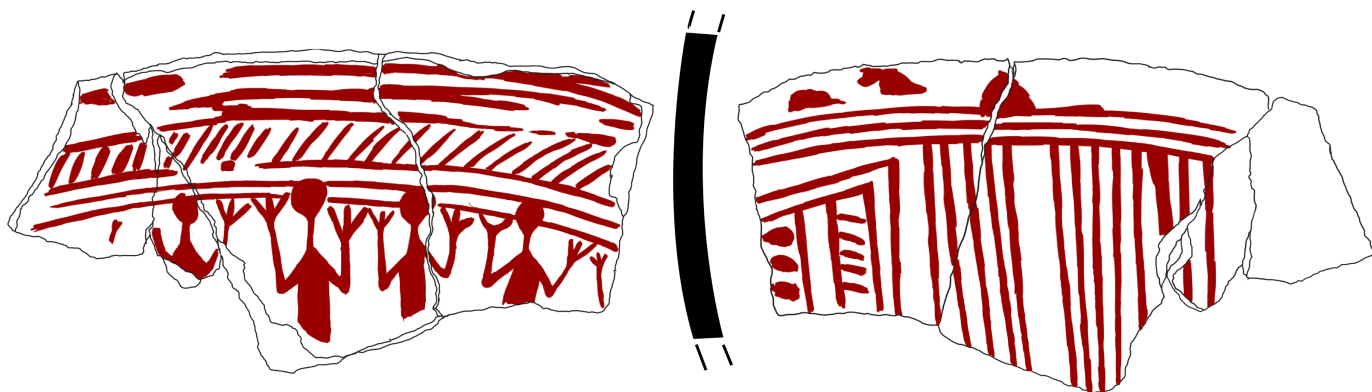




# Definición y caracterización de las cerámicas a mano con decoración pintada del sur de la península ibérica en época tartésica



Pedro MIGUEL NARANJO





# **Definición y caracterización de las cerámicas a mano con decoración pintada del sur de la península ibérica en época tartésica**

Pedro MIGUEL NARANJO

ARCHAEOPRESS ARCHAEOLOGY



ARCHAEOPRESS PUBLISHING LTD  
Summertown Pavilion  
18-24 Middle Way  
Summertown  
Oxford OX2 7LG  
[www.archaeopress.com](http://www.archaeopress.com)

ISBN 978-1-78969-772-8  
ISBN 978-1-78969-773-5 (e-Pdf)

© Pedro Miguel Naranjo and Archaeopress 2020



Universidad de  
Castilla-La Mancha

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Este libro ha sido parcialmente financiado por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This book is available direct from Archaeopress or from our website [www.archaeopress.com](http://www.archaeopress.com)

*A mi madre, Adela Naranjo Rivas*





# ÍNDICE

<b>Índice de figuras .....</b>	<b>6</b>
<b>Agradecimientos.....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1. Introducción .....</b>	<b>11</b>
1.1 Las cerámicas a mano con decoración geométrica pintada de la península ibérica: caracterización, historia de la investigación y estado de la cuestión .....	11
1.2 Justificación del tema de estudio y objetivos .....	16
<b>Capítulo 2. Contexto geográfico y cultural: los valles del Guadalquivir y del Guadiana durante el Bronce Final y la Primera Edad del Hierro .....</b>	<b>17</b>
2.1 Contexto geográfico: los valles del Guadalquivir y del Guadiana .....	17
2.2 Contexto cronocultural: el Bronce Final y la Primera Edad del Hierro .....	20
<b>Capítulo 3. Estructura, metodología y fundamentos teóricos .....</b>	<b>23</b>
<b>Capítulo 4. Cerámica estilo Carambolo .....</b>	<b>35</b>
4.1 Definición, hallazgos y distribución de la cerámica estilo Carambolo .....	35
4.2 Características físicas y técnicas de la cerámica estilo Carambolo .....	40
4.3 Tipología de la cerámica estilo Carambolo .....	44
4.4 Decoración de la cerámica estilo Carambolo .....	53
4.4.1 <i>Los motivos y las composiciones</i> .....	53
4.4.2 <i>Orígenes y paralelos iconográficos</i> .....	72
4.4.3 <i>Motivos simbólicos de la cerámica estilo Carambolo</i> .....	85
4.5 Cronología.....	92
4.5.1 <i>Cronología convencional y absoluta por asociación de materiales</i> .....	93
4.5.2 <i>Cronología absoluta radiocarbónica</i> .....	101
4.5.3 <i>Discusión: cronología convencional y absoluta radiocarbónica de la cerámica estilo Carambolo</i> .....	105
4.6 Uso, función y significado de la cerámica estilo Carambolo.....	107
<b>Capítulo 5. Cerámica estilo Valcorchero .....</b>	<b>116</b>
5.1 Definición, hallazgos y distribución de la cerámica estilo Valcorchero .....	116
5.2 Características físicas y técnicas de la cerámica estilo Valcorchero .....	119
5.3 Tipología de la cerámica estilo Valcorchero .....	121
5.4 Decoración de la cerámica estilo Valcorchero .....	125
5.4.1 <i>Los motivos y las composiciones</i> .....	125
5.4.2 <i>Orígenes y paralelos iconográficos</i> .....	133
5.4.3 <i>Motivos simbólicos de la cerámica estilo Valcorchero</i> .....	135
5.5 Cronología.....	137
5.5.1 <i>Cronología convencional y absoluta por asociación de materiales</i> .....	137
5.5.2 <i>Cronología absoluta radiocarbónica</i> .....	139
5.5.3 <i>Discusión: cronología convencional y absoluta radiocarbónica de la cerámica estilo Valcorchero</i> .....	140
5.6 Uso, función y significado de la cerámica estilo Valcorchero .....	141
<b>Capítulo 6. Cerámica estilo San Pedro II.....</b>	<b>143</b>
6.1 Definición, hallazgos y distribución de la cerámica estilo San Pedro II .....	143
6.2 Características físicas y técnicas de la cerámica estilo San Pedro II.....	147
6.3 Tipología de la cerámica estilo San Pedro II.....	155

6.4 Decoración de la cerámica estilo San Pedro II .....	166
6.4.1 Los motivos y las composiciones .....	166
6.4.2 Orígenes y paralelos iconográficos .....	192
6.4.3 Motivos simbólicos de la cerámica estilo San Pedro II .....	203
6.5 Cronología.....	209
6.5.1 Cronología convencional y absoluta por asociación de materiales .....	209
6.5.2 Cronología absoluta radiocarbónica .....	218
6.5.3 Discusión: cronología convencional y absoluta radiocarbónica de la cerámica estilo San Pedro II .....	220
6.6 Uso, función y significado de la cerámica estilo San Pedro II .....	221
<b>Capítulo 7. Cerámica estilo Medellín .....</b>	<b>227</b>
7.1 Definición, hallazgos y distribución de la cerámica estilo Medellín.....	227
7.2 Características físicas y técnicas de la cerámica estilo Medellín .....	230
7.3 Tipología de la cerámica estilo Medellín.....	235
7.4 Decoración de la cerámica estilo Medellín.....	242
7.4.1 Los motivos y las composiciones .....	242
7.4.2 Orígenes y paralelos iconográficos .....	261
7.4.3 Motivos simbólicos de la cerámica estilo Medellín.....	267
7.5 Cronología.....	270
7.5.1 Cronología convencional y absoluta por asociación de materiales .....	270
7.5.2 Cronología absoluta radiocarbónica .....	276
7.5.3 Discusión: cronología convencional y absoluta radiocarbónica de la cerámica estilo Medellín .....	278
7.6 Uso, función y significado de la cerámica estilo Medellín .....	279
<b>Capítulo 8. Cerámica estilo Meseta .....</b>	<b>282</b>
8.1 Definición, hallazgos y distribución de la cerámica estilo Meseta .....	282
8.2 Características físicas y técnicas de la cerámica estilo Meseta.....	285
8.3 Tipología de la cerámica estilo Meseta.....	289
8.4 Decoración de la cerámica estilo Meseta .....	296
8.4.1 Los motivos y las composiciones .....	296
8.4.2 Orígenes y paralelos iconográficos .....	312
8.5 Cronología.....	317
8.5.1 Cronología por asociación de materiales .....	317
8.5.2 Cronología absoluta radiocarbónica .....	319
8.5.3 Discusión: cronología convencional y absoluta radiocarbónica de la cerámica estilo Meseta .....	320
8.6 Uso, función y significado de la cerámica estilo Meseta.....	321
<b>Capítulo 9. Cerámica monocroma en amarillo .....</b>	<b>324</b>
9.1 Definición, hallazgos y distribución de la cerámica monocroma en amarillo.....	324
9.2 Características físicas y técnicas de la cerámica monocroma en amarillo .....	326
9.3 Tipología de la cerámica monocroma en amarillo.....	328
9.4 Decoración de la cerámica monocroma en amarillo.....	329
9.4.1 Los motivos y las composiciones .....	329
9.4.2 Orígenes y paralelos iconográficos .....	334
9.5 Cronología.....	335
9.5.1 Discusión: cronología convencional y absoluta radiocarbónica de la cerámica monocroma en amarillo ...	336
9.6 Uso, función y significado de la cerámica monocroma en amarillo .....	337



Capítulo 10. Conclusiones y valoración final: las cerámicas a mano con decoración pintada en el contexto cultural del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro en los valles del Guadalquivir y del Guadiana.....	338
Bibliografía.....	345
Fuentes .....	369
Catálogo.....	370

## Índice de figuras

Fig. I.1 Cerámicas pintadas de la necrópolis del Barranco de San Cristóbal (Mazaleón, Teruel). .....	12
Fig. II.1. Mapa hidrogeológico de la península ibérica. ....	18
Fig. III.1. Tabla de correspondencia entre los tipos diferenciados y las tipologías referidas en cada estilo .....	29
Fig. IV.1. Mapa de la península ibérica con la dispersión de la cerámica estilo Carambolo.....	39
Fig. IV.2. Cerámicas estilo Carambolo de cerro Macareno analizadas por DRX. ....	43
Fig. IV.3. Formas abiertas de la cerámica estilo Carambolo. ....	47
Fig. IV.4. Formas cerradas de la cerámica estilo Carambolo. ....	50
Fig. IV.5. Relación cantidad/tipo (diagrama de barras) y cantidad/grupo (diagrama de sectores) de la cerámica estilo Carambolo.....	52
Fig. IV.6. Grupo A.....	54
Fig. IV.7. Grupo B.....	55
Fig. IV.8. Grupos C y D.....	57
Fig. IV.9. Grupos E, F e I. ....	57
Fig. IV.10. Motivos esteliformes y fitomorfos. Grupos X, XC y V.....	58
Fig. IV.11. Grupos BC, BE, BF, DE, CDE y BED. ....	59
Fig. IV.12. Composiciones quebradas simples. Grupos QA, QB, QC, QE y QF. ....	60
Fig. IV.13 Composiciones quebradas complejas. Grupos QBC, QBD, QBE, QBG, QBEF, QBGH, QCEG y QBCDE.....	61
Fig. IV.14. Composiciones de tipo zoomorfo. Grupos ZB, ZQB y ZQ. ....	62
Fig. IV.15. Grupos A, B, J y JA. ....	63
Fig. IV.16. Asociación forma-motivo .....	69
Fig. IV.17. Tabla con las formas abiertas, su decoración asociada y procedencia.....	68
Fig. IV.18. Fragmentos de vasos bicónicos del tipo 2.3 de cerro Macareno.. ....	70
Fig. IV.19. Tabla con las formas cerradas, su decoración asociada y procedencia.....	72
Fig. IV.20. Paralelos peninsulares y mediterráneos de la cerámica estilo Carambolo. ....	74
Fig. IV.21. Cerámica geométrica impresa e incisa villanoviana. ....	82
Fig. IV.22. Cerámica villanoviana a <i>lamelle metaliche</i> .....	83
Fig. IV.23. Cerámica italo-geométrica etrusca. ....	84
Fig. IV.24. Paralelos iconográficos locales y foráneos de la cerámica estilo Carambolo.....	88
Fig. IV.25. Tabla con las dataciones radiocarbónicas de las muestras asociadas a cerámica estilo Carambolo.....	104
Fig. V.1. Mapa de la península ibérica con la dispersión de la cerámica estilo Valcorchero. ....	118
Fig. V.2. Cerámica estilo Valcorchero de Alarcos analizada por DRX. ....	120
Fig. V.3. Formas abiertas de la cerámica estilo Valcorchero. ....	122
Fig. V.4. Formas cerradas de la cerámica estilo Valcorchero. ....	124
Fig. V.5. Relación cantidad/tipo (diagrama de barras) y cantidad/grupo (diagrama de sectores) de la cerámica estilo Valcorchero. ....	125
Fig. V.6. Grupo A. ....	126
Fig. V.7. Grupos B, C, D, E, F y QB.....	127
Fig. V.8. Grupos A, B y J.....	128
Fig. V.9. Cerámica estilo Valcorchero de Alarcos.....	130
Fig. V.10. Tabla con las formas abiertas, su decoración asociada y procedencia.....	131
Fig. V.11. Tabla con las formas cerradas, su decoración asociada y procedencia .....	132
Fig. V.12. Paralelos de la cerámica estilo Valcorchero .....	134
Fig. V.13. Representación de ofidios en algunas producciones geométricas del Mediterráneo.....	136
Fig. V.14. Tabla con las dataciones radiocarbónicas de las muestras asociadas a cerámica estilo Valcorchero.....	140

Fig. VI.1. Mapa de la península ibérica con la dispersión de la cerámica estilo San Pedro II.....	146
Fig. VI.2. Cerámicas San Pedro II de Alarcos con análisis de contenido. ....	149
Fig. VI.3. Fragmentos de tierra compacta de Alarcos en los que quedaron las improntas de las cerámicas pintadas en rojo. ....	150
Fig. VI.4. Cerámicas estilo San Pedro II de Alarcos analizadas por DRX. ....	152
Fig. VI.5. Cerámicas estilo San Pedro II de Alarcos analizadas por DRX. ....	153
Fig. VI.6. Formas abiertas de la cerámica estilo San Pedro II. ....	160
Fig. VI.7. Formas abiertas de la cerámica estilo San Pedro II. ....	163
Fig. VI.8. Formas cerradas de la cerámica estilo San Pedro II. ....	164
Fig. VI.9. Relación cantidad/tipo (diagrama de barras) y cantidad/grupo (diagrama de sectores) de la cerámica estilo San Pedro II.....	166
Fig. VI.10. Grupo A.....	168
Fig. VI.11. Grupo B.....	169
Fig. VI.12. Grupo D.....	169
Fig. VI.13. Motivos naturalistas. Grupos V y ZQ. ....	170
Fig. VI.14. Grupo J.....	170
Fig. VI.15. Grupos BD, BF y JA. ....	171
Fig. VI.16. Grupo JD, QA, QB y QD. ....	172
Fig. VI.17. Grupo A.....	173
Fig. VI.18. Grupos B y D.....	174
Fig. VI.19. Grupo J.....	175
Fig. VI.20. Grupo BD. ....	175
Fig. VI.21. Grupos JA, JB y JD. ....	176
Fig. VI.22. Motivos naturalistas. Grupos V y K.....	177
Fig. VI.23. Composiciones radiales o cruciformes en cuencos pintados estilo San Pedro II. ....	178
Fig. VI.24. Galbos decorados San Pedro II de Alarcos. ....	180
Fig. VI.25. Cerámica San Pedro II de Alarcos.....	183
Fig. VI.26. Cerámica San Pedro II de Alarcos.....	185
Fig. VI.27. Cerámica San Pedro II de Alarcos.....	188
Fig. VI.28. Cerámica San Pedro II de Alarcos.....	190
Fig. VI.29. Tabla con las formas abiertas, su decoración asociada y procedencia.....	192
Fig. VI.30. Tabla con las formas cerradas, su decoración asociada y procedencia.....	192
Fig. VI.31. Cuencos San Pedro II de Alarcos del tipo 1.2.2.1. Dibujos, fotografías y reconstrucciones de las superficies externas. ....	194
Fig. VI.32. Paralelos peninsulares y mediterráneos de la cerámica San Pedro II.....	195
Fig. VI.33. Tipos de flores de loto documentadas en la cerámica San Pedro II.....	199
Fig. VI.34. Paralelos peninsulares y mediterráneos de la cerámica San Pedro II.....	200
Fig. VI.35. Fragmento San Pedro II de Alarcos con escena de orantes.....	201
Fig. VI.36. Motivos simbólicos de la cerámica San Pedro II. ....	206
Fig. VI.37. Tabla con las dataciones radiocarbónicas de las muestras asociadas a cerámica estilo San Pedro II.....	220
Fig. VII.1. Mapa de la península ibérica con la dispersión de la cerámica estilo Medellín.....	229
Fig. VII.2. Cerámicas estilo Medellín de Alarcos analizadas por DRX. ....	232
Fig. VII.3. Cerámica estilo Medellín de Alarcos analizada por DRX.....	233
Fig. VII.4. Formas abiertas de la cerámica estilo Medellín.....	238
Fig. VII.5. Relación cantidad/tipo (diagrama de barras) y cantidad/grupo (diagrama de sectores) de la cerámica estilo Medellín. ....	242
Fig. VII.6. Grupos A y B. ....	244
Fig. VII.7. Grupo D.....	244
Fig. VII.8. Grupos E, H, BD y DH. ....	245
Fig. VII.9. Grupos X y Z. ....	245



Fig. VII.10. Grupos JA, QA, QB, QD, QE y QG .....	246
Fig. VII.11. Motivos naturalistas. Grupo V .....	247
Fig. VII.12. Grupos A y B. ....	248
Fig. VII.13. Grupos C, D y E. ....	249
Fig. VII.14. Grupos H, J, BD, DH, JA y JD. ....	250
Fig. VII.15. Motivos naturalistas. Grupos V y X. ....	251
Fig. VII.16. Cerámica estilo Medellín de Alarcos. ....	255
Fig. VII.17. Cerámica estilo Medellín de Alarcos. ....	257
Fig. VII.18. Tabla con las formas abiertas, su decoración asociada y procedencia. ....	258
Fig. VII.19. Tabla con las formas cerradas, su decoración asociada y procedencia. ....	258
Fig. VII.20. Ejemplos de cerámica estilo Medellín. ....	260
Fig. VII.21. Paralelos cerámica estilo Medellín. ....	265
Fig. VII.22. Tabla con las dataciones radiocarbónicas de las muestras asociadas a cerámica estilo Medellín. ....	278
Fig. VIII.1. Mapa de la península ibérica con la dispersión de la cerámica estilo Meseta.....	284
Fig. VIII.2. Cerámica estilo Meseta de Alarcos analizada por DRX. ....	286
Fig. VIII.3. Cerámicas estilo Meseta de Alarcos analizadas por DRX. ....	287
Fig. VIII.4. Cerámica estilo Meseta de Alarcos con análisis de contenido. ....	288
Fig. VIII.5. Formas abiertas de la cerámica estilo Meseta. ....	292
Fig. VIII.6. Formas cerradas y base de forma no identificada de la cerámica estilo Meseta.....	294
Fig. VIII.7. Relación cantidad/tipo (diagrama de barras) y cantidad/grupo (diagrama de sectores) de la cerámica estilo Meseta. ....	295
Fig. VIII.8. Grupo A. ....	297
Fig. VIII.9. Grupos B, D, E, J y CG. ....	297
Fig. VIII.10. Grupos JA, JB, JC, QA y QB.....	298
Fig. VIII.11. Grupos A, B y D. ....	298
Fig. VIII.12. Grupos J, JA y JB. ....	299
Fig. VIII.13. Grupos JD, JH y V. ....	300
Fig. VIII.14. Cerámica estilo Meseta de Alarcos. ....	303
Fig. VIII.15. Cerámica estilo Meseta de Alarcos. ....	307
Fig. VIII.16. Cuencos del tipo 1.2.2.1 de la tumba de El Carpio (Belvís de la Jara, Toledo) .....	308
Fig. VIII.17. Tabla con las formas abiertas, su decoración asociada y procedencia. ....	306
Fig. VIII.18. Cerámica estilo Meseta de Alarcos. ....	309
Fig. VIII.19. Tabla con las formas cerradas, su decoración asociada y procedencia. ....	312
Fig. VIII.20. Cerámica estilo Meseta de Alarcos. ....	310
Fig. VIII.21. Cerámica estilo Meseta de Alarcos. ....	311
Fig. VIII.22. Cerámica estilo Meseta de Alarcos. ....	314
Fig. VIII.23. Cerámica estilo Meseta de Alarcos. ....	316
Fig. VIII.24. Tabla con las dataciones radiocarbónicas de las muestras asociadas a cerámica estilo Meseta. ....	320
Fig. IX.1. Mapa de la península ibérica con la dispersión de la cerámica monocroma en amarillo. ....	325
Fig. IX.2. Cerámica monocroma en amarillo de Alarcos analizada por DRX.....	327
Fig. IX.3. Cerámicas monocromas amarillas de Alarcos con análisis de contenido. ....	327
Fig. IX.4. Formas abiertas y cerradas de la cerámica monocroma en amarillo. ....	329
Fig. IX.5. Grupos A, B, D y J. ....	330
Fig. IX.6. Grupos D, J y QA.....	331
Fig. IX.7. Cerámica monocroma en amarillo de Alarcos.....	332
Fig. IX.8. Cerámica monocroma en amarillo de Alarcos.....	333
Fig. IX.9. Tabla con las formas abiertas, su decoración asociada y procedencia. ....	334
Fig. IX.10. Tabla con las dataciones radiocarbónicas de la muestra asociada a cerámica monocroma amarilla. ....	337

Fig. X.1. Mapa de distribución con todas las cerámicas estudiadas: .....340

## Agradecimientos

Este trabajo se ha podido realizar gracias a la concesión de un contrato predoctoral para la formación de personal investigador del plan propio de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Quería mostrar mi más sincero agradecimiento al área de Prehistoria y al Departamento de Historia de la Universidad de Castilla-La Mancha por toda la ayuda y apoyo prestado, especialmente al grupo de investigación Arqueología y Patrimonio (ARQPAT) que ha tenido a bien derivar parte de la ayuda a grupos, concedida por la Universidad de Castilla-La Mancha, para la publicación de este trabajo.

También quería agradecer al equipo de investigación que trabaja en el oppidum de Alarcos, liderado por la Dra. Dña. M<sup>a</sup> del Rosario García Huerta y formado por los doctores Javier Morales Hervás y David Rodríguez González, la publicación de un conjunto material inédito del Sector III de Alarcos. Igualmente, agradezco a este equipo, del que espero seguir aprendiendo, la financiación de las analíticas efectuadas en las piezas de Alarcos a través de los proyectos: “Investigaciones arqueológicas en la necrópolis ibérica y en el oppidum de Alarcos, sector III (Ciudad Real)”, concedido por la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (SPLY/19/18081/000024), y el proyecto “Culturas Prerromanas Peninsulares (G120174114)” financiado por la Universidad de Castilla-La Mancha.

Mis agradecimientos se hacen extensibles a mis respetados maestros, la Dra. Dña. M<sup>a</sup> del Rosario García Huerta (UCLM) y el Dr. D. Mariano Torres Ortiz (UCM), y a todos aquellos familiares, pareja, amigos y compañeros, especialmente a mis cuatro pilares, mis queridas hermanas: M<sup>a</sup> del Rosario, Adela, Vanessa y Patricia.



# Capítulo 1

## Introducción

### 1.1 Las cerámicas a mano con decoración geométrica pintada de la península ibérica: caracterización, historia de la investigación y estado de la cuestión

Las cerámicas a mano con decoración pintada geométrica constituyen uno de los materiales arqueológicos más definitorios del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro en la península ibérica. Sin embargo, aunque sin continuidad, existen algunos testimonios monocromos en rojo que se remontan al Calcolítico (Pérez Martín 1985: 186) o incluso al Neolítico Final (Buero 1987-88: 485).

Tecnológicamente, se caracterizan por la aplicación de una pintura deleznable que suele perderse fácilmente en el desarrollo de los trabajos de campo o de laboratorio, por lo que es muy posible que pasen inadvertidas y el número de ejemplares sea mayor al actualmente conservado. A ello habría que añadir el uso, en ocasiones, de unos métodos inadecuados para su limpieza y conservación (Almagro-Gorbea y Fernández Galiano 1980: 99).

La decoración suele ser monocroma o bícroma sobre superficies oscuras y claras, utilizándose de forma exclusiva o combinada el rojo, el amarillo y el blanco. Dentro de la variante bícroma predominó la aplicación directa de dichas tonalidades sobre las superficies bruñidas para el desarrollo de los motivos. Otras veces, sin embargo, se prefirió una superficie uniforme en amarillo que sirvió de fondo para la decoración en rojo (Seco y Treceño 1993: 156). En alguna ocasión también aparece un engobe blanco para resaltar los motivos en rojo, como en los ejemplares de los Cuestos de la Estación (Benavente, Zamora) (Celis 1993: 123, fig. 15:2).

De forma mucho más escasa, como por ejemplo en la fase IIa del poblado de Cortes de Navarra (Pamplona) (Maluquer de Motes 1954a: 114) o el cerro del Viento (Puente del Obispo, Baeza, Jaén) (Lechuga y Soto 2017: 16 nº 6), se constata una cerámica bícroma con pintura negra sobre engobe rojo o amarillento. Una última producción sería la modalidad polícroma, generalmente con tonos amarillos, blancos, negros o incluso azules sobre una base de imprimación roja (Almagro-Gorbea 1977: 454), aunque en el contexto cultural de la meseta Norte existieron otras variedades polícromas sobre fondo blanco (Barrio 1993: 190).

Por último, y aunque no se tratarán en este trabajo por combinar dos técnicas decorativas, habría que apuntar la existencia de cerámicas incisas o esgrafiadas geométricas rellenas con pintura, generalmente roja (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 87:762; Carrasco *et al.* 1986: fig. 5:D1; Casado 2015: 168 y ss. entre otras). Esta cerámica es muy típica de la Primera Edad del Hierro en la meseta (Blasco *et al.* 1988: 161), aunque también aparece en contextos más tempranos del área onubense (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXIV:9) o en el yacimiento alicantino de Peña Negra de Crevillente (González Prats 1979: 163; 1983: fig. 17; Vinader 2019: láms. 22:PN-15478+15489; 29:PN-13829 (2); 31:PN-13287, 13288 entre otras).

Todas las variantes cromáticas apuntadas se agruparon en distintos estilos según el tipo de decoración o la morfología de los recipientes, constituyendo un elemento destacado dentro de las diferentes culturas en las que se desarrollaron. Así, por ejemplo, dentro de las cerámicas monocromas en rojo se ha diferenciado entre el estilo Carambolo y el estilo San Pedro II, ambos horizontes típicos de la cultura tartésica (Cabrera 1981; Ruiz Mata 1984-85). A nivel cronológico, las cerámicas con pintura monocroma siempre fueron consideradas más antiguas que las bícromas o las polícromas, muchas de

estas últimas consideradas, en ocasiones, una evolución de los estilos monocromos (Arribas *et al.* 1974: 146-147; González Prats 1983: 119; Torres Ortiz 2008c: 732).

La primera referencia de estas producciones con decoración pintada aparece en la publicación de Bonsor (1899: fig. 116) sobre la necrópolis de Cruz del Negro (Los Alcores de Carmona, Sevilla), concretamente el vaso pintado al estilo Medellín de la tumba 2 de la necrópolis de Cruz del Negro que fue exhumado el 16 de marzo de 1898. Sin embargo, se trata de una alusión escueta que posteriormente fue complementada por Jiménez Barrientos (1986) en un estudio monográfico sobre esta pieza.

Años más tarde, en la segunda década del siglo XX, se publicaron algunas cerámicas con decoración pintada geométrica en el *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (Bosch Gimpera 1913-14). En él se detallan seis fragmentos bícromos, con decoración geométrica en amarillo sobre fondo rojo, documentados en una cista saqueada de la necrópolis del Barranco de San Cristóbal de Mazaleón (Teruel) (Fig. I.1), aunque el ejemplar publicado más destacado y mejor conservado fue el vaso teriomorfo de Tossal Redó (Calaceite, Teruel). En el estudio de estos materiales, Bosch Gimpera (1913-14: 824) reconoció la gran dificultad para adscribir estas cerámicas a un horizonte cultural concreto, ya que se trataba de una producción desconocida hasta entonces.

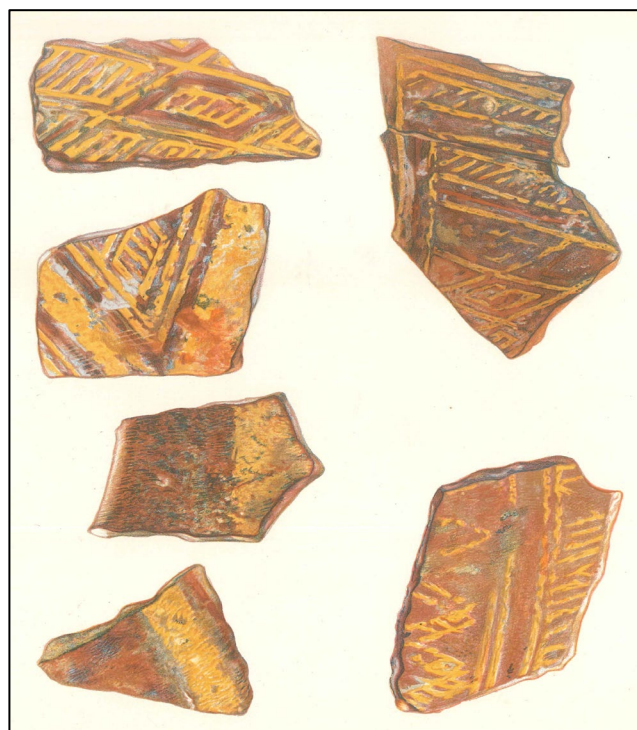


Fig. I.1 Cerámicas pintadas de la necrópolis del Barranco de San Cristóbal (Mazaleón, Teruel) (Bosch Gimpera 1913-14: 825).

En un primer momento, los paralelos de estas cerámicas se buscaron en las culturas del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro del centro de Europa, de ahí que se relacionaran con el mundo céltico cuya influencia penetraría en la península ibérica a través de los Pirineos (Martínez Santa-Olalla 1935; Almagro Basch 1952: 199, figs. 164-167). Poco después, y a partir del estudio de los materiales del poblado I Ib de Cortes de Navarra (Maluquer de Motes 1954a: 159; 1954b: 11, 15; Almagro Basch *et al.* 1956: 123), se propuso su filiación cultural con los Campos de Urnas Tardíos o las culturas del Hallstatt

B y C. Dicha vinculación justificó su denominación como “cerámica hallstática”, terminología y contexto cultural que se utilizó para el estudio y clasificación de los materiales de Cortes de Navarra (Maluquer de Motes 1954a: 159), el castro de los Castillejos de Sanchorreja (Sanchorreja, Ávila) (Maluquer de Motes 1957a; 1958: 46-47), la necrópolis de Las Madrigueras (Carrascosa del Campo, Cuenca) (Almagro-Gorbea 1965: 67; 1969: 111, fig. 61), Soto de Medinilla (Valladolid) (Palol 1966: 29-31), el cerro de Ecce Homo (Alcalá de Henares, Madrid) (Almagro-Gorbea y Fernández Galiano 1980: 108) o de un vaso sin contexto hallado en los alrededores del río Manzanares (Madrid) (Valiente Canovas 1973: 339).

Todas estas aportaciones consideraron las diferentes producciones pintadas como bienes de lujo y de uso restringido, no solo por su escasa proporción dentro del registro arqueológico sino por el desarrollo de una técnica delicada que debió de ir aparejada a un grupo social determinado.

Las cerámicas a mano con decoración pintada se documentaron en ambientes que generalmente fueron interpretados como viviendas (Palol 1966: 29), aunque ciertamente destacadas por los cuidados o la decoración parietal de algunas estancias como la del poblado IIB de Cortes de Navarra (Maluquer de Motes 1954a: 158). Palol (1966: 30) pensaba que estas cerámicas eran típicas de poblaciones con una economía de base agraria, aunque Maluquer de Motes (1957a: 287), en función de su “indudable procedencia ultrapirenaica”, llevó a considerarlas como un material portado directamente por las propias poblaciones de Campos de Urnas que durante el Hallstatt B atravesaron los Pirineos occidentales (Maluquer de Motes 1958: 47).

Este panorama, sucintamente esbozado, cambió poco a poco con los hallazgos de El Carambolo (Camas, Sevilla) y la publicación de los materiales exhumados a finales de los años sesenta y principios de los setenta (Carriazo 1969; 1970; 1973), ofreciendo nuevas lecturas para la interpretación de todos estos conjuntos pintados. La cerámica estilo Carambolo y su relación con el mundo geométrico griego o chipriota permitió plantear un origen mediterráneo para este tipo de producciones, un origen que sería incluso anterior al centroeuropeo, ya que la cerámica estilo Carambolo siempre se consideró la más antigua entre las cerámicas pintadas peninsulares (Arribas *et al.* 1974: 146-147; Romero Carnicero y Ramírez Ramírez 1996: 315).

A partir de entonces, el influjo mediterráneo se convirtió en la postura más aceptada para abordar el estudio de las cerámicas pintadas en rojo de la mitad sur peninsular (Maluquer de Motes 1960: 286-287; Pellicer 1969; Schüle 1969: 28; Almagro-Gorbea 1977: 461; Cabrera 1981; Pellicer *et al.* 1983: 75; Ruiz Mata 1984-85; Jiménez Barrientos 1986: 483; Pereira Sieso y Álvaro 1988: 283), aunque las producciones bícromas, más frecuentes en el valle del Ebro o la meseta Norte, se siguieron vinculando a los contactos con los Campos de Urnas Tardíos (Blázquez y Molina Fajardo 1973: 655). Sin embargo, algunas cerámicas bícromas de la mitad sur peninsular, como las del cerro del Real (Galera, Granada) (Pellicer y Schüle 1962: lám. 4:29-30) o las del cerro de la Encina (Monachil, Granada), se relacionaron con el horizonte geométrico andaluz (Arribas *et al.* 1974: 147; Carrasco *et al.* 1986: 212) que fue representado por la cerámica tipo Real (Molina González 1978: 174).

Esta dualidad de influencias generó una división cultural entre las producciones pintadas de la península ibérica, ya que se consideró que la mitad norte estaba más próxima al mundo centroeuropeo mientras que la mitad sur se caracterizaba por una impronta de tipo oriental o mediterráneo (Casas y Valbuena 1985: 460). No obstante, en función de la existencia de cerámicas grafitadas, se reconoció la posibilidad de algunas infiltraciones culturales de Campos de Urnas en algunos enclaves más meridionales como Cástulo (Linares, Jaén) (Blázquez y Valiente Malla 1980: 404-407) o la confluencia de un doble influjo en la configuración de todos estos horizontes (Molina González 1978: 218; González Prats 1983: 120).

Este esquema quedó plasmado en la primera propuesta de síntesis que integró todas las cerámicas pintadas peninsulares del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro conocidas hasta ese momento (Almagro-Gorbea 1977: 458-461), diferenciándose cinco producciones o tipos en función de su distribución geográfica y variedad cromática. En esta primera sistematización, Almagro-Gorbea (1977: 454) también definió un nuevo tipo hasta entonces desconocido, la cerámica estilo Medellín, caracterizada por una decoración polícroma y una iconografía de tipo orientalizante que la vinculaba con el mundo tartésico de la Baja Andalucía.

La sistematización de Almagro-Gorbea (1977) ha sido aceptada por muchos investigadores que se han aproximado al estudio de las cerámicas pintadas peninsulares desde los años ochenta (Blasco 1980-81; Blasco *et al.* 1985; Casas y Valbuena 1985; González Prats 1983; Pereira Sieso y Álvaro 1988; Lucas 1989; Werner 1990; Cáceres 1997; Torres Ortiz 2002). Durante dicha década se publicaron algunos trabajos que siguieron este esquema bipartito de influencias, aunque, y especialmente en la meseta, se reconocieron fenómenos de mestizaje en los que confluyeron las tradiciones locales, las de Campos de Urnas Tardíos y las de tipo mediterráneo (Blázquez 1975: 233; Fernández Galiano 1979: 45-47; Galán Saulnier 1980: 161; Blasco 1980-81: 90-91; Casas y Valbuena 1985: 460; Blasco *et al.* 1988: 159-163; Lucas y Alonso 1989: 275, 277; Werner 1990: 103-122).

Según estas teorías de los años ochenta (Martínez Navarrete y Pérez de la Sierra 1980: 81-82; Ruiz Mata 1984-85: 225; Casas y Valbuena 1985: 454), la cerámica bícroma (rojo y blanco o amarillo) era típica del mundo hallstático, mientras que la polícroma o tipo Medellín estaba más ligada al mundo orientalizante del sur. Sin embargo, y con respecto a la cerámica bícroma en rojo y amarillo de la meseta Norte, también se contempló la posibilidad de una evolución *in situ* a partir de las cerámicas con incrustaciones de Cogotas I (Blasco 1980-81: 84), idea que algunos autores han mantenido posteriormente (Blasco y Lucas 2001: 224) y que ya Maluquer de Motes (1958: 47) planteó, aunque en un fenómeno inverso al considerar erróneamente más recientes las cerámicas de Cogotas I.

Esta división de horizontes estilísticos fue reproducida en la segunda síntesis más importante sobre estas producciones cerámicas. En este trabajo, Werner (1990) clasificó todas las cerámicas publicadas hasta finales de los años ochenta en función del color de la decoración. De esta forma, distinguió cuatro grandes grupos: cerámica geométrica pintada en rojo, polícroma, bícroma sobre superficies oscuras y bícroma sobre superficies claras. Dentro de cada grupo precisó algunos subtipos, denominados con números y letras, que situó en diferentes áreas geográficas, todas ellas influidas por las distintas corrientes culturales extrapeninsulares que irrumpirían por vía marítima o terrestre.

El trabajo de Werner (1990) ha servido de referencia para muchos autores, aunque se trata de una aportación muy general que deja de lado, entre otros, aspectos tan fundamentales como el estudio de los contextos o la funcionalidad de estas cerámicas. Además, dentro del grupo polícromo, incluyó la cerámica a torno tipo Lora (Werner 1990: 46-48, fig. 8), un conjunto que ya fue sistematizado por Murillo (1989) y que es totalmente ajeno a la tecnología o la tipología de estas producciones.

Desde la década de los años noventa y hasta la actualidad, la investigación ha mantenido generalmente la postura que vincula las cerámicas pintadas de la mitad sur peninsular con el mundo geométrico del Mediterráneo, aunque ha ganado mayor fuerza el protagonismo de las poblaciones locales del interior en el desarrollo de estilos propios y originales (Benet 1990: 89; Seco y Treceño 1993: 158-159; González-Tablas y Domínguez Calvo 1995: 193; Romero Carnicero y Ramírez Ramírez 1996: 315-322; Torres Rodríguez 2012: 236).

Por su parte, siguen vigentes algunas opiniones que relacionan estos materiales con el mundo de Campos de Urnas, al menos para la parte más oriental de la meseta (Castro *et al.* 1996: 197; Valenciano y Polo 2010: 351). De hecho, y aun cuando a principios de los años noventa ya sonaban desfasados

(Zamora 1993: 185), todavía siguen resonando términos como “cerámica hallstática pintada” (Barrio 1993: 209; del Amo y Pérez 2006: 41). Los últimos hallazgos fenicios en la costa mediterránea más septentrional de la península ibérica están poniendo de relieve la importancia de los contactos entre las poblaciones orientales y locales en momentos muy tempranos (Sardá 2008; García i Rubert y Gracia 2011), abriendo nuevos caminos en la interpretación de las producciones más norteñas.

Las cerámicas a mano con decoración pintada siguen siendo un tema de actualidad que ha motivado algunos trabajos de conjunto relativos a determinadas producciones, como la cerámica estilo Carambolo (Torres Ortiz 2002: 130-135; Casado 2003; 2015; 2019; Ruiz Mata 2014) o la cerámica estilo Medellín (Torres Ortiz 2008c). Otras producciones, en cambio, como la cerámica estilo San Pedro II o la estilo Meseta, no han recibido tanta atención por la investigación y actualmente carecen de estudios específicos que integren los repertorios de formas, motivos, etc.

Entre los eventos más destacados y recientes que se han celebrado en relación a estas cerámicas se encuentra la reunión científica organizada por el Instituto de Arqueología-Mérida del CSIC (IAM), bajo el título *Las cerámicas a mano pintadas de la península ibérica durante la I Edad del Hierro* (Mérida, 14-15 de septiembre de 2017). En esta reunión, de la que ha resultado una publicación con todas las aportaciones (Rodríguez González y Celestino 2019a; Miguel 2019b), se debatieron algunos de los aspectos más controvertidos de las distintas producciones pintadas, como la cronología o la etnicidad de la población que fabricó y utilizó esta vajilla. También supuso un importante avance en todo lo relativo a la información que las distintas analíticas pueden aportar para seguir avanzando en el conocimiento de estos estilos tan característicos del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro.

En la actualidad, a pesar de todas estas recientes y destacadas aportaciones, las cerámicas a mano con decoración pintada siguen sumidas en la falta de precisión (Blasco 1980-81: 78-79; Pellicer *et al.* 1983: 74; Ruiz Mata 1984-85: 242; 2014: 8; Benet 1990: 88; González-Tablas y Domínguez Calvo 1995; González de Canales 2004: 132; Blanco García 2007: 18, 20; García Alfonso 2007: 92; Celestino *et al.* 2018: 124), especialmente en los espacios geográficos tradicionalmente escasos en este tipo de producciones (García Huerta y Morales 2017; Zarzalejos *et al.* 2017; Celestino *et al.* 2018; Vilaça *et al.* 2018; Sánchez *et al.* 2019).

El principal motivo de esta falta de precisión deriva de la ausencia de unos criterios tipológicos y decorativos claros que orienten a los investigadores en su inequívoca adscripción de los hallazgos a determinados estilos. Así, ha sido muy común la clasificación de las cerámicas pintadas en un todo homogéneo atendiendo al color de la decoración sin tener en cuenta la pluralidad de estilos que se registran dentro de un mismo patrón cromático, unos estilos que responden, entre otras cosas, a circunstancias culturales y cronológicas diferentes. Uno de los ejemplos más representativos sería la agrupación de toda la cerámica monocroma en rojo en el estilo Carambolo, si bien existen otros estilos, como la cerámica estilo Valcorchero, definida en este trabajo, o la cerámica San Pedro II, que también utilizaron de forma exclusiva el color rojo.

El problema es que no existe una obra de referencia que refleje todos estos criterios, ya que las dos obras que se destacaron (Almagro-Gorbea 1977; Werner 1990) no profundizaron en cuestiones tan importantes como los patrones tipológicos o decorativos que caracterizan a cada estilo. Tan solo se podría reseñar el trabajo de Ruiz Mata (1984-85) sobre la cerámica estilo Carambolo.

En los últimos años también se han abordado diversas analíticas mineralógicas o de contenido para caracterizar mucho mejor todas estas producciones, sobre todo en la definición de estilos locales o la comercialización de estos productos o el elemento que contuvieron. No obstante, este tipo de analíticas son aún insuficientes para poner en relación todas las cerámicas analizadas de cada una de las producciones.

## 1.2 Justificación del tema de estudio y objetivos

El estado actual de la investigación sobre las cerámicas a mano con decoración pintada, planteado en el apartado anterior, hace necesario el desarrollo de un trabajo que organice y agrupe todas estas producciones tan distintivas del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro. El objetivo fundamental de esta investigación es la recopilación de toda la información disponible e inédita para la elaboración de una síntesis que integre un estudio exhaustivo de cada una de las producciones en sus diferentes aspectos. Con ello se pretende la elaboración de una obra actualizada en la que queden recogidos todos los elementos que definen a cada estilo, como las formas o los motivos, sirviendo de guía para los futuros hallazgos.

Este trabajo también plantea recopilar toda la información relativa a los análisis mineralógicos y de contenido, tan importantes en cuestiones de índole tecnológica, como la temperatura de cocción, o la reconstrucción del proceso de fabricación. Con el análisis de esta información también se pretende arrojar luz sobre el comercio de estos recipientes y sus contenidos o la existencia de producciones locales en función de la presencia de determinados minerales, aspectos que permiten plantear interesantes cuestiones de tipo cultural ante la existencia de unos mismos gustos estilísticos en un amplio marco geográfico.

Otros aspectos importantes que se abordarán, en ocasiones algo descuidados por la investigación, tienen que ver con la función social o el simbolismo que estos recipientes tuvieron en sus respectivas sociedades, además de la distribución geográfica, los límites cronológicos o los paralelos decorativos que apoyen la vía de inspiración para aquellos casos con una iconografía de origen foráneo. Así, las diferentes producciones se pondrían en contexto, pudiendo valorar el verdadero significado que le concedieron las comunidades que las produjeron.

Para el desarrollo de dicho estudio, y como se ha recomendado en los estudios más recientes sobre estas producciones (Torres, 2019: 242), se empleará el término de "estilo" en lugar de "tipo", ya que este último lleva implícito un componente tipológico que no se ajusta a la diversidad de formas sobre las que se desarrollaron estas.

Con este trabajo, por tanto, se actualizarán las obras de referencia anteriormente citadas y a las que siguen recurriendo los investigadores, aunque, por razones de coherencia cultural, solo se estudiarán las producciones de los valles del Guadalquivir y del Guadiana.

## Capítulo 2

# Contexto geográfico y cultural: los valles del Guadalquivir y del Guadiana durante el Bronce Final y la Primera Edad del Hierro

### 2.1 Contexto geográfico: los valles del Guadalquivir y del Guadiana

La zona de estudio corresponde a los valles del Guadalquivir y del Guadiana, unos territorios en los que, como algunos autores han señalado (Vilaça *et al.* 2012: 162; Celestino y Rodríguez González 2017b: 184; Zarzalejos *et al.* 2017: 60-61; Rodríguez González 2018: 13-15 entre otros), se desarrollaron unos procesos culturales muy similares, si bien cada zona contó con sus propias particularidades.

De hecho, hay autores que bajo el concepto de *Tarteso* han aunado la variedad de identidades culturales que se integran en los valles del Guadalquivir y del Guadiana durante la Primera Edad del Hierro (Arruda 2013: 212; Rodríguez González 2018: fig. 1). Esta idea queda materializada en la integración del Guadiana Medio en el escenario de la cultura tartésica desde los años setenta (Almagro-Gorbea 1977; 1990; Torres Ortiz 2002; Rodríguez González 2018: 13 y ss. entre otros), si bien la documentación disponible sobre esta etapa en el Alto Guadiana es aún escasa para calibrar el posible desarrollo de un fenómeno similar. Sin embargo, los últimos hallazgos en esta zona han llevado a algunos autores a reivindicar la integración de la parte más meridional de la meseta Sur en el fenómeno cultural de *Tarteso* (Zarzalejos *et al.* 2017: 60-61).

Los paralelismos y las similitudes culturales en las zonas de estudio también quedan patentes en recientes publicaciones en las que se han abordado conjuntamente yacimientos de ambos espacios geográficos, como *Sidereum Ana I. El río Guadiana en época post-orientalizante* (Jiménez Ávila 2008), *Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Final* (Jiménez Ávila 2012), *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos* (Jiménez Ávila 2017a) o *Territorios comparados: Los valles del Guadalquivir, el Tajo y el Guadiana en época tartésica* (Celestino y Rodríguez González 2017a).

La similitud de los procesos culturales entre ambos espacios territoriales justifica el área de estudio, por lo que, a pesar de las particularidades que recoge cada una de las comunidades que poblaron este espacio geográfico durante la Protohistoria, se podría hablar de una cierta homogeneidad cultural.

El análisis del mapa hidrogeológico de la península ibérica aporta una visión general del espacio geográfico en el que se centra el estudio (Fig. II.2).

El Bajo y Medio Guadalquivir, considerados el área nuclear de la cultura tartésica (Celestino 2013: 363), se encuentran actualmente insertos en la comunidad autónoma de Andalucía. Este espacio de aproximadamente 35.000 km<sup>2</sup> configura una de las depresiones sedimentarias de la península ibérica, una fosa triangular delimitada por el Golfo de Cádiz al Oeste, Sierra Morena al Norte y las Cordilleras Béticas al Sur. Por el interior de esta fosa discurre el río, creando ocasionalmente destacados meandros como el que se desarrolló en torno a Montoro (Córdoba). El Guadalquivir cuenta con varios afluentes surgidos de Sierra Morena, como el Viar y el Jándula, que favorecieron la comunicación entre el valle y la zona más meridional de la meseta Sur. Los afluentes de la orilla izquierda, como el Genil o el Guadajoz, bañan, por otro lado, las campiñas del valle dando lugar a fértiles vegas (Torres Ortiz 2002: 44).



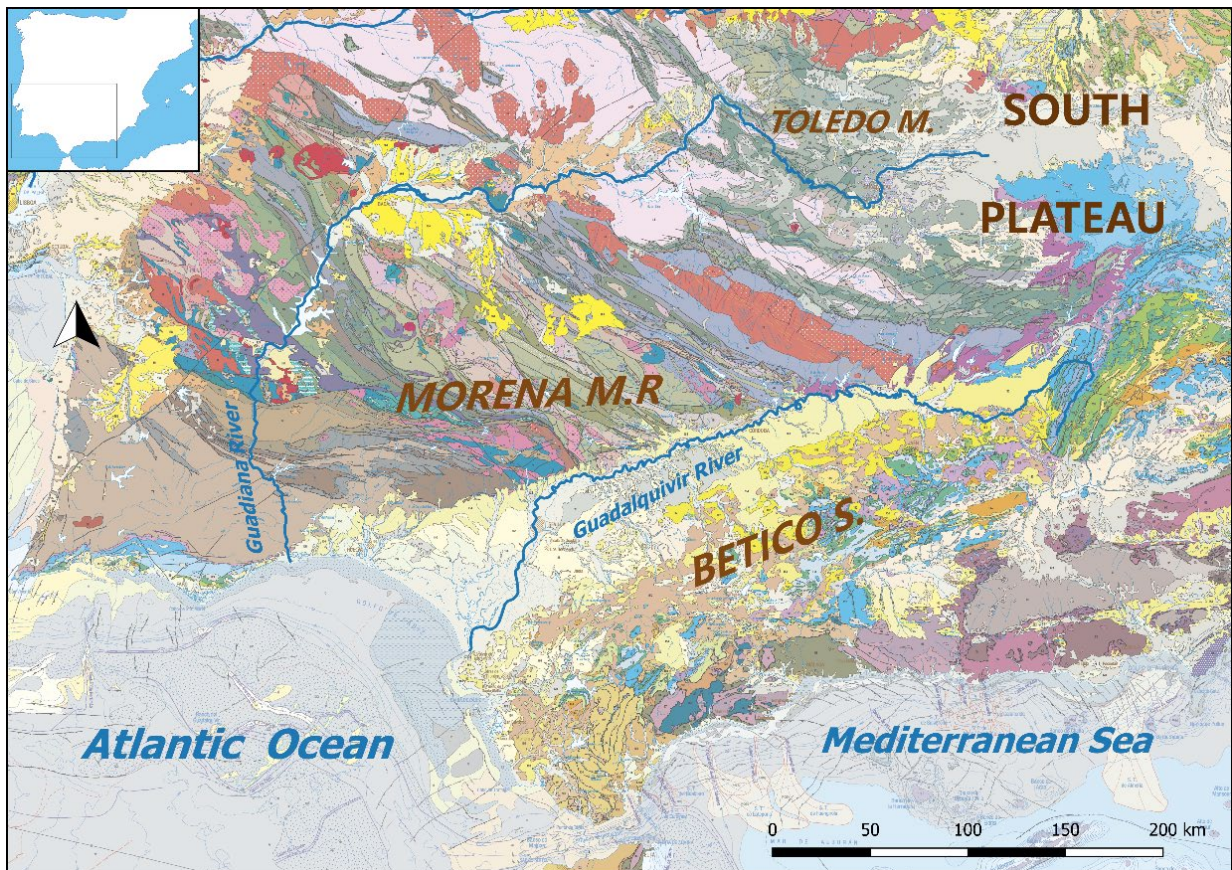


Fig. II.1. Mapa hidrogeológico de la península ibérica (elaboración propia).

La depresión del Guadalquivir está formada por materiales sedimentarios que han configurado un paisaje de llanuras en la parte cercana a la desembocadura del río, además de suaves colinas que se van pronunciando conforme se avanza hacia el Este. Dentro de este entorno cabe destacar algunos de los relieves más representativos, como el Aljarafe Sevillano o Los Alcores de Carmona, lugares en los que se emplazaron muchos de los yacimientos más destacados de estas fases culturales (Torres Ortiz 2002: 45). Sin embargo, la ubicación de muchos de ellos tuvo durante la Protohistoria una posición costera si se tiene en cuenta la paleodesembocadura del Guadalquivir a la altura de la actual Coria del Río (Sevilla) (Gavala 1959; Menanteau 1982; Arteaga *et al.* 1995), un espacio que actualmente corresponde con las marismas del Guadalquivir y, en gran parte, con el Parque Nacional de Doñana. Ello creó una albufera que fue denominada en la *Ora Maritima* de Avieno (*O.M.*, 284-285) como *Lacus Ligustinus* (Bendala 2004: 251; Ferrer 2013).

Según el mapa hidrogeológico, la mayor parte de los suelos que se sitúan entre Sierra Morena y el propio río están compuestos por materiales de origen Paleozoico, como filitas, pizarras, cuarcitas, grauvacas o gneises, existiendo algunas zonas en las que predominan los granitos y las granodioritas y, en la parte más cercana a la orilla, arcillas y margas con yesos. En la orilla izquierda, en cambio, se hallan suelos de diatomitas y otros que, por su cercanía al curso fluvial y a la albufera, están compuestos por materiales del Cuaternario, como gravas, limos, arenas, turbas y arcillas aluviales. En esta zona también se localizan materiales del Triásico, como arcillas y margas con yeso. Más al sur, en la parte correspondiente con la actual provincia de Cádiz, predominan los materiales de tipo flysch, areniscos o calcáreos junto a otros materiales del Mioceno, como calcarenitas, arenas y areniscas. El extremo más meridional de esta zona, en cambio, lo componen materiales del Cretácico como



margocalizas, calizas, margas, arcillas y arenas. Más al Este del valle, en correspondencia a la parte más meridional y oriental de la actual provincia de Jaén, comienzan a aparecer aquellos suelos más típicos de la Cordillera Bética, como las calizas carboníferas del Paleozoico o las calizas y dolomías del Jurásico y el Cretácico.

Entre el valle del Guadalquivir y el sur de la meseta Sur se encuentra Sierra Morena, una cadena montañosa que se extiende desde el Algarve portugués hasta las cordilleras Béticas e Ibéricas. Este accidente geográfico está formado por materiales Paleozoicos como granitos, granodioritas, gneises, pizarras, filitas o cuarcitas, lo cual explica, junto a las pronunciadas pendientes, la escasa potencialidad agrícola de la zona. En la parte más occidental, desde el Sur de Portugal hasta la serranía de Huelva, se desarrollaron algunos fenómenos de vulcanismo que dieron lugar al denominado cinturón Ibérico de las Piritas, unas mineralizaciones de sulfuros polimetálicos muy ricos en cobre y plata (Torres Ortiz 2002: 47).

Por Sierra Morena también discurrieron algunos cursos fluviales cuya erosión dio lugar a pequeños valles, como el de Alcudia, que favorecieron la comunicación entre el valle del Guadalquivir y La Mancha o la parte más meridional de la actual Extremadura (Torres Ortiz 2002: 47).

El valle del Guadiana, limitado al noreste por la serranía de Cuenca y al noroeste por los Montes de Toledo, se desarrolla por el Oeste bordeando la parte más occidental de Sierra Morena y la frontera con la actual Portugal. La demarcación hidrográfica del Guadiana, con una superficie de 55.527 km<sup>2</sup> que se reparten entre las actuales Comunidades Autónomas de Castilla-La Mancha, Extremadura y las provincias de Córdoba y Huelva (Andalucía), se encuentra limitada al norte por la cuenca del Tajo, al este por la del Júcar y al sur por la del Guadalquivir, desembocando en el estuario de Ayamonte (Huelva) hacia el Océano Atlántico, concretamente en la zona situada entre Portugal y las cuencas de los ríos Tinto y Odiel.

En el Guadiana desembocan algunos afluentes que surgen de las cadenas montañosas circundantes como Sierra Morena, los Montes de Toledo o el Sistema Ibérico. Entre ellos cabe destacar el Jabalón, el Bullaque o el Zújar. En su paso por Extremadura, correspondiendo con su curso Medio, se aprecia en ambas orillas el desarrollo de suelos del Mioceno formados por arcillas arcósicas, arenas y areniscas poco cementadas, mientras que en su curso Alto destacan las gravas, arenas, limos, arcillas y turbas, así como las margas y arcillas con alternancia de arena y conglomerados o calizas y yesos.

El Bajo Guadiana, coincidente con el Alentejo y el Algarve, se caracteriza por ser un territorio configurado por grandes penillanuras formadas sobre el Macizo Hespérico o Ibérico, aunque también hay algunas sierras como Serra de Ossa o Serra de Monchique. Existen grandes zonas fértiles, sobre todo aquellas de origen arcilloso, aunque el Bajo Algarve ha sido la zona más apta para el desarrollo de actividades agrícolas (Torres Ortiz 2002: 50-51).

La zona relativa al Guadiana Medio conforma un espacio en el que predominan los llanos con algunos relieves poco relevantes que dieron lugar a zonas muy fértiles, sobre todo la denominada Tierra de Barros y las vegas del Guadiana. Por ello, y como han reivindicado algunos autores recientemente (Rodríguez González 2018: 39 y ss.), no existieron fronteras naturales que impidieran las relaciones culturales entre el valle del Guadalquivir y el valle Medio del Guadiana, al contrario de lo que opinaba Pellicer (2000: 99) que concibió Sierra Morena como un obstáculo para dichas relaciones.

El Alto Guadiana, en cambio, se caracteriza por un espacio afectado por la orogenia alpina que se ve contrarrestada por la llanura manchega en cuyo centro se encuentra el Campo de Calatrava, caracterizado por un relieve de tipo volcánico.

La zona comprendida entre Sierra Morena y el valle del Guadiana se caracteriza por una gran homogeneidad en la formación de los suelos, formados por materiales paleozoicos como pizarras, gneises o cuarcitas, siendo relevantes los afloramientos de granitos y granodioritas en algunos entornos. En determinadas regiones de la actual provincia de Badajoz y Ciudad Real también son frecuentes los afloramientos del Plioceno, formados por arenas, areniscas, gravas y conglomerados, así como los del Mioceno formados por margas y arcillas con alternancia de arenas y conglomerados o calizas y yesos. Esta homogeneidad de suelos va cambiando progresivamente conforme se avanza hacia el Este. Así, en la parte más oriental de la actual provincia de Ciudad Real, comienzan a aparecer suelos formados por calizas y margocalizas con intercalaciones detríticas del Mioceno o del Jurásico. También se aprecia una amplia zona, desde los municipios ciudadreales de Manzanares hasta Villarrobledo, formada por arenas, areniscas, arcillas, gravas y conglomerados del Plioceno.

## 2.2 Contexto cronocultural: el Bronce Final y la Primera Edad del Hierro

Hablar del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro en la zona de estudio lleva aparejado el inevitable reflejo de Tartessos o, como la historiografía lo viene denominando en los últimos años, Tarteso. Las interpretaciones recientes sobre la cultura tartésica han cambiado notoriamente con respecto a los esquemas que se han ido manteniendo desde que Tarteso tomó una dimensión arqueológica a partir de las excavaciones de Carriazo (1973) en el cerro de El Carambolo (Camas, Sevilla). Los cambios en las interpretaciones de Tarteso, reflejados en uno de los últimos congresos más destacados sobre esta cultura protohistórica (Campos Carrasco y Alvar 2013), fueron motivados por los nuevos hallazgos en El Carambolo (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007; 2010) y por el conjunto de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 de Huelva (González de Canales *et al.* 2004).

Sin intención de profundizar en estos aspectos que sobrepasan los objetivos marcados, conviene destacar tan solo una de las cuestiones más importantes y que actualmente se encuentra en un caldeado y fructífero debate historiográfico. Dicho debate tiene que ver con el momento a partir del cual podemos hablar de una población o de una cultura tartésica. En este sentido, hay autores que señalan el surgimiento de la cultura tartésica en el Bronce Final, experimentando una fase de máximo esplendor en la Primera Edad del Hierro que comienza a partir de la colonización fenicia en la península ibérica (Torres Ortiz 2002; 2018; Bendala 2004 entre otros). Otros autores de corte colonialista, en cambio, prefieren hablar de la cultura tartésica a partir de la colonización fenicia, por lo que suprimen la fase del Bronce Final (Rodríguez González 2018 entre otros). El criterio de estos últimos para tales propuestas se fundamenta en la necesaria presencia del factor cultural fenicio para comprender la verdadera naturaleza de la cultura tartésica.

El amplio marco cronológico que se desarrolla entre los siglos XI y VI a.C. ha sido estructurado en varias fases, periodización que varía según el autor y los criterios que se han considerado en la definición de estas fases. A continuación, se mostrarán algunas de las periodizaciones más conocidas y comunes en la historiografía de la cultura tartésica.

La primera de ellas es la de Almagro-Gorbea (1977), quien diferenció entre Bronce Final (1200-900), Protoorientalizante (800-750 a.C.), Periodo Orientalizante (750-500 a.C.) y Post-Orientalizante (siglos V-IV a.C.), una periodización posteriormente modificada en lo que denominó como Prototartésico (1000-800 a.C.), Tartésico Pleno (800-600 a.C.) y Tartésico Final (600-500 a.C.) (Almagro-Gorbea 1980: 29). Ruiz Mata (1979; 1995a, 2014), atendiendo a la evolución de la cultura material, ha preferido apuntar una fase I (siglos X-IX a.C.), fase I-II (800-775/750) y una fase II (siglos VII-VI a.C.). Pellicer (1979-80), por su parte, planteó la existencia del Bronce Final Precolonial Antiguo (siglos XI-X a.C.), Bronce Final Reciente o Tartesio Precolonial Reciente (siglos IX-VIII a.C.), Tartesio Colonial Antiguo (750-siglo VII a.C.), Periodo Orientalizante Pleno o Tartesio Colonial Pleno (siglos VII- principios del VI a.C.) y, por último, un Orientalizante Final o Protoibérico (siglo VI a.C.). Aubet (1980a), en cambio,

redujo este periodo a dos fases, el Bronce Final Antiguo y Reciente (1200-750 a.C.) y un Periodo Orientalizante (750-550 a.C.). Posteriormente, a finales de los años ochenta, Fernández Jurado (1988-89) planteó un sistema trifásico formado por el Tartésico Antiguo (desde un momento impreciso hasta el 800 a.C.), Tartésico Medio (800-625/600 a.C.) y Tartésico Final (625/600-540/530 a.C.), cada uno con unos subperiodos o subfases. Esta complejidad contrasta con el esquema planteado por Bendala (2004) y en el que solo diferencia un Periodo Geométrico (X-IX a.C.), coincidente con el Bronce Final, y un Periodo Orientalizante (VIII-VI a.C.) que corresponde con la Primera Edad del Hierro.

Torres Ortiz (2004b), atendiendo al registro funerario, planteó la existencia de un Bronce Final Precolonial (1050/1000-825), Bronce Final colonial-Orientalizante I (ca. 825-725 a.C.), Orientalizante II (ca. 725-625 a.C.) y Orientalizante III (625-535 a.C.), un esquema que ha sido recientemente simplificado al Bronce Final (siglos X-IX a.C.) y a la Primera Edad del Hierro (siglos VIII-VI a.C.) (Torres Ortiz 2014; 2017).

Torres Ortiz (2008a) también ha propuesto una periodización atendiendo a la cronología absoluta radiocarbónica, diferenciando entre la fase Ría de Huelva (ca. 1050-950/900 cal. A.C.), fase Baiões-Plaza de las Monjas (ca. 950/900-825 cal. A.C.) y fase de la colonización fenicia (825 cal. A.C.).

En cuanto al Guadiana Medio, ha sido muy común el empleo de las fases caracterizadas por Almagro-Gorbea (1977; 1990). Sin embargo, esta periodización ha sido recientemente cuestionada por Celestino y Rodríguez González (2017b), fundamentalmente por la naturaleza de los hallazgos que dieron contenido a este esquema cronológico. Según los datos que presentan estos autores, en el valle medio del Guadiana se puede diferenciar un Bronce Final, del siglo IX a.C., y una Primera Edad del Hierro que arrancarían desde comienzos del siglo VIII a.C. Entre ellas se ha propuesto una fase transicional, aunque esta no aparece definida con claridad debido a la escasez de datos estratificados del Bronce Final. Por citar algunos yacimientos, destaca la UE 4 del corte SMRO de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012) o la cabaña oval de cerro Borreguero (Celestino y Rodríguez González 2017b; 2018), siendo la necrópolis de Medellín el mejor referente de la Primera Edad del Hierro en este contexto geográfico hasta la actualidad (Almagro-Gorbea *et al.* 2006; 2008a,b).

En el Alto Guadiana también existe una evidente problemática en lo relativo a la caracterización de estas fases culturales, debido principalmente a la escasez de trabajos arqueológicos que, no obstante, se han incrementado en los últimos años (Esteban *et al.* 2003; Benítez de Lugo *et al.* 2004; Zarzalejos y López Precioso 2005; Zarzalejos *et al.* 2012; 2017; García Huerta y Morales 2017; Miguel 2017; 2019a; García Huerta 2019; Esteban *et al.* 2019). Buena muestra de esta problemática lo constituye el hecho de que, hasta la actualidad, no se ha documentado ningún nivel del Bronce Final. De esta forma, los niveles más antiguos, generalmente situados bajo los *oppida* ibéricos, corresponden a lo que se ha denominado como etapa transicional Bronce Final-Hierro I. Tras esta fase se desarrollaría la Primera Edad del Hierro, denominada por algunos investigadores como Periodo Orientalizante (Benítez de Lugo *et al.* 2004: 36-70), que enlazaría con el Ibérico Antiguo a partir del siglo VI a.C. Esta diferenciación entre Bronce Final, Transición Bronce Final-Hierro I y Hierro I, en respectiva correspondencia con el Bronce Final, Hierro I Inicial y Hierro I Avanzado que han propuesto algunos autores (Morales 2010: 96-100), no ha sido bien definida en términos cronológicos. Recientemente, se ha señalado la necesidad de situar la Primera Edad del Hierro en el Alto Guadiana en torno al 750 a.C. (Miguel 2019a: 92), fecha que marcaría el límite inferior de la fase transicional Bronce Final-Hierro I. Más difícil sería determinar el límite superior de esta etapa transicional habida cuenta de la escasa información sobre el Bronce Final.

La elección de una periodización concreta para el estudio de un proceso histórico desarrollado durante un largo periodo de tiempo conlleva una gran dificultad, ya que depende de los elementos culturales que se tomen de referencia para poder apreciar su evolución en el tiempo. En este caso, se

ha tomado como referencia la periodización de Torres Ortiz (2014) que divide estos momentos en dos fases: Bronce Final (ca. 1000-825 a.C.) y Primera Edad del Hierro u Orientalizante (ca. 825-550 a.C.).

La fecha del 825 a.C. corresponde a la fecha calibrada que sitúa el momento en el que comenzó la colonización fenicia en la península ibérica y, por tanto, el inicio de la Primera Edad del Hierro (Torres Ortiz 1998: 57; Nijboer y van der Plicht 2008: 110, entre otros). Sin embargo, antes de esta presencia estable fenicia existieron contactos comerciales con las poblaciones locales del suroeste sin que ello supusiera el control político fenicio del espacio en que comerciaron (Almagro-Gorbea 2000; Torres Ortiz 2018: 49).

La elección de esta periodización como marco temporal para situar los distintos estilos analizados tiene que ver con su idoneidad en la representación de la realidad histórica de los contextos geográficos estudiados, aunque cada zona cuenta con sus propias particularidades que modifican levemente este esquema. Se trata de un modelo cronológico sencillo que permite un buen estudio de las cerámicas a mano con decoración pintada, ya que se ajusta a las diferencias formales y decorativas entre las cerámicas del Bronce Final y las de la Primera Edad del Hierro.

## Capítulo 3

### Estructura, metodología y fundamentos teóricos

Para el desarrollo de este trabajo se ha desarrollado una doble labor. En primer lugar, se han recopilado y clasificado en los diferentes apartados todos los datos extraídos de las fuentes bibliográficas relativas a estas cerámicas y que pueden ser de naturaleza muy diversa: memorias de excavación, artículos especializados, catálogos de museos o de exposiciones, actas de congresos, etc. La información bibliográfica ha sido sometida a un exhaustivo análisis crítico que se detalla en cada una de las producciones, ya que muchas de las referencias no presentan la suficiente fiabilidad para su consideración dentro del estudio de cada estilo.

Por otro lado, se ha procedido al estudio y sistematización de un voluminoso conjunto inédito de cerámicas pintadas del Sector III de Alarcos, zona en la que el área de Prehistoria de la Universidad de Castilla-La Mancha lleva trabajando cada año de forma ininterrumpida desde 1997 hasta la actualidad. En esta labor se han clasificado, estudiado, dibujado y fotografiado todos los materiales que se han integrado en el estudio y que componen, junto a dos piezas de cerro Macareno, el catálogo adjunto.

Los diferentes capítulos que integran el cuerpo principal del texto corresponden a cada uno de los estilos diferenciados: cerámica estilo Carambolo, cerámica estilo Valcorchero, cerámica estilo San Pedro II, cerámica estilo Medellín, cerámica estilo Meseta y cerámica monocroma en amarillo. Para su organización en capítulos se han tenido en cuenta dos criterios: la cronología y su representación en la zona de estudio. Así, los límites cronológicos superiores de la cerámica estilo Carambolo y estilo Valcorchero, la primera con un mayor número de hallazgos que la segunda, quedan insertos en el Bronce Final y en la Primera Edad del Hierro. Los cuatro estilos restantes, por el contrario, se incluyen en la Primera Edad del Hierro, siendo más habituales en la zona de estudio según este orden: cerámica San Pedro II, estilo Medellín, estilo Meseta y cerámica monocroma en amarillo.

En los distintos capítulos se han desarrollado los mismos puntos, cada uno correspondiente a las distintas cuestiones que plantea el estudio de cualquier material arqueológico, en este caso cerámico: distribución geográfica, tipología, decoración, cronología, etc.

Todos los capítulos comienzan con una historia de la investigación sobre el estilo en cuestión, creando un eje cronológico en torno al cual se articulan los diferentes hallazgos y las tendencias historiográficas en el estudio de estas producciones. En la enumeración de enclaves, para aquellas producciones con una dispersión geográfica amplia, se han tomado algunos yacimientos de otras regiones ajenas a la zona de estudio con el fin de ejemplificar dicha amplitud y poder observar su comportamiento en estas regiones.

Aprovechando la presentación de los yacimientos, y para no ser reiterativo, se han representado los hallazgos en un mapa de distribución elaborado con el programa de SIG Qgis. Dicha labor tiene como fin reflejar el área de dispersión de la cerámica estudiada, una información relevante para poder determinar el área de concentración y valorar las circunstancias de todos aquellos casos geográficamente aislados. La inclusión de los distintos yacimientos ha sido sometida a un análisis crítico, ya que no se han considerado aquellos sitios sin la publicación de la figura o la fotografía que corrobore su inequívoca adscripción al estilo indicado. Con ello se pretende la definición de un estilo sobre unos datos fiables, evitando crear un posible error que se fuera alimentando al no cuestionarse sus criterios de clasificación.

En un segundo apartado se han estudiado las características físicas y el proceso de fabricación de las cerámicas pintadas, señalando aspectos como la tonalidad de las superficies y pastas, tratamiento de las superficies, tipos de cocción, etc. Para esta labor han sido muy útiles las descripciones o las tablas que suelen adjuntarse en las memorias de excavación, como las de la colección *Excavaciones Arqueológicas de España*, aunque no siempre aparece detallada esta información. En este punto también se ha incluido la información de los análisis arqueométricos y de contenido, ya que permiten estudiar aspectos que tienen que ver con el proceso productivo como la temperatura de cocción, los minerales que compusieron las pastas y los pigmentos, los tratamientos de las superficies, etc. Sin embargo, como se apuntó en el estado de la cuestión, los análisis de este tipo son aún escasos. Por ello, y en función de los recursos económicos disponibles, se han efectuado algunos análisis mineralógicos y de contenido para arrojar luz sobre algunos de estos aspectos.

Los análisis de Difracción de Rayos X (DRX) y de contenido por Cromatografía de Gases-Espectrometría de Masas (CG-MS) y Cromatografía de Líquidos de Alta Resolución-Espectrometría mediante Ionización Química a Presión Atmosférica (HPLC-APCI-MS), efectuados en algunas piezas de Alarcos y cerro Macareno, han sido financiados a través del proyecto “Investigaciones arqueológicas en la necrópolis ibérica y en el *oppidum* de Alarcos, sector III (Ciudad Real)”, concedido por la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Los resultados de los análisis, aparte de ser comentados en este punto, quedan recopilados en el catálogo junto al resto de información de la pieza analizada. No obstante, en lo relativo a los análisis mineralógicos, se han elaborado láminas en las que se muestran las fotografías realizadas con el microscopio digital en ambas superficies de algunas de las piezas analizadas, así como la sección de las mismas, algún detalle destacable y el difractograma.

En el tercer punto, relativo a las formas, se presentan sucintamente las distintas tipologías que se han utilizado o se han elaborado *ex profeso* para alguno de los estilos cerámicos, como es el caso de la tipología de Carriazo (1973) para la cerámica estilo Carambolo. Por ello, cada punto dedicado a las formas comienza con una introducción en la que se muestran los estudios tipológicos que se han aplicado de forma específica en cada producción.

Entre las tipologías más relevantes destaca la elaborada por María Soledad Buero en los años 80 del siglo XX (Buero 1984: fig. 4; 1987: 38). En esta tipología, aplicable en la cerámica estilo Carambolo y estilo San Pedro II, clasifica las formas en dos grandes grupos, vasos abiertos y cerrados, diferenciando dentro de cada uno distintos recipientes en función de sus características físicas. Entre dígitos y letras no supera más de tres caracteres, lo que la convierte, junto con la de Ruiz Mata (1995a), en una tipología muy práctica. Este aspecto contrasta con la sistematización que Murillo (1994) estableció para el valle medio del Guadalquivir, un sistema de identificación de atributos a partir de letras y números que crea, en ocasiones, secuencias excesivamente complejas.

Por su carácter integrador, en lo que respecta a las formas del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro en el Bajo Guadalquivir, se ha recurrido frecuentemente a la tipología de Diego Ruiz Mata (1979; 1995a), aunque dentro de las tipologías generales también destacan las de Pellicer (1987-88) y Fernández Jurado (1988-89: cuadro resumen). En su sistematización, Ruiz Mata (1979) integró lo que denominó como fases I (prefenicia) y II (colonial), añadiendo posteriormente la fase I-II (de transición) a raíz del estudio de los materiales de San Bartolomé de Almonte (Fernández Jurado y Ruiz Mata 1986; Ruiz Mata 1995a). Por tanto, las formas diferenciadas iban asociadas a un componente cronológico determinado.

La tipología de Ruiz Mata ha sido utilizada por muchos investigadores para el estudio de estos contextos en el Bajo Guadalquivir (García Sanz y Fernández Jurado 2000; Ruiz Gil y López Amador

2001: 143-144; Torres Ortiz 2002; 2016; Pérez Macías *et al.* 2017 entre otros) y en otras zonas aledañas (Fernández Ochoa *et al.* 1994; Antunes *et al.* 2012; 2017a,b; Barros 2012; Fernández Rodríguez 2012; Mataloto 2012; García Pereira y Gómez Toscano 2012; Pereira Pinto de Oliveira 2012; Zarzalejos *et al.* 2012; 2017; Arruda *et al.* 2017a; Miguel 2017; 2019a entre otros). En algunos casos, se ha recurrido a esta clasificación por las analogías que se han establecido entre las fases culturales del suroeste y las de otras regiones con una información más escasa, como por ejemplo en el Alto Guadiana (Fernández Rodríguez 2012: 43).

El reconocimiento y uso de la tipología de Ruiz Mata también se debe a los paralelos que se han establecido con dos yacimientos clásicos de la historiografía del suroeste protohistórico, el Cabezo de San Pedro de Huelva y San Bartolomé de Almonte, cuyas cerámicas fueron la base de esta tipología por la participación de Ruiz Mata en el estudio y clasificación de los materiales.

En la actualidad no se cuenta con una tipología canónica o consensuada para la definición de las formas a mano del Bronce Final y de la Primera Edad del Hierro en el suroeste, aunque el trabajo de Ruiz Mata (1995a) sigue siendo el más reconocido. Este aspecto viene determinado, como se ha planteado en alguna ocasión (Casado 2015: 180), por la gran cantidad de variables que se pueden extraer de vasos realizados a mano, lo cual no generó una producción estandarizada.

Las continuas alusiones a la tipología de Ruiz Mata (1995a) en este trabajo no solo se deben al reconocimiento generalizado de esta sistematización entre los especialistas, sino por la precisión en la definición de variantes, las cuales no crean secuencias muy complejas en su denominación. Sin embargo, a nivel cronológico presenta ciertas limitaciones ya que, si bien la datación que el investigador concedió a la fase I queda parcialmente avalada por algunas fechas radiocarbónicas, muchas de estas formas pervivieron en época posterior (Castro *et al.* 1996: 201; Belén 2001: 46). Por tanto, el uso de la tipología de Ruiz Mata en este estudio no implica la aceptación plena del valor cronológico concedido por dicho investigador. Aun así, se detallará la correspondencia con las diferentes tipificaciones referidas, recurriendo a ellas exclusivamente para todas aquellas formas que no fueron registradas por Ruiz Mata.

Pese a ello, existe una importante limitación a tener en cuenta, ya que la tipología de Ruiz Mata fue elaborada para el Bajo Guadalquivir. Ello supone un evidente problema de correspondencia para todas aquellas formas locales que sirvieron de soporte para los distintos estilos en zonas ajenas al mismo, formas que no aparecen recogidas en su sistematización.

Por ello, y siguiendo el método procesualista de Clarke (1968) para la agrupación de las formas según sus atributos, se ha optado por clasificar los recipientes en función de sus características morfológicas a partir de una numeración que lleva implícita su inclusión en grupos más amplios. De esta forma, se han diferenciado dos grandes grupos: formas abiertas y formas cerradas.

Dentro de las formas abiertas se han definido varios grupos: cazuelas, cuencos, fuentes y platos. Este ha sido el orden propuesto en cada una de las producciones, correspondiendo con los códigos 1.1, 1.2, 1.3 y 1.4 respectivamente. Sin embargo, hay producciones que no registran algunos de estos grupos dentro de las formas abiertas. En este caso, y siguiendo siempre el orden numérico en correspondencia a la sucesión que se ha detallado para los grupos, hay ocasiones en las que el código no siempre se asocia a un determinado grupo. Así, por ejemplo, el grupo 1.3 que caracteriza a las fuentes en la cerámica San Pedro II, estilo Medellín y estilo Meseta denomina a los platos en la cerámica estilo Carambolo. Con ello se pretende mostrar una coherencia interna dentro de cada producción, si bien se indica en cada uno de los casos la correspondencia con el resto de tipologías y la numeración con la que aparece en el resto de producciones estudiadas.

Para la clasificación de los distintos recipientes en cazuelas, cuencos, fuentes y platos se ha atendido principalmente a la relación entre el diámetro y la profundidad, aunque en la mayoría de los casos la profundidad se ha intuido por la dirección del galbo. Los grosores de las paredes también han ayudado a determinar la adscripción de los vasos a sus determinados grupos, ya que los cuencos suelen tener paredes mucho más finas que las cazuelas o las fuentes.

De esta forma, las cazuelas quedan generalmente definidas por diámetros que oscilan entre los 20 y los 42 cm y profundidades que, en los contados casos en que se ha podido determinar, se encuentran entre los 16 y 25 cm. El uso del término “cazuela” en las clasificaciones tipológicas responde a criterios puramente formales, ya que se trata de recipientes que se clasifican como tal en la tipología de Ruiz Mata (1995a). Generalmente, todas las formas pintadas corresponden a cerámicas para el servicio y consumo de alimentos o bebida, formando parte de la vajilla fina. Por tanto, el empleo de dicho término no debe ser entendido como un recipiente para la transformación o el cocinado de alimentos, aspecto que viene corroborado por la ausencia de evidencias que apunten hacia una asidua y prolongada exposición al fuego.

Los cuencos, por su parte, muestran diámetros entre los 9 y los 20 cm, aunque existen casos aislados que llegan hasta los 22 cm, mientras que las profundidades que se han podido estimar se hallan entre los 3 y los 9 cm. Las fuentes tienen diámetros muy parecidos a las cazuelas, ya que oscilan entre los 22 y los 28 cm, aunque las profundidades son menores, como los 8.5 o 12 cm que se han estimado para algunos ejemplares completos. Por tanto, la fuente sería un recipiente abierto con una menor profundidad que la cazuela. Por último, estarían los platos, entre los 16 y los 34 cm de diámetro y profundidades que en algún caso alcanzan los 3 cm, aunque la profundidad máxima conservada de la mayoría de ellos suele superar esta cifra.

Una vez establecidos estos grupos se ha procedido a su clasificación atendiendo a varios factores morfológicos. El primer elemento que se ha caracterizado ha sido la carena, clasificándose los recipientes en subgrupos que definen formas con carena marcada, carena suave o sin carena. Dentro de cada uno de estos subgrupos se han organizado los tipos de recipiente en función de otros atributos, como la posición de la carena (alta, media, baja), el desarrollo del perfil desde la carena hasta el borde, la dirección del borde, la profundidad del recipiente, etc. En ocasiones, se han detallado subtipos y variantes por la presencia de elementos morfológicos diferenciados. La justificación del subtipo viene determinada por la existencia de elementos morfológicos relevantes, mientras que la variante se define por pequeñas diferencias dentro del tipo.

Para las formas cerradas se han definido grupos atendiendo principalmente al perfil, distinguiéndose entre vasos bicónicos, esferoides, elipsoides o globulares, soportes de carrete, etc. En prácticamente todas las producciones se ha diferenciado un grupo de forma desconocida de la que únicamente se ha determinado una forma acampanada del cuello.

De esta forma, la jerarquía en la denominación de los vasos es la siguiente: Formas abiertas y cerradas, grupos, subgrupos, tipos, subtipos y variantes.

Una vez identificados todos los tipos, así como los ejemplares que los representan en cada uno de los yacimientos, se ha procedido a un análisis estadístico del que han quedado excluidos los galbos y las bases de formas desconocidas. Todos los datos han quedado representados en dos diagramas, uno de barras horizontales, en los que se muestra la cantidad de cada uno de los tipos identificados, y un diagrama de sectores, en los que aparecen los grupos. Se ha procurado seguir el mismo color en aquellas formas comunes que aparecen en varias producciones. Así, las cazuelas aparecen en rojo, los cuencos en azul, los platos en verde, los vasos esferoides en negro, los elipsoides en gris y los bicónicos en morado. Con esta información se ha podido concretar la predilección de determinados estilos en las



diferentes formas, aspecto que les otorga personalidad y que configura en sí mismo un elemento que los diferencian del resto de producciones.

TIPO	Ruiz Mata 1995a	Buero 1987	Mirillo 1994	González de Canales et al. 2010	Casado 2015	Ruiz Mata 1995a	Vilaça 2012	Ruiz Mata 1995a	Buero 1987	González de Canales et al. 2010	Ruiz Mata, 1995a	Ruiz Mata, 1995a	Ruiz Mata 1995a
1.1.1						-	-	A.I-II.a	-	2C2	-	-	A.I.b
1.1.1.1	A.I.a	-	B1.2/D1D	6C	I-b.1								
1.1.1.2	A.I.b	2.a.1	B1.1/E1E	3C	-								
1.1.1.3	A.I.e	-	B1.2/D3B	-	I-b.1								
1.1.2						-	-	A.II.a	2.a.2	-	-	-	
1.1.2.1	A.II.a.1	2.a.2	B1.1/D2A	-	I-b.2								
1.1.2.2	-	-	B1.2/E1B	-	I-b.2								
1.1.2.3	-	-	B1.3/A2B	-	-								
1.1.2.4	-	-	B1.2/A1A	-	I-b.2								
1.1.3						B.II.b.1	-	-	-	-	-	-	
1.1.4						B.II.c	-						
1.1.5						B.II.d	-						
1.2.1	B.I	-	B1.3/D3A	1C3	I-b.3								B.II.c
1.2.1.1								B.II.a.1	-	1C1	-	-	
1.2.1.2								-	-	-	-	-	
1.2.1.3								-	-	-	-	-	
1.2.1.4								-	-	-	-	-	
1.2.2	-	2.b	A1	2E	I-a								B.II.d
1.2.2.1								B.II.b.1	2.a.3	-	B.II.b.1	-	
1.2.2.2								-	-	-	-	-	
1.2.2.3								B.II.c	-	-	B.II.c	-	
1.2.3.1								-	-	-	B.II.d	-	
1.2.3.2								B.II.d	-	5C	-	-	
1.2.3.3								-	-	-	-	-	
1.2.3.4								-	2.b (?)	-	-	-	
1.2.3.5								-	-	-	-	-	
1.2.3.6								-	-	-	-	-	
1.3.1	-	-	B1.1/D3A	-	-								
1.3.2	-	-	-	-	-								
1.3.3													



A continuación, se ha procedido al estudio de la decoración, organizando la información en tres apartados: Motivos y composiciones, orígenes de la decoración y simbología. La decoración ha constituido el criterio fundamental para la clasificación de los hallazgos en los distintos estilos ya que, en el contexto de la amplia dispersión geográfica que presentan muchos de ellos, fue habitual la plasmación de los distintos esquemas decorativos que los definen en la tradición vascular de cada una de las comunidades que los desarrollaron. No obstante, será un aspecto más ampliamente desarrollado en cada una de las producciones estudiadas, ya que cada estilo responde a unas particularidades que hay que considerar.

En el primer apartado de este punto se ha recopilado toda la información relativa a los motivos y las composiciones de cada una de las producciones. En las diferentes publicaciones que he consultado se suelen presentar tablas de motivos en las que estos aparecen de forma aislada o, si formaron parte de una composición, esta se ha mostrado de forma segmentada o parcial. De esta manera, como por ejemplo ocurre en la cerámica estilo Carambolo, se han publicado algunos motivos sin considerar su inclusión dentro de otras composiciones más complejas, a excepción de aquellos testimonios excepcionales que más llamaron la atención de los investigadores por su complejidad (Ruiz Mata 1984-85: fig. 4). En estos trabajos tampoco se ha valorado la asociación del motivo con su correspondiente forma ni la posición que este ocupaba dentro de la misma, exceptuando las figuras en las que se muestran algunas de las formas de determinados yacimientos.

En esta investigación se han tenido en cuenta todas estas carencias y, por primera vez, se han representado todos los motivos conocidos de las cerámicas estudiadas según la posición que ocuparon en el recipiente. Dicho recipiente se representa mediante un cuadrado cuya parte superior corresponde al borde, la central al cuerpo y la inferior a la base. En los habituales vasos de carena alta, el tercio superior corresponde aproximadamente con la carena. En la mayoría de las ocasiones no se conserva totalmente la forma, característica que se ha señalado con una línea discontinua que representa la línea de fractura. Con este recurso se pretende diferenciar entre aquellos vasos con zonas intencionadamente en reserva y aquellos en los que se desconoce la decoración por su estado fragmentario. Por ello, los galbos presentan líneas discontinuas tanto en la parte superior como en la inferior, ya que se ignora su posición original en el recipiente. En aquellos casos en los que un mismo motivo aparece en galbos y en una forma reconstruida se dará prioridad a esta última en su presentación gráfica al aportar una mayor información.

Tras haber registrado todos los motivos de las superficies externa e interna, así como su correspondiente posición en el vaso, se ha procedido a su catalogación. Cada motivo se ha denominado con una letra en mayúscula, añadiéndose un número en cada caso para identificar el motivo concreto dentro del mismo grupo. La sucesión de cifras indica una progresiva complejidad del motivo, ya sea por su ejecución o por el añadido de elementos complementarios de tipo secundario, como flecos o espirales, que no se han denominado con letras para no generar secuencias excesivamente amplias. De esta forma, se entiende que el motivo B9 es más complejo que el B4, ya sea por su ejecución o por la incorporación de algún elemento adicional. Sin embargo, habría que admitir la subjetividad de este criterio ya que, por ejemplo, se ha considerado más complejo un triángulo invertido a uno con el vértice hacia arriba cuando, en realidad, su ejecución no implica necesariamente una mayor dificultad. Por tanto, la relación entre el motivo y la clasificación numérica del mismo en función de su dificultad es orientativa.

En estas tablas de motivos, también se han sintetizado las composiciones más complejas que reúnen otras más simples y que, en todo caso, no justifican una denominación diferente al poseer la misma sintaxis decorativa. Así, por ejemplo, aparecen sucesiones de triángulos y metopas de líneas verticales, una composición que queda recogida en el motivo B5 de la cerámica estilo Carambolo, aunque en este

caso se incluye una línea en el borde al constituir el esquema más complejo dentro de este tipo de composición. Los distintos motivos han sido denominados de la siguiente manera:

A: Línea	E: Rombo	I: Indeterminado	X: Esteliforme
B: Triángulo	F: Reloj de arena	J: Banda plana	Z: zoomorfo
C: Cuadrado	G: Aspa	K: Antropomorfo	
D: Retícula	H: Zigzag	V: vegetal	

Las tablas de motivos se han organizado, según aparezcan en la superficie externa o interna, en orden alfabético a excepción de los motivos de tipo naturalista (vegetales, zoomorfos, antropomorfos, esteliformes) que se han reservado para el final. Existen composiciones que están formadas únicamente por motivos primarios, motivos que se clasifican en los grupos A, B, C, D, E, F, G, H, I, J.

En ocasiones aparecen conjuntamente algunos de estos motivos primarios formando composiciones más complejas, como triángulos con cuadrados, rombos con retículas, etc. Estos casos se han designado a partir de la agregación de las letras correspondientes a cada motivo. En la cerámica estilo Carambolo, al contrario del resto de producciones en las que fue más recurrente su uso como motivo autónomo, se ha obviado la denominación del elemento lineal (A) para evitar secuencias complejas en este tipo de composiciones, aunque se conservará en aquellos casos en los que las composiciones lineales son el elemento decorativo exclusivo o destacado dentro de una composición (grupo QA, JA).

La agregación de motivos primarios para la creación de composiciones más complejas justifica la personalidad de los grupos BC, BD, BE, BF, DE, DH, BED, CDE, JA, JB, JD, JH.

Muchos de los motivos primarios suelen aparecer asociados a bandas de líneas quebradas, es decir, sucesiones de líneas paralelas que aparecen delimitadas por los cuatro lados formando un espacio cerrado tramado. Sin embargo, en otras ocasiones se utilizaron estas bandas quebradas para la realización de algunos motivos geométricos. En ambos casos, ya sean motivos simples asociados a líneas quebradas o motivos geométricos realizados a base de líneas quebradas, se indicarán con la letra Q seguido de la letra que denomina al motivo al que acompaña o representa. Cuando esta sintaxis añada más de un motivo, se indicará a partir de la sucesión de las letras correspondientes, siendo las composiciones más complejas en muchas de las producciones. De esta forma, se han podido diferenciar los grupos QA, QB, QC, QD, QE, QF.

Por último, como se indicó, estaría el conjunto de motivos que hacen alusión a una realidad de tipo naturalista como propuso Buero (1984). En dicho grupo, y bajo un lenguaje figurativo de tipo geométrico, se recopilan todos los elementos de tipo antropomorfo, zoomorfo, fitomorfo o esteliforme. Algunos de estos motivos se realizaron a partir de motivos primarios. De esta forma, como ocurre en la cerámica estilo Carambolo, el triángulo (B) se utilizó para las aves y el cuerpo de los cérvidos, mientras que las líneas quebradas (Q) encuadraron o se utilizaron para representar frecuentemente algunas de las partes de un cuadrúpedo, como cápridos. En estos casos la letra Z precede ocasionalmente a la B y Q para dejar clara la naturaleza zoomorfa de los motivos realizados con estos recursos geométricos, función que cumple la X para los esteliformes. Existen composiciones en las que pueden aparecer varios elementos de tipo naturalista, casos en los que, de nuevo, se recurre al añadido de letras para indicarlo.

Tras la exposición de la documentación gráfica de los motivos y su clasificación en grupos se ha desarrollado la parte relativa a la forma en la que estos fueron ejecutados: disposición, características de los tramados, etc. Después, se ha establecido la asociación de las composiciones a los distintos recipientes, una información que queda resumida en una tabla de formas abiertas y cerradas. Esta tabla, cuya información aparece desglosada en una detallada descripción, presenta tres columnas. La

primera corresponde a la numeración que denomina al tipo en cuestión, la segunda señala el motivo codificado que se desarrolló en las superficies interna y externa y, en la tercera, se recogen los yacimientos en los que aparece registrada. Como es evidente, para esta tabla de asociación forma-motivo se ha prescindido de los galbos, aunque la información que ofrecen quedó plasmada en las tablas de motivos.

En lo relativo a las decoraciones, también se ha diferenciado un apartado dedicado a los paralelos que se han hallado para los distintos motivos y composiciones registradas en las cerámicas estudiadas. Dado el contexto en el que se desarrollaron estas producciones, caracterizado por los contactos con otras culturas del Mediterráneo, se ha prestado especial atención a la cultura material fenicia, chipriota, villanoviana, etrusca, griega, etc. Para ello se han utilizado obras de referencia ineludibles, como los trabajos de cerámica geométrica griega de Coldstream (1968; 2003), Boardman (1998) o Kunisch (1998), las aportaciones de Bikai (1978) sobre la cerámica fenicia, los trabajos de Karageorghis y des Gagniers (1974a,b,c) para la cerámica chipriota, la obra de Akimova *et al.* (1988) y de Neri (2010) para la cultura material villanoviana y etrusca o la obra de Savio (2004) para los huevos de avestruz fenicios. Para este propósito también han sido muy útiles los catálogos de exposiciones o de museos, como el de la cerámica griega geométrica del museo de Florencia (Paoletti 2012), el de la exposición sobre los etruscos (Colonna 1985; Stopponi 1985) o sobre el mundo tartésico (Bazán 2000).

Sin embargo, y como es lógico, la decoración de la cultura material que se desarrolló en la península ibérica, tanto por las poblaciones locales como coloniales, también ha sido revisada, como la plasmada en la orfebrería, la eboraria o la cerámica del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro. Para ello se han utilizado trabajos específicos, como los de Aubet (1978; 1980b; 1981-82) y Almagro-Gorbea (2005; 2008a) para los marfiles o la de Jiménez Ávila (2002) para la toréutica, así como obras más generales que incluyen un exhaustivo estudio de los materiales de la época, como la de Torres Ortiz (2002) o la dedicada al estudio de los materiales de la necrópolis de Medellín (Almagro-Gorbea *et al.* 2008a). Estos trabajos, entre los que cabría citar un mayor número de títulos para los diferentes casos, se recopilan por orden alfabético en la bibliografía.

El apartado de la decoración concluye con el estudio simbólico de aquellos motivos que trascienden una función estrictamente decorativa. Sin embargo, y a pesar de que a través de la Arqueología podemos aproximarnos al mundo simbólico de las comunidades que elaboraron esa materialidad (Renfrew 1993), existe la limitación que subyace al análisis del mundo simbólico de una comunidad protohistórica con los esquemas mentales actuales. Para abordar esta cuestión se cuenta con obras específicas para determinados motivos, como las obras de Wegner (1968) y Escacena (2018) para las escenas de danza, la de Devi (1993) para las aves o la de Brusa-Zapellini (2006) sobre la esvástica. En este apartado también se han considerado obras más generales sobre la simbología oriental en la península ibérica durante la Primera Edad del Hierro, como las de Blázquez (1983), Belén y Escacena (1997; 2002), Belén y Marín (2002), Blázquez y Belén (2003a,b), Jiménez Ávila (2003) y Olmos (2003; 2008-09). Mucho más general, aunque no por ello menos útil, es el famoso diccionario de Cirlot (2006) o el reciente trabajo de Soave (2017) sobre el simbolismo de algunos motivos en el arte.

Continuando con el estudio de las producciones a mano con decoración pintada, se ha dedicado un punto específico para la cronología. Tras una introducción, en la que se reflejan las opiniones de los distintos autores sobre la cronología del estilo en cuestión, se abordan dos epígrafes, uno correspondiente a la cronología por asociación de materiales y otro sobre la cronología absoluta radiocarbónica. Sin embargo, al comenzar el primer epígrafe se han detallado los contextos de todos los materiales presentados con el fin de centrar la atención en aquellos con un contexto fiable.

Una vez expuestos los contextos de los materiales estudiados, se ha detallado la localización y la cronología de los distintos horizontes formales y estilísticos que aparecen asociados a las diferentes

producciones. En la argumentación se ha tenido en cuenta la cronología convencional y radiocarbónica para su valoración en la discusión cronológica final.

En la parte correspondiente a la cronología radiocarbónica se ha considerado la antigüedad de las muestras, por lo que aquellas calibraciones anteriores a 2013 se han recalibrado con el programa OxCal y la tabla radiocarbónica IntCal13 para mostrar una información actualizada según las últimas investigaciones sobre la curva del radiocarbono. Toda la información relativa a las muestras analizadas para datación radiocarbónica quedan recogidas en tablas en las que se concreta el yacimiento y el nivel de donde fue tomada la muestra, el tipo de muestra, la identificación de la muestra, la fecha BP, los porcentajes de probabilidad al 68.2% y 95.4% y, por último, la referencia bibliográfica en la que aparece la información.

En el análisis sobre la cronología absoluta radiocarbónica de las cerámicas pintadas solo se han tenido en cuenta las dataciones que se han obtenido de aquellos niveles en los que se han documentado, aunque también se han valorado aquellas del mismo yacimiento que pueden aportar una cronología *ante quem* o *post quem*. Dicha restricción tiene como principal objetivo la reducción del margen de error ya que, como han apuntado algunos investigadores (Torres Ortiz 1998: 50; Brandherm y Krueger 2017: 300; García Alfonso 2017: 145), existe un gran problema en la curva de calibración a partir del 800 cal. A.C. La causa vendría por el evento climático 0,85k Yrs BC que se registra en la transición del Suboreal al Subatlántico y que alteró la proporción de carbono en la atmósfera (Urbina y Morín 2017: 25). Esta problemática queda perfectamente reflejada en las dataciones recogidas en las diferentes tablas, con unos límites claramente alterados al sobrepasar esta fecha.

A ello habría que añadir el tipo de muestra, ya que muchos de los carbones sometidos a los análisis de C-14 podrían sufrir el efecto de “madera vieja” (Renfrew y Bahn 2008: 236). Dicho efecto ofrecería una cronología más antigua a la del contexto en el que se recogió la muestra. Pese a ello, en la tradición arqueológica han predominado los análisis de carbones en lugar de otras muestras de vida corta como semillas o huesos, aunque en los últimos años está cambiando la tendencia en aquellos yacimientos en los que se han documentado restos de este tipo.

La parte de la cronología concluye con una discusión en la que se intentan marcar unos límites cronológicos en función de la información que han ofrecido los materiales asociados y el radiocarbono, determinando así una cronología convencional y absoluta radiocarbónica para cada una de las producciones estudiadas.

Cada uno de los estudios sobre estas cerámicas termina con un punto en el que se analiza el contexto, la funcionalidad y el significado que tuvieron estos recipientes. Esta parte tiene como objetivo fundamental reflexionar sobre el valor y la función que las distintas sociedades les concedieron a estos recipientes. Para ello, en primer lugar, se ha diferenciado entre los contextos habitacionales que ofrecen los poblados y los ámbitos funerarios, ya que el significado y el simbolismo que se le otorgó a la cultura material en ambos casos fue diferente. Después, tras un general agrupamiento en función de su posición en altura o llano, se han estudiado los materiales y la interpretación que los distintos autores han ofrecido sobre los espacios en los que fueron documentadas las cerámicas pintadas.

Para la interpretación de estos contextos se ha recurrido a muchos de los principios que plantea el Procesualismo cognitivo y el Postprocesualismo (Renfrew 1982; 1993; 1994; 1998), corrientes que apuntan hacia el uso simbólico y social de la cultura material. Dichos planteamientos permiten reconstruir el ambiente social en el que se integraron las cerámicas pintadas, para lo cual se atenderá especialmente a los materiales asociados y a los contextos en los que se han documentado. Con ello, teniendo en cuenta el simbolismo que reflejaban algunos motivos, se han podido plantear algunas

hipótesis sobre su función o integración en ceremonias o rituales desarrollados por las comunidades que las elaboraron.

De la Arqueología Postcolonial también se han tomado algunos principios metodológicos para una aproximación al estudio de las poblaciones locales que desarrollaron estas producciones. Así, según sus postulados, se pretende conceder a las poblaciones locales el protagonismo de sus propias experiencias, capaces de reelaborar muchos de los elementos materiales e inmateriales que conocieron a través de los contactos con otras culturas del Mediterráneo (Van Dommelen 1998; Rowlands y Van Dommelen 2013; Delgado 2014). Con ello se pretende mostrar una idea más verosímil que contempla la adaptación de los elementos foráneos a las concepciones locales como consecuencia de un proceso de reformulación, no como una mera copia por parte de poblaciones pasivas que se vieron abrumadas por la llegada de unos elementos culturales que eclipsaron sus propias tradiciones.

Para una mejor interpretación del contexto social o la funcionalidad de estos recipientes también se ha recurrido a otros puntos del Mediterráneo con los que se han podido establecer paralelismos, como el mundo etrusco, donde también existió una interacción entre las poblaciones locales, fenicias y griegas. En esta labor de comparación también se ha hecho alguna referencia a algunas fuentes escritas contemporáneas, como los poemas homéricos o las inscripciones de Pyrgi.



## Capítulo 4

# Cerámica estilo Carambolo

### 4.1 Definición, hallazgos y distribución de la cerámica estilo Carambolo

La cerámica de estilo Carambolo o, como tradicionalmente se ha denominado, de “tipo Carambolo” constituye una de las producciones más definidas y mejor estudiadas dentro del conjunto de cerámicas a mano con decoración pintada del sur peninsular.

Los primeros ejemplares de este estilo cerámico fueron localizados en Mesas de Asta (Jerez de la Frontera, Cádiz) durante las excavaciones de Esteve Guerrero entre 1942 y 1943 (Esteve 1945: 39, fig. 6. Lám. X; 1969: fig. 4: arriba-izquierda, centro-izquierda). Sin embargo, no fue hasta la intervención de Carriazo en el yacimiento homónimo, tras el hallazgo del famoso tesoro de El Carambolo (1958), cuando se dio a conocer a la comunidad científica, consagrándose a partir de entonces como uno de los elementos materiales más definitorios de la cultura tartésica en su etapa de formación (Carriazo 1969: 315; 1970: 43, 57; 1973: 504).

En la obra en la que se publicaron los resultados de las primeras intervenciones en El Carambolo (Camas, Sevilla), Carriazo (1973: 484, 504) propuso denominar a esta producción como “tartésica” o “de estilo Carambolo”. No obstante, en su clasificación general de la cerámica la catalogó como “clase 18 y 19” (Carriazo 1970: 45; 1973: 484-485). Posteriormente, y atendiendo a su distribución geográfica, fue denominada Guadalquivir I (Ruiz Mata 1984-85).

Tal y como auguró Carriazo (1969), la cerámica de estilo Carambolo pronto captaría la atención de la investigación. Dicho interés se centró fundamentalmente en su decoración geométrica, presentándose por primera vez como la versión hispana del Geométrico Final griego (Pellicer 1969: 295). Sin embargo, la mayoría de los autores señalaron mayores paralelismos con el Geométrico griego Antiguo y Medio (Almagro-Gorbea 1977: 120-125; Cabrera 1981: 328), sobre todo con el Geométrico Medio II (Bendala 1979: 37-38; Ruiz Mata 1984-85: 242), lo cual ofrecería una cronología para este tipo cerámico y, como consecuencia, para los niveles III y IV del fondo de cabaña de El Carambolo, que se consideraron como el referente material de la cultura tartésica en su fase precolonial. Otros autores, por el contrario, remitieron sus paralelos a la cerámica chipriota geométrica del tipo *Bichrome* IV del Chipriota Arcaico I (750-600 a.C.) (Maluquer de Motes 1960: 286-287; Schubart 1971: 169).

De esta forma, la cerámica de estilo Carambolo se convirtió en el fósil guía de la cultura tartésica durante el Bronce Final (Fernández Miranda 1979: 51), por lo que sería anterior al inicio de la colonización fenicia en la península ibérica, que en ese momento se fijaba en torno al 750 a.C. (Almagro-Gorbea 1977: 496). Los paralelismos entre la cerámica estilo Carambolo y la del Geométrico Medio II ático fecharon la primera entre el 800-760 a.C. según la datación que Coldstream (1968: 330; 2003: fig. 128) estableció para este periodo, aunque ningún autor precisó el lugar de origen de dicha decoración.

Los hallazgos de este estilo se incrementaron gracias a las excavaciones y prospecciones realizadas entre los años sesenta y ochenta del siglo XX en algunos yacimientos andaluces como el Cabezo de San Pedro (Huelva) (Blázquez *et al.* 1970: láms. XXVIII: a-c; XXIX:j-l; XXXIV:c; 1979: figs. 13:26; 14:25; 22:83-84, 88; 24:116; 29:236; Ruiz Mata *et al.* 1981: figs: 38:97, 101; 41:152; 42:171; 44:235; 45:266; 46:294; 47:307; 57:591, 596; 68:828), Cerro Macareno (La Rinconada, Sevilla) (Almagro-Gorbea 1977: nota 148), Alhonor (Herrera, Sevilla) (López Palomo 1981: fig. 61: arriba), Mesa de Setefilla (Lora del Río, Sevilla) (Aubert *et*

al. 1983: fig. 23:45, 49-52; 26:89), cerro de San Juan (Coria del Río, Sevilla) (Escacena 1983: fig. 6:54, 57), la Universidad Laboral (Alcalá de Guadaira, Sevilla) (Buro 1984: figs. 1:1, 6; 2:1, 4; 4:b, d-e; Buro y Fernández Gómez 2010: figs. 5-8), el cerro de la Cabeza (Valencina de la Concepción, Sevilla) (Buro 1984: figs. 2:2; 3:2-3; Ruiz Mata 1984-85: fig. 3), El Picacho (Carmona, Sevilla) (Buro 1984: fig. 1:4), cerro del Casar (El Coronil, Sevilla) (Buro 1984: fig. 2:5), Cortijo del Acebuchal (Lora del Río, Sevilla) (Buro 1984: fig. 1:2), el corte CA-80/B de Carmona (Sevilla) (Pellicer y Amores 1985: figs. 46:13; 50:8), el fondo XXXII-XXXIII de San Bartolomé (Almonte, Huelva) (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. IX:134, 136-137; XIV:232-233), El Llanete de los Moros (Montoro, Córdoba) (Martín de la Cruz 1987: figs. 19:72-73, 77-78, 83-85; 24:141-142; 31:230; 32:255; 46:587; 49:656, 659-661), el cerro de la Cabeza (Santiponce, Sevilla) (Domínguez de la Concha *et al.* 1988: fig. 2, lám. LVII:758) o en la calle Puerto nº 6 de la ciudad Huelva (Fernández Jurado 1988-89: lám. X:1).

También se catalogaron como estilo Carambolo algunos fragmentos de cerámica con pintura roja en Andalucía, como en Cabezuelos (Úbeda, Jaén) (Molina González *et al.* 1979: 292), Entremalo (Carmona, Sevilla) (Buro 1987: 36), cerro del Calvario (Peñaflor, Sevilla) (Buro 1987: 36), la UE 92 y el sector nº1 del solar de la calle Costanilla Torre del Oro, s/n. (Carmona, Sevilla) (Cardenete *et al.* 1989: 570; Román 2004: 1005), el estrato V de Carmona (Werner 1990: 40-41) o el nivel 16 de Colina de los Quemados (Córdoba) (Castro *et al.* 1996: 198; Werner 1990: 40) y en Rancho de Pérez Gil-1 (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz) (Barrionuevo 1998: 25). De la meseta Sur se añadieron a este horizonte los ejemplares del teatro romano de Medellín (Badajoz) (Almagro-Gorbea 1977: fig. 178:7299), la cueva de Boquique o Valcorchero (Plasencia, Cáceres) (Almagro-Gorbea 1977: fig. 27) y Casa de Rana (Valdepeñas, Ciudad Real) (Ruiz Mata 1984-85: nota 10; Pérez Avilés y Vélez 1996: 16). Sin embargo, los ejemplos citados en dichos ámbitos no se han considerado dentro de esta producción por diversos motivos (*vid infra*, p. 38-40).

Estas nuevas evidencias permitieron ampliar los estudios tipológicos y estilísticos que hasta entonces se fundamentaban de forma exclusiva en los hallazgos de El Carambolo. En este sentido, destacan los trabajos de Paloma Cabrera (1981), quien definió dos horizontes estilísticos en términos cronológicos, tipológicos y decorativos. Ambos estilos, también diferenciados por Pellicer (1979-80: nota 47), Blasco (1980-81: 91) y Aubet (1982: 387), fueron posteriormente confirmados por Ruiz Mata (1984-85), denominándolos Guadalquivir I (estilo Carambolo) y Guadalquivir II (estilo San Pedro II). También se incluyó la cerámica estilo Carambolo en las primeras sistematizaciones de cerámicas a mano con decoración pintada de la península ibérica, considerándose como la producción más antigua de todas las conocidas hasta ese momento (Almagro-Gorbea 1977: 120-125, 458-460). Los estudios de Buro (1984: 345; 1987) se centraron principalmente en la decoración naturalista que presentan algunas de las cerámicas de este estilo.

En la década de los años ochenta también se realizaron los primeros estudios sobre la funcionalidad de esta vajilla o los medios a través de los cuales se transmitió esta iconografía de origen mediterráneo, destacando los trabajos de Buro (1984; 1987) y Almagro-Gorbea (1986: 427-429), así como los primeros análisis de pastas cerámicas, concretamente sobre una pieza del Cabezo de San Pedro que reveló la presencia de tremolita, un mineral típico de la actual provincia de Sevilla (Galván 1986: 297, 313).

Durante los años noventa del siglo XX y los primeros años del siglo XXI se siguió ampliando el área de dispersión de la cerámica estilo Carambolo con los ejemplares de La Saetilla y Vega de Santa Lucía (Palma del Río, Córdoba) (Murillo 1994: figs. 4.9:31; 4.11:63, 83; 4.20:196; 4.23:74; 4.31:387B, 411; 4.42:666; 4.70:1664, 1678; 4.72:1364, 1368, 1371, 1376-1377; 4.73:1076-1077, 2079; 4.76:729-730), Mesas de Asta (Jerez de la Frontera, Cádiz) (González Rodríguez *et al.* 1995: láms. 1:7, 8; 2:13. Inéditas: Ros 3-241, Ros 3-242, Ros 3-304, Ros 3-306 (2), Ros 3-758, Ros 3-483), Campillo (Puerto de Santa María, Cádiz) (López Amador *et al.* 1996: figs. 8:4; 12:47), Peñalosa (Escacena del Campo, Huelva) (García Sanz y Fernández Jurado 2000: láms. 7:4; 11:3; 20:6-7; 27:2; 30:7; 32:5; 65:10-12), Pocito Chico (Puerto de Santa

María, Cádiz) (Ruiz Gil y López Amador 2001: fig. 29:4296) e incluso en puntos tan septentrionales como Alarcos (Ciudad Real-Poblete, Ciudad Real) (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 5:2).

Durante estos años también hubo importantes aportaciones en lo relativo a la transmisión de los motivos a partir del comercio de textiles orientales y egeos, destacando los trabajos de Ruiz-Gálvez (1993: 56; 1998: 255) y Cáceres (1997: 125-140). A partir de entonces, y en función de la ausencia de cerámica griega del Geométrico Medio II en la península ibérica, salvo un fragmento de píxide o crátera hallada en Huelva (del Amo 1976: fig. 9, lám. 5; Coldstream 1982: 36; Shefton 1982: 342, nota 11), la teoría de los productos perecederos con decoración geométrica se convirtió en la principal hipótesis para explicar la transmisión de los motivos decorativos.

El inicio del siglo XXI vino marcado por las nuevas propuestas a partir de las excavaciones llevadas a cabo en el yacimiento de El Carambolo entre los años 2002 y 2005. La interpretación de las estructuras exhumadas como un santuario fenicio (Rodríguez Azogue y Fernández Flores 2005; Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007; 2010; Escacena *et al.* 2007) y el “fondo de cabaña” de Carriazo como una fosa ritual del propio santuario (Blázquez 1983: 38; Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2005), generó algunas alternativas que cuestionaron los esquemas hasta entonces vigentes.

Uno de los cambios más importantes tuvo que ver con el factor cronológico, ya que los niveles fundacionales de la fase más antigua del santuario (Carambolo V) arrojaron unas fechas radiocarbónicas de finales del siglo IX cal. A.C. (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: fig. 14). De esta forma, parte del periodo que se contempló para el desarrollo de la cerámica estilo Carambolo coincidía con la presencia estable fenicia en la península ibérica, aspecto que ya se había deducido al situar la fundación de las primeras colonias fenicias en el último cuarto del siglo IX cal. A.C. (Torres Ortiz 1998: 57; 2002: 83, 387) o la presencia de cerámica a torno en los niveles inferiores del “fondo de cabaña” (Schubart 1971: 169, nota 7; Pellicer 1979-80: 323; Amores 1995) que la hacían fechable en una fase posterior. Por tanto, la cerámica estilo Carambolo no fue exclusiva de un periodo precolonial, sino que perduró en una fase de presencia estable fenicia.

Durante esta primera década del siglo XXI también se abordaron cuestiones tan importantes como el simbolismo de algunos motivos (Tiemble 2003; Escacena 2004; Buero y Fernández Gómez 2010) o el uso que pudo tener esta vajilla de lujo, ya sea en banquetes rituales (Torres Ortiz 2002: 135; Delgado 2010: 8-10) o para officiar los cultos de alguna divinidad (Casado 2003; Buero y Fernández Gómez 2010).

Sin embargo, el hallazgo más revelador fue el conjunto exhumado en la calle Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 en la ciudad de Huelva (González de Canales *et al.* 2004), cuya cronología puso de manifiesto unos contactos comerciales y culturales entre las poblaciones locales del suroeste de la península ibérica y las mediterráneas antes de la fundación de las primeras colonias fenicias. Dentro de este conjunto destacan las cerámicas griegas del Geométrico Medio II ático y euboico y las pintadas al estilo Carambolo (González de Canales *et al.* 2004: láms. XVIII-XIX, XXXII: 6-18; XXXIII). Aunque no existe una estratigrafía que asegure una asociación de materiales, el hallazgo de ambos horizontes en un mismo depósito permitió reforzar la hipótesis que contemplaba la inspiración del estilo Carambolo en el horizonte griego del Geométrico Medio II, así como el conocimiento directo de los modelos griegos por las poblaciones locales del suroeste (González de Canales *et al.* 2010: 657; Gomá 2018: 259).

En la actualidad, se sigue trabajando en el conocimiento de esta producción tan característica del Bronce Final y de la Primera Edad del Hierro en el Bajo Guadalquivir. En los últimos años se han constatado nuevos hallazgos, como los del Alcázar de Sevilla (Huarte 2002: fig. 82: arriba y centro), los de la UE 122 del solar nº 20 de la calle Diego Navarro (Román y Vázquez 2004: fig. 9: abajo-derecha), calle Abades 41-43 (Sevilla) (Escacena 2008: fig. 13), Mértola (Beja, Portugal) (Barros 2012: fig. 6), El

Jardín de Alá (Salteras, Sevilla) (Hunt y García Rivero 2017: fig. 34), Cuesta de los Cipreses (Osuna, Sevilla) (Ferrer *et al.* 2017: fig. 12:6, 11), calle Concepción 3 (Huelva) (González de Canales *et al.* 2017: pl. X:8, 9, 10) y en el cerro de la Compañía (Jerez de la Frontera, Cádiz) (Torres Ortiz com. Pers.). El último testimonio documentado de este estilo se ha registrado en Útica (Torres Ortiz com. Pers.), el primero hallado fuera de la península ibérica. Entre los conjuntos recientes más importantes destaca el exhumado en el yacimiento de El Carambolo durante las campañas de 2002 a 2005 (Casado 2015), ampliando considerablemente el repertorio de formas y motivos hasta entonces conocidos.

Los nuevos hallazgos también han aportado algunas dataciones radiocarbónicas, como las de Pocito Chico (Ruiz Gil y López Amador 2001: 316-321), El Carambolo (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: fig. 51) o el Jardín de Alá (Hunt y García Rivero 2017: figs. 41, 42). Aunque durante los años ochenta y noventa del siglo XX se realizaron algunas dataciones de C-14 (Aubet *et al.* 1983: 48-49; González Gómez *et al.* 1986: 1202-1203; Murillo 1994: 126), todas mostraron horquillas cronológicas excesivamente amplias o dataciones incoherentes con el registro arqueológico. Algunos de estos problemas siguen manifestándose en muchas de las muestras recientemente analizadas, por lo que siguen existiendo varias lagunas sin resolver sobre la cronología de esta producción. Por ello, la cronología de la cerámica estilo Carambolo sigue siendo uno de los puntos fundamentales en la investigación como así queda reflejado en recientes publicaciones (Mederos 2017).

Las recientes evidencias sobre la temprana presencia fenicia en la península ibérica han favorecido nuevas interpretaciones en relación a este horizonte decorativo, sobre todo en lo relativo a los medios de transmisión de los motivos (González de Canales *et al.* 2004; 2010; 2017). Por otro lado, y en función de las últimas valoraciones sobre el complejo edilicio de El Carambolo (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007), también han surgido nuevos debates en torno al uso o la población que empleó esta vajilla. En función de ello, las distintas hipótesis se clasifican entre las posiciones autoctonistas (Fernández Gómez y Buero 2010; Delgado 2010; 2014; Torres Ortiz 2016) y las profenicias (Escacena 2000; Casado 2003; 2015; 2019).

La cerámica estilo Carambolo sigue siendo un tema de interés entre aquellos investigadores dedicados al Bronce Final y la Primera Edad del Hierro en la mitad sur peninsular. Así lo demuestran varios trabajos sobre este periodo que recogen algunos artículos especializados sobre esta producción (Casado 2015; 2019), aunque todavía existen algunos problemas y discrepancias que se detallarán más adelante.

Con todos los datos referidos sobre la dispersión de la cerámica estilo Carambolo, se dibuja un mapa de distribución en el que se observa una concentración destacada en la actual provincia de Sevilla, aunque también existen importantes conjuntos en el sur de Huelva, concretamente en el casco urbano de la ciudad, y la zona más occidental de la actual provincia de Cádiz. Los testimonios se sitúan, sobre todo, en torno al río Guadalquivir, al igual que ocurre con los ejemplares de Córdoba que aparecen mayoritariamente en el sur de la provincia. Este aspecto evidenciaría el papel del río como eje vertebrador de relaciones culturales. Los casos de Mértola y Alarcos parecen aislados y, probablemente, como consecuencia de los contactos comerciales y culturales entre estas regiones (Fig. IV.1).

En este mapa de distribución no se han tenido en cuenta aquellos fragmentos de adscripción dudosa, concretamente los de Cabezuelos (Úbeda, Jaén) (Molina González *et al.* 1979: 292), Entremalo (Carmona, Sevilla) (Buero 1987: 36), la UE 92 y el sector 1 del solar de la calle Costanilla Torre del Oro, s/n. (Carmona, Sevilla) (Cardenete *et al.* 1989: 570; Román 2004: 1005), cerro del Calvario (Peñaflor, Sevilla) (Buero 1987: 36), el entorno de Pocito Chico (Puerto de Santa María, Cádiz) (Ruiz Gil y López Amador 2001: 39), Mesa de San Pedro (Palma del Río, Córdoba) (Murillo 1994: 189), El Octavillo (Hornachuelos, Córdoba) (Murillo 1994: 190), Casa de Rana (Valdepeñas, Ciudad Real) (Ruiz Mata 1984-

85: nota 10; Pérez Avilés y Vélez 1996: 16) y Rancho de Pérez Gil-1 (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz) (Barrionuevo 1998: 25). Las dudas sobre estos ejemplares tienen que ver con la ausencia de una documentación gráfica que determine su inequívoca adscripción al estilo Carambolo, aspecto difícil de dilucidar únicamente con la referencia textual. Por tanto, dada la tendencia por clasificar en la cerámica estilo Carambolo todos aquellos ejemplares pintados de rojo, se ha optado por no incluirlos en este estudio.

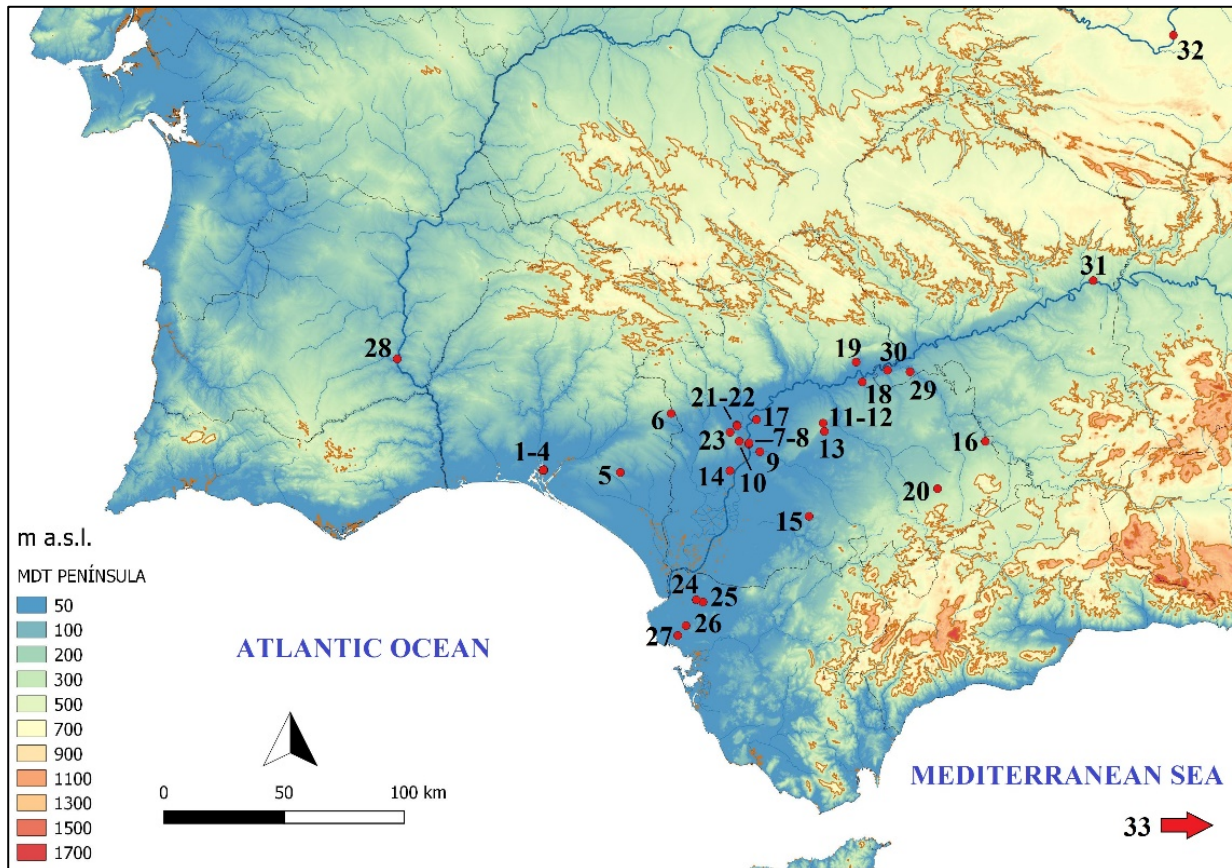


Fig. IV.1. Mapa de la península ibérica con la dispersión de la cerámica estilo Carambolo.

1. Cabezo de San Pedro (ciudad de Huelva, Huelva); 2. Calle Concepción, 3 (ciudad de Huelva, Huelva); 3. Calle Méndez Núñez, 7-13/Plaza de las Monjas 12 (ciudad de Huelva, Huelva); 4. Calle Puerto, 6 (ciudad de Huelva, Huelva); 5. San Bartolomé (Almonte, Huelva); 6. Peñalosa (Escacena del Campo, Huelva); 7. Real Alcázar de Sevilla (ciudad de Sevilla, Sevilla); 8. Calle Abades, 41-43 (ciudad de Sevilla, Sevilla); 9. Universidad Laboral (Alcalá de Guadaira, Sevilla); 10. El Carambolo (Camas, Sevilla); 11. CA-80/B (Carmona, Sevilla); 12. Solar nº 20 de la calle Diego Navarro (Carmona, Sevilla); 13. El Picacho (Carmona, Sevilla); 14. Cerro de San Juan (Coria del Río, Sevilla); 15. Cerro del Casar (El Coronil, Sevilla); 16. Alhonoza (Herrera, Sevilla); 17. Cerro Macareno (La Rinconada, Sevilla); 18. Cortijo del Acebuchal (Lora del Río, Sevilla); 19. Mesa de Setefilla (Lora del Río, Sevilla); 20. Cuesta de los Cipreses (Osuna, Sevilla); 21. Jardín de Alá (Salteras, Sevilla); 22. Cerro de la Cabeza (Santiponce, Sevilla); 23. Cerro de la Cabeza (Valencina de la Concepción, Sevilla); 24. Cerro de la Compañía (Jerez de la Frontera, Cádiz); 25. Mesas de Asta (Jerez de la Frontera, Cádiz); 26. Pocito Chico (Puerto de Santa María, Cádiz); 27. Campillo (Puerto de Santa María, Cádiz); 28. Mértola (Beja, Baixo Alentejo); 29. Vega de Santa Lucía (Palma del Río, Córdoba); 30. La Saetilla (Palma del Río, Córdoba); 31. El Llanete de los Moros (Montoro, Córdoba); 32. Alarcos (Ciudad Real-Poblete, Ciudad Real); 33. Útica (Túnez) (elaboración propia).

El cuanto al ejemplar de la cata del Teatro Romano de Medellín (Badajoz), este presenta una conservación muy deficiente (Almagro-Gorbea 1977: fig. 178:7299), lo que no permite reconocer el motivo y, por lo tanto, asegurar su inclusión en el estilo Carambolo. Tampoco se han considerado los ejemplares de Cueva de Boquique por su clasificación, junto a otros testimonios con decoración monocroma en rojo, en otro estilo cerámico (*vid infra*, p. 116).

Por último, hubo autores que apuntaron la presencia de cerámica estilo Carambolo en algunos yacimientos como el nivel V de Carmona y el nivel 16 de Colina de los Quemados (Córdoba) (Castro *et al.* 1996: 198; Werner 1990: 40-41). Sin embargo, las obras de referencia originales no señalan tales hallazgos (Carriazo y Raddatz 1961; Luzón y Ruiz Mata 1973: 14-15; Pellicer 1979-80: 310). De hecho, y para el caso del nivel 16 de Colina de los Quemados, Luzón y Ruiz Mata (1973: 14) afirman que la cerámica registrada no tenía “traza alguna de decoración”.

#### 4.2 Características físicas y técnicas de la cerámica estilo Carambolo

Las publicaciones sobre las excavaciones en las que se han constatado cerámicas estilo Carambolo han descuidado, en ocasiones, el análisis detallado de las características físicas de sus hallazgos. Por tanto, y con respecto a determinados aspectos, existen limitaciones para abordar un estudio global que integre la totalidad de las piezas registradas. Pese a ello, y con la información disponible, se han podido definir algunas características generales.

Las pastas de las cerámicas, normalmente de granulometría media o fina, suelen oscilar entre el castaño oscuro y el negro, aunque en ocasiones tienen tonos más claros como naranja, castaño rojizo o castaño claro. Casi siempre presentan una estructura abizcochada con núcleo oscuro (gris o negro). Estas coloraciones responden a cocciones generalmente irregulares o reductoras, siendo muy puntuales los casos de cocciones oxidantes.

En la actualidad se desconoce el tipo de estructura empleada para la cocción de esta cerámica, aunque se ha planteado la existencia de hornos rudimentarios formados por simples hoyos en el suelo en los que se depositó el combustible junto a las piezas. Dichos hornos no cubrirían por completo los vasos de mayores dimensiones, lo cual generó una atmósfera oxidante y, por tanto, superficies más claras (Buro 1987: 39).

La presencia de micas en los ejemplares de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: 125) y de Mesa de Setefilla (Aubet *et al.* 1983: 145-146, fig. 23:45, 49-52; 26:89) revela que estas estructuras alcanzaron una temperatura igual o inferior a los 950°C, aunque la presencia de albita en los dos ejemplares analizados de cerro Macareno, una plagioclasa de sodio, situaría el límite en torno a los 850°C (Linares *et al.* 1983: 486; Guirao 2014: 140-141). Sin embargo, la muestra M.23 del Cabezo de San Pedro contenía calcita (Galván 1986: 283), por lo que la temperatura de cocción se estima entre los 700-750°C (Guirao 2014: 139). La presencia de calcita en esta muestra podría tratarse de una inclusión postdeposicional, aunque la ausencia de minerales de cocción de alta temperatura no permite afirmarlo. En todo caso, y con tan escasa información, se puede determinar una cocción de la cerámica estilo Carambolo entre los 700-850°C, límites que marcan, respectivamente, la calcita y la albita de las tres únicas muestras analizadas.

Las superficies suelen tener la misma tonalidad de la pasta: negro, gris, castaño oscuro, castaño claro, marrón, marrón rojizo, naranja o beige. En algunos ejemplares se aplicó un engobe castaño o color crema sobre la superficie externa, como en los casos de El Picacho, Campillo, El Carambolo, el fondo XXXII-XXXIII de San Bartolomé de Almonte y el Cabezo de San Pedro. En lo relativo al tratamiento, las superficies internas suelen estar alisadas, sobre todo en las formas cerradas. Algunos recipientes, como las cazuelas o los vasos bicónicos, en ocasiones restringen el bruñido al borde o labio. En

general, existe un empeoramiento en el cuidado de las superficies internas de las formas cerradas a medida que se profundiza en el recipiente (Buro 1987: 39), quizá por la mayor dificultad de acceso para aquellas de mayor fondo. Estas características permitieron una mayor adherencia de la pintura en aquellos casos en los que se aplicó una capa de almagra, como en algunos vasos de El Carambolo. Por el contrario, también existen formas abiertas con la superficie interna totalmente bruñida, posiblemente para impermeabilizar la pieza.

Las superficies externas, en cambio, están bruñidas en su práctica totalidad, siendo muy puntuales los casos con tratamientos alisados. Algunos vasos esféricos y elipsoides de los tipos 2.1 y 2.2.3 (Fig. IV.4:1, 4) muestran el tercio inferior tosco, probablemente para ser empotrados en el suelo o para que no se deslizaran al ser manipulados (Ruiz Mata 1995a: 270). Los tratamientos bruñidos ofrecieron superficies brillantes de gran apariencia sobre las que se aplicó la decoración pintada, ya sea en tonos rojos o violáceos. La decoración de algún ejemplar de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 adquirió tonalidades blancas sobre un fondo verdoso (González de Canales *et al.* 2004: 125), probablemente una degradación química de los tonos originales que responde a las alteraciones postdeposicionales relacionadas con las características físicas de su contexto estratigráfico (Casado 2019: 15). Dichas características también determinaron una mayor o menor adherencia de los pigmentos a la superficie como se observa en los dos fragmentos del mismo vaso hallados en el santuario de El Carambolo (Casado 2015: 82, fig. 42; 2019: fig. 2).

Tradicionalmente se ha considerado que la decoración fue aplicada tras la cocción del recipiente, de ahí la existencia de una pintura deleznable y de escasa adherencia. Algunos autores han planteado que aquellos ejemplares con una decoración más adherida a la superficie presentaban un segundo bruñido (Buro 1987: 39; Buro y Fernández Gómez 2010: 53), lo cual parece improbable ya que ello supondría la desaparición total o parcial de los motivos, sobre todo si se plantea como herramienta de bruñido una caña o un canto de río. Otros, en cambio, achacan este hecho a una segunda cocción (Werner 1990: 25, nota 10), aspecto sobre el que se incidirá al tratarse los análisis arqueométricos. La pintura roja de las cerámicas se elaboraría a partir de óxidos de hierro, generalmente hematites (Barrio 2002: 107; Celestino *et al.* 2018: 122), a los que se añadiría algún tipo de diluyente (grasa o agua) para crear la pintura que se aplicaría directamente con pincel (Buro 1984: 356). La pintura posiblemente se contuvo en aquellos recipientes que han constatado una espesa capa de almagra en los fondos (Buro 1987: 46; Ferrer *et al.* 2017: 108).

La cerámica estilo Carambolo es una producción a mano, aunque hubo autores que plantearon su elaboración a torno lento, torneta o “a la rueda” (Carriazo 1973: 502; Cabrera 1981: 321; Bueno 1999: 46). Es posible que se utilizara alguna herramienta rotatoria para la ejecución de los motivos decorativos (Buro y Fernández Gómez 2010: 53), aunque, en este caso, la pieza ya estaría modelada. Por ello, y de forma acertada, hay autores que no aceptan el concepto de “torno lento” (Casado 2015: 77-81; 2019: 14; Gomá 2018: 260), ya que el término “torno” implica la existencia de un sistema mecánico que genera una fuerza centrífuga para la modelación de la pieza. Dicho sistema dejaría marcas en las superficies internas, las cuales no se detectan en los ejemplares de esta producción. Por ello, y para evitar confusión, sería recomendable no utilizar el término de “torno lento”, lo cual no invalida el uso de algún recurso sobre el que se apoyaría la pieza para rematarla o para ejecutar la decoración, como una estera de esparto (Casado 2015: fig. 41) o la citada herramienta rotatoria. En cuanto al posible uso de moldes a partir de los verdugones en algunas superficies internas (Buro y Fernández Gómez 2010: 52-53), dicha consideración parece responder a la inclusión en el estilo Carambolo de algunas piezas que realmente pertenecen al estilo San Pedro II, comúnmente confundido con aquel por la similitud de los tonos rojos de su decoración.

Por otro lado, y pese al gran interés que la cerámica estilo Carambolo ha despertado entre los investigadores, pocos han sido los estudios arqueométricos realizados, quizá por el carácter



destrutivo de este tipo de analíticas hasta hace relativamente poco. Tan solo se cuenta con una analítica realizada en los años ochenta, concretamente el fragmento de un soporte del tipo D del corte A.2 del Cabezo de San Pedro (Galván 1986: 283). La difracción de Rayos X (DRX), la microscopía Electrónica y la Espectroscopía Infrarroja determinaron en esta muestra (M.23) la presencia de cuarzo, filosilicatos (montmorillonita), feldespatos, tremolita, calcita y mica.

De esta composición mineralógica destaca la tremolita, un mineral característico de la actual provincia de Sevilla que concluyó el origen exógeno del soporte del Cabezo de San Pedro (Galván 1986: 296-297, 311). Estos resultados motivaron alguna hipótesis sobre la existencia de un centro único para esta producción, situado en las inmediaciones de Sevilla y que algunos autores han concretado en El Carambolo (Casado 2003: 292). La existencia de un único centro de producción ubicado en El Carambolo generó críticas por algunos investigadores (González de Canales *et al.* 2004: 125; Fernández Gómez y Buero 2010: 74-75), lógico si tales propuestas se fundamentaron en el análisis de un único fragmento. Es posible que existieran varios centros especializados en la elaboración de esta cerámica en el Bajo Guadalquivir y que comercializaran sus productos (Ruiz Mata 1984-85: 242-243; Almagro-Gorbea 1986: 427-429; Fernández Gómez y Buero 2010: 75; Mederos 2017: 108), hecho probablemente motivado por la demanda de la élite local en un contexto de alianzas sociales, comerciales y culturales. Sin embargo, es muy difícil concretar centros específicos, dada la escasez de análisis arqueométricos.

Algunos datos sobre las composiciones mineralógicas se han basado en la mera observación de los cortes frescos en algunas piezas, ya que algunos minerales pueden ser fácilmente detectados a simple vista, aunque ello no ofrece una información completa ni plenamente fiable. Es el caso de los ejemplares de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 que presentan micas (biotita y moscovita), cuarzos y, posiblemente, anfíbolites (González de Canales *et al.* 2004: 125). Las micas también fueron detectadas en los ejemplares de Mesa de Setefilla (Aubert *et al.* 1983: 145-146, fig. 23:45, 49-52; 26:89).

Con el fin de arrojar luz sobre esta y otras cuestiones se han realizado dos análisis mineralógicos por DRX en las dos cerámicas de estilo Carambolo a las que se ha tenido acceso, ambas del cerro Macareno (Fig. IV.2). En ambas muestras (CM-1 y CM-2), con una pintura violeta muy adherida a la superficie externa, se ha detectado cuarzo (Q) y filosilicatos del grupo de las illita-montmorillonitas (I-M), minerales muy habituales en las composiciones mineralógicas cerámicas. Entre los minerales también se ha documentado albita (Alb), un tipo de plagioclasa que indica una temperatura de cocción en torno a los 850°C. Dicha temperatura, como se ha podido concluir a partir del análisis mineralógico de otras cerámicas pintadas monocromas en rojo (*vid infra*, pp. 150-151), podría explicar la adherencia de la pintura a la superficie o la tonalidad violácea que adquirió la pintura roja durante el proceso de cocción. Por tanto, parece razonable pensar en una aplicación de la pintura antes de la cocción de la pieza, siendo la temperatura alcanzada la que determinó la fragilidad y la tonalidad del pigmento.

En ambas muestras también se ha detectado hornblenda (Hn), un mineral de origen magmático asociado a rocas ígneas y metamórficas, por lo que se trata de un mineral que se localiza en entornos de naturaleza volcánica. La detección de este mineral en algunas cerámicas tartésicas de Ategua (Córdoba) se ha interpretado como un indicativo de comercio con otras regiones como Sierra Morena o Sierra Nevada (Barrios *et al.* 2010: 370, fig. 14). Teniendo en cuenta la distribución de la cerámica estilo Carambolo (Fig. IV.1), lo conveniente sería buscar el origen de la hornblenda en las regiones del valle del Guadalquivir, concretamente en aquellas en las se han registrado minerales asociados a actividad volcánica. Así, en el yacimiento de El Trastejón, situado en la Sierra de Alacena (Huelva), se han registrado algunas cerámicas locales con olivino (Polvorinos del Río 2010: tab. 7.2.a), un mineral que estaría revelando el origen volcánico del entorno. Por tanto, es posible que las dos cerámicas pintadas estilo Carambolo del cerro Macareno que se han analizado provinieran del entorno de Huelva. De hecho, la cerámica analizada del Cabezo de San Pedro (M.23) fue elaborada en el entorno de Sevilla como constató la tremolita, por lo que existió un comercio de cerámicas estilo Carambolo entre



las actuales provincias de Huelva y Sevilla. No obstante, y teniendo en cuenta la colmatación de sedimentos de Sierra Morena en el valle del Guadalquivir, es posible que este mineral proceda originalmente de Sierra Morena y los dos fragmentos de Cerro Macareno sean realmente una producción local.

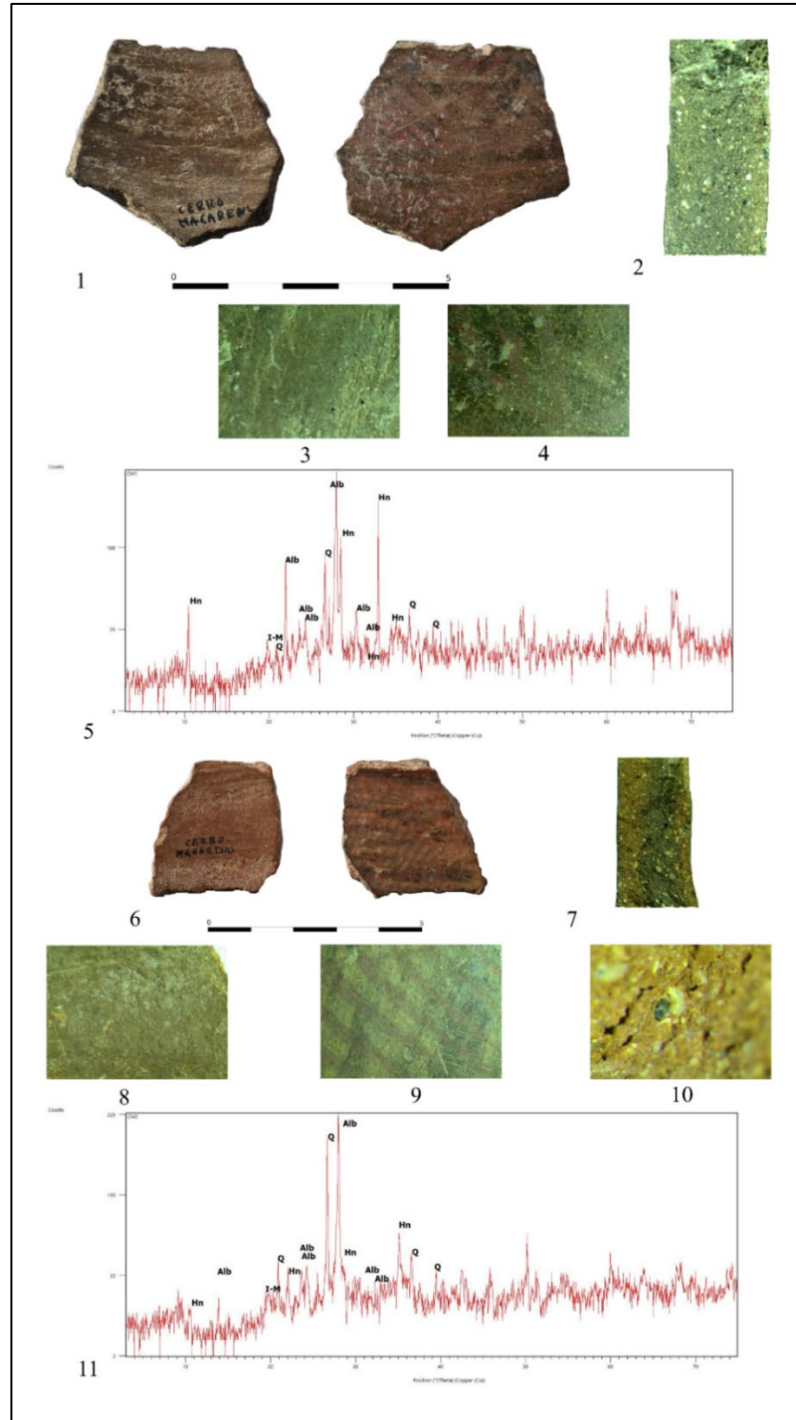


Fig. IV.2. Cerámicas estilo Carambolo de cerro Macareno analizadas por DRX.

CM-1: 1, 3-4. Fotografías y detalles de las superficies interna y externa respectivamente; 2. Sección; 5. Difractograma. CM-2: 6, 8-9. Fotografías y detalles de las superficies interna y externa respectivamente; 7. Sección; 10. Detalle de sección con piroxeno; 11. Difractograma. Difractogramas del Dr. David Guirao Polo (informe inédito).

En cualquier caso, la hornblenda y la tremolita, minerales de dos regiones diferentes, invalidan la hipótesis que contempla la existencia de un único centro para esta producción. Por tanto, y como sería lógico pensar para un estilo cerámico con esta distribución, existió más de un centro en la producción de cerámica estilo Carambolo. Ello implica la existencia de una amplia región sumida en unos mismos gustos estilísticos, aspecto que permite defender la existencia de una misma cultura en el Bajo Guadalquivir.

Una última consideración tiene que ver con la población que realizó esta producción. Así, y aunque hay autores que han afirmado que la cerámica estilo Carambolo fue una producción fenicia (Casado 2015: 248), la mayor parte coincide en su consideración como un producto local elaborado por las poblaciones del suroeste peninsular (Carriazo 1969: 315; 1973: 504; Almagro-Gorbea 1977: 120-125; Pellicer 1979-80: 323; Cabrera 1981; Ruiz Mata 1984-85; Buero 1987: 36; Torres Ortiz 2002: 130-135, entre otros). Existen elementos morfológicos y tecnológicos para defender una vinculación de la cerámica estilo Carambolo con las tradiciones locales, como la fabricación a mano, las cocciones reductoras (Werner 1990: 24; Antunes 2008: 334) o los tratamientos bruñidos (Antunes *et al.* 2017a: 137). También las formas remiten a las tradiciones indígenas, como por ejemplo los vasos carenados (Pellicer 1987-88: 466; Martín Ruiz 2000: 1626; Antunes *et al.* 2017a: 135) o las urnas bicónicas (Belén 2001: 47, 49; Brandherm y Krueger 2017: 307-308, 311).

Ello no implica la inexistencia de un estímulo externo en la composición de los motivos. De hecho, se han planteado paralelos decorativos entre la cerámica estilo Carambolo y el estilo Geométrico Medio II griego (*vid infra*, p. 75 y ss.), un estilo foráneo que fue conocido por las poblaciones locales a través de las relaciones comerciales y culturales que se desarrollaron en este contexto. Por tanto, la cerámica estilo Carambolo surge como una producción híbrida, consecuencia de los contactos entre las poblaciones locales del suroeste y las del Mediterráneo oriental. Dicha hibridación queda manifiesta en este horizonte cerámico que conjuga una decoración geométrica griega con una tradición vascular de origen local.

### 4.3 Tipología de la cerámica estilo Carambolo

El estudio tipológico de la cerámica estilo Carambolo ha sido una de las cuestiones más abordadas por la investigación, ya que la morfología de los recipientes y sus variantes se han considerado tradicionalmente como un buen marcador cronológico para la definición de fases culturales.

La primera sistematización tipológica de este estilo cerámico fue la de Carriazo (1973: 484-485, 507-508), quien clasificó los testimonios de El Carambolo en dos grandes grupos. Por un lado, estaba la clase 18 en la que integraba los grandes vasos de boca acampanada y el tercio inferior rugoso y, en segundo lugar, la clase 19 que recogía vasos de menor tamaño y superficies bruñidas. También distinguió la “familia negra” a partir de nueve fragmentos que correspondían con cazuelas de barro más groseros. Su nombre se debe a la tonalidad oscura de las superficies y la decoración, aunque todo quedaría adscrito a una misma producción. Los soportes de carrete con baquetón central no fueron identificados, ya que los fragmentos se interpretaron como formas esféricas con bocas acampanadas que se unen al cuerpo mediante golletes.

Como se puede apreciar, en la clasificación tipológica de Carriazo se consideraron algunos aspectos técnicos, como las características de las pastas o la tonalidad de las superficies y la pintura, aunque los tamaños de los recipientes fueron los que determinaron su inclusión en un grupo u otro.

Los primeros trabajos generales sobre tipología se deben a Diego Ruiz Mata, quien clasificó todas las formas a mano del Bajo Guadalquivir del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro (Ruiz Mata 1979; 1995a), aplicando también su sistematización en un trabajo específico sobre la cerámica estilo Carambolo (Ruiz Mata 1984-85).

No obstante, y pese a ser un recurso muy frecuente, como se apuntó en el capítulo de metodología, la tipología de Ruiz Mata ha sido criticada por algunos autores (González de Canales *et al.* 2010; 2017: 25; Casado 2015: 179), sobre todo por el factor cronológico que lleva implícito (Belén 2001: 46). Por ello, se han propuesto algunas alternativas que han redefinido muchas de las formas, tanto las correspondientes a la cerámica bruñida en general (González de Canales *et al.* 2010) como las del estilo Carambolo en particular (Casado 2015: 180-196).

Entre las nuevas clasificaciones destaca la de Casado (2015; 2019), integrándose en ella todas aquellas formas nuevas que se han constatado a partir de las recientes excavaciones en El Carambolo. Sin embargo, este último trabajo cuenta con el inconveniente de que muchas formas morfológicamente diferentes se han clasificado en un mismo grupo, además de no integrar algunos de los recipientes más característicos de esta producción como las cazuelas A.I.b.

## 1. FORMAS ABIERTAS

### 1.1 Cazuelas (Fig. IV.3:1-7)

#### 1.1.1 Cazuelas de carena alta marcada y escalón (Fig. IV.3:1-3)

Las cazuelas de carena alta marcada se integran en la forma 2.a.1 y 2.a.2 del subtipo de vasos abiertos de Buero (1987: 38), en el grupo B1 de Murillo (1994: fig. 5.27), el A.I de Ruiz Mata (1984-85: fig. 1:1-3; 1995a: figs. 2-6), la forma 6C de González de Canales *et al.* (2010: tab. 1) o el tipo I-b.1 de Casado (2015: fig. 131).

Siguiendo la descripción de Ruiz Mata (1995a: 267), aunque extensible a las características formales de las distintas tipologías referidas, la cazuela de carena alta es un recipiente abierto, profundo y de fondo plano. El borde, de tramo corto y sección almendrada, está limitado al exterior por una pronunciada carena y al interior por un ligero rehundimiento. Dentro de este subgrupo se han establecido algunas variantes que se han definido en función de la configuración o dirección del borde, ya que el resto de características morfológicas son comunes a todas. Los tipos de cazuelas de carena alta marcada con decoración estilo Carambolo son:

1.1.1.1 Cazuela A.I.a del subtipo Guadalquivir de Ruiz Mata (1984-85: fig. 1:1; 1995a: 267-268, fig. 2), tipo B1.2/D1D de Murillo (1994: fig. 5.29), forma 6C de González de Canales *et al.* (2010: fig. 14) o una de las formas recogidas en el grupo I-b.1 de Casado (2015: fig. 131:2, 3, 5) (Fig. IV.3:1). Tienen un borde corto y engrosado. Las carenas son más abultadas y algo más suaves que en otros subtipos. Este tipo de cazuelas, con diámetros que oscilan entre los 18 y 40 cm, aparecen en los yacimientos de El Carambolo (Carriazo 1973: figs. 349-354, 355: arriba, centro-derecha y abajo, 356: arriba, centro-derecha, abajo, 361; Casado 2015: fig. 84:DJ2002/24/14-18; 86:DJ2002/24/15-57, 141, 143; 89:DJ2002/24/15A-49, 50, 70; 112:DJ2002/24/15-161; 114:DJ2002/24/1081-20+21; 118:DJ2002/24/2569-12), el Cabezo de San Pedro (Ruiz Mata *et al.* 1981: figs. 41:152; 47:307), el Llanete de los Moros (Martín de la Cruz 1987: fig. 49:656) y Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXII:7, 10-12).

1.1.1.2 Cazuela A.I.b de Ruiz Mata (1984-85: fig. 1:2; 1995a: 268, figs. 3:A 17-27; 6), 2.a.1 de Buero (1987: 38), tipo B1.1/E1E de Murillo (1994: fig. 5.27) o 3C de González de Canales *et al.* (2010: fig. 14) (Fig. IV.3:2). Se define por una carena más amplia que forma un tramo de escalón más alargado y por un borde más vertical que en las anteriores A.I.a. Dicho tipo, de entre 20 y 40 cm de diámetro, se ha registrado en Alhonor (López Palomo 1981: fig. 61: arriba) y el Alcázar de Sevilla (Huarte 2002: fig. 82: centro).

1.1.1.3 Cazuela A.I.e de Ruiz Mata (1995a: 269, fig. 8:1-4), tipo c de las formas abiertas de Buero (1984: fig. 4), tipo B1.2/D3B de Murillo (1994: fig. 5.29) o una de las formas del grupo I-b.1 de Casado (2015: fig.

131:1, 4) (Fig. IV.3:3). Este tipo de cazuela no aparece recogida entre las formas pintadas estilo Carambolo de Ruiz Mata (1984-85), aunque fue un recipiente a mano bruñido muy común en el Bajo Guadalquivir (Ruiz Mata 1995a: fig. 8:1-4). La cazuela del tipo A.I.e, de entre 23 y 34 cm de diámetro, presenta un borde engrosado muy marcado al exterior por una carena abrupta. También tiene un borde más vertical que los casos anteriores, concediéndole una mayor profundidad. La cazuela A.I.e aparece pintada en el cerro de San Juan (Escacena 1983: fig. 6:57), Peñalosa (García Sanz y Fernández Jurado 2000: lám. 11:3), Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXII:8), El Carambolo (Casado 2015: fig. 51:DJ2002/24/2544; 67:DJ2002/24/2405-102; 78; 80:DJ2002/24/13-44; 96; 114:DJ2002/24/1007, DJ2002/24/1017-33+38; 115:DJ2002/24/2025-1; DJ2002/24/2166-15; 117:DJ2002/24/2503-40; 118:DJ2005/02/5022-47) y en la calle Concepción 3 de Huelva (González de Canales *et al.* 2017: pl. X:9-10).

#### 1.1.2 Cazuela de carena alta suave (Fig. IV.3:4-7)

En este subgrupo se incluyen aquellas cazuelas con una carena menos marcada y sin el pronunciado escalón de los casos anteriores. Se denominan A.II por Ruiz Mata (1995a: 273, figs. 16-19) o forma I-b.2 de Casado (2015: fig. 134). Dentro de esta generalidad pueden diferenciarse varios tipos en función del borde o la agudeza de su carena. En lo referente a la cerámica pintada estilo Carambolo, y teniendo en cuenta la progresiva desaparición de la carena marcada, se pueden distinguir varios tipos.

1.1.2.1 Cazuela A.II.a.1 de Ruiz Mata (1995a: 273; fig. 4:25, 26, 51), 2.a.2 de Buero (1987: 38), B1.1/D2A de Murillo (1994: fig. 5.27) o algunas formas del tipo I-b.2 de Casado (2015: fig. 134:1-4, 6) (Fig. IV.3:4). Los elementos más definitorios de esta cazuela son el borde cóncavo y una carena menos marcada que en los casos anteriores, registrándose una amplia variedad de diámetros que abarca desde los 23 a los 42 cm. Ejemplos de A.II.a.1 se encuentran entre los materiales recuperados en la ladera occidental del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1970: lám. XXVIII:a, c; XXXIV:c), calle Puerto nº 6 de Huelva (Fernández Jurado 1988-89: lám. X:1), calle Abades 41-43 de Sevilla (Escacena 2008: fig. 13) y El Carambolo (Casado 2015: fig. 51:DJ2002/24/2544-120+121+124+127; 66; 67:DJ2002/24/2405-88+89; fig. 84:DJ2002/24/14-19; 103:DJ2002/24/2199-362-368; 117:DJ2002/24/2491-17, DJ2002/24/2509-88+90+91, DJ2002/24/2406-22).

1.1.2.2 El tipo B1.2/E1B de Murillo (1994: fig. 5.29) o una de las formas clasificadas por Casado (2015: fig. 134:5) en el grupo I-b.2. corresponde con una cazuela de borde cóncavo y una carena suave redondeada, creando una pequeña interrupción que apenas se percibe (Fig. IV.3:5). Se trata de un tipo muy similar al anterior, aunque con esta particularidad de la carena algo más suave. Solo se ha registrado el ejemplo del santuario de El Carambolo (Casado 2015: fig. 67:DJ2002/24/2405-84+86), forma que presenta unos 37 cm de diámetro y cuya profundidad no se ha podido determinar.

1.1.2.3 Cazuela de carena suave redondeada con perfil en S muy cerrado y ciertamente bicónico que recuerda al perfil de los *skýphoi* (Fig. IV.3:6). Este recipiente, correspondiente al tipo B1.3/A2B de Murillo (1994: fig. 5.32), presenta un diámetro menor que los ejemplos anteriores, aunque sus más de 22 cm de diámetro los sitúan mejor entre las cazuelas que entre los cuencos. Este tipo se constata en El Carambolo (Carriazo 1973: fig. 355: centro-izquierda, 356: centro-izquierda, 359, 360) y Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXII:6, 9, 13).

1.1.2.4 Entre las formas de perfil carenado 2 de Casado (2015: fig. 134:7), es decir, las I-b.2, se encuentran las cazuelas con carena muy suave, casi desaparecida, con una sección completamente en S que las convierte en un recipiente más abierto que el anterior (Fig. IV.3:7). Esta forma, asimilable al tipo B1.2/A1A de Murillo (1994: fig. 2.29), tiene unos diámetros que oscilan entre los 21 y los 32 cm de diámetro, reduciéndose a los ejemplos de Mértola (Barros 2012: fig. 6: arriba) y El Carambolo (Casado 2015: fig. 56:DJ/2002/24/1022-163, DJ/2002/24/1025-25+27+28+29).

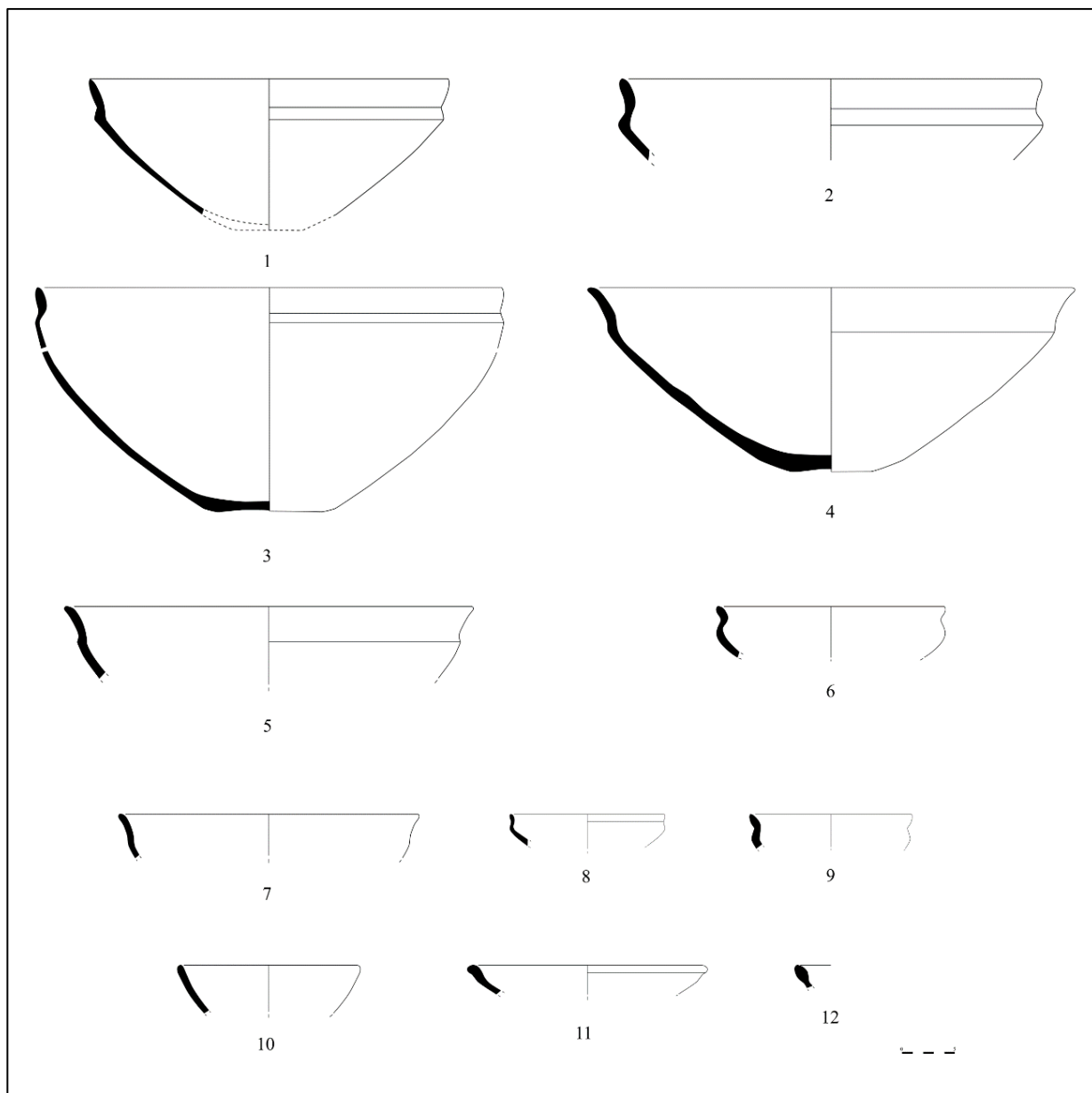


Fig. IV.3. Formas abiertas de la cerámica estilo Carambolo.

Cazuelas: 1. 1.1.1.1 (Ruiz Mata 1984-85: fig. 1:1); 2. 1.1.1.2 (Ruiz Mata 1984-85: fig. 1:2); 3. 1.1.1.3 (Casado 2015: fig. 131:1); 4. 1.1.2.1 (Casado 2015: fig. 134:1); 5. 1.1.2.2 (Casado 2015: fig. 134:7); 6. 1.1.2.3 (Carriazo 1973: fig. 354); 7. 1.1.2.4 (Casado 2015: fig. 134:7); Cuencos: 8-9. 1.2.1 (Casado 2015: fig. 136); 10. 1.2.2 (Hunt y García Rivero 2017: fig. 34:JA-352\_2); Platos: 11. 1.3.1 (Murillo 1994: fig. 4.70:1664); 12. 1.3.2 (Aubert et al. 1983: fig. 26:89).

### 1.2 Cuencos (Fig. IV.3:8-10)

Los cuencos suelen ser versiones reducidas de las cazuelas, con unos diámetros menores y unas paredes más delgadas que estas. Dentro de los cuencos destacan los de carena alta, denominados tipo B.I por Ruiz Mata (1995a: 269, fig. 7) o forma I-b.3 de Casado (2015: fig. 136), generalmente con diámetros que oscilan entre los 11 y 13 cm. En la tipología de González de Canales *et al.* (2010: tab. 1) corresponde con las formas 1C y 2C, aunque los diámetros estimados para el grupo 2C son mayores, concretamente entre los 16 y 26 cm, por lo que algunos de los ejemplos reseñados por estos autores se

integrarían dentro de las cazuelas del tipo A de Ruiz Mata (1995a). Según la morfología del borde y la presencia o ausencia de carena se pueden destacar dos tipos de cuencos.

1.2.1 Tipo B1.3/D3A de Murillo (1994: fig. 5.32) o forma I-b.3 de Casado (2015: fig. 136) (Fig. IV.3:8-9). Corresponden con los cuencos de carena alta antes descritos, asimilables a la forma 1C3 de González de Canales *et al.* (2010: fig. 14). Son escasos los ejemplos, destacando los de Mesas de Asta (González Rodríguez *et al.* 1995: lám. 2:13) y El Carambolo (Casado 2015: fig. 80:DJ2002/24/13-47). Algunos de estos presentan la carena algo más suave, como los ejemplos del solar nº 20 de la calle Diego Navarro (Román y Vázquez 2004: fig. 9:121-31), Mértola (Barros 2012: fig. 6: centro) y El Carambolo (Casado 2015: fig. 56:DJ/2002/24/1022-164), con una media de 15 cm de diámetro.

1.2.2 Cuenco hemisférico del tipo A1 de Murillo (1994: fig. 5.15), 2E de González de Canales *et al.* (2010: fig. 14) o forma I-a de Casado (Casado 2015: fig. 129: 2) (Fig. IV.3:10). Este tipo de cuenco tan solo se ha registrado en el Jardín de Alá (Hunt Ortiz y García Rivero 2017: fig. 34:JA-352\_2), con unos 16 cm de diámetro y 5 cm de profundidad máxima conservada.

### 1.3 Platos (Fig. IV.3:11-12)

1.3.1 Plato de carena alta suave del tipo B1.1/D3A de Murillo (1994, fig. 4.70:1664) (Fig. IV.3:11). Este plato recuerda a las cazuelas del tipo A.I.a, aunque con la carena mucho más suave y sin el escalón típico de aquellas. Sus diámetros tienen entre los 22 y 26 cm aproximadamente. Los únicos platos de este tipo se atestiguan en La Saetilla (Murillo 1994: fig. 4.70:1664) y El Carambolo (Casado 2015: fig. 86:DJ2002/24/15-140, 177).

1.3.2 Plato de borde engrosado (Fig. IV.3:12). Este tipo de plato presenta un característico engrosamiento en el borde, desconociéndose la forma del cuerpo o la base. En el único ejemplar conservado, hallado en el estrato XII b de Mesa de Setefilla (Aubet *et al.* 1983: fig. 26:89), no se especifican sus dimensiones, probablemente desconocidas ante el escaso tamaño del fragmento.

## 2. FORMAS CERRADAS

### 2.1. Recipientes esferoides (Fig. IV.4:1)

Dentro de este grupo solo se ha distinguido el tipo esferoide de borde entrante (Fig. IV.4:1), asimilable a la forma 1.d del grupo de vasos cerrados de Buero (1987: 38), A3 de Murillo (1994: fig. 5.15), 7E de González de Canales *et al.* (2010: fig. 14) y II-b de Casado (2015: fig. 141). Este tipo de vasos llega incluso a superar los 80 cm de diámetro y casi un metro de altura, como el ejemplar de El Carambolo (Carriazo 1969: 318), siendo habitual en algunos la decoración acanalada justo por debajo del borde. Aparte del referido ejemplar de El Carambolo (Carriazo 1973: fig. 322-334), también aparecen en Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXIII:12, 13), aunque en este caso se trata de una forma más reducida y con 25 cm de diámetro de la boca.

### 2.2 Recipientes elipsoides (Fig. IV.4:2-4)

En la sistematización de Ruiz Mata (1984-85: fig. 1:4-5; 1995a: 270) estas formas se denominan vasos E.I, un recipiente de perfil elipsoide de gran tamaño, probablemente de almacenaje, con dimensiones que alcanzan o sobrepasan los 40 cm de diámetro y los 60 cm de altura. Sin embargo, también se han documentado versiones de menor tamaño, la mayor parte de ellos en las excavaciones de Carriazo en El Carambolo. La diferenciación de algunos tipos, todos de fondo plano, se fundamenta en la morfología de la boca, por lo que aquellos recipientes que no la han conservado se han incluido en el tipo general E, como los hallados en el Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1970: lám. XXIX: k; Blázquez *et al.* 1979: fig. 14:25), El Carambolo (Carriazo 1973: figs. 329-331, 343-345, 347, 366-367; Casado 2015: fig. 118:DJ2005/02/5022-45+46), el Alcázar de Sevilla (Huarte 2002: fig. 82: arriba) y Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXII:18).

2.2.1 Vaso elipsoide con asas (Fig. IV.4:2). En las recientes excavaciones de El Carambolo se ha registrado un vaso globular con asas laterales a la altura del arranque del cuello (Casado 2015: fig. 80:DJ2002/24/13-54), hasta la actualidad un *unicum* en lo relativo a las formas de la cerámica estilo Carambolo. Se desconoce la morfología del borde o la base, ya que se trata de un ejemplo parcialmente conservado, aunque podría tratarse del típico vaso de perfil elipsoide que se registra en la fase I del Cabezo de San Pedro (Ruiz Mata 1995a: fig. 29:1-7).

2.2.2 Vaso E.I.a de la clasificación de Ruiz Mata (1984-85: fig. 1:4; 1995a: 270, fig. 11 abajo), 1.b del subtipo de vasos cerrados de Buero (1987: 38) o forma 7S2 de González de Canales *et al.* (2010: fig. 14) (Fig. IV.4:3). Este tipo presenta un cuello corto y cóncavo, a veces con el tercio inferior rugoso o pseudoexciso. Con decoración pintada aparece en El Carambolo (Carriazo 1973: figs. 346, 348) y el Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: fig. 22:83-84).

2.2.3 Vaso E.I.b de Ruiz Mata (1984-85: fig. 1:5; 1995a: 270, fig. 11: arriba), tipo 1.a de las formas cerradas de Buero (1987: 38), B3.3 de Murillo (1994: fig. 5.44) o forma 7S1 de González de Canales *et al.* (2010: fig. 14) (Fig. IV.4:4). En este caso, el cuello es acampanado y está unido al cuerpo, en ocasiones, a través de una arista muy acusada. Los diámetros alcanzan los 30 cm, mientras que el grosor de las paredes suele estar sobre los 10 mm, como el ejemplar E.I.b de El Carambolo (Buero 1987: abajo). Formas correspondientes a este tipo han aparecido en el Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1970: lám. XXIX:j, l), El Carambolo (Carriazo 1973: fig. 363), el cerro de la Cabeza de Santiponce (Buero 1984: fig. 4:a) o Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXII:16-17).

### 2.3 Vasos bicónicos (Fig. IV.4:5-6)

Este recipiente, correspondiente con el tipo A.I.f de Ruiz Mata (1984-85: fig. 3; 1995a: 268-269, fig. 9), la forma 1.c del subtipo de vasos cerrados de Buero (1987: 38), B5 de Murillo (1994, fig. 5.44), 9T de González de Canales *et al.* (2010: fig. 14) y II-a de Casado (2015: fig. 138), resulta de la unión de una parte hemisférica inferior y una troncocónica superior a través de una carena media más o menos acusada. El borde es corto, vertical o ligeramente exvasado. Se han diferenciado varios subtipos en función de la posición y agudeza de la carena o el grado de verticalidad en los bordes, aunque la forma bicónica no queda distorsionada en ninguno de los casos. En cuanto a los tamaños, existen ejemplares reducidos, entre los 9 y 12 cm de diámetro (Fig. IV.4:5), y otros de mayores proporciones que incluso llegan a los 35 cm de diámetro (Fig. IV.4:6). Los vasos bicónicos se han registrado en varios yacimientos de la Baja Andalucía, concretamente en Mesas de Asta (Esteve 1945: fig. 6; lám. X; 1969: arriba izquierda, centro izquierda; González Rodríguez *et al.* 1995: lám. 1:7-8. Inéditos: Ros 3-242; Ros 3-304; 3-483), el Cabezo de San Pedro (Ruiz Mata *et al.* 1981: figs. 45:266; 46:294), Mesa de Setefilla (Aubet *et al.* 1983: fig. 23:45, 49, 51-52), la Universidad Laboral (Buero 1984: figs. 1:1; 2:1, 4; Buero y Fernández Gómez 2010: fig. 6: fila 3; 8: abajo derecha; Fernández Gómez y Buero 2010: fig. 2), el cerro de la Cabeza de Valencina de la Concepción (Buero 1984: figs. 2:2; 3:2; Ruiz Mata 1984-85: fig. 3), el Picacho (Buero 1984: fig. 1:4), cerro del Casar (Buero 1984: fig. 2:5), Cortijo del Acebuchal (Buero 1984: fig. 1:2), el fondo XXXII-XXXIII de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: lám. IX:134, 136), El Llanete de los Moros (Martín de la Cruz 1987: fig. 19:73, 83; 24:142; 32:255), La Saetilla (Murillo 1994: fig. 4.72:1364, 1371; 4.73:1076), Vega de Santa Lucía (Murillo 1994: figs. 4.20:196; 4.31:387B, 411; 4.42:666), Alarcos (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 5:2), Peñalosa (García Sanz y Fernández Jurado 2000: láms. 7:4; 32:5), Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXIII:1-11, 16-17), el solar nº 20 de la calle Diego Navarro en Carmona (Román y Vázquez 2004: fig. 9:58-348, 144-191), Mértola (Barros 2012: fig. 6: abajo), El Carambolo (Casado 2015: figs. 67:DJ2002/24/2405-85; 69:DJ2002/24/2408-107; 80:DJ2002/24/13-57; 86:DJ2002/24/15-137, 138, 142; 89:DJ2002/24/15A-46, 64; 92:DJ2002/24/15B-10;114:DJ2002/24/1007, DJ2002/24/1017-32, DJ2002/24/1076-77; 116:DJ2002/24/2381-(1); 117:DJ2002/24/2509-92, DJ2002/24/2508-17) y el Jardín de

Alá (Hunt Ortiz y García Rivero 2017: fig. 34, excepto JA-352\_2). A ellos se añadirían los dos fragmentos del cerro Macareno que se dan a conocer en este trabajo y que se detallan en el catálogo adjunto.

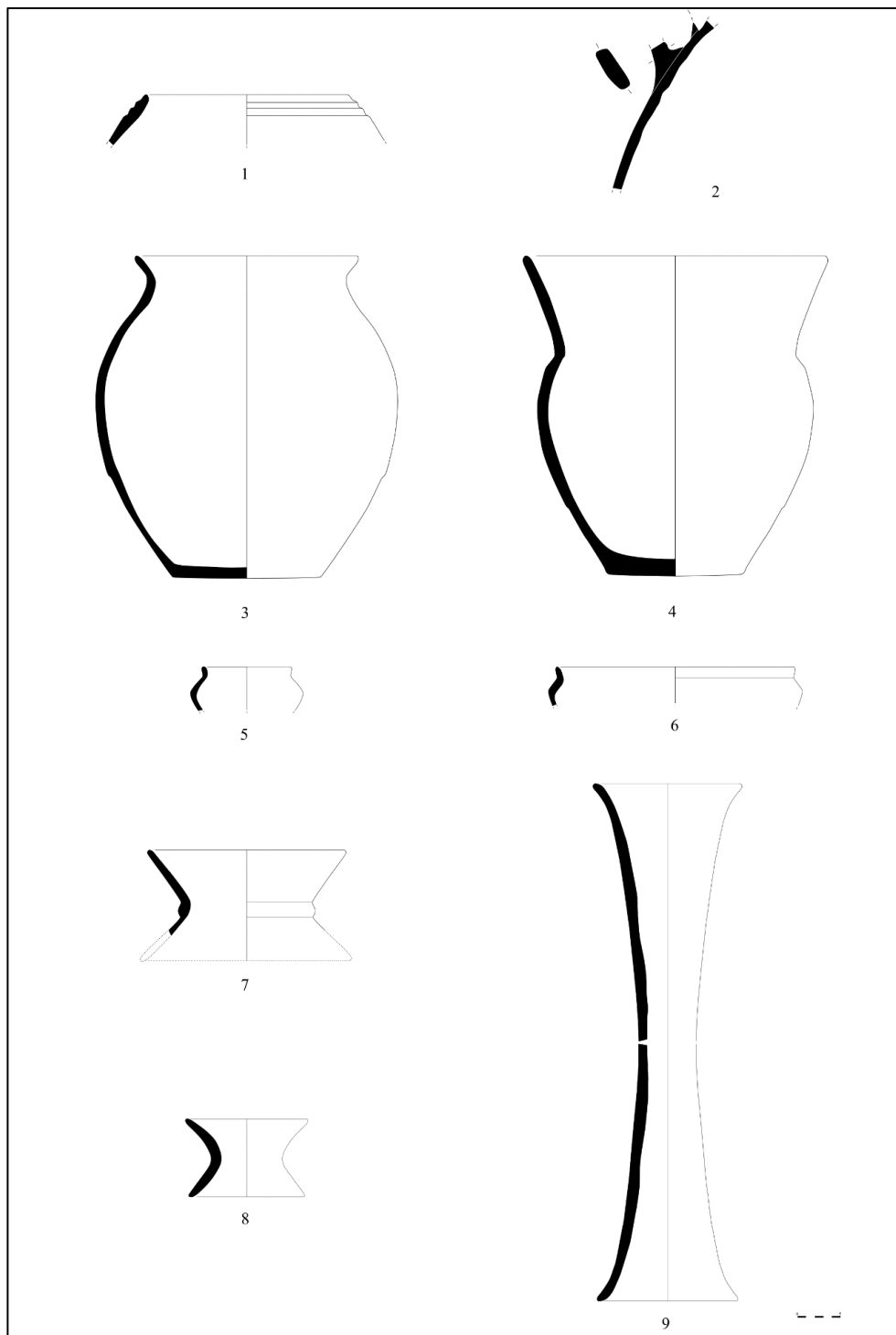


Fig. IV.4. Formas cerradas de la cerámica estilo Carambolo.

Recipiente esferoide: 1. 2.1 (González de Canales et al. 2004: lám. XXXIII:13); Recipientes elipsoides: 2. 2.2.1 (Casado 2015: fig. 80:DJ/2002/24/13-54); 3. 2.2.2 (Ruiz Mata 1984-85: fig. 1:4); 4. 2.2.3 (Ruiz Mata 1984-85: fig. 1:5); Vasos Bicónicos: 5-6. 2.3 (González Rodríguez et al. 1995: lám. 1:7-8). Soportes de carrete: 7. 2.4.1 (Ruiz Mata 1984-85: fig. 1:6); 8. 2.4.2 (inédito de Alarcos, campaña de 2017); 9. 2.4.3 (Casado 2015: fig. 143:2).



#### 2.4 Soportes de carrete (Fig. IV.4:7-9)

Este tipo de soporte, en forma de carrete o diávolo, resulta de la unión de dos troncos de cono por la parte más estrecha. En la tipología de Ruiz Mata (1995a: 269-270) se denomina como tipo D, diferenciándose dos subtipos a partir de la presencia o ausencia de un baquetón central en la zona de unión. Por ello, aquellas piezas fragmentadas que no permiten confirmar este elemento morfológico, y por lo tanto clasificarlos en un subtipo concreto, deben adscribirse, de forma general, al tipo 2.4. Entre estos destacan los de la Universidad Laboral (Buero 1984: fig. 1:6; Buero y Fernández Gómez 2010: fig. 6 segunda fila: 3), Peñalosa (García Sanz y Fernández Jurado 2000: lám. 27:2), Pocito Chico (Ruiz Gil y López Amador 2001: fig. 29:4296), Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXIII:20-27), El Carambolo (Casado 2015: figs. 51:DJ2002/24/2544-114+115; 67:DJ2002/24/2405-96, 97; 69:DJ2002/24/2408-105+108; 70; 86:DJ2002/24/15-133, 134, 155; 97:DJ2002/24/2095-83; 105:DJ2002/24/2323-14; 114:DJ2002/24/1007, DJ2002/24/1028-24+25; 115:DJ2002/24/2097-43, DJ2002/24/2257-(1); 116:DJ2002/24/2402-59; 117:DJ2002/24/2406-15, 16; 118:DJ2002/24/2583-11), la Cuesta de los Cipreses (Ferrer *et al.* 2017: fig. 12:6) y uno inédito de Mesas de Asta (Ros 3-241).

2.4.1 Forma D.I de Ruiz Mata (1984-85: fig. 1:6-7; 1995a: 269-279, fig. 10), 2.c de Buero (1987: 38), 4T1, 4T2 y 8T de González de Canales *et al.* (2010: fig. 14), C1 de Murillo (1994: fig. 5.53) o una de las formas incluidas en el grupo III de Casado (2015: fig. 143:1) (Fig. IV.4:7). El elemento más característico de este tipo es la existencia de un baquetón en la zona de unión de los dos troncos de cono, una moldura que adquiere diversos perfiles: aristado, de medio bocel, etc. Los diámetros tienen entre los 18 y 22 cm, aunque también se registran piezas de menor tamaño. Soportes del tipo D.I se han exhumado en El Carambolo (Carriazo 1973: figs. 336-342; Casado 2015: fig. 86:DJ2002/24/15-125), el Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: fig. 24:116), Carmona (Pellicer y Amores 1985: fig. 50:8), el cerro de la Cabeza de Santiponce (Domínguez de la Concha *et al.* 1988: fig. 2), La Saetilla (Murillo 1994: fig. 4.76:730) y Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXIII: 28-29).

2.4.2 Forma D.II de Ruiz Mata (1995a: 276-277, fig. 21), C1 de Murillo (1994: fig. 5.53) o una de las formas del grupo III de Casado (2015: fig. 143:3) (Fig. IV.4:8). Este tipo no presenta baquetón central y, en general, es más esbelto, estrecho y con unos diámetros más reducidos que los soportes D.I. Esta forma aparece con decoración pintada exclusivamente en El Carambolo (Casado 2015: fig. 51:DJ2002/24/2544-93+94, 97; 97:DJ2002/24/2095-80+81; 115:DJ2002/24/2316-8+22+23+24+25+26, DJ2002/24/2347-1+3+5+6; 116:DJ2002/24/2384-18+25).

2.4.3 Forma cerrada bicónica de Casado (2015: fig. 143:2) (Fig. IV.4:9). Este tipo, integrado en el grupo III de dicho autor, sería en realidad un soporte D.II que hasta la actualidad constituye un *unicum*, con unas inusuales proporciones de 67 cm de altura y 18 cm de diámetro.

### 3. FORMAS NO IDENTIFICABLES

Muchos de los fragmentos de cerámica estilo Carambolo son galbos cuyas formas no se han podido identificar, como algunos de Mesas de Asta (Inéditos: Ros 3-306, Ros 3-758), el Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1970: lám. XXVIII:b; 1979: figs. 13:26; 22:88; 29:236; Ruiz Mata *et al.* 1981: figs. 38:97, 101; 42:171; 44:235; 57:591, 596; 68:828), El Carambolo (Carriazo 1973: figs. 357, 362, 364-365, 368-371; Casado 2015: figs. 51:DJ2002/24/2544-118; 52; 64:CAR-1064-6; 67:DJ2002/24/2405-80-82; 71:DJ2002/24/2481-22; 76; 86:DJ2002/24/15-21+124, 135, 152; 89:DJ2002/24/15A-45, 56, 65-66, 71; 92:DJ2002/24/15B-14+15, 16; 93:DJ2002/24/15C-34; 105:DJ2002/24/2323-11; 108; 117:DJ2002/24/2406-25+26), Mesa de Setefilla (Aubert *et al.* 1983: fig. 23:50), el cerro de San Juan (Escacena 1983: fig. 6:54), cerro de la Cabeza de Valencina de la Concepción (Buero 1984: fig. 3:3), Carmona (Pellicer y Amores 1985: fig. 46:13), el fondo XXXII-XXXIII de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. IX:137;

XIV:232, 233), El Llanete de los Moros (Martín de la Cruz 1987: figs. 19:72, 77-78, 84-85; 24:141; 31:230; 46:587; 49:659-661), cerro de la Cabeza de Santiponce (Domínguez de la Concha *et al.*, 1988: lám. LVII:758), La Saetilla (Murillo 1994: figs. 4.70:1678; 4.72:1368, 1376-1377; 4.73:1077, 2079; 4.76:729), Vega de Santa Lucía (Murillo 1994: figs. 4.9:31; 4.11:63, 83; 4.23:74), Campillo (López Amador *et al.* 1996: figs. 8:4; 12:47), Peñalosa (García Sanz y Fernández Jurado 2000: láms. 20:6-7; 30:7; 65:10, 12), Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXIII:14-15, 18), el solar nº 20 de la calle Diego Navarro (Román y Vázquez 2004: fig. 9:112-161, 112-162, 148-109, 122-7), El Carambolo (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: lám. 2), la Universidad Laboral (Buero y Fernández Gómez 2010: figs. 6: filas 1, 2 izquierda y centro, 4 izquierda y derecha; 7; 8: fila 1, fila 2 izquierda), Cuesta de los Cipreses (Ferrer *et al.* 2017: fig. 12:11) y calle Concepción 3 en Huelva (González de Canales *et al.* 2017. pl. X:5). En cuanto a la proporción (Fig. IV.5), en la cerámica estilo Carambolo se ha podido reconocer un total de 256 fragmentos con forma, de los cuales un 69.1% corresponden a formas cerradas, mientras que el 30.9% restante pertenece a formas abiertas.

Entre las formas abiertas, las cazuelas son las más representadas con un 27% del total. Las cazuelas del tipo 1.1.1.1 son las predominantes, con 27 ejemplares, seguidas de las 1.1.1.3 y las 1.1.2.1, con 16 y 13 recipientes respectivamente. El grupo de los cuencos es muy escaso, suponiendo el 2.3% del total, destacando de ellos los del tipo 1.2.1 con 5 ejemplares. Los platos son prácticamente formas testimoniales, con tan solo un 1.56%

Entre las formas cerradas destaca el abrumador porcentaje de los vasos bicónicos, suponiendo el 39.5% del total con sus 101 ejemplares. Les siguen en importancia numérica los soportes de carrete, con un 20.3%. La mayoría de ellos no conservan la parte central que determina su adscripción al tipo 2.4.1 ó 2.4.2, aunque el primero de ellos está bien representado con 14 ejemplares. Los vasos esferoides, con un 1.17%, y los elipsoides, con un 8.2%, son formas poco documentadas.

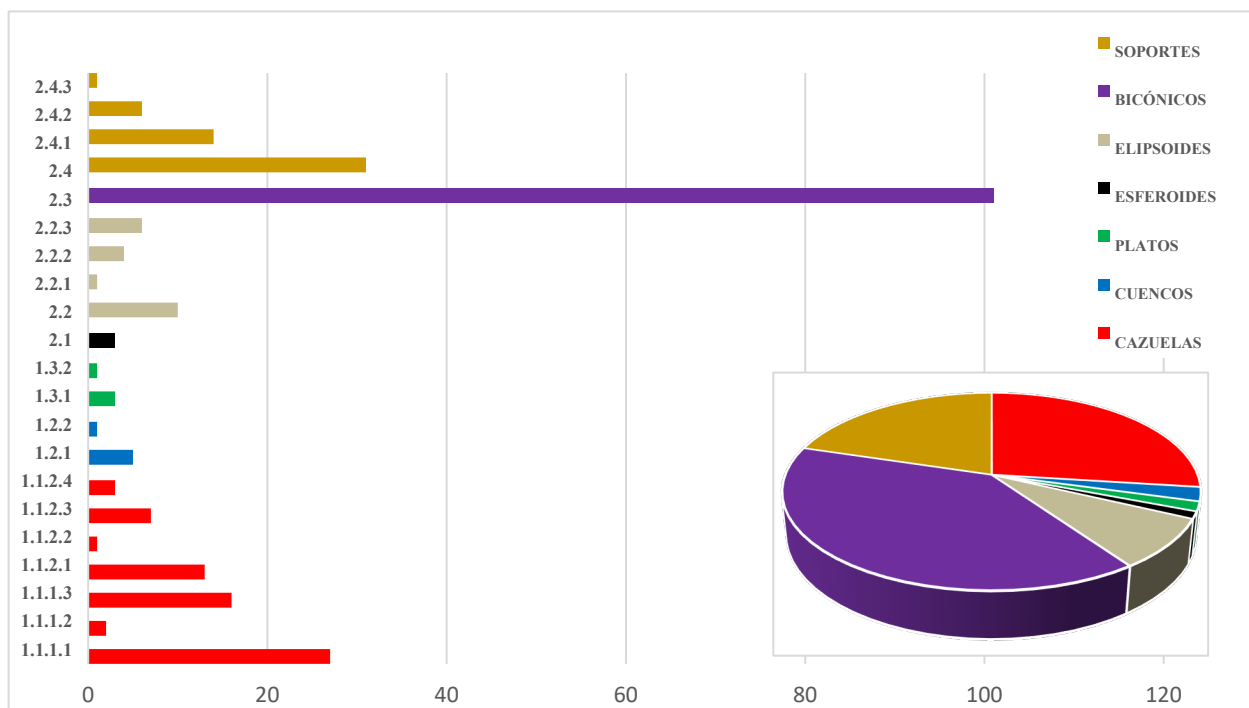


Fig. IV.5. Relación cantidad/tipo (diagrama de barras) y cantidad/grupo (diagrama de sectores) de la cerámica estilo Carambolo.

De todo ello se deduce el predominio del estilo Carambolo sobre formas cerradas, un argumento que permite marcar una diferenciación con respecto a otros estilos en los que las formas abiertas fueron las más representadas, como la cerámica San Pedro II. Entre las formas cerradas fueron los vasos bicónicos los más susceptibles de ser decorados, de ahí que las composiciones registradas en esta forma sean las más numerosas y variadas.

Sin embargo, para este tipo de estudios estadísticos siempre hay que tener en cuenta la disponibilidad de datos publicados, por lo que la realidad reflejada puede ser diferente a la expuesta. Así, por ejemplo, todavía no se ha publicado el repertorio completo de cerámica estilo Carambolo hallado en yacimientos tan destacados como Valencina de la Concepción o el Jardín de Alá.

#### 4.4 Decoración de la cerámica estilo Carambolo

##### 4.4.1 Los motivos y las composiciones

La mayoría de los estudios tipológicos referidos en el epígrafe anterior incluyen un apartado dedicado a la decoración, cada vez más nutrida según se iban sucediendo los hallazgos. La primera referencia ineludible es la de Carriazo (1973: fig. 372), aunque en esta primera recopilación solo se tuvieron en cuenta los testimonios de El Carambolo, los únicos vestigios conocidos en ese momento junto a los de Mesas de Asta. Posteriormente, Buero (1984: figs. 5-6) se centró en los motivos de tipo “naturalista”, entre los que incluyó los de tipo zoomorfo, fitomorfo y esteliforme. Poco después, Ruiz Mata (1984-85: figs. 2, 4) también adjuntó una tabla de motivos geométricos que ha servido de referencia para muchos estudios posteriores.

Los trabajos más recientes sobre la cerámica estilo Carambolo han incluido los nuevos hallazgos y motivos (Buero y Fernández Gómez 2010), destacando los de Casado (2015: figs. 156-174; 2019: 24-34), en los que también se han considerado las decoraciones de la cerámica grabada. Sin embargo, en las tablas de motivos se han considerado frecuentemente algunos motivos de la cerámica estilo San Pedro II (Buero 1984: fig. 2:3; 1987: 41; González de Canales *et al.* 2010: fig. 3: izquierda; Casado 2015: fig. 165; 2019: fig. 18).

En la cerámica estilo Carambolo se han podido distinguir los siguientes motivos primarios denominados de la siguiente manera:

A: Línea	E: Rombo	I: Indeterminado	Z: Zoomorfo
B: Triángulo	F: Reloj de arena	J: Banda plana	
C: Cuadrado	G: Aspa	V: Vegetal	
D: Retícula	H: Zigzag	X: Esteliforme	

La decoración de la cerámica estilo Carambolo plasmó sus motivos más complejos y variados en la superficie externa, siempre con tonalidades rojas o violáceas.

En la superficie interna, al contrario de lo que ocurre con el estilo San Pedro II o la cerámica estilo Medellín, presenta una decoración más básica. Los testimonios decorados en la superficie interna son muy escasos, tratándose fundamentalmente de bandas de tintas planas (J) que se distribuyen por el borde, la mitad del recipiente o la base. En algunos casos incluso la banda ocupa los dos tercios inferiores del vaso dejando una franja en reserva a la altura del borde (J7). Aunque es poco habitual, en las superficies internas también se mostraron algunos motivos típicos de las superficies externas, como las composiciones triangulares (B13) o las bandas de líneas paralelas (A10, JA3).

SUPERFICIE EXTERNA

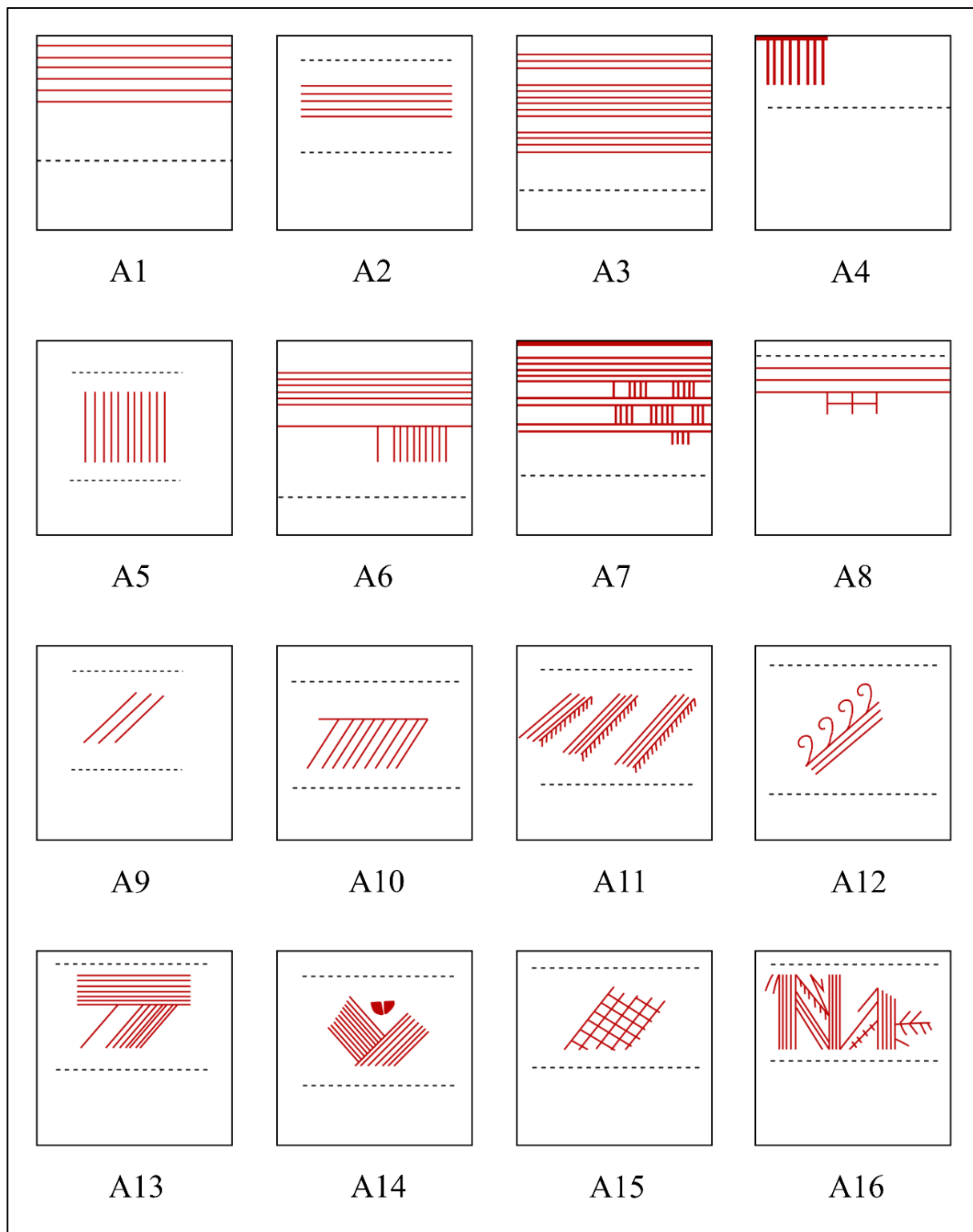
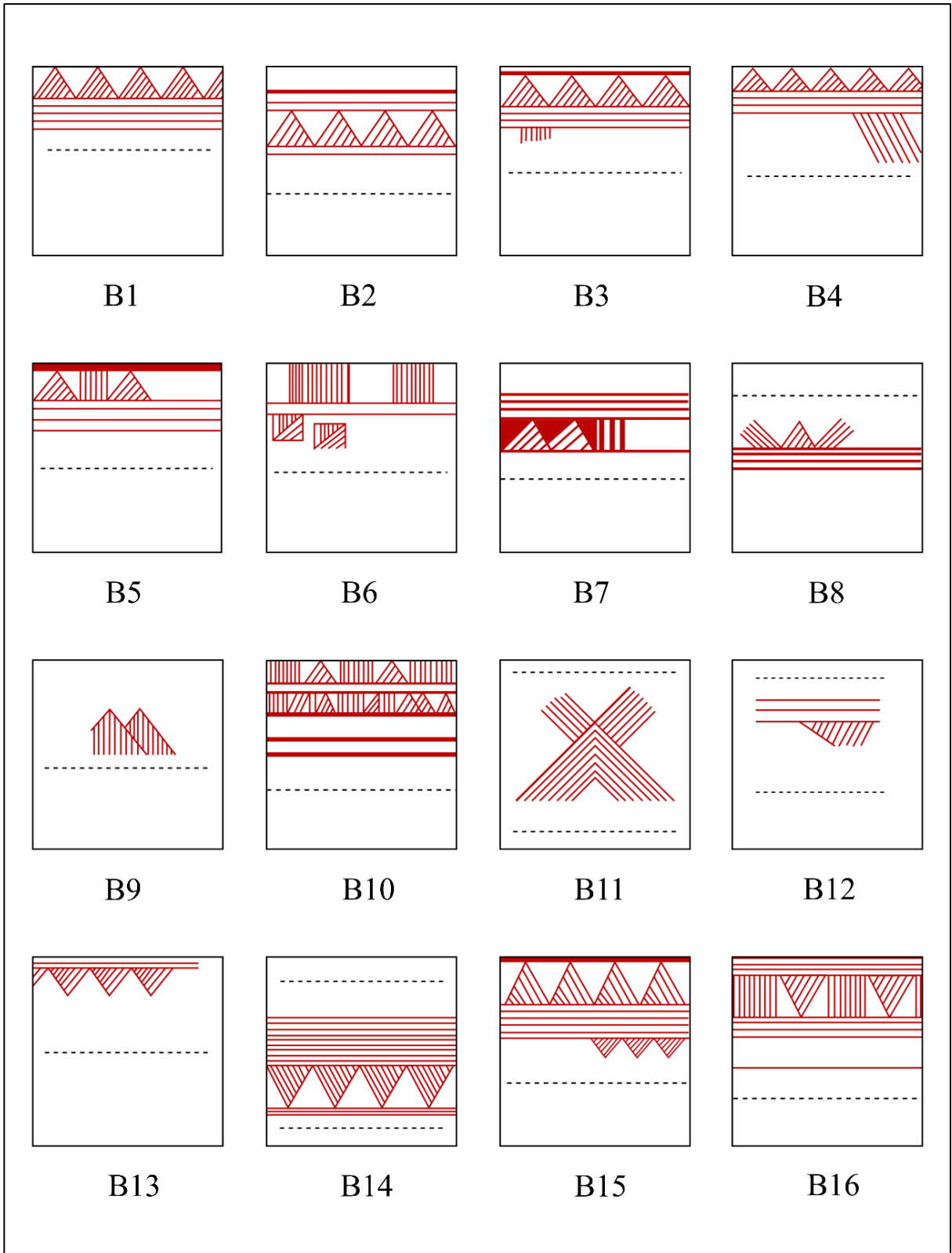


Fig. IV.6. Grupo A (composiciones lineales).



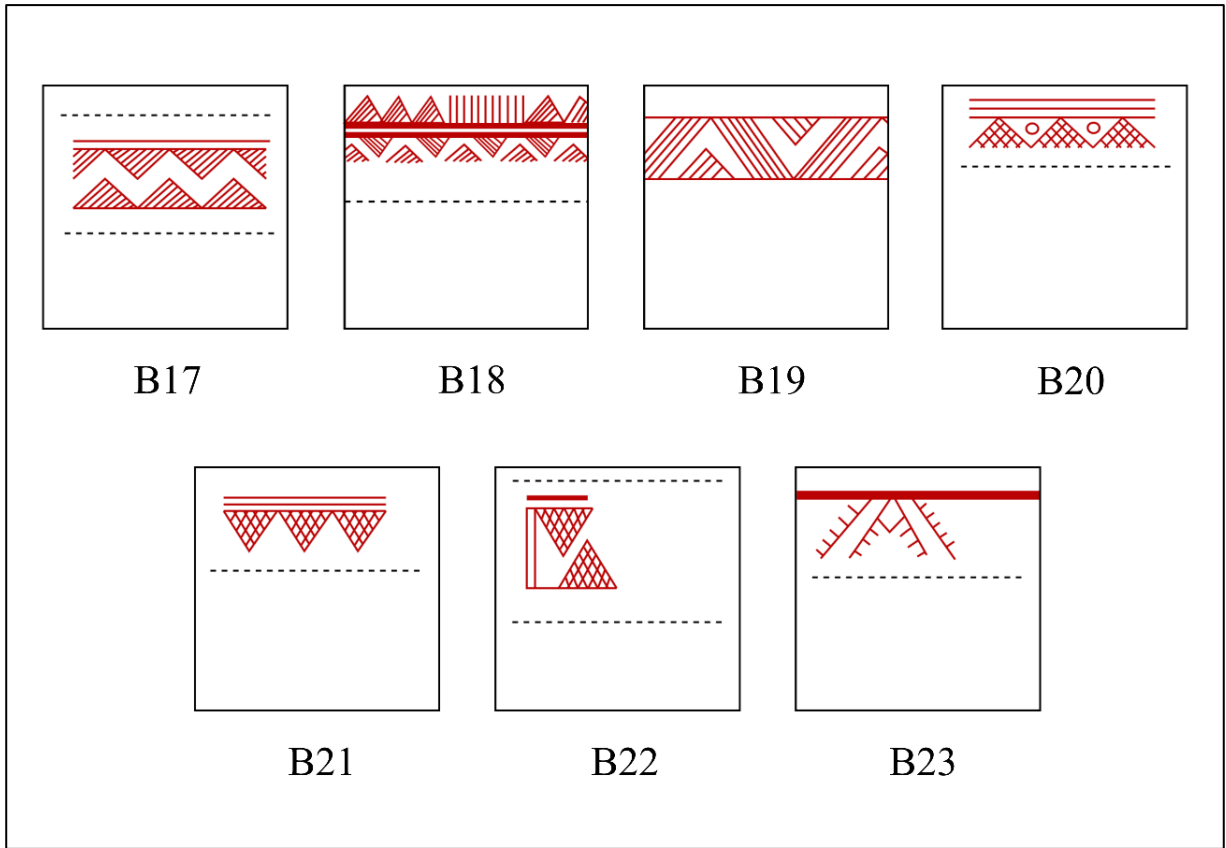
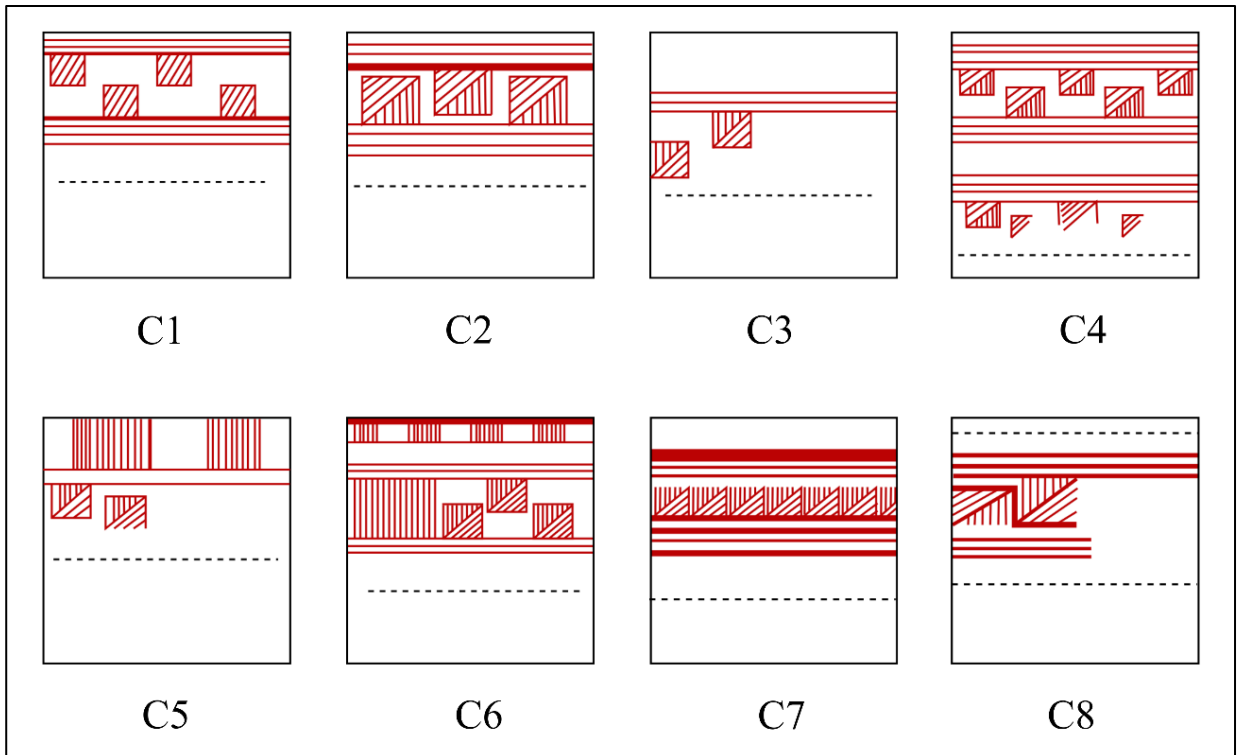


Fig. IV.7. Grupo B (composiciones lineales y triangulares).



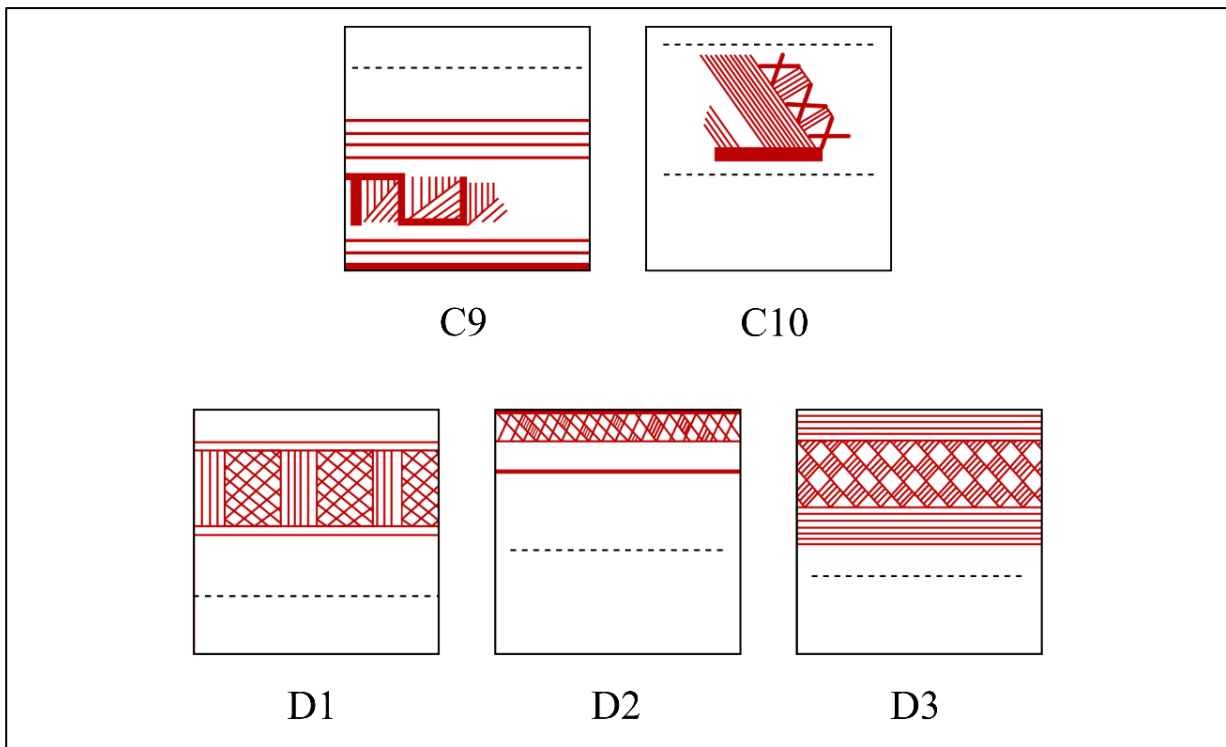


Fig. IV.8. Grupo C (composiciones lineales y cuadrangulares). Grupo D (composiciones lineales y reticuladas, frecuentemente en damero).

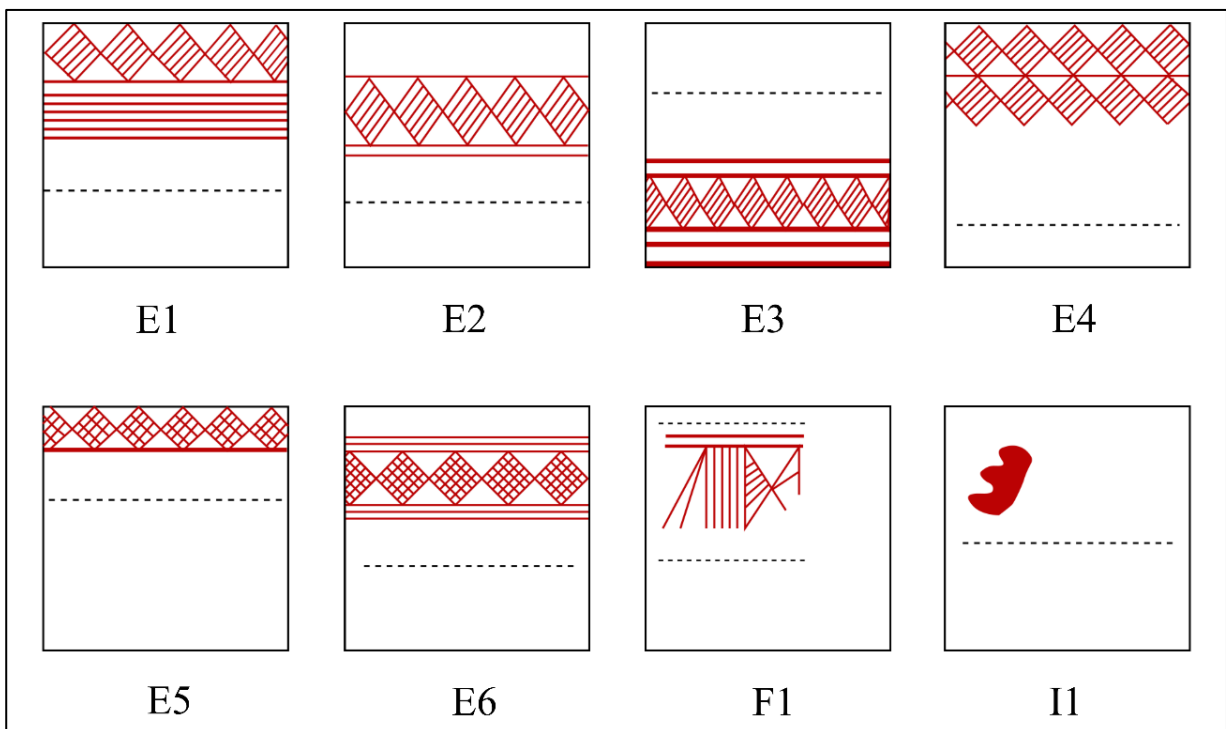


Fig. IV.9. Grupo E (composiciones lineales y romboidales). Grupo F (composiciones lineales y de reloj de arena). Grupo I (indeterminados).

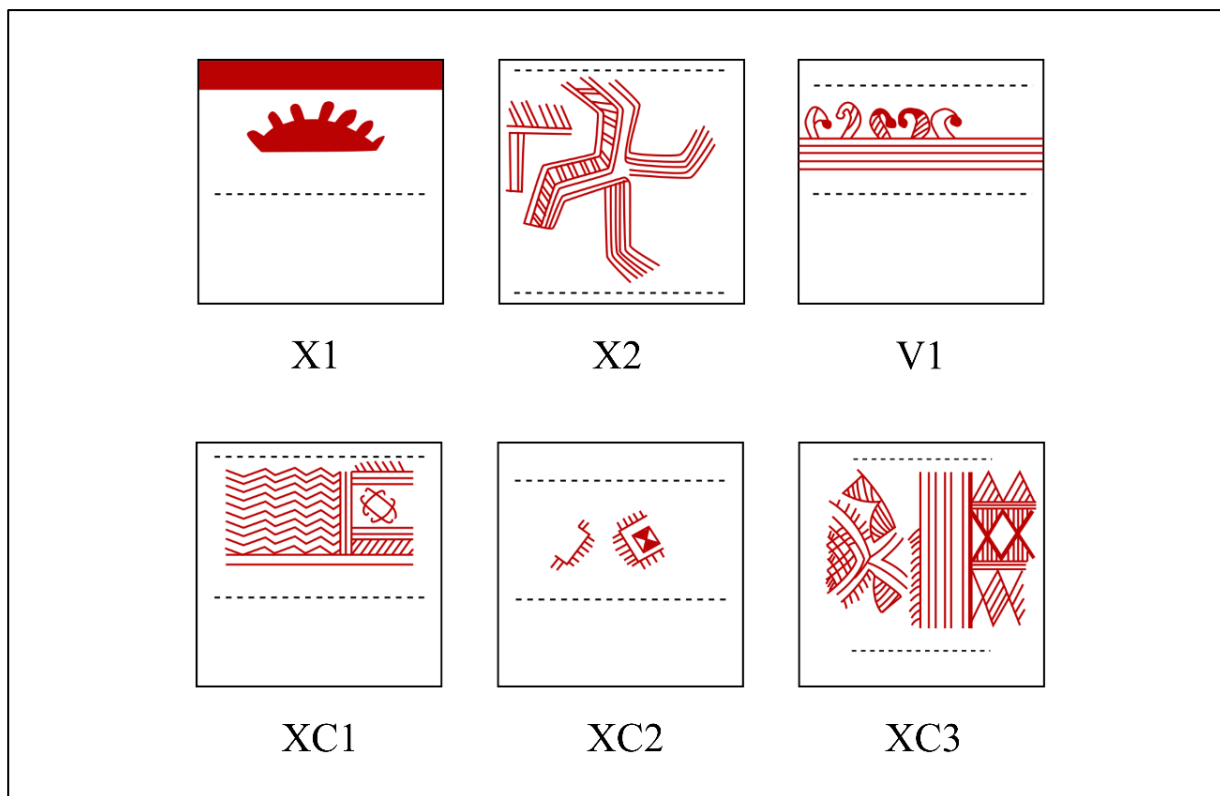
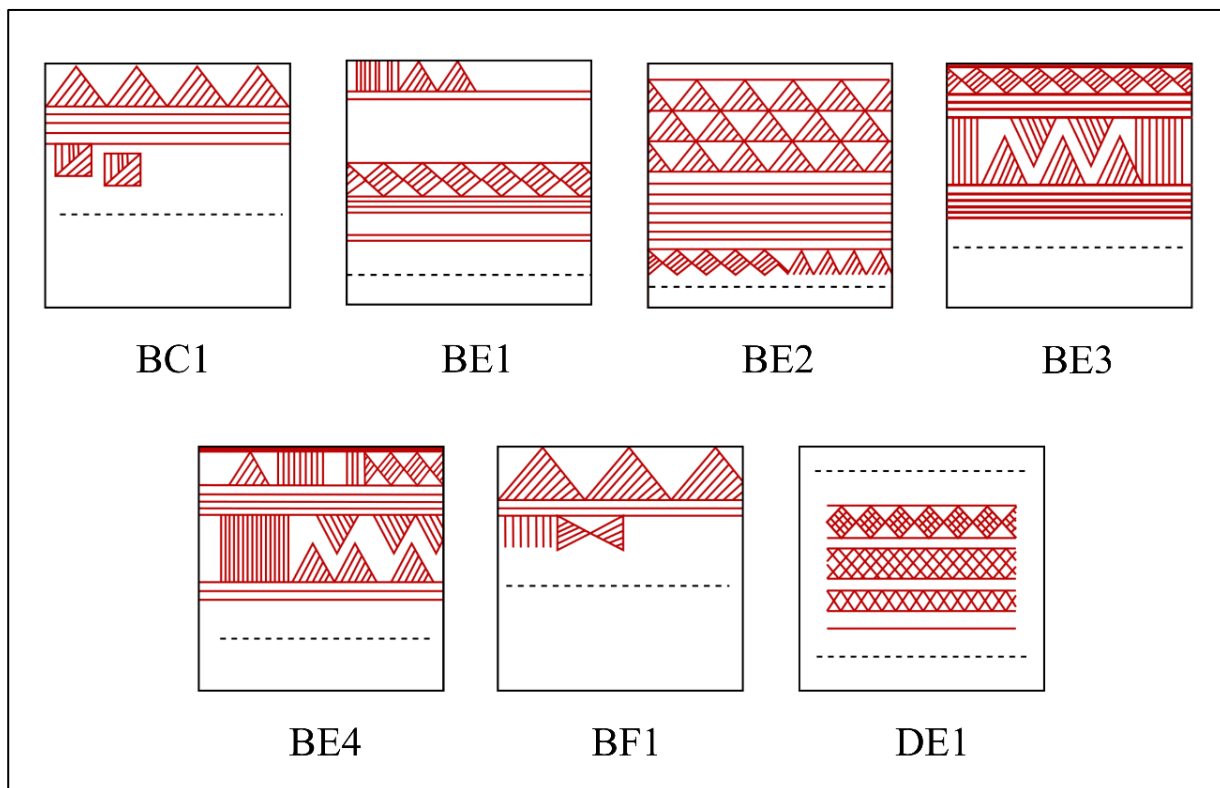


Fig. IV.10. Motivos esteliformes y fitomorfos. Grupo X (de naturaleza circular). Grupo XC (de naturaleza cuadrangular). Grupo V (motivo fitomorfo).





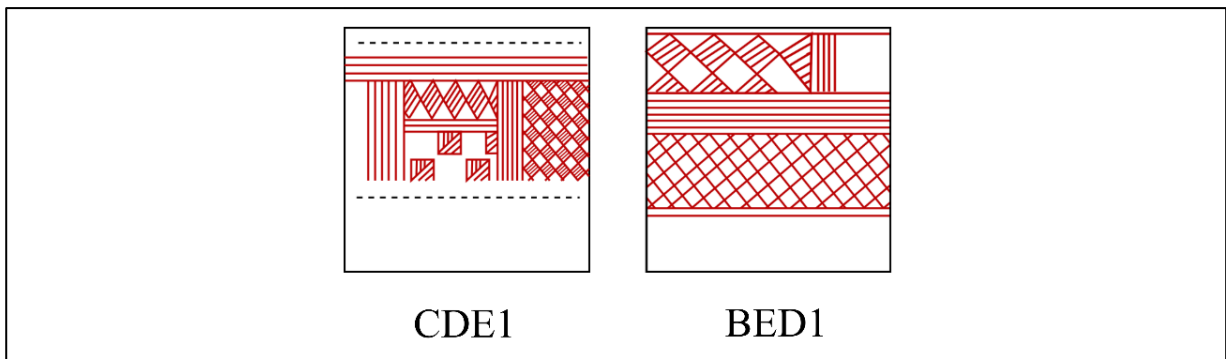
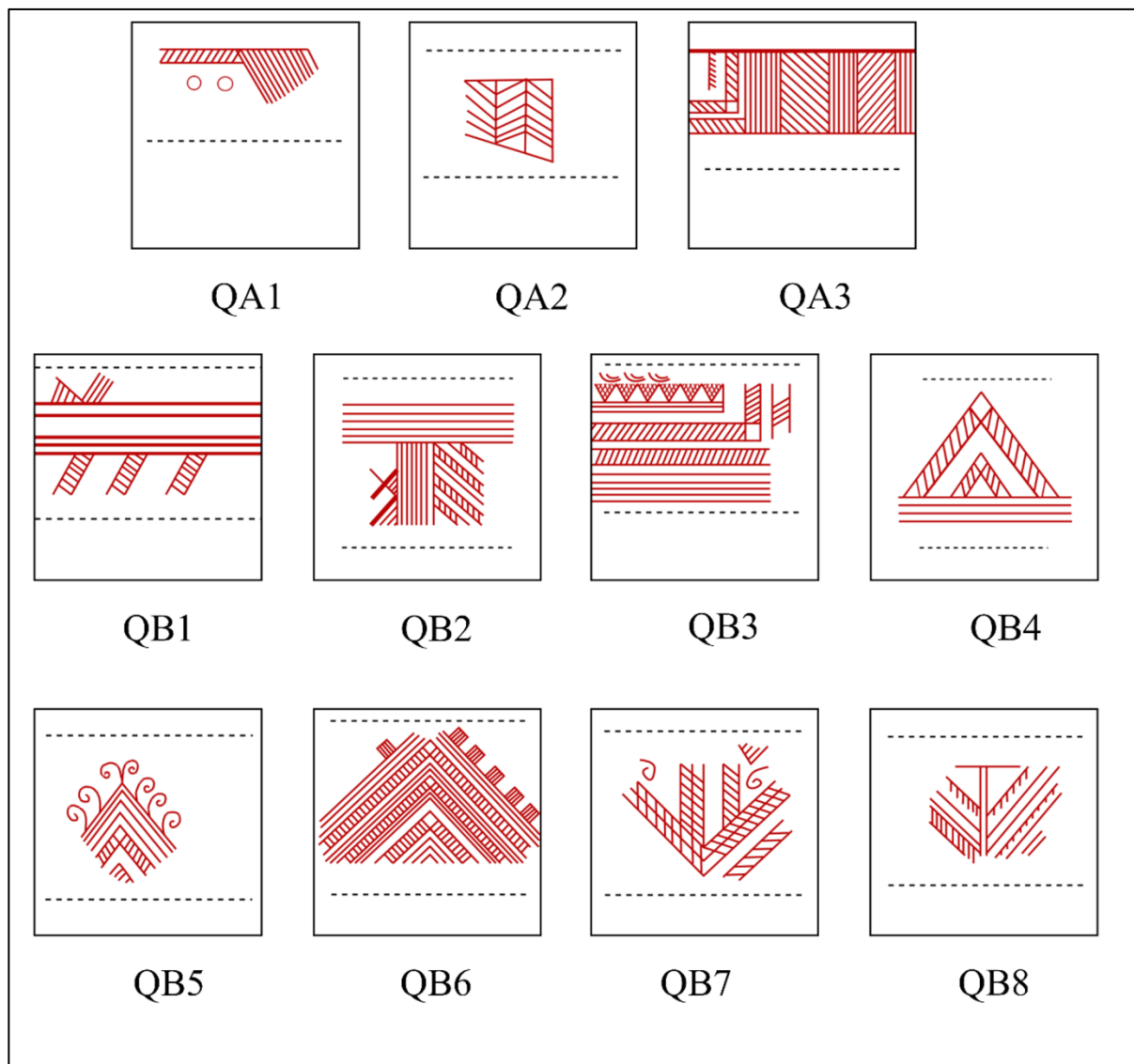


Fig. IV.11. Grupo BC (composición de triángulos y cuadrados). Grupo BE (composiciones de triángulos y rombos). Grupo BF (composición de triángulos y reloj de arena). Grupo DE (composición de retícula y rombos). Grupo CDE (composiciones de cuadrados, retículas y rombos). Grupo BED (triángulos, retículas y rombos).



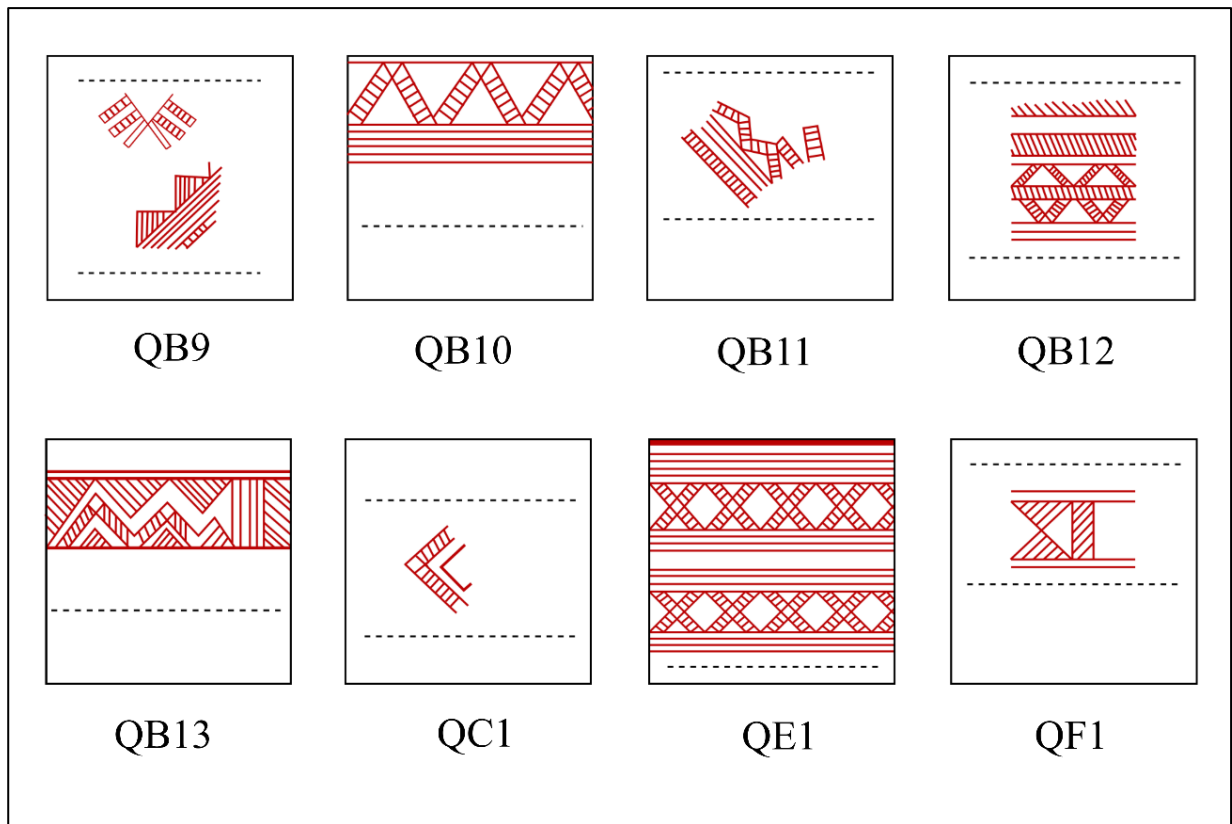


Fig. IV.12. Composiciones quebradas simples.

Grupo QA (composiciones de bandas quebradas). Grupo QB (composiciones de bandas quebradas y triángulos o composiciones triangulares a base de bandas quebradas). Grupo QC (composición cuadrangular a base de bandas quebradas). Grupo QE (composición romboidal a base de bandas quebradas). Grupo QF (composición de bandas quebradas y reloj de arena).

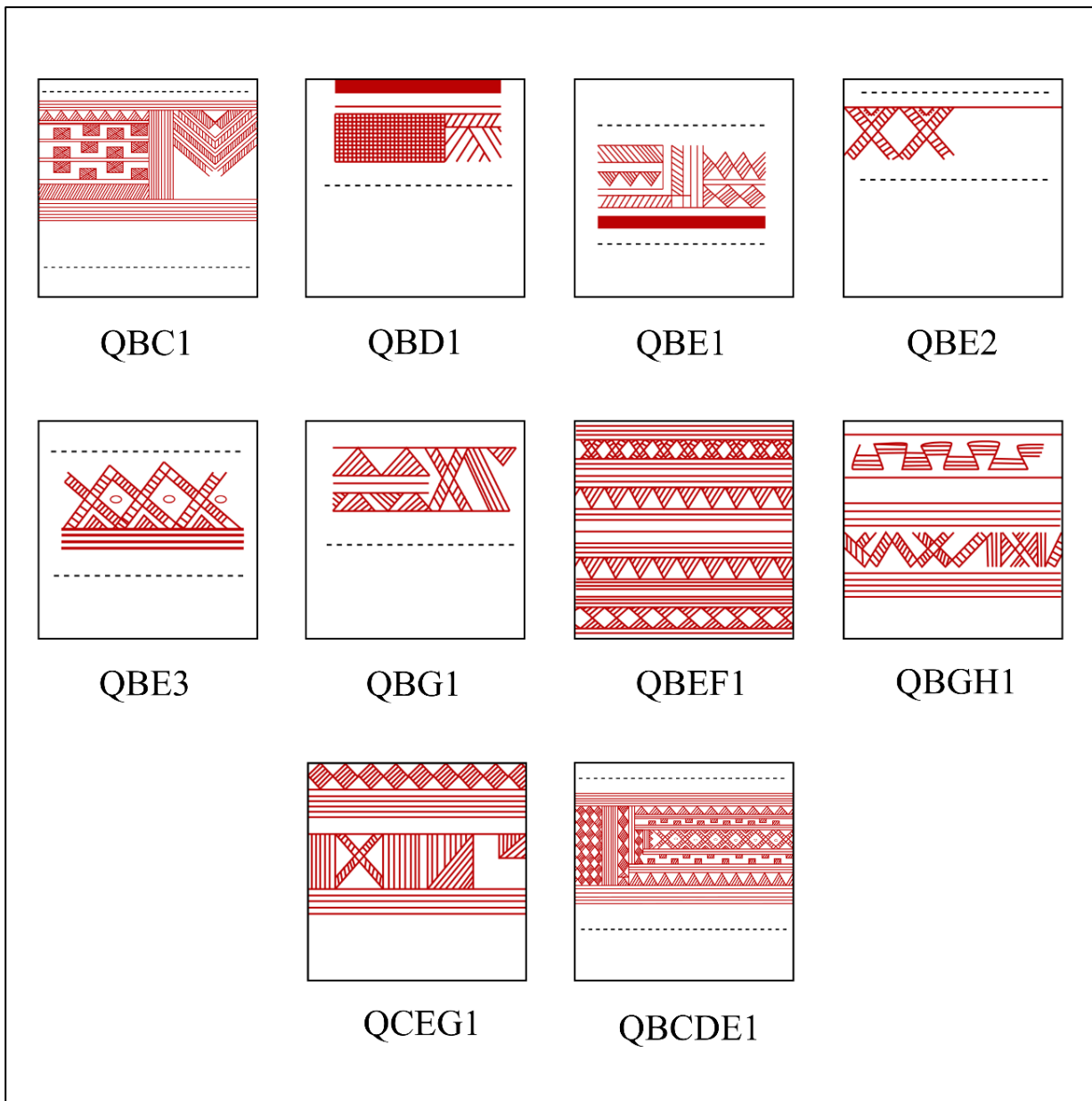


Fig. IV.13 Composiciones quebradas complejas.

Grupo QBC (composición de bandas quebradas con triángulos y cuadrados). Grupo QBD (composición de bandas quebradas con triángulos y retículas). Grupo QBE (composiciones de bandas quebradas con triángulos y rombos). Grupo QBG (composición de bandas quebradas con triángulos y aspa). Grupo QBEF (composición de bandas quebradas con triángulos, rombos y reloj de arena). Grupo QBGH (composición de bandas quebradas con triángulos, aspás y zigzag tramado). Grupo QCEG (composición de bandas quebradas con cuadrados, triángulos y aspás). Grupo QBCDE (composición de bandas quebradas con triángulos, cuadrados, retículas y rombos).

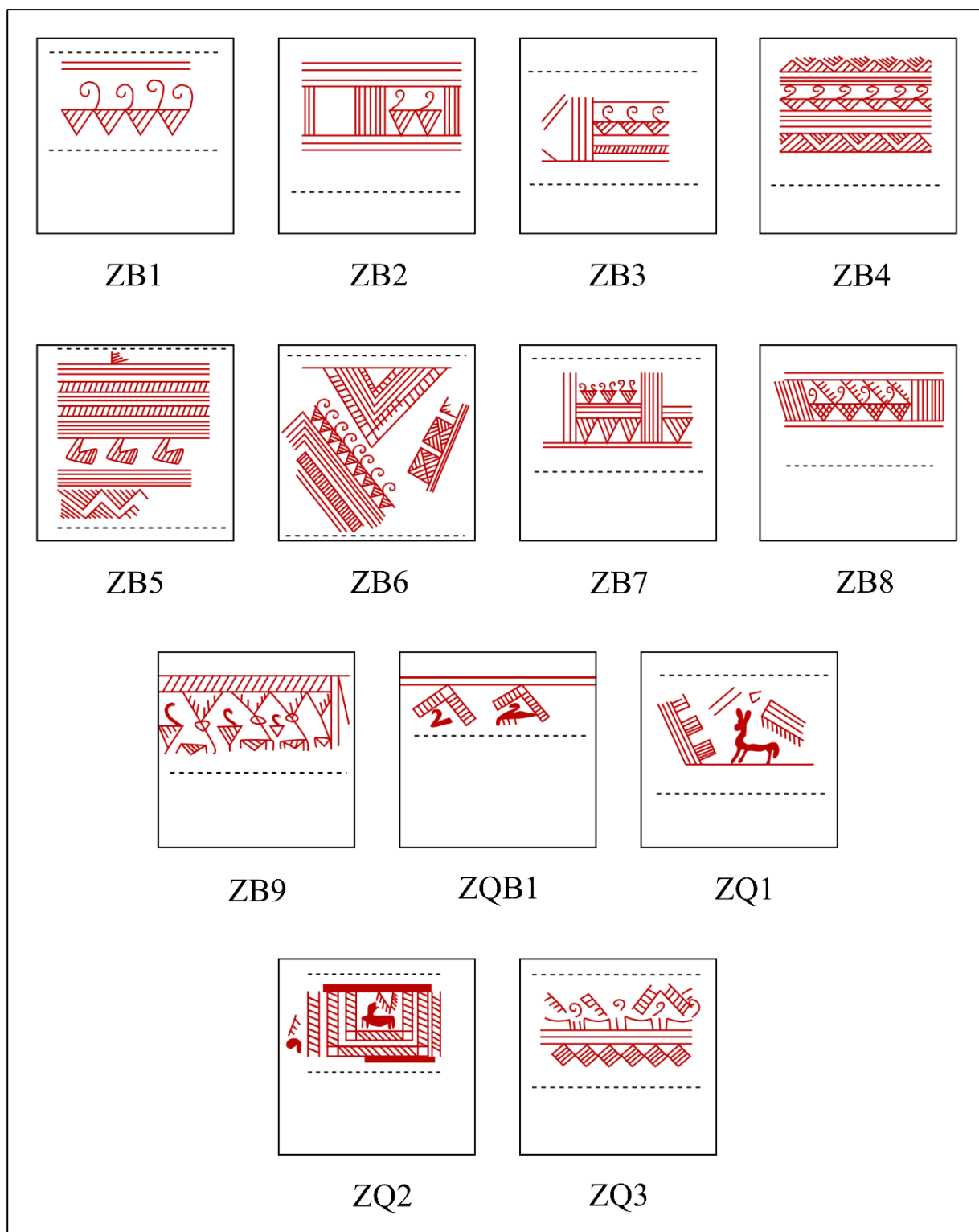


Fig. IV.14. Composiciones de tipo zoomorfo.

Grupo ZB (composiciones de ánades o cérvidos a partir de triángulos). Grupo ZQB (composición de ánades a partir de líneas quebradas y tintas planas triangulares). Grupo ZQ (composiciones de cuadrúpedos a base de tintas planas o bandas de líneas quebradas).

## SUPERFICIE INTERNA

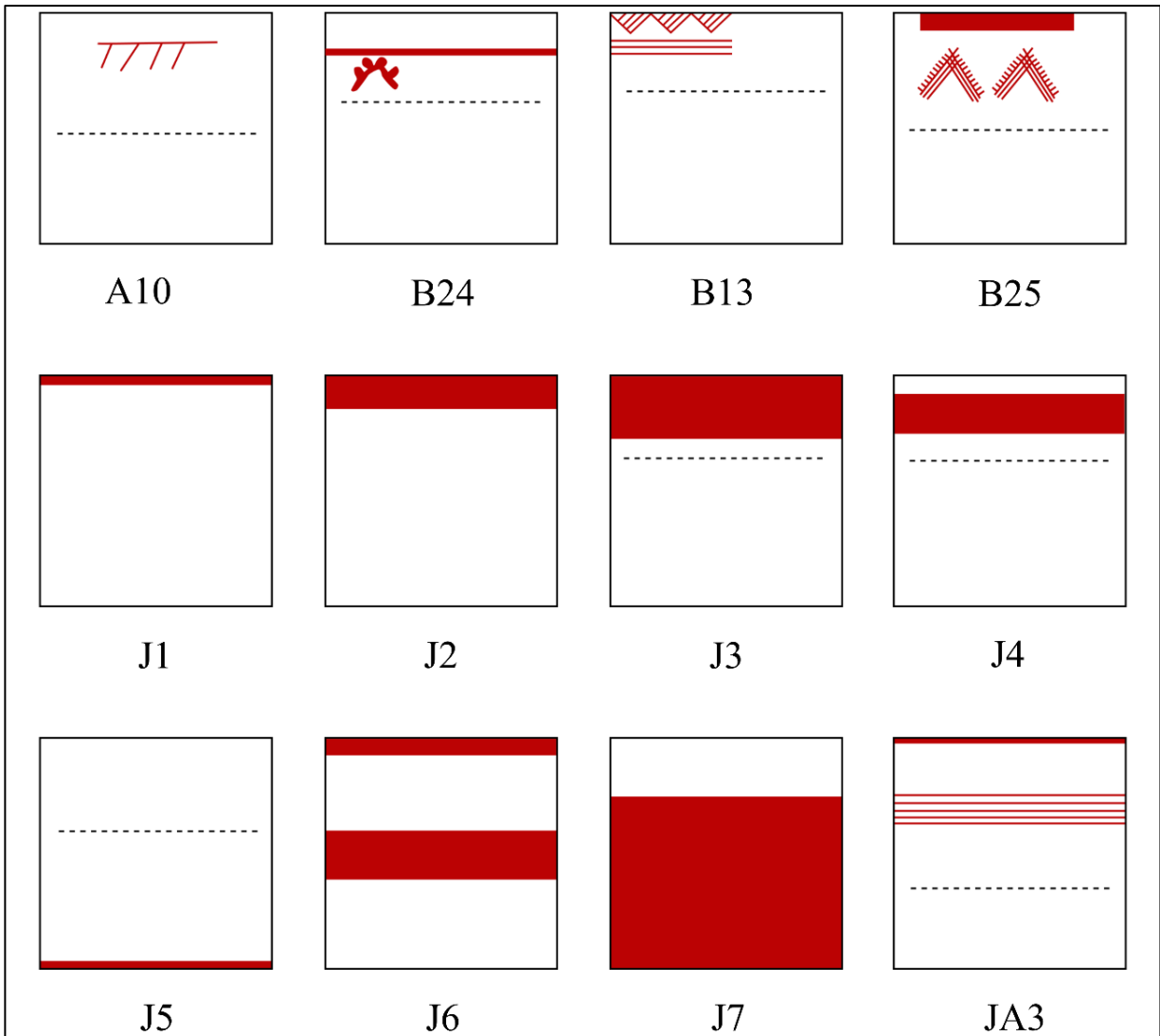


Fig. IV.15. Grupo A (motivos lineales). Grupo B (Composiciones lineales y triangulares). Grupo J (motivos de bandas de líneas en tintas planas). Grupo JA (Composiciones lineales y de bandas de tintas planas).

## MOTIVOS, COMPOSICIONES Y ASOCIACIÓN A FORMAS

Como ha señalado algún autor (Ruiz Mata 1979: 15; 1984-85: 226-228), la cerámica pintada estilo Carambolo desarrolló una decoración geométrica tectónica en la parte más visible del recipiente, como la mitad o el tercio superior, aunque parece que después existió una evolución estilística que tendió hacia una superficie profusamente decorada. De esta forma, los recipientes carenados suelen restringir los temas pintados entre el borde y la línea de inflexión, mientras que los recipientes esféricos y elipsoides, en los que se documentan las composiciones más complejas, focalizaron la decoración en la mitad superior.

Todas las formas suelen tener los bordes decorados, casi siempre con bandas rojas de tintas planas o bandas de líneas que delimitan el contorno en ambas superficies, así como con una sucesión de

motivos que, en ocasiones, queda interrumpida por pequeñas bandas de líneas verticales. La tónica general es la aplicación de la pintura sobre la superficie bruñida, probablemente con pinceles muy finos que precisaron una decoración geométrica cuidada al detalle. Sin embargo, se documenta un ejemplar de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 con la decoración en negativo (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXIII:2), ya que los motivos geométricos quedaron esbozados por líneas en reserva (B7).

Las líneas, las bandas de tintas planas y las bandas de líneas paralelas fueron los recursos más utilizados, sobre todo como elemento básico para la organización del resto de la decoración. En todos los grupos diferenciados aparecen líneas sencillas o bandas de líneas horizontales y verticales que delimitan o compartimentan sucesiones o motivos aislados (F1, QB13, QBC1, QCEG1, ZB2 entre otros).

Habitualmente, los conjuntos de bandas de líneas verticales (B10, B18, BE4; QBGH1 entre otros) u oblicuas (QBG1, ZB6) funcionaron como punto de partida para el desarrollo de una nueva sucesión o continuación de la existente. Sin embargo, hubo ocasiones en las que constituyeron un motivo decorativo único y autónomo, ya sea formando sucesiones delimitadas por bandas de líneas horizontales (A7, C6), combinándose con otro motivo geométrico (B6, B16), o formando almenas dentro de composiciones más complejas (QB6). Las bandas de líneas oblicuas, frecuentemente complementadas con flecos (A11) o espirales (A12), también aparecen como un motivo propio delimitado por otras bandas de líneas (QA3) o como base sobre la que descansan otros motivos o sucesiones rampantes (QB9, QB11).

El número de líneas varió en función de las necesidades del ceramista, registrándose bandas de tres y otras de dieciséis o incluso más líneas. Algunos motivos lineales pudieron expresar alguna idea de tipo naturalista, como aquella composición (A16) que fue interpretada como una espiga (Buero 1984: fig. 5:2) o una esquematización antropomorfa asexual (Lucas y Alonso 1989: 274).

El triángulo, el cuadrado y el rombo fueron los motivos más recurrentes tras los lineales (grupos B, C, E). Suelen aparecer como motivos aislados (B8, XC1, QCEG1), en sucesiones (B1-4, B13-15, B20-21, C7, E1-6, BC1, BE2) o como resultado de la combinación de bandas de líneas quebradas en composiciones más complejas (QB4-13, QC1, QE1, QBE2-3 entre otros). El triángulo y el cuadrado se utilizaron a veces para desarrollar otros motivos, como el meandro en negativo (C1-6, B8-9, BC1, BE3-4, CDE1, QBC1, QBG1, QBCDE1), frecuentemente dispuesto con efecto espejo en los soportes 2.4.1 (C4). En ocasiones, el meandro fue potenciado mediante líneas oblicuas (B19) o bandas de tintas planas (C8-9), aunque en ambos casos el protagonismo en la formación del motivo fue del triángulo y del cuadrado respectivamente.

Triángulos, cuadrados y rombos suelen estar tramados por líneas paralelas oblicuas sin un patrón numérico concreto, documentándose ejemplos de cinco, seis, ocho o incluso trece líneas tramadas (B1-10, B12-19, C1, E1-4 entre otros), aspecto que dependió de las dimensiones de la propia figura geométrica. Algunos triángulos y rombos se rellenaron con retículas (B20-22, E5-6), aunque esto no debió de ser muy frecuente dados los escasos ejemplos conservados, al igual que los casos de triángulos de líneas y flecos (B23). Hubo ocasiones en las que los cuadrados se dividieron por la diagonal formando dos triángulos rectángulos tramados (C2-9, BC1, BCE1), aunque otras veces se dividieron por las dos diagonales dando lugar a cuatro triángulos equiláteros (C10, QBC1). Ambos casos fueron muy habituales para la formación de meandros en reserva a partir de su disposición alterna. En cuanto a los triángulos, habría que destacar los casos puntuales en los que se solapan dos, creando con ello un cierto efecto de profundidad (B9-10).

Algunas de estas figuras geométricas se emplearon para la configuración de temas zoomorfos, como el triángulo para el ánade (ZB1-8) y el cérvido (ZB9) o el cuadrado para algunos esteliformes (XC1-3).

El reloj de arena, el aspa, el zigzag y la posible espiga o abstracción antropomorfa fueron mucho más escasos y suelen formar parte de composiciones más complejas (XC3, QBEG1, QBGH1). Hay ocasiones en las que el aspa o el reloj de arena aparecieron como motivo de una metopa, a veces delimitado por bandas de líneas (F1, QBG1, QCEG1). Las aspás se muestran en la mayoría de los casos como el resultado de la confluencia de dos bandas quebradas oblicuas, creando un rombo en reserva en el punto de intersección. No obstante, hay ocasiones en las que ambas bandas están sin tramar (QBGH1).

La retícula es un motivo de naturaleza lineal que surge por la intersección de dos grupos de líneas de direcciones opuestas, lo cual justifica su inclusión dentro del grupo A (A15). Sin embargo, existen composiciones en las que la retícula fue el motivo más importante y único, por lo que se ha decidido la definición de un grupo diferenciado (grupo D). La retícula suele aparecer como tema autónomo, delimitado, a veces, por bandas verticales y horizontales (D1) o ribeteando los contornos de los bordes (D2). Sin embargo, fue mucho más frecuente su empleo para decorar amplios campos que frecuentemente se dispusieron en damero (D3, DE1, BED1, CDE1, QBD1, QBCDE1). Esta composición en damero no se desarrolló en tintas planas, sino a partir del reticulado de los cuadros sombreados.

Los temas zoomorfos, esteliformes y fitomorfos se han clasificado según la denominación de Buero (1984) para este tipo de representaciones naturalistas. Destacan las ánades (ZB) o los cuadrúpedos (ZQ), a veces combinados en actitud pasante (ZB9). Las ánades están claramente identificadas a partir de un triángulo invertido, tramado o reticulado, al que se añade una espiral, correspondiendo con el cuerpo y la cabeza respectivamente. Algunas incorporan una línea oblicua de flecos que podría corresponder al ala desplegada (ZB8). Otras se muestran bicéfalas (ZB7), aunque lo más común es que aparezcan en filas mirando hacia la derecha o la izquierda (ZB1-5). A este grupo de ánades se añade un motivo muy estilizado (ZB5), interpretado también como ave (Buero, 1984: fig. 5:1), y otro triangular en tintas planas bajo un ángulo formado por bandas de líneas quebradas (ZQB1). Los triángulos invertidos tramados también sirvieron para ejecutar el cuerpo de cérvidos astados que aparecen combinados con las ánades (ZB9).

Los motivos naturalistas han sido ampliados gracias a los nuevos hallazgos, añadiéndose a la famosa representación de cápridos del yacimiento de El Carambolo (ZQ3) los cuadrúpedos de Jardín de Alá. Concretamente, se pueden distinguir dos nuevos tipos de cuadrúpedos realizados con tintas planas. Uno de ellos presenta grandes dificultades para su identificación (ZQ2), mientras que aquel con unas orejas prominentes podría hacer referencia a un conejo o a una liebre (ZQ1).

Los motivos esteliformes o de carácter astral quedan representados por soles en tintas planas (X1), la esvástica levógira (X2) y aquellos de forma cuadrangular y de difícil interpretación (XC1-3). Los dos primeros reproducen formas o movimientos circulares, mientras que los últimos se elaboraron a partir del cuadrado.

Los temas fitomorfos se reducen a la estilización de una posible palmeta (V1), según Casado (2015: fig. 167), y a espigas (A8, A16, B25) según Buero (1984: fig. 5:2), aunque este motivo se ha clasificado en el grupo A, ya que arroja algunas dudas sobre su consideración como motivo vegetal. De hecho, ya se ha indicado la interpretación de algunos autores como un motivo antropomorfo (Lucas y Alonso 1989: 274).

En las tablas de las figuras IV.17 y IV.19 se relaciona la composición o motivo con su correspondiente tipo. En el desarrollo de esta tarea ha habido inconvenientes, ya que algunos ejemplares fueron publicados en las tablas de formas sin especificar la decoración asociada que justificó su consideración como cerámica estilo Carambolo. Dichos ejemplares, como el vaso 2.2.3 del cerro de la Cabeza de Santiponce (Buero, 1984: fig. 4:a), no se han podido incluir en estas tablas al carecer de una información fundamental para dicha catalogación.

Como se puede observar, en las superficies externas de las cazuelas 1.1.1.1 (Fig. IV.16:1) predominan las sucesiones de triángulos tramados dispuestos a lo largo del borde, aunque en algún caso los triángulos se alternaron con bandas de líneas verticales. Otras veces estas sucesiones fueron de rombos tramados o pequeñas bandas de líneas verticales a modo de metopas que dejaron espacios rectangulares en reserva. En alguna ocasión, el borde quedó marcado por una simple banda de líneas horizontales o por un campo reticulado. Estas sucesiones de motivos geométricos suelen quedar delimitadas por una banda roja, situada en el propio borde, y una banda de líneas horizontales, esta última funcionando como punto de partida para el desarrollo de bandas de líneas verticales u oblicuas en el cuerpo del recipiente. Por debajo de la carena se desarrollaron sucesiones de rombos tramados o un meandro en reserva, ya sea a partir de cuadrados divididos por la diagonal o por triángulos tramados invertidos y con el vértice hacia arriba. En este último caso, el meandro comienza frecuentemente a partir de una gran banda de líneas verticales que suele tener las mismas dimensiones que el propio meandro. Las superficies internas de las cazuelas 1.1.1.1 son las que presentan una mayor variedad decorativa, aunque simple en su conjunto. Las decoraciones se restringen a bandas de tintas planas de diverso grosor que ribetean los contornos del recipiente, aunque en un caso se deja en reserva el borde para desarrollar una banda continua en la parte inmediatamente inferior.

Las cazuelas 1.1.1.2, aunque escasas, parecen seguir la tónica decorativa de las cazuelas 1.1.1.1 en lo que respecta a las superficies externas. Así, se repiten esquemas como la sucesión de triángulos tramados o las pequeñas bandas de líneas verticales entre el borde y la carena. Bajo esta solo se ha podido registrar el desarrollo de un meandro en reserva a partir de la alternancia de cuadrados divididos por la diagonal.

En las superficies externas de las cazuelas 1.1.1.3 (Fig. IV.16:2-3), los bordes también quedan perfectamente delimitados por la sucesión de rombos y triángulos tramados que, en el último caso, se alternan con bandas de líneas verticales en forma de metopas que descansan sobre una banda de líneas horizontales. A veces, los motivos lineales, como las pequeñas bandas de líneas verticales o una única banda de líneas horizontales, constituye el motivo que marca el borde. Un tema que no aparece en las anteriores cazuelas, y bastante inusual en las formas de la cerámica estilo Carambolo en general, es la sucesión de rombos reticulados que apoyan sobre una línea horizontal. Los cuerpos de estas cazuelas suelen decorarse con bandas de líneas horizontales que delimitan sucesiones de rombos tramados o de las que parten bandas oblicuas de líneas quebradas. La composición más compleja revela un friso delimitado por bandas de líneas horizontales en el que se integran bandas de líneas verticales, un aspa formada por la intersección de dos bandas de líneas quebradas y dos cuadrados formados por dos triángulos rectángulos tramados.

Por su parte, las cazuelas 1.1.2.1 (Fig. IV.16:4-5) presentan una decoración más extensa, llegando incluso a ocupar la totalidad de la superficie externa en un alarde de *horror vacui*. En estas formas se suele marcar el borde con bandas de líneas horizontales y verticales o con sucesiones de triángulos tramados que, en ocasiones, quedan interrumpidos por bandas de líneas verticales que configuran un espacio cuadrangular o rectangular. También aparece un tema ajeno a las formas anteriores, como es la sucesión de rombos tramados cuyos vértices inferiores coinciden con los vértices superiores de una sucesión de triángulos tramados que sirven de base. Los triángulos a base de bandas de líneas quebradas tampoco se constatan en las cazuelas anteriores. En estos recipientes a veces se desarrolló un segundo o tercer friso inferior que repitió o modificó levemente el esquema del friso superior, aunque en otros casos se desarrolló un tema completamente nuevo como el meandro en reserva a base de triángulos tramados invertidos y con el vértice hacia arriba. Todos estos temas que decoran los bordes suelen estar delimitados por líneas sencillas o descansar sobre anchas bandas de líneas horizontales. En ocasiones, el cuerpo de la cazuela se decoró con temas sencillos, como una gran banda de líneas horizontales o un campo reticulado, ambos delimitados en la parte inferior por bandas



de líneas horizontales o por una sucesión de rombos y triángulos tramados que se encadenan sin ninguna cesura. Existen, no obstante, unos temas más complejos sobre los cuerpos a base de composiciones de bandas de líneas quebradas o en reserva, como zigzags o aspas. Las superficies internas de las cazuelas 1.1.2.1 pueden tener el borde delimitado con una banda roja en reserva y, como ocurre con las cerámicas esgrafiadas, los dos tercios inferiores pintados con almagra o, por último, una banda roja en el borde y otra a la mitad del recipiente.

Las superficies externas de las cazuelas 1.1.2.2 muestran en el borde la típica sucesión de triángulos tramados que apoyan sobre una banda de líneas horizontales, bajo la cual cuelga una sucesión de triángulos tramados invertidos. La superficie interna tan solo delimita el borde con una fina banda roja.

La cazuela 1.1.2.3 (Fig. IV.16:6) redujo su decoración externa a esquemas lineales, como bandas de líneas horizontales dispuestas por todo el cuerpo a excepción del borde que se delimita por bandas de líneas verticales. Frecuentemente, el borde fue decorado con sucesiones de triángulos o rombos tramados que, en el primer caso, se alternaron con bandas de líneas verticales. Esta alternancia de triángulos tramados con metopas de líneas verticales se desarrolló ocasionalmente en un segundo friso que se situó a la altura de la carena.

El repertorio decorativo de las superficies externas de las cazuelas 1.1.2.4 (Fig. IV.16:7) se basa fundamentalmente en bandas de líneas horizontales que se distribuyen por todo el cuerpo y que, ocasionalmente, delimitan una sucesión de bandas de líneas verticales y espacios en reserva alternos. Esta simplicidad decorativa contrasta con uno de los temas más complejos entre los documentados en las superficies internas de esta producción, una banda roja en el borde y una banda de líneas horizontales en la mitad.

Los cuencos 1.2.1 (Fig. IV.16:8) se comportan estilísticamente como las cazuelas anteriores, aunque al repertorio referido se añaden las bandas de líneas oblicuas que parten de las bandas de líneas horizontales. Hay ocasiones en las que el borde quedó delimitado por una banda roja, al igual que ocurre en las superficies internas a las que se añadió frecuentemente una banda de líneas horizontales en la parte central.

Por su parte, el cuenco hemisférico del tipo 1.2.2 (Fig. IV.16:9) muestra una sucesión de triángulos invertidos tramados que ribetea el borde de la superficie interna, lo cual revela que, para el caso de las formas abiertas de menor tamaño, los ceramistas centraron la atención decorativa en las superficies internas. Así lo muestran también los platos 1.3.1 (Fig. IV.16:10), en los que se documenta alguna composición indeterminada de naturaleza triangular, aunque ello no supuso un descuido de las superficies externas que quedaron decoradas en el borde por la típica sucesión de triángulos tramados sobre una banda de líneas horizontales de la que arranca un reloj de arena. Sin embargo, y al igual que ocurre con los cuencos, el número de platos es en la actualidad muy escaso, por lo que no se cuenta con una muestra lo suficientemente amplia para determinar tendencias decorativas. De hecho, tan solo se cuenta con un plato del tipo 1.3.2 cuya superficie interna quedó marcada por una sencilla banda de líneas oblicuas que parten de una línea horizontal.

En general, los vasos cerrados presentan unas composiciones más complejas que los vasos abiertos, ya que estos ofrecieron unas superficies más amplias y, por lo tanto, unas mayores posibilidades para el artista. Aun así, como se apuntó anteriormente, hay que tener en cuenta la documentación disponible para el análisis de los temas decorativos de cada una de las formas. Así, por ejemplo, los vasos 2.3 muestran una mayor variedad decorativa que los del tipo 2.2.2 o 2.2.3, ya que el número de testimonios del primero es mucho mayor. Por tanto, es posible que los futuros hallazgos amplíen el

repertorio decorativo y la aparente pobreza decorativa de algunas formas tenga que ver con la escasez de testimonios constatados.

FORMAS ABIERTAS	MOTIVO ASOCIADO	YACIMIENTO
1.1.1.1	<b>Sup. Ext:</b> A7, B1, B1+E2, B3-5, C5-6, D2, BC1, BE4 <b>Sup. Int:</b> J1-4	Cabezo de San Pedro, Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12, El Carambolo, El Llanete de los Moros.
1.1.1.2	<b>Sup. Ext:</b> A4, BC1	Real Alcázar de Sevilla, Alhonz.
1.1.1.3	<b>Sup. Ext:</b> A1, A4, B1, B5, E1, E5, BE1, QB1, QCEG1	Concepción 3, Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12, Peñalosa, El Carambolo, cerro de San Juan.
1.1.2.1	<b>Sup. Ext:</b> A1, A3-4, B1, B10, B18, BE2, BED1, QB10, QBGH1, <b>Sup. Int:</b> J1, J6-7	Cabezo de San Pedro, calle Puerto 6, calle Abades 41-43, El Carambolo.
1.1.2.2	<b>Sup. Ext:</b> B15 <b>Sup. Int:</b> J1	El Carambolo.
1.1.2.3	<b>Sup. Ext:</b> A3+A4, B1, B5-6, B10, E1	Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12, El Carambolo.
1.1.2.4	<b>Sup. Ext:</b> A3, A7 <b>Sup. Int:</b> JA3	El Carambolo, Mértola.
1.2.1	<b>Sup. Ext:</b> A1, A3, A7, A13, JA3 <b>Sup. Int:</b> J1-2, JA3	El Carambolo, Mesas de Asta, Mértola.
1.2.2	<b>Sup. Int:</b> B13	Jardín de Alá.
1.3.1	<b>Sup. Ext:</b> BF1 <b>Sup. Int:</b> B24	El Carambolo, La Saetilla.
1.3.2	<b>Sup. Int:</b> A10	Mesa de Setefilla.

Fig. IV.17. Tabla con las formas abiertas, su decoración asociada y procedencia.

Los vasos del tipo 2.1 (Fig. IV.16:11) muestran sobre las superficies externas simples bandas de líneas horizontales a lo largo del recipiente, aunque también se ha registrado la composición más compleja documentada hasta la actualidad en la cerámica estilo Carambolo (QBCDE1). Dicha composición está formada por un gran panel que ocupa la parte central del vaso, el cual integra un campo reticulado con cuadrículas pintadas alternas, un meandro en reserva formado por cuadrados tramados y una sucesión de rombos formados a partir de bandas de líneas quebradas.

Los recipientes 2.2 muestran en la parte central de la superficie externa algunos esquemas lineales, como bandas de líneas horizontales de las que parten bandas de líneas verticales u oblicuas, aunque también se ha registrado en el Cabezo de San Pedro un motivo no identificado. El tipo 2.2.1 muestra ese gusto por los temas lineales, añadiendo la retícula mediante la confluencia de una banda de líneas verticales y otra de líneas horizontales.

Las superficies externas de los vasos 2.2.2 siempre mostraron una banda de líneas horizontales a la altura de los hombros del recipiente, partiendo de ella, hacia la parte inferior, bandas de líneas verticales que crearon espacios compartimentados en los que se inscribieron sucesiones de triángulos, rombos y relojes de arena tramados. También aparece un meandro en reserva por la alternancia de cuadrados divididos por la diagonal o un campo reticulado dispuesto como un damero. En algún caso, se delimitó el cuerpo del vaso para encuadrar un motivo esteliforme tan característico de la cerámica estilo Carambolo como es el molinete (XC3). La superficie interna quedó marcada por una banda roja a

la altura de la inflexión del borde, aunque pudo abarcar hasta el labio ya que el único testimonio que conserva decoración sobre la superficie interna se encuentra parcialmente conservado.

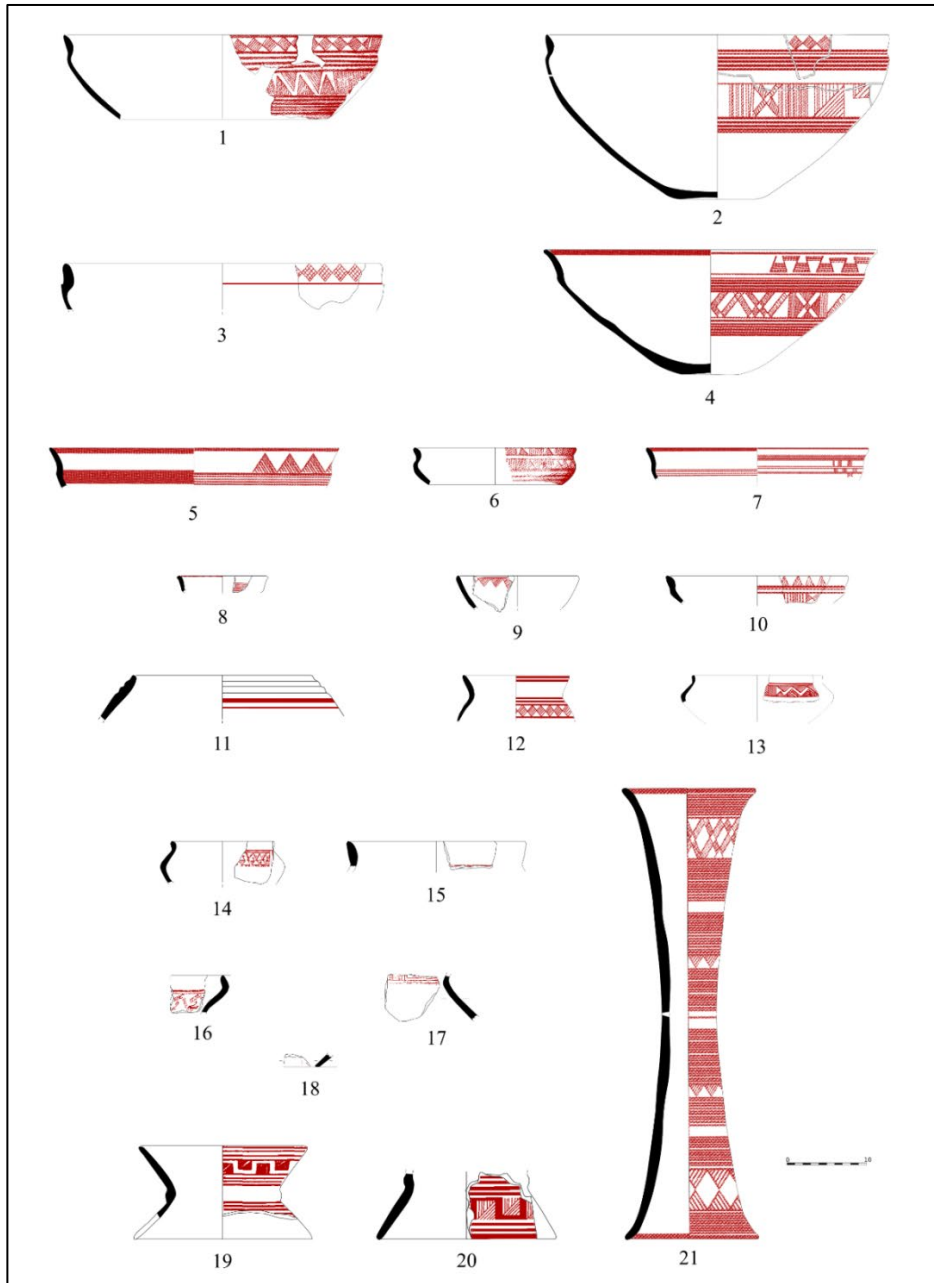


Fig. IV.16. Asociación forma-motivo.

Formas abiertas: 1. 1.1.1.1 (Carriazo 1973: fig. 354: arriba); 2-3. 1.1.1.3 (Casado 2015: fig. 114:DJ2002/24/1007; 51:DJ/2002/24/2544); 4-5. 1.1.2.1 (Casado 2015: fig. 66; 67:DJ2002/24/2405-88+89); 6. 1.1.2.3 (Carriazo 1973: fig. 355: izquierda); 7. 1.1.2.4 (Casado 2015: fig. 56:DJ/2002/24/1025-25+27+28+29); 8. 1.2.1 (González Rodríguez et al. 1995: lám. 2:13); 9. 1.2.2 (Hunt Ortiz y García Rivero 2017: fig. 34:JA-352\_2); 10. 1.3.1 (Casado 2015: fig. 86:DJ2002/24/15-140, 177). Formas cerradas: 11. 2.1 (González de Canales et al. 2004: lám. XXXIII:13); 12. 2.2.3 (González de Canales et al. 2004: lám. XXXII:16); 13-17. 2.3 (Ruiz Mata 1984-85: fig. 3:1; González Rodríguez et al. 1995: lám. 1:8. Inéditos: Ros 3-304, Ros 3-242, Ros 3-483); 18. 2.4 (Ros 3-241); 19-20. 2.4.1 (Ruiz Mata 1984-85: fig. 1:6-7); 21. 2.4.3 (Casado 2015: fig. 99) (Modificadas por autor).

Los vasos 2.2.3 (Fig. IV.16:12) muestran frecuentemente una amplia banda de líneas horizontales que ocupa toda la superficie externa del cuello acampanado, aunque hay casos en los que se registra una sucesión de triángulos invertidos tramados o un espacio en reserva que quedó delimitado en la parte superior por una banda de líneas verticales. La parte central del cuerpo se decoró con una sucesión de triángulos o rombos reticulados inscritos por dos líneas o con algún tipo de composición triangular que no se ha podido reconstruir. La superficie interna quedó tan solo ribeteada por una banda roja de tinta plana.

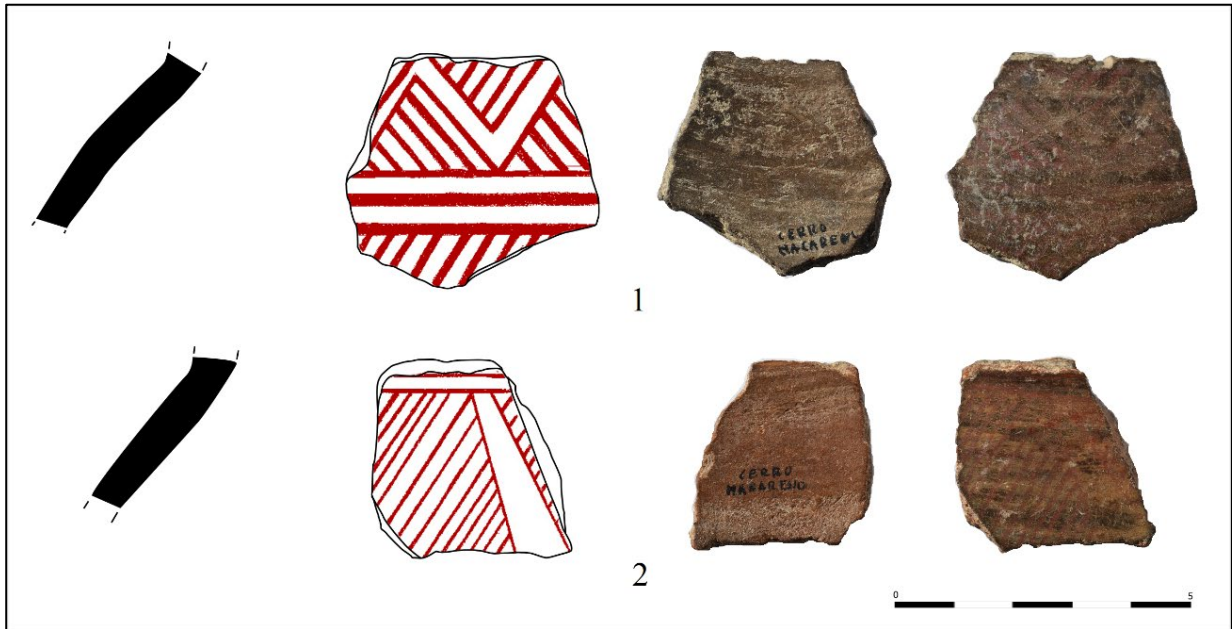


Fig. IV.18. Fragmentos de vasos bicónicos del tipo 2.3 de cerro Macareno (inéditos). 1. CM-1; 2. CM-2.

Los vasos bicónicos del tipo 2.3 (Figs. IV.16:13-17; IV.18) son los que presentan una decoración más rica y variada, sin duda por ser una de las formas más frecuentes en el registro de cerámica estilo Carambolo. En las superficies externas, los bordes, delimitados a veces por una banda roja, suelen estar decorados por una banda de líneas horizontales de las que parten bandas de líneas rectas u oblicuas que se dirigen hacia el cuerpo del recipiente, estas últimas complementadas en ocasiones con espirales o flecos que cuelgan de los extremos. Hay veces que la superficie del borde se decoró con bandas de líneas verticales o una sucesión de triángulos o rombos reticulados y tramados, a veces en doble friso, que descansan sobre una banda de líneas horizontales. El cuerpo, diferenciado en ocasiones del borde a través de una banda roja, se decoró con bandas de líneas horizontales entre las que se desarrollaron pequeñas metopas de líneas verticales y espacios en reserva, aunque también aparecen retículas compartimentadas o composiciones de bandas de líneas verticales y horizontales entre las que se intercalan líneas con flecos. Hay veces que sobre la carena se desarrollaron frisos compuestos por sucesiones de relojes de arena, triángulos o rombos tramados o reticulados que, en ocasiones, se alternaron con bandas de líneas verticales u oblicuas y que, para uno de los casos de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXIII:2), aparece en negativo. También se registran sobre la línea de carena motivos como el meandro en reserva por la sucesión de triángulos tramados o reticulados que, a veces, queda reforzado por bandas de líneas oblicuas, aunque en otras ocasiones la composición triangular se ejecutó a través de líneas quebradas. En una de las composiciones triangulares, realizada con líneas de las que cuelgan flecos, aparecen triángulos invertidos y con el vértice hacia arriba, aunque no llegan a desarrollar un meandro ya que los vértices tocan los límites. Los cuadrados también se emplearon para la configuración de meandros,

ya sea en reserva a partir de la alternancia de cuadrados divididos por la diagonal o marcados con una banda roja en los casos de cuadrados continuos. En algunas piezas, la sucesión de cuadrados divididos por un aspa queda en una posición rampante al apoyarse sobre bandas de líneas oblicuas. Otros temas lo forman el reloj de arena y otros indeterminados. En los vasos bicónicos de la Universidad Laboral y del Jardín de Alá aparecen los temas más complejos, compuestos por bandas de líneas quebradas que compartimentan sucesiones de triángulos tramados invertidos. Como es habitual en esta forma, por encima de la carena se desarrollaron frisos compartimentados por líneas o bandas de líneas horizontales en los que se desarrollaron temas compuestos por bandas de líneas quebradas. Entre los temas figuran las metopas de líneas oblicuas o bandas quebradas oblicuas, doble meandro en reserva por una banda de líneas quebradas en zigzag entre dos sucesiones de triángulos tramados, triángulos formados por bandas de líneas quebradas, un campo reticulado con composiciones triangulares, rombos formados por bandas de líneas quebradas y temas fitomorfos o zoomorfos. Mientras que el motivo fitomorfo se reduce a una palmeta, los zoomorfos son variados y dispuestos en frisos de animales pasantes, frecuentemente ánaes que miran hacia la derecha, la izquierda o a ambos lados a la vez (bifrontes). Sin embargo, en alguna ocasión también aparece un cuadrúpedo cuya especie no se ha podido identificar. Entre las composiciones de este tipo, destaca el clásico friso de Mesas de Asta (Fig. IV.16:14) en el que se combinan astados y aves pasantes o el de Carmona con ánaes pasantes y el ala desplegada (Buelo 1984: fig. 1:4). En ocasiones el friso queda compartimentado en metopas que inscriben parejas o tríos de ánaes, aunque a veces el animal está individualizado y sin ningún tipo de compartimentación. Las superficies internas de estos vasos bicónicos quedan decoradas únicamente en el borde, ya sea por una banda de tintas planas o por una sucesión de triángulos tramados invertidos.

Los soportes 2.4 (Fig. IV.16:18), a veces delimitados en el borde por una banda roja, están decorados en la superficie externa por composiciones lineales, como bandas de líneas horizontales de las que surgen bandas de líneas rectas u oblicuas. Las sucesiones de triángulos y rombos tramados entre bandas de líneas horizontales, en el primer caso alternados con bandas de líneas verticales, constituyen unos temas muy recurrentes. Sin embargo, otras veces aparecen composiciones más complejas a base de bandas de líneas quebradas, como triángulos o rombos o composiciones zoomorfas, como el ave bicéfala inscrita en una metopa de la Universidad Laboral. Las superficies internas frecuentemente muestran los bordes delimitados por una banda roja de grosor variable.

Los soportes 2.4.1 (Fig. IV.16:19-20) presentan unas composiciones similares a las anteriores en la superficie externa, aunque se añade el meandro marcado por una banda roja. El hecho de que se desarrolle el mismo tema en los dos troncos de cono que separa el baquetón del ejemplar más completo lleva a pensar que esta fuera una composición muy recurrente en los soportes 2.4.1, aunque escasamente conservada en el registro arqueológico. Sería, por tanto, una composición simétrica en la que el baquetón actuaría como eje. La particularidad de estos soportes es que, según la documentación disponible, no presentaron decoración en la superficie interna.

Los soportes 2.4.2 y 2.4.3 muestran bandas de líneas horizontales, a veces para marcar un campo reticulado en damero o una sucesión de triángulos tramados invertidos sobre el cuerpo central del soporte. Las composiciones simétricas también se reflejaron en este tipo de formas, como las filas de rombos a partir de bandas de líneas quebradas. Sin embargo, en el soporte de gran tamaño del tipo 2.4.3 (Fig. IV.16:21) se aprecia una modificación de las sucesiones extremas, compuestas por rombos y relojes de arena en la parte superior e inferior respectivamente. Los bordes de los soportes solían estar marcados por una banda roja de diverso grosor.

FORMAS CERRADAS	MOTIVO ASOCIADO	YACIMIENTO
2.1	Sup. Ext: A3, QBCDE1	Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12, El Carambolo.
2.2	Sup. Ext: A2, A6, A13, I	Cabezo de San Pedro, Real Alcázar de Sevilla, El Carambolo.
2.2.1	Sup. Ext: A6, A15	El Carambolo.
2.2.2	Sup. Ext: A6, J4, CDE1, QB2, XC3 Sup. Int: J4	Cabezo de San Pedro, El Carambolo.
2.2.3	Sup. Ext: A1, B12-13, E6 Sup. Int: J1	Cabezo de San Pedro, Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12.
2.3	Sup. Ext: A1, A1+A10, A4-7, A9-12, A15-16, B1-2, B6-8, B12, B17, B19-20, B22-23, C3, C7-8, C10, D1, E2, E4, E6, F1, I1, J4, J6, V1, X1, QA1-3, QB2-3, QB6, QB10, QB13, QBD1, QBE2, QBG1, XC1-2, ZB2, ZB4, ZB8-9, ZQ1-2, ZQB1 Sup. Int: B13, J2	Cabezo de San Pedro, Méndez Núñez 7-13/ Plaza de las Monjas 12, San Bartolomé, Peñalosa, Universidad Laboral, El Carambolo, solar nº 20 de la calle Diego Navarro, El Picacho, cerro del Casar, cerro Macareno, Cortijo del Acebuchal, Mesa de Setefilla, Jardín de Alá, cerro de la Cabeza de Valencina de la Concepción, Mesas de Asta, Mértola, Vega de Santa Lucía, La Saetilla, Llanete de los Moros, Alarcos.
2.4	Sup. Ext: A1, A3, A6, A13, B16, C2, E2-3, JA3, QB12, QBE3, ZB7 Sup. Int: J1-2, J5	Méndez Núñez 7-13/ Plaza de las Monjas 12, Peñalosa, Universidad Laboral, El Carambolo, Cuesta de los Cipreses, Mesas de Asta, Pocito Chico.
2.4.1	Sup. Ext: A2, A6, B16, C1-2, C4, C9, E3	Cabezo de San Pedro, Méndez Núñez 7-13/ Plaza de las Monjas 12, El Carambolo, CA-80B, cerro de la Cabeza de Santiponce, La Saetilla.
2.4.2	Sup. Ext: A1, B14, D3, QE1 Sup. Int: J1-2	El Carambolo.
2.4.3	Sup. Ext: QBEF1 Sup. Int: J1, J5	El Carambolo.

Fig. IV.19. Tabla con las formas cerradas, su decoración asociada y procedencia.

#### 4.4.2 Orígenes y paralelos iconográficos

La decoración de la cerámica estilo Carambolo ha sido, desde su descubrimiento, uno de los aspectos que más atención y controversia ha generado entre los investigadores. La discrepancia se ha centrado, fundamentalmente, en el foco de inspiración para este estilo decorativo.

Para muchos autores, el origen de esta decoración habría que buscarlo en la tradición geométrica de algunas culturas peninsulares. Hubo quien apuntó hacia el campaniforme (Buero 1984: 352; 1987: 44; Pellicer 1987-88: 472; González Prats 1990: 85; Martín de la Cruz 2003: 68) y los ídolos placa calcolíticos (Carriazo 1969: 340; 1973: 17), reivindicándose recientemente el geometrismo del Bronce Final Atlántico (Mederos 2017: 109). Según estas teorías, existió un estilo geométrico de origen local que posteriormente fue enriquecido con la aportación de motivos egeos, unos añadidos foráneos que harían resurgir con mayor fuerza el gusto por estos patrones decorativos (Carriazo 1969: 340; 1973:

675; Buero 1984: 352; 1987: 44; Pellicer 1987-88: 472; Fernández Gómez y Buero 2010: 74; Mederos 2017: 109). De esta forma, el estilo Carambolo quedaría definido como una amalgama de tradiciones geométricas endógenas y exógenas, característica que, según Mederos (2017: 109), se evidencia en la perduración de unas formas locales típicas del Bronce Final.

Otros investigadores propusieron directamente el geométrico griego como foco de inspiración. Sin embargo, casi todos han matizado esta idea al considerar la cerámica pintada del Carambolo como una versión local de la cerámica griega (Lucas y Alonso 1989: 277), sobre todo atendiendo a las formas que son completamente ajenas a las del Egeo (Pellicer 1969: 295; Bendala 1979: 34). Para Cabrera (1981: 327, 329), no sería ni siquiera una imitación directa o una versión del geométrico griego, sino una interpretación más del fenómeno geométrico que durante la época imperaba en el Mediterráneo.

No obstante, y si bien muchos autores sitúan en el Egeo el foco de inspiración para esta producción, no todos coinciden en el periodo o estilo, aspecto que repercute directamente en su cronología. De esta forma, hay quienes apuntan hacia el Protogeométrico (Castro *et al.* 1996: 198; Fernández Gómez y Buero 2010: 81) o, de forma más amplia, al Geométrico Antiguo, Medio y los inicios del Reciente (Almagro-Gorbea 1977: 123) o bien al Geométrico Antiguo y Medio (Brandherm 2008: 101). Otros investigadores concretaron mucho más el estilo y remitieron al Geométrico Medio II (Bendala 1979: 34, 37-38; Ruiz Mata 1984-85: 242; 2014: 8; González de Canales *et al.* 2004: 195; Torres Ortiz 2005: 294; Gomá 2018: 259) o al Geométrico Final del Egeo oriental (Pellicer 1969: 295; 1979-80: 323; Pellicer *et al.* 1983: 75; Amores 1995: 167).

En efecto, existen temas impresos o incisos con paralelos en la tradición geométrica campaniforme, como las bandas de líneas quebradas o reticuladas que, por ejemplo, caracterizan al estilo marítimo (Fig. IV.20:3) (Martínez Navarrete 1987: 75 n° 1, 76 n° 1-2; Guerra Doce 2006: figs. 3:3; 5) o los frisos de ciervos en el estilo Ciempozuelos (Fig. IV.20:4) (Delibes y Guerra Doce 2004: fig. 1). También el horizonte campaniforme atestigua motivos como la sucesión de triángulos invertidos o las bandas de líneas en zigzag, este último también presente en las cerámicas de Cogotas I junto a las retículas en damero (Blasco 1987: 84, 96 n° 2, 5; 102 n° 7). Los ídolos calcolíticos suelen reproducir igualmente temas típicos de la cerámica estilo Carambolo como las sucesiones en zigzag (Almagro-Gorbea 1973: figs. 22:5-6; 23-24; 29:D 5-6; 37:18 entre otros), las sucesiones de triángulos y rombos reticulados (Almagro-Gorbea 1973: figs. 28:9; 29:B 4, D 1-2; 37:12 entre otros), los relojes de arena tramados o reticulados (Almagro-Gorbea 1973: figs. 28:8, 12; 29:C 2-3; 39:8 entre otros), los amplios campos en damero con los cuadrados oscuros tramados o reticulados (Almagro-Gorbea 1973: figs. 28:2-3, 13) e incluso los meandros en reserva por la sucesión de triángulos tramados (Almagro-Gorbea 1973: fig. 29:D 7). En cuanto al repertorio zoomorfo y esteliforme, existen algunas placas de barro calcolíticas con la representación de cérvidos y soles (Fig. IV.20:1-2). Sin embargo, existe un problema de continuidad entre las producciones campaniformes y las del Bronce Final (Fernández Gómez y Buero 2010: 72-88), por lo que resulta difícil relacionar ambos estilos.

Por su parte, la orfebrería del Bronce Final ofrece un repertorio decorativo muy rico que también aparece en la cerámica estilo Carambolo, como la sucesión de triángulos reticulados, las filas de ángulos agudos, las bandas de líneas paralelas, los campos reticulados alternos o incluso las líneas horizontales paralelas de las que salen flecos (Fig. IV.20:5) (Almagro-Gorbea 1977: figs. 4, 6; 10:4-5; 13). La cerámica coetánea de retícula bruñida también presenta una decoración de naturaleza geométrica (López Roa 1977; Ruiz Mata 1995a: fig. 5), aunque los temas y las composiciones son totalmente diferentes en ambas producciones. En cambio, en la cerámica decorada de Peña Negra I sí que existen temas geométricos o zoomorfos similares a los de la cerámica estilo Carambolo (Vinader 2019: figs. 37; 40; 42-43; 51), aunque la mayor parte de la cerámica del Bronce Final de Peña Negra es algo posterior a la cerámica estilo Carambolo. En este repertorio local, ya sea del Calcolítico o del Bronce Final, no se ha registrado la esvástica.



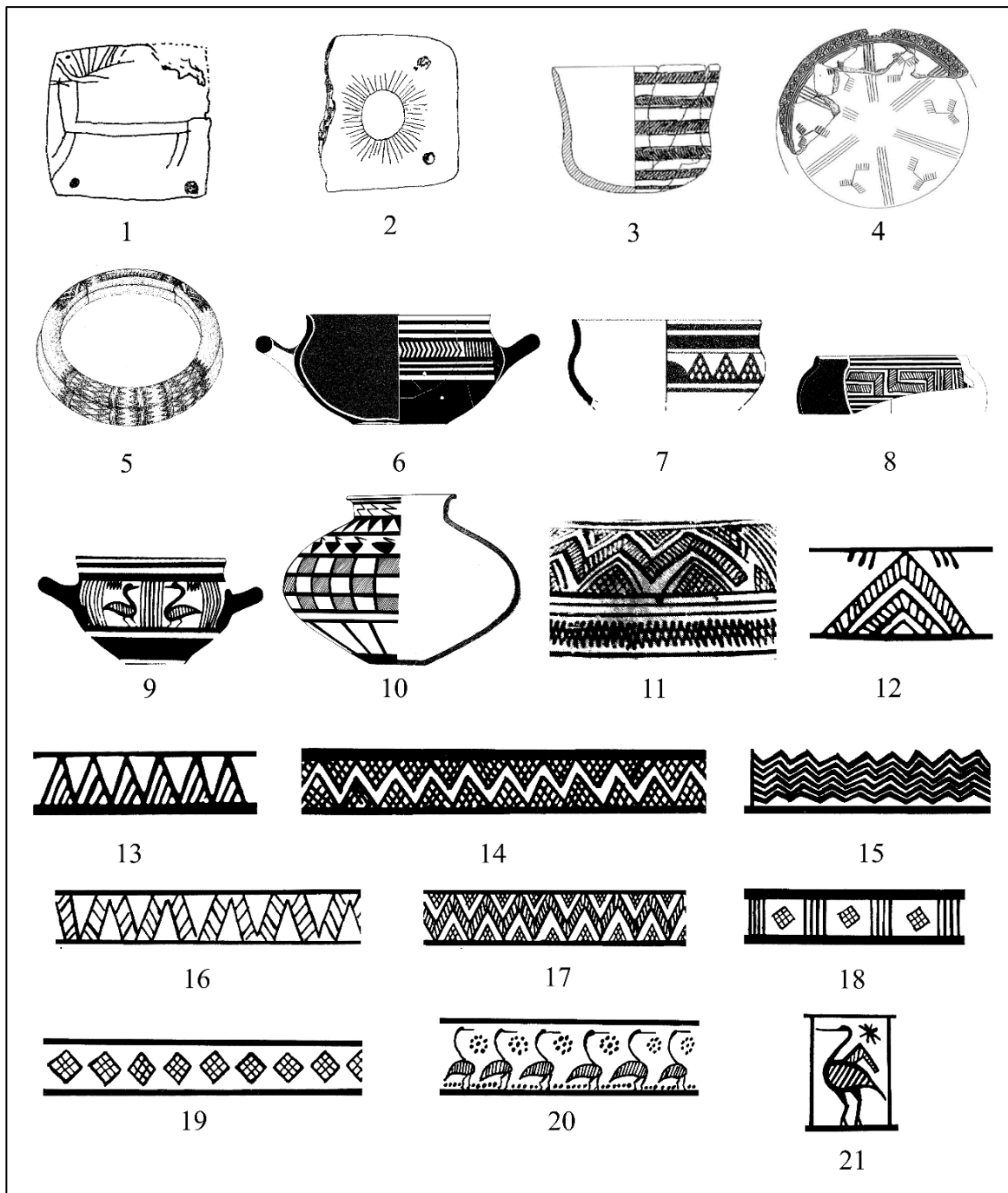


Fig. IV.20. Paralelos peninsulares y mediterráneos de la cerámica estilo Carambolo.

1-2. Placas de barro calcólicas (Almagro-Gorbea 1973: fig. 54: arriba, 2; abajo, 6); 3. Cuenco campaniforme del estilo Marítimo (Guerra Doce 2006: fig. 3:3); 4. Cuenco campaniforme del estilo Ciempozuelos (Delibes y Guerra Doce 2004: fig. 1); 5. Torques de Sagrajas (Almagro-Gorbea 1977: fig. 4); 6-8. Skýphoi del Geométrico Medio II griego (García Alfonso 2016: figs. 18:b; 13:b; 15:a, respectivamente); 9. Skýphos del Geométrico Final griego (Johannowsky 1983: tav. XVII:5); 10. Cerámica local del sur de Italia (Johannowsky 1983: tav. XVII:1); 11. Detalle ólpe del Geométrico Final (Dehl-von Kaenel 2009: Taf. 31); 21. Detalle del Geométrico Griego Antiguo (Kunisch 1998: Abb. 95:k); 12-13, 15. Detalles del Geométrico Medio griego (Kunisch 1998: Abb. 46:k; 47:a; 61:c); 14, 16-20. Detalles del Geométrico Final griego (Kunisch 1998: Abb. 59:b; 63:b; 59:d; 39:h, e; 95:a, repectivamente) (Sin escala).



Algunos de estos motivos decoraron las cerámicas egeas desde el Geométrico Antiguo, como la esvástica levógira, el reloj de arena o la sucesión de triángulos, si bien muchos de ellos, como la esvástica, muestran una larga tradición que incluso se retrotrae al Paleolítico Superior (Brusa-Zappellini 2006: 7). Por otro lado, los típicos meandros en negativo a partir de triángulos tramados y reticulados (B17-19, B22, C1-6, BE3-4 entre otros), los dameros (D3, CDE1) o las bandas de líneas verticales (B6) ya estaban presentes en Grecia desde el Protogeométrico (Coldstream 1968: pl. 48:g, h; Boradman 1998: fig. 13).

Sin embargo, no es hasta el Geométrico Antiguo del Este (Kunisch 1998: Abb. 95:k) y, sobre todo, a partir del Geométrico Medio II cuando aparecen algunos temas concretos de la cerámica estilo Carambolo (Fig. IV.20:8, 12-13, 15).

Fue a partir del Geométrico Medio II cuando surgieron las aves (Coldstream 1968: 26; 2003: fig. 24:d), muchas veces en pares antitéticos (Paoletti 2012: A12), un concepto que posiblemente fue conocido y reelaborado por las poblaciones locales del suroeste a través del ánade bifronte (ZB7) y que aparece en objetos posteriores como el Bronce Carriazo (Maluquer de Motes 1957b). No obstante, las aves también están presentes en la cerámica geométrica chipriota del siglo XI a.C. (Karageorghis *et al.* 2000: fig. 125). También a comienzos del Geométrico Medio II existe una tendencia por individualizar los motivos zoomorfos en paneles cuadrados (Coldstream 1968: 26), como en los grandes vasos atenienses del *Animal Painter* del *Kerameikós* (Papadopoulos 2017: 29, 33), y como sucede en la cerámica estilo Carambolo (ZB2, ZB7, ZQ2).

La típica sucesión de triángulos y rombos reticulados de la cerámica estilo Carambolo (B20, E5-6) fue un tema desarrollado en el Geométrico griego en general, aunque fue a partir del Geométrico Medio II cuando se convirtió en un tema muy recurrente (Fig. IV.20:7) (Coldstream 1968: pl. 18:c; 24:j; 25:d, f; Cook y Dupont 1998: 16; Coldstream *et al.* 2001: fig. 1.6:c, f). Un dato a tener en cuenta es la total ausencia, según la información disponible, de figuras antropomorfas en la cerámica estilo Carambolo. En el mundo griego geométrico, y exceptuando el caso puntual del Geométrico Medio I (Coldstream 1968: 21; 2003: 61), la figura humana no aparece hasta finales del Geométrico Medio II (Coldstream 2003: 78). Esta apreciación ya fue considerada por Cabrera (1981: 328) en su estudio sobre la cerámica estilo Carambolo observando, además, que la estructura metopada de la misma es más evolucionada que la del Protogeométrico. Por tanto, el estilo griego que sirvió de inspiración a la cerámica estilo Carambolo se centraría en el Geométrico Medio.

Pese a estas analogías iconográficas, es la concepción y concentración espacial de la decoración, de tipo tectónico, la que ofrece los mayores paralelismos con el Geométrico Medio II (Ruiz Mata 1979: 15; 1984-85: 231). Aunque la mayor parte de los testimonios de cerámica estilo Carambolo se hallan muy fragmentados, aquellos vasos que han permitido reconstruir más del 50% de su forma suelen tener la mitad superior o los dos tercios superiores decorados (D1, D3, BE1, BE3-4, BED1, QA3, QB10, QB13, QBC1, QCEG1, QBCDE1; ZB4, ZB8-9).

Esta tendencia por focalizar la decoración principal en las citadas zonas del recipiente, generalmente delimitada por bandas de líneas o sucesiones de motivos geométricos auxiliares, fue un comportamiento muy típico del estilo Geométrico Medio II (Fig. IV.20:6) (Coldstream 1968: 23-26, pls. 4:a-e; 5:e-g). Así se aprecia en el ejemplar completo de Vega de Santa Lucía (B19) (Murillo 1994: fig. 4.42:666), aunque hay otros que decoraron toda la superficie, como la cazuela de Puerto 6 en Huelva (BE2) (Fernández Jurado 1988-89: lám. X:1). De ello, se deduce la posibilidad de que durante los primeros momentos hubiera una tendencia por centrar la decoración en la parte más visible del recipiente y que, con el tiempo, la superficie decorada se fuera ampliando. De hecho, la citada cazuela de Puerto 6 es más reciente que el vaso bicónico de Vega de Santa Lucía, como revela el material asociado (*vid infra*, p. 101). Esta tendencia por decorar toda la superficie, en la que queda inserta la

cazuela de Puerto 6, es típica de los estilos pintados peninsulares más recientes, como la cerámica de estilo San Pedro II, lo cual apoyaría esta idea de una mayor antigüedad para los ejemplares con la mitad superior decorada.

La tendencia por decorar toda la superficie externa del recipiente fue una característica del Geométrico Final, cuyo repertorio decorativo debió conocerse en la península ibérica, como revela la escena de *próthesis* de la estela de Ategua con claros paralelismos en la cerámica del maestro de Dipylon (Arias y Hirmer 1960: fig. 5; Bendala 1977: 191; 2004: 71-72). El repertorio decorativo del Geométrico Final también debió plasmarse en la cerámica estilo Carambolo, un proceso que vino favorecido por la adopción y adaptación del estilo geométrico inmediatamente anterior (Geométrico Medio II). Esta hipótesis parece plausible si se tiene en cuenta la coincidencia cronológica entre el desarrollo de la cerámica estilo Carambolo y el inicio del Geométrico Final según las fechas calibradas (Nijboer y van der Plicht 2008: 114; Núñez 2015: 29; García Alfonso 2017: 169, 171), aunque la muestra más evidente queda representada en los paralelismos iconográficos. Así, existen composiciones prácticamente iguales en la cerámica peninsular (QB13) y en la cerámica griega de esta época (Fig. IV.20:11) (Dehl-von Kaenel 2009: Taf. 31), destacando la combinación de las bandas de líneas con los relojes de arena en posición horizontal (F1, BF1) que tanto caracterizan a las cerámicas griegas del Geométrico Final (VVAA 1979: 47; Dehl-von Kaenel 2009: Taf. 52).

La cerámica griega del Geométrico Final continuó desarrollando motivos anteriores que también aparecen en la cerámica pintada peninsular (Fig. IV.20:18-19), como las aves en pares (Fig. IV.20:9), la esvástica, los cuadrúpedos compartimentados en metopas, la sucesión de rombos tramados o el meandro (Arias y Hirmer 1960: fig. 6; Paoletti 2012: A4, B2). Destacó la proliferación de retículas o de meandros en reserva a partir de filas de triángulos invertidos y con el vértice hacia arriba, ya sea tramados o reticulados (Fig. IV.20:14) (Folsom 1967: fig. 17; Coldstream 1968: pl. 10:g-h, k; Schweitzer 1969: Taf. 22; Dehl-von Kaenel 2009: Tafn. 15:6; 20; 30; Paoletti 2012: A18), así como los amplios campos de zigzag sucesivos (XC1) (Cook y Dupont 1998: fig. 5:3). Los dameros se realizan en ocasiones a partir de cuadrados tramados (Paoletti 2012: A6), tal y como aparece en la cerámica del Carambolo (D3).

Entre el repertorio zoomorfo del Geométrico Final griego se encuentra un cuadrúpedo con dos cuernos curvados y un hocico prominente (Coldstream 1968: pl. 8:c, e; VVAA 1979: figs. 48-49; Boardman 1998: figs. 54, 56, 87) que pudo inspirar la versión local de aquel motivo interpretado como una liebre (ZQ1), aunque puede tratarse de una liebre. La liebre o el conejo aparece de forma inequívoca en algunas cerámicas geométricas griegas de finales del siglo VIII a.C. y en asociación a otros motivos documentados en la cerámica estilo Carambolo, como la esvástica o las filas de ánades (Fig. IV.24: 9-10) (Boardman 1998: fig. 97.2; Brusa-Zappellini 2006: fig. 71). También suelen ser frecuentes las metopas con tres ánades o las bandas de líneas quebradas que forman composiciones triangulares (Fig. IV.20:16-17) (Coldstream 1968: pl. 27:a, c-e; Dehl-von Kaenel 2009: Taf. 16), ambas representadas en la cerámica estilo Carambolo (QB10, QB13, QBGH1, ZB6 entre otros). En cuanto a las filas de ánades (ZB1, 4, 6, 8), fue un tema típico del Geométrico Final griego (Fig. IV.20:20) (Dörig 1966: lam. 3; Cook y Dupont 1998: fig. 5:3; Boardman 1998: figs. 53, 73; Kunisch 1998: Abbn. 95:a; 96:a; Dehl-von Kaenel 2009: Tafn. 27, 53), inspirando muchas de las composiciones de la cerámica italo-geométrica etrusca de la segunda mitad del siglo VIII a.C. (Akimova *et al.* 1988: Abb. A4.57-58; A4.61-62). Sin embargo, la disposición de las aves y la forma triangular del motivo en la cerámica estilo Carambolo halla sus paralelos morfológicos más cercanos en la cerámica local del sur de Italia (Fig. IV.20:10) (Johannowsky 1983: tav. XVII:1; XXII:1) que frecuentemente aparece asociada a vasos griegos del Geométrico Final (Fig. IV.20:9) (Johannowsky 1983: tav. XVII:5). Los cuerpos tramados de algunas aves dispuestas en filas de la cerámica del Geométrico Final (Fig. IV.20:20) (Kunisch 1998: Abb. 95:a) pudo incluso motivar los tramados de los cuerpos triangulares de las aves de la cerámica estilo Carambolo. De hecho, la forma en la que se representó el ala en las aves del Geométrico Antiguo de Grecia del Este (Fig. IV.20:21) (Kunisch 1998: Abb. 95:k) o en las cerámicas eubeas del Geométrico Final

(Boardman 1998: fig. 79), recuerda bastante a la forma en la que aparecen en algunos tipos de la cerámica estilo Carambolo (ZB8).

Hasta hace poco, contábamos tan solo con un fragmento de cerámica griega del Geométrico Medio II hallado fuera de contexto en Huelva, probablemente una píxide o una cratera (del Amo 1976: fig. 9, lám. 5; Coldstream 1982: 36; Shefton 1982: 342, nota 11). Por tanto, se planteaban los tejidos y otros elementos precederos comercializados desde el Mediterráneo oriental como el medio de transmisión de la decoración geométrica egea (Buero 1987: 45; Cáceres 1997). Sin embargo, algunos yacimientos del suroeste en los que se han documentado cerámicas pintadas estilo Carambolo han registrado en las últimas décadas cerámica griega de este periodo, como El Carambolo (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: lám. 9: derecha) y Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: láms. XVIII-XIX), aunque solo en el caso de Concepción 3 podría asegurarse su asociación estratigráfica (González de Canales *et al.* 2017: pl. XV:1-3a). Estas cerámicas corresponden, siguiendo la periodización de Coldstream (1968, 2003), al Geométrico Medio II ático y al Subprotogeométrico I-II y III eubeo. A estos se añade el fragmento de Útica, también en asociación con cerámicas de Geométrico Medio II ático, tratándose hasta la actualidad del único caso de cerámica estilo Carambolo extrapeninsular (Torres Ortiz com. pers.). Esta asociación de cerámica local del suroeste peninsular con cerámica griega del Geométrico Medio II en Útica no es un caso aislado, ya que recientemente se ha documentado una cazuela A.I.a (López Castro *et al.* 2016: fig. 10:1), una forma muy habitual de la cerámica estilo Carambolo, con *skýphoi* griegos de este estilo (López Castro *et al.* 2016: fig. 7).

Tales hallazgos permiten plantear la posible observación directa de los modelos griegos por las poblaciones locales para el desarrollo de la cerámica pintada peninsular (Gomá 2018: 256), sobre todo si se tiene en cuenta que algunos de estos enclaves funcionaron como auténticos difusores de ideas, técnicas y modelos (González de Canales *et al.* 2010: 651). Dicha consideración explicaría que la cerámica estilo Carambolo aparezca como un horizonte plenamente configurado y sin tanteos previos (Ruiz Mata 1979: 15; 1984-85: 237; 2014: 7) o el gran parecido entre la cerámica del suroeste y el repertorio del Geométrico Medio II griego (González de Canales *et al.* 2010: 657).

Esta idea no excluye, sino que complementa, aquella que expone la llegada de productos precederos del Mediterráneo oriental decorados según los patrones geométricos de la época. De hecho, el número de testimonios de cerámica griega geométrica hallado en la península ibérica hasta la actualidad es demasiado escaso para plantear la exclusiva inspiración de la cerámica estilo Carambolo a partir de los vasos griegos. Por tanto, y en el contexto de unas nuevas formas de vestido y estética personal entre la élite peninsular (Cáceres 1997: 132-133), todos estos productos precederos del Mediterráneo oriental deben entenderse como uno de los principales medios para la transmisión de la iconografía egea entre las comunidades locales del Bajo Guadalquivir.

Mucho más difícil es determinar si estos productos egeos llegaron de la mano de comerciantes griegos eubeos (Domínguez Monedero 2003: 33; 2013: 17) o si, por el contrario, formaron parte de la mercancía fenicia que desembarcó en las costas peninsulares (Fernández Miranda 1979: 63; Cabrera 1988-89: 46; 2003: 61; Rouillard 1991: 89). El hecho de que la totalidad de las cerámicas griegas geométricas halladas en la península ibérica se hayan localizado asociadas a materiales fenicios nos inclinaría hacia la segunda opción (Cabrera 1988-89: 46; González de Canales 2004: 137; González de Canales *et al.* 2004: 200-205), por lo que no existiría una interacción entre el comerciante griego y la población local que hubiera favorecido algún trasvase de información.

Sin embargo, como han apuntado algunos investigadores (Domínguez Monedero 2013: 17), la arqueología y los textos homéricos dan fe de una cooperación entre fenicios y griegos durante los siglos IX y VIII a.C. Por tanto, y ante las recientes evidencias, cabe replantearse si los comerciantes griegos eubeos irrumpieron en la península ibérica durante esta época (Torres Ortiz 2005: 299; Cabrera

2012: 18; Bendala 2016: 15), aunque con fines exclusivamente comerciales que no implicaron la fundación de colonias tal y como se ha valorado para el caso villanoviano en la península itálica (Coldstream 2003: 103; Torelli 2012: 62-64). De hecho, y sin entrar en la cuestión filológica de algunos topónimos occidentales terminados en -ούσσα de origen eubeo (García Alonso 1996; Domínguez Monedero 2013) o en las liras forminge de las estelas de guerrero (Bendala 1977: figs. 2-4; 2016: 15), esta modalidad de contacto comercial sin implantación colonial ya se admitió para el posterior caso foceo en el suroeste peninsular (Cabrera 1985: 54-55).

Podría plantearse incluso la incorporación de algún comerciante griego en un barco fenicio con el fin de dar salida a sus productos en la península ibérica, máxime si se considera que el propio Odiseo se alojó en la casa de un fenicio y navegó con él (*Od.*, XIV, 285-300). La circulación de comerciantes y artesanos de diverso origen en los ambientes locales del Bronce Final peninsular se ha valorado recientemente para el caso sardo, ya que muchas cerámicas nurágicas fueron elaboradas en el área de Huelva como han revelado los análisis arqueométricos (González de Canales *et al.* 2017: 41). Estos datos demostrarían la llegada de comerciantes y ceramistas sardos durante el Bronce Final, por lo que es posible que también arribaran artesanos griegos y que interactuaran con las poblaciones locales de la península ibérica como se ha reconocido para la cerámica italo-geométrica de mediados del siglo VIII a.C. de Veio (Akimova *et al.* 1988: 33; Tanci y Tortoioli 2002: 169; Torelli 2012: 65), sobre todo si se tienen en cuenta las largas distancias que surcaron los griegos desde el 800 a.C. (Nijboer y van der Plicht 2008: 114-115).

De hecho, y aunque son de un periodo posterior, algunas cerámicas griegas arcaicas también fueron producidas en las inmediaciones de Huelva según los análisis de DRX y activación neutrónica (González de Canales y Llompart 2017; González de Canales *et al.* 2018), evidenciando así la indudable llegada de artesanos griegos a Tartessos.

De esta forma, las poblaciones autóctonas del suroeste no solo se harían eco de la tradición griega geométrica a través de los productos importados, sino también a través de los comerciantes griegos que interactuarían con las poblaciones locales. Posiblemente, también irrumpió algún artesano con un amplio bagaje en el desarrollo de los estilos geométricos que durante este momento se estaban desarrollando en el Egeo. Aunque existen escasas y limitadas evidencias arqueológicas para sustentar esta hipótesis, los recientes hallazgos están poniendo de manifiesto la llegada de artesanos del Mediterráneo Oriental a la península ibérica, donde convivieron y trabajaron de forma conjunta con las poblaciones locales ya en el siglo IX cal. a.C. Así se refleja en uno de los edificios de Castro dos Ratinhos (Berrocal-Rangel *et al.* 2012) o en el desarrollo de algunas técnicas orfebres que implicaron necesariamente un contacto directo entre el maestro y el aprendiz (Ruiz-Gálvez 2014: 168-171; Bendala 2016: 15).

Continuando con la trayectoria de testimonios griegos de época geométrica en el suroeste de la península ibérica, habría que destacar los dos *skýphoi* eubeos hallados en Huelva, uno decorado con un pájaro en una metopa (Cabrera 1988-89: fig. 1:2). Ambos podrían pertenecer al Geométrico Medio II o al Geométrico Final (Rouillard 1991: 25; Domínguez Monedero y Sánchez 2001: 12), aunque Cabrera (2012: fig. 1.2) se decanta más por la última opción. Al Geométrico Final se adscribe igualmente el fragmento de un *skýphos* eubeo hallado en el Castillo de Doña Blanca (Cabrera 2003: 63). También se documentó en el suroeste una *kotýle* protocorintia sin contexto en Huelva (Cabrera 1988-89: fig. 1:3) y otra en la Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 15), ambas muy fragmentadas y sin la base para poder determinar su inclusión en el Protocorintio Antiguo o Medio (Cabrera 1988-89: 45-46; Domínguez Monedero y Sánchez 2001: 9; Zarzalejos *et al.* 2017: nota 67). Por tanto, y según estos testimonios, existió una cierta continuidad en la recepción de productos griegos, aunque la trayectoria se vio ciertamente truncada hasta el último cuarto del siglo VII a.C., momento en el que ya no se pone en duda la existencia de un comercio griego directo (Cabrera 1988-89; González de Canales

2004: 320; Domínguez Monedero 2013: 25; García Fernández 2017). Quizá el número de importaciones del Geométrico Final fue mayor al que actualmente revela la arqueología, lo cual argumentaría la plasmación de motivos de este estilo en la cerámica estilo Carambolo, aunque, como se indicó, también es posible que muchos de los productos de este periodo fueran perecederos y no dejaran huella arqueológica, como telas o maderas.

Resumiendo, y según los datos referidos hasta ahora, todo parece indicar que, sobre una base geométrica ya configurada que remite al Geométrico Medio II en sus concepciones espaciales y estilísticas, el repertorio iconográfico de la cerámica estilo Carambolo se fue ampliando conforme se fueron conociendo nuevos productos foráneos en un contexto de intensa y variada actividad comercial. Siguiendo a Pellicer (2006: 28), esta idea rechaza la concepción de esta producción cerámica como un horizonte estático y reivindica su evolución estilística a lo largo del periodo cronológico en el que se desarrolló, un lapso temporal en el que las poblaciones locales del suroeste conocieron nuevos horizontes geométricos que reformularon en su tradición vascular. Por tanto, se trata de un estilo caracterizado por el dinamismo y la evolución, una evolución que no solo queda patente en un elenco de motivos cada vez más nutrido, sino en una distinta concepción del espacio decorado que cada vez ocupó una superficie más amplia. Ambos aspectos presentan sus paralelos más próximos con el Geométrico Final griego, cuya presencia en la península ibérica queda constatada por algunas importaciones.

En esta ampliación iconográfica también destacaría el geometrismo chipriota, que algunos autores presentaron como la principal inspiración para esta cerámica pintada del Bajo Guadalquivir (Maluquer de Motes 1960; 1975: 145; Schubart 1971: 169).

Los jarritos chipriotas del tipo *Black on Red* I (III) o II (IV) de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: 95-97, 185, lám. XX:1-3), así como el fragmento de cuenco clasificado dentro del grupo general *Black on Red* de Concepción 3 (González de Canales *et al.* 2017: 39, pl. XV:4), ofrecen un marco cronológico en el que se inscriben algunos estilos geométricos con ciertos paralelismos en la cerámica estilo Carambolo. Dicho marco se concreta en el Geométrico Chipriota III y el Chipriota Arcaico I (Karageorghis *et al.* 2000: 83, 92), aunque hay autores que retrotraen hasta el Geométrico Chipriota I o incluso antes los contactos entre Chipre y el extremo Occidente del Mediterráneo (Mederos 1996: 107; Torres Ortiz 2018: 37), destacando un vaso de procedencia desconocida del Geométrico Chipriota II (Escacena 2008: fig. 2). En este sentido, según las recientes consideraciones cronológicas de la periodización chipriota (Karageorghis *et al.* 2000: XIII; Karageorghis 2004), existen paralelos pintados del siglo XI a.C. (Karageorghis 1971: láms. 63, 97; Karageorghis y des Gagniers 1974c: lám. SA.2-3; Karageorghis *et al.* 2000: fig. 74-78) que se mantendrán durante los siglos X a.C. (Karageorghis *et al.* 2000: fig. 126, 129; Karageorghis 2004: figs. 5:1, 3, 5, 9) y IX-VIII a.C. (Karageorghis 2004: fig. 6:3).

Si nos ceñimos al periodo más antiguo que marcan las cerámicas chipriotas halladas de forma segura en el suroeste de la península ibérica, el Geométrico Chipriota III (900-750 a.C.), cabe destacar la cerámica *White Painted* III. En esta aparecen motivos similares a la cerámica estilo Carambolo, como las metopas con relojes de arena horizontales o los triángulos reticulados (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. III.1), aunque lo más destacado es la similitud en la representación de los cérvidos (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. XVIII.2-3). Sin embargo, las composiciones son diferentes, así como la forma de rellenar determinados motivos como los rombos (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. VI.3; XIV.1) o los triángulos (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. IX.5; XXV.c.1). En la cerámica estilo Carambolo, al contrario de este estilo chipriota, están ausentes las escenas antropomorfas o determinados temas como la roseta (Karageorghis y des Gagniers 1974c: lám. SI.1).

Otro estilo de este periodo, denominado *Bichrome* III, también presenta algunas similitudes decorativas con la cerámica del suroeste peninsular, como el uso de sucesiones de rombos y triángulos reticulados para enmarcar composiciones (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. IX.4, 7), las metopas de aspas en reserva (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. XXV.a.15) o los cérvidos (Fig. IV.24:7) (Karageorghis y des Gagniers 1974c: lám. SXVIII.2). No obstante, en este estilo existen motivos que no aparecen en la cerámica estilo Carambolo, como los rombos y triángulos rellenos con dameros y filas de semicírculos (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. XXV.c.2-3), la figura humana (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. IX.7) o las flores de cuatro pétalos (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. XXIV.d.50; XXV.a.7; XXV.d.7). Además, las aves representadas muestran una morfología muy diferente a las del estilo Carambolo (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. XXIV.a.4; XXV.c.2), generalmente individualizadas en metopas (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. XXV.a.2-12, 15-17; XXV.d.5-6; 1974c: láms. SXXV.a.1-8).

Pese a la posibilidad existente, por su inclusión en el Geométrico Chipriota III, en la actualidad no se han documentado en la península ibérica fragmentos de cerámica de los estilos *White Painted* III, lo cual dificulta la relación entre este estilo y la cerámica estilo Carambolo. Sin embargo, los citados fragmentos de cerámica *Black on Red* I (III) o II (IV) podrían explicar la inclusión de algunos motivos ajenos en la tradición peninsular, como la esvástica (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. III.7; VII.1; X.6), si bien ya se indicó la presencia de este motivo en el Geométrico Griego. En la cerámica *Black on Red* II (IV) también aparecen motivos que se constatan en la cerámica estilo Carambolo, como los cérvidos (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. XVII.23; XVIII.13-14) o las aves (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. XXV.b.13), aunque estas son menos esquemáticas que las representadas en la cerámica peninsular.

En la cerámica *Bichrome* IV, del Chipriota Arcaico I (750-600 a.C.), existen algunos motivos que aparecen en la cerámica estilo Carambolo, como las sucesiones de triángulos con el vértice hacia arriba e invertidos (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. XXV.b.21; XXV.e.24) o el triángulo con flecos (Karageorghis 1971: lám. 106). Sin embargo, este estilo se caracteriza por el predominante desarrollo de una iconografía figurativa de tipo oriental que está completamente ausente en la cerámica estilo Carambolo, como los animales oliendo flores, las cadenas de flores y capullos de loto, las rosetas, la decoración à *guilloche*, las composiciones antropomorfas, etc. (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. II.2, 4; III.2, 4, 6; IV.3; VI.1, 4-5, 7, 10; VIII.1, 3; IX.11; XVI.a.6; XVIII.7, 9; XXV.c.7 entre otros; 1974b: láms. III.2; VI.6; VIII.1; 1974c: láms. S.III; S.IV.1; SVIII.3). Además, cuando se representa el triángulo con flecos sigue la composición oriental del Árbol de la Vida, al que simboliza y al cual protegen los animales que lo flanquean (Karageorghis 1971: lám. 106; Karageorghis y des Gagniers 1974a: XVII.32; 1974b: XII.a.1; XXV.e.4, 7, 13). Esta concepción simbólica del triángulo, ajena a la que se concibe en la cerámica estilo Carambolo, queda corroborada por la inclusión del motivo en la flor de loto o el propio árbol (Karageorghis y des Gagniers 1974a: VIII.8; XVII.34; 1974c: lám. SVIII.2). Por último, habría que reseñar el distinto tratamiento de algunos motivos geométricos, como el relleno de los rombos y los triángulos (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. VIII.11-12; XXV.c.6; XXV.d.9; XXV.e.13, 18; 1974c: SXXV.e.1) o el tramado de los meandros (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. XVI.a.5; XXV.h.5). No obstante, en general, la mayor disparidad entre ambas producciones se aprecia en las composiciones (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. XVII.25, 32).

Hasta la actualidad, y sin considerar los hallazgos de cerámica chipriota del tipo *Bichrome Ware* en algunos yacimientos de Málaga como Toscanos (Schubart y Maass-Lindemann 1984: 150, fig. 23:955-957), solo se ha constatado un fragmento, que quizás pertenezca a la clase *Bichrome Ware*, en el nivel 26 del corte V-20 del cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 75:348) y algunos de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 que no se han podido clasificar como *Bichrome* III o IV por su mala conservación (González de Canales *et al.* 2004: 96, lám. XX:5). En cambio, sí que se ha podido catalogar como *Bichrome* IV un fragmento del Castillo de Chiclana (Cádiz) (Buena 2014: 237, fig. 29). Esta falta de

precisión, junto a las escasas concomitancias estilísticas que se han detallado, no permiten asegurar una relación entre la cerámica *Bichrome IV* y la cerámica estilo Carambolo.

Otro estilo geométrico parcialmente coetáneo a la cerámica estilo Carambolo queda reflejado en los huevos de avestruz fenicios, como el fragmento de Concepción 3 (González de Canales *et al.* 2017: pl. XV:6). En efecto, en los huevos de avestruz se plasmaron motivos similares a los desarrollados en esta cerámica pintada, como las retículas (Astruc 1951: lám. LV:b), las sucesiones de rombos o triángulos tramados (Astruc 1951: láms. LXVII:5; LXXXVII; Spanò 1995: fig. 2; Colivicchi 2007: fig. 52:550; Guirguis y Pla Orquin 2014: láms. 2:3, 5, 9; 3:24; González de Canales *et al.* 2017: pl. XV:6), los cérvidos (Fig. IV.24:8) (Astruc 1951: lám. LV:4-7), las aves (San Nicolás 1975: tab. IV:14a) o la espiga (Astruc 1951: lám. LXXXVII; Guirguis y Pla Orquin 2014: lám. 2:4). Sin embargo, se trata de motivos geométricos muy elementales que, valorando su sintaxis, desarrollan composiciones muy diferentes a las de la cerámica estilo Carambolo.

Además, el grueso de motivos de los huevos de avestruz (San Nicolás 1975: tab. II-V), como la decoración *à guilloche* (Astruc 1951: lám. LVII; Guirguis y Pla Orquin 2014: láms. 2:1, 19; 3:23; 5:31, 35), los motivos lanceolados (Astruc 1951: lám. LV:1-3; Colivicchi 2007: fig. 53: 551), la roseta (Astruc 1951: láms. LIX; LXXXIV-LXXXV; Guirguis y Pla Orquin 2014: lám. II:15), las ovas entrelazadas (Astruc 1951: lám. LXI), las cadenas de flores y capullos de loto (Astruc 1951: lám. LXIII) o las palmetas (Astruc 1951: láms. LXIX-LXX) están completamente ausentes, si bien Casado (2015: fig. 167) registró una posible estilización de este último motivo en la cerámica estilo Carambolo (V1). De hecho, motivos tan característicos de los huevos de avestruz como el meandro (Astruc 1951: láms. LVII, LXXXVI) o el reloj de arena (Astruc 1951: láms. LVIII, LXVI:2) se desarrollaron de forma muy diferente a los de esta cerámica.

Por último, las composiciones triangulares de los huevos de avestruz presentan algunas similitudes, pero hay elementos totalmente ajenos a la cerámica peninsular, como los remates floreados, el cableado interno de las bandas (Astruc 1951: láms. LXIV-LXV; Savio 2004: AfrS 7, SaBi 4) o el relleno en damero (Colivicchi 2007: fig. 53:551; Guirguis y Pla Orquin 2014: láms. 2:8, 14, 21; 5:34). El cérvido sí que muestra más paralelismos (Savio 2004: SpVi 1-2, 5), concretamente con el vaso de Mesas de Asta (ZB9), aunque se trata de un motivo atestiguado en el Geométrico Medio II (Coldstream 2003: fig. 24:e). Por otro lado, y en lo referente a las aves, existieron versiones esquemáticas muy similares de la primera mitad del siglo VII a.C. (Savio 2004: SpAl 1-2), aunque por lo general fueron versiones más naturalistas (Astruc 1951: LXXXIV). Dichas versiones esquemáticas, en las que se adivina una cola bífida o en abanico, han sido interpretadas como gallos (Pellicer 2007: 66, fig. 19), una especie con un simbolismo funerario en el mundo fenicio-púnico y que fue introducida en la península ibérica a partir de la colonización (Prados 2008: 226).

Por tanto, y en vista de este análisis estilístico, habría que reconocer una escasa influencia de los huevos de avestruz fenicios en la decoración de la cerámica estilo Carambolo. Esta situación responde a una cuestión cronológica, ya que la gran mayoría de los huevos de avestruz fenicios hallados en la península ibérica se fechan en momentos posteriores al desarrollo de esta producción cerámica.

A pesar de la influencia foránea, la cerámica estilo Carambolo debe entenderse como una producción con una personalidad propia que pudo amalgamar y reformular todas estas tradiciones geométricas según las necesidades y las concepciones locales. La prueba más evidente queda reflejada en las formas, típicas del Bronce Final, a pesar de que las poblaciones del suroeste conocieron las formas griegas del Geométrico que sirvieron, en parte, como vehículo para el conocimiento del estilo asociado. Este fenómeno de reformulación también se corrobora en aquellos temas zoomorfos, como los cuadrúpedos o las aves, cuya forma de representación es ajena a los paralelos hallados en otros estilos geométricos. A ello debe apuntarse un proceso de selección, ya que, si bien conocieron los

huevos de avestruz como refleja el fragmento de Concepción 3, los típicos motivos que los caracterizaron tuvieron una incorporación muy restringida, posiblemente porque no se ajustaron a los cánones geométricos imperantes en los gustos locales o a sus propias concepciones simbólicas.

La configuración de un estilo local inspirado en la tradición geométrica griega no parece ser un fenómeno exclusivo de la península ibérica, ya que en muchos yacimientos villanovianos de Etruria y el Lazio se observa un proceso similar, como en Poggio di Selciatello, Impiccato, Pontecagnano, Vulci, Cerveteri o Tarquinia entre otros (de Angelis 2001). En algunos de estos enclaves también se han documentado cerámicas griegas del Geométrico Medio II y el Geométrico Final (Kourou 2005), como en Poggio di Selciatello (Hencken 1968: fig. 130:b) o Pontecagnano (D'Agostino y Gastaldi 1988c: tav. 16 y 17; de Natale 1992: figs. 97-100). Entre todos estos destaca Pontecagnano por la abundante información obtenida de la fase II de su necrópolis, fechada entre el 850 y el último cuarto del siglo VIII a.C. (D'Agostino y Gastaldi 1988a: 101; Gastaldi 1998:13; Pellegrino y Rossi 2011: 22).

Lo más relevante de estos contextos son aquellas producciones cerámicas locales cuyas formas, típicas de los centros villanovianos y la Etruria meridional (de Natale 1992: 43; de Angelis 2001: 366), desarrollaron una decoración incisa e impresa cuyo repertorio remite claramente al Geométrico Medio II y al Geométrico Final (Fig. IV.21). El caso más evidente lo muestra un vaso de Poggio di Selciatello en el que se reproduce el típico meandro del Geométrico Medio II (Fig. IV.20:8), formado por dos L horizontales inconexas (Hencken 1968: fig. 89:d).

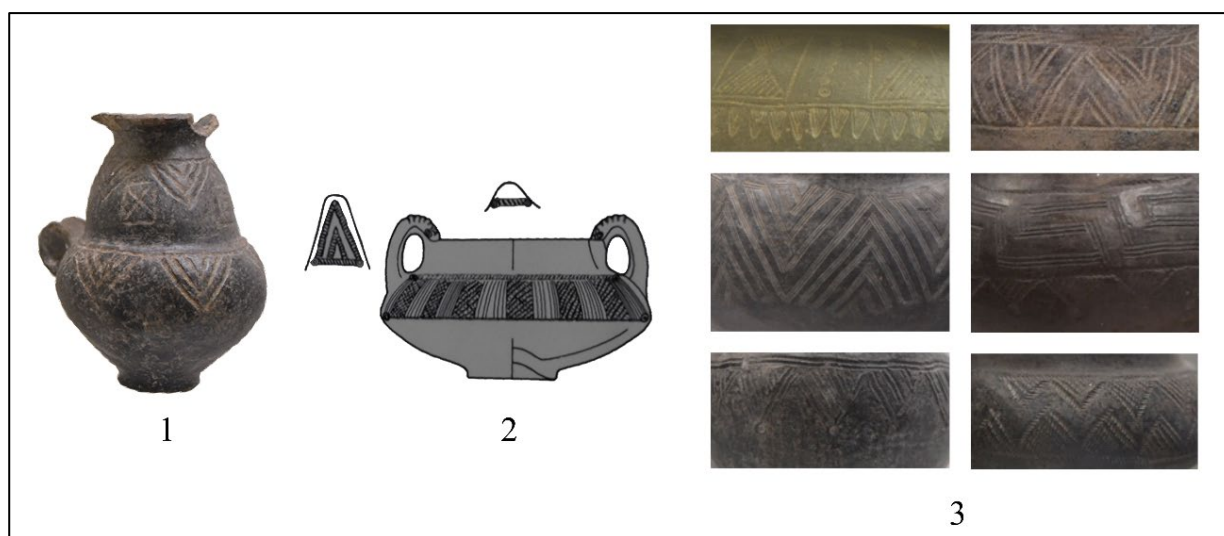


Fig. IV.21. Cerámica geométrica impresa e incisa villanoviana.

1. Vaso de la tumba 233 de la necrópolis del Sorbo; 2. Vaso de la necrópolis de Pontecagnano (D'Agostino y Gastaldi 1988b: figs. 42:2); 3. Selección de motivos y composiciones comunes en la cerámica estilo Carambolo y la cerámica villanoviana (Museo Villa Giulia, fotos del autor) (sin escala).

En estos casos, como ocurre con muchas cerámicas pintadas estilo Carambolo, la decoración se desarrolló en la mitad superior de los vasos (Hencken 1968: fig. 89:d; D'Agostino y Gastaldi 1988b: figs. 38:1; 42:2; 46:1, 3; 127:1; 129:2) con motivos típicos de la tradición griega como la esvástica (Hencken 1968: fig. 31:g; D'Agostino y Gastaldi 1988b: figs. 38:1; 127:1; 128:2; Gastaldi 1998: fig. 16:110-150; de Angelis 2001: tav. 44:17; 50:17), las composiciones triangulares a partir de bandas de líneas quebradas (D'Agostino y Gastaldi 1988b: figs. 36:5; 41:2; 46:1, 3), sucesiones de triángulos tramados (Hencken 1968: figs. 94:g; 132:k; D'Agostino y Gastaldi 1988b: figs. 46:1, 3; 111:3; 137:2; Gastaldi 1998: fig 6:A14 Ob; de Angelis 2001: tav. 43:E1-E2, F2; 50:E1-E2; 53:C1-C2), cuadrados divididos por las diagonales formando



cuatro triángulos tramados (Hencken 1968: figs. 31:g; 94:c; D'Agostino y Gastaldi 1988b: fig. 127:1; Gastaldi 1998: 640b), bandas de líneas quebradas que forman zigzags sucesivos (D'Agostino y Gastaldi 1988b: 127:2; Gastaldi 1998: B106 Ob), meandros en reserva por la sucesión de triángulos tramados (Hencken 1968: fig. 46:j; de Angelis 2001: tav. 55:38) o el reloj de arena tramado (D'Agostino y Gastaldi 1988b: 130:4; 133:3; Gastaldi 1998: fig. 17:330 a2, 330 b2, 340; de Angelis 2001: tav. 55:40 Bis). Incluso hay composiciones documentadas en la cerámica pintada estilo Carambolo, como las D1 o B2, que aparecen exactamente igual y en la misma disposición sobre el vaso que en algunas cerámicas de Pontecagnano (Fig. IV.21:2) (D'Agostino y Gastaldi 1988b: fig. 42:2).

Este tipo de decoración a veces se desarrolló en algunos elementos de adornos de bronce (Hencken 1968: fig. 25:c; D'Agostino y Gastaldi 1988b: figs. 55:14; 56:8, 10; 64:38-39; 67:5; 68:3; 71:1; 153:10-11; 155:4-6; 157:3), destacando, por sus paralelismos con el motivo ZQ3, una placa de bronce de Pontecagnano con una sucesión de cuadrúpedos que podría tratarse de cápridos (D'Agostino y Gastaldi 1988b: fig. 161:29). La decoración geométrica también se desarrolló en la cerámica villanoviana de los siglos IX y VIII a.C. denominada *a lamelle metaliche* por la incrustación de placas metálicas que formaron motivos como la esvástica, meandros o frisos triangulares tramados (Fig. IV.22) (Hencken 1968: fig. 140:b; Bartoloni y Delfino 1975; de Angelis 2001: 367).



Fig. IV.22. Cerámica villanoviana *a lamelle metaliche*.

1. Detalle de cuenco troncocónico de la necrópolis de Cavalupo; 2. Detalle de tapadera de la necrópolis de Poggio Maremma (Museo Villa Giulia, fotos del autor) (sin escala).

De esta forma, en ambos ambientes culturales se observa un mismo fenómeno de mestizaje cultural ya que, tanto en la península itálica como en la península ibérica, aunque con técnicas distintas, las poblaciones locales conocieron una decoración griega geométrica que reformularon y adaptaron a las formas típicas de su tradición vascular, dando como resultado unas producciones originales de inspiración griega. El desarrollo de un fenómeno similar en dos puntos geográficamente distantes durante la misma época quedaría reforzado por la contemporaneidad de las formas del Bronce Final peninsular, utilizadas como soporte tipológico para la cerámica estilo Carambolo, y la cerámica villanoviana como así refleja su asociación en algunos yacimientos como el Pozo 20017 de Útica (López Castro *et al.* 2016: 79-80).

Ya posteriormente, a partir del 750 a.C. (Akimova *et al.* 1988: 33; Torelli 2012: 65; Tabolli 2013: 353) o poco después (Neri 2010: 207-234, fig. 6), se desarrolló en la península itálica una cerámica local a torno en la que se reprodujeron muchas formas y motivos típicamente griegos (Fig. IV.23). Entre ellas destacan las producciones de Tarquinia, Vulci o Veio con temas de origen eubeo como consecuencia

de las intensas relaciones culturales entre las poblaciones tirrénicas y griegas (Akimova *et al.* 1988: Abb. A2.5; A2.17; A4.58; A5.18; Tanci y Tortoioli 2002: 167, 169; Torelli 2012: 65-66; Tabolli 2013: 353).



Fig. IV.23. Cerámica italo-geométrica etrusca.

1. Holmos (Veio); 2. Pyxís (Monte Aùto); 3. Skýphos (Veio); 4. Selección de motivos y composiciones comunes en la cerámica estilo Carambolo y la cerámica italo-geométrica etrusca (Museo Villa Giulia, fotos del autor) (sin escala).

Por último, y volviendo a la península ibérica, cabría recordar la existencia de una tradición geométrica precedente que queda reflejada en la cerámica calcolítica campaniforme, la cerámica de Cogotas I o en la orfebrería del Bronce Final. Ello revelaría unas concepciones y gustos geométricos que quedaron recogidos en la memoria cultural, aunque escasamente desarrollados durante el II milenio y el tránsito del II al I milenio a.C., lo cual plantea la existencia de unos *hiatus* que impiden relacionar directamente la cerámica estilo Carambolo con el geometrismo que expresan estas producciones.

En definitiva, la cerámica pintada estilo Carambolo presenta unos aires indudablemente mediterráneos que, en principio, la desvincularía del bagaje geométrico peninsular. Así, existen motivos difícilmente rastreables en la decoración del Calcolítico o del Bronce Final, como las ánades de cuerpo triangular o la esvástica. No obstante, estas tradiciones peninsulares previas constatan que

los esquemas geométricos estaban latentes en la tradición. De esta forma, y en consonancia con lo que apuntan Fernández Gómez y Buero (2010: 73), es posible que el conocimiento de los horizontes geométricos mediterráneos favoreciera un renacer local entre las poblaciones del suroeste peninsular.

Según lo expuesto anteriormente, sería el estilo Geométrico Medio II griego el que marcó el punto de partida para el desarrollo de un estilo autónomo que se fue ampliando y enriqueciendo gracias al conocimiento de otras tradiciones geométricas, fruto de los contactos culturales que durante estos momentos se estaban desarrollando. Por lo tanto, se estaba iniciando un lenguaje geométrico que, pese al exotismo que lleva implícito una decoración foránea, era coherente con las tradiciones ancestrales, aunque ciertamente innovador al incorporar unos temas y una sintaxis desconocidas hasta entonces. Este proceso de incorporación iconográfica estuvo aparejado a los fenómenos de reformulación y selección, por lo que todos aquellos motivos foráneos debieron sentirse como propios al pasar el tamiz local con el fin de representar un universo geométrico y simbólico propio. Así lo constata el resto de la cultura material de la época en la que también se reproduce este lenguaje geométrico, como los peines de marfil (Torres Ortiz 2002: fig. X.1; Ruiz Rodríguez y Molinos 2007: lám. 100) o las famosas estelas del suroeste (Almagro-Gorbea 1977: 159 y ss.; Bendala 1977; 2013; Celestino 2001 entre otros).

En conclusión, se podría definir la cerámica estilo Carambolo como una producción híbrida que conjugó unas formas locales con unos estilos geométricos mediterráneos reformulados, dando lugar a un horizonte original que evolucionó y amplió su desarrollo en un contexto de diversidad cultural. Dentro de esta diversidad cultural se encuentra el elemento oriental representado por los fenicios, para algunos autores el factor clave para entender el desarrollo de la cerámica estilo Carambolo (Buero 1984: 351; Casado 2003; 2015; Ferrer *et al.* 2017: 116). Sin embargo, y como ya se ha apuntado, la relación entre la cerámica estilo Carambolo y la griega geométrica es tan estrecha que la importancia de los fenicios quedaría relegada a su papel como transmisores de este horizonte estilístico, en el caso de que formara parte de un cargamento fenicio. Pese a estas aportaciones, y valorando la gran importancia de los estímulos foráneos, el protagonismo de esta producción se debe a las poblaciones locales del suroeste que fueron capaces de crear un estilo propio adaptado a sus propios gustos y necesidades siguiendo un proceso de selección, patente en el empleo de sus propios soportes cerámicos.

#### **4.4.3 Motivos simbólicos de la cerámica estilo Carambolo**

Una aproximación al estudio simbólico de los motivos representados en la cerámica estilo Carambolo implica las evidentes limitaciones que subyacen a una decoración de naturaleza geométrica que, generalmente, no se conserva completa. Sin embargo, y bajo estos esquemas geométricos, hay autores que han podido reconocer algunos motivos de tipo zoomorfo, fitomorfo o esteliforme que permitieron plantear algunas hipótesis sobre la existencia de un lenguaje simbólico.

Las primeras interpretaciones simbólicas sobre algunos motivos de esta producción cerámica las debemos a Buero (1984; 1987), investigadora que ha vuelto a retomar sus planteamientos junto a otros autores (Buero y Fernández Gómez 2010). Según sus teorías, existen motivos que remiten a elementos naturales que sufrieron un proceso de esquematización, dando lugar a una iconografía que configuró un lenguaje inteligible en el desarrollo de algún rito asociado al empleo de esta vajilla. Estas referencias de corte naturalista harían alusión a una deidad relacionada con la fertilidad y la regeneración del ciclo vital, atribuciones que encarnaron algunas diosas de varias culturas bajo múltiples identidades y representaciones.

La idea de una divinidad femenina también fue referida por Tiemblo (2003: 112), quien conjugó por primera vez las tesis de Gimbutas (1989) con la iconografía de la cerámica geométrica del suroeste, tema que posteriormente retomaron otros autores (Buero y Fernández Gómez 2010).

La aportación más importante de Tiemblo (2003: 111) fue la distinción entre lo geométrico y lo esquemático, este último con una carga simbólica implícita que fue aludida a través de sus rasgos esenciales. Aunque reconoce que en la cerámica estilo Carambolo predominaba lo geométrico y lo puramente decorativo, opina que otros motivos tuvieron una gran carga simbólica. También cree que algunos temas geométricos fueron concebidos como símbolos que, con el tiempo, fueron perdiendo estas connotaciones, como el aspa o las bandas de líneas paralelas.

De esta forma, según Buero y Fernández Gómez (2010: 63), la idea de fertilidad quedó recogida a través del triángulo, en alusión al sexo femenino, o el reloj de arena como referencia a una figura antropomorfa grávida. Para Tiemblo (2003: 115), sin embargo, el reloj de arena sería una esquematización de la mariposa, símbolo de la metamorfosis que marca el ciclo natural y que también pudo reflejar el aspa o la esvástica.

En efecto, existen figuras antropomorfas con el cuerpo en forma de reloj de arena en algunas cerámicas geométricas griegas de la Magna Grecia (de Palma 1977: 249; abajo; 197: arriba). Sin embargo, en estos casos, y a diferencia de la cerámica estilo Carambolo, aparecen claramente definidas las extremidades o la cabeza. Además, cuando el reloj de arena aparece asociado a otros motivos de tipo indudablemente decorativo en la cerámica estilo Carambolo, como el rombo o el triángulo tramado (XC3, QBEF1), suele someterse al mismo esquema compositivo que dichos motivos. Por tanto, no ocupa un lugar destacado ni recibe una consideración diferente a otros motivos geométricos que permita plantear su uso simbólico, lo que señalaría una función exclusivamente decorativa como ocurre en otras tradiciones geométricas del Mediterráneo (Cook y Dupont 1998: fig. 4:2; Neri 2010: 191; Paoletti 2012: R2).

El ánade, uno de los animales con una trayectoria iconográfica más amplia (Golan 1991: 98), ha sido uno de los motivos más representados y más considerados por aquellos autores que han estudiado la iconografía de la cerámica estilo Carambolo. Es posible que este símbolo aludiera al ciclo natural, ya que las aves migratorias suelen aparecer en determinados ámbitos geográficos por los cambios de estación (Vilaça 2007: 68; Buero y Fernández Gómez 2010: 63). Sin embargo, otros autores la vincularon al tránsito entre el mundo humano y el divino (González Prats 1983: 257; Deledda 2002: 543; García Huerta 2017: 89-90) o al Más Allá (Neri 2010: 195-199), ya que se trata de un animal que tiene la capacidad de entrar en contacto con varias esferas naturales. Algunos han destacado el papel del ave como la representación del alma del difunto en muchas culturas de la antigüedad (Davi 1993: 34-36), apareciendo en el mundo villanoviano y hallstático asociado a la barca solar (de Angelis 2001: 367).

Es probable que el ánade tuviera algunas connotaciones funerarias entre las comunidades locales del Guadalquivir, sobre todo si se atiende al hallazgo de una placa de arcilla en la inhumación de Vega de Santa Lucía con la representación de ánades bajo un esquema similar a como aparecen en la cerámica estilo Carambolo (Fig. IV.24:1) (Murillo 1994: lám. 4.3). La vinculación simbólica entre el ánade y el espacio de ultratumba debió perdurar durante la Primera Edad del Hierro, como se aprecia en la sepultura 2 de la necrópolis de Corte Margarida (Ervidel, Aljusrel), fechada en el siglo VI a.C., en la que se hallaron dos terracotas de ánades (de Deus y Correira 2005: 617, fig. 3).

En algunas necrópolis y espacios sacros de la Primera Edad del Hierro del sur de Portugal también se representaron aves en bulto redondo, probablemente palomas (Fig. IV.24:3) (Santos *et al.* 2017: fig. 15; Salvador y Pereira 2017: figs. 4; 10; Gomes 2018a: fig. 8:4), lo cual reforzaría la hipótesis que vincula la iconografía del ave, ya sean ánades o palomas, con el espacio de ultratumba. Sin embargo, existen

cerámicas con ánades en espacios habitacionales, como en los espacios domésticos del horizonte Peña Negra I (Vinader 2019: fig. 43).

Es probable que el ánade representada en la cerámica estilo Carambolo simplemente aludiera al mundo animal en general, como lo harían el resto de motivos zoomorfos documentados, aunque también pudo tener un significado ambivalente.

Entre el repertorio zoomorfo destaca la posible representación de una liebre, animal vinculado a la procreación en muchas culturas (Cirlot 2006: 284), por lo que pudo ser una referencia a la fertilidad (Soave 2017: 95). De hecho, en la iconografía griega uno de los regalos más habituales entre los amantes fue la liebre (Duce 2017: 87). Durante la Primera Edad del Hierro la liebre aparece en algunos marfiles del suroeste (Aubert 1978: figs. 1:CN.1, 4; 2:CN.3; 3:CN.7; 7:O.1), por lo que debió de ser una alusión simbólica relativamente frecuente.

En cuanto al ciervo, destacan algunas imágenes del Mediterráneo en las que una divinidad femenina somete al animal (Invernizzi y Piacentini 2018: fig. 2.23). Hay autores que han vinculado al ciervo, y concretamente sus astas, con la temporalidad cíclica y la renovación natural (Vilaça 2007: 69). En este sentido, Golan (1991: 50) lo relaciona con el inicio de la primavera y los trabajos agrícolas, aunque también apunta la simbología de las astas como el Árbol de la Vida y la idea de eternidad. En todo caso, se trataría de un motivo que no fue ajeno a las creencias ancestrales como constatan las representaciones de cérvidos desde el Calcolítico (Fig. IV.20:1, 4) (Almagro-Gorbea 1973: fig. 54:1-7; Escoriza 1991-92: 147, figs. 5, 7; Lucas 1993: 14, 22), el Neolítico (Hernández 2006: fig. 10:2-3; García Huerta 2017: 92) o incluso desde finales del Paleolítico (Lacalle 2019: 143), siendo un símbolo que perduró durante la Primera Edad del Hierro en algunos jarros piriformes fenicios, como el del Pozo A de la tumba 18 de la necrópolis de La Joya (Huelva) (Garrido y Orta 1978: figs. 81-83) o el de La Zarza (Jiménez Ávila 2002: láms. VII.11; VIII.11), y en la toréutica fenicia occidental en general (Jiménez Ávila 2002: fig. 241). Es posible incluso que la importancia del ciervo en las concepciones locales quedara plasmada en el posterior mito de la cierva blanca de Sertorio que citan las fuentes clásicas (Manchón 2014: 156, nota 26).

En cuanto a la esvástica levógira, tan solo contamos con un fragmento parcialmente conservado que no permite conocer si formó parte de una composición más compleja. Sin embargo, al igual que ocurre con la cerámica geométrica griega y chipriota (Coldstream 2003: fig. 77:a; Brussa-Zapellini 2006: 27-29), puede que estuviera asociada a otros motivos documentados en la cerámica estilo Carambolo, como el ánade o el cáprido. En este sentido, destaca la asociación de la esvástica a un cérvido, con una forma similar a como aparecen en la cerámica estilo Carambolo, en un jarrito trilobulado de la cerámica chipriota *White Painted* III (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. XVIII.3) o en algunas copas del estilo *Bichrome* III (Fig. IV.24:7) (Karageorghis y des Gagniers 1974c: láms. SXVIII.2-3).

Para algunos investigadores, la esvástica podría representar al sol (Escacena 2004: 33), aunque también podría tener connotaciones relacionadas con el Más Allá (Brussa-Zapellini 2006: 48). El contexto de la cerámica estilo Carambolo no permite vincular directamente la esvástica con el mundo funerario. Sin embargo, y considerando su posible vinculación simbólica con la regeneración o el ciclo vital por su naturaleza circular, es posible que se aludiera de forma indirecta a la muerte como antesala del resurgimiento. De hecho, y en el caso de que se pueda vincular el ánade con el mundo funerario, sería destacable la asociación de esta ave con la esvástica en algunas cerámicas chipriotas del estilo *Bichrome* III (Karageorghis y des Gagniers 1974c: láms. SXXV.a.2, 7-8) y del Geométrico Final (Fig. IV.24:2, 9-10), aunque el ejemplo más representativo se muestra en la famosa crátera del Dipylon (Coldstream 1968: pl. 8:b; 2003: fig. 34:a), fechada entre el 750-735 según la cronología convencional, en la que el ánade se asocia a la esvástica en una indudable escena funeraria.



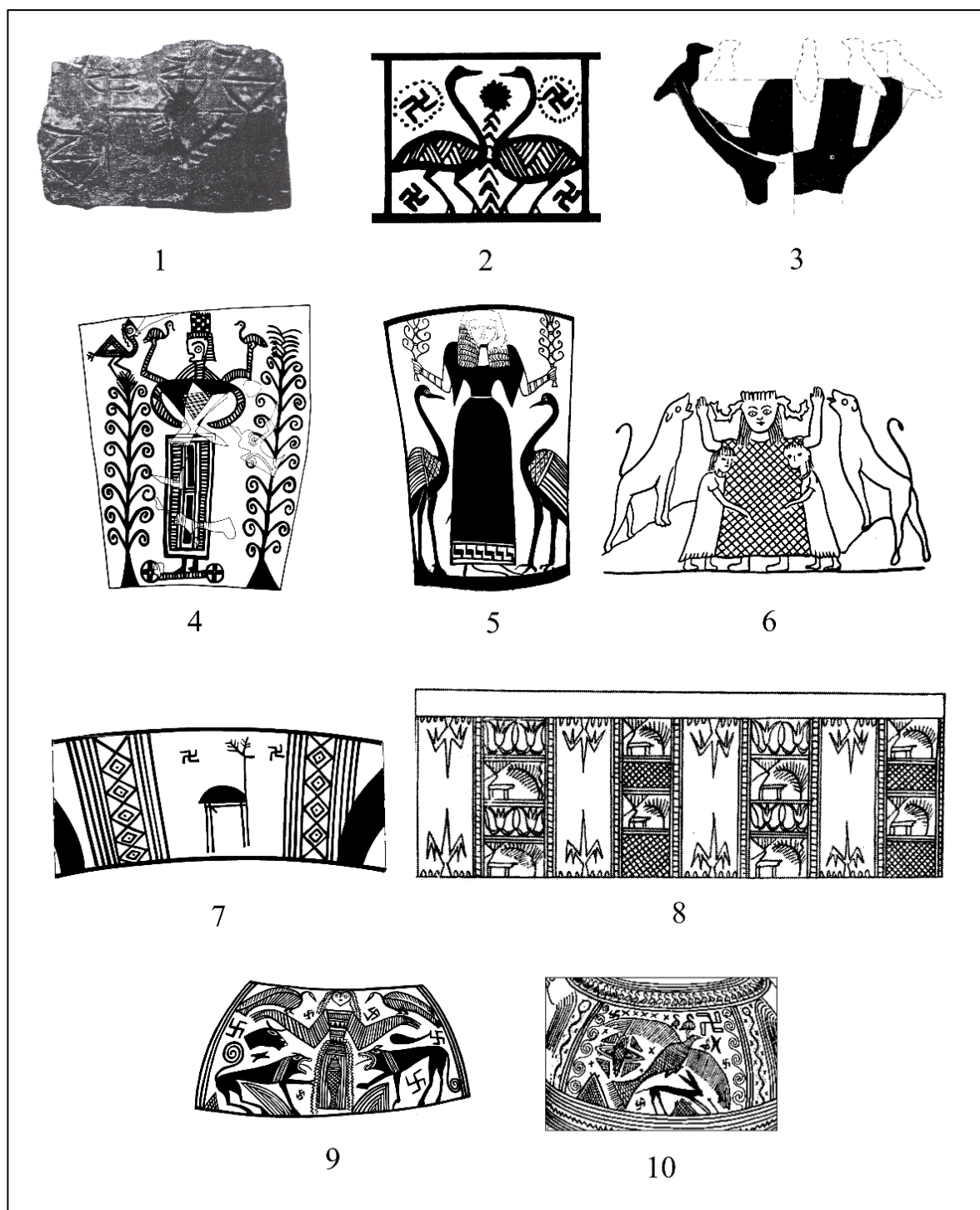


Fig. IV.24. Paralelos iconográficos locales y foráneos de la cerámica estilo Carambolo.

1. Placa de barro con ánades incisas de la inhumación de Vega de Santa Lucía (Murillo 1994: lám. 4.3); 2. Detalle del Geométrico Final griego (Kunisch 1998: Abb. 95:j); 3. Vaso de la estructura 3 de la necrópolis de Palhais (Beringel Beja) (Santos et al. 2017: fig. 15: centro); 4. Divinidad femenina del Protogeométrico griego cretense (Coldstream et al. 2001: fig. 1.2 c); 5. Divinidad femenina del Geométrico Final griego (Townsend 1974: Abb. 16:b); 6. Divinidad femenina con astas de ciervo (Golan 1991: fig. 60:2); 7. Detalle de cerámica chipriota del estilo Bichrome III (Karageorghis y des Gagniers 1974c: lám. SXVIII.2); 8. Detalle de un huevo de avestruz de Villaricos (Savio 2004: SpVi 1); 9-10. Superficies de un ánfora del Geométrico Final griego (Brusa-Zappellini 2006: fig. 71).

El sol también fue un motivo representado en la cerámica estilo Carambolo (X1), aunque solo se conserva un testimonio muy fragmentado. Es posible que, como ocurrió en muchas culturas protohistóricas europeas (Golan 1991: 36-38), el sol se asociara a las labores agrícolas o representara a alguna deidad de carácter cíclico. El sol fue un motivo muy recurrente en la pintura neolítica esquemática (Hernández 2006: fig. 12), los ídolos-placa calcolíticos (Almagro-Gorbea 1973: fig. 54:8-21; Lucas 1993: 25), algunas placas de barro calcolíticas (Fig. IV.20:2) o la cerámica simbólica de los Millares (Escoriza 1991-92: 146-147, fig. 7; Lucas 1993: VI.10), por lo que es posible que representara alguna idea arraigada en la religiosidad local. El sol, como aparece en algunas pinturas rupestres postpaleolíticas peninsulares, quizás estuvo en asociación con el ciervo mostrando conjuntamente la idea simbólica de lo cíclico (Lacalle 2019: 143).

En el estudio de Escacena (2004) sobre la decoración geométrica de las cerámicas peninsulares del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro también se identificaron otros símbolos, como el cuadrado cuadripartito en referencia a la luna y sus cuatro fases (XC2). Para este investigador, tras todos estos motivos se halla la representación de la diosa fenicia Astarté, aunque reconoce que muchas culturas de raíz indoeuropea simbolizaron a sus divinidades a través de estos mismos símbolos. Entre estos también se encontraba el molinete (XC3) que, según sus hipótesis, evolucionó hacia la roseta de ocho pétalos. Por tanto, y acorde con sus planteamientos, la expansión de esta iconografía sería una consecuencia directa de los contactos entre las poblaciones locales y fenicias. De hecho, afirma que el molinete podría haber sido la primera representación de Astarté en Occidente.

Algunas de estas ideas han sido retomadas por Casado (2015: 230-244), quien señala que tras la simbología de estos motivos se encierra una religiosidad oriental común cuyos principios darían respuesta a una iconografía similar en puntos geográficamente distantes. Por tanto, las analogías no serían fruto de los contactos culturales sino de respuestas comunes ante unos mismos estímulos. En esta religiosidad oriental destacaría Astarté como señora de la vida y la muerte, por lo que el ánade pudo referirse al alma del difunto o al tránsito del mundo real al sobrenatural, mientras que los cérvidos y cápridos pudieron referirse a su papel como señora de los animales.

En efecto, de acuerdo con las hipótesis referidas, la cerámica estilo Carambolo se caracterizó fundamentalmente por una decoración en la que predominaron los temas geométricos de función puramente ornamental. Sin embargo, existieron motivos simbólicos de tipo naturalista que parecen remitir a la idea de fertilidad, abundancia, regeneración natural y ciclo vital. Todos estos conceptos probablemente fueron recogidos en la Gran Diosa Madre, divinidad que tomó múltiples formas e identidades en varias culturas protohistóricas.

Esta divinidad queda lejos de ser identificada con claridad, aunque, como se apuntó, algunos autores la han relacionado directamente con la diosa fenicia Astarté (Escacena 2004; Casado 2015: 230-244). Para ello, Casado (2015: 233-244; 2019: 35) ha remitido a los paralelos hallados en los huevos de avestruz. No obstante, ya se han señalado las escasas concomitancias entre la sintaxis decorativa de los huevos de avestruz y la cerámica estilo Carambolo, así como la mayor concentración de los primeros en una cronología posterior. Además, llama la atención que algunos de los típicos motivos que aludieron a Astarté en dichos soportes, como las cadenas de capullos y flores de loto o la roseta (Astruc 1951: lám. LV:9, 12; San Nicolás 1975: tab. IV; Belén y Escacena 1997: 107, figs. 5-6; 2002: 174), estén completamente ausentes en la cerámica estilo Carambolo. En lo referente al molinete, se trata de un motivo de origen griego que fue reelaborado incluso en algunas cerámicas centroeuropeas hallstáticas o algunas grafitadas francesas (Lucas y Alonso 1989: 276), lo que hace improbable su vinculación con la diosa fenicia.

Tal y como se planteará más adelante, la cerámica estilo Carambolo pudo utilizarse en actos políticos relacionados con la confraternización de élites y el sellado de alianzas que fueron encauzadas por el

banquete ritual (*vid infra*, pp. 110 y ss.). En el desarrollo de dichos actos pudo intervenir alguna divinidad común relacionada con las atribuciones señaladas, dotando de sacralidad y sanción divina a estos pactos tan importantes en las relaciones sociales entre las diferentes identidades culturales. De ello, se deduce la existencia de una deidad que debió de ser reconocida por todos los integrantes en dicho acto. Las fuentes escritas y arqueológicas permiten relacionar a esta divinidad con Astarté en las concepciones fenicias. Sin embargo, las características y la escasez de fuentes relativas al Bronce Final del suroeste peninsular no permiten rastrear la identidad de esta divinidad en el mundo local.

Durante el Bronce Final peninsular, y a excepción de las estelas de guerrero, predominó un arte anicónico que dificulta el reconocimiento y la representación de una divinidad local relacionada con la fertilidad y el ciclo vital. Esta divinidad femenina de carácter naturalista, sin embargo, debió de estar presente en las concepciones religiosas de las poblaciones locales del suroeste peninsular como ocurre en múltiples culturas agrícolas (Karageorghis 1987; Rodríguez López 1988; Gimbutas 1989), aunque la vinculación de la fertilidad con una diosa se retrotrae a las creencias del Paleolítico Superior como atestiguan las venus esteatopigias (Lacalle 2019: 110 y ss.). Es posible que, como consecuencia de los contactos entre las poblaciones del suroeste peninsular y otras culturas del Mediterráneo, dicha diosa o sus atribuciones quedaran plasmadas a partir de todos estos motivos zoomorfos y esteliformes como el cérvido, el cáprido, la esvástica o el ánade.

En el Museo Nacional de Atenas se conserva un ánfora griega de finales del siglo VIII a.C., concretamente del Geométrico Final beocio, que supone uno de los paralelos más relevantes para la interpretación de los motivos simbólicos de la cerámica estilo Carambolo (Fig. IV.24:9-10) (Arias y Hirmer 1960: fig. 11; Boardman 1998: fig. 102). En una de las superficies de este vaso aparece una composición en la que destaca una divinidad femenina representada como *Potnia Théron* (Fig. IV.24:9), un tema presente en el Egeo desde época minoica debido a los contactos con Oriente (Invernizzi y Piacentini 2018: 31) y que hace referencia a la Gran Diosa Madre, señora de los animales y regidora del ciclo vital (Arias y Hirmer 1960: 36; Rodríguez López 1988: 44; Brusa-Zappellini 2006: 30). Lo más llamativo sería la plasmación de todos aquellos motivos naturalistas que aparecen en la cerámica estilo Carambolo y que, en este caso, se disponen como atributos en torno a esta diosa, como las filas de ánades, la esvástica, la liebre, los cuadrúpedos o algunos triángulos tramados que podrían simbolizar montañas (Fig. IV.24:9-10).

El contexto cultural del ánfora no permite vincular a esta diosa con Astarté, aunque debió de ser una divinidad con unas atribuciones similares. Esta imagen, en la que la divinidad aparece flanqueada por ánades, se representa en otros vasos griegos del Protogeométrico cretense (Fig. IV.24:4) y del Geométrico Final (Fig. IV.24:5). Hay investigadores que han identificado esta imagen con Artemis (Townsend 1974: 162; Invernizzi y Piacentini 2018: 37), presente en la iconografía griega postmicénica desde la segunda mitad del siglo IX a.C. (Townsend 1974: Abb. 16:b; Coldstream *et al.* 2001: fig. 1.2:c-d). Durante la Edad del Hierro el tema de la *Potnia Théron* recibió algunos préstamos orientales que modificaron los esquemas egeos hacia las formas fenicias, aunque siempre imperaron los gustos locales al identificar a una divinidad indígena (Invernizzi y Piacentini 2018: 37-38). En época clásica, Ártemis aparece plenamente configurada como diosa de los animales, siendo el ciervo uno de sus atributos más habituales (de la Plaza *et al.* 2019: 53).

Por tanto, como ya se ha dicho, la divinidad aludida en la simbología naturalista de la cerámica estilo Carambolo no sería Astarté, sino la Gran Diosa Madre de muchas culturas mediterráneas que también estaría presente en las concepciones religiosas de las comunidades locales del suroeste peninsular desde, al menos, el Neolítico (Almagro-Gorbea 1973: 324). Es posible, sin embargo, que las poblaciones locales del suroeste hubieran conocido algunos motivos relacionados con la diosa fenicia a partir de los escasos huevos de avestruz que aparecen asociados a esta producción, pero ello no implicó ni un culto a Astarté ni una referencia directa a esta deidad. De hecho, resultaría paradójico que se hubiera



empleado una cerámica local para el culto de una divinidad oriental. Además, ya se ha apuntado que el referente decorativo más vinculable con el estilo Carambolo fue el Geométrico Griego, en el cual también existió una simbología naturalista que sería adquirida y reformulada por las poblaciones locales del suroeste para representar a una divinidad de tradición anicónica.

De todo el repertorio conocido, solo se seleccionaron aquellos símbolos comprensibles por las poblaciones locales. Así, la representación del ciclo vital y natural o la fertilidad a través del sol, los astros, los animales o el movimiento circular de la esvástica sería percibida por las poblaciones del suroeste, ya que la mayoría de estos elementos los observarían directamente en su propio entorno natural. No obstante, algunos de estos motivos ya contaban con una trayectoria simbólica previa, como los cérvidos (Almagro-Gorbea 1973: fig. 54:1-7; Lucas 1993: 14, 22; Delibes y Guerra Doce 2004: fig. 1), lo cual favoreció y potenció el desarrollo de estos temas al igual que ocurrió con el ánade de inspiración griega en la cerámica geométrica etrusca (Neri 2010: 196). Si se acepta que los citados banquetes rituales, utilizados como herramienta política, fueron desarrollados por las élites locales del suroeste, también cabría aceptar la existencia de una diosa común que iconográficamente fue identificada con los mismos atributos en todo el Bajo Guadalquivir, así como su papel sancionador en este tipo de actos.

Esta idea de selección se ajusta al proceso que muchos autores han reivindicado para las poblaciones locales del suroeste peninsular (Bueno 1999: 48), el cual contempla la capacidad de decidir lo que cabría aceptar. Por ello, y en el caso de que hubiesen conocido una iconografía oriental por los evidentes contactos culturales, no se utilizaron los típicos temas de la flor de loto y la roseta para plasmar la personalidad de su divinidad al ser motivos con un contenido simbólico desconocido y ajeno a sus concepciones. De todos modos, la roseta y las flores en general configuraron una simbología sagrada alusiva a la divinidad femenina en varias culturas mediterráneas (Blánquez y Belén 2003a: 141), por lo que no fue un icono privativo de Astarté.

En conclusión, las concepciones religiosas de esta divinidad ancestral girarían en torno a la idea de fertilidad y regeneración natural, unas concepciones que ya manifestó la simbología referente a la diosa análoga de época calcolítica (Almagro-Gorbea 1973: 324-326; Lucas 1993: 20). La fertilidad probablemente se plasmó a través de la liebre o las fases lunares representadas en los cuadrados cuatripartitos, mientras que su papel como Señora de los animales quedaría patente a través de todo el repertorio zoomorfo que compone la cerámica estilo Carambolo, como los cápridos, los cérvidos o las ánades. Destacarían las prominentes cornamentas de los cérvidos y cápridos, probablemente para enfatizar el concepto de fuerza vital o vigorosidad.

Esta diosa de carácter naturalista también presidiría el Más Allá como parte integrante del ciclo vital que pudo representar el sol o el movimiento circular de la esvástica, por lo que estos motivos también pudieron tener algunas connotaciones relacionadas con la ultratumba. Así, en algunos contextos funerarios como la tumba 507 de la necrópolis de Hallstatt (Angeli y Eluère 1987: fig. 48b:1a), se halló un recipiente troncocónico con una representación solar delimitada por cuatro lunas que debió de estar relacionado con el simbolismo regenerador que se esparaba en este espacio. Las aves, además de su faceta natural, también pudieron tener una dimensión funeraria relacionada con el alma del difunto o su tránsito al Más Allá, aunque los únicos testimonios funerarios con ánades del suroeste son la placa de la inhumación de Vega de Santa Lucía o los del sur de Portugal. Sin embargo, también pudieron concebirse como protectoras del espacio funerario, función que en época orientalizante retomaron otros seres alados, como el grifo o la esfinge (*vid infra*, pp. 268-269) y que en época ibérica tuvo la sirena (Almagro-Gorbea y Torres Ortiz 2006).

Es posible que esta divinidad femenina nunca hubiera tomado una forma humana, quizás por el arraigo a una tradición mayoritariamente anicónica dentro de la religiosidad de las poblaciones

locales del suroeste peninsular. De esta forma, sus atribuciones, representadas simbólicamente a través de todos estos motivos como ocurre con otras divinidades femeninas protohistóricas análogas (Invernizzi y Piacentini 2018: fig. 1.45), serían los únicos testimonios que se poseen para el conocimiento de esta Gran Diosa Madre. Quizás los esquemas antropomorfos estuvieron restringidos a la esfera de lo humano, siendo un buen testimonio de ello las estelas del suroeste en el caso de que representaran a las élites del momento (Bendala 2013), aunque hubo autores que plantearon la posibilidad de que representaran divinidades (Tejera *et al.* 2006). En todo caso, como ocurrió en la Grecia geométrica (Papalexandrou 2010: 35), el desarrollo de una decoración figurativa quizás estuvo reservada a unas circunstancias extraordinarias.

Posteriormente, y ya en un contexto más tardío de tinte orientalizante, existió un fenómeno de sincretismo religioso en el que esta divinidad local quedó identificada a través de una iconografía de raigambre oriental conocida en la península a través de los fenicios (Bueno 1999: 48; Torres Ortiz 2002: 346), como las cadenas de flores y capullos de loto (Belén y Escacena 1997: 107; 2002: 174; Blánquez y Belén 2003a: 141; Marín y Ferrer 2011) o la palmeta entre otros motivos (Almagro-Gorbea 2008a: 424; García Cardiel 2009: 60).

La presencia de esta divinidad femenina en el ambiente socio-religioso de pactos y alianzas, en un contexto en el que se estaban estableciendo los primeros contactos entre las poblaciones locales peninsulares y foráneas, quizás favoreció una estrecha vinculación entre esta vajilla y la divinidad aludida, lo cual justificaría la gran cantidad de cerámica estilo Carambolo hallada en el santuario de Camas en una época de presencia estable fenicia. Esta idea cobra sentido si se tiene en cuenta que, para estos contextos de la Primera Edad del Hierro, este tipo de pactos y alianzas quizás fue menos frecuente, al menos aquellos cuyo fin era la estabilización de la población fenicia en el suroeste de la península ibérica. Ello probablemente favoreció el cambio de uso para esta producción que estaba utilizándose algo menos de cincuenta años antes de la fundación del santuario de El Carambolo, perfilándose poco a poco como vajilla de uso ritual.

Según la interpretación de algunos autores, en el santuario de El Carambolo se oficiaron cultos a las divinidades fenicias Baal y Astarté (Belén y Escacena 1997; Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: 228-229). Sin embargo, otros admiten que, si bien la arquitectura de El Carambolo remite a las tradiciones orientales, la cultura material, mayoritariamente indígena, parece corroborar unos rituales protagonizados por las poblaciones locales (Delgado 2010: 10; Torres Ortiz 2016). Por tanto, es posible que El Carambolo, como ocurrió en otros santuarios del Mediterráneo (Papalexandrou 2010: 37), se estableciera como un centro de culto en el que confluyó una diversidad cultural que quedó reflejada en la variedad de la cultura material. En este espacio, muchas identidades culturales rendirían culto a sus respectivas divinidades que, para el mundo fenicio, se trataría de Astarté. No obstante, para las poblaciones locales se trató de esta diosa ancestral que poco a poco fue saliendo de su estado anicónico para sufrir un sincretismo religioso con la diosa fenicia durante la Primera Edad del Hierro.

#### 4.5 Cronología

La cronología de la cerámica estilo Carambolo ha sido uno de los aspectos más debatidos por los investigadores desde el momento en que se dio a conocer esta producción. Los primeros testimonios documentados fueron adscritos al Bronce Mediterráneo I (Esteve 1945: 39, fig. 6, lám. X), una fase cultural que en la actualidad se incluye en el Calcolítico. Posteriormente, Carriazo (1973: 472-477) situó esta producción en el Bronce Final tartésico, datación que han mantenido muchos autores hasta la actualidad.

Desde entonces se han definido dos posturas, una que defiende una cronología alta y otra que prefiere una datación más baja. Los argumentos que se han expuesto para ambos posicionamientos derivan de la cronología relativa y absoluta, ambas expuestas de forma detallada a continuación.

Los autores que defienden una cronología baja sitúan esta producción en la segunda mitad del siglo VIII a.C. (Pellicer 1979-80: 323, 329, nota 47; Amores 1995; Escacena 2000: 110; Belén 2001: 38; Casado 2003: 288). Dicha consideración se fundamenta en la presencia de cerámica a torno en el “fondo de cabaña de El Carambolo” (Pellicer 1979-80: 323; Amores 1995) y en los paralelos con el Geométrico Griego Tardío del Egeo oriental, fechado entre el último cuarto del siglo VIII y el primer cuarto del VII a.C. (Pellicer 1979-80: 329; Pellicer *et al.* 1983: 75; Amores 1995: 165-166; Schattner 2000: 71). Pellicer (1987-88: 472) situó después los ejemplares pintados de Carmona y el Cabezo de San Pedro a principios del siglo VIII a.C., llegando incluso a encuadrar esta producción en sus fases II y III A (1000-650 a.C.) (Pellicer 1987-88: 471). Posteriormente optó por fechar esta producción entre los siglos X-VIII a.C. (Pellicer 2006: 28).

Las recientes excavaciones en El Carambolo han vuelto a plantear una cronología baja, centrada en la segunda mitad del siglo VII a.C., ya que el “fondo de cabaña” de Carriazo se ha considerado una fosa ritual de la fase III del santuario, fechada entre finales del siglo VIII y mediados del VII a.C. (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: 125-154).

De este modo, la cerámica estilo Carambolo recientemente exhumada en los niveles inferiores de la fosa ritual, correspondiente a los niveles IV y III del “fondo de cabaña” de Carriazo, se han datado en un momento avanzado del siglo VII a.C. (Casado 2015: 138-148). Sin embargo, un trabajo reciente ha rechazado dicha interpretación al considerar la existencia de dos fosas que pertenecerían a dos momentos diferentes (Torres Ortiz 2016).

La segunda propuesta aboga por una cronología alta en función de los paralelos entre la cerámica estilo Carambolo y el Geométrico Griego Antiguo y Medio II, así como la propia posición estratigráfica de la cerámica estilo Carambolo. Dentro de esta tendencia mayoritaria se encuentran aquellos investigadores que sitúan el inicio de esta producción a principios del siglo IX a.C. (Almagro-Gorbea 1977: 123-124; Abad 1979: 178; Bendala 1979: 35; Fernández Miranda 1979: 52; Blasco 1980-81: 78; Cabrera 1981: 329; Aubet 1982: 387; Ruiz Mata 1984-85: 242-243; 2014: 8; Fernández Jurado 1988-89: 209; Torres Ortiz 2002: 134) o a finales del siglo X a.C. (Werner 1990: 43; Brandherm 2008: 101; González de Canales 2004: 128; Fernández Gómez y Buero 2010: 82). Otros autores incluso sitúan este límite superior a mediados del siglo XII a.C., por lo que el horizonte de inspiración se retrotraería a la tradición geométrica del Bronce Final atlántico o al Protogeométrico griego (Castro *et al.* 1996: 198-199; Mederos 2017: 119).

En cuanto al límite inferior, hay quienes no llevan esta producción más allá de principios del siglo VIII a.C. (Fernández Gómez y Buero 2010: 81; Ferrer *et al.* 2017: 114), frente a aquellos que sitúan su desarrollo hasta el 750 a.C. (Almagro-Gorbea 1977: 124; Fernández Miranda 1979: 52; Ruiz Mata 1984-85: 242-243; 2014: 8; Brandherm 2008: 101) o incluso finales del siglo VIII a.C. (Cabrera 1981: 329).

#### **4.5.1 Cronología convencional y absoluta por asociación de materiales**

En cuanto a la cronología que ofrecen los materiales asociados a la cerámica estilo Carambolo, hay que lamentar la gran cantidad de hallazgos que no permiten concretar este aspecto debido a las características de sus contextos.

Así, existen fragmentos que provienen de niveles superficiales o de prospecciones, como los del cerro de San Juan (Escacena 1983: fig. 6:54, 57; Buero 1984: fig. 1:5), el cerro del Casar (Buero 1984: fig. 2:5), el

Cortijo del Acebuchal (Buero 1984: fig. 1:2), El Picacho (Buero 1984: fig. 1:4; Amores 1995: fig. 2:1), el cerro de la Cabeza de Valencina de la Concepción (Buero 1984: figs. 2:2; 3:2-3; Ruiz Mata 1984-85: nota 4, fig. 3; Ruiz Mata y Gómez Toscano 2008: 336), el cerro de la Cabeza de Santiponce (Domínguez de la Concha *et al.* 1988: fig. 2, lám. LVII:758; Buero 1984: fig. 4:a), algunos de Mesas de Asta (González Rodríguez *et al.* 1995: láms. 1:7-8; 2:13) y el cerro de la Compañía (Torres Ortiz com. pers.).

Otros se han hallado en niveles revueltos, como los materiales recuperados en la ladera occidental del Cabezo de San Pedro en 1966 (Blázquez *et al.* 1970: láms. XXVIII:a-c; XXIX:j-l; XXXIV:c), Alarcos (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 5:2), el Alcázar de Sevilla (Huarte 2002: fig. 52: arriba y centro), Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: láms. XXXII:6-18; XXXIII), Mértola (Barros 2012: fig. 6) y la Cuesta de los Cipreses (Ferrer *et al.* 2017: fig. 12:6, 11). No obstante, los materiales onubenses de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 pertenecen, en su conjunto, a una cronología concreta que, en fechas convencionales, se ha fijado entre el 900 y el 770 a.C. (González de Canales *et al.* 2004).

También existen algunos ejemplares cuyo contexto es totalmente desconocido o se encuentra aún inédito, como en el caso del cerro Macareno (Almagro-Gorbea 1977: nota 148) y calle Abades 41-43 de Sevilla (Escacena 2008: fig. 13). En este trabajo se han podido estudiar, dibujar y fotografiar los dos fragmentos del cerro Macareno que referenciaron algunos autores (Almagro-Gorbea 1977: nota 148; Pellicer y Amores 1985: 140), aunque su contexto sigue siendo desconocido. Dichos fragmentos, que corresponden con dos vasos bicónicos, fueron depositados en la escuela de formación profesional de San José de La Rinconada, aunque en la actualidad se encuentran en la colección de referencia de la Universidad Complutense de Madrid.

Dentro de los yacimientos con contexto arqueológico fiable, el caso de El Carambolo merece una atención particular, ya que los materiales registrados en las excavaciones efectuadas entre 2002 y 2005 presentan contextos muy diversos. En primer lugar, se halla inédito el contexto de muchos de los ejemplares de cerámica estilo Carambolo, concretamente los de las UUEE 1007, 1017, 1076, 1081, 2025, 2088, 2097, 2166, 2257, 2316, 2347, 2381, 2384, 2402, 2404, 2406, 2491, 2503, 2508, 2509, 2569, 2583, 5022 (Casado 2015: figs. 112, 114-118), así como el del fragmento que ya fue presentado por sus excavadores (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: lám. 2).

Por otro lado, y a partir de un reciente estudio estratigráfico y tipológico del “fondo de Cabaña” de Carriazo, Torres Ortiz (2016) ha diferenciado entre una fosa del Bronce Final y una posterior que corresponde con la fase III de El Carambolo, esta última bien definida por sus excavadores (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2005). La existencia de dos fosas, cada una de un periodo diferente, explicaría la falta de correspondencia entre los materiales de la fase III de El Carambolo y los exhumados por Carriazo en los niveles inferiores (Ruiz Mata y Gómez Toscano 2008: 335), así como la mayor antigüedad que algunos autores han concedido a dichos niveles (González de Canales *et al.* 2010: 660-661). Esta fosa del Bronce Final correspondería con el nivel IV de Carriazo (Torres Ortiz 2016), en el que se documentó la mayor parte de la cerámica estilo Carambolo (Carriazo 1973: figs. 326-371) y al que se adscribirían los materiales de las UUEE 15, 15a, 15b y 15c (Casado, 2015: figs. 86, 89, 92, 112: DJ2002/24/15-161). De esta forma, todas las cerámicas estilo Carambolo de las UUEE 7, 10, 12, 13 y 14 (Casado 2015: figs. 74, 76, 78, 80, 84) se hallarían en posición secundaria por alteraciones postdeposicionales, ya que esta fosa primigenia quedó alterada cuando se realizó la posterior fosa ritual de la fase III del santuario.

Los materiales de las UUEE 2353 (A-29), 2199 (A-29), 2066 (A-9) (Casado 2015: figs. 99-101; 103, 108) también se localizarían en posición secundaria al quedar insertos en niveles de colmatación (Casado 2015: 150, 153, 157). En cambio, los materiales de las UUEE 2544 (A-29) y 2576 (A-29) (Casado 2015: fig. 51-52), ambos de la fase V, sí que se hallarían *in situ* al proceder de niveles de suelo o pavimento

(Casado 2015: 103-104). A la fase V también correspondería la UE 1028 de la fosa 2625 (Casado 2015: fig. 63), en la cual se registró algún ejemplar de cerámica estilo Carambolo (Casado 2015: fig. 114:DJ/2002/24/1028-24+25). En la fase IV también existen cerámicas pintadas en posición original, concretamente las que se incluyen en la fosa 2625 (UUEE 1022, 1025, 1064) (Escacena *et al.* 2007: fig. 14:CAR-1064-6; Casado 2015: fig. 56). Sin embargo, las características de estos vertidos no son fiables, ya que existen materiales, como el fragmento de *skýphos* del Geométrico griego Medio II (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: lám. 9: derecha), que claramente se encuentran en posición secundaria. Por tanto, las consideraciones cronológicas extraídas de los materiales de esta fosa ritual deben ser tomadas con muchas reservas. En las UUEE 2098 (A-37), 2405, 2408 (A-29), 2478 y 2481 (A-12) de la fase IV (Casado 2015: figs. 66-67, 69-71) la cerámica estilo Carambolo también aparece *in situ*, así como en las UUEE 1145 (A-4) y 2095 (A-32) de la fase III (Casado 2015: figs. 96-97).

En vista de lo expuesto, y a partir de los materiales en posición primaria de El Carambolo, se observa la constatación de cerámica pintada estilo Carambolo en la fosa del Bronce Final y en las fases V, IV y III del santuario. Teniendo en cuenta la cronología de los límites superior e inferior de las fases V y III respectivamente (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: 93-109, 154), se presenta un lapso temporal entre el 830-650 a.C. Sin embargo, los fragmentos de este estilo decorativo en la fase III, fechada durante la primera mitad del siglo VII a.C. siguiendo la cronología convencional (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: 154), se reducen a tres fragmentos (Casado 2015: figs. 96, 97:DJ/2002/24/2095-80+81, DJ/2002/24/2095-83), por lo que durante esta época la presencia de dicha producción fue residual. Dicho carácter residual también queda constatado en el “poblado bajo” de Carriazo, donde se hallaron tres fragmentos de los que tan solo se indica una mala conservación de la pintura (Carriazo 1970: 103; 1973: 554). Por tanto, si se atiende a la proporción de cerámica estilo Carambolo en el yacimiento homónimo, se observa un abrumador porcentaje de esta producción en la fosa del Bronce Final, enrareciéndose a partir de la fase V para quedar como residual en las fases IV y III. De hecho, existen diferencias tipológicas entre los materiales asociados de la fosa del Bronce Final y los de la fase V que reflejan dos momentos diferentes, mostrando los de la Fase V unos rasgos más evolucionados, como las cazuelas A.II o los cuencos B.II de Ruiz Mata (1995a) pintados al estilo San Pedro II.

El principal problema cronológico radica en la evidente contradicción entre la datación radiocarbónica de la UE 15c de El Carambolo (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: fig. 51) (Fig. IV.25) y los materiales asociados que formarían parte de los niveles inferiores del “fondo de cabaña” de Carriazo. Dichos materiales son tipológicamente idénticos a los documentados en los niveles fundacionales de El Carambolo (Torres Ortiz 2016), niveles que, sin embargo, ofrecieron fechas radiocarbónicas más elevadas. Por ello, y siguiendo a Torres Ortiz (2016) en su planteamiento sobre la existencia de una fosa del Bronce Final previa a la fundación del primer santuario de El Carambolo, se han considerado los materiales de las UUEE 15, 15a, 15b y 15c más antiguos a lo que refleja la datación radiocarbónica de la UE 15c, una apreciación que ya apuntaron González de Canales *et al.* (2010: 660). Esta fosa del Bronce Final se situaría en un momento inmediatamente anterior a la presencia estable fenicia en El Carambolo, entre mediados y finales del siglo IX a.C. Así lo refleja la cerámica a torno de los niveles inferiores del “fondo de cabaña” (Carriazo 1973: fig. 387; Amores 1995: fig. 1, láms. 1, 7; Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: fig. 53:CAR-15-15), fechada en los primeros momentos de la colonización fenicia (Torres Ortiz 2016: 84), los huevos de avestruz (Carriazo 1973: 215; Amores 1995: lám. 8) o los huesos de gallina (Carriazo 1969: 319; 1973: 452). Esta estructura fue posteriormente alterada por la construcción de la fosa de la fase III como ha planteado Torres Ortiz (2016).

En todos los casos en los que se ha documentado cerámica estilo Carambolo en contextos estratificados, se observa su asociación a cerámicas locales con formas y decoraciones típicas de la fase I del Bronce Final de Ruiz Mata (1979; 1995a: 266-272; 2014: 8), fechada entre el siglo X y el 750 a.C. según la cronología convencional de la fase I del Cabezo de San Pedro (Fernández Jurado 1988-89:

cuadro 4). Se trata de cerámicas exclusivamente a mano, de cocciones reductoras y superficies generalmente bruñidas. En lo relativo a las formas, muchas utilizadas como soporte para este estilo decorativo (Ruiz Mata 1984-85: figs. 1, 3), destacan las cazuelas de carena alta abrupta, vasos bicónicos, vasos ovoides de cuellos acampanados o cóncavos, cuencos de carenas altas muy marcadas, soportes de carrete, ollas ovoides de hombros marcados, etc. Las fechas radiocarbónicas asociadas a este horizonte formal, tal y como ofrecen los estratos fundacionales de El Carambolo, el fondo 8 de Vega de Santa Lucía o el fondo J del Jardín de Alá, confirman su datación en el siglo IX cal. a.C., aunque las fechas de El Carambolo y del fondo A del Jardín de Alá extienden el límite superior hasta los siglos XI y X cal. a.C.

Este elenco de formas aparece en el nivel inferior de Mesas de Asta (Esteve 1945: figs. 4-5) y en la fase I del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: figs. 11-24; Ruiz Mata *et al.* 1981: figs. 35-47; 56-58; 597, 600; 59-62:709-720; 63-72), aunque algunas pervivieron en la fase II de este último, como una cazuela del tipo A.I.b (Blázquez *et al.* 1979: fig. 30:243). En El Carambolo se constata tanto en la fosa del Bronce Final como en el santuario (Carriazo 1973: figs. 340, 351, 356, 360, 364, 382-383, 395-396, 398; Casado 2015: figs. 60:CAR-1022-35, 51; 87:DJ/2002/24/15-94, 97, 100; 88:DJ/2002/24/15-121, 6+20+49, 10, 17, 27, 91:DJ/2002/24/15A-5, 12, 41; 94:DJ/2002/24/15C-11, 14, 18+19, 20). También se registran en el nivel IV de Alhonor (López Palomo 1981: fig. 61), los estratos XIII, XIIb y XIIa de Mesa de Setefilla (Aubet *et al.* 1983: figs. 22-30), los niveles inferiores del corte CA-80/B de Carmona (Pellicer y Amores 1985: fig. 46:9; 50:2-3, 10), el fondo XXXII-XXXIII de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. II-XVI), los estratos II y IIIA del corte R-1 de El Llanete de los Moros (Martín de la Cruz 1987: figs. 20-23, 32 entre otros), el cerro de la Cabeza de Santiponce (Domínguez de la Concha *et al.* 1988: lám. LXVII:758), el fondo 8 de Vega de Santa Lucía (Murillo 1994: figs. 4.7:7-8, 20; 4.9-4.10; 4.13; 4.15 entre otros), los niveles 7-11 de La Saetilla (Murillo 1994: figs. 4.68; 4.71-4.72 entre otros), Campillo (López Amador *et al.* 1996: 56-66, figs. 10-14), los “fondos de cabaña” de Peñalosa (García Sanz y Fernández Jurado 2000: láms. 1-37), Pocito Chico (Ruiz Gil y López Amador 2001: láms. 20-31), la Universidad Laboral (Fernández Gómez y Buero 2010: fig. 3: centro), el Jardín de Alá (Hunt y García Rivero 2017: figs. 29-33, 35) y en la calle Concepción 3 de Huelva (González de Canales *et al.* 2017: pls. VIII-XII).

En ocasiones, esta tradición vascular típica del Bronce Final aparece junto a formas características del Bronce Medio, como ocurre en Mesa de Setefilla (Aubet *et al.* 1983: figs. 22:41-42; 23:53; 26:85) o en el R-1 de El Llanete de los Moros (Martín de la Cruz 1987: fig. 19:74), considerándose en el caso de Setefilla como una posible perduración de las tradiciones anteriores o una precoz irrupción de las formas del Bronce Final (Aubet *et al.* 1983: 73-75). Para estos yacimientos se planteó la conexión entre los estratos que corresponden al Bronce Medio (estrato XIV de Setefilla y estrato II de El Llanete de los Moros) y al Bronce Final (estrato XIII de Setefilla y estrato IIIa de El Llanete de los Moros), ambos separados por un *hiatus* que no generó un nivel estéril por la situación en altura de los poblados. La reocupación del lugar en el Bronce Final y la consecuente alteración de los niveles anteriores explicaría la asociación de materiales de esta etapa con los del Bronce Medio (Belén y Escacena 1992: 67-68).

Otras veces se incluyen las cerámicas estilo Carambolo en contextos donde aparecen recipientes con carenas más suaves, consideradas tradicionalmente más modernas, como ocurre en Vega de Santa Lucía (Murillo 1994: fig. 4.8:14), en el nivel 11 de La Saetilla (Murillo 1994: figs. 4.69:1663, 1706), Campillo (López Amador *et al.* 1996: fig. 11:37-39), la fase V de El Carambolo (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: fig. 17:CAR-2576-5, 6, 7+8+9), la Universidad Laboral (Fernández Gómez y Buero 2010: fig. 3 arriba) y en la calle Puerto 6 en Huelva (Fernández Jurado 1988-89: lám. X:4-5).

En la mayor parte de los yacimientos la cerámica estilo Carambolo se asocia a elevados porcentajes de cerámica con decoración bruñida interna, denominada tradicionalmente como cerámica de retícula bruñida (Schubart 1971; López Roa 1977). La decoración bruñida suele decorar formas abiertas típicas del Bronce Final, como cazuelas de carena alta, cuencos de perfil hemisférico o de casquete esférico,

cuencos carenados, etc. Este estilo decorativo se constata en el nivel inferior de Mesas de Asta (Esteve 1945: lám. VIII: a-i), las fases I y II del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: fig. 12:18; 13:19-24; 18; 19:61-69; 20-21; 22:82; 24:118-119, 128-130 entre otras; Ruiz Mata *et al.* 1981: figs. 36:16; 37:41, 45, 50-53; 38:63-64, 75-76, 93-94; entre otras), Mesa de Setefilla (Aubert *et al.* 1983: figs. 24:57, 67; 27:92-96; 28:108), Carmona (Pellicer y Amores 1985: fig. 50:12, 13-14), el fondo XXXII-XXXIII de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. II:2; III:25; IV:35, 43, 60; VI:82, 101; VII; VIII), el nivel Ib de Puerto 6 en Huelva (Fernández Jurado 1988-89: lám. X:21-25), Vega de Santa Lucía (Murillo 1994: fig. 4.26:104), los niveles 7 y 9 de la Saetilla (Murillo 1994: figs. 4.73:1103; 4.77:1822; 4.78:473), El Llanete de los Moros (Martín de la Cruz 1987: fig. 44:561), Campillo (López Amador *et al.* 1996: fig. 12:120), Peñalosa (García Sanz y Fernández Jurado 2000: láms. 1:6; 3:1; 5:3; 7:6-11; 14:4-5; 19:6; 20:1-5; 27:8-9; 29:16-17, 19-21; 33:1-2; 34:7-9), Pocito Chico (Ruiz Gil y López Amador 2001: láms. 23:11; 24:2-3, 9; 25:6, 33; 26:5, 7-8; 28:99), la Universidad Laboral (Fernández Gómez y Buero 2010: fig. 3), Jardín de Alá (Hunt y García Rivero 2017: fig. 33:JA-803, JA-804) y en la calle Concepción 3 de Huelva (González de Canales *et al.* 2017: pls. VIII:2-8, 10, 14-19; IX:1-10, 12-15). En El Carambolo aparece de forma abundante en los niveles inferiores del “fondo de cabaña” (Carriazo 1973: figs. 395-406, 435-452; Casado 2015: fig. 87:DJ/2002/24/15-46, 92, 117; 91:DJ/2002/24/15A-17, 23; 94:DJ/2002/24/15C-6) y en otros niveles intactos de las estructuras recientemente exhumadas (Escacena *et al.* 2007: figs. 15:CAR-1022-140; 17:CAR-1022-96; Casado 2015: fig. 68:DJ2002/24/2405-44).

La cerámica de retícula bruñida presenta un marco cronológico amplio que se ha fijado entre finales del siglo X e inicios del siglo VI cal. a.C. (Castro *et al.* 1996: 201; Ruiz Mata y Vallejo 2002: 200), aunque algunos autores consideran que no debió superar el final del siglo VIII a.C. (del Amo 1973: 381; Antunes *et al.* 2017a: 144, 153). Las dos cazuelas con retícula bruñida halladas en el fondo J del Jardín de Alá (Hunt y García Rivero 2017: fig. 33:JA-803, JA-804), así como los ejemplares del fondo 8 de Vega de Santa Lucía (Murillo 1994: fig. 4.26:104), aseguran la inclusión de esta producción en el siglo IX cal. a.C. Por otro lado, la muestra de la UE 15c de El Carambolo, la de hueso de Pocito Chico o la de carbón del nivel XIIa de Setefilla (Brandherm y Krueger 2017: tab. 3) permiten extender su producción durante todo el siglo VIII cal. a.C., si bien todas presentan unos límites inferiores excesivamente amplios. Los siglos X-VIII cal. a.C. también estarían cubiertos por la cronología radiocarbónica del estrato VIII del corte R-2 del Llanete de los Moros (Martín de la Cruz 2003: 68-69) y por las fases I y II del Cabezo de San Pedro.

En algunos casos, la cerámica estilo Carambolo aparece asociada a algún fragmento con decoración digitada, aunque suelen ser hallazgos muy escasos dentro del conjunto. De esta forma, en el fondo XXXII-XXXIII de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: lám. XV:242), en el nivel 7 de La Saetilla (Murillo 1994: fig. 4.77:2080) y en Peñalosa (García Sanz y Fernández Jurado 2000: lám. 10:5) tan solo se ha constatado un fragmento por yacimiento. En el Cabezo de San Pedro la cerámica con decoración digitada empieza a aparecer muy escasamente en la fase I, experimentando su máximo desarrollo a partir de la fase II (Blázquez *et al.* 1979: fig. 26:166-167, 170; 29:226-227; 30:266, 269; Ruiz Mata *et al.* 1981: figs. 38:80; 60:659; 72:946-947). En el nivel Ib de Puerto 6 de Huelva, parcialmente coetáneo a la fase II del Cabezo de San Pedro, también se documenta la decoración digitada (Fernández Jurado 1988-89: lám. IX:1, 7). En cuanto a las digitaciones de los ejemplares del corte R-1 de El Llanete de los Moros (Martín de la Cruz 1987: figs. 20:97; 25:154; 26:179; 27:184; 28:204; 30:227; 35:330, 340) y del fragmento del Jardín de Alá (Hunt y García Rivero 2017: fig. 33:JA-814), habría que señalar diferencias morfológicas y estilísticas ya que, en estos casos, a diferencia de los anteriores, la decoración digitada no se aplicó sobre los hombros o cuellos de las ollas tipo G de Ruiz Mata (1995a: fig. 25), sino en los labios de los recipientes.

La decoración digitada se ha considerado tradicionalmente una producción típica de la Primera Edad del Hierro y con un periodo de máximo esplendor durante el siglo VII a.C. en el Bajo Guadalquivir, aunque los primeros testimonios se fecharon a mediados (Fernández Jurado 1988-89: 220) o a finales

del siglo VIII a.C. en cronología convencional (Ladrón de Guevara 1994: 329-332; Morena 2000: 45-53; García Alfonso 2007: 318). Las dataciones radiocarbónicas de algunos yacimientos portugueses elevan el límite superior a la primera mitad del siglo VIII cal. a.C. (Calado y Mataloto 2008: 202). El límite inferior se situaría, por otro lado, en torno al siglo VI a.C. (Pereira Pinto de Oliveira 2008: 449; Jiménez Ávila y Heras 2017: 123; López Rosendo 2018: 2), perdurando incluso en el Alentejo Central y el Guadiana Medio hasta mediados del siglo V a.C. en cronología convencional (Antunes *et al.* 2017b: 170). Por tanto, se trata de una producción con un desarrollo amplio que no permite precisar una cronología exacta para los materiales asociados.

Sin embargo, resulta relevante el hecho de que los testimonios de cerámica digitada en contextos en los que se ha documentado cerámica estilo Carambolo sean tan escasos, lo que indicaría la perduración de la cerámica estilo Carambolo hasta los momentos iniciales de la cerámica con decoración digitada. Probablemente se deba situar esta fecha en el 770 a.C. en fechas sin calibrar, momento en el que daría comienzo la fase II de El Cabezo de San Pedro (*vid infra*, pp. 99-100) y el esplendor de esta producción en el enclave onubense. Sin embargo, las fechas calibradas de esta misma fase elevarían dicho límite hasta el 825 cal. a.C. aproximadamente.

También es muy frecuente la asociación de la cerámica pintada estilo Carambolo con la cerámica incisa, generalmente formando motivos geométricos o motivos simples cuando el barro estaba fresco. Así aparece en Mesas de Asta (Esteve 1945: lám X: arriba), las fases I y II del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: fig. 12:17; 22:86-87; Ruiz Mata *et al.* 1981: figs. 46:296; 47:314; 57:575, 579; 60:668; 64:755; 67:817; 68:846, 849; 70:878; 72:947), Mesa de Setefilla (Aubet *et al.* 1983: figs. 28:107; 29:122; 30:135), el fondo XXXII-XXXIII del San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. VI:85; XV:243, 245-246), El Llanete de los Moros (Martín de la Cruz 1987: figs. 36:358; 49:651), los niveles 7-9 y 11 de La Saetilla (Murillo 1994: figs. 4.70:1692, 1695; 4.73:A-2; 4.76:728, A-3; 4.77:2081, 2082), Peñalosa (García Sanz y Fernández Jurado 2000: lám. 10:3; 33:1-2) y Pocito Chico (Ruiz Gil y López Amador 2001: lám. 28:221).

A veces, esta decoración se restringe a los bordes, como en Mesa de Setefilla (Aubet *et al.* 1983: fig. 25:72), los niveles 6 y 9 del CA-80/B de Carmona (Pellicer y Amores 1985: figs. 46:12; 50:18-19), El Llanete de los Moros (Martín de la Cruz 1987: figs. 44:560; 46:598; 47:620; 49:644), el nivel Ib de Puerto 6 en Huelva (Fernández Jurado 1988-89: lám. IX: 12) o Pocito Chico (Ruiz Gil y López Amador 2001: lám. 23:15). En ocasiones, resulta difícil determinar si se trata de incisiones o unguilaciones, como ocurre en algunas piezas de las fases I y II de El Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: fig. 30:267; Ruiz Mata *et al.* 1981: figs. 69:860; 70:875) o Peñalosa (García Sanz y Fernández Jurado 2000: láms. 23:8; 28:1).

La cerámica con decoración incisa presenta un amplio desarrollo cronológico y cultural, aunque en el valle del Guadalquivir suele aplicarse en ollas con decoración digitada (Morena 2000), como por ejemplo en la calle Puerto 6 (Huelva) (Fernández Jurado 1988-89: lám. IX:3). Por tanto, la cronología de la cerámica incisa sería similar a la propuesta para la decoración digitada.

En algunas ocasiones, estas incisiones se realizaron tras la cocción de la pieza, estilo que se ha denominado como cerámica grabada o esgrafiada (Escacena *et al.* 1998; Casado 2001; 2011). Dicha producción, más típica de la campiña gaditana y la costa mediterránea andaluza, se constata en la fase V (Casado 2015: fig. 119:DJ/2002/24/2544-58) y IV de El Carambolo (Casado 2015: fig. 121:DJ/2002/24/2405-53; DJ/2002/24/2478-5, 6, 25, 81-82), en el Jardín de Alá (Hunt y García Rivero 2017: 69) y en Concepción 3 (González de Canales *et al.* 2017: pl. XII:14).

La cronología para esta cerámica se ha situado entre finales del siglo IX y finales del siglo VIII a.C. (Torres Ortiz 2002: 165), aunque hay autores que han extendido su desarrollo hasta el siglo VII (Escacena 2000: 111) o VI a.C. (Casado 2001: 288; 2011: 95), esta última excesivamente reciente. La



información de las fases V y IV de El Carambolo aseguran su producción en el siglo VIII a.C., localizándose en la fase II del Teatro Cómico de Cádiz entre finales del siglo IX y poco antes de mediados del siglo VIII a.C. (Torres *et al.* 2014: 63, 79).

La cerámica de Cogotas I aparece, aunque de forma muy escasa, en algunos yacimientos como la Mesa de Setefilla (Aubet *et al.* 1983: figs. 25:71; 26:90), El Llanete de los Moros (Martín de la Cruz 1987: fig. 37:401-403), la UE 122 del solar 20 de la calle Diego Navarro en Carmona (Román y Vázquez 2004: 990) y en la calle Concepción 3 de Huelva (González de Canales *et al.* 2017: pl. XII:17). Recientes investigaciones sobre la cerámica de Cogotas I sitúan los ejemplares de Setefilla y El Llanete de los Moros entre los siglos XII-X a.C. (Abarquero 2005: 346, 362), aunque algunos autores consideran los fragmentos de El Llanete de los Moros como elementos intrusivos por la alteración de los niveles II y IIIA (Belén y Escacena 1992: 67; Torres Ortiz 2008b: 69). Uno de los fragmentos de Mesa de Setefilla se halló en el estrato XIIb (Aubet *et al.* 1983: fig. 26:90), el cual se inserta en un contexto material que se ha fechado entre el 1217-840/820 cal. a.C. según la cronología radiocarbónica que ofrecen las muestras de los materiales afines de la necrópolis del poblado (Brandherm y Krueger 2017: 310).

Por tanto, el marco cronológico indicado se situaría entre los siglos XI-IX cal. a.C. para el caso de Mesa de Setefilla, aunque las cerámicas estilo Carambolo predominan en el nivel anterior (estrato XIII). Sin embargo, ya se apuntó la problemática en la interpretación del nivel XIII del C-3 de Mesa de Setefilla y los niveles II y IIIa del R-1 de El Llanete de los Moros, por lo que no se podría asegurar la asociación de cerámica de Cogotas I a las cerámicas pintadas en dichos estratos.

Las fechas de C-14 asociadas a cerámica con incrustaciones metálicas también se han situado entre los siglos XII-X cal. a.C. (Brandherm y Krueger 2017: 312), aunque las fechas de Vega de Santa Lucía (Murillo 1994: 96, fig. 4.31:435; Torres Ortiz 2008b: 70) remiten al siglo IX cal. a.C. Este tipo de decoración, fechado entre los siglos X y principios del VIII a.C. según la cronología convencional (Belén 2001: 47; Torres Ortiz 2001: 278), aparece asociado a la cerámica estilo Carambolo en el estrato IIIa de El Llanete de los Moros (Martín de la Cruz 1987: figs. 21:144; 35:322), el nivel 10 de la Saetilla (Murillo 1994: fig. 4.72:2077) y en la Universidad Laboral (Fernández Gómez y Buero 2010: fig. 5).

La cerámica a torno también aparece en algunos niveles en los que se ha registrado cerámica estilo Carambolo. Suele tratarse de cerámica de origen fenicio, en su mayoría cerámica de barniz rojo y ánforas de saco del tipo T.10 de Ramon (1995).

Salvo en Concepción 3 (González de Canales *et al.* 2017), la proporción de cerámica a torno de los diferentes yacimientos con cerámica estilo Carambolo suele ser muy escasa con respecto a las formas a mano típicas del Bronce Final. Así se refleja en Peñalosa, donde solo se registró un fragmento de cerámica de barniz rojo fechado en el 760 a.C. (García Sanz y Fernández Jurado 2000: lám. 20:8; fig. 6), o en la fase Ic del Cabezo de San Pedro, en la que se halló un fragmento de *oinochos* (Ruiz Mata *et al.* 1981: fig. 41:153). En el caso del Cabezo de San Pedro, la cerámica a torno empieza a tener una presencia destacada a partir de la fase II, donde la cerámica estilo Carambolo se reduce únicamente a dos galbos (Blázquez *et al.* 1979: fig. 29:236; Ruiz Mata *et al.* 1981: fig. 68:828) que cabría considerar residuales. A pesar de los problemas stratigráficos que plantean los hallazgos de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12, la proporción de cerámica a torno del total exhumado es de un 50% (González de Canales *et al.* 2004).

Las recientes investigaciones han corroborado la cronología de la fase II del Cabezo de San Pedro entre el 750-700 a.C. (Fernández Jurado 1988-89: cuadro 4; González de Canales *et al.* 2017: 48), aunque si se considera que la fase I fue coetánea al conjunto de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2010: 652-653; 2017: 44-48), y este fue fechado entre el 900-770 a.C. en fechas sin calibrar (González de Canales *et al.* 2004), el límite superior se debería elevar hasta el 770 a.C. para

no crear un *hiatus* entre ambas fases que estratigráficamente se superponen sin ninguna interrupción temporal.

La escasez de cerámica a torno también se atestigua en Campillo (López Amador *et al.* 1996: fig. 9) o Pocito Chico (Ruiz Gil y López Amador 2001: 107-108, lám. 26:93). En ambos yacimientos se han documentado las denominadas “copas tipo Campillo”, unas producciones híbridas en las que se reprodujeron formas locales a torno, concretamente la cazuela A.I.e y el cuenco B.I de la tipología de Ruiz Mata (López Amador *et al.* 1996: fig. 8:1-3; Ruiz Gil y López Amador 2001: lám. 32). Esta evidencia revelaría, desde el punto de vista cronológico, la convivencia entre la cerámica a mano del Bronce Final de la fase I de Ruiz Mata (1995a) y las producciones a torno (Ruiz Gil y López Amador 2001: 143-144).

Los fragmentos a torno de El Llanete de los Moros se reducen a ocho, uno del estrato II (Martín de la Cruz 1987: fig. 19:80), otro del estrato IIIa (Martín de la Cruz 1987: fig. 23:133) y seis del IVA (Martín de la Cruz 1987: figs. 44:550; 46:588, 593, 596-597; 47: 623). Las formas identificadas corresponden con cuencos hemisféricos o de casquete esférico, un borde acampanado y tres galbos con una banda roja pintada.

Como ya se indicó, en El Carambolo aparecen algunos testimonios de cerámica a torno en los niveles inferiores del “fondo de cabaña” (Carriazo 1973: fig. 387; Amores 1995: fig. 1, láms. 1-7; Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: fig. 53:CAR-15-15). También aparecen en la fase V (Casado 2015: figs. 53:DJ2002/24/2576-13, 14), en la fase IV (Escacena *et al.* 2007:CAR-1022-11, 18-19, 42; Casado 2015: fig. 68:DJ2002/24/2405-36, 47, 53, 66; 72:DJ2002/24/2481-20) y en la fase III del complejo edilicio recientemente exhumado (Casado 2015:DJ/2002/24/2095-71). De la fase V destacan las ánforas del tipo T.10.1.1.1 y T.10.1.2.1, datadas entre los siglos VIII-VI a.C. en los yacimientos andaluces según la cronología convencional (Ramon 1995: 230-231), aunque la cronología estimada para esta fase aboga por su datación en la primera mitad del siglo VIII a.C. (Casado 2015: 104). En la fosa 2625 de la fase IV se halló un fragmento de un *skyphos* del Geométrico Medio II (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: lám. 9: derecha) y un borde de ánfora muy fragmentado (Escacena *et al.*, 2007: CAR-1022-11), el primero en posición secundaria al entrar en contradicción con la cronología establecida para la fase IV (750-700 a.C.) (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: 109; Torres Ortiz 2016: 88). De ello se deduce el contexto poco fiable de la fosa 2625 para establecer una seriación cronológica.

Los niveles de pavimento con materiales *in situ* en el Carambolo IV corresponden con las UUEE 2481 y 2405 (Casado 2015: 115, 121). Dichos materiales se concretan en una cazuela de cerámica gris, un plato de barniz rojo, un borde de jarro de boca de seta y un cuenco de barniz rojo (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: figs. 28:CAR-2481-20; 29:CAR-2405-36, 47, 66). Todo el conjunto cubre la fecha del siglo VIII a.C. (Casado 2015: 115-124), aunque la cerámica gris apunta hacia momentos a partir de finales del mismo.

En el Jardín de Alá, la cerámica a torno, hallada en el fondo G, constituye tan solo el 3% del material total exhumado (Hunt y García Rivero 2017: 58, 65-69, fig. 31:JA-263, 311/413; 32:JA-569). Su valoración, aun cuando no se halló asociada con la cerámica estilo Carambolo (fondo F), tiene que ver con la existencia de diferentes fases en la configuración de los fondos. De hecho, la inhumación del fondo J es claramente posterior al cortar los estratos anteriores (Hunt y García Rivero 2017: 57), de ahí que la cronología de C-14 que ofrece la muestra de diente se considere en este trabajo como *ante quem* para la cerámica estilo Carambolo. Por tanto, no todo el material exhumado en el Jardín de Alá es contemporáneo a la fase en la que se desarrolló la cerámica estilo Carambolo, entre el que se encuentra la cerámica a torno del fondo G, por lo que existirían varias fases en la configuración de los fondos.

El nivel Ib de la calle Puerto nº 6 de Huelva presenta unos mayores volúmenes de cerámica a torno, aunque la cerámica a mano sigue siendo la predominante (68,7%) (Fernández Jurado 1988-89: 110-142). Entre la cerámica a torno destacan los platos de engobe rojo con bordes entre los 3.5 y 5.5 cm y una urna tipo Cruz del Negro (Fernández Jurado 1988-89: láms. XI, XIII; Rufete 1988-89: 27), un conjunto que se ha fechado entre el 725/700 y el 650 a.C. en cronología convencional (Rufete 1988-89: cuadros 3 y 6). Esta fecha indicaría el carácter intrusivo de la cazuela pintada en dicho nivel, aunque también podría considerarse una de las últimas piezas de esta producción.

En la calle Concepción 3 de Huelva la cerámica a torno presenta un extenso marco cronológico que se extiende desde el 950 al 750 a.C. (González de Canales *et al.* 2017: 43-44). Entre el repertorio se incluye cerámica y ánforas fenicias (González de Canales *et al.*, 2017: pls. I-VII, XIV:1-8, XVI:1-6), cerámica griega del Subprotogeométrico I-II y del Geométrico Medio II (González de Canales *et al.* 2017: pl. XV: 1-3a) y cerámica chipriota del estilo *Black on Red* (González de Canales *et al.* 2017: pl. XV:4), aunque debido a la fragmentación de esta última no se ha podido concretar el grupo concreto al que pertenece.

Igualmente, la cerámica sarda también define un amplio margen del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro, destacando las escasas piezas de Concepción 3 (González de Canales *et al.* 2017: pls. XIII, XIV:9-11, 15-19; XVI:7-11) y los fragmentos de los niveles inferiores de la fosa de El Carambolo (Torres Ortiz 2004a; Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: fig. 55: CAR-15A-11). Los elementos nurágicos aparecen en la península ibérica asociados a materiales fenicios del siglo IX a.C. (Botto 2013: 203, 205).

También se encuentran aquellos elementos exóticos de importación que en ocasiones aparecen asociados a cerámica estilo Carambolo, como cuentas de pasta vítrea, los cuchillos de hierro o las cuentas de collar de cornalina con forma de cariópside de adormidera de Pocito Chico (López Amador *et al.* 1996: 87; Ruiz Gil y López Amador 2001: 158, lám. 26:32, 3.940).

Las cuentas de collar de cornalina de Pocito Chico se han datado entre los siglos XI-IX a.C. a partir de la cronología que ofrecen otros paralelos bien fechados en el Mediterráneo Central (Gomá 2018: 211), aunque existen testimonios posteriores que se incluyen en la Primera Edad del Hierro (Gomes 2018b: 62, fig. 4:19) e incluso en los momentos finales de este periodo (Monge Soares *et al.* 2017: fig. 11:1). El resto de elementos, como los cuchillos de hierro o las cuentas de collar de pasta vítrea, también muestran una amplitud cronológica que precisa escasamente la datación de la cerámica estilo Carambolo.

#### 4.5.2 Cronología absoluta radiocarbónica

Todos aquellos autores que consideraron una cronología alta para la cerámica estilo Carambolo, *grosso modo* entre el siglo IX y el 750 a.C., lo hicieron, fundamentalmente, en función de los paralelos con el Geométrico Medio II griego (800-750 a.C.) (Coldstream 1968: 330). De esta forma, la cronología de la cerámica estilo Carambolo quedó determinada por la cronología del horizonte griego en el que se inspiró (Brandherm 2006: 3-4; 2008: 101). Para ello se utilizó como referencia la obra de Coldstream (1968), cuyos argumentos cronológicos han sido recientemente cuestionados al entrar en contradicción con las dataciones radiocarbónicas asociadas a cerámicas griegas de este horizonte estilístico (Kourou 2005: 499; Brandherm 2006: 6; 2008: 93, 95; Nijboer y van der Plicht 2008: 114; Núñez 2015: 29; García Alfonso 2016: 112, 121; 2017).

Hay autores que han reivindicado la necesidad de modificar la cronología tradicional de las cerámicas griegas de los siglos IX-VIII a.C. a la luz de las nuevas dataciones absolutas (Torres Ortiz 1998; Trachsel 2004; 2008; Brandherm 2006; 2008; Nijboer y van der Plicht 2008: 114; Toffolo *et al.* 2013: 10; García Alfonso 2016: 107-108). Las fechas de C-14 asociadas a cerámicas del Geométrico Medio II en el

Mediterráneo Oriental y Central abogan por una cronología más alta (Brandherm 2006: 15; 2008: 95; López Castro *et al.* 2016: 85; Gomá 2018: 258), situación que también se deduce de las dataciones absolutas de la península ibérica (González de Canales *et al.* 2010: 650; García Alfonso 2016: 121). De esta forma, hay investigadores que señalan para el inicio del Geométrico Final una fecha alrededor del 800 a.C. (Torres Ortiz 1998: 57; Nijboer y van der Plicht 2008: 114; Núñez 2015: 29; García Alfonso 2017: 169, 171), o incluso antes (Brandherm 2008: 98), por lo que, lógicamente, la cronología del Geométrico Medio debería retrotraerse aun cuando Coldstream (1968: 330; 2003: fig. 128) siempre mantuvo su propuesta cronológica original.

En este sentido, hay quienes sitúan el desarrollo del Geométrico Medio II griego entre el 900-850 a.C. (Trachsel 2004: fig. 109; 2008: fig. 4.8), el 850-800 a.C. (García Alfonso 2017: 169) o el 825-770 a.C. (Mederos 2005: 321-329). Esta falta de unanimidad entre los investigadores, con diferencias de casi cien años entre las distintas propuestas, dificulta la tarea de concretar un marco cronológico fiable para el Bronce Final y la Primera Edad del Hierro en el Mediterráneo ya que, como han apuntado algunos autores (Núñez 2015: 28), la cronología concedida a la cerámica griega se ha convertido en un pilar fundamental para la datación de los contextos en los que ha sido hallada. A ello hay que añadir la prolongación del Geométrico Medio I en algunos yacimientos del corredor sirio-palestino, como Tel Rehov (Mazar 2004: 31), hasta el 840 a.C.

Afortunadamente, algunos yacimientos en los que se ha constatado cerámica estilo Carambolo han ofrecido algunas fechas de C-14, lo cual permite datar este horizonte decorativo a partir de sus propios contextos y no solo por la datación absoluta que presenta el estilo decorativo en el que se inspiró.

Las primeras dataciones de C-14 se obtuvieron del yacimiento de Mesa de Setefilla (Aubert *et al.* 1983: 48-49) y del corte R-1 del El Llanete de los Moros (González Gómez *et al.* 1986: 1203; Martín de la Cruz 1987: 174-175), aunque las de Setefilla presentaban cronologías excesivamente altas. De hecho, estas dataciones de Setefilla han sido generalmente rechazadas por la mayoría de los investigadores por la incredulidad y escepticismo que suscitan (Abarquero 2005: 361), mientras que las de El Llanete de los Moros deben emplearse con cautela por su elevada desviación estándar (Torres Ortiz 2008b: 69). Pese a estas limitaciones, ya planteadas por algunos autores (Belén y Escacena 1992: 67-68), Mederos (2017: 105-125) las ha tenido en cuenta para sugerir, junto con la tradición geométrica atlántica y el Protogeométrico griego, una fecha del siglo XII cal. a.C. para el inicio de la cerámica estilo Carambolo.

Las recientes dataciones de la necrópolis de Setefilla y su correspondencia con el poblado subrayan, una vez más, la problemática de la cronología del estrato XIII. Tan solo se concreta, por asociación de materiales, la relación entre las sepulturas del Bronce Final (1300/1200-840/820 cal. a.C.) y los estratos XIII-XIIa (Brandherm y Krueger 2017: 310, fig. 6), este último con una fecha radiocarbónica *ante quem* para la cerámica estilo Carambolo de los estratos XIII y XIIb.

Es especialmente interesante la datación de una muestra de “vida corta” (diente humano) del fondo J del Jardín de Alá, aunque en este contexto no se documentó cerámica estilo Carambolo. Además, el fondo J sería algo posterior al resto de estructuras como se indicó, por lo que ofrece una datación *ante quem* para la cerámica estilo Carambolo. La cronología de esta muestra, centrada en el siglo IX cal. a.C., fecha todas aquellas formas asociadas, como las cazuelas a mano del tipo A.I.a o A.I.f de la tipología de Ruiz Mata (1995a). Sobre estas formas, correspondientes a los tipos 1.1.1.1 y 2.3 respectivamente, suele desarrollarse la cerámica estilo Carambolo como así se aprecia en los ejemplares del propio yacimiento, por lo que la cerámica pintada del Jardín de Alá debería fecharse en algún momento del siglo IX cal. a.C.

Sin embargo, este repertorio de formas también aparece en el fondo A del Jardín de Alá, aunque la muestra de carbón analizada (B225408) presenta unos intervalos de probabilidad que se extienden

desde principios del siglo XI hasta mediados del siglo X cal. a.C. Por tanto, es posible que esta muestra esté afectada por el efecto de “madera vieja”.

Por su parte, en el fondo 8 de Vega de Santa Lucía se recogieron tres muestras con algún problema de interpretación con respecto a la estratigrafía (Murillo 1994: 126). Las fechas recalibradas presentan un intervalo amplio, aunque los mayores porcentajes dentro del 95.4% y el 68.2% de probabilidad coinciden en el siglo IX cal. a.C.

YACIMIENTO	MU.	ID. MU.	FECHA BP	68.2% p cal BC	95.4% p cal BC	REFERENCIA
Fondo 8 de Vega de Santa Lucía (fase A)	Carbón	UBAR-252	2600±60	836-750 (51.9%) 684-668 (4.8%) 638-590 (11.5%)	901-727 (63.6%) 718-705 (0.9%) 694-541 (30.9%)	Murillo, 1994: 126 (recalibrada)
Fondo 8 de Vega de Santa Lucía (fase B)	Carbón	UBAR-251	2660±50	892-877 (10.1%) 846-796 (58.1%)	916-776	Murillo, 1994: 126 (recalibrada)
Fondo 8 de Vega de Santa Lucía (fase C)	Carbón	UBAR-253	2710±60	906-810	996-796	Murillo, 1994: 126 (recalibrada)
El Carambolo (UE 15c)	Carbón	CSIC-1982	2502±40	771-734 (14.6%) 689-662 (11.1%) 648-546 (42.5%)	794-488	Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: fig. 51 (recalibrada)
El Carambolo (UE 2116)	Carbón	Ua-24401	2770±50	976-842	1029-814	Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: fig. 14 (recalibrada)
Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12	Hueso	GrN-29511	2745±25	910-843	970-960 (1.8%) 935-826 (93.6%)	González de Canales <i>et al.</i> 2010: 650 (recalibrada)
Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12	Hueso	GrN-29512	2775±25	974-954 (15.3%) 944-894 (48.4%) 865-856 (4.5%)	996-844	González de Canales <i>et al.</i> 2010: 650 (recalibrada)

<b>Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12</b>	Hueso	GrN-29513	2740±25	905-842	930-822	González de Canales <i>et al.</i> 2010: 650 (recalibrada)
<b>Jardín de Alá (fondo A)</b>	Carbón	B225408	2860±40	1105-944	1187-914	Hunt y García Rivero 2017: figs. 41 y 42
<b>Jardín de Alá (fondo J)</b>	Diente humano	B225409	2710±40	894-819	928-800	Hunt y García Rivero 2017: figs. 41 y 42
<b>Mesa de Setefilla (est. XIII, C-3)</b>	Carbón	I-11069	3470±95	1906-1665	2029-1533	Brandherm y Krueger 2017: tab. 3
<b>Mesa de Setefilla (est. XIIa, C-3)</b>	Carbón	I-11068	2560±125	825-513	972-294	Brandherm y Krueger 2017: tab. 3
<b>Llanete de los Moros (estrato III A, R-1)</b>	Carbón	UGRA-190	2930±110	1280-980	1415-894 (94.4%) 871-852 (1%)	González Gómez <i>et al.</i> 1986: 1203 (recalibrada)
<b>Pocito Chico</b>	Carbón	UGRA-549	2340±100	734-690 (7.6%) 662-648 (2.1%) 546-354 (47%) 292-230 (11.1%) 218-214 (0.4%)	766-201	Ruiz Gil y López Amador 2001: 316-317 (recalibrada)
<b>Pocito Chico</b>	Hueso	UGRA-550	2540±100	803-540	891-878 (0.7%) 846-402 (94.7%)	Ruiz Gil y López Amador 2001: 318-319 (recalibrada)
<b>Pocito Chico</b>	Conchas marinas	UGRA-551	3350±80	1354-1142	1418-1016	Ruiz Gil y López Amador 2001: 320-321 (recalibrada)

Fig. IV.25. Tabla con las dataciones radiocarbónicas de las muestras asociadas a cerámica estilo Carambolo.

En el caso de El Carambolo contamos con dos dataciones sobre carbón, una de la UE 15c y otra de los niveles fundacionales del santuario. La primera estaría claramente afectada por las anomalías del radiocarbono, por lo que es posible situarla en el siglo VIII cal. a.C., consideración parcialmente avalada por algunos intervalos dentro de los porcentajes de probabilidad. La muestra de los niveles fundacionales también presenta una gran amplitud en el intervalo al 95.4% de prob., aunque coincide con el intervalo al 68.2% de prob. entre el 976 y el 842 cal. a.C. En todo caso, esta última data, *grosso modo* entre mediados del siglo X y mediados del IX cal. a.C., ofrecería una cronología *ante quem* para los

materiales de la fosa del Bronce Final y una cronología *post quem* para los ejemplares de cerámica estilo Carambolo de la fase V del santuario homónimo.

Las tres dataciones de Pocito Chico presentan evidentes contradicciones y dificultades para relacionar sus resultados. Según sus excavadores (Ruiz Gil y López Amador 2001: 155), la fecha que ofrece el carbón carece de valor al entrar en la denominada “zona de desastre del radiocarbono”. La fecha del siglo XIII cal. a.C. que muestran las conchas marinas es muy elevada, sobre todo si se tiene en cuenta la presencia de cerámica a torno o los cuchillos de hierro. La muestra sobre hueso alcanza el siglo IX cal. a.C., aunque también abarca los siglos VIII, VII e incluso se prolonga hasta mediados del VI cal. a.C. Por tanto, al igual que las anteriores, presenta evidentes problemas que no permiten asegurar una cronología concreta para el fondo de Pocito Chico.

Por último, están las tres dataciones de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 que, si bien ofrecen una información relevante al tratarse de muestras óseas, los contextos de los materiales exhumados no aseguran una asociación con las cerámicas de estilo Carambolo (González de Canales *et al.* 2004: 23-26). Su consideración en este apartado radica en la valoración que algunos autores le han concedido para fechar la fase I del Cabezo de San Pedro, considerada coetánea a aquel conjunto (González de Canales *et al.* 2010: 652-653; 2017: 4, 47-48), aunque hay otros investigadores que han criticado la validez de estos datos dada la naturaleza de los contextos (Toffolo *et al.* 2013: 10). Por tanto, el uso de las dataciones radiocarbónicas de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 para establecer la cronología de la cerámica estilo Carambolo debe ser valorado con reservas.

La cronología convencional situó este emporio comercial entre el 900 y el 770 a.C. (González de Canales *et al.* 2004), aunque la fase I del Cabezo de San Pedro se fechó entre el siglo IX y el 750 a.C. (Fernández Jurado 1988-89: cuadro 4). Sin embargo, la cronología radiocarbónica del emporio comercial de Huelva apunta a momentos anteriores. Dos de las muestras se centran entre mediados del siglo X y mediados del IX cal. a.C., mientras que la tercera abarca todo el siglo XI y la mitad del X cal. a.C. Algunos investigadores sitúan este contexto entre el 915-895 cal. a.C. (Mederos 2017: 118), aunque otros no extienden el límite superior más allá del 850 cal. a.C. (Gilboa 2013: 321-322). En síntesis, la fase I del Cabezo de San Pedro y el emporio comercial de Huelva se fecharía entre el 900-770 a.C. según la cronología tradicional, mientras que las fechas calibradas la sitúan entre el 950/900-825 cal. a.C. (Torres Ortiz 2008a: 139).

#### **4.5.3 Discusión: cronología convencional y absoluta radiocarbónica de la cerámica estilo Carambolo**

Como se puede observar, concretar una cronología para la cerámica estilo Carambolo presenta serias dificultades, máxime si tradicionalmente se ha trabajado de forma independiente y dissociada con las dataciones radiocarbónicas y las que han ofrecido los materiales arqueológicos según criterios tipológicos y su relación con la cerámica griega (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: 105; González de Canales *et al.* 2010: 648-650). Entre ambos métodos existe un evidente desfase cronológico que, en ocasiones, resulta muy difícil de salvar, ya que el C-14 suele presentar límites superiores más antiguos a la cronología convencional.

El principal problema de la cronología convencional o cerámica es la dependencia que presentan algunos materiales con respecto a la cronología de la cerámica griega, para la cual existe un importante problema por la falta de correspondencia con las dataciones absolutas radiocarbónicas como se indicó. Así, por ejemplo, la datación de la cerámica fenicia y otros materiales arqueológicos se definió a partir de la asociación con la cerámica griega geométrica (Brandherm 2008: 93), creándose así una red de dependencia cronológica que actualmente es difícil de trascender (Núñez 2015: 24).

Sin embargo, si se atiende exclusivamente a las fechas radiocarbónicas también existen limitaciones. En primer lugar, no se cuenta en la actualidad con un volumen de fechas lo suficientemente amplio para poder hacer una valoración de conjunto, aunque el principal inconveniente es la anomalía que sufre el radiocarbono partir del 800 cal. a.C. (Torres Ortiz 1998: 50; Brandherm y Krueger 2017: 300; García Alfonso 2017: 145; Urbina y Morín 2017: 25). Por ello, muchos autores han advertido sobre la cautela en el manejo de las cronologías que ofrece el C-14 (Ruiz Gil y López Amador 2004: 13). Además, los intervalos que este marca son, en ocasiones, demasiado amplios para determinar unos límites bien acotados.

Teniendo en cuenta todos estos inconvenientes, se intentará marcar unos límites cronológicos fiables para el desarrollo de la cerámica estilo Carambolo, tanto en cronología convencional como radiocarbónica.

En lo relativo a la cronología radiocarbónica, todo parece indicar que el siglo IX cal. a.C. es un momento seguro para encuadrar el desarrollo de esta producción. Así lo revelan las fechas radiocarbónicas del fondo 8 de Vega de Santa Lucía y la muestra de diente humano del Jardín de Alá, esta última la más segura de todas al haberse obtenido de un contexto sin alterar y de una muestra de vida corta. Dicha cronología, que no entra en contradicción con la datación de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12, sería extensible al fondo A, como indica la correspondencia con los materiales del fondo J.

Gran parte de la fase I del Cabezo de San Pedro quedaría inserta en el siglo IX cal. a.C., en el caso de que se acepte su contemporaneidad al conjunto de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (ca. 950/900-825 cal. a.C.), aunque ya se indicaron las reservas a la hora de considerar la información cronológica que ofrece este yacimiento onubense. Valorando positivamente esta aportación, el inicio de la fase II del Cabezo de San Pedro se situaría entre el 825 y 800 cal. a.C., así como el momento de máximo apogeo de la cerámica digitada al registrarse de forma abundante en dicha fase.

Por otro lado, el límite superior que propone la muestra sobre hueso de Pocito Chico y el límite inferior de la muestra de El Llanete de los Moros también se incluyen en el siglo IX cal. a.C., aunque ya se indicó la problemática que presentan los contextos o la desviación de los límites cronológicos en ambos casos. Igualmente, la fecha *ante quem* que ofrece el estrato XIIa de Setefilla indica un siglo IX cal. a.C., ya que la cronología y el contexto del estrato XIII no se tendrá en cuenta por todas las limitaciones que presenta. Por otro lado, parte de la estimación cronológica del estrato XIIb de este último yacimiento, fundamentada a partir de las dataciones radiocarbónicas de la necrópolis del poblado, remite al siglo IX cal. a.C.

La muestra de carbón de Jardín de Alá presenta un límite superior que supera el siglo XI cal. a.C., mientras que las de las de hueso de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 se centran en los siglos X-IX cal. a.C. Estas últimas, y aunque han de considerarse con la máxima cautela, marcan, concretamente, unos límites comprendidos entre el 950/900-825 cal. a.C. (Torres Ortiz 2008a: 139).

La cerámica estilo Carambolo también se desarrolló durante los primeros momentos del siglo VIII cal. a.C., momento marcado por el inicio de la fase V de El Carambolo según las fechas radiocarbónicas de los niveles fundacionales, aunque en dicha fase la cerámica estilo Carambolo era una producción menos habitual. El final de la fase V no cuenta con una fecha calibrada, aunque se ha estimado, en función de los materiales, una cronología convencional de mediados del VIII a.C. (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: 109).



El siglo VIII cal. a.C. también quedaría reflejado en la muestra de hueso de Pocito Chico, aunque, como pasaba con la muestra de la UE 15c de El Carambolo, presentan unos intervalos muy amplios debido a las anomalías del radiocarbono.

Si admitimos la inspiración de la cerámica pintada estilo Carambolo en la cerámica griega del Geométrico Medio II, así como el marco cronológico que propone García Alfonso (2017: 169) para este horizonte en función del C-14, la cerámica estilo Carambolo se desarrollaría a partir del 850 cal. a.C. Esta consideración cronológica sería la más ajustada según la documentación disponible, ya que las fechas que estableció Trachsel (2004: fig. 109; 2008: fig. 4.8) para el Geométrico Medio II parecen excesivamente altas. También se admitió el protagonismo del Geométrico Final en la cerámica peninsular, fase cuyo inicio se estima en el 800 cal. a.C. (Torres Ortiz 1998: 57; Nijboer y van der Plicht 2008: 114; Núñez 2015: 29; García Alfonso 2017: 169, 171). De esta forma, los paralelos iconográficos y estilísticos señalan el inicio de la cerámica estilo Carambolo en torno al 850 cal. a.C. y avalan su desarrollo durante el siglo VIII cal. a.C., desarrollo que también señala la cronología radiocarbónica de la cerámica de retícula bruñida y las ollas con decoración digitada.

La cronología tradicional rebajaría considerablemente todos estos límites cronológicos. Así, según las fechas convencionales del Geométrico Medio II (Coldstream 1968: 330; 2003: fig. 128), la cerámica estilo Carambolo se desarrollaría a partir del 800 a.C., siendo el siglo VIII el periodo más representado. La primera mitad del mismo quedaría reflejada en la fase V de El Carambolo, parte de la fase I e inicios de la II del Cabezo de San Pedro y la cerámica de barniz rojo de Peñalosa que se fecha en el 760 a.C. La segunda mitad o finales la revelaría la fase IV de El Carambolo, el límite cronológico superior del nivel Ib de Puerto 6 de Huelva y el Geométrico Final, aunque ya en la fase IV de El Carambolo esta producción cerámica fue residual. Entre mediados o finales del siglo VIII a.C. se encontraría la cerámica digitada, ocupando todo el siglo VIII a.C. la cerámica de retícula bruñida, la cerámica grabada y las ánforas del tipo T.10.1.1.1. Por tanto, podría marcarse para los momentos finales del estilo Carambolo una fecha aproximada del 730 a.C.

En estas etapas finales, marcadas por las piezas de Puerto 6 o El Carambolo IV, se observa una evolución estilística que tendió hacia una decoración más profusa que ocupó toda la superficie externa, a diferencia de la decoración tectónica de las fases anteriores que se inspiró en el Geométrico Medio II griego.

Así, con todas estas aportaciones, se propone para la cerámica estilo Carambolo un inicio en el 850 cal. a.C., aunque la fecha radiocarbónica para los momentos finales no está muy clara. Es segura su inclusión en el siglo VIII cal. a.C., desapareciendo probablemente en torno al 750 cal. a.C. Las fechas convencionales, por su parte, centran esta producción entre el 800 y el 730 a.C. aproximadamente, aunque el límite inferior podría prolongarse algo más si se tiene en cuenta su perduración residual.

#### **4.6 Uso, función y significado de la cerámica estilo Carambolo**

La funcionalidad que las poblaciones del suroeste le concedieron a la cerámica estilo Carambolo también ha sido uno de los temas más debatidos por los investigadores. Para abordar esta labor se cuenta con la limitación de los contextos, ya que gran parte de los hallazgos se recuperaron en superficie o en posición secundaria. Las distintas interpretaciones se pueden agrupar en dos tendencias.

En primer lugar, y como ya se refirió, estarían aquellos autores que han relacionado el uso de esta vajilla con el culto a una diosa relacionada con la fecundidad y la regeneración del ciclo vital (Blázquez 1983: 40; Buero 1984: 363-364), identificada por algunos con Astarté (Belén y Escacena 2002: 168;

Casado 2003; 2015: 245-246), aunque también se apuntó un posible culto solar en función de la simbología de algunos de los motivos representados (Buero 1987: 46-47).

Por otro lado, están aquellos que consideraron la cerámica estilo Carambolo como una vajilla utilizada para banquetes en los que se reflejó el prestigio social y el poder de ostentación (Almagro-Gorbea 1986: 427-428; Ruiz Mata 2014: 9), un símbolo de estatus que se intensificaría para aquellos ejemplares que se obtuvieron por vía comercial (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: 65; Fernández Rodríguez 2012: 62). Es posible que en estos banquetes se consumiera algún tipo de bebida alcohólica (Torres Ortiz 2002: 135), probablemente vino si se tiene en cuenta la posible explotación de este cultivo antes de la actividad colonial fenicia como así revelan las semillas de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2010: fig. 4: izquierda). La presencia de almagra en algunas superficies internas (Casado 2015: 245) supondría, para este uso, la disolución y posterior consumo de esta sustancia. Por tanto, como ocurre con otras cerámicas pintadas (*vid infra*, p. 148 y ss.), es posible que la superficie interna fuera cubierta con alguna sustancia biológica que lo protegiera, como cera de abeja.

Algunos de los autores referidos también contemplaron la posibilidad de que fuera una cerámica utilizada tanto para fines religiosos como para actos sociales de corte elitista (Torres Ortiz 2002: 135; Ruiz Mata 2014: 9), por lo que esta producción no tendría un uso específico.

Los testimonios hallados en el santuario de El Carambolo (Casado 2015), ya sea en los niveles de pavimento o en las fosas de amortización ritual de las fases IV y III, abogarían por un uso religioso. Sin embargo, hubo autores que señalaron la posible existencia de relaciones políticas o alianzas entre las élites en este espacio de culto, unos actos que pudieron encauzarse a través de la comensalidad (Delgado 2010).

Por otro lado, estaría el entorno comercial de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12, espacio que podría haber tenido alguna connotación religiosa si se tiene en cuenta que en este mismo lugar se erigió posteriormente un santuario de la segunda mitad del siglo VIII a.C. o principios del siglo VII a.C. (González de Canales *et al.* 2017: 40), aunque, con la información disponible de esta primera fase, sería más lógico relacionar la cerámica estilo Carambolo con las actividades comerciales desarrolladas en este emporio comercial.

En último lugar, destacaría el contexto funerario que ofrecen los materiales de Rosario 3-4 en Mesas de Asta (González Rodríguez *et al.* 1995: láms. 1:7, 8; 2:13), aunque las recientes interpretaciones sugieren un contexto de fondos de cabaña (Torres Ortiz com. pers.). Dicha interpretación sería extensible a los hallazgos de Esteve (1945: 36), quien apuntó la existencia de manchas negras que podrían corresponder con agujeros de poste en el nivel donde se documentaron algunas cerámicas estilo Carambolo de este yacimiento.

La práctica totalidad de la cerámica estilo Carambolo hallada en contextos estratificados se documenta en espacios de hábitat, ya sea en poblados en llano, como calle Puerto 6 (Huelva), o bien en enclaves situados a media altura y con un dominio visual del entorno, como Mesa de Setefilla, Alhonor, Carmona, El Llanete de los Moros o La Saetilla. Lo más común son los hallazgos en los tradicionalmente denominados “fondos de cabaña”, situados en llano o sobre suaves elevaciones que ocupan una extensión variable.

Todos estos casos se localizan cerca de un río, afluente o arroyo. Muchos de ellos, como San Bartolomé de Almonte, El Carambolo, la Universidad Laboral o Jardín de Alá se situaron en el entorno de la paleodesembocadura del Guadalquivir (Gavala 1959; Menanteau 1982), por lo que su emplazamiento fue originalmente costero. Esta localización costera también quedaría patente en el Cabezo de San

Pedro o calle Puerto 6 de Huelva, lo cual permitió el control de todas aquellas rutas comerciales que jalonaban el suroeste peninsular, destacando la ruta del estaño (Bodega 1989: graf. 2). La muestra más evidente de este desarrollo comercial a orillas del Atlántico quedaría reflejada en los hallazgos onubenses de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 o en Concepción 3.

La presencia destacada de cerámica estilo Carambolo en los “fondos de cabaña” merece una reflexión al respecto, sobre todo en lo relativo al uso y la funcionalidad de estas estructuras en el contexto cultural en el que se integran.

Desde que Carriazo (1969: 312; 1970: 37 y ss.), por sugerencia de Juan Maluquer de Motes (1994: 28, 34-35), propusiera la interpretación de “fondo de cabaña” para el “Carambolo Alto”, muchos de los hallazgos posteriores fueron clasificados como tal al presentar unas características similares. Estos fondos de cabaña corresponderían al suelo de unas viviendas construidas con materiales perecederos (cabañas) y de las que tan solo se conservarían algunas evidencias constructivas, como las improntas de los palos de poste que sujetaban la techumbre o algunas pellas de barro con marcas de cañas (Carriazo 1970: 41). Dicho suelo, a veces rehundido formando una estructura negativa, estaba constituido generalmente por dos niveles arqueológicos de potencia variable, frecuentemente colmatados por cerámicas, molinos de mano y abundante materia orgánica, como carbones y fauna (Carriazo 1969: 315).

También se interpretaron como “fondos de cabaña” las estructuras de Carmona (Pellicer y Amores 1985: 106), San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986), Vega de Santa Lucía (Murillo 1994), Campillo (López Amador *et al.* 1996), Peñalosa (García Sanz y Fernández Jurado 2000), Pocito Chico (Ruiz Gil y López Amador 2001), la Universidad Laboral (Fernández Gómez y Buelo 2010) y Jardín de Alá (Hunt y García Rivero 2017).

Todos estos contextos señalarían un uso eminentemente doméstico para la cerámica estilo Carambolo. Sin embargo, habría que reconsiderar la funcionalidad de estas estructuras tradicionalmente interpretadas como espacios habitacionales.

En efecto, existen evidencias constructivas que permiten asegurar un uso funcional para algunos de estos “fondos de cabaña”, como en Mesas de Asta (Esteve 1945: 36), Carmona (Pellicer y Amores 1985: 102), el fondo 8 de Vega de Santa Lucía (Murillo 1994: figs. 4.2; 4.3-7) o los fondos A y D del Jardín de Alá (Hunt y García Rivero 2017: figs. 6, 10-12). Sin embargo, la mayoría de los hallazgos catalogados como tal presentan unas dimensiones muy reducidas que dificultaría su funcionalidad como vivienda (de Deus *et al.* 2010: 520-521). Por ello, hay autores que han negado el uso de estos espacios como cabañas (Suárez Padilla y Márquez Romero 2014), planteando su posible función como cocinas o estructuras de combustión al aire libre (Escacena y García Fernández 2012: 768, 774).

Por otro lado, contrasta la modestia de estas estructuras con el repertorio material documentado, como la cerámica estilo Carambolo o las cuentas de collar de cornalina de Pocito Chico (Ruiz Gil y López Amador 2004: fig. 29:4). De hecho, y aunque Carriazo asumió la interpretación de “El Carambolo Alto” como fondo de cabaña, siempre apuntó la falta de correspondencia entre una estructura tan básica y un repertorio material tan rico (Carriazo 1969: 312). Es por ello por lo que el propio Carriazo (1973: 292-293) dejó entrever un posible uso sagrado para este “fondo de cabaña”, contexto sacro que posteriormente afirmó Blanco Freijeiro (1979: 75-76). Blázquez (1983: 38-41) señaló que este espacio sirvió para el culto a la diosa fenicia Astarté, idea que han mantenido algunos investigadores en función de algunos motivos de la cerámica estilo Carambolo (Buelo 1984; Casado 2003; 2015: 230-246). Esta propuesta fue reconsiderada por Belén y Escacena (1997: 107; 2002: 170), aunque interpretaron el “fondo de cabaña” como una fosa en la que se depositaron los elementos rituales que se utilizaron para el culto de Astarté en “El Carambolo Bajo”.

Las últimas excavaciones en el cerro de El Carambolo han confirmado que parte del espacio excavado por Carriazo, y en el que se halló el famoso tesoro, fue una fosa en la que se depositaron los desechos de las prácticas rituales de la fase III del santuario (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2005). Bajo esta fosa se localizaría un depósito anterior, del Bronce Final, que corresponde con el nivel IV de Carriazo (Torres Ortiz 2016) y en el que predominó la cerámica estilo Carambolo.

La vinculación de la cerámica estilo Carambolo con el contexto sacro exhumado en Camas parece clara, como en los niveles *in situ* de las fases V, IV y III, por lo que su interpretación como vajilla para las actividades rituales quedaría patente. Sin embargo, en el entorno del resto de estructuras interpretadas como “fondos de cabaña” no se ha registrado ninguna evidencia que pueda corroborar una misma funcionalidad.

Si el inicio de la colonización fenicia en la península ibérica se sitúa en torno al 825 cal. a.C. (Torres Ortiz 1998: 57; 2008a: 140), parte del momento de la producción de la cerámica estilo Carambolo, en fechas calibradas, se desarrolló en el periodo protocolonial (Gomá 2018: 259), fase que se caracteriza por unos contactos culturales entre las poblaciones locales del suroeste y otras mediterráneas antes de la fundación de las primeras colonias fenicias. De hecho, este ha sido el contexto cronocultural que se ha propuesto para el fondo de la Universidad Laboral (Fernández Gómez y Buero 2010: 87).

En esta fase protocolonial se dio el “modo de contacto no hegemónico” entre las poblaciones locales del suroeste y los fenicios (Alvar 2008: 20), caracterizado por intercambios esporádicos cuyo objetivo era el abastecimiento entre otros aspectos. Las evidencias más claras de estas formas de contacto se registran en Concepción 3 (González de Canales *et al.* 2017) y Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004), este último interpretado como un emporio o barrio comercial fenicio (Aubert 2012). Esta modalidad de contacto, motivada por el acceso a los metales peninsulares (Torres Ortiz 2018: 39), no solo permite poner en relación el estilo Geométrico griego con la cerámica local de estilo Carambolo, sino que además caracteriza el contexto político y social en el que se tejieron alianzas entre ambas poblaciones, unas alianzas que favorecerían el posterior proceso colonizador.

Es muy posible que estas alianzas se encauzaran en un ambiente de banquete ritual ya que, como han afirmado algunos autores (López Castro 2005; Delgado 2010), la comensalidad favoreció la mediación y los pactos entre las élites locales y los comerciantes fenicios. Este contexto de alianzas políticas entre las élites indígenas y foráneas también se ha interpretado para todos aquellos objetos de origen oriental que actuarían como regalos con el fin de consolidar pactos sociales y comerciales (Mederos 1996: 111-112; 1999: 249). Es probable incluso que aquellos elementos de origen peninsular hallados en ambientes de prestigio orientales fechados en el siglo IX a.C. en cronología convencional (Torres Ortiz 2018: 43), como la fíbula tipo Huelva o el asador articulado de tipo atlántico de la tumba 523 de Amathus (Chipre) (Karageorghis 1987), reflejen la reciprocidad por parte de las élites locales. Aunque los bienes en metal tendrían una mayor consideración social, posiblemente la cerámica estilo Carambolo también funcionó en alguna ocasión como regalo, máxime si fue considerado un bien de prestigio y de uso doméstico puntual como reflejan los escasos hallazgos del Cabezo de San Pedro, Mesa de Setefilla, el fondo 8 de Vega de Santa Lucía, La Saetilla o el Llanete de los Moros. Ello argumentaría la presencia del fragmento de cerámica estilo Carambolo en Útica (Torres Ortiz *com. pers.*), aunque también podría explicarse como una simple adquisición por vía comercial. Sea como fuere, no se trataría de un caso excepcional, ya que en Útica se ha documentado una cazuela A.I.a, típica del suroeste de la península ibérica, aunque sin decoración (López Castro *et al.* 2016: 80, fig. 10:1).

Parece ser que el concepto de banquete ya estaba arraigado entre las élites del Bronce Final, por lo que no surgió como consecuencia de estos contactos protocoloniales (Torres Ortiz 2002: 169-170; Armada Pita 2006-07: 278; Gomá 2018: 160). Sin embargo, muchos de los objetos de banquete obtenidos por vía

comercial, ya sea de tipo oriental o atlántico, se utilizaron como elementos para visualizar la posición social de las élites locales en un contexto de nuevas formas de ostentación (Karageorghis 2003: 346; Armada Pita 2006-07: 279). Estas nuevas formas de visualización del poder, acorde con las costumbres que estaban adoptando las aristocracias de diversas culturas mediterráneas desde el siglo IX a.C. (Karageorghis 2003: 348), quedan perfectamente reflejadas en las estelas del suroeste (Celestino 2001; Harrison 2004). En ellas las élites locales se representaron con elementos de filiación atlántica o mediterránea, posiblemente formando parte de un mensaje relacionado con la legitimación y la transmisión del poder (Bendala 2013: 129). Algunos de estos motivos, como las liras, incluso harían alusión al banquete en honor al antepasado heroico tan típico en varias culturas orientales y mediterráneas (Ruiz-Gálvez y Galán 1991).

El importante simbolismo que tuvieron los objetos utilizados en el banquete implicó su amortización en conjuntos rituales, como ocurrió con el cuenco de Berzocana (Gomá 2018: 161), fechado entre los siglos XI-X a.C. (Mederos 1996: 106; Torres Ortiz 2008b: 80; Zorea 2018: 356). En ocasiones, estos bienes fueron depositados en contextos más tardíos, lo que sugiere una perduración por su consideración como elementos de prestigio (Armada Pita 2006-07: 280). Esta amortización de productos relacionados con el banquete y adquiridos por vía comercial se constata en otros puntos del Mediterráneo, aunque en contextos funerarios como en la tumba 1 de Salamis (Chipre) en la que se halló una cratera del Geométrico Medio II (Karageorghis 2003: fig. 11).

Es probable que todos aquellos materiales hallados en los “fondos de cabaña” de San Bartolomé de Almonte, Campillo, Peñalosa, Pocito Chico y el fondo F del Jardín de Alá correspondan en realidad a los depósitos en los que se amortizaron los materiales utilizados en estos banquetes, entre los cuales se incluiría la fosa del Bronce Final previa a la erección del primer santuario de El Carambolo. Tal consideración es coherente con la presencia de unos objetos con una calidad indiscutible, como las cuentas de collar de cornalina de Pocito Chico, anillos de bronce, huevos de avestruz o la propia cerámica estilo Carambolo. Además, también existen determinados objetos, como los cuchillos de hierro, que irían asociados a las nuevas concepciones sobre el banquete ritual (Lorrio 2008a: 571). Quizá alguno de estos elementos importados, como las cuentas de collar o los cuchillos de hierro, formaron parte de los regalos que vehicularon las relaciones sociales referidas, lo cual justificaría su amortización en estos depósitos. La posición originalmente costera de la mayoría de estas fosas también abogarían por esta interpretación, ya que, como apuntó Delgado (2010), las alianzas entre dos comunidades culturalmente distintas solían desarrollarse en lugares limítrofes durante este periodo.

En este contexto intercultural, la cerámica estilo Carambolo serviría como vajilla para tales fines relacionados con la comensalidad comunal de las élites, de ahí que presente formas relativas al almacenamiento, servicio y consumo de alimentos y bebidas (Torres Ortiz 2002: 135). De hecho, y como ocurre frecuentemente con algunos elementos del banquete ritual (Gomá 2018: 161), la cerámica estilo Carambolo supone una producción en la que confluyeron los gustos locales y foráneos.

La funcionalidad de la cerámica estilo Carambolo en ambientes de comensalidad ritual para la confraternización de las élites ya ha sido planteada por algunos autores (Delgado 2010; Gomá 2018: 260). Puede que la presencia fenicia en el desarrollo de estos banquetes estuviera representada en los testimonios de cerámica a torno, como el fragmento de barniz rojo del fondo 2 de Peñalosa (García Sanz y Fernández Jurado 2000: lám. 20:8; fig. 6). Dichos elementos fenicios suelen ser escasos dentro del registro material de estos depósitos, lógico en un contexto de contactos no hegemónicos donde todavía no existen imposiciones o un control de la producción local por el agente foráneo (Alvar 2008: 20). Sin embargo, también podría pensarse que esta circunstancia obedeciese a una escasa oferta de productos foráneos, aunque los materiales de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 y Concepción 3 revelan una abundante proporción de importaciones durante el siglo IX a.C. Para esta fase tan temprana también se ha interpretado la escasa cerámica de barniz rojo de la Alta Andalucía

como regalos de los fenicios a las clases dirigentes locales (García Alfonso 2007: 325), por lo que es muy posible que dichas cerámicas también actuaran como regalos tal y como se ha planteado para las anteriores importaciones.

No obstante, también es posible que los restos materiales amortizados en estos depósitos correspondan con la huella arqueológica de unos banquetes que encauzaron las alianzas políticas entre las élites locales sin una participación foránea, sobre todo si se tiene en cuenta el control territorial y de los recursos que algunos autores han señalado para estos contextos de finales de la Edad del Bronce en el suroeste peninsular, un control que estaría en relación con el lenguaje legitimador que dichas élites emplearon en las estelas de guerrero (Bendala 2013: 133). En el desarrollo de estos actos entre las élites locales sería lógico el empleo de materiales adquiridos por vía comercial como símbolo de distinción social, como las cuentas de collar de cornalina en forma de cariósipide de adormidera o la cerámica de barniz rojo.

Los recipientes suelen hallarse muy fragmentados, lo cual podría responder a la típica mutilación ritual con el fin de inutilizar estos objetos (Ruiz Gil y López Amador 2001: 148), una práctica común que también se detecta en algunos depósitos de armas del Bronce Final (Vilaça y Bottaini 2019). De esta forma, la cerámica estilo Carambolo estaría concebida para un único uso, aunque sería difícil saber si en realidad los vasos documentados en los “fondos de cabaña” tuvieron un uso anterior. Es posible que, como se ha afirmado recientemente para algunas cerámicas a mano pintadas de la Primera Edad del Hierro (Celestino *et al.* 2018: 135), los vasos estuvieran en uso y se pintaran *ex profeso* para acontecimientos concretos. Ello respondería a las marcas de uso que presentan algunos de los soportes del tipo 2.4.1 (Buero 1987: 38) como consecuencia de un uso prolongado. Este uso de la cerámica estilo Carambolo para un acontecimiento concreto también explicaría la plasmación de una pintura muy deleznable que con el uso frecuente se perdería, así como la ingesta puntual de los colorantes y pigmentos de las superficies internas. Sin embargo, también se ha planteado la posibilidad de que muchos de los recipientes pintados tuvieran una decoración más adherida como consecuencia de su aplicación antes de la cocción del recipiente.

Hasta la fecha, no se ha realizado ningún tipo de análisis de contenido que permita asegurar la bebida o comida consumida en estas celebraciones, aunque es posible que se consumiera vino como sugiere la intensificación de este cultivo desde momentos protocoloniales (González de Canales *et al.* 2004: 233; Botto 2016: 82) o la presencia de semillas de uva en contextos de esta época (González de Canales *et al.* 2010: fig. 4 izquierda).

Quizás el número de evidencias asociadas a la cerámica estilo Carambolo sea mayor al aparente, ya que los análisis de pólenes, carbones y semillas no fueron frecuentes hasta los años noventa del siglo XX (Celestino 2009: 114).

Por otro lado, el consumo o uso ritual del vino fue común en otros puntos del Mediterráneo más o menos coetáneos, como en la Grecia Homérica (Homero *Il.* I, 457; II, 337; IV, 257; XXIII, 212). Aunque la presencia de la vid en la península ibérica se atestigua desde el Calcolítico o quizás antes (Ruiz Mata 1995b: 174), se debe a los fenicios su intensificación y uso ceremonial en actos con fines diplomáticos, como la consolidación de alianzas (Botto 2013: 206). Una situación similar se atestigua en la península itálica, donde, si bien se registra la variante salvaje desde el siglo XI a.C., no fue hasta el inicio de la Edad del Hierro cuando se intensificó la variedad doméstica (Aranguren y Perazzi 2005: 16). La aceptación del vino entre las poblaciones locales para este tipo de actos vendría favorecida por el consumo de bebidas alcohólicas en fases culturales previas (Sardá 2008: 97), como por ejemplo atestiguan los análisis de contenidos de algunas cerámicas campaniformes peninsulares que han revelado cerveza e hidromiel (Guerra Doce 2006: 81).

El vino se convirtió en un producto muy restringido y de uso elitista durante los primeros momentos de su elaboración, probablemente circunscrito a un ambiente ritualizado y con algunos objetos importados de origen mediterráneo que fueron posteriormente amortizados (Sardá 2008: 97; Celestino 2009: 116-117), lo cual coincide con el comportamiento de estos depósitos rituales tradicionalmente considerados como fondos de cabaña.

Hubo autores que apuntaron el uso de los cuencos bruñidos del Bronce Final para el consumo del vino (Ruiz Mata 1995b: 181), función que seguramente tuvieron también los vasos bicónicos de menor tamaño. Los grandes vasos de perfil esferoide, elipsoide y bicónico de mayores dimensiones posiblemente sirvieron para la conservación de la preciada bebida durante el ritual, mientras que las cazuelas se utilizarían para mezclar o exponer el vino en el espacio de comensalidad. Por su parte, los soportes tendrían la función de fijar el vaso dado el remate convexo de algunos cuencos y vasos bicónicos. Pese a ello, es muy probable que algunas fuentes y platos contuvieran también alimentos sólidos, seguramente carne cuyos residuos también serían amortizados junto a la vajilla como así revelan los abundantes restos de fauna asociados. Este consumo de carne se ha propuesto para los restos hallados en El Carambolo (Casado 2019: 36) donde, como ocurre en Oriente, se desarrollaron banquetes comunales en los que se consumieron las ofrendas dedicadas a la divinidad.

Estos banquetes, por tanto, tendrían la función social de forjar alianzas políticas entre las poblaciones locales del Bronce Final del suroeste y los fenicios en una fase protocolonial, siendo también un medio habitual para la cohesión interna de la comunidad. Considerando la interpretación de algunos contextos y joyas del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro (Ruiz-Gálvez 1992), es posible que estas relaciones se afianzaran a través de matrimonios de conveniencia entre los grupos que integraron los pactos, aunque su relación con los depósitos en los que se han hallado cerámicas estilo Carambolo sería difícil de aclarar con la información disponible.

Probablemente estas alianzas estuvieron sancionadas por alguna divinidad cuya identidad fue diferente para ambos grupos, aunque con unas atribuciones comunes que la hicieron perfectamente reconocible y aceptable en ambas concepciones como ya se planteó (*vid supra*, pp. 90-92). En muchos ambientes de comensalidad e ingesta ceremonial del vino entre comunidades de diverso origen fueron habituales las alusiones a la fertilidad (Sardá 2008: 98), posiblemente representada a partir de una divinidad femenina cuya identidad quedaría reflejada a partir de toda la simbología de tipo naturalista referida. El reconocimiento de divinidades propias a partir de otras diferentes, aunque con atribuciones similares o comunes que generó una iconografía parecida, es un fenómeno que se atestigua en Huelva durante los siglos VII-VI a.C. (Domínguez Monedero 2013: 26-32). Un testimonio análogo se constata en el mundo etrusco, ya que en las láminas bilingües de Pyrgi se consagra un templo a una divinidad femenina llamada Uni por los etruscos y Astarté por los fenicios (Colonna 1985: 133-134). De esta forma, las partes integrantes del pacto aceptarían la presencia de esta divinidad de atribuciones comunes, aunque de identidad diversa. La referencia a esta divinidad en tales actos no implicó necesariamente un espacio de culto ya que, como apunta Casado (2019: 35-36), las manifestaciones religiosas salpicaron en la antigüedad muchos momentos de la vida cotidiana. Sin embargo, la relación entre la cerámica estilo Carambolo y su simbolismo alusivo a una divinidad femenina de carácter naturalista probablemente favoreció el posterior desarrollo de esta cerámica en centros de cultos, como El Carambolo, en los que intervendría una diversidad cultural en cuyas concepciones religiosas residiría su propia divinidad.

En el caso de que solo intervinieran las élites locales en el desarrollo de estos banquetes, no habría problemas de identificación iconográfica al tratarse de una divinidad aceptada y común a los diferentes grupos peninsulares.

Más difícil de abordar serían las causas por las que la cerámica estilo Carambolo fue concebida como el menaje más idóneo para el desarrollo de este tipo de prácticas comensales. Casi la mayoría de los investigadores que han estudiado la cerámica estilo Carambolo han reconocido su consideración como vajilla de lujo y su vinculación con el geométrico griego, pero pocos han explicado las causas que lo motivaron.

Los hallazgos de cerámicas geométricas griegas de Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 y Concepción 3 evidencian el indudable conocimiento de este tipo de productos entre las poblaciones locales del suroeste, sobre todo si se tiene en cuenta que el conjunto de cerámicas, ya fueran importadas por los fenicios (González de Canales *et al.* 2004: 200-205) o por griegos eubeos (Domínguez Monedero 2003: 33; 2013: 26; Bendala 2016: 15), fue destinado al comercio local. Sin embargo, estas piezas suponen porcentajes muy escasos dentro de sus contextos (González de Canales *et al.* 2004: láms. XVIII-XIX; 2017: pl. XV:1-3a). Esta escasez probablemente favoreció su consideración como un bien limitado y, por lo tanto, de uso muy restringido como ocurrió en la Italia villanoviana (Torelli 2012: 62). Es posible incluso que se asociara la decoración geométrica griega con la idea de prestigio y ostentación, conceptos que se adaptan perfectamente a estos contextos de comensalidad y alianzas en la que participaron varias sociedades y en las que existirían manifestaciones visuales del poder.

La asociación de la decoración geométrica con el concepto del poder quedaría reforzada por la posible llegada de telas en las que se plasmó una decoración rectilínea, unas telas procedentes del Mediterráneo Oriental destinadas al comercio con las élites en un contexto de nuevas fórmulas de representación de la autoridad (Cáceres 1997: 129). Además, si reconocemos que muchos de los objetos obtenidos por vía comercial sirvieron como símbolos de estatus y exotismo, sería factible pensar que esta cerámica con una decoración de origen foráneo fuese una vajilla de élite, sobre todo si se tiene en cuenta la escasez de cerámicas griegas entre los conjuntos importados. Por tanto, es posible que las formas locales del Bronce Final se decoraran siguiendo los patrones decorativos del geométrico griego por esa idea de uso restringido, y por ende de prestigio, que se había gestado en las concepciones de las poblaciones locales del suroeste en relación a los vasos griegos. Se podría pensar incluso que la escasez de cerámicas griegas geométricas motivó un incremento de la producción de cerámica estilo Carambolo para el desarrollo de este tipo de prácticas en ese contexto en el que los contactos culturales fueron cada vez más frecuentes. Esta situación se dio en el Mediterráneo Oriental (Boardman 2004: 153), donde la ausencia de importaciones griegas generó una producción local de *skýphoi* en los que se conjugaron los gustos de las comunidades que los utilizaron.

El empleo de unas formas y técnicas indudablemente locales, como los recipientes carenados o las cocciones reductoras y el bruñido de las superficies, responde a la intención de las poblaciones del Bronce Final del suroeste de plasmar su identidad cultural (Sardá 2008: 98), sobre todo si se tiene en cuenta este ambiente de banquete en el que posiblemente intervinieron distintas entidades culturales. Si se hubieran usado las formas típicamente griegas, y no solo la decoración, la identidad local no se hubiera visualizado o habría quedado anulada. Pese a ello, como se indicó, el geometrismo griego que reformula la cerámica estilo Carambolo es coherente con las tradiciones geométricas ancestrales que se retrotraen al Calcolítico, por lo que la identidad de la comunidad siempre quedó manifiesta. De esta forma, y aunque la decoración griega geométrica se concibió como un elemento exótico y, por tanto, asociado a la idea de prestigio, a nivel conceptual entroncó con la memoria cultural y los gustos locales.

Este arraigo por las tradiciones queda igualmente representado por las denominadas copas tipo Campillo, formas locales del Bronce Final reproducidas a torno (López Amador *et al.* 1996: fig. 8:1-3; Ruiz Gil y López Amador 2001: lám. 32).



En definitiva, y para concluir, la cerámica estilo Carambolo fue una producción local realizada, o posiblemente decorada *ex profeso*, para su uso específico en aquellos banquetes rituales que vehicularon las relaciones entre las élites locales y orientales o entre las propias élites locales del suroeste. Los inicios de su desarrollo se encuadraron en un momento previo a la presencia estable fenicia, lo que supuso unas relaciones de tipo comercial que quedaron selladas con este tipo de ceremonias y que favorecieron la confraternización de élites. El producto contenido sería el vino, cuyo consumo social en ambientes de ritualidad sería introducido por los fenicios. El carácter y simbolismo de este importante evento supondría el uso y amortización de esta vajilla de lujo, un acto que quedaría sancionado por una divinidad femenina relacionada con la fertilidad y que fue referenciada a través de una simbología de tipo naturalista. Dicha asociación crearía una vinculación indisoluble entre la cerámica estilo Carambolo y la divinidad aludida, lo cual explicaría el empleo de estos vasos en el entorno sacro de El Carambolo, ya sea en los niveles de suelo o en las fosas rituales en las que se depositaron los materiales utilizados en la liturgia. En esta amortización, con la rotura deliberada y ritualizada de los recipientes, intervendrían algunos regalos que afianzaron las relaciones, así como determinados elementos de menaje aportados por la población foránea, aunque también es posible que fueran adquiridos y utilizados por las élites locales. Posiblemente la cerámica estilo Carambolo formó parte de estos regalos, ya que constituyó una cerámica de lujo y de uso puntual en los ambientes domésticos registrados.

## Capítulo 5

### Cerámica estilo Valcorchero

#### 5.1 Definición, hallazgos y distribución de la cerámica estilo Valcorchero

En la zona centro occidental de la península ibérica se ha venido constatando una serie de cerámicas a mano pintadas monocromas que la historiografía ha considerado tradicionalmente como cerámica tipo Carambolo, ya que se trata de una decoración de naturaleza geométrica en rojo que se aplicó sobre recipientes de superficies bruñidas.

Los primeros ejemplares fueron publicados en la década de los años setenta del siglo XX, concretamente los de la cueva de Boquique, en la dehesa de Valcorchero (Plasencia, Cáceres) (Rivero de la Higuera 1972-73: fig. 14:65-68; Almagro-Gorbea 1977: fig. 42:3-4), y los de Nora Velha en Aldea dos Palheiros (Ourique, Beja) (Schubart 1975: Taf. 61:308-311).

Posteriormente, a mediados de la década de los años noventa, se publicó el primer hallazgo de este tipo cerámico en la Beira Interior, el de Moreirinha (Idanha-a-Nova, Castelo Branco) (Vilaça 1995: 288, lám. CCXXV:2), el único ejemplar de la zona hasta fechas muy recientes.

En los últimos años se han recopilado nuevos testimonios de cerámica pintada monocroma en rojo como en Salsa 3 (Serpa) (de Deus *et al.* 2010: fig. 17:10), el nivel 4 del corte SMRO de Medellín (Badajoz) (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: figs. 8:11; 15:1-9), Los Concejiles (Lobón, Badajoz) (Vilaça *et al.* 2012: figs. 16:1-2, 17:1) y en varios enclaves de la Beira Interior (Vilaça *et al.* 2018). Los yacimientos en esta zona portuguesa son Cabeço da Argemela (Fundão, Castelo Branco) (Vilaça *et al.* 2018: fig. 6), Cachouça (Idanha-a-Nova, Castelo Branco) (Vilaça *et al.* 2018: fig. 5), Quinta das Rosas (Fornos de Algodres, Guarda) (Vilaça *et al.* 2018: fig. 8) y Vila do Touro (Sabugal, Guarda) (Vilaça *et al.* 2018: fig. 7), aunque el número de testimonios de la Beira Interior es mayor al publicado.

Así, de los nueve fragmentos de Cachouça solo se conocen dos (Vilaça *et al.* 2018: 62, fig. 5), mientras que de los nueve de Vila do Touro solo conocemos siete (Vilaça *et al.* 2018: 64, fig. 7).

Por último, se encuentran algunos fragmentos inéditos de Alarcos (Ciudad Real- Poblete, Ciudad Real) que se suman a los recientemente publicados (García Huerta y Morales 2017: figs. 7:8; 8:1) y cuyas formas y decoración hallan sus paralelos en algunos de los yacimientos anteriores. Es posible que a estos hallazgos deban sumarse los publicados hace tiempo (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 7:3-4), si bien habría que admitir que el criterio de clasificación de algunas de las cerámicas de Alarcos es puramente tipológico al estar la decoración muy mal conservada. También hay que destacar la reciente referencia de un cuenco hallado en la Alcazaba de Badajoz durante la campaña de 1986 y que actualmente se encuentra en paradero desconocido (Rodríguez González y Celestino 2019b: fig. 12), un recipiente que, a pesar de haber sido clasificado como cerámica estilo Carambolo (Rodríguez González y Celestino 2019b: 123), halla su correspondencia formal y decorativa en el estilo que representan estas cerámicas.

Como se indicó, todos estos testimonios han sido catalogados tradicionalmente como cerámica estilo Carambolo (Rivero de la Higuera 1972-73: 128; Schubart 1975: 60-61; Almagro-Gorbea 1977: fig. 27; Enríquez 1990: 76; Pavón 1998: 149), clasificación que generalmente ha sido aceptada por la historiografía (Casas y Valbuena 1985: 456; Rouillard 1991: 77; Castro *et al.* 1996: nota 304; Torres Ortiz

2002: fig. VII.4; González de Canales 2004: 128; Mederos 2017; Vilaça *et al.* 2018; Casado 2019: fig. 3; Rodríguez González y Celestino 2019b: 123).

Sin embargo, y aunque existen algunas similitudes decorativas con la cerámica estilo Carambolo, las formas son totalmente diferentes. De hecho, y aun cuando los primeros testimonios son conocidos desde los años setenta, las formas o los motivos registrados nunca se han considerado en las diferentes sistematizaciones de la cerámica estilo Carambolo (Buero 1984, 1987; Ruiz Mata 1984-85; Werner 1990; Murillo 1994; Casado 2015). Algunos autores achacaron estas diferencias tipológicas a errores en la orientación de las piezas (Mederos 2017: 109), consideración poco probable si se tiene en cuenta que una misma pieza ha sido dibujada en más de una ocasión (Rivero de la Higuera 1972-73: fig. 14; Almagro-Gorbea 1977: fig. 27). De ello se desprende un cierto recelo a la hora de admitir la existencia de producciones cerámicas diferenciadas, aunque emparentadas, de la cerámica estilo Carambolo. Hubo autores que ya plantearon la existencia de un posible horizonte previo en el interior que culminaría en el estilo San Pedro II (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: 88), aunque esta evolución parece poco probable al tratarse de dos estilos con unas concepciones decorativas diferentes.

En vista de lo expuesto, y como han reivindicado recientemente algunos investigadores (Vilaça *et al.* 2018: 70), sería justificable y necesaria la definición de un nuevo estilo local que, si bien presenta algunas concomitancias decorativas y cromáticas con la cerámica estilo Carambolo, es totalmente ajeno a esta en el repertorio formal. Aún así, el conjunto iconográfico de la cerámica estilo Valcorchero incorporó motivos y composiciones que no aparecen en la cerámica estilo Carambolo. Por ello, se propone denominar a este nuevo horizonte cerámico como estilo Valcorchero por ser el yacimiento en el que se registraron los primeros ejemplares.

La definición de unos estilos propios en las regiones interiores de la península ibérica permitirá una mejor comprensión de las relaciones culturales entre las comunidades que elaboraron estas producciones, así como el protagonismo de las mismas en el desarrollo de unos estilos que conjugaron una decoración ciertamente emparentada con la cerámica estilo Carambolo y una tradición vascular local. La definición de estos estilos evitará la frecuente confusión entre la cerámica estilo Carambolo y otras producciones con decoración geométrica en rojo.

El planteamiento de un nuevo estilo diferenciado, denominado estilo Valcorchero, explica la ausencia de estudios de conjunto que integren todas las formas y motivos conocidos hasta el momento, labor que cuenta con las limitaciones consustanciales a una muestra muy exigua y fragmentada. Esta escasa información también se debe al reducido número de intervenciones en yacimientos del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro en la meseta Sur y el valle del Guadiana, existiendo actualmente un problema relativo a la definición de dichas fases en estos territorios (Zarzalejos *et al.* 2012; García Huerta y Morales 2017; Celestino y Rodríguez González 2017b; Miguel 2017; 2019a).

Todos los estudios que han valorado estos hallazgos de cerámicas pintadas, integrados tradicionalmente en el estilo Carambolo, coinciden en que estas cerámicas de lujo son la prueba más evidente de las relaciones culturales entre el Bajo Guadalquivir y la meseta Occidental (Rivero de la Higuera 1972-73: 128-129; Almagro-Gorbea 1977: 125; de Deus *et al.* 2010: 519; Vilaça *et al.* 2018: 70). Dicha consideración determinó la cronología de esta producción con la estimada para la cerámica estilo Carambolo, aunque las recientes dataciones radiocarbónicas y la cronología de los materiales asociados han permitido perfilar con mayor fiabilidad el marco cronológico de esta producción (de Deus *et al.* 2010: 522; Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: tab. 1; Vilaça *et al.* 2018: tab. 7).

El estudio más destacado, por ser el más reciente y completo sobre estos hallazgos, es el artículo de Vilaça *et al.* (2018). En él se presentan detalladamente todos los contextos, formas, decoraciones, dataciones absolutas radiocarbónicas y análisis arqueométricos de las cerámicas de la Beira Interior.

Su importancia no solo queda reflejada en una ampliación de los testimonios conocidos, ofreciendo así mayores posibilidades para llevar a cabo una sistematización, sino que abre nuevas vías para la investigación de estas producciones locales del interior que poco a poco se van definiendo.

En cuanto a la distribución (Fig. V.1), la cerámica pintada estilo Valcorchero se concentra al norte de la línea del Tajo, fundamentalmente en la zona de la Beira Interior. El resto de hallazgos se localizan en el Alto y Medio Guadiana y, más puntualmente, al sur del Alentejo portugués.

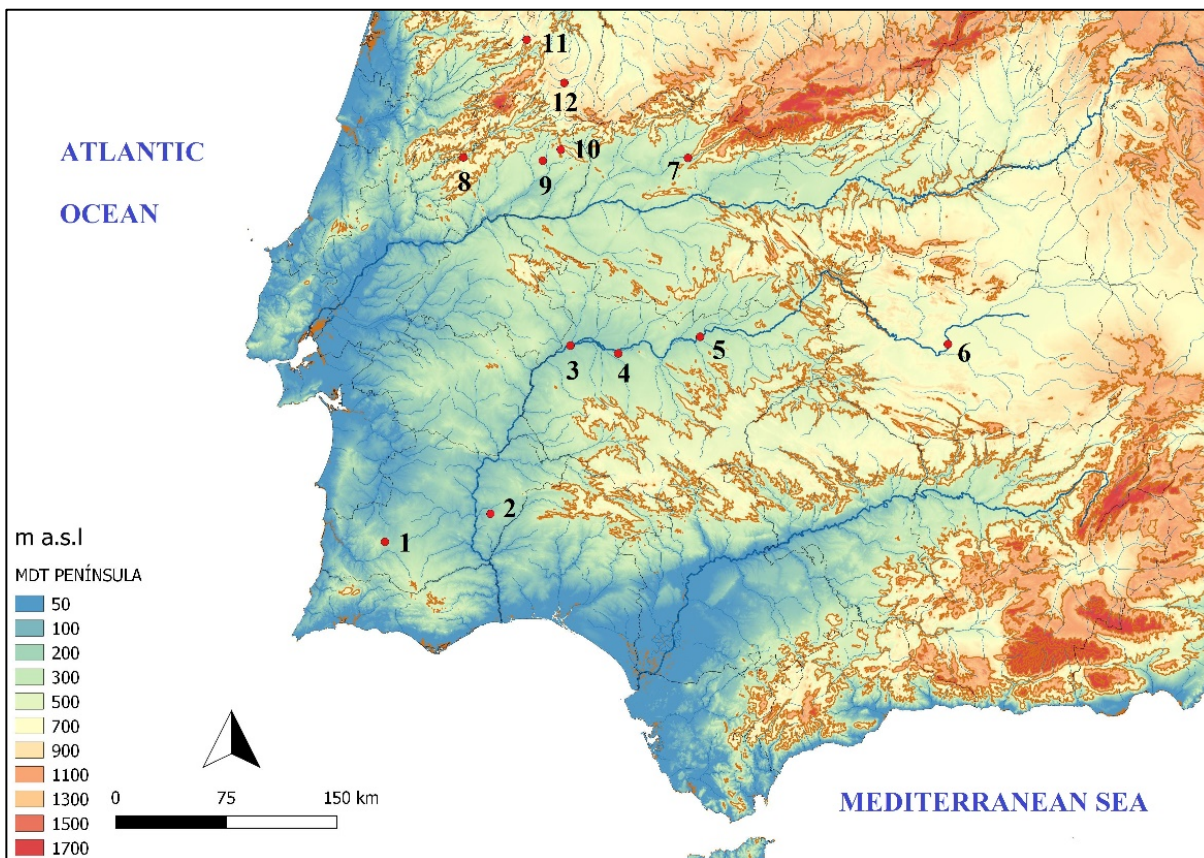


Fig. V.1. Mapa de la península ibérica con la dispersión de la cerámica estilo Valcorchero.

1. Nora Velha (Ourique, Beja, Baixo Alentejo); 2. Salsa 3 (Serpa, Baixo Alentejo); 3. Alcazaba de Badajoz (Badajoz); 4. Los Concejiles (Lobón, Badajoz); 5. Medellín (Medellín, Badajoz); 6. Alarcos (Ciudad Real-Poblete, Ciudad Real); 7. Cueva de Boquique-Valcorchero (Plasencia, Cáceres); 8. Cabeço da Argemela (Fundão, Castelo Branco, Beira Baixa); 9. Cachouça (Idanha-a-Nova, Castelo Branco, Beira Baixa); 10. Moreirinha (Idanha-a-Nova, Castelo Branco, Beira Baixa); 11. Quinta das Rosas (Fornos de Algodres, Guarda, Beira Alta); 12. Vila do Touro (Sabugal, Guarda, Beira Alta) (elaboración propia).

Como se puede apreciar, la dispersión geográfica de este estilo cerámico no se concentra en una determinada región peninsular, lo que no permite hablar de un horizonte típico de una zona concreta. Ello, unido a la escasez de datos, advierte de las precauciones necesarias en la definición de un nuevo estilo entendido como un conjunto monolítico ya que, además, no se cuenta con una amplitud de datos arqueométricos que permita plantear un posible origen común. Por ello, debe entenderse el estilo Valcorchero como un término flexible que integra todas las producciones cerámicas del interior emparentadas con la decoración de la cerámica estilo Carambolo, aunque reformulada al integrar temas que no aparecen en aquella.

Dentro de este conjunto existen comportamientos comunes, ya sea en las formas o en los motivos que avala su agrupación dentro de un mismo estilo. Sin embargo, habría que admitir algunas particularidades que deben ser entendidas en el contexto de heterogeneidad cultural en el que se integran estas producciones y en las que se amalgama un estímulo común.

Probablemente, en el estado actual de la investigación, el término Valcorchero se trate de un recurso provisional que, con el tiempo y los futuros hallazgos, vaya precisando estilos regionales mejor definidos. De hecho, hay que tener en cuenta que detrás de este término no se halla una única realidad cultural, puesto que la diversidad local y la plasmación de una decoración geométrica dio como resultado ciertas particularidades que habrá que ir agrupando para precisar estilos locales. Ello no implica el uso de este concepto como un cajón de sastre, ya que se definirán unos criterios formales y estilísticos para su clasificación.

## 5.2 Características físicas y técnicas de la cerámica estilo Valcorchero

Las pastas de esta producción suelen estar muy depuradas, con desgrasantes de granulometría fina o muy fina. Las cocciones son oxidantes, reductoras o irregulares, por lo que las coloraciones de las pastas adquirieron tonalidades grisáceas, marrones o castañas. Se desconoce el tipo de estructura que se empleó para la elaboración de este tipo de cerámica, aunque su temperatura de cocción, que debió oscilar entre los 750-950°C, pone de manifiesto un sistema relativamente complejo que fue capaz de elaborar una cerámica de calidad.

Las superficies son castañas claras, pardas o negras, coloración que responde a las cocciones, ya que ninguna presenta evidencias de haber sido utilizada como recipiente de cocina. En algunos casos, la tonalidad castaña rojiza se debió a la aplicación de un engobe sobre ambas superficies, como en los ejemplares del Cabeço da Argemela (Vilaça *et al.* 2018: fig. 13) o Vila do Touro (Vilaça *et al.* 2018: fig. 12).

En lo relativo al tratamiento, todos los casos registrados presentan ambas superficies esmeradamente bruñidas, ofreciendo superficies muy brillantes. Destaca uno de los ejemplares de Moreirinha (Vilaça *et al.* 2018: fig. 4:2) y otro de Quinta das Rosas (Vilaça *et al.* 2018: fig. 8) por las marcas de una decoración bruñida en la superficie externa sobre las que se aplicó la decoración pintada. Es posible que estas marcas bruñidas configuraran el boceto que posteriormente se confirmó con la pintura, aunque se desconoce si ambos trabajos fueron obra de la misma mano. En caso negativo, cabría plantear un complejo proceso de elaboración en el que intervendrían artesanos especialistas en cada una de las fases de producción. Sin embargo, y como plantean Vilaça *et al.* (2018: 79), también es posible que fueran piezas más antiguas que se decidieron pintar en un momento posterior.

La decoración pintada se aplicó generalmente en la superficie externa, aunque existen algunos ejemplares que fueron decorados en la superficie interna con algunos motivos simples. Los temas geométricos fueron en tonos rojizos o violáceos, estos últimos con una mayor adherencia a las superficies. Los análisis por Fluorescencia de Rayos X (FRX) y espectroscopía  $\mu$ -Raman en algunas cerámicas de la Beira Interior han corroborado la elaboración del color rojo a partir de grandes proporciones de óxido de hierro y, en menor cantidad, aluminio, silicio, fósforo, potasio y calcio. De forma testimonial, se indica la presencia de cloro, azufre y titanio. Así, como conclusión, se ha podido determinar la elaboración de los pigmentos rojos a base de óxidos de hierro (hematites), silicatos y algunos elementos que también aparecen en la composición de las pastas. El análisis por DRX en una muestra de Alarcos (AL-PC-20) también ha constatado hematites, muy probablemente como componente de la pintura roja. Lo más relevante de estos análisis ha sido la determinación de una misma composición química para la pintura violácea y roja, por lo que la distinción entre ambas

coloraciones puede ser debido a una alteración ocasionada por el contenido que poseyeron o por algún otro factor que desconocemos (Vilaça *et al.* 2018: 73-75, 78).

La cerámica estilo Valcorchero se trata de una producción a mano. Sin embargo, algunas piezas se asemejan morfológicamente a las copas de paredes finas del estilo San Pedro II, para las cuales se determinó una posible producción a molde (Cabrera 1981: 322), por lo que es posible que algunos ejemplares se fabricasen a través de esta técnica. Algunos autores propusieron su elaboración a torno lento (Rivero de la Higuera 1972-73: 117), posiblemente influidos por las propuestas que en ese momento se estaban planteando para la cerámica estilo Carambolo (Carriazo 1973: 502), aunque ya se han comentado las reticencias sobre el uso de este término por la confusión que lleva aparejada (*vid supra*, p. 41).

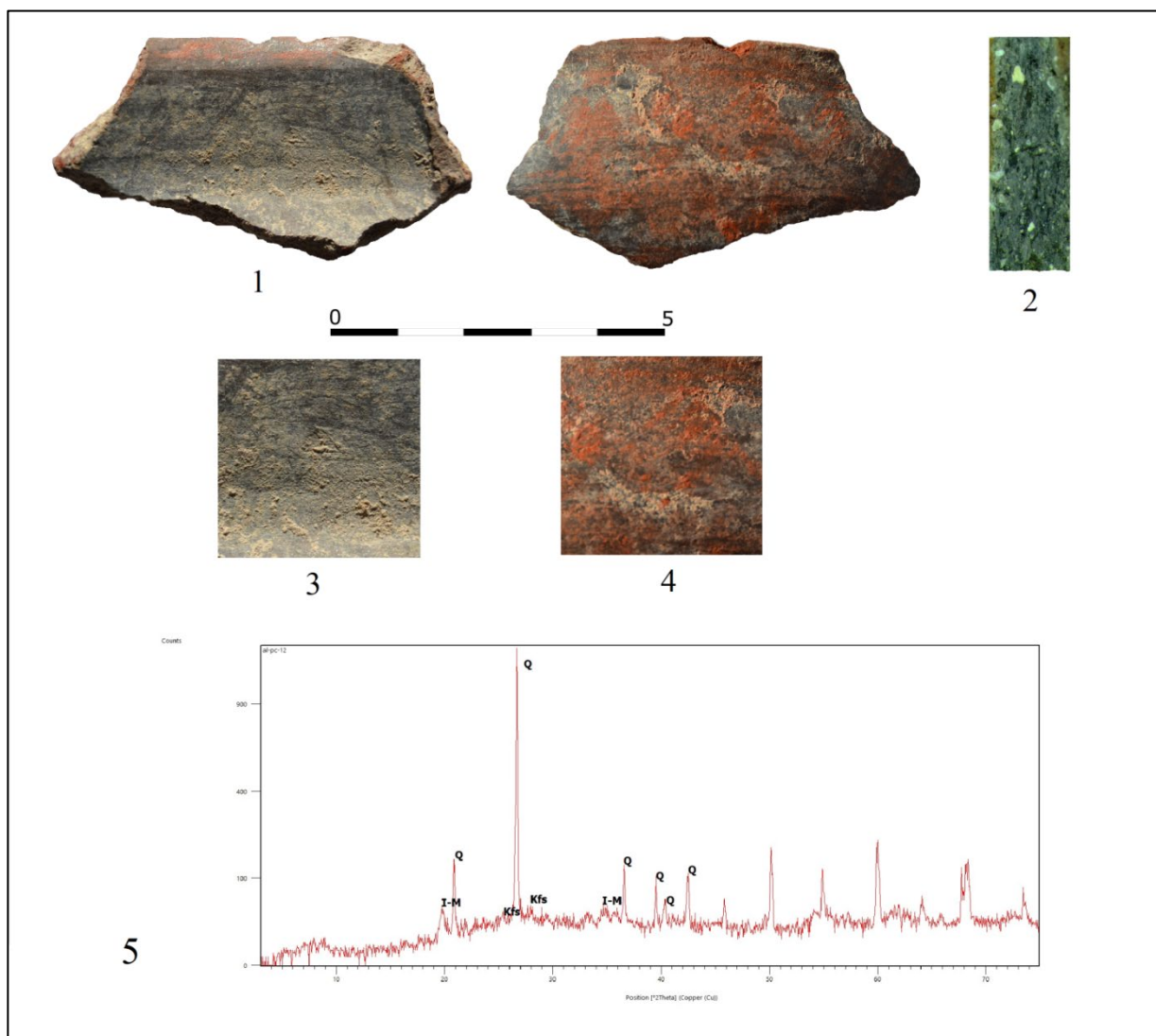


Fig. V.2. Cerámica estilo Valcorchero de Alarcos analizada por DRX. AL-PC-20: 1, 3-4. Fotografías y detalles de las superficies interna y externa respectivamente; 2. Sección; 5. Difractograma. Difractograma del Dr. David Guirao polo (informe inédito).

De esta producción también se han analizado seis muestras por DRX que han revelado la presencia de cuarzo, óxidos de hierros (por la pintura), plagioclasas, albita, kanoita, anortita y lizardita. En estos casos, la anortita y la albita estaría marcando una temperatura de cocción a partir de los 850°C (Guirao 2014: 141), mientras que las micas de los ejemplares de Moreirinhna (Vilaça *et al.* 2018: fig. 4) y Cachouça (Vilaça *et al.* 2018: fig. 5) situaría la temperatura por debajo de los 950°C (Linares *et al.* 1983: 486; Guirao 2014: 140). Las plagioclasas (Plg) de la muestra AL-PC-20 indicarían, en cambio, un límite inferior de cocción que se sitúa a partir de los 750°C (Fig.V.2). Por tanto, se estima una cocción general de las piezas entre los 750-950°C. En este margen de cocción se encuadra el ejemplar de Argemela con pintura morada (Vilaça *et al.* 2018: figs. 13, 17) por la presencia de anortita y albita. Como se desarrollará posteriormente (*vid infra*, pp. 150-151), la tonalidad violeta podría estar relacionada con la temperatura de cocción que alcanzó la pieza, por lo que algunos de los ejemplares de la cerámica estilo Valcorchero pudieron decorarse antes de la cocción.

En cuanto a las formas y las técnicas, ambas abogan por una producción local para este estilo decorativo que, como ya se indicó, muestra algunas particularidades que se entienden en el contexto de heterogeneidad cultural del vasto territorio en que se desarrolló.

### 5.3 Tipología de la cerámica estilo Valcorchero

La definición del estilo Valcorchero en este trabajo, por las circunstancias referidas, justifica la ausencia de un estudio tipológico específico para esta producción. Tan solo se cuenta con los trabajos relativos a cada yacimiento en los que las formas aparecen clasificadas dentro del estudio de los materiales ya que, pese a su denominación como cerámica estilo Carambolo, nunca se han considerado dentro de los estudios tipológicos sobre esta producción (Buero 1984, 1987; Ruiz Mata 1984-85; Werner 1990; Murillo 1994; Casado 2015).

Así, se han recopilado todas las formas adscritas a este estilo, si bien es muy posible que se vean ampliadas gracias a las diferentes excavaciones arqueológicas que siguen en curso.

La clasificación tipológica y la adscripción de los distintos ejemplares a la cerámica estilo Valcorchero cuenta con el inconveniente de la mala conservación de la pintura. Sin embargo, siguiendo algunos criterios decorativos, se han podido identificar con seguridad algunas formas.

De manera general, se observa una tendencia hacia formas con dimensiones más reducidas y perfiles más suaves que las de la cerámica estilo Carambolo. Dichas características morfológicas emparentan esta producción con los estilos que surgieron durante la Primera Edad del Hierro.

#### 1. FORMAS ABIERTAS

##### 1.1 Cuencos (Fig. V.3)

El grupo de cuencos que se han podido registrar se caracteriza por unos diámetros que en algunos casos alcanzan los 22 cm, aunque lo normal es que tengan menos de 15 cm. Su profundidad es mayor a la que cabría esperar para los platos, por lo que parece más adecuada la clasificación de estas formas de mayores diámetros como cuencos. Suelen tener paredes finas que en ningún caso superan el centímetro de grosor, lo que desaconseja su clasificación como cazuelas en aquellos ejemplares que superaron los 20 cm de diámetro. Dentro de esta categoría general, se han podido definir algunas variantes de cuencos en función de determinadas características morfológicas, como la presencia o ausencia de una carena que puede ser más o menos acusada.



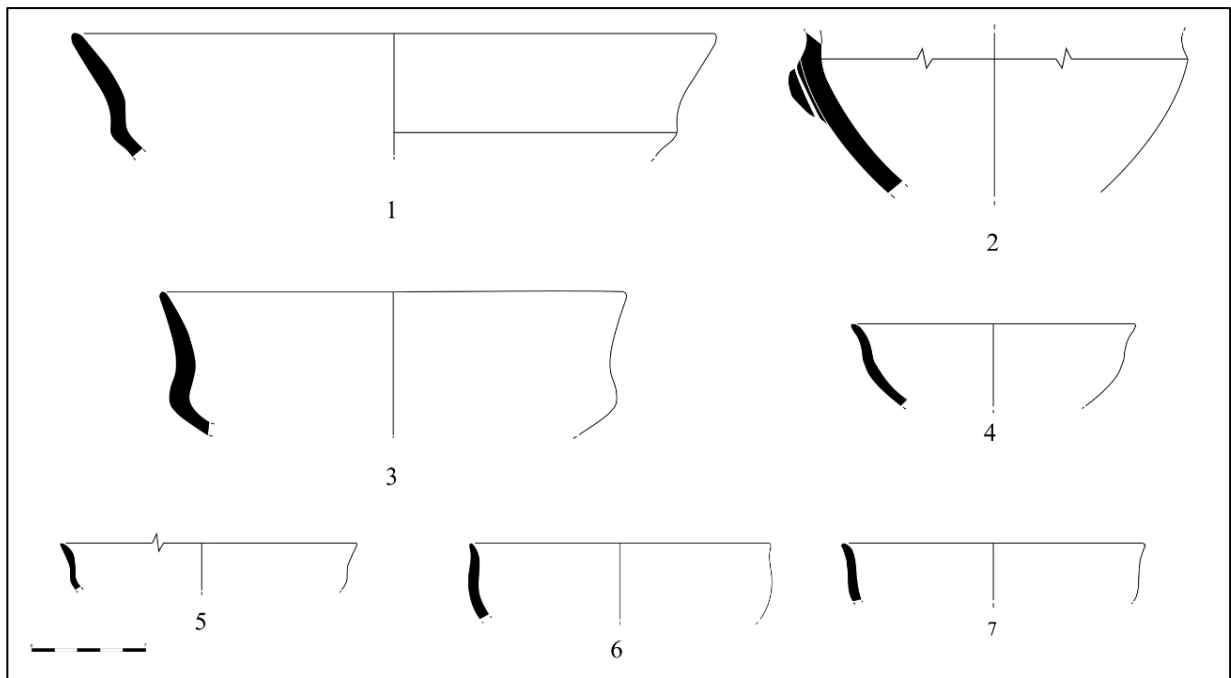


Fig. V.3. Formas abiertas de la cerámica estilo Valcorchero.

Cuencos: 1-2. 1.1.1 (Vilaça et al. 2018: fig. 4:2; inédito de Alarcos); 3. 1.1.2 (Vilaça et al. 2018: fig. 4:1); 4-5. 1.1.3 (inédito de Alarcos; García Huerta y Morales 2017: fig. 7:8); 6. 1.1.4 (inédito de Alarcos); 7. 1.1.5 (inédito de Alarcos).

#### 1.1.1 Cuenco de carena alta marcada (Fig. V.3:1-2)

La característica más destacada de este tipo de cuenco es la presencia de una carena alta marcada que no crea un escalón acusado. Los bordes, redondeados o apuntados, oscilan entre los 13 y los 20 cm de diámetro, mientras que las paredes suelen tener un grosor máximo de 5 mm. Cuencos de este tipo con decoración pintada se han registrado en la entrada Norte de Cueva de Boquique (Almagro-Gorbea 1977: fig. 42:3) y en Moreirinha (Vilaça et al. 2018: fig. 4:2). En Alarcos también se han constatado cuatro cuencos de carena alta muy mal conservados, uno ya publicado (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 7:4). Entre ellos destaca uno que incorpora un mamelón de 3 mm de grosor con perforación vertical a la altura de la carena (Fig. V.3:2).

#### 1.1.2 Cuenco de carena media (Fig. V.3:3)

El elemento distintivo en este tipo es una carena redondeada, aunque bastante marcada, a la altura media del cuerpo. Desde la carena hacia el borde se abre un cuello cóncavo, más vertical que en el caso anterior, lo cual le confirió una mayor profundidad. El borde, apuntado, presenta entre los 12 y los 22 cm de diámetro, atestiguándose en Alarcos (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 7:3), Moreirinha (Vilaça et al. 2018: fig. 4:1) y Salsa 3 (de Deus et al. 2010: fig. 17:10).

#### 1.1.3 Cuencos del tipo B.II.b.1 de Ruiz Mata (1995a: fig. 20:3-4) (Fig. V.3:4-5)

Este tipo, de carena alta suave, solo queda representado por tres cuencos del yacimiento de Alarcos, uno de ellos publicado recientemente (García Huerta y Morales 2017: fig. 7:8). Los bordes son de sección almendrada o redondeada y las paredes llegan a tener incluso los 2 mm de grosor. Los bordes conservados señalan unos diámetros entre los 12 y 13 cm.

#### 1.1.4 Cuencos del tipo B.II.c de Ruiz Mata (1995a: fig. 20:6) (Fig. V.3:6)

Estos cuencos, de entre los 13-15 cm de diámetro y unas paredes que a veces alcanzan los 3 mm de grosor, presentan un característico perfil elipsoide que les confirió una mayor profundidad con



respecto a los anteriores. La forma corresponde con el cuenco B.II.c de la tipología de Ruiz Mata (1995a: 276, fig. 20:6), caracterizado por la ausencia de carena y unos bordes que se señalan al exterior mediante un estrangulamiento acentuado, si bien hay veces que se diferencia con una ligera incisión o hendidura. Aunque se trata de una forma sin carena, la ligera protuberancia que se desarrolla en el lugar donde se localizan las carenas en los cuencos de carena alta aconseja su clasificación como una forma transicional entre los cuencos carenados y los cuencos sin carena. Los fondos son desconocidos, aunque es probable que fueran umbilicados o convexos al igual que las formas semejantes sin decorar. Este tipo de cuenco está muy representado en el estilo Valcorchero, documentándose en Moreirinha (Vilaça *et al.* 2018: fig. 4:3, 4), Cabeço da Argemela (Vilaça *et al.* 2018: fig. 6), Vila do Touro (Vilaça *et al.* 2018: fig. 7:1) y Alarcos (inédito).

#### 1.1.5 Cuenco B.II.d de Ruiz Mata (1995a: 276) (Fig. V.3:7)

Este tipo hemisférico, de borde plano y exvasado, también queda exclusivamente testimoniado a partir de un único cuenco de Alarcos con 13 cm de diámetro y 4 mm de grosor.

## 2. FORMAS CERRADAS

### 2.1 Recipientes de cuello acampanado (Fig. V.4:1)

Este tipo queda definido únicamente por el perfil acampanado del cuello, desconociéndose la forma del cuerpo o la base debido a la fragmentación de los ejemplares conservados. Los recipientes de cuello acampanado, entre los 7 y 16 cm de diámetro aparecen en Nora Velha (Schubart 1975: Taf. 61:309), Alarcos (García Huerta y Morales 2017: fig. 8:1) y Vila do Touro (Vilaça *et al.* 2018: fig. 7:2-3). En algunos casos, como en Moreirinha (Vilaça *et al.* 2018: fig. 4:5), se incorporó algún motivo plástico en el labio, posiblemente con alguna función práctica como la suspensión del recipiente. Quizá deba ser incluida en esta forma una pieza del nivel 4 de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: fig. 15:6), aunque está muy fragmentada.

### 2.2 Recipientes de carena media, cuerpo elipsoide y cuello recto (Fig. V.4:2)

Este tipo de vaso, de 13.5 cm de diámetro y 5 mm de grosor máximo conservado, solo se documenta en Cachouça (Vilaça *et al.* 2018: fig. 5:2). Presenta un cuerpo de perfil elipsoide muy cerrado que contrasta con el largo cuello cilíndrico que remata en un borde redondeado y ligeramente exvasado.

### 2.3 Cuencos (Fig. V.4:3-5)

#### 2.3.1 Cuencos de carena baja y cuello cóncavo (Fig. V.4:3)

Las únicas piezas conservadas de este tipo se reducen a los ejemplares de Vila do Touro (Vilaça *et al.* 2018: fig. 7:4, 7), aunque los dos están muy fragmentados y no se han podido determinar sus diámetros. Presentan unos 7 mm de grosor máximo conservado, caracterizándose por una carena baja redondeada de la que surge un largo cuello cóncavo. En esta forma también podría incluirse el cuenco hallado en la capa VIII del corte 14 de la Alzacaba de Badajoz (Rodríguez González y Celestino 2019b: fig. 12), del que se desconocen sus dimensiones.

#### 2.3.2 Cuencos de perfil elipsoide y borde recto (Fig. V.4:4)

Este cuenco, correspondiente con el tipo 2 de Vilaça *et al.* (2012: fig. 5:2-4), se caracteriza por un perfil elipsoide del cuerpo y por un borde recto o cilíndrico cuyo labio se suele rematar de forma redondeada o apuntada. Suelen tener en torno a los 9.2 cm de diámetro y entre 1 y 2 mm de grosor. Este tipo de forma se constata en la Cueva de Boquique (Rivero de la Higuera 1972-73: fig. 14:65), Nora Velha (Schubart 1975: Taf. 61:308), el corte SMRO de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: fig. 15:2) y Cachouça (Vilaça *et al.* 2018: fig. 5:1).

### 2.3.3 Cuencos de perfil elipsoide, borde exvasado y cuello estrangulado (Fig. V.4:5)

Las características morfológicas de este vaso son semejantes al anterior, aunque en este caso el cuello aparece estrangulado creando un perfil elipsoide mucho más cerrado y que diferencia el borde del cuerpo. La forma, de 12 cm de diámetro y 4 mm de grosor máximo conservado, solo se ha podido reconstruir gracias a un ejemplar del nivel 4 del corte SMRO de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: fig. 15:1). Es posible que esta forma se atestigüe en la Cueva de Boquique, aunque su mal estado de conservación no permite corroborarlo (Rivero de la Higuera 1972-73: fig. 14:66).

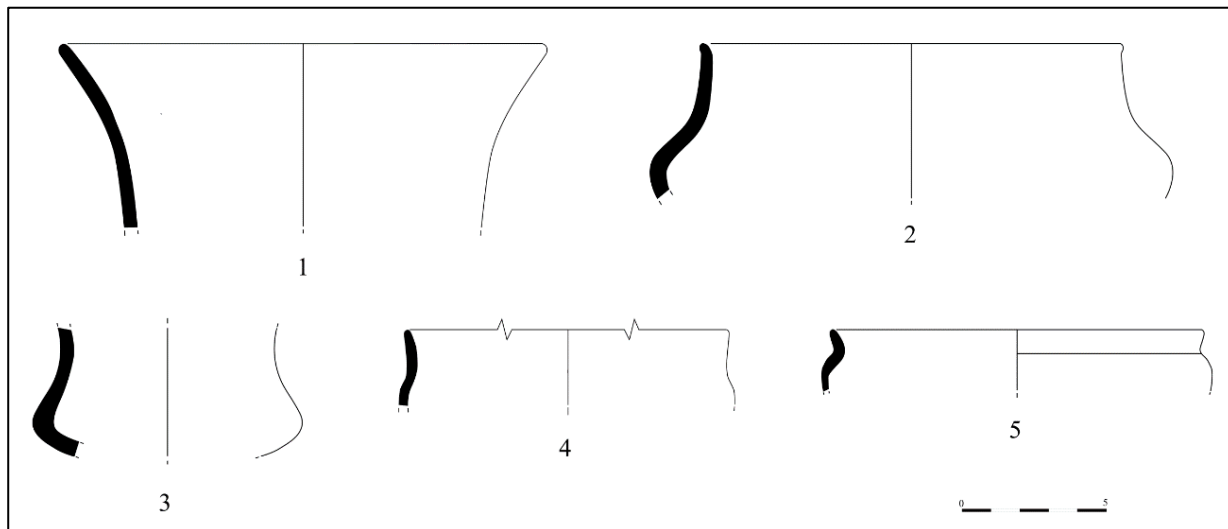


Fig. V.4. Formas cerradas de la cerámica estilo Valcorchero.

1. 2.1 (García Huerta y Morales 2017: fig. 8:1); 2. 2.2 (Vilaça et al. 2018: fig. 5:2); 3. 2.3.1 (Vilaça et al. 2018: fig. 7:4); 4. 2.3.2 (Rivero de la Higuera 1972-73: fig. 14:65); 5. 2.3.3 (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: fig. 15:1).

### 3. FORMAS NO IDENTIFICABLES

Todos aquellos galbos que no han permitido reconocer la forma del recipiente al que pertenecen se clasifican en este apartado. Concretamente, se trata de algunos fragmentos de cueva de Boquique (Rivero de la Higuera 1972-73: fig. 14:67-68; Almagro-Gorbea 1977: fig. 42:4), Nora Velha (Schubart 1975: Taf. 61:310-311), Vila do Touro (Vilaça et al. 2018: fig. 7:5-6), del corte SMRO de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: figs. 8:10; 15:3-4, 7-9), Los Concejiles (Vilaça et al. 2012: fig. 16:1-2) y Alarcos. Otros corresponden a bordes muy fragmentados que apenas permiten reconstruir su perfil, como el recipiente de borde recto del corte SMRO de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: fig. 15:5).

En total, se han podido contabilizar 32 recipientes, de los cuales 18 pertenecen a formas abiertas y 14 a formas cerradas (Fig. V.5). Aunque se trata de una muestra muy reducida y fragmentada, se ha podido determinar un ligero predominio de las formas abiertas. En el conjunto de los recipientes también se observa una mayor tendencia por los cuencos, una forma individual muy habitual de la vajilla fina. Los cuencos del tipo 1.1.1 constituyen, con el 18.75%, el vaso más representado entre las formas abiertas, seguido del cuenco del tipo 1.1.4, con un 15.63%. Por su parte, los recipientes de cuello acampanado (2.1) son los más destacados entre las formas cerradas, con un 15.63%, seguido de los cuencos del tipo 2.3.2 con un 11.11%.

La forma abierta menos representada es el cuenco del tipo 1.1.5, mientras que del grupo de formas cerradas es el cuenco 2.3.3, cada uno con un 2.7% del total.

Con todos estos datos, se concluye que la cerámica estilo Valcorchero tuvo una mayor vocación por las formas abiertas, aunque no existen grandes diferencias con respecto a las proporciones de las formas cerradas. Sin embargo, como se indicó, los datos disponibles son aún escasos y, en muchas ocasiones, con una conservación precaria para asegurar la inclusión de algunos fragmentos a determinadas formas.

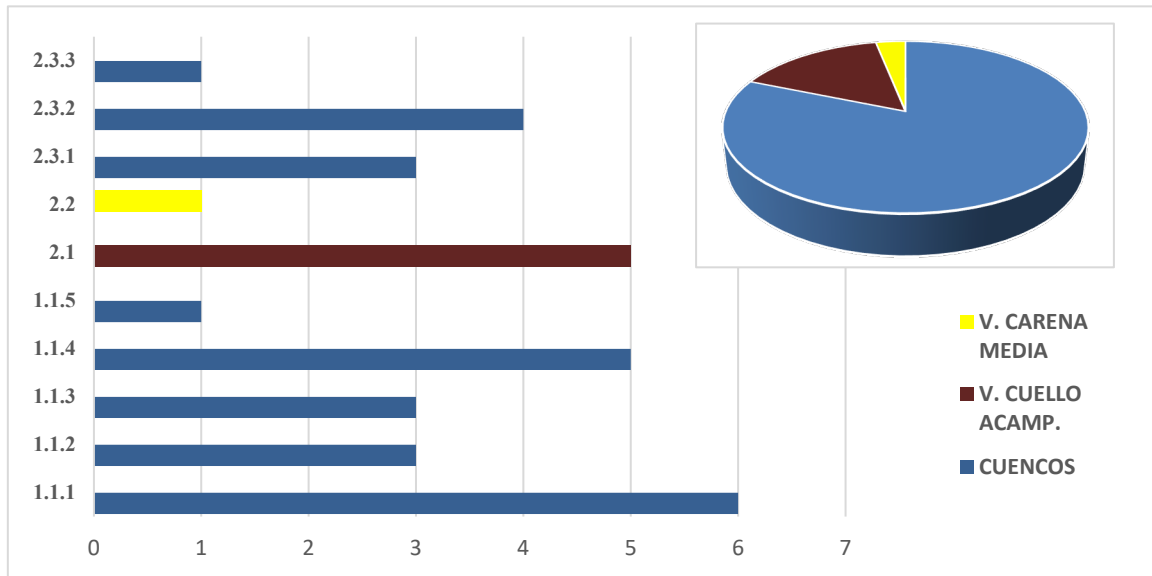


Fig. V.5. Relación cantidad/tipo (diagrama de barras) y cantidad/grupo (diagrama de sectores) de la cerámica estilo Valcorchero.

Desde el punto de vista tipológico, se aprecia en la cerámica estilo Valcorchero su contextualización como una producción de transición entre la cerámica estilo Carambolo, originaria en el Bronce Final, y todos aquellos estilos que surgieron durante la Primera Edad del Hierro.

#### 5.4 Decoración de la cerámica estilo Valcorchero

##### 5.4.1 Los motivos y las composiciones

La definición de este nuevo horizonte cerámico justifica, de nuevo, la ausencia de una síntesis de los motivos decorativos que caractericen al estilo Valcorchero. Algunos trabajos de conjunto, como el de Pavón (1998: fig. 34:1-3) sobre las cuencas medias del Guadiana y el Tajo durante la Edad del Bronce, han recopilado algunos temas de esta cerámica pintada, aunque siempre en relación con la cerámica estilo Carambolo y dentro del contexto general de las cerámicas decoradas.

En este trabajo se han registrado los siguientes motivos:

- |              |                   |                |
|--------------|-------------------|----------------|
| A: Línea     | D: Retícula       | J: Banda plana |
| B: Triángulo | E: Rombo          |                |
| C: Cuadrado  | F: Reloj de arena |                |

SUPERFICIE EXTERNA

En la cerámica estilo Valcorchero, como ocurre con la cerámica estilo Carambolo, los esquemas más complejos se plasmaron sobre la superficie externa, ya sea en tonos rojizos o violáceos. Sin embargo, en esta ocasión se cuenta con un repertorio mucho más limitado que probablemente se vea ampliado en el futuro, si bien se introdujeron algunos motivos que no aparecen en aquella, como la línea ondulada. Los motivos registrados en este estilo cerámico son exclusivamente geométricos, aunque la línea ondulada podría hacer alusión a un motivo serpentiforme (E2-3). Entre los temas escogidos predominan los lineales (A), aunque también se constatan composiciones triangulares (B), romboidales (E) y, en menor medida, cuadrangulares (C), reticuladas (D) y de relojes de arena (F). Entre los temas que usan líneas quebradas tan solo se ha constatado uno de naturaleza triangular (QB1).

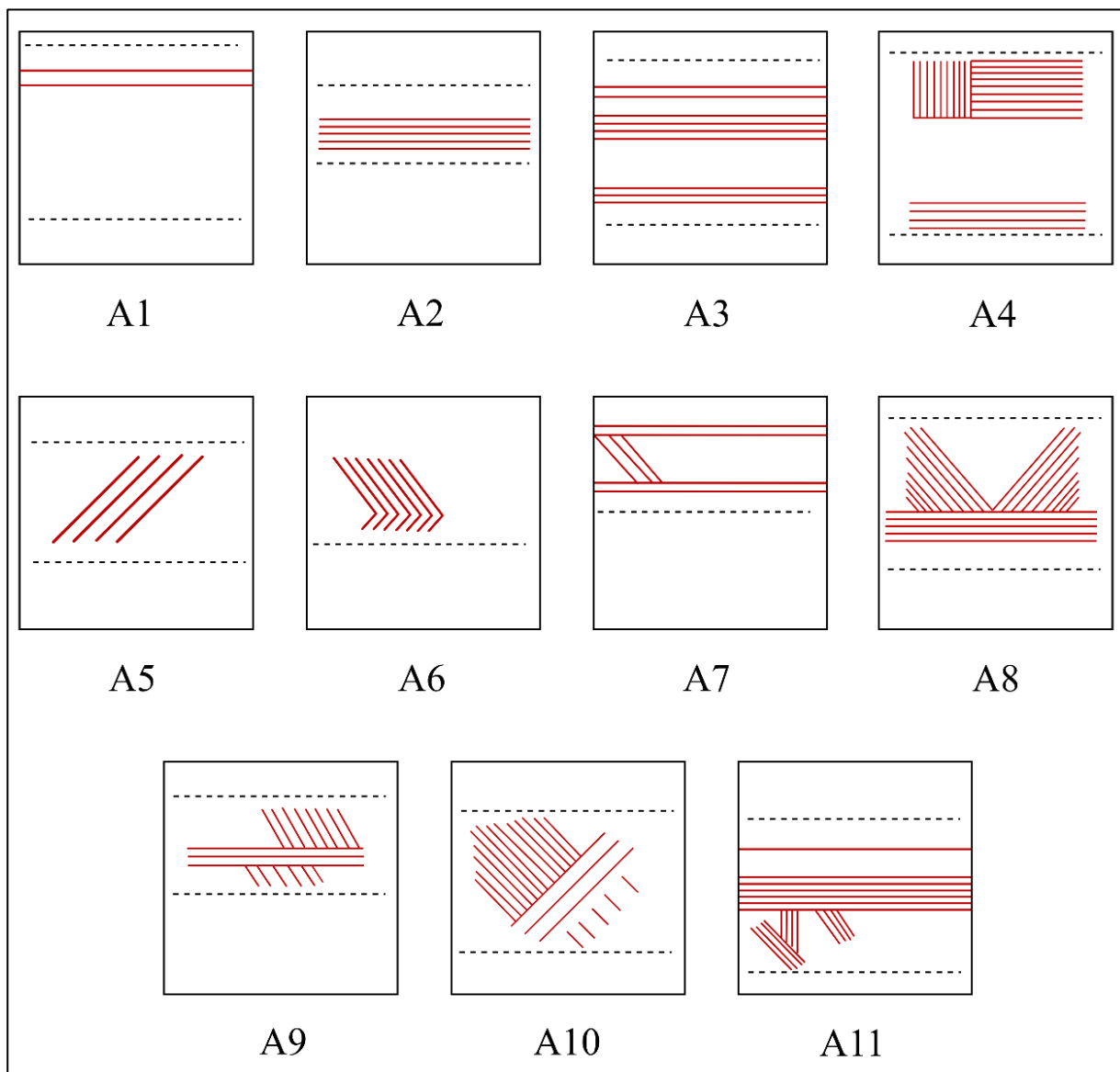


Fig. V.6. Grupo A (composiciones lineales).

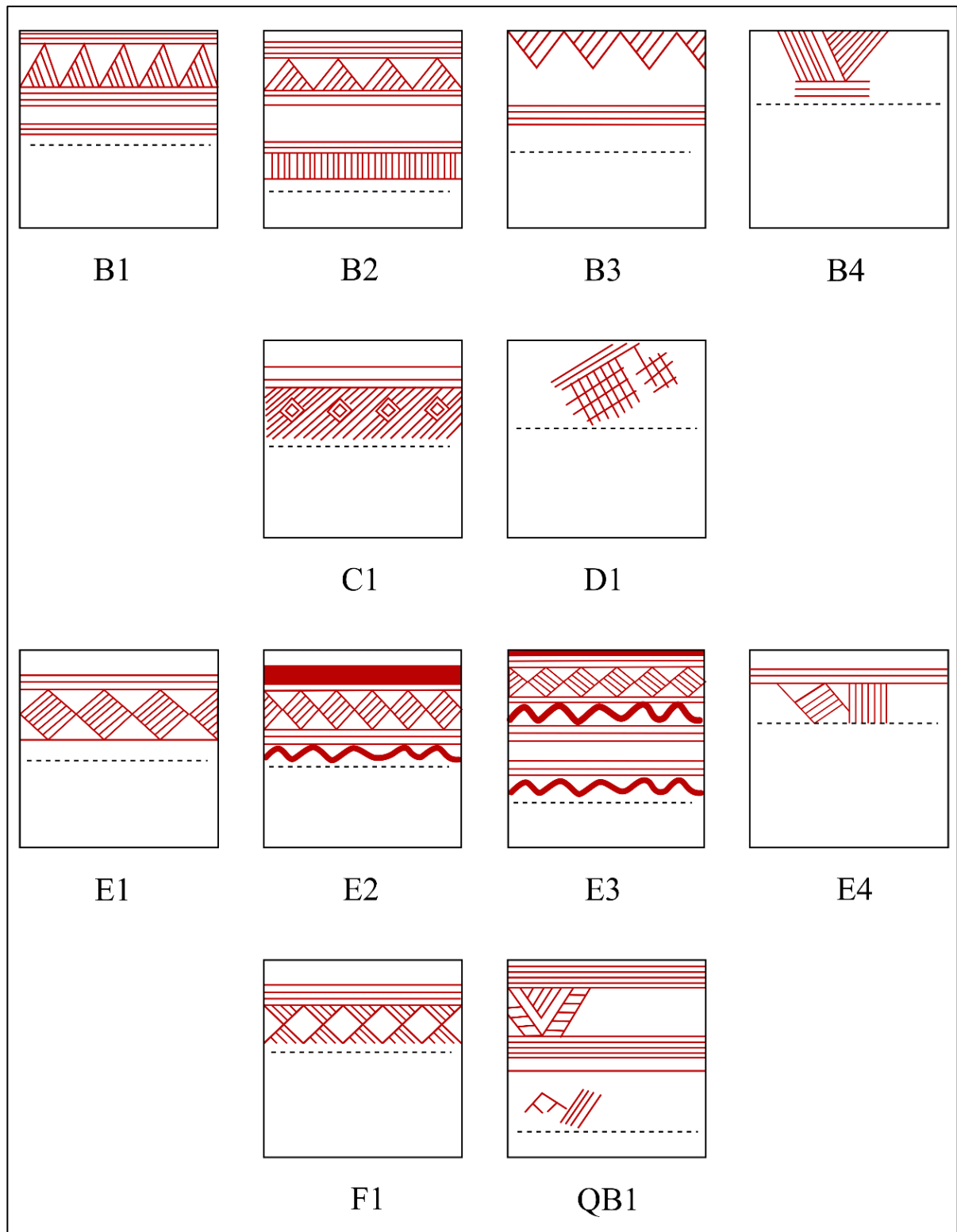


Fig. V.7. Grupo B (composiciones lineales y triangulares), grupo C (composiciones lineales y cuadrangulares), grupo D (composiciones lineales y reticuladas), grupo E (composiciones lineales y romboidales), F (composiciones lineales y con reloj de arena), grupo QB (composiciones de bandas quebradas y triángulos o composiciones triangulares a base de bandas quebradas).

### SUPERFICIE INTERNA

El conjunto de motivos que decora la superficie interna se reduce a bandas de tintas planas en rojo (J) y, sobre todo, composiciones triangulares (B) que, para esta producción, son más complejas en la superficie interna que en la externa. De forma más puntual aparece un tema lineal sencillo (A7). Esta tendencia por unos temas más complejos sobre las superficies internas también permite señalar un comportamiento diferencial con respecto a la cerámica estilo Carambolo y, por lo tanto, enfatizar la idea de un estilo diferenciado de aquella.

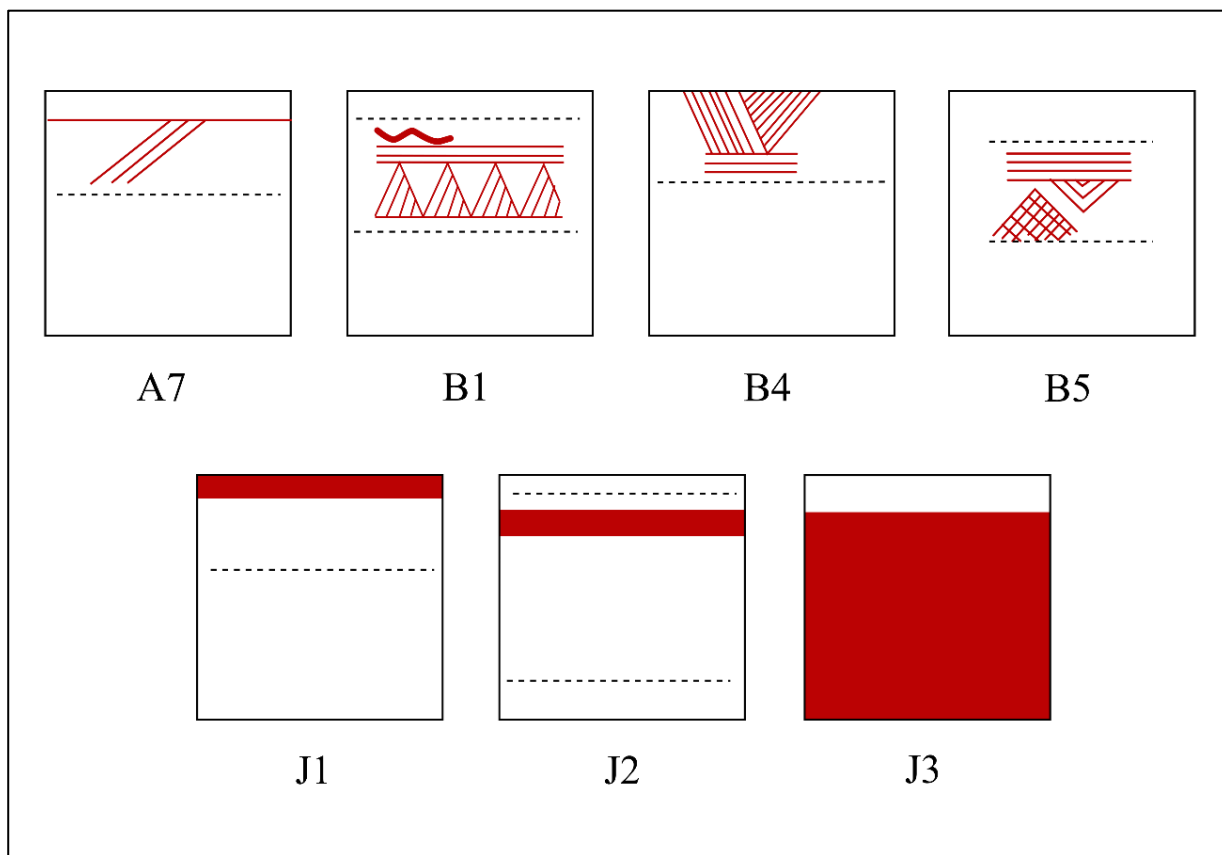


Fig. V.8. Grupo A (bandas de líneas), grupo B (composiciones triangulares), Grupo J (bandas de tintas planas).

### MOTIVOS, COMPOSICIONES Y ASOCIACIÓN A FORMAS

En general, la cerámica pintada estilo Valcorchero suele presentar un borde diferenciado en términos decorativos, ya sea a través de una gruesa banda de tintas planas (J), una banda de líneas horizontales paralelas (A) o la sucesión de triángulos que a veces aparecen invertidos (B). Sin embargo, también es frecuente la delimitación de un espacio horizontal en reserva marcando el borde, ya que los motivos anteriores se sitúan por debajo de la línea del mismo.

El cuerpo, al igual que ocurre con la cerámica estilo Carambolo, se decoró con frisos de motivos sucesivos que suelen repetirse sin interrupción sobre la superficie bruñida. Tan solo el caso E4 podría indicar una alternancia de motivos en la sucesión.

El principal motivo de la cerámica estilo Valcorchero es la línea (A), ya sea como elemento estructurador de otros motivos o como motivo autónomo. En el primer caso, suele delimitar un friso horizontal en el que se insertan las sucesiones geométricas, bien a través de una línea o una banda de líneas paralelas. Como elemento autónomo, las bandas, de dos a trece líneas paralelas, aparecen en posición vertical horizontal u oblicua. En algunos casos, el recipiente fue decorado exclusivamente con bandas de líneas horizontales que dejaron espacios en reserva (A3), aunque en otras ocasiones se combinaron bandas de líneas horizontales con otras bandas verticales (A4) u oblicuas (A7-9) o incluso los tres tipos juntos (A11). Dentro de las líneas oblicuas destaca aquella que cambia bruscamente de dirección creando un ángulo recto (A6). Como novedad para esta producción, destaca la línea ondulada (E2-3), un motivo que podría responder a la esquematización o interpretación local del meandro, aunque también podría tratarse de un tema naturalista.

El rombo es el segundo motivo más habitual (E), siempre formando frisos continuos que se delimitan en la parte superior e inferior con líneas o bandas de líneas. En todos los casos aparecen rellenos por líneas oblicuas en ambas direcciones, generalmente tres o más líneas. Es posible que el rombo se alternara con bandas de líneas verticales para formar metopas o que estas dieran lugar a una nueva sucesión (E4). Habría que destacar la recurrente asociación del rombo con la línea ondulada (E2-3) que, en una de las composiciones (E3), se mostró doble.

El triángulo (B), el siguiente motivo más representado, también aparece en frisos corridos que se delimitan por líneas o bandas de líneas horizontales. Siempre se muestra relleno por líneas oblicuas en ambas direcciones (B1-4) o por un reticulado (B5), aunque en uno de los casos (B5) se rellenó con líneas que compartieron un mismo eje central. En cuanto a la disposición, suelen ser triángulos equiláteros o isósceles con el vértice hacia arriba (B1-2), aunque también se muestran invertidos (B3) o formando un meandro en reserva al combinar triángulos con el vértice hacia arriba con otros invertidos (B5).

Muy poco habitual son las composiciones de cuadrados, documentándose tan solo una en la que los cuadrados aparecen en reserva dentro de un fondo de líneas oblicuas paralelas (C1), un tema que tampoco aparece en la cerámica estilo Carambolo. También escasean las composiciones reticuladas (D1) y las de relojes de arena tramados (F1). Las composiciones quebradas también quedan reducidas a una única composición de naturaleza triangular en la que las líneas quebradas enmarcan triángulos tramados (QB1). Por último, están las bandas de tintas planas en rojo (J), generalmente delimitando el borde (J1, E3), aunque en ocasiones se dispusieron en el tercio superior (E2) o en una parte de la pieza que desconocemos (J2). En un solo caso se observa una capa de almagra que ocupa las tres cuartas partes inferiores del recipiente dejando en reserva la línea del borde (J3).

En las tablas de las figuras V.10 y V.11 se resume toda la información relativa a la asociación formamotivo en la cerámica estilo Valcorchero.

En primer lugar, y dentro de las formas abiertas, se encuentra el cuenco del tipo 1.1.1 (Fig. V.9:1-2). La superficie externa de este tipo de cuencos suele presentar un borde delimitado por una banda roja homogénea o una banda de líneas horizontales paralelas, aunque en ocasiones se dejó en reserva al desarrollar la decoración entre el tercio superior y la carena. La decoración más destacada, como los frisos de triángulos o rombos tramados, generalmente se desarrolló por encima de la línea de carena. La mitad inferior de las piezas registradas suele estar fragmentada o presenta una pintura muy mal conservada, aunque parece ser que fue decorada con algún motivo, como bandas de líneas horizontales. Las superficies internas restringieron su decoración a una simple banda de tintas planas, ya sea en el borde o en el tercio superior.

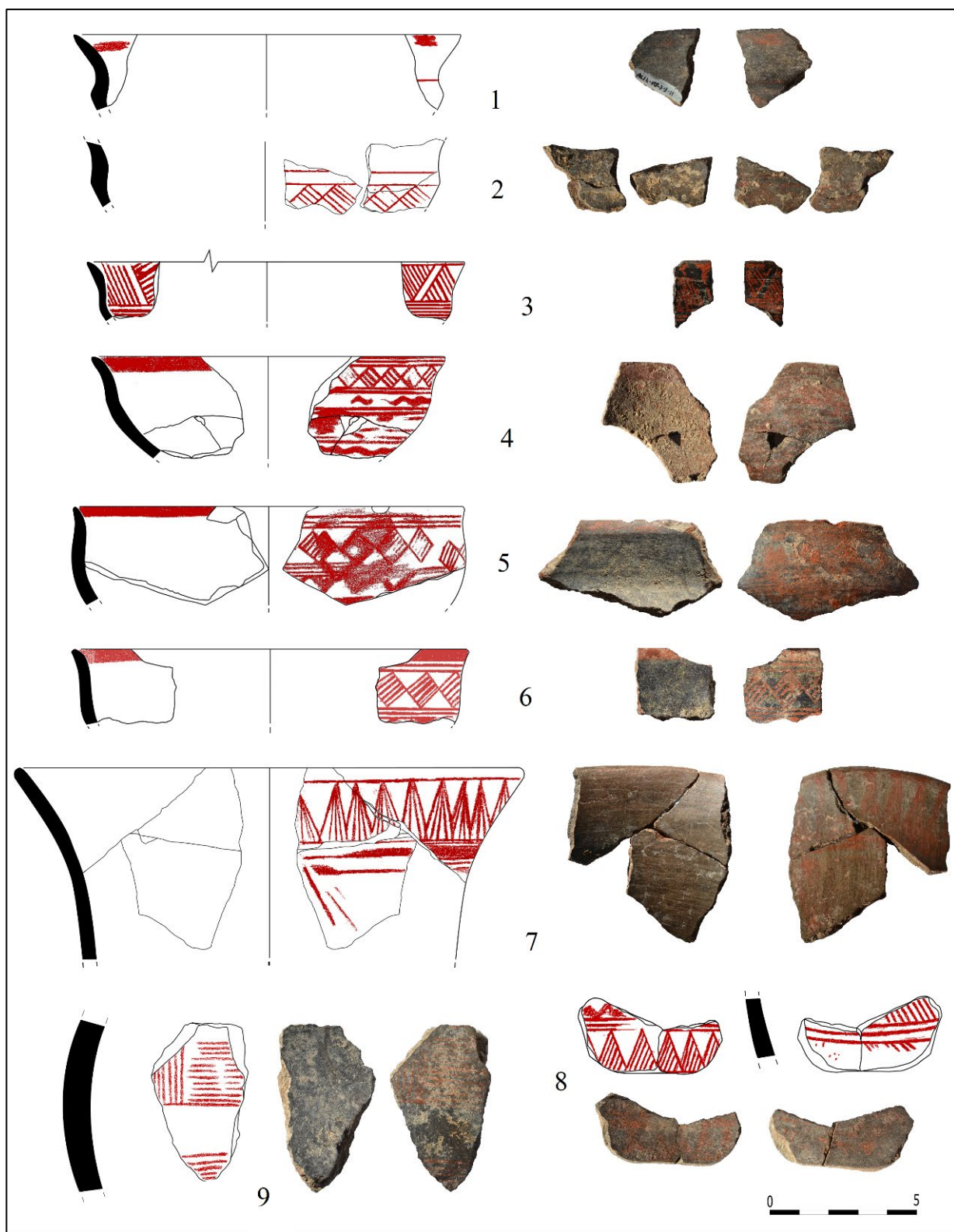


Fig. V.9. Cerámica estilo Valcorchero de Alarcos. 1-2. 1.1.1; 3-4. 1.1.3; 5. 1.1.4; 6. 1.1.5; 7. 2.1; 8-9. Galbos.



Los cuencos 1.1.2 también suelen destacar los bordes de las superficies externas a través de motivos como una sucesión de triángulos tramados invertidos o una banda de líneas horizontales paralelas. La carena media se suele marcar a través de una banda roja, aunque en otras ocasiones se situó una banda de líneas horizontales por encima de la línea de inflexión. De esta forma, se creó un espacio delimitado entre el borde y la carena para el desarrollo de motivos como bandas de líneas paralelas o la única composición triangular documentada a base de bandas de líneas quebradas. La superficie interna se decoró exclusivamente con una banda roja ancha que ribeteó el borde o bien se dejó en reserva cubriendo el resto del recipiente con almagra.

Los cuencos del tipo 1.1.3 (Fig. V.9:3-4) delimitaron el borde en ambas superficies a través de un friso de triángulos con el vértice hacia arriba e invertidos que se apoyaron sobre una banda de líneas horizontales paralelas, creando con ello un meandro en reserva. Otras veces, el borde se marcó con una banda de líneas, aunque en el interior se constata una banda roja de tintas planas. El cuerpo de la superficie externa presenta una de las composiciones más ricas, formada por la alternancia de un friso continuo de rombos tramados con bandas de líneas horizontales y frisos de cableados.

En cuanto a la superficie externa de los cuencos del tipo 1.1.4 (Fig. V.9:5), se observa la tendencia por marcar el borde a través de una banda roja o, simplemente, quedar en reserva. La decoración del cuerpo consistió en bandas de líneas horizontales que se alternaron para crear espacios en reserva, situando en el tercio superior una sucesión de triángulos o rombos tramados que se delimitaron por algunas de estas bandas de líneas. Las superficies internas suelen tener únicamente el borde remarcado por una banda roja homogénea o por una banda de líneas horizontales.

El cuenco hemisférico del tipo 1.1.5 (Fig. V.9:6) también presenta en la superficie externa el tema del friso de rombos tramados delimitados por bandas de líneas horizontales y un friso cableado, marcándose el borde en ambas superficies con una banda roja.

FORMAS ABIERTAS	MOTIVO ASOCIADO	YACIMIENTO
1.1.1	Sup. Ext: A1, B1, E1, J1 Sup. Int: J1, J2	Alarcos, Cueva de Boquique-Valcorchero.
1.1.2	Sup. Ext: B3, J2, QB1 Sup. Int: J1, J3	Salsa 3, Alarcos, Moreirinha.
1.1.3	Sup. Ext: B4, E3 Sup. Int: B4, J1	Alarcos.
1.1.4	Sup. Ext: A2-3, B1, E1 Sup. Int: A2, J1	Alarcos, Cabeço da Argemela, Moreirinha, Vila do Touro.
1.1.5	Sup. Ext: E2 Sup. Int: J1	Alarcos.

Fig. V.10. Tabla con las formas abiertas, su decoración asociada y procedencia.

Las formas cerradas repiten algunas de las composiciones de las formas abiertas, aunque, como es lógico, las superficies internas generalmente no se decoraron.

Los recipientes del tipo 2.1 (Fig. V.9:7) suelen presentar un borde en reserva o marcado por una banda de líneas horizontales. En el tercio superior, y correspondiendo con el característico cuello acampanado, se desarrolló una decoración a base de bandas de líneas horizontales u oblicuas, a veces con las primeras como límite superior e inferior de las segundas creando así un panel rallado. Este panel estuvo formado frecuentemente por una sucesión de triángulos tramados, en este caso también

delimitado por líneas o bandas de líneas horizontales. Estas composiciones horizontales contrastan con el único tema reticulado que se delimitó por bandas de líneas oblicuas. El ejemplar de Moreirinha (Vilaça *et al.* 2018: fig. 4:5) fue el único decorado en la superficie interna, concretamente con una banda de líneas oblicuas que arranca del borde.

Los recipientes del tipo 2.2 tan solo conservan una composición formada por un friso de triángulos tramados que se sitúa por debajo del borde y que queda delimitado por bandas de líneas horizontales. El cuerpo se decoró con otras bandas de líneas horizontales y verticales.

El cuenco 2.3.1 se caracteriza por presentar en la superficie externa una banda de líneas horizontales que se sitúa por debajo del borde, desarrollándose a partir de ella otras bandas de líneas verticales y horizontales que se combinaron formando una composición más compleja. Otras veces, el borde quedó delimitado por una sucesión de rombos, bajo los cuales se ejecutó una simple capa de almagra.

Los cuencos del tipo 2.3.2 suelen tener el borde de la superficie externa en reserva, aunque en alguna ocasión se marcó con una banda de líneas horizontales. En el espacio comprendido entre el borde y la carena se desarrollaron temas lineales, como una banda de líneas oblicuas que cambian de dirección creando un ángulo agudo o las típicas sucesiones de triángulos y rombos tramados, a veces interrumpidos por una banda de líneas verticales que forma una metopa. En alguna ocasión, también se registra una banda de líneas horizontales justo en la parte en la que comenzó el perfil elipsoide del cuerpo.

Por último, los cuencos 2.3.3 quedan reducidos a un ejemplar del corte SMRO de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: fig. 15:5) con un campo rallado de líneas oblicuas en el que se intercalaron cuadros en reserva, composición que quedó delimitada por una línea horizontal justo por debajo del cuello. Es probable que el tema se distribuyera por todo el cuerpo, aunque la fragmentación de la pieza no permite asegurarlo.

En términos generales, y como se ha podido comprobar, la decoración diferenció distintas partes que compusieron las formas, por lo que sirvió como elemento diferenciador de las mismas.

FORMAS CERRADAS	MOTIVO ASOCIADO	YACIMIENTO
2.1	<b>Sup. Ext:</b> A1, A5, A7, B1, D1 <b>Sup. Int:</b> A7	Nora Velha, Medellín (?), Alarcos, Moreirinha, Vila do Touro.
2.2	<b>Sup. Ext:</b> B2	Cachouça
2.3.1	<b>Sup. Ext:</b> A11, E1.	Alcazaba de Badajoz, Vila do Touro.
2.3.2	<b>Sup. Ext:</b> A6, B1, E1, E4	Nora Velha, Medellín, Alarcos, Cueva de Boquique-Valcorchero.
2.3.3	<b>Sup. Ext:</b> A7, C1	Medellín, Cueva de Boquique-Valcorchero (?).

Fig. V.11. Tabla con las formas cerradas, su decoración asociada y procedencia.

#### 5.4.2 Orígenes y paralelos iconográficos

El sector centro-occidental de la meseta y Las Beiras, donde se desarrolló gran parte de esta producción, cuenta con una tradición geométrica que se remonta al Calcolítico (Almagro-Gorbea 1973: mapa 12). Este repertorio de motivos geométricos también aparece en la orfebrería del Bronce Final (Fig. V.12:2) (Almagro-Gorbea 1977: figs. 4, 6, 10, 13), destacando de la metalurgia los cuencos de bronce del tipo Baiões en los que frecuentemente se desarrollaron algunas sucesiones de triángulos tramados a lo largo del borde (Fig. V.12:1) (Armada Pita *et al.* 2008: fig. 5:2).

Como algunos autores han señalado (Armada Pita 2006-07: 279), muchos de estos cuencos de bronce umbilicados de fabricación local y con decoración geométrica, como los de Nossa Senhora da Guia, presentan paralelos orientales y sardos. Es muy posible que los cuencos de los tipos 1.1.4 y 1.1.5 pintados estilo Valcorchero, probablemente rematados con una base umbilicada como muchas de las copas del grupo B.II de Ruiz Mata (1995a: fig. 20), estuvieran reproduciendo en cerámica las formas y las decoraciones de los cuencos metálicos como se constata en otros puntos del Mediterráneo (Rathje y Wriedt 2000: 1878-1879). De hecho, los rehundidos de algunas formas bruñidas del propio yacimiento de Valcorchero son típicos de los vasos metálicos (Almagro-Gorbea 1977: 133), sin olvidar la apariencia metálica de las superficies bruñidas. Por ello, es muy posible que estos cuencos de bronce de base umbilicada no solo contribuyeran en la decoración sino también en algunas formas de la cerámica estilo Valcorchero, probablemente para darles una apariencia más noble y, por tanto, otorgarles un valor añadido.

Entre los horizontes geométricos del Bronce Final también destaca la cerámica del estilo Lapa do Fumo o de *ornatos brunidos no exterior*, una producción característica del Bronce Final portugués cuyo repertorio incluye algunas de las típicas composiciones de la cerámica estilo Valcorchero.

De esta forma, y sin insistir en las decoraciones de tipo lineal que aparecen reiteradamente en la cerámica del estilo Lapa do Fumo e incisa (Almagro-Gorbea 1977: fig. 26: abajo-izquierda; Silva y Berrocal-Rangel 2005: fig. 8:A1/Ib/17; Vilaça y Cardoso 2017: fig. 31), destacan todos aquellos temas que también se registran en la cerámica estilo Valcorchero, como los típicos frisos de rombos tramados entre el borde y la carena (Fig. V.12:5) (Silva y Berrocal-Rangel 2005: fig. 14:A2/IIC/33; Almeida *et al.* 2012: fig. 29:1-2), así como las sucesiones de triángulos con el vértice hacia arriba (Almagro-Gorbea 1977: fig. 26: abajo-derecha) o invertidos (Fig. V.12:4) (Silva y Berrocal-Rangel 2005: figs. 12:A1/IIa/153; 13:A1/IIa/279) que a veces se alternan creando meandros en reserva (Silva y Berrocal-Rangel 2005: fig. 13:A2/IIa/4; Monge Soares *et al.* 2012: fig. 21:4). También son recurrentes los campos reticulados delimitados por bandas de líneas oblicuas en la parte superior del recipiente (Antunes *et al.* 2012: fig. 19:121) o las composiciones quebradas triangulares (Fig. V.12:3) (Silva y Berrocal-Rangel 2005: fig. 14: A2/IIC/32; Almeida *et al.* 2012: fig. 29:5).

Las sucesiones de rombos tramados en paneles rectangulares delimitados por líneas horizontales, casi siempre bajo la línea del borde, también se constatan en la cerámica de tipo Baiões (Fig. V.12:6) (Vilaça y Cardoso 2017: fig. 29). Otra producción geométrica la conforman las cerámicas de Cogotas I del valle del Guadiana en las que se constatan motivos lineales o composiciones triangulares (Almagro-Gorbea 1977: fig. 35; García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 4), si bien los testimonios estratificados de cerámicas de Cogotas I son aún escasos.

A este repertorio se añade un fragmento de Alarcos con decoración bruñida en cuya superficie externa se desarrolló una composición de triángulos tramados invertidos y con el vértice hacia arriba (García Huerta y Morales 2017: fig. 7:1), un fragmento de difícil adscripción a un estilo al combinar la técnica del bruñido interno, propio de la cerámica de retícula bruñida, con el bruñido externo que define la cerámica Lapa do Fumo.

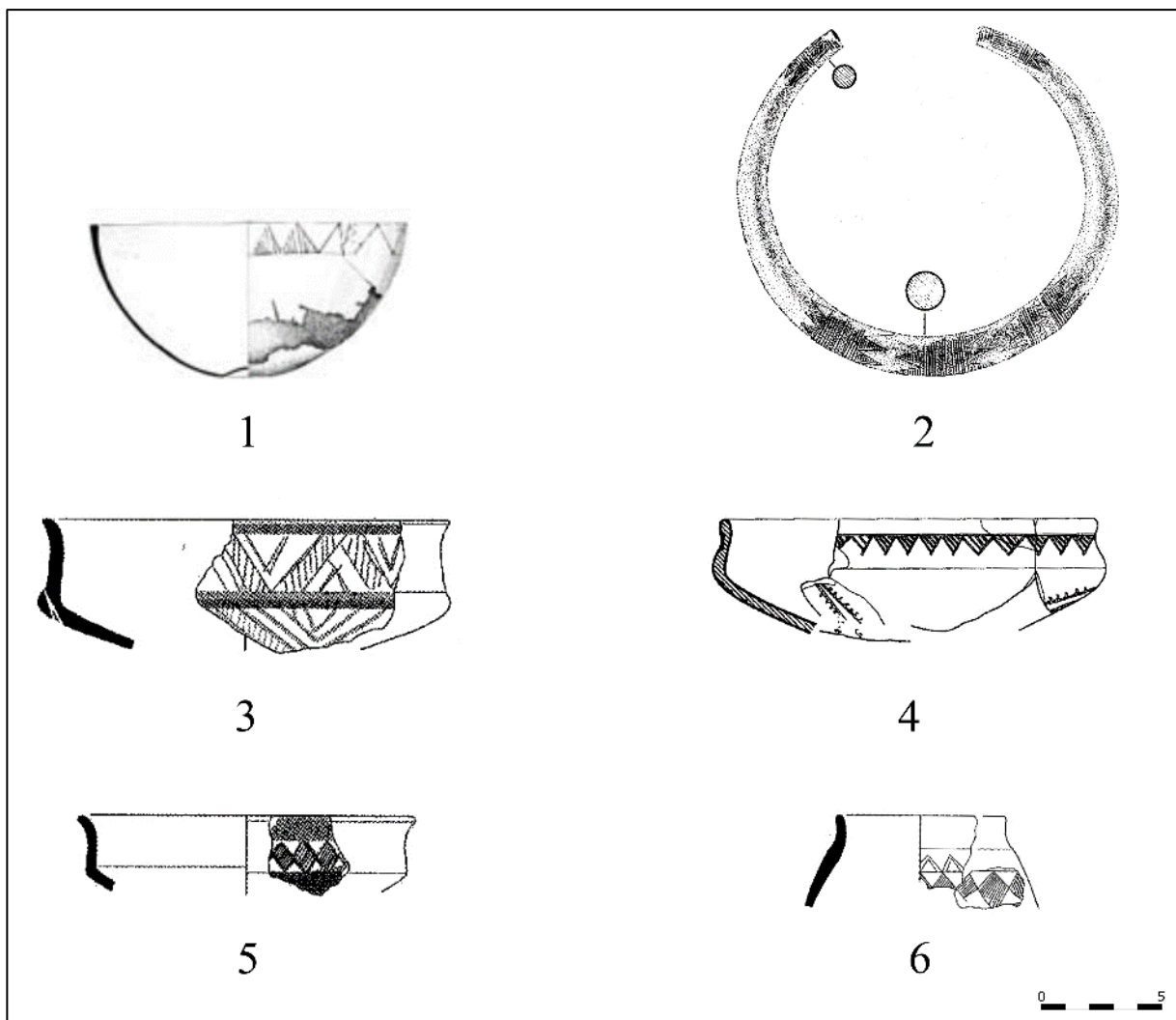


Fig. V.12. Paralelos de la cerámica estilo Valcorchero.

1. Cuenco de bronce del tipo Baiões (Armada Pita et al. 2008: fig. 5:2); 2. Torques de Berzocana (Almagro-Gorbea 1977: fig. 6:1) (ambos sin escala); 3, 5. Cerámica del tipo lapa do Fumo (Almeida et al. 2012: fig. 29:5, 1); 4. cerámica incisa (Silva y Berrocal-Rangel 2005: fig. 12:A1/IIa/153); 6. cerámica de tipo Baiões (Vilaça y Cardoso 2017: fig. 29: abajo-derecha).

A estas producciones locales, cuyos orígenes se gestaron en el Bronce Final, hay que añadir la cerámica estilo Carambolo, cuyo repertorio incluye algunos de los temas reseñados, como las sucesiones de triángulos o rombos tramados y los meandros en reserva. Incluso se repite el típico recurso de interrumpir los frisos con bandas de líneas verticales formando metopas. Por tanto, es posible que hubieran existido préstamos decorativos entre ambos estilos. Las únicas composiciones que no aparecen en la cerámica estilo Carambolo son las clasificadas como C1, E2 y E3, lo cual reforzaría el carácter diferenciado y local de la cerámica pintada estilo Valcorchero.

La línea ondulada que aparece en las composiciones E2 y E3 se trata de un tema simple que seguramente surgió del imaginario local sin ningún tipo de vinculación con otras producciones, registrándose en varias culturas y soportes, como en la cerámica griega protogeométrica (Folsom 1967: 48; Kunisch 1998: Abb. 8:a). Los cuadrados que definen la composición C1 también fueron

habituales en las cerámicas griegas del Geométrico Medio II ático (Kunisch 1998: Abb. 37:a; Papadopoulos 2017: fig. 6:b), por lo que quizás la cerámica de este estilo pudo inspirar el desarrollo de algunas composiciones de la cerámica estilo Valcorchero.

Por tanto, según lo señalado, queda patente la existencia de un horizonte geométrico del Bronce Final con el que se pueden establecer conexiones y paralelos estilísticos para la cerámica estilo Valcorchero, especialmente las cerámicas del tipo Lapa do Fumo y Baiões. Es muy posible que la irrupción de la cerámica estilo Carambolo en la meseta, como atestigua el fragmento de Alarcos (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 5:2), favoreciera la interacción de ambos estilos, de ahí las analogías entre ambas producciones, aunque posiblemente la cerámica estilo Valcorchero se desarrollara poco antes que la cerámica estilo Carambolo.

Quizás el desarrollo de la técnica pintada potenció la creación de estilos que fusionaron la decoración bruñida con la pintada, ya sea en el mismo motivo, como en el citado caso de Moreirinha (Vilaça *et al.* 2018: fig. 4:2), o por separado dentro del mismo recipiente, como una pieza del siglo VII a.C. de Castro Marim (Pereira Pinto de Oliveira 2012: fig. 8). Por tanto, se podría hablar de un lenguaje común de tipo geométrico que se empezó a desarrollar con la técnica pintada. De esta forma, la cerámica estilo Valcorchero no supondría una novedad a nivel conceptual, pero sí técnico. Esta interrelación decorativa queda patente en la reproducción de temas exactamente iguales en la cerámica estilo Lapa do Fumo, la cerámica estilo Baiões, la cerámica estilo Valcorchero y los cuencos de bronce de Baiões.

Las semejanzas formales entre estos cuencos de bronce y las formas 1.1.4 y 1.1.5 de la cerámica estilo Valcorchero permite plantear una asociación indisoluble entre la forma y la decoración, concepción que en su reproducción cerámica explicaría la plasmación de ambos conceptos. Dicho de otra forma, la reproducción de formas metálicas en cerámica supuso también la plasmación de la decoración que los acompañó, aunque también es posible que el fenómeno fuera al contrario y el deseo de plasmar una decoración concreta motivara la reproducción del soporte.

#### **5.4.3. Motivos simbólicos de la cerámica estilo Valcorchero**

Como se concluye del estudio estilístico, la cerámica estilo Valcorchero se caracterizó por un lenguaje puramente geométrico que dificulta el reconocimiento de ideas de tipo simbólico. Es posible que algunos de estos motivos geométricos expresaran la esquematización de una idea actualmente imposible de reconocer. Por ello, y dado el actual repertorio conservado, habría que señalar una función puramente decorativa para los motivos que conformaron el estilo Valcorchero. Sin embargo, es posible que se representara un ofidio a través de la línea ondulada (E2-3), aunque habría que reconocer la ausencia de cualquier tipo de elemento corporal que lo corrobore.

La serpiente es un animal muy representado en varias culturas por la connotación simbólica que se le concedió. Así, por ejemplo, aparece en la cerámica del Geométrico Chipriota I (1050-950 a.C.) (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. XXII.1), en algunas cerámicas griegas del Geométrico Medio (Kunisch 1998: Abb. 94:e) y Final (Fig. V.13:1-2) (Cook y Dupont 1998: fig. 5:3; Dehl-von Kaenel 2009: fig. 24), en la cerámica protocorintia (Fig. V.13:3-4) (Colstream 1968: pl. 21:c) o en algún peine fenicio del santuario de Samos (Aubert 1978: fig. 9:S.1).

En la península ibérica, la serpiente se documenta desde el Neolítico (García Huerta 2017: 91; Lacalle 2019: 343), perdurando posiblemente durante el Calcolítico a través todas aquellas representaciones en zigzags o curvas de algunos monumentos megalíticos (Lucas 1993: 14). Durante la Primera Edad del Hierro la serpiente se representó en varios soportes (Jiménez Ávila 2003: fig. 3), como en la bandeja de El Gandul, donde pudo simbolizar a la divinidad (Olmos 2008-09: 111, fig. 1), o en uno de los colgantes del tesoro de La Aliseda (Almagro-Gorbea 1977: lám. XXVII: abajo derecha). Además, aparece en

algunos jarros de bronce piriformes, como el de la tumba 17 de la necrópolis onubense de La Joya (Garrido y Orta 1978: figs. 54-55) o el de Las Fraguas (Toledo) (Jiménez Ávila 2002: láms III.5; IV.5) entre otros, constituyendo el animal más representado de la bronzística fenicio-occidental (Jiménez Ávila 2002: fig. 241).



Fig. V.13. Representación de ofidios en algunas producciones geométricas del Mediterráneo. 1-2. Hydria del Geométrico Final (colección Evan Gorga); 3. Imitación etrusca de un modelo de kotýle de transición del Protocorintio Antiguo al Medio de la necrópolis de Riserva del Bagno; 4. kotýle del Protocorintio Medio de la necrópolis della Banditaccia (Museo Villa Giulia, fotos de autor).

La serpiente, en contraposición al pájaro, haría alusión al mundo subterráneo (Davi 1993: 25), por lo que pudo hacer referencia a la muerte (Neri 2010: 194; García Huerta 2017: 91). No obstante, hay quienes apuntan su relación con la regeneración y el renacimiento, unos conceptos que se sublimaron en la idea de eternidad cuando aparece mordiéndose la cola (*ouróboros*) (Soave 2017: 83). Ambas ideas explicarían que la serpiente fuera uno de los atributos de aquella divinidad femenina representada como señora de los animales (Invernizzi y Piacentini 2018: 9), sobre todo si se considera la relación simbólica entre la eternidad y el ciclo vital de la serpiente (hibernación-regeneración primaveral) (Golan 1991: 107).

Por tanto, es posible que la línea ondulada representada en algunas de las cerámicas pintadas estilo Valcorchero hiciera alusión a la serpiente por su asociación simbólica con la regeneración del ciclo vital. Sin embargo, teniendo en cuenta su recurrente papel como protectoras de bienes preciados (Golan 1991: 109), es posible que protegieran simbólicamente el contenido que recibieron estas cerámicas, sobre todo si se tiene en cuenta el posible contexto sacro de los ejemplares de Cachouça (Vilaça *et al.* 2018: 58). Posteriormente, durante la Primera Edad del Hierro, este valor apotropaico fue relegado a otros animales fantásticos, como el grifo o la esfinge, que flanquearon el receptáculo de las

paletas de marfil o hueso empleadas para contener el unguento sacro impuesto en los rituales funerarios (*vid infra*, p. 269).

## 5.5 Cronología

Como se apuntó anteriormente, la adscripción de todos estos ejemplares pintados en rojo a la cerámica estilo Carambolo supuso una dependencia cronológica que se estableció en función de la valoración de cada autor para este estilo cerámico.

En este estudio se procederá a un análisis de los datos disponibles con el fin de determinar una cronología independiente para la cerámica estilo Valcorchero. Para ejecutar esta labor hay que tener en cuenta todas las limitaciones que vienen impuestas por las publicaciones, en ocasiones poco claras en aspectos tan importantes como los materiales asociados o la posición exacta que ocuparon en la estratigrafía.

Para abordar esta cuestión, como se hizo en la producción anterior, se diferenciará entre la cronología que aportan los materiales asociados y la cronología absoluta del radiocarbono. En el primer caso también se hará mención a las fechas radiocarbónicas que aportan los distintos materiales asociados.

### 5.5.1 Cronología convencional y absoluta por asociación de materiales

Una aproximación a la cronología de la cerámica estilo Valcorchero por asociación de materiales implica un análisis detallado de los contextos, ya que no todos ofrecen una información segura para determinar el momento en el que se desarrolló esta producción.

De esta forma, los hallazgos en superficie o de procedencia desconocida no se tendrán en cuenta. Entre estos materiales se encuentran los primeros ejemplares publicados de la Cueva de Boquique (Rivero de la Higuera 1972-73: fig. 14:65-67), los de Los Concejiles (Vilaça *et al.* 2012: fig. 16:1-2) y los de Cabeço da Argemela (Vilaça *et al.* 2018: fig. 6).

Por otro lado, están aquellos que se han hallado en niveles revueltos o en una posición secundaria por alteraciones postdeposicionales, como los de la entrada Norte de la Cueva de Boquique (Almagro-Gorbea 1977: fig. 42:3-4) o los de la UE 30 del depósito de Salsa 3 (de Deus *et al.* 2010: fig. 17:10). Dichos casos tampoco se tomarán en consideración por las evidentes limitaciones que suponen.

En el caso de Alarcos, muchos de los ejemplares adscritos a este estilo provienen de niveles revueltos o superficiales (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 7:3-4; García Huerta y Morales 2017: figs. 7:8, 8:1. Inéditos), aunque el contexto de los hallazgos de la cata U15 sería fiable al no haber sufrido alteraciones (García Huerta y Morales 2017: fig. 3:B).

El resto de hallazgos referidos a continuación aparecen *in situ* y asociados a materiales que ofrecen información cronológica fiable.

En la mayoría de los casos, la cerámica estilo Valcorchero se asocia a cerámicas a mano, generalmente cazuelas de carena alta similares a las A.I.a de Ruiz Mata (1995a) o con carenas algo más suaves y angulosas. También son frecuentes los recipientes de perfil elipsoide y bordes rectos, típicos de algunos contextos del Bronce Final en el Guadiana Medio y el Tajo portugués (Rivero de la Higuera 1972-73: figs. 15:72-73; 16-18; 20; 22:87; Almagro-Gorbea 1977: figs. 28-29; Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: fig. 10:12; Vilaça y Cardoso 2017: figs. 13, 22-23). Otra forma muy común son los cuencos hemisféricos o de casquete esférico, así como los recipientes de almacenamiento de base plana y



cuello acampanado. Este repertorio de formas se constata en Nora Velha (Schubart 1975: Taf. 61:318-322) y el nivel 4 del corte SMRO de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: figs. 10:5; 11).

En lo referente a la tipología, conviene señalar que la decoración pintada de estilo Valcorchero se desarrolló en algunas formas típicas de la fase II de Ruiz Mata (1995a: 275-276), como la copa de paredes finas del tipo B.II, cuya cronología se estimó desde comienzos del siglo VII a.C. No obstante, la presencia de esta forma en la fase V de El Carambolo (Casado 2015: fig. 51:DJ2002/24/2544-120+121+127) obligaría a retrotraer el límite superior hasta los inicios del siglo VIII cal. a.C., o un poco antes según la cronología radiocarbónica de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: 120).

En cuanto a las decoraciones, hay ejemplares que se asocian a cerámicas de Cogotas I, como en Moreirinha (Vilaça *et al.* 2018: 58) y Vila do Touro (Vilaça *et al.* 2018: 61). Estos ejemplares, en función del radiocarbono, se han fechado entre los siglos X-IX cal. a.C. en un contexto de relaciones comerciales y culturales entre la Beira portuguesa y la meseta Norte (Abarquero 2005: 210), si bien Moreirinha tiende más hacia el siglo X cal. a.C.

Otra producción destacada es la cerámica de Lapa do Fumo, definida por una decoración geométrica bruñida externa en contextos del Bronce Final portugués. Este estilo cerámico, constatado en Moreirinha (Vilaça *et al.* 2018: 58), Cachouça (Vilaça *et al.* 2018: 58), la capa VIII del corte 14 de la Alcazaba de Badajoz (Rodríguez González y Celestino 2019b: 123) y, posiblemente, en Quinta das Rosas (Vilaça *et al.* 2018: 61) se ha fechado entre los siglos XIII-VII a.C. (Monge Soares 2005: 142; Almeida *et al.* 2012: 245), un marco cronológico que muchos autores consideran excesivamente amplio (Vilaça *et al.* 2012: 145). Cardoso (1995: 88), atendiendo al C-14, asegura su inclusión en el siglo XIII cal. a.C. y extiende su desarrollo hasta el siglo VIII cal. a.C. Parece que las dataciones absolutas de Moreirinha (Vilaça *et al.* 2018: 81) confirman los siglos XI y X cal. a.C., aunque los últimos estudios de conjunto señalan el desarrollo de esta producción local, típica del valle del Tajo portugués, durante los siglos XI-IX cal. a.C. (Vilaça y Cardoso 2017: 266-267).

Tan solo en el caso de Alarcos, y en lo que respecta a los ejemplares de la cata U15, se ha documentado cerámica de retícula bruñida (García Huerta y Morales 2017: fig. 3:B) que, según lo dispuesto anteriormente (*vid supra*, p. 97), se fecharía entre finales del siglo X y el VI a.C. En cuanto al fragmento de cerámica grafitada de este contexto (García Huerta y Morales 2017: fig. 3:B), parece ser una intrusión, mientras que su asociación a los estilos San Pedro II y Meseta apuntan hacia una cronología de la Primera Edad del Hierro.

Por otro lado, la cerámica incisa y a peine de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: fig. 3:B), Cachouça (Moreirinha (Vilaça *et al.* 2018: 58) y Vila do Touro (Vilaça *et al.* 2018: 61), así como el fragmento de cerámica impresa del nivel 4 del SMRO de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: fig. 15:10), ofrecen escasa información cronológica. Tan solo podría apuntarse la valoración de las cerámicas a peine en el contexto cultural de la Primera Edad del Hierro (Vilaça *et al.* 2018: 58), ya que las impresiones e incisiones suelen ser un recurso con un amplio margen cronológico y cultural.

En algunos yacimientos de la Beira Interior aparecen elementos de bronce que ofrecen una valiosa información cronológica. Sin embargo, dichos materiales presentan una horquilla cronológica excesivamente amplia que no permite concretar todo lo deseable. De esta forma, según la cronología convencional, el ponderal bitroncocónico de Moreirinha se fecha entre los siglos XII-IX a.C. (Vilaça 2011: 143), mientras que el asador articulado del tipo Alvaiázere de Cachouça (Vilaça *et al.* 2018: 58) y el caldero de anteojos de Nora Velha (Schubart 1975: 242, nº 312) sugieren una cronología entre el siglo IX a.C. y el 750 a.C. (Armada Pita 2006-07: 274-277; Gomá 2018: 157). También se cita la presencia de dos fíbulas en Vila do Touro, una de tipo Alcores y otra de tipo Bencarrón (Vilaça *et al.* 2018: 61), aunque el resorte y la elaboración en una sola pieza apunta hacia la clasificación de esta última como tipo



Acebuchal (da Ponte *et al.* 2012: fig. 3:2). Dicha consideración presenta un margen entre el 650 y el siglo VI a.C. (Torres Ortiz 2002: 200), intervalo en el que también se incluiría el broche de cinturón de tipo tartésico de Vila do Touro (Vilaça *et al.* 2018: 61).

Los elementos de hierro se restringen a una hoja de cuchillo de Moreirinha y algunas placas de Cachouça, fechadas antes del siglo IX a.C. (Vilaça y Cardoso 2017: 271). Sin embargo, existió una continuidad de los cuchillos hasta bien entrada la Edad del Hierro (Pachón y Carrasco 2005: 136; Lorrio 2008a: fig. 671; Monge Soares *et al.* 2017: fig. 18:1; Arruda *et al.* 2017a: 217-218, fig. 21), por lo que, a excepción del caso de Moreirinha, podrían ser algo más recientes.

También suelen aparecer algunos elementos de adorno, como las cuentas de oro de Nora Velha (Schubart 1975: Taf. 61:313-15) o las de ámbar de Moreirinha, estas últimas fechadas entre los siglos XII-X cal. a.C. Sin embargo, el caldero de anteojos de Nora Velha o las cerámicas a torno de tradición orientalizable de Cachouça (Vilaça *et al.* 2018: 58; Vilaça 2013: fig. 8), mostrarían una datación más baja según la cronología convencional, consideración a la que se añadiría la cuenta de pasta vítrea de Cachouça (Vilaça *et al.* 2018: 58).

### 5.5.2 Cronología absoluta radiocarbónica

Para abordar el estudio de la cronología absoluta de la cerámica estilo Valcorchero se cuenta con una amplia serie de fechas radiocarbónicas. Es significativo que, en proporción a los materiales constatados para la cerámica estilo Carambolo, el número de muestras analizadas para C-14 sea mayor en esta producción.

En cuanto a la naturaleza de las muestras, y a excepción de una de Vila do Touro (Sac-3034), todas corresponden a carbones que, como se indicó, podrían revelar una cronología más antigua a la del contexto. En cuanto al corte SMRO de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012), hay autores que han advertido sobre las limitaciones de un sondeo de tan reducidas dimensiones y con unos niveles superiores alterados (Celestino y Rodríguez González 2017b: 186), aunque las muestras analizadas no proceden de los niveles alterados (UJEE 1-3) (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: 67). Sin embargo, los resultados de las muestras analizadas en el nivel 4 de dicho corte presentan algunos problemas, ya que, tras la recalibración de las fechas, se observa una cronología más antigua de la muestra CNA-877 a la que ofrecen las muestras analizadas de las unidades estratigráficas inferiores.

Como se puede observar, las fechas presentan un marco cronológico que se extiende desde finales del siglo XIV hasta principios del siglo VIII cal. a.C., una extensión excesivamente amplia que se ha concretado en la primera mitad del siglo IX cal. a.C. dentro de un contexto de transición del Bronce Final a la Primera Edad del Hierro (Vilaça *et al.* 2018: 84). Sin embargo, si se atiende a la información que proporciona la muestra de semillas de Vila do Touro, considerada de mayor fiabilidad por tratarse de una muestra de vida corta, la cronología se centra en el siglo IX cal. a.C.

YACIMIENTO	MU.	ID. MU.	FECHA BP	68.2% p cal BC	95.4% p cal BC	REFERENCIA
Medellín SMRO (nivel 4)	Carbón	CNA-870	2775±25	974-954 (15.3%)	996-844	Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: tab. 1 (recalibrada)
				944-894 (48.4%)		
				865-856 (4.5%)		

<b>Medellín SMRO (nivel 4)</b>	Carbón	CNA-877	2820±25	1004-931	1042-910	Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: tab. 1 (recalibrada)
<b>Moreirinha (nivel 2)</b>	Carbón	ICEN-835	2910±45	1192-1021	1231-945	Vilaça <i>et al.</i> 2018: q. 6-7
<b>Moreirinha (nivel 2)</b>	Carbón	OxA-4085	2780±70	1004-842	1112-809	Vilaça <i>et al.</i> 2018: q. 6-7
<b>Moreirinha (nivel 3)</b>	Carbón	ICEN-834	2940±45	1215-1058	1270-1009	Vilaça <i>et al.</i> 2018: q. 6-7
<b>Moreirinha (nivel 3)</b>	Carbón	GrN-19659	2785±15	972-906	1001-896	Vilaça <i>et al.</i> 2018: q. 6-7
<b>Cachouça (I'15 03)</b>	Carbón	CSIC-1286	2998±33	1284-1132	1381-1121	Vilaça <i>et al.</i> 2018: q. 6-7
<b>Cachouça (L'10/11 02)</b>	Carbón	Sac-1929	2760±80	996-830	1119-797	Vilaça <i>et al.</i> 2018: q. 6-7
<b>Cachouça (L'10/11 02)</b>	Carbón	Sac-1931	2690±60	896-806	993-787	Vilaça <i>et al.</i> 2018: q. 6-7
<b>Vila do Touro (E4 04)</b>	Carbón	Sac-3033	2710±35	895-823	918-806	Vilaça <i>et al.</i> 2018: q. 6-7
<b>Vila do Touro (E4 02)</b>	Granos de trigo	Sac-3034	2680±45	894-803	915-795	Vilaça <i>et al.</i> 2018: q. 6-7
<b>Quinta das Rosas</b>	Carbón	Sac-1964	2810±40	1000-913	1073-843	Vilaça <i>et al.</i> 2018: q. 6-7

Fig. V.14. Tabla con las dataciones radiocarbónicas de las muestras asociadas a cerámica estilo Valcorchero.

### 5.5.3 Discusión: cronología convencional y absoluta radiocarbónica de la cerámica estilo Valcorchero

El análisis de la información disponible revela de nuevo una notable diferencia entre la cronología convencional y la radiocarbónica.

En cuanto a la cronología convencional, los ponderales bitroncocónicos, el asador articulado del tipo Alvaiázere y el caldero de anteojos muestran un límite superior del siglo IX a.C., extendiéndose el límite inferior de los dos últimos hasta el 750 a.C. En este momento se encuadrarían las cerámicas a torno grises orientalizantes, aunque sería más adecuada su datación desde finales del siglo VIII a.C. Las fíbulas de tipo Alcores y Acebuchal rebajan el límite inferior al 650 a.C. aproximadamente o el siglo VI a.C., mientras que la cerámica San Pedro II y estilo Meseta de la U15 de Alarcos se encuadrarían dentro de la Primera Edad del Hierro. En este siglo VII a.C. también se podrían situar las cerámicas de tipo Lapa do Fumo según algunos autores, aunque esta producción fue mucho más frecuente en contextos anteriores del Bronce Final.

Por su parte, existen materiales que concretan bastante poco, como los cuchillos de hierro afalcatados, la cerámica de retícula bruñida o las cerámicas a peine, aunque estas últimas apuntarían hacia la Primera Edad del Hierro.

De esta forma, según las escasas referencias disponibles, se podría apuntar por una producción con una expansión desde el siglo IX hasta mediados del siglo VII a.C. según la cronología convencional.

Por otro lado, la cronología radiocarbónica muestra unas dataciones excesivamente altas, probablemente por la naturaleza de las muestras. A ello cabría añadir el contexto poco fiable de la muestra CSIC-1286 de Cachouça, obtenida de un nivel de colmatación en el que se registraron fragmentos de cerámica neolítica (Vilaça *et al.* 2018: 59).

La datación más sólida, correspondiente con la obtenida de las semillas en Vila do Touro, se centra en el siglo IX cal. a.C. Esta consideración cronológica, que además coincide con la que proporciona la muestra de carbón de este mismo yacimiento (Sac-3033), se ajusta mucho mejor a la cronología y al contexto cultural de algunos elementos importados, como las cuentas de collar, el caldero de anteojos y el asador articulado del tipo Alvaiázere. En este momento, según la cronología radiocarbónica estimada, también se situaría sin problema la cerámica de tipo Lapa do Fumo según las fechas calibradas.

Quizás la cronología radiocarbónica deba extenderse hasta el siglo VIII cal. a.C., como sugieren las copas B.II de la fase V de El Carambolo o los límites inferiores, en fechas calibradas, que algunos autores han planteado para la cerámica Lapa do Fumo.

Como conclusión, podría determinarse una cronología convencional aproximada entre el 800 y el 650 a.C. para la cerámica estilo Valcorchero, límites que se concretan entre en 850 y 750 cal. a.C. según el radiocarbono. Esta consideración cronológica plantea el desarrollo coetáneo de la cerámica estilo Carambolo y la cerámica estilo Valcorchero, aunque es muy posible que esta última surgiera antes como apuntan las fechas radiocarbónicas. Su desarrollo durante el pleno Hierro I, como sugieren las fíbulas tipo Alcores y Acebuchal o la cerámica estilo San Pedro II y estilo Meseta, también señalaría una mayor perduración de la cerámica estilo Valcorchero, aunque aún son escasos los testimonios para poder aquilatar la horquilla cronológica que abarca desde el siglo IX al VII a.C.

Por tanto, como indican estos límites cronológicos, la cerámica estilo Valcorchero se desarrolló en un contexto transicional del Bronce Final a la Primera Edad del Hierro. Tal consideración se aprecia en la tipología, ya que la decoración se ejecutó sobre formas características del Bronce Final y de la Primera Edad del Hierro.

## 5.6 Uso, función y significado de la cerámica estilo Valcorchero

Todos los hallazgos de cerámica estilo Valcorchero documentados en prospecciones o en posición secundaria no han permitido conocer el contexto o la funcionalidad de estos recipientes. Sin embargo, y a excepción de los materiales de Nora Velha (Schubart 1975), han sido la única referencia de esta producción hasta mediados de los años noventa del siglo XX con la publicación de los materiales de Moreirinha (Vilaça 1995). Tales hallazgos siempre fueron relacionados con la cerámica estilo Carambolo y las relaciones culturales con la Baja Andalucía tartésica (Rivero de la Higuera 1972-73: 127; Enríquez 1990: 76; Vilaça 2004: 5), sin dejar claro, ante la ausencia de análisis arqueométricos, si fueron productos locales o adquiridos por vía comercial.

En la actualidad, contamos con un mayor número de testimonios, muchos de ellos en posición primaria, lo que permite conocer algunos aspectos como el ambiente o la funcionalidad de estas cerámicas. La mayoría de las cerámicas estilo Valcorchero *in situ* se han registrado en poblados en altura que, generalmente, se localizan cerca de un río o afluente, como Medellín, Alarcos, Moreirinha, Cachouça y Vila do Touro. Entre ellos destaca Moreirinha, un poblado formado por cabañas ovaladas construidas con madera, barro y un zócalo de piedra. La techumbre sería de algún material perecedero

que se sustentaba a través de un poste situado en el centro de la estructura (Vilaça 2004: 3, fig. 4). Este tipo de vivienda también se ha registrado en Alarcos (García Huerta y Morales 2017: fig. 5) y Vila do Touro (Vilaça *et al.* 2018: 61), aunque en este último caso se ha apuntado su función como depósito de grano. Para la estructura análoga de Cachouça (Vilaça *et al.* 2018: 58), sin embargo, se valoró su posible uso como espacio en el que se desarrollaron actividades de tipo ritual.

En cuanto a Medellín, el sondeo excavado en 2008 (SMRO) parece corresponder a un basurero (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: 71), posiblemente del poblado en altura que durante el Bronce Final ocupó el cerro (Almagro-Gorbea 1977: 478; Almagro-Gorbea y Martín Bravo 1994). No obstante, hay autores que han apuntado la imposibilidad de retrotraer la antigüedad del poblamiento más allá del siglo VII a.C. (Celestino y Rodríguez González 2017b: 191).

Por último, y con respecto a los espacios de hábitat, este estilo también se ha constatado en poblados situados en una suave elevación, como Quinta das Rosas (Vilaça *et al.* 2018: 61), por lo que no sería una producción exclusiva de los poblados en altura.

Finalmente, tan solo el caso de Nora Velha (Schubart 1975) revelaría un contexto funerario para la cerámica estilo Valcorchero. Este megalito del Bajo Alentejo, situado en llano y reutilizado durante los siglos IX-VIII a.C., constataría el uso de estas cerámicas pintadas como parte del ajuar del difunto.

En conclusión, según se desprende de los contextos reseñados, la cerámica estilo Valcorchero parece que tuvo una funcionalidad relacionada con el ámbito doméstico. Las estructuras circulares con zócalos de piedra en los espacios de hábitat corresponderían con viviendas en las que esta cerámica, considerada como vajilla de lujo al igual que la cerámica estilo Carambolo, se utilizaría en momentos muy puntuales y destacados. Sin embargo, la escasa adherencia de los pigmentos a las superficies plantearía también la posibilidad de uso como vasos de exposición. Aunque no se han realizado análisis de contenidos, Vilaça *et al.* (2018: 80) han sugerido su uso para contener sustancias poco habituales y de gran valor social, probablemente alguna bebida alcohólica.

La novedad de la técnica pintada quizás incrementó el valor social de estas cerámicas, lo cual justificaría su amortización como vaso de ofrendas en los espacios funerarios, como Nora Velha, o su empleo para el desarrollo de rituales como documentaría el contexto de Cachouça. Sin embargo, con la información disponible, sería difícil determinar la naturaleza de estos rituales o la posible alusión a una divinidad, sobre todo si se tiene en cuenta la inexistencia de símbolos o motivos figurativos. No obstante, en lo relativo al caso de Nora Velha, habría que apuntar la presencia de cerámicas pintadas estilo San Pedro II y estilo Medellín en algunos contextos funerarios de la Primera Edad del Hierro, por lo que ambos comportamientos podrían responder a una predilección por el uso de cerámicas pintadas para el desarrollo de algún ritual funerario.

Por último, hay que destacar que el geometrismo de la cerámica estilo Valcorchero también se plasma en el lenguaje esquemático de las estelas de guerrero, de las cuales la mitad se concentra en el valle medio del Guadiana (Celestino y Rodríguez González 2017b: 190), por lo que es coherente con los gustos y las concepciones de la época. En las estelas se representaron personajes con una alta dignidad social, ya sea terrena por tratarse de élites (Bendala 2013: 129), o divina al tratarse de dioses (Tejera *et al.* 2006). En todo caso, dicho geometrismo se convirtió en la forma más idónea para la representación simbólica de aquellos personajes con un alto rango entre estas comunidades, por lo que su reproducción en los vasos pintados estilo Valcorchero abogaría por su alta consideración social y simbólica.

## Capítulo 6

### Cerámica estilo San Pedro II

#### 6.1 Definición, hallazgos y distribución de la cerámica estilo San Pedro II

La cerámica pintada estilo San Pedro II representa la segunda producción monocroma en rojo más importante y numerosa de los valles del Guadalquivir y del Guadiana.

Los primeros testimonios documentados son los fragmentos de un vaso de la colección Bonsor del Castillo de Mairena que, según Aubet (1982: 386, fig. 1), fueron exhumados por el arqueólogo anglofrancés en la necrópolis de Cruz de Negro (Carmona, Sevilla) durante sus intervenciones a finales del siglo XIX (Bonsor 1899). Sin embargo, los primeros restos con una localización segura fueron hallados en la necrópolis onubense de La Joya a principios de los años sesenta del siglo XX (Orta y Garrido 1963: fig. 16), aunque los hallazgos recogidos en la ladera occidental del Cabezo de San Pedro (Huelva) en 1966 fueron los que ofrecieron los ejemplos mejor conservados para diferenciar la personalidad tipológica y estilística de esta cerámica (Blázquez *et al.* 1970: láms. XXVIII:d-q; XXIX:a-d; XXXIV:a-b).

Poco después, en la campaña de 1977 (Blázquez *et al.* 1979: fig. 40:407) y 1978 (Ruiz Mata *et al.* 1981: fig. 53:469), dicha producción fue hallada *in situ* en la fase II del Cabezo de San Pedro, de ahí su posterior denominación como cerámica San Pedro II o Guadalquivir II por Ruiz Mata (1984-85: 225; 2014: 6), ocasionalmente confundida con el tipo Guadalquivir I que haría referencia a la cerámica estilo Carambolo (Celestino *et al.* 2018: 142). No obstante, la definición formal y estilística de esta producción se debe a Paloma Cabrera (1981), si bien otros autores observaron también una individualización con respecto a otras producciones pintadas en rojo como la cerámica estilo Carambolo (Pellicer 1979-80: nota 47; Blasco 1980-81: 91; Aubet 1982: 387; Buero 1987: 42). Sin embargo, aun cuando se reconocieron dos estilos tipológica y estilísticamente diferentes, fue habitual la integración de formas y composiciones de la cerámica estilo San Pedro II en las sistematizaciones de la cerámica estilo Carambolo (Pellicer *et al.* 1983: 74; Buero 1984: figs. 4-6; 1987: 38, 41).

Otros autores han denominado esta cerámica como estilo Cástulo por los destacados hallazgos en el yacimiento jienense (Castro *et al.* 1996: 199), aunque ha sido un término que ha recibido escasa acogida en la investigación, quizás para evitar la confusión con las copas griegas de barniz negro tipo Cástulo (Shefton 1982). En este trabajo se utilizará el término San Pedro II, en lugar de Guadalquivir II, ya que para la producción monocroma roja anteriormente estudiada se empleó el término “estilo Carambolo” en lugar de Guadalquivir I. Además, esta denominación fue acuñada por Ruiz Mata (1984-85) en un momento en el que esta producción solo se concentraba en el valle del Guadalquivir, una realidad que no se puede seguir manteniendo en el estado actual de la investigación como revela su dispersión geográfica (Fig. VI.1).

El conocimiento de este estilo se fue ampliando conforme se sucedieron los hallazgos a finales de los años setenta y durante toda la década de los ochenta del siglo XX, como en la tumba XIX de Los Patos (Linares, Jaén) (Blázquez 1975: figs. 47; 49:6-8; 50:9-12; 51:13-15, 17; 52:18-24) y el corte II de la propia necrópolis (Blázquez 1975: fig. 57:34-35). También fue registrada en el nivel XVI del teatro romano de Medellín (Badajoz) (Almagro-Gorbea 1977: fig. 181:7195b, 7176), el Cabezo de la Esperanza (Huelva) (Belén *et al.* 1977: fig. 120:14), en la tumba 12 de la necrópolis de La Joya (Huelva) (Garrido y Orta 1978: fig. 14:4), en los alrededores de Cástulo (Linares, Jaén) (Blázquez y Valiente Malla 1979: fig. 5:2, 4) y en el propio asentamiento de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 33:202; 57:481-484; 83:729,

732; 92:803; 101:898; 117; 130:1132-1133; 141:1198-1199). Igualmente, aparece en los niveles 24 al 26 del corte V-20 de cerro Macareno (La Rinconada, Sevilla) (Pellicer *et al.* 1983: figs. 68:422; 73:529; 75:762; 78:14), en el cerro de los Infantes (Pinos Puente, Granada) (Molina González *et al.* 1983: fig. 4:m), en el nivel 6 (estrato III) del corte CA-80/B de Carmona (Sevilla) (Pellicer y Amores 1985: fig. 50:1, 5), en el estrato VI de la calle Alcazaba (Lebrija, Sevilla) (Caro *et al.* 1986: fig. 11:26), en los fondos VII e I.1 de San Bartolomé (Almonte, Huelva) (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. LXV:910; LXVI:917; C:1262), en la necrópolis del Cortijo de las Torres (Mengíbar, Jaén) (Carrasco *et al.* 1986: fig. 3), en cerro Boyero (Valenzuela, Córdoba) (Carrasco *et al.* 1986: fig. 5:B1) y en el túmulo 1 de la necrópolis de Las Cumbres (Puerto de Santa María, Cádiz) (Córdoba y Ruiz Mata 2000: láms. 2:2; 3:1, 4; 5:1; Córdoba 2004: figs. 1: abajo; 2:1; 2: centro y abajo; 3:1, 3-6).

El número de ejemplares de cerámica estilo San Pedro II en Andalucía se incrementó durante los años noventa del siglo XX y el primer decenio del siglo XXI, como en el cerro de las Madres de la antigua Asido (Medina Sidonia, Cádiz) (Escacena *et al.* 1994: figs. 6:27; 30:7), el Alcázar de Sevilla (Huarte 2002: fig. 82: centro) o en Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (Huelva) (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXII:1-5). No obstante, durante este periodo fueron más destacados y numerosos los hallazgos documentados fuera del valle del Guadalquivir, como en el cerro de San Pelayo (Martinamor, Salamanca) (Benet 1990: figs. 3-4), los niveles 13-12 y 9b del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Almodóvar del Campo, Ciudad Real) (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 120:1-7; 114:24-25, 29-30; 78:77; Esteban *et al.* 2019: figs. 8-10), Portaceli (Medellín, Badajoz) (Jiménez Ávila y Haba 1995: fig. 4; Rodríguez González *et al.* 2019: figs. 15-16; Rodríguez González y Celestino 2019b: figs. 7-9), la UE 4788 de los Silos de Morería (Mérida, Badajoz) (Jiménez Ávila y Barrientos 1997: fig. 4:4), el Recinto-1 de Peñarroya (Argamasilla de Alba, Ciudad Real) (García Huerta *et al.* 1999: fig. 10:2), Alarcos (Ciudad Real-Poblete, Ciudad Real) (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: figs. 5:1; 6:5-7; 7:1-2), Santa Margarida (Santa María, Serpa) (Monge Soares 2005: fig. 5:60), Crespa (Santa María, Serpa) (Monge Soares 2005: fig. 13:2) y Serra Alta (Santa María, Serpa) (Monge Soares 2005: fig. 13:1).

Los trabajos arqueológicos de los últimos años también han proporcionado nuevos testimonios de esta producción, como en Salsa 3 (Serpa) (de Deus *et al.* 2010: fig. 17:7-9, 11; Antunes *et al.* 2012: fig. 15:1, 5; 2017b: fig. 11:4-6, 10), en las fases II y III de Castro Marim (Faro) (Pereira Pinto de Oliveira 2012: fig. 7:2-1692, 13764, 1777, 13958, 14396; Arruda *et al.* 2017b: fig. 4:5), el nivel 3 del Corte SMRO de Medellín (Badajoz) (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: figs. 8:9, 11; 14), en la fase A3 de la Dehesa de Ahín (Toledo) (Rojas y Gómez Laguna 2012: fig. 14:7-13), en los niveles 1 al 4 del C-23 (Fernández Rodríguez 2012: fig. 7:1-6) y en el sector III de Alarcos (García Huerta y Morales 2011: fig. 4: centro y abajo; García Huerta y Morales 2017: figs. 7:6-7, 9-11; 8:2, 4-5, 8, 11; García Huerta 2019: fig. 11; inéditas), en el santuario de El Carambolo (Camas, Sevilla) (Casado 2015: figs. 51:DJ/2002/24/2544-104+110; 71:DJ/2002/24/2481-28; 97:DJ/2002/24/2095-79; 103:DJ/2002/24/2199-371+373; 116:DJ/2002/24/2402-60+61+62; 117:DJ/2002/24/2509-85+87), en la tumba E5 del Complejo Estructural 1 (CE1) y en la estructura E28 de la necrópolis del cerro del Viento (Puente del Obispo, Baeza, Jaén) (Lechuga y Soto 2017: 15 nº1; Sánchez *et al.* 2019: fig. 4:8-1022), en el poblado de Monte do Bolor 3 (São Brissos, Beja) (Antunes *et al.* 2017b: fig. 5:4) y en la fase 3 del edificio orientalizante del área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13:1-4; Esteban *et al.* 2019: fig. 11). De las excavaciones efectuadas entre 2014 y 2015 en el cerro del castillo de Medellín también procede un galbo de cerámica estilo San Pedro II, aunque se localizó fuera de contexto<sup>1</sup>.

Existen algunas referencias sobre la existencia de cerámica monocroma en roja en los enclaves extremeños de Santa Engracia e Isla Gorda, aunque no se considerarán en este trabajo por la ausencia

<sup>1</sup> Mi agradecimiento al Dr. D. Javier Jiménez Ávila por el envío de la fotografía del fragmento que nos permitió su inequívoca adscripción al estilo San Pedro II.

de figuras o referencias claras en las publicaciones originales (Enríquez 1990; 2003), dudas que recientemente ha manifestado Blanco García (2019: nota 3).

En términos generales, la cerámica estilo San Pedro II ha recibido menos atención que otras producciones pintadas del sur peninsular. Gran parte de esta situación debe ser achacada a la frecuente confusión con la cerámica estilo Carambolo con la que comparte características cromáticas y decorativas, aunque diferente en aspectos tipológicos, compositivos y cronológicos. De esta forma, aun cuando Cabrera (1981) ya diferenció ambos horizontes a principios de los años ochenta del siglo pasado, muchas cerámicas estilo San Pedro II han sido erróneamente clasificadas como cerámica estilo Carambolo hasta fechas muy recientes (Almagro-Gorbea 1977: 446, fig. 180:7195b, 7176; Blázquez y Valiente Malla 1982: 187; Pellicer *et al.* 1983: 74; Caro *et al.* 1986: fig. 11:26; Blasco *et al.* 2000: 1764; Enríquez 2003: fig. 20:1 izquierda-abajo; López Jiménez y Benet 2004: 166; Fernández Gómez y Buero 2010: 73; García Huerta y Morales 2017: 114-115; Antunes *et al.* 2017b: 166; Mederos 2017: 106; García Huerta 2019: 52, 54; Rodríguez González *et al.* 2019), incluso por autores que reconocieron este estilo en publicaciones previas (Blasco 1980-81: 91). Así, como han señalado algunos investigadores (Blanco García 2019: 174), el hecho de que los recipientes presenten pintura roja no implica su necesaria clasificación como cerámica estilo Carambolo, ya que bajo este patrón cromático existe una mayor complejidad estilística.

Otras veces se han clasificado como tipo Real (Lechuga y Soto 2017: 11), aunque este horizonte cerámico se caracteriza por su decoración bícroma en rojo y amarillo (Arribas *et al.* 1974: fig. 66). Otros investigadores directamente han negado la existencia de este estilo, integrando todo el conjunto dentro de la cerámica estilo Carambolo (Escacena 2000: 110; Casado 2015: 113, 121, figs. 71, 165). Toda esta confusión en torno a las cerámicas a mano pintadas en general, y al estilo San Pedro II en particular, sigue presente en la investigación como así se refleja en la denominación del estilo Guadalquivir II (San Pedro II) como sinónimo de cerámica estilo Medellín o la clasificación del cuenco de San Pelayo como estilo Medellín (Arruda *et al.* 2019: 133, 135, fig. 7; Blanco García 2019: 180), un cuenco que cromática y estilísticamente se vincula con la cerámica San Pedro II (pintura monocroma en roja sobre superficies bruñidas y esquema radial).

La cerámica San Pedro II cuenta en la actualidad con una limitada bibliografía de referencia que recopile todos los trabajos y hallazgos conocidos. Entre las aportaciones más recientes, tan solo cabría apuntar la breve síntesis de Torres Ortiz (2002: 158-160) dentro de su obra general sobre la cultura tartésica. El resto de estudios pertenecen a memorias de excavación o publicaciones concretas sobre yacimientos determinados en los que esta producción se aborda dentro del estudio general de los materiales. Por tanto, el estilo San Pedro II no cuenta en la actualidad con un trabajo específico que integre todos los hallazgos, formas, motivos, etc.

Dentro de los escasos estudios destacan las aportaciones cronológicas, determinadas frecuentemente a partir de la datación de aquellos estilos griegos en los que supuestamente se inspiró esta producción (Ruiz Mata 1995b: 184; Córbova y Ruiz Mata 2000; Córdoba 2004: 133), si bien a comienzos de los años noventa se contó con la primera fecha radiocarbónica (Benet 1990). A los nuevos ejemplares se asocian algunas dataciones de C-14 que están permitiendo concretar algunas consideraciones cronológicas, como el caso de El Carambolo (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007), Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012) o Alarcos (Fernández Rodríguez 2012; García Huerta y Morales 2017; García Huerta 2019).

Los estudios sobre la interpretación de estos materiales, sobre todo los hallazgos en contextos funerarios, han recibido una mayor atención dentro de esta tónica de escasez bibliográfica. En este sentido, destacan los trabajos de Ruiz Mata (1991; 1995b), Torres Ortiz (1999; 2004b) y Córdoba (2004). Casi todos los autores han relacionado la cerámica estilo San Pedro II con el mundo tartésico de época



Orientalizante o de la Primera Edad del Hierro (Córdoba y Ruiz Mata 2000: 762; Torres Ortiz 2002: 158-160; Córdoba 2004: 133-134; Zarzalejos *et al.* 2017: 59; Esteban *et al.* 2019), por lo que se desarrolló en un contexto geográfico y cultural en el que convivieron varias identidades culturales entre las que destacó la fenicia. Otros autores no han concretado la filiación étnica de estas producciones, aunque sí las han relacionado con el ambiente cultural orientalizador del sur peninsular (Torres Rodríguez 2012: 236).

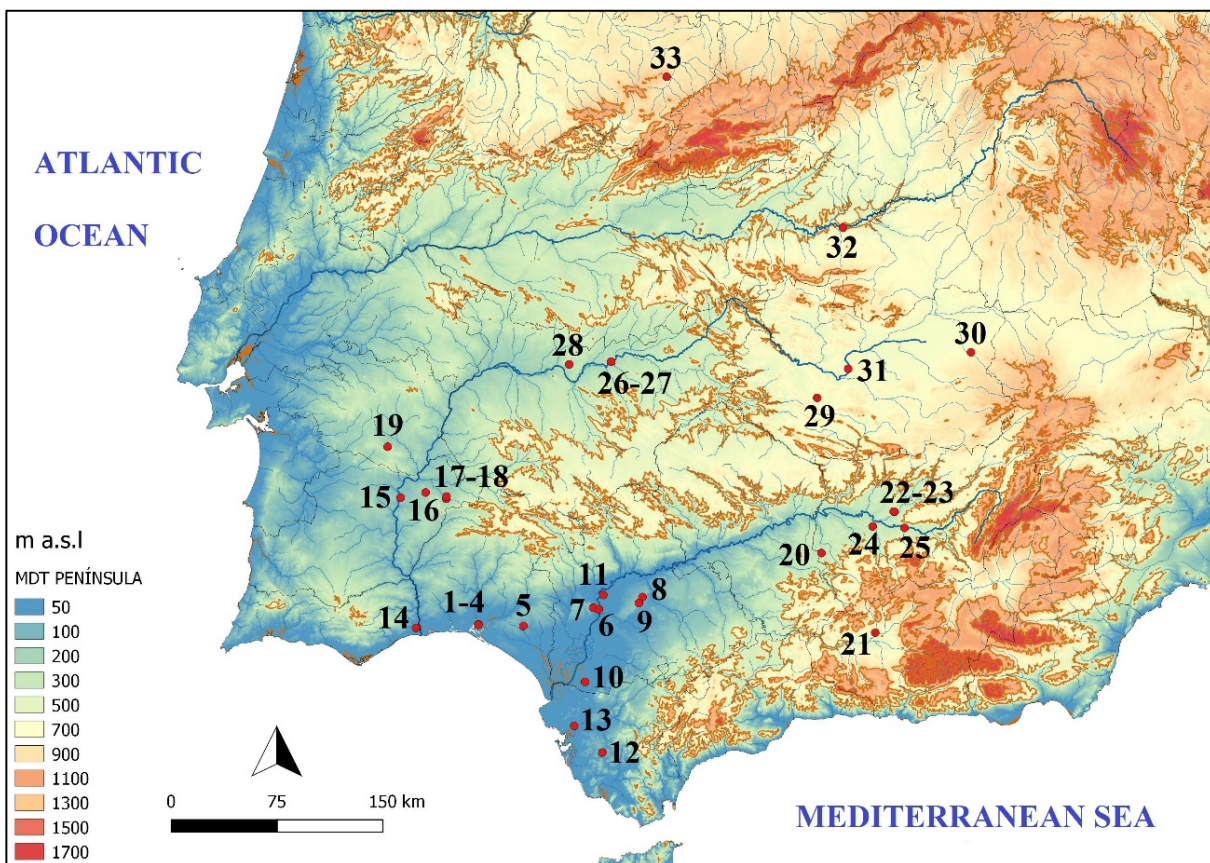


Fig. VI.1. Mapa de la península ibérica con la dispersión de la cerámica estilo San Pedro II.

1. Cabezo de San Pedro (ciudad de Huelva, Huelva); 2. Calle Méndez Núñez, 7-13/Plaza de las Monjas 12 (ciudad de Huelva, Huelva); 3. Necrópolis de La Joya (ciudad de Huelva, Huelva); 4. Cabezo de La Esperanza (ciudad de Huelva, Huelva); 5. San Bartolomé (Almonte, Huelva); 6. Real Alcázar de Sevilla (ciudad de Sevilla, Sevilla); 7. El Carambolo (Camas, Sevilla); 8. Carmona (Sevilla); 9. Necrópolis de Cruz del Negro (Carmona, Sevilla); 10. Calle Alcazaba (Lebrija, Sevilla); 11. Cerro Macareno (La Rinconada, Sevilla); 12. Cerro de las Madres (Medina Sidonia-Asido, Cádiz); 13. Necrópolis de Las Cumbres (Puerto de Santa María, Cádiz); 14. Castro Marim (Faro, Algarve); 15. Serra Alta (Sobral de Adiça, Moura, Baixo Alentejo); 16. Salsa 3 (Serpa, Baixo Alentejo); 17. Crespa (Santa María, Serpa, Baixo Alentejo); 18. Santa Margarida (Santa María, Serpa, Baixo Alentejo); 19. Monte do Bolor 3 (São Brissos, Beja, Alto Alentejo); 20. Cerro Boyero (Valenzuela, Córdoba); 21. Cerro de los Infantes (Pinos Puente, Granada); 22. Cástulo (Linares, Jaén); 23. Necrópolis de Los Patos (Linares, Jaén); 24. Necrópolis del Cortijo de las Torres (Mengíbar, Jaén); 25. Necrópolis del cerro del Viento (Puente del Obispo, Baeza, Jaén); 26. Portaceli (Medellín, Badajoz); 27. Teatro romano y corte SMRO (Medellín, Badajoz); 28. Los Silos de Morería (Mérida, Badajoz); 29. La Bienvenida-Sisapo (Almodóvar del Campo, Ciudad Real); 30. Peñarroya (Argamasilla de Alba, Ciudad Real); 31. Alarcos (Ciudad Real-Poblete, Ciudad Real); 32. Dehesa de Ahín (Toledo); 33. Cerro de San Pelayo (Martinamor, Salamanca) (elaboración propia).



De esta forma, y con todo este elenco de referencias, se dibuja un mapa en el que la cerámica estilo San Pedro II muestra una distribución heterogénea por los valles del Guadalquivir y del Guadiana (Fig. VI.1). Destaca la concentración de estos materiales en torno a ambos ríos, principalmente en sus cursos bajos como se aprecia en los hallazgos del Bajo Alentejo y la zona más occidental del suroeste andaluz. Otra importante concentración se detecta en el curso alto del Guadalquivir, concretamente en torno al núcleo de Cástulo. En cuanto a la meseta Sur, el número de enclaves en los que se han localizado esta producción es más reducido, situación que parece responder a la escasez de trabajos arqueológicos en asentamientos de este periodo, ya que algunos yacimientos de la zona, como La Bienvenida-Sisapo o Alarcos, han ofrecido algunos de los conjuntos más importantes de cerámica estilo San Pedro II de toda la península ibérica. Por último, los hallazgos documentados al norte de la línea del Guadiana, de los que se ha tomado como ejemplo los yacimientos de la Dehesa de Ahín o el cerro de San Pelayo, se vincularían con las relaciones culturales y comerciales entre la meseta Norte y el sur peninsular.

La dispersión de la cerámica San Pedro II traspasa los límites de la zona de estudio para formar parte de la materialidad de varios yacimientos de la meseta Norte, como los registrados en el valle del Duero (Blanco García 2019), en ocasiones siguiendo la dirección de la posterior Vía de la Plata o, mucho más probable, la ruta que comunicaba la actual Córdoba con Medellín (Torres Ortiz 2002: 54).

## 6.2 Características físicas y técnicas de la cerámica estilo San Pedro II

En términos generales, y en comparación con las producciones anteriores, las publicaciones relativas a la cerámica pintada San Pedro II han concretado bastante las características físicas de esta producción, lo que permite su estudio más detallado.

Las pastas, de granulometría media o fina, suelen tener una amplia variedad cromática. De esta forma, se registran pastas que oscilan entre el negro y el castaño claro, como grises, marrones, rojizas o beige. Las cocciones son diversas, aunque predominan las reductoras y los nervios de cocción. Se trata de cocciones que, junto a la decantación de los barro, ofrecieron piezas de gran calidad como así queda reflejado en la compacidad y la dureza de las pastas.

Hasta la actualidad, no se ha documentado con seguridad el tipo de horno utilizado para la cocción de estos recipientes, aunque algunos datos arqueométricos señalan que se llegaron a alcanzar los 850°C (García Huerta y Morales 2017: fig. 13:AL08-U15-4). Sin embargo, la presencia de caolinita en la cazuela de Portaceli (Rodríguez González y Celestino 2019b: 121) y en los recipientes del cerro de los Vientos (Sánchez *et al.* 2019: tab. 3:5-1011; 8-1022), así como la calcita (Cal) en algunas de las piezas de Alarcos (AL-PC-2, AL-PC-8, AL-PC-9, AL-PC-10, AL-PC-17, AL-PC-18, AL-PC-21) (Fig. VI.3), indica que no siempre se lograron estas temperaturas. Así, para el caso de la calcita, se ha comprobado que se trata de un mineral que se descompone y reduce sus proporciones a partir de los 750°C (Linares *et al.* 1983: 486-487; Guirao 2014:139). La calcita también se detectó en el ejemplar del Cortijo de las Torres (Carrasco *et al.* 1986: fig. 3), aunque se trata de una información poco fiable si se tiene en cuenta su detección por un simple análisis macroscópico. La composición mineralógica de la muestra San Pedro II de La Bienvenida-Sisapo (Vigil y García e.p: 352-353)<sup>2</sup> también reveló una baja temperatura de cocción que sería igual o inferior a los 550°C (Esteban *et al.* 2019: 90). De esta forma, se deduce un amplio margen de temperaturas de cocción que, según lo referido, mostraría un límite inferior máximo de 500°C, como indica la caolinita, y un límite superior de 850°C, como indican las plagioclasas (Plg) de las muestras AL98-U7/8-1-8-(132) y AL08-U15-4 (García Huerta y Morales 2017: figs. 13-14).

<sup>2</sup> Mi más sincero agradecimiento a D. Germán Esteban Borrajo por el envío de su memoria de licenciatura, aún inédita.

En cuanto al color de las superficies, generalmente adquirieron la tonalidad de las pastas, por lo que la gran mayoría son negras debido a una cocción reductora, aunque en ocasiones se aplicó un engobe de color castaño claro, como en algunos ejemplares del Cabezo de San Pedro, La Bienvenida-Sisapo o Alarcos. Otras veces las superficies adquirieron tonos rojizos, pardos o castaños con manchas negras a causa de una cocción poco controlada. Una mayor uniformidad presentan los tratamientos, ya que la práctica totalidad de los materiales estudiados tienen ambas superficies bruñidas. Tan solo algunas cerámicas de Cástulo, Carmona, el Alcázar de Sevilla, cerro Macareno y Alarcos muestran unas superficies con un alisado muy fino, quizás con el fin de lograr una mayor adherencia del pigmento. En estos casos, el alisado se aplicó en la superficie interna, contrastando con el bruñido de la superficie externa, probablemente con el fin de lograr un efecto más aparente en aquella parte más expuesta a la visión.

La pintura, roja o violeta, presumiblemente se aplicó tras la cocción de la pieza, tratándose, en la mayoría de las ocasiones, de una pintura deleznable y poco duradera. A diferencia de las producciones monocromas anteriores, la cerámica estilo San Pedro II desarrolló una riquísima decoración sobre la superficie interna, en ocasiones con esquemas más complejos que en la superficie externa. Este factor es uno de los argumentos más convincentes para justificar unos gustos diferentes y, por tanto, la definición de un estilo diferenciado y con una personalidad propia. Dentro de este estilo destacaron las bandas de líneas paralelas, por lo que podría haberse empleado algún tipo de peines ya que la distancia entre las líneas suele ser la misma. El resto de motivos, como las cruces de Malta o los orantes, entre otros, serían aplicados a pincel.

Los primeros análisis de contenido de cerámicas a mano con decoración pintada, llevados a cabo por el Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de Jaén en algunas cerámicas de Alarcos, revelaron la presencia de cera de abeja (García Huerta 2019: Anexo II: tab. 2), a diferencia de las cerámicas bruñidas y toscas en las que no se constató dicho elemento orgánico (García Huerta 2019: Anexo II: tabs. 1-2). Entre las cerámicas analizadas se encuentran dos piezas de estilo San Pedro II (García Huerta 2019: Anexo II: fig. 1:AL'17-U18-2-3, AL'17-U15-3). Recientemente también se ha sometido a este tipo de análisis la cazuela y el cuenco San Pedro II del cerro del Viento (Sánchez *et al.* 2019: tab. 4:5-1011, 8-1022), ambos con resultado igualmente positivo para la cera de abeja.

Las nuevas analíticas realizadas en piezas de Alarcos por el mismo laboratorio han vuelto a constatar dicho contenido (AL'18-M3, AL'18-M4, AL'19-M1) (Fig. VI.2:3-4), a excepción de tres fragmentos con pintura violeta (Fig. VI.2:1) (AL'05-M1, AL'19-M4, AL'19-M2), uno de ellos correspondiente a la típica copa B.II con paredes finas.

Con el fin de contrastar estos resultados, se han analizado dos fragmentos de cerámica estilo San Pedro II en el laboratorio *Hercules* de la Universidad de Évora, concretamente un galbo de paredes finas (1-1-1) (Fig. VI.2:2) y una fuente del tipo 1.3.4 (3-2-2-4). En ambos casos se han vuelto a constatar ceras, concretamente cera de abeja para la muestra 1-1-1 por la presencia de ácido palmítico. En el caso de la fuente 1.3.4 (3-2-2-4) no se ha podido asegurar el origen, aunque la distribución de alcoholes y alcanos corresponde más con la composición de la cera de abeja que con la cera vegetal.

En el laboratorio portugués también se analizaron seis cerámicas sin decoración pintada, concretamente una base (2-4-168) y un borde de olla (2-4-169) con superficies toscas, un vaso a chardón con decoración incisa y dos cuencos de superficies bruñidas (2-2-6, 1-3-1, 1-3-2). También se ha analizado una fuente troncocónica del tipo 1.3.4 de la cerámica San Pedro II, aunque en esta ocasión sin pintura (3-3-33). En ninguno de estos casos se han detectado ceras, a excepción de un cuenquito de paredes finas del tipo B.II (1-3-2) en el que se ha detectado ácido lignocérico.

Con toda probabilidad, la cera constatada en los casos apuntados correspondería con la fina capa aplicada en el recipiente para proteger la deleznable pintura y poder utilizar el vaso como contenedor de líquidos, aunque para el cuenco de superficies bruñidas con este componente (1-3-2) cabría pensar en una función de impermeabilidad. No obstante, se trata de una forma registrada en la cerámica San Pedro II, por lo que quizás tuvo una decoración pintada que no se ha conservado.

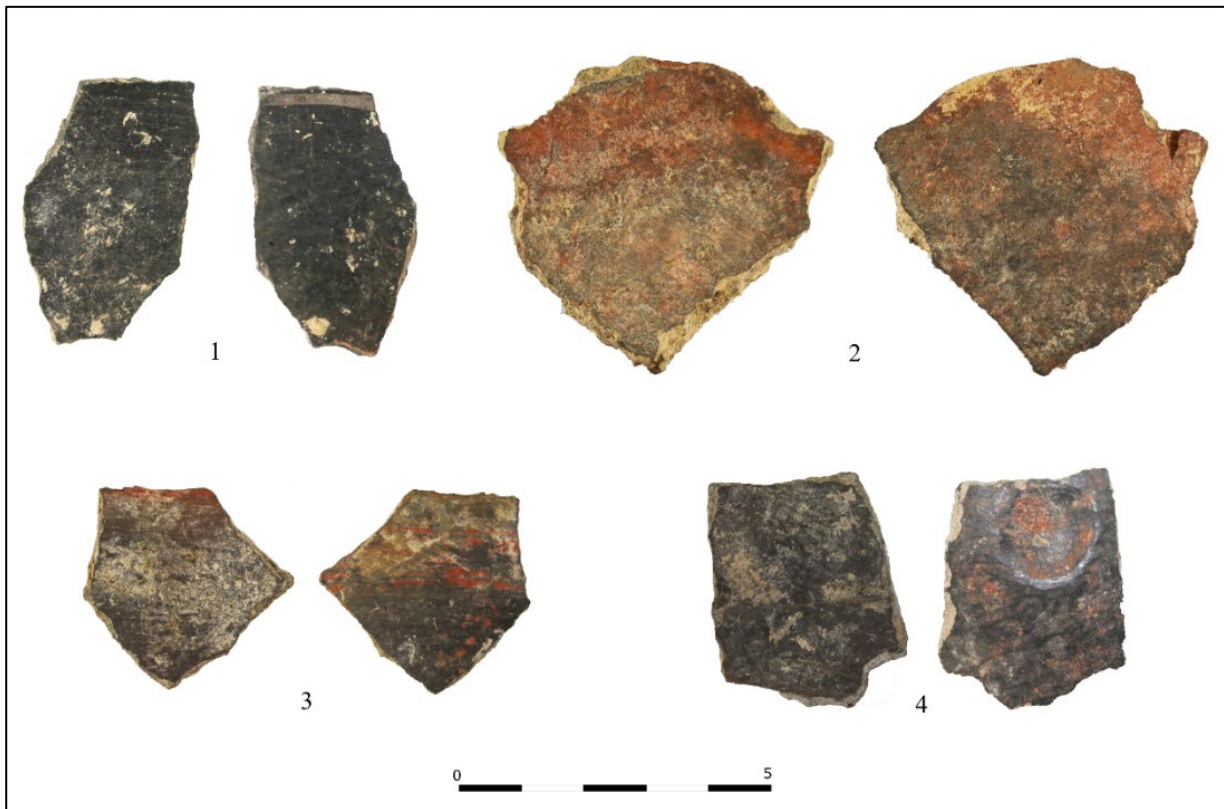


Fig. VI.2. Cerámicas San Pedro II de Alarcos con análisis de contenido. 1. AL'05-M1; 2. 1-1-1; 3. AL'18-M3; 4. AL'18-M4.

En todo caso, la película de cera sería lo suficientemente fina como para asegurar la transparencia y no ocultar la decoración pintada en los recipientes en los que se aplicó, seguramente en ambas superficies. El uso de cera de abeja para tales fines cobra sentido si se tiene en cuenta que las únicas piezas pintadas que no han revelado el contenido de cera son precisamente aquellas cuya pintura está más adherida. Además, llama la atención que los recipientes sin pintura tampoco hayan revelado la existencia de cera, a excepción del cuenco de paredes finas mencionado cuya integración en la vajilla fina de mesa quizás supuso la aplicación de esta capa para asegurar su impermeabilidad. Este dato no solo pone de manifiesto el uso práctico de estos recipientes, en contraposición a la función meramente expositiva que han defendido algunos autores (Benet 1990: 90), sino que revelaría la existencia de dos procesos diferenciados que dependerían de la calidad o adherencia de la pintura.

De esta forma, se distinguen entre las cerámicas con pintura violeta (Fig. VI.2:1), con una mayor adherencia a las superficies, y otras de color rojo mucho más frágil que precisaría de una capa transparente de cera para evitar la pérdida del pigmento (Fig. VI.2:2-4). Dicha característica es observable con un simple análisis macroscópico, puesto que las cerámicas con pintura violeta son manipulables sin riesgo a que se pierda la pintura, mientras que las pintadas en un rojo más vivo deben manejarse con la máxima cautela (Fig. VI.3). Sin embargo, llama la atención que los análisis

mineralógicos hayan determinado el uso de hematites (óxidos de hierro) para la elaboración de la pintura roja (Blázquez y Valiente Malla 1981a: 249; Celestino *et al.* 2018: 122) y violeta (García Huerta y Morales 2017: fig. 13:Al98-U7/8-1-8-(132), Al08-U15-4), por lo que no existe ningún elemento mineralógico que explique la diferencia entre ambas tonalidades.

Con el objetivo de dilucidar esta cuestión, se ha ampliado el número de analíticas por DRX de algunas cerámicas pintadas de estilo San Pedro II de Alarcos para compararlas con los resultados conocidos (García Huerta y Morales 2017; García Huerta 2019: Anexo I). En primer lugar, se observa cómo las cerámicas con pintura violeta (García Huerta y Morales 2017: fig. 13: Al98-U7/8-1-8-(132), Al08-U15-4; AL-PC-15 (?), AL-PC-16 (?)) y roja (AL-PC-8, AL-PC-17, AL-PC-26) presentan olivino (Ol) y dolomita (Dol), minerales que estarían evidenciando una misma procedencia. Por lo tanto, la diferencia cromática no sería achacable a dos producciones geográficamente diferentes. Aún así, es probable que las cerámicas San Pedro II de Alarcos que no han revelado la existencia de olivino (AL-PC-2, AL-PC-9, AL-PC-10, AL-PC-18, AL-PC-21) en realidad sea por la escasa representación del mineral en la muestra, ya que aquellos elementos iguales o inferiores al 1% no son detectados por la DRX.



Fig. VI.3. Fragmentos de tierra compacta de Alarcos en los que quedaron las improntas de las cerámicas pintadas en rojo.

Sin embargo, sí que existen minerales de cocción que marcan la diferencia entre las cerámicas con pintura violeta y pintura roja. De esta forma, al igual que ocurre con la cerámica a la almagra de este yacimiento (García Huerta y Morales 2017: fig. 13: Al01-U7/8-1-A-8 (181)), con la que comparte la tonalidad y la fragilidad del pigmento, las cerámicas pintadas en rojo de estilo San Pedro II presentan calcita (AL-PC-2, AL-PC8, ALPC-9, AL-PC-10, AL-PC-17, AL-PC-18, AL-PC-21) (Figs. VI.4-5), como en un fragmento recientemente publicado que podría incluirse en este estilo (García Huerta 2019: Anexo I: 61, PT-3). La calcita estaría indicando que el recipiente se coció a una temperatura igual o inferior a los 750°C. En las cerámicas con pintura violeta bien adherida aparecen plagioclasas, que ofrecen una

temperatura de cocción entre los 750-850°C (García Huerta y Morales 2017: fig. 13:Al98-U7/8-1-8-(132), Al08-U15-4). En las muestras AL-PC-15, AL-PC-16 y AL-PC-26 la calcita y las plagioclasas aparecen asociadas, aunque la presencia de las plagioclasas indicaría la inclusión de la calcita como elemento postdeposicional, ya que a la temperatura a la que se constatan las plagioclasas desaparecen las calcitas.

En otros yacimientos se observa una situación similar, ya que la cazuela de Portaceli presentaba una pintura roja tan perdida que ha sido necesario someterla a una serie de filtros fotográficos para conocer su decoración (Rodríguez González *et al.* 2019). En este caso, aunque por un análisis de Difracción de Rayos X-Policristal (DRX-P) que solo penetra a unas micras de la superficie, también se detectaron minerales de baja temperatura, concretamente caolinita (Rodríguez González y Celestino 2019b: 121). La caolinita también aparece en el cuenco San Pedro II de la estructura E28 y en la cazuela de la tumba E5 de la necrópolis del cerro del Viento (Sánchez *et al.* 2019: tab. 3:5-1011, 8-1022), ambos con cera de abeja y una pintura roja poco consistente. Lo mismo ocurre en una de las muestras analizadas del grupo 1 de La Bienvenida-Sisapo, caracterizado por una escasa adherencia de la pintura y con minerales que han determinado una cocción a baja temperatura (Esteban *et al.* 2019: 88-90). Para los cuencos de Las Cumbres, en los que se apunta también una diferenciación en la tonalidad de los pigmentos (Córdoba 2004: 132), sería difícil precisar su relación con la temperatura de cocción por la ausencia de análisis arqueométricos.

Todos estos datos estarían relacionando la tonalidad de la pintura con la temperatura de cocción. Parece ser que la tonalidad original de la pintura sería roja, realizada con hematites u óxidos de hierro. Sin embargo, todas las cerámicas que sobrepasaron la temperatura de cocción situada entre los 750-800°C adquirieron una tonalidad violácea como consecuencia de una alteración química, así como una mayor adherencia a las superficies. El cambio cromático de las hematites es un fenómeno asociado a un aumento de la temperatura (Romero-Gómez *et al.* 2013: 130), por lo que los tonos violetas serían consecuencia de una alta temperatura de cocción y no por el desgrasante empleado como han planteado Vilaça *et al.* (2018: 70). Por el contrario, aquellas cerámicas que se situaron por debajo de este límite no sufrieron este cambio y la pintura roja quedó más suelta, lo que hizo necesaria la aplicación de una capa de cera para evitar la pérdida de los motivos. Así, en una de las piezas en la que se han realizado análisis arqueométrico y de contenido se observa esta relación, hallándose calcita, que reflejaría una baja temperatura de cocción, y cera de abeja (AL-PC-17). Por tanto, la cera de abeja se aplicaría tras la cocción del recipiente pintado, momento en el que se conocía la adherencia de la pintura en relación con la temperatura alcanzada.

Sin embargo, aun cuando la pintura violeta estuvo más adherida a las superficies al alcanzar los 850°C como indican las plagioclasas, la temperatura no sería mucho más elevada a dicho límite ya que con un esmerado lavado al agua la pintura violeta también podría desaparecer.

Esta diferenciación estaría revelando, para el caso concreto de Alarcos, la existencia, como mínimo, de dos centros de producción diferentes en la elaboración de cerámicas pintadas estilo San Pedro II, cada uno con sus propios hornos que alcanzaron temperaturas diferentes. Otra opción, aunque menos probable, es que dentro de un mismo centro artesanal se desarrollaran dos procesos de producción diferentes, los cuales determinarían la calidad del producto. También es posible que las distintas generaciones hubieran desarrollado técnicas diferentes, si bien es cierto que, en el caso específico de Alarcos, las cerámicas con decoración violeta y rojo aparecen conjuntamente en la misma unidad estratigráfica. Por último, también se podría pensar que las piezas con pintura violeta estuvieran más expuestas al foco de calor y, por lo tanto, alcanzaran una mayor temperatura a aquellas situadas en zonas más alejadas de este. En todo caso, las formas y los motivos de las cerámicas con pintura violeta y roja son los mismos, por lo que, en el caso de existir más de un centro de producción de cerámica San Pedro II, ambos estarían insertos en los mismos gustos tipológicos y estilísticos.

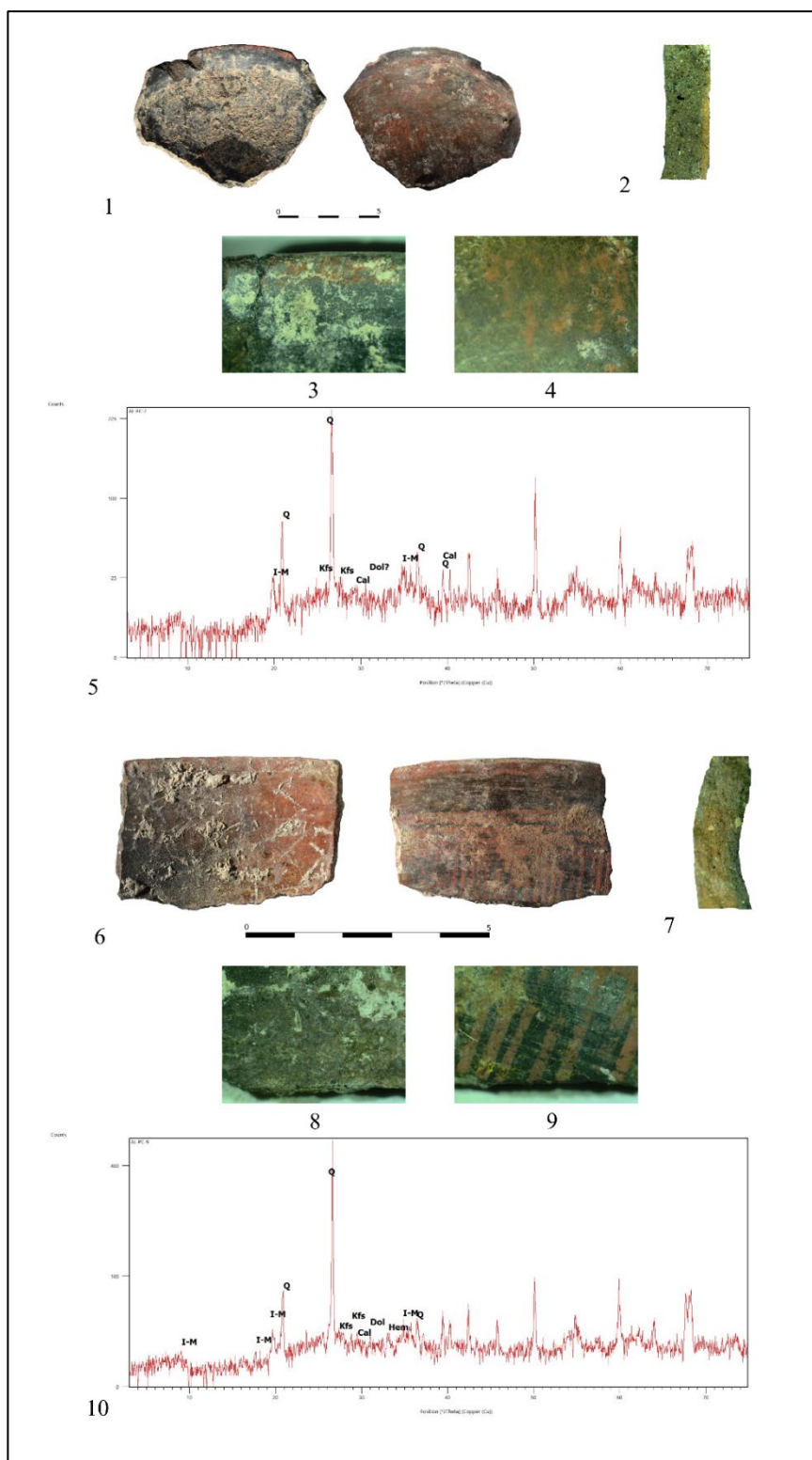


Fig. VI.4. Cerámicas estilo San Pedro II de Alarcos analizadas por DRX. AL-PC-2: 1, 3-4. Fotografías y detalles de las superficies interna y externa respectivamente; 2. Sección; 5. Difractograma. AL-PC-9: 6, 8-9. Fotografías y detalles de las superficies interna y externa respectivamente; 7. Sección; 10. Difractograma. Difractogramas del Dr. David Guirao Polo (informe inédito).



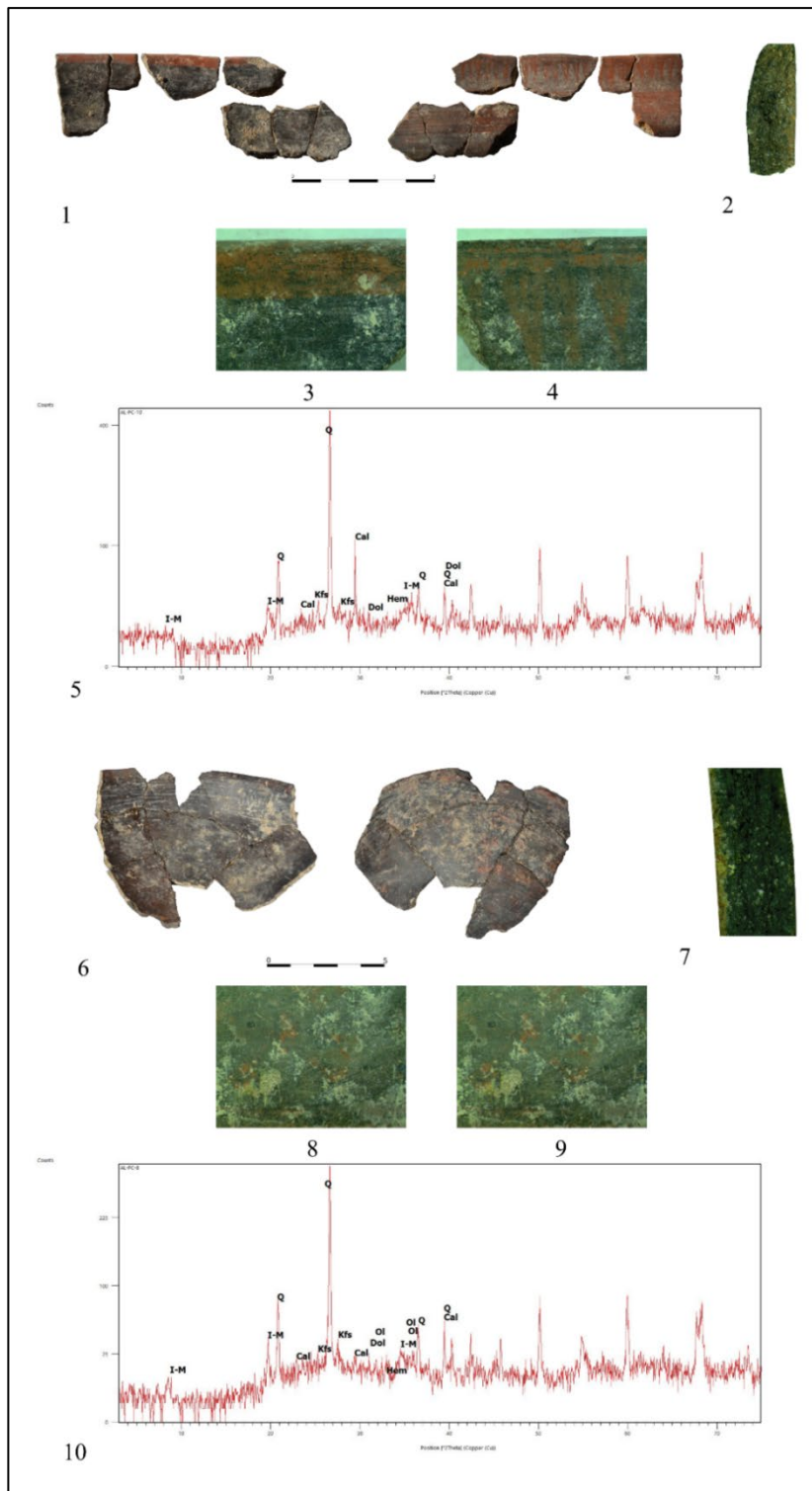


Fig. VI.5. Cerámicas estilo San Pedro II de Alarcos analizadas por DRX.  
 AL-PC-10: 1, 3-4. Fotografías y detalles de las superficies interna y externa respectivamente; 2. Sección; 5. Difractograma. AL-PC-8: 6, 8-9. Fotografías y detalles de las superficies interna y externa respectivamente; 7. Sección; 10. Difractograma. Difractogramas de David Guirao Polo (informe inédito).

Estas consideraciones serían extensibles a la cerámica estilo Carambolo, ya que en este estilo cerámico también existe una diferencia entre una pintura deleznable rojiza y otra más adherida de color morado, esta última con la presencia de minerales de alta temperatura (albita) como se ha podido comprobar en las muestras M-1 y M-2 (Fig. IV.2) analizadas del cerro Macareno. La relación entre el color de la pintura y la temperatura de cocción también se aprecia en las cerámicas estilo Valcorchero, aunque en ambas producciones no existe un número de analíticas lo suficientemente amplio para argumentar más sólidamente esta hipótesis.

Estas observaciones sugieren que algunas de las cerámicas tradicionalmente denominadas “postcocción”, y en particular las monocromas en rojo sobre superficies bruñidas (estilo Carambolo, Valcorchero y San Pedro II), fueron realmente introducidas en el horno con la pintura. La temperatura de cocción fue la que determinó una pintura violeta muy adherida u otra roja más suelta que precisó de una capa de cera. Por tanto, el empleo del término “postcocción” no sería adecuado para determinadas producciones, ya que no se ajustaría a la realidad técnica de las mismas. Por ello, sería recomendable su denominación general como cerámicas a mano con decoración pintada o, mucho más correcto, su denominación según el estilo al que pertenece cada una de las producciones.

Continuando con el análisis tecnológico de la cerámica pintada al estilo San Pedro II, habría que apuntar su posible elaboración a molde como propuso Cabrera (1981: 322), aunque fue una idea que ya plantearon Garrido y Orta (1978: 32) cuando incluyeron las cerámicas pintadas San Pedro II de la tumba 12 de la necrópolis de La Joya entre las cerámicas a molde. Esta consideración ha sido retomada por algunos autores en función de algunas marcas sobre las superficies internas, como las piezas del grupo 1 de La Bienvenida-Sisapo (Esteban *et al.* 2019: 88). En alguna ocasión, también fueron catalogadas entre las cerámicas a torno (Orta y Garrido 1963: 27), aunque en la actualidad la mayoría de los investigadores abogan por su consideración como cerámica a mano (Rodríguez González y Celestino 2019b: 112). Su clasificación como cerámica a torno o a molde siempre estuvo sustentada en la buena calidad de las piezas o en la delgadez de sus paredes, aunque nunca ha sido una cuestión totalmente clara.

Por último, hay que señalar el carácter local de esta producción, según evidencian los tratamientos bruñidos o las cocciones reductoras, dos características tecnológicas arraigadas a las tradiciones cerámicas peninsulares precedentes. Su localismo queda corroborado por los análisis mineralógicos de las cerámicas de este estilo en el yacimiento de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: 61; Esteban *et al.* 2019: 78). Dichos análisis documentaron la presencia de olivino, un mineral típico de las cuatro únicas regiones volcánicas peninsulares, entre las que se incluye el Campo de Calatrava (Vigil y García Giménez 1994). Este mineral también se ha detectado en las cerámicas coetáneas del cercano yacimiento de Calatrava la Vieja (Carrión de Calatrava, Ciudad Real), cuyos materiales se encuentran en proceso de estudio, lo cual reforzaría la presencia del olivino como un elemento determinante para marcar la producción *in situ* de estas cerámicas en los yacimientos del Alto Guadiana.

En el caso de Alarcos, tanto las cerámicas pintadas estilo San Pedro II ya publicadas (García Huerta y Morales 2017: fig. 13:AL98-U7/8-1-8-(132), AL08-U15-4) como algunas de las recientemente analizadas presentan olivino (AL-PC-8, AL-PC-15 (?), AL-PC-16 (?), AL-PC-17 (?), AL-PC-26). Dicho mineral no ha sido detectado en los difractogramas de las muestras AL-PC-2, AL-PC-9, AL-PC-10 ni en una de las cerámicas analizadas recientemente (García Huerta 2019: Anexo I: 61), aunque ya se apuntó que el hecho de que no aparezca en la muestra no indica necesariamente su ausencia, pues depende de la proporción mínima de mineral necesario para su detección. De hecho, llama la atención que en los difractogramas de las muestras AL-PC-8, AL-PC-9, AL-PC-10, AL-PC-15, AL-PC-17, AL-PC-21 y AL-PC-26 aparezca la hematita, por los óxidos de hierro para la elaboración de los pigmentos rojos, y en las muestras AL-PC-2, AL-PC-16 y AL-PC-18, también con pintura roja, no se refleje este mineral.



El principal problema del olivino en Alarcos es que dicho mineral está ausente en las cerámicas ibéricas posteriores (Guirao 2014), lo cual ha puesto en duda el carácter local de estas producciones (García Huerta y Morales 2017: 114; García Huerta 2019: 55). En todo caso, todas las cerámicas analizadas en este yacimiento, a excepción de las cerámicas grafitadas, presentan dolomita, un mineral que se ha considerado determinante para sugerir su producción local (García Huerta y Morales 2017: 121).

La desconcertante ausencia de olivino en las cerámicas ibéricas de Alarcos se podría explicar por la obtención de arcilla en afloramientos en los que no existía dicho mineral. Es posible que con la introducción del torno alfarero en dicho *oppidum* durante el Ibérico Antiguo (Fernández Rodríguez 2001: 273), se produjera una especialización del proceso productivo cerámico. Dicha circunstancia quizás motivó la búsqueda de barro más decantados en afloramientos arcillosos en los que estuvo ausente el olivino. No obstante, aun existiendo esta falta de correspondencia con las cerámicas ibéricas, las cerámicas pintadas San Pedro II coinciden con la naturaleza mineralógica de dos de los grupos a mano (AM1/AM5) que se han establecido para Alarcos (García Huerta 2019: Anexo I:68).

### 6.3 Tipología de la cerámica estilo San Pedro II

Los estudios que se han llevado a cabo sobre la cerámica pintada San Pedro II coinciden en señalar el típico cuenco de cuerpo hemisférico, borde exvasado y paredes de escaso grosor, denominado por Cabrera (1981: 325) “copa de paredes finas”, como el soporte más característico de esta decoración. Dichas copas o cuencos corresponden con el grupo B.II de la tipología de Ruiz Mata (1979; 1995a), forma que, según Cabrera (1985: 54), podría tratarse de una versión local de las denominadas “copas jonias” de Grecia del Este. Dicha opinión fue compartida por Ruiz Mata (1995b: 184-185), apuntando igualmente los paralelismos con las *kotylai* protocorintias. En ambos casos se trataría de versiones locales reformuladas en las que no se incluyeron las típicas asas horizontales o los pies indicados que caracterizan a ambas formas. Sin embargo, existe un problema cronológico que impide relacionar ambas producciones griegas con el origen de las copas de paredes finas pintadas al estilo San Pedro II.

Hubo autores que, si bien reconocieron dos producciones diferenciadas dentro de la cerámica pintada monocroma en rojo, en sus tipologías aunaron las formas de la cerámica estilo Carambolo y las del estilo San Pedro II. Es el caso de Buero (1987: 38), cuyos cuencos de paredes finas y base umbilicada se clasificaron como formas 2.a.3, 2.a.4 y 2.b del subtipo de vasos abiertos, formas que se corresponden con los tipos 1C1 y 5C de González de Canales *et al.* (2010). Algunos de los recientes hallazgos de El Carambolo quedarían incluidos en el estilo San Pedro II, concretamente una de las formas del grupo I-a de Casado (2015: fig. 129:1), aunque en este caso también ha sido considerada dentro de las formas de la cerámica estilo Carambolo.

La revisión de las publicaciones antiguas y las nuevas aportaciones permiten ampliar el número de formas, ofreciendo un repertorio tipológico mucho más complejo y variado al tradicionalmente considerado. La causa de esta presumible simplicidad tipológica se relaciona con la ausencia de un estudio exhaustivo y monográfico sobre esta producción. Así, existen algunas formas que se conocen desde los años setenta del siglo XX, como las fuentes de la tumba XIX de la necrópolis de Los Patos (Blázquez 1975: figs. 49:6; 50:9; 51:13, 16; 52:18) que, si bien han sido incluidas por algunos autores en el estilo San Pedro II (Castro *et al.* 1996: 199), pocas veces han sido consideradas en los escasos estudios sobre esta producción.

De esta manera, y en relación a las formas de la cerámica estilo San Pedro II, se han creado unas premisas que se han ido manteniendo hasta la actualidad. Dichas premisas solo aceptaban el desarrollo de esta producción sobre las copas de paredes finas del tipo B.II.b.1 y B.II.b.2 de Ruiz Mata (Torres Ortiz 2002: 158; Córdoba 2004: 132), ignorando el resto de formas aun cuando el registro

arqueológico mostraba un elenco tipológico mucho más amplio. De hecho, en la reciente revisión de las cerámicas San Pedro II de la Bienvenida-*Sisapo* se han diferenciado dos grupos, siendo el grupo 2 totalmente ajeno a las formas tradicionalmente consideradas en el repertorio formal de esta producción (Esteban *et al.* 2019: 92).

Como algunos autores han señalado (González-Tablas y Domínguez Calvo 1995: 191), existen formas con decoración pintada que son comunes en varias culturas debido a su simplicidad, como es el caso de los cuencos de perfil en S. En otros casos, como se desarrollará más adelante, se atestigua la pervivencia de algunos elementos típicos de las fases precedentes, como ocurre en las cerámicas del C-23 de Alarcos, la fase II de Castro Marim o Monte do Bolor 3 en las que, en un contexto cultural del Hierro I, perduraron algunas características morfológicas del Bronce Final (Fernández Rodríguez 2012: 60; Antunes *et al.* 2017b: 164; Arruda *et al.* 2017b: 446). Los nuevos datos de Alarcos llevan a una conclusión similar, ya que los recipientes típicos de las fases I-II y II de Ruiz Mata (1995a) conviven con algunas formas carenadas de la fase I de este autor. Esta perduración subraya, una vez más, las reservas en la consideración cronológica de la tipología de Ruiz Mata para aquellos ámbitos culturales diferentes al Bajo Guadalquivir.

En puntos más septentrionales, como en la Dehesa de Ahín, no solo perduraron unas formas típicas de momentos anteriores (Torres Rodríguez 2012: 232), sino que además se desarrolló el estilo San Pedro II sobre formas locales, como el cuenco troncocónico (Rojas y Gómez Laguna 2012: fig. 14:7). De este modo, como consecuencia de la reformulación del estilo San Pedro II por las distintas comunidades, surgieron piezas originales en las que se amalgamaron diferentes tradiciones. Otros ejemplos destacados son los cuencos San Pedro II de Alarcos (Fig. VI.6:5), la Dehesa de Ahín (Rojas y Gómez Laguna 2012: fig. 14:9) o el cerro de San Pelayo (Benet 1990: figs. 3-4) en los que se incorporaron mamelones perforados sobre las carenas, un recurso que no se atestigua en las cerámicas de este estilo en el valle del Guadalquivir y que es típico de la cultura material de la meseta Norte durante la Primera Edad del Hierro (Morín *et al.* 2017: 45). En este sentido, también destacan las fuentes de la necrópolis de Los Patos, consideradas por algunos autores como versiones locales de las páteras fenicias (Blázquez y Valiente Malla 1982: 189).

La dispersión geográfica de la cerámica estilo San Pedro II engloba una diversidad cultural que responde a la variedad de su repertorio tipológico. El desarrollo de esta producción en los valles del Guadiana y Tajo se ha relacionado con los contactos culturales entre estas zonas y el sur peninsular (Benet 1990: 90; Romero Carnicero y Ramírez Ramírez 1996: 322; Torres Rodríguez 2012: 236). Por tanto, muchas de estas comunidades decoraron los recipientes de su tradición cultural con un estilo decorativo cuyos orígenes se sitúan en el valle del Guadalquivir. Un correcto estudio tipológico de la cerámica estilo San Pedro II conlleva la necesaria incorporación de todas aquellas formas que desarrollaron las típicas composiciones y motivos que caracterizaron a esta producción. Dicha consideración permite la valoración de esta producción como un estilo dinámico en el que existieron transformaciones o formas híbridas, consecuencia directa de la confluencia de la tradición tipológica local y un repertorio decorativo originario del Bajo Guadalquivir. Todos estos aspectos estarían relacionados con la adaptación del estilo San Pedro II a las concepciones y necesidades de las poblaciones en las que se desarrolló.

Así, la cerámica estilo San Pedro II engloba formas que van desde las copas B.II del Bajo Guadalquivir a los cuencos troncocónicos del valle del Tajo, pasando por todas aquellas formas de la meseta en las que pervivieron algunos elementos típicos del Bronce Final. En todas estas formas se desarrollaron unas composiciones y motivos similares que no justifican un estilo diferenciado por el simple hecho de que exista una diferencia tipológica. De hecho, todas hablan de un lenguaje geométrico común que se desarrolló contemporáneamente. En todo caso, las formas dejan fuera de duda la clasificación de la cerámica estilo San Pedro II como una producción local en la que, sin embargo, se incorporó un

repertorio decorativo que, en muchos de los casos, tiene sus orígenes en todos aquellos productos importados a la península ibérica por los fenicios y los griegos. Por tanto, la cerámica estilo San Pedro II nace como una producción que conjuga varias tradiciones en un contexto de una fuerte interacción cultural.

## 1. FORMAS ABIERTAS

### 1.1 Cazuelas (Fig. VI.6:1-4)

#### 1.1.1 Cazuelas de carena alta marcada (Fig. VI.6:1-2)

El número de cazuelas con carena alta marcada es muy escaso dentro del repertorio de formas pintadas estilo San Pedro II, restringiéndose únicamente a tres ejemplos de Alarcos. Se trata de hallazgos con restos de pintura roja muy mal conservada, lo cual no permite afirmar el desarrollo de una composición radial que confirme su indudable adscripción a esta producción. Dentro de las cazuelas con carena alta marcada solo se han documentado las del tipo A.I-II.a de Ruiz Mata (1995a: fig. 4:35) o 2C2 de González de Canales *et al.* (2010: fig. 14) (Fig. VI.6:1-2). Este tipo se caracteriza fundamentalmente por una carena alta marcada, aunque menos pronunciada que las cazuelas del tipo A.I.a. Suelen tener entre los 20 y 27 cm de diámetro y un grosor máximo de 7 mm. En la configuración de los bordes existe una amplia variedad, desde aquellos con la sección almendrada (Fig. VI.6:1), cuyo paralelo exacto se halla en el fondo XIV-B de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: fig. 32:570), hasta los que tienen un tramo más amplio y una sección más regular (Fig. VI.6:2), este último con similitudes en algunas cazuelas del fondo VII de San Bartolomé (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: fig. 32:873).

#### 1.1.2 Cazuelas de carena alta suave (Fig. VI.6:3)

Este tipo se relaciona con las cazuelas 2.a.2 de Buero (1987: 38) o A.II.a de Ruiz Mata (1995a), hallándose paralelos con algún ejemplar del cerro Macareno (Ruiz Mata 1995a: fig. 3:56) y Valencina de la Concepción (Ruiz Mata 1995a: fig. 19:17). Dicha cazuela, entre los 21 y 22 cm de diámetro y los 7 mm de grosor, presenta unas carenas suaves que generan un perfil más continuo. A este tipo se adscribe la cazuela de Medina Sidonia-Asido (Escacena *et al.* 1994: fig. 7:30), la de Portaceli; con una profundidad de 8 cm (Jiménez Ávila y Haba 1995: fig. 4; Rodríguez González *et al.* 2019: fig. 1); y otra inédita de Alarcos.

#### 1.1.3 Cazuela de doble perfil en S (Fig. VI.6:4)

La cazuela de doble perfil en S supone un *unicum* dentro de la cerámica estilo San Pedro II en particular y la cerámica a mano del valle del Guadalquivir en general, por lo que quizás fue una forma típica del Alto Guadalquivir. Este tipo, hallado en la tumba 5 del CE1 de la necrópolis del cerro del Viento (Lechuga y Soto 2017: 15 n<sup>o</sup>1), presenta un diámetro de 30.5 cm, un grosor de 6 mm y una profundidad de 25 cm.

### 1.2 Cuencos (Figs. VI.6:5-22; VI.7:1-9)

Los cuencos suelen reproducir los perfiles de las cazuelas, aunque en menores dimensiones. A diferencia de la cerámica estilo Carambolo, se trata del grupo más numeroso y variado, distinguiéndose varias modalidades.

#### 1.2.1 Cuencos de carena alta marcada (Fig. VI.6:5-9).

##### 1.2.1.1 Cuencos del tipo B.II.a.1 de Ruiz Mata (1995a: fig. 20:1-2) o 1C1 de González de Canales *et al.* (2010, fig. 14) (Fig. VI.6:5-6).

Se trata de un cuenco hemisférico de borde corto y cóncavo, separado del cuerpo por medio de una carena marcada. Dentro de esta generalidad existen pequeñas variedades relativas a los diámetros, al grosor de las paredes o a la dirección de los bordes que pueden ser más o

menos exvasados. Los cuencos B.II.a.1 pintados San Pedro II tienen entre los 11 y 16.9 cm de diámetro y unos grosores entre los 2 y 8 mm. Algún ejemplar completo ha revelado una profundidad de 4.8 cm, así como una base umbilicada de 1.5 cm de diámetro. En la configuración de los bordes existen algunos con el labio redondeado (Fig. VI.6:5) y otros más apuntados (Fig. VI.6:6), añadiéndose en ocasiones, como en el caso de un cuenco de Alarcos (Fig. VI.6:5), un mamelón con perforación vertical a la altura de la carena. Esta forma aparece en la ladera occidental del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1970: láms. XXIX:a; XXXIV:a; Cabrera 1981: fig. 85:2, 5), la necrópolis de Cruz de Negro (Aubet 1982: fig. 1), Salsa 3 (Antunes *et al.* 2017b: fig. 11:4), cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 78:14) y Alarcos.

1.2.1.2 Cuenco de carena alta con el borde exvasado continuo (Fig. VI.6:7). Este tipo de cuenco, con un borde similar a alguna cazuela de cerro Macareno (Ruiz Mata 1995a: fig. 19:11), se diferencia del tipo anterior por el remate recto-exvasado del borde, sin crear una concavidad. Solo se ha registrado un ejemplar en Alarcos, con 15 cm de diámetro y un grosor máximo de 5 mm.

1.2.1.3 Cuenco de carena alta de escasa profundidad (Fig. VI.6:8). Se trata de un cuenco que se caracteriza por un borde muy exvasado y una menor profundidad con respecto a las formas anteriores, aunque dicha profundidad estaría más relacionada con los cuencos que con los platos. El borde, generalmente apuntado, suele tener un diámetro comprendido entre los 12 y 15 cm y un grosor de paredes entre los 4 y 5 mm. Esta forma aparece en el poblado de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 33:202; 83:732), Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXII:5) y Alarcos (García Huerta y Morales 2017: fig. 8:5).

1.2.1.4 Cuenco con carena alta redondeada (Fig. VI.6:9). Este cuenco, de borde redondeado, es muy similar al anterior en lo relativo a la forma, aunque suele ser algo más profundo. A diferencia de aquel, presenta una carena más redondeada que, en ocasiones, crea un ligero escalón. Los diámetros oscilan entre los 13 y los 24 cm, mientras que los grosores suelen situarse entre los 3 y los 7 mm. Esta forma se atestigua en la ladera occidental del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1970: lám. XXIX:c), Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXII:1) y en el C-23 (Fernández Rodríguez 2012: fig. 7:3) y sector III de Alarcos.

## 1.2.2 Cuencos de carena alta suave (Fig. VI.6:10-22)

1.2.2.1 Cuencos del tipo 2.a.3 de Buero (1987: 38) o B.II.b.1 de Ruiz Mata (1995a: fig. 20:3-4) (Fig. VI.6:10-14). Este tipo presenta un cuerpo hemisférico y una carena alta poco acusada, localizándose a la altura de esta, en la parte interna, un ligero rehundimiento. Los bordes pueden ser apuntados o redondeados, estos últimos, en ocasiones, con un engrosamiento. El cuenco del tipo 1.2.2.1, una de las formas más habituales dentro de la cerámica San Pedro II, suele tener unos diámetros entre los 10 y los 18 cm y unos grosores entre los 2 y los 7 mm, revelando los ejemplares completos una profundidad de 7 cm. Dentro de este tipo se diferencia la variante con el borde más exvasado (Fig. VI.6:10-12) y aquella con el borde algo más vertical (Fig. VI.6:13-14), aunque las diferencias morfológicas entre ellas son demasiado escasas como para establecer subtipos. Sería destacable el caso del cuenco del cerro de San Pelayo, en el que se incorporó un mamelón perforado en la línea de carena, probablemente para su suspensión. En el sector III de Alarcos se ha conservado un ejemplar completo de este tipo que, con sus 10 cm de diámetro y sus 3.3 cm de profundidad, constituye uno de los cuencos 1.2.2.1 de menores dimensiones en esta producción (Fig. VI.25:7). Este tipo aparece en la ladera occidental del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1970: lám. XXIX:b, d; Cabrera 1981: fig. 86:2-6), la tumba XIX de Los Patos (Blázquez 1975: fig. 47), el nivel 6 del corte CA-80/B de Carmona (Pellicer y Amores 1985: fig. 50:5), el cerro de San Pelayo (Benet 1990: figs. 3-4), el estrato 12b del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 114:30), en el túmulo 1 de la necrópolis de Las Cumbres (Córdoba y Ruiz Mata 2000: lám. 2:2 arriba; Córbova 2004: figs. 2:1; 3:6), en Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXII:3), Salsa 3 (de Deus *et al.* 2010: fig. 17:7), el C-23 de

Alarcos (Fernández Rodríguez 2012: fig. 7:1), la fase A3 de la Dehesa de Ahín (Rojas y Gómez Laguna 2012: fig. 14:10), el sector III de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: figs. 7:7; 8:4, 8. Inéditos) y la fase 3 del edificio orientalizante de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13:1).

1.2.2.2 Cuenco de carena alta suave y paredes finas (Fig. VI.6:15). Se trata de un tipo muy parecido al anterior, aunque más abierto, de borde apuntado y paredes muy finas. Corresponde con uno de los subtipos que Córdoba (2004: 132) diferenció en los recipientes de Las Cumbres, con un diámetro más amplio y algo más profundos que los anteriores. Suelen tener entre 11 y 21.2 cm de diámetro y grosores entre 1 y 5 mm. Esta forma se registra en el estrato 13 del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 120:4), el túmulo 1 de la necrópolis de Las Cumbres (Córdoba y Ruiz Mata 2000: láms. 3:1 abajo; 4; 5:1; Córdoba 2004: figs. 1: abajo; 2:2; 3:1, 5), Salsa 3 (de Deus *et al.* 2010: fig. 17:8-9; Antunes *et al.* 2017b: fig. 11:6) y el sector III de Alarcos.

1.2.2.3 Cuenco B.II.c de Ruiz Mata (1995a, fig. 20:5-6) (Fig. VI.6:16-22). Se trata de un cuenco hemisférico con un borde que se marca al exterior por un estrangulamiento o por una profunda incisión. Aunque esta forma no presenta carena como tal, sí que existe un abombamiento más o menos pronunciado en el tercio superior del recipiente, quizás una reminiscencia de la carena alta suave que no ha terminado de desaparecer. Por lo tanto, se trata de una forma transicional entre las formas con carena suave y aquellas sin carena. Dentro de esta variedad se han podido distinguir dos subtipos en función de unas diferencias morfológicas claramente apreciables.

El primer subtipo (1.2.2.3/1) está formado por todos aquellos ejemplares con un cuello muy estrangulado (Fig. VI.6:16-18), generando con ello un pronunciado abombamiento en la parte superior del recipiente. Dentro de este subtipo se encuentra la variante con el borde exvasado (Fig. VI.6:16) y aquella con el borde algo más recto y ligeramente exvasado (Fig. VI.6:17-18), ya sea redondeado o apuntado. Esta última variante sería una forma de transición entre los cuencos B.II.b.1 y los cuencos B.II.d de Ruiz Mata (1995a). Este primer subtipo, entre los 10 y los 18 cm de diámetro y entre los 2 y 5 mm de grosor, se constata en la tumba 1 de La Joya (Orta y Garrido 1963: fig. 16), en la ladera occidental del Cabezo de San Pedro (Cabrera 1981: fig. 86:9), el poblado de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig.117:1028-1061, 1029), la Dehesa de Ahín (Rojas y Gómez Laguna 2012: fig. 14:8) y en el C-23 (Fernández Rodríguez 2012: fig. 7:2) y el sector III de Alarcos.

El segundo subtipo (1.2.2.3/2), uno de los más representados en la cerámica San Pedro II, lo forman aquellos recipientes que marcan el cuello con un ligero entrante y no con el estrangulamiento acusado del subtipo anterior, generándose un perfil más suave (Fig. VI.6:19-22). En todos los casos, los bordes presentan una dirección más vertical que el subtipo previo y finalizan con un ligero saliente, ofreciendo con ello una mayor profundidad al recipiente. Los bordes pueden tener el labio apuntado o redondeado, añadiéndose, como se puede observar en algún ejemplar de Alarcos (Fig. VI.26:14), un mamelón con perforación vertical en el característico abombamiento del tercio superior. En alguna ocasión, el borde aparece engrosado, creando con ello una diferenciación entre el propio borde y el cuerpo en la superficie interna. Las bases umbilicadas solo son conocidas a través del ejemplar completo de la necrópolis del Cortijo de las Torres, con 9 cm de profundidad. Este segundo subtipo, entre los 10 y los 22 cm de diámetro y entre 1.5 y 6 mm de grosor de las paredes, se documenta en el nivel XVI del teatro romano de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: fig. 181:7176), la ladera occidental del Cabezo de San Pedro (Cabrera 1981: fig. 86:8), la fase II.c del Corte A.2 de la campaña de 1977 del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: fig. 40:407), el poblado de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 130:1132; 141:1198), calle Alcazaba (Lebrija) (Caro *et al.* 1986: fig. 11:26), la necrópolis del Cortijo de las Torres (Carrasco *et al.* 1986: fig. 3), los niveles 9b y 13 del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 78:77; 120:1), Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXII:2), en el C-23 (Fernández Rodríguez 2012: fig. 7:4) y sector

III de Alarcos (García Huerta y Morales 2011: fig. 4: centro-izquierda; 2017: figs. 7:6, 9; 8:2. Inéditos) y en la estructura E28 de la necrópolis del cerro del Viento (Sánchez *et al.* 2019: fig. 4:8-1022).

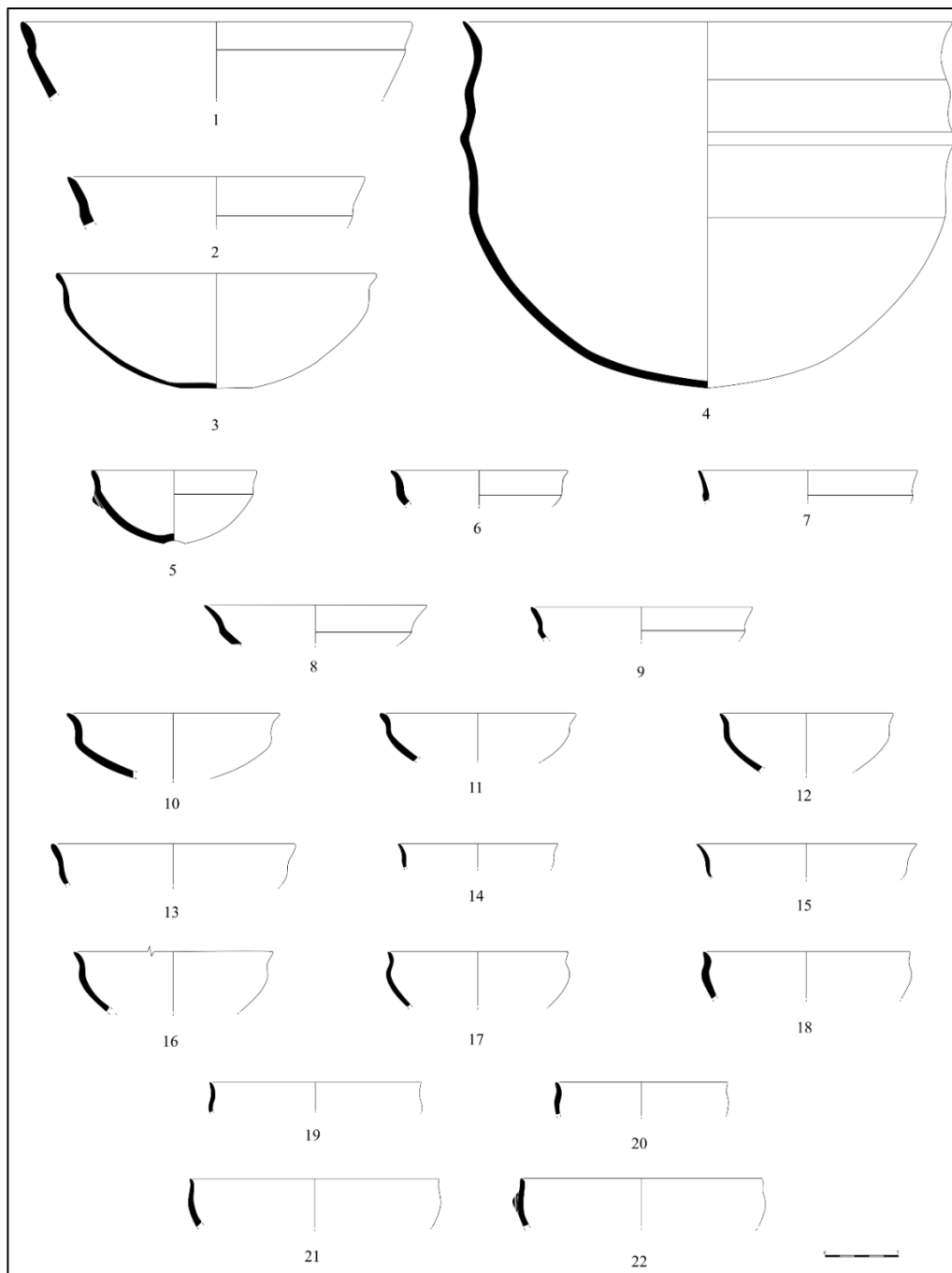


Fig. VI.6. Formas abiertas de la cerámica estilo San Pedro II.

Cazuelas: 1-2. 1.1.1 (inéditas de Alarcos); 3. 1.1.2 (Rodríguez González y Celestino 2019b: fig. 7); 4. 1.1.3 (dibujo de autor a partir de Lechuga y Soto 2017: 15 n<sup>o</sup>1). Cuencos: 5-6. 1.2.1.1 (García Huerta 2019: fig. 11: arriba-izquierda, inédito de Alarcos); 7. 1.2.1.2 (inédito de Alarcos); 8. 1.2.1.3 (García Huerta y Morales 2017: fig. 8:5 [modificado]); 9. 1.2.1.4 (inédito de Alarcos); 10-14. 1.2.2.1 (inéditos de Alarcos); 15. 1.2.2.2 (inédito de Alarcos); 16-18. 1.2.2.3/1 (inéditos de Alarcos); 19-22. 1.2.2.3/2 (inéditos de Alarcos).

### 1.2.3 Cuencos sin carena (Fig. VI.7:1-9)

1.2.3.1 Cuenco hemisférico de borde vuelto (Fig. VI.7:1). Se trata de un tipo poco frecuente dentro del estilo San Pedro II, documentándose fuera del valle del Guadalquivir, como en la Dehesa de Ahín (Rojas y Gómez Laguna 2012: fig. 14:11) o en fase III de Castro Marim (Pereira Pinto de Oliveira 2012: fig. 7:2-13764). Esta forma, con diámetros entre los 12 y 12.5 cm y grosores de las paredes entre los 2 y 5 mm, se caracteriza por un borde vuelto que crea una pequeña moldura externa.

1.2.3.2 Cuenco hemisférico de borde exvasado (Fig. VI.7:2-4). Se corresponde con el tipo B.II.d de Ruiz Mata (1995a: 276), registrándose ejemplares con el borde más exvasado (Fig. VI.7:2) y otros con una tendencia más vertical (Fig. VI.7:3-4), estos últimos con mayor profundidad y relacionados con la forma 5C de González de Canales *et al.* (2010: fig. 14). Ambos casos, con el borde redondeado o apuntado, reproducen un suave perfil en S. En ocasiones, como en un cuenco de la Dehesa de Ahín, se incorporó un mamelón con perforación horizontal sobre el punto de inflexión. Los diámetros oscilan entre los 10 y los 21 cm, mientras que el grosor de sus paredes suele estar entre los 2 y 8 mm.

El tipo 1.2.3.2 se documenta en la ladera occidental del Cabezo de San Pedro (Cabrera 1981: figs. 85:3-4; 86:7), el poblado de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 57:484; 117:1027; 141:1199), el fondo VII de San Bartolomé (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: lám. LXVI:917), cerro Boyero (Carrasco *et al.* 1986: fig. 5:B1), en el estrato 13 del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 120:3; Esteban *et al.* 2019: fig. 8:3), Medina Sidonia-Asido (Escacena *et al.* 1994: fig. 6:27), Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXII:4), el nivel 3 del corte SMRO de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: figs. 8:9, 11; 14), la Dehesa de Ahín (Rojas y Gómez Laguna 2012: fig. 14:9), la fase V de El Carambolo (Casado 2015: fig. 51:DJ/2002/24/2544-104+110), la fase II de Castro Marim (Arruda *et al.* 2017b: fig. 4:5) y en Alarcos (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 7:1. Inéditos).

1.2.3.3 Cuenco hemisférico de borde exvasado con engrosamiento interno (Fig. VI.7:5). Se trata de un recipiente de borde exvasado y redondeado en el que apenas se diferencia entre el borde y el cuerpo en la superficie externa, creándose un perfil prácticamente continuo. Su principal característica es el engrosamiento que diferencia al borde del cuerpo en la superficie interna. Los diámetros suelen tener entre los 9 y 18 cm, mientras que los grosores de las paredes suelen estar entre los 2 y 5 mm. Este tipo, documentado en la fase 4 del edificio orientalizante de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 12:13), se registra también en el nivel 26 del Corte V-20 del cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 75:762) y Alarcos.

1.2.3.4 Cuenco hemisférico de borde recto (Fig. VI.7:6-7). Este cuenco, ciertamente asimilable al tipo 2.b de Buero (1987: 38), muestra como elemento más definitorio el borde recto que arranca desde el tercio superior del recipiente, terminando en un labio redondeado o apuntado que, en algún caso, crea un saliente casi inapreciable (Fig. VI.7:6). En ocasiones, el borde se engrosa adquiriendo una sección almendrada (Fig. VI.7:7). Los únicos ejemplares de este tipo se han documentado en Alarcos, con un diámetro entre los 12 y 14 cm y un grosor de las paredes entre los 2 y 5 mm.

1.2.3.5 Cuenco de casquete esférico con el borde entrante (Fig. VI.7:8). La capacidad de este tipo es menor que los anteriores, ya que presenta un perfil de cuarto de esfera poco profundo. El único ejemplar de este tipo es el hallado en las prospecciones de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1979: fig. 5:4), con un mamelón perforado justo por debajo del borde. Su diámetro no se ha podido determinar debido a su fragmentación.

1.2.3.6 Cuenco troncocónico (Fig. VI.7:9). A diferencia de los recipientes anteriores, el cuerpo de este vaso muestra una sección de tronco de cono invertido. Esta forma, típica de los Campos de Urnas

tardíos, se registra en el yacimiento de la Dehesa de Ahín (Toledo) (Rojas y Gómez Laguna 2012: fig. 14:7), con un diámetro de 12 cm y un grosor de las paredes de 5 mm.

### 1.3 Fuentes (Fig. VI.7:10-14)

Bajo este término se han clasificado unos recipientes de grandes diámetros y profundidades que no hallan su correspondencia entre las formas recogidas en la tipología de Ruiz Mata (1995a). Sus grandes dimensiones y el cuidado de las superficies relacionan estas formas con el servicio de mesa, de ahí su denominación como fuentes.

1.3.1 Fuente de casquete esférico (Fig. VI.7:10). Se trata de una fuente de 25 cm de diámetro y 7 mm de grosor de las paredes, con el borde plano y recto. Tan solo aparece en el Alcázar de Sevilla (Huarte 2002: fig. 82: centro) y en la fase II de El Carambolo (Casado 2015: fig. 103:DJ/2002/24/2199-371+373).

1.3.2 Fuente de perfil hemisférico y borde recto (Fig. VI.7:11). Es un tipo documentado en la tumba XIX de Los Patos (Blázquez 1975: fig. 51:13, 16), con un diámetro entre los 22 y 24 cm y una base plana. Se trata de un recipiente de gran profundidad que se cierra ligeramente en la parte inferior, lo que le otorga un perfil ciertamente troncocónico.

1.3.3 Fuente de perfil hemisférico y borde entrante (Fig. VI.7:12). Este tipo de fuente es muy similar a la anterior, aunque en este caso presenta un perfil más hemisférico y el borde es entrante. Este tipo, con unos diámetros entre los 24 y 28 cm y una profundidad de unos 13 cm, solo se documenta en la tumba XIX de Los Patos (Blázquez 1975: figs. 49:6; 50:9; 52:18). En Alarcos se ha hallado un fragmento de vaso esférico con un arranque de asa cuyo grosor es similar al de este tipo de fuentes, por lo que es posible que existiera alguna variante con asas (Fig. VI.7:13).

1.3.4 Fuente troncocónica (Fig. VI.7:14). Este tipo se constata en un ejemplar de Alarcos decorado con mamelones por todo el borde, con 36 cm de diámetro y 8 mm de grosor en sus paredes.

### 1.4 Platos (Fig. VI.7:15-18)

En el grupo de los platos se incluyen aquellas formas que reproducen unos perfiles similares a los cuencos, aunque la relación entre el diámetro y la profundidad justifica su clasificación como platos.

#### 1.4.1 Platos carenados (Fig. VI.7:15-17)

1.4.1.1 Plato de carena alta marcada (Fig. VI.7:15). Dentro de este tipo destacan aquellos platos de escaso tamaño, como el de la tumba 12 de La Joya (Garrido y Orta 1978: fig. 14:4), con 11 cm de diámetro y 3 cm de profundidad. Sin embargo, lo habitual es que se sitúen entre los 20 y los 22 cm de diámetro, como los platos del nivel 6 del corte CA-80/B de Carmona (Pellicer y Amores 1985: fig. 50:1), Salsa 3 (Antunes *et al.* 2012: fig. 15:5) y Alarcos. Las paredes oscilan entre 3 y los 5 mm de grosor.

1.4.1.2. Este tipo de plato, también de carena alta, se distingue del anterior por un borde engrosado que diferencia al cuerpo del propio borde en la superficie interna (Fig. VI.7:16). Tan solo se conserva un ejemplo de Alarcos con 23 cm de diámetro y 7 mm de grosor máximo conservado.

1.4.1.3 Plato llano de carena alta marcada (Fig. VI.7:17). Este tipo, con un perfil muy similar al tipo 1.4.1.1, suele presentar un diámetro de escaso tamaño, en torno a los 16 cm, y unas paredes de unos 6 mm de grosor. Lo más característico es su escasa profundidad, convirtiéndose en un plato prácticamente llano. Dicho tipo se ha documentado en el poblado de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 117:1024) y, con una carena más suave, en el cerro de los Infantes (Molina González *et al.* 1983: fig. 4:m).



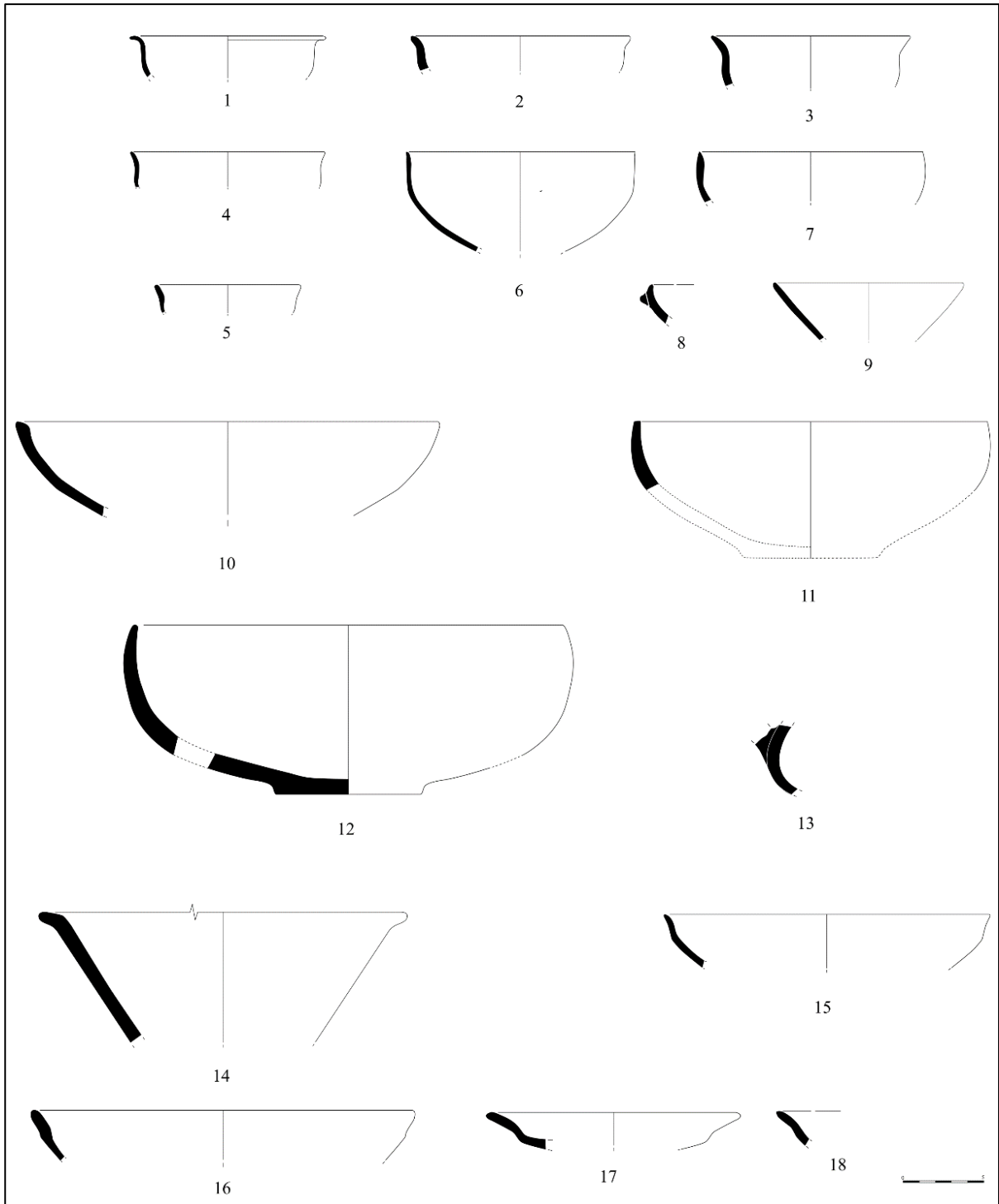


Fig. VI.7. Formas abiertas de la cerámica estilo San Pedro II.

Cuencos: 1. 1.2.3.1 (Rojas y Gómez Laguna 2012: fig. 14:11); 2-4. 1.2.3.2 (inéditos de Alarcos); 5. 1.2.3.3 (inédito de Alarcos); 6-7. 1.2.3.4 (inéditos de Alarcos); 8. 1.2.3.5 (Blázquez y Valiente Malla 1979: fig. 5:4); 9. 1.2.3.6 (Rojas y Gómez Laguna 2012: fig. 14:7). Fuentes: 10. 1.3.1 (Casado 2015: fig. 103:DJ/2002/24/2199-371+373); 11. 1.3.2 (Blázquez 1975: fig. 51:13); 12-13. 1.3.3 (Blázquez 1975: fig. 49:6; inédita de Alarcos); 14. 1.3.4 (inédita de Alarcos). Platos: 15. 1.4.1.1 (inédito de Alarcos); 16. 1.4.1.2 (inédito de Alarcos); 17. 1.4.1.3 (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 117:1024); 18. 1.4.2 (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 83:729).

#### 1.4.2 Plato sin carena (Fig. VI.7:18)

Se trata de un plato de perfil sinuoso, entre los 12 y 20 cm de diámetro y con unas paredes entre los 5 y 7 mm de grosor. Se ha registrado en el poblado de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 83:729; 117:1025), Alarcos (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 7:2), Salsa 3 (Antunes *et al.* 2017b: fig. 11:5) y Castro Marim (Pereira Pinto de Oliveira 2012: fig. 7:2-1777).

## 2. FORMAS CERRADAS

Las formas cerradas que se han registrado en la cerámica estilo San Pedro II son escasas con respecto a las formas abiertas. Dicha característica podría estar relacionada con la tendencia de este estilo por decorar las superficies internas, para lo cual se muestran más proclives las formas abiertas.

### 2.1 Vasos bicónicos

2.1.1 Vaso bicónico con cuello estrangulado (Fig. VI.8:1-2). La principal característica de este tipo de perfil bicónico es la existencia de un cuello estrangulado que permitió diferenciar entre el borde y el cuerpo del recipiente. En función de la forma de las paredes que unen la inflexión central con el borde, se han podido diferenciar dos subtipos. El primer subtipo (2.1.1/1) (Fig. VI.8:1), entre los 15 y 17 cm de diámetro y 5 mm de grosor, muestra unas paredes rectas. Los bordes pueden ser redondeados o apuntados, añadiéndose en ocasiones una fila de mamelones en la misma línea de inflexión. El segundo subtipo (2.1.1/2) (Fig. VI.8:2), de 13 a 15 cm de diámetro y 5 mm de grosor, presenta unas paredes más curvadas, creando incluso un cierto perfil esferoide. Ambas formas aparecen registradas en el sector III de Alarcos, por lo que quizás se trate de localismos típicos del Alto Guadiana.

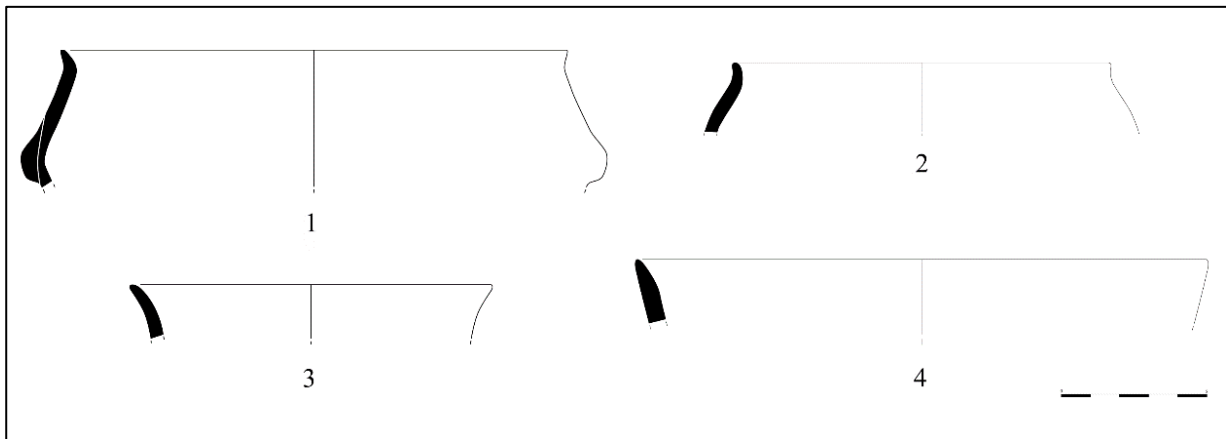


Fig. VI.8. Formas cerradas de la cerámica estilo San Pedro II.  
Vasos bicónicos: 1. 2.1.1/1; 2. 2.1.1/2; Cuellos acampanados: 3-4. 2.2 (inéditos de Alarcos).

### 2.2 Recipientes de cuello acampanado (Fig. VI.8:3-4)

En este tipo se incluyen todos aquellos recipientes de cuello acampanado cuya forma del cuerpo se desconoce. Dentro de este grupo general se puede distinguir entre los que poseen un perfil cóncavo (Fig. VI.8:3) o continuo (Fig. VI.8:4). Suelen presentar un diámetro que oscila entre los 12 y los 20 cm, con unos grosores máximos de las paredes entre los 3 y 8 mm. Este tipo de cuellos acampanados se han localizado en el nivel 24 del corte V-20 del cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 68:422), el nivel 12b del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 114:24; Esteban *et al.* 2019: fig. 9:6), en la fase III de Castro Marim (Pereira Pinto de Oliveira 2012: fig. 7:2-1692) y en el sector III de Alarcos.

### 3. FORMAS NO IDENTIFICABLES

Dentro de este grupo se incluyen los galbos recogidos en la limpieza de la ladera occidental del Cabezo de San Pedro durante 1966 (Blázquez *et al.* 1970: láms. XXVIII:d-e, g-q; XXXIV:b) y los de la fase II.c de la campaña de 1978 (Ruiz Mata *et al.* 1981: fig. 53:469), así como los galbos de la tumba XIX de Los Patos (Blázquez 1975: figs. 49:7-8; 50:10-12; 51:14-15, 17; 52:19-24), el corte II de Los Patos (Blázquez 1975: fig. 57:34-35), el estrato XVI del teatro romano de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: fig. 181:7195b), el talud del basurero del Cabezo de la Esperanza (Belén *et al.* 1977: fig. 120:14), el poblado de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 57:481-483; 101:898; 117:1030; 130:1133), el nivel 25 del corte V-20 del cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 73:529), los fondos I.1 y VII de San Bartolomé (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. LXV:910; C:1262), los estratos 13, 12b y 8 del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 120:5-7; 114:25, 29; Esteban *et al.* 2019: fig. 10:9), los Silos de Morería (Jiménez Ávila y Barrientos 1997: fig. 4:4), Peñarroya (García Huerta *et al.* 1999: fig. 10:2), el túmulo 1 de la necrópolis de Las Cumbres (Córdoba y Ruiz Mata 2000: lám. 2:2 abajo y derecha; Córdoba 2004: fig. 3:3-4, 5 bis, 6-abajo), Alarcos (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: figs. 5:1; 6:5-7; García Huerta y Morales 2011: fig. 4: centro-derecha; 2017: fig. 7:10-11), la fase III de Castro Marim (Pereira Pinto de Oliveira 2012: fig. 7:2-13958, 14396), Serra Alta (Monge Soares 2005: fig. 13:1), Crespá (Monge Soares 2005: fig. 13:2), Salsa 3 (de Deus *et al.* 2010: fig. 17:11; Antunes *et al.* 2017b: fig. 11:10), el C-23 de Alarcos (Fernández Rodríguez 2012: fig. 7:5-6), el corte SMRO de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: fig. 8:11), la Dehesa de Ahín (Rojas y Gómez Laguna 2012: fig. 14:12-13), El Carambolo (Casado 2015: figs. 97:DJ/2002/24/2095-79; 116:DJ/2002/24/2402-60+61+62), la fase 3 del edificio orientalizante de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13:2-4) y la fosa 9 de Monte do Bolor 3 (Antunes *et al.* 2017b: fig. 5:4). A este elenco habría que añadir el galbo hallado en el cerro del castillo de Medellín durante las campañas de 2014-15 y que se encuentra aún inédito.

También existen algunos bordes cuyo tamaño es tan reducido que no se ha podido determinar su forma, como los hallados en Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 92:803; 117:1026), los niveles 13 y 12a del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 110:4; 120:2), Santa Margarida (Monge Soares 2005: fig. 5:60) y Salsa 3 (Antunes *et al.* 2012: fig. 15:1).

Por último, caben destacar algunas bases planas de recipientes desconocidos, como la hallada en el corte SMRO de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: fig. 14), o las bases umbilicadas de cuencos del tipo B.II, como la del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1970: lám. XXVIII:f), la hallada en las prospecciones de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1979: fig. 5:2), las de Alarcos (García Huerta y Morales 2011: fig. 4: abajo; 2017: fig. 8:11. Inéditas) y El Carambolo (Casado 2015: figs. 71:DJ/2002/24/2481-28; 117:DJ/2002/24/2509-85+87). Muchas de estas bases umbilicadas, como las de Alarcos, suelen estar cubiertas en la superficie externa por una capa de almagra, al igual que las bases análogas de muchos de los recipientes completos.

En total se han podido reconocer 201 piezas de las que un 93.03% corresponden con formas abiertas y el 6.97% restante con formas cerradas (Fig. VI.9). Dentro de las formas abiertas, los cuencos son los que representan las proporciones más destacadas con el 79.1% del total. El resto de formas abiertas son muy escasas, suponiendo un 6.5% para los platos, un 4.5% para las fuentes y un 3% para las cazuelas.

En el grupo de los cuencos predomina el subgrupo de carena alta suave con un 50.2% del total de las formas, seguido por el subgrupo sin carena (20%) y el de carena alta marcada (8.5%). Los cuencos del tipo 1.2.2.1 y subtipo 1.2.2.3/2 son los más abundantes, representando conjuntamente el 36.3% del total. El resto presentan porcentajes muy escasos, siendo el tercero más común el del tipo 1.2.3.2 con un 12.9%. Los cuencos menos habituales fueron los del tipo 1.2.1.2, 1.2.3.1, 1.2.3.5 y 1.2.3.6, ya que las proporciones de cada uno de ellos es menor al 1%.

Entre los platos destacan los del tipo 1.4.2, con un 3% del total de formas registradas, y el tipo 1.4.1.1, con un 2%. El resto se encuentra por debajo del 1%.

La fuente más frecuente, con 4 ejemplares, es la del tipo 1.3.3 con un 2%, situándose cada uno de los tipos restantes en el 1%.

Por último, las cazuelas 1.1.1 y 1.1.2 representan conjuntamente el 2.5%, ya que la cazuela del tipo 1.1.3 solo se atestigua en un ejemplar.

Entre las formas cerradas, los bordes acampanados de cuerpo desconocido (2.2) muestran un 5%, mientras que el tipo 2.1.1 alcanza el 2%.

De esta forma, la cerámica estilo San Pedro II fue concebida para recipientes individuales de pequeño tamaño, concretamente cuencos, entre los que destacan aquellos con un perfil suave.

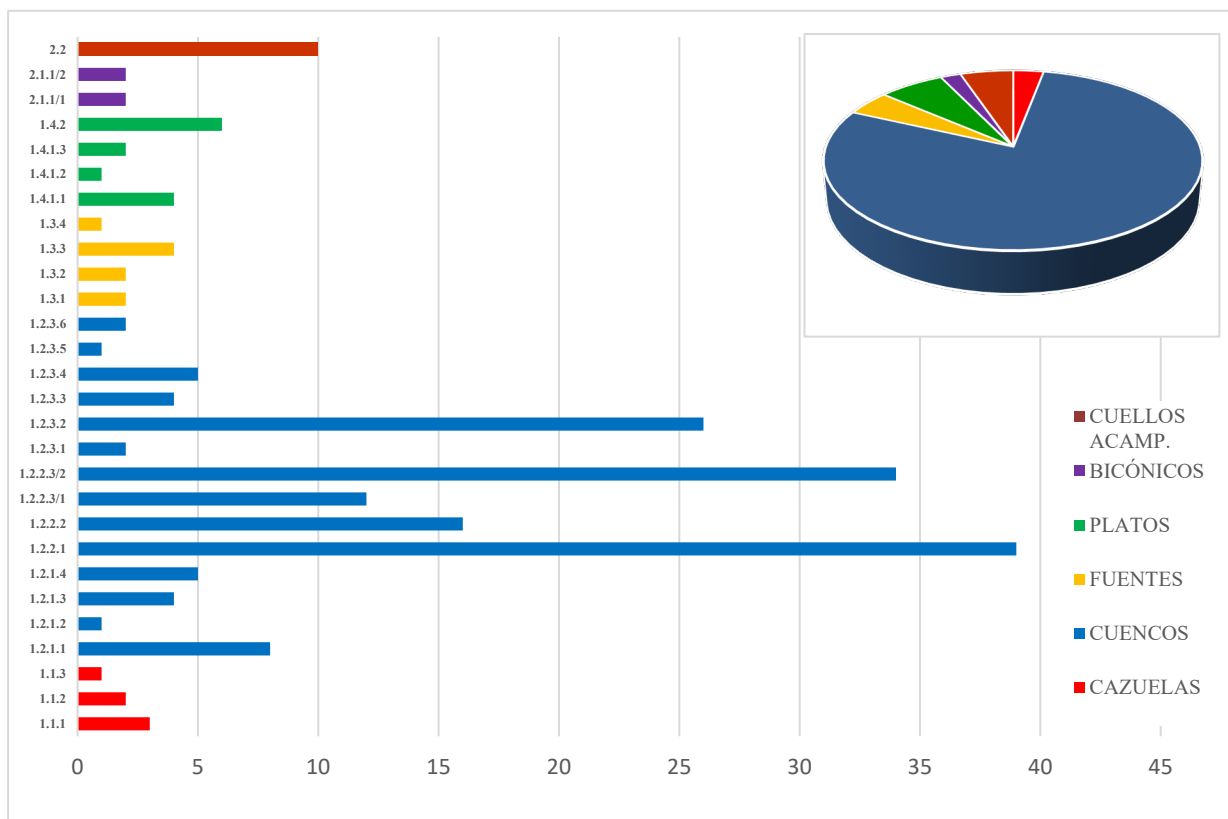


Fig. VI.9. Relación cantidad/tipo (diagrama de barras) y cantidad/grupo (diagrama de sectores) de la cerámica estilo San Pedro II.

## 6.4 Decoración de la cerámica estilo San Pedro II

### 6.4.1 Los motivos y las composiciones

La aportación más destacada sobre la decoración de la cerámica San Pedro II se debe a Paloma Cabrera (1981) en un trabajo monográfico sobre la cerámica pintada del Cabezo de San Pedro. En este trabajo estableció los criterios tipológicos y decorativos para la cerámica estilo Carambolo y San Pedro II, caracterizándose este último por una composición radial que organizó al resto de motivos

representados. Dicho sistema radial se elaboró a partir de bandas de líneas paralelas, ya sean verticales u oblicuas, que se dispusieron por el cuerpo y que partieron de una banda de líneas horizontales, generalmente situada en el tercio superior del recipiente (Fig. VI.23:1-2, 7). De esta forma, el vaso quedaba dividido en partes iguales ofreciendo un aspecto gallonado, aunque lo normal es que se dividiera en cuartos al trazar un esquema de cruz, ya sea en reserva o elaborada con bandas de líneas verticales (Fig. VI.23:3-4, 6). El punto central es la base, tanto en la superficie externa como en la interna. De hecho, en el caso de las bases umbilicadas, la importancia del umbo como punto central suele destacarse por medio de la decoración, bien con una capa homogénea de almagra (Fig. VI.23:3) o por una retícula (Fig. VI.23:6-7) en aquellos casos en los que el esquema cruciforme se definió con bandas de líneas que confluyen en dicho punto. En otras ocasiones quedó sin decorar cuando el esquema cruciforme estuvo en reserva (Fig. VI.23:1, 4) o era remarcado por un motivo destacado dentro de la composición, como una estrella.

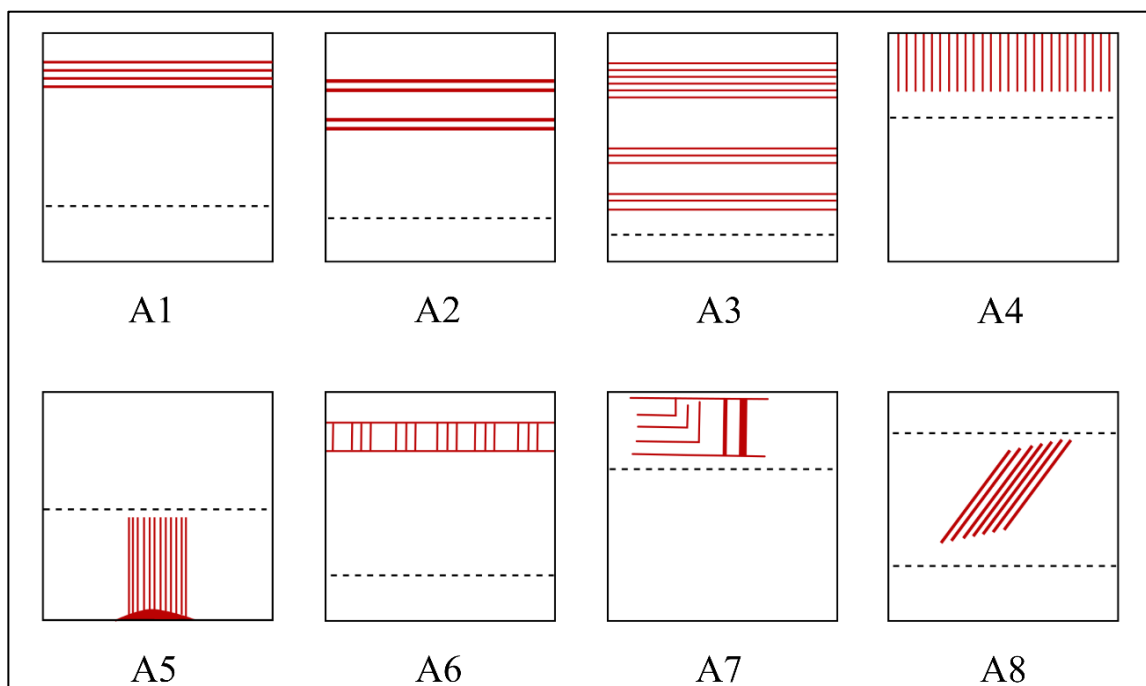
En la cerámica estilo San Pedro II se han identificado los siguientes motivos:

A: Línea	F: Reloj de arena	K: Antropomorfo
B: Triángulo	I: Indeterminado	V: Vegetal
D: Retícula	J: Banda plana	Z: Zoomorfo

Como se puede observar, la variedad de motivos geométricos es más reducida que en la cerámica estilo Carambolo. Sin embargo, hay una mayor variedad en el repertorio de temas fitomorfos y, además, se registra un nuevo grupo, el de los antropomorfos.

Aunque la cerámica estilo San Pedro II se caracteriza, a diferencia de la cerámica estilo Carambolo o la cerámica estilo Valcorchero, por el desarrollo de complejas composiciones sobre la superficie interna, la superficie externa es, en general, el espacio en el que registran las composiciones más variadas. Sin embargo, existen vasos en los que la superficie interna mostró una composición más elaborada.

#### SUPERFICIE EXTERNA



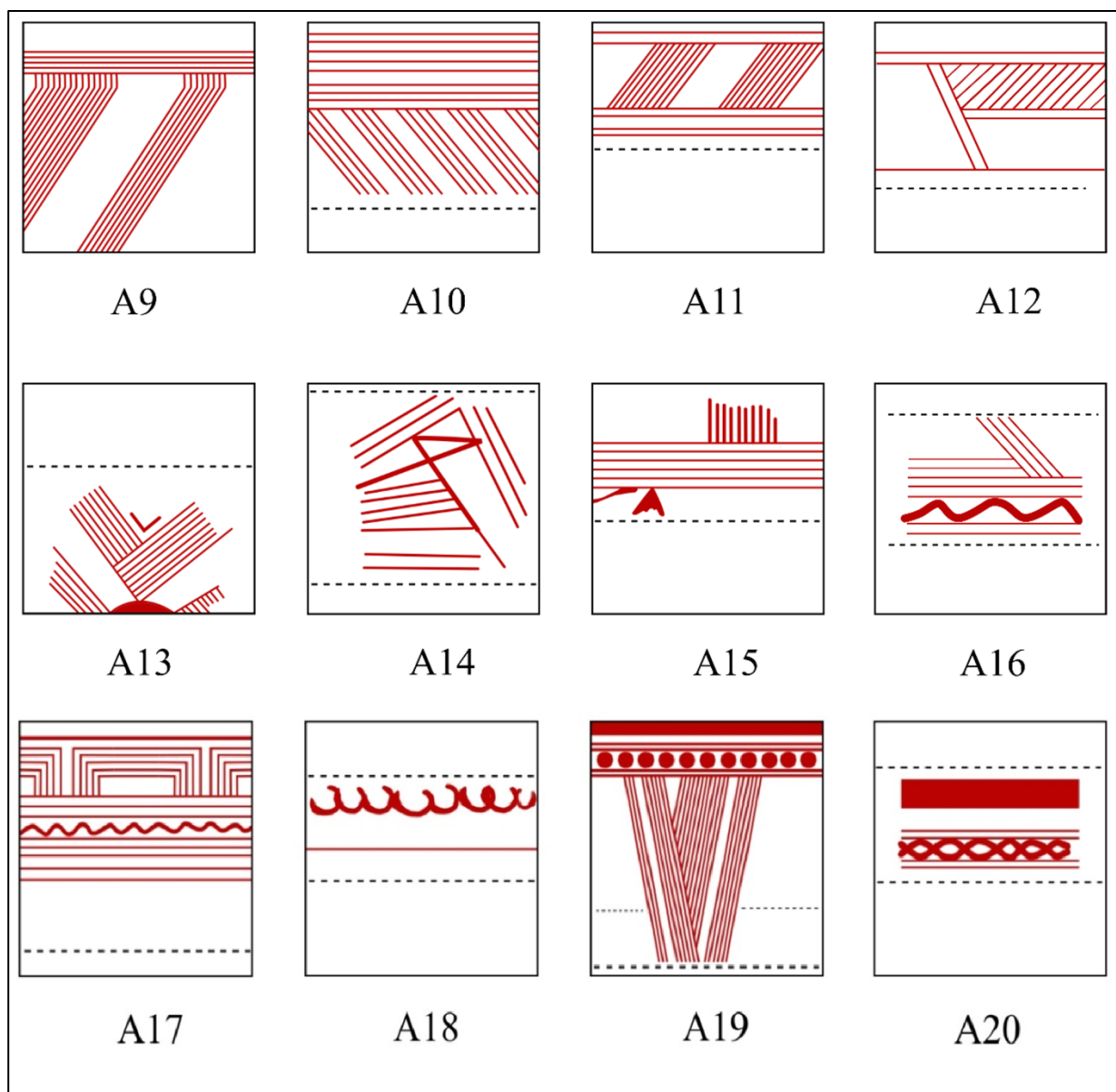


Fig. VI.10. Grupo A (composiciones lineales).

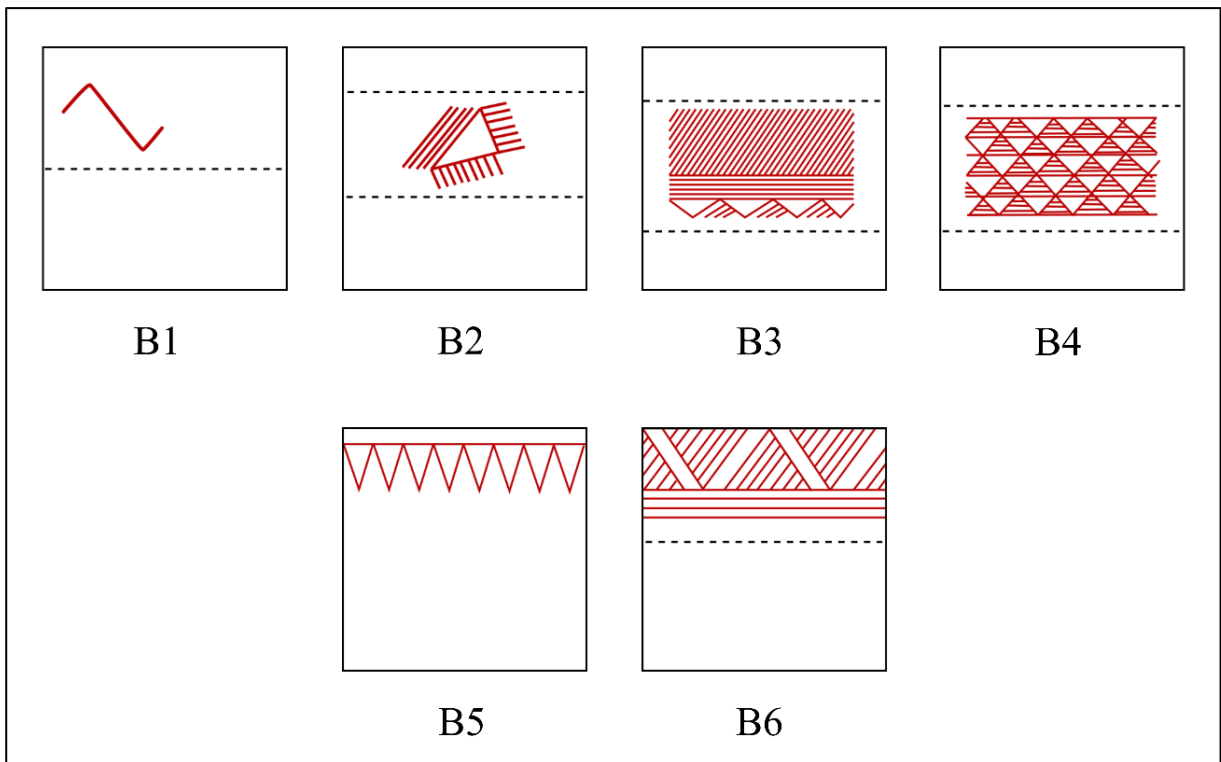


Fig. VI.11. Grupo B (composiciones lineales y triangulares).

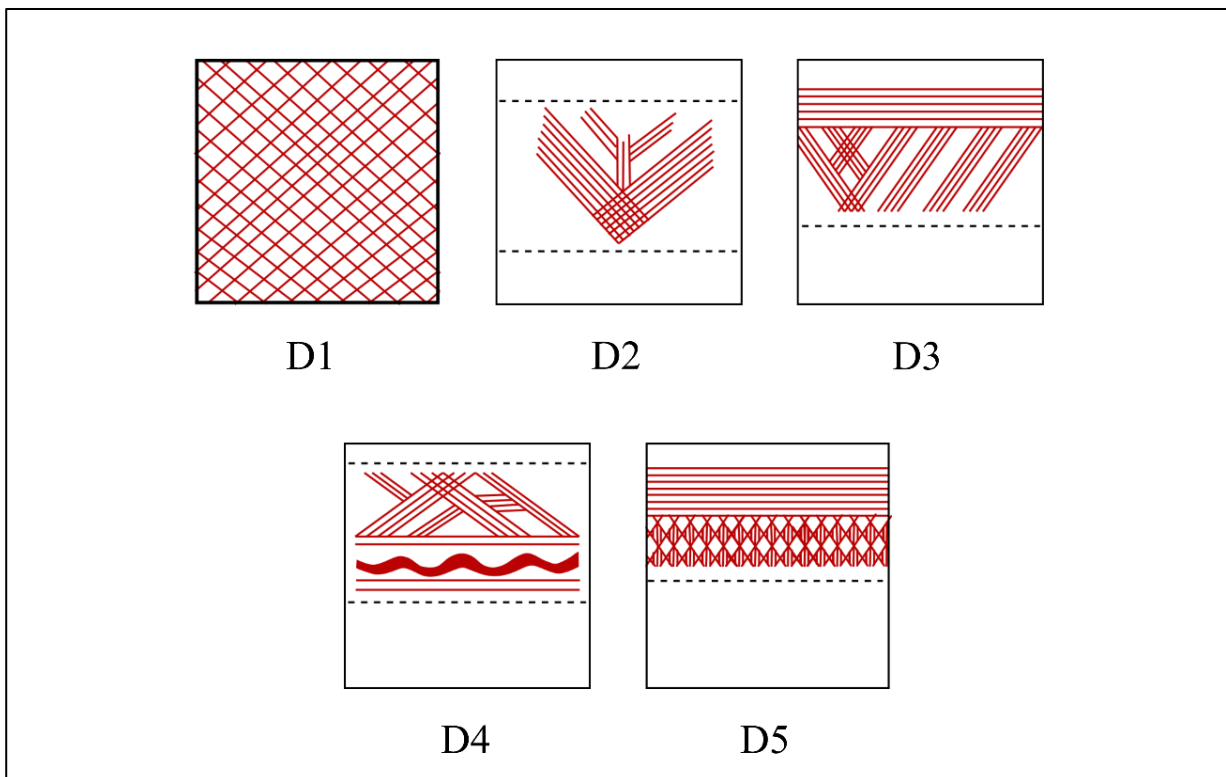


Fig. VI.12. Grupo D (composiciones lineales y reticuladas).

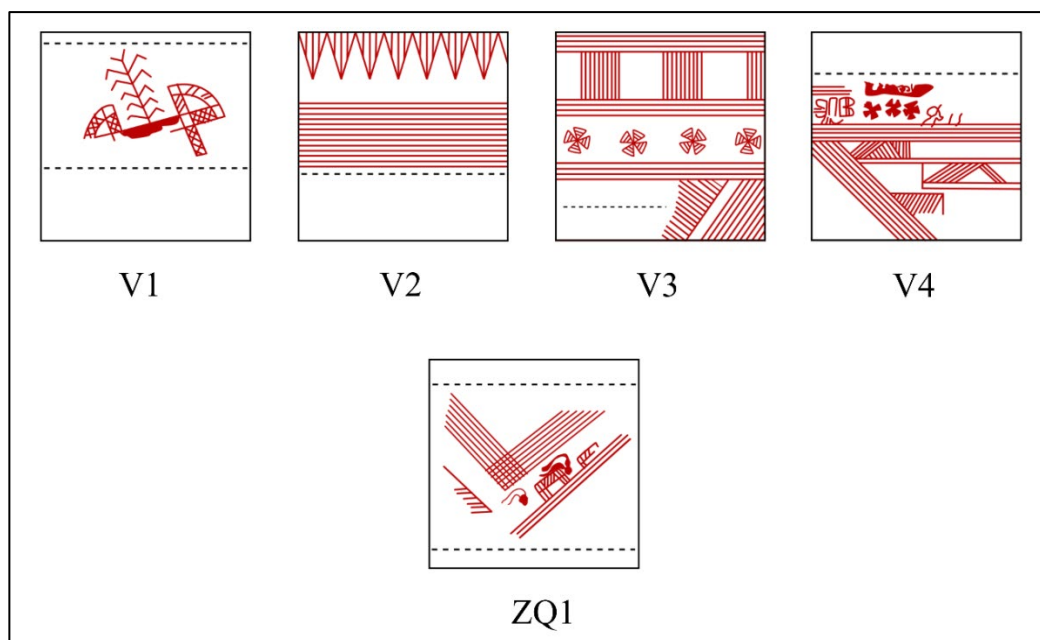


Fig. VI.13. Motivos naturalistas. Grupo V (motivos fitomorfos). Grupo ZQ (motivos zoomorfos).

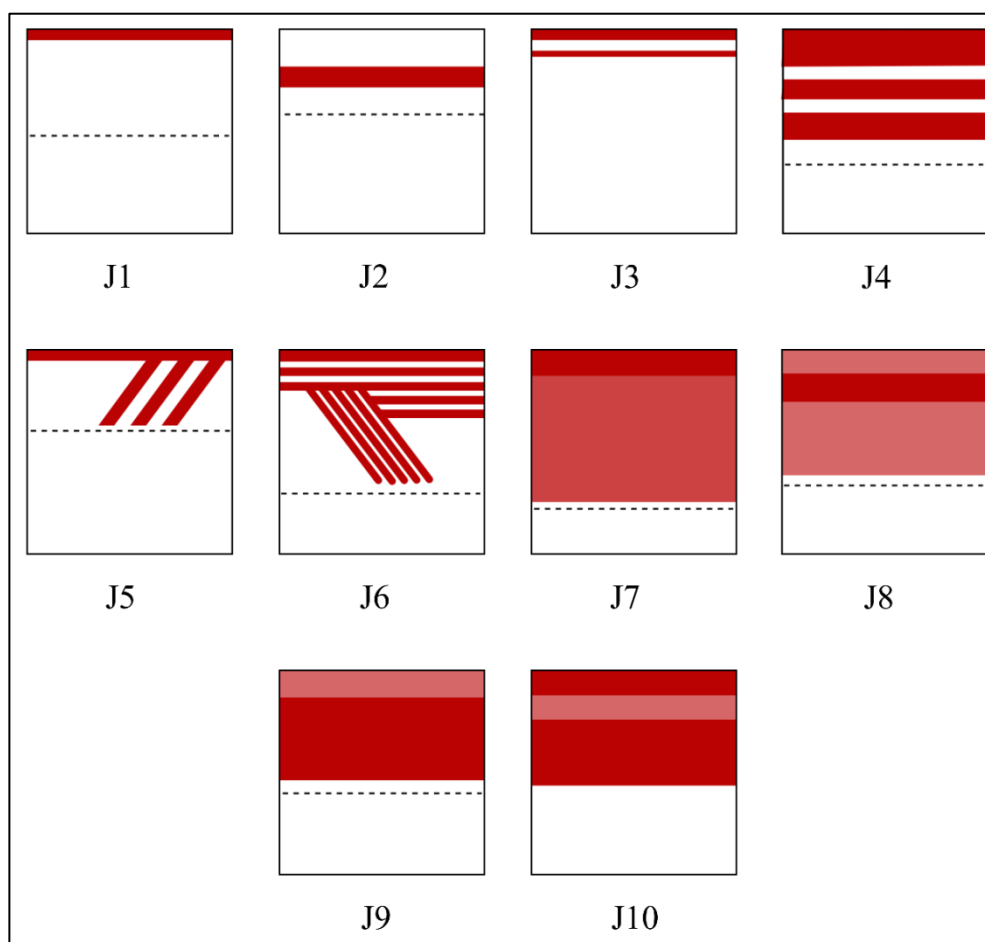


Fig. VI.14. Grupo J (motivos de bandas de líneas en tintas planas).



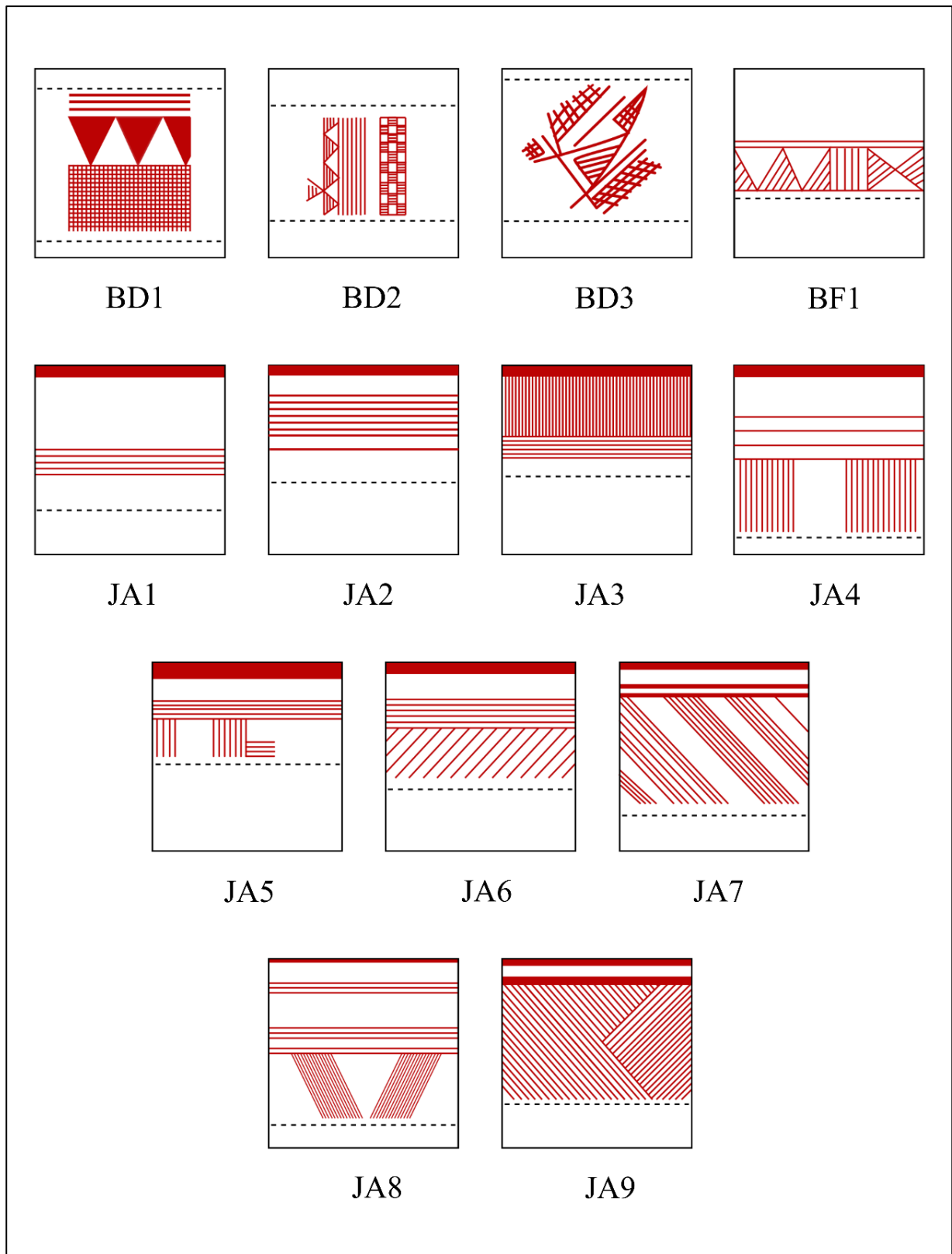


Fig. VI.15. Grupo BD (composiciones lineales, triangulares y reticuladas). Grupo BF (Composiciones lineales, triangulares y con reloj de arena) y Grupo JA (Composiciones lineales y de bandas de tintas planas).

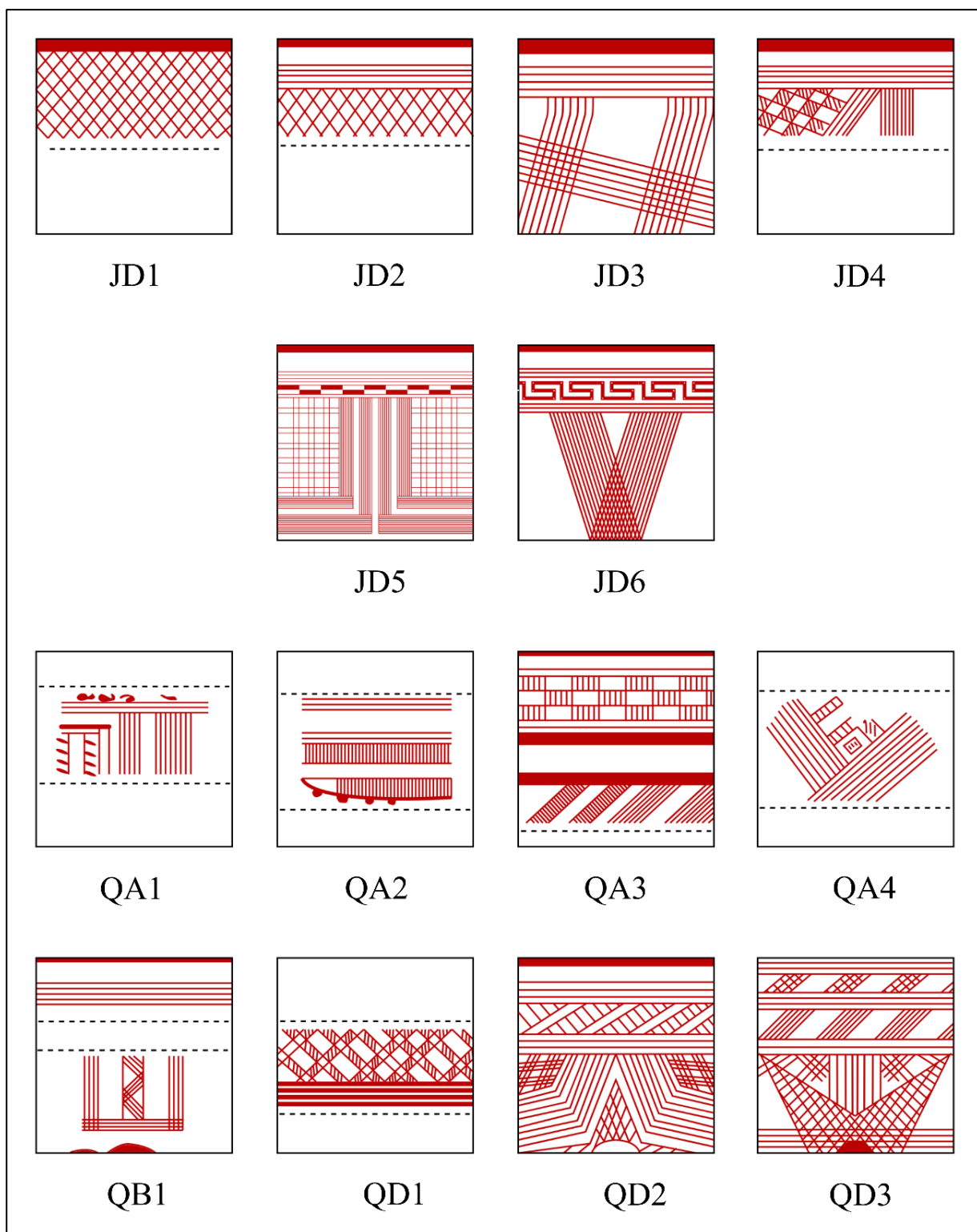


Fig. VI.16. Grupo JD (Composiciones lineales, de bandas de tintas planas y reticuladas). Grupo QA (composiciones de bandas quebradas). Grupo QB (composiciones de bandas quebradas y triángulos o composiciones triangulares a base de bandas quebradas). Grupo QD (composiciones de bandas quebradas y retículas o composiciones reticuladas a base de bandas quebradas).

SUPERFICIE INTERNA

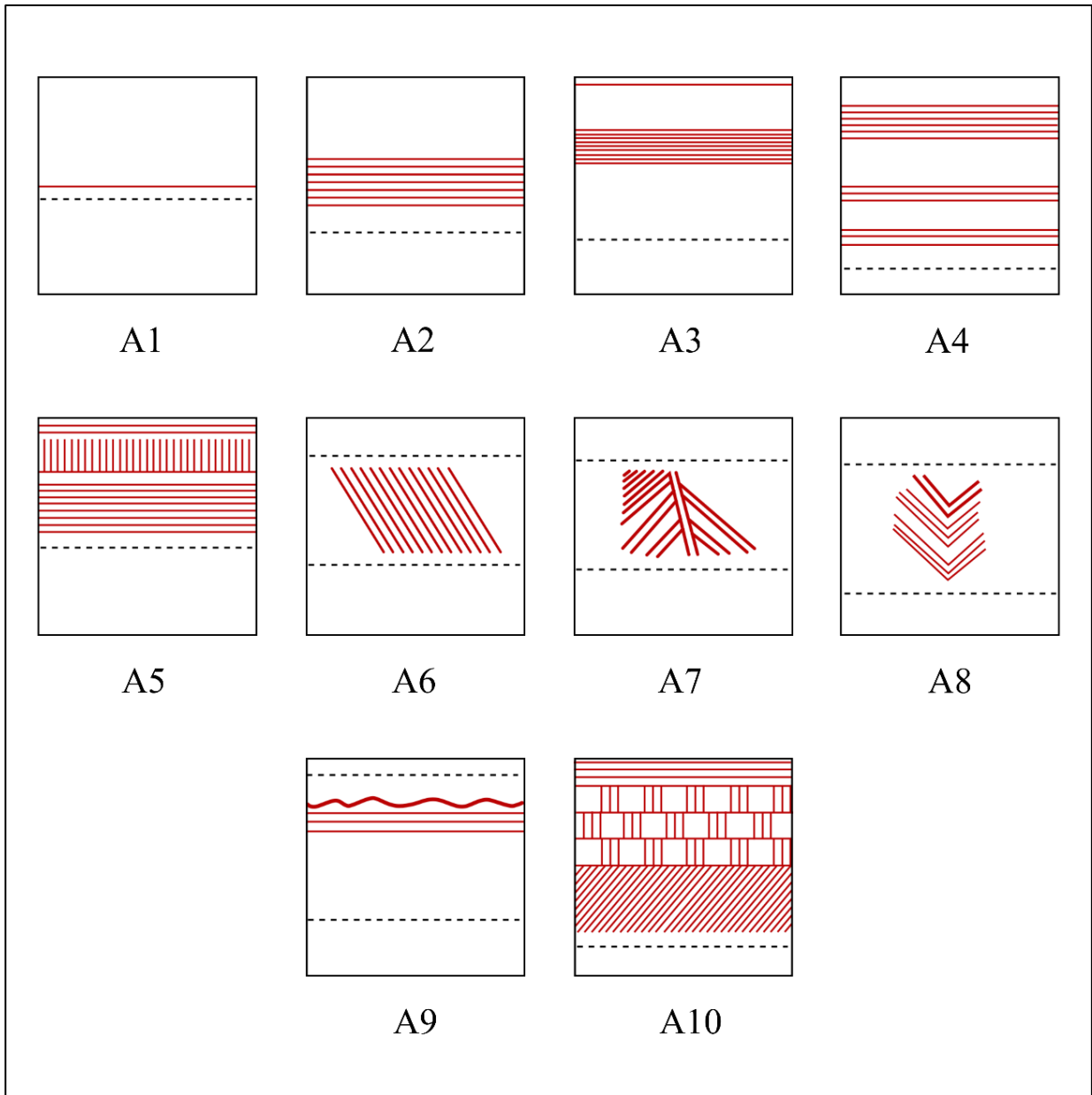


Fig. VI.17. Grupo A (composiciones lineales).

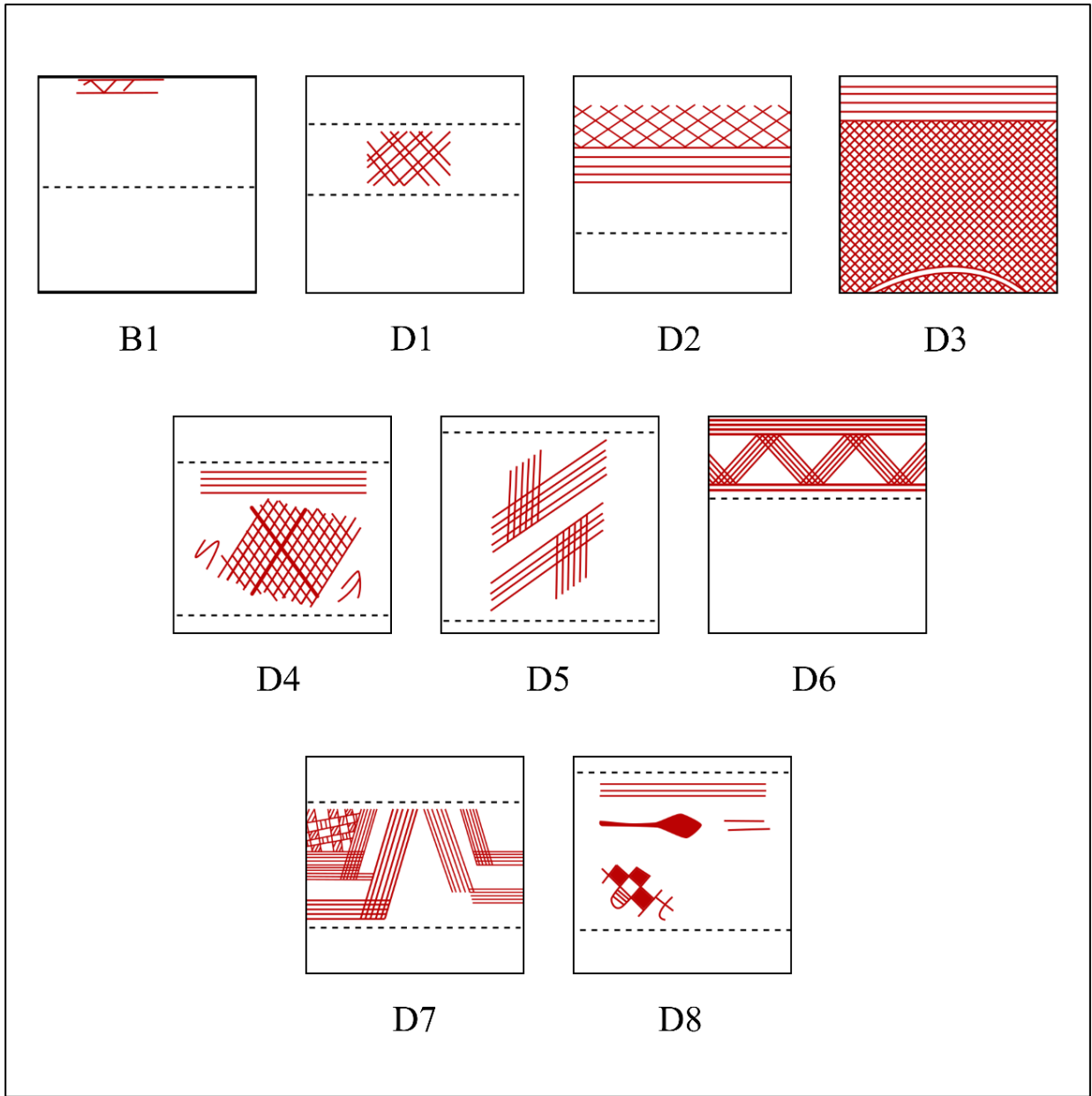


Fig. VI.18. Grupo B (composiciones lineales y triangulares). Grupo D (composiciones lineales y reticuladas).

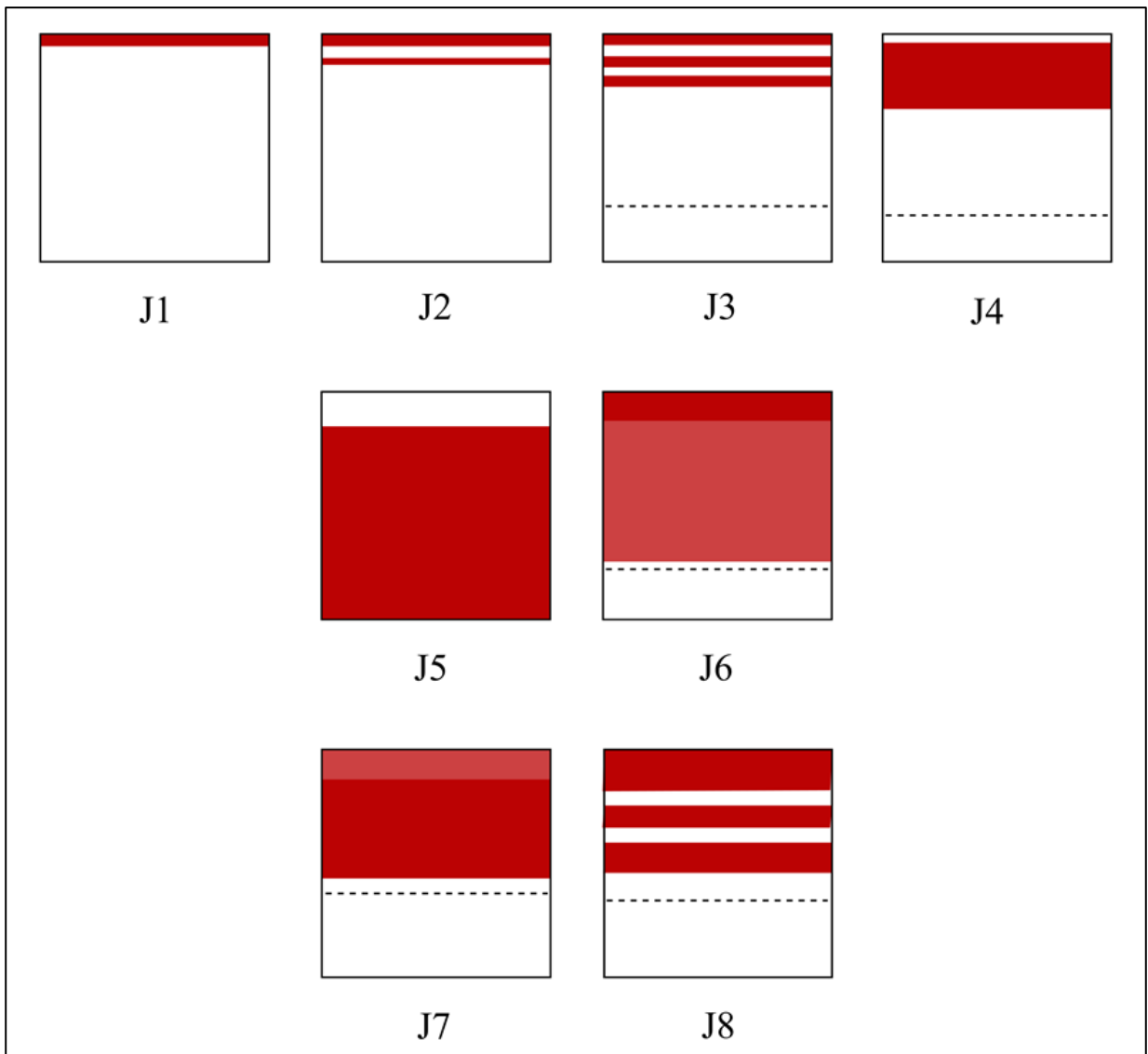


Fig. VI.19. Grupo J (motivos de bandas de líneas en tintas planas).

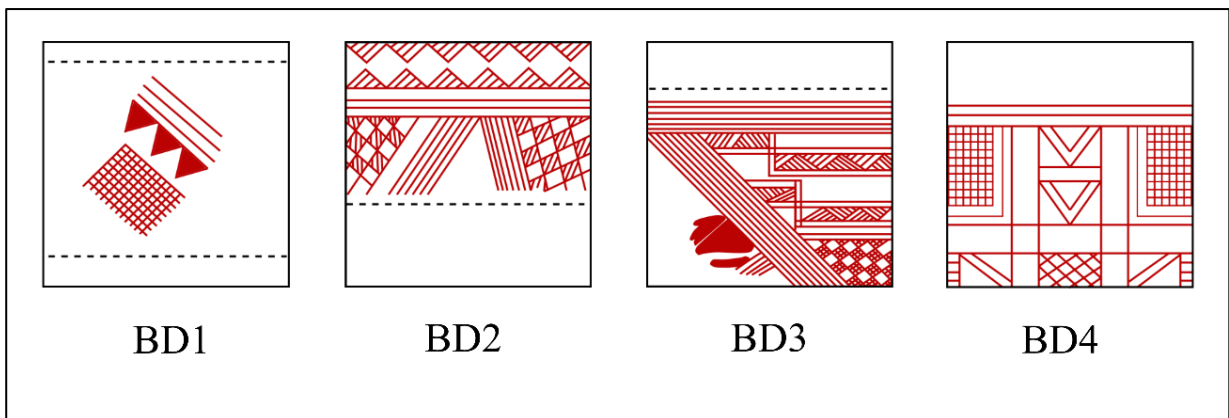


Fig. VI.20. Grupo BD (composiciones lineales, triangulares y reticuladas).

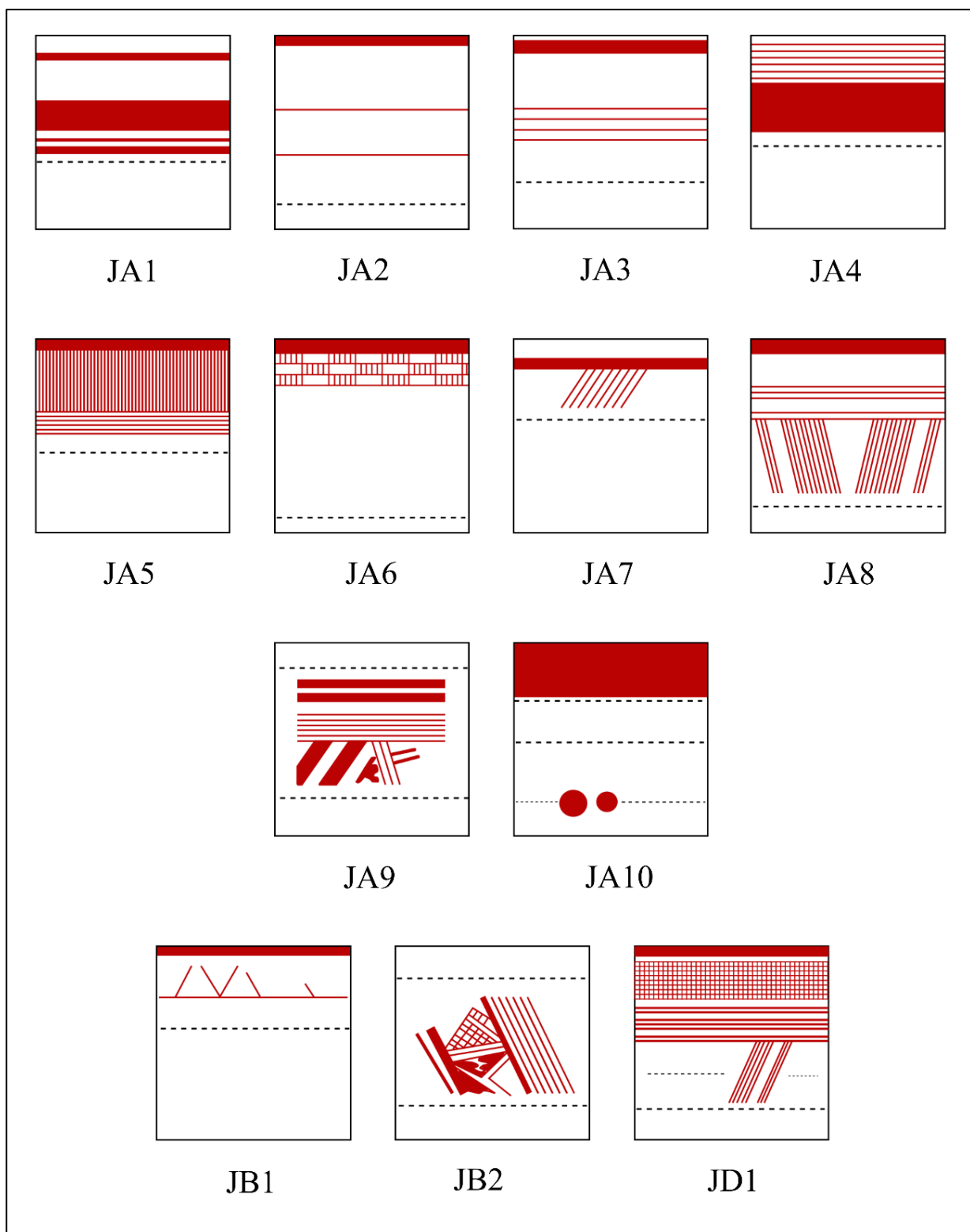


Fig. VI.21. Grupo JA (Composiciones lineales y de bandas de tintas planas). Grupo JB (Composiciones lineales, de bandas de tintas planas y triangulares). Grupo JD (Composiciones lineales, de bandas de tintas planas y reticuladas).

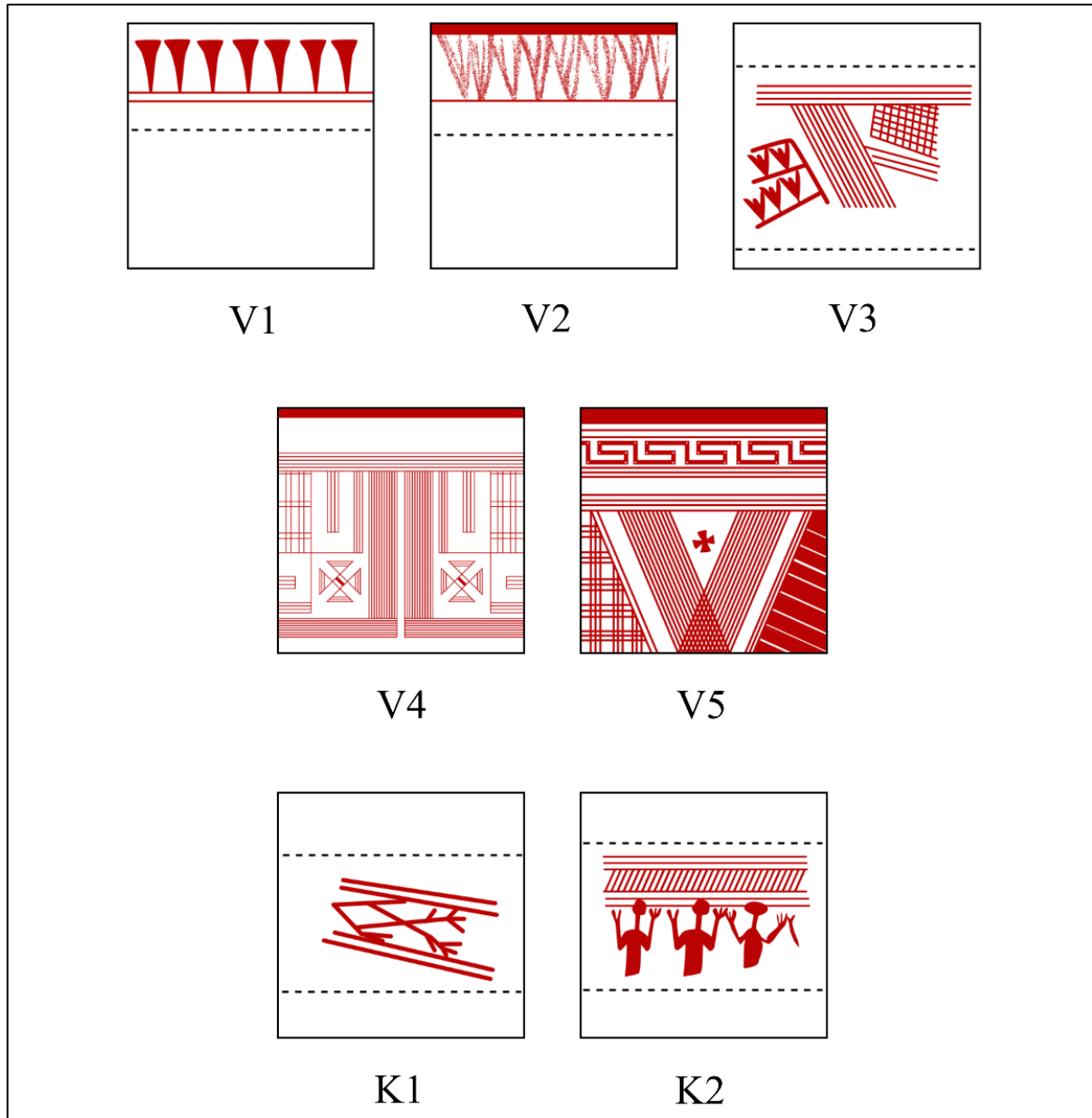


Fig. VI.22. Motivos naturalistas. Grupo V (motivos fitomorfos). Grupo K (motivos antropomorfos).

#### MOTIVOS, COMPOSICIONES Y ASOCIACIÓN A FORMAS

En el esquema decorativo de la cerámica estilo San Pedro II, tanto en la superficie externa como en la interna, se pueden distinguir dos áreas (Figs. VI.23; VI.31). La primera de ellas suele ocupar el tercio superior del recipiente y siempre queda definida por un motivo o composición de naturaleza horizontal, como una banda de líneas horizontales, un meandro, una sucesión de bandas de líneas quebradas, etc. De dicha composición surgieron las bandas de líneas paralelas o en reserva para formar el típico sistema radial o cruciforme que se desarrolló en los dos tercios inferiores, tomando como punto central la base del recipiente. Este esquema se reprodujo en algunos vasos hallados fuera de la zona de estudio, como en un cuenco de carena alta hallado en Perales de Tajuña (Madrid) (Casas y Vabuena 1985), aunque en este caso se emplearon tonalidades rojas y blancas.



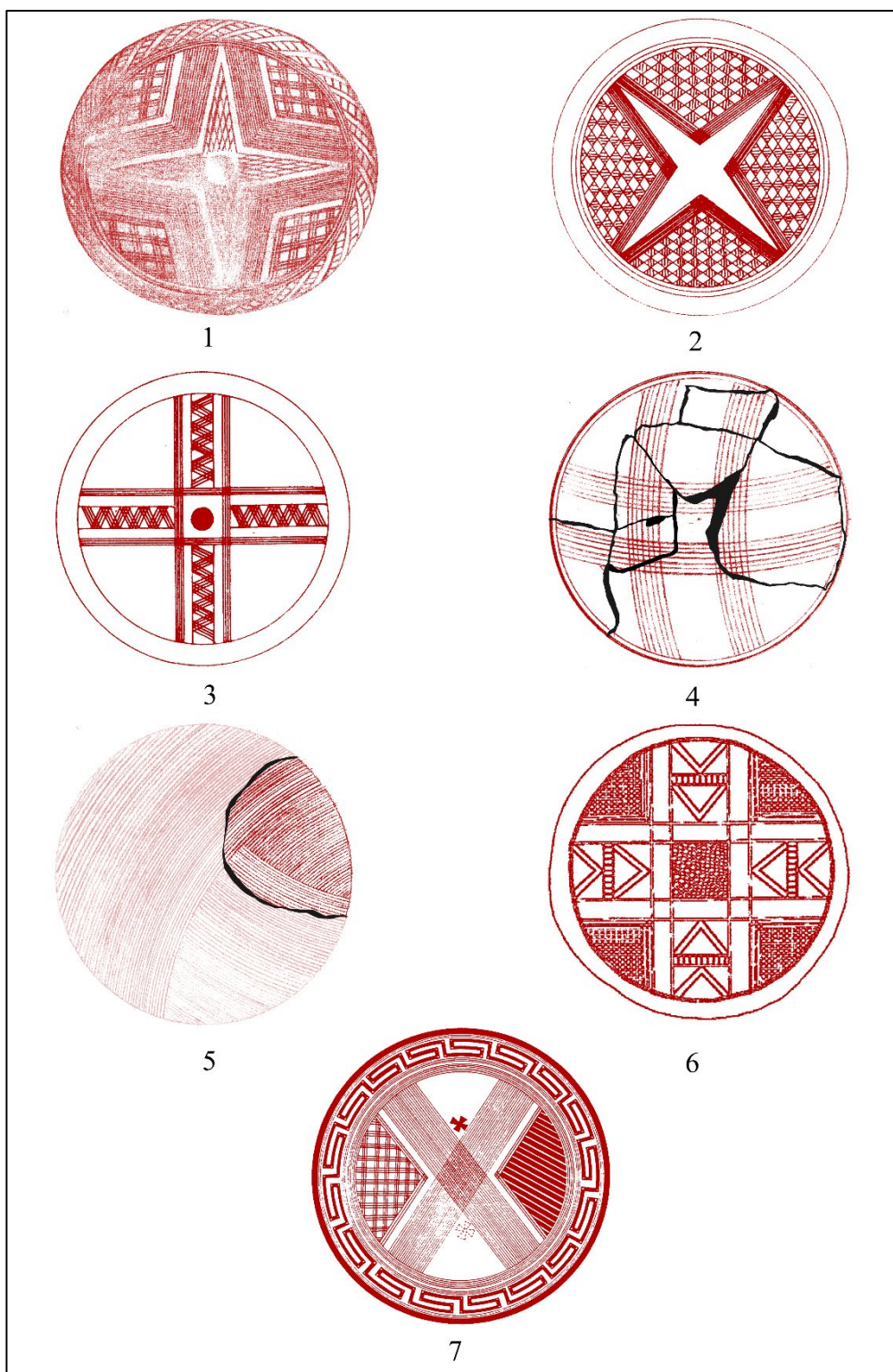


Fig. VI.23. Composiciones radiales o cruciformes en cuencos pintados estilo San Pedro II. Superficie externa: 1 (Carrasco et al. 1986: fig. 3), 2-3 (Cabrera 1981: fig. 85:1, 5), 4-5 (inéditos de Alarcos, marcando los fragmentos conservados y la parte reconstruida). Superficie interna: 6 (Benet 1990: fig. 4), 7 (Córdoba y Ruiz Mata 2000: lám. 4) (reelaboradas por el autor).



De esta forma, el estilo San Pedro II se caracterizó por presentar ambas superficies profusamente decoradas, ya que en torno a estos esquemas se desarrollaron el resto de motivos.

El principal motivo del estilo San Pedro II es, con bastante diferencia, la línea (A). La línea es el recurso básico para la elaboración de su característico esquema radial, aunque en raras ocasiones aparece una única línea. El número de líneas de cada banda es variadísimo y acorde a las intenciones del artista, aunque suelen ser líneas muy definidas y separadas por la misma distancia, de ahí que muchos autores hayan planteado la existencia de peines para su elaboración (Cabrera 1981: 318, nº 2).

Las bandas de líneas, especificando con mayúsculas y minúsculas la superficie externa e interna respectivamente, pueden seguir una dirección horizontal (A1-3/a1-4), vertical (A4-5) u oblicua (A8/a6). Dichas composiciones pueden aparecer como recursos decorativos autónomos, aunque lo normal es que se combinen bandas de líneas horizontales y verticales (A6/a5), bandas de líneas horizontales y oblicuas (A9-12) o las tres modalidades juntas (a10), en alguna ocasión con un trazado muy complejo (A14). Las bandas de líneas oblicuas finalizaron, en ocasiones, al comienzo del umbo del recipiente solapándose, sin crear una retícula, otra banda de líneas oblicuas que creó un ángulo (A13). Este solapamiento se registra también en el cuerpo del recipiente (JA9), aunque probablemente a partir de dos bandas opuestas que ocupan toda la superficie del recipiente.

La novedad con respecto a la cerámica estilo Carambolo es la línea ondulada, siempre en asociación con otros recursos lineales (A15-17/a9). También existen ángulos formados por la confluencia de líneas o bandas de líneas con direcciones opuestas, aunque coincidentes en un mismo punto o vértice (A7/a7-8). Uno de los motivos representados en la superficie externa parece mostrar una sucesión de líneas curvas concatenadas en forma de U (A18), aunque quizás se trate de círculos conservados parcialmente. Esta consideración justifica la inclusión en este grupo de las sucesiones de círculos y óvalos en tintas planas (A19), registrándose también un caso de decoración à *quilloche* o de doble cableado entrelazado entre bandas de líneas horizontales (A20).

En ocasiones, las líneas presentan mayores grosores hasta formar una banda de tinta plana que define al grupo J, el segundo más abundante. Lo más común es la línea horizontal que delimita el borde (J1/j1), aunque también pueden aparecer en el tercio superior (J2), a veces con más de una línea (J3/j2-3) hasta incluso ocupar la mitad de la superficie del recipiente en la superficie externa (J4). De la banda horizontal surgen, en ocasiones, otras bandas oblicuas (J5-6), quizás para configurar el esquema radial a partir de ellas. Dentro de este apartado se han incluido también aquellas bandas que destacan de un fondo de almagra más o menos oscuro (J7-10/j6-7), así como aquellas en reserva que se sitúan en el borde de la superficie interna al dejar los tres cuartos inferiores cubiertos por una capa de almagra (j4-5).

La retícula también fue un recurso decorativo muy común, casi siempre como consecuencia de la confluencia de bandas de líneas paralelas en la creación de un esquema radial (D2-3), aunque también supuso el único motivo que ocupó la totalidad de la superficie externa (D1). En este último caso, la monotonía de los campos reticulados fue ocasionalmente interrumpida mediante la superposición de un aspa que sigue la propia dirección de la retícula (d4). La retícula, creada a veces a partir de pares de líneas (JD5/d1, v4), surge por la intersección de bandas de líneas verticales y oblicuas (d5), horizontales y oblicuas (d7) o, mucho más frecuente, por dos bandas de líneas oblicuas (D2-4, d6). También se crearon dameros por el tramado de algunos cuadrados de la retícula (D5, JD4/d7, bd2-3), un efecto que también se logró con motivos clasificados como bandas de líneas verticales combinadas con otras bandas de líneas (QA3/a10, ja6). En otras ocasiones el damero se reprodujo en la superficie interna con tintas planas (d8).

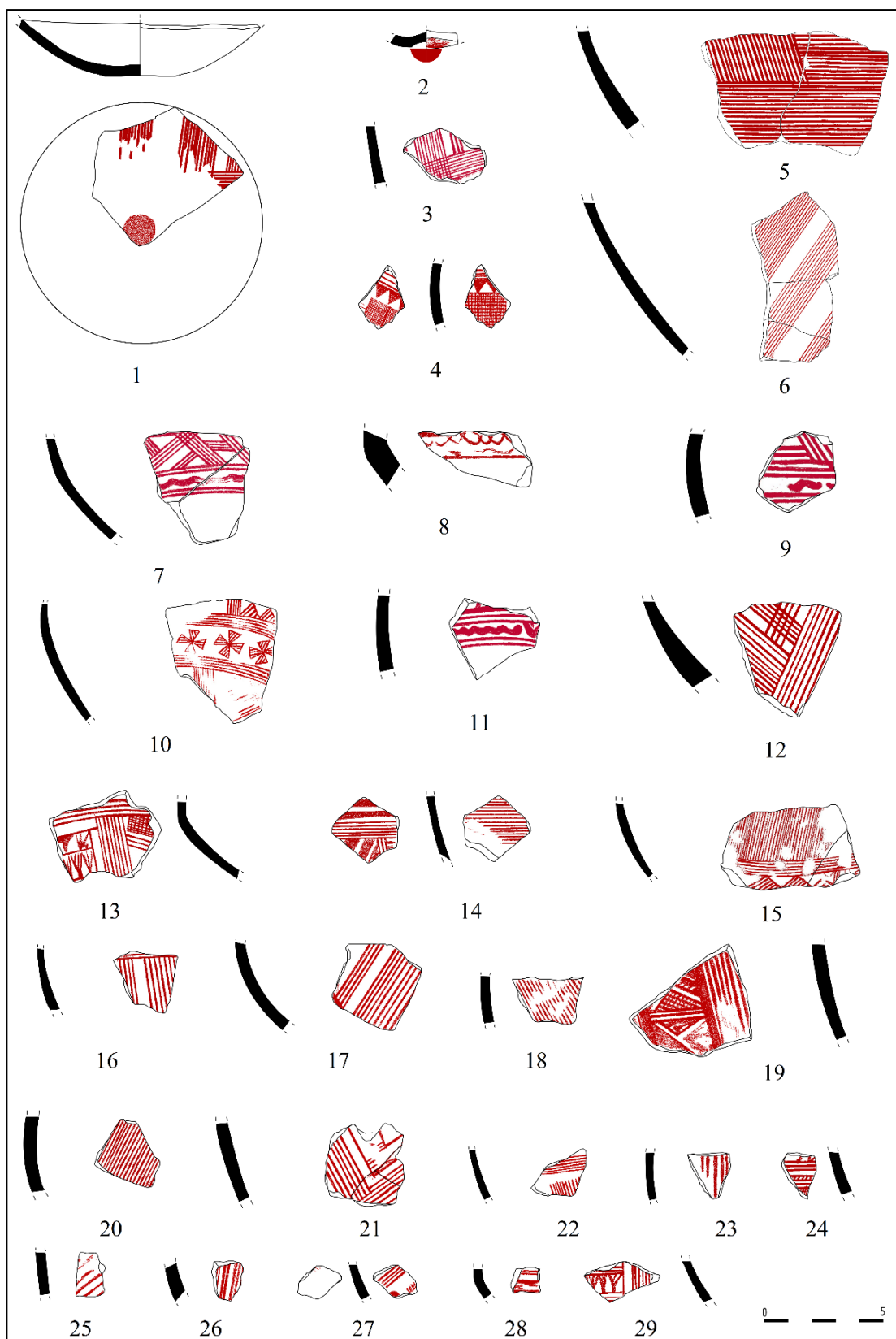


Fig. VI.24. Galbos decorados San Pedro II de Alarcos.

Los triángulos también estuvieron presentes en esta producción, ya sea en reserva (B1-2, 5/jb1), en tintas planas (BD1/bd1), reticulados (BD3/jb2) o tramados (B3-4, 6/bd2). En cuanto a la posición, pueden aparecer con el vértice hacia arriba (B3-4, BF1/jb1), invertidos (B5, BD1) o combinados (B6/bd2-3). En raras ocasiones aparecen los triángulos isósceles con el vértice hacia un lado y en sucesión vertical (BD2).

Lo habitual es que las bandas de líneas, las retículas y los triángulos vayan acompañados por bandas de tintas planas, formando los grupos JA, JD y JB respectivamente, aunque son mucho más predominantes los dos primeros. En los grupos JA y JD, lo común es que se repitan sus esquemas respectivos y que se añada una banda de tinta plana para delimitar el borde (JA1-9, JD1-6, jd1). En la superficie interna del grupo JA, aparte de este comportamiento (ja2-3, 5-6, 8), la banda puede aparecer algo más baja (ja1,4, 7) y, además, existen bandas de líneas oblicuas que se alternan con las bandas de tintas planas (ja9) o bandas de tintas planas asociadas a óvalos (ja10).

Las líneas quebradas, solo registradas en la superficie externa, están formadas por líneas paralelas verticales (QA2), oblicuas (QA1, 3-4, QB1, QD1-2) o por un reticulado (QD3, V1). Las bandas de líneas quebradas para la formación de figuras o esquemas geométricos son muy escasas dentro de esta producción, documentándose una composición triangular (QB1) o una reticulada (QD1). Las bandas quebradas, ya sean tramadas o reticuladas, también aparecen en algunos temas más complejos (QD2-3) de la cerámica San Pedro II.

Entre los motivos de tipo geométrico escasamente documentados destaca el meandro, ejecutado en ambas superficies (JD6/v5). En estos casos, cada uno de los vértices del meandro está decorado con un punto en reserva. Es posible que el motivo de la composición JD5 también corresponda a un meandro, ya que la alternancia de los rectángulos pintados creó el mismo efecto.

El repertorio fitomorfo (V), mucho más nutrido que en la cerámica de estilo Carambolo, va desde la posible estilización de una rama (V1) a la sucesión de flores de loto a partir de composiciones triangulares (V2/v1-3). En este último caso, las flores de loto se formaron a partir de triángulos invertidos de los que surgieron líneas verticales (V2) que muchas veces se curvan para lograr unos efectos más naturalistas (v2-3), aunque una versión más esquematizada de dicho motivo se elaboró con tintas planas (v1). También aparecen cruces de Malta que fueron interpretadas como rosetas estilizadas, de ahí su inclusión entre los motivos vegetales. La cruz se elaboró con tintas planas (V4/v5) o por la unión de cuatro triángulos isósceles tramados (V3). Otra versión de esta cruz presenta un cuadrado en la parte central del que surgen los cuatro triángulos tramados (v4).

Como motivo zoomorfo (Z) solo destacan los cápridos pasantes cuyos cuerpos fueron elaborados a partir de bandas de líneas quebradas (ZQ1), ya que las cabezas y los cuernos se ejecutaron con tintas planas. La línea curva (A16) también podría representar a una serpiente, aunque se ha clasificado entre los motivos lineales al carecer de elementos morfológicos que aseguren su inequívoca consideración entre los ofidios.

Por último, y como grupo destacado, se encuentran los antropomorfos (K). Muestran un estilo muy esquemático y, hasta la fecha, solo aparecen en la superficie interna. Las figuras antropomorfas se elaboraron a partir de trazos lineales (k1) o con tintas planas (k2).

Por otro lado, a pesar de las escasas dimensiones de los fragmentos, se ha podido determinar la existencia de composiciones con más de un antropomorfo, formando lo que se ha denominado como escena de orantes o danzantes (k2). Dicha consideración se fundamenta en la actitud de los individuos al levantar sus brazos en alto, probablemente en actitud de súplica. El esquematismo de las figuras queda perfectamente reflejado en las manos, ejecutadas con tres simples trazos.

El estudio de la asociación forma-motivo queda sintetizado en las tablas de las figuras VI.29 y VI.30.

Dentro de las formas abiertas, y en lo que respecta a las escasas cazuelas 1.1.1 (Fig. VI.25:1-3), no se han podido registrar con claridad unos motivos definidos, aunque la superficie interna parece mostrar en uno de los casos una banda de tintas planas a lo largo del borde.

De las tres cazuelas 1.1.2 (Fig. VI.25:4), la de Portaceli es la que presenta una decoración más rica (Jiménez Ávila y Haba 1995: fig. 4; Rodríguez González *et al.* 2019: figs. 15-16). El borde de la superficie externa quedó marcado por una banda roja de tintas planas, bajo la cual, dejando un espacio en reserva, se desarrolló una banda horizontal de líneas paralelas que reposa sobre un damero de dos filas que configura un esquema meandriforme. De él surgen las bandas de líneas verticales para dividir al recipiente en cuatro cuadrantes que fueron remarcados en el interior por otras dos bandas de líneas paralelas. Los cuadrantes están rellenos con retículas formadas a partir de pares de líneas. En la superficie interna también se puede diferenciar entre el tercio superior, marcado por una banda horizontal de líneas paralelas, y los dos tercios inferiores en los que se desarrolló un esquema radial que dividió el recipiente en cuatro partes. En este caso, cada uno de los cuadrantes fue dividido por otras bandas de líneas que crearon compartimentos internos en los que se incluyeron retículas y una cruz patada.

La cazuela del tipo 1.1.3 presenta únicamente una decoración de triángulos invertidos delimitando el borde de la superficie externa.

Los cuencos 1.2.1.1 (Fig. VI.25:5-6) suelen ribetear sus bordes externos con una banda de tintas planas, bajo la cual, y tras un espacio rectangular en reserva situado más o menos sobre la línea de carena, se desarrolló una banda ancha de líneas horizontales o un friso horizontal en damero. De estas composiciones partieron bandas de líneas oblicuas, en ocasiones quebradas, hasta la base del recipiente, aunque otras veces se alternaron las bandas de líneas oblicuas con otras verticales para crear espacios cerrados que se rellenaron con dameros. En algún caso, entre la composición horizontal y las bandas de líneas que partieron de ella, se desarrolló un espacio en reserva delimitado por bandas de tintas planas, registrándose también la creación de un esquema cruciforme en los dos tercios inferiores de la pieza a partir de un espacio rectangular formado por bandas de líneas paralelas que crean retículas en las intersecciones. En este último caso, los brazos de la cruz irían rellenos por una composición triangular a base de bandas de líneas quebradas, quedando marcada la base umbilicada por una espesa capa de almagra.

En otros casos, toda la superficie externa del vaso quedó cubierta por una capa de almagra que, de no ser por la banda clara a la altura de la carena, serían clasificados como cerámica a la almagra.

En la superficie interna también se delimitaron los bordes con una banda ancha, ocasionalmente remarcada para resaltarla dentro de un fondo homogéneo de almagra. Bajo el borde, y como exclusivo recurso decorativo, se desarrolló un damero horizontal a partir de cuadrados tramados y en reserva. La composición más compleja estuvo formada por una fila de triángulos tramados invertidos a lo largo del borde, creando un efecto espejo con una fila inferior que, conjuntamente, formaron una sucesión de rombos en reserva. Por encima de la carena se ejecutó la típica banda de líneas horizontales de la que surgieron otras bandas de líneas rectas y oblicuas para crear espacios cerrados que se cubrieron con dameros o estuvieron en reserva.

El único cuenco del tipo 1.2.1.2 (Fig. VI.25:7) muestra en la superficie externa una banda a la altura de la carena, aunque se trata de un motivo que, junto al resto, no se ha podido determinar con claridad.

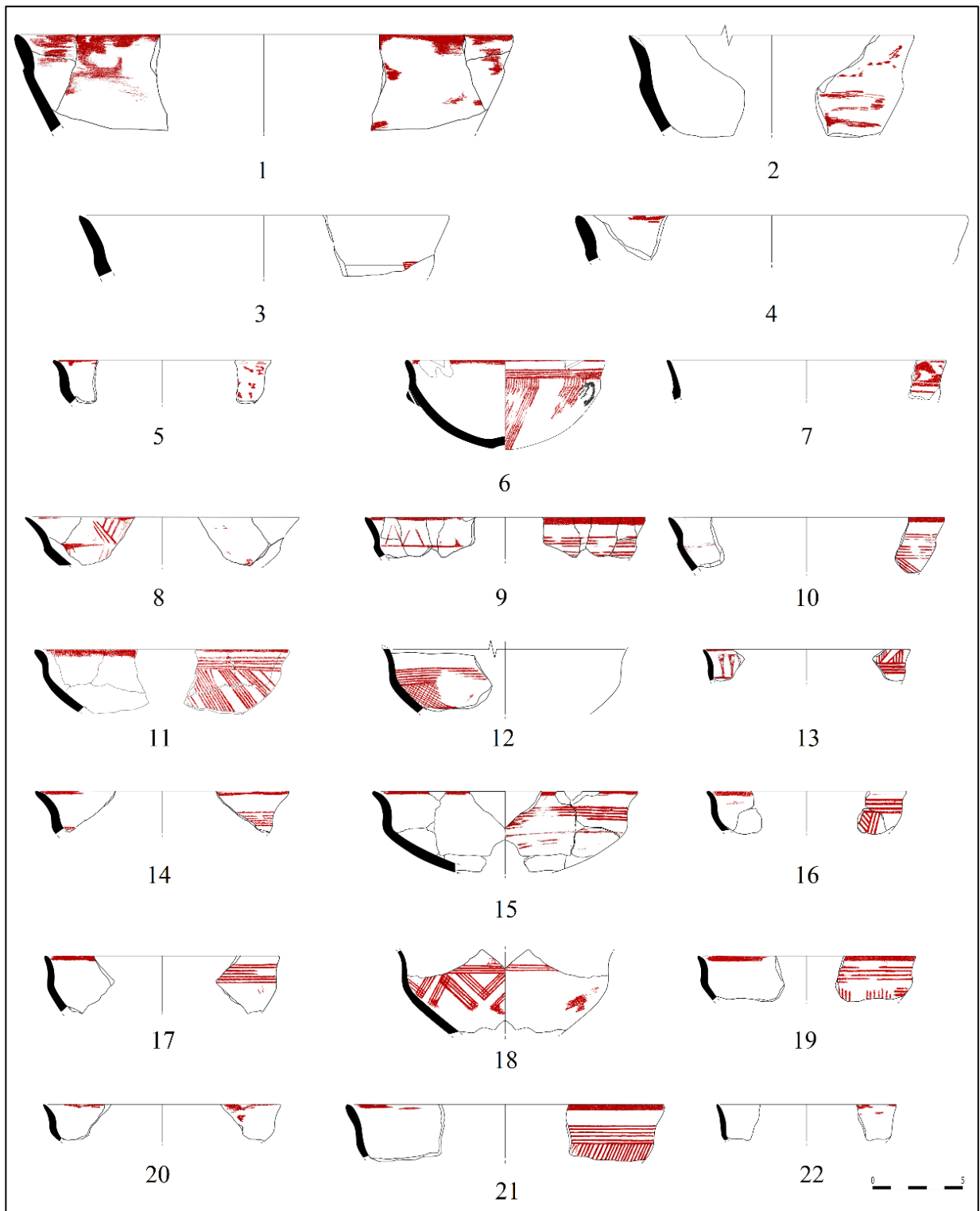


Fig. VI.25. Cerámica San Pedro II de Alarcos.

Cazuelas: 1-3. 1.1.1; 4. 1.1.2. Cuencos carenados: 5-6. 1.2.1.1; 7. 1.2.1.2; 8. 1.2.1.3; 9-10. 1.2.1.4; 11-22. 1.2.2.1.

Entre los motivos que se han distinguido en los cuencos 1.2.1.3 (Fig. VI.25:8) destacan los frisos circunscritos entre el borde y la línea de carena. Dichos frisos están formados por bandas de líneas oblicuas que se delimitan en la parte superior e inferior por sendas líneas horizontales, creando un efecto bicolor al dejar espacios en reserva. En otras ocasiones, se delimitó el borde con una banda roja, situando la recurrente banda de líneas horizontales sobre la línea de carena y, bajo ella, un campo de líneas oblicuas que cubrió toda la parte central del recipiente. El tercio superior de la superficie interna quedó marcado por una banda central de tintas planas de la que partieron bandas de líneas oblicuas hacia el borde y hacia el cuerpo central del cuenco.

El cuenco 1.2.1.4 (Fig. VI.25:9-10) suele decorarse con una banda roja en el borde que deja entre este y la clásica banda de líneas horizontales sobre la línea de carena un espacio en reserva. Otras veces, no obstante, el borde se decoró con un friso corrido de líneas verticales o por la alternancia de bandas cortas de líneas oblicuas y espacios en reserva. La banda de líneas horizontales sobre la línea de carenación sirvió como punto de partida para el desarrollo de bandas de líneas verticales u oblicuas por los dos tercios inferiores del recipiente.

La superficie interna, aparte de quedar marcada por la banda del borde, también presenta sucesiones de triángulos en reserva.

Los cuencos 1.2.2.1 (Fig. VI.25:11-22) también suelen tener el borde de la superficie externa decorado con una banda roja, trazándose sobre la carena una banda de líneas horizontales de grosor variable, aunque hay veces que este último recurso, o bien las bandas horizontales de tintas planas, fue el que se dispuso por toda la superficie externa sin ningún otro añadido. Entre el borde y dicha banda no siempre se dejó un espacio en reserva, ya que en alguna ocasión se desarrolló una sucesión de triángulos tramados invertidos y con el vértice hacia arriba. En un caso de Las Cumbres (Córdoba 2004: fig. 1: arriba-derecha), toda esta superficie quedó cubierta por almagra, aunque se desconoce si se prolongó hacia la base.

La banda de líneas horizontales sobre la línea de carena marcó, como era habitual, el inicio de las bandas de líneas oblicuas en dirección hacia la base, bien hacia la derecha o hacia la izquierda, aunque también aparecen bandas de líneas verticales que se combinaron con bandas horizontales sin crear una retícula. A veces se sustituyeron todas estas bandas por un amplio campo de líneas oblicuas o un reticulado. La composición más compleja estructuró el tercio superior en dos espacios horizontales, delimitados por bandas de líneas, en los que se intercalaron sendas sucesiones de bandas de líneas oblicuas y líneas quebradas reticuladas, mientras que el esquema cruciforme de los dos tercios inferiores se logró a partir de dos bandas de líneas rectas que confluyeron en el centro, marcando el umbo con almagra, y una estrella central reticulada de cuatro puntas que señalaba la diagonal de cada cuarto resultante. Cada uno de estos cuadrantes presentaba en la parte superior una fila de dos retículas independientes.

La superficie interna, además de la banda de líneas horizontales o de tintas planas delimitando el borde, también posee una banda similar sobre o por encima de la carena, aunque en lugar de esta, también se utilizaron bandas anchas de tintas planas. Entre el borde y la banda de líneas horizontales también fue habitual un denso friso de líneas verticales, un amplio reticulado, un espacio en reserva o una sucesión de triángulos estilizados en tintas planas que se han interpretado como flores de loto esquematizadas. En otras ocasiones, se plasmó el efecto contrario, ya que el borde quedó en reserva y entre este y la banda de líneas horizontales sobre la carena se desarrolló una amplia banda en tintas planas. Por debajo de la banda de líneas horizontales a veces se situó una composición triangular a base de bandas de líneas oblicuas que formaron retículas al confluir en el vértice, aunque también hubo composiciones que utilizaron bandas oblicuas de tintas planas. En el cuenco del cerro de San Pelayo (Benet 1990: fig. 4), se recurrió a la típica composición cruciforme que parte de la banda de

líneas horizontales y en la que se desarrollaron retículas en los cuadrantes generados, así como en la propia base del recipiente. Los brazos que componen la cruz se decoraron con triángulos invertidos insertos en cuadrantes. Toda esta complejidad decorativa contrasta con la homogénea capa de almagra que se extendió por toda la superficie en algunas ocasiones, recalcando toda la línea del borde.

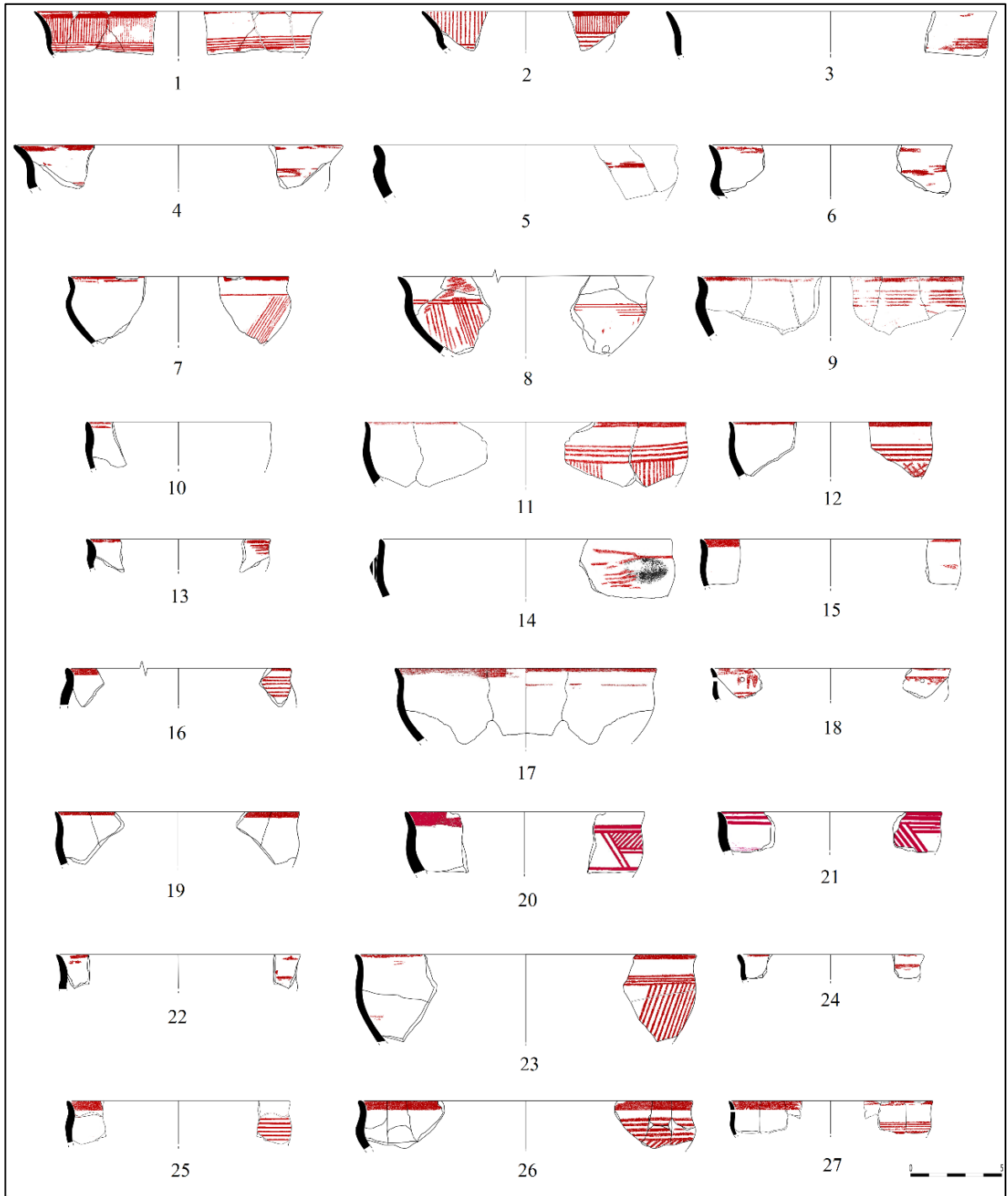


Fig. VI.26. Cerámica San Pedro II de Alarcos.  
Cuencos: 1-4. 1.2.2.2; 5-9. 1.2.2.3/1; 10-27. 1.2.2.3/2.

En los cuencos del tipo 1.2.2.2 (Fig. VI.26:1-4), aparte de tener el borde de la superficie externa frecuentemente decorado con una banda roja, fue muy habitual que se desarrollara sobre la carena una banda horizontal de líneas paralelas, una banda de tintas planas o un meandro. El espacio resultante entre ambos elementos se dejó en reserva o se decoró con un amplio campo de líneas verticales o una sucesión de óvalos en tintas planas, aunque en alguna ocasión se optó por cubrir todo este espacio con almagra. De la banda de líneas verticales surgieron dos bandas de líneas oblicuas en sentido opuesto que, en el caso que conserva el fondo, se unieron en la base formando una retícula. En otras ocasiones, sin embargo, la confluencia de ambas no generó una retícula ya que una quedó solapada en la otra. Otras veces, el recipiente se cubrió con una capa de almagra y se destacó el borde o el espacio entre el borde y la carena. En la superficie interna también se marcó la línea de borde con una banda ancha de tintas planas, mientras que la parte correspondiente con la carena fue decorada con una banda de líneas horizontales o una banda de tintas planas. En el primer caso, esta se unió con el borde a través de un monótono campo de líneas verticales y en el segundo se cubrió con una banda de líneas horizontales. En los dos tercios inferiores se desplegaron dos bandas de líneas oblicuas en sentido opuesto que debieron de unirse en el centro formando una retícula como ocurrió en la superficie externa, aunque en otros casos solo se registran óvalos en tintas planas sobre un fondo en reserva.

El ejemplo más complejo muestra en el tercio superior un meandro a la altura de la carena, dejando un espacio en reserva entre este y el borde que fue marcado por una banda roja. Debajo del meandro se dejó un friso en reserva que fue delimitado por bandas de líneas horizontales, surgiendo de la inferior dos bandas de líneas oblicuas en dirección opuesta para confluir en la base formando una retícula. Dicho recurso creó un triángulo isósceles en reserva que fue decorado con una cruz de Malta en tintas planas. El esquema empleado generó cuatro cuadrantes que fueron decorados con bandas de tintas planas oblicuas y campos reticulados. Otras veces, no obstante, el recipiente se cubrió con almagra y solo se dejó en reserva el borde que fue más claro o más oscuro que el resto de la superficie.

El cuenco 1.2.2.3/1 (Fig. VI.26:5-9) decora el borde de la superficie externa con una banda roja, situando sobre o por encima del tercio superior el típico recurso horizontal que puede ser una banda de líneas horizontales o una banda de tintas planas. De este partieron las bandas de líneas oblicuas que se desarrollaron por todo el tercio inferior del recipiente o un amplio damero.

Las superficies internas, aparte del borde marcado por una banda roja y la banda de líneas horizontales situada justo por debajo del borde, también desarrollaron complejas composiciones en las que se combinó la línea horizontal con bandas de líneas oblicuas y un amplio espacio cubierto con almagra.

En los cuencos 1.2.2.3/2 (Figs. VI.26:10-27; VI.27:1-4) se han registrado varios tipos de decoración. En primer lugar, se sigue el clásico esquema del borde marcado con una banda roja y, sobre o por debajo del tercio superior, una banda horizontal de líneas paralelas de la que parten hacia la base bandas de líneas verticales o un amplio campo reticulado o de líneas oblicuas. Dentro de esta composición, hubo veces que el borde quedó delimitado por una sucesión de triángulos invertidos que podría tratarse de flores de loto. Por otro lado, el espacio resultante entre el borde y el tercio superior fue decorado por una sucesión de triángulos tramados invertidos y con el vértice hacia arriba o por una sucesión de líneas verticales, ambos casos delimitados en la parte inferior por una banda de líneas horizontales. También este espacio quedó en reserva y, por debajo del borde, se desarrolló un friso de líneas oblicuas que fue delimitado verticalmente por una diagonal y horizontalmente por dos pares de líneas, aunque también aparecen rectángulos enmarcados que reposan sobre una amplia banda de líneas horizontales entre las que se intercala una línea ondulada. Otras veces la banda de líneas horizontales se situó directamente en el borde y de ella partieron las bandas de líneas oblicuas. Por último, el caso más complejo presenta el tercio superior decorado con las típicas sucesiones



horizontales de bandas quebradas, mientras que el resto desarrolló bandas de líneas paralelas que descienden hacia la base en forma de ángulo, formando cuadrantes que fueron rellenos con retículas. La base quedó decorada por una estrella reticulada cuyo centro, coincidente con el umbo, quedó en reserva.

Las composiciones de las superficies internas, mucho más sencillas, solían consistir en unos bordes pintados con una, dos o tres bandas rojas de tintas planas y una banda horizontal de líneas paralelas sobre la carena. Hubo veces que dicha banda se unió con el borde a través de una sucesión de líneas verticales o a través de un friso corrido de flores de loto, ya sea en su versión más naturalista o esquemática.

En cuanto al cuenco 1.2.3.1, los escasos ejemplos poseen una decoración a base de bandas de líneas horizontales que se distribuyen por toda la superficie externa o una sucesión de triángulos tramados junto a un reloj de arena horizontal. Esta última composición, distribuida por el tercio superior, recuerda bastante a los típicos frisos de la cerámica estilo Carambolo o estilo Valcorchero. La superficie externa muestra únicamente una banda roja horizontal en el borde o por debajo de este.

El cuenco 1.2.3.2 (Fig. VI.27:5-14) muestra en ocasiones una banda en el borde de la superficie externa y, por debajo de esta, una banda de líneas horizontales o una banda roja de tintas planas de la que parten bandas de líneas oblicuas que siguen direcciones opuestas formando retículas, aunque también hay casos de un amplio campo reticulado o de líneas oblicuas. Estas bandas de líneas que parten de la horizontal hacia la base combinaron ocasionalmente la dirección recta con la oblicua para crear espacios en reserva y otros rellenos con dameros. En otros casos, la banda de líneas oblicuas parte directamente de la banda del borde o simplemente se desarrolló un zigzag bajo el borde como único recurso decorativo, aunque lo más sencillo fue cubrir la superficie de almagra para remarcar la parte situada por debajo del borde con tonos más oscuros o claros.

La superficie interna quedó marcada en el borde por una banda roja de tintas planas y el tercio superior por una banda de líneas horizontales. El borde quedó a veces en reserva y el resto cubierto con almagra, aunque otras veces se remarcó con un rojo más vivo sobre dicha capa.

Por su parte, los cuencos 1.2.3.3 (Fig. VI.27:15) presentan un borde marcado de rojo bajo el cual se desarrolló una sucesión de triángulos tramados invertidos y con el vértice hacia arriba, una composición que reposa sobre una banda de líneas horizontales que también aparece como único recurso decorativo. La superficie interna siempre decora el borde con una banda roja, a veces dentro de una capa homogénea de almagra. En otras ocasiones, se desarrolló un friso de flores de loto estilizadas justo en la parte coincidente con el engrosamiento interno.

El cuenco 1.2.3.4 (Fig. VI.27:16-19, 21) muestra frecuentemente en la superficie externa un espacio en reserva entre el borde, pintado con una banda de tintas planas, y una banda horizontal que se sitúa justo por encima de la mitad del recipiente, banda de la que a veces partieron otras bandas de líneas oblicuas. La composición más destacada es aquella que desarrolló un friso metopado de bandas de líneas verticales entre el borde y la línea de inflexión, un friso que estaría delimitado por dos bandas de líneas horizontales. En el espacio que queda entre la banda inferior y el inicio de la composición radial se desarrolló una sucesión de cruces de Malta formadas por triángulos tramados que se unen por el vértice. Por el contrario, la composición más simple cubrió toda la superficie externa de almagra, marcando con tonos más oscuros el borde y la banda por encima del punto de inflexión.

Del repertorio decorativo de la superficie interna solo se ha podido reconocer una banda de tintas planas sobre el borde.

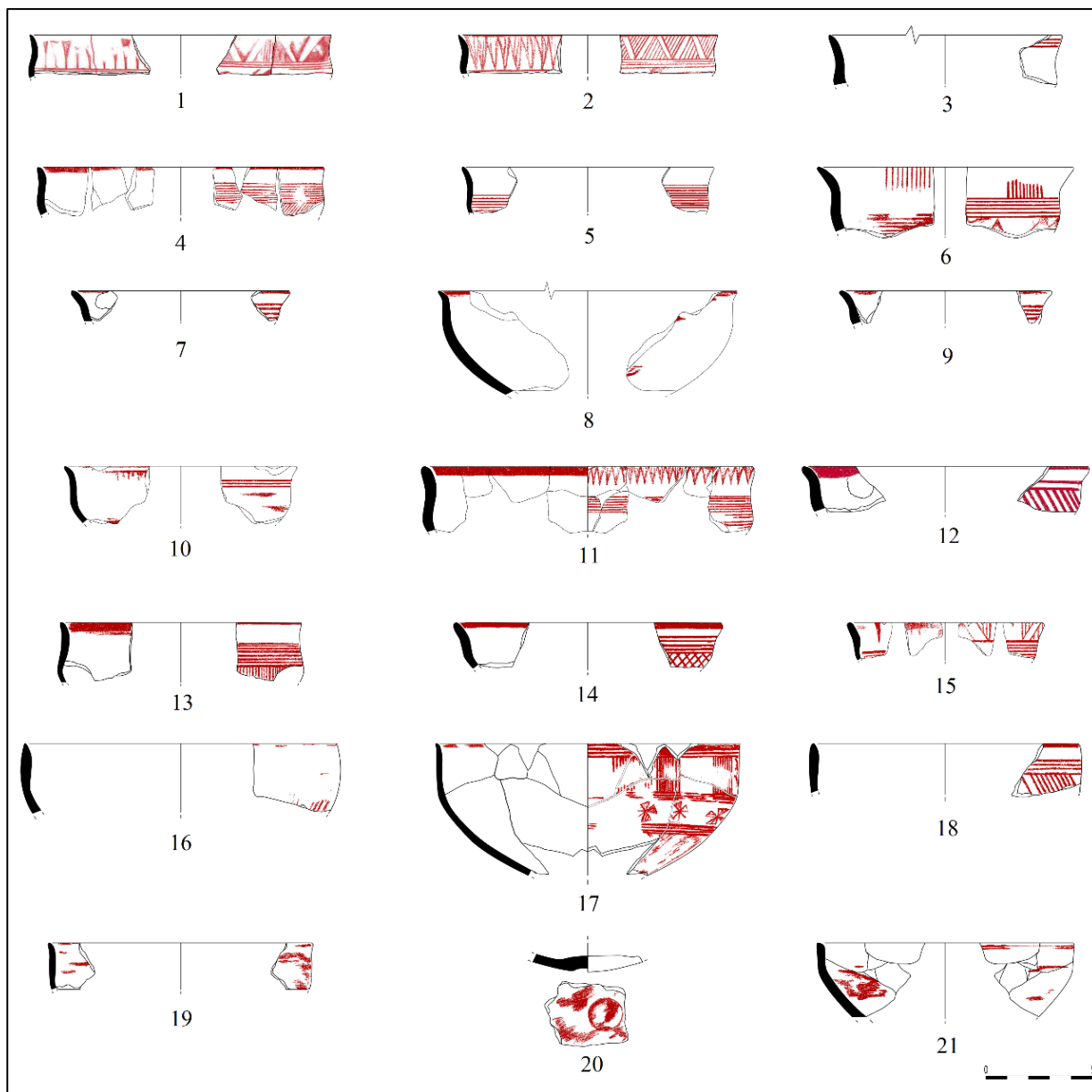


Fig. VI.27. Cerámica San Pedro II de Alarcos.

Cuencos: 1-4. 1.2.2.3/2; 5-14. 1.2.3.2; 15. 1.2.3.3; 16-19, 21. 1.2.3.4; 20. Base umbilicada de cuenco.

Por otro lado, el cuenco 1.2.3.5 muestra en la parte superior de la superficie externa un reticulado, aunque se desconoce si el resto del recipiente también se decoró de esta forma.

El único cuenco conservado del tipo 1.2.3.6 se decoró en la superficie externa con un friso formado por metopas de líneas verticales, delimitado por dos líneas horizontales en la parte superior e inferior y ocupando la franja situada justo por debajo del borde.

La superficie interna es la que presenta una mayor complejidad, localizándose en la mitad superior un damero que se sitúa entre el borde, marcado por una banda de líneas horizontales, y un amplísimo campo de líneas oblicuas.

Pasando a las fuentes, la primera en describirse es la del tipo 1.3.1. Este tipo de fuentes desarrollaron el esquema radial a partir de la recurrente composición formada por la banda de líneas horizontales, situada en el tercio superior, de la que parten bandas de líneas oblicuas en dirección hacia la base. La superficie interna se cubrió totalmente de almagra, a excepción del borde que quedó en reserva.

La fuente 1.3.2 decora la superficie externa con un campo reticulado que, a veces, partió de una línea horizontal situada en el borde o por debajo de este. La parte interna también fue cubierta por un campo reticulado, a excepción del tercio superior que se decoró con una banda de líneas horizontales.

Las fuentes 1.3.3 (Fig. VI.28:1) fueron decoradas en el exterior con amplios campos reticulados que ocuparon toda su superficie, marcándose en ocasiones el borde con una banda roja de tintas planas. La parte interna siguió la misma tendencia que la fuente anterior.

La fuente del tipo 1.3.4 (Fig. VI.28:2) solo ha conservado algunos restos en la parte externa, mientras que la interna solo quedaría decorada por una banda roja de tintas planas a lo largo del borde.

En cuanto a los platos, los del tipo 1.4.1.1 muestran en la superficie externa una decoración formada por la sucesión de bandas de líneas horizontales que dejaron frisos corridos en reserva, aunque otras veces se cubrió con almagra, destacando únicamente el borde con una banda de pintura roja más clara. La modalidad con el borde engrosado al interior (1.4.1.2, Fig. VI.28:3) solo ha podido registrar restos de pintura roja en la superficie interna.

El plato 1.4.1.3 se decora por el exterior con un campo reticulado distribuido por todo el espacio, mientras que en la superficie interna se desarrolló dicho reticulado en el espacio comprendido entre el borde y la banda de líneas horizontales situada en el tercio superior.

Los platos 1.4.2 desarrollaron en el tercio superior de la superficie externa una banda de líneas horizontales que a veces quedó reducida a dos pares de líneas o a una banda de tintas planas. En otras ocasiones, un reticulado o una densa capa de almagra cubrió toda la superficie, diferenciándose en este último caso la banda del borde con una tonalidad de rojo más oscura. La superficie interna quedó marcada por una banda en el borde que a veces se insertó en una capa de almagra.

En lo que respecta a las formas cerradas, habría que señalar una mayor pobreza en las composiciones de las superficies internas con respecto a las formas abiertas, reducidas básicamente a una banda que ribetea el borde. Esta tendencia vendría marcada por la lógica de las formas cerradas en las que las superficies internas quedaron parcialmente ocultas.

En primer lugar, los vasos bicónicos del subtipo 2.1.1/1 (Fig. VI.28:4-5) muestran en la superficie externa dos bandas de líneas horizontales, una a la altura del cuello estrangulado y otra en la inflexión central, desarrollándose entre ambas una serie de bandas de líneas oblicuas en ambas direcciones. Otras veces solo se ha podido diferenciar la banda del borde y otra situada sobre el estrangulamiento del cuello. La superficie interna solo se decoró con una banda en el borde.

El subtipo 2.1.1/2 (Fig. VI.28:6-7) se decoró en la superficie externa con una banda continua de líneas verticales entre el borde, marcado con una banda roja de tintas planas, y la banda de líneas horizontales situada por encima de la inflexión central. La superficie interna solo se decoró mediante una banda roja de tintas planas.

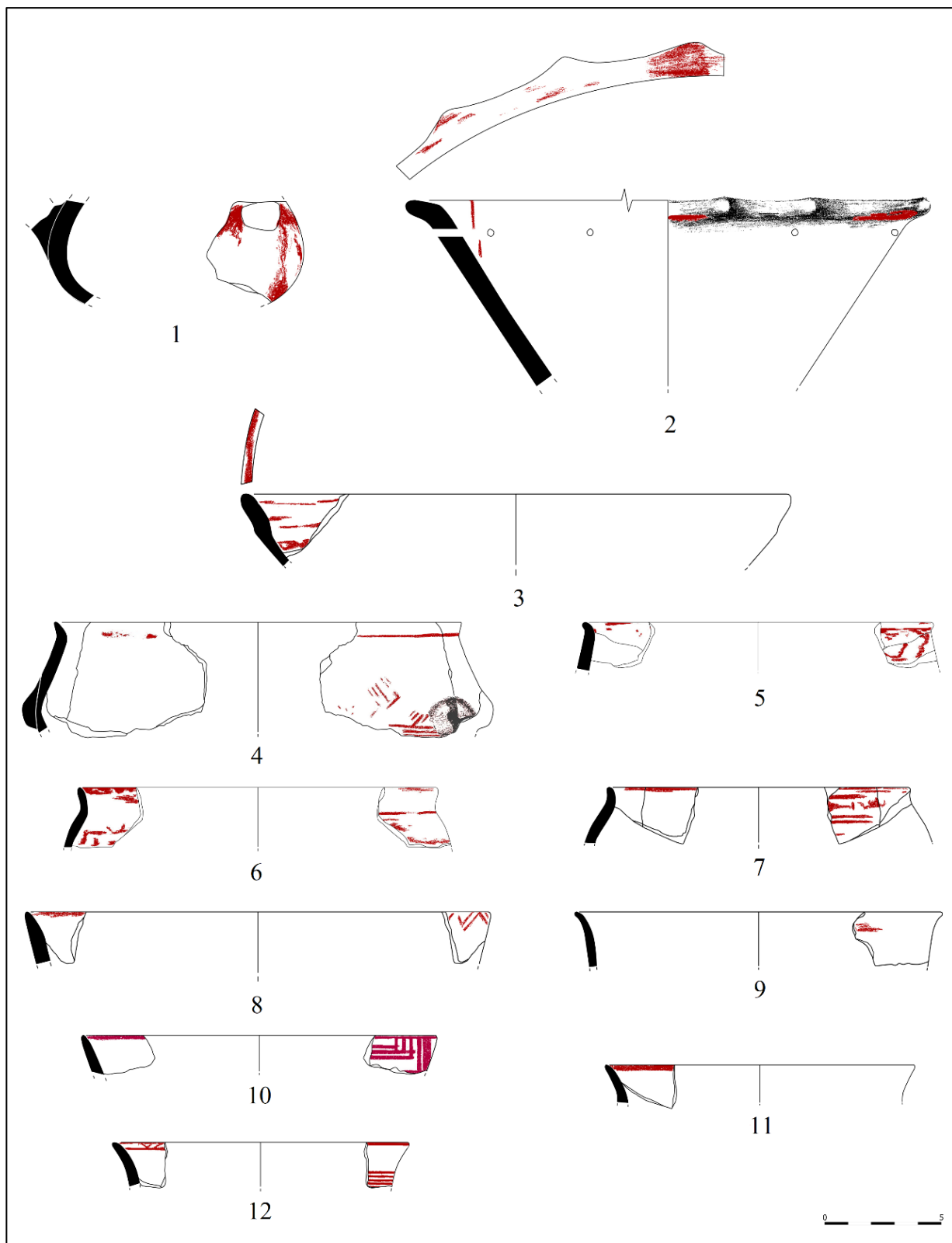


Fig. VI.28. Cerámica San Pedro II de Alarcos.

Fuentes: 1. 1.3.3; 2. 1.3.4. Platos: 3. 1.4.1.2. Vasos bicónicos: 4-5. 2.1.1/1; 6-7. 2.1.1/2; 8-12. 2.2.

FORMAS ABIERTAS	MOTIVO ASOCIADO	YACIMIENTO
1.1.1	<b>Sup. Ext:</b> I, J1 <b>Sup. Int:</b> I, J1 (?)	Alarcos.
1.1.2	<b>Sup. Ext:</b> JD5 <b>Sup. Int:</b> J1, J6, V4	Medina Sidonia-Asido, Portaceli, Alarcos.
1.1.3	<b>Sup. Ext:</b> B5	Cerro del Viento.
1.2.1.1	<b>Sup. Ext:</b> A1, A9, I, J10, JA2, JD4, QA3, QB1 <b>Sup. Int:</b> J1, J6, JA6, BD2	Cabezo de San Pedro, Cruz del Negro, cerro Macareno, Salsa 3, Alarcos.
1.2.1.2	<b>Sup. Ext:</b> A2+I	Alarcos.
1.2.1.3	<b>Sup. Ext:</b> A11, I, JA6 <b>Sup. Int:</b> A6+JA7	Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12, Cástulo, Alarcos.
1.2.1.4	<b>Sup. Ext:</b> A2, A4, A11, JA2, JA4, JA7 <b>Sup. Int:</b> JB1	Cabezo de San Pedro, Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12, Alarcos.
1.2.2.1	<b>Sup. Ext:</b> A1-3, A9-10, A15, B6, I, J1, J2-4, J7, J9, A2+D1, JA2, JA4-7, JD2, QD3 <b>Sup. Int:</b> A3-4, D6, I, J1, J4, J7, V1, JA1, JA3, JA5, JA9, JD1	Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12, Carmona, Las Cumbres, Salsa 3, Los Patos, La Bienvenida-Sisapo, Alarcos, Dehesa de Ahín, cerro de San Pelayo.
1.2.2.2	<b>Sup. Ext:</b> A1, A19, D3, I, J4, J1+J2, J7-9, JA1, JA2-3, JA8, JD6 <b>Sup. Int:</b> D6, J1, J2, J6-8, V5, JA4-5, JA8, JA10, JD1	Las Cumbres, Salsa 3, La Bienvenida-Sisapo, Alarcos.
1.2.2.3/1	<b>Sup. Ext:</b> A1, D1, D5, I, J2-3, JA2, JA7 <b>Sup. Int:</b> A3, I, J1, J2, D1, J4+A1+A6	El Cabezo de San Pedro, La Joya, Cástulo, Alarcos, La dehesa de Ahín.
1.2.2.3/2	<b>Sup. Ext:</b> A1, A12, A17, B6, I, J1, J3, J6, V2 (?), A2+A4, J1+I, JA1-2, JA4, JA6, JD2, QD2 <b>Sup. Int:</b> A2, A5, J1-3, V1-2	Cabezo de San Pedro, Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12, calle Alcazaba, Cástulo, Cortijo de Las Torres, cerro del Viento, Medellín, La Bienvenida-Sisapo, Alarcos.
1.2.3.1	<b>Sup. Ext:</b> A3, BF1 <b>Sup. Int:</b> J1	Castro Marim, Dehesa de Ahín.
1.2.3.2	<b>Sup. Ext:</b> A1, A10, B1, D3, I, V2, J2-3, J5, J10, JA2, JA4, JA6-7, JD2-4 <b>Sup. Int:</b> A2, I, J1, J4-6, JA2-3	Cabezo de San Pedro, Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12, San Bartolomé, El Carambolo, Medina Sidonia-Asido, cerro Boyero, Cástulo, Medellín, La Bienvenida-Sisapo, Alarcos, Castro Marim, Dehesa de Ahín.
1.2.3.3	<b>Sup. Ext:</b> A1, B6, J1, J3 <b>Sup. Int:</b> J1, J6, V1	Cerro Macareno, Alarcos.
1.2.3.4	<b>Sup. Ext:</b> I, J3, J1+A8, JA7, V3 <b>Sup. Int:</b> I, J1	Alarcos.
1.2.3.5	<b>Sup. Ext:</b> D1	Cástulo.
1.2.3.6	<b>Sup. Ext:</b> A6 <b>Sup. Int:</b> A10	Dehesa de Ahín.

1.3.1	Sup. Ext: A9 Sup. Int: J5	Real Alcázar de Sevilla, El Carambolo.
1.3.2	Sup. Ext: D1, JD1 Sup. Int: D3, I	Los Patos.
1.3.3	Sup. Ext: D1, I, JD1 Sup. Int: D3	Los Patos, Alarcos (?).
1.3.4	Sup. Ext: I Sup. Int: J1	Alarcos.
1.4.1.1	Sup. Ext: A3, J9, I Sup. Int: J7, I	La Joya, Carmona, Salsa 3, Alarcos.
1.4.1.2	Sup. Int: I	Alarcos.
1.4.1.3	Sup. Ext: D1, I Sup. Int: D2, I	Cástulo, cerro de los Infantes.
1.4.2	Sup. Ext: A1-2, D1, J2, J7 Sup. Int: J1, J6, I	Castro Marim, Salsa 3, Cástulo, Alarcos.

Fig. VI.29. Tabla con las formas abiertas, su decoración asociada y procedencia.

Los recipientes del tipo 2.2 (Fig. VI.28:8-12), cuya forma del cuerpo se desconoce, se decoraron en la superficie externa con una banda en el borde y una banda horizontal de líneas paralelas por debajo del mismo, aunque dejando entre ellos un espacio en reserva. Este espacio quedó ocupado, en ocasiones, por una composición de líneas verticales y horizontales que confluyeron formando ángulos de 90° o por un zigzag.

En la superficie interna se decoró el borde con una o tres bandas de tintas planas, situándose en el tercio superior una banda horizontal de líneas paralelas o dos líneas horizontales entre las que se creó un espacio en reserva. Otras veces, el borde quedó remarcado por una línea en zigzag delimitada por líneas horizontales que dieron lugar a una sucesión de triángulos en reserva. Por último, también fue habitual la recurrente cubierta de almagra con el borde destacado mediante una banda roja de tonalidad más intensa.

FORMAS CERRADAS	MOTIVO ASOCIADO	YACIMIENTO
2.1.1/1	Sup. Ext: A11 (?), J3+I Sup. Int: J1	Alarcos.
2.1.1/2	Sup. Ext: JA2 Sup. Int: J1	Alarcos.
2.2	Sup. Ext: A7, B1, I, J7, JA1-2 Sup. Int: A1, B1, J1, J3, J6, JA2	Alarcos, La Bienvenida-Sisapo, cerro Macareno, Castro Marim.

Fig. VI.30. Tabla con las formas cerradas, su decoración asociada y procedencia.

#### 6.4.2 Orígenes y paralelos iconográficos

El elemento decorativo más distintivo y característico de la cerámica estilo San Pedro II es la composición radial que se dispone en toda la superficie del recipiente, ya sea externa o interna (Figs. VI.23; VI.31) (A9-10, D3, J6, JA4, JA7-8, JD3, JD5, QD2, QD3/bd2-4, ja8, v4-5). Estas composiciones cruciformes que dividen la superficie en cuatro cuartos siempre recordaron a la cerámica campaniforme. Así, hubo autores que señalaron directamente a la cerámica campaniforme como el origen del estilo San Pedro II (Blázquez y Molina Fajardo 1973: 655; Pellicer 1979-80: nota 47; Jiménez

Barrientos 1986: 488-489). Dentro de este primer grupo se encuentran también Fernández Gómez y Buero (2010: 73), quienes reconocen que las poblaciones del suroeste conocieron los motivos campaniformes que luego reprodujeron en sus cerámicas de lujo, aunque sustituyendo la técnica incisa o impresa por la pintada. Sin embargo, ambos autores también señalaron la posibilidad de que dicho estilo estuviera reproduciendo los trabajos de cestería de los que se conservan escasos restos por su origen orgánico (Buero y Fernández Gómez 2010: 63).

Otros autores se decantaron más por un origen foráneo, concretamente en el Geométrico Final griego y el Protocorintio Antiguo (Ruiz Mata 1995b: 182; Córdoba y Ruiz Mata 2000: 763; Córdoba 2004: 133). Para Ruiz Mata (1995b: 184-185), las *kythlai* del Protocorintio Antiguo fueron las que sirvieron de inspiración para la cerámica estilo San Pedro II, concretamente los sistemas lineales que caracterizan a esta producción griega de la segunda mitad del siglo VIII a.C. Continuando con las ideas de este investigador, los cuencos a mano del tipo B.II también habrían reproducido la forma de las *kythlai* protocorintias. Sin embargo, como ya planteó Cabrera (1985: 54), las tradicionalmente denominadas “copas jonias” serían las que verdaderamente sirvieron como modelo para los cuencos del estilo San Pedro II, aunque sin las características asas horizontales ni los pies indicados.

No obstante, en ambos casos existe un evidente problema cronológico que impide relacionar el origen de la decoración y de las formas de la cerámica estilo San Pedro II con las *kythlai* del Protocorintio Antiguo o las copas jonias. De esta forma, según la cronología convencional, el Protocorintio Antiguo comienza a partir del 720 a.C. (Coldstream 1968: 330) y las denominadas copas jonias comienzan desde finales del siglo VII a.C. (Cook y Dupont 1998: 131, fig. 18.1; Domínguez Monedero y Sánchez 2001: 84), mientras que la cerámica estilo San Pedro II ya se estaba elaborando desde el segundo cuarto del siglo VIII a.C.

En el suroeste existen algunas *kythlai* altas protocorintias, como en Huelva (Cabrera 1988-89: fig. 1:3) o en la Bienvenida (Zazalejos *et al.* 2017: fig. 15), esta última en conexión estratigráfica con la cerámica San Pedro II. Sin embargo, son producciones más frecuentes en la zona situada al Este del Estrecho de Gibraltar como en Toscanos (Vélez, Málaga) (García Alfonso 2017: fig. 14) o La Fonteta (Guardamar de Segura, Alicante) (García Martín 2011: lám. I:F-33656) entre otros.

En la península ibérica la cerámica de Grecia del Este constituye el 74% de las importaciones griegas de Época Arcaica (Domínguez Monedero y Sánchez 2001: fig. 16), documentándose varias copas jonias en algunos yacimientos de la zona de estudio como en Huelva (Cabrera 1988-89: figs. 2:11; 4:62-67; 5:79-87; 11:183-187, 189-198; 12:208-215), en la calle Méndez Núñez 4-6 (Fernández Jurado 1988-89: pls. CXXXIV:5-9; CXXXV:18-19; CXXXIX:2-4), 5-7 (Domínguez Monedero y Sánchez 2001: fig. 5:4) y 7-13 de la ciudad de Huelva (Domínguez Monedero y Sánchez 2001: 16), en la calle Concepción 3 de Huelva (García Fernández 2017: fig. 6:3-5), en El cerro del Prado (Algeciras, Cádiz) (Domínguez Monedero y Sánchez 2001:19) o en el estrato 11a del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa 1994: fig. 98:1) entre otros. Muchas de estas copas pertenecen a los tipos B1 y B2 de Vallet y Villard (1955), fechadas entre el 600/590 y el 500 a.C. (Jully 1978: 273; Rouillard 1991: 26-27; Bazán 2000: 228; Cabrera 2012: fig. 1.5), aunque hay autores que apuntan a su desarrollo desde finales del siglo VII al 550 a.C. (Cook y Dupont 1998: 131, fig. 18.1; Domínguez Monedero y Sánchez 2001: 84, figs. 2:1-4; 3:1).

De esta forma, la cronología de las copas jonias y de la cerámica protocorintia sugiere que, en el caso de que ambas producciones griegas hubiesen intervenido en aspectos formales o decorativos de la cerámica estilo San Pedro II, esto se habría desarrollado en una fase posterior al inicio de dicho estilo. En este sentido, la representación de motivos típicos del Protocorintio en la cerámica estilo San Pedro II podría explicarse como consecuencia de la ampliación de su repertorio iconográfico, una opción razonable si se tienen en cuenta los hallazgos de cerámica protocorintia en el sur peninsular o incluso su asociación estratigráfica en yacimientos como la Bienvenida-Sisapo.



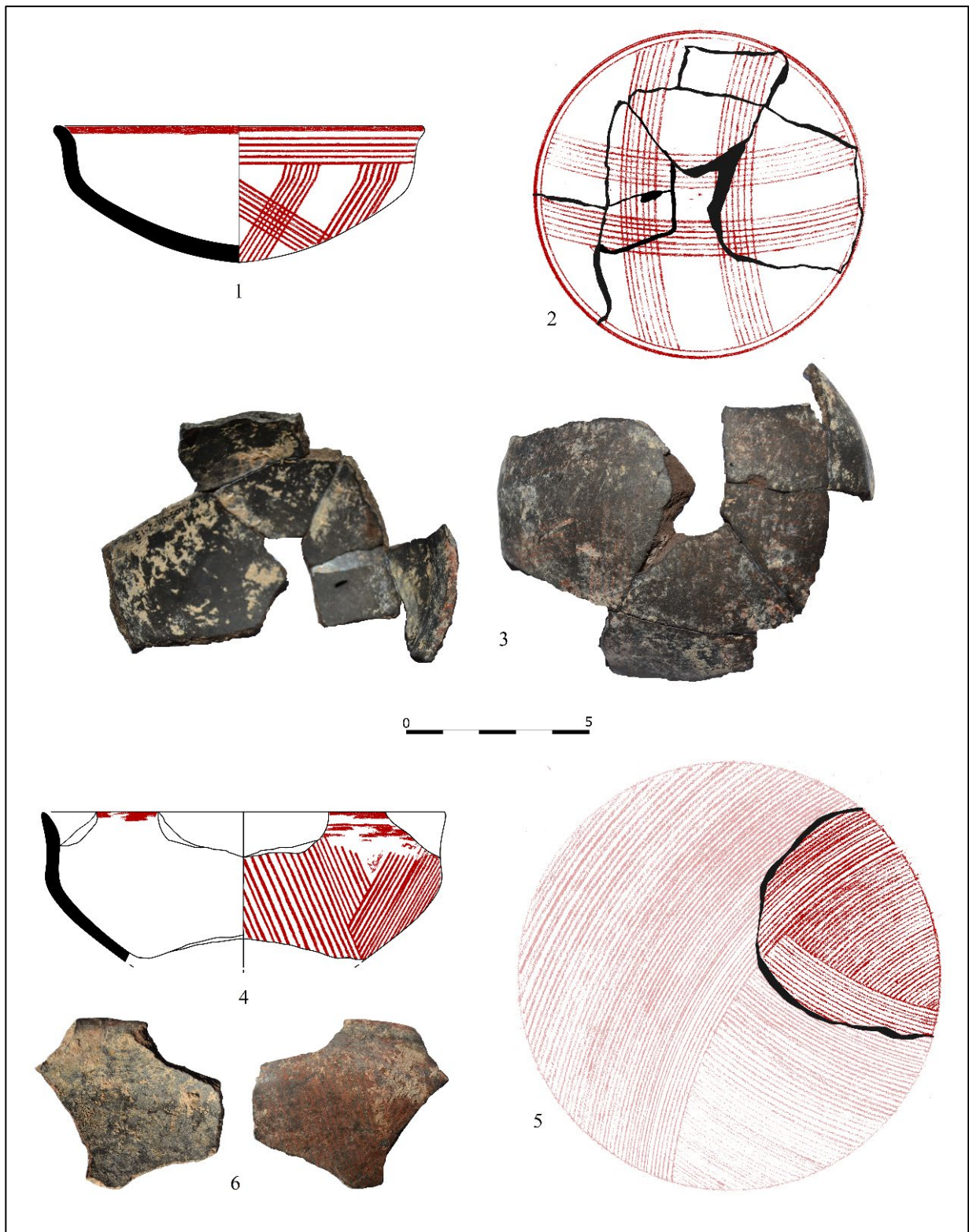


Fig. VI.31. Cuencos San Pedro II de Alarcos del tipo 1.2.2.1. Dibujos, fotografías y reconstrucciones de las superficies externas.



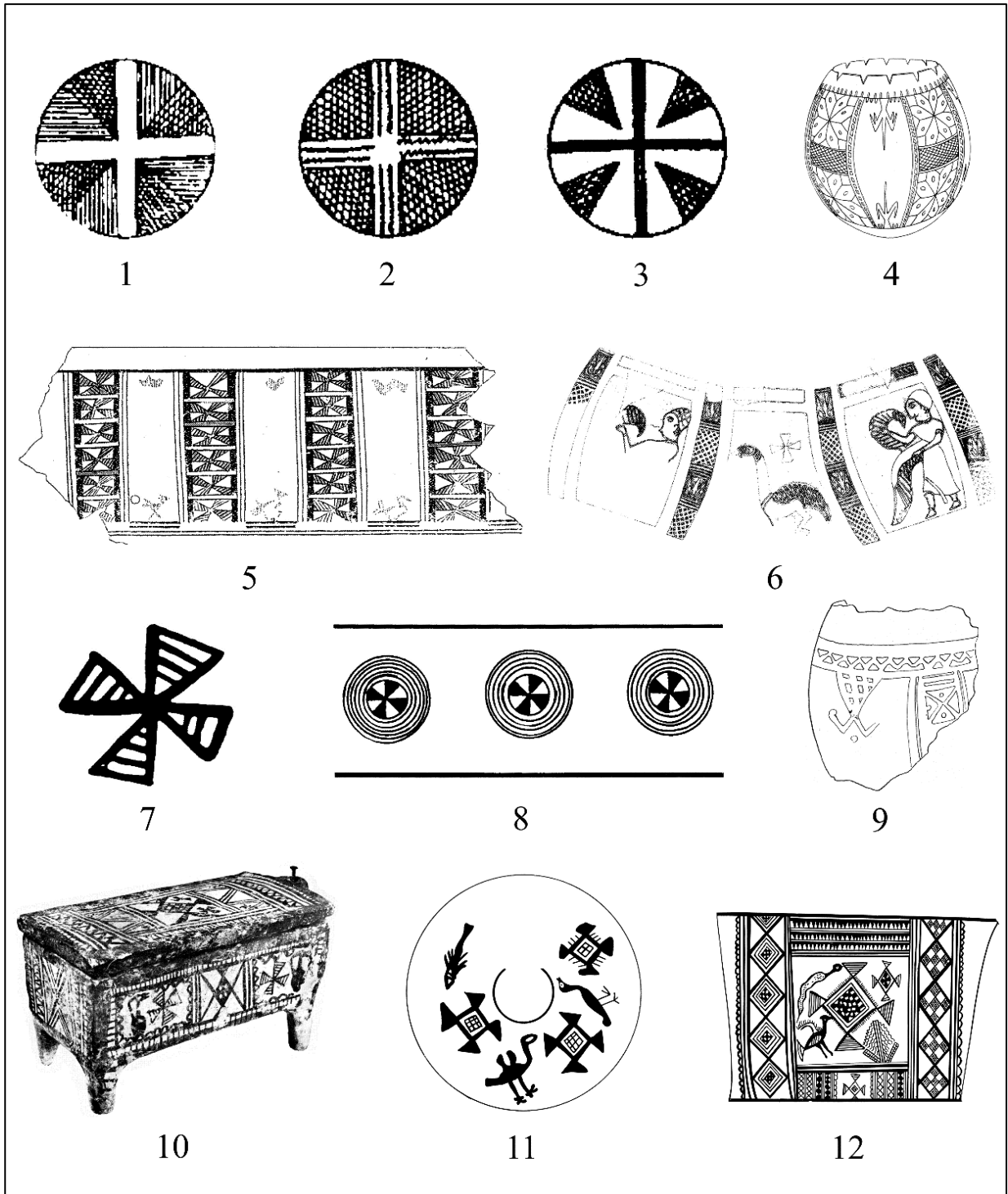


Fig. VI.32. Paralelos peninsulares y mediterráneos de la cerámica San Pedro II.

1-3. Superficie interna de cerámicas de retícula bruñida (Ruiz Mata 1995a: fig. 5:45, 14, 6); 4-6, 9. Huevos de avestruz fenicios y púnicos (Savio 2004: SpVi 9; SpAl 2; AfrG 6; AfrG 4); 7-8. Cruz de Malta del subgeométrico ático y del Protogeométrico cretense (Kunisch 1998: Abb. 58:h; 80:b); 10-12. Cerámicas chipriotas de los estilos Bichrome I, III y White Painted I (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. XXIX.1; XXIV.a.2; XXII.1) (sin escala).

Por otro lado, resulta difícil poner en relación la cerámica calcolítica campaniforme con la cerámica San Pedro II de la Primera Edad del Hierro. Aunque pudo existir una perduración de la tradición campaniforme en la Baja Andalucía, como sugiere un plato de Lebrija en la que se asocia esta decoración con la de tipo Boquique (Pellicer 1987-88: fig. 8), no hay evidencias para suponer una continuidad de la tradición campaniforme hasta la Primera Edad del Hierro.

Como se apuntó, la relación entre la cerámica campaniforme y el estilo San Pedro II se ha fundamentado en criterios compositivos. Sin embargo, los esquemas radiales también aparecen en las cerámicas de retícula bruñida, datadas entre los siglos X-VI cal. a.C. y frecuentemente asociadas a cerámicas pintadas San Pedro II (*vid infra*, p. 213). Por tanto, resulta mucho más factible, fundamentalmente por razones cronológicas, poner en relación las composiciones radiales del estilo San Pedro II con la cerámica de retícula bruñida (Fig. VI.32:1-3).

En la cerámica de retícula bruñida, las superficies internas de las cazuelas o los cuencos carenados suelen dividirse en cuatro partes por la intersección de dos ejes perpendiculares que se unen en el centro, generalmente el umbo para aquellas formas que lo poseen. Con ello se generaron cuatro cuartos de 90° que se decoraron con retículas, líneas paralelas, etc.

Los esquemas decorativos de la cerámica de retícula bruñida, que por ejemplo aparecen en las cerámicas de Huelva (López Roa 1977; Ruiz Mata 1995a: fig. 5), mostraron ocasionalmente una mayor complejidad y el recipiente quedó dividido en más de cuatro partes. En el estilo San Pedro II, estas composiciones radiales se reprodujeron tanto en las superficies internas como externas, al contrario de la cerámica de retícula bruñida en la que solo se decoró la superficie interna.

Otra de las producciones coetáneas que desarrolló una división cuatripartita o gallonada del recipiente fueron los huevos de avestruz fenicios, como los de Villaricos (Cuevas del Almanzora, Almería) (Fig. VI.32:4) y el cerro de San Cristóbal (Almuñécar, Granada) (Fig. VI.32:5) (Astruc 1951: láms. LVI-LVII; LXXI-LXXII; LXXIV; LXXXV; LXXXIX). La presencia de huevos de avestruz queda constatada en yacimientos del suroeste, como por ejemplo en El Carambolo (Carriazo 1973: 215; Amores 1995: lám. 8), la tumba 18 de La Joya (Garrido y Orta 1978: fig. 80), Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. LXX:5) o la calle Concepción 3 de Huelva (González de Canales *et al.* 2017: pl. XV:6) por lo que, desde el punto de vista cronológico y estilístico, puede plantearse una conexión entre ambas producciones. Sin embargo, la mayoría de ellos no han conservado la decoración, por lo que se desconoce si en origen estuvieron pintados.

La relación entre los huevos de avestruz y la cerámica estilo San Pedro II es mucho más estrecha que con la cerámica de retícula bruñida, ya que no solo comparten aspectos cromáticos (pintura roja) o los ocasionales contextos funerarios, sino que, además, existen algunos motivos de la cerámica San Pedro II que se documentan en los huevos de avestruz y que están totalmente ausentes en la cerámica de retícula bruñida. Es el caso de las cruces patadas o de Malta formadas por cuatro triángulos isósceles tramados o en tintas planas que se unen por el vértice (Fig. VI.32:5-6, 9) (V3-4/v5). La cruz de Malta tramada aparece en los huevos de avestruz fenicios de la necrópolis de San Cristóbal (Fig. VI.32:5) (Savio, 2004: SpAl2-3), de la primera mitad del siglo VII a.C., mientras que en La Fonteta se documenta durante la fase II (720-670 a.C.) y III (670-635 a.C.) (Guirguis y Pla Orquin 2014: láms. 3:26-27; 6:70-71, 73-75).

La cruz de Malta aparece en tintas planas en la cerámica protogeométrica de Creta (Fig. VI.32:8), contemporánea al Geométrico Medio I ático (Coldstream *et al.* 2001: 22, figs. 1.1a; 1.2c-d). En las cerámicas griegas del Geométrico Final también fue un motivo muy recurrente (Arias y Hirmer 1960: fig. 7; Coldstream 1968: pl. 44:a; Schweitzer 1969: fig. 16; Boardman 1998: figs. 63, 132; Dehl-von Kaenel 2009: Taf. 11:3; 34; 39:3), mostrándose ocasionalmente reticulada, como ocurre en algunos ejemplos de

Rodas (Schweitzer 1969: Taf. 87; Cook y Dupont 1998: fig. 5:2), o inserta en círculos concéntricos (Schweitzer 1969: fig. 74; Coldstream 1968: pl. 58:a). Algunas de las cerámicas griegas con cruces de Malta insertas en círculos concéntricos se han documentado en contextos fenicios, como en los estratos IX, XI y XI de Tiro (Bikai 1978: pls. XXIIA:1; XXX:3; XXXI:15). En la cerámica ática subgeométrica aparece tramada tal y como se muestra en algunos ejemplos de la cerámica San Pedro II (Fig. VI.32:7) (Kunisch 1998: Abb. 58:h). El estilo subgeométrico del Protocorintio Antiguo mostró, en ocasiones, rosetas de cuatro pétalos (Cook 1972: 62), pudiéndose plantear la cruz de Malta como una estilización de la roseta como se verá.

La cerámica chipriota también se hizo eco de este motivo, como se atestigua en una *pyxís* del estilo *Bichrome* I (Fig. VI.32:10) (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. XXIX.1), un plato del estilo *Bichrome* II (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. XVII.4) o en algunos vasos del Geométrico Chipriota III (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. XXV.b.2; XXV.g.3; Karageorghis *et al.* 2000: nº 131) y el Chipriota Arcaico I (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. XXV.e.19). La cruz patada, ya sea tramada, en tintas planas o en reserva, incluso aparece en algunas placas de bronce de la necrópolis villanoviana de Pontecagnano (D'Agostino y Gastaldi 1988b: figs. 157:5; 205:16) o en algunas cerámicas etruscas de Tarquinia desde finales del siglo VIII a.C. (Stopponi 1985: fig. 5:14, 16, 30; Tanci y Tortoioli 2002: figs. 46; 153; Neri 2010: Tav. 32:7, 10).

El motivo perduró durante el Protocorintio Antiguo (Coldstream 1968: pl. 20:f) y Medio, como refleja el *aryballos* de MacMillan (D'Acunto 2012: 26, fig. 8:a, c), continuando en la cerámica corintia (Dörig 1966: fig. 127). En la cerámica laconia también fue un motivo muy habitual, aunque suele representarse de forma muy esquematizada al adoptar la forma de rueda de cuatro ejes (Schweitzer 1969: fig. 26).

En ocasiones, como ocurre en la cazuela de Portaceli (Jiménez Ávila y Haba 1994: fig. 4; Rodríguez González y Celestino 2019: fig. 9), el centro de la cruz patada quedó marcado por un cuadrado (v4), recurso que aparece en algunas cerámicas griegas del primer cuarto del siglo VII a.C. (VVAA 1979: 115, fig. 56). Este motivo también se registra en la cerámica chipriota del estilo *White Painted* I (Fig. VI.32:12) (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. XXII.1) o del *Bichrome* III (Fig. VI.32:11) (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. XXIV.a.2), aunque en estos últimos casos el cuadrado central fue decorado con un damero, una cruz o un cuadrado reticulado.

Esta amplitud cronológica y cultural de la cruz patada o de Malta plantea, según lo expuesto, la posibilidad de que las poblaciones locales del sur peninsular adoptaran el motivo a través de los huevos de avestruz fenicios o a través de la cerámica griega del Geométrico Final y el Protocorintio, ambas opciones posibles si se tiene en cuenta la presencia de ambos tipos de materiales arqueológicos en el sur peninsular.

Otro de los motivos de la cerámica San Pedro II fueron las sucesiones de flores de loto abiertas (Fig. VI.33) (V2/v1-3). La flor de loto fue un motivo originario del mundo egipcio al tratarse de una de las especies nilóticas más comunes (Parcak 2010: 11). Las relaciones culturales entre Egipto y Próximo Oriente desde la Prehistoria explica la incorporación de la flor de loto en el repertorio iconográfico asirio (Albenda 1986: pls. 59; 70; 89) o cananeo (Hachmann 1983: 75, Abb.40). Por ello, cuando comienza la Edad del Hierro en Siria-Palestina se trataba de un motivo con una larga tradición, siendo habitual en la representación de algunas diosas fenicias (Rezania 2011: 310). En la cerámica chipriota también fueron frecuentes las flores de loto, ya sea en cadenas o individuales, destacando su representación en las composiciones de la cerámica *Bichrome* IV y V (Karageorghis y des Gagniers 1974a: 11, láms. III.2-3; VI.6-10; VII.6; VIII.1, 3-4, 8, 10-11; XII.a.1-2; XVI.a.1-4 entre otras; 1974c: lám. SVI.1; SVIII.3-4; SXVIII.6 entre otras). En la cerámica griega arcaica del estilo *Wild Goat* también fueron muy comunes las composiciones de flores y capullos de loto entrelazados (Folsom 1967: figs. 59-63; Cook 1972: fig. 19; Cook y Dupont 1998: figs. 8.13; 19; Rizzone 2000: R302, 305).

Los contactos comerciales y la expansión colonial fenicia hasta los confines de Occidente favorecieron la expansión y el desarrollo de este motivo por el Mediterráneo. Así, para el caso particular de la península ibérica, suelen aparecer cadenas de flores y capullos de loto combinados, como en el “Bronce Carriazo” (Maluquer de Motes 1957b), el cuello del jarro Lázaro Galdiano (Belén y Marín 2002: fig. 14), los *pithoi* de la Casa-Palacio del Marqués de Saltillo en Carmona (Belén *et al.* 1997: figs. 35-36), los huevos de avestruz (San Nicolás 1975: tab. IV, lám. VII:7a-7i) o en algunos marfiles (Aubert 1981-82: B.9-10). En otras ocasiones, la flor de loto se inserta en ambientes probablemente mitificados en los que se incluyen animales en actitud pacífica o beligerante, tanto en eboraria como en orfebrería (Aubert 1978: fig. 7; Belén y Escacena 1997: figs. 3-4; Jiménez Ávila 2003: fig. 12). También la cerámica griega arcaica de la península ibérica mostró en algún caso el motivo de la flor de loto, como en un *dínos* del estilo *Wild Goat* de principios del siglo VI a.C. hallado en Huelva (García Fernández 2017: 589-590, fig. 7) o en algunas copas de figuras negras de la segunda mitad del VI a.C. (Domínguez Monedero y Sánchez 2001: 27, 45, figs. 25:3; 39:3; Jiménez Ávila 2017b: fig. 7: abajo-izquierda).

Las flores de loto que aparecen en la cerámica pintada San Pedro II se reducen a seis ejemplos de Alarcos que se han podido clasificar en tres tipos según la forma del motivo, aunque podría añadirse un caso dudoso.

El motivo v2 (Fig. VI.33), el más naturalista de todos, se caracteriza por una sucesión de flores entreabiertas en forma de V en cuyo centro se inserta un óvalo apuntado. El paralelo más cercano se documenta en los huevos de avestruz fenicio-púnicos (Fig. VI.30:5-6), concretamente en los motivos 7a y 7b de San Nicolás (1975: tab. IV, lám. VII), y en un vaso *a chardón* del Teatro Cómico de Cádiz de finales del siglo VI a.C. con un loto aplicado en relieve (Torres Ortiz *et al.* 2014: fig. 22:ñ; López Rosendo 2018: fig. 3).

El motivo v1 se caracteriza por ser un estilo mucho más esquemático (Fig. VI.33), probablemente una versión simplificada del motivo v2. Su forma queda reducida a una sucesión de triángulos invertidos muy estilizados, con tintas planas y sobre una línea horizontal. Cuando se trata el tema de la sucesión de triángulos invertidos en la cerámica San Pedro II suelen emplearse triángulos equiláteros o, en el caso de los triángulos isósceles, nunca se utilizan versiones tan esbeltas. Por ello, teniendo como referencia el motivo v2, lo más razonable sería vincular este v1 con una versión esquematizada de las sucesiones de flores de loto abiertas que representan el v2.

El motivo v3, inserto en la típica composición radial de esta producción, suele organizarse en filas horizontales enmarcadas en paneles o cuadrantes (Fig. VI.33). En este caso, la flor de loto presenta un pequeño tallo vertical del que surgen líneas oblicuas formando un esquema en Y. Este tipo de motivo, también registrado en la cerámica con decoración bruñida de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: fig. 7:1), aparece del mismo modo en los huevos de avestruz (San Nicolás 1975: tab. IV, lám. VII: 7c) y en el cinturón del tesoro de la Aliseda (Almagro-Gorbea 1977: lám. XXV: arriba), aunque el paralelo más cercano se halla en la cerámica chipriota del estilo *Bichrome IV* (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. VIII.13; XVI.a.4; XXV.f.16; XXV.g.15, 20, 28, 51) y en los vasos *a chardón* o el *pithós* de La Guardia (Fig. VI.30:1-3) (Jaén) (Blanco Freijeiro 1963: fig. 29). Sin embargo, teniendo en cuenta la presencia de cerámica estilo Medellín en Alarcos, así como la existencia del paralelo exacto en uno de los fragmentos de este estilo hallado en el nivel 11 de la cata del teatro romano de Medellín (Fig. VI.30:4) (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXV:k), se podría concluir que el motivo v3 de la flor de loto tuvo su origen en la cerámica estilo Medellín, coetánea durante un largo periodo con la cerámica San Pedro II como así refleja su asociación estratigráfica en algunos yacimientos cercanos como La Bienvenida-Sisapo.

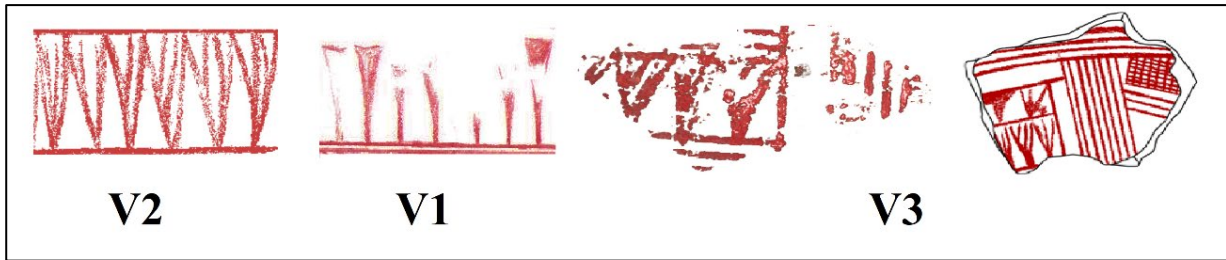


Fig. VI.33. Tipos de flores de loto documentadas en la cerámica San Pedro II.

Al igual que debió de ocurrir con la cruz de Malta, la flor de loto pudo transmitirse al repertorio iconográfico de la cerámica estilo San Pedro II a través de los huevos de avestruz fenicios, los cuales desarrollaron una iconografía y un estilo muy parecido a las cerámicas chipriotas *Bichrome* IV y V (Karageorghis y des Gagniers 1974a: 11, láms. XX.c.7; XXV.d.17). Sin embargo, la eboraria, la toréutica y la orfebrería también pudieron funcionar como transmisores de la flor de loto dada su proliferación en dichos soportes como se ha podido comprobar.

Por su parte, el meandro o la greca fue un motivo que pudo conocerse de la cerámica estilo Carambolo (C1-C9), ya que hubo un periodo de tiempo en el que ambas producciones convivieron. Sin embargo, el tipo de meandro que se documenta en la cerámica estilo San Pedro II (v5) es diferente al de la cerámica estilo Carambolo, estando más próximo al prototipo griego que se atestigua desde el Protogeométrico (Coldstream 1968: pls. 1;j; 2:e, f, h). La ausencia de este motivo en los huevos de avestruz vincularía los meandros de la cerámica San Pedro II con la cerámica griega del Geométrico Final (Fig. VI.30:7) (Kunisch 1998: Abb. 22:c), sobre todo si se tiene en cuenta la cronología de mediados o finales del siglo VIII a.C. para la clausura del túmulo 1 de la necrópolis de Las Cumbres donde se documentó este motivo.

En cuanto a los cápridos que se representan en el fragmento hallado en el Cabezo de San Pedro, la cerámica estilo Carambolo es la que muestra los paralelos más cercanos (ZQ3). Las semejanzas se aprecian sobre todo en la esquematización del cuerpo, reducido a un rectángulo, y la forma prolongada de los cuernos.

Por lo que respecta a la línea ondulada, quizás un ofidio esquemático, ya se señaló su amplitud geográfica y cultural al tratarse de un motivo muy básico (Fig. VI.34:8) (*vid supra*, pp. 134-137 y ss.). Es posible que fuera un motivo conocido a través de diversas producciones, aunque su simplicidad abogaría por un recurso típico del propio imaginario local. En ocasiones, se entrelazaron dos líneas onduladas creando una decoración *à guilloche*, aunque solo se constata en un galbo del túmulo 1 de la necrópolis de Las Cumbres (Córdoba 2004: fig. 3:5). La proliferación del motivo en la cerámica estilo Medellín, quizás la producción a través de la cual se conoció el motivo, conviene desarrollar las cuestiones sobre el mismo en el capítulo correspondiente a la cerámica estilo Medellín.

El último de los motivos, el más destacado de esta producción, lo forma un conjunto de seres antropomorfos muy esquematizados que aparecen en fila con los brazos hacia arriba en actitud orante (k2). Dicha composición se ha interpretado como orantes o danzantes, si bien la danza debió de formar parte de los actos rituales de estas comunidades de la Primera Edad del Hierro. Hasta la fecha, solo se constata esta composición en la superficie interna de un fragmento de 1 mm de grosor hallado en el sector III de Alarcos (Fig. VI.35), ya que el posible motivo antropomorfo de la Dehesa de Ahín aparece aislado sin formar una composición. Por tanto, se trata de un tema desconocido hasta ahora en el repertorio simbólico de la cerámica estilo San Pedro II.

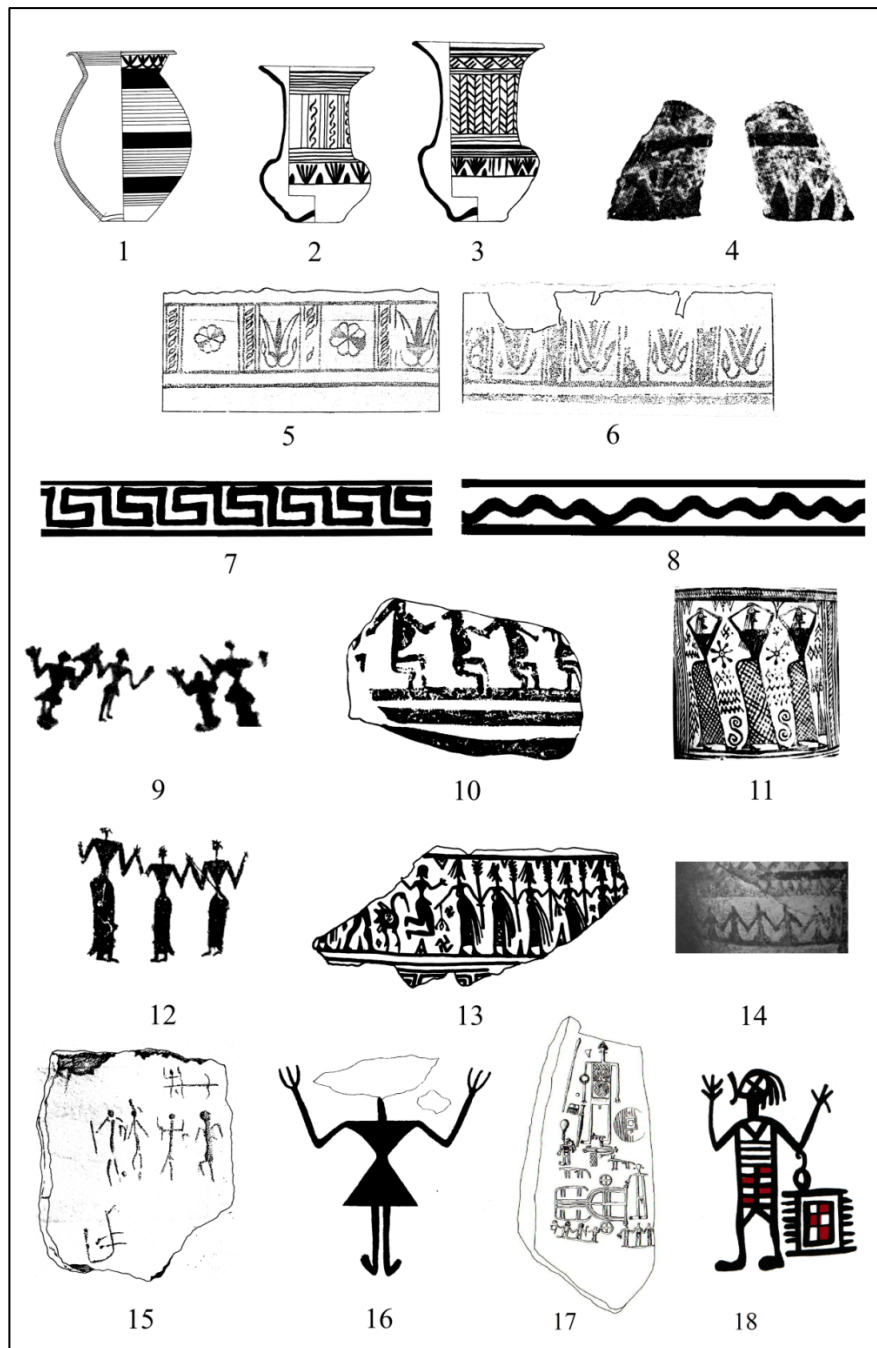


Fig. VI.34. Paralelos peninsulares y mediterráneos de la cerámica San Pedro II.

1-3. Pithós y vasos a chardón (Blanco Freijeiro 1963: figs. 30; 29); 4. Cerámica estilo Medellín (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXV:k); 5-6, 14. Huevos de avestruz fenicio-púnicos (Savio 2004: Splb 49, 57; Torelli 2012: fig. 45); 7-8. Motivos del subgeométrico ático (Kunisch 1998: Abb. 22:c; 8:b); 9. Cerámica local de la Magna Grecia (De Palma 1977: 249); 10-11, 13. Detalles del Geométrico Final griego (Dörig 1966: figs. 66, 49; 21); 12. Detalle de terracota del Geométrico Final griego (Higgins 1967: lám. 9:D); 15. Estela de Aldea del Rey III (Valiente Malla y Prado Toledano 1979: fig. 3); 16. Detalle del fresco del poblado IIB de Cortes de Navarra (Maluquer de Motes 1954a: fig. 59); 17. Estela de Ategua (Bendala 1977: fig. 1:3); 18. Detalle de cerámica chipriota del estilo Bichrome III (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. IX.7) (sin escala).



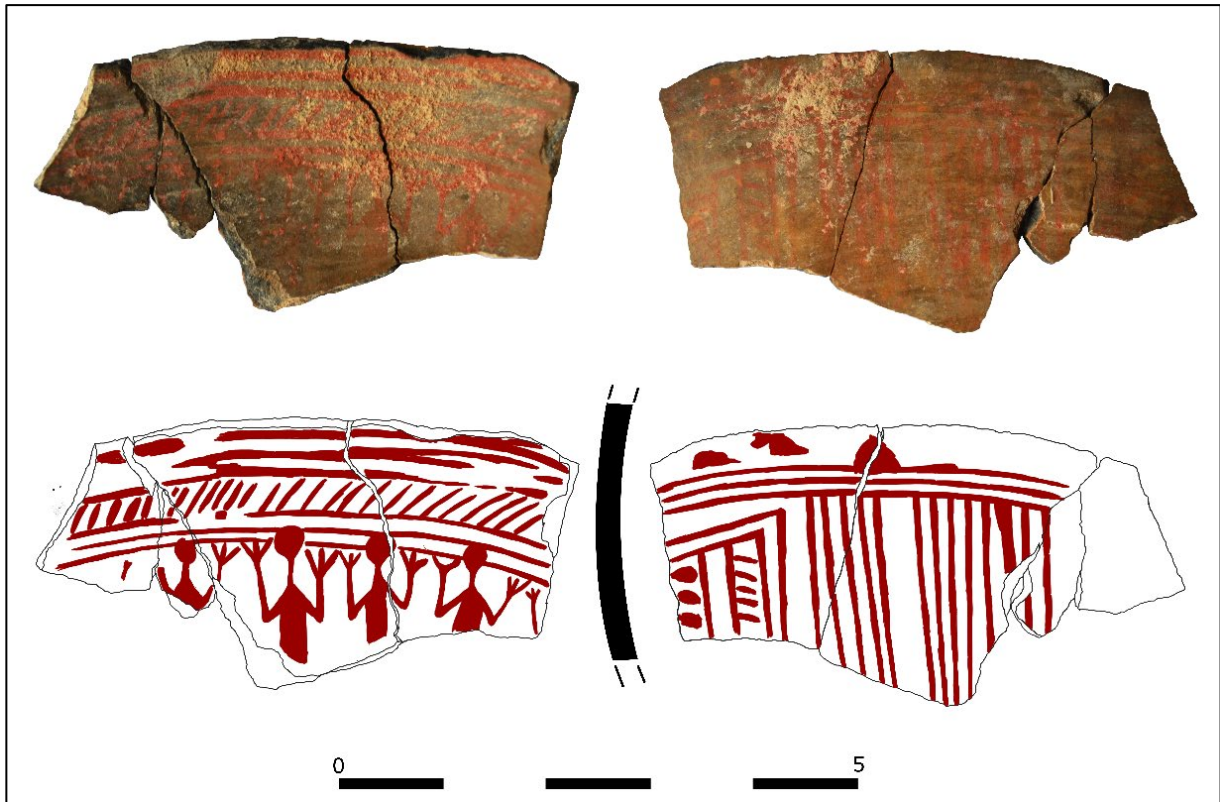


Fig. VI.35. Fragmento San Pedro II de Alarcos con escena de orantes.

El tema de las procesiones fue muy común en muchas culturas prehistóricas y de la Antigüedad para transmitir ideas de tipo ritual o religioso. La representación de figuras humanas con los brazos en alto en actitud de oración aparece en la península ibérica desde el Neolítico, tanto en la pintura rupestre levantina y esquemática como en las cerámicas cardiales de algunos yacimientos del Litoral (Blasco 1992a: II.2; Hernández 2006: figs. 4:1; 10; Hernando 2010: fig. 3.2). También del Neolítico, aparecen en determinadas cerámicas impresas e incisas andaluzas (Escacena 2018: figs. 5, 10) que, en ocasiones, se cubrían de rojo (Escacena 2018: fig. 10). Algunos ídolos calcolíticos antropomorfos también han sido interpretados como orantes, como el conjunto de Piedrahíta (Montellano, Sevilla) (Escacena y Flores 2019).

En el Geométrico griego, la figura humana no se representó hasta finales del Geométrico Medio II (Coldstream 2003: 78), a excepción de la figura femenina del Geométrico Medio I (Coldstream 1968: 21; 2003: 61), siendo a partir del Geométrico Final cuando proliferaron las escenas de procesiones o de danzas como demuestran los trabajos del maestro del Dipylon. En ellas se muestran a los individuos cogidos de la mano o con los brazos hacia arriba y las manos abiertas (Schweitzer 1969: figs. 21, 74). En algunos vasos áticos de este periodo se ha reconocido la exclusiva representación de hombres (Boardman 1998: fig. 99; Dehl-von Kaenel 2009: 37, Tafn. 14:1-4; 15:1-2) o de mujeres (Dehl-von Kaenel 2009: Taf. 28:1-6), aunque hay veces que ambos se organizan en dos grupos diferenciados dentro de una misma composición (Cook 1972: fig. 8A). Este último caso se trata claramente de una escena de danza por la presencia del tañedor de la lira entre ambos grupos. Las mujeres, diferenciadas de los hombres por los senos al descubierto y las largas faldas de volantes (Fig. VI.34:13) (Wegner 1968: 60-62), en ocasiones se llevan las manos a la cabeza en actitud de dolor (Fig. VI.34:11) (Folsom 1967: pl. IX:35), por lo que se trataría de plañideras, aunque otras veces portan palmas en las manos en un claro contexto de danza (Fig. V.13:1-2) (Folsom 1967: fig. 94). En ocasiones, este tipo de escenas se

representó en terracotas griegas de finales del siglo VIII a.C. que han sido interpretadas como muñecas (Fig. VI.34:12) (Higgins 1967: lám. 9:D).

La representación de danzantes u orantes también se muestra en algunos broches de cinturón de la cultura de Mailhac (Lucas y Alonso 1989: figs. 25-29), organizándose frecuentemente en grupos de dos como aparecen en algunas cerámicas locales de la Magna Grecia (Fig. VI.34:9) (De Palma 1977: 249). De Etruria proviene un huevo de avestruz, posiblemente de Vulci en el que confluyen motivos de tipo griego, fenicio y chipriota (Torelli 2012: fig. 45). Entre los temas que decoran este objeto, fechado en torno al 650 a.C., destaca una fila de orantes o danzantes muy esquemáticos que se cogen de la mano recorriendo todo el diámetro del huevo (Fig. VI.34:14). En la cerámica chipriota de la clase *Bichrome* III existen algunas representaciones de individuos esquematizados con las manos en alto (Fig. VI.34:18) (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. IX.7), aunque en la cerámica *Bichrome* IV los danzantes, entre los que suele intercalarse el músico, suelen presentar un mayor detallismo en la anatomía o sus atuendos (Karageorghis y des Gagniers 1974a: 7-8). En ocasiones, como se aprecia en un ánfora del tipo *White Painted* IV (Karageorghis y des Gagniers 1974a: X.5), el tema quedó reducido a la representación de los dos brazos en alto.

En el suroeste de la península ibérica son muy escasas las escenas de danza, restringiéndose únicamente a las que aparecen en la estela de Ategua (Fig. VI.34:17), en la que se han reconocido grandes paralelismos con la cerámica griega del maestro del Dipylon (Bendala 1977: 191; 2004: 71-72), y en la de Aldea del Rey III (Ciudad Real) (Fig. VI.34:15) (Valiente Malla y Prado Toledano 1979: figs. 2-3). Es precisamente en las estelas de guerrero donde la forma estilizada de las figuras humanas que se representan hallan sus mejores paralelismos.

En la meseta también se atestigua la representación de orantes durante la Primera Edad del Hierro, como en el Camino de las Cárcavas (Aranjuez, Madrid), donde se halló un recipiente con un antropomorfo inciso con los brazos extendidos en horizontal (Almagro-Gorbea *et al.* 1996: fig. 1), posiblemente en actitud de súplica. En La Cuadrá (Villarejo de Salvanés, Madrid) (Torres Rodríguez 2012: fig. 4:2) el antropomorfo alza los brazos hacia arriba, quedando las manos reducidas a tres simples trazos como en la cerámica San Pedro II. En una de las viviendas del poblado IIB de Cortes de Navarra (Maluquer de Motes 1954a: fig. 59) también aparece un orante pintado en rojo con el que guarda grandes paralelismos (Fig. VI.34:16), aunque esta vez aparece representado en la pared del vestíbulo de una vivienda. Todas estas representaciones de la meseta se relacionaron con el geometrismo mediterráneo del primer milenio a.C. (Lucas y Alonso 1989: 273; Almagro-Gorbea *et al.* 1996: 143), por lo que se trataría de un fenómeno unido al desarrollo de las producciones cerámicas pintadas del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro.

Las escenas de danza o de procesión continuaron durante la Segunda Edad del Hierro, como se muestra en un broche de cinturón del siglo V a.C. hallado en Alpanseque (Soria) (Cabré y Morán 1975: fig. 1) o en la cerámica ibérica de Elche-Archena (Aranegui 1992: VI.10; Blánquez y Belén 2003b: fig. 5), siempre relacionada con contextos rituales o de tipo religioso.

Como se puede observar, la amplitud cronológica y cultural del tema plantea grandes dificultades sobre los orígenes de los orantes o danzantes en la cerámica San Pedro II. La acción de alzar los brazos en alto en actitud de súplica, ya sea de forma individual o colectiva, estaba presente en las concepciones religiosas peninsulares desde el Neolítico, aunque fue un tema poco representado durante el Bronce Final y la Primera Edad del Hierro, probablemente por el arraigo a una fuerte tradición geométrica en la que la figura humana estaba muy restringida en su repertorio iconográfico. Con la llegada de productos mediterráneos, quizás algunos con la representación de orantes o danzantes, se potenció el desarrollo de este tema entre las poblaciones locales, sobre todo si se tiene en cuenta la idoneidad simbólica del mismo para la decoración de una cerámica eminentemente ritual.



En cuanto al estilo, la representación del poblado de Cortes de Navarra y las estelas de guerrero son los que muestran los paralelos más cercanos en la configuración de estos antropomorfos, aunque pudieron conocer el tema por medio de los huevos de avestruz o la cerámica griega. Sin embargo, en la península ibérica no se cuenta con cerámicas griegas o huevos de avestruz con este tipo de representación, lo que dificulta la relación entre estos y la escena de orantes en la cerámica San Pedro II. Por ello, y dados los paralelos estilísticos o la dispersión por los valles del Guadalquivir y del Guadiana, las estelas de guerrero serían el referente iconográfico más destacado para la escena de orantes de la cerámica estilo San Pedro II.

Todo parece indicar, tras el análisis conjunto de todos estos motivos y sus paralelos, que la cerámica San Pedro II amalgamó varias tradiciones, dando lugar a un estilo con una personalidad propia al reformularse y adaptarse todos estos elementos locales y foráneos a las necesidades de las poblaciones peninsulares que la desarrollaron. De esta forma, en lo relativo a la composición, se observan grandes concomitancias con la cerámica de retícula bruñida por la división del recipiente en cuatro cuartos como consecuencia de dos ejes transversales que se cruzan en el punto central de la base. Dicha división, no obstante, también aparece en los huevos de avestruz fenicios, de los que también existen similitudes iconográficas y cromáticas.

Los espacios resultantes de esta división se decoraron con motivos de tipo geométrico que hallan sus mejores paralelos en la cerámica estilo Carambolo, con la que convivió durante un periodo de aproximadamente cincuenta años (*vid infra*, pp. 220-221) y con la que también compartió similitudes cromáticas. Entre estos motivos de tipo geométrico estarían los triángulos o los rombos tramados, aunque también estarían los de tipo figurativo como los cápridos. Lo mismo cabría decir de la cerámica estilo Valcorchero, la cual aparece en algunos yacimientos en asociación estratigráfica con la cerámica estilo San Pedro II, como en Alarcos, y de la que probablemente se conoció la línea ondulada.

Por otro lado, existe un grueso de motivos iconográficos ausentes en las tradiciones locales y característicos de esta producción como consecuencia de las relaciones culturales entre las poblaciones locales y las mediterráneas, mucho más intensas durante la Primera Edad del Hierro que durante el Bronce Final debido a la presencia estable fenicia en la península ibérica desde finales del siglo IX a.C. Entre estos motivos se encuentra la cruz de Malta y la flor de loto, ambos con un simbolismo acorde a la función que estos recipientes tuvieron entre las poblaciones autóctonas de los valles del Guadalquivir y del Guadiana durante la Primera Edad del Hierro. Algunos de estos motivos ya formaban parte del repertorio decorativo de algunas producciones locales con una decoración de origen mediterráneo, como la flor de loto en la cerámica estilo Medellín, por lo que la transmisión de esta iconografía no siempre debió de suponer un contacto directo entre las poblaciones locales peninsulares y las mediterráneas. Por otro lado, estarían las escenas de orantes o danzantes, un tema que quizás se conoció a través de las estelas de guerrero, aunque también podría plantearse su conocimiento a través de los contactos culturales habida cuenta del contexto de interacción cultural durante el periodo en el que se desarrolló esta producción.

#### **6.4.3 Motivos simbólicos de la cerámica estilo San Pedro II**

En la cerámica estilo San Pedro II existen motivos foráneos que, lejos de tratarse de meros recursos decorativos, muestran un mensaje simbólico que entenderían los individuos que utilizaron esta vajilla. Sin embargo, conocer la realidad simbólica que encierra dicha iconografía supone una labor muy compleja, sobre todo si se tiene en cuenta el escaso conocimiento que actualmente se tiene sobre las concepciones simbólicas y religiosas de las comunidades locales peninsulares del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro. De hecho, en la mayoría de las ocasiones tan solo se conoce el valor simbólico que le concedieron las poblaciones que introdujeron el motivo en la península ibérica.

En efecto, las comunidades locales adoptaron muchos motivos ajenos a su tradición cultural, como por ejemplo la flor de loto, pero desconocemos si las connotaciones simbólicas que les concedieron los fenicios, transmisores de este motivo, fueron también asumidas por estas. En este sentido, y con respecto a la iconografía oriental que decoraron las piezas que formaron parte de algunas tumbas locales, existen opiniones contrapuestas. Por un lado, están aquellos autores que conciben este repertorio iconográfico como un mero recurso ornamental para dichas comunidades peninsulares, por lo que nunca asumirían la connotación simbólica asociada a los motivos (Aubert 1978: 70; 1980b: 75; 1981-82: 277). En segundo lugar, está la postura que defiende la total o parcial comprensión del símbolo al adquirir el motivo (Almagro-Gorbea 1990: 108; 2008a: 503; Blánquez y Belén 2003a: 130; Esteban *et al.* 2019: 102).

Lo más probable es que las poblaciones locales asumieran el simbolismo que le concedieron las poblaciones portadoras de los motivos, aunque bajo un proceso de adaptación y reformulación ya que, como ha apuntado Ruiz Mata (2014: 7), la decoración es una expresión ideológica y social que se utilizó como medio de comunicación. De esta forma, y siguiendo con la flor de loto como ejemplo, si Astarté quedó representada a través de este motivo en el mundo fenicio (Belén y Escacena 2002: 174), quizás las poblaciones locales identificaron a su propia divinidad a través del mismo por la similitud en las atribuciones de ambas diosas. Por tanto, existieron complejos fenómenos de sincretismo religioso y reformulación simbólica de los motivos o, lo que es lo mismo, existiría una reinterpretación del simbolismo original de los motivos como consecuencia de una adaptación de estos a la religiosidad local. En dicha adaptación, no obstante, se mantendría una gran parte del valor simbólico que los portadores del motivo le concedieron, ya que si dicha adaptación fue efectiva es porque debieron existir elementos comunes que lo favorecieron.

Estos fenómenos de sincretismo religioso no solo debieron de restringirse a las regiones más meridionales de la península ibérica, donde los contactos con las poblaciones fenicias fueron más intensos, sino que se extendieron hacia una zona más amplia que alcanzó el Alto Guadiana. Así, sería destacable la representación de flores de loto o de cruces de Malta en algunas cerámicas locales de Alarcos, por la presencia de olivino (AL-PC-8, AL-PC-26).

Uno de los temas más destacados, y de indudable sentido simbólico, son las escenas de danzantes u orantes. Como ya señaló Wegner (1968: 68-69) con respecto a este tipo de escenas en el mundo griego geométrico, las danzas no siempre estuvieron asociadas a rituales de tipo fúnebre, ya que fueron muy frecuentes aquellas prácticas culturales cuyo fin era fortalecer el sentimiento de unidad entre la comunidad. El contexto del fragmento de Alarcos, el único hasta el momento en el que se ha documentado este tema dentro de la cerámica San Pedro II, descartaría, en principio, el carácter funerario de la escena. Sin embargo, es posible, como también apunta Wegner (1968: 69), que, dentro de la religiosidad de la comunidad que representó el motivo, existieran cultos a los muertos. Ello no implicaría necesariamente un contexto funerario, ya que dichos cultos pudieron desarrollarse en un espacio sacro. De esta forma, el tema representado en el fragmento cerámico podría tratarse de una escena relacionada con el culto a los muertos como ocurre en la estela de Ategua, aunque también podría tratarse de un ritual relacionado con otro aspecto religioso, como la fecundidad, la regeneración, etc. De hecho, hay algunos autores que creen que pudieron representar rituales relacionados con la fertilidad como ocurre en algunas culturas de la Primera Edad del Hierro (Lucas y Alonso 1989: 275), un tema que formaría parte de un elenco de motivos más amplio que, conjuntamente, transmitiría un mensaje simbólico más completo que no se podría concretar. En la imagen de danza que se representa en la estela de Aldea del Rey III (Valiente Malla y Prado Toledano 1979: figs. 2-3) se adivina un personaje con un tocado que podría tratarse del oficiante del ritual, por lo que este tipo de práctica estuvo arraigada entre las poblaciones del valle del Guadiana.

Así, las escenas de orantes o de danzantes pudieron hacer alusión a un ritual relacionado con la fertilidad o el ciclo vital, aunque también, en función de la iconografía de la estela de Ategua, pudo estar vinculado con la muerte y el Más Allá. Quizás la escena representada fuera una danza funeraria, ya que la música estuvo muy ligada a la muerte como así revelan los crótalos del conjunto 9a de la necrópolis de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: fig. 136:9a-1-2) y, en el caso de que se trate de testimonios funerarios (Torres Ortiz 2017), en las liras de algunas estelas de guerrero (Almagro-Gorbea 1977: fig. 71:2). Es posible que el concepto del ciclo vital y la muerte formaran parte del mismo discurso simbólico ya que, como se transmitió a través de las cadenas de capullos y flores de loto (*vid infra*), la muerte supuso el fin, y a la vez principio, del ciclo vital.

En cuanto al género de los individuos representados, la fragmentación del galbo, justo por la mitad de las figuras, no permite saber su sexo o si portaban faldas, como es habitual en las representaciones femeninas del mundo griego geométrico (Wegner 1968: 60-62). La representación frontal de los mismos, con tintas planas, tampoco permite saber la posible existencia de senos. Sin embargo, teniendo como referente las representaciones de las estelas diademadas y de guerrero (Celestino 2001), todo parece indicar que se trataría de hombres, ya que si fueran mujeres portarían los típicos tocados que tradicionalmente se han interpretado como diademas. No obstante, estos ejemplos son típicos del Bronce Final, por lo que el modelo de representación del género pudo variar durante la Primera Edad del Hierro.

La flor de loto, nacida del limo como elemento primigenio de muchas culturas de la Antigüedad, ha sido concebida por algunos investigadores como el símbolo del órgano reproductor del agua materna, de ahí su relación con la Diosa Madre que adquiere múltiples identidades según la cultura (Fabbri 2010: 15). En el mundo egipcio, de donde el motivo es originario, la flor de loto se relacionó con algunas divinidades solares o tuvo un papel destacado en las ofrendas y las cosmogonías (Schlögl 1980: 1091-1096). El ciclo natural del loto, en paralelo simbólico al renacimiento del difunto, también explicaría su recurrente representación en las tumbas egipcias (Castel 2009: 318-320). La idea de regeneración que transmitió el loto también fue asumida en el mundo fenicio, como se muestra en el sarcófago de Ahiram de Biblos en el que el gobernador difunto sujeta un loto marchito (Frankfort 2010: fig. 317), siendo habitual que algunas divinidades femeninas portaran sendas flores en las manos como símbolo de su poder creador (Rezania 2011: 310).

Entre estas divinidades se encontraba Astarté (Belén y Escacena 2002: 174), regidora del ciclo vital que queda representado en las cadenas de flores y capullos de loto en las que, en ocasiones, como ocurre en uno de los *pithoi* de Carmona (Fig. VI.36:3) (Belén *et al.* 1997: fig. 35), se mostró una flor marchita como fin y a la vez principio de dicho ciclo (Belén y Escacena 1997: 107; Blánquez y Belén 2003a: 141). La vinculación entre Astarté y las cadenas de flores y capullos de loto queda perfectamente atestiguada en la península ibérica a través del “Bronce Carriazo” (Fig. VI.36:1) (Maluquer de Motes 1957b), aunque en otras ocasiones, como en el peine M2 de la necrópolis de Medellín (Fig. VI.36:2) (Almagro-Gorbea 2008a: fig. 540) o en las cariátides de los *thymiateria* de Cástulo (Fig. VI.36:9) (Blanco Freijeiro 1963: fig. 31) y Villagarcía de la Torre (Badajoz) (Jiménez Ávila 2002: lám. XXXIV), dichas divinidades sujetan un loto abierto en cada mano o portan un tocado lotiforme. Esta imagen de la divinidad femenina con sendos lotos en las manos perdurará en algunos monumentos funerarios posteriores, como Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete) (Blázquez 1983: fig. 6) o el mosaico de guijarros de cerro Gil (Iniesta, Cuenca) (Barril 2018: fig. 4).

Por tanto, la flor de loto fue un tema estrechamente vinculado a Astarté, diosa de la vida y de la muerte, argumentando así la representación del ciclo vital a través de las cadenas de flores y capullos de loto.

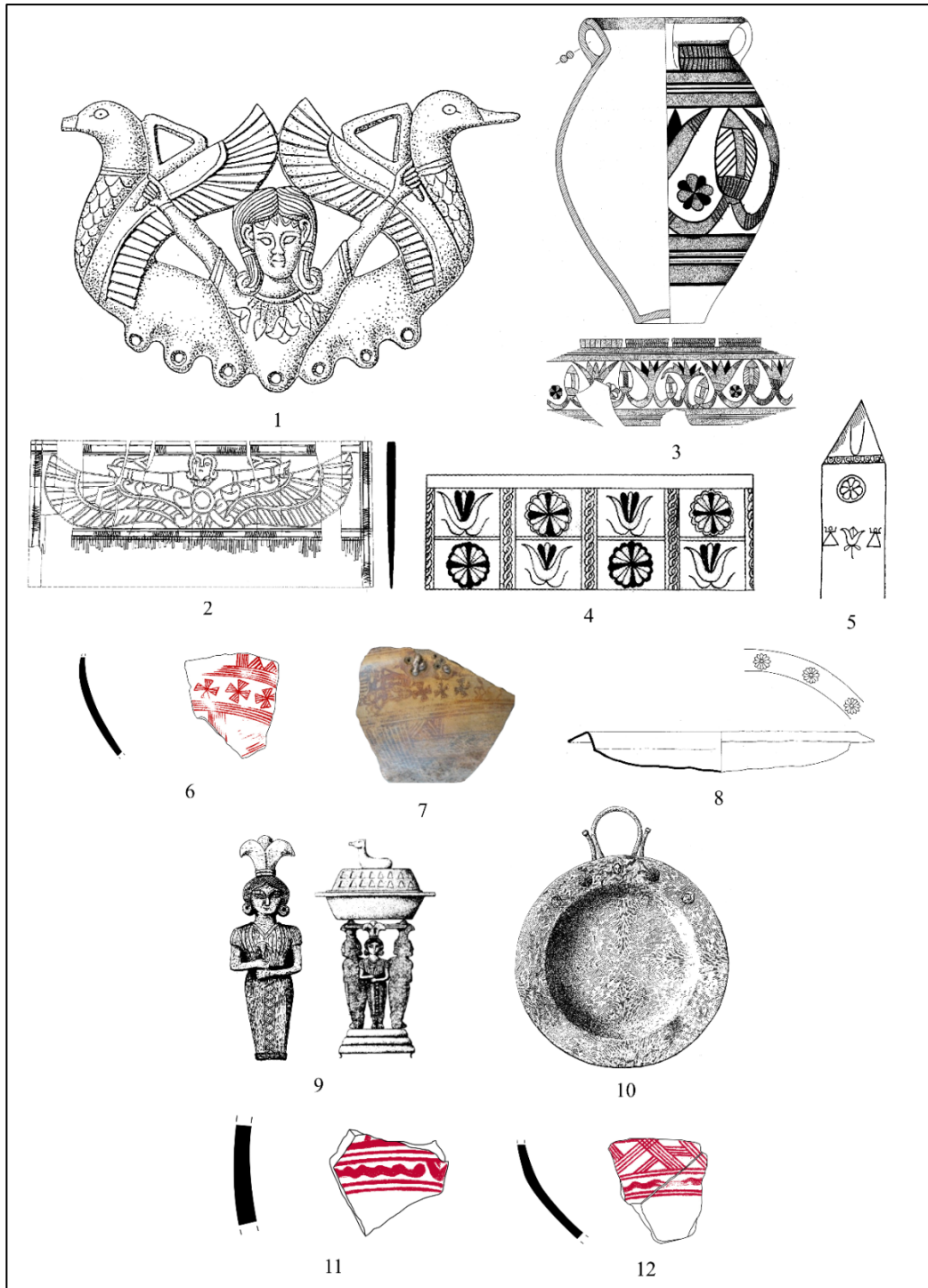


Fig. VI.36. Motivos simbólicos de la cerámica San Pedro II.

1. Bronce Carriazo (Belén y Escacena 2002: fig. 1); 2. Peine M2 de la necrópolis de Medellín (Almagro-Gorbea 2008a: fig. 540); 3. Pithós pintado estilo Lora de la Casa-Palacio del Marqués de Saltillo (Belén et al. 1997: fig. 35); 4. Detalle de huevo de avestruz de Villaricos (Savio 2004: SpVi 43); 5. Estela funeraria púnica (Belén y Escacena 2002: fig. 8: derecha); 6-7, 11-12. Fragmentos estilo San Pedro II de Alarcos (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 5:1; inéditos); 8. Braserillo de La Aliseda (Almagro-Gorbea 1977: fig. 77); 9. Thymiaterion de la tumba de Cástulo (de la Bandera y Ferrer 1995: fig. 4); 10. Braserillo de la tumba 5 de La Joya (Garrido 1970: fig. 17) (sin escala).

Todas estas atribuciones del loto explicarían que la mayor parte de los objetos decorados con este motivo, como algunos de los ejemplos apuntados, hayan aparecido en contextos funerarios. De tales contextos destacan algunos marfiles en los que se muestra al toro oliendo la flor de loto (Almagro-Gorbea 2008a: fig. 541; Aubet 1978: figs. 3, 6), un tema que, al igual que ocurre en Oriente, aludiría a la renovación del ciclo vital (Maier 2004: 72). La vinculación entre Astarté y el loto también quedaría reflejada en un plato gris de la fase IIB de cerro Borreguero (Zalamea de La Serena, Badajoz) (Celestino y Rodríguez González 2017b: fig. 18). En este caso, se dispone una flor de loto flanqueada por dos pentáculos, símbolo que en la iconografía fenicia remite, como apuntó Blázquez (1983: 41) y Almagro-Gorbea (2008b: 766), al lucero del atardecer, es decir, a Astarté identificada a través del planeta Venus.

Por otro lado, está la cruz patada o de Malta, asociada en muchos contextos del Mediterráneo a escenas de tipo religioso (Invernizzi y Piacentini 2018: fig. 1.18). Algunos investigadores han señalado que la cruz de Malta podría aludir a la noción de las cuatro direcciones de la tierra, un concepto que pudo estar presente en las concepciones mentales de los seres humanos desde el Paleolítico (Golan 1991: 145). Sin embargo, como se observa en algunas cerámicas del Geométrico Final y del Protocorintio Antiguo (Benson 1989: pl. 4:2), es posible que la esvástica derivase, en algunos casos, en la cruz de Malta, aunque la esvástica continuó representándose en ambas producciones sin ninguna alteración iconográfica. Dicha derivación podría plantear que la cruz de Malta asumiera el simbolismo cíclico de esta (*vid supra*, p. 87), sobre todo si se tiene en cuenta la existencia de la esvástica en la cerámica estilo Carambolo (X2). Hay varios autores que han relacionado la cruz de Malta con la estilización de la roseta (Tanci y Tortoioli 2002: fig. 46; Neri 2010: 193; Paoletti 2012: 41), como en algunas cerámicas etrusco-corintias en las que la cruz de Malta se muestra claramente como una roseta (Szilágyi 1998: tav. CLXII:e, f). De hecho, la cruz de Malta inscrita en la rueda, habitual en algunas representaciones griegas (Schweitzer 1969: fig. 26), adquirió en Rodas la misma función simbólica que la roseta (Kukahh 1979: 804).

La rosa, por su perfume y belleza, se relacionó en muchas culturas mediterráneas de la antigüedad con el amor y la sexualidad (Alaimo 2007: 87), aunque hay autores que la vincularon con lo solar (Golan 1991: 26-43) y el mundo funerario (Kukahh 1979: 806). Todas estas atribuciones argumentan la representación de la roseta en múltiples contextos culturales y funerarios de Próximo Oriente, lugar de donde fue originario el motivo (Seidl y Krebernik 2006-08). La roseta fue un atributo de la diosa Inanna/Ishtar (Benzel *et al.* 2010: 40), divinidad que fue asimilada a la diosa fenicia Astarté (Blázquez 1983: 40, 43; Karageorghis 1987: 154; Belén y Marín 1997: 107; 2002: 171; Almagro-Gorbea 2008a: 424). Dicha vinculación iconográfica queda atestiguada en una jarra chipriota de la clase *Bichrome V* (Karageorghis y des Gagniers 1974a: VI.6), en la que se muestra a la diosa como *Potnia Théron* junto a rosetas de ocho pétalos y cadenas de flores y capullos de loto, una de ellas inhalada por la propia divinidad.

En la península ibérica son muchos los ajuares funerarios en los que se representó la roseta, como en algunos marfiles (Aubet 1978: fig. 3; 1980b: fig. 13, lám. IX; 1981-82: lám. V; Almagro-Gorbea 2005: fig. 4) o en el brasero de la tumba 5 de la necrópolis de La Joya (Fig. VI.36:10) (Belén y Escacena 2002: fig. 3), aunque también decoró varios objetos de culto, como algunas de las piezas del tesoro de El Carambolo (Carriazo 1973: fig. 31), o los broches de cinturón (Cerdeño 1981a: fig. 6:1, 3-4, 6).

La tendencia por representar a la diosa Astarté de forma triple, plasmada en las cariátides del mencionado *thymiaterion* de la tumba de Cástulo (Fig. VI.36:9) (Blanco Freijeiro 1963: fig. 31; Blázquez 1983: 45; de la Bandera y Ferrer 1995: fig. 4) o en los rostros *hathóricos* del brasero de la tumba 5 de La Joya (Fig. VI.36:10) (Garrido 1970: fig. 17), también fue simbolizada a través de la triple roseta de ocho pétalos, como en el brasero del tesoro de La Aliseda (Fig. VI.36:8) (Almagro-Gorbea 1977: fig. 77), la fuente de El Gandul (Fig. VII.19:18) (Olmos 2008-09: fig. 1) o un plato gris de la necrópolis de Medellín (Almagro-Gorbea 2008b: fig. 850). En ocasiones, como ocurre en el *pithós* de Carmona (Fig. VI.36:3)

(Belén *et al.* 1997: fig. 35), la triple roseta se representó conjuntamente con las cadenas de flores y capullos de loto, una asociación entre el loto y la roseta que también se observa en algunos huevos de avestruz fenicios (Fig. VI.36:4) y estelas funerarias púnicas (Fig. VI.36:5). Esta vinculación favorece la relación entre el loto y la roseta, ambas referencias simbólicas a Astarté en el mundo fenicio y púnico. En este sentido, llama la atención que en uno de los fragmentos de cerámica San Pedro II hallado en Alarcos aparezca la triple representación de la cruz de Malta (fig. VI.36:7). De esta forma, y como opinaban varios autores, la cruz de Malta y la roseta aludirían a una misma realidad simbólica que estaría relacionada con la diosa Astarté. De hecho, fue muy común que en la representación de las rosetas pintadas de ocho pétalos se acentuara el color de cuatro de ellos creando, como ocurre en el mencionado *pithós* de Carmona (Fig. VI.36:3) (Belén *et al.* 1997: fig. 35), una cruz patada o de Malta, recurso que también aparece en las cerámicas de Protoático Medio (Boardman 1998: fig. 208.1). Además, en algunos huevos de avestruz fenicios aparecen cruces patadas inscritas en rosetas (Fig. VI.36:4).

La vinculación entre la roseta y una diosa femenina con atribuciones similares a Astarté perduró en época ibérica, como se observa en algunas representaciones de la cerámica ibérica del estilo Elche-Archena (Aranegui 1992: 9; Olmos 2008-09: fig. 10), una asociación con dicha divinidad que queda corroborada por su representación antropomorfa. Esta perduración de la iconografía de Astarté durante la Segunda Edad del Hierro también queda reflejada en las dos cabezas femeninas de peinado *hathorico* del santuario ibérico de Alarcos (Fernández Rodríguez 2008: 64, fig. 3), aunque en el contexto de Alarcos podría argumentarse la reutilización de estas imágenes de época anterior como ocurrió en varios santuarios ibéricos (López Rosendo 2005: 675).

Al valor simbólico de todos estos motivos habría que añadir la propia simbología del rojo, relacionado en muchas culturas antiguas con la sangre como elemento vital y vivificador que sacralizaría todos aquellos objetos que decoró (Barrio 2002: 105). El color rojo está presente en muchos contextos sacros de la Primera Edad del Hierro de la mitad sur peninsular, como los pavimentos de Cancho Roano (Barrio 2002: 106), los del ámbito 6 del santuario de la Casa-Palacio del Marqués de Saltillo en Carmona (Belén *et al.* 1997: fotos 7, 10) o los suelos y enfoscados de las sucesivas fases del santuario de El Carambolo (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: 180-181, fig. 19).

Muchos objetos de culto con una iconografía indudablemente simbólica, como los *pithoi* de Carmona (Belén *et al.* 1997: fotos 13-17), también presentan una decoración simbólica ejecutada en color rojo. Algunas urnas cinerarias del túmulo 1 de la necrópolis de Las Cumbres, así como la capa que selló el conjunto, también contenían restos de almagra (Ruiz Mata y Pérez 1988: 44), por lo que la relación entre el color rojo y lo sagrado estuvo arraigada en las concepciones religiosas de las comunidades peninsulares de la Primera Edad del Hierro. Dicha relación, no obstante, presenta una larga tradición ya que, desde el Paleolítico (Lacalle 2019: 21), pasando por la pintura ruprestre neolítica o la propia cerámica estilo Carambolo, el rojo fue la tonalidad empleada para la plasmación de un lenguaje simbólico o de tipo religioso.

En conclusión, el análisis de todos estos motivos simbólicos apunta hacia una divinidad femenina que, como diosa de lo terrenal y el Más Allá, estaría presente en contextos cultuales y funerarios. Dicha divinidad debe tratarse de la diosa local que se sincretizó con Astarté durante la Primera Edad del Hierro por asumir unas atribuciones similares (Torres Ortiz 2002: 337). Dicho sincretismo supuso la identificación de la diosa local, relacionada con la fertilidad y el ciclo vital, con los atributos de Astarté, como la flor de loto o la roseta, esta última representada también a través de la cruz de Malta. Sin embargo, y como han apuntado algunos autores (Blánquez y Belén 2003a: 141), la roseta y la flor de loto no fueron atributos exclusivos de Astarté, ya que identificaron a muchas divinidades femeninas del Mediterráneo. No obstante, y dado el contexto de presencia estable fenicia en la península ibérica

durante la Primera Edad del Hierro, parece más que probable el conocimiento y reinterpretación de esta iconografía por su vinculación con Astarté con la que se sincretizó la Diosa Madre local.

En cuanto a las escenas de danza, existen algunas terracotas griegas de finales del siglo VIII a.C. (Higgins 1967: lám. 9:D) que han sido interpretadas como la representación de la Diosa Madre (Brusa-Zappellini 2006: fig. 72) y en las que se muestran danzantes u orantes con las manos en alto, por lo que podría tratarse de un culto relacionado con dicha divinidad o la propiciación de algunas de sus atribuciones, como la fertilidad de los campos o la vida de ultratumba. Ello explicaría que el conjunto de las representaciones simbólicas alusivas a dicha diosa no solo aparezca en tumbas, sino también en santuarios. Sin embargo, también se apuntó la posibilidad de que se representara una danza funeraria al concebir la muerte como parte integrante del ciclo vital del que fue garante esta divinidad.

## 6.5 Cronología

La cronología de la cerámica estilo San Pedro II es uno de los aspectos más controvertidos de esta producción. Por un lado, están aquellos investigadores que no aceptan una diferenciación de este estilo con respecto a la cerámica estilo Carambolo (Escacena 2000: 110; Casado 2015: 121). Ello ha supuesto un límite cronológico superior excesivamente alto para la cerámica estilo San Pedro II, así como el reciente, y consecuente, límite inferior para la cerámica estilo Carambolo.

Por otro lado, están aquellos autores que aceptan la personalidad propia de este estilo (Pellicer 1979-80: nota 47; Blasco 1980-81: 91; Cabrera 1981; Aubet 1982; Ruiz Mata 1984-85; 1995b: 182; 2014: 6; Jiménez Barrientos 1986: 483; Castro *et al.* 1996: 197; Córdoba y Ruiz Mata 2000: 762; Torres Ortiz 2002: 158-160; 2004b: 431; Córdoba 2004: 131; Pachón y Carrasco 2005: 26; Fernández Rodríguez 2012: 57; Zarzalejos *et al.* 2017: 60; Esteban *et al.* 2019: 87-92 entre otros), lo cual supone un marco cronológico diferenciado de la cerámica estilo Carambolo.

En un primer momento, se valoró una cronología entre finales del siglo VIII a.C. y la primera mitad del siglo VII a.C., consideración que se fundamentó en la cronología de la fase II del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: 177; Pellicer 1979-80: nota 47; Cabrera 1981: 329; Aubet 1982: 387). La revisión cronológica de dicha fase (Fernández Jurado 1988-89: cuadro 4; Ruiz Mata y Gómez Toscano 2008), así como los hallazgos del túmulo 1 de la necrópolis de Las Cumbres (Córdoba y Ruiz Mata 2000; Córdoba 2004), llevaron a algunos autores a señalar el desarrollo de esta producción durante gran parte de la segunda mitad del siglo VIII a.C. (Torres Ortiz 2002: 158). Esta cronología coincide, en fechas convencionales (Coldstream 1968: 330; 2003: 128; Cook 1972: 47), con el desarrollo del Geométrico Final griego y el Protocorintio Antiguo que, según algunos investigadores (Ruiz Mata 1995b: 182; Córdoba y Ruiz Mata 2000: 763; Córdoba 2004: 133), sirvieron de inspiración para la decoración de la cerámica estilo San Pedro II. Sin embargo, otros autores señalaron una cronología más elevada, concretamente los siglos IX y VIII a.C. (Castro *et al.* 1996: 199).

Por tanto, no existe actualmente un consenso en lo relativo a la cronología de esta producción, una falta de unanimidad que frecuentemente viene marcada por la escasa consideración de los contextos arqueológicos en los que se ha documentado esta producción.

### 6.5.1 Cronología convencional y absoluta por asociación de materiales

Un estudio riguroso sobre la cronología de la cerámica estilo San Pedro II conlleva la necesaria valoración de los contextos arqueológicos en los que fueron hallados todos los fragmentos adscritos a esta producción, ya que los materiales asociados ofrecen una información cronológica que, en su conjunto, permiten concretar unos límites temporales para esta. Lamentablemente, no todas las

cerámicas documentadas presentan un contexto arqueológico válido o fiable para tal fin. Por ello, es importante clasificar los hallazgos según las circunstancias en las que fueron documentados.

En primer lugar, habría que reseñar aquellos testimonios que no permiten su estudio cronológico por asociación de materiales, como los prospectados en 1977 en los alrededores de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1979: fig. 5:2, 4), los de cerro Boyero (Carrasco *et al.* 1986: fig. 5:B1), Santa Margarida (Monge Soares 2005: fig. 5:60), Crespa (Monge Soares 2005: fig. 13:2), Serra Alta (Monge Soares 2005: fig. 13:1), la base que reposaba sobre la muralla romana de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: fig. 14) o el fragmento inédito hallado fuera de contexto por el Dr. Jiménez Ávila en el cerro del castillo de Medellín durante la campaña de 2014-15.

Por otro lado, están aquellos fragmentos que fueron hallados en niveles alterados, como los de la ladera occidental del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1970: láms. XXVIII:d-q; XXIX:a-d; XXXIV:a-b), los del corte II de la necrópolis de Los Patos (Blázquez y Molina Fajardo 1973: 651; Blázquez 1975: fig. 57:34-35) y la tumba XIX de la misma (Blázquez 1975: 41, figs. 47; 49:6-8; 50:9-12; 51:13-15, 17; 52:18-24), el del basurero situado junto a un talud en el Cabezo de la Esperanza (Belén *et al.* 1977: fig. 120:14), algunos de Alarcos (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: figs. 5:1; 6:5-7; 7:1-2), los del Alcázar de Sevilla (Huarte 2002: fig. 82: centro), Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 (González de Canales *et al.* 2004: lám. XXXII:1-5), la UE 30 de Salsa 3 (de Deus *et al.* 2010: fig. 17:7-9, 11; Antunes *et al.* 2012: 289, fig. 15:1, 5; 2017b: fig. 11:4-6, 10) y los fragmentos del nivel 3 del corte SMRO de Medellín (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: fig. 8:9, 11). En cuanto al solar de Portaceli, en Medellín, solo se tendrán en consideración los hallazgos *in situ*, hallándose la gran mayoría de los materiales en un nivel de relleno (Jiménez Ávila y Haba 1995: figs. 5-7). Ninguno de estos casos, por tanto, será tomado en consideración para el estudio cronológico de la cerámica San Pedro II.

También están aquellos hallazgos cuyo contexto resulta difícil de precisar, como el vaso pintado de la Colección Bonsor que, si bien Aubet (1982: 386) indica su procedencia de la necrópolis de Cruz del Negro, poco se sabe sobre la tumba exacta en la que fue hallado. Tampoco está muy claro el contexto de los materiales del Cortijo de las Torres (Carrasco *et al.* 1986: fig. 3), aunque sus autores lo clasificaron como un conjunto funerario. En lo relativo al túmulo 1 de Las Cumbres (Córdoba 2004: 132-133), se indica la existencia de 64 copas de paredes finas, aunque muchas de ellas no conservan la pintura o directamente no fueron pintadas. La publicación de una pequeña muestra de este conjunto, así como de los contextos en los que fueron halladas, no permite saber el número exacto de cuencos que pertenecen al estilo San Pedro II ni su asociación a materiales. Por tanto, y a excepción de las copas publicadas y los contextos de los enterramientos 22, 27, 57 y las hogueras rituales, el resto de materiales se hallan inéditos.

En lo que respecta al poblado de Cástulo, se diferencian diversas procedencias para los hallazgos de cerámica estilo San Pedro II. En primer lugar, están aquellos que proceden de estratos muy alterados en los que la cerámica pintada se asocia incluso a cerámica romana, como el nivel III (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 33:202). Por otro lado, están aquellos niveles de relleno que sirvieron de base para pavimentos o construcciones. Se trata de los materiales de los niveles V-A (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 57:481-484), VI-C (Blázquez y Valiente Malla 1981a: 117) y V-F (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 130:1132-1133). El resto de hallazgos, concretamente los correspondientes a los niveles VII-A, VII-B, V-C y VI-G (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 83:729, 732; 92:803; 101:898; 141:1198, 1199), sí que presentan una posición *in situ*, por lo que proporcionan una información fiable para su estudio cronológico.

En cuanto al yacimiento de El Carambolo, existe una base umbilicada en la UE 2509 (Casado 2015: fig. 117:DJ/2002/24/2509-85+87) y un fragmento de pared en la UE 2402 (Casado 2015: fig. 116:DJ/2002/24/2402-60+61+62) de la que se desconocen los materiales asociados al hallarse inéditos.



El resto de hallazgos se localizaron en el suelo del patio A-29 de la fase V (Casado 2015: fig. 51:DJ/2002/24/2544-104+110), en la estancia A-12 de la fase IV (Casado 2015: fig. 71:DJ/2002/24/2481-28) y en los niveles de pavimento de la habitación A-32 (Casado 2015: fig. 97:DJ/2002/24/2095-79) y el patio A-29 de la fase II (Casado 2015: fig. 103:DJ/2002/24/2199-371+373). Por tanto, según su posición estratigráfica en el yacimiento de Camas, se ofrece una cronología entre los siglos VIII-VII a.C.

El resto de cerámicas San Pedro II, a las que se añaden los fragmentos de Cástulo y El Carambolo localizados en posición original, fueron halladas *in situ* en sus respectivos yacimientos, lo cual ofrece una información cronológica destacable. Dentro de este apartado se tendrá en cuenta la cronología convencional, aunque, como en el estudio cronológico de las producciones anteriores, también se prestará atención a la cronología radiocarbónica que se ha determinado para algunos de los objetos arqueológicos asociados.

En la práctica totalidad de los niveles arqueológicos en los que se ha registrado cerámica estilo San Pedro II *in situ* se observa una asociación a grandes porcentajes de cerámica a mano, como en la fase II de Castro Marim (Arruda *et al.* 2017b: 446). Así, por ejemplo, no es hasta la fase II de El Carambolo cuando se equipararon las proporciones entre la cerámica a torno y la cerámica a mano (Casado 2015: 153). En el área 4 de La Bienvenida-Sisapo la cerámica a mano supuso un 92% del total de cerámicas documentadas (Zarzalejos *et al.* 2017: 52), mientras que en Peñarroya alcanzó el 80% en un contexto muy avanzado de la Primera Edad del Hierro (García Huerta *et al.* 1999: 236). En los estratos 1 y 2 del corte C-23 de Alarcos, considerados de la etapa transicional Bronce Final-Hierro I, se hallaron únicamente dos fragmentos a torno que fueron considerados intrusiones (Fernández Rodríguez 2012: 46). Este panorama cambia tímidamente en el estrato 3 de dicho corte, de la Primera Edad del Hierro, en el que la cerámica a mano constituye el 85.1% de la cerámica total exhumada, siendo en el estrato 4, también de la Primera Edad del Hierro, cuando verdaderamente la cerámica a torno presentó una mayor proporción (Fernández Rodríguez 2012: 46).

Entre las formas de la cerámica a mano predominan las clasificadas en la fase II de la tipología de Ruiz Mata (1995a). Así, son frecuentes las cazuelas o los cuencos de carena alta suave que aparecen en la fase II.c del corte A.2.1 del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: figs. 37-38), Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 80; 92:799-800; 98; 100:889; 140), los niveles 24-26 del corte V-20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: figs. 68; 71; 74-75), el estrato VI de la calle Alcazaba (Caro *et al.* 1986: 173, fig. 11:25, 27), los fondos VII (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. LXIV:876-892; LXV-LXVIII) y I.1 de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. XCIX:1240-1251; C), Medina Sidonia-Asido (Escacena *et al.* 1994: fig. 7:29, 31), Portaceli (Jiménez Ávila y Haba 1995: fig. 3), la UE 4788 de los Silos de Morería (Jiménez Ávila y Barrientos 1997: fig. 3:1), el enterramiento 57 de Las Cumbres (Córdoba 2004: 134), el nivel 3 del C-23 de Alarcos (Fernández Rodríguez 2012: figs. 6:9-10; 9:4), la fase V de El Carambolo (Casado 2015: fig. 51:DJ/2002/24/2544-120+121+124+127), la UE 2481 de El Carambolo IV (Casado 2015: 121), la fase 3 del edificio orientalizante del área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: 54), Monte do Bolor 3 (Antunes *et al.* 2017b: fig. 5:1-arriba) y el sector III de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: fig. 12).

Una de las formas más características es el típico cuenco o copa de paredes finas del tipo B.II (Ruiz Mata 1995a) que se registra en el nivel XVI del teatro romano de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: fig. 181:7183, 7212), la tumba 12 de la necrópolis de La Joya (Garrido y Orta 1978: fig. 14:2-3), la fase II.c del corte A.2.1 (Blázquez *et al.* 1979: fig. 40:408) y A.2.3 del Cabezo de San Pedro (Ruiz Mata *et al.* 1981: fig. 53:459), el nivel VII-B de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 92:804), el nivel 6 del corte CA-80/B de Carmona (Pellicer y Amores 1985: fig. 50:6-7), Pinos Puente (Molina González *et al.* 1983: 694), en el cerro de las Madres de Medina Sidonia-Asido (Escacena *et al.* 1994: fig. 3:5-6), en los niveles 12-13 del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 110:5-6; 114; 115:32-36; 120), en la UE 4788 de los Silos de Morería (Jiménez Ávila y Barrientos 1997: fig. 3:2), en la fase III de El

Carambolo (Casado 2015: fig. 98:DJ/2002/24/2095-11), la fase II de Castro Marim (Arruda *et al.* 2017b: fig. 4:15) o en el sector III de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: figs. 11:5; 12:3, 5). En algunos de estos yacimientos, el cuenco B.II alcanzó importantes proporciones, como en la fase 3 del área 4 de La Bienvenida-Sisapo donde llegó a constituir el 35% del material cerámico total (Zarzalejos *et al.* 2017: 54). En este yacimiento fue una forma que incluso perduró hasta el Ibérico Pleno (Fernández Ochoa *et al.* 1994: 93), aunque en este contexto debe entenderse como una intrusión o una perduración residual.

Otra de las formas a mano asociadas son los denominados vasos *a chardón*, como el de la tumba 12 de la necrópolis de La Joya (Garrido y Orta 1978: fig. 16), los de los niveles 25-26 del corte V-20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: figs. 70:553; 74:356), los del fondo I.1 de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. CI:1285; CII), el del estrato 13 del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 125:22) o el del sector III de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: figs. 6; 9:2). A ellos podría añadirse el borde acampanado del nivel 6 del corte CA-80/B de Carmona (Pellicer y Amores 1985: fig. 50:11), aunque se trata de un ejemplar muy mal conservado, y los ejemplares de los enterramientos 22 y 27 de la necrópolis de Las Cumbres (Córdoba 2004: 134) o el que posiblemente formó parte de los rituales de clausura del túmulo 1 de dicha necrópolis (Córdoba y Ruiz Mata 2000: 763). Este recipiente también se desarrolló a torno, como el de la tumba 1 de La Joya (Orta y Garrido 1963: fig. 13) que se incluye en el tipo 1 de Torres Ortiz (2008f: 661), fechado en la primera mitad del siglo VII a.C. como viene siendo habitual para aquellos vasos *a chardón* que funcionaron como recipientes de ofrendas (Arruda *et al.* 2017a: 198).

También fueron muy frecuentes los soportes de carrete del tipo D.II (Ruiz Mata 1995a), como en las tumbas 1 (Orta y Garrido 1963: fig. 15:2) y 12 de la necrópolis de La Joya (Garrido y Orta 1978: fig. 17:3), el nivel 24 del corte V-20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 68:417), el nivel VI de Pinos Puente (Molina González *et al.* 1983: 694), Alarcos o en la fase V de El Carambolo, este último pintado estilo Carambolo (Casado 2015: fig. 51:DJ/2002/24/2544-93+94+97). El ejemplar de la tumba E5 del CE1 de la necrópolis del cerro del Viento también presenta pintura, aunque en este caso negra y amarilla sobre fondo claro (Lechuga y Soto 2017: 16 nº 6). En otros casos, como en la tumba 12 de La Joya (Garrido y Orta 1978: fig. 17:2), se hallaron algunos pies indicados que también se incluyen en la fase II de Ruiz Mata (1995a: fig. 28:1).

Sin embargo, también es habitual la asociación de cerámica San Pedro II a formas con elementos morfológicos “arcaizantes” típicos de las fases I y I-II (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986; Ruiz Mata 1995a). Así, destacan las cazuelas y los cuencos de carena alta marcada de la UE 306c de la fase II.c del corte A.2.3 del Cabezo de San Pedro (Ruiz Mata *et al.* 1981: fig. 53:460-461), el nivel 6 del corte CA-80/B de Carmona (Pellicer y Amores 1985: fig. 50:2-3), los fondos VII (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. LXIV:873-875; LXVIII:945) y I.1 de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: lám. XCIX:1239), el nivel 13 del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 122), el nivel 3 del C-23 de Alarcos (Fernández Rodríguez 2012: 51), la fase V de El Carambolo (Casado 2015: DJ/2002/24/2544) o en Monte do Bolor 3 (Antunes *et al.* 2017b: fig. 5:1 abajo). En el estrato 13 de La Bienvenida-Sisapo incluso aparece un ejemplo de vaso E.I.b (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 121:8), mientras que en la fase III de Castro Marim se documentó un vaso A.I.f cubierto en ambas superficies por una homogénea capa de almagra (Pereira Pinto de Oliveira 2012: fig. 7:2-13957), forma que también aparece, aunque sin pintura, en la fase II de este último yacimiento (Arruda *et al.* 2017b: fig. 4:4).

Por tanto, se observa la convivencia entre unos recipientes arraigados en las tradiciones anteriores y la cerámica pintada San Pedro II. Así queda reflejado en la perduración de todos aquellos elementos morfológicos que definían las fases anteriores, como las carenas altas muy marcadas. Este arraigo por las tradiciones locales en la cerámica San Pedro II, patente en el modelado a mano, las cocciones reductoras o las superficies bruñidas, llama la atención en el contexto cultural de la Primera Edad del

Hierro en la que los porcentajes de cerámica a torno de producción local fueron cada vez más elevados.

A ello hay que añadir, debido a la amplia expansión geográfica de esta producción, la asociación entre este estilo y las formas a mano típicas de las distintas culturas en las que se desarrolló. De hecho, muchas de estas formas locales a mano fueron empleadas como soporte para los esquemas decorativos que definen el estilo San Pedro II. Ello implica las evidentes limitaciones en el empleo de la tipología de Ruiz Mata (1995a) para definir todas aquellas formas ajenas a las del valle del Guadalquivir durante estas fases culturales, como en el caso de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: fig. 182), el cerro de San Pelayo (Benet 1990: fig. 5) o Peñarroya (García Huerta *et al.* 1999: 236, figs. 2-3). Uno de los ejemplos más significativos se encuentra en la fase III de la Dehesa de Ahín (Rojas y Gómez Laguna 2012). En este yacimiento toledano se constatan cerámicas San Pedro II asociadas a un conjunto de cerámicas a mano con formas típicas de la meseta, como los recipientes carenados de cuello cilíndrico o los cuencos troncocónicos.

Como algunos autores han señalado (Belén 2001: 46; Brandherm y Krueger 2017: 300), la cerámica a mano ofrece muchas limitaciones como indicador cronológico, sobre todo si se tiene en cuenta la perduración de algunos elementos morfológicos como se indicó. De hecho, como apuntó Belén (2001: 38), algunas de las cerámicas a mano que sirvieron para definir el Bronce Final tartésico siguieron en uso después de que se introdujeran las cerámicas a torno. Sin embargo, y admitiendo esta perduración de elementos morfológicos típicos del Bronce Final en la cerámica a mano de la fase posterior, predominaron las formas típicas de la Primera Edad del Hierro en los niveles en los que se ha documentado cerámica estilo San Pedro II.

En cuanto a las decoraciones, la cerámica San Pedro II se asocia frecuentemente a la cerámica de retícula bruñida. En algunos casos se documenta de forma abundante, como en la fase II.c de los cortes A.2.1 (Blázquez *et al.* 1979: figs. 37:375; 39; 40:409-418; 41:430) y A.2.3 del Cabezo de San Pedro (Ruiz Mata *et al.* 1981: fig. 53:467-468), en los niveles 24-26 del corte V-20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 68:410-412, 575-576, 424-428; 71:464-465, 512-516, 534; 75:343-346) y en los fondos VII (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. LXIV:879-890, 892; LXV:902, 904-905, 907, 911; LXVI:913) y I.1 de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: lám. XCIX:1240, 1246; C:1262-1267). Sin embargo, lo habitual es que los porcentajes de cerámica de retícula bruñida sean escasos, como en el nivel XVI del teatro romano de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: fig. 181:7191 (?)), en el nivel 6 del corte CA-80/B de Carmona (Pellicer y Amores 1985: fig. 50:12-14), el estrato VI de la calle Alcazaba en Lebrija (Caro *et al.* 1986: fig. 10:23-24), en los niveles 12b y 13 del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 119:55; 122), en la necrópolis de Las Cumbres (Córdoba y Ruiz Mata 2000: 763, lám. 3:5), en el nivel 3 del C-23 (Fernández Rodríguez 2012: fig. 10:3) y en el sector III de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: fig. 3; 7:1-2, 4), en la fase II de Castro Marim (Arruda *et al.* 2017b: fig. 4:7-9) y en Monte do Bolor 3 (Antunes *et al.* 2017b: fig. 5:3).

Como se indicó (*vid supra*, p. 97), la cerámica de retícula bruñida presenta una cronología entre los siglos X-VIII cal. a.C., aunque hay autores que han extendido sus límites hasta el siglo VI cal. a.C. (Castro *et al.* 1996: 201; Ruiz Mata y Vallejo 2002: 200). Los bajos porcentajes que se registran en general podrían indicar los momentos más recientes de esta producción, al contrario de la cerámica estilo Carambolo en la que la proporción de cerámica de retícula bruñida era mucho más destacada. Quizás el desarrollo de la cerámica gris a torno, alguna con decoración bruñida interna (Vallejo 1999), redujera la producción de cerámica a mano con este tipo de decoración.

En lo relativo a la cerámica digitada, hay ocasiones en las que se documenta de forma testimonial, como el fragmento del nivel XVI del teatro romano de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: fig. 181:7128), el del fondo VII de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: lám. LXIX:962) o en

el túmulo 1 de Las Cumbres (Córdoba y Ruiz Mata 2000: 763, lám. 5:4). Sin embargo, lo común es que aparezca de forma muy abundante, generalmente en las ollas del tipo G.II de Ruiz Mata (1995a). Así se constata en la fase II.c del corte A.2.1 del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: figs. 41:422-424, 429; 42:433, 435, 440), el nivel 25 del corte V-20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 70:502-505, 507), el fondo I.1 de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. CIII; CIV:1319), el estrato 12b del corte A1 (ab) (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 116:42-43; 118:51; 119:57) y en la fase 3 del área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 12:4) o en la fase A3 de la Dehesa de Ahín (Rojas y Gómez Laguna 2012: fig. 12:1-2). También se registra en el nivel VI de Pinos Puente (Molina González *et al.* 1983: 694), el Recinto-1 de Peñarroya (García Huerta *et al.* 1999: 236), en las fases II y III de Castro Marim (Pereira Pinto de Oliveira 2012: 356, fig. 6:1.[218]2551, 2568; Arruda *et al.* 2017b: fig. 4:6), el nivel 3 del C-23 de Alarcos (Fernández Rodríguez 2012: fig. 7:7) y en Monte do Bolor 3 (Antunes *et al.* 2017b: fig. 5:1 abajo izquierda).

La decoración digitada suele ir en asociación con la incisa, aunque en ocasiones aparece como único recurso decorativo, frecuentemente a lo largo del labio o del hombro del recipiente. La cerámica incisa aparece en algunas ollas del nivel VII-A de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 78:662, 664-666; 79:679-680; 81:709-710, 713-715, 717-719), el nivel 25 del corte V-20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 70:501, 508, 510), el nivel 6 del corte CA-80/B de Carmona (Pellicer y Amores 1985: fig. 50:18-19), el fondo I.1 de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: lám. CIV:1310-1318, 1320-1326), los niveles 12b y 13 del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 118:50; 123:16; 126:25), la UE 4788 de los Silos de Morería (Jiménez Ávila y Barrientos 1997: fig. 4:1-2, 5), el Recinto-1 de Peñarroya (García Huerta *et al.* 1999: 236) y en Monte do Bolor 3 (Antunes *et al.* 2017b: fig. 5:1 arriba izquierda, abajo derecha). En algunos contextos más septentrionales, como en la Dehesa de Ahín (Rojas y Gómez Laguna 2012: fig. 14:1-6), fue habitual que las incisiones se rellenaran con pintura roja.

Ya se indicó que la cerámica digitada se ha considerado tradicionalmente uno de los marcadores arqueológicos más característicos de la Primera Edad del Hierro en el Bajo Guadalquivir, con una cronología convencional que abarca desde finales del siglo VIII al siglo VI a.C. (*vid supra*, pp. 97-98). Sin embargo, el inicio de la fase II del Cabezo de San Pedro elevaría el límite superior hasta el 770 a.C. en fechas sin calibrar o hasta el 825 a.C. en fechas calibradas.

En la tumba E5 del CE1 de la necrópolis del cerro del Viento también se documentó un cuenco de carena media con motivos fitomorfos y zoomorfos esgrafiados (Lechuga y Soto 2017: 16 nº 5). La cerámica grabada o esgrafiada se ha fechado entre finales del siglo IX y el VI a.C., quedando corroborada su presencia en el siglo VIII a.C. al constatarse en las fases V y IV de El Carambolo (*vid supra*, pp. 98-99).

En determinados yacimientos la cerámica estilo San Pedro II se asocia a cerámica grafitada, como en los niveles VII-A y V-C de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 82; 100:889-893), el Recinto-1 de Peñarroya (García Huerta *et al.* 1999: fig. 4), en la UE 4788 de los Silos de Morería (Jiménez Ávila y Barrientos 1997: fig. 4:6-11) y en los niveles 3 y 4 del C-23 (Fernández Rodríguez 2012: 55, figs. 7:10; 9:2-3) o el sector III de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: figs. 3; 10). La cerámica grafitada se desarrolló durante el Bronce Final y la Primera Edad del Hierro, principalmente en la mitad norte peninsular (Barroso 2002). Esta amplitud cronológica no permite mayores precisiones, si bien los ejemplares de los valles del Guadalquivir y del Guadiana se integran en el grupo más reciente de Werner (1990: 97-98, mapa 5), fechado entre finales del siglo VII y finales del VI a.C. Las cerámicas grafitadas de Peñarroya se situaron en un momento avanzado de la Primera Edad del Hierro (García Huerta *et al.* 1999: 237), momento que también sugiere Cabeço Redondo, donde esta producción se fecha entre mediados o finales del siglo VI a.C. (Monge Soares y Monge Soares 2017: 429, 437).

En los niveles 8 y 9b del Corte A1 (ab) de la Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 75; Esteban *et al.* 2019: fig. 10), la cerámica San Pedro II también se asocia a cerámica ibérica pintada, aunque sus excavadores la consideraron residual (Fernández Ochoa *et al.* 1994: 62, 94; Esteban y Hevia 2008: 94; Esteban *et al.* 2019: 88).

Por otro lado, a diferencia de la cerámica estilo Carambolo, la cerámica estilo San Pedro II se ha localizado en niveles arqueológicos con un abundante y variado porcentaje de cerámica a torno, ya sea importada o de producción local.

En primer lugar, destaca la cerámica de barniz rojo fenicia, mayoritariamente platos y cuencos hemisféricos como los hallados en la tumba 1 de La Joya (Orta y Garrido 1963: figs. 6; 7:1-2; 8-9; 11-12), la fase II.c del corte A.2.1 del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: figs. 43:441, 447; 44:460-462), los niveles VII-A y V-C del poblado de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 77:647-548; 96:837), los niveles 24 y 25 del corte V-20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: figs. 69:587; 73:523), el nivel VI del cerro de los Infantes (Molina González *et al.* 1983: fig. 4:a, e), el fondo I.1 de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: lám. CXII), el estrato VI de la calle Alcazaba en Lebrija (Caro *et al.* 1986: 173), el estrato 12a del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 110:1), la necrópolis de Las Cumbres (Córdoba y Ruiz Mata 2000: 763), la fase III de El Carambolo (Casado 2015: fig. 98:DJ/2002/24/2025-71) y en la fase II de Castro Marim (Arruda *et al.* 2017b: fig. 4:16-20).

Otros hallazgos de cerámica de barniz rojo fueron localizados en la fase II.c del corte A.2.3 del Cabezo de San Pedro (Ruiz Mata *et al.* 1981: fig. 53:471), el fondo VII de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: lám. LXIX:976, 979-980) o en el nivel 4 del C-23 de Alarcos (Fernández Rodríguez 2012: 46). Entre las formas destacan los soportes de carrete de la tumba 1 de La Joya (Orta y Garrido 1963: figs. 14; 15:1) o el de la fase II.c del corte A.2.1 del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: fig. 43:443), así como el quemaperfumes de doble cazoleta hallado en las hogueras rituales del túmulo 1 de Las Cumbres junto a las cerámicas San Pedro II (Córdoba y Ruiz Mata 2000: láms. 2:1; 3:2). En este último yacimiento se hallaron, además, algunos *dipper jugs* con barniz rojo (Córdoba y Ruiz Mata 2000: láms. 2:3; 3:3). En el nivel XVI del teatro romano de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: 449) también se señaló la posible presencia de cerámica de barniz rojo, aunque los ejemplares están muy mal conservados.

La cerámica fenicia de barniz rojo asociada a la cerámica San Pedro II presenta un amplio marco cronológico. Así, en el nivel VI del cerro de los Infantes se registraron algunos platos de engobe rojo con el borde estrecho que se fecharon en torno al 775 a.C. (Molina González *et al.* 1983: 693-694, fig. 4c-d, f), mientras que los quemaperfumes de doble cazoleta y los *alabastra* de Las Cumbres se fecharon entre mediados y finales del siglo VIII a.C. (Torres Ortiz 1999: 155; Córdoba y Ruiz Mata 2000: 762). Una datación de mediados del siglo VIII a.C. también se estimó para los platos de la fase II del Cabezo de San Pedro (Rufete 1988-89: cuadro 6). Por su parte, en la UE 2481 de la fase IV de El Carambolo se halló un cuenco del tipo C.3.a de Rufete (1988-89: figs. 4, 7) que, en el contexto material de dicha unidad, se ha datado entre finales del siglo VIII y principios del VII a.C. (Casado 2015: 124). Los ocho platos de la tumba 12 de la necrópolis de La Joya, con bordes entre los 30 y 50 mm de anchura (Garrido y Orta 1978: figs. 12-13), se sitúan en la primera mitad del siglo VII a.C. (Torres Ortiz 1999: 63), mientras que los cuencos hemisféricos del tipo C.1.a de Rufete (1988-89: 17, cuadros 1, 6), típicos de la fase IIb y IIc del Cabezo de San Pedro, se dataron entre el 725-650 a.C.

Por tanto, según la información referida, la cerámica fenicia de barniz rojo que se asocia a la cerámica estilo San Pedro II muestra una cronología convencional entre el 775 y el 650 a.C. El límite superior se aproxima a la cronología convencional que se estimó para los primeros platos de barniz rojo de la fase II del Cabezo de San Pedro, concretamente el 750 a.C. (Rufete 1988-89: cuadro 6), aunque las últimas

revisiones señalan una fecha del 770 a.C. para su inicio (*vid supra*, pp. 99-100). La cronología radiocarbónica propuesta para el inicio de la fase II del Cabezo de San Pedro elevaría dicho límite hasta el 825 cal. a.C., momento en el que se iniciaría la colonización fenicia en la península ibérica (Torres Ortiz 2008a: 140) y, por ende, las primeras importaciones de cerámica de barniz rojo en un contexto colonial de la Primera Edad del Hierro.

La cerámica gris es la segunda producción a torno más abundante en los yacimientos en los que se ha registrado la cerámica San Pedro II. Las formas más comunes son los platos del tipo 1A, 2A y 3A de Lorrio (2008b: fig. 768), de casquete esférico o de carena alta, y el tipo A.I de Mancebo *et al.* (1992: fig. 3). Dichas formas aparecen en el nivel XVI del teatro romano de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: fig. 181:7182, 7192), la fase II.c del corte A.2.1 del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: figs. 43:450-455; 44:468, 470-477), el fondo I.1 de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. CVII-CVIII), los niveles 24 y 25 del corte V-20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: figs. 69:578; 73:531), el nivel 3 del C-23 de Alarcos (Fernández Rodríguez 2012: fig. 9:7) o la fase 3 del edificio orientalizante del área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 14:4-5). Los ejemplares de Monte do Bolor 3 (Antunes *et al.* 2017b: fig. 5:5) pertenecen a la forma 3A1a de Lorrio (1988-89: fig. 6; 2008b: fig. 768), con una cronología de entre mediados del siglo VII a finales del VI a.C. (Antunes *et al.* 2017b: 166). Sin embargo, como han señalado recientemente Jiménez Ávila y Heras (2017:121), este tipo de plato fue muy común, con todas sus variantes registradas, desde finales del siglo VIII hasta el siglo V a.C.

A estas formas de cerámica gris habría que añadir los cuencos hemisféricos, en ocasiones decorados con molduras, como el del nivel 12 del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 110:2-3; 111:8-11; 112; 113:18-22).

Aunque aparece de forma más escasa, la cerámica a torno con bandas bícromas también se atestigua en algunos yacimientos, como en la fase II.c del corte A.2.1 del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: figs. 43:457-459; 44:469), el estrato V-C y VI-G de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 96:834-836; 140:1184), el nivel 24 del corte V-20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 69:431, 582-583, 586, 590), el estrato VI de la calle Alcazaba en Lebrija (Caro *et al.* 1986:173), las hogueras rituales de la necrópolis de Las Cumbres (Córdoba y Ruiz Mata 2000: lám. 5:2) o el nivel 12b del corte A1 (ab) (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 111:7) y la fase 3 del edificio orientalizante del área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 14:8-11). En ocasiones, los motivos fueron sucesiones de círculos concéntricos que habitualmente se entrelazan, como se aprecia en algunos ejemplares del nivel VII-A de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 77:650, 652, 657), unos motivos que recuerdan a la cerámica ibérica.

Entre las formas de la cerámica bícroma se encuentran las urnas elipsoides y los *pithoi* del tipo Loring del fondo I.1 de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. CXII:1426; CXIII; CXV) o del nivel 24 del corte V-20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 69:584), unos *pithoi* que se expanden ampliamente por los yacimientos del Mediodía peninsular desde finales del siglo VIII a.C. (González Prats 1983:168-169, 180; Torres Ortiz 2008e: 656) y de los que se halla algún ejemplo de la segunda mitad del siglo VII a.C. en el Alentejo Interior (Antunes *et al.* 2017b: 178, fig. 14:3). Las bandas pintadas bícromas también suelen decorar las urnas tipo Cruz del Negro, como la que sirvió de recipiente cinerario en la tumba 12 de la necrópolis de La Joya (Garrido y Orta 1978: fig. 11) y que pertenece al tipo 1 de Torres Ortiz (2008d: 636), fechado en el tránsito del siglo VIII al VII a.C. A este tipo 1 también pertenecería la urna del enterramiento 22 de Las Cumbres (Córdoba 2004: 134), datada a finales del siglo VIII a.C. Dichas consideraciones, junto a la cronología que se ha valorado para la cerámica a torno pintada a bandas (Córdoba y Ruiz Mata 2000: 763; Torres Ortiz 2002: 150; García Alfonso 2007: 337-338), señala un amplio desarrollo de esta producción desde finales del siglo VIII al V a.C.

En algunos casos también se han hallado cerámicas San Pedro II junto a ánforas de tipo fenicio, como en la fase II.c del corte A.2.1 del Cabezo de San Pedro (Blázquez *et al.* 1979: figs. 43:444; 44:465-467), el nivel 25 del corte V-20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 73:537), el estrato VI de la calle Alcazaba en Lebrija (Caro *et al.* 1986: 173) o en el nivel 12b del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 115:37-39).

Son abundantes las ánforas del tipo T.10.1.1.1 de Ramon (1995: fig. 195) en el fondo I.1 de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: láms. CIX:1392, 1398; CX:1399; CXI) o en el nivel VI del cerro de los Infantes (Molina González *et al.* 1983: fig. 4:n). Por su parte, las ánforas del tipo T.10.1.2.1 aparecen en la UE 2199 de la fase II de El Carambolo (Casado 2015: 155) y, aunque muy mal conservada, en la fase 3 del edificio orientalizante de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: 57, fig. 14:6). En el nivel XVI del teatro romano de Medellín también aparecen las ánforas (Almagro-Gorbea 1977: 449), aunque se trata de tres fragmentos poco significativos. La cronología de las ánforas T.10.1.1.1, del siglo VIII al 650 a.C., y las T.10.1.2.1, del 675 al 550 a.C. (Ramon 1995: 230, 231), marcan un marco temporal que, según la cronología convencional, se desarrollaría desde el siglo VIII hasta mediados del siglo VI a.C.

Entre las cerámicas a torno importadas también destaca el fragmento de cerámica protocorintia de fabricación itálica de la fase 3 del edificio orientalizante de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: 53, fig. 15). Según la cronología convencional, las producciones protocorintias se desarrollaron desde finales del siglo VIII o principios del VII a.C. (Rouillard 1991: 25, 27), concretamente a partir del 720 a.C. (Coldstream 1968: 330; 2003: fig. 128; Cook 1972: 47), aunque García Alfonso (2017: 173) considera que dicho límite debería incrementarse hasta el 750 a.C. Sin embargo, el fragmento de La Bienvenida-Sisapo no permite concretar si se trata de una producción del Protocorintio Antiguo o Medio, ya que no conserva la base, por lo que solo se podría señalar un límite indeterminado entre finales del siglo VIII y mediados del VII a.C.

En cuanto a los objetos metálicos, destaca el broche de cinturón del tipo 3 de Cerdeño (1981a: 50, fig. 3:1) de la tumba 12 de la necrópolis de La Joya (Garrido y Orta 1978: fig. 9). Este tipo de broche de cinturón se fecha, según el contexto de dicha tumba, en la primera mitad del siglo VII a.C. (Torres Ortiz 2008d: 636), aunque también se localiza en algunas necrópolis del Alentejo septentrional a finales del siglo VII o principios del VI a.C. (Figueiredo y Mataloto 2017: 389). En el enterramiento 27 de Las Cumbres también se indica el hallazgo de un broche de un cinturón de un solo garfio (Córdoba 2004: 134) que Torres Ortiz (2002: 208) situó en el siglo VIII a.C.

Dentro de los materiales metálicos también se encuentran dos fíbulas de doble resorte, una del nivel VI de Pinos Puente (Molina González *et al.* 1983: fig. 4:q) y otra del nivel 25 del corte V-20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 73:398). A ellas podrían añadirse los restos hallados en la tumba E5 del CE1 de la necrópolis del cerro del Viento (Lechuga y Soto 2017: 11, 13) o la del nivel VI-G del poblado de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 141:1200-1202), aunque la mala conservación de ambas no permite asegurarlo. La fíbula de Pinos Puente se fechó entre el 775-700 a.C. (Molina González *et al.* 1983: 695), aunque este tipo se desarrolló en toda la actual Andalucía hasta el siglo VI a.C. (González Prats 1983: 172, 180; Pachón y Carrasco 2005: 135; Lorrio 2008c: 247-248). Los datos más recientes señalan el origen de la fíbula de doble resorte en el valle del Guadalquivir desde el siglo VIII a.C., documentándose en la meseta desde finales del siglo VII o principios del VI a.C. (García Alfonso 2007: fig. 232; Antunes *et al.* 2017b: 178; Morín *et al.* 2017: 45) hasta el siglo V a.C. (Torres Ortiz 2002: 197; Urbina y Urquijo 2015: 163). Sin embargo, otros autores han señalado la posibilidad de que en la meseta Sur ya apareciese desde finales del siglo VIII a.C. (Urbina y Urquijo 2015: 163).

En la tumba E5 del CE1 de la necrópolis del cerro del Viento (Lechuga y Soto 2017: 16 nº4) y en el nivel 3 del C-23 de Alarcos (Fernández Rodríguez 2012: 46) se hallaron también sendos cuchillos de bronce,

aunque lo común es su fabricación en hierro como el del fondo VII de San Bartolomé de Almonte (Ruiz Mata y Fernández Jurado 1986: lám. LXIX:975) o en los enterramientos 22 y 57 de Las Cumbres (Córdoba 2004: 134). Este tipo de cuchillos se documenta desde el Bronce Final hasta incluso la Segunda Edad del Hierro, por lo que su valor como indicador cronológico es bastante limitado.

### 6.5.2 Cronología absoluta radiocarbónica

La información disponible para abordar el estudio de la cronología radiocarbónica de la cerámica estilo San Pedro II es reducida en relación a la abundancia de contextos en los que dicha cerámica se ha documentado *in situ*.

Las muestras que se han analizado provienen exclusivamente de yacimientos de la meseta, por lo que no se cuenta con fechas radiocarbónicas de niveles del valle del Guadalquivir en los que aparece la cerámica San Pedro II. Dentro de las muestras, el 86.7% proviene del cerro de Alarcos, ya sea del Corte 23 o del sector III, mientras que el 13.3% restante proviene del nivel VI del cerro de San Pelayo. Las muestras del cerro de San Pelayo fueron analizadas en los años 80 y las del C-23 de Alarcos en 1999 y 2009, por lo que se han recalibrado como se muestra en la tabla de la figura VI.33. De esta selección se han omitido algunas muestras del sector III de Alarcos, concretamente la AL10-U11-MS-4 y AL11-U11-MS-7, consideradas contaminadas al hallarse en muros-testigo (García Huerta 2019: 53).

En cuanto a la naturaleza de las muestras, el 80% son carbones, mientras que el 20% restante son muestras de vida corta, concretamente huesos de animales. Ello implica una cierta problemática en la interpretación cronológica, ya que la mayoría de las muestras podrían estar sometidas al efecto de madera vieja (Renfrew y Bahn 2008: 236) y, por tanto, mostrar una cronología más antigua que la de los contextos donde fueron halladas. Aun así, la cerámica San Pedro II se trata de la producción con un mayor número de muestras de vida corta analizadas por radiocarbono, por lo que se cuenta con una información destacada a la que se le concederá una mayor importancia.

En este apartado también se tendrán en cuenta las muestras analizadas en aquellos niveles infrapuestos o superpuestos a los estratos con cerámicas San Pedro II, ya que ofrecen una cronología *ante quem* o *post quem* para esta producción. En primer lugar, habría que señalar la cronología de los niveles fundacionales del santuario de El Carambolo, los cuales ofrecen una cronología *post quem* de entre mediados del siglo X y mediados del IX cal. a.C. para la fase V de El Carambolo (Fig. IV.25) y, por consiguiente, para los ejemplares de cerámica San Pedro II del nivel de suelo del patio A-29. Así, El Carambolo V comenzaría a finales del siglo IX o principios del VIII cal. a.C.

Una cronología similar se estimó para el inicio de la fase II del Cabezo de San Pedro que, en función de la cronología radiocarbónica valorada para la fase I, se situó entre el 825-800 cal. a.C. (*vid supra*, pp. 99-100). El hallazgo de los fragmentos pintados estilo San Pedro II en la última de las subfases que se definieron para la fase II (fase II.c), los situaría dentro de la primera mitad del siglo VIII a.C.

La cronología radiocarbónica de las muestras del cerro de San Pelayo, las primeras que se realizaron para la cerámica San Pedro II, se centran en el siglo IX cal. a.C., aunque algún porcentaje de probabilidad se introduce ligeramente en el siglo VIII cal. a.C.

Si se atiende a los mayores porcentajes de probabilidad que presentan las muestras analizadas en el C-23 de Alarcos, se observa una mayor representación del siglo VIII cal. a.C., si bien todas sobrepasan sus límites hasta alcanzar, en muchas de ellas, los inicios del siglo IX cal. a.C. La muestra de vida corta se sitúa principalmente en el siglo VIII cal. a.C., si bien el amplísimo margen que refleja podría indicar los efectos del desastre del radiocarbono como ocurre en la muestra 2257-A, que alcanza incluso el siglo IV cal. a.C. Por lo que respecta a las nueve muestras analizadas de los niveles arqueológicos del sector



III de Alarcos, hay que destacar la coincidencia de siete de ellas en el intervalo que abarca desde finales del siglo IX hasta finales del siglo VIII cal. a.C. Dos de ellas (Beta-250440 y Beta-285378) ofrecen la misma cronología radiocarbónica en ambos intervalos de probabilidad y, a diferencia del resto, muestran una amplitud cronológica excesivamente extensa que incluso alcanza el 410 cal. a.C. debido a las anomalías del radiocarbono registradas desde el 800 cal. a.C. La muestra Beta-250439 también contrasta con el resto, ya que es la única cuyos límites superiores rozan el siglo X cal. a.C., aunque el límite inferior al 95% de probabilidad indica un momento de mediados del siglo IX cal. a.C. Otra muestra (Beta-473984) abarca el siglo IX cal. a.C., pudiéndose concretar en su segunda mitad si se combina con la información que proporciona el intervalo al 68.2% de probabilidad. Si se atiende exclusivamente a las dos muestras de hueso (Beta-475572 y Beta-513968), fundamentalmente a los mayores porcentajes de probabilidad, la cronología se desarrolla en el tránsito del siglo IX al VIII cal. a.C.

Teniendo en cuenta el conjunto de las muestras analizadas, podría señalarse para la cerámica pintada San Pedro II un desarrollo entre mediados o finales del siglo IX cal. a.C. y todo el siglo VIII cal. a.C., aunque hay algunas dataciones que se incluyen en el siglo VII cal. a.C.

No obstante, hay que recalcar la gran dificultad que supone acotar la cronología radiocarbónica de la cerámica San Pedro II a partir de unos intervalos de probabilidad tan amplios a causa del desastre del radiocarbono.

YACIMIENTO	MU.	ID. MU.	FECHA BP	68.2% p cal BC	95.4% p cal BC	REFERENCIA
<b>cerro de San Pelayo (Nivel VI-d-1)</b>	Carbón	GrN-13970	2715±30	895-829	913-810	Benet 1990: 85 (recalibrada)
<b>cerro de San Pelayo (Nivel VI-d-11)</b>	Carbón	GrN-13971	2660±30	832-801	895-866 (9.8%) 859-794 (85.6%)	Benet 1990: 85 (recalibrada)
<b>Alarcos (estrato 1 del C-23)</b>	Carbón	2262-A	2615±45	826-774	898-750 (88.9%) 684-668 (2%) 638-590 (4.2%) 576-571 (0.3%)	Fernández Rodríguez 2012: tab. 1 (recalibrada)
<b>Alarcos (estrato 1 del C-23)</b>	Carbón	1988-1	2620±40	825-785	896-758 (95%) 678-673 (0.4%)	Fernández Rodríguez 2012: tab. 1 (recalibrada)
<b>Alarcos (estrato 1 del C-23)</b>	Hueso	1988-2	2540±40	796-748 (29.8%) 684-667 (8.6%) 640-588 (23.2%)	803-726 (37.4%) 720-704 (1.7%) 695-540 (56.3%)	Fernández Rodríguez 2012: tab. 1 (recalibrada)

					579-562 (6.6%)	
<b>Alarcos (estrato 3 del C-23)</b>	Carbón	2257-A	2405±60	731-691 (11.6%) 660-650 (2.5%) 544-401 (54.1%)	756-678 (18.5%) 671-393 (76.9%)	Fernández Rodríguez 2012: tab. 1 (recalibrada)
<b>Alarcos (AL08- U15-5)</b>	Carbón	Beta- 250440	2470±40	760-530	780-410	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL08- U15-4)</b>	Carbón	Beta- 250439	2760±40	1000-900	1020-840	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL08- U15-3)</b>	Carbón	Beta- 250438	2550±40	790-760	800-730	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL10- U15-9)</b>	Carbón	Beta- 285378	2500±40	760-530	780-410	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL10- U18-2)</b>	Carbón	Beta- 285379	2590±40	800-780	810-760	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL10- U18-5-1)</b>	Carbón	Beta- 285380	2600±40	840-780	810-790	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL17- U18-3)</b>	Carbón	Beta- 473984	2700±30	851-813	905-806	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL17- U18-3-3)</b>	Hueso	Beta- 475572	2530±30	791-750	797-731	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL17- U18-2-4)</b>	Hueso	Beta- 513968	2640±30	823-797 (68.2%)	893-876 (2.5%) 846-786 (92.9%)	Inédito

Fig. VI.37. Tabla con las dataciones radiocarbónicas de las muestras asociadas a cerámica estilo San Pedro II.

### 6.5.3 Discusión: cronología convencional y absoluta radiocarbónica de la cerámica estilo San Pedro II

Como viene siendo habitual, existe una notable diferencia entre la cronología convencional y la radiocarbónica de los diferentes estilos que se han analizado, mostrando la segunda una datación más elevada que la primera.

En el caso particular de la cerámica San Pedro II, la cronología convencional que proporcionan los materiales asociados sitúa el límite superior de esta producción en torno al 775 a.C. Dicho límite, que prácticamente coincide con el inicio de la fase II del Cabezo de San Pedro, viene marcado por los platos de barniz rojo de borde estrecho del cerro de los Infantes. El siglo VIII a.C. también viene marcado por las ánforas del tipo T.10.1.1.1, las fíbulas de doble resorte y la cerámica grabada o esgrafiada. Los hallazgos de cerámica digitada, documentada desde los primeros momentos de la fase II del Cabezo de San Pedro, también mostrarían una cronología convencional del 770 a.C.

Los momentos finales del siglo VIII o comienzos del VII a.C. quedan reflejados en la cerámica protocorintia, la cerámica gris a torno y los *pithoi* tipo *Loring*. Igualmente, el tránsito del siglo VIII al

VII a.C. está representado en las urnas Cruz del Negro del tipo 1 de Torres Ortiz o el broche de cinturón de un solo garfio (tipo 1) de este mismo autor, cubriendo la primera mitad del siglo VII a.C. el broche de cinturón del tipo 3 de Cerdeño y los vasos *a chardón* del tipo 1 de Torres Ortiz. El siglo VII a.C. también se manifiesta en las ánforas del tipo T.10.1.2.1, aunque estas, al igual que otros materiales arqueológicos, como la cerámica de retícula bruñida, la cerámica digitada, varias formas de la cerámica de barniz rojo fenicio, la cerámica gris a torno, las fíbulas de doble resorte o la cerámica a torno bícroma presentan una expansión hasta el siglo VI a.C.

De esta forma, como conclusión, cabría deducir una cronología convencional de la cerámica pintada San Pedro II entre el 775 y principios del siglo VI a.C. según la información que aportan los materiales a los que se asocia, por lo que se trata de una producción muy representativa de la Primera Edad del Hierro en la mitad sur peninsular.

La cronología radiocarbónica, sin embargo, elevaría dichos límites. En lo que respecta al límite superior, este parece situarse en un momento situado entre mediados o finales del siglo IX cal. a.C., mostrando un desarrollo durante los siglos VIII y VII cal. a.C.

### 6.6 Uso, función y significado de la cerámica estilo San Pedro II

La cerámica estilo San Pedro II aparece tanto en contextos funerarios como en espacios de hábitat. Los poblados en los que se ha documentado esta producción *in situ* se sitúan a una altura elevada, aunque en otros casos se localizan a una altura media o en llano. Estas tres modalidades de poblamiento, en función de su altura y, como consecuencia, del control visual del espacio, suelen hallarse cerca de un río, como el Corbones en el caso de Carmona, el Guadiana en los casos de Castro Marim, Medellín, Los Silos de Morería, Peñarroya y Alarcos o el Tajo para la Dehesa de Ahín. Existen otros yacimientos, como La Bienvenida-*Sisapo* o Monte do Bolor 3, por los que discurren arroyos intermitentes. Algunos poblados, como San Bartolomé, El Carambolo o cerro Macareno, se situaban en la paleodesembocadura del Guadalquivir durante la Primera Edad del Hierro, por lo que tuvieron una localización originalmente costera, al igual que el Cabezo de San Pedro.

Entre los poblados en altura destacan el Cabezo de San Pedro, Carmona, El Carambolo, Castro Marim, Lebrija (estrato VI de la calle Alcazaba), Medellín, Alarcos y el cerro de los Infantes. Los poblados que se localizan a una altura media son Cástulo, La Bienvenida-*Sisapo* o la Dehesa de Ahín, situándose en una pequeña elevación San Bartolomé de Almonte y Peñarroya. Por último, se encuentran los asentamientos en llano, como Monte do Bolor 3 y cerro Macareno.

Muchos de los contextos de estos poblados en los que se han documentado cerámicas San Pedro II presentan un ambiente cultural o sacro, como es el caso de El Carambolo (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: 179 y ss.), Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: 236; Bázquez 1983: 39, 83) y el área 4 de La Bienvenida-*Sisapo* (Zarzalejos *et al.* 2017: 58-59; Esteban *et al.* 2019: 80). También es posible, según lo apuntado para los fondos de cabaña (*vid supra* pp. 109-112), que los fondos VII e I.1 de San Bartolomé de Almonte correspondan, en realidad, con vertidos de materiales utilizados en algún tipo de ritual o práctica comensal. El contexto del nivel 13 del corte A1 (ab) de La Bienvenida-*Sisapo* y, por consiguiente, de la cerámica San Pedro II que se documentó en el mismo, parece que también fue distinto al doméstico, aunque no se ha podido concretar si funerario o cultural (Fernández Ochoa *et al.* 1994: 144-145; Zarzalejos *et al.* 2012: 28). Una situación similar se observa en Alarcos donde, si bien el contexto parece doméstico (García Huerta y Morales 2017: 112; García Huerta 2019: 40, 42), es muy posible que el uso de esta cerámica con una decoración simbólica se empleara en algún tipo de rituales relacionados con el culto a una divinidad local sincretizada con Astarté (Miguel 2020). En lo relativo a Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12, aun documentándose la cerámica San Pedro II en niveles alterados, habría que resaltar el posible carácter sacro que se ha planteado recientemente para este

espacio (González de Canales *et al.* 2017: 40), aunque otros autores prefieren un contexto de tipo económico para esta primera fase (Aubet 2012).

Por último, se encuentran aquellos ambientes funerarios en los que se ha registrado esta producción, como en las tumbas 1 y 12 de la necrópolis de La Joya, la tumba XIX de Los Patos, el túmulo 1 de Las Cumbres y el cerro del Viento. Dentro de este grupo también se incluiría el cuenco de la necrópolis del Cortijo de las Torres, aunque las circunstancias del hallazgo no permiten corroborarlo. Lo mismo cabría decir del vaso de la colección Bonsor, al parecer de la necrópolis de Cruz del Negro (Aubet 1982). En cuanto al cerro de San Pelayo, en un principio se interpretó el espacio del hallazgo (nivel VI) como un fondo de cabaña (Benet 1990: 84), aunque la posterior revisión y análisis de los restos óseos ha confirmado su contexto funerario (López Jiménez y Benet 2004: 171).

Los análisis de contenido para dilucidar la funcionalidad de este tipo de recipientes son aún escasos para hacer una valoración general, restringiéndose, tan solo, a dos ejemplares de Alarcos (García Huerta 2019: Anexo III. Fig. 1:AL17-U18-2-3; AL17-U15-3) y a dos del cerro de los Vientos (Sánchez *et al.* 2019: fig. 4:5-1011, 8-1022). En este trabajo se han ampliado a cinco ejemplares más del yacimiento de Alarcos (Fig. VI.2 y muestra 3-2-2-4). Todos los casos con resultado positivo han detectado cera de abeja, aunque dicho contenido se ha relacionado con la adherencia de la pintura por el proceso de cocción, lo cual explica la inexistencia de cera de abeja en las cerámicas sin pintura o en aquellas con la pintura violeta muy incrustada a la superficie (*vid supra*, pp. 148-154 y ss.).

Los análisis efectuados en el Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica solo detectan la presencia de lípidos y ceras (García Huerta 2019: Anexo III: 69), por lo que, si las cerámicas San Pedro II analizadas contuvieron un elemento distinto, dicho elemento no sería detectable y daría resultado negativo. Sin embargo, en los análisis realizados por laboratorio *Hercules* de la Universidad de Évora, donde se detectan varios elementos orgánicos, tampoco se ha detectado un componente diferente a la cera. A nivel funcional, los cuidados en la impermeabilidad de los recipientes por la aplicación de cera de abeja estarían revelando su uso, por lo que, al contrario de lo que opinaba Benet (1990: 90), no serían vasos con fines exclusivamente decorativos.

No obstante, las características de esta cerámica, ricamente decorada con motivos geométricos y figurativos, no debió de tener un uso cotidiano. Así, su cuidado en la técnica o en la decoración contrasta con otras producciones que sí serían empleadas como vajilla diaria, muchas con formas similares a las de las cerámicas pintadas.

Hay autores que han propuesto el uso de la cerámica San Pedro II para el consumo de algún tipo de bebida alcohólica, posiblemente vino (Córdoba y Ruiz Mata 2000: 763; Torres Ortiz 2004b: 431; Zarzalejos *et al.* 2017: 60) que quizás se mezcló con agua (Córdoba 2004: 133). En este sentido, para los contextos sacros en los que se han hallado esta producción, se ha planteado la existencia de rituales de libación y ofrenda de vino en los que las élites locales visualizaron su posición social (Zarzalejos *et al.* 2017: 60), aunque también se han propuesto unos banquetes en los que la clase sacerdotal consumiría las ofrendas entregadas a la divinidad (Blázquez 1983: 83). En tales contextos se amortizaría esta vajilla como sugieren los recipientes hallados junto a restos de carbones y cenizas, posiblemente pertenecientes a hogueras rituales como se ha interpretado en La Bienvenida-*Sisapo* (Zarzalejos *et al.* 2017: 57; Esteban *et al.* 2019: 102). Por su parte, las cerámicas de El Carambolo, todas ellas erróneamente clasificadas como cerámicas estilo Carambolo, se han relacionado con cultos orientales vinculados con Astarté (Casado 2019: 36).

Es muy posible que en los centros de culto en los que se han documentado estas cerámicas se oficiaran rituales en honor a una divinidad femenina que cada comunidad identificaría de forma diferente pero que, en esencia, contaba con las mismas atribuciones. De esta forma, en dichos espacios de culto como

El Carambolo, en los que confluyeron múltiples identidades culturales como refleja la riqueza y variedad de los materiales (Delgado 2010), no existió el culto a un dios o diosa con una identidad concreta, sino que existiría una divinidad con unas atribuciones comunes y que cada entidad cultural identificaría con su propia deidad en el contexto de su religiosidad. Dicha divinidad, relacionada con la regeneración, la fecundidad y el ciclo vital, fue identificada con Astarté por los fenicios. Sin embargo, para las poblaciones tartésicas se trataría de la Diosa Madre ancestral que, en un periodo de intensa interacción con las poblaciones fenicias, se sincretizó con la diosa Astarté.

Como se planteó (*vid supra*, pp. 110-115 y ss.), la cerámica estilo Carambolo probablemente se utilizó en ambientes de comensalidad para la confraternización y alianzas entre las élites locales del Bronce Final y fenicias, todo ello en un contexto de contactos comerciales y culturales previos a la colonización fenicia en la península ibérica. Sin embargo, también se planteó la posibilidad de que se tratara de pactos entre las propias élites locales. En ambos casos, dichos pactos o alianzas estuvieron sancionados por una divinidad femenina común que quedaría representada por una iconografía naturalista y que cada parte participante relacionaría con la identidad de su propia divinidad. Es posible que, con el tiempo, esta vajilla se relacionara en el imaginario colectivo con dicha divinidad y, como consecuencia, con el culto a la misma. Dicho aspecto, como también se indicó, explicaría la presencia de cerámica estilo Carambolo en el santuario homónimo, cuando en ningún otro caso se ha documentado en santuarios.

En el momento en el que se elaboraron las primeras cerámicas San Pedro II, la cerámica estilo Carambolo ya contaba con una larga trayectoria. Esta nueva cerámica, acorde a unos nuevos gustos, fue desbancando a la cerámica estilo Carambolo, de ahí que, tras un periodo de convivencia, la primera se desarrollara hasta incluso los inicios del siglo VI a.C., mientras que la cerámica estilo Carambolo desapareció en torno al 730 a.C. en cronología convencional. El fin de esta producción y la continuidad de la cerámica San Pedro II quizás esté relacionado con la adaptación de esta última a las necesidades religiosas y los gustos del momento. En un contexto de intensa interacción entre las poblaciones fenicias y locales durante la Primera Edad del Hierro, con los consecuentes fenómenos de mestizaje y sincretismo religioso, se favoreció la perduración de una vajilla en la que se materializaron todas estas nuevas realidades culturales. Así, la iconografía y el lenguaje de la cerámica estilo Carambolo quedó desfasado, gestándose la cerámica San Pedro II como el soporte más idóneo para la plasmación de todas estas nuevas alusiones simbólicas a la mencionada divinidad femenina.

En cuanto a los contextos funerarios, las cerámicas San Pedro II se emplearon en ocasiones como urnas cinerarias, como es el caso de la tumba E5 de la necrópolis del cerro del Viento en la que se depositaron los restos de una mujer (Lechuga y Soto 2017: 11). Sin embargo, para la tumba 12 de La Joya se ha señalado que el cuenco pintado de dicho estilo no se hallaba en el lugar donde se encontró la urna o el ajuar, sino que se localizaba a un nivel superior (Garrido y Orta 1978: 24-25). Por lo que respecta al cuenco San Pedro II de la tumba 1 de La Joya, parece que tampoco estaba en conexión directa con la urna y el ajuar ya que, cuando dichos materiales fueron recogidos por unos estudiantes en 1945, no figuraba el cuenco pintado. Fue posteriormente, durante la excavación de la tumba en 1960, cuando se halló el cuenco pintado en el interior de un soporte de carrete (Orta y Garrido 1963: 28), corroborando, además, la función de las formas con perfil de carrete como los soportes para los vasos de base convexa. El cuenco del cerro de San Pelayo se localizó, junto a otras cerámicas, en posición invertida y junto a los restos de una hoguera (Benet 1990: 84).

Por su parte, el cuenco San Pedro II de la necrópolis del cerro del Viento fue hallado en la estructura E28, una pequeña fosa oval alejada de las sepulturas y en la que apareció un conjunto cerámico de, al menos, once recipientes entre los que se hallaron siete cuencos de cerámica fina (Lechuga y Soto 2017: 9).

En la necrópolis de Las Cumbres, situada a 200 m del poblado de Castillo de doña Blanca con el que existe relación visual, la mayoría de los cuencos pintados San Pedro II se localizaron fuera del espacio en el que se depositó la urna. En el lugar, sellado por una capa de arcilla roja, se hallaron varias hogueras sin restos de fauna y asociadas a quemaperfumes de barniz rojo, *alabastra* y varios cuencos San Pedro II deliberadamente fragmentados (Ruiz Mata 1991: 211). Sin embargo, en Las Cumbres también aparecieron como elementos de ajuar, como en los enterramientos 22, 27 y 57, en este último caso dentro de una cazuela A.II de Ruiz Mata (1995a) que funcionó como urna cineraria. Por último, están aquellos fragmentos que aparecieron dispersos y sin asociación a estructuras, quizás fuera de su posición original por la construcción del túmulo (Córdoba 2004: 133-134).

El resto de materiales hallados en contextos funerarios, algunos dudosos, no se hallaron *in situ*, por lo que se desconoce la función que tuvieron dentro de la tumba. Sin embargo, sería destacable la presencia de perforaciones horizontales en el cuenco completo San Pedro II de la tumba XIX de la necrópolis de Los Patos (Blázquez 1975: fig. 47, lám. XII), lo cual podría indicar su uso y posterior amortización en la tumba. Así, la totalidad de los ejemplares funerarios localizados en posición original, a excepción de la urna de la tumba E5 del cerro del Viento, formaron parte de un conjunto que no se relaciona con el ajuar ni con el propio recipiente cinerario. Para el caso del túmulo 1 de Las Cumbres, y extensible al resto de los hallazgos en necrópolis, las cerámicas San Pedro II se han vinculado con rituales de libación y de quema de perfumes, unos rituales de origen oriental que fueron adquiridos y reelaborados por las poblaciones locales durante la Primera Edad del Hierro y que tendrían que ver con el sellado de la tumba (Ruiz Mata y Pérez 1988: 47; Ruiz Mata 1991: 213; Córdoba y Ruiz Mata 2000: 762).

Es posible que el líquido utilizado para las libaciones o el consumo ceremonial fuera vino (Torres Ortiz 2004b: 431), tras lo cual se amortizarían los cuencos a través de su rotura deliberada y ritualizada, como ocurre en Las Cumbres y en algunas necrópolis del área de Carmona en las que han aparecido recipientes sin decorar en condiciones similares, como en el Raso del Chiralí (Viso del Alcor), Alcaudete, El Acebuchal (Los Alcores) o Ranilla (Sánchez Andreu 1994: 111, 119, 135, 217). En los poemas homéricos existe una relación entre el vino y el mundo funerario, ya que fue utilizado para apagar las piras de Patroclo y de Héctor (Homero *Il.* XXIII, 249; XXIV, 788). Sin embargo, para ambos personajes también se indica la celebración de banquetes funerarios (Homero *Il.* XXIII, 24, 43; XXIV, 659), funcionalidad que se ha interpretado para la fosa E28 del cerro del Viento en el que se halló el cuenco pintado San Pedro II (Lechuga y Soto 2017: 9). Por tanto, existe la posibilidad de que los cuencos San Pedro II de estos contextos funerarios fueran empleados como objetos de libación o como la vajilla de un banquete funerario que, tras el uso por los ceremoniantes o comensales, sería amortizada a través de la desmembración ritual.

La celebración de banquetes funerarios en los que se consumió vino fue una práctica habitual en otras partes del Mediterráneo durante la Primera Edad del Hierro, como en el mundo etrusco, cuyo significado estaría relacionado con la legitimación del estatus de la clase dirigente (Rastrelli 2005:44-48). Esta consideración podría ser aplicable al caso peninsular, ya que este tipo de recipientes estuvieron restringidos a las clases con una alta posición social. De hecho, la incorporación de costumbres griegas o fenicias entre las poblaciones locales de la península ibérica, como el banquete ritual, fue habitual para legitimar la posición social de la élite en otras culturas coetáneas (Karageorghis 2003: 344).

De esta forma, como señaló Córdoba (2004: 133) para el caso de Las Cumbres, nos hallaríamos ante la huella arqueológica de unos banquetes funerarios restringidos a las élites en los que se consumió vino. Este ritual perduró en época ibérica como atestigua el *silicernium* de la necrópolis de los Villares (Hoya-Gonzalo, Albacete) (Blázquez 1990: 222). En dicho banquete, como ocurrió también en el mundo etrusco (Rastrelli 2005: 50), se empleó una iconografía oriental como medio para la legitimación de las

élites locales. Ello reforzaría el despliegue de este programa iconográfico de tipo oriental en la cerámica San Pedro II, existiendo unos motivos cargados de un simbolismo que verdaderamente justificó su plasmación en esta cerámica.

La forma del cuenco, de uso individual y manipulable con una sola mano, también podría sugerir la adopción de las formas de banquete típicas del mundo oriental como se observa en la representación de algunas estelas y relieves (Frankfort 2010: figs. 315-316, 357; Feldman 2014: fig. 1.3), como el famoso relieve de la segunda mitad del siglo VII a.C. en el que se muestra a Asurbanipal y la reina bajo la parra (Feldman 2014: pl. 7, fig. 3.9). Cuando en Oriente se trasladaron estas formas de banquete al mundo funerario, se llevó a cabo través de la ceremonia del *Marzeah* (Nijboer 2013).

Por lo que respecta a los rituales en los que se quemaron perfumes, como reflejan los *alabastra* de Las Cumbres, hay quien los vinculan con la diosa panmediterránea relacionada con el mundo de ultratumba y la protección de los ritos mortuorios (López Rosendo 2005: 677-678). De hecho, el olor del perfume sería la percepción sensorial de uno de los atributos más destacados de esta divinidad, las flores, como el loto o la roseta. Así, como se ha planteado para la cerámica griega geométrica (Papalexandrou 2010: 35), se estaría desarrollando un ambiente multisensorial para la cerámica San Pedro II, una estimulación de los sentidos que probablemente fue imprescindible para la verdadera comprensión del mensaje que se deseaba transmitir. De hecho, la combustión de incienso, muy habitual en los rituales en honor a Astarté y en los que se emplearían los quemaperfumes de doble cazoleta de barniz rojo (Blázquez 1983: 48), también contribuiría a la creación de un ambiente multisensorial. Sin embargo, y a través de la iconografía de los recipientes, solo se nos ha legado la percepción visual del mismo. En este mensaje tendría un destacado protagonismo la citada diosa ancestral sincretizada con Astarté, haciendo especial hincapié en su papel como regidora del ciclo vital. Así, como ocurrió en muchas culturas mediterráneas, el perfume estuvo especialmente vinculado con la resurrección o la regeneración (López Rosendo 2005: 678), por lo que entraría en coherencia con la esencia de esta divinidad y con los contextos funerarios de estas cerámicas.

Hubo autores que plantearon la existencia de una monarquía sacra tartésica durante la Primera Edad del Hierro (Almagro-Gorbea 1996), una clase social que utilizó una iconografía alóctona con una fuerte carga simbólica con el fin de visualizar y legitimar su posición social (Jiménez Ávila 2003). Dicha posición también se manifestó a través de determinados actos rituales en espacios funerarios, como por ejemplo la imposición de ungüentos sacros que contuvieron las paletas de marfil halladas en algunas necrópolis (Almagro-Gorbea 2005), o el citado banquete ritual en el que quizás se consumió vino. Es posible, por tanto, que la cerámica San Pedro II hallada en algunas tumbas sirviera como soporte para el despliegue de una iconografía de tipo simbólico que justificaba el poder de las élites sociales. Así, como han señalado algunos autores (Torres Rodríguez 2012: 242), fue habitual la aparición de linajes míticos con el objetivo principal de visualizar y legitimar la desigualdad social, creándose con ello unos lazos de parentesco entre los diferentes individuos que conformaron la élite. La iconografía de estos recipientes, cuya calidad ya constituye un elemento de rango y distinción, alude frecuentemente a una divinidad, quizás la garante del poder de esta clase social dirigente. Este mensaje sería mostrado a través de los aludidos rituales (libaciones, banquetes o la quema de perfumes) en los que se empleó la preciada vajilla que después sería amortizada en el espacio de ultratumba.

De esta forma, se puede concluir para la cerámica estilo San Pedro II una funcionalidad amplia, ya que no estuvo restringida a un ambiente o un uso determinado. Tanto en los espacios de culto como en las tumbas, esta producción se utilizaría para unos rituales en honor a una divinidad femenina que legitimó el poder de las élites sociales, mientras que en los poblados podría tener un uso diverso, tal vez como cerámica de lujo. Sin embargo, también pudieron existir manifestaciones de culto doméstico hacia esta divinidad, unos cultos en los que probablemente se empleó esta vajilla. En todo caso, y en

relación a su empleo dentro de una ritualidad de tipo oriental, se estaría poniendo de manifiesto la existencia de unas costumbres foráneas que fueron reinterpretadas por las poblaciones locales y en las que se empleó una vajilla cuyas características tecnológicas hunden sus raíces en las tradiciones peninsulares.



## Capítulo 7

### Cerámica estilo Medellín

#### 7.1 Definición, hallazgos y distribución de la cerámica estilo Medellín

La cerámica estilo Medellín o, como tradicionalmente se ha denominado, tipo Medellín fue definida por Almagro-Gorbea (1977: 454-459) a raíz de sus investigaciones en el yacimiento de la ciudad homónima, concretamente en la cata del teatro romano y en la necrópolis. Sin embargo, los primeros testimonios de esta producción fueron exhumados por Bonsor (1899: fig. 116) en la tumba 2 de la necrópolis de Cruz del Negro (Los Alcores de Carmona, Sevilla) durante la campaña de 1898, concretamente un cuenco carenado que posteriormente fue estudiado por Jiménez Barrientos (1986).

Parece ser que la cerámica estilo Medellín también fue hallada por Carriazo en El Carambolo (Camas, Sevilla) durante su intervención tras el descubrimiento del famoso tesoro a finales de los años sesenta del siglo XX (Almagro-Gorbea 1977: 459, nota 49), aunque en su voluminosa obra no aparece referenciada ni clasificada entre sus tipos cerámicos (Carriazo 1973). Posteriormente, durante el verano de 1966, se halló un fragmento en el yacimiento de cerro Salomón (Minas de Riotinto, Huelva), concretamente en lo que se denominó como “Habitación 1” (Blanco Freijeiro *et al.* 1970: fragmento nº 156). Poco después, durante los meses de septiembre y octubre de este mismo año, también se efectuó un sondeo en Colina de los Quemados (Córdoba) en el que se registraron dos galbos y un fondo de esta producción (Luzón y Ruiz Mata 1973: lám. XV:b-d).

Desde su definición, y hasta la actualidad, la cerámica estilo Medellín ha ido ocupando un lugar destacado entre las producciones a mano con decoración pintada peninsulares, alcanzando puntos tan septentrionales como la Plaza de San Martín de Ledesma (Salamanca) (Benet *et al.* 1991; Blanco García 2019: fig. 10:1-3), La Aldehuela (Zamora) (Santos Villaseñor 2005: figs. 1-3), Cuesta del Viejo I (Perales de Tajuña, Madrid) (Benito 2017: fig. IV.40:149) o el cerro de San Vicente (Salamanca) (Blanco-González *et al.* 2017: fig. 13; Rodríguez Hernández 2018: fig. 3:6) entre otros. Todos estos hallazgos norteños han sido recientemente estudiados por Blanco García (2019: 186-199).

En la zona de estudio, la cerámica estilo Medellín se ha documentado en los niveles II, III, III/IV y VI-A del sector G y A del poblado de Cástulo (Linares, Jaén) (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 19:42; 22:63-64; 33:201-899; 35:214 (?); 73:631-632), en el nivel 1 del sondeo IX del mismo (Blázquez *et al.* 1985: fig. 128:h) y en los alrededores de este yacimiento durante unas prospecciones en 1977 (Blázquez y Valiente Malla 1981b: fig. 5:7). En las cercanías del torreón árabe de Cástulo también se documentó un importante lote de cerámicas estilo Medellín (García-Gelabert y Blázquez 1996: fig. 2), aunque se trata de un hallazgo fuera de contexto. También se ha localizado algún fragmento en los niveles 20 y 21 del cerro Macareno (La Rinconada, Sevilla) (Pellicer *et al.* 1983: figs. 59:489; 60:409), en la necrópolis del Cortijo de las Torres (Mengíbar, Jaén) (Carrasco *et al.* 1986: fig. 1; Pachón y Carrasco 2005: graf. 1; lám. 1), en el cerro de las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real) (Vélez y Pérez Avilés 1987: lám. IV:28, 30; Esteban *et al.* 2003: fig. 7:3-6), en la UE 8 del corte 2 efectuado en la ladera norte del cerro del castillo de Medellín (Almagro-Gorbea y Martín Bravo 1994: 108, fig. 18:11), en los niveles 9b, 10a, 11 y 12b del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Almodóvar del Campo, Ciudad Real) (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 78:76; 100:15-16; 106:46, 48-49; 114:26-28; Esteban *et al.* 2019: figs. 12, 13), en la tumba 4 de la necrópolis del sector IV-E de Alarcos (Ciudad Real-Poblete, Ciudad Real) (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 5:4) y en la necrópolis de Las Cumbres (Puerto de Santa María, Cádiz) (Córdoba 2004: fig. 3:2).

En los últimos años también se han registrado algunos ejemplares en la Alcáçova de Santarém (Ribatejo) (Arruda 2005: fig. 20:2-3; Arruda *et al.* 2019: figs. 3-4), en la estructura E28 de la necrópolis del cerro de los Vientos (Puente del Obispo, Baeza, Jaén) (Lechuga y Soto 2017: 15 n<sup>o</sup> 7; Sánchez *et al.* 2019: fig. 4:14), en el edificio orientalizante de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13:6, 8, 12-15, 17; Esteban *et al.* 2019: fig. 14:1-2, 5-6, 10-14, 16), en el cerro Borreguero (Zalamea de la Serena, Badajoz) (Celestino y Rodríguez González 2017b: fig. 17; Celestino *et al.* 2018: fig. 1), en la fase III de Castro Marim (Faro, Algarve) (Arruda *et al.* 2017b: fig. 6:9), en la necrópolis de Las Esperillas (Santa Cruz de la Zarza, Toledo) (VVAA 2018: 244: abajo) y en los niveles superficiales del castillo de Medellín (González Rodríguez y Celestino 2019: fig. 2). A todas estas referencias hay que añadir los ejemplares del sector III de Alarcos que se presentan en este trabajo.

Existen algunas referencias que indican la presencia de cerámica estilo Medellín en algunos yacimientos de la zona de estudio, aunque la ausencia en las publicaciones de una documentación gráfica que asegure su inequívoca adscripción a dicha producción advierte de la cautela en su consideración dentro de los mapas de dispersión, máxime si se tiene en cuenta la confusión imperante en la definición de todas estas cerámicas pintadas. Entre estos yacimientos, aparte de El Carambolo (Almagro-Gorbea 1977: nota 49), se encuentra El Palomar (Oliva de Mérida, Badajoz) (Jiménez Ávila y Ortega 2001: 236; 2008: 257) y las catas US-62 y 85/7 que se abrieron en la zona llana de Medellín, junto al cerro del castillo (Jiménez Ávila y Ortega 2008: 267). También se indicó la presencia de cerámica estilo Medellín en Abul y Lisboa, aunque la reciente revisión de los materiales de ambos yacimientos ha permitido descartarlo (Arruda *et al.* 2019: 136). Parece que la cerámica estilo Medellín alcanzó el estuario del Tajo como constata el fragmento de Almaraz (Arruda *et al.* 2019: 135-136, fig. 7), aunque no se considerará en este trabajo por la ausencia de una referencia gráfica que corrobore su inclusión en esta producción.

En lo que respecta a uno de los cuencos hallados en la tumba de la finca de Torrubia (Linares, Jaén) durante unas labores agrícolas en 1962 (Blanco Freijeiro 1963: 41), existen continuas contradicciones en torno al supuesto ejemplar de cerámica estilo Medellín. Cuando los materiales fueron estudiados por Blanco Freijeiro (1963: 41, 43) estaban muy afectados por las cenizas y el fuego de la pira, aunque el cuenco se clasificó como cerámica gris a torno. Sin embargo, los materiales fueron posteriormente restaurados, indicándose la existencia de pintura estilo Medellín (Blázquez y Valiente Malla 1982: 190). Más tarde, conscientes de estas contradicciones, de la Bandera y Ferrer (1995: 57, nota 15) revisaron todos estos materiales concluyendo que el polémico cuenco, tal y como había señalado Blanco Freijeiro, era una producción gris a torno.

Entre los estudios sobre la cerámica estilo Medellín, cabe destacar el trabajo pionero de Almagro-Gorbea (1977: 454-461) en el que no solo estudió los ejemplares del yacimiento que dio nombre a esta producción, sino que incluyó el resto de testimonios conocidos dentro de este nuevo estilo. Así, a partir de entonces, la cerámica estilo Medellín se integró en la sistematización general de las cerámicas a mano con decoración pintada de la península ibérica.

Posteriormente, con motivo de la publicación detallada de la necrópolis de Medellín y sus hallazgos (Almagro-Gorbea *et al.* 2006; 2008a,b), la cerámica estilo Medellín fue estudiada de forma monográfica por Mariano Torres Ortiz (2008c), ofreciendo una interpretación actualizada en la que se incluyeron los nuevos hallazgos. Dicho trabajo se ha convertido en la obra de referencia para esta producción hasta la actualidad, ya que cuenta con la sólida base cronológica que le ofrecen los materiales arqueológicos asociados al contexto cerrado de la necrópolis. También se abordó el estudio simbólico, tipológico y decorativo de esta cerámica, si bien el apartado de distribución ha quedado algo desfasado por los hallazgos que se han sucedido desde entonces. En este aspecto, destaca la reciente aportación de Arruda *et al.*, (2019), aunque incluye ejemplares, como el cuenco del cerro de San Pelayo, que en este trabajo se han clasificado en otras producciones pintadas.

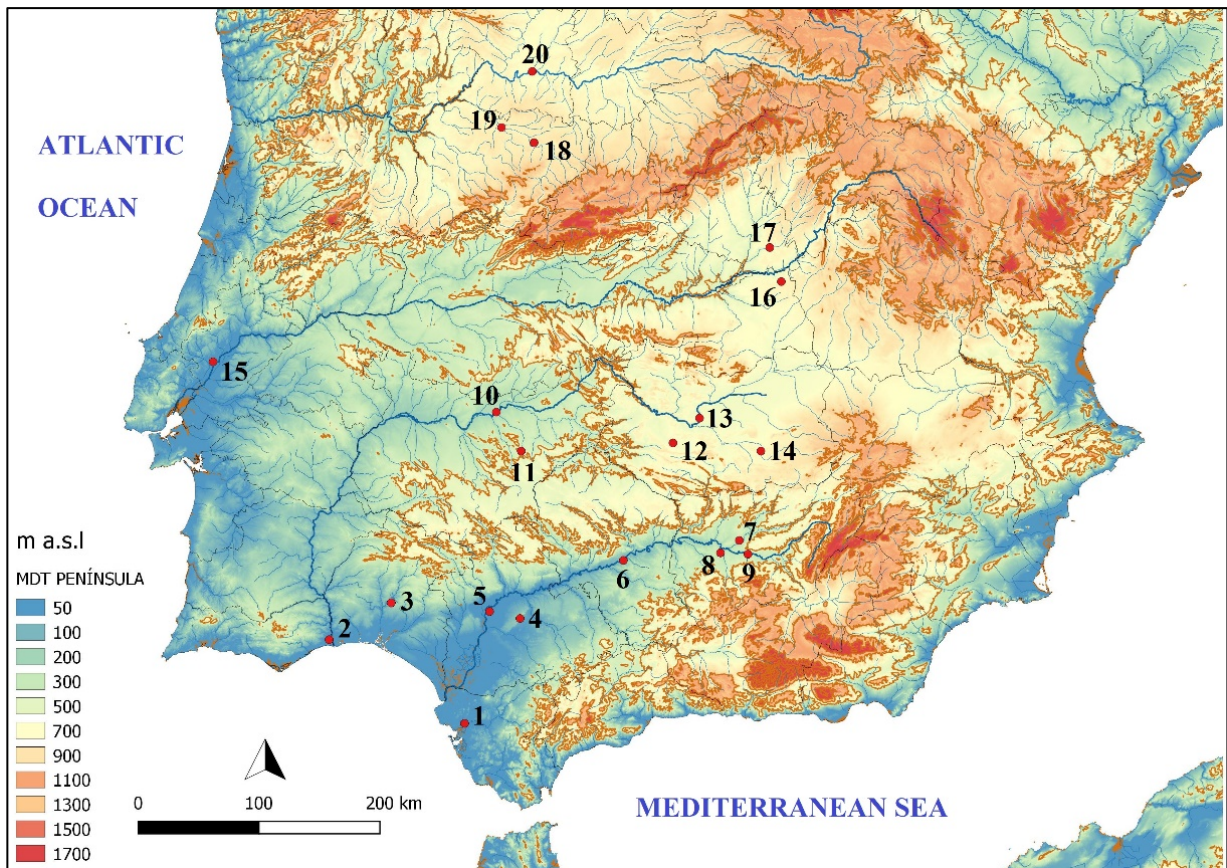


Fig. VII.1. Mapa de la península ibérica con la dispersión de la cerámica estilo Medellín.

1. Túmulo 1 de la necrópolis de Las Cumbres (Puerto de Santa María, Cádiz); 2. Castro Marim (Faro, Algarve); 3. Cerro Salomón (Minas de Riotinto, Huelva); 4. Necrópolis de Cruz del Negro (Carmona, Sevilla); 5. Cerro Macareno (La Rinconada, Sevilla); 6. Colina de los Quemados (ciudad de Córdoba, Córdoba); 7. Cástulo (Linares, Jaén); 8. Necrópolis del Cortijo de las Torres (Mengíbar, Jaén); 9. Necrópolis del cerro de los Vientos (Puente del Obispo, Baeza, Jaén); 10. Medellín (Badajoz); 11. Cerro Borreguero (Zalamea de La Serena, Badajoz); 12. La Bienvenida-Sisapo (Almodóvar del Campo, Ciudad Real); 13. Alarcos (Ciudad Real-Poblete, Ciudad Real); 14. Cerro de las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real); 15. Alcáçova de Santarém (Santarém, Ribatejo); 16. Necrópolis de Las Esperillas (Santa Cruz de la Zarza, Toledo); 17. Cuesta del Viejo I (Perales de Tajuña, Madrid); 18. Cerro de San Vicente (ciudad de Salamanca, Salamanca); 19. Plaza de San Martín (Ledesma, Salamanca); 20. La Aldehuela (Zamora) (elaboración propia).

Las tonalidades que caracterizan a la cerámica estilo Medellín han llevado a algunas confusiones con otras producciones pintadas (Pérez Avilés y Vélez 1996: 17; Benítez de Lugo *et al.* 2004: 57-58), concretamente con la cerámica tipo Real que Molina González (1978: 174) definió para la Alta Andalucía. De hecho, aun cuando reconoció que en ambas producciones se desarrollaron estilos diferentes, Pellicer (1979-80: nota 33) propuso unificar la cerámica estilo Medellín con la cerámica estilo Real. Otras veces se ha clasificado directamente como cerámica monocroma, como en el caso del cuenco de la necrópolis del sector IV-E de Alarcos (Fernández Rodríguez 2001: fig. 6). La confusión que tradicionalmente ha ido ligada a la cerámica estilo Medellín se observa, por ejemplo, en la base documental DOMUS en la que las cerámicas del Torreón árabe o del sondeo I de Cástulo, con el número de inventario CE02256, CE02475, y CE02269 entre otras, se catalogan como cerámica estilo Carambolo.

Por tanto, la cerámica estilo Medellín también ha sufrido algunas confusiones que derivan, generalmente, de sus similitudes cromáticas con otras producciones pintadas de la Primera Edad del Hierro. Dicha confusión, no obstante, ha sido la tónica general en la clasificación de las cerámicas a mano con decoración pintada en los diferentes estilos.

Por último, y considerando exclusivamente los hallazgos seguros de cerámica estilo Medellín, se traza un mapa en el que dicha producción aparece dispersa en varios puntos de los valles del Guadalquivir y del Guadiana, sobrepasando los límites de este último para integrarse en los contextos culturales de la meseta Norte. Aunque se han presentado los hallazgos de los yacimientos de Cuesta del Viejo I, La Aldehuela o la Plaza de San Martín de Ledesma como ejemplos de su dispersión por ámbitos diferentes a la zona de estudio, su localización en espacios norteños peninsulares es mucho más representativo, como ha puesto de manifiesto Blanco García (2019: 186-199).

En los valles del Guadalquivir y del Guadiana se observa una dispersión bastante heterogénea de la cerámica estilo Medellín, probablemente como consecuencia del desarrollo de unos gustos de tipo oriental en un territorio más amplio, aunque este aspecto se desarrollará más detalladamente en la valoración conjunta de las cerámicas pintadas de la Primera Edad del Hierro. Tan solo cabría apuntar la inexistencia de una zona concreta en la que se concentre esta producción, aunque el enclave de Medellín sigue siendo el yacimiento con un mayor número de ejemplares constatados. Sin embargo, llama la atención la localización de esta cerámica en torno a la posterior Vía de la Plata, lo cual revelaría el posible cauce por el que se extendieron los gustos mediterráneos en otros puntos más septentrionales de la península ibérica. Sin embargo, también sería destacable la ruta que unía Córdoba con Medellín (Torres Ortiz 2002: 54). En los últimos años se ha propuesto la introducción de los elementos de tipo mediterráneo que materializa la iconografía de la cerámica estilo Medellín a través de las colonias fenicias portuguesas, sustituyendo el eje Norte-Sur que sugiere la posterior Vía de la Plata por un eje Oeste-Este (Rodríguez González y Celestino 2017: 216-217).

## **7.2 Características físicas y técnicas de la cerámica estilo Medellín**

La cerámica estilo Medellín se caracteriza fundamentalmente por una gran calidad que queda patente en sus características físicas, generalmente bien detalladas en las diferentes publicaciones en las que se han dado a conocer.

Las pastas, de granulometría fina o media, están muy decantadas. Su color depende de las cocciones, normalmente reductoras o irregulares, aunque algunos ejemplares de la necrópolis de Medellín, Alarcos o La Bienvenida-*Sisapo* fueron cocidos en atmósferas oxidantes. Así, se registran pastas ocre, marrones, naranjas, rojizas y grises. En los casos de cocciones irregulares, estas tonalidades son las que aparecen formando una estructura abizcochada (Fig. VII.2:2).

En cuanto a la composición mineralógica de las pastas, en muchas cerámicas se han detectado inclusiones de mica y cuarzo, aunque dichas observaciones se han fundamentado en análisis macroscópicos. Sin embargo, para la cerámica estilo Medellín se cuenta con varios análisis arqueométricos que han permitido concretar muchas de estas cuestiones.

En primer lugar, habría que destacar los análisis por DRX, como el realizado en un fragmento recogido entre los niveles superficiales del castillo de Medellín (Rodríguez González y Celestino 2019b: 115-116, fig. 3) y cuya composición mineralógica está formada por cuarzo, mica (moscovita), feldespatos potásicos, plagioclasa sódica, diópido, wollastonita, gehlenita y calcita, esta última incluida por procesos postdeposicionales. Lo interesante de esta composición son los minerales de alta temperatura que indican una cocción en torno a los 850°C, como el diópido, la wollastonita y la gehlenita. De un fragmento de la Bienvenida-*Sisapo* también se realizó un análisis de este tipo a

mediados de los años noventa del siglo pasado, ofreciendo una composición formada por cuarzo, filosilicatos, feldespatos potásicos y dolomita. En este caso también se acometió un análisis por Fluorescencia de Rayos X (FRX) que reveló aluminio, potasio, sodio, manganeso, calcio, hierro y titanio (Vigil y García Giménez e.p: 357-358). La existencia de dolomita en este último caso rebajaría la temperatura de cocción, sin superarse los 700°C (Esteban *et al.* 2019: 96).

Seis cerámicas estilo Medellín de Alarcos también han sido sometidas a un análisis por DRX, ofreciendo una información que revela diferencias entre sí. Dos de ellas (Fig. VII.2) (AL-PC-6, AL-PC-7) han constatado una composición mineralógica formada por cuarzo (Q), filosilicatos (I-M), feldespatos potásicos (Kfs), hematita (Hem), dolomita (Dol) y calcita (Cal), aunque la dolomita es dudosa en la muestra AL-PC-6. Otra muestra (Fig. VII.3) (AL-PC-11) también contiene cuarzo y filosilicatos, aunque se diferencia de las anteriores por la presencia de albita (Alb) y hornblenda (Hn). Del resto de muestras analizadas, dos han constatado plagioclasas (Plg) (AL-PC-19, AL-PC-23), una de ellas con talco (Tlc) (AL-PC-19). La calcita, por un lado, y las plagioclasas y la albita, por el otro, indicarían dos procesos de cocción diferentes, ya que en el primer caso no se superarían los 750°C, mientras que en el segundo se alcanzaría los 850°C. En el primero no cabría relacionar la calcita con una intrusión postdeposicional, pues no existen minerales de alta temperatura que así lo contradigan. En todo caso, las piezas analizadas ponen de manifiesto diferencias que podrían relacionarse con un origen diferente, aspecto por el que aboga la constatación de hornblenda o talco en dos de ellas.

En algunos casos, se han llevado a cabo análisis por Microscopía Óptica de Barrido (SEM) en algunos fragmentos de cerámica estilo Medellín, concretamente en el cuenco del cerro Borreguero y en un fragmento de Santarém. Para el primero se ha determinado la presencia de cuarzo, feldespatos potásicos, plagioclasas (albita), filosilicatos (montmorillonita), mica (moscovita), ciclosilicato de hierro, magnesio, aluminio y cordierita. También se detectó calcita y dolomita (Rodríguez González y Celestino 2019b: 126; Donate 2019: 226-228), aunque en este caso la albita indicaría que la calcita fue postdeposicional o formó parte de la composición química para la elaboración del blanco en una aplicación postcocción. En el ejemplar de Santarém se ha registrado cuarzo, feldespatos potásicos, mica (moscovita), óxido de hierro, plagioclasas y titanio, este último como elemento intrusivo (Donate 2019: 229-230).

Recientemente, también se han realizado algunas analíticas en varias cerámicas a mano con decoración pintada por DRX-P (Celestino *et al.* 2018), algunas pintadas estilo Medellín. Esta técnica no destructiva permite conocer la composición mineralógica de las pastas y pigmentos. Sin embargo, es más adecuada para el estudio de los pigmentos, ya que solo penetra en las superficies unas pocas micras (Donate 2019: 218), por lo que no serían análisis plenamente representativos para acometer el estudio mineralógico de las pastas. Aún así, los resultados de estas analíticas han determinado que las pastas estaban compuestas por cuarzo, feldespatos, mica, hematita y, en ocasiones, arcillas no calcáreas (Donate 2019: 225), por lo que la información ofrecida no cambia sustancialmente con lo que el resto de análisis han aportado.

Por lo tanto, según los minerales que compusieron las pastas, la temperatura de cocción de la cerámica estilo Medellín osciló entre los 700 y 850 °C.

La naturaleza mineralógica de las muestras analizadas también ha determinado que muchas de las piezas localizadas en los diferentes yacimientos fueron elaboradas en su entorno. Así se ha concluido para el cuenco del cerro Borreguero por la presencia de cordierita, un mineral que se ha localizado en sus inmediaciones (Rodríguez González y Celestino 2019b: 126). Algunos de los ejemplares de la Alcáçova de Santarém (Arruda *et al.* 2019: 141), al contrario, presentan minerales que sugieren su elaboración en el Guadiana Medio (Rodríguez González y Celestino 2019b: 127). La presencia de hornblenda en una de las muestras de Alarcos (Fig. VII.3), un mineral asociado a territorios de

naturaleza volcánica, también podría indicar una producción local al ajustarse al vulcanismo del Campo de Calatrava. Sin embargo, ninguna de las cerámicas de Alarcos analizadas presenta dicho mineral, por lo que parece más probable su adquisición por vía comercial, posiblemente del sur por la presencia de hornblenda en algunas cerámicas tartésicas (*vid supra*, pp. 42-44).

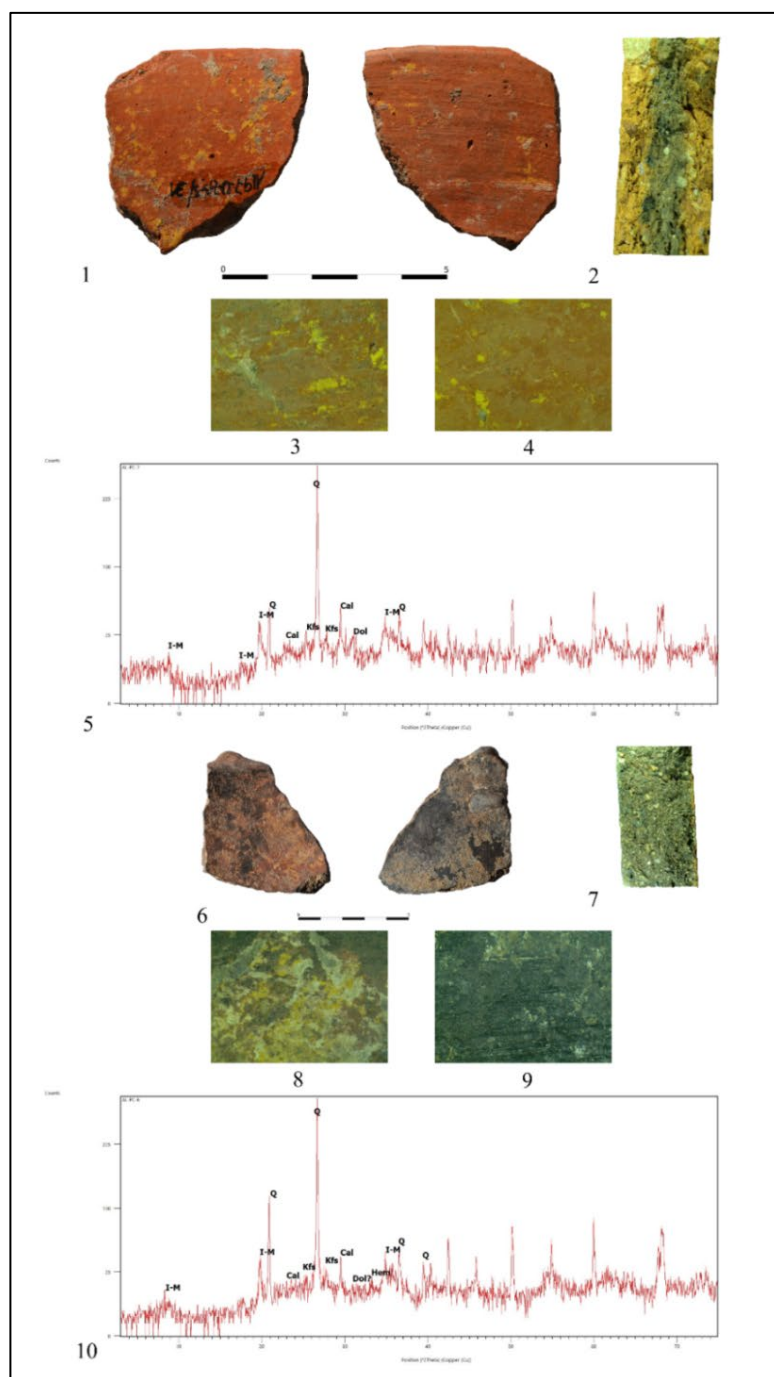


Fig. VII.2. Cerámicas estilo Medellín de Alarcos analizadas por DRX. AL-PC-7: 1, 3-4. Fotografías y detalles de las superficies interna y externa respectivamente; 2. Sección; 5. Difractograma. AL-PC-6: 6, 8-9. Fotografías y detalles de las superficies interna y externa respectivamente; 7. Sección; 10. Difractograma. Difractogramas del Dr. David Guirao Polo (informe inédito).



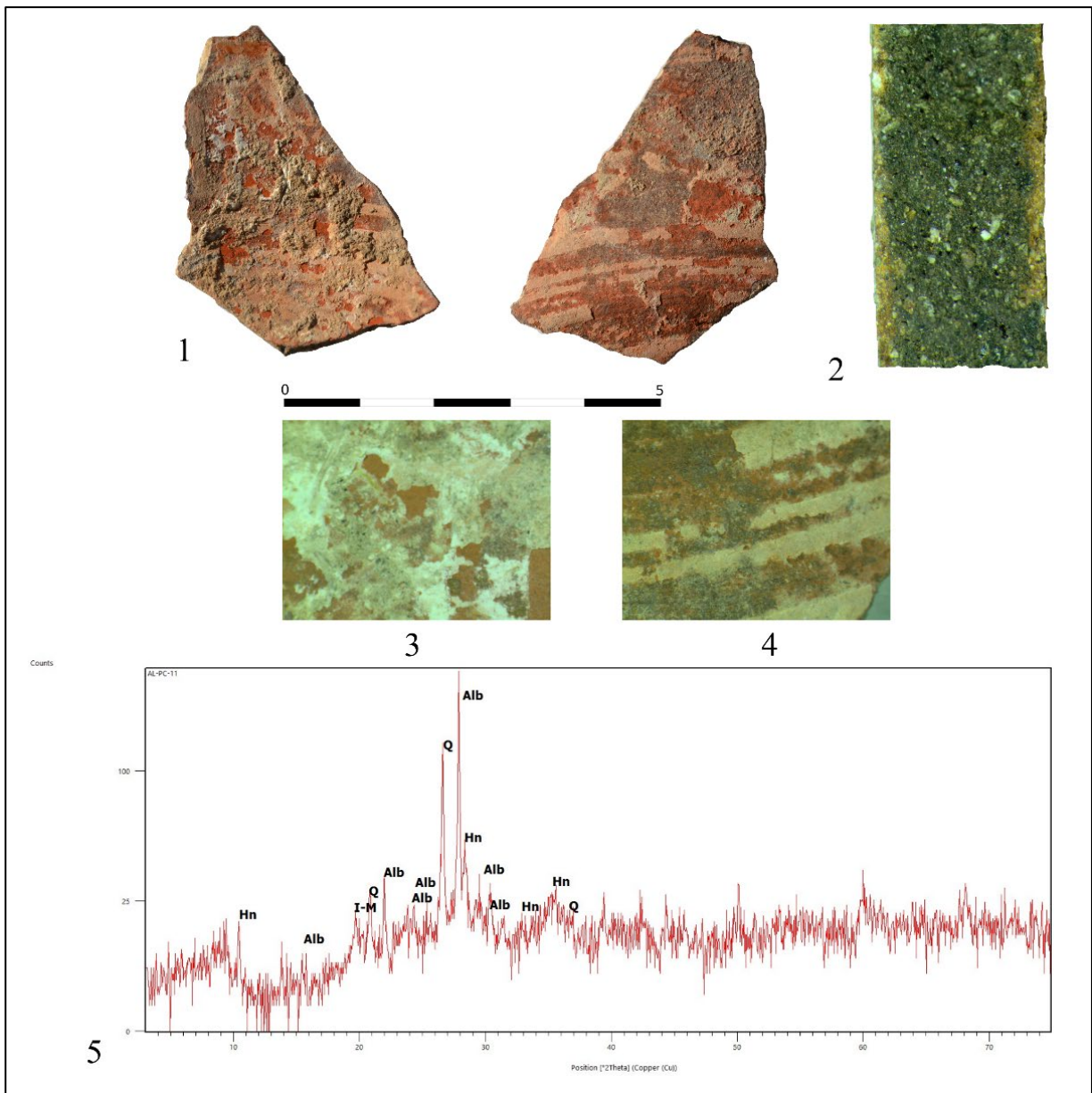


Fig. VII.3. Cerámica estilo Medellín de Alarcos analizada por DRX.

AL-PC-11: 1, 3-4. Fotografías y detalles de las superficies interna y externa respectivamente; 2. Sección; 5. Difractograma. Difractograma del Dr. David Guirao Polo (informe inédito).

Continuando con el análisis tecnológico de la cerámica estilo Medellín, sería conveniente aclarar uno de los aspectos más controvertidos de esta producción.

Cuando esta cerámica fue definida por primera vez, Almagro-Gorbea (1977: 454) señaló el empleo del torno para algunos ejemplares de Medellín por las finas estrías horizontales en las superficies, una tecnología que se generalizó para toda esta producción. Algunos autores también han reconocido el empleo de un torno lento en algunos fragmentos por unas evidencias análogas (Fernández Rodríguez 2001: 269; Arruda *et al.* 2019: 133), aunque la mayor parte de los investigadores coincide en su factura a

mano (Torres Ortiz 2002:160; 2008c: 724; Esteban *et al.* 2019: 94; Rodríguez González y Celestino 2019b: 112, 127). Es posible que las marcas horizontales de las superficies sean en realidad las marcas del escobillado, dando la sensación de marcas de torno. Su consideración como cerámica a mano, no obstante, queda corroborada por las evidencias que ofrecen las imágenes obtenidas por SEM (Donate 2019: 228).

Las superficies de los recipientes fueron alisadas o escobilladas con el fin de lograr una mayor adherencia de los pigmentos a las superficies (Almagro-Gorbea 1977: 454), aunque algunos fragmentos de Cástulo y La Bienvenida-Sisapo presentan las superficies bruñidas, generalmente la externa. Sobre las superficies se aplicó la pintura siguiendo unos patrones diferenciados que argumentan la diferenciación de grupos como han sugerido Esteban *et al.* (2019: 94), aunque los grupos definidos en este trabajo difieren con los establecidos por dichos autores.

El primer grupo, que se denominará grupo 1, se caracteriza por presentar una o ambas superficies cubiertas por una homogénea capa de almagra sobre la que se trazaron motivos en tonos blancos, amarillos y, ocasionalmente, azules y negros. Se trata del grupo con una mayor representación y, por tanto, con una mayor variedad tipológica e iconográfica. El color rosa, violeta y naranja que presentan algunos fragmentos se debe a procesos postdeposicionales en los que los colores se mezclaron.

El segundo grupo (grupo 2) sustituyó la capa de imprimación roja por una blanca sobre la que se bosquejaron motivos en amarillo, negro o rojo. Este grupo, reducido en la zona de estudio a un borde del nivel 12b del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Esteban *et al.* 2019: fig. 12:2), comparte características cromáticas con algunas piezas meseteñas, como los cuencos de Cuestos de la Estación (Benavente, Zamora) (Celis 1993: 123, fig. 15:2).

El tercer y último grupo (grupo 3) no muestra una capa de preparación, sino que los motivos, en blanco, se aplicaron directamente sobre las superficies bruñidas de color oscuro. A nivel cromático podría incluirse como una producción monocroma. Sin embargo, la iconografía oriental que caracteriza a este grupo, así como el empleo del blanco para el desarrollo de la decoración, se relaciona mucho más con la cerámica estilo Medellín. De hecho, uno de los fragmentos de cerámica estilo Medellín documentado por Almagro-Gorbea (1977: 454) presentaba estas características técnicas. Este grupo también es muy reducido, representado básicamente por el citado galbo de Medellín, un plato carenado de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 22:63) y algunos galbos de los niveles 10a y 11a del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Esteban *et al.* 2019: fig. 12:10-11; 13:2).

Los análisis de pigmentos que se han efectuado en este tipo de cerámicas han determinado el uso de hematitas para el rojo, goethita para el amarillo (ambos hidróxidos del hierro), calcita y fosfato cálcico para el blanco y, por último, cuprorivaita para el azul (Celestino *et al.* 2018; Donate 2019: 225). Quizás el talco de la muestra AL-PC-19 o la dolomita de la muestra AL-PC-23 también se emplearon para la elaboración del blanco, ya que en ambas piezas de Alarcos se ha constatado este pigmento. Todos estos componentes minerales se obtendrían en los alrededores de los yacimientos, como los óxidos de hierro para la elaboración del rojo (Rodríguez González y Celestino 2019: 126-127).

Algunos de estos minerales, como la caolinita, desaparecen a partir de los 500°C, lo que, unido a las excelentes cocciones o a las altas temperaturas que alcanzaron estos recipientes, permite asegurar la aplicación de una pintura postcocción para las cerámicas de estilo Medellín (Donate 2019: 224). Otros ejemplos que apuntan hacia ello se encuentran en tres piezas analizadas de Alarcos (AL-PC-11, AL-PC-19, AL-PC-23), cuya temperatura de cocción se estima en torno a los 850°C por la presencia de plagioclasas y albita. Sin embargo, estas piezas muestran pintura blanca, posiblemente elaborada con calcita o talco, minerales que se transforman a tan altas temperaturas.



La aplicación de una pintura postcocción en la cerámica estilo Medellín, a diferencia de las anteriores en las que se ha planteado la cocción del recipiente pintado, quizás explique la diferencia en el tratamiento de las superficies, ya que en los estilos anteriores fueron comunes las superficies bruñidas en las que la pintura tuvo problemas de adherencia.

Sin embargo, los análisis de contenido en un galbo pintado estilo Medellín de Alarcos ha revelado la existencia de cera de abeja (García Huerta 2019: Anexo II: fig. 1:AL'17-U18-2-3), en este caso con pintura amarilla sobre la base de almagra (grupo 1), por lo que quizás las piezas con tonos amarillos y rojos se introdujeron en el horno con pintura, al contrario de los que tenían pintura blanca elaborada con caolinita, calcita o talco. De esta forma, los tonos amarillos y rojos, ambos elaborados con óxidos de hierro, no desaparecerían durante la cocción. Con el fin de aclarar esta cuestión, se ha sometido la pieza estilo Medellín con cera de abeja a un análisis por DRX (AL-PC-25), aunque en ella no se han detectado minerales de cocción que puedan corroborar esta hipótesis.

Por último, en lo relativo a la identidad cultural de las poblaciones que elaboraron estos recipientes, todo parece indicar que la cerámica estilo Medellín fue una producción local en la que se amalgamaron las tradiciones autóctonas con las foráneas (Almagro-Gorbea 1977: 454, 457). El elemento local queda patente en las formas, todas ellas rastreables en el repertorio vascular del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro. Sin embargo, la iconografía bebe de las tradiciones orientales, como queda reflejado en motivos como la flor de loto, los posibles grifos o esfinges, la decoración à *quilloche* o las filas de eses. Una vez más, las cerámicas a mano con decoración pintada son el fiel reflejo de los procesos de interacción cultural que se estaban desarrollando durante el primer milenio a.C. en la península ibérica.

### 7.3 Tipología de la cerámica estilo Medellín

El primer estudio sobre la tipología de la cerámica estilo Medellín se debe a Almagro-Gorbea (1977: 454-459), aunque la documentación disponible en ese momento solo le permitió definir una forma: el cuenco carenado, de bordes casi rectos y con 20 cm de diámetro máximo, cuerpos de casquete esférico y base umbilicada. No obstante, también apuntó la posibilidad de que las formas fueran más variadas y complejas en función de un asa de sección troncopiramidal.

En la revisión de Torres Ortiz (2008c), aparte del cuenco anterior, se reconocieron algunas particularidades morfológicas relacionadas con el ambiente cultural en el que se desarrolló este estilo, concretamente los mamelones perforados en el caso de los cuencos norteños de La Aldehuela.

Desde el trabajo pionero de Almagro-Gorbea (1977) hasta la actualidad, el número de hallazgos ha aumentado considerablemente. Dichos hallazgos han permitido ampliar el conocimiento de esta producción, ofreciendo nuevas formas, nuevos motivos y nuevos contextos para aquilatar cuestiones como la cronología o la funcionalidad de estos recipientes.

En lo relativo a las formas y su relación con la decoración estilo Medellín, como acertadamente han planteado Rodríguez González y Celestino (2019b: 127), la decoración que define a este estilo fue el elemento que se transmitió entre las distintas comunidades que lo materializaron en su propio repertorio formal, aunque en algunos casos, como han revelado los análisis mineralógicos, los propios recipientes pintados fueron objeto de comercio. Esta dinámica probablemente favoreció el desarrollo de un estilo flexible en sus concepciones formales y estilísticas, ya que la propia comunidad que lo desarrolló imprimió algunos de sus elementos más definitorios, como el caso de los mamelones con perforación horizontal en el caso de los cuencos de La Aldehuela.

Esta consideración contempla una amplia variedad tipológica para la cerámica estilo Medellín, variedad que depende del contexto cultural en el que se desarrolló este estilo. Sin embargo, durante mucho tiempo se han manejado exclusivamente los datos del yacimiento homónimo para el estudio de esta cerámica, tanto los de la cata del teatro romano como los de la necrópolis. En este yacimiento, fundamental e ineludible para el estudio de esta producción, la mayoría de las formas que sirvieron como soporte quedan reducidas al clásico cuenco carenado de paredes finas y bordes ligeramente rectos, forma que estaría muy arraigada en las tradiciones del Guadiana Medio como reflejan algunos yacimientos extremeños en los que aparece sin decoración (Jiménez Ávila y Heras 2017: fig. 9: izq.), incluido el propio Medellín (Almagro-Gorbea 1977: figs. 169:567; 171:4998; 173:5763, 5823, 5960, 5962, 5966; 174:5979, 6062, 6124, 6129, 6131; 175:6398, 6485, 6568, entre otros).

No obstante, y aun cuando el cuenco aludido es la forma que se documenta en la necrópolis de Cruz del Negro, la necrópolis del sector IV-E de Alarcos o cerro Borreguero entre otros, existen publicaciones desde principios de los años ochenta del siglo XX que han constatado cerámica estilo Medellín en soportes muy diferentes, como en Cástulo, la necrópolis del Cortijo de las Torres o en el cerro Macareno. Santarém también ofreció algunas formas ajenas al típico cuenco del Guadiana Medio ya en los primeros años del siglo XXI (Arruda 2005: fig. 20:2), diferencias que han vuelto a revelar los nuevos hallazgos (Arruda *et al.* 2019) y que también reflejan los recientes testimonios de Alarcos.

De esta forma, podemos concluir que la cerámica estilo Medellín no estuvo sujeta a un soporte tipológico concreto, sino que se materializó en la tradición vascular de cada una de las comunidades que desarrollaron este estilo.

## 1. FORMAS ABIERTAS

La cerámica a mano pintada estilo Medellín se desarrolló preferentemente en formas abiertas que pertenecen a la vajilla fina de mesa. La excepcionalidad de estos recipientes pintados, utilizados muy probablemente para acontecimientos puntuales, no solo queda reflejado en el desarrollo de una elaborada y deleznable decoración pintada postcocción, sino también en los grosores de las paredes de los recipientes. Ninguna de las formas expuestas a continuación suele superar el centímetro de grosor. De hecho, la única cazuela registrada, una forma que normalmente tiene mayores grosores que los cuencos, no supera los 6 mm. Por ello, a diferencia de las producciones anteriores en las se ha registrado una mayor variedad de formas, se omitirá en la mayoría de las veces la información sobre los grosores al mostrar una gran homogeneidad.

### 1.1 Cazuelas

1.1.1 Cazuela con borde exvasado (Fig. VII.4:1). Dentro de este tipo se incluye únicamente una cazuela inédita del sector III de Alarcos, con 24 cm de diámetro y el borde apuntado. Se desconoce la forma del cuerpo, aunque presenta un perfil muy cerrado para tratarse de un recipiente de cuello acampanado. Por ello, y con las pertinentes reservas que se desprenden de su fragmentación, se ha incluido entre las cazuelas.

1.1.2 Cazuela con pie indicado (Fig. VII.4:2). Entre las cerámicas estilo Medellín de Alarcos se encuentra un pie indicado (García Huerta y Morales 2017: fig. 8:12), probablemente de una cazuela. El pie, de 7 cm de diámetro, presenta decoración amarilla sobre una base de almagra, lo cual revelaría una forma abierta. Si a eso se añade su grosor, en torno a 1 cm, lo más prudente sería su clasificación entre las cazuelas. Quizás se trate de una cazuela carenada de bordes rectos y pie indicado, similar a la que se documentó en la campaña de 2017 en este mismo yacimiento que se encuentra en fase de estudio, aunque en este caso está bruñida y no tenía decoración.

## 1.2 Cuencos

### 1.2.1 cuencos con carena marcada (Fig. VII.4:3-6)

1.2.1.1 Cuenco de carena alta marcada y borde continuo (Fig. VII.4:3). Este tipo, cuyo diámetro oscila entre los 14 y 17 cm, se caracteriza por una carena alta marcada y un cuerpo de casquete esférico ligeramente apuntado conforme se desciende hacia la base. Desde la carena hasta el labio se desarrolló un borde exvasado, generalmente apuntado y con un perfil continuo. El único ejemplar completo, el del conjunto 21 de la necrópolis de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: fig. 116; Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 92:2), muestra una profundidad de 5.5 cm y una base umbilicada. Esta forma también aparece en la sepultura 2 de la necrópolis de Cruz del Negro (Bonsor, 1899: fig. 116), en los niveles XIII (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXVI:d), XIV (Almagro-Gorbea 1977: láms. LXXVII:b; LXXVIII:a) y XV de la cata del teatro romano de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXVIII:d), en la tumba 4 de la necrópolis del sector IV-E de Alarcos (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 5:4), en el cerro de las Cabezas (Esteban *et al.* 2003: fig. 7:4) y en los conjuntos 82/13C (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 143:3), 86G/26 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 393:3), 86H/5+En5 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 445:1), 86H/En3 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 446:2), 86H/7 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 447:1) y 86C/A-1 de la necrópolis de Medellín (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 322). Por último, hay que señalar los ejemplares recientemente recuperados en el área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13:6, 14-15; Esteban *et al.* 2019: fig. 14:5, 13-14) y los inéditos del sector III de Alarcos.

1.2.1.2 Cuenco de carena alta marcada y borde cóncavo (Fig. VII.4:4). Se trata de un tipo muy parecido al anterior, aunque en este caso el borde no es continuo sino cóncavo. Los labios suelen estar apuntados, con unos diámetros entre los 13.5 y 17 cm. Este cuenco se registra en el cerro de las Cabezas (Esteban *et al.* 2003: fig. 7:3), en el nivel 11b del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 106:46; Esteban *et al.* 2019: fig. 12:6), en la necrópolis de Las Cumbres (Córdoba 2004: fig. 3:2) y en la Plaza de San Martín (López Jiménez y Benet 2004: fig. 9:16; Blanco García 2019: fig. 10:1-3). Quizás deba incluirse en esta forma el fragmento recuperado en la Habitación 1 de cerro Salomón (Blanco Freijeiro *et al.* 1970: fragmento nº 156), aunque no conserva el borde.

1.2.1.3 Cuenco de carena media y borde continuo (Fig. VII.4:5-6). En este caso, la carena se marcó en un punto más distante con respecto al labio, generalmente en la mitad. Desde la carena partió el borde continuo que puede ser recto o ligeramente exvasado. Algunos de estos cuencos, con el labio redondeado y con diámetros que oscilan entre los 10 y los 17 cm, se han recuperado completos, ofreciendo una profundidad entre los 5.1 y 6 cm. Dichos recipientes también han permitido conocer las bases umbilicadas, una con 7 mm de diámetro. En ocasiones, como ocurre con los vasos de La Aldehuela (Santos Villaseñor 2005: figs. 1-3), presentan un mamelón con perforación horizontal justo por encima del punto de inflexión (Fig. VII.4:6), por lo que quizás pertenezca a esta forma el asa hallada en el nivel XIII de la cata del teatro romano de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXVI:c). Cuencos de este tipo aparecen en los niveles X (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXV:f), XI (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXV:h-i) y XIV de la cata del teatro romano de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXVII:d), así como en los conjuntos 22 (70/22) (Almagro-Gorbea 1977: fig. 118: derecha arriba; Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 94a:3) y bajo el encachado 3 de la necrópolis de dicho yacimiento (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 98sc7). Los casi 2 mm de grosor de su pared y los 17 cm de diámetro también abogarían por la inclusión del cuenco del cerro Borreguero en este grupo, aunque sus excavadores lo clasificaron como cazuela (Celestino y Rodríguez González 2017b: 202, fig. 17; Celestino *et al.* 2018: fig. 1). De hecho, en la definición de las características generales de esta producción, Almagro-Gorbea (1977: 454) clasifica como cuencos todos los recipientes menores de 20 cm de diámetro, muchos de este tipo. En la estructura E28 de la necrópolis del cerro del Viento (Lechuga y Soto 2017: 15 nº 7; Sánchez *et al.* 2019: fig. 4:14), Santarém (Arruda *et al.* 2019: fig. 4:226) y en el sector III de Alarcos también se ha documentado algún ejemplar que pertenece a esta forma.

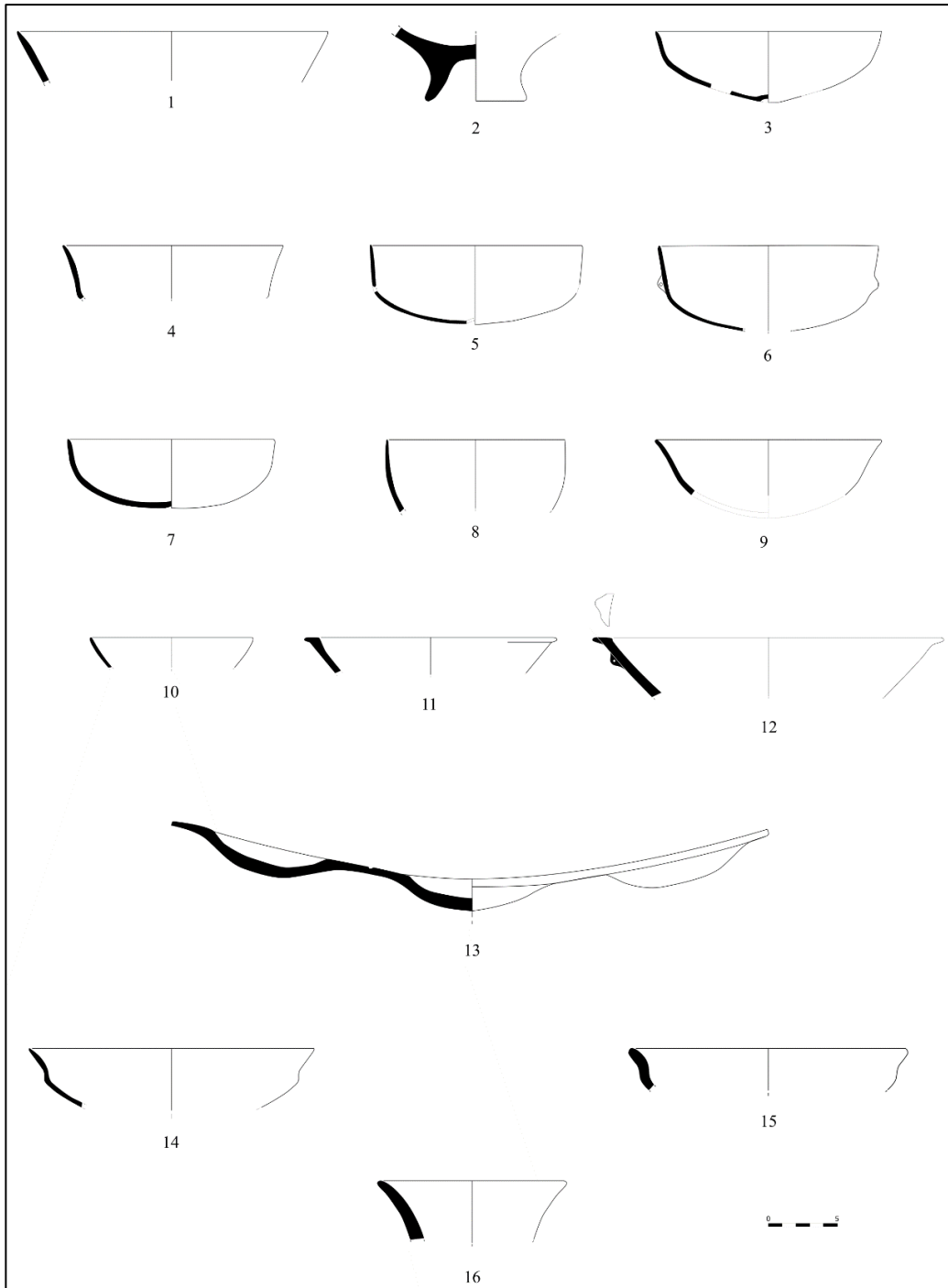


Fig. VII.4. Formas abiertas de la cerámica estilo Medellín.

Cazuelas: 1. 1.1.1 (inédita de Alarcos); 2. 1.1.2 (García Huerta y Morales 2017: fig. 8:12). Cuencos: 3. 1.2.1.1 (Almagro-Gorbea 1977: fig. 116); 4. 1.2.1.2 (Fernández Ochoa et al. 1994: fig. 106:46); 5-6. 1.2.1.3 (Almagro-Gorbea fig. 118: derecha arriba; Santos Villaseñor 2005: figs. 1-2); 7-8. 1.2.2.1 (Almagro-Gorbea et al. 2006: fig. 232; Rodríguez Hernández 2018: fig. 3.6: centro-izquierda); 9. 1.2.2.2 (Arruda et al. 2017b: fig. 6:9); 10-11. 1.2.2.3 (Arruda et al. 2019: fig. 4: arriba; inédita de Alarcos); Fuentes: 12. 1.3.1 (inédita de Alarcos); 13. 1.3.2 (Carrasco et al. 1986: fig. 1); Platos: 14. 1.4.1 (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 22:63); 15. 1.4.2 (inédita de Alarcos); Formas cerradas: 16. 2.1 (inédita de Alarcos).

### 1.2.2 Cuencos sin carena (Fig. VII.4:7-11)

1.2.2.1 Cuenco hemisférico de borde recto (Fig. VII.4:7-8). Este cuenco, en ocasiones con un perfil de algo menos de media esfera, no presenta carena y los bordes, generalmente redondeados, son rectos o ligeramente exvasados. Los ejemplares completos poseen una profundidad entre los 4.8 y 7.6 cm y, en un caso que ha conservado el fondo, una base umbilicada de 8 mm de diámetro. Los cuencos hemisféricos, entre los 14.5 y los 16.5 cm de diámetro, se registran en el nivel VIII del teatro romano de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXV:b), en el cerro de las Cabezas (Esteban *et al.* 2003: fig. 7:5), en los conjuntos 85B/3 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 202:3) y 85B/31 de la necrópolis de Medellín (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 232; Torres Ortiz 2008c: fig. 803), así como en el nivel 9b del corte A1 (ab) (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 78:76; Esteban *et al.* 2019: fig. 13:3) y el edificio orientalizante del área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13:8; Esteban *et al.* 2019: fig. 14:10). Con una inusual decoración de palmetas entrelazadas aparece también en la necrópolis de Las Esperillas (VVAA 2018: 444: abajo). En ocasiones, este cuenco adquirió un perfil más cónico y un borde apuntado (Fig. VII.4:8), como en los ejemplares del cerro de San Vicente (Rodríguez Hernández 2018: fig. 3.6: arriba) y la Alcáçova de Santarém (Arruda *et al.* 2019: figs. 3:1238, 1216, 329, 1092; 4: arriba, 10395, 1338), con diámetros algo más reducidos que se sitúan entre los 7.5 y 13 cm.

1.2.2.2 Cuenco hemisférico de borde exvasado (Fig. VII.4:9). Este tipo, entre los 14.5 y 16 cm de diámetro, se caracteriza por una sección similar al tipo anterior, aunque en este caso los bordes se exvasan ofreciendo un perfil más abierto. Este tipo de cuenco aparece en el nivel 21 del cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 60:409), en la UE 8 del corte 2 de la ladera norte del cerro del castillo de Medellín (Almagro-Gorbea y Martín Bravo 1994: fig. 18:11), en la fase III de Castro Marim (Arruda *et al.* 2017b: fig. 6:9), en la fase 5 de Santarém (Arruda *et al.* 2019: fig. 3:851) y en la Plaza de San Martín (Blanco García 2019: fig. 10:2).

1.2.2.3 Cuenco de casquete esférico (Fig. VII.4:10). Este cuenco, con menos profundidad que los casos anteriores, es muy abundante en la Alcáçova de Santarém (Arruda 2005: fig. 20:2; Arruda *et al.* 2019: figs. 3:49, 570, 717, 814, 838, 1015, 1040; 4: arriba, 13943, 814, 11946, 13935, 15534, 13659) y en Alarcos, con diámetros entre los 8 y los 17 cm. En algunos casos, como en un ejemplar de Alarcos, los bordes se decoraron con una sucesión de mamelones (Fig. VII.4:11). Dado el amplio diámetro que muestran, ocasionalmente podrían considerarse platos, aunque se trata de bordes demasiado fragmentados que impiden diferenciarlos.

### 1.3 Fuentes

#### 1.3.1 Fuente troncocónica (Fig. VII.4:12).

Esta fuente, de 25 cm de diámetro y 7 mm de grosor, se ha registrado en el sector III de Alarcos. Se caracteriza por un borde plano que desarrolla un perfil troncocónico, aunque se desconoce la forma de la base. La única forma que se ha conservado presenta un mamelón en el borde, aunque es muy posible que se desarrollara a lo largo del mismo como ocurre en las fuentes de perfil hemisférico del estilo Meseta (Fig. VIII.5:18). También presenta un mamelón con perforación horizontal por debajo del borde, por lo que fue una pieza que estuvo suspendida.

#### 1.3.2 Fuente de platos (Fig. VII.4:13)

Este inusual tipo está únicamente registrado en la necrópolis del Cortijo de las Torres (Carrasco *et al.* 1986: fig. 1; Pachón y Carrasco 2005: graf. 1; lám. 1), aunque posiblemente deba incluirse una segunda fuente análoga hallada en este mismo yacimiento de la que solo se conservan algunos restos de almagra (Pachón y Carrasco 2005: graf. 4). Se trata de un recipiente ligeramente curvado y compuesto por seis platitos, cada uno con 7.2 cm de diámetro y 1.2 cm de profundidad, posiblemente para colgarse como así reflejan las perforaciones en alguna de las partes del recipiente.

## 1.4 Platos

1.4.1 Plato de carena alta marcada (Fig. VII.4:14). Se trata de un plato con un perfil en Z por la existencia de un pequeño tramo recto entre la carena y el borde, este último muy exvasado y de labio apuntado. Sus 21 cm de diámetro y sus 2 mm de grosor, unido a su escasa profundidad, abogarían por su clasificación como plato. Esta forma solo se constata en el nivel II del poblado de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 22:63).

1.4.2 Plato con perfil en S (Fig. VII.4:15). Este tipo se atestigua en el nivel 3 de la U18-2 del sector III de Alarcos (AL17-U18-2-3), con 34 cm de diámetro y 8 mm de grosor. Se trata de una forma muy abierta, con el borde redondeado y un ligero engrosamiento del borde. A esta forma quizás pertenezcan los dos bordes de plato muy fragmentados de los niveles II y VI-A de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 19:42; 73:630) y uno de la Alcáçova de Santárem (Arruda *et al.* 2019: fig. 4:526 G18 [2b]), con diámetros entre los 15.5 y 21 cm.

## 2. FORMAS CERRADAS

### 2.1 Vaso de cuello acampanado (Fig. VII.4:16)

Este tipo solo se ha localizado en Alarcos, con 12 cm de diámetro y casi 8 mm de grosor. Se desconoce la forma del cuerpo, aunque podría tratarse de un vaso *a chardón* a juzgar por la estrechez del cuello.

## 3. FORMAS NO IDENTIFICABLES

Entre las formas sin determinar se encuentran algunos bordes exvasados que podrían pertenecer a los tipos 1.2.1.1 ó 1.2.1.2, concretamente los documentados en los conjuntos 85B/10 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 210:3), 85B/30 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 230a:21), 86G/En20 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 388) y 86H/En3 de la necrópolis de Medellín (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 446:1), en el nivel 12b del corte A1 (ab) (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 114:26; Esteban *et al.* 2019: fig. 12:2-4) y el área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Esteban *et al.* 2019: fig. 14:11) o en el sector III de Alarcos. También existe un borde de la fase VI de Santárem cuya forma no se ha podido reconstruir (Arruda *et al.* 2019: fig. 3:1167).

A estos se añaden los galbos del nivel 12 de Colina de los Quemados (Luzón y Ruiz Mata 1973: lám. XV:c-d), los niveles II, III, VI-A y el nivel 1 del sondeo IX de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 22:64; 33:201-899; 73:631; Blázquez *et al.* 1985: fig. 128:h) o el hallado en las inmediaciones de este último durante unas labores de prospección (Blázquez y Valiente Malla 1981b: fig. 5:7). Fragmentos que no permiten reconstruir su forma también aparecen en el nivel 20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 59:489), el cerro de las Cabezas (Vélez y Pérez Avilés 1987: lám. IV:28, 30; Esteban *et al.* 2003: fig. 7:6), los niveles 10a y 11a de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 100:15-16; Esteban *et al.* 2019: figs. 12:10-11; 13:2), los alrededores del torreón árabe de Cástulo (García-Gelabert y Blázquez 1996: fig. 2), el encachado 3 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 98sc4-6) o los conjuntos 85B/14 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 214:2), 85C/17 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 265b:19), 86G/En11 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 375:1-2) y 86G/En6 de la necrópolis de Medellín (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: 413bis), así como en los niveles VII (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXV:a), VIII (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXV:c-e), X (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXV:g), XI (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXV:k), XIII (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXVI:b-c), XIV (Almagro-Gorbea 1977: láms. LXXVIII:b-c; LXXVII:a, c, e-f) y XV de la cata del teatro romano de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXVIII:e). Por último, se han hallado varios galbos de esta producción en la Alcáçova de Santarém (Arruda 2005: fig. 20:3; Arruda *et al.* 2019: figs. 3:493; 4:arriba-4), Cuesta del Viejo I (Benito 2017: fig. IV.40:149), el cerro de San Vicente (Rodríguez Hernández 2018: fig. 3: arriba-izquierda), los niveles 10b, 11b y 12b del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 114:27; 106:48-49; Esteban *et al.* 2019:

figs. 12:5, 7-8; 13:1) y en el área 4 del mismo yacimiento (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13:12, 13, 17; Esteban *et al.* 2019: fig. 14:1-2, 6, 12, 16), en el nivel superficial del cerro del castillo de Medellín (González Rodríguez y Celestino 2019: fig. 2), en la Plaza de San Martín (Blanco García 2019: fig. 10:1) y en el sector III de Alarcos.

Muchos de estos galbos pertenecen a fondos o bases, como la base umbilicada del nivel 12 de Colina de los Quemados (Luzón y Ruiz Mata 1973: lám. XV:b) o la del nivel VI-A de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 73:632). También, y a pesar de que se clasificó como cerámica a torno, existe un fragmento del nivel III/IV de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 35:214) que presenta una gran similitud con otro fragmento del nivel III de este mismo yacimiento (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 33:201-899), por lo que parece segura su adscripción al estilo Medellín del grupo 1.

Por lo que respecta al yacimiento de Medellín, existen, tanto en la cata del teatro romano como en la necrópolis, una serie de fragmentos que no están dibujados y de los que solo se detallan sus características cromáticas. Por tanto, se desconoce si se trata de formas reconstruidas o de galbos. Me refiero, concretamente, a cuatro fragmentos del nivel VII (Almagro-Gorbea 1977: 425), nueve del nivel VIII (Almagro-Gorbea 1977: 427-429), dos del nivel IX (Almagro-Gorbea 1977: 430), cuatro del nivel X (Almagro-Gorbea 1977: 431), veinte del nivel XI (Almagro-Gorbea 1977: 433), nueve del nivel XII (Almagro-Gorbea 1977: 435), doce del nivel XIII (Almagro-Gorbea 1977: 437), treinta y cinco del nivel XIV (Almagro-Gorbea 1977: 439), uno en el nivel XIVbis (Almagro-Gorbea 1977: 442), diez del nivel XV (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: 444) y cuatro del nivel XVI de la cata del teatro romano (Almagro-Gorbea 1977: 446).

En el caso de la necrópolis sí que se detalla una mayor información, aunque tampoco se publica el dibujo de determinados fragmentos referidos. Tal situación se atestigua en los conjuntos 82/25 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: 131, 25-9), 86G/29C (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: 291, 29C-12), 82/15B (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: 123, 15-18, 15-19), 85B/1 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: 152, 1-3a-b), 85B/En12 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: 161, 12-1a, 12-1b), 85D/2 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: 207, 2-2), 86C/9 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: 226, 9-4), 86G/22 (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: 280, 86G-sp22-10g) y bajo el conjunto 85C/7 (Almagro Gorbea *et al.* 2006: 203, 85C/spA4). Lo mismo ocurre con los materiales de Santarém, ya que la dificultad que supone la publicación en detalle de los 43 fragmentos de cerámica estilo Medellín imposibilita el conocimiento total de la decoración o las formas constatadas (Arruda *et al.* 2019: 136). Del torreón árabe de Cástulo también procede un recipiente del que podría reconocerse su forma, ya que se conserva más de la mitad, incluyendo el borde (García-Gelabert y Blázquez 1996: fig. 2: centro-derecha). Sin embargo, la pieza en cuestión aparece publicada en una fotografía y sin orientación, por lo que se desconoce su perfil.

En el registro total de los recipientes se observa la práctica totalidad de la decoración estilo Medellín sobre formas abiertas (98.7%), quedando reducidas las formas cerradas a la proporción testimonial del 1.3% (Fig. VII.5). Dentro de las formas abiertas predomina el grupo de los cuencos con el 86.7% del total, igualándose prácticamente las proporciones entre el subgrupo con carena marcada (42.7%) y el subgrupo sin carena (44%). De entre los cuencos, el tipo 1.2.1.1 es el más abundante, con el 24% del total, seguido de los tipos 1.2.2.1 y 1.2.2.3 con el 18.7% cada uno. El cuenco menos habitual es el del tipo 1.2.1.2, con un 5.3%. Las fuentes y los platos también están escasamente representados, con un 2.7% y un 6.7% respectivamente.

De esta información se deduce la estrecha vinculación entre la cerámica estilo Medellín y las formas abiertas, de ahí la rica decoración de las superficies internas, siendo los cuencos la forma predominante para el desarrollo de esta producción.

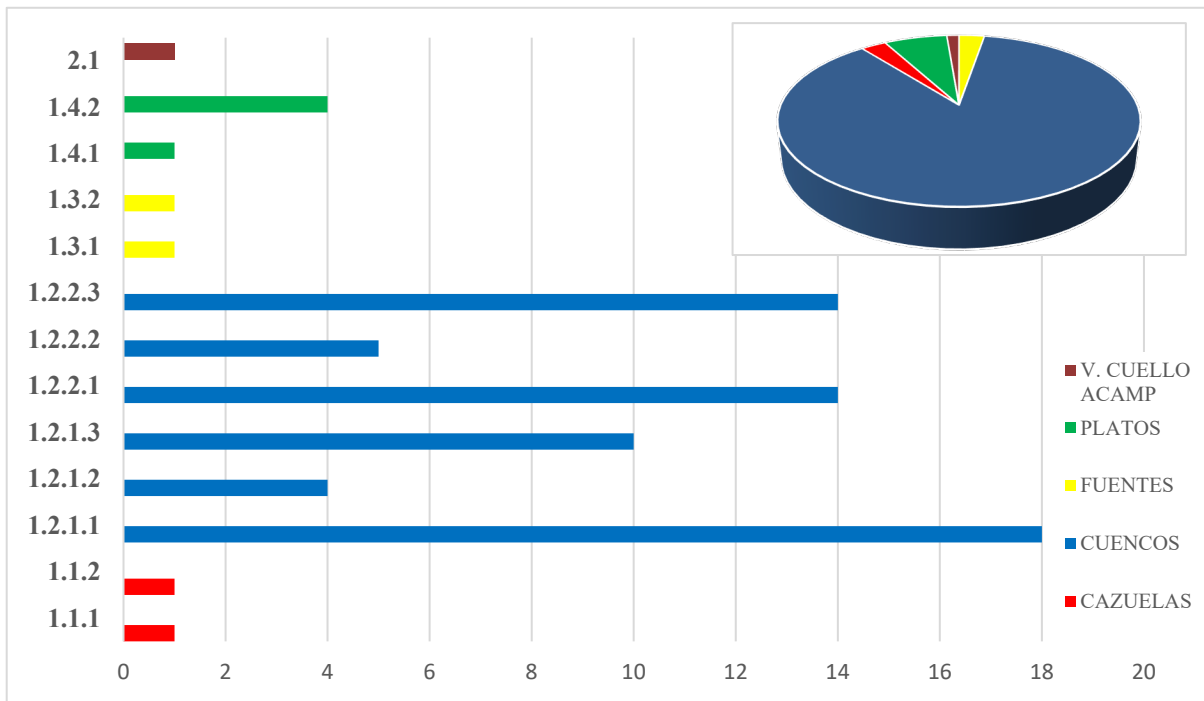


Fig. VII.5. Relación cantidad/tipo (diagrama de barras) y cantidad/grupo (diagrama de sectores) de la cerámica estilo Medellín.

## 7.4 Decoración de la cerámica estilo Medellín

### 7.4.1 Los motivos y las composiciones

El primer trabajo sobre el repertorio iconográfico de la cerámica estilo Medellín se debe a Almagro-Gorbea (1977: 456-452, fig. 188), aunque su aportación se centró fundamentalmente en los hallazgos del yacimiento homónimo. Será posteriormente, con la síntesis de Torres Ortiz (2008c: 728-731), cuando se ofrezca una recopilación de todos los temas conocidos de esta producción hasta ese momento, aunque en esta contribución no se ofreció una información excesivamente detallada.

En la cerámica estilo Medellín, como ocurre en las anteriores producciones, existen composiciones complejas que recopilan en su sintaxis decorativa otros motivos más simples. Sin embargo, al contrario de aquellas, la ejecución polícroma de la decoración supuso que un mismo motivo se expresara en tonalidades distintas.

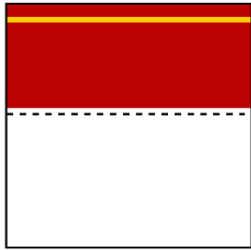
Como aclaración con respecto a las tonalidades de los motivos de la Alcáçova de Santarém, habría que apuntar su publicación gráfica en blanco (Arruda *et al.* 2019: fig. 4), aunque en el estudio de los hallazgos se afirma que “a pintura dos motivos é sempre amarelada” (Arruda *et al.* 2019: 136), por lo que la representación de los mismos en este trabajo será en amarillo.

En la cerámica estilo Medellín se han podido distinguir los siguientes motivos:

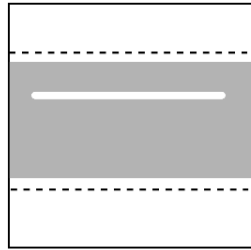
- |              |             |                  |                |
|--------------|-------------|------------------|----------------|
| A: Línea     | D: Retícula | H: Zigzag        | V: Vegetal     |
| B: Triángulo | E: Rombo    | I: Indeterminado | X: Esteliforme |
| C: Cuadrado  | G: Aspa     | J: Banda plana   | Z: Zoomorfo    |



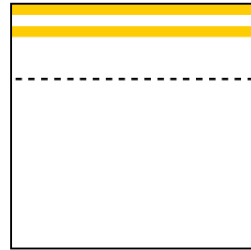
SUPERFICIE EXTERNA



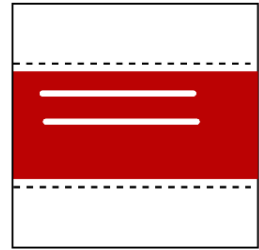
A1



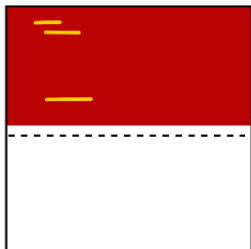
A2



A3



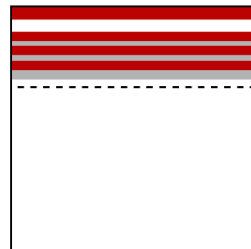
A4



A5



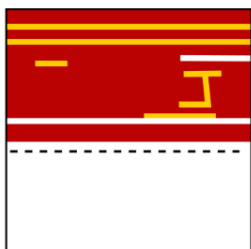
A6



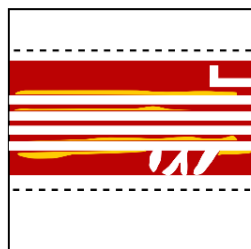
A7



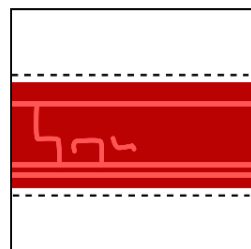
A8



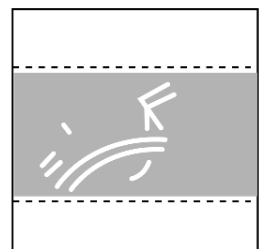
A9



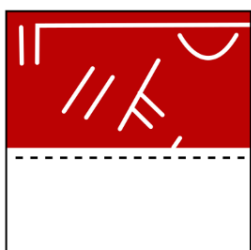
A10



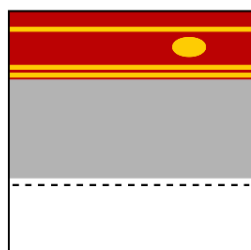
A11



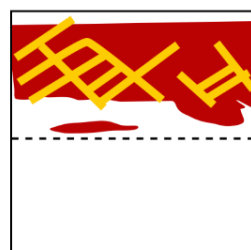
A12



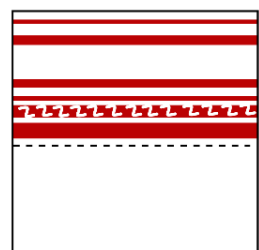
A13



A14



A15



A16

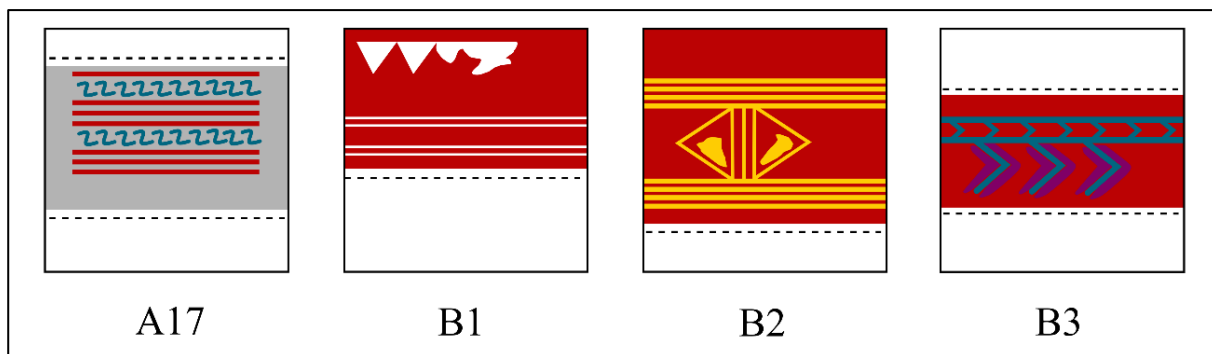


Fig. VII.6. Grupo A (composiciones lineales). Grupo B (composiciones lineales y triangulares).

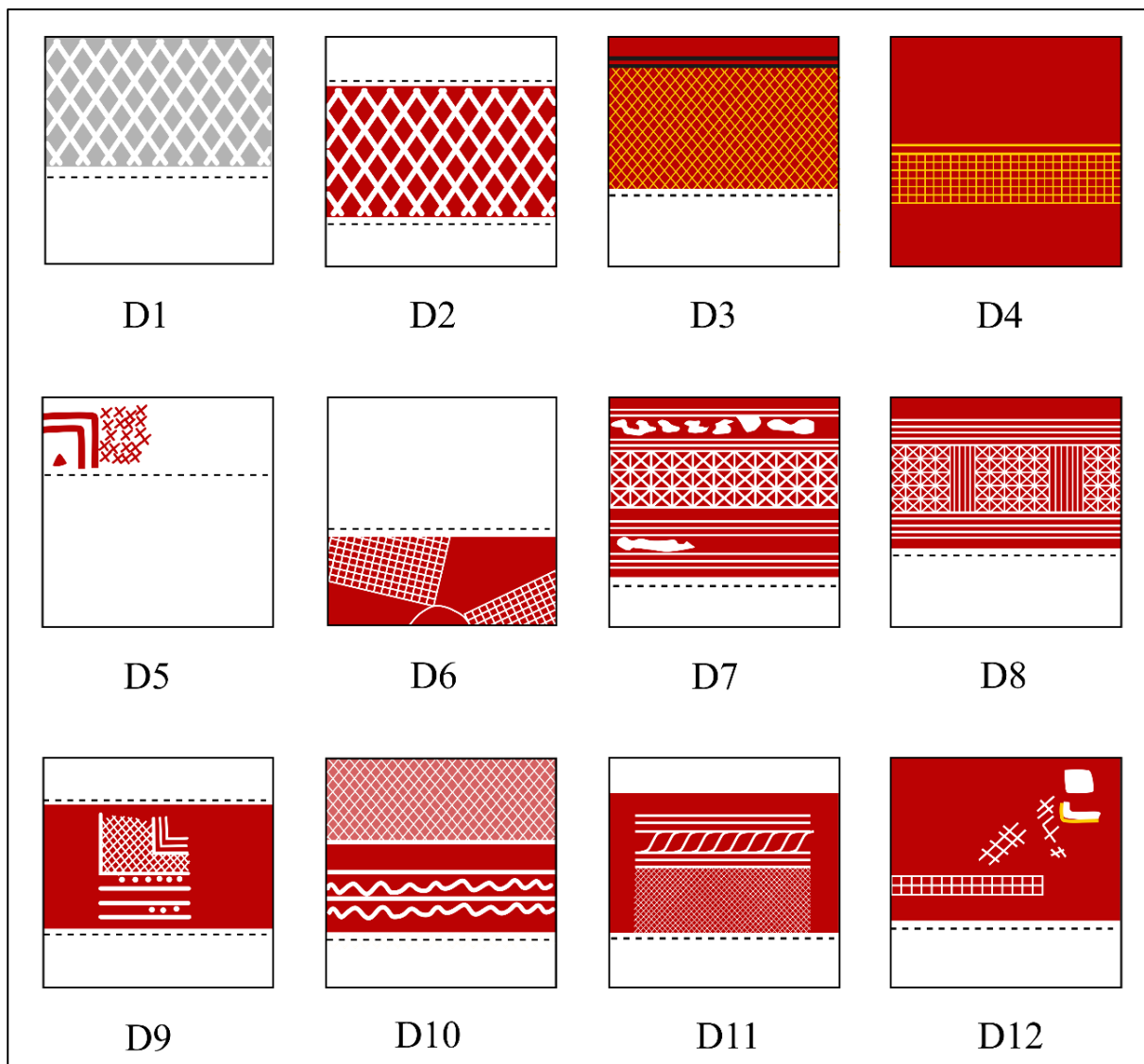


Fig. VII.7. Grupo D (composiciones lineales y reticuladas).

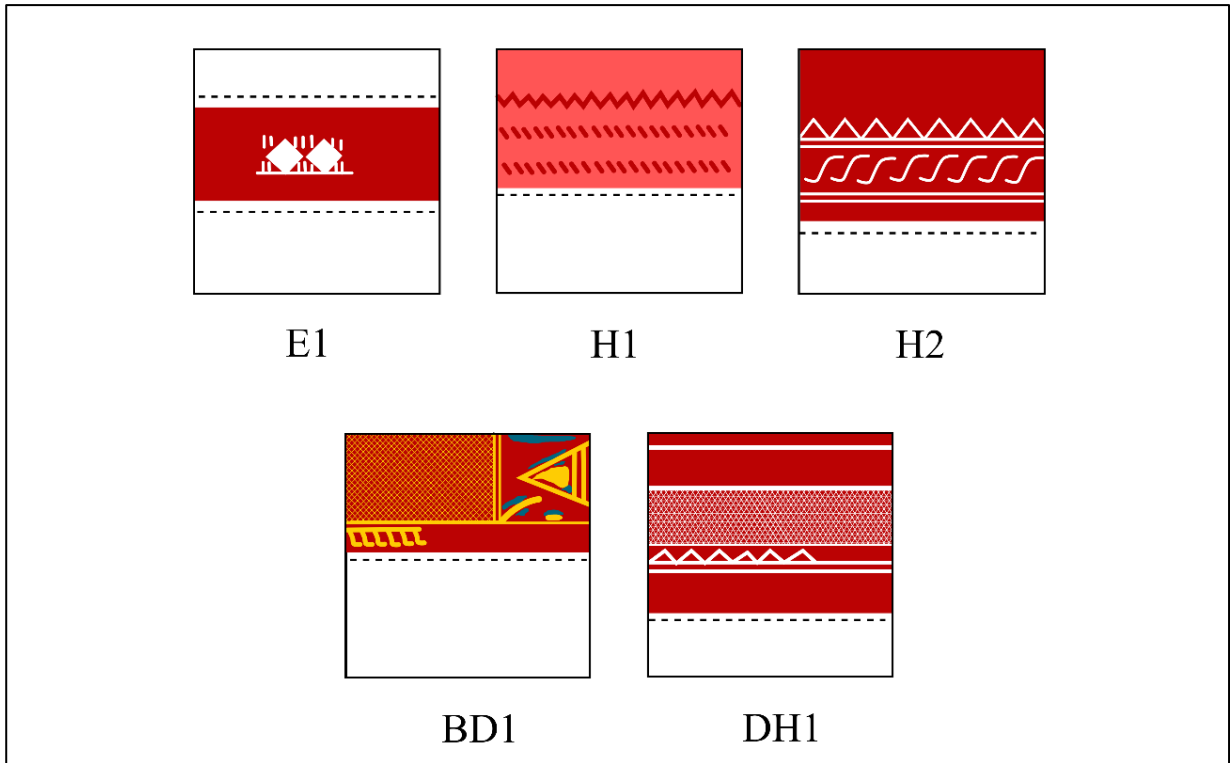


Fig. VII.8. Grupo E (composiciones lineales y romboidales). Grupo H (composiciones lineales y en zigzag). Grupo BD (composiciones lineales, triangulares y reticuladas). DH (composiciones lineales, reticuladas y en zigzag).

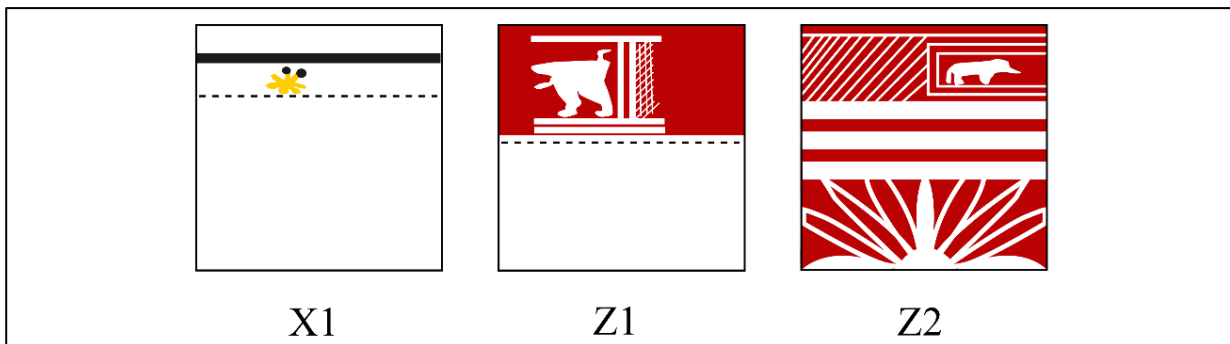


Fig. VII.9. Grupo X (motivos esteliformes). Grupo Z (motivos zoomorfos).



Fig. VII.10. Grupo JA (Composiciones lineales y de bandas de tintas planas). Grupo QA (composiciones de bandas quebradas). Grupo QB (composiciones de bandas quebradas y triángulos o composiciones triangulares a base de bandas quebradas). Grupo QD (composiciones de bandas quebradas y retículas o composiciones reticuladas a base de bandas quebradas). Grupo QE (composiciones de bandas quebradas y rombos o composiciones romboidales a base de bandas quebradas). Grupo QG (composiciones de bandas quebradas y aspás o composiciones de aspás a base de bandas quebradas).

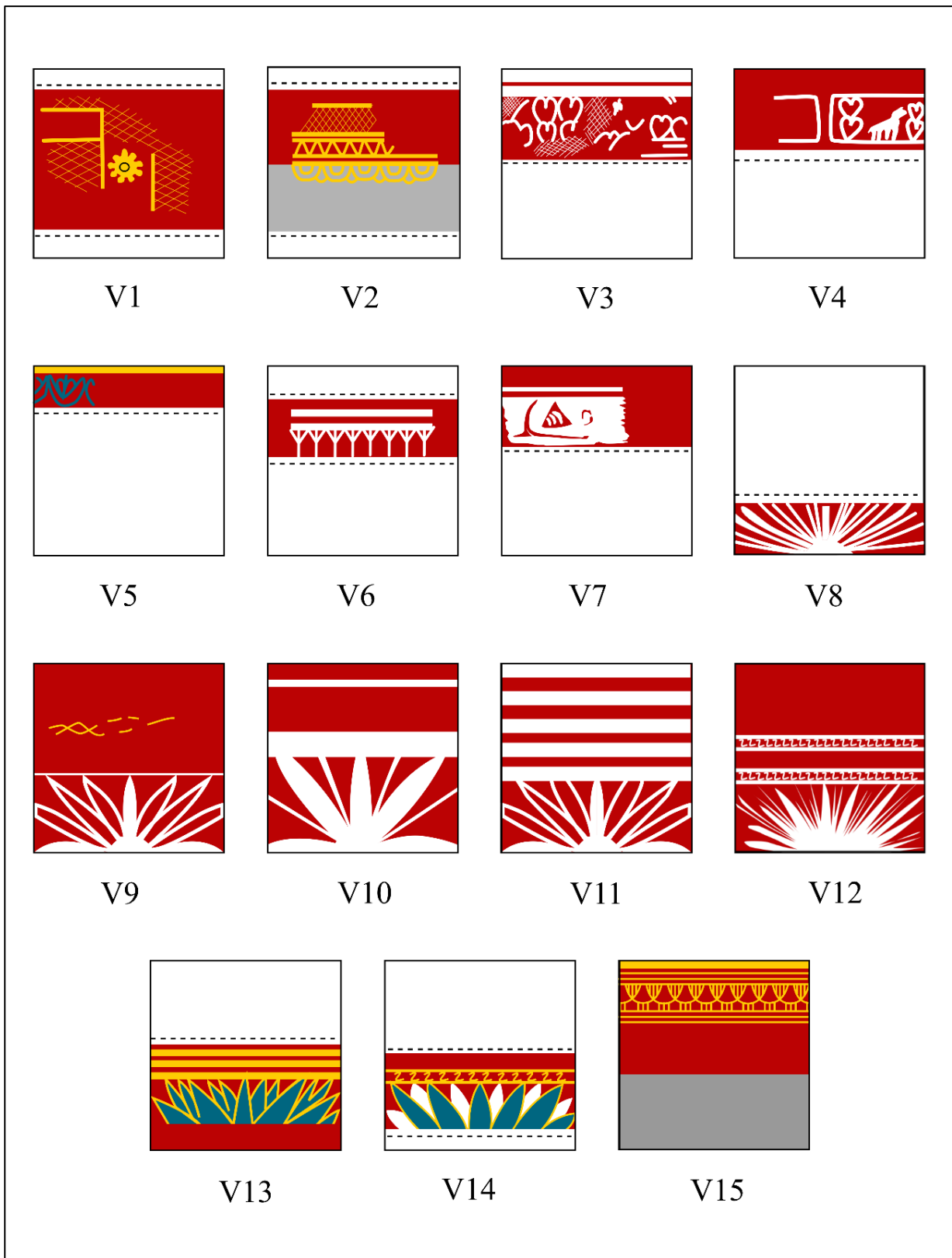


Fig. VII.11. Motivos naturalistas. Grupo V (motivos fitomorfos).

SUPERFICIE INTERNA

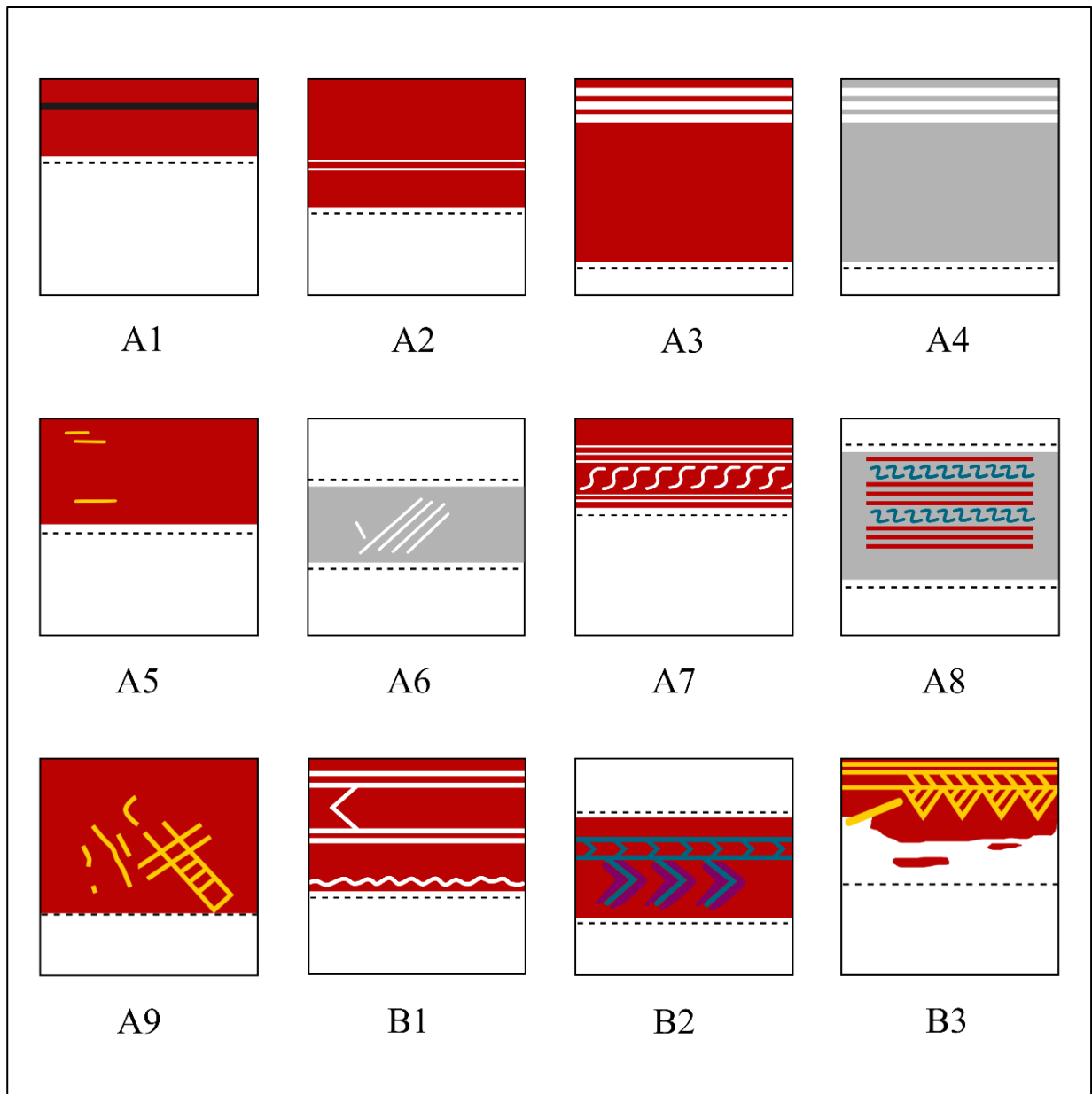


Fig. VII.12. Grupo A (composiciones lineales). Grupo B (composiciones lineales y triangulares).

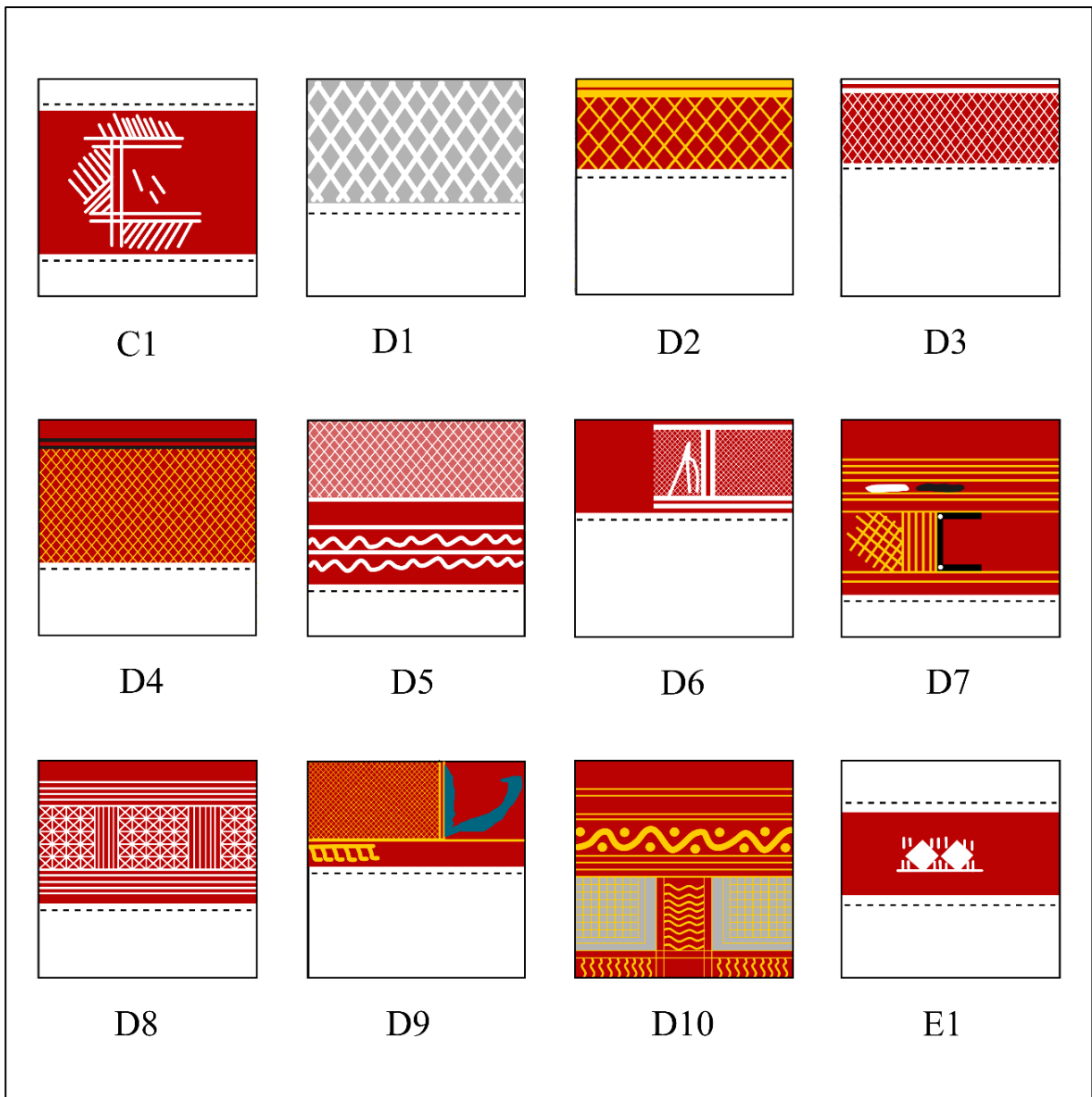


Fig. VII.13. Grupo C (composiciones lineales y cuadrangulares). Grupo D (composiciones lineales y reticuladas). Grupo E (composiciones lineales y romboidales).

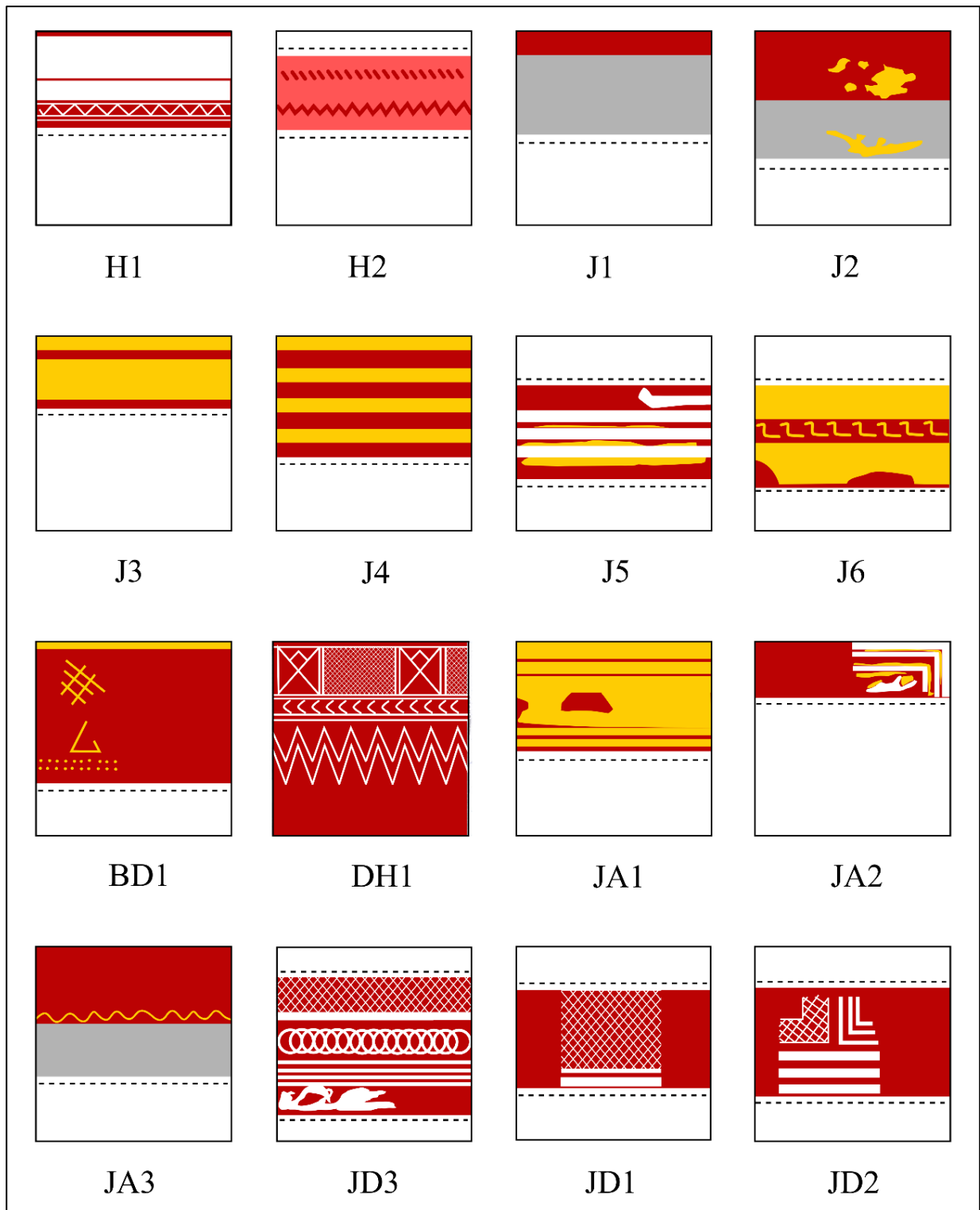


Fig. VII.14. Grupo H (composiciones lineales y en zigzag). Grupo J (motivos de bandas de líneas en tintas planas). Grupo BD (composiciones lineales, triangulares y reticuladas). Grupo DH (composiciones lineales, reticuladas y en zigzag). Grupo JA (Composiciones lineales y de bandas de tintas planas). Grupo JD (Composiciones lineales de bandas de tintas planas y reticuladas).



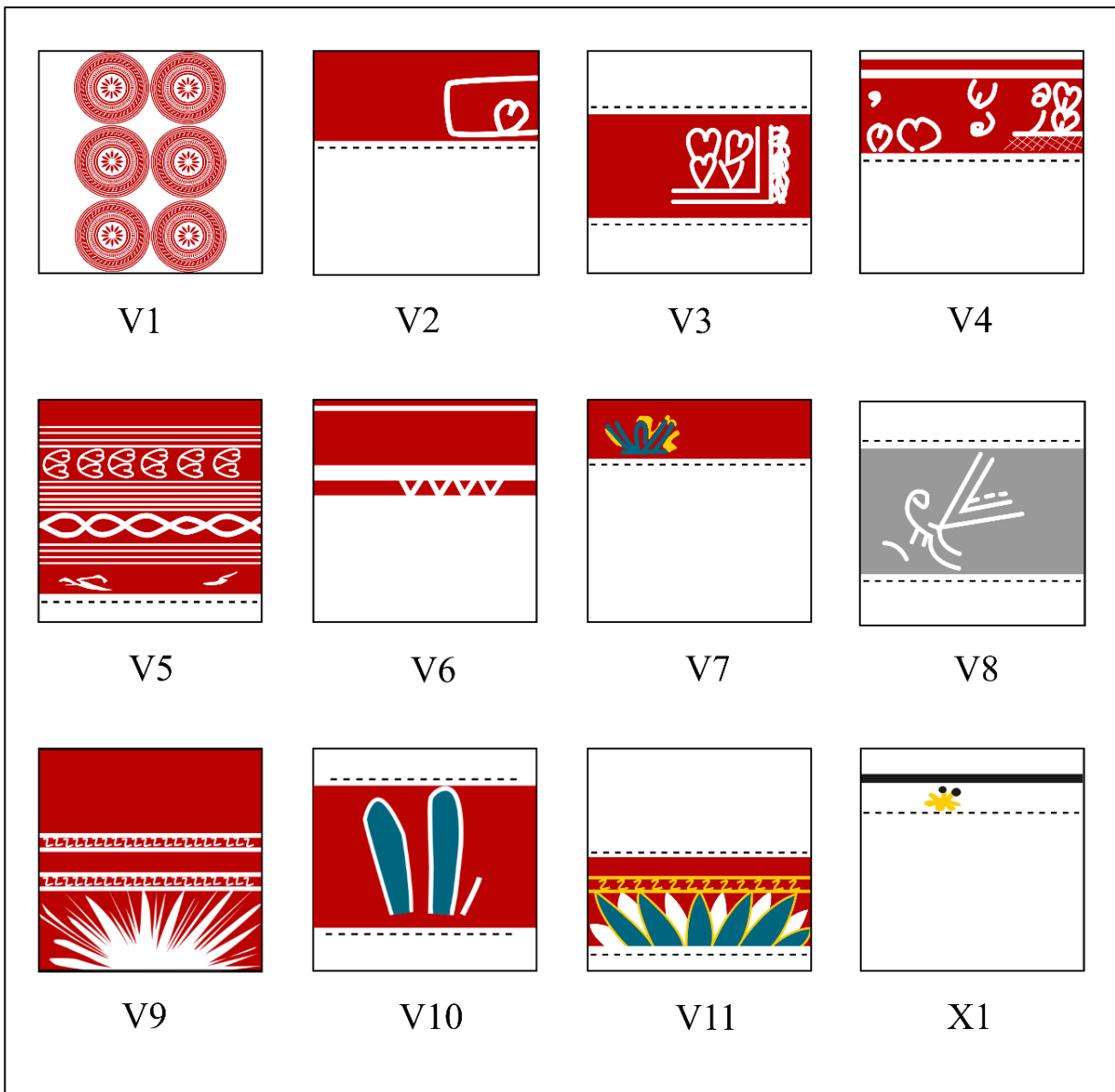


Fig. VII.15. Motivos naturalistas. Grupo V (motivos fitomorfos). Grupo X (motivos esteliformes).

#### MOTIVOS, COMPOSICIONES Y ASOCIACIÓN A FORMAS

En la mayoría de los cuencos que se han conservado completos, muchos de la necrópolis del yacimiento que le dio nombre a esta producción, se ha podido diferenciar una doble composición que, como también ocurre en la cerámica estilo San Pedro II, divide al recipiente en dos partes.

Por un lado, especificando con mayúsculas y minúsculas la superficie externa e interna respectivamente, está la decoración horizontal que se desarrolló entre el borde y la carena, formada por líneas, bandas de líneas, bandas de tintas planas o motivos geométricos o naturalistas enmarcados en metopas. La composición que se situó entre el espacio situado por debajo de la carena y la base, muchas veces marcada por el umbo como punto central, fue de naturaleza radial (V10-12/v9).

En el caso del cuenco de la Plaza de San Martín (d10), la composición de la mitad inferior del cuenco remite claramente a los esquemas de la cerámica San Pedro II, ya que en dicho espacio se desarrolló una composición cruciforme en la que la base actuó como centro. Este paralelo advierte de la influencia de la cerámica San Pedro II en la configuración de las composiciones de la cerámica estilo Medellín.

Otros recipientes completos desarrollaron únicamente composiciones horizontales a base de líneas, zigzag, frisos de motivos diversos o amplios campos reticulados (A6, D5, QE1/a3-4, dh1, v5).

Centrando la atención en los motivos específicos de la cerámica estilo Medellín, se puede observar la proliferación de los temas lineales (A), ya sean en amarillo, blanco, rosa, azul o negro sobre fondo rojo, blanco o directamente sobre la superficie oscura. Las líneas pueden ser horizontales (A1-8/a1-6), horizontales y verticales (A9-11), oblicuas (a6), curvas (A12) o combinar todas ellas en una misma composición (A13). En ocasiones, se incluyeron algunos óvalos que pueden estar rellenos por tintas planas (A14), aunque el motivo lineal más distintivo de esta producción es la sucesión de S (A16-17/a7-8). Este recurso, que siempre aparece formando un pequeño friso delimitado por líneas o bandas de líneas horizontales, no suele ser el tema principal, sino que se muestra como elemento delimitador como muchos de los motivos del grupo A. Otro elemento lineal muy característico de esta producción fue la línea ondulada (JA4/ja3), ocasionalmente doble y entrelazada formando la denominada decoración à *guilloche* (v5). También se encuentra la línea de puntos en tintas planas (D9), destacando aquella formada por círculos concatenados (JA5/jd3).

Hubo veces que las líneas horizontales tuvieron mayores grosores, dando lugar a bandas de tintas planas que pueden ser rojas, amarillas o blancas sobre fondo oscuro, blanco o rojo (j1-6). En ocasiones, la banda fue tan ancha que da la sensación de que esta formó el fondo, destacándose pequeñas franjas en las que afloró el color de la imprimación de base (j3, ja1). Las bandas de tintas planas se utilizaron como único recurso para el desarrollo de composiciones (j1-4), aunque lo normal es que aparecieran como complemento de otros motivos que, conjuntamente, formaron composiciones más complejas (JA/ja, jd).

Uno de los motivos más frecuentes, junto con las líneas (A) y las bandas de tintas planas (J), fueron las retículas (D/d). Las retículas pueden ser blancas o amarillas sobre fondo oscuro o rojo (D1-12/d1-10). En uno de los casos la retícula fue roja, aunque realmente corresponde con el color del fondo que resalta de la espesa capa de blanco que se añadió por encima (D5). Hubo casos en los que toda la superficie conocida fue decorada por una monótona y tupida retícula (D1-3/d1-4), aunque otras veces solo se centró en un amplio espacio horizontal que funcionó como friso corrido (D4, 7, 10, 12/d5, jd3) y que ocasionalmente quedó compartimentado por líneas o bandas de líneas verticales (D5, 8/d6-10). La retícula se formó por la confluencia de líneas oblicuas en direcciones opuestas (D1-3, 5, 9-11/d1-7, 9, jd1-3), líneas horizontales y verticales (D4, D12/d10) o, las más complejas, amalgamando en una misma composición todas las anteriores (D7-8/d8). Para este último tipo de retícula se cuenta con un caso de pintura naranja, aunque sería resultado de una alteración postdeposicional al mezclarse el rojo de base con la pintura amarilla utilizada para su ejecución. Hubo casos en los que también se registran retículas independientes con diferentes direcciones que se compilaron en una misma composición (D12). También se registra un caso en el que se alternaron los cuadrados pintados con otros sin pintar ofreciendo un resultado en damero (QD2), también en pintura blanca sobre fondo rojo.

Otro de los motivos más recurrentes en esta producción fueron los de naturaleza fitomorfa, especialmente la flor de loto. De hecho, el tema radial que se indicó anteriormente ha sido clasificado en este grupo por su consideración como una flor de loto abierta vista desde una perspectiva cenital (Almagro-Gorbea 1977: 456), aunque existen otras interpretaciones sobre el posible significado del motivo. La flor de loto puede estar cerrada, ya sea en sucesiones semicirculares (V2) o con forma

acorazonada (V3-4/v2-5), entreabierta (V5-V6/v6-8) o totalmente desplegada (V8-14/v9-11). Para su representación se utilizó el blanco, el amarillo y el azul sobre un fondo rojo. En algunos ejemplares la flor aparece abierta, empleándose todos los colores conocidos en esta producción, a excepción del negro (V14). Así, se marcaron los límites del motivo con amarillo, mientras que los pétalos se pintaron de azul y blanco, todo ello sobre un fondo rojo. Sin embargo, lo más común es que las flores de loto aparezcan en un solo tono, ya sea blanco, amarillo o azul, sobre fondo oscuro o rojo.

En cuanto a la ejecución de las mismas, existen flores muy esquemáticas que quedaron reducidas a unos simples trazos que formaron sucesiones en Y (V6), en V (v6) o motivos acorazonados (V3-4/v2-4), estos últimos puntualmente dispuestos de forma horizontal y aparejada (v5) o flaqueando un motivo indeterminado (V4), quizás zoomorfo. Lo mismo ocurre con las flores abiertas, ya que existen casos en los que los pétalos se simplificaron a través de líneas radiales que parten de la base (V8, 12/v9). Sin embargo, en otros vasos se aprecia un mayor naturalismo, ya sea en las flores cerradas (V2), como en las entrabiertas (v7) o las totalmente abiertas (V9-11, 13-14/v11).

Las rosetas fueron muy puntuales, bien en tintas planas (V1) o a través de la representación de los pétalos que se dispusieron radialmente en el centro de una composición más compleja (v1), este último caso en pintura blanca sobre fondo rojo. Es posible que el motivo de ocho puntas que se ha clasificado como una estrella sea realmente una roseta esquematizada (X1/x1), aunque su morfología desaconseja su clasificación en este grupo. Dicho motivo, realizado en amarillo sobre fondo blanco, está rematado por puntos negros en los haces conservados, un negro que también se marca en el centro de la estrella con un círculo. La palmeta de cuenco aparece representada en una única ocasión (V15), formando un friso corrido en el que se entrelazan las volutas tramadas por líneas verticales. La escasez de algunos motivos naturalistas también se muestra en los zoomorfos, reduciéndose a dos casos en los que aparecen los cuartos traseros de un cuadrúpedo en tintas planas blancas sobre fondo rojo (Z1-2), aunque su mala conservación no ha permitido determinar con exactitud su identidad.

Los motivos geométricos también aparecen representados en la cerámica estilo Medellín, aunque su repertorio es muy reducido y poco variado con respecto al resto de producciones estudiadas. Entre ellos se encuentran los triángulos, que pueden aparecer con el vértice hacia abajo (B1/b3), hacia un lado (BD1) o creando una composición simétrica (B2). En ocasiones se redujeron a formas en V dispuestas horizontalmente (b1) para crear, en alguna ocasión, sucesiones (B3/b2, dh1). Los triángulos pueden ser blancos, amarillos o azules sobre fondo rojo, debiendo achacar el color violáceo de alguno de estos a la mezcla del rojo con el azul (B3/b2).

Los cuadrados (c), los rombos (E/1) y las líneas en zigzag (H/h) completan el repertorio de motivos geométricos registrados, estas últimas ocasionalmente en rojo sobre fondo rosa (H1/h2). El color rosa, como ocurre en uno de los motivos lineales (A11), se relaciona con la mezcla del rojo de base con la aplicación de blanco, ya sea para crear la decoración o para fijar una amplia superficie de la que surgió el color de base para la ejecución de los motivos. Por tanto, el rosa, el naranja y el violeta no fueron colores intencionados.

Algunos de los motivos geométricos anteriores, como las líneas (QA1), los triángulos (QB1-2), las retículas (QD1-2) o los rombos (QE1), estuvieron asociados o realizados a partir de bandas de líneas quebradas. Dichas bandas pueden estar rellenas por líneas paralelas (QA1, QB1-2, QD1, QE1) o por retículas (QD2, QE1) y siempre fueron realizadas con pintura blanca sobre fondo rojo.

En las tablas de las figuras VII.18 y VII.19 se resume toda la información relativa a la asociación de los motivos con sus correspondientes formas, aunque solo se han incluido aquellas que se han podido reconstruir. Para el desarrollo de esta tarea existe el inconveniente, para el caso concreto de Santarém, de la ausencia de una información gráfica sobre los motivos que decoraron los distintos

recipientes, por lo que la mayor parte de la información relativa a este yacimiento no se ha podido considerar.

Las dos superficies de la única cazuela 1.1.1 conservada presentan una base de imprimación roja sobre la que se bosquejó la decoración (Fig. VII.16:1). Al exterior, se conservan algunas líneas horizontales en amarillo y blanco, utilizándose este último para la delimitación de espacios rectangulares, quizás un friso de metopas. La superficie interna presenta una banda de líneas amarillas delimitando el borde, desarrollándose a partir de esta un amplio campo reticulado del mismo color.

La cazuela 1.1.2 (Fig. VII.16:2) queda reducida al pie indicado que la caracteriza, por lo que la información es aún escasa. En este caso, ambas superficies también fueron cubiertas por una homogénea capa de almagra, aunque en la superficie interna se aprecian algunas trazas en amarillo que corresponderían con el motivo representado.

Los cuencos del tipo 1.2.1.1 (Fig. VII.16:3-4), una de las formas con una mayor variedad de temas, siempre aparecen con una base de imprimación roja sobre la superficie externa. Sobre ella se desarrollan líneas horizontales en blanco, amarillo o negro, generalmente marcando el borde, aunque en alguna ocasión puntual se prefirió una sucesión de triángulos invertidos. Entre el borde y la carena fue habitual el desarrollo de bandas horizontales en tintas planas, un zigzag simple o un amplio reticulado que en ocasiones fue delimitado por líneas horizontales. También se desarrolló algún tipo de composición a partir de metopas rectangulares enmarcadas, aunque se desconoce el motivo interno de las mismas. Justo por encima de la carena suele haber una línea en zigzag o un friso corrido de sucesiones de S que, a veces, es doble, creando entre ambos un espacio en reserva. Por debajo de la carena se plasmaron algunos motivos lineales, como ondulaciones delimitadas por líneas horizontales, aunque también se documenta el típico esquema radial interpretado como una flor de loto abierta. Toda esta decoración contrasta con la sobriedad que presenta el cuenco completo de Cruz del Negro (Bonsor 1899: fig. 116), ya que la decoración se restringe únicamente a dos líneas blancas paralelas, situadas entre la carena y la base, además de la línea amarilla que circundó el borde.

La superficie interna, con imprimación roja o sin pintura de base, también suele mostrar el borde delimitado por una banda de tintas planas o de líneas horizontales, a veces dispuesta en el punto central del recipiente. Entre el borde y la línea de carena, en alguna ocasión marcada por un zigzag o una línea ondulada justo por encima de esta, se desarrolló un friso de motivos triangulares o una composición de bandas de tintas planas, aunque también se ha registrado una metopa rectangular enmarcada. Otras veces este friso lo compuso un amplio reticulado, situándose en el tercio inferior dos líneas onduladas delimitadas por líneas horizontales. El cuenco de Cruz del Negro (Bonsor 1899: fig. 116), con una decoración blanca y amarilla sobre una base de imprimación roja, desarrolló composiciones horizontales que, desde la parte superior a la inferior, está formada por reticulados intercalados con metopas, una sucesión de motivos triangulares y un doble zigzag. El otro cuenco completo, el de la necrópolis del sector IV-E de Alarcos (Fig. VII.18:4-5), muestra un doble friso de sucesiones de S por encima y por debajo de la carena, restringiendo a la parte de la base una flor de loto abierta muy esquemática.

Los cuencos 1.2.1.2 (Fig. VII.16:5), con motivos blancos y amarillos sobre una base roja, restringen su decoración externa a algunas líneas horizontales o a lotos acorazonados que se dispusieron en filas de dos sobre campos reticulados, esta última composición también documentada en la superficie interna. En otras ocasiones solo se plasmó una capa roja que cubrió toda la superficie sin más decoración. En la superficie interna también se ejecutó una línea ondulada entre las que se marcaron puntos, mientras que la base quedó reservada para un esquema cruciforme relleno por sucesiones de líneas onduladas a excepción de la base que quedó en reserva. Esta decoración, realizada en amarillo sobre fondo rojo, generó cuadrantes que se decoraron con retículas amarillas sobre las superficies sin base de

imprimación roja. En algún recipiente también se aprecia el desarrollo de un campo reticulado que fue delimitado por dos bandas de líneas horizontales que se situaron en el borde y sobre la carena.

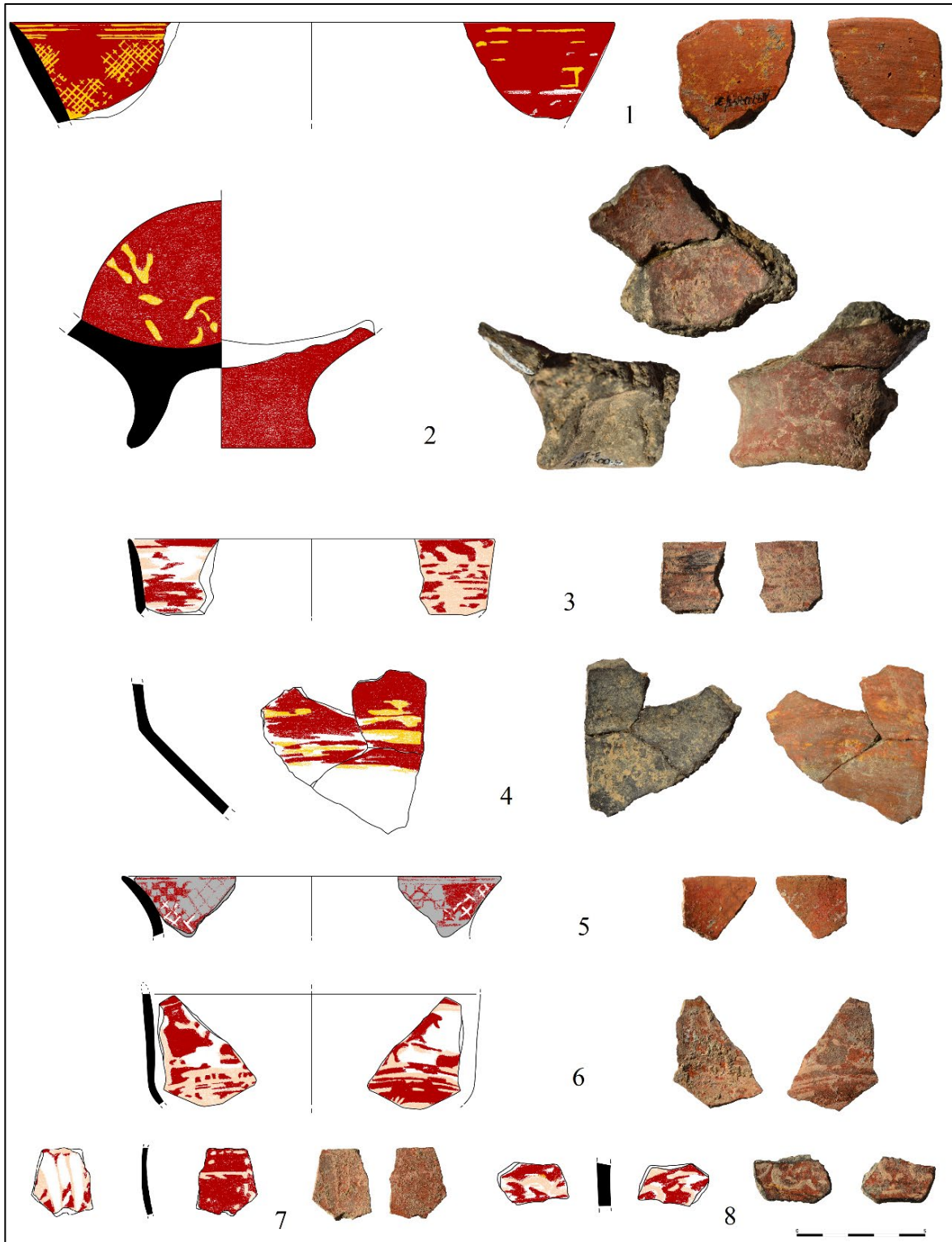


Fig. VII.16. Cerámica estilo Medellín de Alarcos. Cazuelas: 1. 1.1.1; 2. 1.1.2. Cuencos: 3-4. 1.2.1.1; 5. 1.2.1.2(?); 6. 1.2.1.3. Galbos: 7-8.

Los cuencos 1.2.1.3 (Fig. VII.16:6) desarrollaron una decoración blanca, amarilla y azul sobre fondo rojo, aunque hubo ocasiones en las que se resaltó el color de base en la ejecución de los motivos por la aplicación de una densa capa blanca. Entre el borde y la carena se desarrolló un amplio campo reticulado o una composición de aspas a base de bandas de líneas quebradas, composición ocasionalmente compartimentada por bandas de líneas verticales o por metopas rectangulares enmarcadas. Otras veces fue una sucesión de lotos azules o un esquema metopado con motivos zoomorfos los que ribetearon la superficie externa de estos cuencos. En este espacio también se desarrolló un friso delimitado por líneas horizontales que no se ha podido determinar, en este caso en rosa por la mezcla del blanco con el rojo de base. En el cuenco del cerro Borreguero, este espacio quedó definido por una tupida retícula amarilla y una metopa con un motivo triangular interno, todo ello reposando sobre una sucesión de S.

Las amplias retículas, en blanco o amarillo sobre fondo rojo, ocasionalmente divididas en metopas, también ocuparon el espacio entre el borde y la carena de la superficie interna, a veces sobre una sucesión de S. Los bordes suelen estar delimitados por una línea horizontal, debajo de la cual se desarrolló una fila de lotos azules entreabiertos o cerrados, estos últimos en color blanco y con forma acorazonada. En el cuenco de La Aldehuela, se marcaron dos frisos corridos separados por bandas de líneas horizontales, uno formado por lotos en forma de corazón y dispuestos horizontalmente y otro por una doble línea ondulada entrelazada.

En cuanto a la superficie externa de los cuencos 1.2.2.1, decorada en blanco o amarillo sobre fondo rojo, es característico el espacio en reserva que se creó entre el borde y la línea o banda de líneas horizontales que delimitó, junto a otro motivo paralelo, un amplio campo reticulado o una sucesión triangular a base de líneas quebradas. Otras veces, este espacio quedó en reserva o decorado con una sucesión de bandas en tintas planas, en ocasiones llegando al borde que quedó delimitado por una de ellas. En el caso del cuenco de la necrópolis de Las Esperillas (VVAA 2018: 444: abajo), se desplegó, como única decoración, un friso de palmetas de cuenco de tradición fenicia entrelazadas entre dos bandas de líneas horizontales. En la base se desplegó una flor de loto abierta, en ocasiones con líneas radiales que surgen entre los pétalos. La superficie externa del cuenco 1.2.2.1 del cerro de las Cabezas muestra una composición más compleja a base de líneas quebradas reticuladas que, junto a una sucesión de S, delimitaron una sucesión de rombos con líneas quebradas en su interior (Fig. VII.20:8).

La superficie interna se decoró en el borde con una banda de líneas horizontales o una amplia banda en tintas planas, aunque otras veces se creó un espacio en reserva entre este y una banda de líneas horizontales que enmarcó un campo reticulado. Hubo casos en los que este espacio, entre el borde y el punto de inflexión, se decoró con bandas de líneas horizontales o se dejó en reserva, en este último caso con una sucesión de motivos en V en la parte inferior que se han interpretado como flores de loto esquematizadas.

En los cuencos 1.2.2.2 solo se marcó el borde de la superficie externa a través de una línea horizontal o la mitad superior del cuerpo fue decorada con bandas de tintas planas, una decoración que se desarrolló con amarillo o blanco sobre fondo rojo, aunque hubo veces que en la parte central se desarrolló un friso reticulado combinado con otros motivos que no se han podido determinar. En la parte interna también fue habitual marcar el borde con una línea o con una banda de líneas horizontales, desarrollándose a partir de ella una amplia retícula o algunos motivos de naturaleza reticulada, triangular o dos filas de puntos. En alguna ocasión, el borde quedó en reserva y se desarrolló por debajo del mismo una sucesión de S delimitadas por bandas de líneas horizontales, localizándose en la mitad inferior un zigzag delimitado por líneas horizontales. Todos estos casos también se realizaron en amarillo o blanco sobre una base homogénea en rojo.

Para el caso de los cuencos 1.2.2.3 (Fig. VII.17:1) se registra en la superficie externa una decoración en amarillo, blanco o negro sobre una capa de almagra. El borde quedó en reserva, ya que por debajo del mismo se marcaron, a cierta distancia, una o dos líneas horizontales, debajo de las cuales se desarrolló una retícula o una composición de líneas oblicuas y curvas bastante fragmentada. En la superficie interna, con las mismas tonalidades, solo se ha podido diferenciar una retícula que se desarrolló a partir de una banda de líneas horizontales, esta última situada por debajo del borde dejando un espacio en reserva.

La fuente del tipo 1.3.1 (Fig. VII.17:2), decorada en amarillo sobre una imprimación roja, muestra una decoración lineal poco clara, quedando la superficie externa exenta de decoración. La fuente del tipo 1.3.2, con pintura blanca sobre fondo rojo, muestra en cada uno de los platitos una roseta delimitada por círculos concéntricos, uno de ellos formado por la sucesión de motivos en S.

De los platos 1.4.1 solo se conserva una decoración reticulada en ambas superficies, realizada en blanco sobre superficies oscuras, aunque se desconoce si este campo reticulado alcanzó la base de los mismos.

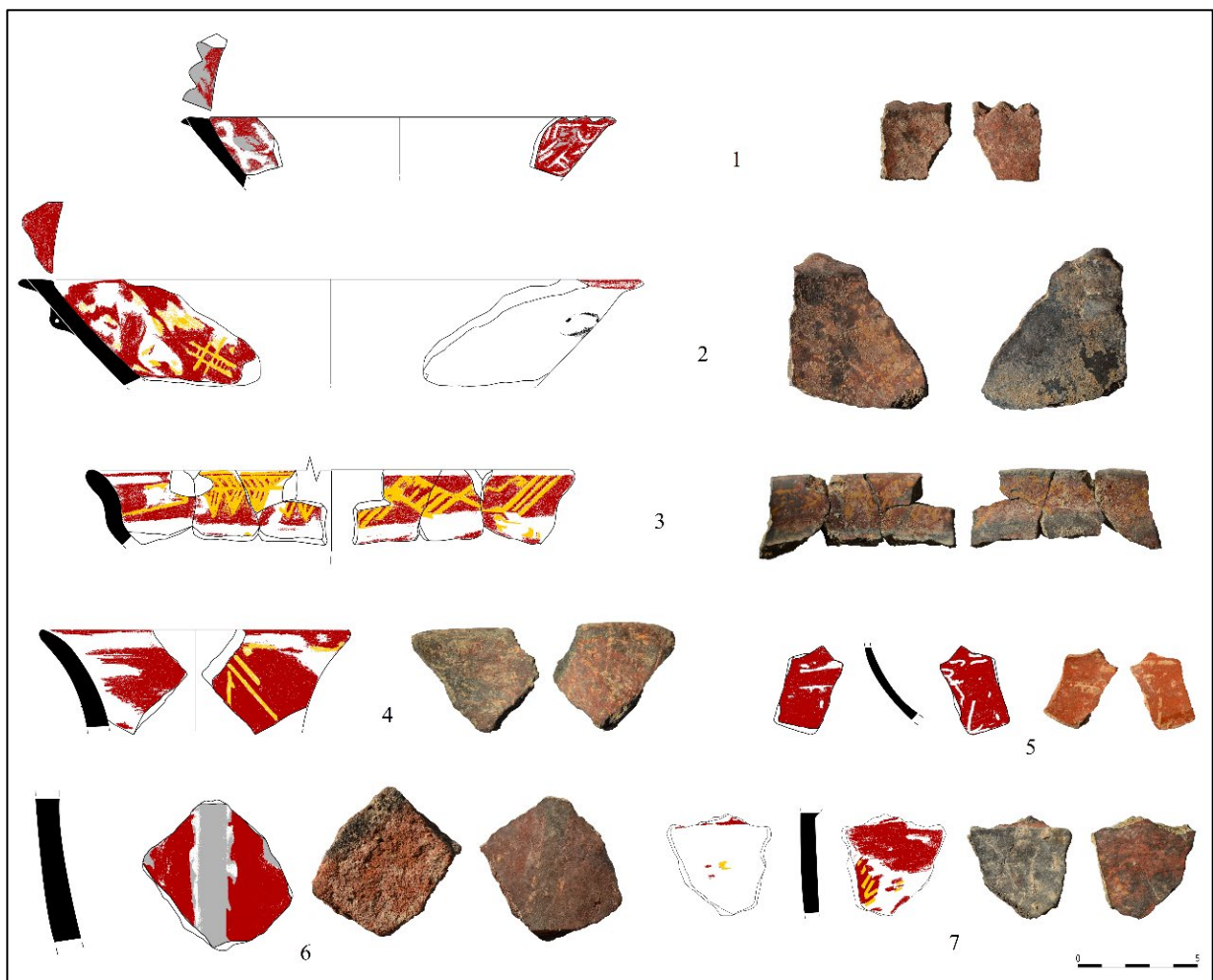


Fig. VII.17. Cerámica estilo Medellín de Alarcos. Cuencos: 1. 1.2.2.3. Fuentes: 2. 1.3.1. Platos: 3. 1.4.2. Forma cerrada: 4. 2.1. Galbos: 5-7.



FORMAS ABIERTAS	MOTIVO ASOCIADO	YACIMIENTO
1.1.1	Sup. Ext: A9 Sup. Int: D2	Alarcos.
1.1.2	Sup. Int: I	Alarcos.
1.2.1.1	Sup. Ext: A6-8, A16, B1, D10, H1, I, V11-12, DH1, JA1, JA3, QD1 Sup. Int: A2-3, B1, D5, H1-2, I, J1, J3-4, V9, DH1, JA2	Cruz del Negro, Medellín, La Bienvenida-Sisapo, Alarcos, cerro de las Cabezas.
1.2.1.2	Sup. Ext: A6, I, V3 Sup. Int: D8, 10, I, V4	Las Cumbres, cerro Salomón (?), La Bienvenida-Sisapo, Plaza de San Martín.
1.2.1.3	Sup. Ext: A11, D5, D8, I, V5, Z1, BD1, QG1 Sup. Int: D3, D6, D9, I, V4-5, V7	cerro del Viento, Medellín, cerro Borreguero, Alarcos, La Aldehuela.
1.2.2.1	Sup. Ext: I, V9-10, V15, DH1, QB2, QE1, JA4 Sup. Int: A4, D8, I, J2, V6, JA1	Medellín, La Bienvenida-Sisapo, cerro de las Cabezas, Santarém, Las Esperillas, cerro de San Vicente.
1.2.2.2	Sup. Ext: A1, A8, D12 Sup. Int: A3, D2, BD1, A7+H1	Castro Marim, cerro Macareno, Medellín, Santarém, Plaza de San Martín.
1.2.2.3	Sup. Ext: A13, D3 Sup. Int: D4, I	Alarcos, Santarém.
1.3.1	Sup. Int: A9	Alarcos.
1.3.2	Sup. Int: V1	Cortijo de Las Torres.
1.4.1	Sup. Ext: D1 Sup. Int: D1	Cástulo.
1.4.2	Sup. Ext: A15 Sup. Int: A7, B3	Cástulo, Alarcos.

Fig. VII.18. Tabla con las formas abiertas, su decoración asociada y procedencia.

En el caso de los platos 1.4.2 (Fig. VII.17:3), con decoración en blanco o amarillo sobre fondo rojo, muestran en la superficie externa una decoración de tipo lineal mal conservada, mientras que la superficie interna delimitó el borde a través de una sucesión de triángulos invertidos tramados o una sucesión de S entre bandas de líneas horizontales.

En lo relativo a las formas cerradas, el vaso 2.1 (Fig. VII.17:4) presenta en ambas superficies una decoración en amarillo sobre fondo rojo, aunque no se ha podido determinar la naturaleza del motivo.

FORMAS CERRADAS	MOTIVO ASOCIADO	YACIMIENTO
2.1	Sup. Ext: A5 Sup. Int: A5	Alarcos.

Fig. VII.19. Tabla con las formas cerradas, su decoración asociada y procedencia.

En general, se observa el absoluto predominio del blanco para la ejecución de la decoración sobre una base de imprimación roja en ambas superficies, aunque el amarillo también aparece muy representado. Más escaso es el azul, siendo el negro el color que se constata en contadas ocasiones.



Con la información disponible, se ha podido observar una cierta tendencia de algunas formas por determinados patrones cromáticos, aunque ello depende, en gran parte, de factores como el grado de conservación de los pigmentos o del número de vasos que se han podido reconstruir para cada uno de los tipos registrados. Por tanto, se trata de una información que debe ser manejada con las pertinentes reservas.

Así, en la forma 1.1.1 (Fig. VII.16:1) se ha constatado una decoración en blanco y amarillo sobre rojo en la superficie externa, mientras que la interna solo presenta una decoración en amarillo sobre rojo. Lo mismo ocurre para la cazuela 1.1.2 (Fig. VII.16:2) en lo relativo a la superficie interna, quedando la externa cubierta únicamente por una capa de almagra.

En los cuencos 1.2.1.1 (Figs. VII.16:3-4; VII.20:1, 4-5, 7) se observa, sobre la superficie externa, una decoración en amarillo, blanco y negro sobre fondo rojo. En este caso se registra un rosa que, como se indicó, no fue intencional, ya que ocasionalmente se añadió una extensa capa de blanco sobre la base de imprimación para dejar en reserva los motivos que resaltaron en rojo. Este añadido, por tanto, provocó el color rosa como consecuencia de la mezcla del rojo y el blanco durante los procesos postdeposicionales. En la superficie interna también se constata el rosa, además del amarillo y el blanco sobre una capa de almagra o el blanco sobre la superficie sin imprimación de base.

En los cuencos 1.2.1.2 (Figs. VII.16:5; VII.20:6) la superficie externa se decoró en amarillo y blanco sobre una base roja, mientras que la superficie interna puede estar decorada con amarillo y blanco sobre rojo o amarillo directamente sobre las superficies. El color naranja que presenta la decoración del vaso de Las Cumbres (Córdoba 2004: 132) se debería a la mezcla entre el rojo de base y la pintura amarilla.

La forma 1.2.1.3 (Fig. VII.16:6) presentó en ambas superficies una decoración en blanco, amarillo o azul sobre base roja, tres colores que no aparecen conjuntamente en la misma composición.

En los casos de los cuencos 1.2.2.1 (Fig. VII.20:8), la superficie externa se pintó con tonos blancos y amarillos sobre fondo rojo, mientras que la superficie interna se decoró en blanco y amarillo sobre fondo rojo o sin color de base. Lo mismo ocurrió con los cuencos 1.2.2.2, aunque en la superficie interna siempre existió una capa de almagra. El cuenco 1.2.2.3 (Fig. VII.17:1) añadió el negro a la superficie externa, mientras que en la interna solo registra el amarillo y el negro sobre base roja.

Las fuentes 1.3.1 (Fig. VII.17:2) y 1.3.2 muestran decoración amarilla y blanca, respectivamente, sobre base de imprimación en almagra.

En lo que a los platos respecta, el tipo 1.4.1 añadió pintura blanca en ambas superficies bruñidas, mientras que en el tipo 1.4.2 (Fig. VII.17:3) solo se documenta decoración en blanco y amarillo sobre fondo rojo.

En las formas cerradas, el vaso 2.1 (Fig. VII.17:4) muestra una base de imprimación roja sobre la que se desarrolló una decoración en amarillo.



Fig. VII.20. Ejemplos de cerámica estilo Medellín.

1. Cuenco 1.2.1.1 del conjunto 21 de la necrópolis de Medellín (Museo Arqueológico Nacional); 2. Fragmento de cuenco del nivel XIV de la cata del teatro romano de Medellín (Museo Provincial de Badajoz); 3-5. Cuenco 1.2.1.1 de la necrópolis del sector IV-E de Alarcos (Museo Provincial de Ciudad Real) (fotos del autor, sin escala); 6-8. Cerámicas del cerro de las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real) (Esteban et al. 2003; fig. 7) (reelaboradas por el autor).

### 7.4.2 Orígenes y paralelos iconográficos

La cerámica estilo Medellín se caracteriza por la conjunción de varias tradiciones que, tras un proceso de reformulación, dio lugar a una producción con una personalidad propia. En este estilo se amalgamaron las tradiciones locales, representadas por el cuenco carenado, con todas aquellas aportaciones culturales foráneas que durante la Primera Edad del Hierro confluyeron en la península ibérica y que quedaron materializadas en la iconografía. La cerámica estilo Medellín constituye, por tanto, uno de los ejemplos materiales más elocuentes del fenómeno cultural que se estaba desarrollando en la península ibérica durante este momento, fenómeno que se concreta en las transformaciones que las poblaciones locales experimentaron como consecuencia de la interacción con todas aquellas entidades culturales con una presencia estable en el Mediodía peninsular.

Esta premisa advierte de la multitud de elementos culturales que participaron en la configuración de la cerámica estilo Medellín, por lo que no cabría señalar un único elemento de inspiración en el desarrollo de la misma.

A nivel compositivo, la cerámica estilo Medellín guarda muchas similitudes con la cerámica estilo San Pedro II (Torres Ortiz 2008c: 728). Así, como ocurre en esta producción, la forma, generalmente un cuenco abierto, suele desarrollar dos composiciones bien diferenciadas. La primera, focalizada en la parte que se sitúa entre el borde y por debajo de la carena, se caracteriza por unos motivos de tipo horizontal, como las metopas o las bandas de líneas horizontales. El espacio situado por debajo de la carena y el ónfalo quedó reservado para una composición radial que fue interpretada como una flor de loto vista desde una perspectiva cenital. Además, como ocurre con la cerámica San Pedro II, las composiciones se desarrollaron en ambas superficies con una tendencia al *horror vacui*, si bien en la cerámica estilo Medellín fue más habitual decorar la superficie interna.

Si se tiene en cuenta la distribución geográfica y la cronología de ambas producciones, parece segura la influencia recíproca entre la cerámica estilo San Pedro II y la cerámica estilo Medellín. Dicha reciprocidad queda reflejada en la plasmación de la composición de la primera sobre la segunda o la inclusión de motivos de la segunda en la primera. De esta forma, ya se apuntó que el paralelo exacto de la flor de loto v3 de la cerámica San Pedro II (Fig. VI.33) se halla en la cerámica estilo Medellín. Por tanto, existieron préstamos iconográficos y compositivos entre ambos estilos como consecuencia de la convivencia y las relaciones culturales entre las distintas comunidades que desarrollaron dichas producciones. Esta convivencia quedaría corroborada por su asociación estratigráfica en algunos yacimientos, como en Castro Marim o en el sector III de Alarcos (*vid infra*, p. 273).

A nivel iconográfico, la cerámica estilo Medellín difiere de las producciones anteriormente estudiadas por la inclusión de algunos motivos, como las sucesiones de S (A16-17, D11, H2, BD1/a7-8, d9, j6). Las sucesiones en S, a veces separadas por puntos, presentan una gran dispersión geográfica y cultural. Así, se trata de un motivo habitual en la cerámica griega del Geométrico Final (Fig. VII.21:2-3) (Boardman 1998: fig. 141-142; Kunisch 1998: Abb. 88:f-g), como en la de Eubea (Coldstream 1968: pl. 41:f) o Quíos (Cook y Dupont 1998: fig. 5:8), perdurando durante el Protoático (Fig. VII.21:1) (Cook 1972: fig. 9) y el Protocorintio Antiguo (Coldstream 1968: pl. 21:h) y Medio (Fig. VII.21:12-13) (Cook 1972: fig. 4). En el Protocorintio Antiguo las sucesiones de S estuvieron ocasionalmente delimitadas por bandas de líneas horizontales (Benson 1989: pl. 10:6), tal y como aparece en la cerámica estilo Medellín. Su continuidad queda reflejada en la representación del motivo en algunas cerámicas griegas del estilo *Wild Goat* desde mediados del siglo VII a.C. (Cook y Dupont 1998: fig. 8:3).

En la península itálica las sucesiones de S aparecen tanto en platos pitecusanos de tipología fenicia (Domínguez Monedero 2003: fig. 26:abajo), como en algunas cerámicas geométricas etruscas (Tanci y

Tortoioli 2002: fig. 103; Neri 2010: tav. 6:7; 7:3, 6, 9-11; 8:1-5, 9; 11:3-4, 8; 22:11; 23:13 entre otros), un motivo que, en este último caso, se ha relacionado con el Protocorintio (Tanci y Tortoioli 2002: 174).

En la península ibérica aparece este recurso decorativo en una *kotýle* del Protocorintio Medio de fabricación pitecusana hallada en la necrópolis de Laurita (Almuñecar, Granada) (Cabrera 2003: fig. 5: derecha), aunque también se documenta en un fragmento de copa ática del último cuarto del siglo VI a.C. de Huelva (Domínguez Monedero y Sánchez 2002: 12, fig. 9:2). Las producciones locales a torno también se hicieron eco de este motivo tal y como aparece en un vaso *a chardón* hallado en Mengíbar (Pachón y Carrasco 2005: graf. 7).

Las sucesiones en S están muy relacionadas con la decoración *à guilloche*, un motivo que también aparece en la cerámica estilo Medellín y que se constata en algunas cerámicas griegas del Protogeométrico cretense (Fig. VII.21:4) (Kunisch 1998: Abb. 88:b), del Geométrico Final (Cook 1972: fig. 8:a; Kunisch 1998: Abb. 88:c), etrusco-geométricas (Neri 2010: tav. 9:10) y chipriotas de las clases *Bichrome* IV y V (Karageorghis y des Gagniers 1974a: 11, láms. VI.5; VIII.1, 3, 11, 13-15, 17 entre otros). Igualmente, el motivo se registra en varios huevos de avestruz fenicios (Fig. VII.21:5) (Astruc 1951: láms. LV:13; LVII; LXXI; LXXII; LXXXV; Savio 2004: SpVi:32, 34-35, 43-46), como los de la fase I (760-720) y II (720-670) de La Fonteta (Guirguis y Pla Orquin 2014: figs. 1:1; 5:37; láms. II:19; III:25; IV:35). En algunos marfiles del valle del Guadalquivir, al igual que se hacía en las producciones fenicias del Levante oriental (Bikai 1978: pl. LI. 4), también se utilizó la decoración *à guilloche* para enmarcar algunas composiciones zoomorfas, como algunos de la necrópolis de Cruz del Negro (Aubert 1978: fig. 3: CN.7-8), un recurso que incluso caracterizó al taller o grupo *del cable* (Almagro-Gorbea 2008a: 498-499). En otras producciones, como en la cerámica estilo San Pedro II, también se constata este motivo, por lo que no fue un tema exclusivo de la cerámica estilo Medellín entre las cerámicas a mano pintadas peninsulares.

La relación entre la decoración *à guilloche* y las sucesiones en S se fundamenta en que la segunda podría ser una versión estilizada o simplificada de la primera. Dicha estilización es perceptible en algunas producciones chipriotas, como en un torso de terracota del estilo *Bichrome* V (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. XII.b.13), o en un fragmento de cerámica incisa del nivel V (sondeo VIII) de La Muela de Cástulo (Blázquez *et al.* 1985: fig. 101:e). Sin embargo, es en el *pithós* hallado en el santuario de la Casa-Palacio del Marqués de Saltillo (Carmona) (Belén *et al.* 1997: figs. 33-34) donde mejor se aprecia esta relación. Así, la configuración del motivo *à guilloche* se logró a partir de la sucesión de S delimitadas por dos líneas horizontales. Lo mismo ocurre en un huevo de avestruz de Villaricos que, en lugar de la típica decoración *à guilloche* para delimitar espacios en los que se desarrollaron otros motivos, se recurrió a una sucesión de S (Astruc 1951: lám. LXXIV).

Como han planteado algunos autores (Golan 1991: 97-98; Celestino y Rodríguez González 2017b: 202), las sucesiones de S también podrían tratarse de estilizaciones de aves que se organizan en filas. De hecho, las filas de aves son un recurso típico de las cerámicas del Protocorintio Antiguo (Coldstream 1968: pls. 20:h; 21:e), filas que durante el Protocorintio Medio son sustituidas por sucesiones de S (Fig. VII.21:12-13), aunque, generalmente, algo más verticales a como aparecen en la cerámica estilo Medellín.

El motivo de las sucesiones en S, por tanto, plantea un doble origen. Por un lado, se encuentra el desarrollo del motivo en las producciones griegas, muchas documentadas en la península ibérica como es el caso de las cerámicas protocorintias, aunque también podría tratarse de una estilización del doble cableado o decoración *à guilloche* que aparece en las producciones fenicias y tartésicas.

Otro de los motivos más característicos de la cerámica estilo Medellín fue la flor de loto (V2-14, Z2/v2-11), ya sea abierta y totalmente desplegada sobre la superficie interna o externa de las bases de los

cuencos o en filas de metopas en los espacios comprendidos entre los bordes y las carenas. Cuando la flor de loto aparece en filas suele adoptar una forma acorazonada (V3-4/v2-4), adquiriendo una forma similar a la de los huevos de avestruz fenicios (Fig. VII.21:6-7) (Savio 2004: SpIb 15-16), o siguiendo el motivo v3 que se diferenció para las flores de loto de la cerámica estilo San Pedro II (Fig. VI.33). En ocasiones, como ocurre en La Aldehuela (Santos Villaseñor 2005: figs. 1, 3), se dispusieron en pares y en posición horizontal formando un friso corrido (v5) al modo en el que se organizan las palmetas de cuenco fenicias en algunos broches de cinturón (Fig. VII.21:8) (Cerdeño 1981a: fig. 1:18; Santos *et al.* 2017: fig. 10; Arruda *et al.* 2017a: fig. 12:17).

En el grupo 3 de la cerámica estilo Medellín se ha distinguido un motivo triangular de cuyo vértice surgen dos líneas curvas en sentido simétrico (v8) (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 100:15; Esteban *et al.* 2019: fig. 12:10). Este motivo parece corresponder con la flor de loto según la forma en la que se representa en las cerámicas griegas del *Lineal Island Group* (Folsom 1967: Pl. VII:25) o, mucho más cercano morfológicamente, en los huevos de avestruz fenicios (Fig. VII.21:9-10) (Astruc 1951: láms. LXXI; LXXII:899, 1005; LXXIV). Entre los segundos, hay casos en los que las líneas curvas se sustituyeron por ángulos (Guirguis y Pla Orquin 2014: lám. I:8, 14; fig. 4:28), aunque se trata de la misma alusión simbólica.

El motivo que aparece en un galbo de la Alcáçova de Santarém (Arruda 2005: fig. 20:3) también podría representar la sucesión de capullos de loto (V2), probablemente tomando como referencia la representación de este motivo en los huevos de avestruz fenicios (Fig. VII.21:9) (Astruc 1951: lám. LXXIV), aunque este mismo tema aparece también en la cornisa de algunas estelas púnicas (Fig. VII.21:11) (Belén y Escacena 2002: fig. 8: derecha). No obstante, la morfología del motivo también recuerda a las ovas típicas de la iconografía griega.

Ya se analizó el origen y la expansión del motivo de la flor de loto por el Mediterráneo y la península ibérica durante la Primera Edad del Hierro (*vid supra*, pp. 197-199 y ss.), por lo que no se incidirá en ello. Sin embargo, habría que destacar la posible influencia de la cerámica del Protocorintio Medio en la cerámica estilo Medellín, una producción que se desarrolló desde el 690 a.C. en cronología convencional (Coldstream 1968: 330) y que, por tanto, es coherente con los márgenes cronológicos de la cerámica estilo Medellín para fundamentar dicha relación.

En la cerámica del Protocorintio Medio (Fig. VII.21:12-13), como puede apreciarse en la *kytyle* de la necrópolis de Laurita (Cabrera 2003: fig. 5: derecha), se diferencia, al igual que en la cerámica estilo Medellín, una composición horizontal formada por bandas de líneas en la zona superior del recipiente y una composición radial que se restringe a la base. Este esquema compositivo ya se expuso para argumentar la relación entre la cerámica estilo San Pedro II y la cerámica estilo Medellín. Sin embargo, también se apuntó que la composición cruciforme o radial de la cerámica estilo San Pedro II fue sustituida por un motivo interpretado como una flor de loto abierta vista en perspectiva cenital (V8-14/v9, 11) (Almagro-Gorbea 1977: 456). No obstante, es posible que esta flor de loto sea, en realidad, la interpretación local del motivo radial acabado en puntas que se desarrolló en la parte inferior de los vasos del Protocorintio Medio. De hecho, en la península ibérica no se han encontrado paralelos fenicios o locales en los que se represente la flor de loto de esta forma.

Otros autores plantearon que esta composición radial podría reproducir los gallones de los cuencos metálicos fenicios (Almagro-Gorbea 1977: 456; Torres Ortiz 2008c: 728), un tipo ampliamente documentado en la iconografía asiria y en el registro arqueológico de varios yacimientos del Mediterráneo oriental y central durante la Primera Edad del Hierro (Feldman 2014: fig. 4.1-2; pl. 15; Sciacca 2015). En la península ibérica también aparecen algunos de estos cuencos, como el de la tumba de El Carpio (Pereira Sieso y Álvaro 1988: fig. 2:1), por lo que sería una hipótesis plausible para explicar el origen de este motivo en la cerámica estilo Medellín.

La palmeta de cuenco de tipo fenicio fue otro de los motivos fitomorfos representados en esta producción (V15), aunque fue poco habitual a comparación de otros temas vegetales como la flor de loto. En un cuenco de la necrópolis de Las Esperillas se registra una fila de palmetas concatenadas delimitando el borde externo del recipiente (VVAA 2018: 444: abajo). El paralelo más cercano de esta composición se ha hallado en un ánfora chipriota de la clase *Bichrome IV* (Karageorghis y des Gagniers 1974a: lám. VIII.12) y en una copa de *Bucchero nero* de principios del siglo VI a.C. (Akimova *et al.* 1988: Abb. B2.36).

La palmeta de cuenco fenicia pronto se expandió por otros puntos del Mediterráneo como consecuencia de las relaciones comerciales y culturales entre los fenicios y las diversas poblaciones locales. Así se muestra, por ejemplo, en la cerámica de Grecia del Este (Cook 1972: fig. 23) o en la cerámica etrusco-corintia (Fig. VII.21:15) (Cook 1972: fig. 25; Akimova *et al.* 1988: Abb. B4.33). En la península ibérica este tipo de palmeta aparece en varios soportes de producción o inspiración fenicia, como algunos broches de cinturón (Fig. VII.21:8) (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXVII: abajo; Cerdeño 1981a: fig. 1:18; Santos *et al.* 2017: fig. 10; López Ambite 2008: 635; Arruda *et al.* 2017a: fig. 12:17), bandejas de bronce (Garrido y Orta 1978: fig. 26), las tiras caladas de bronce de las tumbas 17 y 18 de La Joya (Garrido y Orta 1978: figs. 44-45; Jiménez Ávila 2002: lám. XLII. 104-112), marfiles (Fig. VII.21:14, 16) (Aubert 1978: fig. 5:CB4; 6:CN10, 13-15; 1980b: figs. 2; 5:a; 14-15; 1981-82: fig. 7:a; Almagro-Gorbea 2008a: figs. 542, 546, 553), joyas (Almagro-Gorbea 1977: láms. XXV: abajo; XXXIV: arriba; González Prats 1983: 256), huevos de avestruz (Savio 2004: SpVi 15-18, 22-25) o un escaraboide de la necrópolis de Medellín (Almagro-Gorbea 2008a: fig. 598). En la cerámica a torno pintada tipo Lora también suelen aparecer las palmetas de cuenco, muchas veces con los típicos campos rallados como en las palmetas representadas en la cerámica estilo Medellín (Belén *et al.* 1997: fig. 20:6).

Continuando con la iconografía de esta producción, hay que destacar la estrella o roseta de siete puntas, cada una rematada con un punto negro en tintas planas. Las estrellas de ocho puntas fueron habituales en las cerámicas griegas desde el Geométrico Medio II (Coldstream 1968: pl. 5:b-c, d), aunque en estos casos las puntas no terminaban en puntos. Este recurso sí que aparece en el Geométrico Final griego (Fig. VII.21:17) (Kunisch 1998: Abb. 70:q), suponiendo el paralelo más cercano con el motivo de la cerámica estilo Medellín. En algunos huevos de avestruz fenicios se registran aspas que finalizan en puntos, como en algunos ejemplares de Villaricos (Fig. VII.21:18) (Savio 2004: SpVi-41), aunque se trata de ejemplares tardíos que se fechan entre los siglos V-III a.C. En la cerámica del Protocorintio Antiguo también fue un tema común, aunque en este caso con ocho puntas (Folsom 1967: 49, 62; Benson 1989: pl. 7:4a). En las rosetas o estrellas de la cerámica protoática, en cambio, solo cuatro de las ocho puntas fueron rematadas con puntos (Folsom 1967: 49). Las estrellas de ocho puntas de este tipo también decoraron algunas cerámicas geométricas etruscas (Szilágyi 1998: tav. CXXXVa; CL:a, c; CLIII:b; CLXII: e-f; CXC:c), por lo que se trató de un recurso iconográfico con una amplia expansión geográfica y cultural. De esta forma, se podría plantear un doble influjo, griego y fenicio, que explique el desarrollo del motivo por las poblaciones locales peninsulares, aunque el paralelo más cercano, y probablemente el que dio origen a este motivo en la cerámica estilo Medellín, ha sido localizado en la cerámica protocorintia (Folsom 1967: 49).

Es posible que esta estrella sea en realidad la estilización de una roseta, motivo que aparece claramente representado en algún fragmento de cerámica estilo Medellín, como en un galbo del cerro de San Vicente (Rodríguez Hernández 2018: fig. 3: arriba-izquierda) o en cada uno de los platos que forman la bandeja de la necrópolis del Cortijo de las Torres (Carrasco *et al.* 1986: fig. 1; Pachón y Carrasco 2005: graf. 1; lám. 1). Ya se expuso la larga trayectoria del motivo de la roseta y su recurrente representación en la península ibérica durante la Primera Edad del Hierro (*vid supra*, pp. 207-208 y ss.), aunque sería conveniente recordar su fuerte vinculación con la tradición iconográfica fenicia.

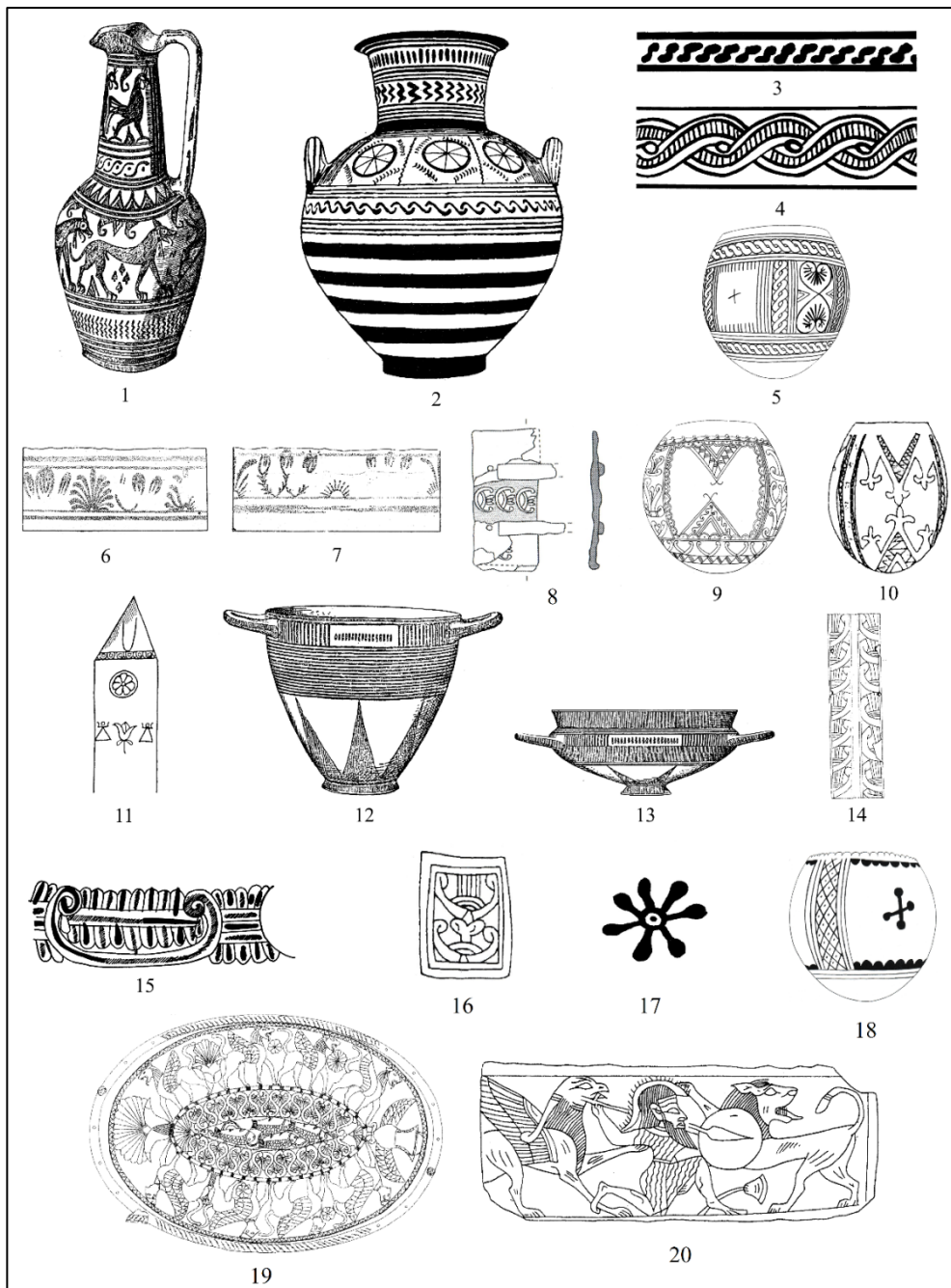


Fig. VII.21. Paralelos cerámica estilo Medellín.

1. Oinochoe protoático (Cook 1972: fig. 9); 2. Ánfora del Geométrico Final griego (Cook 1972: fig. 3); 3. Detalle del Geométrico Final griego (Kunisch 1998. Abb. 88:f); 4. Detalle del Protogeométrico griego cretense (Kunisch 1998. Abb. 88:b); 5, 9-10, 18. Huevos de avestruz fenicios (Savio 2004: SpVi 32, SpVi 18, AfrS 6, SpVi 41); 6-7. Detalles de huevos de avestruz fenicios (Savio 2004: SpIb 16; SpIb, 15); 8. Broche de cinturón (Arruda et al. 2017a: fig. 12:17); 12-13. Kotýle y copa del Protocorintio Medio (Cook 1972: figs. 4:A; 4:B); 14. Fragmento de una caja de marfil con palmeta de cuenco fenicia (Aubet 1981-82: fig. 7:a); 15. Detalle de palmeta de cuenco fenicia en cerámica italo-corintia (Cook 1972: fig. 25); 16. Placa de marfil fenicia-occidental (Aubet 1978: fig. 6:CN.13); 17. Detalle del Geométrico Final griego (Kunisch 1998: Abb. 70:q); 19. Bandeja de El Gandul (Jiménez Ávila 2002: lám. XXIV); 20. Placa de marfil de Bencarrón (Aubet 1981-82:B5) (sin escala).

El último de los motivos analizados presenta serias dificultades de análisis, ya que solo se atestigua en dos fragmentos muy deteriorados que ni siquiera permiten asegurar la naturaleza del tema representado (Z1). Se trata del cuadrúpedo del fragmento 70/sc-7 de la necrópolis (Almagro-Gorbea *et al.* 2006: fig. 98:sc-7) y el fragmento del nivel VIII de la cata del teatro romano de Medellín (Almagro-Gorbea 1977: lám. LXXV:f), este último interpretado por Almagro-Gorbea (1977: 456) como un grifo o una esfinge alada.

El grifo y la esfinge, motivos de origen elamita (Börker-Klän 1957-71: 633) y egipcio (Benzel *et al.* 2010: 78) respectivamente, constituyen dos de los recursos más típicos de la iconografía orientalizante de la península ibérica. Así, ambos animales fantásticos se representan en la eboraria (Fig. VII.21:20) (Aubet 1978: figs. 2:CN.5; 3:CN.8; 4:CN.6; 5; 8; 1980b: figs. 1; 8:A.17; 1981-82: figs. 1-4; 9:SL.2; Almagro-Gorbea 2008a: figs. 536; 537:1), orfebrería (Almagro-Gorbea 1977: láms: XXIV-XXV, XXVIII; XXXIV:arriba), toréutica (Fig. VII.21:19) (Cerdeño 1981a: fig. 7:4; Olmos 2008-09: fig. 1) y cerámica (Belén *et al.* 1997: figs. 33-34; Pachón y Carrasco 2005: grafs. 13-14, 16). Por tanto, no sería de extrañar que el grifo o la esfinge formaran parte del repertorio iconográfico de la cerámica estilo Medellín. Sería bastante difícil precisar el origen o el medio a través del cual se transmitió el motivo, ya que solo se conservan los cuartos traseros del supuesto grifo o esfinge. Dicha fragmentación impide establecer paralelismos en función de la configuración anatómica u otros elementos estilísticos que puedan determinar su origen. Sin embargo, no hay duda de que la iconografía fenicia fue la responsable de la representación del grifo o la esfinge en este estilo, como se ha valorado para otras producciones en las que se representan ambos motivos (Blánquez y Belén 2003a: 130).

En lo que a la decoración geométrica respecta, formada por rombos, campos reticulados, bandas de líneas paralelas o filas de puntos, sería lógico pensar como medio de inspiración en la cerámica estilo San Pedro II y todas aquellas producciones pintadas geométricas que se desarrollaron durante la Primera Edad del Hierro. Sin embargo, existen algunos motivos geométricos que también hallan sus paralelos en otros soportes, como las líneas en zigzag de los marfiles (Aubet 1978: figs. 1-2, 4, 7-10). Muchos de estos soportes no se han conservado, aunque convendría tenerlos en consideración para el estudio de las decoraciones geométricas. Entre ellos se encuentran los trabajos de cestería en los que probablemente se inspiraron los alfareros para la creación de esas retículas tan tupidas o incluso los trenzados para las decoraciones *à guilloche* (Alfaro 1984: figs. 146, 178-184). También habría que tener en consideración todas aquellas producciones cerámicas con un lenguaje geométrico, aunque reproducido en otras técnicas decorativas como la impresión o la incisión.

Por último, sería pertinente una reflexión sobre los horizontes materiales que pudieron influir en la técnica pictórica. En este caso, a diferencia de las producciones estudiadas anteriormente en las que los motivos se plasmaron directamente sobre las superficies bruñidas, siempre existió una base de imprimación sobre la que se desarrolló la decoración, a excepción del grupo 3.

En la gran mayoría de los casos (grupo 1) esta capa de imprimación fue de color rojo y sobre ella se desarrolló la decoración en amarillo y/o blanco y, ocasionalmente, en negro y azul. Esta variedad cromática fue puesta en relación con la policromía típica de los falsos vasos egipcios de madera que serían importados por los fenicios a la península ibérica (Almagro-Gorbea 1977: 454). Sin embargo, también es posible que la tendencia por cubrir las superficies de rojo tenga su explicación en la cerámica a la almagra de producción local que durante la Primera Edad del Hierro se desarrolló en varios yacimientos del Mediodía peninsular (Buero 1987-88), quizás por la reformulación local de la cerámica fenicia de barniz rojo (Blasco *et al.* 2000: 1766). Ello motivaría la búsqueda de nuevos pigmentos que resaltaran de esta base homogénea, unos pigmentos con los que se ejecutó la decoración geométrica y figurativa.



Quizás el empleo de estos colores, elaborados a partir de minerales del entorno del yacimiento, deba buscarse en todas aquellas producciones bícromas de la Primera Edad del Hierro, como las cerámicas estilo Meseta o Andaluz que definió Almagro-Gorbea (1977: 460), este último asimilable al tipo Real (Casas y Valbuena 1985: 460). No obstante, existen colores, como el azul, que no aparecen en estas producciones pintadas.

Es muy posible que las tonalidades de la cerámica estilo Medellín estén relacionadas con los huevos de avestruz fenicios, sobre todo si se tienen en cuenta todas las analogías iconográficas que se han apuntado entre ambos horizontes materiales. En los huevos de avestruz se utilizó mayoritariamente el blanco, el rojo, el negro y, en alguna ocasión, el azul (Savio 2004: 93, 105). Pese a su excepcionalidad en los huevos de avestruz fenicios, el color azul aparece en algunos ejemplares de la fase II de La Fonteta (720-670 a.C.) (Guirguis y Pla Orquin 2014: fig. 10), por lo que sería viable plantear esta hipótesis que sugiere la relación entre los huevos de avestruz y la cerámica estilo Medellín.

A los huevos de avestruz habría que añadir los tejidos y elementos muebles de madera no conservados (Cáceres 1997) que, con toda probabilidad, estuvieron pintados con una amplia gama de colores que pudieron influir en la configuración de la paleta de la cerámica estilo Medellín. Esta consideración sería extensible a los motivos decorativos, ya que todas las telas y objetos del Mediterráneo oriental que no se han conservado irían decorados con el mismo programa iconográfico que se ha conservado en los marfiles, cerámicas, huevos de avestruz, etc.

En conclusión, como se apuntó al inicio de este apartado, la cerámica estilo Medellín se caracterizó por conjugar varias tradiciones. En el estudio de los motivos se ha podido comprobar la adopción y adaptación de una iconografía que aparece tanto en las producciones fenicias como griegas. El grifo o la esfinge, la flor de loto, la palmeta o la decoración à *guilloche* fueron motivos que evidencian la indudable deuda iconográfica del mundo oriental que los fenicios transmitieron a las poblaciones locales peninsulares como consecuencia de las estrechas relaciones culturales. Sin embargo, es posible que las producciones griegas también dejaran su impronta, como la composición estrellada o radial que remite al Protocorintio Medio. Hubo motivos, como la roseta o estrella y las sucesiones de S que plantean dudas sobre su origen, si bien pudieron intervenir conjuntamente las tradiciones fenicias y griegas en la configuración de los mismos.

Pese a ello, fueron las poblaciones locales las verdaderas protagonistas en la configuración y desarrollo de la cerámica estilo Medellín, ya que esta iconografía foránea fue plasmada, organizada y reelaborada según sus gustos. Así, por ejemplo, la flor de loto no se ajustó a los patrones estilísticos orientales, sino que adoptó una forma acorazonada y, en ocasiones, se dispuso en un esquema que recuerda a las palmetas fenicias de cuenco y doble voluta.

Un fenómeno similar se observa en otros puntos del Mediterráneo, como en la Grecia del siglo VII a.C. (Coldstream 2003: 360), donde también se desarrolló una cerámica de gusto orientalizante en la que los motivos más característicos, como las flores de loto, las palmetas, los grifos o las esfinges, estuvieron sujetas a un proceso de reformulación al adaptarse a los patrones estilísticos de las poblaciones locales. Dichos motivos también fueron mayoritariamente conocidos a través de productos comercializados, como bronce, joyas o marfiles.

### **7.4.3 Motivos simbólicos de la cerámica estilo Medellín**

En el repertorio iconográfico de la cerámica estilo Medellín existen algunos motivos simbólicos que también aparecen en la cerámica estilo San Pedro II, concretamente la flor de loto y la roseta. El estudio simbólico de ambos motivos ya se llevó a cabo en el apartado correspondiente (*vid supra*, pp.

205-209 y ss.), al cual nos remitimos para poder centrar la atención en el significado simbólico de otros temas que se documentan en esta producción.

Sin embargo, sería conveniente recalcar el mensaje de regeneración que transmitió la flor de loto, simbología que cobra especial importancia en todos aquellos contextos funerarios en los que se ha documentado la cerámica estilo Medellín. Dicho mensaje, como ya se argumentó, pudo transmitirse a partir de aquella divinidad femenina sincretizada con Astarté que se manifestaría a través de símbolos típicos de esta divinidad, como el loto o la roseta.

En lo relativo a las filas de S, existe la posibilidad de que fueran aves estilizadas (Golan 1991:92-101; Celestino y Rodríguez González 2017b: 202), sobre todo si se tiene en cuenta la presencia de filas de aves en la cerámica estilo Carambolo. Por tanto, la composición y el simbolismo que llevaba implícito estaba arraigado en las concepciones de las poblaciones locales.

No obstante, las filas de S no constituyeron un motivo con un espacio destacado dentro de las composiciones, sino que, en aquellos recipientes en los que se ha podido determinar su posición exacta en el vaso, como en el cuenco del cerro Borreguero (Celestino y Rodríguez González 2017b: fig. 17) o el cuenco de la necrópolis del sector IV-E de Alarcos (Fig. VII.20:4-5), se localizó en espacios que delimitaron a otros motivos o marcaron la carena. Por tanto, actuó como un motivo secundario y delimitador que ocupó un lugar similar al de la decoración à *guilloche* en los huevos de avestruz fenicios (Fig. VII.21:5) o en la cerámica del Geométrico Final griego (Fig. VII.21:2). Así, al tratarse de la esquematización de dicho motivo debería clasificarse como un recurso decorativo, no como un motivo simbólico.

La línea ondulada que aparece en algunas cerámicas podría remitir también a una serpiente, cuyo valor simbólico también se abordó en el apartado correspondiente a la decoración de la cerámica estilo Valcorchero (*vid supra*, pp. 135-137 y ss.). Aunque ya se recalcó la relación simbólica entre la serpiente y el ciclo vital, lo cual es coherente con los contextos funerarios de algunos ejemplares de cerámica estilo Medellín, es posible que la línea ondulada fuera un mero recurso decorativo. De hecho, no existen elementos morfológicos que determinen su indiscutible clasificación como ofidio.

Centrando la atención en la palmeta de cuenco fenicia, se puede observar como en muchas composiciones chipriotas la palmeta de cuenco aparece flanqueada y protegida por diferentes animales (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. VIII.17; XII.a.9; XVI.a.4; XVII.34; XVIII.9). Esta composición también se atestigua en la placa de marfil M8 de Medellín (Almagro-Gorbea 2008a: fig. 553), aunque en este caso la superposición de palmetas de cuenco se dispone entre un individuo en pie y otro entronizado que inhala una flor de loto. Esta disposición ha llevado a algunos autores a considerar la palmeta como la representación del Árbol de la Vida (Blánquez y Belén 2003: 142; Almagro-Gorbea 2008a: 454; Olmos 2008-09: 112), aunque también se apuntó la representación de la misma, aunque en este caso de abanico, como un símbolo solar (Olmos 2003: 45).

En cuanto a la esfinge y al grifo, ambos fueron animales fantásticos frecuentemente representados en Egipto y Siria como seres protectores que incluso, en el primero de los casos, identificó al faraón (Börker-Klähn 1957-1971: 633-638). Su carácter protector quedó reflejado en todas aquellas composiciones chipriotas en las que ambos animales se posicionaron simétricamente flanqueando el Árbol de la Vida (Karageorghis y des Gagniers 1974a: láms. VIII.16-17; IX.17; XII.a.1-9), una composición heráldica que se repitió en algunas joyas griegas de finales del siglo VII a.C. (VVAA 1979: fig. 84). En el mundo etrusco las esfinges y los grifos también se mostraron enfrentados en algunas piezas de bulto redondo (Stopponi 1985: fig. 3:200), aunque en otras ocasiones miraron hacia lados opuestos (Stopponi 1985: fig. 4:46-47). En Grecia, donde ambos animales proliferaron en la iconografía de la cerámica orientalizante (Folsom 1967: figs. 41;55), también tuvieron un carácter apotropaico y

pacífico (Soave 2017: 35), connotación que se transmitió en las típicas escenas pasantes de la cerámica corintia (VVAA 1979: figs. 78, 80; Rizzone 2000: O 217, R 438) o en la bandeja fenicio-peninsular de El Gandul (Fig. VII.21:18) (Olmos 2008-09: fig. 1).

A diferencia de lo opinado por algunos autores sobre alguno de estos motivos (Vidal 1975: 139), el grifo y la esfinge trascendieron su faceta decorativa para incluirse en las concepciones simbólicas de las comunidades locales de la península ibérica, adquiriendo este carácter apotropaico que se les atribuyó en otras culturas del Mediterráneo (Olmos 2003: 45; Blánquez y Belén 2003a: 140). De esta forma, en los marfiles aparecen en actitud pacífica (Le Meaux 2003: 184), destacando aquel de Bencarrón (Fig. VII.21:19) (Aubert 1981-82: fig. 4) en el que el grifo parece proteger a un guerrero. Lo mismo ocurre en el cinturón de la Aliseda en el que el grifo reposa sobre la palmeta, posiblemente protegiendo al protagonista de una leontomaquia (Almagro-Gorbea 1977: láms: XXIV-XXV). Otras veces, el grifo y la esfinge adquirieron el típico esquema simétrico fenicio para proteger el Árbol de la Vida (Almagro-Gorbea 1977: lám. XXVIII), ocasionalmente representado por una palmeta (Almagro-Gorbea 1977: XXXIV: arriba; Olmos 2008-09: 112, fig. 1).

Pese a estos ejemplos, la prueba más clara de que el grifo y la esfinge se concibieron como animales protectores la constituye el hecho de que la mayor parte de los objetos en los que se representaron aparecen en contextos funerarios, como los marfiles (Aubert 1978; 1980b; 1981-82; Almagro-Gorbea 2008a) o el anillo de la tumba 5 de La Joya (Garrido 1970: fig. 19:1; lám. XVIII). En algunos vasos funerarios incluso se representó a estos animales fantásticos con la función simbólica de proteger los restos del difunto (Pachón y Carrasco 2005: grafs. 13, 16), aspecto que debió perdurar en época ibérica como se muestra en la urna de la tumba de Tútugi (Galera, Granada) (Vidal 1975: fig. 6). Dicha función apotropaica sería extensible para aquellos vasos que contuvieron sustancias sacras para la celebración de rituales en algunos santuarios (Belén *et al.* 1997: figs. 33-34) o el ungüento impuesto al difunto (Almagro-Gorbea 2005).

Por tanto, es muy probable que la representación de grifos o esfinges en la cerámica estilo Medellín se relacione con la protección que se esperaba de estos animales en el mundo de ultratumba. También es posible, como ocurrió en época ibérica (Ramos 1997: 313), que ambos animales también se concibieran como intermediarios entre los vivos y los muertos, favoreciendo el tránsito del difunto al Más Allá.

La riqueza cromática de esta producción también sugiere el posible valor simbólico que las comunidades locales le ofrecieron a los colores empleados. Sin embargo, el conocimiento que actualmente se tiene sobre la simbología del color entre estas es muy escaso, reducido prácticamente al rojo, por lo que muchas de las posibles connotaciones simbólicas se han planteado en función del simbolismo del color en el mundo oriental.

En primer lugar, sería destacable el color rojo que pudo aludir a la regeneración del ciclo vital en paralelo simbólico al color de la sangre, de ahí la larga tradición del rojo en los espacios funerarios peninsulares (Barrio 2002:105). En el mundo oriental Inanna-Ishtar recibió algunas alusiones como “dama roja de cielo” o “la de la cara roja”, por lo que en el mundo fenicio existió una relación simbólica entre el rojo y la diosa Astarté (Sinclair 2012: 1-12). Quizás la alusión a Astarté quedó reflejada en el color rojo de los huevos de avestruz, aunque sería difícil saber si la identidad de la divinidad local, sincretizada con Astarté, fue aludida en el color rojo de la cerámica estilo Medellín.

Por otro lado, el blanco hizo referencia en Oriente a la regeneración tras la muerte, mientras que el negro simbolizó a la divinidad fecunda. Estos mensajes simbólicos que transmitieron los colores, y que quedaron representados en los huevos de avestruz fenicios (Savio 2004: 105), quizás fueron reflejados en la cerámica estilo Medellín como consecuencia de las relaciones culturales entre los fenicios y las poblaciones locales, aspecto muy dudoso en el estado actual de la investigación.

En todo caso, la flor de loto o la palmeta fueron referencias a la regeneración que se esperaba del difunto en el Más Allá, esperanza que posiblemente se depositó en la divinidad femenina sincretizada con Astarté, de ahí la representación de sus alusiones simbólicas. Quizás este mensaje también se transmitió a través del color, o al menos a través del rojo, ya que el rojo y la regeneración fueron dos elementos arraigados en las concepciones locales como así parecen constatar los contextos funerarios con evidencias de ocre rojo. En lo referente al resto de colores, la cuestión se complica por la falta de estudios sobre este aspecto.

## 7.5 Cronología

La cronología de la cerámica estilo Medellín, a diferencia de las producciones anteriores, cuenta con un mayor consenso entre los investigadores. Su decoración, de marcado carácter orientalizante, permite centrar esta producción en la Primera Edad del Hierro. Quizás fue en un momento avanzado de este periodo, ya que el desarrollo de una decoración oriental en una producción local sería un proceso paralelo al de la asimilación y reformulación simbólica de los motivos por las poblaciones que lo desarrollaron, un fenómeno que sería lento y progresivo.

Almagro-Gorbea (1977: 456-457), en función de los paralelos con los falsos vasos de madera egipcios del Reino Nuevo y Baja Época o la cerámica de Fortetsa, así como los resultados obtenidos en la cata del teatro romano y en la necrópolis de Medellín, señaló el desarrollo de esta producción en el siglo VII a.C. Dicha cronología fue mantenida por Torres Ortiz (2008c: 732), si bien planteó la posibilidad de situar el inicio de esta producción a finales del siglo VIII a.C., ya que la consideró posterior a la cerámica estilo San Pedro II. Las últimas opiniones, fundamentadas en las dataciones radiocarbónicas, apuntan hacia el siglo VIII a.C. (Rodríguez González y Celestino 2019b: 125; Arruda *et al.* 2019:142), extendiendo su desarrollo hasta mediados del siglo VI a.C. (Arruda *et al.* 2019: 142).

Como está siendo habitual en el estudio cronológico de cada una de las producciones a mano con decoración pintada, se diferenciará entre la cronología convencional que aportan los materiales y la absoluta radiocarbónica. Con ello se intentarán aquilatar los límites cronológicos de la cerámica estilo Medellín.

### 7.5.1 Cronología convencional y absoluta por asociación de materiales

La primera labor para el estudio cronológico por asociación de materiales es el análisis de los contextos para poder centrar la atención en aquellos que ofrecen una información plenamente fiable.

En primer lugar, se encuentran aquellos materiales que proceden de prospecciones, como el galbo recuperado cerca del poblado de Cástulo (Blázquez y Valiente 1981b: fig. 5:7) o el de la Cuesta del Viejo I (Benito 2017: fig. IV.40:149).

Por otro lado, están todas aquellas cerámicas estilo Medellín que se recuperaron en niveles superficiales, como las del estrato II del poblado de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 19:42; 22:63-64). De este yacimiento también proceden materiales de niveles alterados. Me refiero, en concreto, al estrato III, correspondiente a un derrumbe en el que aparecían mezclados materiales de diversas épocas (Blázquez y Valiente Malla 1981a: 46, fig. 33:201), y a la interfaz III/IV (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 35:214). Por tanto, solo el nivel VI-A sería el plenamente fiable para llevar a cabo el estudio conológico de esta producción por asociación de materiales. En lo que respecta a la intervención efectuada entre 1980-1982, el nivel 1 del sondeo IX también presentaba graves remociones para su consideración cronológica (Blázquez *et al.* 1985: fig. 128:h).

También existen hallazgos sin un contexto claro, generalmente por actividades furtivas, como las bandejas de platos de la necrópolis del Cortijo de las Torres (Carrasco *et al.* 1986: fig. 1; Pachón y Carrasco 2005: grafs. 1, 4; lám. 1). De las inmediaciones del torreón árabe de Cástulo también procede un lote de cerámicas pintadas estilo Medellín que fueron recogidas en los años setenta del siglo XX y entregadas posteriormente para su publicación (García-Gelabert y Blázquez 1996: 336, fig. 2).

Por último, cabría apuntar aquellos hallazgos recientes cuyos materiales asociados se hallan aún en proceso de estudio, como es el caso de Alarcos y del cerro Borreguero (Celestino y Rodríguez González 2017b:197-199). De este último yacimiento, tan solo se ha señalado la exclusiva presencia de cerámica a mano en el interior de la cabaña oval, inserta en una fase previa a la amortización del cuenco pintado estilo Medellín, entre las que destacan algunas piezas con decoración bruñida y escobillada (Rodríguez González 2018: 78). También se ha indicado que en estos niveles de amortización se constataron algunas cerámicas a torno, aunque son testimoniales y de factura local, ya que las importaciones están totalmente ausentes (Celestino y Rodríguez González 2018: 177).

Todos estos casos presentan evidentes limitaciones para la determinación de una cronología fiable de la cerámica estilo Medellín, por lo que se prescindirá de ellos en este apartado.

En lo relativo a esta producción hallada en el yacimiento homónimo, hay que distinguir varios contextos (Almagro-Gorbea *et al.* 2006). En primer lugar, en relación con la necrópolis, están todas aquellas piezas que aparecen como intrusión, concretamente en los conjuntos 82/15b, 85B/1, 85B/3, 85B/10, 85B/En12, 85B/14, 85B/30, 85C/17, 85D/2, 86C/9, 86G/En11, 86G/En20, 86G/22, 86H/5+En5, 86H/En3 y 86H/7. En otras ocasiones los hallazgos aparecen aislados, como en los casos 85C/spA-4 y 86C/A-1, mientras que la posición de los testimonios bajo el encachado 3 y en el encachado del conjunto 86G/En6 muestran poca seguridad en su valoración cronológica. Por tanto, los contextos fiables para su datación son los conjuntos 21 (70/21), 22 (70/22), 82/25, 82/13C, 85B/31, 86G/23 y 86G/29C. Dichos conjuntos, valorando la datación que aportan los materiales asociados, ofrecen una cronología entre el 675 y el 525 a.C., límite superior que lo marcan los conjuntos 21 (70/21), 22 (70/22), 82/25 y 86G/29C.

En la secuencia de la cata del teatro romano, correspondiente al poblado de la Primera Edad del Hierro, la presencia de cerámica estilo Medellín desde el nivel XVI al VII ofreció una cronología entre el 675 y el 600 a.C. (Almagro-Gorbea 1977: fig. 200). Sin embargo, Rodríguez González (2018:105) ha advertido de la cautela con la que hay que tomar tales contextos, formados a partir de vertidos efectuados en un corto periodo de tiempo como así refleja la homogeneidad material o la coincidencia de las dataciones radiocarbónicas de los niveles IV y XV. Sin embargo, dichas dataciones radiocarbónicas están afectadas por las anomalías del radiocarbono, por lo que se trata de una información con muchas limitaciones.

Sin embargo, en el cerro del castillo de Medellín se efectuaron dos cortes en la ladera Norte que mostraban una secuencia estratigráfica segura desde el 600 a.C. Dicho límite cronológico queda representado en la UE 8 del corte 2 en la que se hallaron los fragmentos de cerámica estilo Medellín (Almagro-Gorbea y Martín Bravo 1994: 112). Un siglo VII a.C. también se ha propuesto para el conjunto del cerro del Viento, aunque no se ha podido concretar más al existir elementos arqueológicos que abogan por su primera y segunda mitad (Lechuga y Soto 2017: 13; Sánchez *et al.* 2019: 1).

En cuanto a la Alcáçova de Santarém, ya a principios de los años noventa del siglo XX se señaló la existencia de una fase correspondiente a la Primera Edad del Hierro, aunque solo en el corte C.V.1 de Jardim se pudieron constatar niveles sin alterar y de los que se extrajeron algunas muestras para análisis de C-14 (Arruda 1993). Los resultados obtenidos se han utilizado para fechar por radiocarbono las seis fases que se han detectado en los trabajos efectuados en 2001 (Arruda *et al.* 2019: 138-139, 142),

aunque resulta muy difícil conjugar dichos datos, sobre todo si se tiene en cuenta que las fechas radiocarbónicas referidas se utilizaron para definir únicamente tres fases (Arruda 2005: 283).

Por otro lado, en el primer estudio de los materiales asociados a las distintas unidades estratigráficas del C.V.1 no se apuntó la presencia de cerámica estilo Medellín (Arruda 1993: 197-198), por lo que los dos fragmentos publicados posteriormente (Arruda 2005: 2-3) habrían sido hallados en los numerosos niveles que aparecían alterados. Por tanto, la cronología radiocarbónica que revela la Alcáçova de Santarém no debería utilizarse para datar la cerámica estilo Medellín, ya que se desconoce la posición exacta de la misma. En la campaña de 2001, cuyos resultados han sido recientemente publicados (Sousa y Arruda 2018), se diferenciaron seis fases que, en cronología convencional, abarcan desde el final del siglo VIII hasta el final del VI a.C. En el desarrollo de las mismas se ha registrado cerámica estilo Medellín, aunque fue a partir de principios del siglo VI cuando aumentó considerablemente hasta mantenerse hasta sus momentos finales.

En lo que respecta al único vaso de este estilo en la necrópolis de Las Cumbres (Córdoba 2004: 132, fig. 3:2), no se detalló la tumba o el contexto donde fue hallado, por lo que cabría pensar en un contexto incierto centrado en la segunda mitad del siglo VIII a.C. como las cerámicas San Pedro II de este yacimiento (Córdoba 2004: 134).

En el caso de la necrópolis del sector IV-E de Alarcos, no se señala la existencia de ningún elemento material asociado que pueda ofrecer una cronología (Fernández Rodríguez 2001), ya que la urna con inscrustaciones metálicas que se documentó cerca del cuenco estilo Medellín parece corresponder a una tumba anterior, muy probablemente del Bronce Final. De hecho, existen diferencias en la temperatura a la que se sometieron los cadáveres de ambas tumbas (Fernández Rodríguez 2001: 281), lo cual reforzaría esta hipótesis que distingue dos momentos diferentes.

Continuando con Alarcos, hay que señalar la existencia de tres únicos fragmentos estilo Medellín hallados *in situ*, concretamente en el nivel 1 y 3 de la cata U18 de la campaña de 2017 y cuyos materiales se encuentran en proceso de estudio, localizándose el resto en niveles alterados por las construcciones ibéricas y medievales.

Con respecto a la necrópolis toledana de Las Esperillas, recientemente se ha publicado un cuenco hemisférico pintado estilo Medellín con el número de inventario DO2010/37/2 (VVAA 2018: 244: abajo). Su localización exacta resulta difícil de precisar ya que, como han apuntado algunos autores (Torres Rodríguez 2012: 515-518), las publicaciones relativas a este yacimiento presentan una información muy general. Según sus excavadores, la necrópolis presenta tres fases: Hierro I (ss. VII-VI a.C.), transición (s. V a.C.) y Hierro II, esta última hasta el siglo III a.C. (García Carrillo y Encinas 1988; 1990). La cronología de la cerámica estilo Medellín adscribiría el cuenco pintado a la primera de dichas fases, datada por una fíbula de doble resorte y un cuchillo de hierro con hoja afalcatada entre otros materiales. Es muy probable que incluso se trate del cuenco con pintura postcocción en amarillo que se describe en la tumba 14 (García Carrillo y Encinas 1990: 265), aunque solo se cuenta con esa referencia, desconociéndose los materiales que formaban parte del ajuar o la posición exacta del vaso dentro de la tumba.

El resto de contextos en los que la cerámica estilo Medellín aparece *in situ* se caracterizan por la presencia de cerámica a mano, generalmente en proporciones destacadas. En el nivel 12 de Colina de los Quemados se documentan cazuelas de carena alta suave y borde cóncavo del tipo A.II de Ruiz Mata (1995a), cuencos hemisféricos o de cuarto de esfera y algunas cazuelas de carena media y borde ligeramente exvasado. Estas formas, de superficies muy bruñidas, contrastan con los grandes vasos globulares o esferoides de borde exvasado y superficies toscas (Luzón y Ruiz Mata 1973: láms. XII-XIII; XIV:h-i).

Dicho repertorio a mano también aparece en la Habitación 1 del cerro Salomón (Blanco Freijeiro *et al.* 1970: n° 115-124 entre otros), el nivel VI-A de Cástulo (Blázquez y Valiente 1981a: fig. 6472), los niveles 20 y 21 del cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 60:919-920, 922), la UE 8 del Corte 2 de la ladera norte del cerro del castillo de Medellín (Almagro-Gorbea y Martín Bravo 1994: fig. 18:12-14) y en los niveles 11 y 12b del corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 101-103; 108-109; 116-118). De este último (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 100:17-18; 106:50-51; 107:52-55; 115:31-36), así como de la fase III de Castro Marim (Arruda *et al.* 2017b: fig. 6:10-11) o del nivel 1 del sector III de Alarcos, destacan las típicas copas de paredes finas, muchas clasificadas como forma B.II de Ruiz Mata (1995a). Otra forma típica asociada es el vaso *a chardón*, como el de la sepultura 2 de la necrópolis de Cruz del Negro que contenía el cuenco pintado estilo Medellín (Bonsor 1899: 79; Jiménez Barrientos 1986: fig. 1), forma que probablemente deba fecharse a finales del siglo VIII o principios del VII a.C. al funcionar como vaso de ofrendas (Torres Ortiz 2008f: 659).

En los contextos más norteños, como en La Aldehuela (Santos Villaseñor 2005: 1027), la cultura material fue diversa y acorde a las tradiciones de la zona, como los recipientes ovoides de cuellos rectos, los cuencos troncocónicos, formas abiertas de carena media, etc.

En algunos yacimientos, la cerámica a mano, ya sea de superficies bruñidas o toscas, se constata de forma exclusiva, como ocurre en los niveles de la fase transicional Bronce Final-Hierro I del cerro de las Cabezas (Vélez y Pérez Avilés 1987: 173-174) o en el yacimiento zamorano de la Aldehuela (Santos Villaseñor 2005: 1026). Sin embargo, en la fase sucesiva del primero, inserta en la Primera Edad del Hierro, se apunta la asociación de cerámica estilo Medellín a cerámica a torno, aunque parece ser que la cerámica a mano siguió manteniéndose en altos porcentajes (Vélez y Pérez Avilés 1987: 173-174; 1999: 51-53; Pérez Avilés y Vélez 1996: 17-18).

En el nivel 1 (AL17-U18-1-1) y 3 (AL17-U18-2-3) de la U18 de Alarcos se registra una situación similar. De hecho, la cerámica a mano con decoración pintada del sector III no se asocia a cerámicas a torno, al menos en los niveles sin alterar que se han documentado hasta la fecha (García Huerta y Morales 2017; García Huerta 2019). En dichos estratos la cerámica tosca es la predominante, aunque también se constatan cuencos del tipo B.II de Ruiz Mata (1995a) con las superficies bruñidas.

La cerámica a mano normalmente aparece decorada. Entre las decoraciones destaca la cerámica de retícula bruñida, aunque suele ser muy escasa, como los cuatro fragmentos del nivel 12 de Colina de los Quemados (Luzón y Ruiz Mata 1973: lám. XV:h-k) o el fragmento de la fase III de Castro Marim (Arruda *et al.* 2017b: fig. 6:5). En los niveles transicionales Bronce Final-Hierro I y del Hierro I del cerro de las Cabezas también se indica la existencia de algún fragmento con decoración bruñida interna (Pérez Avilés y Vélez 1996: 17-18; Vélez y Pérez Avilés 1999: 51-53; Esteban *et al.* 2003: 14). Como se dedujo para la cerámica estilo San Pedro II (*vid supra*, p. 213), esta escasa proporción de cerámica de retícula bruñida estaría reflejando los últimos momentos de esta producción que se extendió hasta el siglo VIII o VI a.C. según las distintas opiniones. No obstante, dicha escasez también estaría relacionada con el hecho de que pocos de estos yacimientos se localizan en la zona nuclear en la que se desarrolló esta producción.

En ocasiones, la cerámica estilo Medellín se asocia a cerámicas pintadas estilo San Pedro II, como en la fase III de Castro Marim (Arruda *et al.* 2017b: fig. 6:6-8) o en el nivel 1 de Alarcos (AL17-U18-1-1). Esta cerámica, como se concluyó, tiene una datación desde principios del siglo VIII hasta el siglo VI a.C. según la cronología convencional.

La cerámica con decoración digitada también está muy representada, preferentemente en las ollas tipo G.II de Ruiz Mata (1995a). Dicha decoración aparece en la Habitación 1 de cerro Salomón (Blanco Freijeiro *et al.* 1970: n° 108, 125, 129-130, 149, 172 entre otros), el nivel 12 de Colina de los Quemados

(Luzón y Ruiz Mata 1973: láms. XVIII:c-e), en los niveles 11 y 12b del Corte A1 (ab) (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 102:25; 109:68; 116: 42-43; 118:51) y en la fase 3 del área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 12:4), en la Aldehuela (Santos Villaseñor 2005: 1027) y en la fase III de Castro Marim (Arruda *et al.* 2017b: fig. 6:2, 18). También aparece en la segunda fase del cerro de las Cabezas, de la Primera Edad del Hierro, concretamente en orzas y otros recipientes globulares (Vélez y Pérez Avilés 1987: 173-174; 1999: 51-53; Pérez Avilés y Vélez 1996: 17-18).

La cerámica a torno, como cabe esperar de una producción de la Primera Edad del Hierro, también está bien representada en las estratigrafías en las que se ha documentado cerámica estilo Medellín. Sin embargo, como se ha podido comprobar, la cerámica a torno no supuso la desaparición de la cerámica a mano. De hecho, la cerámica a mano perduró durante la Segunda Edad del Hierro en importantes proporciones, como se aprecia en los niveles 9b y 10 del Corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 78:78-79; 79:83-85; 80-81; 87; 88:37; 89-90; 96-97) y Castro Marim (Sousa y Arruda 2018).

Entre la cerámica a torno destaca aquella con decoración pintada bícroma de tradición fenicia, generalmente a bandas o formando motivos geométricos. Este tipo aparece en el nivel 12 de Colina de los Quemados (Luzón y Ruiz Mata 1973: láms. XV:m-n; XVI; XVII:a-b), en el nivel VI-A de Cástulo (Blázquez y Valiente 1981a: figs. 61:697-502; 63 entre otros), en los niveles 20 y 21 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: figs. 59:932-933, 935, 940-945, 947, 949-952; 61:780 entre otros), en los niveles 11 y 12b del corte A1 (ab) (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 98:2-3; 104:34-35; 111:7) y en la fase 3 del edificio orientalizante del área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 14:8-11). Uno de los soportes más frecuentes, el *pithós* de asas geminadas o forma E13 de González Prats (1983: 168-169), se ha localizado en Colina de los Quemados (Luzón y Ruiz Mata 1973: láms. XV:o-p) o en el nivel 21 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 61:785, 788). Esta forma se desarrolló desde finales del siglo VIII al siglo VI a.C. (González Prats 1983:168-169, 180; García Alfonso 2007: 337-338; Torres Ortiz 2008e: 656).

Dentro de las formas más frecuentes de la cerámica a torno con decoración bícroma se encuentra la urna tipo Cruz del Negro, como la de la sepultura 2 de la necrópolis que dio nombre a este recipiente de cuerpo globular y cuello cilíndrico con baquetón central (Jiménez Barrientos 1986: fig. 1). A esta urna del subtipo 1 de Torres Ortiz (2008d: 636), fechada en el tránsito del siglo VIII al VII a.C., se añaden todas aquellas de la necrópolis de Medellín que se desarrollan ampliamente desde el 675 al 450 a.C. (Torres Ortiz 2008d: fig. 710).

También han aparecido fragmentos decorados con motivos orientales (Luzón y Ruiz Mata 1973: lám. XV:e-g), iconografía característica de la denominada cerámica tipo Lora, que se desarrolló desde los inicios del siglo VII hasta finales de la Primera Edad del Hierro (Murillo 1989: 155; Torres Ortiz 2002: 145).

La cerámica de barniz rojo constituye una de las producciones más comúnmente asociadas a la cerámica estilo Medellín. En la sepultura 2 de la necrópolis de Cruz del Negro se indica la presencia de algunos platos, aunque se trata de una referencia bastante incierta (Bonsor 1899). De hecho, no se recogen en la descripción de la tumba dentro del estudio monográfico de Jiménez Barrientos (1986: 478) sobre el cuenco estilo Medellín hallado en esta. Igualmente, se cita un jarro de boca trilobulada (Bonsor 1899: fig. 110; Jiménez Barrientos 478, fig. 1), posiblemente cubierto con barniz rojo. También aparece un galbo en el nivel 12 de Colina de los Quemados (Luzón y Ruiz Mata 1973: láms. XVII:c) y un borde de forma desconocida en el nivel 20 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: fig. 59:946), aunque el conjunto más destacado es el de la necrópolis de Medellín que cubre los límites cronológicos entre 675 y el 450 a.C. (Almagro-Gorbea *et al.* 2008c: fig. 704).



En la fase III de Castro Marim el repertorio de cerámica de barniz rojo se concreta en *dipper jugs*, jarros de boca de seta y recipientes que reproducen formas arraigadas en las tradiciones del Bronce Final, como platos carenados o soportes de carrete (Arruda *et al.* 2017b: fig. 7:6-10). Todo este conjunto, con rasgos morfológicos evolucionados, ha sido fechado en la segunda mitad del siglo VII a.C. (Arruda *et al.* 2017b: 451). Sin embargo, la cerámica de barniz rojo de la fase I de Santarém ha sido fechada a finales del siglo VIII a.C. (Sousa y Arruda 2018: 64).

La cerámica gris a torno también suele asociarse a la cerámica estilo Medellín, como en la Habitación 1 del cerro Salomón (Blanco Freijeiro *et al.* 1970: n° 223, 251, 254, 265 entre otros), los niveles 20 y 21 del cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: figs. 59:958-959, 962-963, 487, 490; 61:914-916), la UE 8 del corte 2 de la ladera norte del cerro del castillo de Medellín (Almagro-Gorbea y Martín Bravo 1994: fig. 18:1-5) y la necrópolis de este mismo yacimiento (Lorrio 1988-89; 2008b), los estratos 11 y 12b del corte A1 (ab) (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 98:4-6; 99; 100:13-14; 104:36-38; 105; 111:8-11; 112; 113:18-22) y la fase 3 del edificio orientalizante del área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 14:4-5) o en la fase III de Castro Marim (Arruda *et al.* 2017b: fig. 7:19). En aquellos casos en los que perduró la cerámica Medellín durante la fase ibérica, como en los niveles 9b y 10 de La Bienvenida-Sisapo, dicha cerámica gris corresponde con el tipo ibérico (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 76:61-65; 77; 78:72-75; 84-86; 91:53-54; 92-94), aunque muchas formas fueron prácticamente iguales.

Aunque en menor proporción, también se registran algunas ánforas fenicias, como en la Habitación 1 del cerro Salomón (Blanco Freijeiro *et al.* 1970: n° 110, 113, 140), el nivel 12 de Colina de los Quemados (Luzón y Ruiz Mata 1973: láms. XVII:e), los niveles 20 y 21 de cerro Macareno (Pellicer *et al.* 1983: figs. 59:928, 938-939, 960; 61:795), el nivel 12b del Corte A1 (ab) (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 115:37-39) y en la fase 3 del edificio orientalizante de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: 57, fig. 14:6) y en la UE 8 del corte 2 de la ladera norte del cerro del Castillo de Medellín (Almagro-Gorbea y Martín Bravo 1994: fig. 18:6-7, 10). Algunas de estas ánforas presentan un borde muy corto que se podría asimilar a las T.10.1.2.1 de Ramon (1995), estas últimas halladas, además de las T.10.1.1.1, en la fase III de Castro Marim (Arruda *et al.* 2017b: fig. 451). La cronología de estas ánforas, según la sistematización de Ramon (1995), abarcaría los siglos VIII y VII a.C., aunque la mayoría de los ejemplares parecen corresponder con el tipo T.10.1.2.1, por lo que el siglo VII a.C. sería el más representado.

Una cronología del siglo VII a.C., concretamente partir del 625/600 a.C. (Fernández Jurado 1988-89: cuadro resumen), muestran los trípodas fenicios, como el registrado en la Habitación 1 del cerro Salomón (Blanco Freijeiro *et al.* 1970: 114). Este trípode, asimilable a la forma C1 de González Prats (1983: 200-204), también se documentan en el Horizonte Peña Negra II, por lo que se desarrollaron desde finales del siglo VIII a.C. (González Prats 1983: 180), aunque perduró hasta el siglo VI a.C. como revelan los ejemplares de la fase IV de Castro Marim (Arruda *et al.* 2017b: fig. 9:5) y el de Concepción 3 de Huelva (García Fernández 2017: fig. 12:8). Por tanto, los trípodas fenicios muestran un amplio margen cronológico que no permite concretar todo lo deseable.

Por otro lado, destaca la copa jonia del tipo B2 de Vallet y Villard (1955) del nivel 11a del Corte A1 (ab) de La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: fig. 98:1), un tipo de copas que fueron fechadas entre el 600/590 y el 500 a.C. (Rouillard 1991: 26-27; Bazán 2000: 228; Cabrera 2012: fig. 1.5), si bien hay autores que apuntaron su desarrollo desde finales del siglo VII al 550 a.C. (Cook y Dupont 1998: 131, fig. 18.1; Domínguez Monedero y Sánchez 2001: 84, figs. 2:1-4; 3:1). Por su parte, la *kotýle* protocorintia de la fase 3 del edificio orientalizante de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: 53, fig. 15) no permite su adscripción segura al Protocorintio Antiguo o Medio, cuyos límites superiores respectivos se sitúan en el 720 y 690 a.C. según la cronología tradicional (Coldstream 1968: 330; 2003: fig. 128; Cook 1972: 47).

Por otro lado, en La Bienvenida-Sisapo existen tres fragmentos de cerámica estilo Medellín en niveles ibéricos (Fernández Ochoa *et al.* 1994: figs. 75; 76:59-60; 82-83; 91:50-52), concretamente en los estratos 10 y 9b del Corte A1 (ab), lo cual apuntaría hacia momentos del siglo VI a.C.

Algunos de los objetos metálicos constatados también ofrecen alguna información cronológica, como las dos fíbulas de doble resorte de la Aldehuela (López Villaseñor 2005: 1027) o la que se documentó en el cerro de las Cabezas. Esta última, fechada entre finales del siglo VII y principios del VI a.C., se halló bajo un nivel de cenizas de la Primera Edad del Hierro (Vélez y Pérez Avilés 1987: 173-174; 1999: 51-53; Pérez Avilés y Vélez 1996:17-18). Ya se comentó la amplia cronología de la fíbula de doble resorte (*vid supra*, p. 217), aunque para estos ejemplos meseteños cabría pensar en una datación que arranca desde principios del siglo VII a.C. Un margen similar tendrían los cuchillos de hierro afalcatados de la Aldehuela y la Plaza de San Martín (López Villaseñor 2005: 1027), aunque su expansión arranca desde el Bronce Final y abarca toda la Primera Edad del Hierro.

Por último, la fíbula tipo Alcores de la Habitación 1 del cerro Salomón centraría algo más la cronología (Blanco Freijeiro *et al.* 1970: nº 107), concretamente en la segunda mitad del siglo VII a.C. y durante el siglo VI a.C. (Torres Ortiz 2002: 199), aunque las últimas investigaciones recomiendan preferentemente una cronología del siglo VI a.C. (Torres Ortiz com. pers.).

### 7.5.2 Cronología absoluta radiocarbónica

Para el estudio de la cronología radiocarbónica de la cerámica estilo Medellín se cuenta con un elevado número de muestras, la mayoría provenientes de la necrópolis homónima (Fig. VII.22). La mayor parte de las muestras corresponden con carbones, aunque dos de ellas son de hueso humano. En general, todo el conjunto presenta unos intervalos cuyos límites superiores se sitúan, y a veces sobrepasan, el siglo VIII cal. a.C. Sin embargo, como se observa en la desviación de los límites inferiores, todo el conjunto muestra unos rangos que entran en la denominada zona de desastre del radiocarbono, lo que dificulta la determinación de unos márgenes cronológicos plenamente fiables.

Lo mismo ocurre con las dos fechas radiocarbónicas del nivel XV de la cata del teatro romano de Medellín, ya que los límites inferiores incluso se extienden al siglo I cal. a.C., una fecha totalmente descartable para el desarrollo de esta producción. No obstante, existen intervalos plenamente aceptados para la cerámica estilo Medellín y que aparecen representados en otras muestras, concretamente los siglos VII y VI cal. a.C. Pese a ello, habría que admitir la enorme dificultad para manejar las cronologías que ofrecen las muestras analizadas.

Con el fin de obtener más datos al respecto, se ha recurrido también a la información de las muestras analizadas en los niveles superpuestos o infrapuestos a los estratos en los que se ha documentado cerámica estilo Medellín *in situ*, concretamente las del cerro Borreguero y el sector III de Alarcos, ya que ofrecen una cronología *ante quem* o *post quem*. La primera de ellas, la del cerro Borreguero, se recogió en el interior de la cabaña oval (Beta-406622), mostrando una cronología que se centra en el siglo IX cal. a.C. Si se tiene en cuenta que el cuenco pintado estilo Medellín se halló en los niveles de amortización de dicha construcción, la cronología para esta producción se situaría en el siglo VIII cal. a.C., quizás a finales del mismo como han planteado sus excavadores (Rodríguez González y Celestino 2019b: 125). En el caso del sector III de Alarcos, se analizó una muestra de hueso de animal que se localizó en el nivel 4 de la denominada U18-2 (AL17-U18-2-4) (Beta-513968), zona que comparte la misma secuencia estratigráfica que la U18-1 y cuya diferenciación se realizó para un mayor control de los restos exhumados. En este caso, la muestra presenta una cronología que se extiende desde mediados del siglo IX cal. a.C. a los primeros momentos del siglo VIII cal. a.C. Por lo tanto, la cerámica estilo Medellín de Alarcos sería posterior a esta fecha, probablemente a finales del siglo VIII cal. a.C., ya que los fragmentos documentados se hallaron en los niveles superiores.

Por tanto, y a la luz de la información disponible, se podría apuntar el desarrollo de la cerámica estilo Medellín a finales del siglo VIII cal. a.C.

YACIMIENTO	MU.	ID. MU.	FECHA BP	68.2% p cal BC	95.4% p cal BC	REFERENCIA
<b>Medellín (Nivel XV)</b>	Carbón	CSIC-84	2280±110	488-180	752-682 (5.5%) 669-612 (3.5%) 593-86 (85.1%) 80-55 (1.3%)	Almagro-Gorbea 1977: 526 (recalibrada)
<b>Medellín (Nivel XV)</b>	Carbón	CSIC-84B	2290±110	513-196	756-679 (6.7%) 671-92 (88.7%)	Almagro-Gorbea 1977: 526 (recalibrada)
<b>Medellín (70/11)</b>	Madera	CSIC-86	2500±110	791-512	842-385	Almagro-Gorbea 1977: Apéndice II (recalibrada)
<b>Medellín (86C/8)</b>	Hueso	GrA-15429	2500±30	766-744 (11.1%) 686-665 (10.8%) 644-552 (46.4%)	788-536	Torres Ortiz 2008g: fig. 887 (recalibrada)
<b>Medellín (70/12A)</b>	Carbón	CSIC-87	2490±110	784-508 (67.3%) 498-494 (0.9%)	836-381	Almagro-Gorbea 1977: Apéndice II (recalibrada)
<b>Medellín (70/1bis+En 1bis)</b>	Carbón	CSIC-52	2490±110	784-508 (67.3%) 498-494 (0.9%)	836-381	Almagro-Gorbea 1977: Apéndice II (recalibrada)
<b>Medellín (70/20)</b>	Carbón	CSIC-51	2480±110	772-489	832-376	Almagro-Gorbea 1977: Apéndice II (recalibrada)
<b>Medellín (70/3C)</b>	Carbón	CSIC-49	2450±110	751-682 (16.4%) 668-636 (7.5%) 626-614 (2.7%) 592-414 (41.6%)	816-358 (94.7%) 277-258 (0.7%)	Almagro-Gorbea 1977: Apéndice II (recalibrada)

<b>Medellín (86/C15)</b>	Hueso	GrA-15431	2440±30	732-690 (17.3%) 660-650 (4%) 544-430 (47%)	751-682 (23.5%) 669-636 (8.9%) 626-614 (1.5%) 592-408 (61.5%)	Torres Ortiz 2008g; fig. 887 (recalibrada)
<b>Medellín (70/20)</b>	Carbón	GrN-6170	2420±35	702-696 (2.3%) 540-408 (65.9%)	750-682 (17.2%) 668-638 (5.9%) 590-401 (72.3%)	Almagro-Gorbea 1977: Apéndice II (recalibrada)
<b>Medellín (70/9C)</b>	Carbón	CSIC-50	2380±110	750-683 (13.4%) 668-637 (5.8%) 622-616 (1%) 590-378 (47.9%)	792-347 (85.3%) 318-206 (10.1%)	Almagro-Gorbea 1977: Apéndice II (recalibrada)
<b>cerro Borreguero</b>	Carbón	Beta-406622	2740±30	906-840	971-960 (2.3%) 936-816 (93.1%)	Celestino y Rodríguez González 2018: 178 (recalibrada)
<b>Alarcos (AL17-U18-2-4)</b>	Hueso	Beta-513968	2640±30	823-796 (68.2%)	893-876 (2.5%) 846-786 (92.9%)	Inédito

Fig. VII.22. Tabla con las dataciones radiocarbónicas de las muestras asociadas a cerámica estilo Medellín.

### 7.5.3 Discusión: cronología convencional y absoluta radiocarbónica de la cerámica estilo Medellín

Una vez analizados los materiales asociados y las fechas radiocarbónicas de la cerámica estilo Medellín se intentará fijar unos límites cronológicos, aunque la información disponible para ello es, en ocasiones, limitada.

En lo relativo a la cronología convencional, existen materiales que presentan una amplitud que generalmente abarca la mayor parte de la Primera Edad del Hierro. Es el caso de la cerámica pintada San Pedro II, la cerámica a torno con decoración bicroma, la cerámica gris a torno, los trípodes fenicios o la cerámica digitada. Todas estas producciones se documentan desde el siglo VIII, normalmente a finales del mismo, hasta el siglo VI a.C. Entre ellas cabe citar también la cerámica de retícula bruñida, aunque los escasos testimonios podrían estar revelando contextos de finales del siglo VIII a.C., quizás como consecuencia del incremento de la producción de la cerámica gris a torno con esta decoración.

La urna tipo Cruz del Negro de la sepultura 2 de la necrópolis de Cruz del Negro, así como el vaso *a chardón* hallado en la misma, mostraría el tránsito del siglo VIII al VII a.C. La *kotýle* protocorintia, la cerámica de barniz rojo de la fase I de Santarém y las ánforas T.10.1.1.1 también se inscribirían en este periodo.

La fíbula de doble resorte en contextos meseteños y la cerámica tipo Lora apuntan a momentos iniciales del siglo VII a.C., aunque ambas fueron producciones que se extendieron hasta el siglo VI a.C. El siglo VII a.C. queda igualmente representado por las ánforas fenicias del tipo T.10.1.2.1, mientras que las copas jonias del tipo B2 apuntan a partir de finales del siglo VII a.C. Sin embargo, tanto esta como la cerámica ibérica, ya sea pintada o gris, también podría indicar un siglo VI a.C., momento en el que habría que situar la fíbula tipo Alcores. Ambos siglos quedarían recogidos por los hallazgos *in situ* de la necrópolis de Medellín, sin duda la aportación más segura de este yacimiento.

Por tanto, considerando todas estas evidencias, se proponen unos límites para la cerámica estilo Medellín que se centran desde finales del siglo VIII a.C. hasta mediados del VI a.C. Posiblemente, y como fechas orientativas, desde el 725 al 550 a.C. según la cronología convencional. Por tanto, fue una producción que surgió después de la cerámica estilo San Pedro II, conviviendo ambas desde finales del siglo VIII a.C. hasta mediados del siglo VI a.C.

En cuanto a la cronología radiocarbónica, tan solo se podría indicar, debido a la escasez de datos, el desarrollo de la cerámica estilo Medellín desde finales del siglo VIII cal. a.C.

## 7.6 Uso, función y significado de la cerámica estilo Medellín

La cerámica estilo Medellín aparece registrada tanto en espacios de hábitat como funerarios. Entre los primeros destacan aquellos situados en altura, como Medellín, Colina de los Quemados, Alarcos, Castro Marim, cerro de San Vicente o Satarém. En otras ocasiones también se han hallado algunos fragmentos en poblados situados a una altura media, como Cástulo, La Bienvenida-Sisapo y el cerro de las Cabezas. Por último, se encuentran los poblados situados en llano, como cerro Macareno o cerro Borreguero. Todos estos enclaves, como viene siendo habitual, se localizan cerca de un curso fluvial, como el río Ortiga para Medellín y cerro Borreguero o el Guadiana para Castro Marim, Alarcos y Medellín. En los casos más meridionales, como cerro Macareno, el Cortijo de las Torres o Colina de los Quemados, fue el río Guadalquivir y su paleodesembocadura los que ofrecieron los recursos hídricos.

En algunos de estos poblados se ha podido diferenciar un espacio más monumental interpretado como santuario, muchos con una elevada cantidad de cerámicas estilo Medellín. Es el caso del nivel VI-A de Cástulo, en el que se halló una estructura prismática con la representación de lingotes chipriotas o taurodermis (Blázquez y Valiente 1981a: fig. 74), un símbolo religioso que se documenta en otros santuarios como El Carambolo IV (Fernández Flores y Rodríguez Azogue 2007: figs. 26-27, lám. 12) o el santuario III de Coria del Río (Escacena 2001: lám. VII). Las grandes proporciones de esta cerámica también aparecen en el edificio del área 4 de la Bienvenida-Sisapo en el que se han documentado algunos restos de fuego, interpretados como hogueras rituales (Zarzalejos *et al.* 2017: 57; Esteban *et al.* 2019: 82).

En otras ocasiones, no se ha reconocido un espacio de culto para aquellos contextos en los que se ha documentado esta cerámica, aunque, como se ha planteado para el cuenco del cerro Borreguero (Celestino *et al.*, 2018: 123), es posible que la cerámica estilo Medellín se hubiera empleado para algún tipo de ritual relacionado con la amortización de alguna estructura destacada, como el edificio oval de la fase III de este yacimiento. En el caso de Alarcos, el recipiente hallado *in situ* se localizó en un espacio reducido cuya funcionalidad no se ha podido determinar con exactitud, aunque parece corresponder a una zona en la que se arrojaron vertidos y sobre los que ocasionalmente se realizaron

algunos suelos de tierra batida. En todo caso, la riqueza material que revelan los materiales asociados sugiere un uso distinto al estrictamente doméstico.

Por lo que respecta a la localización de las necrópolis, hay algunas que se situaron a media altura para crear una relación visual con el poblado. Es el caso de la necrópolis Las Esperillas (García Carrillo y Encinas 1988: 62-63), Las Cumbres (Córdoba y Ruiz Mata 2000) o la del sector IV-E de Alarcos, aunque esta última quedó inserta en el espacio urbanizado como consecuencia de la posterior ampliación del poblamiento ibérico (Fernández Rodríguez 2001: 277). En otras ocasiones, como es el caso de Medellín, la necrópolis se situó en el llano creando también una relación visual con el poblado que debió de situarse en el cerro del Castillo.

En los espacios funerarios, como ocurrió en la mayoría de los hallazgos *in situ* de la necrópolis de Medellín y como probablemente ocurrió en la tumba 2 de Cruz del Negro (Torres Ortiz 2008c: 731-732) o en la tumba 14 de la necrópolis de Las Esperillas (VVAA 2018: 244: abajo), los vasos fueron utilizados como tapadera de las urnas cinerarias, generalmente del tipo Cruz del Negro. No obstante, en los casos dudosos también podrían haberse utilizado como vaso de ofrendas, aunque en Las Cumbres quizás se empleó en un contexto de banquete funerario como se valoró para la mayor parte de las cerámicas San Pedro II de este yacimiento (Córdoba 2004). Sin embargo, los vasos pintados estilo Medellín también fueron utilizados como urna cineraria, como es el caso del cuenco de Alarcos (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 5:4).

Todos estos contextos estarían revelando el uso de la cerámica estilo Medellín para actividades relacionadas con el culto o la ritualidad, función a la que contribuyó el desarrollo de unos motivos con una fuerte carga simbólica. Sin embargo, los contextos de la cata del teatro romano de Medellín, cerro Salomón, Santarém, la Colina de los Quemados o el corte A1 (ab) de La Bienvenida-*Sisapo* pondrían de manifiesto un uso doméstico, aunque las características físicas de esta producción obligan a pensar en un uso puntual de estos recipientes.

Por otro lado, y aunque solo se cuenta con los datos de la necrópolis de Medellín para abordar esta cuestión (Almagro-Gorbea *et al.* 2006), en aquellos casos en los que se ha podido determinar, el uso funerario de la cerámica estilo Medellín no fue privativo de un género determinado, ya que se ha documentado tanto en tumbas de mujeres como de hombres.

En resumen, la cerámica estilo Medellín fue una producción que tuvo varios usos, desde el doméstico hasta el ritual y funerario. En ámbitos domésticos tendría un uso puntual y restringido, impuesto por la fragilidad que caracteriza la pintura de esta producción, mientras que en aquellos espacios de culto sería amortizada en hogueras rituales, quizás en actos protagonizados por las élites sociales que visualizarían su posición social a través de estos recipientes (Zarzalejos *et al.* 2017: 60; Esteban *et al.* 2019: 102). En lo que respecta a las necrópolis, su uso, tanto en tumbas femeninas como masculinas, fue desde contenedores cinerarios a tapaderas de las urnas, aunque hasta la actualidad solo se ha documentado un caso como urna.

En los espacios de culto y de ultratumba fue donde el contenido simbólico de la cerámica estilo Medellín adquirió su verdadero significado, ya que el mensaje de esta iconografía hizo referencia a la regeneración del ciclo vital. Por tanto, es posible que en aquellos ambientes domésticos en los que se ha documentado esta cerámica, la decoración hubiera servido como mero recurso ornamental, quizás por la indisoluble asociación entre esta producción y el repertorio iconográfico que la define. Sin embargo, parece más acertada la opción que relaciona estos recipientes con la ritualidad doméstica ya que, en un mismo yacimiento, como por ejemplo en Medellín, se han constatado cerámicas de este estilo con el mismo repertorio iconográfico tanto en el poblado como en la necrópolis. El contexto funerario de la necrópolis aseguraría la asimilación simbólica de dicho repertorio, por lo que dicho

simbolismo sería igualmente percibido a través de las cerámicas del poblado en las que se desarrolló un repertorio análogo.

La flor de loto y la roseta fueron atributos de la diosa local femenina sincretizada con Astarté durante la Primera Edad del Hierro, una divinidad con un papel destacado en el mundo de ultratumba por su vinculación con la regeneración. Ya se apuntó la presencia de esta divinidad a través de los mismos símbolos en algunas cerámicas San Pedro II halladas en contextos funerarios, lo cual induce a pensar que esta diosa también se manifestó en la cerámica estilo Medellín. De hecho, esta divinidad femenina se mostró en otros soportes de la misma necrópolis, ya sea a través de la triple roseta (Almagro-Gorbea 2008b: fig. 850), el pentáculo (Almagro-Gorbea 2008b: figs. 848-849, 855) o la propia representación antropomorfa de la diosa (Almagro-Gorbea 2008a: figs. 539-540).

Dicha deidad favorecería el tránsito del difunto al Más Allá, aunque también pudo concebirse como la protectora de sus restos, de ahí que los cuencos con su referencia simbólica aparezcan sellando la urna cineraria. El tránsito del difunto al Más Allá o la protección de la tumba también sería favorecida por la representación de seres alados, como el grifo o la esfinge.

La presencia de esta divinidad femenina a través de sus múltiples alusiones simbólicas, así como la representación de seres fantásticos en los espacios de ultratumba, es coherente con el panorama que se desarrolló en algunas necrópolis del suroeste (Torres Ortiz 1999; 2004b; 2017). Por tanto, y dada la representación de los atributos señalados, cabría pensar en la cerámica estilo Medellín como un soporte más en el que quedó representada la personalidad de esta diosa que debió ocupar un papel primordial dentro de la religiosidad de las poblaciones tartésicas. Por ello, es posible que los rituales desarrollados en los espacios de culto y domésticos en los que se ha documentado esta cerámica estuvieran en relación con esta divinidad.

## Capítulo 8

### Cerámica estilo Meseta

#### 8.1 Definición, hallazgos y distribución de la cerámica estilo Meseta

El término de cerámica tipo Meseta fue acuñado por Almagro-Gorbea (1977: 460) en su sistematización de las cerámicas a mano con decoración pintada de la península ibérica, aunque solo se apuntó su distribución geográfica y su derivación de la cerámica tipo Andaluz. Con anterioridad, en su estudio monográfico de la necrópolis de Las Madrigueras (Carrascosa del Campo, Cuenca), relacionó los hallazgos de este tipo con la cultura hallstättica (Almagro-Gorbea 1969: 110-115, lám. XXV). Esta vinculación estuvo fuertemente arraigada en la investigación de las cerámicas pintadas bícromas hasta bien entrada la década de los años ochenta del siglo XX, como se expuso en la historia de la investigación de las producciones peninsulares (*vid supra*, pp. 12-13).

Dada la dificultad de definir estilos en el panorama de las cerámicas bícromas peninsulares, es conveniente aclarar desde el primer momento cuáles son los criterios que definen el estilo Meseta y sus variantes o grupos en la zona de estudio para, posteriormente, continuar con los hallazgos que los definen.

A nivel cromático, la cerámica estilo Meseta se caracteriza por el empleo de dos colores: el rojo y el amarillo. Ambas tonalidades fueron aplicadas sin una imprimación de base, sino directamente sobre las superficies que suelen ser negras y bruñidas.

Siguiendo la clasificación de Werner (1990: 108 y ss.), la cerámica estilo Meseta se adscribe al grupo 1 (bicromía sobre superficies oscuras), concretamente al subtipo 1a. Sin embargo, para este subtipo se cuenta con algunas matizaciones. Así, el subtipo 1a se caracteriza por el desarrollo de una decoración roja y amarilla o blanca que se aplica directamente sobre las superficies bruñidas, generalmente negras. Las matizaciones tienen que ver con el uso del blanco, un tono que no se constata en las piezas de la zona de estudio. En cuanto al subtipo 1b de Werner (1990: 78), caracterizado por una base de imprimación roja sobre la que se bosquejó una decoración amarilla o blanca, todas las cerámicas que argumentaron la personalidad de dicho subtipo han sido clasificadas en este trabajo como cerámica estilo Medellín.

Por tanto, la cerámica estilo Meseta se define por emplear dos tonos, rojo y amarillo, que se aplican directamente sobre las superficies, generalmente oscuras y bruñidas.

Pasando al estudio de los hallazgos, hay que apuntar la mayor representación de la cerámica estilo Meseta en los contextos culturales de la mitad norte peninsular (Werner 1990: mapas 4 y 8), por lo que, en principio, podría plantearse sus orígenes en este espacio geográfico. Así, cuando se documentaron los primeros testimonios de cerámica bícroma en los valles del Guadalquivir y del Guadiana, la cerámica estilo Meseta ya era sobradamente conocida en otros ámbitos geográficos peninsulares, comúnmente vinculada a los Campos de Urnas Recientes (Blasco 1980-81: 75). Sin embargo, como ya señaló González Prats (1983: 119), las relaciones comerciales y culturales entre las distintas comunidades de la península ibérica explicarían el desarrollo del estilo Meseta en ambientes más meridionales, desarrollo en el que se registran interesantes fenómenos de mestizaje al amalgamar distintas tradiciones y estilos.



El hallazgo más antiguo de la zona de estudio corresponde a una cazuela carenada de la tumba XIX de la necrópolis de Los Patos (Linares, Jaén) (Blázquez 1975: fig. 48:2), localizándose años después otros tantos ejemplares de este tipo en los niveles V-F, VII-A y VII-C del aldea poblado de Cástulo (Linares, Jaén) (Blázquez y Valiente Malla 1981a: figs. 83:731; 119:1062; 130:1134). En los niveles VII, VIII y IX del sector II también se hallaron algunos ejemplares (Blázquez *et al.* 1985: figs. 40:e; 51:e-f; 58:c; 59:c), constituyéndose como uno de los yacimientos con una mayor representación de cerámica estilo Meseta del sur peninsular.

En la necrópolis del Cortijo de las Torres (Mengíbar, Jaén) también se documentó un vaso *a chardón* con esta decoración (Carrasco *et al.* 1986: fig. 2; Pachón y Carrasco 2005: graf. 2), además del fragmento fuera de contexto del cercano enclave de cerro Boyero (Valenzuela, Córdoba) (Carrasco *et al.* 1986: fig. 5:B2; Pachón y Carrasco 2005: graf. 5:B2). En Alarcos (Ciudad Real-Poblete, Ciudad Real) también fueron localizados algunos fragmentos fuera de contexto en los sectores II y III (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 6:1-4; Fernández Rodríguez 2012: fig. 12:4), aunque en los últimos años han aparecido *in situ* en los niveles 1 y 3 del C-23 (Fernández Rodríguez 2012: 46) y en algunos niveles del sector III (García Huerta y Morales 2017: figs. 4; 8:6-7, 10).

En las fases 2 y 3 del edificio orientalizante del área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Almodóvar del Campo, Ciudad Real) también se han documentado algunas cerámicas estilo Meseta (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13:5, 7, 9-11, 16; Esteban *et al.* 2019: fig. 14:3-4, 7-9, 15), aunque en el estudio de los materiales fueron clasificadas como cerámica estilo Medellín.

En la necrópolis de Los Cotos (Alcubillas, Ciudad Real), también se ha documentado recientemente un conjunto de materiales formado por un recipiente de cuello acampanado, un cuenco y dos cazuelas carenadas que se adscriben al estilo Meseta (Benítez de Lugo y Fuentes 2021: fig. 7). Todo parece indicar que el conjunto formó parte de la misma tumba, aunque las circunstancias del hallazgo no permiten corroborarlo.

El resto de hallazgos, como cabría esperar de una producción prolífica en la meseta Norte, se han localizado principalmente en la parte más oriental de la meseta (Lucas y Alonso 1989: 277; Werner 1990: mapa 4), por lo que se trata de una cerámica escasamente representada en los valles del Guadalquivir y del Guadiana. Los testimonios bícromos sobre superficies oscuras de la Alta Andalucía, como los del cerro del Real (Galera, Granada) (Pellicer y Schüle 1962: lám. 4:29-30) o los del cerro de la Encina (Monachil, Granada) (Arribas *et al.* 1974: fig. 66), se incluyen en la cerámica estilo Real, una producción algo más antigua que fue definida por Molina González (1978: 174) y cuya personalidad sigue siendo aceptada por algunos investigadores (Pachón y Carrasco 2005: 40; García Alfonso 2007: 92).

Fuera de la zona de estudio, la cerámica estilo Meseta aparece en La Aldehuela (Madrid) (Valiente Canovas 1973: 339), la tumba de El Carpio (Belvís de la Jara, Toledo) (Pereira Sieso y Álvaro 1988: fig. 1; Pereira Sieso 2008: fig. 2; 2019: figs. 3-5) o la Cañada del Santo (Atalaya del Cañavate, Cuenca) (Valenciano y Polo 2010: 354, figs. 10; 11: centro) entre otros, considerándose los dos últimos en este trabajo por las similitudes que presentan con respecto a la información de las regiones analizadas. Para el estudio de la cerámica estilo Meseta en estos espacios geográficos nos remitiremos a los trabajos de Werner (1990: 49 y ss), Blanco-González *et al.* (2017) y Blanco García (2019: 181-185).

En el estudio de los hallazgos, la cerámica estilo Meseta siempre ha sido diferenciada de otras producciones con decoraciones bícromas (Blázquez y Valiente Malla 1981a: 229-230; González Prats 1983: 71), como algunos ejemplares de la cerámica estilo Medellín. Sin embargo, a diferencia de aquella, la cerámica estilo Meseta de la zona de estudio no presenta tonalidades blancas ni una base de imprimación roja sobre la que se aplicó la decoración.

La dificultad que supone la diferenciación del estilo Meseta en el conjunto de cerámicas pintadas bícromas ha conllevado a alguna confusión. Así, por ejemplo, las cerámicas estilo Meseta de La Bienvenida-Sisapo se han clasificado como cerámica estilo Medellín, si bien se han reconocido particularidades técnicas que han justificado un grupo diferenciado dentro de dicho estilo (Esteban *et al.* 2019: 98-99). También ha sido habitual su confusión con la cerámica tipo Andaluz de Almagro-Gorbea (1977: 460), un estilo que corresponde con el tipo Real de Molina González (1978: 174). Por último, la cerámica estilo Meseta también ha sido clasificada como cerámica pintada del Soto I, aunque ello no supuso su desvinculación de las tradicionales influencias hallstáticas (Romero Carnicero y Ramírez Ramírez 1996: 315). El trasfondo de toda esta confusión, tal y como ya apuntaron González-Tablas y Domínguez Calvo (1995: 190), ha sido la diferenciación de grupos en los que se ha prestado más importancia a lo particular que a lo general. El problema se acentúa si se tiene en cuenta que las particularidades en las producciones a mano son mucho más numerosas y variadas con respecto a otros materiales arqueológicos más estandarizados, como la cerámica a torno.

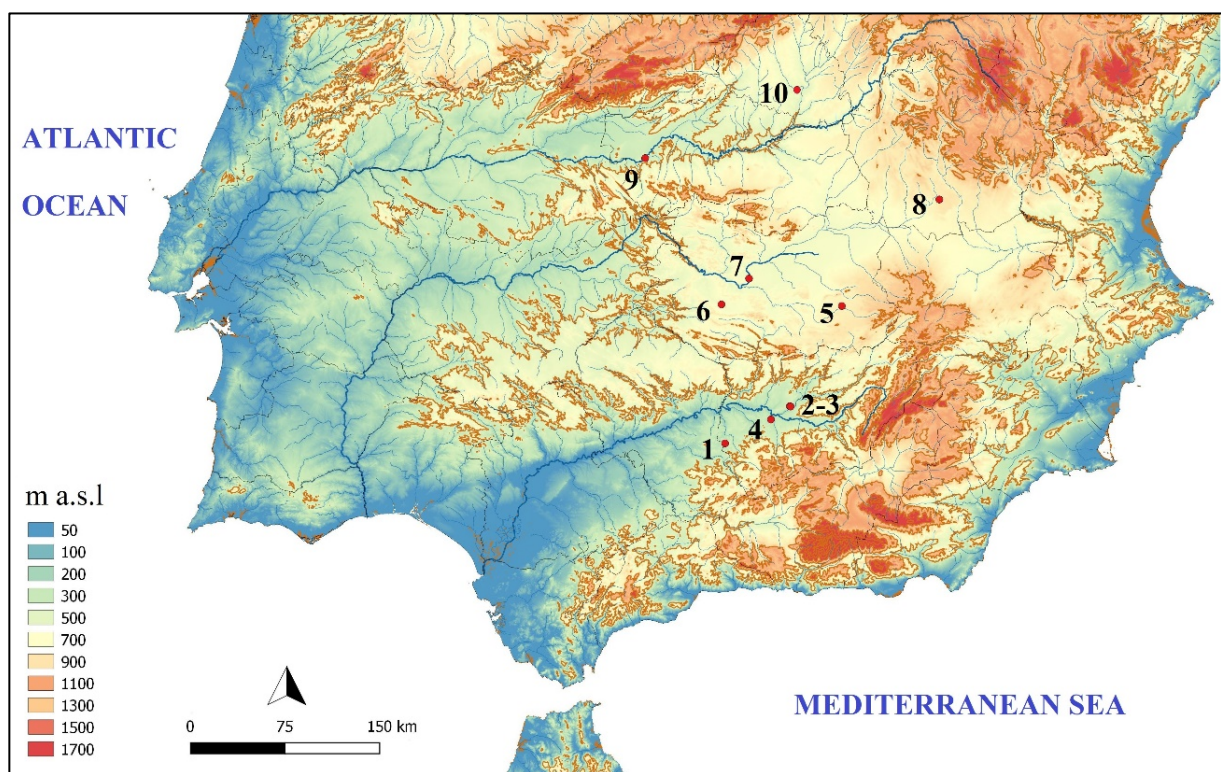


Fig. VIII.1. Mapa de la península ibérica con la dispersión de la cerámica estilo Meseta.

1. Cerro Boyero (Valenzuela, Córdoba); 2. Necrópolis de Los Patos (Linares, Jaén); 3. Cástulo (Linares, Jaén); 4. Necrópolis del Cortijo de las Torres (Mengíbar, Jaén); 5. Los Cotos (Alcubillas, Ciudad Real); 6. La Bienvenida-Sisapo (Almodóvar del Campo, Ciudad Real); 7. Alarcos (Ciudad Real-Poblete, Ciudad Real); 8. La Cañada del Santo (Atalaya del Cañavate, Cuenca); 9. Tumba de El Carpio (Belvís de la Jara, Toledo); 10. La Aldehuela (Madrid) (elaboración propia).

La aportación más reciente sobre la cerámica estilo Meseta se debe a Blanco García (2019: 181-185), quien ha reconocido, entre otras cuestiones, la relación con las tonalidades de la cerámica estilo Medellín o estilo Real, estando ausente hasta la fecha algún motivo de tipo orientalizante que la relacione con el contexto cultural del Mediodía peninsular. Por ello, en función de la distribución de esta producción, se decanta por señalar al valle del Ebro como zona de origen, aunque también apunta

como posibilidad la Alta Andalucía o la confluencia de ambas corrientes en la zona más oriental de la meseta.

Atendiendo a la dispersión de la cerámica estilo Meseta en el ámbito de estudio (Fig. VIII.1), se observa una concentración en los yacimientos ubicados en los cursos altos de los ríos Guadalquivir y Guadiana, correspondiendo con la parte más oriental de ambos ríos. Esta situación debe de estar relacionada con la posición geográfica de dichos yacimientos, mucho más proclives a las relaciones comerciales y culturales con la región en la que se desarrolló ampliamente esta producción. No obstante, también es posible que los gustos de las comunidades del Bajo Guadalquivir y del Bajo Guadiana estuvieran más relacionados con las modas materializadas en los estilos San Pedro II y la cerámica estilo Medellín.

Dicha distribución advierte del convencionalismo del término “estilo Meseta”, el cual no debe inducir a la única localización de esta producción bícroma en la meseta Norte. Así, al igual que la cerámica estilo Carambolo o la cerámica estilo Medellín no se circunscriben exclusivamente a los yacimientos homónimos ni a sus alrededores, la cerámica estilo Meseta mostró una expansión más amplia a la meramente meseteña.

## 8.2 Características físicas y técnicas de la cerámica estilo Meseta

La cerámica estilo Meseta tuvo una mayor dispersión en otras regiones peninsulares (Werner 1990: mapas 4 y 8), por lo que la información expuesta a continuación hace referencia exclusiva a los ejemplares de los valles del Guadalquivir y del Guadiana, así como de los ejemplos seleccionados de otros ámbitos geográficos.

Teniendo en cuenta esta puntualización, la cerámica estilo Meseta de la zona de estudio se define por unas pastas muy decantadas de desgrasantes finos y medios, aunque existe algún caso aislado en Alarcos con desgrasantes gruesos. Las cocciones suelen ser reductoras, aunque el número de cocciones oxidantes e irregulares es muy destacado. Suelen ser muy frecuentes las estructuras abizcochadas, con un núcleo negro o gris entre marrón rojizo (Figs. VIII.2:2; VIII.3:2), consecuencia de una cocción poco controlada. Esta diversidad de cocciones determinó una gama de colores para las pastas que va desde el naranja al negro, pasando por el marrón o marrón rojizo. Los análisis mineralógicos por DRX publicados se reducen a dos fragmentos de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: fig. 13:AL13-U18-3; fig. 14; García Huerta 2019: Anexo I:PT-2), añadiéndose siete más inéditos de este yacimiento (AL-PC-1, AL-PC-4, AL-PC-5, AL-PC-13, AL-PC-14, AL-PC-22, AL-PC-24).

En todas las muestras se ha determinado la presencia de cuarzo (Q), filosilicatos (I-M) y feldespatos potásicos (Kfs) (Figs. VIII.2-3). También, a excepción de la muestra AL13-U18-13 (García Huerta y Morales 2017: figs. 13-14), se ha constatado calcita (Cal). Dicha ausencia en esta muestra está relacionada con la temperatura de cocción que alcanzó la pieza como revelan las plagioclasas (Plg). Por ello, la asociación de plagioclasas y calcita en la muestra AL-PC-22 apuntaría por una intrusión postdeposicional de la segunda. Por otro lado, las muestras AL-13-U18-13, PT-2, AL-PC-4 y AL-PC-5 presentan olivino (Ol), mientras que las AL13-U18-13, AL-PC-4, AL-PC-5, AL-PC-14, AL-PC-22 y AL-PC-24 han revelado dolomita (Dol). Las hematitas (Hem) que presentan muchas de ellas se relacionarían con los pigmentos, concretamente con el rojo, aunque es posible que los óxidos de hierro también formaran parte de la composición de las pastas.

De esta composición se deducen varios aspectos sobre el proceso de elaboración y el origen de la cerámica estilo Meseta. En primer lugar, el olivino estaría revelando que las piezas que lo contienen fueron fabricadas en un mismo lugar, con toda probabilidad Alarcos como se ha sugerido para las cerámicas San Pedro II con dicho mineral (*vid supra*, pp. 154-155). Por otro lado, la calcita y las plagioclasas revelan una temperatura de cocción diversa, ya que la calcita indicaría una temperatura

entre los 700-750°C, mientras que las plagioclasas incrementarían la temperatura de cocción hasta los 800°C. Ya se apuntaron las distintas posibilidades que plantean aquellas producciones elaboradas en un mismo yacimiento y con diferentes temperaturas de cocción (*vid supra*, p. 151), haciendo hincapié en la hipótesis que señala la posibilidad de que existiera más de un centro de producción con diferentes estructuras para la cocción de los recipientes. Sin embargo, también es posible que las piezas con una mayor exposición al foco de calor dentro del horno hubieran alcanzado una temperatura de cocción más elevada a aquellas situadas en zonas más alejadas de este.

En cuanto a la posibilidad de que las piezas se introdujeran en el horno con pintura, es cierto que existen indicios para pensar en ello, ya que la muestra de cerámica estilo Meseta que ha revelado plagioclasas presenta una mayor adherencia del pigmento a las superficies.

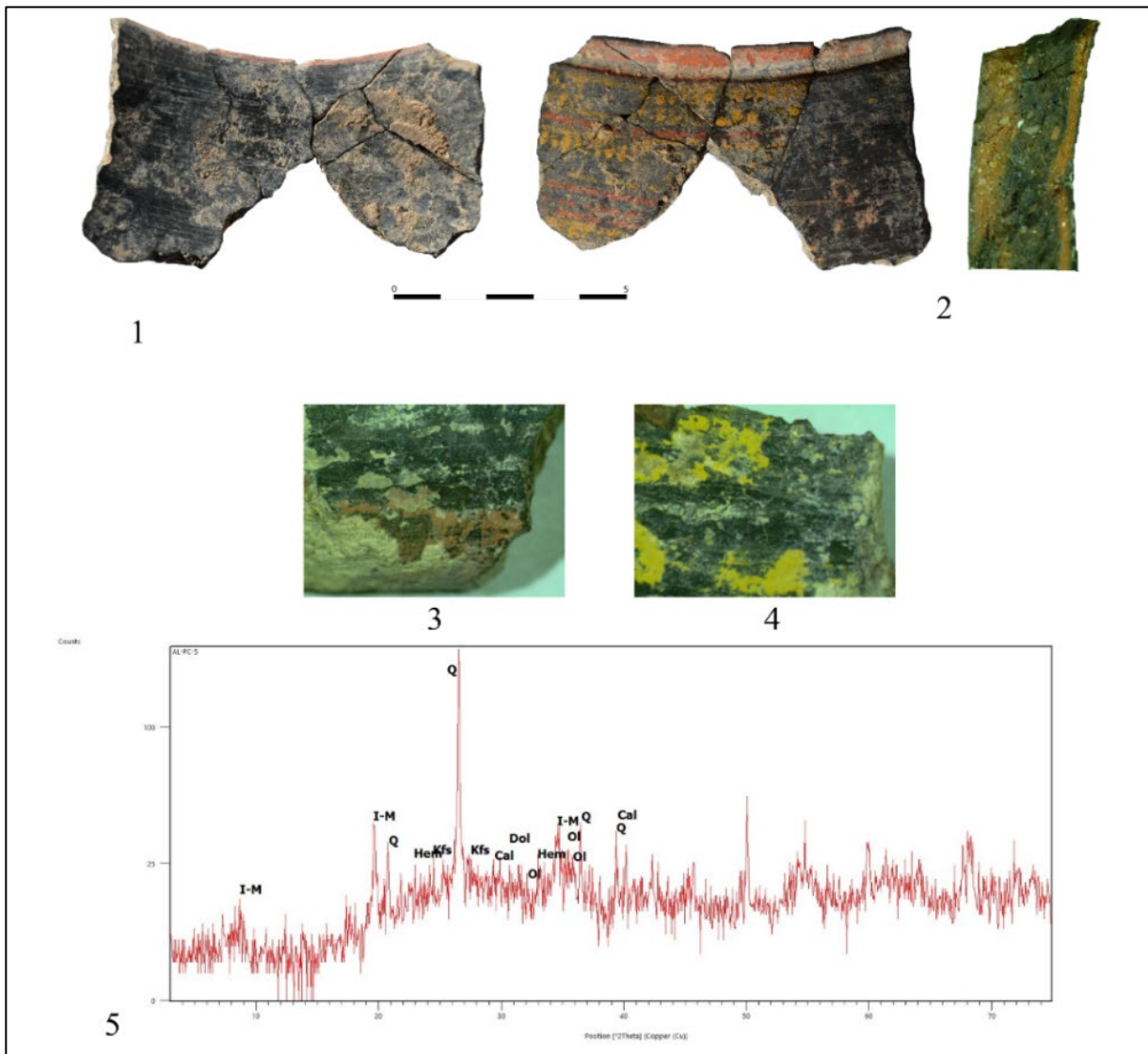


Fig. VIII.2. Cerámica estilo Meseta de Alarcos analizada por DRX.

AL-PC-5: 1, 3-4. Superficies y detalles de las mismas; 2. Sección; 5. Difractograma. Difractograma del Dr. David Guirao Polo (informe inédito).



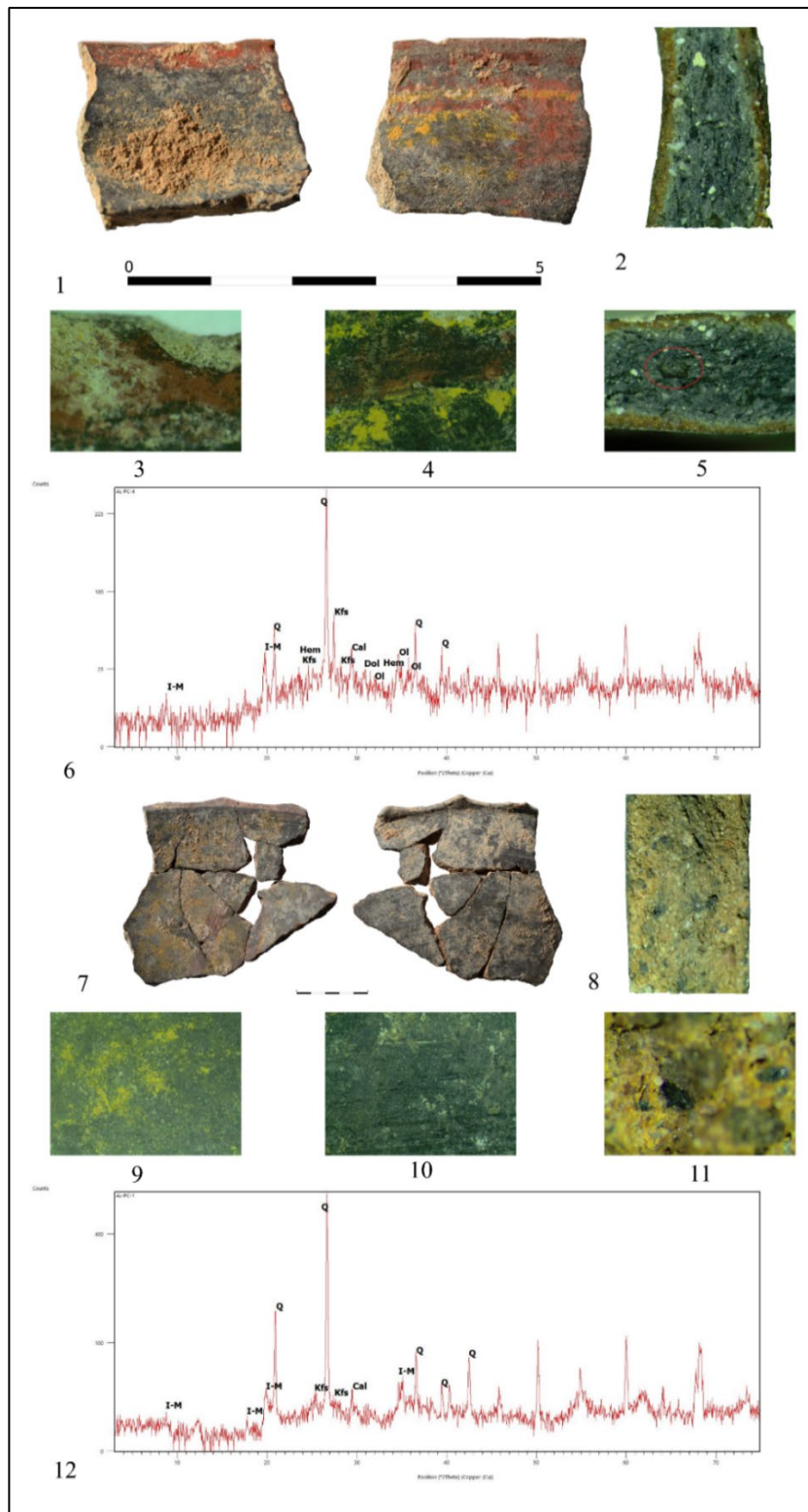


Fig. VIII.3. Cerámicas estilo Meseta de Alarcos analizadas por DRX.  
 AL-PC-4: 1, 3-4. Superficies y detalles de las mismas; 2. Sección; 5. Detalle en sección de olivino. 6. Difractograma.  
 AL-PC-1: 7, 9-10. Superficies y detalles de las mismas; 8. Sección; 11. Detalle de posible olivino; 12. Difractograma.  
 Difractogramas del Dr. David Guirao Polo (informe inédito).

El análisis de cinco fragmentos pintados estilo Meseta de Alarcos (Fig. VIII.4), uno por el Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de Jaén (AL'17-M5) y cuatro por el laboratorio *Hercules* de la Universidad de Évora (3-2-2-2, 1-34, 8-1, 3-4-1), han revelado la presencia de ceras. En las muestras analizadas por el último, concretamente las denominadas 3-2-2-2, 1-34 y 8-1, se ha podido identificar cera de abeja por la presencia de ácido lignocérico. En la muestra 3-4-1, por el contrario, no se ha detectado este componente, aunque la distribución de alcoholes y alcanos apunta también hacia la cera de abeja.

La presencia de cera sugiere que, como ocurrió con las coetáneas cerámicas San Pedro II, las cerámicas estilo Meseta con una temperatura baja de cocción posiblemente necesitaran de una capa de cera de abeja para evitar la pérdida del pigmento. Así, hay que destacar que en todos los casos en los que se ha documentado cera de abeja, los pigmentos son muy frágiles y están muy poco adheridos a la superficie, probablemente porque no alcanzaron la temperatura suficiente para lograr una mayor adherencia.

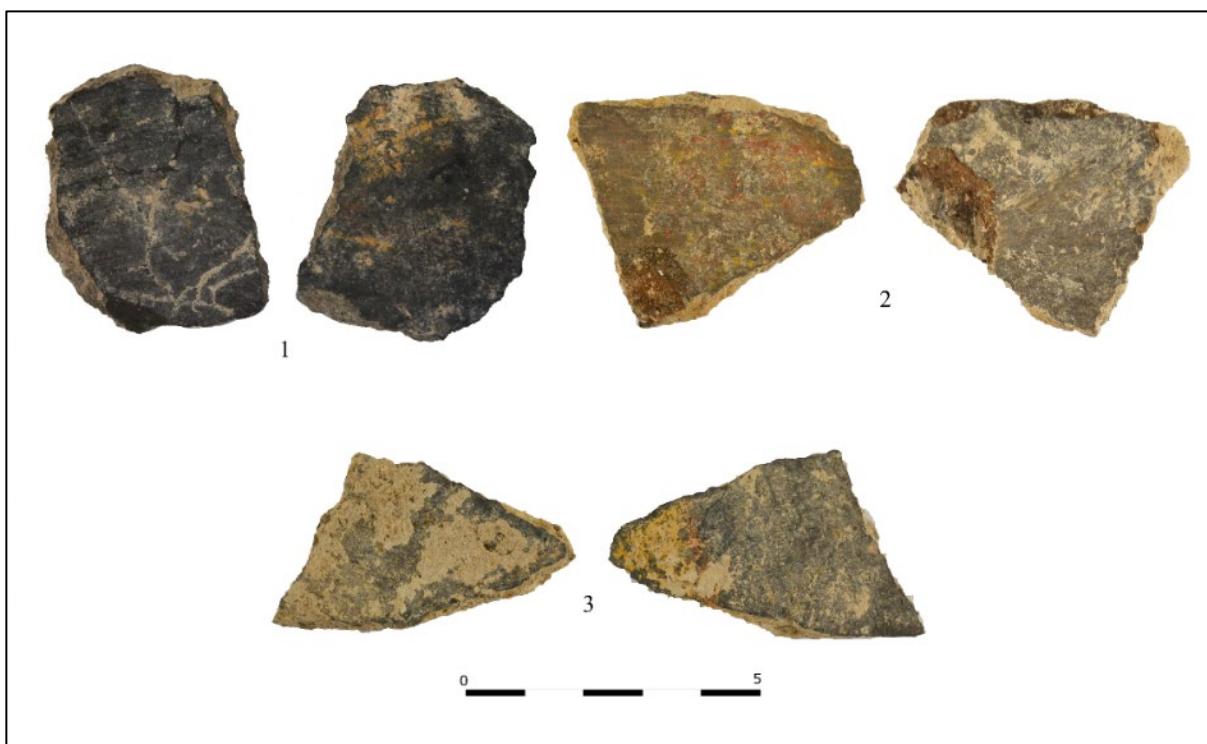


Fig. VIII.4. Cerámica estilo Meseta de Alarcos con análisis de contenido. 1. AL'17-M5; 2. 8-1; 3. 3-4-1.

En los tonos rojos tampoco se detecta un cambio cromático como consecuencia de una alta temperatura, quizás porque no se superó el límite para ello. De hecho, las cerámicas San Pedro II que adquirieron una tonalidad morada alcanzaron los 850°C (García Huerta y Morales 2017: fig. 13:AL08-U15-4), mientras que para la muestra estilo Meseta con plagioclasas se estimó una temperatura máxima de 800°C (García Huerta y Morales 2017: fig. 13:AL13-U18-13). La muestra AL-PC-22 también presenta plagioclasas, aunque en ella tampoco se aprecia un cambio en la tonalidad del rojo. No obstante, se observa una mayor adherencia de los pigmentos que en aquellas piezas en las que se ha constatado calcita. Pese a ello, hay que admitir la escasez de analíticas efectuadas para poder sustentar esta hipótesis, por lo que todas estas consideraciones deben ser tomadas con las pertinentes reservas. La ausencia de analíticas tampoco permite comprobar si el uso de cera de abeja para proteger la deleznable pintura fue una norma común en esta producción o si, por el contrario, fue un

comportamiento típico de las comunidades que habitaron Alarcos. Pese a ello, sí se podría afirmar la existencia de dos comportamientos productivos diferentes en función de la temperatura de cocción empleada, como testimonian la calcita y las plagioclasas.

Los análisis por DRX-P de un fragmento de la tumba del Carpio (Pereira Sieso 2019: 152) revelaron una composición de cuarzo y feldespatos potásicos (moscovita y glauconita), aunque ya se indicó que este tipo de análisis es mucho más representativo para el estudio de los pigmentos. En este sentido, destaca el reciente trabajo de Celestino *et al.* (2018) en el que se analizan muchas de estas cerámicas y en las que se ha determinado el uso de hematitas para el rojo y de goethita para el amarillo, resultados que también han revelado dos analíticas de este tipo en dos fragmentos de Alarcos (Celestino *et al.* 2018: fig.8: Ref. 640; García Huerta 2019: Anexo I: 58).

En cuanto al tratamiento de las superficies, suelen ser oscuras, generalmente marrones o negras. Dicho resultado responde a cocciones mayoritariamente reductoras, aunque para el caso de Cástulo se ha planteado la aplicación de un engobe negro en ambas superficies (Blázquez 1975: 92). Sus superficies suelen estar esmeradamente bruñidas, concediéndole un brillo metálico muy característico. En casos muy puntuales, como en la Cañada del Santo o en escasos ejemplares de Alarcos, las superficies tuvieron un aspecto tosco o alisado. Cuando se registra el alisado y el bruñido en una misma pieza, el primero suele aplicarse en la superficie interna, mientras que la superficie externa fue bruñida, quizás por tratarse de la zona más visualmente expuesta en el caso de las formas cerradas. Sobre ambas superficies se desarrolló una decoración bícroma en rojo y amarillo, presumiblemente después de la cocción del recipiente, aunque ya se indicó la posibilidad de que algunas piezas fueran introducidas con pintura en el horno, sobre todo si se tiene en cuenta que fue una práctica habitual en otras cerámicas pintadas coetáneas como el estilo San Pedro II. En los casos en los que los pigmentos aparecen más sueltos, el amarillo siempre se muestra mucho más deleznable que el rojo.

La cerámica estilo Meseta fue elaborada a mano, aspecto que, junto a las cocciones reductoras o los tratamientos bruñidos, relacionan esta producción con las tradiciones locales de las comunidades peninsulares. La presencia de olivino en algunas de las cerámicas de Alarcos señalaría, como se valoró para las contemporáneas cerámicas de La Bienvenida-*Sisapo* con este mineral (Vigil y García Giménez 1994), la evidencia del desarrollo del estilo Meseta por parte de las comunidades locales del Alto Guadiana. Es posible que algunas de las muestras que no han revelado olivino sea realmente porque no ha sido detectado por la DRX al no superar 1%, ya que existen minerales negros muy brillantes, como en la AL-PC-1 (Fig. VIII.3:11), que parecen corresponder con piroxenos.

Todas estas características técnicas estarían poniendo de manifiesto la excelente calidad de la cerámica estilo Meseta, una producción que sería de lujo y, muy posiblemente, reservada para un uso puntual.

### 8.3 Tipología de la cerámica estilo Meseta

A pesar de que la cerámica estilo Meseta es una de las producciones más tempranamente constatadas (Maluquer de Motes 1957a), pocos han sido los trabajos de síntesis sobre sus formas, decoración o cronología. Dicha escasez probablemente esté relacionada con la tradicional complejidad en la diferenciación de estilos en las cerámicas bícromas, sobre todo en la mesteza Norte, creándose incluso estilos regionales que abarcan un escaso territorio (González-Tablas y Domínguez Calvo 1995). Por tanto, la concepción regionalista de muchas de estas producciones no ha favorecido los estudios de conjunto. Entre los escasos trabajos de este tipo cabe destacar el de Werner (1990), aunque se trata de una aportación muy general en la que no se detallan las particularidades morfológicas de los recipientes de este estilo.

En esta investigación solo se abordará el estudio tipológico de la cerámica estilo Meseta de los valles del Guadalquivir y del Guadiana, quedando pendiente la definición tipológica de dicha producción en sus regiones de origen. No obstante, también se considerarán las formas de la tumba de El Carpio y las de la Cañada del Santo al ser acorde con la documentación de la zona de estudio.

## 1. FORMAS ABIERTAS

### 1.1 Cazuelas

#### 1.1.1 Cazuelas de carena alta marcada (Fig. VIII.5:1)

Este tipo de cazuelas aparecen en la tumba XIX de la necrópolis de Los Patos (Blázquez 1975: fig. 48:2), en el nivel VII del sector II de Cástulo (Blázquez *et al.* 1985: fig. 51:e), en el nivel 2 de la U18-3 de Alarcos (AL17-U18-3-2-2) y en la necrópolis de Los Cotos (Benítez de Lugo y Fuentes 2021: fig. 7). Los diámetros se sitúan entre los 20 y los 29.5 cm, mientras que los grosores de sus paredes oscilan entre los 2.5 y los 10 mm. El elemento más definitorio es una carena alta muy marcada desde la que se desarrolló un perfil cóncavo hasta el borde que puede ser redondeado o apuntado.

#### 1.1.2 Cazuela de carena alta suave (Fig. VIII.5:2)

Este tipo, de carena alta muy suave, tiene un borde redondeado que se exvasa desde la carena con un perfil continuo. Solo se ha registrado una cazuela de este tipo en la fase 3 del edificio del área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13:5; Esteban *et al.* 2019: fig. 14:3), con 28 cm de diámetro y 5 mm de grosor, por lo que la información sobre esta forma es aún escasa.

### 1.2 Cuencos

#### 1.2.1 Cuencos con carena marcada (Fig. VIII.5:3-6)

1.2.1.1 Cuencos de carena alta marcada y borde exvasado cóncavo (Fig. VIII.5:3). Son cuencos que presentan una carena alta muy marcada desde la cual se desarrolló un borde de perfil cóncavo y cuyo labio puede ser redondeado o apuntado. Este tipo, del que se desconoce la base, tiene diámetros que oscilan los 12 y los 20 cm y grosores de las paredes entre los 3 y 4 mm. Se documenta ampliamente en Alarcos, aunque también aparece en los niveles V-F y VIII del sector II de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 130:1134; Blázquez *et al.* 1985: fig. 58:c).

1.2.1.2 Cuencos de carena alta marcada y borde exvasado continuo (Fig. VIII.5:4). Se trata de un vaso similar al anterior, con la carena alta marcada como rasgo más definitorio, aunque en este caso el perfil que arranca desde la carena al borde no es cóncavo, sino continuo. Los bordes pueden ser apuntados o redondeados, registrándose unos diámetros más reducidos que oscilan entre los 11 y los 15 cm, mientras que los grosores se sitúan entre los 4.2 y los 5 mm. Esta forma se documenta en Alarcos y en el nivel V del sector IV de Cástulo (Blázquez *et al.* 1985: fig. 40:e).

1.2.1.3 Cuencos de carena alta redondeada (Fig. VIII.5:5). Se trata de un cuenco con una carena alta que se marca a través de un escalón pronunciado redondeado. Solo se ha documentado un fragmento en el nivel IX del sector II de Cástulo (Blázquez *et al.* 1985: fig. 59:d) y otro en Alarcos, aunque solo se han podido determinar los grosores de sus paredes, entre 4 y 10 mm.

1.2.1.4 Cuencos de carena media-alta y cuello recto (Fig. VIII.5:6). Este cuenco se caracteriza por una carena a algo más de media altura y de la que surge un cuello recto que se exvasa ligeramente en el borde, ya sea de labio apuntado o redondeado. Este tipo, de entre 8 y 12 cm de diámetro y un grosor de paredes de 4 mm, apareció en Alarcos fuera de contexto, tanto en el poblado (García Huerta y



Fernández Rodríguez 2000 fig. 6:1; Fernández Rodríguez 2012: fig. 12:4; García Huerta y Morales 2017: fig. 8:6) como en la necrópolis ibérica (García Huerta *et al.* 2018).

### 1.2.2 Cuencos con carena suave (Fig. VIII.5:7-11)

1.2.2.1 Cuencos del tipo B.II.b.1 de Ruiz Mata (1995a: fig. 20:3-4) (Fig. VIII.5:7). Esta forma presenta un cuerpo hemisférico y una carena alta poco acusada, localizándose a la altura de esta, en la parte interna, un ligero rehundimiento. Los bordes, entre los 10 y los 19 cm de diámetro, rematan de forma apuntada o redondeada, en ocasiones con un engrosamiento interno que diferencia al borde del propio cuerpo. Aunque la mayor parte del conjunto se halla inédito y en proceso de restauración, los 31 cuencos de la tumba de El Carpio corresponden con esta forma (Pereira Sieso 2019: 151). Las piezas de las que se han publicado sus perfiles corresponden con seguridad a este tipo de cuenco (Pereira Sieso y Álvaro 1986: 38; 1988: fig. 1; Pereira Sieso 2008: fig. 3: izquierda; 2012: fig. 2), cuya profundidad oscila entre los 3 y los casi 7 cm (Pereira Sieso 2019: 151). Esta forma también aparece en Alarcos y Los Cotos (Benítez de Lugo y Fuentes 2021: fig. 7), aunque de manera mucho más escasa. En los cuencos de El Carpio también se observan unas perforaciones postcocción que se ejecutaron bajo el borde, por lo que los cuencos pudieron estar colgados.

1.2.2.2 Cuencos de carena alta suave y de escasa profundidad (Fig. VIII.5:8). Es una forma muy parecida a la anterior, aunque en este caso es más abierta y con una carena mucho menos apreciable, prácticamente desaparecida. Es de escasa profundidad, aunque su relación con el diámetro no permite su clasificación como plato. Solo aparece en Alarcos, con borde apuntado, con 13 cm de diámetro y 4 mm de grosor de sus paredes.

1.2.2.3 Cuencos del tipo B.II.c de Ruiz Mata (1995a, fig. 20:5-6) (Fig. VIII.5:9-11). Como ya se indicó para este tipo, que también se atestigua en la cerámica San Pedro II, el cuenco B.II.c podría considerarse una forma transicional entre las formas de carena alta suave y los cuencos sin carena, ya que solo se registra una ligera protuberancia que podría corresponder con una reminiscencia de la carena alta. Este tipo de cuenco, de borde redondeado o apuntado, siempre conserva un pequeño estrangulamiento del cuello que diferencia al borde del cuerpo. En función del estrangulamiento del vaso se pueden distinguir dos subtipos.

El primer subtipo (1.2.2.3/1) muestra un estrangulamiento muy acusado y un abombamiento en el tercio superior del recipiente. Dentro de este subtipo se diferencia entre la variante de borde muy exvasado (Fig. VIII.5:9) y aquella con una mayor verticalidad en sus paredes (Fig. VIII.5:10). El cuenco 1.2.2.3/1 es muy típico en el sector III de Alarcos, con diámetros que oscilan entre los 10 y 16 cm y grosores entre los 4 y 5 mm.

El segundo subtipo (1.2.2.3/2), al contrario que el anterior, marca ligeramente el estrangulamiento creando un perfil mucho más suave (Fig. VIII.5:11). En este caso, el borde es más vertical y finaliza con un saliente muy sutil. Este segundo subtipo, también muy representado en el sector III de Alarcos, presenta unos diámetros entre los 13 y 16 cm y unos grosores entre los 3 y 4 mm.

### 1.2.3 Cuencos sin carena (Fig. VIII.5:12-17)

1.2.3.1 Cuencos B.II.d de Ruiz Mata (1995a: 276) (Fig. VIII.5:12-15). Este tipo de cuenco corresponde con el tipo 1.2.3.2 de la cerámica San Pedro II, con unos diámetros entre los 12 y los 20 cm y grosores entre los 3 y los 5 mm. Se caracterizan por un perfil hemisférico y un borde ligeramente exvasado. Todos los ejemplares que se han conservado, con borde redondeado o apuntado, presentan una gran verticalidad en sus paredes, por lo que debió de ser una forma con una destacada capacidad. En algunos casos se añadieron mamelones o se realizaron perforaciones justo por debajo del borde o en la

mitad del recipiente (Fig. VIII.5:14-15). Cuencos de este tipo se han hallado en el sector III de Alarcos, cerro Boyero (Carrasco *et al.* 1986: fig. 5:B2) y la Cañada del Santo (Valenciano y Polo 2010: fig. 11: centro).

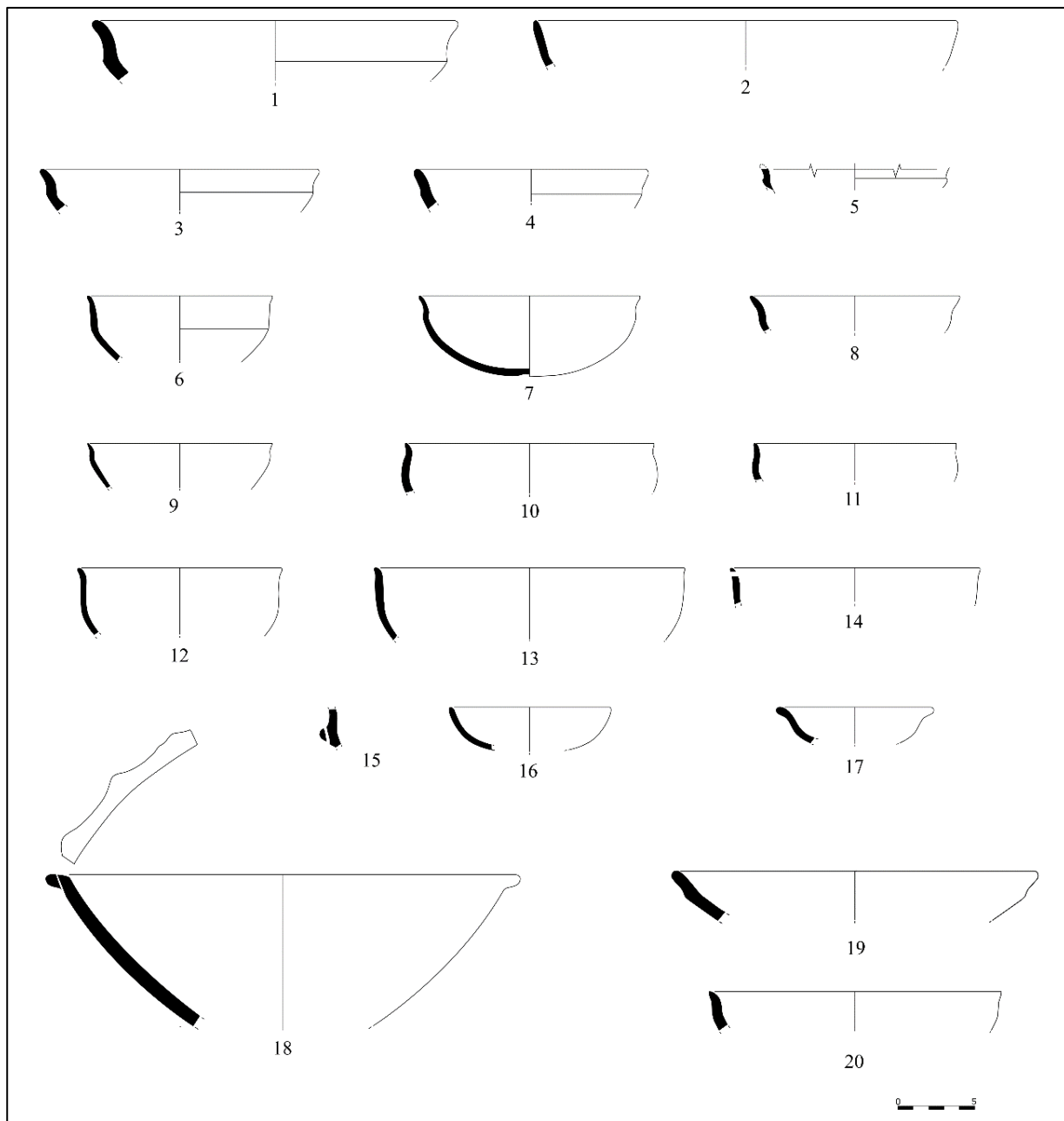


Fig. VIII.5. Formas abiertas de la cerámica estilo Meseta.

Cazuelas: 1. 1.1.1 (inédita de Alarcos); 2. 1.1.2 (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13:5). Cuencos: 3. 1.2.1.1 (inédito de Alarcos); 4. 1.2.1.2 (inédito de Alarcos); 5. 1.2.1.3 (inédito de Alarcos); 6. 1.2.1.4 (inédito de Alarcos); 7. 1.2.2.1 (Pereira Sieso y Álvaro 1986: 38); 8. 1.2.2.2 (inédito de Alarcos); 9-10. 1.2.2.3/1 (inéditos de Alarcos); 11. 1.2.2.3/2 (inédito de Alarcos); 12-15. 1.2.3.1 (inéditos de Alarcos); 16. 1.2.3.2 (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13:16); 17. 1.2.3.3 (García Huerta y Morales 2017: fig. 8:7). Fuentes: 18. 1.3.1 (inédita de Alarcos). Platos: 19. 1.4.1 (inédito de Alarcos); 20. 1.4.2. (inédito de Alarcos).

1.2.3.2 Cuencos de casquete esférico (Fig. VIII.5:16). Este tipo de recipiente, de algo más de un cuarto de esfera y borde redondeado, aparece en la fase 4 del edificio orientalizante del área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13:16; Esteban *et al.* 2019: fig. 14:15), con 10.4 cm de diámetro y unos 5 mm de grosor. Quizás pertenezca a esta forma un borde de la fase 3 del mismo yacimiento (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13:7; Esteban *et al.* 2019: fig. 14:4) y otro del nivel VII-C de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 119:1062), aunque se trata de piezas muy fragmentadas.

1.2.3.3 Cuenquito con perfil en S (Fig. VIII.5:17). Este cuenco, que aparece en el sector III de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: fig. 8:7), presenta 11 cm de diámetro y 5 mm de grosor en sus paredes. Es una forma muy abierta y de reducido tamaño.

### 1.3 Fuentes

#### 1.3.1 Fuente de perfil hemisférico (Fig. VIII.5:18)

Esta forma, con 28 cm de diámetro y un grosor de 9 mm, aparece representada en Alarcos. Es muy característica la sucesión de mamelones de sección triangular que se dispone a lo largo del borde, un recurso decorativo muy típico en otras cerámicas sin decoración de este yacimiento (Fernández Rodríguez 2012: fig. 10:1-2). Su base no se ha conservado, aunque en La Cañada del Santo aparece esta forma con un ónfalo (Valenciano y Polo 2010: figs: 13: arriba-izquierda; 14: arriba), por lo quizás la fuente de Alarcos tuviera también un remate umbilicado. Sin embargo, también aparecen bases planas con grosores similares que podrían indicar el remate inferior de esta forma (Fig. VIII.6:5).

### 1.4 Platos

#### 1.4.1 Platos de carena alta marcada con el borde exvasado continuo (Fig. VIII.5:19)

Este plato reproduce la forma del cuenco 1.2.1.2, aunque en este caso posee un diámetro de 24 cm, 7 mm de grosor de sus paredes y una escasa profundidad que se intuye en la dirección del borde. Tan solo se conserva un ejemplo de un nivel superficial del yacimiento de Alarcos.

#### 1.4.2 Platos con perfil en S (Fig. VIII.5:20)

Este tipo de plato se caracteriza por un perfil en S muy abierto, con diámetros entre los 19 y 21 cm y grosores de 7 mm. Esta forma aparece representada en el sector III de Alarcos.

## 2. FORMAS CERRADAS

### 2.1 Vasos esferoides (Fig. VIII.6:1)

En el yacimiento de Alarcos también se han documentado algunos recipientes muy fragmentados que parecen corresponder con una forma esferoide de borde corto y 5 mm de grosor de sus paredes. Los bordes, entre los 11 y los 14 cm de diámetro, son rectos y aparecen apuntados.

### 2.2 Vasos elipsoides (Fig. VIII.6:2)

Este tipo, documentado en el hogar 1 del sector III de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: fig. 4), tiene 14 cm de diámetro, 5 mm de grosor de sus paredes y una profundidad estimada de 16.5 cm. Muestra un cuerpo de perfil elipsoide del que surge un cuello troncocónico invertido, desarrollado a partir de un pronunciado entrante que generó una acanaladura por toda la circunferencia del recipiente. El borde, redondeado, se exvasa ligeramente, mientras que la base podría haber sido plana.

### 2.3 Vaso *a chardón* (Fig. VIII.6:3-4)

Este vaso, adscrito al tipo E.II de Ruiz Mata (1995a: figs. 22-23) e inserto en un debate en cuanto a su origen (García Alfonso 2007: 305-310; Torres Ortiz 2008f: 658), se halló completo en la necrópolis del Cortijo de Las Torres (Carrasco *et al.* 1986: fig. 2), con un diámetro de 11.5 cm, una profundidad de 15.5

cm y un diámetro del pie de 5.4 cm. El vaso *a chardón* se caracteriza por un cuerpo ovoide y un cuello acampanado que surge de un hombro más o menos marcado, elementos cuyas variaciones han determinado diferentes tipos dentro de su producción a torno (Torres Ortiz 2008f). Aunque es una forma que suele tener una base plana, el ejemplar de Mengibar presenta un pie indicado. En la necrópolis de Los Cotos aparece un recipiente de cuello acampanado que podría incluirse en esta forma (Benítez de Lugo y Fuentes 2021: fig. 7), aunque el perfil recuerda mucho más al tipo E.I.b de Ruiz Mata (1995a), para algunos autores el precedente morfológico del vaso *a chardón* (Torres Ortiz 2002: 149; 2008f: 658). Presenta 25 cm de diámetro del borde, 14 cm de diámetro de la base, 6 mm de grosor de las paredes y 29.5 cm de profundidad, caracterizándose por un borde irregular como consecuencia de un modelado imperfecto. Es posible que algunos de los bordes acampanados que se han constatado correspondan a esta forma o a una similar que no se ha podido atestiguar, una cuestión difícil de dilucidar debido a su fragmentación. Los bordes, entre los 12 y 32 cm de diámetro y entre los 4 y 10 mm de grosor máximo conservado, pueden ser apuntados o redondeados, hallándose en el nivel VII del sector II de Cástulo (Blázquez *et al.* 1985: fig. 51:f) y, de forma abundante, en el sector III de Alarcos.

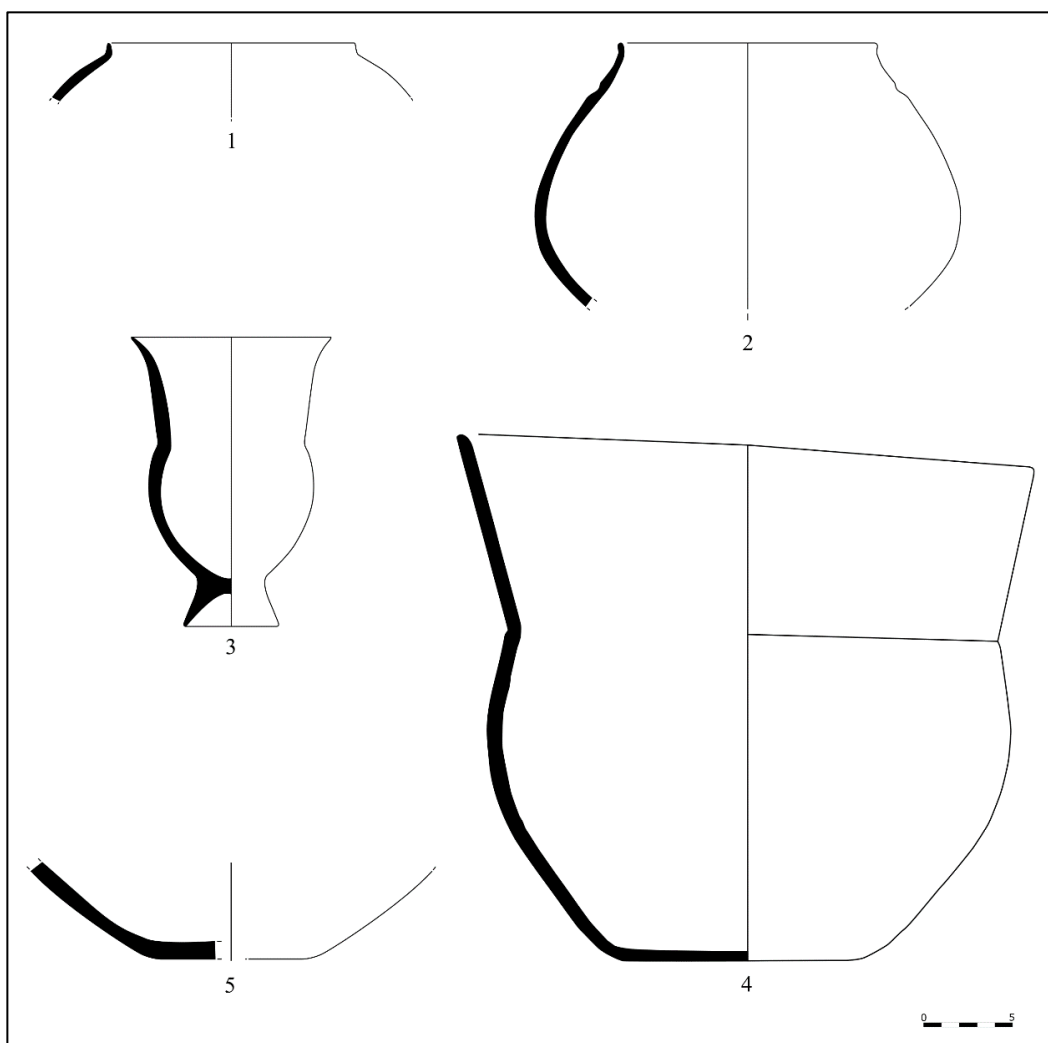


Fig. VIII.6. Formas cerradas y base de forma no identificada de la cerámica estilo Meseta. 2.1 (inédito de Alarcos); 2. 2.2 (García Huerta y Morales 2017: fig. 4); 3-4. 2.3 (Carrasco *et al.* 1986: fig. 2; Benítez de Lugo y Fuentes 2021: fig. 7); 5. 3 (inédito de Alarcos).

### 3. FORMAS NO IDENTIFICABLES

El resto de cerámicas estilo Meseta documentadas corresponde a galbos cuya forma no se ha podido reconstruir, concretamente los de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 83:731; Blázquez *et al.* 1985: fig. 59:c), Alarcos (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 6:2-4) y el área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017: fig. 13: 9-11; Esteban *et al.* 2019: fig. 14:7-9). A ellos habría que añadir los 71 galbos inéditos de Alarcos, muchos con algunas de las composiciones más complejas que se han registrado.

Destaca en este grupo una base plana que debió pertenecer a una cazuela o a una fuente de perfil hemisférico (Fig. VIII.6:5), ya que presenta una forma muy abierta, con 10 cm de diámetro y un grosor máximo conservado de 9 mm.

En cuanto a la proporción de formas (Fig. VIII.7), la cerámica estilo Meseta muestra una tendencia destacada hacia las formas abiertas, con el 84.8% del total de recipientes contabilizados. El resto corresponde a formas cerradas (15.2%), algo más abundantes que en las producciones anteriores, aunque con una escasa representación en el conjunto de formas registradas.

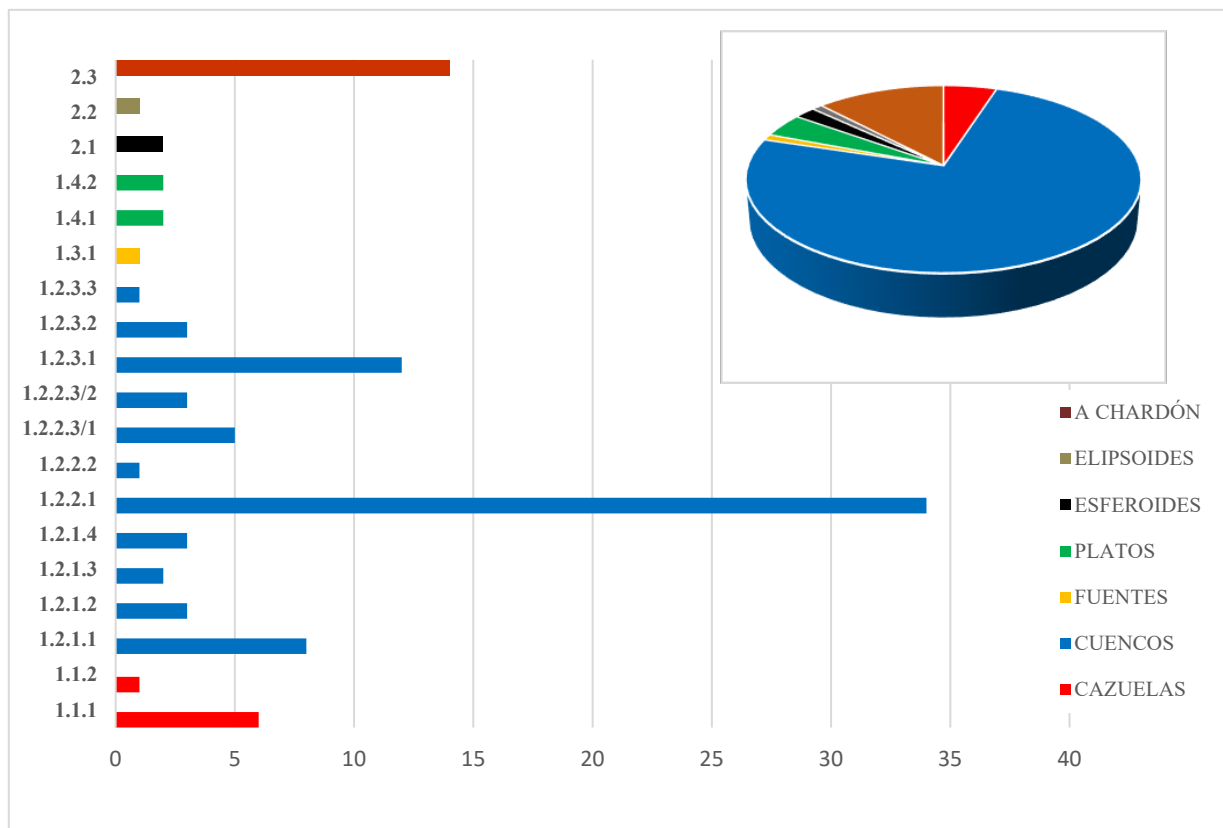


Fig. VIII.7. Relación cantidad/tipo (diagrama de barras) y cantidad/grupo (diagrama de sectores) de la cerámica estilo Meseta.

Entre las formas destacan los cuencos, con un 74.75% del total, especialmente los de carena suave (42.4%). El cuenco del tipo 1.2.2.1, con un 33.3%, es el más numeroso, sobre todo por los hallazgos de El Carpio, seguido por el cuenco sin carena del tipo 1.2.3.1 con un 12.12%.

Las fuentes y los platos son muy escasos, sumando ambos tipos el 5.1%, por lo que el estilo Meseta fue concebido principalmente para recipientes individuales, concretamente cuencos. Entre las formas cerradas cabría destacar aquella de cuello acampanado que se relaciona con el vaso *a chardón*, con un 12.12% del total. Sin embargo, hay que tener en cuenta la adscripción a este tipo de numerosos bordes que parecen revelar esta forma de cuello acampanado, por lo que quizás el porcentaje sea algo menor.

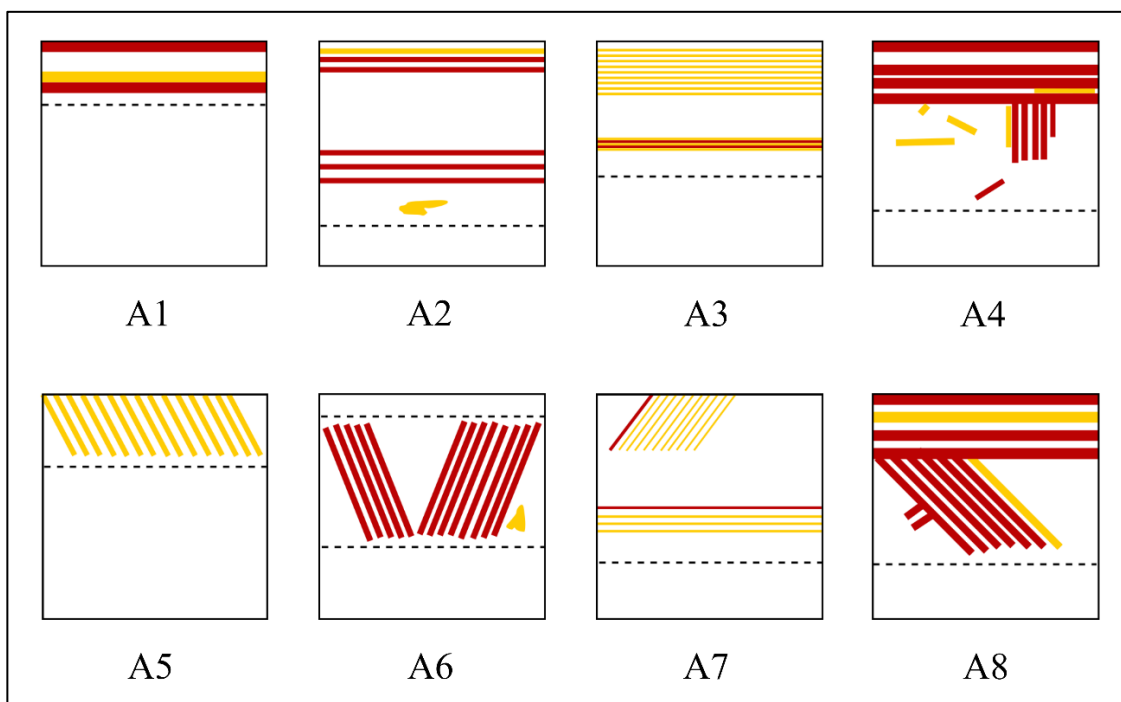
## 8.4 Decoración de la cerámica estilo Meseta

### 8.4.1 Los motivos y las composiciones

La escasez de estudios sobre la cerámica estilo Meseta también repercute sobre el conocimiento de su repertorio decorativo. De esta forma, solo se cuenta con el libro de Werner (1990: figs. 9-15; 18: abajo; 19; 21; 22; 24), en el que hay escasas figuras. En este trabajo se han podido reconocer los siguientes motivos:

- |              |             |                  |            |
|--------------|-------------|------------------|------------|
| A: Línea     | D: Retícula | H: Zigzag        | V: Vegetal |
| B: Triángulo | E: Rombo    | I: Indeterminado |            |
| C: Cuadrado  | G: Aspa     | J: Banda plana   |            |

#### SUPERFICIE EXTERNA



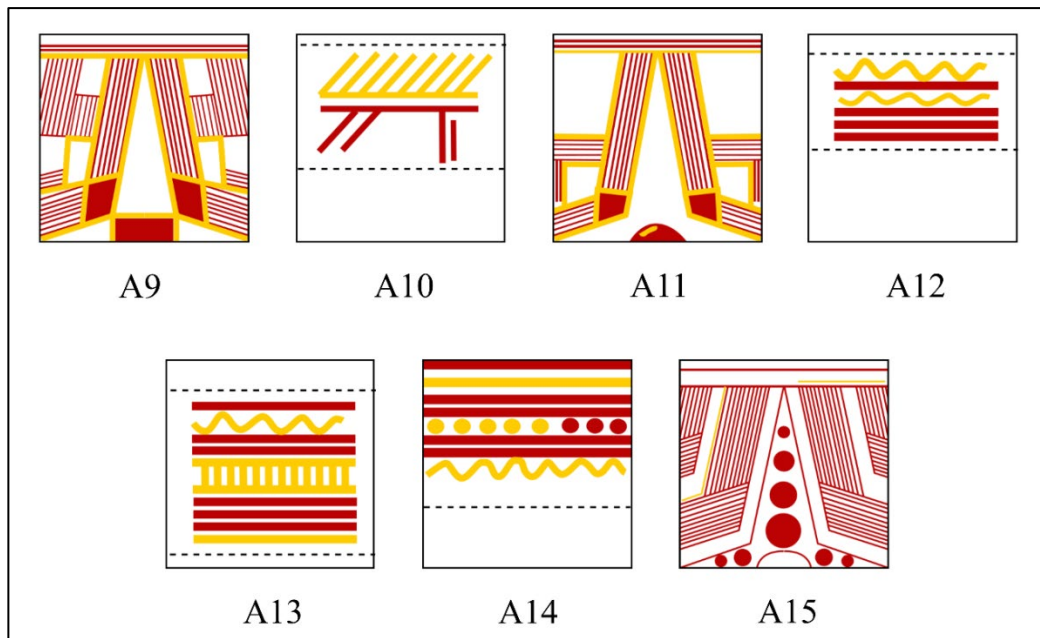


Fig. VIII.8. Grupo A (composiciones lineales).

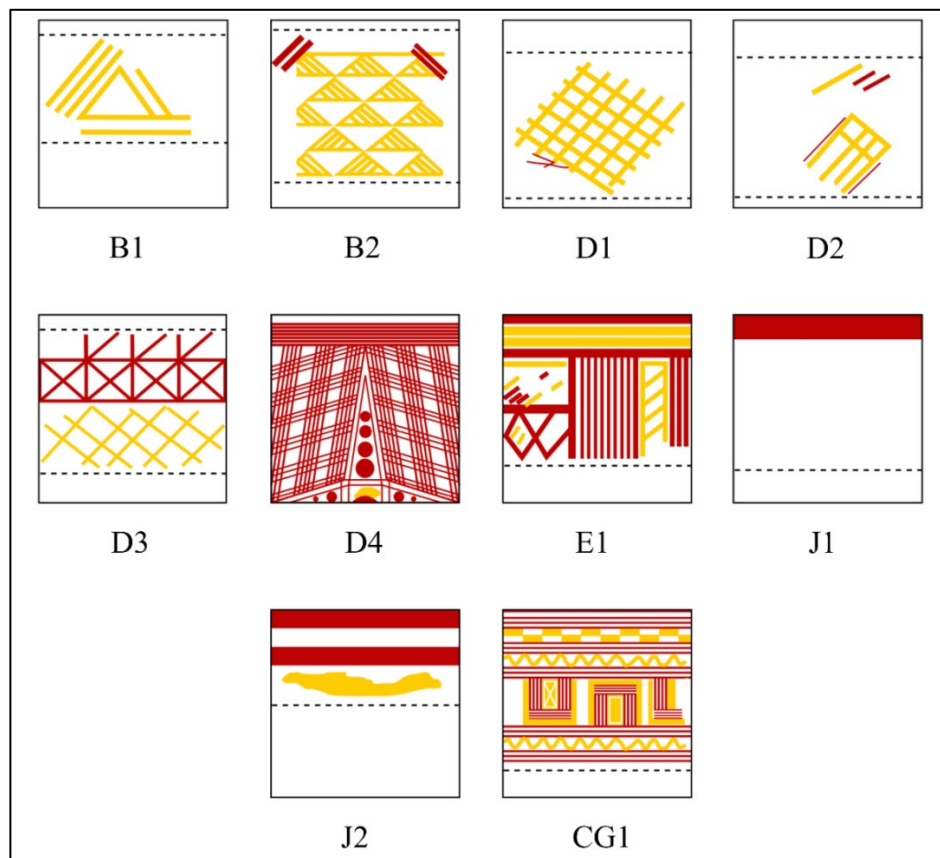


Fig. VIII.9. Grupo B (composiciones lineales y triangulares). Grupo D (composiciones lineales y reticuladas). Grupo E (composiciones lineales y romboidales). Grupo J (motivos de bandas de líneas en tintas planas). Grupo CG (Composiciones lineales, cuadrangulares y con aspa).

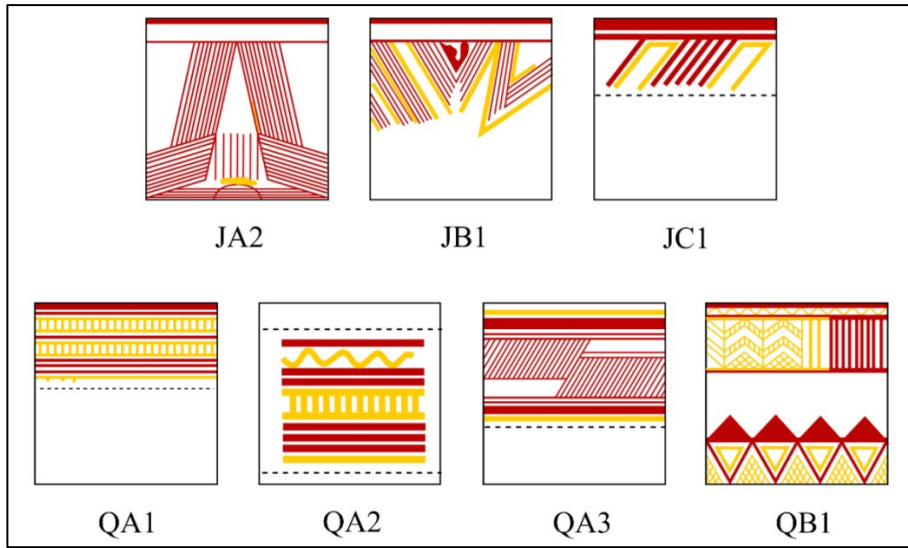


Fig. VIII.10. Grupo JA (Composiciones lineales y de bandas de tintas planas). Grupo JB (Composiciones lineales, de bandas de tintas planas y triangulares). Grupo JC (Composiciones lineales, de bandas de tintas planas y cuadrangulares). Grupo QA (composiciones de bandas quebradas). Grupo QB (composiciones de bandas quebradas y triángulos o composiciones triangulares mediante bandas quebradas).

SUPERFICIE INTERNA

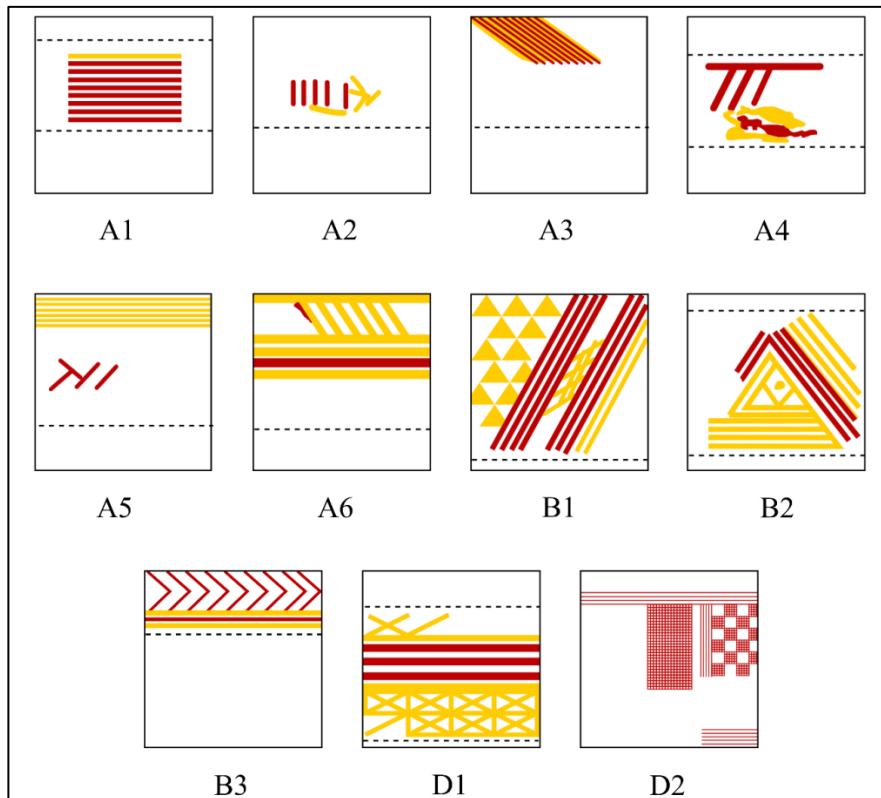


Fig. VIII.11. Grupo A (composiciones lineales). Grupo B (composiciones lineales y triangulares). Grupo D (composiciones lineales y reticuladas).



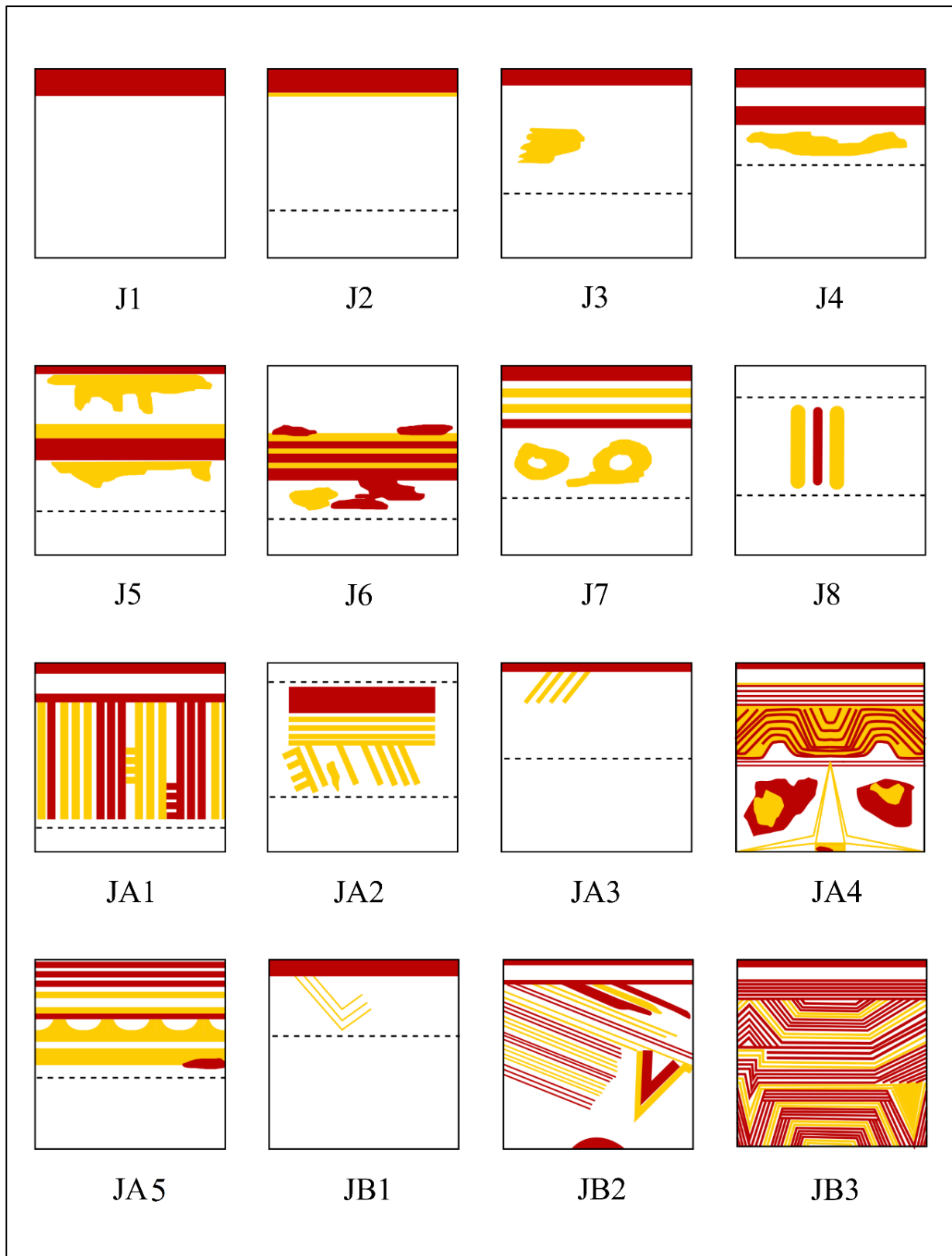


Fig. VIII.12. Grupo J (motivos de bandas de líneas en tintas planas). Grupo JA (Composiciones lineales y de bandas de tintas planas). Grupo JB (Composiciones lineales, de bandas de tintas planas y triangulares).

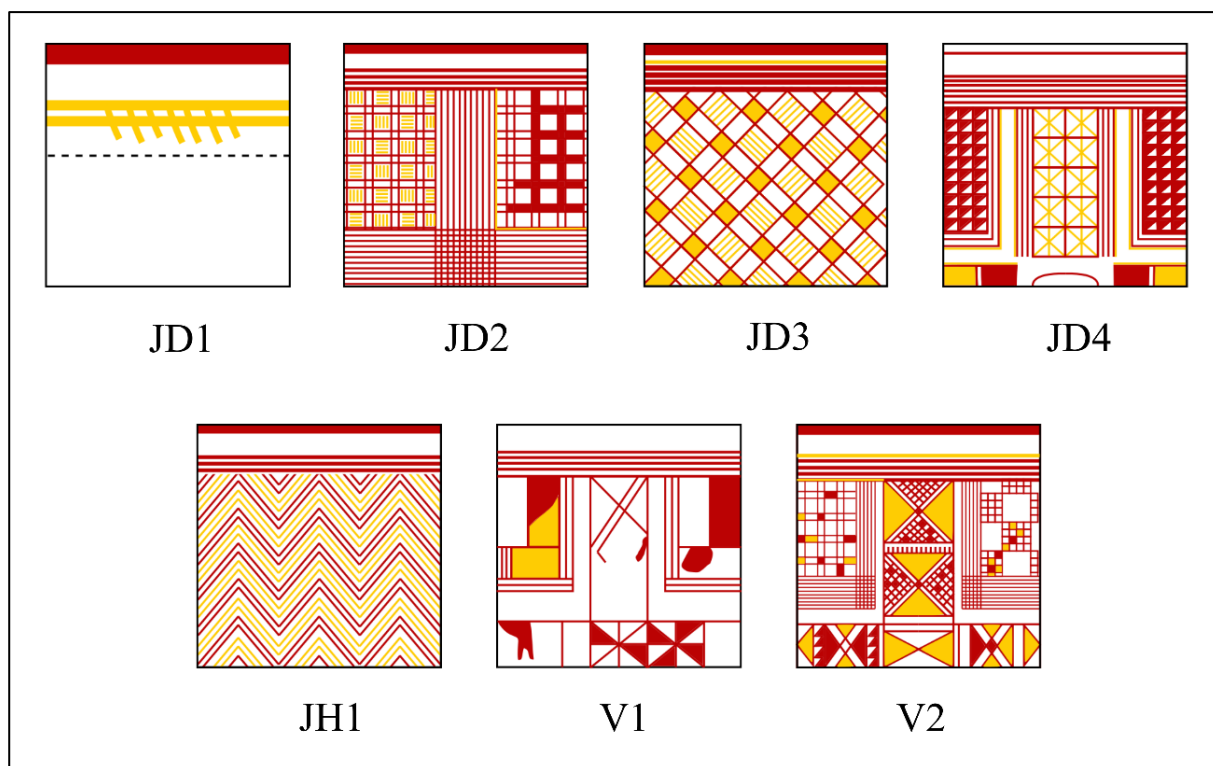


Fig. VIII.13. Grupo JD (Composiciones lineales, de bandas de tintas planas y reticuladas). Grupo JH (Composiciones lineales, de bandas de tintas planas y zigzag). Grupo V (motivos fitomorfos).

#### MOTIVOS, COMPOSICIONES Y ASOCIACIÓN A FORMAS

En algunos de los recipientes pintados estilo Meseta que se han conservado completos o casi completos se observa la plasmación de una composición radial a base de recursos geométricos que remite a la cerámica San Pedro II. De esta forma, como ocurría en aquella, se ha podido distinguir una composición horizontal en el tercio superior del vaso, generalmente una banda de líneas horizontales. De esta partió una composición radial formada por bandas de líneas en los dos tercios inferiores del recipiente (A4, A8, E1, JB1, JC1/b1, ja1, jb2).

En otras ocasiones, como también se atestigua en la cerámica San Pedro II, se desarrolló un esquema estrellado en los dos tercios inferiores del vaso, dividiendo la superficie en cuatro partes rellenas por motivos geométricos. El punto central de la estrella, que puede aparecer en reserva o decorada, fue frecuentemente el umbo del cuenco que ocasionalmente se pintó en tintas planas (A9, A11, A15, D4, JA2). La composición estrellada a veces se sustituyó por un esquema cruciforme que también dividió al recipiente en cuatro cuadrantes, una cruz cuyos travesaños estuvieron en reserva o decorados con diversos motivos (d3, jd2, jd4, v1, v2).

Aparte de estas composiciones de tipo radial, también hubo una tendencia por la división del recipiente en franjas horizontales en las que se desarrolló una sucesión de motivos (A14, QA1) o metopas (CG1, QA3).

Pasando al estudio pormenorizado de los motivos, y teniendo en cuenta la parcial documentación disponible debido a la fragmentación o pérdida del pigmento de los recipientes, se comenzará con el grupo de líneas.

En este grupo (A) se han podido diferenciar líneas o bandas de líneas horizontales (A1-3/a1), verticales (a2) y oblicuas (A5-6/a3), a veces combinadas para formar composiciones más complejas (A4-7, A11/a4-6). En la superficie externa también se han registrado líneas onduladas (A13-14), a veces dobles (A12), o de puntos (A14-15). Las bandas no presentan un patrón de líneas definido, aunque se repiten mucho las bandas horizontales de tres y cuatro líneas. En cuanto a los colores, existe un claro predominio de las líneas rojas sobre las amarillas, existiendo una general tendencia por la alternancia de ambos colores con el fin de resaltar dentro de la composición. En otras ocasiones, como en una de las líneas de puntos (A14), los colores no se alternaron, sino que se distribuyeron en dos grupos, en primer lugar los puntos rojos y a continuación los puntos amarillos. Siguiendo con las líneas de puntos, destaca un motivo que no aparece en el resto de producciones. Se trata de una sucesión de círculos rojos en tintas planas que adoptan un diámetro variable como consecuencia de su adaptación al esquema estrellado (A15, D4).

También se ha podido definir un grupo B, aunque es bastante escaso. Los triángulos, equiláteros o isósceles, se dejaron en reserva (B1), se rellenaron con tintas planas (b1) o se tramaron con líneas oblicuas (B2/qb1). En el segundo de los casos (B2), y sobre la superficie externa, los triángulos se dispusieron en tres filas y, ocasionalmente, se tramaron siguiendo la dirección opuesta de la fila superior o inferior. En un ejemplar se elaboró un triángulo en la superficie interna a partir de tres bandas de líneas paralelas, rellenándose con dos triángulos en reserva y un motivo indeterminado (b2). La posición de los triángulos suele ser con el vértice hacia arriba, aunque se registra algún caso de triángulo invertido (jb1, jb3, qb1).

En cuanto a las retículas (D), estas se formaron por la confluencia de líneas oblicuas en direcciones opuestas (D1), quizás combinando líneas amarillas y rojas (D2), aunque, con la información disponible, solo se puede asegurar la ejecución de las retículas de este tipo a través de un único color. Muchas veces se elaboraron dos retículas con ambos colores en espacios diferenciados (D3). En esta cerámica, como ocurría con la cerámica estilo Medellín, también se registran retículas más complejas formadas por la intersección de líneas verticales, horizontales y oblicuas en sentidos opuestos (D3/d1), a veces compartimentadas en dos columnas utilizando los dos colores (jd4). También destaca el empleo de retículas para rellenar cuadros alternos de un campo reticulado de mayor tamaño, creando con ello un damero (d2) que también se documenta en aquellos casos en los que las retículas se ejecutaron a partir de la confluencia de bandas de líneas verticales y horizontales (D4). Las retículas más complejas (jd2-3) alternan espacios en reserva con otros pintados o tramados, creando también un cierto efecto en damero.

En lo relativo a los rombos, solo se conserva un caso en el que aparecen insertos dentro de una composición radial (E1). En este caso, los rombos fueron elaborados en rojo formando una fila inserta en un cuadrante, empleándose el amarillo para las líneas que lo tramaron.

Las bandas de tintas planas (J) fueron utilizadas generalmente para delimitar los bordes de ambas superficies (J1/j1-3), aunque también se utilizaron como recurso decorativo cuando se alternaron (j4-8). Destaca una banda de tintas planas con pequeños óvalos en reserva a modo de guirnalda que pende de una línea roja (ja5).

El cuadrado y el aspa solo aparecen combinados en un caso (CG1), en tintas planas y en reserva respectivamente, aunque en esta misma composición también aparece el cuadrado en reserva.

Las composiciones más complejas registradas son de tipo lineal (ja1-4), incorporándose en ocasiones bandas de tintas planas, composiciones triangulares (JB1), cuadrangulares o rectangulares (JC1) y bandas de líneas paralelas en zigzags que alternan ambos colores (JH1).

Las bandas de líneas quebradas también formaron las composiciones más complejas, utilizándose de forma autónoma a modo de frisos horizontales (QA1-3).

Como también se valoró para la cerámica San Pedro II, las cruces patadas se han clasificado como motivos naturalistas de tipo fitomorfo al considerarse rosetas estilizadas (v). Las cruces patadas pueden ser cruces de Malta en tintas planas (v1) o formarse a partir de triángulos equiláteros o isósceles, cuyos vértices se unen en el centro a través de un cuadrado (v2). En este último caso, los triángulos se rellenaron con tintas planas o través de un reticulado con algunos cuadrados pintados que forman un damero.

En cuanto a la asociación de los motivos a los diferentes tipos, en las tablas de las figuras VIII.17 y VIII.19 se resume toda la información al respecto.

El tipo 1.1.1 (Fig. VIII.14:1) muestra en la superficie externa una decoración que no se ha podido determinar. En la superficie interna, en cambio, el borde puede estar marcado por una banda pintada en rojo de la que cuelgan triángulos rellenos e invertidos, aunque también aparecen bandas en tintas planas horizontales que se desarrollan hasta la carena. Del mismo modo, hubo veces que el borde se marcó por una sucesión de líneas oblicuas alternas.

En el tipo 1.1.2, los bordes de ambas superficies fueron delimitados por una banda roja de tintas planas bajo la cual se desarrollaron dos líneas paralelas amarillas.

El cuenco 1.2.1.1 (Fig. VIII.14: 2-5) suele marcar el borde de la superficie externa a través de bandas de líneas horizontales, ya sean amarillas o rojas, motivo que también se reproduce en la mitad del vaso. Esta forma de delimitar el borde también se registra en la superficie interna, aunque también se delimitó a través de una banda de tintas planas en rojo de la que partieron triángulos rellenos o líneas oblicuas. En la superficie interna también aparecen las bandas de líneas rojas en la parte central del cuerpo, disponiéndose sobre y por encima de esta una retícula compleja en amarillo. Otras veces, en el espacio situado entre el borde y la carena, se desarrolló una sucesión de naturaleza triangular delimitada por líneas o bandas de líneas.

Los cuencos 1.2.1.2 (Fig. VIII.14:6) muestran en la superficie externa una banda roja delimitando el borde y una decoración indeterminada a lo largo del cuerpo, decorándose la superficie interna con una banda roja o amarilla que también ribetea el borde y de la que parten líneas oblicuas que quedan delimitadas en la parte inferior a través de una línea o banda de líneas horizontales.

En los escasos cuencos 1.2.1.3 (Fig. VIII.14:7) solo aparece decorada la superficie externa, en este caso una posible decoración reticulada o una banda roja o amarilla en la línea de carena y sobre ella una banda de líneas horizontales en amarillo.

El tipo 1.2.1.4 (Fig. VIII.15:1-2) muestra en la superficie externa un espacio horizontal en reserva a lo largo del borde, ya que bajo este se ejecutaron líneas horizontales en rojo y amarillo. Entre dichas líneas y una banda de tintas planas, situada justo por encima de la línea de carena, se plasmó un friso formado por dos bandas horizontales de líneas quebradas oblicuas, todo ello en color rojo. Las dos bandas se dispusieron de forma sucesiva, aunque una en la parte superior y otra en la inferior, generando espacios rectangulares en reserva. La superficie interna se decoró con una banda de tintas planas en rojo sobre el borde, localizándose en el espacio de la carena una sucesión de bandas de tintas planas amarillas y rojas.

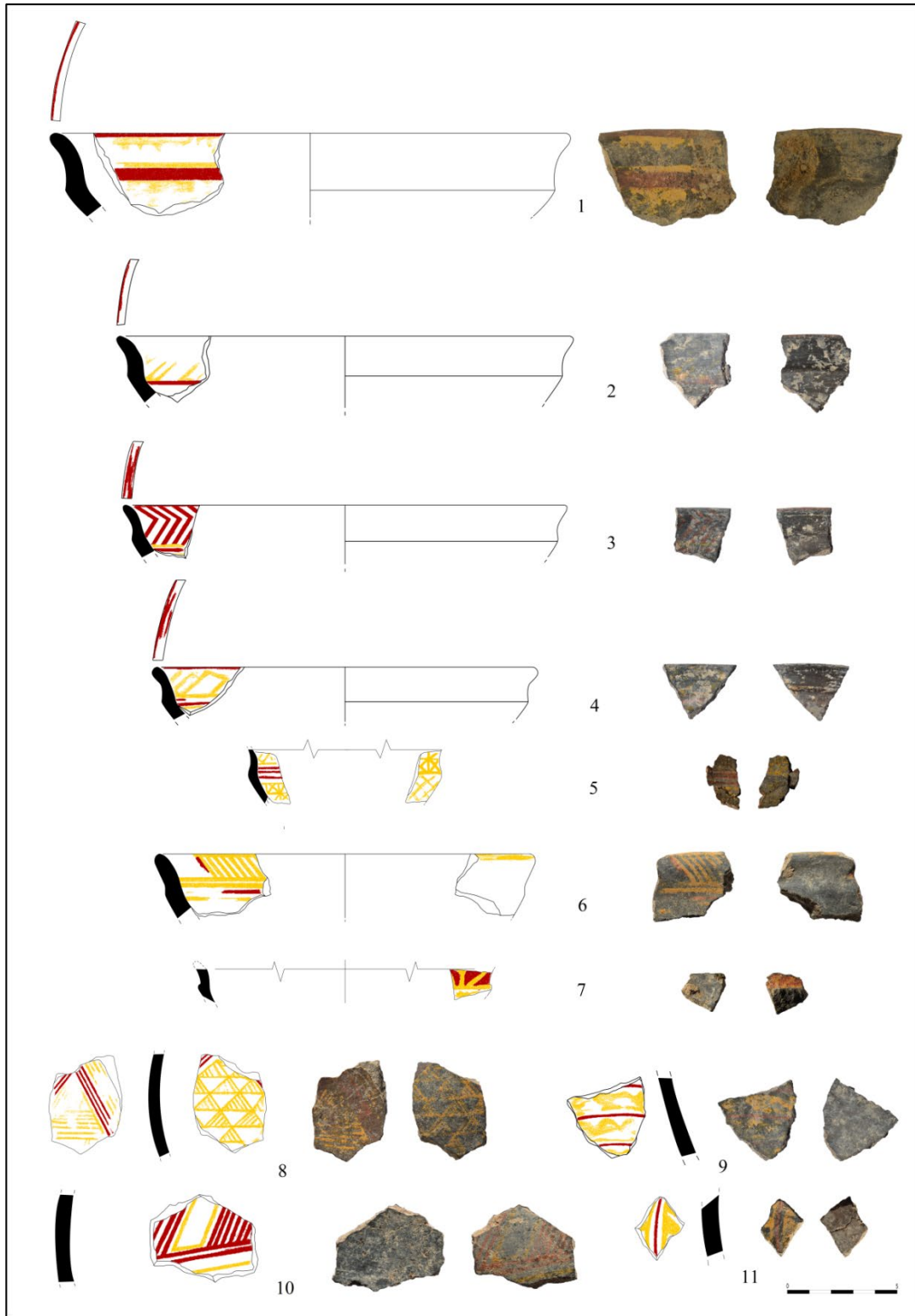


Fig. VIII.14. Cerámica estilo Meseta de Alarcos.  
Cazuelas: 1. 1.1.1. Cuencos: 2-5. 1.2.1.1; 6. 1.2.1.2; 7. 1.2.1.3. Galbos: 8-11 (inéditos).

En lo relativo a los cuencos del tipo 1.2.2.1 (Fig. VIII.15:3-4), se aprecia cómo en los ejemplares de El Carpio (Fig. VIII.16) hubo una tendencia por marcar el borde con una línea o banda de tintas planas en rojo y, sobre el punto de inflexión, una banda de líneas horizontales que limitó en la parte superior un esquema de estrella y que dividió al recipiente en cuatro partes. La estrella, pintada en tonos rojos o amarillos, se rellenó con bandas de líneas o puntos, constituyendo el umbo el punto central de la misma desde una perspectiva cenital. Los cuadrantes que generó este esquema se cubrieron con retículas, formadas por bandas de líneas, o simplemente quedaron en reserva. El umbo, como parte destacada de la composición, se marcó con tintas planas, ya sea en rojo o amarillo.

La superficie interna de este tipo registra tres patrones decorativos. Por un lado, se encuentran aquellas composiciones de tipo estrellado similares a las de la superficie externa, aunque en este caso la composición horizontal la forma una sucesión de líneas alternas en rojo y amarillo que forman una especie de almenas inscritas. En segundo lugar, aparte de la banda de tintas planas que marcó el borde y la banda de líneas horizontales sobre la línea de carena, se ejecutó en los dos tercios inferiores una composición cruciforme formada por la confluencia de dos bandas en la base del recipiente. Las bandas que conformaron este esquema siempre aparecen realizadas en rojo, con líneas simples o bandas de líneas, aunque los motivos que las rellenaron alternaron el rojo y el amarillo, a excepción de un ejemplo monocromo en rojo. Los motivos para rellenarlas fueron varios, como las cruces patadas con cuadrado central, cruces de Malta, campos de retículas simples, retículas complejas organizadas en dos columnas divididas por cuadrados o, simplemente, por líneas paralelas en rojo.

El esquema cruciforme generó cuatro cuadrantes que se rellenaron con retículas, dameros, sucesiones de triángulos, etc. La última de las composiciones registradas repitió la decoración del tercio superior, pero los dos tercios restantes se cubrieron por una composición formada por un tupido campo almenado, reticulado o en zigzag. En estas composiciones se combinaron los dos colores de forma alterna para resaltar bien el cromatismo.

Del único cuenco del tipo 1.2.2.2 (Fig. VIII.15:5) solo se conserva la decoración de la superficie interna, formada por una banda roja sobre el borde y bajo la cual se trazó una línea amarilla.

En los cuencos del tipo 1.2.2.3/1 (Fig. VIII.18:1-5) se suele marcar el borde con una banda de tintas planas en rojo o simplemente dejarse en reserva al ejecutarse la línea, la banda de líneas o la banda de tintas planas en el cuello estrangulado del recipiente. Desde esta composición, en dirección hacia la base, se desarrollaron bandas rojas de líneas verticales entre cuyos espacios se dibujaron rombos rojos tramados por líneas amarillas y cuadrados en amarillo.

La superficie interna de este tipo mostró una composición sencilla, basada en una banda de tintas planas en rojo que delimita el borde, y que ocasionalmente reposa sobre una línea amarilla, o una composición algo más compleja al combinarse las bandas de ambos colores en todo el espacio conservado.

En lo que respecta a los cuencos 1.2.2.3/2 (Fig. VIII.18:6-7), el borde de la superficie externa quedó en reserva o se marcó con una banda de tintas planas en rojo. La parte inferior del borde también fue decorada, en este caso con líneas o bandas de líneas horizontales de las que partieron bandas de líneas verticales para la configuración de un esquema radial. En alguna ocasión, este esquema se sustituyó por frisos de puntos en tintas planas o por una línea ondulada en amarillo, ambos delimitados por líneas o bandas de líneas horizontales.

Los cuencos 1.2.3.1 (Fig. VIII.20:1-6) tienen el borde de la superficie externa en reserva o con una banda roja de tintas planas, situándose por debajo de esta una banda de líneas horizontales en rojo y amarillo y a partir de la cual se desarrollaron bandas de líneas oblicuas en rojo. Entre dichas bandas se

pintaron líneas paralelas en amarillo, formando a veces metopas al delimitar el espacio en reserva que se generó. La superficie interna presenta en el borde una banda de tintas planas en rojo, desarrollándose, en ocasiones, un espacio en reserva entre este y una banda horizontal a partir de la cual surgieron bandas de líneas verticales hacia la base. Estas bandas son de colores alternos y, en la parte inferior del vaso, se unieron por bandas de líneas verticales en los espacios entre ellas.

El único cuenco seguro del tipo 1.2.3.2 muestra restos de pintura amarilla y roja sobre ambas superficies negras bruñidas, aunque no se ha podido determinar la naturaleza de ningún motivo.

Por su parte, el cuenco 1.2.3.3 muestra tan solo una banda roja de tintas planas delimitando el borde de la superficie externa, mientras que en la superficie interna se marcó el punto de inflexión con una banda roja similar, desarrollándose en las dos partes resultantes una decoración indeterminada en color amarillo.

La fuente 1.3.1 (Fig. VIII.22) posee una decoración más compleja sobre la superficie interna, ya que la superficie externa solo fue decorada por una banda roja delimitando el borde. Dicha composición fue de naturaleza radial, ya que se ejecutaron bandas de líneas rojas oblicuas desde el borde hasta la base. En los espacios entre estas se dibujaron triángulos en tintas planas y campos reticulados delimitados por líneas.

El plato 1.4.1 solo se decoró en la superficie interna, concretamente una banda de líneas horizontales, amarillas y rojas, bajo la banda roja de tintas planas del borde. En su parte inferior se trazó una decoración en amarillo de naturaleza circular, aunque no se ha podido determinar el motivo exacto.

Por otro lado, el plato 1.4.2 (Fig. VIII. 21:1-2) presenta en la superficie externa dos bandas, una roja y otra amarilla, justo bajo el borde para crear un espacio en reserva. La superficie interna ribeteó el borde con una banda de líneas horizontales en rojo a partir de la cual se pintó otra banda de líneas en rojo y amarillo, colgando de esta última una sucesión de semicírculos en reserva inserta en una banda amarilla.

FORMAS ABIERTAS	MOTIVO ASOCIADO	YACIMIENTO
1.1.1	Sup. Ext: I Sup. Int: A3, J5, JB1	Los Patos, Cástulo, Los Cotos, Alarcos.
1.1.2	Sup. Ext: J1 Sup. Int: J2	La Bienvenida-Sisapo.
1.2.1.1	Sup. Ext: A2-3, B3, D3 Sup. Int: A5, D1, JA3, JB1	Cástulo, Alarcos.
1.2.1.2	Sup. Ext: J1, I Sup. Int: A6, JA3	Cástulo, Alarcos.
1.2.1.3	Sup. Ext: A3, D3	Cástulo, Alarcos.
1.2.1.4	Sup. Ext: A2, QA3 Sup. Int: J1, J6	Alarcos.
1.2.2.1	Sup. Ext: A2, A9, A11, A15, D4, JA2, JB1 Sup. Int: D2, JA4, JB2-3, JD2-4, JH1, V1-2	Los Cotos, Alarcos, El Carpio.
1.2.2.2	Sup. Int: J2	Alarcos.
1.2.2.3/1	Sup. Ext: A1, A3, E1, J2 Sup. Int: J1-2, J4-5	Alarcos.
1.2.2.3/2	Sup. Ext: A1, A4, A14 Sup. Int: J1	Alarcos.

1.2.3.1	<b>Sup. Ext:</b> A2, A8, A10, J1, JC1 <b>Sup. Int:</b> J1, JA1	cerro Boyero, Alarcos, Cañada del Santo (j).
1.2.3.2	<b>Sup. Ext:</b> I <b>Sup. Int:</b> I	La Bienvenida-Sisapo.
1.2.3.3	<b>Sup. Ext:</b> J1 <b>Sup. Int:</b> J5	Alarcos.
1.3.1	<b>Sup. Ext:</b> J1 <b>Sup. Int:</b> B1	Alarcos.
1.4.1	<b>Sup. Int:</b> J7	Alarcos.
1.4.2	<b>Sup. Ext:</b> A2, D3 <b>Sup. Int:</b> JA6	Alarcos.

Fig. VIII.17. Tabla con las formas abiertas, su decoración asociada y procedencia.

En lo relativo a las formas cerradas, mucho menos numerosas que las abiertas, se desarrolló una mayor riqueza decorativa en la superficie externa.

En los recipientes del tipo 2.1 (Fig. VIII.21:3-4) el borde de la superficie externa se decoró con una banda roja de tintas planas. Bajo esta, y alternándose con líneas o bandas de líneas horizontales rojas, se desarrolló una decoración de bandas horizontales quebradas en color amarillo. En la superficie interna solo se registra la típica banda roja en tintas planas delimitando el borde.

El tipo 2.2 (Fig. VIII.23), representado en un ejemplar de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: fig. 4), también decoró el borde de la superficie externa con una banda de tintas planas en color rojo. Bajo el mismo borde, en la parte correspondiente con el cuello, se desarrolló un ajedrezado en amarillo delimitado por dos bandas de líneas horizontales en rojo. Por debajo de esta, y también delimitado en la parte inferior por una banda de líneas horizontales, se enmarcó una línea ondulada en amarillo. Esta composición, formada por una banda ondulada en amarillo y delimitada por bandas de líneas horizontales en rojo, también aparece en la parte inferior, ya que sirvió, junto con la que se situó por debajo del ajedrezado, para encuadrar la composición principal desplegada sobre el cuerpo del recipiente. En este caso, se trata de metopas que cuelgan o reposan respectivamente sobre las bandas de líneas superiores o inferiores que lo delimitaron. Las metopas están formadas por bandas de líneas paralelas en color rojo, delimitadas por una línea amarilla, un amarillo que también se utilizó para rellenar el interior de las metopas con tintas planas. El centro de estas metopas se decoró con cuadrados y aspas en reserva.

El tipo 2.3 (Fig. VIII.21:5-8) muestra en la superficie externa una riquísima decoración que también sirvió para individualizar las diferentes partes que componen el recipiente. De esta forma, el borde quedó marcado por una banda roja de tintas planas, mientras que en el cuello se diferenció una composición de líneas amarillas quebradas en zigzag en la parte de la izquierda, reservándose la parte derecha para una sucesión de líneas verticales en color rojo. Todo el cuerpo quedó en reserva, decorándose el pie indicado a partir de una composición formada por una sucesión de triángulos invertidos y con el vértice hacia arriba rellenos de retículas amarillas, tintas planas rojas o triángulos concéntricos en amarillo. La superficie interna reprodujo una decoración mucho más simple, básicamente una banda roja de tintas planas delimitando el borde que ocasionalmente se vió complementada por una línea amarilla. Por debajo, dejando un espacio en reserva, también se ejecutó algún motivo en amarillo que no se ha podido determinar. En un único caso, ambas superficies estuvieron cubiertas por una densa capa de almagra sobre la que se aplicó una decoración indeterminada en amarillo.



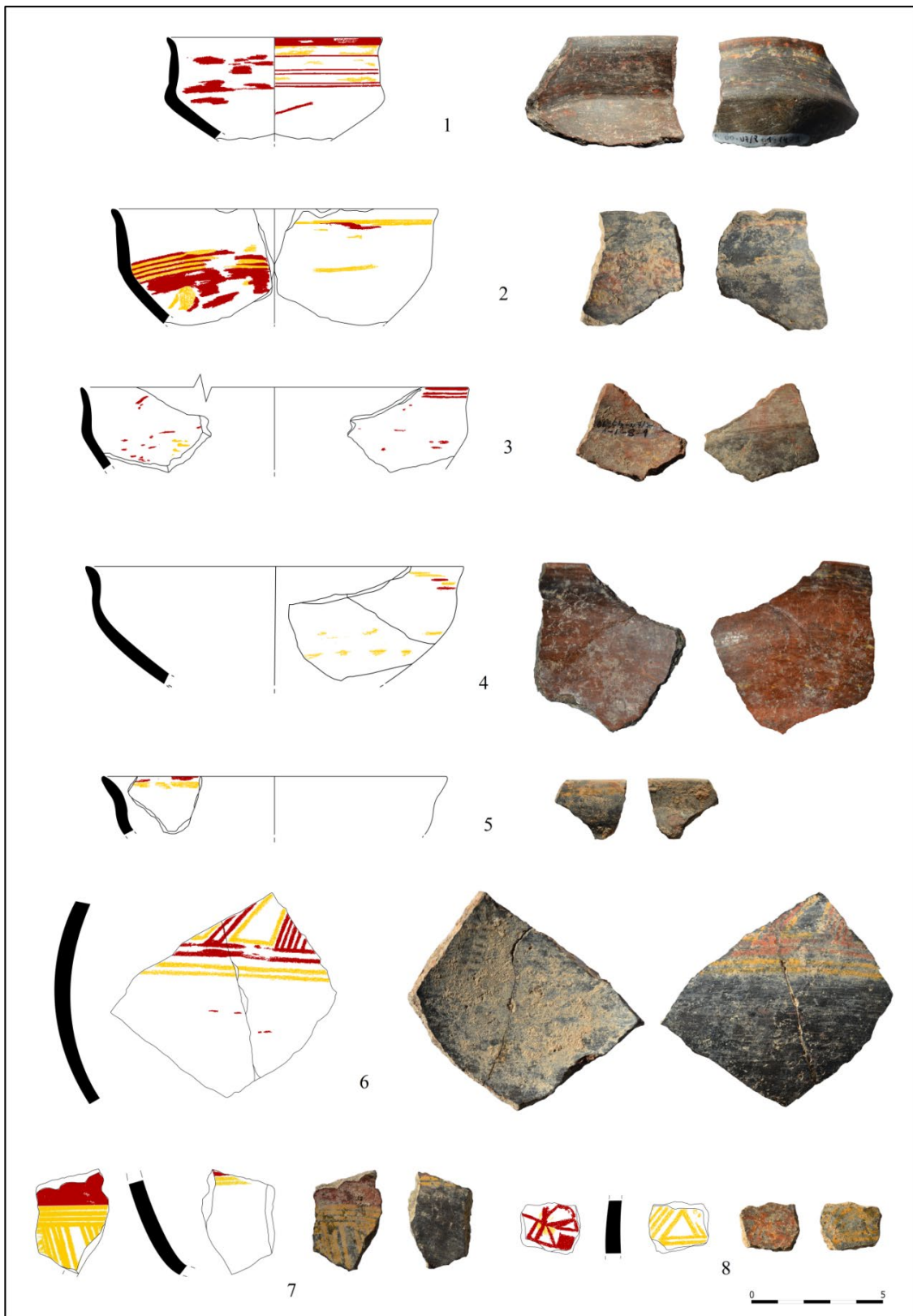


Fig. VIII.15. Cerámica estilo Meseta de Alarcos.  
Cuencos: 1-2. 1.2.1.4; 3-4. 1.2.2.1; 5. 1.2.2.2. Galbos: 6-8 (inéditos).

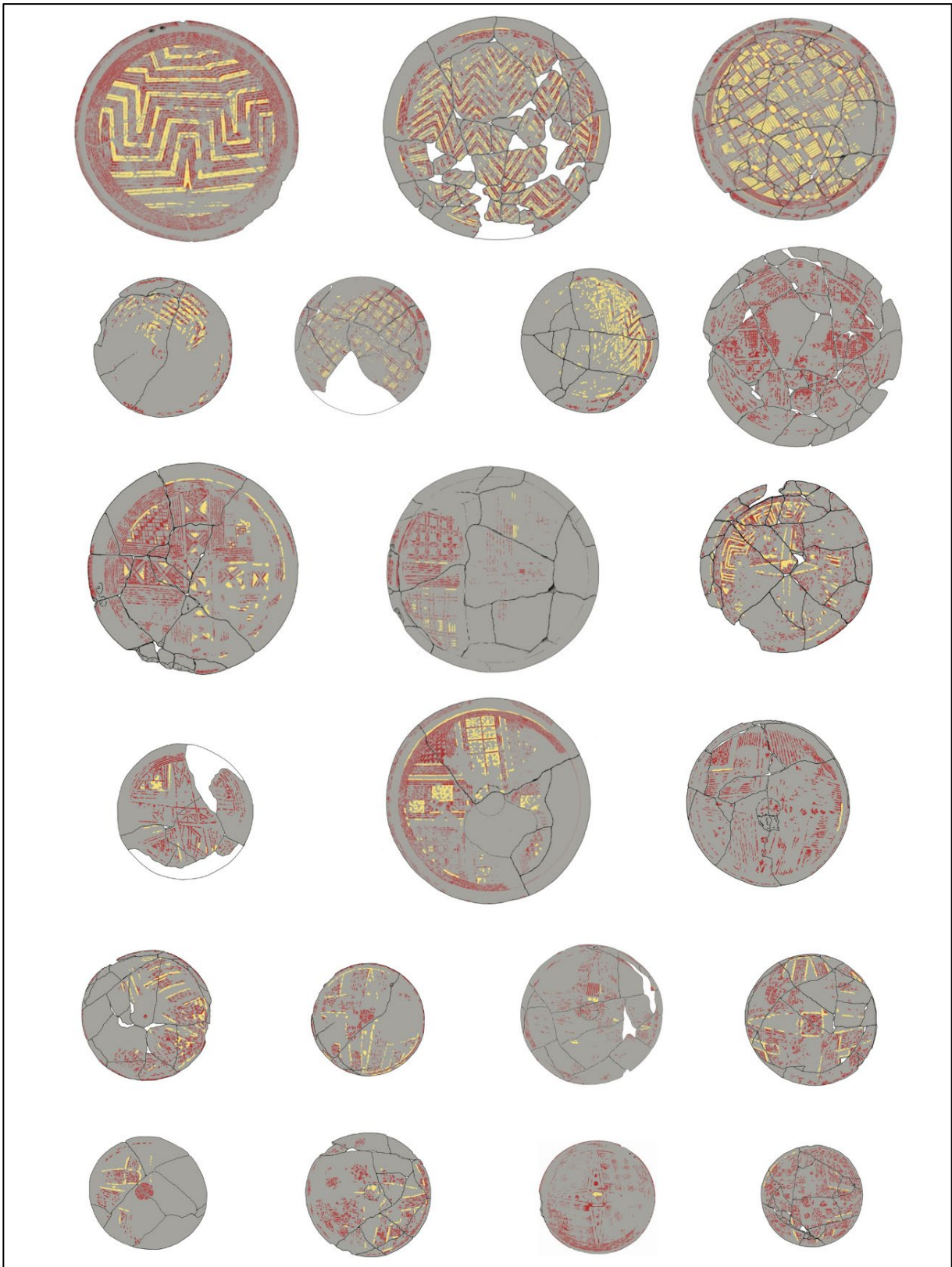


Fig. VIII.16. Cuencos del tipo 1.2.2.1 de la tumba de El Carpio (Belvís de la Jara, Toledo) (Pereira Sieso 2019: figs. 3-5 [modificado]).

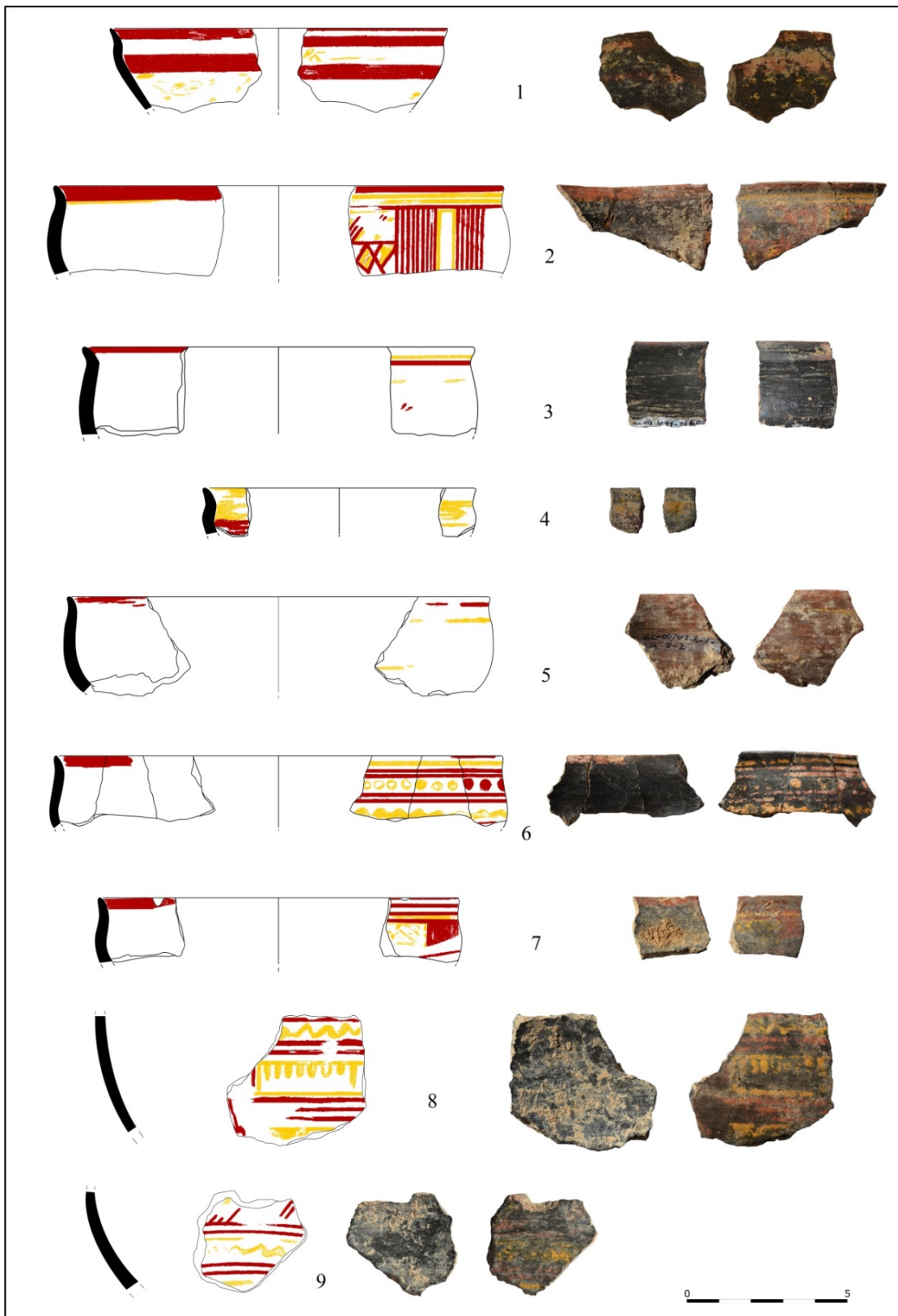


Fig. VIII.18. Cerámica estilo Meseta de Alarcos.  
Cuencos: 1-5. 1.2.2.3/1; 6-7. 1.2.2.3/2. Galbos: 8-9 (inéditos).



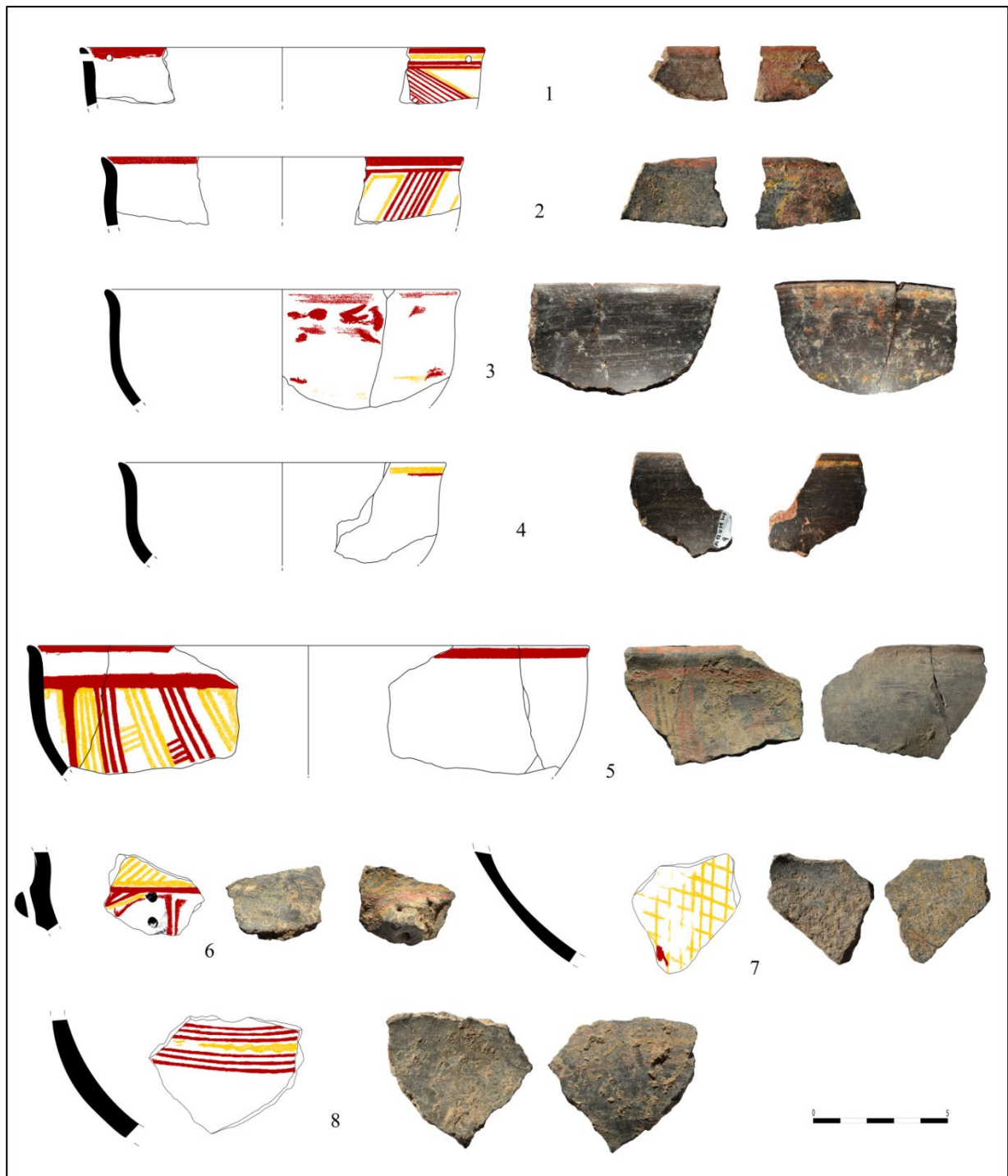


Fig. VIII.20. Cerámica estilo Meseta de Alarcos.  
Cuencos: 1-6. 1.2.3.1. Galbos: 7-8 (inéditos de Alarcos).

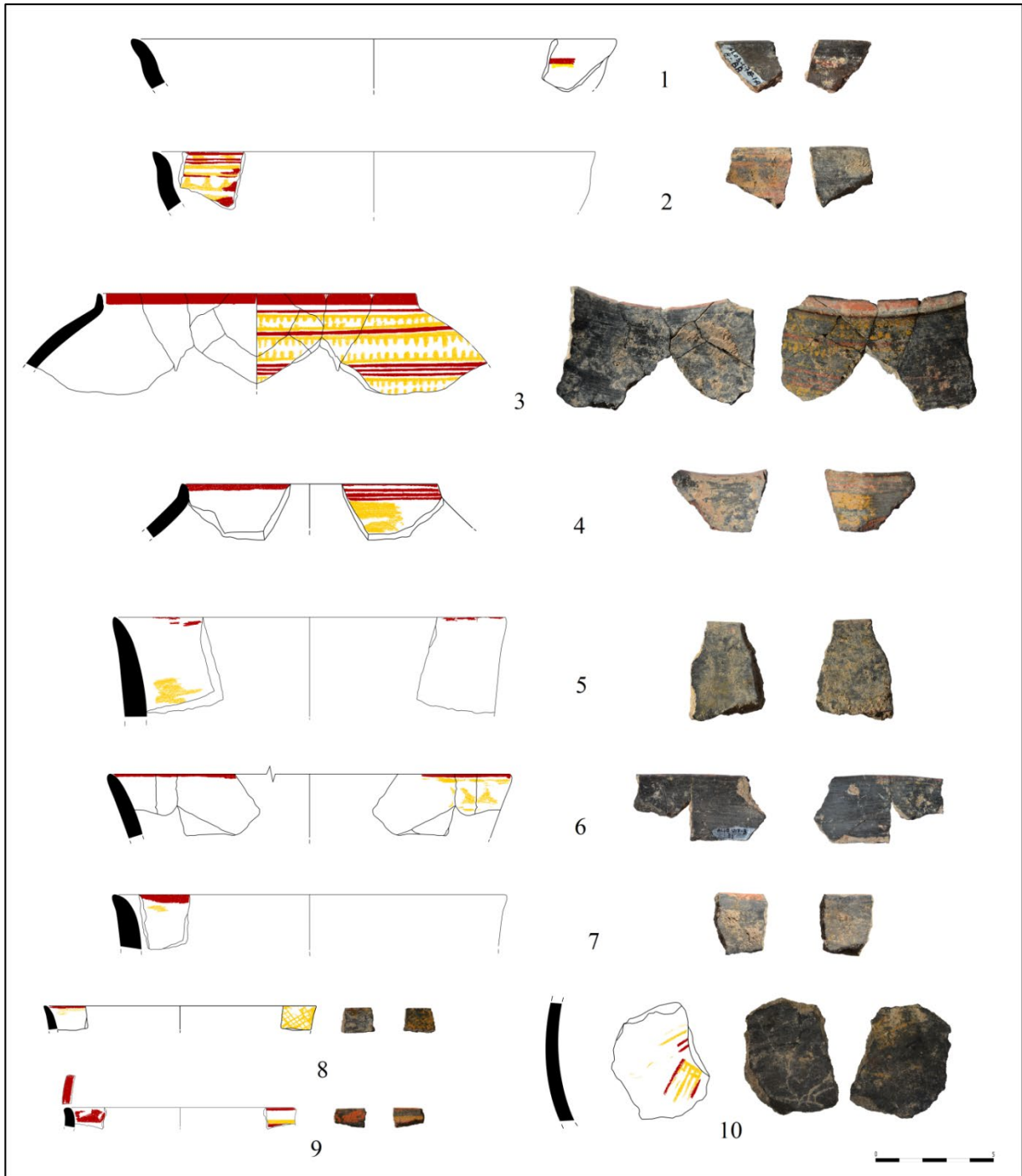


Fig. VIII.21. Cerámica estilo Meseta de Alarcos.

Platos: 1-2. 1.4.2. Formas cerradas: 3-4. 2.1; 5-8. 2.3; 9. Borde de forma indeterminada. Galbo: 10 (inéditos).

Esta rica decoración contrasta con la banda roja de tintas planas que ribeteó el borde de la superficie interna.

FORMAS CERRADAS	MOTIVO ASOCIADO	YACIMIENTO
2.1	Sup. Ext: QA1 Sup. Int: J1	Alarcos.
2.2	Sup. Ext: CG1 Sup. Int: J1	Alarcos.
2.3	Sup. Ext: A1, J1 Sup. Int: J1-3	Cástulo (¿), Los Cotos, Alarcos (¿), Cortijo de las Torres.

Fig. VIII.19. Tabla con las formas cerradas, su decoración asociada y procedencia.

#### 8.4.2 Orígenes y paralelos iconográficos

En términos generales, las cerámicas a mano con decoración bícroma han sido tradicionalmente vinculadas a los Campos de Urnas Tardíos, concretamente al Hallstatt B y C, cuya influencia se introduciría en la península ibérica a través de los Pirineos (Martínez Santa-Olalla 1935; Almagro Basch 1952: 199; Maluquer de Motes 1954a: 159; 1954b: 11, 15; 1958: 46-47; Almagro Basch *et al.* 1956: 123; Almagro-Gorbea 1965: 67; 1969: 111; Palol 1966: 29-31; Blázquez y Molina Fajardo 1973: 655; Valiente Canovas 1973: 339; Almagro-Gorbea y Fernández Galiano 1980: 108; Martínez Navarrete y Pérez de la Sierra 1980: 81-82, entre otros). Dicha dependencia llevó incluso a plantear que los recipientes pintados fueron portados por las propias poblaciones centroeuropeas (Maluquer de Motes 1958: 47), aunque Blasco (1980-81: 81) señaló posteriormente que dichas influencias hallstáticas, llegadas por vía terrestre y marítima, no implicaron una infiltración poblacional al desarrollarse en un ambiente cultural relacionado con Cogotas I. Werner (1990: 120 y ss), por su parte, prefirió encauzar estas relaciones a través de vínculos económicos entre el mundo centroeuropeo y el tartésico, proponiendo la posible existencia de factorías hallstáticas peninsulares que favorecieron esta mediación.

Otros autores se inclinaron por los horizontes de tipo Mediterráneo para explicar el origen de la decoración estilo Meseta, representado en algunas de las producciones del sur peninsular, como la cerámica estilo Real (Arribas *et al.* 1974: 146-147; Galán Saulnier 1980: 160; Carrasco *et al.* 1986: 212; Romero Carnicero y Ramírez Ramírez 1996: 315).

Algunos incluso pensaron en un doble influjo, mediterráneo y centroeuropeo, en el desarrollo de esta producción (Molina González 1978: 218; González Prats 1983: 120), consecuencia directa de las relaciones culturales y comerciales entre ambas mesetas que favorecieron, de forma indirecta, la interrelación entre los elementos culturales que definen ambos horizontes culturales.

Por otro lado, están aquellos autores que también contemplaron la posibilidad de que esta producción surgiera como el resultado de la perduración de las tradiciones anteriores (Cerdeño 1981b: 62; González-Tablas y Domínguez Calvo 1995: 188). Así, Blasco (1980-81: 81-85) y Werner (1990: 110) señalaron la técnica de incrustación de colores ocres y blancos, típica de Cogotas I (Blasco 1992b: 287), como la inspiración para la cerámica pintada estilo Meseta. Esta propuesta ya fue planteada por Maluquer de Motes (1958: 47), aunque en un fenómeno inverso al considerar más antigua la cerámica pintada como era común en su época. Según estas autoras, la cerámica con incrustaciones de Cogotas I evidencia que el concepto de añadir soluciones cromáticas a las cerámicas ya existía en las tradiciones locales, por lo que la cerámica estilo Meseta surgió como consecuencia de un cambio de técnica, pasando de la incrustación a la pintura. Sin embargo, según las recientes consideraciones cronológicas en la meseta Norte (Urbina y Morín 2017: 25), existe un evidente desfase cronológico entre Cogotas I y las primeras cerámicas pintadas bícromas para sustentar esta hipótesis.

Esta multitud de fuentes de inspiración llevó a muchos investigadores, entre los que se encuentran algunos de los anteriormente citados, a valorar una posición intermedia que aunaba las anteriores y mostraba la existencia de complejos fenómenos de mestizaje en los que confluyeron las tradiciones locales, las de Campos de Urnas Tardíos y las mediterráneas (Blázquez 1975: 233; Fernández Galiano 1979: 45-47; Galán Saulnier 1980: 161; Blasco 1980-81: 90-91; Casas y Valbuena 1985: 460; Buero 1987: 36; Blasco *et al.* 1988: 159-163; Lucas y Alonso 1989: 275, 277; Werner 1990: 108-110). Sin embargo, dentro de esta tendencia ecléctica, hubo autores que le concedieron un mayor protagonismo a determinados horizontes en el desarrollo de la cerámica estilo Meseta. De este modo, Werner (1990: 114) se inclinó más hacia el horizonte geométrico mediterráneo para el subtipo 1<sup>a</sup>, mientras que para el subtipo 1b observó una mayor relación con el Hallstatt D alemán. Blasco y Lucas (2001: 224-225) se sumaron a esta última opinión que vinculaba esta producción con las culturas centroeuropeas del Bronce Final y el Hierro I.

Esta convergencia múltiple en la configuración del estilo Meseta ha sido recientemente puesta de manifiesto por Blanco García (2019: 185), apuntando hacia las influencias del valle del Ebro y la Alta Andalucía, estas últimas también referidas por Blasco *et al.* (2000: 1765). Otros autores han propuesto el surgimiento de la decoración bícroma en la fachada atlántica dentro de ese contexto en el que proliferaron varios estilos pictóricos (Celestino *et al.* 2018: 145).

Actualmente, la cerámica estilo Meseta ha perdido su tradicional dependencia de las influencias hallstáticas (Blanco García 2019: 181). De hecho, ya González-Tablas y Domínguez Calvo (1995: 190) subrayaron la relevancia de los hallazgos meseteños como para establecer un origen de las cerámicas bícromas a partir de producciones foráneas. Sin embargo, Torres Rodríguez (2012: 136) ha advertido en la cerámica pintada meseteña unos aires mediterráneos que estarían respaldados por la asociación a elementos materiales de tipo oriental, unos elementos de tipo mediterráneo que se fechan en la Primera Edad del Hierro y que procederían del sur peninsular.

En este sentido, cabe destacar los esquemas radiales típicos de la cerámica estilo San Pedro II en algunos de los cuencos estilo Meseta de la tumba de El Carpio (Fig. VIII.16) (Pereira Sieso 2019: figs. 4-5) y Alarcos (Fig. VIII.22). En estos, como en la cerámica monocroma San Pedro II, el recipiente quedó definido por dos partes claramente diferenciadas, decorándose los dos tercios inferiores con una composición cruciforme o estrellada que dividió al recipiente en cuatro cuadrantes, aunque en esta ocasión empleando la bicromía en rojo y amarillo. Estas composiciones ponen en relación a ambas producciones, quizás a través de la posterior Vía de la Plata (Benet 1990: 90; Romero Carnicer y Ramírez Ramírez 1996: 322), aunque la cerámica San Pedro II muestra una distribución geográfica muy amplia que incluso alcanzó puntos tan septentrionales como el cerro de San Pelayo (Martinamor, Salamanca). Por tanto, los alfareros que decoraron los cuencos de El Carpio debieron de conocer los patrones decorativos de la cerámica San Pedro II, aunque los desarrollaran según el cromatismo del estilo Meseta.

Estos ejemplos estarían poniendo de manifiesto una reformulación de los esquemas de la cerámica San Pedro II en la cerámica estilo Meseta, una interrelación que queda reforzada por la presencia de algunos motivos comunes, como la cruz de Malta o la cruz patada con un cuadrado central (motivo v4 de la cerámica San Pedro II). Sin embargo, también se incorporaron algunos motivos que están ausentes en la cerámica San Pedro II, como las líneas de puntos o las retículas complejas que combinan líneas oblicuas, horizontales y verticales. Muchos de estos motivos aparecen en el Geométrico Final griego, como las composiciones reticuladas del tipo indicado que se circunscribieron en pequeños cuadrantes dispuestos en dos columnas (Kunisch 1998: Abb. 2:h), las metopas rellenas de líneas verticales y horizontales alternas (Kunisch 1998: Abb. 4:a) o los amplios campos de triángulos en tintas planas que se combinan con otros en reserva (Kunisch 1998: Abb. 54:d). Sin embargo, las líneas de

puntos, las líneas onduladas y las retículas de este tipo también aparecen en la cerámica estilo Medellín, por lo que también pudo existir una relación entre ambos estilos.

En la cerámica estilo Meseta también existen composiciones que no siguieron este esquema cruciforme, sino que, partiendo de la banda de líneas horizontales situada por debajo del borde, desarrollaron un amplio y tupido campo decorado que recuerda a los trabajos de telas y cestería en los que, en alguna de ellas, parece incluso reproducirse en pintura los típicos nudos o entrelazados de las fibras naturales empleadas (Alfaro 1984: figs. 76, 93-94).

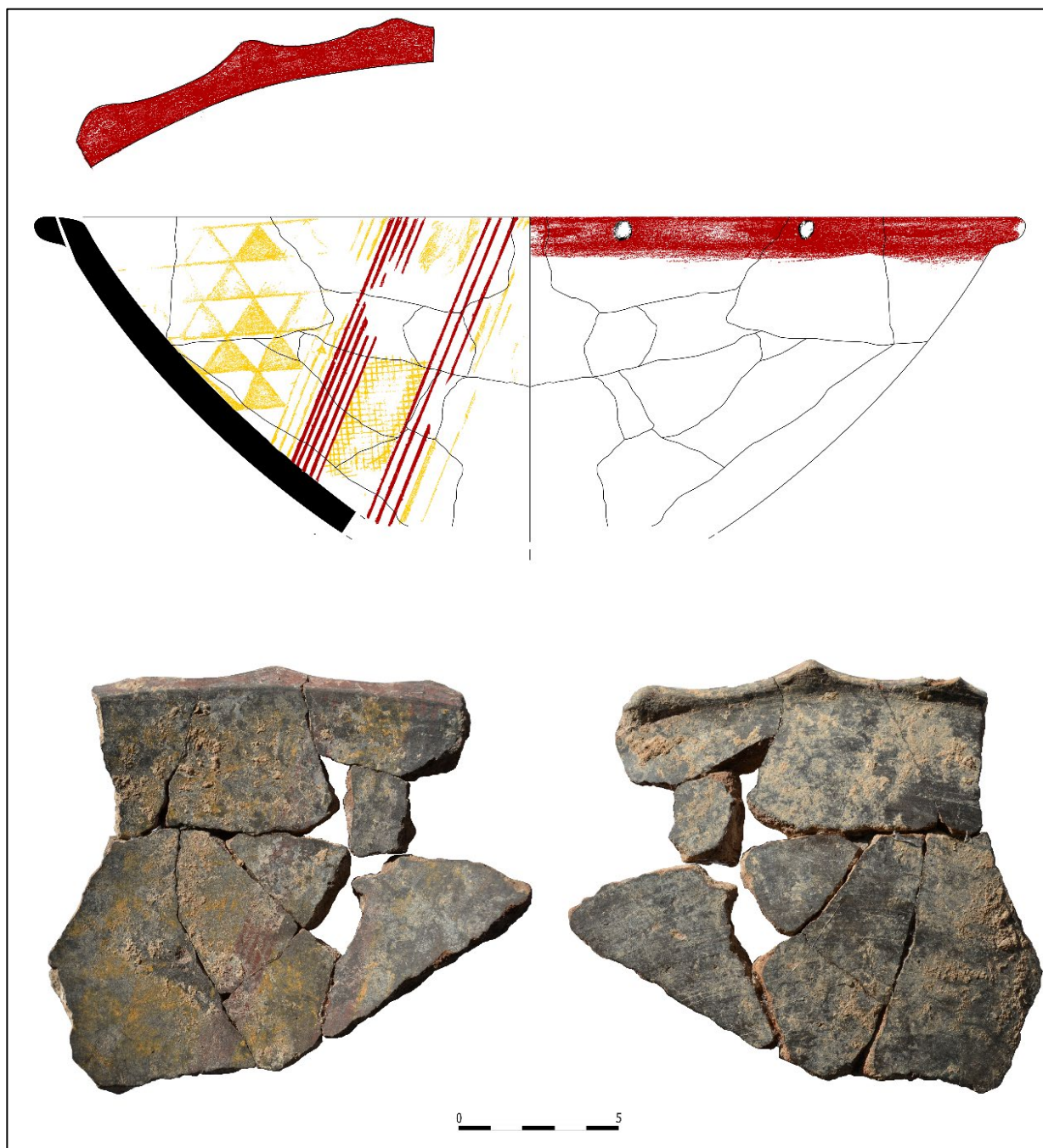


Fig. VIII.22. Cerámica estilo Meseta de Alarcos. Fuente del tipo 1.3.1 (inédita).



El repertorio decorativo de la cerámica estilo Meseta estudiada muestra, a excepción de las cruces patadas que podrían aludir a rosetas esquematizadas (*vid supra*, p. 207), un elenco de motivos de tipo geométrico que se registra en varias producciones de la Primera Edad del Hierro bajo multitud de técnicas, como la incisión, la impresión o el bruñido. Sin embargo, y dadas las similitudes apuntadas, cabría señalar para la cerámica estilo Meseta de los valles del Guadalquivir y del Guadiana una posible inspiración en la cerámica estilo San Pedro II, al menos para aquellos ejemplares de esta producción en los que se desarrolló un esquema radial.

Las asociaciones estratigráficas en algunos yacimientos, como Alarcos, indican que la cerámica estilo San Pedro II y estilo Meseta fueron contemporáneas, por lo que es factible pensar en préstamos iconográficos y compositivos entre ambos estilos. A pesar de que la cerámica estilo San Pedro II tuvo una amplia distribución geográfica, su origen meridional probablemente favoreció que las producciones locales del estilo Meseta en la zona de estudio estuvieran más expuestas a los patrones compositivos de este horizonte decorativo.

El dilema se halla en dilucidar cuál fue el estímulo o la zona originaria en la que se gestó la cerámica estilo Meseta, así como su proceso evolutivo, teniendo en cuenta su destacada concentración en la meseta Norte (Werner 1990: mapas 4 y 8). Para abordar esta cuestión se han seguido las propuestas de Blasco *et al.* (2000: 1765) y Blanco García (2019: 185), además de las puntualizaciones cronológicas de Cáceres (1997: 137). Según estas opiniones, la cerámica bícroma estilo Real, típica de la Alta Andalucía, tuvo un destacado papel en el desarrollo de las cerámicas bícromas meseteñas. Esta idea ya fue apuntada por Almagro-Gorbea (1977: 460), aunque la denominó tipo Andaluz en lugar de tipo Real. El principal inconveniente para rastrear esta derivación es la escasez de testimonios de cerámica estilo Real que, como ocurre con las cerámicas del yacimiento homónimo (Pellicer y Schüle 1962: lám. 4:29-31; Pellicer 1986: fig. 5:2), presentan una mala conservación, a excepción del cuenco de Puente Tablas (Jaén) que se conserva completo (Ruiz Rodríguez y Molinos 2007: lám. 99). Por tanto, existen muchas limitaciones para establecer paralelos estilísticos, pudiendo tan solo apuntarse la similitud entre las composiciones metopadas de algunas cerámicas estilo Meseta y las del cerro de la Encina (Monachil, Granada) (Arribas *et al.* 1974: fig. 66).

Es posible que los contactos entre las comunidades de la meseta Norte y la Alta Andalucía, corroborados desde el Bronce Final como reflejan los hallazgos de cerámica de Cogotas I (Pellicer 1986: 436; Blasco 1992b: 287), hubieran favorecido el conocimiento de la cerámica bícroma estilo Real por parte de las primeras. Por tanto, el rigen de la cerámica estilo Meseta, ampliamente desarrollada en la meseta Norte, se hallaría en la cerámica estilo Real. Esta hipótesis se apoya fundamentalmente en criterios cronológicos, ya que la cerámica estilo Meseta fue más reciente que la cerámica estilo Real (*vid infra*, p. 317 y ss.), aunque hay que reconocer una gran complejidad en la reconstrucción de este marco de relaciones e influencias.

Las cerámicas estilo Meseta de Alarcos, con el contexto más fiable para su estudio en el Alto Guadiana, muestran una datación a partir de algún momento de la segunda mitad del siglo VIII a.C., por lo que serían coetáneas o ligeramente más recientes a las de la meseta Norte que se fecharon a partir de mediados del siglo VIII a.C. según la cronología convencional (Werner 1990: 104). En el caso de que ambas producciones fueran contemporáneas, cabría contemplar la meseta Sur como una región intermedia entre el ámbito geográfico en el que se generó el estímulo, la Alta Andalucía, y la zona en la que se originó y desarrolló más ampliamente la cerámica estilo Meseta, la meseta Norte. Sin embargo, en el caso de que las cerámicas de Alarcos fueran más tardías, como parece sugerir la cronología de los materiales constatados, cabría pensar en la meseta Norte como la zona en la que se desarrolló plenamente esta producción, como consecuencia de los contactos con la Alta Andalucía, y, desde ahí, se conociera en la parte más oriental de la meseta Sur por las relaciones culturales y comerciales entre ambas mesetas.

Otra opción es que en la zona de estudio se desarrollara la cerámica estilo Meseta a través de los contactos con la Alta Andalucía y, por lo tanto, se conociera de manera directa la cerámica estilo Real.



Fig. VIII.23. Cerámica estilo Meseta de Alarcos.  
Recipiente elipsoide del tipo 2.3 (García Huerta 2019: fig. 12).

Lo que parece claro es que en la zona correspondiente con el Alto Guadalquivir y el Alto Guadiana se estaba desarrollando una producción local ciertamente diferenciada al usar los esquemas radiales de producciones típicamente meridionales, como la cerámica San Pedro II, situación que también se aprecia en el valle del Tajo según los testimonios de El Carpio. No obstante, también se amalgamaron motivos y composiciones que no aparecen en el estilo San Pedro II, como los frisos metopados (Fig. VIII.23) o los campos reticulados de líneas horizontales, verticales y oblicuas. Estos últimos aparecen, por ejemplo, en el cuenco de Boniches de la Sierra (Cuenca) (Martínez Navarrete y Pérez de la Sierra 1980: fig. 9B, lám III:b) o en el Castro de Sanchorreja (Ávila) (Maluquer de Motes 1957a: 287).

De esta forma, cabría pensar en la opción que contempla el desarrollo de la cerámica estilo Meseta en el Alto Guadalquivir y el Alto Guadiana como resultado de los contactos con la meseta Norte, adquiriendo piezas por vía comercial y desarrollándose contemporáneamente una producción local diferenciada y acorde a los gustos meridionales. En el caso del valle del Tajo, los elementos meridionales, patentes igualmente en los cuencos del tipo B.II de El Carpio, se encauzarían a través de la posterior Vía de la Plata.

Como conclusión, la cerámica estilo Meseta surgió en la meseta Norte como consecuencia de los contactos con la Alta Andalucía, entorno en el que se estaba desarrollando desde hace algún tiempo la cerámica bícroma estilo Real. Las relaciones comerciales y culturales entre ambas mesetas favorecieron el conocimiento y posterior desarrollo local de esta producción en la que se conjugaron otros estilos y tradiciones alfareras, ofreciendo una cierta personalidad para esta producción que tuvo una amplia dispersión geográfica. Sin embargo, también se ha planteado la posibilidad de un desarrollo *in situ* de la cerámica estilo Meseta por medio de los contactos directos con la Alta Andalucía, donde se estaba desarrollando un estilo cerámico con unas concepciones cromáticas análogas, la cerámica estilo Real.

## 8.5 Cronología

La tradicional consideración de la cerámica estilo Meseta como una producción hallstática (Maluquer de Motes 1954a: 159; 1957a; 1958: 46-47; Almagro-Gorbea 1965: 67; 1969: 111, fig. 61; Palol 1966: 29-31; Almagro-Gorbea y Fernández Galiano 1980: 108; Martínez Navarrete y Pérez de la Sierra 1980: 81), concretamente con paralelos en el Hallstatt B y C (Maluquer de Motes 1954a: 159; 1954b: 11, 15; Almagro Basch *et al.* 1956: 123; Palol 1966: 30) o los campos de Urnas del Hierro I del sur de Francia (Blasco *et al.* 1985: 272; Lucas y Alonso 1989: 277), determinó una cronología entre los siglos VIII y VII a.C. para esta producción (Blasco 1980-81: 91; 2000: 1765; Blasco *et al.* 1985: 453). Sin embargo, hubo autores que propusieron una fecha de inicio en el siglo VII a.C. (Almagro-Gorbea 1977: 460) o en la segunda mitad del siglo IX a.C. (Blázquez 1975: 232; Pachón y Carrasco 2005: 42), aunque hay quienes no la llevan más allá de mediados (Blanco García 2007: 18) o finales del siglo VIII a.C. (Celestino *et al.* 2018: 143-144). Torres Rodríguez (2012: 237) también aboga por un momento indeterminado del siglo VIII a.C. para situar los primeros momentos de la cerámica estilo Meseta, perdurando hasta el siglo V a.C.

Por su parte, Werner (1990: 104, 112-113, 119) apuntó la imposibilidad de que el Hallstatt B y C, fechado entre los siglos XI-IX a.C. (Angeli y Eluère 1987: 20), hubiera sido el origen de la cerámica bícroma sobre superficies oscuras del subtipo 1<sup>a</sup>, fechada entre el 750 y durante todo el siglo VII a.C., ya que ningún ejemplar centroeuropeo constatado de este periodo mostraba composiciones que combinaran el rojo y el amarillo. Además, los escasos ejemplos pintados de estas fases eran coetáneos o incluso ligeramente más recientes que los peninsulares, por lo que existía una incoherencia cronológica para sustentar esta interrelación. Sin embargo, sí que para el subtipo 1b, considerado del siglo VII a.C., señaló un posible origen en el Hallstatt D del suroeste de Alemania, aunque el inicio de esta fase en el 600 a.C. invalidaría esta hipótesis (Angeli y Eluère 1987: 20).

Según lo referido, parece existir un cierto consenso en cuanto al desarrollo de la cerámica estilo Meseta durante la Primera Edad del Hierro (Blasco 1992b: 284; Arenas 1999: 227-228), desarrollo que, según algunos autores (Blasco y Lucas 2001: 228), se efectuó tras el esplendor de la cerámica de boquique. En cuanto a la cronología del siglo IX a.C. que propusieron algunos autores (Blázquez 1975: 232; Pachón y Carrasco 2005: 42), tal afirmación se fundamenta en la relación entre la cerámica estilo Meseta y la cerámica estilo Real, aunque dicha relación llevó a Blasco *et al.* (2000: 1765) a proponer el inicio de la cerámica estilo Meseta a partir del siglo VIII a.C. En este momento también se fechó la cerámica bícroma de Peña Negra I, concretamente en la segunda mitad del siglo VIII y el primer cuarto del siglo VII a.C. (González Prats 1983: 120, fig. 16).

La cerámica estilo Real, posiblemente el origen de la cerámica estilo Meseta, fue una producción bícroma sobre superficies oscuras que fue fechada por Molina (1978: 218) en su fase II (850-750 a.C.), una cronología que posteriormente fue rebajada a los inicios del siglo VIII a.C. (Pellicer 1986: 440). Dicha datación también fue propuesta por Almagro-Gorbea (1977: 460), al derivar este estilo de la cerámica pintada estilo Carambolo, aunque con una perduración durante la primera mitad del siglo VII a.C. (Ruiz Rodríguez y Molinos 2007: 138). Las fechas calibradas también muestran una mayor antigüedad para la cerámica estilo Real de la Alta Andalucía que para las de tipo Meseta (Cáceres 1997: 137), reforzando la hipótesis que contempla el origen de la segunda a partir de la primera.

### 8.5.1 Cronología por asociación de materiales

En el estudio cronológico de la cerámica estilo Meseta de los valles del Guadalquivir y del Guadiana se prescindirá de todos aquellos contextos que no permiten fijar un momento seguro para su desarrollo. Dentro de este grupo están aquellos hallazgos de procedencia desconocida, como el vaso *a chardón* de Mengíbar (Carrasco *et al.* 1986: fig. 2) o el fragmento de cerro Boyero (Carrasco *et al.* 1986: fig. 5:B2),

aunque para el primero se apuntó un contexto de necrópolis que no se puede asegurar al proceder de excavaciones furtivas.

En segundo lugar, estarían todas aquellas piezas que proceden de niveles alterados, como la cazuela de la tumba XIX de Los Patos (Blázquez 1975: 41, 231-232, fig. 48:2) y algunos fragmentos de los sectores II y III de Alarcos (García Huerta y Fernández Rodríguez 2000: fig. 6:1-4; Fernández Rodríguez 2012: fig. 12:4).

En Cástulo están aquellos niveles cuyos materiales no aparecen *in situ*, como los correspondientes al relleno del nivel V-F (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 130:1134). Para el fragmento del nivel VII-A (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 119:1062) ya se indicó el contexto al haberse registrado cerámica estilo San Pedro II, por lo que no se incidirá en ello. Por su parte, los materiales procedentes de los niveles VII-IX del sector II y del nivel V del sector IV, aparecen en posición original para su estudio cronológico.

En cuanto a la tumba de El Carpio, todo el conjunto muestra una cronología centrada en el siglo VII a.C. (Pereira Sieso 2008: 199), aunque muchos elementos podrían indicar momentos de finales del siglo VIII a.C. (Pereira Sieso 2019: 148). El conjunto material de la necrópolis de la Cañada del Santo también se fechó a partir del siglo VII a.C., concretamente entre el 620 y el 500 a.C. en función del broche de cinturón del tipo II-C de Cerdeño que se sitúa entre el 575-525 a.C. (Valenciano y Polo 2010: 354).

Las fases 2 y 3 de la construcción del área 4 de La Bienvenida-Sisapo sugieren una cronología similar, aunque en este caso es más probable situar el límite superior a finales del siglo VIII a.C. (Zarzalejos *et al.* 2017: 58). En este enclave, la cerámica estilo Meseta aparece asociada a la cerámica estilo San Pedro II y Medellín, detallándose en los anteriores apartados el repertorio material constatado que apunta a tal cronología (*vid supra*, p. 211 y ss.).

En muchos de los yacimientos en los que la cerámica estilo Meseta aparece en posición original predomina la cerámica a mano, ya sea de superficies toscas o de superficies bruñidas. Entre las primeras destacan los recipientes elipsoides de borde acampanado (Blázquez *et al.* 1985: figs. 40:b-c; 54:b-d; 57:h), algunos parecidos al tipo E.I.b de Ruiz Mata (1995a: fig. 11). Con superficies bruñidas se encuentran las cazuelas y los cuencos carenados (Blázquez *et al.* 1985: figs. 51:b-d; 56:a-d; 59:a-b; Valenciano y Polo 2010: fig. 11: centro y abajo), registrándose desde cazuelas con la carena alta muy marcada y un amplio borde cóncavo a otras con un perfil mucho más suave. Los cuencos y las fuentes hemisféricas o troncocónicas también se constatan, generalmente con las superficies cuidadas (Blázquez *et al.* 1985: figs. 55:c; Valenciano y Polo 2010: fig. 11: arriba), destacando aquel con mamelones a lo largo del borde con paralelos en la fuente del tipo 1.3.1 del estilo Meseta (Valenciano y Polo 2010: figs. 13: arriba-izquierda; 14: arriba). En la Cañada del Santo también aparecen los típicos recipientes de cuerpo elipsoide y cuellos cilíndricos tan característicos de la Primera Edad del Hierro en la meseta Norte (Valenciano y Polo 2010: fig. 9: abajo-izquierda).

Muchas de estas formas se registran en el sector III de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: figs. 6; 9:2; 12:1), añadiéndose algunas de las formas características de la fase II de Ruiz Mata (1995a), como las cazuelas del tipo A.II.a o los cuencos B.II.b.1 y B.II.b.2 (García Huerta y Morales 2017: figs. 11:5; 12:2-3, 5). También habría que añadir las cazuelas de carena alta marcada con mamelones en la carena o los recipientes de bordes rectos (García Huerta y Morales 2017: figs. 11:4, 7; 12:4, 6).

Durante la campaña de 2017 se documentó cerámica estilo Meseta y cerámica estilo San Pedro II en todos y cada uno de los niveles diferenciados, aspecto que contribuye, junto a la homogeneidad del resto de los materiales, a la consideración de todos estos niveles como la representación de un mismo momento. Durante esta campaña se registraron todas las formas anteriormente señaladas,

añadiéndose un soporte del tipo D.II, una cazuela con un pie indicado que reproduce un perfil de crátera y un cuenco B.II.c completo entre otras. El estudio exhaustivo de los materiales y las unidades estratigráficas se encuentra en curso, apuntándose tan solo las similitudes entre las cerámicas a mano y el repertorio material que se desarrolló en el Bajo Guadalquivir durante la segunda mitad del siglo VIII a.C. según la cronología tradicional.

Entre las decoraciones de las cerámicas a mano destacan las composiciones geométricas a través de incisiones o impresiones, estas últimas ocasionalmente dispuestas a lo largo del borde. A ello habría que añadir los escasos testimonios de cerámica de retícula bruñida (García Huerta y Morales 2017: fig. 3) y los tres fragmentos de cerámica grafitada en los hogares de la U11 y U15 de Alarcos (García Huerta y Morales 2017: 117), aunque en los niveles documentados durante la campaña de 2017 no se ha registrado ningún fragmento de cerámica de retícula bruñida ni de cerámica grafitada.

### 8.5.2 Cronología absoluta radiocarbónica

Para poder determinar la cronología absoluta radiocarbónica de la cerámica estilo Meseta en la zona de estudio tan solo se cuenta con los datos de Alarcos, tanto del sector III como del C-23. En lo relativo a este último, no existe documentación gráfica que asegure su inequívoca presencia, aunque su excavadora apuntó el hallazgo de cerámica de este estilo en los niveles 1 y 3 (Fernández Rodríguez 2012: 58). Por tanto, las muestras analizadas en ambos niveles serán tomadas en consideración.

Como ya se comentó, la mayor parte de las muestras corresponden a carbones que podrían apuntar hacia una cronología más antigua por el efecto de madera vieja, por lo que las muestras sobre hueso serían las más fiables para abordar esta cuestión. Así, por ejemplo, existe un claro desfase cronológico en los límites superiores de las muestras de carbón (1988-1, 2262-A) y de hueso (1988-2) halladas en el mismo nivel arqueológico. En todas ellas se observa una cierta homegeneidad, ya que, en conjunto, se marcan unos límites que se centran entre el 830 y el 750 cal. A.C. En cuanto a los inaceptables límites inferiores que presentan algunas muestras (2257-A, Beta-250440, Beta-285378), como los de finales del siglo V o principios del IV cal. A.C., estos serían achacables a las anomalías que sufre el radiocarbono durante la Primera Edad del Hierro o a la contaminación de las muestras, ya que el contexto cultural en el que se documentaron no corresponden a estos momentos.

YACIMIENTO	MU.	ID. MU.	FECHA BP	68.2% p cal BC	95.4% p cal BC	REFERENCIA
Alarcos (estrato 1 del C-23)	Carbón	2262-A	2615±45	826-774	898-750 (88.9%)	Fernández Rodríguez 2012: tab. 1 (recalibrada)
					684-668 (2%)	
					638-590 (4.2%)	
					576-571 (0.3%)	
Alarcos (estrato 1 del C-23)	Carbón	1988-1	2620±40	825-785	896-758 (95%)	Fernández Rodríguez 2012: tab. 1 (recalibrada)
					678-673 (0.4%)	

<b>Alarcos (estrato 1 del C-23)</b>	Hueso	1988-2	2540±40	796-748 (29.8%)	803-726 (37.4%) 720-704 (1.7%) 695-540 (56.3%)	Fernández Rodríguez 2012: tab. 1 (recalibrada)
				684-667 (8.6%)		
				640-588 (23.2%)		
				579-562 (6.6%)		
<b>Alarcos (estrato 3 del C-23)</b>	Carbón	2257-A	2405±60	731-691 (11.6%)	756-678 (18.5%) 671-393 (76.9%)	Fernández Rodríguez 2012: tab. 1 (recalibrada)
				660-650 (2.5%)		
				544-401 (54.1%)		
<b>Alarcos (AL08- U15-5)</b>	Carbón	Beta- 250440	2470±40	760-530	780-410	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL08- U15-4)</b>	Carbón	Beta- 250439	2760±40	1000-900	1020-840	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL08- U15-3)</b>	Carbón	Beta- 250438	2550±40	790-760	800-730	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL10- U15-9)</b>	Carbón	Beta- 285378	2500±40	760-530	780-410	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL10- U18-2)</b>	Carbón	Beta- 285379	2590±40	800-780	810-760	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL10- U18-5-1)</b>	Carbón	Beta- 285380	2600±40	810-790	840-780	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL17- U18-3)</b>	Carbón	Beta- 473984	2700±30	851-813	905-806	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL17- U18-3-3)</b>	Hueso	Beta- 475572	2530±30	791-750	797-731	García Huerta 2019: Cuadro 1
<b>Alarcos (AL17- U18-2-4)</b>	Hueso	Beta- 513968	2640±30	823-797 (68.2%)	893-876 (2.5%) 846-786 (92.9%)	Inédito

Fig. VIII.24. Tabla con las dataciones radiocarbónicas de las muestras asociadas a cerámica estilo Meseta.

### 8.5.3 Discusión: cronología convencional y absoluta radiocarbónica de la cerámica estilo Meseta

Si a la escasez de cerámicas estilo Meseta en la zona de estudio se le añaden los pocos hallazgos con un contexto fiable, se entienden las limitaciones para establecer unos límites cronológicos bien definidos para esta producción.

Atendiendo a la cronología que aportan los materiales, parece seguro el desarrollo de la cerámica estilo Meseta en los valles del Guadalquivir y del Guadiana desde finales del siglo VIII a.C. y durante todo el siglo VII a.C. según la cronología convencional, aunque la documentación de Alarcos elevaría el límite superior a algún momento de la segunda mitad del siglo VIII a.C. o incluso algo antes. Si el origen de esta producción se sitúa a mediados del siglo VIII a.C. (Werner 1990: 104), cabría pensar en una temprana irrupción de esta producción en la zona de estudio, quizás como evidencia de unas

fluidas relaciones culturales entre las dos mesetas. Es probable que la cerámica estilo Meseta alcanzara el siglo VI a.C., como constatan los fragmentos de cerámica grafitada, aunque su escasez podría indicar su posición como material intrusivo. No obstante, la cerámica grafitada también se constata durante el siglo VII a.C.

La cronología radiocarbónica eleva estos límites a momentos situados entre el 830-750 cal. A.C., por lo que, si se sitúa la colonización fenicia en la península ibérica en torno al 825 cal. A.C. (Torres Ortiz 2008a: 140), la cerámica estilo Meseta queda configurada como una producción de la Primera Edad del Hierro. Por tanto, esta cerámica fue contemporánea a la cerámica estilo San Pedro II y, en parte, a la cerámica estilo Valcorchero y estilo Medellín, aspecto que se aprecia en la estratigrafía del edificio del área 4 de La Bienvenida-Sisapo y Alarcos.

### 8.6 Uso, función y significado de la cerámica estilo Meseta

La mayoría de los investigadores que han estudiado la cerámica estilo Meseta coinciden en su consideración como vajilla de lujo, de uso puntual o ritual y restringido a la élite social (Almagro-Gorbea 1969: 111; Blasco *et al.* 1985: 461; Lucas y Alonso 1989: 277; García Huerta 2019: 50; Esteban *et al.* 2019: 102), sobre todo en función de la fragilidad de la pintura con la que se bosquejó la decoración.

En efecto, en los yacimientos en los que se ha podido conocer la funcionalidad del espacio se ha deducido un uso restringido de esta vajilla. En los espacios de hábitat, como en Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: 236) o el área 4 de La Bienvenida-Sisapo (Zarzalejos *et al.* 2017), se ha determinado el uso ceremonial de la cerámica estilo Meseta, muchas veces junto a otras producciones como la cerámica estilo San Pedro II o la cerámica estilo Medellín. Dicho uso viene determinado por su hallazgo en espacios que se han interpretado como santuarios o espacios de culto que muy probablemente fueron utilizados por las élites para visualizar o legitimar su poder. Como ya se apuntó al tratar la cerámica San Pedro II (*vid supra*, pp. 221-222), existen indicios para pensar en el desarrollo de prácticas culturales en dichos entornos, como por ejemplo las hogueras de La Bienvenida-Sisapo en las que las cerámicas fueron amortizadas de forma ritual.

Por su parte, en la U18 y U15 del sector III de Alarcos también se apuntó un posible uso para el culto por la presencia de cerámica estilo San Pedro II con decoración simbólica, aunque también se ha barajado la posibilidad de que fueran los restos de algún culto doméstico relacionado con la Diosa Madre local sincretizada con Astarté (Miguel 2020: 320). Sin embargo, hay que reconocer el reducido espacio que se ha excavado hasta la actualidad o la ausencia de una estructura arquitectónica de entidad que permita sustentar esta hipótesis. Las únicas estructuras, aparte de la cabaña circular (García Huerta y Morales 2017: fig. 5), se restringen a cinco hogares, formados por una base de piedras de pequeño tamaño sobre la que descansaba una placa de adobe endurecido, y a dos muros paralelos de piedra caliza con una anchura de 70 cm y una longitud de 2.60 m y 1.60 m cada uno, separados por una distancia de 1.30 m. Por encima de estos muros, exhumados en la campaña de 2018, se acumulaba un paquete de niveles estratigráficos que se localizaban justo por debajo de la cabaña circular. Dichos niveles, con una potencia total de más de un metro, quizás se trate de vertidos por la gran cantidad de fauna, cenizas y cerámicas fragmentadas. Entre estos vertidos se intercalaron niveles de suelo que corresponden con aquellos estratos más claros de tierra endurecida en los que, en alguna ocasión, se han constatado varios fragmentos *in situ* de un mismo recipiente.

Así, la información sobre los espacios de hábitat en los que se ha documentado la cerámica estilo Meseta en la zona de estudio se reduce a los contextos culturales de La Muela de Cástulo, La Bienvenida-Sisapo y, probablemente, Alarcos, por lo que habría que admitir la escasa información disponible sobre el uso de la cerámica estilo Meseta en dichos espacios para una valoración global. Estos poblados pueden estar situados en altura, como Alarcos, o a una altura media, como los casos de

La Bienvenida-Sisapo y Cástulo, discurriendo por ellos algún río o recurso hídrico intermitente, como el río Guadiana en Alarcos.

La cerámica estilo Meseta también se ha documentado en espacios funerarios, como la tumba XIX de Los Patos, la necrópolis de la Cañada del Santo y la tumba de El Carpio. Quizás deba incluirse en este grupo el caso de Mengibar, aunque ya se apuntó que las circunstancias del hallazgo no permiten corroborarlo.

Las alteraciones que sufrieron las tumbas de la necrópolis de Los Patos por las labores agrícolas no permitieron concretar la funcionalidad que tuvo el vaso pintado estilo Meseta de la tumba XIX (Blázquez 1975: 41), aunque la ausencia de cenizas o marcas de fuego podrían indicar su uso como vaso de ofrendas o como tapadera de la urna. En el caso de la necrópolis de La Cañada del Santo, constituida por 67 incineraciones en hoyo, los vasos con restos de pintura bícroma se introdujeron en el interior de las urnas, por lo que formaron parte del ajuar funerario (Valenciano y Polo 2010: 347).

La tumba de El Carpio es la que ofrece la información más relevante sobre el uso de estas cerámicas en contextos funerarios. En esta sepultura, en la que se hallaron inhumados los restos de una mujer y un recién nacido, se ha podido reconstruir el ritual en función de los tres niveles constatados (Pereira Sieso 2012). Parece ser que, tras la deposición del cuerpo con las ofrendas alimenticias correspondientes (oveja adulta y cordero), se desarrollaron rituales de libación en los que se emplearon los *pithoi*, la clepsidra y los cuencos estilo Meseta. Todos los objetos empleados para tal fin fueron depositados en la tumba que finalmente fue sellada por un túmulo prácticamente perdido. Las recientes interpretaciones relacionan estos cuencos como la ofrenda de los asistentes al sepelio, estimados en un mínimo de 36 personas, quizás pertenecientes a la familia o a miembros de la misma clase social de la difunta, por lo que dichas ceremonias estarían relacionadas con el sentimiento de pertenencia a un mismo grupo (Pereira Sieso 2019: 149).

Es posible que, además de los rituales de libación en los que se empleó la clepsidra (Álvaro y Pereira Sieso 1986: 35), se hubiera celebrado un verdadero banquete ritual en el que participó la élite que utilizó este espacio como escenario para visualizar la legitimación de su poder. Dicha legitimación se encauzaría a través de su relación con el mundo divino, de ahí que se utilizaran símbolos religiosos, como el lingote chipriota o taurodermico (Álvaro y Pereira Sieso 1986: 39), o la posible celebración de rituales en los que se utilizaron aceites y perfumes contenidos en el *alábastron* (Álvaro y Pereira Sieso 1986: 34; Pereira Sieso 2008: 198; 2012: 206) y la jarrita con incrustaciones metálicas (Álvaro y Pereira Sieso 1986: 33). Con ello se crearía un sentimiento de grupo que unió a todos los participantes, sentimiento fundamentado en un principio de tipo religioso, quizás un linaje mítico (Torres Rodríguez 2012: 242).

Probablemente en el banquete ritual se consumió algún tipo de bebida alcohólica que sería almacenada en los *pithoi* o vasos de almacenamiento (Pereira Sieso 2008: fig. 2: centro) y que sería servida en los cuencos pintados, todos ellos con unas características técnicas que los vinculan a un uso especial relacionado con actos de ostentación del poder (Torres Rodríguez 2012: 244). La vinculación del rojo con la idea de regeneración por su relación simbólica con la sangre (Barrio 2002: 107), un mensaje coherente en este espacio de ultratumba, podría indicar que dicha bebida fuera vino, aunque no hay análisis de contenido que lo puedan corroborar. No obstante, y en el caso de efectuarse dichos análisis con la misma metodología que en las muestras análogas de Alarcos (Fig. VIII.4) (García Huerta 2019: Anexo I: fig.1: AL'17-M1), probablemente dieran como resultado la capa de cera que salvaguardó la decoración pintada.

El consumo de vino en ambientes funerarios en los que se empleó una vajilla a mano pintada cobra sentido si se atiende a su posible empleo en contextos similares del Bajo Guadalquivir (Córdoba y Ruiz



Mata 2000: 763), un espacio geográfico en el que se han reconocido similitudes con los materiales y la ritualidad manifestada en la tumba de El Carpio (Álvaro y Pereira Sieso 1986: 39; 1988: 283). De hecho, incluso se ha llegado a plantear que la mujer inhumada fuese realmente una princesa tartésica (Ruiz-Gálvez 1992: 239; Martín Bravo 1998: 48). En todo caso, parece ser que el vino fue el contenido que tuvieron estas cerámicas en los rituales de los espacios sacros anteriormente comentados (Zarzalejos *et al.* 2017: 60), espacios en los que las élites locales visualizaron su estatus y posición social, por lo que no sería raro que su consumo se trasladara a estos ambientes funerarios dado su alto valor simbólico.

No obstante, es posible que en otros contextos tuviese una funcionalidad diferente. Así, en los análisis de contenido sobre cuatro piezas de este estilo se ha detectado la presencia de lípidos (3-2-2-2, 1-34, 8-1, 3-4-1), aunque no se ha podido determinar si de tipo animal o vegetal. Por tanto, en los poblados se utilizó como vajilla fina de mesa para contener alimentos.

## Capítulo 9

### Cerámica monocroma en amarillo

#### 9.1 Definición, hallazgos y distribución de la cerámica monocroma en amarillo

La cerámica a mano con decoración monocroma en amarillo ha sido una producción que no se ha incluido en un tipo o estilo dentro de las sistematizaciones sobre las cerámicas a mano con decoración pintada (Almagro-Gorbea 1977; Werner 1990). La falta de reconocimiento de una personalidad propia para esta producción por parte de la historiografía, a pesar de su evidente diferenciación del resto de producciones por su exclusiva decoración en amarillo, quizás sea debido a la escasez de testimonios que la define para establecer su seriación tipológica y decorativa.

No obstante, también hay que tener en cuenta que la cerámica amarilla ha sido clasificada, conjuntamente con la bícroma estilo Meseta, como “cerámica hallstättica pintada” (Zamora 1993: 185). En alguna ocasión incluso se ha adscrito erróneamente al grupo de cerámicas bícromas (Werner 1990: 63-65, figs. 18-19). Por tanto, ambas han sido analizadas tradicionalmente desde su consideración como elementos típicos de los Campos de Urnas Tardíos (Blanco García 2019: 180). Esta asociación y clasificación conjunta aparece, por ejemplo, en la necrópolis de Las Madrigueras (Carrascosa del Campo, Cuenca) (Almagro-Gorbea 1969: 113, lám. XXV:2-4), por lo que la dependencia de los Campos de Urnas y el contexto que se expuso para la cerámica estilo Meseta sería extensible a esta producción.

Como recientemente ha apuntado Blanco García (2019: 173, 177), la cerámica con decoración monocroma amarilla es muy escasa en el contexto peninsular y, en la mayoría de las ocasiones, corresponde con pequeños fragmentos que muy posiblemente pertenecieron a recipientes con decoración pintada bícroma. Así lo deduce ya que, dentro de esta escasez, esta producción se localiza en la meseta Norte donde fue más habitual la decoración bícroma estilo Meseta. Algunos ejemplos, aparte de las cerámicas de Las Madrigueras (Almagro-Gorbea 1969: lám. XXV:2-4), se encuentran en el Castillo de Ayllón (Segovia) (Zamora 1993: fig. 11:252) o en el castro de Zarranzano (Cubo de la Sierra-Almarza, Soria) (Blanco García 2019: 180).

La cerámica a mano con decoración pintada en amarillo está prácticamente ausente en la zona de estudio, restringiéndose a los casos de Cástulo (Linares, Jaén) (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 57:480), Alarcos (Ciudad Real-Poblete, Ciudad Real) (García Huerta y Morales 2017: fig. 8:3) y en la necrópolis de Los Cotos (Alcubillas, Ciudad Real) (Benítez de Lugo y Fuentes 2021: fig. 7).

Con respecto a Alarcos, en este trabajo se incluye un destacado lote inédito de cerámicas de este estilo que, dentro del contexto planteado, supone una aportación muy destacada. Hay que reconocer las reducidas dimensiones de algunos galbos adscritos a esta producción, por lo que posiblemente se trate de vasos pintados con decoración bícroma. Sin embargo, existen piezas lo suficientemente relevantes como para asegurar su exclusiva decoración en amarillo, como una cazuela del tipo A.I.b. Por tanto, siendo objetivos con la documentación disponible, todos aquellos fragmentos que solo revelen pintura en amarillo serán clasificados dentro de esta producción.

El panorama expuesto, con una gran escasez de materiales, plantea evidentes limitaciones para caracterizar esta producción en la zona de estudio. Esta circunstancia podría relacionarse con la mala conservación del pigmento. Sin embargo, todo parece indicar que no fue un estilo muy arraigado ni en la península ibérica en general ni en los valles del Guadalquivir o Guadiana en particular. El volumen

de esta producción en Alarcos quizás esté presentando la meseta Sur como el entorno más propicio para el hallazgo de esta producción en la zona de estudio, ya que se trata de una región con un contacto más directo con la meseta Norte. Esta situación también la reflejaba la cerámica estilo Meseta, ya que esta no sobrepasaba los cursos altos del Guadalquivir y del Guadiana (Fig. IX.1). El principal inconveniente son los escasos trabajos arqueológicos en yacimientos de esta etapa en el área más oriental de la meseta Sur, por lo que su reducida representación numérica también sería achacable a esta circunstancia.

De esta forma, y siendo muy consciente de los pocos datos disponibles, se ofrece una parca información que prácticamente se reduce a los ejemplares de Alarcos. No obstante, se trata de una producción que se incluye en el fenómeno de las cerámicas a mano con decoración pintada de la zona de estudio y, por lo tanto, forma parte del propósito de esta investigación.

El principal problema estriba en la posible existencia de varios estilos bajo este patrón cromático, ya que cabría pensar en la plasmación de los gustos típicos de las producciones meridionales en las cerámicas de la meseta Sur, mientras que las producciones de la meseta Norte estarían más relacionadas con la estética desarrollada en su contexto cultural. Sin embargo, se trata de una cuestión difícil de dilucidar con esta escasez de datos. Así, por ejemplo, las formas y los motivos de las cerámicas de la necrópolis de las Madrigueras son diferentes a las registradas en la zona de estudio, por eso, con el objetivo de no distorsionar el estudio de la cerámica monocroma en amarillo en esta zona, dichos hallazgos no se han considerado en los estudios formales y estilísticos de esta producción.

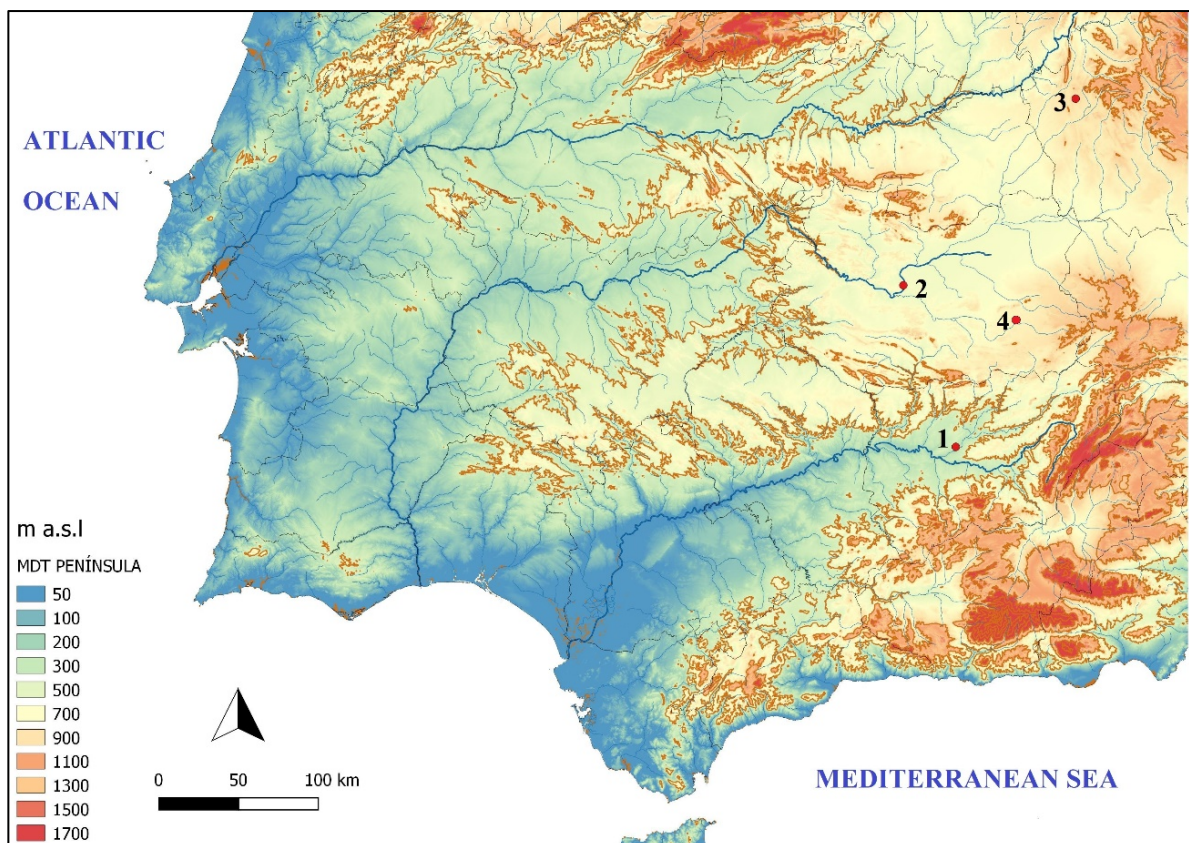


Fig. IX.1. Mapa de la península ibérica con la dispersión de la cerámica monocroma en amarillo. Cástulo (Linares, Jaén); 2. Alarcos (Ciudad Real-Poblete, Ciudad Real); 3. Las Madrigueras (Carrascosa del Campo, Cuenca); 4. Los Cotos (Alcubillas, Ciudad Real) (elaboración propia).

## 9.2 Características físicas y técnicas de la cerámica monocroma en amarillo

En los fragmentos que se han estudiado, concretamente los de Cástulo y Alarcos, se observa una gran homogeneidad en las técnicas de fabricación. Todos los recipientes de este estilo fueron hechos a mano, aunque el desarrollo de esta decoración sobre algunos cuencos del tipo B.II de Ruiz Mata (1995a) podrían indicar el empleo del molde, como sugirió Paloma Cabrera (1981: 322) para las análogas copas de paredes finas de Huelva.

Las cerámicas con decoración monocroma en amarillo muestran una pasta muy decantada, con desgrasantes finos, a veces imperceptibles. Las cocciones son mayoritariamente reductoras, aunque existen casos aislados de cocciones irregulares e incluso un ejemplar de cocción oxidante. Ello generó pastas generalmente negras, aunque otras son marrones muy oscuras o marrones rojizas. Las superficies no muestran indicios de haber recibido engobe, por lo que el color negro o marrón oscuro que las caracteriza responde a la tonalidad adquirida durante la cocción. En cuanto al tratamiento, existe una gran mayoría de casos en los que ambas superficies fueron intensamente bruñidas, aunque existen algunos ejemplos en los que las superficies internas fueron alisadas.

En lo relativo a la composición mineralógica, solo se ha efectuado un análisis por DRX en una cazuela A.I.b de Alarcos (Fig. IX.2) (AL-PC-3), comprobando la presencia de cuarzo (Q), filosilicatos (I-M), feldespatos potásicos (Kfs) y la posible presencia de calcita (Cal). El análisis por DRX-P de otro fragmento de Alarcos (Celestino *et al.* 2018: fig. 8: ref. 642) también ha revelado cuarzo, calcita, feldespatos, dolomita y mica. Sin embargo, ya se apuntaron las pertinentes reservas en la consideración de este último tipo de análisis para el estudio de la composición mineralógica de las pastas.

No se conocen las estructuras en las que se cocieron estos recipientes, aunque la posible presencia de calcita indicaría una baja temperatura de cocción que oscilaría entre los 700-750°C. Aunque la dudosa presencia de calcita no permite asegurar esta estimación, el hecho de que no se hayan detectado plagioclasas indicaría que la temperatura no sobrepasó los 750°C o que la calcita fuera una intrusión postdeposicional. Por tanto, cabría pensar para esta producción una temperatura baja de cocción.

La decoración, exclusivamente de tipo geométrico, fue aplicada directamente sobre las superficies alisadas o bruñidas del recipiente, casi siempre sobre la externa. El color amarillo fue obtenido por medio de minerales naturales, como la goethita, un hidróxido de hierro (Celestino *et al.* 2018; Donate 2019: 225). En la mayoría de los casos el pigmento es muy deleznable y desaparece con facilidad, lo que explicaría la capa de cera de abeja que se ha detectado en las cuatro muestras analizadas de Alarcos (Fig. IX.3) (AL'17-M6, AL'18-M2, AL'19-M3, AL'19-M6), una con decoración en la superficie externa y otra en la interna. La ausencia de analíticas de contenido en cerámicas de este tipo en otros yacimientos no permite generalizar el uso de la cera de abeja para esta producción, aunque parece lógico pensar en algún tipo de sustancia para salvaguardar la pintura sin ocultar la decoración.

Por tanto, teniendo en cuenta todos estos datos, se podría clasificar la cerámica con decoración en amarillo entre la vajilla fina de mesa habida cuenta de la calidad que reflejan las pastas o el cuidado de las superficies. Su producción local queda reflejada en una tecnología y unas formas que remiten a las tradiciones peninsulares anteriores. La aplicación de una capa de cera de abeja con el fin de evitar la pérdida del pigmento también abogaría por su producción local, ya que se trata de un recurso que se atestigua en otras cerámicas pintadas halladas en el mismo yacimiento, en este caso Alarcos. En este caso, también se registra el uso de cera de abeja en piezas que no han revelado una alta temperatura de cocción, aunque dicha relación solo se puede establecer en la cazuela 1.1.1 (AL'19-M6, AL-PC-3).

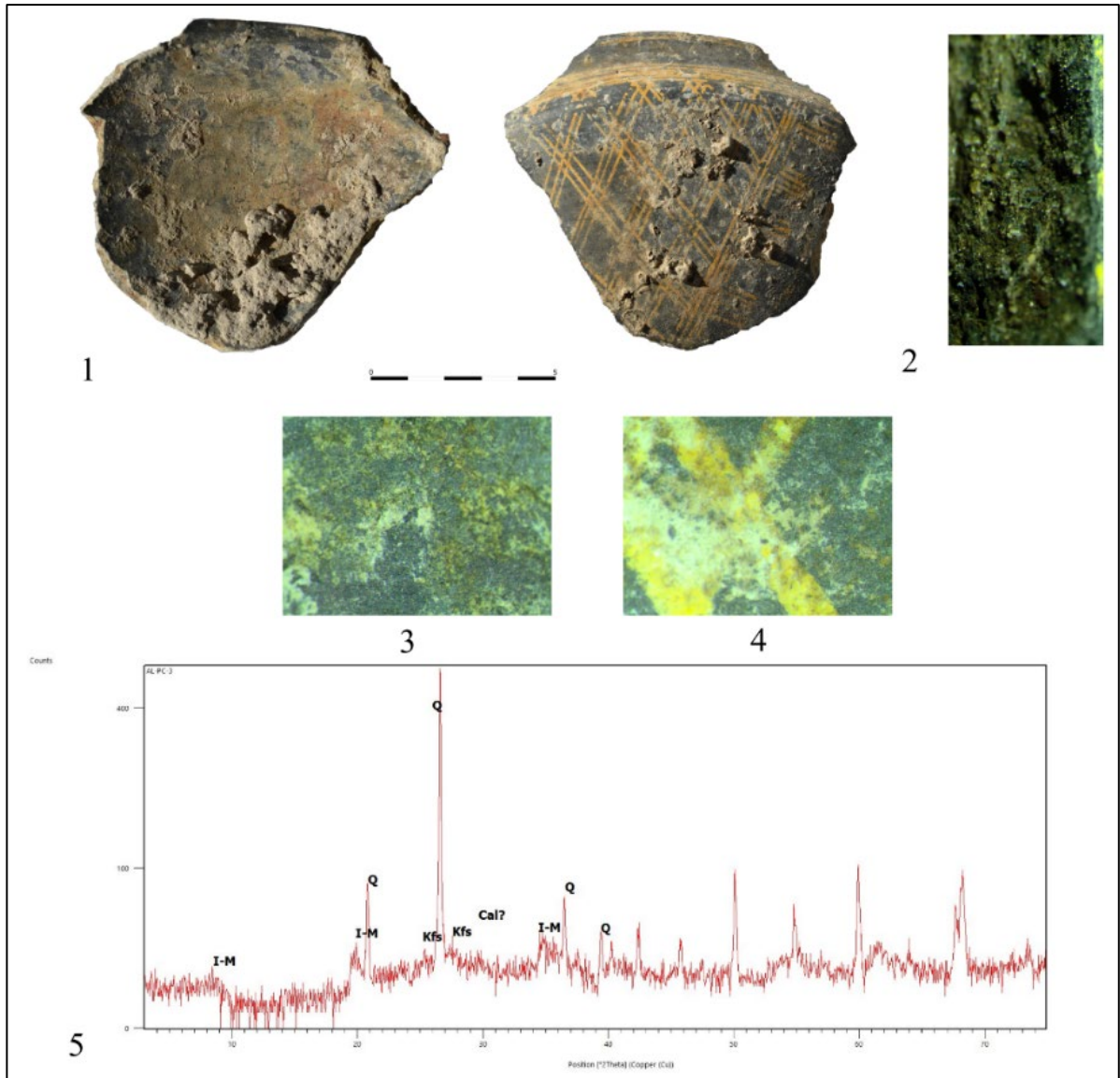


Fig. IX.2. Cerámica monocroma en amarillo de Alarcos analizada por DRX. AL-PC-3: 1, 3-4. Superficies y detalles de las mismas; 2. Sección; 5. Difractograma. Difractograma del Dr. David Guirao Polo.



Fig. IX.3. Cerámicas monocromas amarillas de Alarcos con análisis de contenido. De derecha a izquierda: AL'17-M6, AL'18-M2.

### 9.3 Tipología de la cerámica monocroma en amarillo

Las pocas piezas documentadas de este estilo también influyen en el número de formas constatadas. Así, en la mayoría de los casos, las diferentes formas solo se conocen a través de un único ejemplar, por lo que los tipos son poco representativos.

Esta escasez de datos no aconseja un estudio estadístico, a diferencia de las producciones anteriores, ya que la mayor parte de los testimonios corresponde con galbos o bordes de pequeñas dimensiones que no han permitido reconstruir la forma, como los del sector III de Alarcos, uno del nivel V-A de Cástulo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 57:480) y una base plana hallada en Los Cotos con una capa homogénea amarilla (Benítez de Lugo y Fuentes 2021: fig. 7). No obstante, de las formas registradas se observa, como en el resto de producciones pintadas de la Primera Edad del Hierro, el abrumador desarrollo de la decoración sobre formas abiertas de reducido tamaño.

#### 1. FORMAS ABIERTAS

##### 1.1 Cazuelas

###### 1.1.1 Cazuelas del tipo A.I.b de Ruiz Mata (1995a: 268, figs. 3:A 17-27; 6) (Fig. IX.4:1)

La única cazuela de carena alta marcada que se ha registrado corresponde con el tipo A.I.b de Ruiz Mata (1995a: 268, figs. 3:A 17-27; 6), caracterizada por una amplia carena que determinó un tramo de escalón más alargado y por diámetros que oscilan entre los 20 y los 40 cm. Todas estas características aparecen representadas en un ejemplar pintado de Alarcos, de 20 cm de diámetro, un grosor mínimo y máximo de 4 y 7 mm respectivamente y 7.1 cm de profundidad máxima conservada. El borde, con un ligero engrosamiento interno, muestra una sección almadrada. En cuanto a la base, la fragmentación del recipiente no permite asegurarlo, aunque quizás fuese un fondo plano como ocurre con las cazuelas análogas del área del Guadalquivir.

##### 1.2 Cuencos

###### 1.2.1 Cuencos B.II.c de Ruiz Mata (1995a, fig. 20:5-6) (Fig. IX.4:2)

Se trata de la forma que corresponde con el tipo 1.2.2.3 diferenciado para la cerámica San Pedro II y estilo Meseta, concretamente con el subtipo 1.2.2.3/1 y la variante de borde exvasado. Esta forma, de 15 cm de diámetro y 4 mm de grosor de las paredes, se define por presentar un perfil que reproduce en el tercio superior un acusado abombamiento y que corresponde con el lugar en el que se sitúa la carena para las formas con carena alta. Otro elemento definitorio de esta forma es el estrangulamiento del cuello, en este caso acusado para generar un borde exvasado. La forma del borde es apuntada y de sección almadrada, desconociéndose la base que muy probablemente fue convexa o umbilicada como los ejemplares sin pintura. Esta forma solo se documenta en Alarcos (García Huerta 2019: fig. 11), constituyendo la única pieza de este tipo que aparece representada en esta producción.

###### 1.2.2 Cuenco hemisférico de borde exvasado (Fig. IX.4:3-4)

Esta forma, correspondiente al tipo B.II.d de Ruiz Mata (1995a: 276) o 1.2.3.2 de la cerámica San Pedro II y 1.2.3.1 del estilo Meseta, presenta 12 cm de diámetro y unos grosores de las paredes que oscilan entre los 2 y 4 mm. Dentro de este tipo, representado por dos ejemplares de Alarcos, se diferencia una variante que reproduce un claro perfil en S como consecuencia del borde exvasado y el cuello estrangulado (García Huerta y Morales 2017: fig. 8:3) (Fig. IX.4:3). La otra variante, con un característico engrosamiento en el borde, muestra un perfil en S mucho más suave debido a un ligero exvasado (Fig. IX.4:4). En ambas variantes, los bordes pueden ser redondeados o apuntados.

## 1.4 Platos

### 1.4.1 Platos de carena alta (Fig. IX.4:5)

Los únicos platos de carena alta aparecen en Alarcos, con un ejemplar de 16 cm de diámetro y un grosor máximo de 6 mm, y en la necrópolis de Los Cotos, con un plato de 22.7 cm de diámetro. El ejemplar de Alarcos muestra una carena alta acusada desde la que se desarrolló un cuello cóncavo, aunque en el caso de Los Cotos dicho cuello queda marcado a través de un entrante acusado que circundó todo el diámetro del vaso.

### 1.4.2 Plato con perfil en S (Fig. IX.4:6)

Este tipo de plato, correspondiente también con la forma 1.4.2 de la cerámica San Pedro II y estilo Meseta, aparece en un ejemplar de Alarcos con 19 cm de diámetro y 6 mm de grosor de las paredes. El elemento morfológico más característico es el perfil sinuoso que se reproduce como consecuencia de una carena alta suave prácticamente desaparecida. El borde es ligeramente apuntado y el fondo desconocido, muy probablemente convexo.

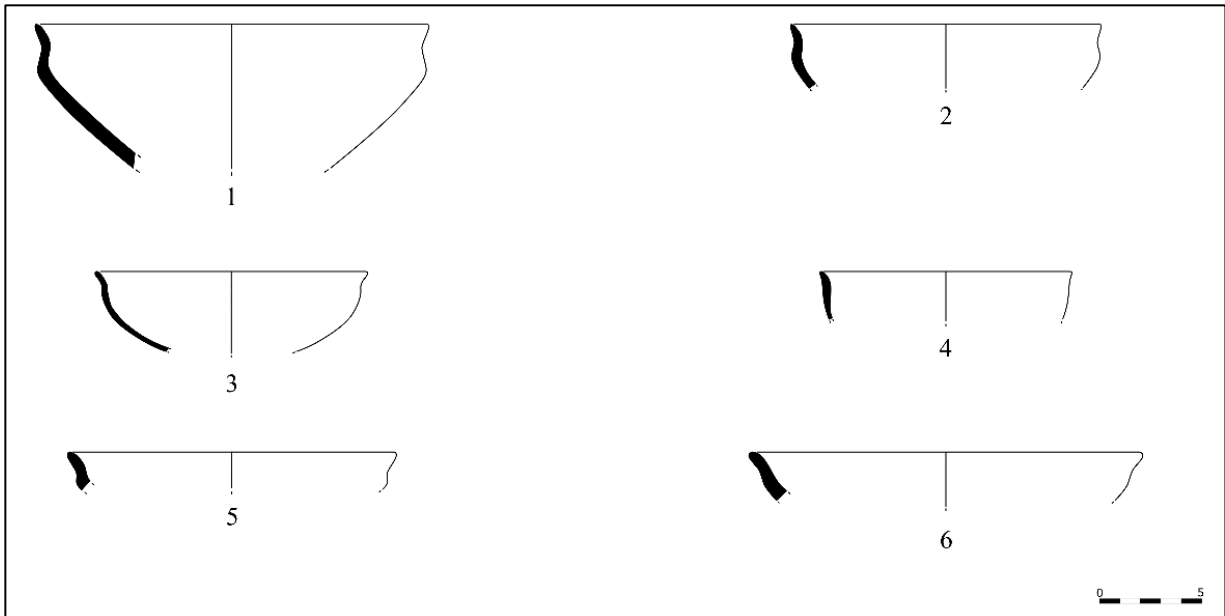


Fig. IX.4. Formas abiertas y cerradas de la cerámica monocroma en amarillo.

Cazuela: 1. 1.1.1 (inédita de Alarcos). Cuencos: 2. 1.2.1 (García Huerta 2019: fig. 11, modificado); 3-4. 1.2.2 (García Huerta y Morales 2017: fig. 8:3; inédito de Alarcos). Platos: 5. 1.4.1 (inédito de Alarcos); 6. 1.4.2 (inédito de Alarcos).

## 9.4 Decoración de la cerámica monocroma en amarillo

### 9.4.1 Los motivos y las composiciones

En la cerámica monocroma en amarillo se han registrado los siguientes motivos:

A: Línea

B: Triángulo

D: Retícula

J: Banda plana



SUPERFICIE EXTERNA

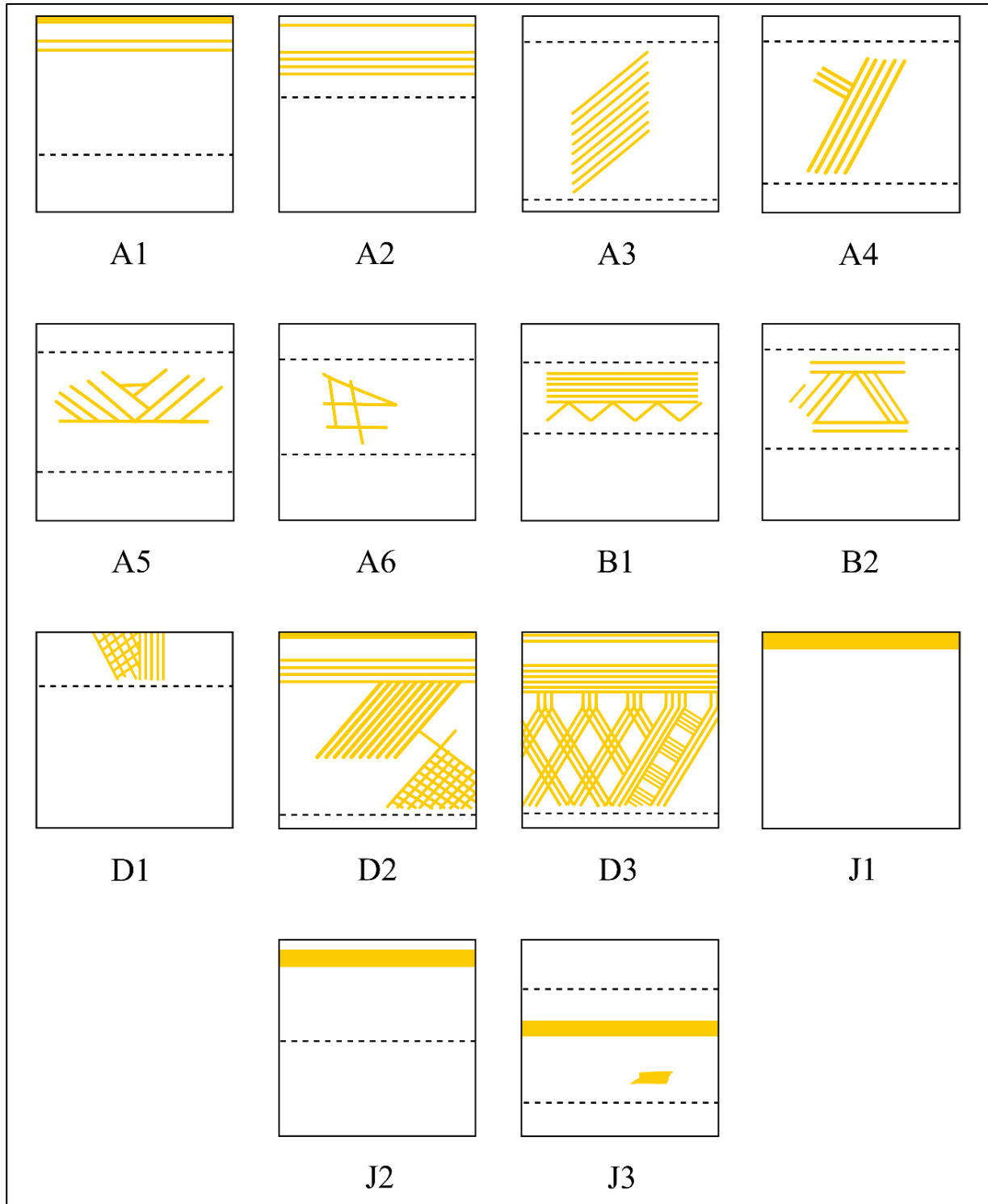


Fig. IX.5. Grupo A (composiciones lineales). Grupo B (composiciones lineales y triangulares). Grupo D (composiciones lineales y reticuladas). Grupo J (motivos de bandas de líneas en tintas planas).



## SUPERFICIE INTERNA

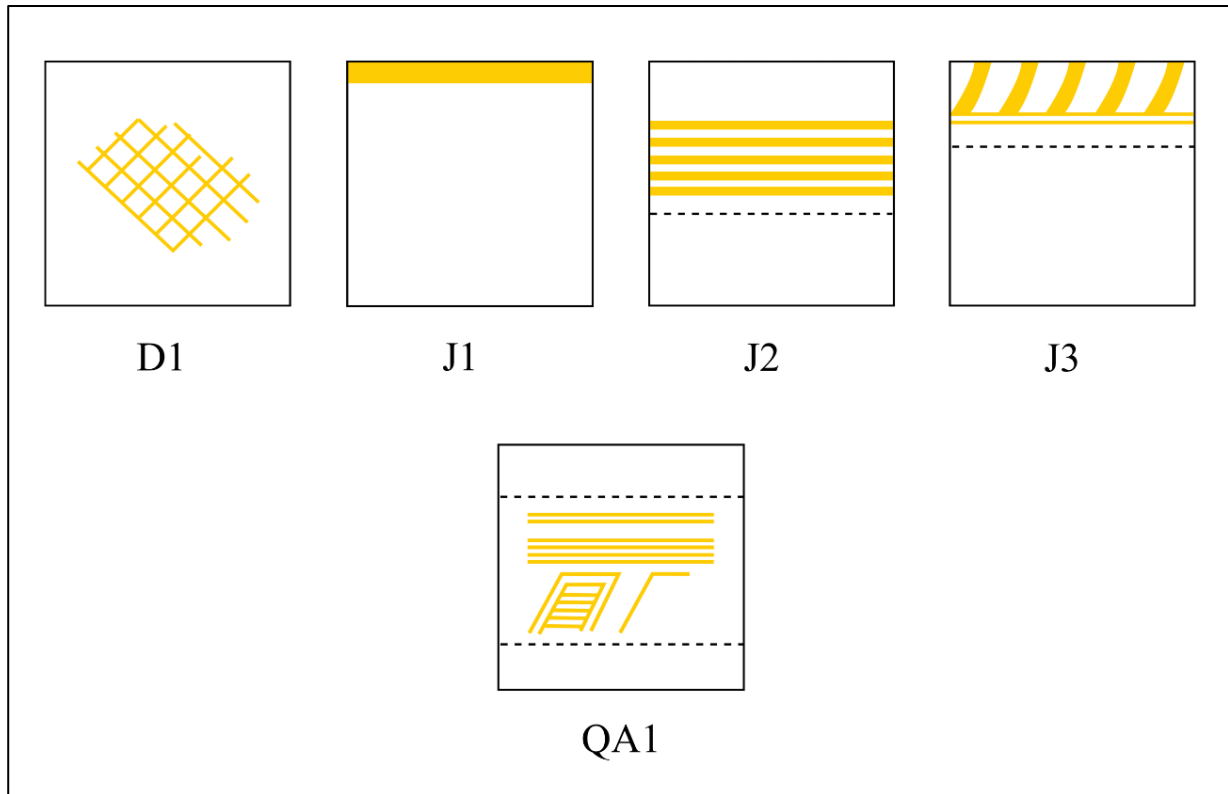


Fig. IX.6. Grupo D (composiciones lineales y reticuladas). Grupo J (motivos de bandas de líneas en tintas planas). Grupo QA (composiciones de bandas quebradas).

## MOTIVOS, COMPOSICIONES Y ASOCIACIÓN A FORMAS

Los recipientes de mayores dimensiones han permitido diferenciar dos tipos de composición en una misma superficie. La primera se sitúa en el tercio superior, concretamente entre el borde y la carena para aquellas formas que la poseen. Dicha composición suele ser horizontal, generalmente una banda de líneas paralelas. Desde este punto y hasta la base del recipiente se desarrolló el segundo esquema compositivo, de naturaleza radial al trazarse bandas de líneas oblicuas que en alguna ocasión crean un campo reticulado por la confluencia de estas (Fig. IX.7) (D3).

Pasando al estudio particular de los motivos, se observa el predominio de las composiciones lineales. Las líneas pueden ser horizontales (A1-2) y oblicuas (A3), estas últimas ocasionalmente dispuestas en direcciones contrarias dentro de una misma composición (A4-5). En este caso, no confluyen creando retículas, sino que ambas se solapan creando un cierto efecto de profundidad. Hubo composiciones en las que se entremezclaron las líneas horizontales, verticales y oblicuas (A6).

El segundo motivo más común es la retícula (D). La retícula más documentada es aquella que se formó a partir de la intersección de líneas oblicuas en ambas direcciones (D1-2/d1), documentándose un caso más complejo en el que se creó un amplio campo reticulado por la confluencia de bandas de líneas oblicuas (D3).

Los motivos triangulares también se constatan en este estilo (B). Las composiciones triangulares pueden aparecer en sucesión (B1) o individualizadas (B2). Siempre aparecen en reserva, formándose a través de una línea en zigzag (B1) o de bandas de líneas que confluyen dando lugar a un triángulo (B2).

La banda de tinta plana en amarillo (J), generalmente horizontal, se utilizó de manera individual (J1-3/j1). Otras veces se utilizó para dar lugar a una sucesión, ya sea horizontal (j2) u oblicua (j3).

La única composición de bandas de líneas quebradas aparece en la superficie interna (qa1), formandas por un doble marco que delimita una sucesión de líneas horizontales.

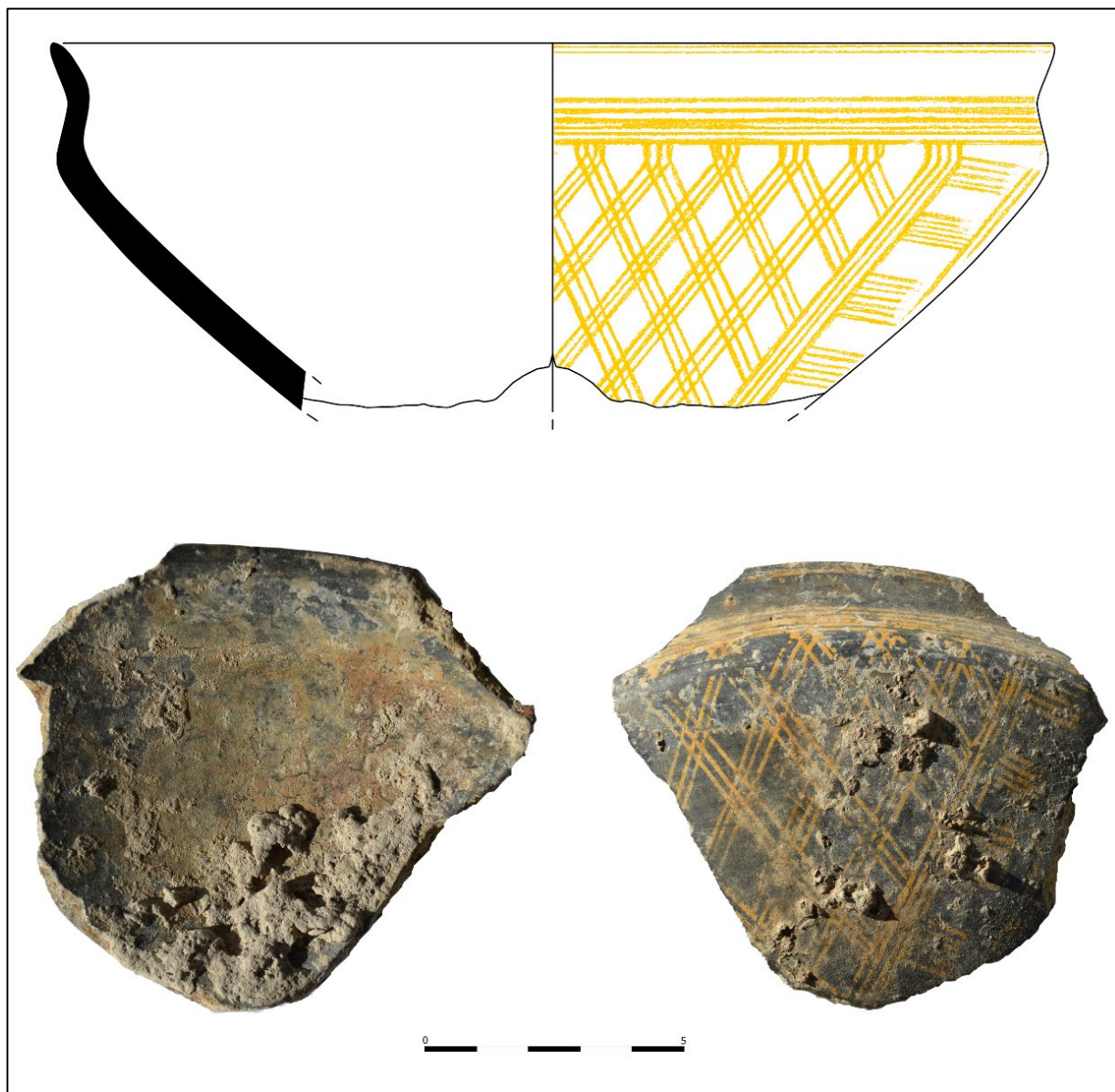


Fig. IX.7. Cerámica monocroma en amarillo de Alarcos. Cazuela 1.1.1 (inédita).

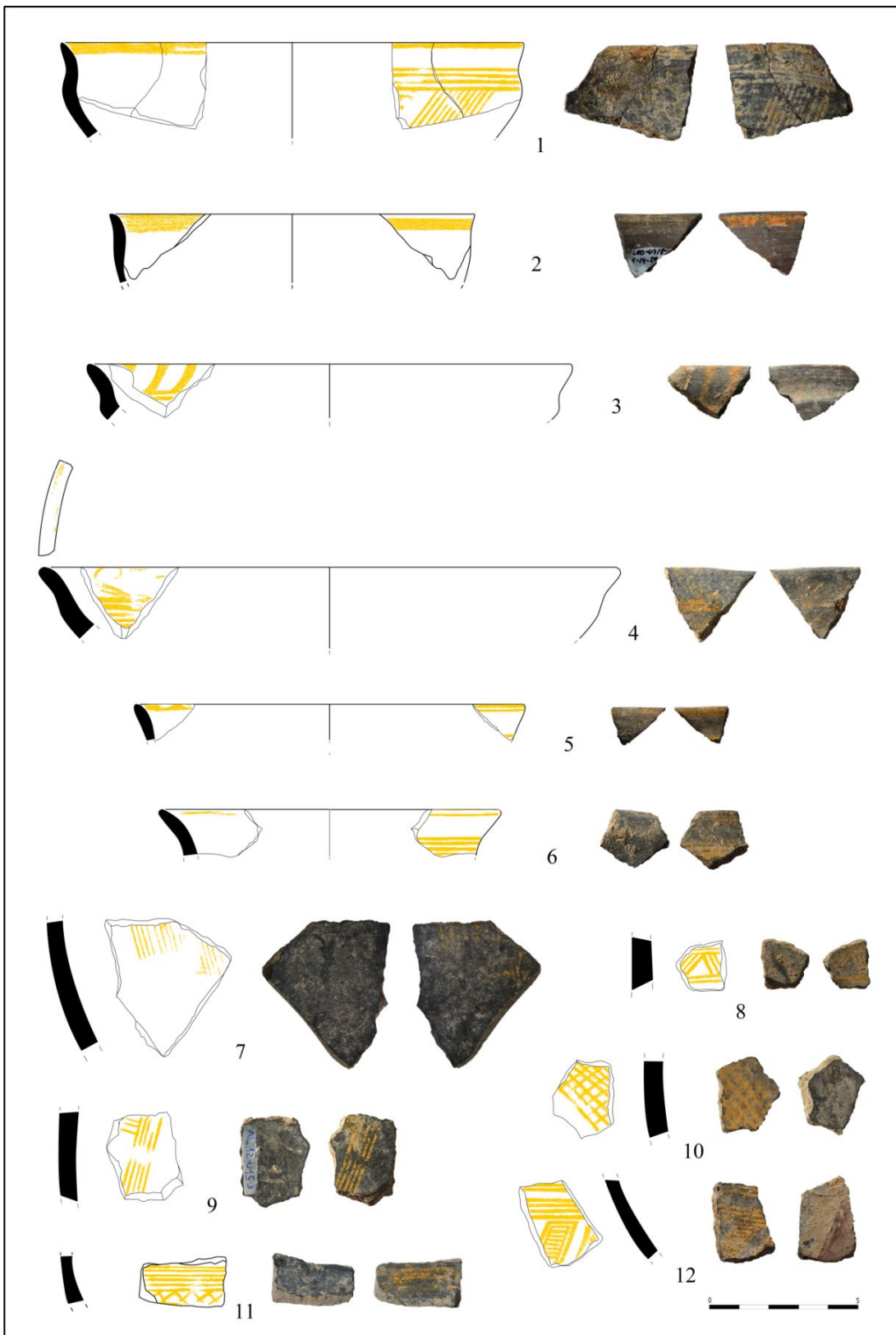


Fig. IX.8. Cerámica monocroma en amarillo de Alarcos.  
Cuencos: 1. 1.2.1; 2. 1.2.2. Platos: 3. 1.4.1; 4. 1.4.2. Bordes de formas indeterminadas: 5-6. Galbos: 7-12.

A continuación, se detallará la asociación de las formas a su correspondiente decoración, una información resumida en la tabla de la figura IX.9.

La cazuela del tipo 1.1.1 (Fig. IX.7) presenta en la superficie externa una banda de líneas horizontales paralelas que se sitúa justo sobre la carena. De esta surgen bandas de líneas oblicuas en ambas direcciones formando un amplio campo reticulado, unas retículas que también se desarrollaron en los puntos de intersección. Dicha composición, que debió desarrollarse hasta la base de la cazuela, quedó delimitada por una banda de líneas oblicuas que enmarcan una sucesión de bandas de líneas oblicuas enmarcadas.

Los cuencos 1.2.1 (Fig. IX.8:1) delimitaron los bordes de ambas superficies con una banda de tintas planas. En la superficie externa se ejecutó una banda de líneas horizontales a la altura del característico abombamiento de este tipo. De él partieron bandas de líneas oblicuas formando un esquema radial, añadiéndose, en la parte inferior, un campo reticulado.

Los cuencos 1.2.2 (Fig. IX.8:2) también ribetearon el borde en ambas superficies a través de una línea o una banda de tintas planas. En la superficie externa, además, se añadieron dos líneas paralelas por debajo del borde, aunque en otras ocasiones solo se desarrolló una banda de tintas planas por debajo del borde dejando este en reserva.

Los platos del tipo 1.4.1 (Fig. IX.8:3) y 1.4.2 (Fig. IX.8:4) solo se decoraron en la superficie interna, con una sucesión de bandas de tintas planas oblicuas y horizontales respectivamente. Dicha decoración suele desarrollarse entre el borde y la carena para el tipo 1.4.1, mientras que el plato 1.4.2 restringió la decoración a la parte intermedia. En el caso del plato 1.4.1 de Los Cotos también se desarrolló una sucesión de triángulos en tintas planas justo por debajo del borde que quedó en reserva.

FORMAS ABIERTAS	MOTIVO ASOCIADO	YACIMIENTO
1.1.1	Sup. Ext: D3	Alarcos.
1.2.1	Sup. Ext: D2 Sup. Int: J1	Alarcos.
1.2.2	Sup. Ext: A1, J2 Sup. Int: J1	Alarcos.
1.4.1	Sup. Int: J3	Alarcos, Los Cotos.
1.4.2	Sup. Int: J2	Alarcos.

Fig. IX.9. Tabla con las formas abiertas, su decoración asociada y procedencia.

#### 9.4.2 Orígenes y paralelos iconográficos

La escasa documentación disponible sobre este estilo cerámico limita, una vez más, una aproximación al estudio de esta producción, en esta ocasión en lo relativo a los paralelos o las producciones que pudieron intervenir en la configuración de su repertorio decorativo.

Las cerámicas se caracterizan por una decoración de tipo geométrico formada por triángulos inscritos, bandas de líneas, retículas, etc. Este aspecto pone en relación esta producción con el geometrismo que muchas producciones de la Primera Edad del Hierro estaban desarrollando en varias culturas peninsulares bajo múltiples técnicas, como la incisión, el esgrafiado, la impresión o la pintura.

En algún caso, se observa la reproducción del típico esquema radial de la cerámica San Pedro II, basado en una banda horizontal de líneas paralelas en el tercio superior del recipiente desde la que se desarrollaron bandas de líneas oblicuas hacia la base. A veces incluso se dejó en reserva, como en la cerámica San Pedro II, el espacio entre el borde y la banda de líneas horizontales. En ambas producciones también fueron habituales las bandas de líneas quebradas o los campos reticulados en los dos tercios inferiores de la superficie externa del vaso.

Por otro lado, también existen motivos similares en la cerámica estilo Meseta, como las retículas formadas por bandas de líneas verticales, horizontales y oblicuas que se compartimentaron en pequeños cuadrantes dispuestos en dos columnas desde el borde a la base del recipiente. Además de este motivo, presente en otras producciones geométricas mediterráneas (Kunisch 1998: Abb. 2:h), también hay que reseñar los triángulos enmarcados que aparecen en ambos estilos.

La información expuesta pone de manifiesto una interacción entre las distintas producciones cerámicas con decoración pintada, algo lógico si se tiene en cuenta su contemporaneidad durante gran parte de la Primera Edad del Hierro, como demuestra su asociación estratigráfica. Esta situación dificulta la tarea de establecer cuál fue la producción que inspiró el repertorio decorativo o las composiciones de la cerámica monocroma en amarillo, aunque para la cerámica San Pedro II se podría apuntar su papel como producción inspiradora al presentar una mayor antigüedad.

Sin embargo, en ese contexto de la Primera Edad del Hierro en el que varias producciones se desarrollaron conjuntamente en el mismo lugar, y en el que se fabricaron producciones locales, cabría pensar en un trasvase de información iconográfica en la que el alfarero plasmaría motivos o composiciones típicos de una producción con las tonalidades propias de otra. Este fenómeno de reformulación ya se apreciaba en los cuencos de El Carpio, en los que se reprodujeron los esquemas compositivos de la cerámica estilo San Pedro II con las tonalidades del estilo Meseta, o en algunas cerámicas San Pedro II de Alarcos que reprodujeron temas orientales con paralelos en la cerámica estilo Medellín.

En este ambiente de la Primera Edad del Hierro, en el que confluyeron varias culturas en el ámbito peninsular, también habría que considerar todos aquellos productos perecederos que fueron objeto de comercio y que también desplegarían los gustos estéticos del momento. Sin embargo, su escasa o nula huella arqueológica solo ha permitido conocer dichos gustos a través de las cerámicas y otros materiales que se han conservado.

En todo caso, como opina Blanco García (2019: 180), las producciones del círculo del valle del Ebro y los ambientes coloniales del sur peninsular habrían intervenido en la configuración de este estilo.

## 9.5 Cronología

La tradicional relación de la pintura monocroma en amarillo con la tradición de Campos de Urnas Tardíos (Blanco García 2019: 180), así como su asociación con la cerámica estilo Meseta (Almagro-Gorbea 1969: 113), determinó en su momento una cronología centrada en la Primera Edad del Hierro. A diferencia de las producciones anteriores, en las que se desarrollaron dos subapartados específicos sobre la cronología por asociación de materiales y la cronología absoluta radiocarbónica, se abordará conjuntamente la discursión sobre estas cuestiones debido a la escasa información disponible.

### **9.5.1 Discusión: cronología convencional y absoluta radiocarbónica de la cerámica monocroma en amarillo**

Como viene siendo habitual, la primera labor consiste en discriminar los contextos para valorar su aportación cronológica, poco fiable en aquellos casos en los que los fragmentos se han hallado en niveles alterados. Es el caso del estrato V-A de Cástulo, donde fue hallado un único fragmento pintado en amarillo (Blázquez y Valiente Malla 1981a: fig. 57:480), ya que corresponde con un nivel de relleno que sirvió de base para pavimentos o construcciones. Por tanto, las consecuentes remociones para tal fin provocaron la posición secundaria de los materiales.

En el caso de las tumbas XXIII y LIV de la necrópolis de Las Madrigueras, un contexto cerrado que aporta una valiosa información, Almagro-Gorbea (1969: 114) situó las tumbas con cerámicas pintadas entre el 600 y el 550 a.C., aunque la posterior revisión de Torres Rodríguez (2012: 308-309, fig. 4.86) aboga por la segunda mitad del siglo VI a.C. El contexto funerario de Los Cotos también ofrecería una valiosa información al tratarse de un contexto cerrado, aunque la documentación de los recipientes no se realizó mediante controles arqueológicos, ya que fueron encontrados y exhumados por furtivos. Sin embargo, parece que estuvo asociado a cerámica estilo Meseta (Benítez de Lugo y Fuentes 2021: fig. 7), por lo que cabría pensar en una cronología situada desde mediados del siglo VIII a.C.

En lo relativo a los materiales de Alarcos, aparte de los hallazgos *in situ* (García Huerta y Morales 2017), se han localizado algunas piezas en posición secundaria como consecuencia de las posteriores construcciones íberas y medievales, unos materiales que solo aportan información tipológica e iconográfica.

En la campaña de 2017 también se hallaron cerámicas pintadas en amarillo, concretamente seis fragmentos en el nivel 4 y dos en el nivel 3 de la U18-2 (AL17-U18-2-3, AL17-U18-2-4). En la campaña siguiente, de 2018, también se documentaron algunas piezas, como el fragmento de cazuela A.I.b del nivel de base del hogar de la cata U15 (AL18-U15-H-3), un nivel que se extendía por la U18-3 (AL18-U18-3-4) y en el que también se halló un fragmento de plato carenado.

Aunque los materiales de Alarcos correspondientes a las campañas de 2017 y 2018 se hallan en proceso de estudio, se puede adelantar que el conjunto de los materiales ofrece una cronología convencional entre mediados y finales del siglo VIII a.C. Las tumbas XXIII y LIV de la necrópolis de Las Madrigueras, por el contrario, se centran a mediados del siglo VI a.C., aunque ya Almagro-Gorbea (1969: 114) apuntó un contexto tardío para estas, quizás como consecuencia de una pervivencia. Este hecho, compartido por opiniones más recientes (Torres Rodríguez 2012: 308), señalaría el momento de máximo desarrollo de esta producción entre mediados o finales del siglo VIII a.C. y durante todo el siglo VII a.C. según la cronología convencional.

Para la cronología radiocarbónica, solo se cuenta con la muestra de Alarcos (AL17-U18-2-4). En el estrato 4 de la U18-2 se documentó el mayor número de cerámicas de este tipo *in situ*, por lo que supone una información de primer orden, sobre todo si se tiene en cuenta el análisis sobre una muestra de vida corta (hueso de animal). La cronología de la muestra se encuadra en el siglo IX cal. a.C. (Fig. IX.10), aunque los mayores porcentajes de probabilidad se sitúan en su último cuarto.

Con la información disponible, cabría concluir para la cerámica monocroma en amarillo una cronología convencional que se sitúa desde mediados o finales del siglo VIII a.C., desarrollándose durante el siglo VII a.C. y parte del VI a.C. Sin embargo, a partir de mediados del siglo VI a.C. ya se consideraría un elemento arcaizante o residual. El límite superior se fundamenta en la cronología convencional que arrojan los materiales del yacimiento de Alarcos, mientras que el inferior lo aporta la necrópolis de las Madrigueras.

La cronología absoluta radiocarbónica eleva estos límites hasta el siglo IX cal. a.C., especialmente en el último cuarto del mismo.

YACIMIENTO	MU.	ID. MU.	FECHA BP	68.2% p cal BC	95.4% p cal BC	REFERENCIA
Alarcos (AL17-U18-2-4)	Hueso	Beta-513968	2640±30	823-797 (68.2%)	893-876 (2.5%)	Inédito
					846-786 (92.9%)	

Fig. IX.10. Tabla con las dataciones radiocarbónicas de la muestra asociada a cerámica monocroma amarilla.

### 9.6 Uso, función y significado de la cerámica monocroma en amarillo

La cerámica pintada en amarillo se registra tanto en poblados como en necrópolis. En el primero de los casos, como en Alarcos o en Cástulo, las cerámicas se hallan en contextos que hacen pensar en una funcionalidad distinta a la meramente doméstica, apuntándose para el caso de Cástulo la existencia de un santuario o centro de culto (Blázquez y Valiente Malla 1981a: 236). En este contexto, las piezas pintadas en amarillo tendrían la misma función que el resto de cerámicas halladas, como la estilo San Pedro II, estilo Medellín o estilo Meseta, aunque carecería de la decoración simbólica que aparecen en las dos primeras. Por tanto, su empleo como vajilla de lujo en el desarrollo de ceremonias religiosas, posiblemente utilizadas por la élite como herramienta de legitimación social, también sería extensible para esta producción.

En otros contextos culturales, como en las tumbas XXIII y LIV de la necrópolis de las Madrigueras, actuaron como urna cineraria y como tapadera o vaso de ofrendas. En este contexto del siglo VI a.C., Torres Rodríguez (2012: 308) apunta la amortización de estos recipientes pintados como la perduración de una cultura material desarrollada plenamente en época anterior, quizás como el medio para vincularse con los antepasados en un contexto en el que estaban llegando productos de tipo mediterráneo a la meseta Norte. Por tanto, fue concebido como una materialidad que proporcionó identidad cultural.

Más difícil sería conocer la funcionalidad que tuvo el plato 1.4.1 de Los Cotos, ya que pudo actuar como vaso de ofrendas o como tapadera del vaso de cuello acampanado pintado estilo Meseta, quizás la urna cineraria.



## Capítulo 10

# Conclusiones y valoración final: las cerámicas a mano con decoración pintada en el contexto cultural del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro en los valles del Guadalquivir y del Guadiana

Las cerámicas a mano con decoración pintada constituyen uno de los elementos arqueológicos más representativos del Bronce Final y la Primera Edad del Hierro en la península ibérica, aunque todas estas producciones han oscilado tradicionalmente entre la confusión y la indefinición. Por ello, con el objetivo de arrojar luz sobre esta cuestión, se ha llevado a cabo un estudio exhaustivo de estas producciones en los valles del Guadalquivir y del Guadiana, recopilando cada uno de los fragmentos que materializan los diferentes estilos. Con toda esta información se ha podido definir cada uno de los estilos en sus aspectos tecnológicos, formales y decorativos, además de acotar su cronología, su dispersión geográfica o reflexionar sobre la simbología o el uso social que tuvieron estos recipientes.

Para abordar dicho análisis, siguiendo las recientes consideraciones en el estudio de estas producciones (Torres Ortiz 2019: 242), se ha empleado el término de “estilo” en lugar de “tipo” con el fin de mostrar un estudio mucho más ajustado a la realidad que reflejan. Así, el término “tipo” lleva implícito el desarrollo de la decoración sobre unas formas determinadas y concretas. Sin embargo, como se ha podido comprobar, la decoración se ejecutó sobre las formas que definen la tradición vascular de las distintas comunidades que desarrollaron esta decoración como consecuencia de una adaptación a los propios gustos y tradiciones. Este proceso queda perfectamente expresado a través del término “estilo”, un concepto mucho más flexible y acorde al fenómeno de las cerámicas a mano con decoración pintada.

Durante el Bronce Final se desarrolló la cerámica estilo Carambolo, una producción circunscrita al Bajo Guadalquivir y caracterizada formalmente por grandes recipientes, quizás como reflejo de una sociedad sujeta a unas normas de comensalidad comunal. Esta producción monocroma en rojo constituye un fiel reflejo de los contactos culturales que se efectuaron durante este periodo ya que, en esencia, es el resultado de la conjunción de unas formas locales, típicas del Bronce Final, y una decoración que remite al Geométrico Griego. Sin embargo, durante su amplio periodo de desarrollo, concretamente entre el 850-750 cal. a.C. en cronología calibrada o entre el 800-730 a.C. en cronología convencional, pudieron intervenir otras producciones geométricas, tanto peninsulares como foráneas.

La estrecha relación entre el Geométrico Griego y la decoración de la cerámica estilo Carambolo se ha podido establecer por la presencia de cerámicas griegas del Geométrico Medio II en la península ibérica, a veces en asociación estratigráfica o en el mismo yacimiento en el que se han documentado cerámicas estilo Carambolo. No obstante, si bien parece clara esta deuda decorativa, poco se ha podido concretar sobre la principal motivación que llevó a este comportamiento. Se ha planteado la posibilidad de que la ejecución de una decoración exótica incrementara el valor de esta cerámica por la relación entre la decoración griega y la idea de prestigio, sobre todo si se tiene en cuenta la escasez de cerámicas griegas geométricas en la península ibérica y en Occidente en general. Por tanto, la plasmación de una decoración asociada a un bien muy restringido estaría transmitiendo la idea de poder para aquel individuo que posee el recipiente decorado según estos esquemas decorativos.



Además, el lenguaje geométrico de la cerámica griega que se ejecutó sobre la cerámica estilo Carambolo estaría acorde con las tradiciones ancestrales como atestigua la cultura material de este momento, por lo que sería coherente con todos aquellos elementos visuales que ofrecieron identidad al grupo. De hecho, a pesar de que en las estelas de guerrero aparecen elementos de tipo mediterráneo para transmitir un mensaje de prestigio de la élite representada, ya que fueron unos objetos de uso restringido y adquiridos por vía comercial, siempre se plasmaron bajo unos esquemas geométricos.

El deseo de las poblaciones locales por marcar su identidad en su propia cultura material también quedó reflejado en el repertorio formal de la cerámica estilo Carambolo, ya que, a pesar de que conocieron la decoración geométrica griega a través de los propios vasos griegos, nunca reprodujeron sus formas. Al contrario, se mantuvieron los tipos y las técnicas características del Bronce Final.

La materialización de esta identidad de grupo cobra sentido en el contexto social en el que se utilizó esta vajilla. Así, para los tradicionalmente denominados “fondos de cabaña”, se ha sugerido su función como depósitos rituales en los que se amortizó la cerámica estilo Carambolo utilizada en ambientes de comensalidad para la confraternización de élites, ya sea entre las élites peninsulares o entre las élites locales y fenicias. Las relaciones entre las altas jerarquías locales y fenicias, encauzadas a través del banquete, quizás tuvieron como fin sellar pactos comerciales que favorecieron una primera toma de contacto y la posterior colonización a partir de finales del siglo IX a.C. Este ambiente comensal estuvo dotado de sacralidad, quizás para asegurar el cumplimiento por las diferentes partes o como parte del discurso legitimador de la élite. La sanción recayó en una divinidad femenina común en varias culturas prehistóricas y con múltiples identidades, una diosa relacionada con la regeneración y el ciclo vital que fue referenciada a través de toda aquella iconografía de tipo naturalista que muy probablemente aludió a sus atribuciones.

De esta forma, las primeras producciones a mano con decoración pintada de la península ibérica se desarrollaron en un contexto histórico en el que se forjó una amplia red de contactos entre las poblaciones locales del suroeste y otras culturas foráneas antes de la colonización fenicia, entre las que cabe destacar las de origen mediterráneo. Entre los elementos materiales más destacados que reflejan estos contactos se encuentra el conjunto exhumado en la calle Méndez Núñez 7-13/Plaza de las Monjas 12 o en la calle Concepción 3 de Huelva, así como todos aquellos objetos tradicionalmente denominados “precoloniales”, como el cuenco de Berzocana entre otros. La presencia de estos hallazgos no sólo estaría reflejando la importancia de Huelva como enclave económico y comercial, debido a su riqueza metalífera o su localización estratégica en la ruta del estaño, sino que estaría poniendo de manifiesto una interacción entre varias culturas orientales y occidentales durante el Bronce Final. Sin embargo, los restos materiales y la información disponible sobre esta etapa es aún escasa para poder definir con claridad la identidad de las diferentes culturas que entraron en contacto con las poblaciones locales del suroeste peninsular, ya que en la actualidad sólo se puede asegurar la indiscutible presencia fenicia desde el siglo X a.C. en lo que las fuentes semitas y griegas denominan como Taršiš o Tartessos respectivamente.

La importancia de estos contactos radica en los cambios o las transformaciones que motivaron en las poblaciones locales peninsulares, constituyendo el trasfondo social y cultural de estas primeras producciones pintadas del Bronce Final. Dichos cambios, en los que se detectan la progresiva adquisición y reformulación de elementos de origen mediterráneo, como la citada decoración geométrica griega en la cerámica estilo Carambolo, suponen un antecedente del fenómeno cultural que experimentaron las poblaciones tartésicas del suroeste durante la Primera Edad del Hierro.

Otra de las producciones monocromas en rojo del Bronce Final fue la cerámica estilo Valcorchero, cuya dispersión se centra en el espacio comprendido entre el Guadiana Medio y la Beira Interior. En este caso, las producciones locales han ofrecido los mejores paralelos explicar el origen de esta

decoración, fechada entre el 850-750 cal. a.C. en fechas calibradas y entre el 800-650 a.C. en cronología convencional. No obstante, pese a que las producciones locales son las que ofrecen los paralelos más seguros, en esta zona se han hallado varios objetos de origen mediterráneo durante el Bronce Final que también sugieren una compleja red de contactos con otras poblaciones foráneas. Dichos contactos se relacionan principalmente por la ruta del estaño que se desarrolla por gran parte de esta región.

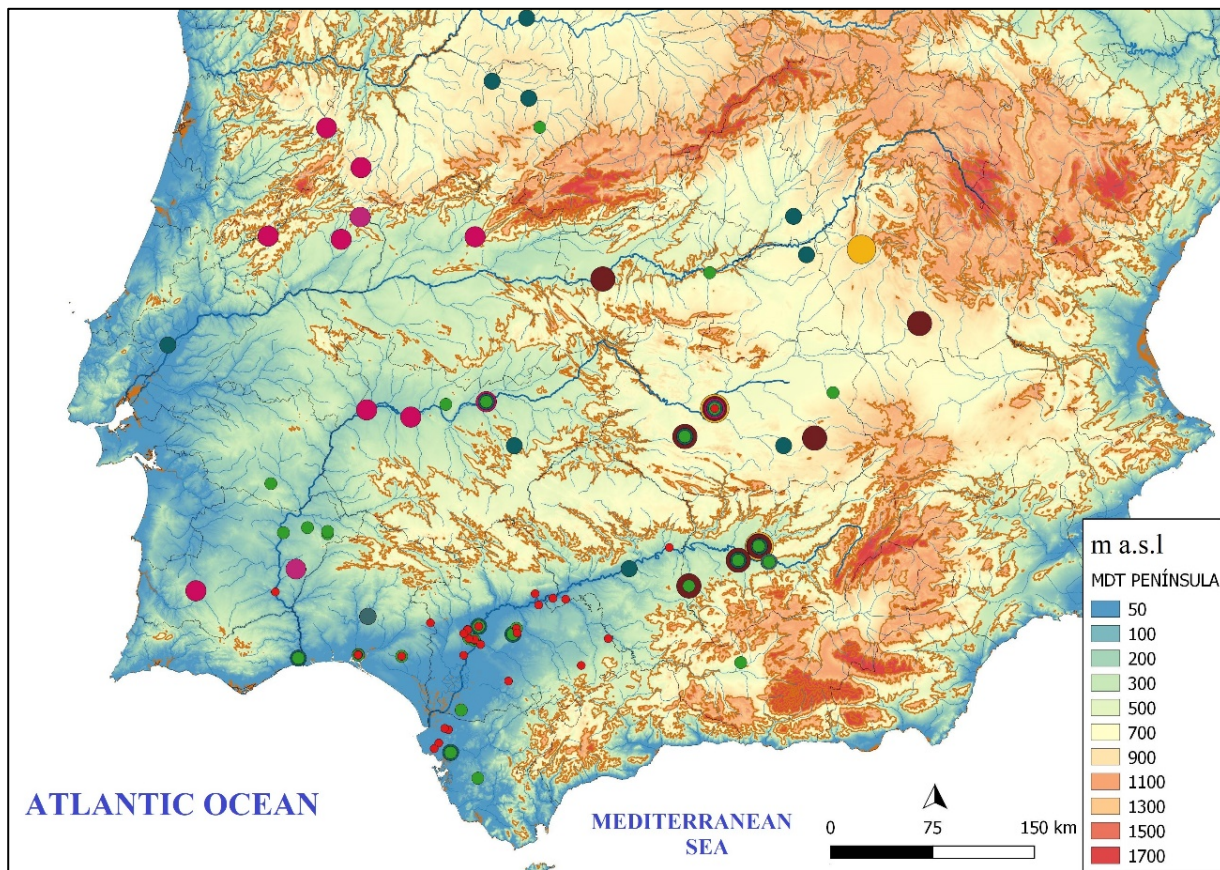


Fig. X.1. Mapa de distribución con todas las cerámicas estudiadas: cerámica estilo carambolo (rojo), cerámica estilo Valcorchero (rosa), cerámica estilo San Pedro II (verde), cerámica estilo Medellín (azul), cerámica estilo Meseta (marrón), cerámica monocroma en amarillo (amarillo) (elaboración propia).

La cerámica estilo Valcorchero, definida en este trabajo en sus diferentes aspectos, todavía cuenta con pocas piezas que permitan profundizar en cuestiones tan importantes como su funcionalidad o su consideración social, esperando que los futuros hallazgos permitan ampliar el repertorio formal y decorativo de este estilo. Sin embargo, con la información disponible parece segura su consideración como una producción transicional situada entre el Bronce Final y la Primera Edad del Hierro.

La cerámica estilo Carambolo y la cerámica estilo Valcorchero traspasaron los límites de la Primera Edad del Hierro, aunque el surgimiento y proliferación de varios estilos durante esta fase provocó que la perduración de la primera sólo ocupara los primeros momentos de este periodo. Las producciones que surgieron durante la Primera Edad del Hierro presentan una mayor amplitud geográfica, como la cerámica estilo San Pedro II o la cerámica estilo Medellín, quizás como consecuencia de la expansión de una estética y una ideología aparejada de corte mediterráneo en un territorio más amplio.

Así, durante la Primera Edad del Hierro surge una cultura material de producción local inspirada en unos modelos y una iconografía de tipo mediterráneo, aunque mayoritariamente oriental, que constituye el horizonte material de la cultura tartésica en su periodo de máximo esplendor. La expansión de unos prototipos orientales entre las poblaciones locales peninsulares, de ahí que esta etapa se haya denominado en la historiografía tradicional como “Periodo Orientalizante”, está relacionada con las transformaciones culturales que se sucedieron durante este periodo en estas comunidades. Entre dichas transformaciones se encuentra la adopción del rito incinerador en las costumbres funerarias, aunque hay quienes sostienen su relación con los Campos de Urnas, y la introducción de unos rituales o una parafernalia de tipo oriental en el discurso legitimador de las élites tartésicas, sobre todo a partir de finales el siglo VIII a.C. con el surgimiento de las denominadas “tumbas principescas”.

Sin embargo, la adopción de ciertos prototipos orientales no supuso una mera emulación que eclipsara las tradiciones locales, sino más bien se produjo un proceso de reinterpretación en el que todos estos elementos de tipo oriental fueron adaptados a los gustos y a las concepciones locales. De esta forma, y a pesar de que se conocía el torno alfarero y se elaboraban cerámicas locales a torno, las cerámicas pintadas estilo San Pedro II, estilo Medellín, estilo Meseta o monocroma en amarillo siguieron las tradiciones locales del Bronce Final al ser producciones a mano, cocidas en atmósferas mayoritariamente reductoras y con un tratamiento bruñido de las superficies.

En algunas de estas producciones, concretamente en la cerámica estilo San Pedro II, estilo Meseta y monocroma en amarillo, se ha señalado la introducción de las cerámicas al horno con pintura, siendo la temperatura de cocción la que verdaderamente determinó la adherencia de los pigmentos a las superficies o la tonalidad de los tonos rojos. De esta forma, las piezas con una baja temperatura de cocción necesitaron la aplicación de una fina capa de cera para proteger la decoración durante el uso de estos recipientes. Esta hipótesis, sugerida al contrastar los resultados de las analíticas de contenido y arqueométricas, quizás serían extensibles a las producciones pintadas que surgieron en el Bronce Final, aunque hasta el momento no se han realizado analíticas de contenido que permitan verificar esta hipótesis. De hecho, estos planteamientos se han sugerido a partir de las analíticas de contenido efectuadas en algunas cerámicas de Alarcos y el cerro del Viento, por lo que todavía queda pendiente la ampliación de la muestra para la obtención de unos resultados más representativos. Sin embargo, los resultados obtenidos son lo suficientemente relevantes para prevenir del uso incorrecto e inadecuado del término “cerámicas postcocción” en algunas producciones, como la cerámica San Pedro II o la cerámica estilo Meseta. Por ello, se reivindica la denominación de estas producciones a través de los estilos que se han definido en los anteriores capítulos, ya que, además de salvar un error tecnológico, se asegura una mayor precisión.

En lo que respecta al repertorio formal, todos los estilos que surgieron en la Primera Edad del Hierro se desarrollaron generalmente en recipientes pequeños y de uso individual, generalmente cuencos de paredes finas. Este comportamiento, que contrasta con lo registrado en otras producciones con un origen más antiguo, como la cerámica estilo Carambolo, también se aprecia en la cerámica estilo Valcorchero, quizás por su desarrollo hasta mediados del siglo VII a.C. según la cronología convencional. Estos cambios formales estarían relacionados con unas nuevas formas de comensalidad, empleando un cuenco de pequeño tamaño que normalmente puede sujetarse con una sola mano para dejar libre la otra. Estos cambios en las costumbres comensales quizás estén relacionados con la acentuación de la jerarquización social durante la Primera Edad del Hierro, patente en las necrópolis tartésicas de la época, unos cambios en los que se recalca el concepto de lo individual. De manera complementaria, los hallazgos en tumbas también estarían señalando la existencia de banquetes funerarios y rituales de libación o quema de perfume en honor al difunto, unas ceremonias que reforzarían la cohesión del grupo o de la comunidad. En el desarrollo de todos estos rituales, introducidos por los fenicios en la península ibérica, se utilizaron ocasionalmente las cerámicas

pintadas, ya que eran concebidas por las poblaciones locales como la vajilla de lujo, de ahí su escasa representación en la mayoría de los yacimientos estudiados.

No obstante, el elemento más característico de algunas de estas producciones de la Primera Edad del Hierro es el despliegue de una iconografía de tipo oriental, como en la cerámica San Pedro II y estilo Medellín, o el desarrollo de varias tonalidades para la ejecución de los motivos, como ocurre en la cerámica estilo Meseta. Sin embargo, y en consonancia con el proceso de reformulación apuntado anteriormente, esta iconografía oriental siempre pasó el tamiz local y, además, se desarrolló de forma conjunta a un amplio repertorio geométrico que remitiría a los gustos locales manifiestos desde el Bronce Final. De esta forma, las cruces de Malta, las flores de loto o las palmetas de cuenco fenicias, entre otros tantos motivos foráneos, siempre convivieron con un rico repertorio geométrico. A ellos hay que añadir que, aunque la iconografía sea de origen mayoritariamente oriental debido a la presencia estable fenicia en la península ibérica como consecuencia de la colonización, también se introdujeron motivos egeos que pudieron ser conocidos a través de los productos griegos comercializados por poblaciones helenas o fenicias.

Toda esta iconografía debió de tener un significado y un simbolismo para las poblaciones locales, por lo que no se trató de un simple recurso ornamental. La mayoría de estos motivos aluden en el mundo fenicio a la diosa Astarté, por lo que sería lógico pensar en la adquisición de éstos por las poblaciones tartésicas como consecuencia de un sincretismo religioso que se desarrolló durante este periodo. Así, la diosa local quedaría representada a través de los atributos de Astarté, sin que ello suponga la asimilación de esta divinidad. Dicho sincretismo fue posible gracias a la existencia de atribuciones comunes en ambas divinidades, como la relación con el ciclo vital, la fertilidad o la regeneración. De hecho, estas concomitancias favorecieron la identificación de las respectivas divinidades en la iconografía naturalista de la cerámica estilo Carambolo durante el Bronce Final.

Durante la Primera Edad del Hierro existió, por tanto, un nuevo lenguaje de corte oriental para la identificación de esta divinidad femenina que estuvo muy presente en las concepciones religiosas de las comunidades tartésicas, como así refleja la plasmación de esta misma iconografía en otros objetos amortizados en las tumbas. Así, la cerámica estilo Carambolo quedó desfasada en la expresión de determinados mensajes simbólicos ante estas nuevas formas de representación, lo cual explicaría su desaparición poco después de mediados del siglo VIII a.C. en paralelo a la proliferación de estilos cerámicos que plasmaron esta nueva estética.

La Primera Edad del Hierro es la etapa en la se registra un mayor número de estilos de cerámicas a mano con decoración pintada, aunque lo más llamativo es su expansión por un amplio espacio geográfico. Así, si las producciones pintadas del Bronce Final se registraban en zonas muy concretas, como en el Bajo Guadalquivir o en la región situada entre el Guadiana Medio y la Beira Portuguesa, durante la Primera Edad del Hierro la cerámica San Pedro II o la cerámica estilo Medellín alcanzó varios puntos de los valles del Guadalquivir y del Guadiana hasta incluso llegar a enclaves del valle del Tajo y del Duero.

Como ya se comentó, esta dispersión parece estar relacionada con la expansión de unas nuevas formas estéticas y una ideología de corte orientalizante en un territorio más amplio, un fenómeno que podría estar asociado a la colonización tartésica desde el valle del Guadalquivir (Almagro-Gorbea y Torres Ortiz 2009; Almagro-Gorbea, 2010) y que algunos autores han planteado para la fundación de algunos enclaves del valle del Guadiana con influencias tartésicas, como La Bienvenida-Sisapo (Fernández Ochoa *et al.* 1994: 144-145; Zarzalejos *et al.* 2017: 60). No obstante, esta teoría, en la que incluso se ha planteado la existencia de una anficiónía tartésica formada por muchas de las ciudades tartésicas de los valles del Guadalquivir y del Guadiana (Almagro-Gorbea *et al.* 2017), ha sido desestimada por algunos autores (Jiménez Ávila y Guerra Millán 2012: 101; Jiménez Ávila 2017: 79; Rodríguez González y

Celestino 2017: 215-217; Rodríguez González 2018: 91 y ss.). Así, y como ha planteado Arruda (2013), la ampliación geográfica de los elementos culturales del Bajo Guadalquivir hacia otras regiones más septentrionales, consideradas tradicionalmente como la periferia o el *hinterland* de Tarteso, fue la consecuencia lógica de las relaciones culturales que se sucedieron durante esta etapa entre las poblaciones de estos espacios geográficos. De esta forma, y siguiendo los planteamientos de estos autores (Arruda 2013; Rodríguez González y Celestino 2017: 215), los valles del Guadalquivir y del Guadiana quedaron definidos por unos elementos culturales comunes que justifican su integración en Tarteso. Sin embargo, ello no supuso la existencia de una unidad cultural, ya que dentro de unas características comunes existieron particularidades en cada una de las comunidades que lo integran por las distintas respuestas locales a la interacción con el elemento oriental (Calado y Mataloto 2008: 221).

Uno de los elementos que evidencian las particularidades en este amplio espacio geográfico son las diferencias en el patrón de poblamiento o en el registro funerarios entre los valles del Guadalquivir y del Guadiana (Jiménez Ávila 2017b: 86-87), unas diferencias que perduraron durante el siglo V a.C. (Jiménez Ávila 2016).

Las cerámicas a mano con decoración pintada de la Primera Edad del Hierro con una amplia dispersión en este espacio geográfico, como la cerámica San Pedro II o la cerámica estilo Medellín, también reflejan esta realidad heterogénea dentro de unos parámetros comunes. Así, en la cerámica San Pedro II se observan diferencias entre las formas del Bajo Guadalquivir y las del Alto Guadiana. De esta manera, en el Bajo Guadalquivir se registran, prácticamente solo, cuencos de paredes finas, unos cuencos que también aparecen en el Alto Guadiana, aunque ocasionalmente con un mamelón perforado a la altura de la carena como elemento distintivo de las comunidades locales de esta última zona. A ello se añaden otras tantas formas que no se registran en el Bajo Guadalquivir, como las fuentes. Las semejanzas decorativas y técnicas o el empleo de unas mismas tonalidades para la ejecución de los motivos justifican la clasificación de todas estas formas en una misma producción, aunque en los patrones decorativos también existieron particularidades propias de cada comunidad. En todo caso, la producción local de algunos de estos recipientes, como los del Alto Guadiana, queda reflejada en los análisis arqueométricos en los que se han detectado minerales característicos de determinadas regiones.

Las formas de la cerámica estilo Medellín siguen una misma línea interpretativa, ya que el característico cuenco de carena media del valle medio del Guadiana quedó sustituido por el cuenco de casquete esférico en otros yacimientos como la Alcáçova de Santarém.

Estas diferencias tipológicas podrían responder también al medio de transmisión de esta decoración, aunque su aceptación y producción local indicaría la manifestación de una misma ideología o un fenómeno cultural afín. El medio de transmisión se relacionaría con todos aquellos objetos perecederos decorados con unos motivos que serían desplegados sobre las formas locales de cada comunidad que desarrolló estos estilos. Dichas particularidades quizás permitan en el futuro, cuando se cuente con un volumen de piezas más representativo de cada uno de los estilos, poder diferenciar tendencias regionales, talleres o incluso maestros.

Por lo tanto, estas producciones materializan las interpretaciones que conciben Tarteso como un espacio geográfico con múltiples identidades que comparten características culturales comunes. Dichas particularidades también estarían relacionadas con los contactos establecidos con otras regiones peninsulares. Así, es relevante que, aparte de las diferencias que se aprecian en las formas cerámicas de algunas producciones pintadas del Alto Guadiana, se documenten cerámicas típicas de la meseta Norte que están ausentes en el Bajo Guadalquivir o el Guadiana Medio, como la cerámica estilo Meseta o la cerámica monocroma en amarillo.

El final de estas producciones de la Primera Edad del Hierro podría estar relacionado con el progresivo aumento de las cerámicas griegas arcaicas en la península ibérica, unas importaciones que quizás sustituyeron la función que tenían las cerámicas pintadas en los ambientes domésticos y funerarios. Así, las cerámicas de Grecia del Este, más comunes a partir de finales del siglo VII a.C., suponen el 74% de las importaciones griegas de Época Arcaica (Domínguez Monedero y Sánchez 2001: fig. 16). De esta forma, y a diferencia de lo que ocurrió durante el Geométrico, hubo un mayor volumen de importaciones griegas que permitió la adquisición de una vajilla de lujo para un mayor número de individuos. Esta circunstancia quizás redujo a lo largo del siglo VI a.C. el número de cerámicas locales a mano con decoración pintada, ya que las cerámicas griegas se fueron implantando en el imaginario colectivo como la producción de lujo en detrimento de aquellas. No obstante, habría que admitir la actual escasez de cerámicas griegas arcaicas para vincular directamente la desaparición de las cerámicas a mano pintadas de la Primera Edad del Hierro con las producciones egeas, por lo que se podría pensar también en una progresiva sustitución de las cerámicas a mano por las cerámicas a torno. No obstante, la concepción de la cerámica griega como cerámica de lujo fue una característica de la fase ibérica, a pesar de que las producciones áticas del siglo IV a.C. eran de muy escasa calidad a comparación de las cerámicas de época anterior. Incluso hay autores que han señalado la necesaria cerámica íbera en los contextos de élite para la reafirmación del estatus social, de ahí que las producciones griegas arcaicas y la cerámica importada sea la mejor opción para argumentar el final de las cerámicas a mano pintadas de la Primera Edad del Hierro.

## Bibliografía

- Abad, L. 1979. Consideraciones en torno a Tartessos y el origen de la cultura ibérica, *Archivo Español de Arqueología*, 52: 175-194.
- Abarquero, F.J. 2005. *Cogotas I. La difusión de un tipo cerámico durante la Edad del Bronce*. Valladolid.
- Akimova, L.I, Kunze, M. y Kästner, V. 1988. *Die Welt der Etrusker. Archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder*. Berlín.
- Alaimo, F. 2007. *Erboristeria planetaria. Proprietà curative e simbologia delle piante*. Roma.
- Albenda, P. 1986. *The palace of Sargon, King of Assyria. Monumental Wall Reliefs at Dur-Sharrukin, from Original Drawings Made at the Time of Their Discovery in 1843-1844 by Botta and Flandin*. París.
- Alfaro, C. 1984. *Tejido y cestería en la península ibérica. Historia de su técnica e industrias desde la Prehistoria hasta la romanización*. Bibliotheca Praehistorica Hispana, 21. Madrid.
- Almagro Basch, M. 1952. La invasión céltica en España. Capítulo III: Los Campos de Urnas en España. En R. Menéndez Pidal (dir.): *Historia de España. España primitiva. La Protohistoria*. Vol. 1(2): 141-240. Madrid.
- Almagro Basch, M., Beltrán, A. y Ripoll, E. 1956. *Prehistoria del Bajo Aragón*. Zaragoza.
- Almagro-Gorbea, M<sup>a</sup> J. 1973. *Los ídolos del Bronce I Hispano*. Bibliotheca Praehistorica Hispana 12. Madrid.
- Almagro-Gorbea, M. 1965. *La necrópolis celtibérica de "Las Madrigueras", Carrascosa del Campo (Cuenca)*. Excavaciones Arqueológicas en España 41. Madrid.
- 1969. *La necrópolis de Las Madrigueras, Carrascosa del Campo (Cuenca)*. Bibliotheca Praehistorica Hispana 10. Madrid.
- 1977. *El Bronce Final y el Periodo Orientalizante en Extremadura*. Bibliotheca Praehistorica Hispana 14. Madrid.
- 1980. Mundo Orientalizante. *Revista de Arqueología*, Extra 1: 10-29.
- 1986. Bronce Final y Edad del Hierro. La formación de las etnias y culturas prerromanas. En F. Jordá, M. Pellicer y M. Almagro-Gorbea (eds.): *Historia de España. Prehistoria*: 341-532. Madrid.
- 1990. El periodo orientalizante en Extremadura. *La cultura tartésica y Extremadura*. Cuadernos emeritenses, 2: 85-126.
- 1996. *Ideología y poder en Tartessos y el mundo ibérico*. Madrid.
- 2000. La precolonización fenicia en la península ibérica. En M. Barthélemy y M<sup>a</sup> E. Aubet (coords.): *Actas del IV Congreso Internacional de Fenicios y Púnicos. Cádiz, del 2 al 6 de octubre de 1995*, vol. 2: 711-721. Cádiz.
- 2005. Paletas de ungir ebúrneas hispano-fenicias. A propósito de una paleta con grifos de Medellín. *Homenaje a M. Fantar*: 1-23. Túnez.
- 2008a. Objetos de marfil y hueso. En M. Almagro-Gorbea (dir.): *La necrópolis de Medellín. II Estudio de los hallazgos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-2, Studia Hispano-phoenicia 5-2: 401-512. Madrid.
- 2008b. Inscripciones tartésicas y grafitos. En M. Almagro-Gorbea, (dir.): *La necrópolis de Medellín. II Estudio de los hallazgos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-2, Studia Hispano-phoenicia 5-2: 751-771. Madrid.
- 2010. La colonización tartésica: toponimia y arqueología. *Paleohispánica* 10. Serta Paleohispanica J. de Hoz: 187-199.
- Almagro-Gorbea, M. y Fernández Galiano, D. 1980. *Excavaciones en el cerro de Ecce Homo (Alcalá de Henares, Madrid)*. Madrid.
- Almagro-Gorbea, M. y Martín Bravo, A.M<sup>a</sup> 1994. Medellín 1991. La ladera Norte del Castillo. *Complutum*, extra 4: 77-127.
- Almagro-Gorbea, M., López, L., Madrigal, A., Muñoz, K. y Ortiz, J.R. 1996. Antropomorfo sobre cerámica de la I Edad del Hierro de la Meseta. *Complutum* 7: 141-146.



- Almagro-Gorbea, M., Lorrio, A.J., Mederos, A. y Torres Ortiz, M. 2006. *La necrópolis de Medellín. I La excavación y sus hallazgos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-1, Studia Hispano-phoenicia 5-1. Madrid.
- 2008a. *La necrópolis de Medellín. II. Estudio de los hallazgos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-2, Studia Hispano-phoenicia 5-2. Madrid.
- 2008b. *III. Estudios analíticos. IV. Interpretación de la necrópolis. V. El marco histórico de Medellín-Conisturgis*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-3, Studia Hispano-phoenicia 5-3. Madrid.
- Almagro-Gorbea, M., Mederos, A. y Torres Ortiz, M. 2008c. Cerámica de barniz rojo. En M. Almagro-Gorbea (dir.): *La necrópolis de Medellín. II. Estudio de los hallazgos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-2, Studia Hispano-phoenicia 5-2. Madrid: 593-626.
- Almagro-Gorbea, M. y Torres Ortiz, M. 2006. Plástica sirio-fenicia en Occidente: la sirena de Villaricos y el origen de la plástica ibérica. *Madrid Mitteilungen*, 47: 59-82.
- 2008. Cerámica a mano. En M. Almagro-Gorbea (dir.): *La necrópolis de Medellín. II. Estudio de los hallazgos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-2, Studia Hispano-phoenicia 5-2: 734-748. Madrid.
- 2009. La colonización de la costa atlántica de Portugal: ¿Fenicios o Tartesios?. *Paleohispanica*, 9: 113-142.
- Almagro-Gorbea, M., Mederos, A. y Torres Ortiz, M. 2017. La anfictionía tartésica orientalizante. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*: 15-38. Mérida.
- Almeida, S., Costeira Da Silva, R. y Osório, A. 2012. O povoado de S. Pedro de Arraiolos (Alentejo, Portugal). En J. Jiménez (ed.): *Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Final*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 62: 229-247. Mérida.
- Alvar, J. 2008. Modos de contacto y medios de comunicación: los orígenes de la expansión fenicia. En S. Celestino, Rafel, N. y X-L. Armada Pita (eds.): *Contacto cultural entre el Mediterráneo y el Atlántico (siglos XII-VIII a.n.e.)*. *La precolonización a debate*: 17-26. Madrid.
- Amores, F. de 1995. La cerámica pintada estilo Carambolo: una revisión necesaria de su cronología. En *Tartessos, 25 años después 1968-1993*: 159-178. Jerez de la Frontera.
- Angeli, W. y Eluère, CH. 1987. Hallstatt. En *Trésors des princes celtes*: 50-59. Paris.
- Antunes, A.S. 2008. Castro da Azougada (Moura, Portugal): percursos do Pós-Orientalizante no Baixo Guadiana. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana I. El río Guadiana en época post-orientalizante*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 46: 327-352. Mérida.
- Antunes, A.S., De Deus, M., Monge Soares, A., Santos, F., Arêz, L., Dewulf, J., Baptista, L. y Oliveira, L. 2012. Povoados abertos do Bronze Final do Médio Guadiana. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Final*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 62: 277-308. Mérida.
- Antunes, A.S., Monge Soares, A.M., De Deus, M. y Monge Soares, R. 2017a. Povoamento «orientalizante» na margen esquerda do Guadiana. Uma leitura a partir do Passo Alto e do Castelo de Serpa. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*: 131-157. Mérida.
- Antunes, A.S., De Deus, M., Estela, S., Larrazabal, J., Monge Soares, R. y Salvador Mateos, R.M. 2017b. Monte do Bolor 3, Monte do Pombal 2, Salsa 3 e Torre Velha 3: contextos de planície da I Idade do Ferro do Alentejo interior. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*: 159-185. Mérida.
- Aranegui, C. 1992. *La cerámica ibérica*. Historia 16 34. Madrid.
- Aranguren, B. y Perazzi, P. 2005. L'alimentazione nella Preistoria. En *Cibi e sapori nel Mondo Antico*: 10-17. Firenze.
- Arenas, J.A. 1999. *La Edad del Hierro en el Sistema Ibérico Central, España*. BAR International Series 780. Oxford.
- Arias, P.E. y Hirmer, M. 1960. *Mille anni di cerámica greca*. Firenze.
- Armada Pita, X-L. 2006-07. Vasos de bronce de momentos precoloniales en la Península Ibérica: algunas reflexiones. *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 16-17: 270-281.
- Armada Pita, X-L., Rafel, N. y Montero, I. 2008. Contactos precoloniales, actividades metalúrgicas y biografías de objetos de bronce en la península ibérica. En S. Celestino, N. Rafel y X-L. Armada Pita



- (eds.): *Contacto cultural entre el Mediterráneo y el Atlántico (siglos XII-VIII a.n.e.)*. La precolonización a debate: 465-508. Madrid.
- Arribas, A., Pareja, E., Molina González, F., Arteaga, O. y Molina Fajardo, F. 1974. *Excavaciones en el poblado de la Edad del Bronce “cerro de la Encina”, Monachil (Granada) (El Corte estratigráfico Nº 3)*. Excavaciones Arqueológicas en España 81. Madrid.
- Arruda, A.M. 1993. A ocupação da Idade do Ferro da Alcáçova de Santarém no contexto da expansão fenícia para a fachada atlántica peninsular. *Estudos Orientais*, 4: 193-214.
- 2005. Orientalizante e pós-orientalizante no sudoeste peninsular: geografias e cronologías. En S. Celestino y J. Jiménez Ávila (eds.): *El periodo Orientalizante. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 35 (1): 277-303. Mérida.
- 2013. Do que falamos quando falamos de Tartesso?. En J. Campos Carrasco y J. Alvar (eds.): *Tarteso. El emporio del metal*: 211-222. Córdoba.
- Arruda, A.M., Barbosa, R., Gomes, F. y Sousa, E. De 2017a. A necrópole da Vinha das Calças (Beja, Portugal). En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*: 187-225. Mérida.
- Arruda, A.M., De Oliveira, C.F. y Teixeira De Freitas, V. 2017b. Castro Marim entre indígenas, fenícios e tartéssicos. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*: 443-466. Mérida.
- Arruda, A.M., Sousa, E. De y Dorado, A. 2019. As cerâmicas pintadas de fabrico manual da Idade do Ferro na foz do Tejo. En E. Rodríguez González y S. Celestino (eds.): *Las cerámicas a mano pintadas postcocción de la península ibérica durante la transición entre el Bronce Final y la I Edad del Hierro*. Mytra 4: 131-144. Mérida.
- Arteaga, O., Schulz, H.D. y Roos, A.M.<sup>a</sup> 1995. El problema del «Lacus Ligustinus»: investigaciones geoarqueológicas en torno a las marismas del Bajo Guadalquivir. En *Tartessos, 25 años después 1968-1993*: 99-135. Jerez de la Frontera.
- Astruc, M. 1951. *La necrópolis de Villaricos*. Informes y Memorias de la Comisión General de Excavaciones Arqueológicas 25. Madrid.
- Aubet, M.<sup>a</sup>E. 1978. Los marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir. I, Cruz del Negro. *Boletín del seminario de Arte y Arqueología*, 44: 15-88.
- 1980a. Horizonte cultural protohistórico. *Revista de Arqueología*, Extra 1: 58-73.
- 1980b. Los marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir. II, Acebuchal y Alcantarilla. *Boletín del seminario de Arte y Arqueología*, 46: 33-92.
- 1981-82. Los marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir (y III): Bencarrón, Santa Lucía y Setefilla. *Pyrenae*, 17-18: 231-287.
- 1982. Un vaso a mano con decoración pintada de Los Alcores de Carmona. *Trabajos de Prehistoria*, 39: 385-388.
- 2012. El barrio comercial fenicio como estrategia comercial. *Rivista di Studi Fenici* 40(2): 221-235. Pisa-Roma.
- Aubet, M.<sup>a</sup>E., Serna, M.<sup>a</sup>R., Escacena J.L. y Ruiz Delgado, M.M.<sup>a</sup> 1983. *La Mesa de Setefilla. Lora del Río (Sevilla). Campaña de 1979. Excavaciones Arqueológicas en España* 122. Madrid.
- Barril, M. 2018. De Este a Oeste. Un colgante del siglo IV a.C. que apunta una vía de comunicación. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 37: 61-80.
- Barrio, J. 1993. Estratigrafía y desarrollo poblacional en el yacimiento prerromano de la Plaza del Castillo (Cuéllar, Segovia). En F. Romero Carnicero, C. Sanz Monguez y Z. Escudero (eds.): *Arqueología vaccea. Estudios sobre el mundo prerromano en la cuenca media del Duero*: 173-222. Valladolid.
- 2002. El santuario de culto doméstico del poblado Prerromano de Cuéllar (Segovia): un análisis del contexto arqueológico y de los elementos rituales. *Madrider Mitteilungen*, 43: 79-122.
- Barrionuevo, F.J. 1998. Prospección arqueológica superficial del extremo noroccidental de la provincia de Cádiz. Campaña de 1997. *Anuario Arqueológico de Andalucía/1998. II Actividades sistemáticas y puntuales*: 21-29. Sevilla.

- Barrios, J., Montealegre, L. y López Palomo, L.A. 2010. Caracterización mineralógica y textual de cerámicas tartésicas de Ategua (Córdoba, España). *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 49(5): 361-370.
- Barros, P. 2012. O Bronze Final na região de Mértola. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Final*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 62: 215-227. Mérida.
- Barroso, R. 2002. Cuestiones sobre las cerámicas grafitadas del Bronce Final y la I Edad del Hierro de la península ibérica. *Trabajos de Prehistoria*, 59(1): 127-142.
- Bartoloni, G. y Delfino, F. 1975. Un tipo di orciolo a lamelle metalliche. Considerazioni sulla prima fase villanoviana. *Studi Etruschi*, 43(3): 3-45.
- Bazán, P. (coord.) 2000. *Argantonio, rey de Tartessos*. Sevilla.
- Belén, M. 2001. La cremación en las necrópolis tartésicas. En M<sup>a</sup>R. García Huerta y F. J. Morales (coords.): *Arqueología funeraria. Las necrópolis de incineración*: 37-78. Cuenca.
- Belén, M., Fernández Miranda, M. y Garrido, J.P. 1977. *Los orígenes de Huelva. Excavaciones en los Cabezos de San Pedro y La Esperanza. Huelva Arqueológica* 3.
- Belén, M. y Escacena, J.L. 1992. Las comunidades prerromanas de Andalucía occidental. *Complutum*, 2-3: 65-87.
- 1997. Testimonios religiosos de la presencia fenicia en Andalucía occidental. *Spal*, 6: 103-131.
- 2002. La imagen de la divinidad en el mundo tartésico. En E. Ferrer (ed.): *Ex Oriente Lux: las religiones orientales antiguas en la península ibérica*. Spal monografías 2: 159-183. Sevilla.
- Belén, M., Anglada, R., Escacena, J.L., Jiménez Hernández, A., Lineros, R. y Rodríguez Rodríguez, I. 1997. *Arqueología en Carmona (Sevilla). Excavaciones en la Casa-Palacio del Marqués de Saltillo*. Sevilla.
- Belén, M. y Marín, M<sup>a</sup>C. 2002. Diosas y leones en el Periodo Orientalizante de la Península. *Spal*, 11: 169-195.
- Bendala, M. 1977. Notas sobre las estelas decoradas del suroeste y los orígenes de Tartessos. *Habis*, 8: 177-205.
- 1979. Las más antiguas navegaciones griegas a España y el origen de Tartessos. *Archivo Español de Arqueología*, 52: 33-38.
- 2004. El arte en los tiempos protohistóricos. Tartessos. *La Antigüedad. De la Prehistoria a los Visigodos*: 59-89. Madrid.
- 2013. La génesis de Tarteso en la etapa «precolonial» del segundo milenio: notas para una discusión. En J. Campos Carrasco y J. Alvar (eds.): *Tarteso. El emporio del metal*: 123-135. Córdoba.
- 2016. La génesis de Tarteso. La brumosa etapa precolonial del segundo milenio. *Andalucía en la Historia*, 14 (51): 12-15.
- Benet, N. 1990. Un vaso pintado y tres dataciones de C-14 procedentes del cerro de San Pelayo (Martinamor, Salamanca). *Numantia. Investigaciones arqueológicas en Castilla y León*, 3: 77-94.
- Benet, N., Jiménez, M.C. y Rodríguez, M.B. 1991. Arqueología de Ledesma, una primera aproximación: la excavación en la Plaza de San Martín. En M. Santonja (coord.): *Del Paleolítico a la Historia*: 117-136. Salamanca.
- Benítez De Lugo, L., Esteban, G. y Hevia, P. 2004. *Protohistoria y Antigüedad en la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real.
- Benítez De Lugo, L. y Fuentes, J.L. 2021. Representaciones del poder en ámbitos funerarios de la Oretania septentrional. En *Actas del Congreso Internacional: El reflejo del poder en la muerte. La Cámarasepulcral de Toya (1918-2018), cien años de investigaciones*, Jaén-Peal del Becerro, 2018. Jaén.
- Benito, J.E. 2017. *Estudio territorial del Valle del Tajuña (Madrid): Una aproximación arqueológica*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- Benson, J.L. 1989. *Earlier Corinthian Workshops: a Study of Corinthian and Protocorinthian Stylistic Groups*. Vol. 1. Amsterdam.
- Benzel, K., Graff, S.B., Rakic, Y. y Watts, E.W. 2010. *Art of the Ancient Near East*. New York.

- Berrocal-Rangel, L., Silva, A.C. y Prados, F. 2012. El Castro dos Ratinhos, un ejemplo de orientalización entre las jefaturas del Bronce Final del Suroeste. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Final. Anejos de Archivo Español de Arqueología* 62: 167-183. Mérida.
- Bikai, P. 1978. *The pottery of Tyre*. Warminster.
- Blanco Freijeiro, A. 1963. El ajuar de una tumba de Cástulo. *Archivo Español de Arqueología*, 36: 40-69.
- 1979. *Historia de Sevilla. I La ciudad antigua (desde la Prehistoria hasta los visigodos)*. Sevilla.
- Blanco Freijeiro, A., Luzón, J.M. y Ruiz Mata, D. 1970. *Excavaciones arqueológicas en el cerro Salomón (Riotinto, Huelva)*. Anales de la Universidad Hispalense 4. Sevilla.
- Blanco García, J.F. 2007. El yacimiento del Bronce Final/Hierro I de El Bustar (Carbonero el Mayor, Segovia). *Oppidum*, 3: 7-34.
- 2019. La cerámica fabricada a mano con decoración pintada de la Primera Edad del Hierro en el valle del Duero. En E. Rodríguez González y S. Celestino (eds.): *Las cerámicas a mano pintadas postcocción de la península ibérica durante la transición entre el Bronce Final y la I Edad del Hierro*. Mytra, 4: 161-211. Mérida.
- Blanco-González, A., Macarro, C. y Alario, C. 2017. La Aldea del Hierro Inicial del cerro de San Vicente (Salamanca, España): Resultados de las excavaciones entre 1990 y 2006 a la luz de algunos debates actuales. *Munibe. Antropología-Arkeologia*, 68: 217-236.
- Blánquez, J.J. 1990. *La formación del mundo ibérico en el sureste de la Meseta (Estudio arqueológico de las necrópolis ibéricas de la provincia de Albacete)*. Albacete.
- Blánquez, J.J. y Belén, M. 2003a. Cerámicas orientalizantes del Museo de Cabra (Córdoba). En J.J. Blánquez (ed.): *Cerámicas orientalizantes del Museo de Cabra*: 78-145. Madrid.
- 2003b. Conclusiones. En J.J. Blánquez (ed.): *Cerámicas orientalizantes del Museo de Cabra*: 187-203. Madrid.
- Blasco, M<sup>a</sup>C. 1980-81. Reflexiones sobre la cerámica pintada del Bronce Final y Primera Edad del Hierro en la península ibérica. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 7-8: 75-92.
- 1987. El Bronce Medio y Final. En *130 años de arqueología madrileña*: 83-108. Madrid.
- 1992a. *La pintura prehistórica levantina*. Historia 16 24. Madrid.
- 1992b. Etnogénesis de la meseta sur. *Complutum*, 2-3: 281-297.
- Blasco, M<sup>a</sup>C., Lucas, R. y Alonso, A. 1985. Nuevo yacimiento prehistórico en la provincia de Madrid: El cerro de San Antonio. En *XVII Congreso Nacional de Arqueología, Logroño, 1983*: 267-278. Zaragoza.
- Blasco, M<sup>a</sup>C., Sánchez-Capilla, M<sup>a</sup>L. y Calle, J. 1988. Madrid en el marco de la Primera Edad del Hierro de la península ibérica. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 15: 139-182.
- 2000. Algunos aspectos de las relaciones entre el mundo orientalizante y los indígenas de la submeseta sur. En M. Barthélemy y M<sup>a</sup> E. Aubet (coords.): *Actas del IV Congreso Internacional de Fenicios y Púnicos. Cádiz, del 2 al 6 de octubre de 1995*, vol. 4: 1763-1770. Cádiz.
- Blasco, M<sup>a</sup>C. y Lucas, M<sup>a</sup>R. 2001. Problemática del Bronce Final en la Meseta. *Spal*, 10: 221-233.
- Blázquez, J.M<sup>a</sup> 1975. *Cástulo I*. Acta Arqueológica Hispánica 8. Madrid.
- 1983. *Primitivas religiones ibéricas. Religiones prerromanas*. Tomo 2. Madrid.
- Blázquez, J.M<sup>a</sup>, Luzón, J.M., Gómez, F. y Clauss, K. 1970. *Las cerámicas del Cabezo de San Pedro*. Huelva Arqueológica 1. Madrid.
- Blázquez, J.M<sup>a</sup> y Molina Fajardo, F. 1973. La necrópolis ibérica de Los Patos en la ciudad de Cástulo (Linares, Jaén). En *XII Congreso Nacional de Arqueología, Jaén, 1971*: 639-656. Zaragoza.
- Blázquez, J.M<sup>a</sup>, Ruiz Mata, D., Remesal, J., Ramírez Sadaba, J.L. y Clauss, K. 1979. *Excavaciones en el Cabezo de San Pedro (Huelva). Campaña de 1977*. Excavaciones Arqueológicas en España 102. Madrid.
- Blázquez, J.M<sup>a</sup> y Valiente Malla, J. 1979. Prospección de un poblado del Bronce Final en Cástulo. En *XV Congreso Nacional de Arqueología, Lugo, 1977*: 309-328. Zaragoza.
- 1980. Cerámicas grafitadas del poblado de La Muela de Cástulo (Linares, Jaén). *Trabajos de Prehistoria*, 37: 399-418.

- 1981a. *Cástulo III*. Excavaciones Arqueológicas en España 117. Madrid.
- 1981b. Materiales procedentes de un poblado del Bronce Final en Cástulo. *Zephyrus*, 32-33: 195-211.
- 1982. Asimilación de estímulos coloniales en las cerámicas del poblado de la Muela de Cástulo. *Huelva Arqueológica*, 6: 185-191.
- Blázquez, J.M<sup>a</sup>, García-Gelabert, M<sup>a</sup>P. y López Pardo, F. 1985. *Cástulo V*. Excavaciones Arqueológicas en España 140. Madrid.
- Boardman, J. 1998. *Early Greek vase painting*. London.
- Boardman, J. 2004. Copies of pottery: By and for whom?. En K. Lomas (ed.): *Greek identity in the Western Mediterranean: papers in Honour of Brian Shefton*: 149-162. Leiden.
- Bodega, F. 1989. Historia antigua del estaño. *Cuadernos del Laboratorio Xeológico de Laxe*, 14: 295-322.
- Bonsor, G. 1899. *Les colonies agricoles préromaines de la vallée du Betis*. Paris.
- Börker-Klähn, J. 1957-71. Greif. En E. Weidner y W. Von Soden (Hrg.): *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, vol. 3: 633-639. Berlin-New York.
- Bosch Gimpera, P. 1913-14. Secció arqueològica. Campaña arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans al límit de Catalunya i Aragó (Caseres, Calaceit i Maçalió). En *Anuari. Institut d'Estudis Catalans*, vol. 2: 819-839. Palau de la Diputació.
- Botto, M. 2013. Fenicios, nurágicos y tartesios: modalidad y finalidad del encuentro entre gentes y culturas diversas en el paso del Bronce Final al Hierro I. En J. Campos Carrasco y J. Alvar (eds.): *Tarteso. El emporio del metal*: 197-210. Córdoba.
- 2016. La produzione del vino in Sardegna tra sardi e fenici: Lo stato della ricerca. *Rivista di Storia dell'agricoltura*, 56: 79-96.
- Brandherm, D. 2006. Zur Datierung der ältesten der griechischen und phönizischen Importkeramik auf der Iberischen Halbinsel: Bemerkungen zum Beginn der Eisenzeit in Suddwestwuropa. *Madrider Mitteilungen*, 47: 1-23.
- 2008. Vasos a debate. La cronología del Geométrico griego y las primeras colonizaciones en Occidente. En S. Celestino, N. Rafel y X-L. Armada Pita (eds.): *Contacto cultural entre el Mediterráneo y el Atlántico (siglos XII-VIII a.n.e)*. *La precolonización a debate*: 93-106. Madrid.
- Brandherm, D. y Krueger, M. 2017. Primeras determinaciones radiocarbónicas de la necrópolis de Setefilla (Lora del Río) y el inicio del periodo orientalizante en Andalucía occidental. *Trabajos de Prehistoria*, 74(2): 296-318.
- Brusa-Zappellini, G. 2006. *Archeologia della svastica. Morfogenesi di un símbolo*. Milano.
- Bueno, P. 1999. Tartesios y fenicios: protagonistas de un acercamiento entre culturas. En *XXIV Congreso Nacional de Arqueología, Cartagena, 1997*, vol. 3: 45-55. Murcia.
- 2014. Un asentamiento del Bronce Final-Hierro I en el Cerro del Castillo, Chiclana, Cádiz. Nuevos datos para la interpretación de Gadeira. En M. Botto (ed.): *Los Fenicios en La Bahía de Cádiz. Nuevas investigaciones (Collezione di Studi Fenici, 46)*, Pisa-Roma: 225-251. Roma.
- Buero, M<sup>a</sup>S. 1984. Los motivos naturalistas en la cerámica pintada del Bronce Final del suroeste peninsular. *Habis*, 15: 345-364.
- 1987. El Bronce Final y las cerámicas «tipo Carambolo». *Revista de Arqueología*, 8(70): 35-47.
- 1987-88. La cerámica decorada a la almagra del Bronce Final Meridional. *Habis*, 18-19: 485-513.
- Buero, M<sup>a</sup>S. y Fernández Gómez, F. 2010. La cerámica tipo Carambolo en la Universidad Laboral de Sevilla: Problemática del Bronce y del Orientalizante en Andalucía Occidental. *Temas de Estética y Arte*, 24: 39-68.
- Cabré, E. y Morán, J.A. 1975. Una decoración figurativa abstracta en la Edad del Hierro de la Meseta Oriental hispana. En *XIII Congreso Nacional de Arqueología, Huelva, 1973*: 605-610. Zaragoza.
- Cabrera, P. 1981. La cerámica pintada de Huelva. *Huelva Arqueológica*, 5: 317-335.
- 1985. Nuevos fragmentos de cerámica griega de Huelva. *Ceramiques gregues i helenistiques a la Península Ibérica. Taula Rodonda amb motiv del 75è. Aniversari de les excavacions d'Empúries, 18-20 març 1983*: 43-57. Barcelona.

- 1988-89. El comercio focense en Huelva: cronología y fisionomía. *Huelva Arqueológica*, 10-11 (3): 41-100.
- 2003. Cerámicas griegas y comercio fenicio en el Mediterráneo Occidental. En B. Costa y J.H. Fernández (eds.): *Contactos en el extremo de la Oikouménē. Los griegos en Occidente y sus relaciones con los fenicios. XVII Jornadas de Arqueología fenicio-púnica (Eivissa, 2002)*: 61-86. Ibiza.
- 2012. Los griegos en Occidente. En *Iberia Graeca. El legado arqueológico griego en la península ibérica*: 17-24. Girona.
- Cáceres, Y.E. 1997. Cerámicas y tejidos: sobre el significado de la decoración geométrica del Bronce Final en la península ibérica. *Complutum*, 8: 125-140.
- Calado, M. y Mataloto, R. 2008. O Post-Orientalizante da margem direita do rego de Alqueva (Alentejo Central). En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana I. El río Guadiana en época post-orientalizante. Anejos de Archivo Español de Arqueología* 46: 219-249. Mérida.
- Campos Carrasco, J. y Alvar, J. (eds.) 2013. *Tarteso. El emporio del metal*. Córdoba.
- Cardenete, R., Gómez, M.T., Jiménez, A., Lineros, R. y Rodríguez, I. 1989. Excavaciones arqueológicas de urgencia en el solar de la calle Costanilla Torre del Oro, s/n. Carmona, Sevilla. En *Anuario Arqueológico de Andalucía/1989. III Actividades de urgencia*: 563-574. Sevilla.
- Cardoso, J.L. 1995. As Cerâmicas de Ornatos Brunidos de Lapa do Fumo. *A Idade do Bronze em Portugal. Discursos de poder*. Museu Nacional de Arqueologia: 88-89.
- Caro, A., Acosta, P. y Escacena, J.L. 1986. Informe sobre la prospección Arqueológica con sondeo estratigráfico en el solar de la calle Alcazaba (Lebrija-Sevilla). En *Anuario Arqueológico de Andalucía/1986. II Actividades sistemáticas*: 168-174. Sevilla.
- Carrasco, J., Pachón, J.A. y Anibal, C. 1986. Cerámicas pintadas del Bronce Final procedentes de Jaén y Córdoba. *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 11: 199-235.
- Carriazo, J. DE M. 1969. El cerro del Carambolo. En *Tartessos y sus problemas. V Symposium Internacional de Prehistoria Peninsular. Jerez de la Frontera, septiembre 1968*: 311-340. Barcelona.
- 1970. *El tesoro y las primeras excavaciones en "El Carambolo" (Camas, Sevilla)*. Excavaciones Arqueológicas en España 68. Madrid.
- 1973. *Tartessos y El Carambolo. Investigaciones arqueológicas sobre la Protohistoria de la Baja Andalucía*. Madrid.
- Carriazo, J. De M. y Raddatz, K. 1961. Ergebnisse einer ersten stratigraphischen untersuchung in Carmona. *Madrider Mitteilungen*, 2: 71-106.
- Casado, M. 2001. La cerámica con decoración grabada de época tartésica: estado actual de la cuestión. *Spal*, 10: 283-293.
- 2003. Reflexiones sobre la cerámica tipo Carambolo. ¿Un posible axioma de la arqueología protohistórica del suroeste andaluz?. *Spal*, 12: 283-298.
- 2011. Cerámica grabada tartésica del Carambolo: nuevos testimonios. *Spal*, 20: 93-105.
- 2015. *La cerámica con decoración geométrica del Carambolo*. Spal monografías XXI. Sevilla.
- 2019. La cerámica tipo Carambolo: materialidad y desmaterialización de un hito historiográfico. En E. Rodríguez González y S. Celestino (eds.): *Las cerámicas a mano pintadas postcocción de la península ibérica durante la transición entre el Bronce Final y la I Edad del Hierro*. Mytra 4: 9-38. Mérida.
- Casas, V. y Valbuena, A. 1985. Un vaso pintado de la Edad del Hierro de la provincia de Madrid. En *XVII Congreso Nacional de Arqueología, Logroño, 1983*: 451-464. Zaragoza.
- Castel, E. 2009. *Diccionario de signos y símbolos del Antiguo Egipto*. Cuenca.
- Castro, P.V., Lull, V. y Micó, R. 1996. *Cronología de la Prehistoria Reciente de la península ibérica y Baleares (c. 2800-900 cal ANE)*. BAR International Series 652. Oxford.
- Celestino, S. 2001. *Estelas de guerrero y estelas diademadas. La precolonización y la formación del mundo tartésico*. Barcelona.
- 2009. La recepción del vino en Tartessos. En C. Sanz Mínguez y F. Romero Carnicero (eds.): *El vino y el banquete en la Europa prerromana*: 113-123. Valladolid.

- 2013. Una percepción de Tarteso. En J. Carrasco y J. Alvar (eds.): *Tarteso. El emporio del metal*: 359-373. Córdoba.
- Celestino, S. y Rodríguez González, E. (eds.) 2017a. *Territorios comparados: Los valles del Guadalquivir, el Tajo y el Guadiana en época tartésica. Reunión científica, Mérida (Badajoz, España) 3-4 diciembre 2015*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 80. Mérida.
- 2017b. De lo invisible a lo visible. La transición entre el Bronce Final y la Primera Edad del Hierro en el valle medio del Guadiana. En S. Celestino y E. Rodríguez González (eds.): *Territorios comparados: Los valles del Guadalquivir, el Tajo y el Guadiana en época tartésica. Reunión científica, Mérida (Badajoz, España) 3-4 diciembre 2015*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 80: 183-212. Mérida.
- 2018. Cerro Borreguero. Un yacimiento clave para estudiar la transición entre el Bronce Final y el periodo tartésico en el valle del Guadiana. *Trabajos de Prehistoria*, 75 (1): 172-180.
- Celestino, S., Rodríguez González, E. y Donate, I. 2018. Las cerámicas pintadas con bicromía poscocción de la vertiente atlántica ibérica. *Zephyrus*, 82(2): 119-148.
- Celis, J. 1993. La secuencia del poblado de la Primera Edad del Hierro de «Los Cuestos de la Estación», Benavente (Zamora). En F. Romero Carnicero, C. Sanz Monguez y Z. Escudero (eds.): *Arqueología vaccea. Estudios sobre el mundo prerromano en la cuenca media del Duero*: 93-132. Valladolid.
- Cerdeño, M<sup>a</sup>L. 1981a. Los broches de cinturón tartésicos. *Huelva Arqueológica*, 5: 31-56.
- 1981b. La necrópolis de Molina de Aragón. *Wad-al-Hayara*, 8: 9-84.
- Cirlot, J.E. 2006. *Diccionario de símbolos*. Barcelona. 10<sup>a</sup> ed. (1<sup>a</sup> ed. 1968).
- Clarke, D. 1968. *Analytical Archaeology*. Methuen.
- Coldstream, J.N. 1968. *Greek Geometric Pottery. A survey of ten local styles and their chronology*. London.
- 1982. Some problems of eighth-century pottery in the West seen from the greek angle. En *La ceràmique grecque ou de tradition grecque au VIII siècle en Italie Centrale et Méridionale*. Cahiers du Centre Jean Berard 3: 21-43. Napoli.
- 2003. *Geometric Greece, 900-700 BC*. London-New York. 2nd ed. (1st ed. 1977).
- Coldstream, J.N., Eiring, L.J. y Forster, G. 2001. *Knossos pottery handbook. Greek and Roman*. British School at Athens Studies 7.
- Colivicchi, F. 2007. *Materiali in alabastro, vetro, avorio, osso, uova di struzzo*. Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia 16. Roma.
- Colonna, G. 1985. *Santuari d'Etruria*. Milano.
- Cook, R.M. 1972. *Greek painted pottery*. Frome and London. 2nd ed. (1st ed. 1960).
- Cook, R.M. y Dupont, P. 1998. *East Greek Pottery*. London-New York.
- Córdoba, I. 2004. La cerámica pintada con motivos radiales del túmulo 1 de la necrópolis de “Las Cumbres” (El Puerto de Santa María, Cádiz). En T. Júdece (coord.) y N. Ferreira y L. Filipe (eds.): *Actas do II Encontro de Arqueologia do Sudoeste Peninsular (Faro, 7 a 9 de Novembro de 1996)*. Promontoria Monográfica, 1: 131-139. Universidad do Algarve.
- Córdoba, I. y Ruiz Mata, D. 2000. Sobre la construcción de la estructura tumular del Túmulo 1 de Las Cumbres (Castillo de doña Blanca). En M. Barthélemy y M<sup>a</sup>E. Aubet (coords.), *Actas del IV Congreso Internacional de estudios Fenicios y Púnicos. Cádiz, del 2 al 6 de octubre de 1995*. Vol. 2: 759-770. Cádiz.
- D'Acunto, M. 2012. *Arte e società a Corinto nel VIII secolo a.C. Pittura e ceramografia protocorinzia*. Tesi dottorale. Napoli.
- D'Agostino, B. y Gastaldi, P. 1988a. *Pontecagnano. II. La necropoli del Picentino. 1. Le tombe della Prima Età del Ferro*. Teste. Napoli.
- 1988b. *Pontecagnano. II. La necropoli del Picentino. 1. Le tombe della Prima Età del Ferro*. Figure. Napoli.
- 1988c. *Pontecagnano. II. La necropoli del Picentino. 1. Le tombe della Prima Età del Ferro*. Tavole. Napoli.
- Davi, M<sup>a</sup>M. 1993. *Simbologia degli uccelli*. Genova.
- Da Ponte, S., Vilaça, R. y Osório, M. 2012. Duas fíbulas da I Idade do Ferro de Vila do Touro (Sabugal, Guarda). En J.C. Domingos (coord.): *Actas da Mesa Redonda. A Pré-história e a Proto-história no Centro de Portugal: Avaliação e perspectivas de futuro*. Mangualde, 26 e 27 de Novembro de 2011: 135-145. Viseu.
- De Angelis, D. 2001. *La ceramica decorata di stile “Villanoviano” in Etruria meridionale*. Roma.

- De Deus, M. y Correira, J. 2005. Corte Margarida. Mais uma necrópole orientalizante no Baixo Alentejo. En S. Celestino y J. Jiménez Ávila (eds.): *El Periodo Orientalizante. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 35). Vol. 1: 615-618. Mérida.
- De Deus, M., Antunes, A.S. y Monge Soares, A.M. 2010. Salsa 3 (Serpa) no contexto dos povoados abertos do Bronze Final do Sudoeste. En J.A. Pérez Macías y E. Romero Bomba (eds.): *IV Encuentro de Arqueología del Suroeste. Aracena (Huelva), 27-29 de noviembre de 2009*: 514-544. Publicación digital.
- De La Bandera, M<sup>a</sup>L. y Ferrer, E. 1995. Reconstrucción del ajuar de una tumba de Cástulo: ¿Indicios de mestizaje?. *Kolaios* 4(1): 53-65.
- De La Plaza, L., Martínez Murillo, J.M<sup>a</sup> y Vaquero, J.I. 2019. *Guía para identificar los personajes de la mitología clásica*. Madrid
- De Natale, S. 1992. *Pontecagnano. II. La necropoli di S. Antonio: Propr. ECI 2. Tombe della Prima Età del Ferro*. Napoli.
- De Palma, C. 1977. *Testimonianze di Magna Grecia*. Firenze.
- Del Amo, M. 1973. Cerámica de «retícula bruñida» en Medellín. En *XII Congreso Nacional de Arqueología, Jaén, 1971*: 375-388. Zaragoza.
- 1976. Restos materiales de la población romana de Onoba. *Huelva Arqueológica*, 2: 13-43.
- Del Amo, M. y Pérez, F.J. 2006. *Museo de Palencia. Guía*. Palencia.
- Dehl-Von Kaenel, CH. 2009. *Berlin, Antikensammlung ehemals Antiquarium 10. Geometrische Keramik. Corpus Vasorum Antiquorum, Deutschland 85*. München.
- Deledda, S. 2002. Relazioni tra la Sardegna e il mondo etrusco e itálico. En *Etruria e Sardegna centro-settentrionale tra l'età del Bronzo Finale e l'arcaismo. Atti del XXI Convegno di studi etruschi ed itálici, Sassari-Alghero-Oristano-Torralba. 13-17 ottobre 1998*: 537-562. Pisa-Roma.
- Delgado, A. 2010. Encuentros en la liminalidad: espacios sagrados, contactos e intercambios en el sur de Iberia en los inicios del I milenio a.C. En M. Dalla Riva y H. di Giuseppe (eds.): *Meetings between Cultures in the Ancient Mediterranean. Proceedings of the 17th International Congress of Classical Archaeology. Rome 22-26 september 2008. Bollettino di arqueología on line, volume speciale*: 1-14.
- 2014. Cultura material, etnicidad y contacto en la arqueología tartésica. En E. García Alfonso (ed.): *Movilidad, contacto y cambio. II Congreso de Prehistoria de Andalucía. Antequera, 15, 16 y 17 de febrero de 2012*: 279-291. Sevilla.
- Delibes, G. y Guerra Doce, E. 2004. Contexto y posible significado de un cuenco Ciempozuelos con decoración simbólica de ciervos hallado en Almenara de Adaja (Valladolid). En E. Baquedano (ed.): *Miscelánea en Homenaje a Emiliano Aguirre*. Vol. 4: 116-125. Alcalá de Henares.
- Domínguez de la Concha, M.C., Cabrera, P. y Fernández Jurado, J. 1988. Cerro de la Cabeza (Santiponce, Sevilla). *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 30: 119-186.
- Domínguez Monedero, A.J. 2003. Fenicios y griegos en Occidente: Modelos de asentamiento e interacción. En B. Costa y J.H. Fernández (eds.): *Contactos en el extremo de la Oikouménē. Los griegos en Occidente y sus relaciones con los fenicios. XVII Jornadas de Arqueología fenicio-púnica (Eivissa, 2002)*: 19-59. Ibiza.
- 2013. Los primeros griegos en la península ibérica (s. IX-VI a.C.): mitos, probabilidades, certezas. En M.P. de Hoz y G. Mora (eds.): *El Oriente griego en la península ibérica. Epigrafía e Historia*: 11-42. Madrid.
- Domínguez Monedero, A.J. y Sánchez, C. 2001. *Greek Pottery from the Iberian Peninsula. Archaic and Classical Periods*. Leiden-Boston-Köln.
- Donate, I. 2019. Aproximación metodológica de los análisis arqueométricos de las cerámicas pintadas postcocción. En E. Rodríguez González y S. Celestino (eds.): *Las cerámicas a mano pintadas postcocción de la península ibérica durante la transición entre el Bronce Final y la I Edad del Hierro*. Mytra 4: 213-235. Mérida.
- Dörig, J. 1966. Die Bildenken Künste. Geometrische Kust. 1000-700 V. CHR. En M. Hirmer (Vlg.), *Die Geometrische Kunst*. München.

- Duce, E. 2017. Expresando el amor: la afectividad en el mundo griego antiguo. *Antesteria*, 6: 77-94.
- Enríquez, J.J. 1990. El Bronce Final extremeño y su relación con la cultura tartésica. *La cultura tartésica y Extremadura*. Cuadernos Emeritenses 2: 63-84. Mérida.
- 2003. *Prehistoria de Mérida (cazadores, campesinos, jefes, aristócratas y siervos anteriores a los romanos)*. Cuadernos emeritenses 23. Mérida.
- Escacena, J.L. 1983. Problemas en torno a los orígenes del urbanismo a orillas del Guadalquivir. *Gades*, 11: 39-83.
- 2000. *La arqueología protohistórica del sur de la Península Ibérica. Historia de un río revuelto*. Madrid.
- 2001. Fenicios a las puertas de Tartessos. *Complutum* 12: 73-96.
- 2004. Mensajes geométricos. En *Conobaria*. Monográfico de Arqueología 1: 30-37. Cabezas de San Juan.
- 2008. Cantos de sirena: la precolonización fenicia de Tartessos. En S. Celestino, N. Rafel y X-L. Armada Pita (eds.): *Contacto cultural entre el Mediterráneo y el Atlántico (siglos XII-VIII a.n.e.)*. *La precolonización a debate*: 301-322. Madrid.
- 2018. Orantes neolíticos de Andalucía. Imágenes sobre vasijas de cerámica. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 37: 25-42.
- Escacena, J.L., Montañés, S., Ladrón de Guevara, I. y Perdigonés, L. 1994. De la fundación de Asido. *Spal*, 3: 179-207.
- Escacena, J.L., Del Río, A. y Luna, M.A. 1998. Cerámica tartésica con decoración grabada. Nuevos testimonios. *Anales de Arqueología Cordobesa*, 9: 9-24.
- Escacena, J.L., Fernández Flores, A. y Rodríguez Azogue, A. 2007. Sobre El Carambolo: un *híppos* sagrado del santuario IV y su contexto arqueológico. *Archivo Español de Arqueología*, 80: 5-28.
- Escacena, J.L. y García Fernández, F.J. 2012. La Sevilla protohistórica. En J. Beltrán y O. Rodríguez Gutiérrez (eds.): *Hispaniae urbes. Investigaciones arqueológicas en ciudades históricas*: 763-814. Sevilla.
- Escacena, J.L. y Flores, M. 2019. El cielo implorado. Orantes calcolíticos de Piedrahíta (Montellano, Sevilla) y su contexto arqueológico. *Complutum*, 30(1): 107-130.
- Escoriza, T. 1991-92. La formación social de Los Millares y las «producciones simbólicas». *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 16-17: 135-165.
- Esteban, G., Hevia, P., Pérez Avilés, J.J. y Vélez, J. 2003. La transición del Bronce Final a la Primera Edad del Hierro en el cerro de Las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real). *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 25-26: 11-42.
- Esteban, G. y Hevia, 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*. *Anejos de Archivo Español de Arqueología* 46: 81-98. Mérida.
- Esteban, G., Zarzalejos, M. y Hevia, P. 2019. Cerámicas a mano pintadas de Sisapo-La Bienvenida (Almodóvar del Campo, Ciudad Real). En E. Rodríguez González y S. Celestino (eds.): *Las cerámicas a mano pintadas postcocción de la península ibérica durante la transición entre el Bronce Final y la I Edad del Hierro*. *Mytra* 4: 75-109. Mérida.
- Esteve, M. 1945. *Excavaciones de Asta Regia (Mesas de Asta, Jerez)*. Campaña de 1942-43. *Acta Arqueológica Hispánica* 3. Madrid.
- 1969. Asta Regia: una ciudad tartésica. En *Tartessos y sus problemas. V Symposium Internacional de Prehistoria Peninsular. Jerez de la Frontera, septiembre 1968*: 111-118. Barcelona.
- Fabbi, M.P. 2010. Capitolo primo. Nella civiltà antica. En *La simbologia dei fiori nella pittura*: 11-26. Cesena.
- Feldman, M.H. 2014. *Communities of Style*. Chicago.
- Fernández Flores, A. y Rodríguez Azogue, A. 2005. Nuevas excavaciones en El Carambolo Alto, Camas (Sevilla). En S. Celestino y J. Jiménez Ávila (eds.): *El periodo Orientalizante. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental*. *Anejos de Archivo Español de Arqueología* 35. Vol. 2: 843-862. Mérida.



- Fernández Flores, A. y Rodríguez Azogue, A. 2007. *Tartessos desvelado. La colonización fenicia del suroeste peninsular y el origen y ocaso de Tartessos*. Córdoba.
- 2010. El Carambolo. Secuencia cronocultural del yacimiento. Síntesis de las intervenciones 2002-2005. En M<sup>a</sup>L. de la Bandera y E. Ferrer (coords.): *El Carambolo, 50 años de un tesoro: 203-270*. Sevilla.
- Fernández Galiano, D. 1979. Notas de prehistoria Seguntina. *Wad-Al-Hayara*, 6: 9-49.
- Fernández Gómez, F. y Buero, M<sup>a</sup>S. 2010. El problema del origen y cronología del Bronce Final-Orientalizante en Andalucía Occidental a través del fondo de cabaña de la Universidad Laboral de Sevilla. *Temas de Estética y Arte*, 24: 69-110.
- Fernández Jurado, J. 1988-89. *Tartessos y Huelva*. *Huelva Arqueológica*, 10-11. Huelva.
- Fernández Miranda, M. 1979. Horizonte cultural tartésico y hallazgos griegos en el sur de la Península. *Archivo Español de Arqueología*, 52: 49-66.
- Fernández Ochoa, C., Zarzalejos, M., Hevia, P. y Esteban, G. 1994. *Sisapo I. Excavaciones arqueológicas en "La Bienvenida", Almodóvar del Campo (Ciudad Real)*. Toledo.
- Fernández Rodríguez, M. 2001. La necrópolis del sector IV-E de Alarcos. En M<sup>a</sup>R. García Huerta y F.J. Morales (coords.): *Arqueología funeraria. Las necrópolis de incineración: 259-284*. Cuenca.
- 2008. El oppidum de Alarcos en los siglos VI-V a. C. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana I. El río Guadiana en época post-orientalizante*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 46: 61-79. Mérida.
- 2012. Apuntes sobre el Bronce Final y la Primera Edad del Hierro en Alarcos (Ciudad Real). En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Final*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 62: 41-64. Mérida.
- Ferrer, E. 2013. Confusiones contemporáneas sobre geografía antigua. A propósito del *Sinus Tartesii* y del *Lacus Ligustinus*. *Addenda et corrigenda. Spal*, 22: 217-218.
- Ferrer, E., Ruiz Cecilia, J.I y García Fernández, F.J. 2017. Nuevos datos sobre el Bronce Final en Osuna. En S. Celestino y E. Rodríguez González (eds.): *Territorios comparados: Los valles del Guadalquivir, el Tajo y el Guadiana en época tartésica. Reunión científica, Mérida (Badajoz, España) 3-4 diciembre 2015*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 80: 79-119. Mérida.
- Figueiredo, M. y Mataloto, R. 2017. Necrópolis rurais sidéricas do Baixo Alentejo setentrional: sociedade e mundo funerário nos Barros de Beja. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos: 353-398*. Mérida.
- Folsom, R.S. 1967. *Handbook of Greek Pottery. A guide for amateurs*. London.
- Frankfort, H. 2010. *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo*. Madrid (1<sup>a</sup> ed. 1954).
- Galán Saulnier, C. 1980. Memoria de la primera campaña de excavaciones en la necrópolis de El Navazo, La Hinojosa (Cuenca). *Noticario Arqueológico Hispano* 8: 141-209.
- Galván, V. 1986. Análisis de pastas cerámicas. En Ruiz Mata y J. Fernández Jurado, *El yacimiento metalúrgico de época tartésica de San Bartolomé de Almonte (Huelva)*. *Huelva Arqueológica* 8. Vol. 1: 275-331.
- García Alfonso, E. 2007. *En la orilla de Tartessos. Indígenas y fenicios en las tierras malagueñas, siglos XI-VI a.C.* Málaga.
- 2016. Las primeras importaciones griegas en Occidente y la cronología de la cerámica geométrica: hacia un nuevo paradigma (I). *Menga. Revista de Prehistoria de Andalucía* 7: 101-132.
- 2017. Las primeras importaciones griegas en Occidente y la cronología de la cerámica geométrica: hacia un nuevo paradigma (II). *Menga. Revista de Prehistoria de Andalucía*, 8: 143-178.
- García Alonso, J.L. 1996. Nombres griegos en - ούσσα en el Mediterráneo Occidental. Análisis lingüístico e histórico. *Complutum*, 7: 105-124.
- García Cardiel, J. 2009. Renacer entre leones. Una nueva perspectiva de los leones de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete). *Lucentum*, 28: 51-68.
- García Carrillo, A. y Encinas Martínez, M. 1988. Necrópolis prerromana en Toledo. *Revista de Arqueología*, 9(90): 62-63.
- García Carrillo, A. y Encinas Martínez, M. 1990. La necrópolis de «Las Esperillas» (Santa Cruz de la Zarza, Toledo). En *Actas del Primer Congreso de arqueología de la provincia de Toledo: 259-274*. Toledo.

- García Fernández, M. 2017. Nuevos datos sobre la Huelva tartésica. La excavación arqueológica de la Calle Concepción. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*: 579-603. Mérida.
- García-Gelabert, M<sup>a</sup>P. y Blázquez, J.M<sup>a</sup> 1996. Relación entre el proceso histórico: Tartessos/colonización fenicia y la Alta Andalucía. *Complutum Extra*, 6(1): 327-338.
- García Huerta, M<sup>a</sup>R. 2017. Animales y simbolismo en la Prehistoria de la península ibérica. En M<sup>a</sup>R. García Huerta y F. Ruiz Gómez (eds.): *Animales y racionales en la historia de España*: 73-112. Madrid.
- 2019. Las cerámicas postcocción de la Meseta Sur: El ejemplo de Alarcos (Ciudad Real). En E. Rodríguez González y S. Celestino (eds.): *Las cerámicas a mano pintadas postcocción de la península ibérica durante la transición entre el Bronce Final y la I Edad del Hierro*. Mytra 4: 39-74. Mérida.
- García Huerta, M<sup>a</sup>R., Morales, F.J. y Ocaña, A. 1999. El poblado de la Edad del Hierro de Peñarroya (Argamasilla de Alba, Ciudad Real). En M. A. Valero (coord.): *I Jornadas de Arqueología ibérica en Castilla-La Mancha*: 221-258. Toledo.
- García Huerta, M<sup>a</sup>R. y Fernández Rodríguez, M. 2000. La génesis del mundo ibérico en la submeseta sur: El tránsito del Bronce Final-I Edad del Hierro en Alarcos. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 26: 47-68.
- García Huerta, M<sup>a</sup>R. y Morales, F.J. 2011. El poblamiento ibérico en el Alto Guadiana. *Complutum*, 22(1): 155-176.
- 2017. El poblado de Alarcos (Ciudad Real) en los inicios del I milenio a.C.: estructuras y materiales cerámicos. *Trabajos de Prehistoria*, 74(1): 108-126.
- García Huerta, M<sup>a</sup>R., Morales, F.J. y Rodríguez González, D. 2018. *De la muerte a la eternidad: la necrópolis ibérica de Alarcos (Ciudad Real)*. Madrid.
- García Martín, J.M. 2011. Las cerámicas griegas. En A. González Prats (ed.): *La Fonteta. Excavaciones de 1996-2002 en la colonia fenicia de la actual desembocadura del río Segura (Guardamar del Segura, Alicante)*. Vol. 1: 531-560. Alicante.
- García Pereira, M. y Gómez Toscano, F. 2012. Um achado da Idade do Bronze em Tavira. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Final*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 62: 327-344. Mérida.
- García I Rubert, D. y Gracia, F. 2011. Phoenician Trade in the North-East of the Iberian Peninsula: A historiographical problem. *Oxford Journal of Archaeology*, 30(1): 33-56.
- García Sanz, C. y Fernández Jurado J. 2000. Peñalosa (Escacena del Campo, Huelva). Un poblado de cabañas del Bronce Final. *Huelva Arqueológica*, 16: 7-87.
- Garrido, J.P. 1970. *Excavaciones en la necrópolis de "La Joya", Huelva (1ª y 2ª campañas)*. Excavaciones arqueológicas en España 71. Madrid.
- Garrido, J.P. y Orta, E.M<sup>a</sup> 1978. *Excavaciones en la necrópolis de "La Joya" Huelva II (3ª, 4ª y 5ª campañas)*. Excavaciones arqueológicas en España 96. Madrid.
- Gastaldi, P. 1998. *Pontecagnano. II.4 La necropoli del Pagliarone*. Napoli.
- Gavala, J. 1959. *La geología de la costa y la bahía de Cádiz y el poema «Ora Maritima», de Avieno*. Madrid.
- Gimbutas, M. 1989. *The Language of the Goddess*. London.
- Gilboa, A. 2013. À-propos Huelva: A reassessment of «early» Phoenicians in the West. En J. Campos Carrasco y J. Alvar (eds.): *Tarteso. El emporio del metal*: 311-342. Córdoba.
- Golan, A. 1991. *Myth and Symbol. Symbolism in Prehistoric Religions*. Jerusalem.
- Gomá, J.L. 2018. *El Bronce Final y la protocolonización en la península ibérica*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- Gomes, F.B. 2018a. Duas terracotas da I Idade do Ferro da necrópole do Olival do Senhor dos Mártires (Alcácer do Sal). *Revista portuguesa de Arqueologia*, 21: 83-97.
- 2018b. La cornalina en el Bronce Final y la Edad del Hierro del sur de Portugal. *Lucentum*, 37: 55-74.
- González De Canales, F. 2004. *Del Occidente mítico griego a Tarsis-Tarteso. Fuentes escritas y documentación arqueológica*. Madrid.

- González De Canales, F., Serrano Pichardo, L. y Llompart, J. 2004. *El emporio fenicio precolonial de Huelva* (ca. 900-770 a. C.). Madrid.
- 2010. El inicio de la Edad del Hierro en el suroeste de la península ibérica, las navegaciones precoloniales y cuestiones en torno a las cerámicas de Huelva. En J.A. Pérez Macías y E. Romero Bomba (eds.): *IV Encuentro de Arqueología del Suroeste. Aracena (Huelva), 27-29 de noviembre de 2009*: 648-697. Publicación digital.
- González De Canales, F. y Llompart, J. 2017. Producción de cerámicas griegas arcaicas en Huelva. *Archivo Español de Arqueología*, 90: 125-145.
- González de Canales, F., Serrano Pichardo, L., Llompart, J., García Fernández, M., Ramon, J., Domínguez Monedero, A.J. y Montaña, A. 2017. Archaeological finds in the deepest anthropogenic stratum at 3 Concepción street in the city of Huelva. *Ancient West and East*, 16: 1-61.
- González de Canales, F., Domínguez Monedero, A.J., Llompart, J. y Montaña, A. 2018. Un nuevo grupo de cerámica arcaica griega (“Grupo H”) fabricado en Tartessos (Huelva, España). *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 44: 133-143.
- González Gómez, C., Sánchez Sánchez, P. y Villafranca, E. 1986. University of Granada. Radiocarbon dates III. *Radiocarbon*, 28(3): 1200-1205.
- González Prats, A. 1979. *Excavaciones en el yacimiento protohistórico de la Peña Negra, Crevillente (Alicante)* (1ª y 2ª campañas). Excavaciones Arqueológicas en España 99. Madrid.
- 1983. *Estudio arqueológico del poblamiento antiguo de la sierra de Crevillente (Alicante)*. Anejos de la Revista Lucentum 1. Alicante.
- 1990. *Nueva luz sobre la protohistoria del Sudeste*. Universidad de Alicante.
- González Rodríguez, R., Aguilar Moya, L. y Barrionuevo, F.J. 1995. Mesas de Asta, un centro indígena tartésico en los esteros del Guadalquivir. En *Tartessos, 25 años después 1968-1993*: 215-237. Jerez de la Frontera.
- González-Tablas, F.J. y Domínguez Calvo, A. 1995. Cerámicas pintadas postcocción: fósil guía y conjunto cultural. *Zephyrus*, 48: 187-198.
- Guerra Doce, E. 2006. Sobre la función y el significado de la cerámica campaniforme a la luz de los análisis de contenido. *Trabajos de Prehistoria*, 63(1): 69-84.
- Guirao, D. 2014. *Caracterización arqueométrica de las cerámicas ibéricas de los yacimientos de Alarcos y el cerro de las Cabezas*. Tesis doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha. Ciudad Real.
- Guirguis, M. y Pla Orquín, R. 2014. Los huevos de avestruz. En A. González Prats (coord.): *La Fonteta-2. Estudio de los materiales arqueológicos hallados en la colonia fenicia de la actual desembocadura del río Segura (Guardamar, Alicante)*. Tomo 2: 573-790. Alicante.
- Hachmann, R. 1983. *Frühe Phöniker im Libanon. 20 Jahre deutsche Ausgrabungen in Kāmid el-Lōz*. Mainz.
- Harrison, R.J. 2004. *Symbols and Warriors. Images of the European Bronze Age*. Bristol.
- Hencken, H. 1968. *Tarquinia, Villanovans and Early Etruscans*. Bulletin of the American School of Prehistoric Research Peabody Museum, Harvard University 23. Vol. 1. Cambridge-Massachusetts.
- Hernández, M.S. 2006. Arte esquemático en la fachada oriental de la península ibérica. 25 años después. *Zephyrus*, 59: 199-214.
- Hernando, A. 2010. *Los primeros agricultores de la península ibérica*. Madrid.
- Higgins, R.A. 1967. *Greek terracottas*. Frome and London.
- Huarte, R. 2002. *El Alcázar de Sevilla. Primeros estudios sobre estratigrafía y evolución constructiva*. Sevilla.
- Hunt M.A. y García Rivero, D. 2017. El asentamiento protohistórico de Jardín de Alá (Salteras, Sevilla). En S. Celestino y E. Rodríguez González (eds.): *Territorios comparados: Los valles del Guadalquivir, el Tajo y el Guadiana en época tartésica. Reunión científica, Mérida (Badajoz, España) 3-4 diciembre 2015*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 80: 47-77. Mérida.
- Invernizzi, A. y Piacentini, P. 2018. *Il Signore degli animali. Un repertorio iconografico tra Antico e Moderno*. Milano.
- Jiménez Ávila, J. 2002. *La toréutica orientalizante en la península ibérica*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 16, Studia Hispano-phoenicia 2. Madrid.

- 2003. Seres híbridos en el repertorio de la toréutica orientalizante de la península ibérica. En I. Izquierdo y H. Le Meaux (eds.): *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos*: 231-257. Madrid.
- 2008 (ed.). *Sidereum Ana I. El río Guadiana en época post-orientalizante*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 46. Mérida.
- 2012 (ed.). *Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Final*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 62. Mérida.
- 2016. El Post-orientalizante, entre España y Portugal; entre lo tartésico y lo turdetano. *Cadernos do Museu da Lucerna, II. Atas da Mesa Redonda Turdetânea e turdetanos*: 38-60. Castro Verde.
- 2017a. (ed.) *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*. Mérida.
- 2017b. Ancha es Tartessos. El Periodo Orientalizante (Siglos VIII-VI a.C.) en el tramo extremeño del Guadiana. En J. Jiménez Ávila (ed.), *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*: 69-106. Mérida.
- Jiménez Ávila, J. y Haba, S. 1995. Materiales tartésicos del solar de Portaceli (Medellín, Badajoz). *Complutum*, 6: 235-244.
- Jiménez Ávila, J. y Barrientos, T. 1997. Los silos de Morería (Mérida) y otros datos sobre la transición del Bronce Final a la Primera Edad del Hierro en la provincia de Badajoz. *Mérida. Excavaciones Arqueológicas 1994-1995. Memoria 1*: 223-229.
- Jiménez Ávila, J. y Ortega, J. 2001. El poblado orientalizante de El Palomar (Oliva de Mérida, Badajoz). Noticia preliminar. En D. Ruiz Mata y S. Celestino (eds.): *Arquitectura Oriental y Orientalizante en la península ibérica*: 227-248. Madrid.
- 2008. El poblamiento en llano del Guadiana Medio durante el Periodo Post-Orientalizante. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana I. El río Guadiana en época post-orientalizante*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 46: 251-281. Mérida.
- Jiménez Ávila, J. y Guerra Millán, S. 2012. El Bronce Final en Medellín. Estudio preliminar del corte SMRO. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Final*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 62: 65-110. Mérida.
- Jiménez Ávila, J. y Heras, F.J. 2017. La ocupación orientalizante de la Escuela de Hostelería de Mérida. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*: 107-129. Mérida.
- Jiménez Barrientos, J.C. 1986. Un vaso a mano con decoración pintada procedente de la Cruz del Negro (Carmona, Sevilla). *Habis*, 17: 477-490.
- Johannowsky, W. 1983. *Materiali di Età Arcaica dalla Campania*. Napoli.
- Jully, J.J. 1978. Copas jonias y tipos relacionados. *Saguntum*, 13: 265-293.
- Karageorghis, V. 1971. *Chipre*. Barcelona.
- 1987. Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1986. *Bulletin de Correspondance Hellenique*, 111: 663-733.
- 2003. Heroic Burials in Cyprus and other Mediterranean Regions. En N. Chr. Stampolidis and V. Karageorghis (eds.): *Sea Routes...Interconnections in the Mediterranean 16th-6th c. BC. Proceedings of the International Symposium held at Rethymnon, Crete, september 29th-october 2nd 2002*: 339-351. Athens.
- 2004. *Chipre: encrucijada del Mediterráneo oriental 1600-500 a.C.* Barcelona.
- Karageorghis, J. 1987. *La Grande Déesse de Chypre et son culte a travers l'iconographie, de l'époque néolithique au VIème s. a.C.* (Collection de la Maison de l'orient Méditerranéen Ancien, 5, Série archéologique, 4). Lyon.
- Karageorghis, V. y Des Gagniers, J. 1974a. *La Céramique Chypriote de Style Figuré. Âge du Fer (1050-500 AV. J.-C.)*. Biblioteca di antichità cipriote 2. Vol. 1. Roma.
- 1974b. *La Céramique Chypriote de Style Figuré. Âge du Fer (1050-500 AV. J.-C.)*. Biblioteca di antichità cipriote 2. Vol. 2. Roma.
- 1974c. *La Céramique Chypriote de Style Figuré. Âge du Fer (1050-500 AV. J.-C.)*. Biblioteca di antichità cipriote 2. Vol. 3. Roma.
- Karageorghis, V., Mertens, J. y Rose, E. 2000. *Ancient Art from Cyprus: The Censola Collection in the Metropolitan Museum of Art*. New York.

- Kourou, N. 2005. Early Iron Age Greek Imports in Italy. A comparative approach to a case study. En G. Bartoloni y F. Delfino (eds.): *Oriente e Occidente: Metodi e discipline a confronto. Riflessioni sullacronologia dell'Età del Ferro in Italia. Atti dell'incontro di studi. Roma, 30-31 ottobre, 2003*. *Mediterranea* 1: 497-515. Pisa-Roma.
- Kukah, E. 1979. Roseta y cruz de carácter simbólico. En *XV Congreso Nacional de Arqueología, Lugo, 1977*: 803-810. Zaragoza.
- Kunisch, N. 1998. *Ornamente geometrischer Vasen. Ein Compendium*. Köln-Weimer-Wien.
- Lacalle, R. 2019. *Los símbolos de la Prehistoria. Mitos y creencias del Paleolítico Superior y del Megalitismo europeo*. Córdoba. 2ª ed. (1ª ed. 2011).
- Ladrón De Guevara, I. 1994. *Aportación al estudio de la cerámica con impresiones digitales en Andalucía*. Cádiz.
- Le Meaux, H. 2003. Imitations et appropriations des images d'êtres hybrides sur les objets orientalisants de la Péninsule Ibérique. Transmission des modèles. En I. Izquierdo y H. Le Meaux (eds.): *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos*: 183-187. Madrid.
- Lechuga, M.A. y Soto, M. 2017. La tumba de la mujer y el joven del cerro de los Vientos (Puente del Obispo, Baeza). *La dama, el Príncipe, el Héroe y la Diosa*: 9-17. Jaén.
- Linares, J., Huertas, F. y Capel, J. 1983. La arcilla como material cerámico. Características y comportamiento. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 8: 479-490.
- López Amador, J.J., Bueno Serrano, P., Ruiz Gil, J.A. y De Prada Junquera, M. 1996. *Tartessos y fenicios en Campillo. El Puerto de Santa María, Cádiz. Una aportación a la cronología del Bronce Final en el occidente de Europa*. Puerto de Santa María.
- López Ambite, F. 2008. Objetos de bronce y hierro. Broches de cinturón. En M. Almagro-Gorbea (dir.): *La necrópolis de Medellín. II Estudio de los hallazgos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-2, *Studia Hispano-phoenicia* 5-2: 513-528. Madrid.
- López Castro, J.L. 2005. Aristocracia fenicia y aristocracias autóctonas. Relaciones de intercambio. En S. Celestino y J. Jiménez Ávila (eds.): *El periodo Orientalizante. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 35. Vol. 1: 405-421. Mérida.
- López Castro, J.L., Ferjaoui, A., Mederos, A., Martínez Hahn Müller, V. y Ben Jerbania, I. 2016. La colonización fenicia inicial en el Mediterráneo Central: Nuevas excavaciones arqueológicas en Útica (Túnez). *Trabajos de Prehistoria*, 73(1): 68-89.
- López Jiménez, O. y Benet, N. 2004. Nuevos resultados en la investigación sobre «La Plaza de Toros» del cerro de San Pelayo (Martinamor, Salamanca): Un enterramiento tumular con inhumación en los inicios del primer milenio en el área occidental de la meseta norte. *Trabajos de Prehistoria*, 61(1): 157-173.
- López Palomo, L.A. 1981. Alhonor: (excavaciones de 1973 a 1978). *Noticiero Arqueológico Hispánico*, 11: 33-187.
- López Roa, C. 1977. La cerámica con decoración bruñida en el suroeste peninsular. *Trabajos de Prehistoria*, 34: 341-370.
- López Rosendo, E. 2005. El perfume en los rituales orientalizantes de la península ibérica. En S. Celestino y J. Jiménez Ávila (eds.): *El Periodo Orientalizante. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 35. Vol. 1: 669-681. Mérida.
- 2018. Olla tartésica con motivo oriental. *La pieza del mes. 24 de febrero de 2018*: 1-11. Museo Arqueológico Municipal de Jerez.
- Lorrio, A.J. 1988-89. Cerámica gris orientalizante de la necrópolis de Medellín (Badajoz). *Zephyrus*, 61-62: 283-314.
- 2008a. Objetos de bronce y hierro. Cuchillos. En M. Almagro-Gorbea (dir.): *La necrópolis de Medellín. II Estudio de los hallazgos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-2, *Studia Hispano-phoenicia* 5-2: 566-571. Madrid.

- 2008b. Cerámica gris. En M. Almagro-Gorbea (dir.): *La necrópolis de Medellín. II Estudio de los hallazgos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-2, Studia Hispano-phoenicia 5-2: 671-723. Madrid.
- 2008c. *Qurénima. El Bronce Final del sureste de la península ibérica*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 27, Anejo de la Revista Lucentum 17. Madrid.
- Lucas, M<sup>a</sup>R 1989. El vaso teromorfo del Poblado Grande de Tossal Redó (Calaceite, Teruel) y su contexto arqueológico. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 16: 169-210.
- 1993. *El arte calcolítico*. Historia 16 81. Madrid.
- Lucas, M<sup>a</sup>R. y Alonso, M<sup>a</sup>A. 1989. Vaso de la primera Edad del Hierro pintado con decoración antropomorfa: cerro de San Antonio. Madrid. En *XIX Congreso Nacional de Arqueología, Castellón de la Plana, 1987*. Vol. 2: 269-284. Zaragoza.
- Luzón, J.M<sup>a</sup> y Ruiz Mata, D. 1973. *Las raíces de Córdoba. Estratigrafía de la Colina de los Quemados*. Córdoba.
- Maier, J. 2004. Imagen del toro en Tartessos. *Revista de Estudios Taurinos*, 18: 51-80.
- Maluquer De Motes, J. 1954a. *El yacimiento hallstático de Cortes de Navarra. Estudio crítico I*. Pamplona.
- 1954b. Los poblados de la Edad del Hierro, de Cortes de Navarra. *Zephyrus*, 5: 1-22.
- 1957a. La cerámica pintada hallstática del nivel inferior del Castro de Sanchorreja (Ávila). *Zephyrus*, 8(2): 286-287.
- 1957b. De metalurgia tartésica: El bronce Carriazo. *Zephyrus*, 8(2): 157-168.
- 1958. *El castro de los Castillejos en Sanchorreja*. Ávila-Salamanca.
- 1960. Nuevas orientaciones en el problema de Tartessos. En *I Symposium de Prehistoria peninsular*: 273-301. Pamplona.
- 1975. *Tartessos. La ciudad sin historia*. Barcelona.
- 1994. *Excavaciones de El Carambolo, Sevilla. Notas y experiencias personales*. 1958. M<sup>a</sup>E. Aubet (ed.): *Cásicos de la Arqueología de Huelva*, 5. Huelva.
- Mancebo, J., De La Bandera, M<sup>a</sup>L. y García, J.M. 1992. La cerámica gris a torno del yacimiento orientalizante de Montemolín (Sevilla). *Trabajos de Prehistoria*, 49: 277-293.
- Manchón, A. 2014. Pietas erga patriam: la propaganda política de Quinto Sertorio y su trascendencia en las fuentes literarias clásicas. *Bolskan*, 25: 153-172.
- Marín, M<sup>a</sup>C. y Ferrer, E. 2011. El Bronce Carriazo. Historia y lectura iconográfica de una pieza singular. En J. Belmonte y J.C. Oliva (coords.): *Esta Toledo, aquella Babilonia*: 615-465. Cuenca.
- Martín Bravo, A.M. 1998. Evidencias del comercio tartésico junto a puertos y vados de la cuenca del Tajo. *Archivo Español de Arqueología*, 71: 37-52.
- Martín De La Cruz, J.C. 1987. *El Llanete de los Moros. Montoro, Córdoba*. Excavaciones Arqueológicas en España 151. Madrid.
- 2003. La época orientalizante en la actual provincia de Córdoba. En J.J. Blánquez (ed.), *Cerámicas orientalizantes del Museo de Cabra*: 56-77. Madrid.
- Martín Ruiz, J.M. 2000. Cerámicas a mano en yacimientos fenicios de Andalucía. En M. Barthélemy y M<sup>a</sup>E. Aubet (coords.): *Actas del IV Congreso Internacional de Fenicios y Púnicos. Cádiz, del 2 al 6 de octubre de 1995*. Vol. 4: 1625-1630. Cádiz.
- Martínez Navarrete, M<sup>a</sup>I. 1987. Los primeros periodos metalúrgicos. En *130 años de arqueología madrileña*: 59-108. Madrid.
- Martínez Navarrete, M<sup>a</sup>I. y Pérez De La Sierra, J. 1980. Sima «Cabeza de la Fuente», Boniches de la Sierra (Cuenca). *Noticiario Arqueológico Hispano*, 10: 65-94. Madrid.
- Martínez Santa-Olalla, J. 1935. Cerámica pintada celta de la península ibérica. En *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria* 14: 263-265. Madrid.
- Mazar, A. 2004. Greek and Levantine Iron Age Chronology: A Rejoinder. *Israel Exploration Journal*, 54: 24-36.
- Mederos, A. 1996. La conexión levantino-chipriota. Indicios del comercio atlántico con el Mediterráneo oriental durante el Bronce Final (1150-950 a.C.). *Trabajos de Prehistoria*, 53(2): 95-115.

- 1999. Ex Occidente Lux. El comercio micénico en el Mediterráneo Central y Occidental (1625-1100 a.C.). *Complutum*, 10: 229-266.
- 2005. La cronología fenicia. Entre el Mediterráneo oriental y el occidental. En S. Celestino y J. Jiménez Ávila (eds.): *El periodo Orientalizante. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 35. Vol. 1: 305-346. Mérida.
- 2017. La cronología de la cerámica pintada monocroma roja tipo Carambolo del Bronce Final IIC-III e inicios de la Edad del Hierro del suroeste de la Península Ibérica (1150-825 a.C.). En D. Brandherm (Hrg.), *Memento dierum antiquorum... Festschrift für Majolie Lenerz-de Wilde zum 70. Geburtstag*: 105-125. Hagen.
- Menanteau, L. 1982. *Les Marismas du Guadalquivir, exemple de transformation d'un paysage alluvial au cours du Quaternaire récent*. Paris.
- Miguel, P. 2017. Hacia la configuración del *oppidum* oretano: Calatrava la Vieja en la transición Bronce Final-Hierro I. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 43: 33-45.
- 2019a. Calatrava la Vieja (Carrión de Calatrava, Ciudad Real) durante la Primera Edad del Hierro (c. fin s. VIII-550 a.C.). *Spal*, 28(1): 79-96.
- 2019b. Reseña. Las cerámicas a mano pintadas postcocción de la península ibérica durante la transición entre el Bronce Final y la I Edad del Hierro. *Complutum*, 30(2): 449-451.
- 2020. Motivos orientales en ambientes locales: la flor de loto en las cerámicas pintadas San Pedro II de Alarcos. En *Un viaje entre el Oriente y el Occidente del Mediterráneo. Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos*. Mytra, 5, vol. 4: 1769-1776.
- Molina González, F. 1978. Definición y sistematización del Bronce Tardío y Final en el Sudeste de la península ibérica. *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 3: 159-232.
- Molina González, F., De La Torre, F., Nájera, T., Aguayo, P. y Sáez, L. 1979. Excavaciones en Úbeda la Vieja y Cabezuelos (Jaén). En *XV Congreso Nacional de Arqueología*. Lugo. 1977: 287-296. Zaragoza.
- Molina González, F., Mendoza, A., Saez, L., Arteaga, O., Aguayo, P. y Roca, M. 1983. Nuevas aportaciones para el estudio del origen de la cultura ibérica en la Alta Andalucía. La Campaña de 1980 en el cerro de los Infantes. En *XVI Congreso Nacional de Arqueología, Cartagena, 1982*: 689-708. Zaragoza.
- Monge Soares, A.M. 2005. Os povoados do Bronze Final do Sudoeste na margen esquerda portuguesa do Guadiana: novos dados sobre a cerâmica de ornatos bruñidos. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 8(1): 111-145.
- Monge Soares, A.M., Antunes, S. y De Deus, M. 2012. O Passo Alto no contexto dos povoados fortificados do Bronze Final do sudoeste. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Fina*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 62: 249-276. Mérida.
- Monge Soares, R. y Monge Soares, A.M. 2017. O Cabeço Redondo (Moura). Um edifício monumental e singular na margen esquerda do Guadiana. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*: 421-441. Mérida.
- Monge Soares, R., Baptista, L., Pinheiro, R., Oliveira, L., Rodrigues, L. y Vale, N. 2017. A necrópole da I Idade do Ferro do Monte do Bolor 1-2 (São Brissos, Beja). En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*: 263-301. Mérida.
- Morales, F.J. 2010. *El poblamiento de la época íbera en la Provincia de Ciudad Real*. Cuenca.
- Morena, J.A. 2000. *Las cerámicas tartésicas con decoración incisa y digitada del Monte Horquera (Nueva Carteya, Córdoba)*. Cabra.
- Morín, J., Urbina, D., Montero, I. y López López, G. 2017. La cultura material. Los objetos visibles. En *Colonos en los inicios de la Edad del Hierro en Madrid. Las longhouses de las Camas en Villaverde Bajo*: 40-59. Madrid.
- Murillo, J.F. 1989. Cerámicas tartésicas con decoración orientalizante. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 16: 149-167.
- 1994. *La cultura tartésica en el Guadalquivir Medio*. Ariadna 13-14. Córdoba.

- Neri, S. 2010. *Il tornio e il penello. Ceramica depurata di tradizione geometrica di época orientalizante in Etruria meridionale*. Officina etruscologia 2. Roma.
- Nijboer, A.J. 2013. Banquet, Marzeah, Symposion and Symposium during the Iron Age: dispartity and mimicry. En F. de Angelis (ed.): *Regionalism and globalism in Antiquity. Exploring their limits*: 95-125. Leuven-Paris-Walpole.
- Nijboer, A.J. y Van Der Plicht, H. 2008. The Iron Age in the Mediterranean: recent radiocarbon research at the Univerity of Groningen. En *A new Dawn for the Dark Age? Shifting Paradigms in Mediterranean Iron Age Chronology*. BAR International Series 1871: 103-118. Oxford.
- Núñez, F.J. 2015. Reflexiones sobre la cronología de los inicios de la Edad del Hierro en el Mediterráneo occidental y sus problemas. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 41: 23-37.
- Olmos, R. 2003. La imagen en la cultura tartésica. En J.J. Blázquez (ed.): *Cerámicas orientalizantes del Museo de Cabra*: 32-55. Madrid.
- 2008-2009. El estanque de la diosa. Representaciones de raigambre oriental y mediterránea en la iconografía ibérica. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 45: 111-127.
- Orta, E.M<sup>a</sup> y Garrido, J.P. 1963. La tumba oientalizante de «La Joya», Huelva. *Trabajos de Prehistoria*, 11: 7-36.
- Pachón, J.A. y Carrasco, J. 2005. *Las cerámicas policromas orientalizantes y del Bronce Final desde la perspectiva granadina*. Granada.
- Paoletti, O. 2012. *Ceramica geometrica greca nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze*. Firenze.
- Papadopoulos, J.K. 2017. An Athenian Middle Geometric II Krater from the Athenian Agora and the Potter who painted it. En V. Vlachou y A. Gadolou (eds.): *ΤΕΡΨΙΣ. Studies in Mediterranean Archaeology in honour of Nota Kourou*. Études d'Archéologie 10: 29-38. Bruxelles.
- Papalexandrou, N. 2010. Are there hybrid visual cultures? Reflections on the Orientalizing Phenomena in the Mediterranean of the Early First Millennium BCE. *Ars Orientalis*, 38: 31-48.
- Palol, P. de 1966. Estado actual de la investigación prehistórica y arqueológica en la Meseta Castellana. En *IX Congreso Nacional de Arqueología, Valladolid, 1965*: 24-35. Zaragoza.
- Parcak, S. 2010. The Physical Context of Ancient Egypt. En A.B. Lloyd (ed.): *A Companion to Ancient Egypt*. Vol. 1: 3-22. Malden.
- Pavón, I. 1998. *El tránsito del II al I milenio a.C. en las cuencas medias de los ríos Tajo y Guadiana: La Edad del Bronce*. Salamanca.
- Pellegrino, C. y Rossi, A. 2011. *Pontecagnano. I.1 Città e Campagna nell'Agro Picentino (gli escavi dell'autostrada 2001-2006)*. Fisciano.
- Pellicer, M. 1969. Las primeras cerámicas a torno pintadas andaluzas y sus problemas. En *Tartessos y sus problemas. V Symposium Internacional de Prehistoria Peninsular. Jerez de la Frontera, septiembre 1968*: 291-310. Barcelona.
- 1979-80. Ensayo de periodización y cronología tartésica y turdetana. *Habis*, 10-11: 307-333.
- 1986. El Bronce Reciente e inicios del Hierro en Andalucía Oriental. *Habis*, 17: 433-475.
- 1987-88. La cerámica a mano del Bronce Reciente y del orientalizante en Andalucía. *Habis*, 18-19: 461-483.
- 2000. El proceso orientalizante en el occidente ibérico. *Huelva Arqueológica*, 16: 89-134.
- 2006. Momentos precoloniales y precolonización en Iberia. *Rivista di Studi Fenici*, 34(1): 9-36.
- 2007. *La necrópolis Laurita (Almuñécar, Granada) en el contexto de la colonización fenicia*. Cuadernos de Arqueología Mediterránea 15. Barcelona.
- Pellicer, M. y Schüle, W. 1962. *El cerro del Real, Galera (Granada) (Excavaciones Arqueológicas en España, 12)*. Madrid.
- Pellicer, M., Escacena, J.L. y Bendala, M. 1983. *El cerro Macareno*. Excavaciones Arqueológicas en España 124. Madrid.
- Pellicer, M. y Amores, F. de 1985. Protohistoria de Carmona. Los cortes estratigráficos CA-80/A y CA-80/C. *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 22: 55-189.



- Pereira Pinto De Oliveira, C.F. 2008. Produção e consumo de cerâmica manual no Castelo de Castro Marim durante os séculos VI e V A.N.E. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana I. El río Guadiana en época post-orientalizante*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 46: 447-467. Mérida.
- 2012. O Castelo de Castro Marim durante a etapa final da Idade do Bronze. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Final*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 62: 345-362. Mérida.
- Pereira Sieso, J. 2008. Nuevos escenarios en el circuito de intercambios de época colonial: los vados del Tajo. En D. García i Rubert, I. Moreno y F. Gracia (coords.): *Contactes. Indígenes i fenicis a la Mediterrània occidental entre els segles VIII i VI a.n.e.*: 191-209. Barcelona.
- 2012. La tumba de la Casa del Carpio (Belvís de la Jara, Toledo). Un enterramiento femenino de época orientalizante. En L. Prados, C. López Ruiz y J. Parra (coords.): *La arqueología funeraria desde una perspectiva de género*: 201-214. Madrid.
- 2019. Las cerámicas pintadas del Tajo: el ejemplo de la Casa del Carpio (Toledo). En E. Rodríguez González y S. Celestino (eds.): *Las cerámicas a mano pintadas postcocción de la península ibérica durante la transición entre el Bronce Final y la I Edad del Hierro*. Mytra 4: 145-160. Mérida.
- Pereira Sieso, J. y Álvaro, E. de 1986. Aportes orientalizantes en el valle del Tajo. Una tumba de la transición Bronce-Hierro: El Carpio (Belvís de la Jara, Toledo). *Revista de Arqueología*, 7(62): 29-39.
- 1988. Una tumba de la transición Bronce-Hierro en la Meseta Sur: El Carpio (Belvis de La Jara, Toledo). En *I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*. Tomo 3: 279-289. Toledo.
- Pérez Avilés, J.J. y Vélez, J. 1996. Estudio sobre la Protohistoria de Valdepeñas y su comarca. *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 22: 9-37.
- Pérez Macías, J.A., Cabaco, B. y García Teyssandier, E. 2017. Primer avance sobre el asentamiento fenicio de Ayamonte (Huelva). En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*: 467-492. Mérida.
- Pérez Martín, R. 1985. La cerámica pintada del dolmen de la Veguilla (Salamanca). En *XVII Congreso Nacional de Arqueología, Logroño, 1983*: 177-186. Zaragoza.
- Polvorinos Del Río, A.J. 2010. Análisis arqueométrico de cerámicas del asentamiento de El Trastejón (Huelva) y Sierra Morena Occidental. En V.M. Hurtado, L. García Sanjuán y M.A. Hunt (coords.): *El asentamiento de El Trastejón (Huelva). Investigación en el marco de los procesos sociales y culturales de la Edad del Bronce en el suroeste de la península ibérica*: 262-279. Sevilla.
- Prados, F. 2008. *Arquitectura púnica. Los monumentos funerarios*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 44. Madrid.
- Ramon, J. 1995. *Las ánforas fenicio-púnicas del Mediterráneo central y occidental*. Barcelona.
- Ramos, R. 1997. Las representaciones de grifos en la cerámica ibérica de La Alcudia. Su interpretación simbólica. En *Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología, Elche, 1995*: 313-318. Elche.
- Rastrelli, A. 2005. Il banchetto in Etruria: Le rappresentazioni. En *Cibi e sapori nel Mondo Antico*: 44-55. Firenze.
- Rathje, A. y Wriedt, L. 2000. Ceramic Interconnections in the Mediterranean. En M. Barthélemy M<sup>re</sup>. Aubet (coords.): *Actas del IV Congreso Internacional de Fenicios y Púnicos. Cádiz, del 2 al 6 de octubre de 1995*. Vol. 4: 1875-1883. Cádiz.
- Renfrew, C. 1982. *Towards and archaeology of mind*. Cambridge.
- 1993. Cognitive Archaeology: Some Thoughts on the Archaeological Thought. *Cambridge Archaeological Journal*, 3 (2): 248-250.
- 1994. Towards a cognitive archaeology. En C. Renfrew y E.B. Zubrow (eds.): *The ancient mind. Elements of cognitive archaeology*. Cambridge: 3-12.
- 1998. Mind and Matter: Cognitive Archaeology and External Symbolic Storage. En C. Renfrew and C. Scarre (eds.): *Cognition and Material Culture: the Archaeology of Symbolic Storage*. Cambridge: 1-6.
- Renfrew, C. y Bahn, P. 2008. *Arqueología. Conceptos clave*. Madrid. (1<sup>a</sup> ed. 2005).
- Rezania, P. 2011. Symbol of lotus in Ancient World. *Life Science Journal*, 8(3): 309-312.

- Rivero De La Higuera, M<sup>a</sup>C. 1972-73. Materiales inéditos de la cueva de Boquique. Datos para una nueva sistematización de la Edad del Bronce en Extremadura. *Zephyrus*, 23-24: 101-133.
- Rizzone, V.G. 2000. *La ceramica di importazione corinzia nel Persephoneion di Locri Epizefiri e la distribuzione di questa classe ceramica nei mercati occidentali I*. Tesis doctoral. Università di Roma La Sapienza. Roma.
- Rodríguez Azogue, A. y Fernández Flores, A. 2005. El santuario orientalizador del cerro del Carambolo, Camas (Sevilla). Avance de los resultados de la segunda fase de la intervención. En S. Celestino y J. Jiménez Ávila (eds.): *El periodo Orientalizador. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 35. Vol. 2: 863-872. Mérida.
- Rodríguez González, E. 2018. *El poblamiento del valle medio del Guadiana durante la I Edad del Hierro*. Bibliotheca Praehistorica Hispana 34. Madrid.
- Rodríguez González, E. y Celestino, S. 2017. El valle Medio del Guadiana durante la I Edad del Hierro: una nueva lectura sobre su organización territorial. En S. Celestino y E. Rodríguez González (eds.): *Territorios comparados: Los valles del Guadalquivir, el Tajo y el Guadiana en época tartésica. Reunión científica, Mérida (Badajoz, España) 3-4 diciembre 2015*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 80: 213-236. Mérida.
- 2019a. (eds.). *Las cerámicas a mano pintadas postcocción de la península ibérica durante la transición entre el Bronce Final y la I Edad del Hierro*. Mytra 4. Mérida.
- 2019b. Las cerámicas pintadas postcocción en el valle medio del Guadiana. En S. Celestino y E. Rodríguez González (eds.): *Las cerámicas a mano pintadas postcocción de la península ibérica durante la transición entre el Bronce Final y la I Edad del Hierro*. Mytra 4: 111-129. Mérida.
- Rodríguez González, E., Carbonell, P. y Casals, J.R. 2019. Lost colours: Photogrammetry, image analysis using the DStretch plugin, and 3-D modelling of post-firing painted pottery from the south west Iberian Peninsula. *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 13: 1-11.
- Rodríguez Hernández, J. 2018. *Las comunidades de la Edad del Hierro en el occidente de la Meseta: cultura material, poder y sociedad*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- Rodríguez López, I. 1988. La gran Diosa Madre: Señora del Mediterráneo prehelénico. *Revista de Arqueología*, 9(81): 38-45.
- Rojas, J.M. y Gómez Laguna, A.J. 2012. Primera Edad del Hierro. Nuevos yacimientos. Las cabañas de la Primera Edad del Hierro del yacimiento de la Dehesa de Ahín (Toledo). En J. Morín y D. Urbina (eds.): *El primer milenio antes de Cristo en la Meseta Central. De la Longhouse al oppidum*. Vol. 1: 197-256. Madrid.
- Román, J.M. 2004. Evidencias funerarias de la Edad del Bronce en Carmona: I.A.P. en el solar N<sup>o</sup> 1 de la calle Torre del Oro. *Anuario Arqueológico de Andalucía. 2004.2. Sevilla: 1000-1050*. Sevilla.
- Román, J.M. y Vázquez, J. 2004. Carmona tartésica: I.A.P. en el solar N<sup>o</sup> 20 de la calle Diego Navarro. *Anuario Arqueológico de Andalucía. 2004.2. Sevilla: 965-999*. Sevilla.
- Romero Carnicero, F. y Ramírez Ramírez, M<sup>a</sup>L. 1996. La cultura del Soto. Reflexiones sobre los contactos entre el Duero Medio y las tierras del sur peninsular durante la Primera Edad del Hierro. *Complutum extra*, 6: 313-326.
- Romero-Gómez, P., González, J.C., Bustamante, A., Ruiz-Conde, A. y Sánchez-Soto, P. J. 2013. Estudio *in situ* de la transformación térmica de limonita utilizada como pigmento procedente de Perú. *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio* 52 (3): 127-131.
- Rouillard, P. 1991. *Les Grecs et la Peninsule Iberique du VIIIe au IVe siècle avant Jésus-Christ*. Paris.
- Rowlands, M. y Van Dommelen, P. 2013. *Material culture and postcolonial theory*. Routledge.
- Rufete, P. 1988-89. Las cerámicas de engobe rojo de Huelva. *Huelva Arqueológica*, 10-11: 9-40.
- Ruiz-Gálvez, M<sup>a</sup>L. 1992. La novia vendida: orfebrería, herencia y agricultura en la protohistoria de la península ibérica. *Spal*, 1: 219-251.
- 1993. El occidente de la península ibérica. Punto de encuentro entre el Mediterráneo y el Atlántico a fines de la Edad del Bronce. *Complutum*, 4: 41-68.

- 1998. *La Europa Atlántica en la Edad del Bronce*. Barcelona.
- 2014. La iberia «atlántica», un umbral entre oriente y occidente. En M. Almagro-Gorbea (ed.): *Protohistoria de la península ibérica: Del Neolítico a la romanización*: 161-181. Burgos.
- Ruiz-Gálvez, M<sup>a</sup>L. y Galán, E. 1991. Las estelas del suroeste como hitos de vías ganaderas y rutas comerciales. *Trabajos de Prehistoria*, 48: 257-253.
- Ruiz Gil, J.A. y López Amador, J.J. 2001. *Formaciones sociales agropecuarias en la Bahía de Cádiz. 5000 años de adaptación ecológica en la Laguna del Gallo, El Puerto de Santa María. Memoria arqueológica de Pocito Chico I (1997- 2001)*. Sanlúcar de Barrameda.
- 2004. Las piezas de la cabaña del Bronce Final de Pocito Chico en su contexto (Pto. de Sta. María). *Mirando al mar. Perspectivas desde el Poniente Mediterráneo: II y I milenio a.C.* Revista de Prehistoria, 3: 11-13.
- Ruiz Mata, D. 1979. El Bronce Final -fase inicial- en Andalucía Occidental. Ensayo de definición de sus cerámicas. *Archivo Español de Arqueología*, 52: 3-19.
- 1984-85. Puntualizaciones sobre la cerámica pintada tartésica del Bronce Final-Estilo carambolo o Guadalquivir I-. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 11-12: 225-243.
- 1991. El túmulo 1 de la necrópolis de Las Cumbres. En *I-IV Jornadas de arqueología fenicio-púnica. Ibiza, 1986-89*: 207-220. Ibiza.
- 1995a. Las cerámicas del Bronce Final. Un soporte tipológico para delimitar el tiempo y el espacio tartésico. En *Tartessos, 25 años después 1968-1993*: 265-313. Jerez de la Frontera.
- 1995b. El vino en época prerromana en Andalucía occidental. En S. Celestino (ed.): *Arqueología del vino. Los orígenes del vino en Occidente*: 159-212. Jerez de la Frontera.
- 2014. La cerámica pintada geométrica tartésica. En *La pieza del mes. 27 de septiembre de 2014*: 1-11. Museo Arqueológico Municipal de Jerez.
- Ruiz Mata, D., Blázquez, J.M<sup>a</sup> y Martín De La Cruz, J.C. 1981. Excavaciones en el Cabezo de San Pedro (Huelva). Campaña de 1978. *Huelva Arqueológica*, 5: 149-316.
- Ruiz Mata, D. y Fernández Jurado, J. 1986. *El yacimiento metalúrgico de época tartésica de San Bartolomé de Almonte (Huelva)*. Huelva Arqueológica 8. 2 vols.
- Ruiz Mata, D. y Pérez C.J. 1988. La necrópolis tumular de Las Cumbres. Puerto de Santa María. El Túmulo 1. *Revista de Arqueología*, 9(87): 36-47.
- Ruiz Mata, D. y Vallejo, I. 2002. Continuidad y cambio durante el siglo VI a.C. Las cerámicas del Corte C de cerro Macareno (La Rinconada, Sevilla). *Spal*, 11: 197-218.
- Ruiz Mata, D. y Gómez Toscano, F. 2008. El final de la Edad del Bronce en el suroeste ibérico y los inicios de la colonización fenicia en Occidente. En S. Celestino, N. Rafel y X-L. Armada Pita (eds.): *Contacto cultural entre el Mediterráneo y el Atlántico (siglos XII-VIII a.n.e)*. *La precolonización a debate*: 323-353. Madrid.
- Ruiz Rodríguez, A. y Molinos, M. 2007. *Íberos en Jaén*. Jaén.
- Salvador, R.M. y Pereira, J.A. 2017. A Paisagem funerária a oeste de Beja no período orientalizante. As necrópoles de Carlota (São Brissos) e Cinco Reis 8 (Santiago Maior). En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*: 333-352. Mérida.
- San Nicolás, M<sup>a</sup> del P. 1975. Las cáscaras de huevo de avestruz fenicio-púnico en la península ibérica. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 2: 75-100.
- Sánchez Andreu, M. 1994. *Las necrópolis tumulares de Los Alcores (Sevilla)*. Cádiz.
- Sánchez, A., Tuñón, J.A., Parras, D.J., Montejo, M., Lechuga, M.A., Ceprián, B., Soto, M. y Luque, A. 2019. MRS, EDXRF and GC-MS analysis for research on the ritual and funerary areas of *cerro de los Vientos* (Baeza, Jaen, Spain). Native and Eastern Mediterranean influences. *Journal of Archaeological Science: Reports*, 28: 1-14.
- Santos, F., Antunes, S., De Deus, M. y Grilo, C. 2017. A Necrópole de Palhais (Beringel, Beja). En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos*: 227-261. Mérida.

- Santos Villaseñor, J. 2005. Motivos ornamentales orientalizantes en las cerámicas de la Primera Edad del Hierro en la Meseta Norte: La Aldehuela (Zamora). En S. Celestino y J. Jiménez Ávila (eds.): *El periodo Orientalizante. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 35. Vol. 2: 1025-1038. Mérida.
- Sardá, S. 2008. Servir el vino. Algunas observaciones sobre la adopción del *oinochos* en el curso inferior del Ebro (s. VII-VI a.C.). *Trabajos de Prehistoria*, 65(2): 95-115.
- Savio, G. 2004. *Le uova di struzzo dipinte nella cultura punica*. Bibliotheca Archaeologica hispana 22, Studia Hispano-Phoenicia 3). Madrid.
- Schattner, T.G. 2000. Formas de Grecia oriental en la cerámica «tartésica». *Habis*, 31: 63-72.
- Schlögl, H. 1980. Lotos. En W. Helk y W. Westendorf (Hrsg.): *Lexikon der Ägyptologie* 3. Wiesbaden: 1091-1096.
- Schubart, H. 1971. Acerca de la cerámica del Bronce Tardío en el sur y oeste peninsular. *Trabajos de Prehistoria*, 28: 151-182.
- 1975. *Die Kultur der Bronzezeit im Südwestern der Iberischen Halbinsel*. Berlin.
- Schubart, H. y Maass-Lindemann, G. 1984. Toscanos. El asentamiento fenicio occidental en la desembocadura del río Vélez. Excavaciones de 1971. *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 18: 39-210.
- Schüle, G. 1969. Tartessos y el hinterland. En *Tartessos y sus problemas. V Symposium Internacional de Prehistoria Peninsular. Jerez de la Frontera, septiembre 1968*: 15-32. Barcelona.
- Schweitzer, B. 1969. *Die geometrische Kunst Griechenlands*. Köln.
- Sciaccia, F. 2015. Patere braccellate fenicie. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Phoenician Bronzes in Mediterranean*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 45: 91-118. Madrid.
- Seco, M. y Treceño, F.J. 1993. La temprana «iberización» de las tierras del sur del Duero a través de la secuencia de «La Mota», Medina del Campo (Valladolid). En F. Romero Carnicero, C. Sanz Monguez y Z. Escudero (eds.): *Arqueología vaccea. Estudios sobre el mundo prerromano en la cuenca media del Duero*: 133-171. Valladolid.
- Seidl, U. y Krebernik, M. 2006-08. Rosette. En M. Streck (Hrg.): *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 11: 442-447. Berlin-New York.
- Shefton, B. 1982. Greeks and Greek Imports in the South of the Iberian Peninsula. The Archaeological Evidence. *Phoenicer im Western. Madrider Beiträge* 8: 337-370. Maguncia.
- Silva, A.C. y Berrocal-Rangel, L. 2005. O Castro dos Ratinhos (Moura), povoado do Bronze Final do Guadiana: primeira campanha de escavações (2004). *Revista portuguesa de Arqueologia*, 8(2): 129-176.
- Sinclair, A. 2012. Colour Symbolism in Ancient Mesopotamia. *Ancient Planet, online Journal*, 2: 1-14.
- Soave, L. 2017. *Simboli nell'arte. Breve guida per scoprire i significati nascoti nelle opere*. Modena.
- Sousa, E. de y Arruda, A.M. 2018. A I Idade do Ferro na Alcáçova de Santarém (Portugal): os resultados da campanha de 2001. *Onoba*, 6: 57-95.
- Spanò, A. 1995. Due uova di struzzo dipinte dalla necropoli púnica di Palermo. En *Actes du IIIe Congrès International des Études Phéniciennes et puniques. Tunis, 11-16 novembre 1991*. Vol. 2: 386-391. Institut National du Patrimoine.
- Stopponi, S. 1985 (ed.). *Casa e palazzi d'Etruria*. Milano.
- Suárez Padilla, J. y Márquez Romero, E. 2014. La problemática de los «fondos de cabaña» en el marco de la arquitectura protohistórica del sur de la Península Ibérica. *Menga. Revista de Prehistoria de Andalucía*, 5: 119-225.
- Szilágyi, J.G. 1998. *Ceramica etrusco-corinzia figurata. Parte II: 590/580-550 a.C.* Firenze.
- Tabolli, J. 2013. *Narce tra la Prima Età del Ferro e l'Orientalizzante antico. L'Abitato, i Tufi e la Petrina* I. Pisa-Roma.
- Tanci, S. y Tortoioli, C. 2002. *La ceramica italo-geometrica. Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia*, 15. Roma.
- Tejera, A., Fernández Rodríguez, J. y Rodríguez Pestana, M. 2006. Las estelas tartésicas: ¿losas sepulcrales, marcadores étnicos o representaciones de divinidades guerreras. *Spal*, 15: 149-165.

- Tiemblo, A. 2003. Las cerámicas tartésicas con decoración geométrica: ¿Ornamento o narración? Algunas observaciones. *Hueva Arqueológica*, 18: 107-126.
- Toffolo, M., Fantalkin, A., Lemos, I., Felsch, R., Niemeier, W-D., Sanders, G., Finkelstein, I. y Boaretto, E. 2013. Towards an Absolute Chronology for the Aegean Iron Age: New Radiocarbon Dates from Lefkandi, Kalapodi and Corinth. *Plos one*, 8(12): 1-11.
- Torelli, M. 2012. *Storia degli Etruschi*. Roma-Bari. (9ª ed., 1ª ed. 1981).
- Torres Ortiz, M. 1998. La cronología absoluta europea y el inicio de la colonización fenicia en Occidente. Implicaciones cronológicas en Chipre y el Próximo Oriente. *Complutum*, 9: 49-60.
- 1999. *Sociedad y mundo funerario en Tartessos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 3. Madrid.
- 2001. La cerámica a mano con decoración de botones de bronce: una aportación al estudio de la alfarería tartésica del Bronce Final. *Spal*, 275-281.
- 2002. *Tartessos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 14, Studia Hispano-phoenicia 1. Madrid.
- 2004a. Un fragmento de vaso askoide nurágico del fondo de cabaña del Carambolo. *Complutum*, 15: 45-50.
- 2004b. Las necrópolis tartésicas. En *El mundo funerario. Actas del III Seminario Internacional sobre temas fenicios. Guardamar del Segura, 2002*: 425-455. Alicante.
- 2005. Tartesios, fenicios y griegos en el sudoeste de la península ibérica: algunas reflexiones sobre los recientes hallazgos de Huelva. *Complutum*, 16: 273-304.
- 2008a. The Chronology of the Late Bronze Age in Western Iberia and the beginning of the Phoenician colonization in the Western Mediterranean. En *A new Dawn for the Dark Age? Shifting Paradigms in Mediterranean Iron Age Chronology*. BAR International Series 1871: 135-147. Oxford.
- 2008b. Los «tiempos» de la precolonización. En S. Celestino, N. Rafel y X-L. Armada Pita (eds.): *Contacto cultural entre el Mediterráneo y el Atlántico (siglos XII-VIII a.n.e)*. *La precolonización a debate*: 59-91. Madrid.
- 2008c. Cerámica pintada de estilo Medellín. En M. Almagro-Gorbea (dir.): *La necrópolis de Medellín. II. Estudio de los hallazgos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-2, Studia Hispano-phoenicia 5-2: 724-733. Madrid.
- 2008d. Urnas de tipo Cruz del Negro. En M. Almagro-Gorbea (dir.): *La necrópolis de Medellín. II. Estudio de los hallazgos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-2, Studia Hispano-phoenicia 5-2: 631-654. Madrid.
- 2008e. Urnas o *pithoi* de tipo «Loring». En M. Almagro-Gorbea (dir.): *La necrópolis de Medellín. II. Estudio de los hallazgos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-2, Studia Hispano-phoenicia 5-2: 655-657. Madrid.
- 2008f. Vasos «a Chardón». En M. Almagro-Gorbea (dir.): *La necrópolis de Medellín. II. Estudio de los hallazgos*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-2, Studia Hispano-phoenicia 5-2: 658-662. Madrid.
- 2008g. Las fechas de Carbono 14. En M. Almagro-Gorbea (dir.): *III. Estudios analíticos. IV. Interpretación de la necrópolis. V. El marco histórico de Medellín-Conisturgis*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 26-3, Studia Hispano-phoenicia 5-3: 869-874. Madrid.
- 2014. Taršiš, Tartessos, Turdetania. En M. Almagro-Gorbea (ed.): *Protohistoria de la península ibérica: Del Neolítico a la romanización*: 251-283. Burgos.
- 2016. Algunas consideraciones cronológicas sobre el yacimiento tartésico de El Carambolo. *Cadernos do Museu da Lucerna, II. Atas da Mesa Redonda Turdetânea e turdetanos*: 78-96. Castro Verde.
- 2017. El paisaje funerario en las necrópolis tartésicas. En *Arquitecturas funerarias y Memoria. La gestión de las necrópolis en Europa occidental (ss. X-III a.C.)*. *Actas del coloquio del 13-14 de marzo de 2014 celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid)*: 359-398. Madrid.
- 2018. Los fenicios en la provincia de Huelva. En M. Botto (ed.): *De Huelva a Malaka. Los fenicios en Andalucía a la luz de los descubrimientos más recientes*. Collezione di Studi Fenici 48: 37-67. Roma.
- 2019. Síntesis y conclusiones. En E. Rodríguez y S. Celestino (eds.): *Las cerámicas a mano pintadas postcocción de la península ibérica durante la transición entre el Bronce Final y la I Edad del Hierro*. *Mytra* 4: 237-244. Mérida.

- Torres Ortiz, M., López Rosendo, E., Gener, J.M<sup>a</sup>, Navarro, M<sup>a</sup>A. y Pajuelo, J.M. 2014. El material cerámico de los contextos fenicios del Teatro Cómico» de Cádiz: Un análisis preliminar. En M. Botto (ed.): *Los fenicios en la Bahía de Cádiz. Nuevas investigaciones*. Collezione di Studi Fenici 46: 51-82. Pisa-Roma.
- Torres Rodríguez, J. de 2012. *La tierra sin límites: territorio, sociedad e identidades en el valle medio del Tajo (s. IX-I a.C.)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- Townsend, E. 1974. *Götterkult*. Archaeologia Homerica 3. Göttingen.
- Trachsel, M. 2004. *Untersuchungen zur relativen und absolute Chronologie der Hallstattzeit*. Habelt.
- 2008. Steps towards a Revised Chronology of Greek Geometric Pottery. En *A new Dawn for the Dark Age? Shifting Paradigms in Mediterranean Iron Age Chronology*. BAR International Series 1871: 59-75. Oxford.
- Urbina, D. y Urquijo, C. 2015. *Objetos y personas. La necrópolis de cerro Colorado y la arqueología de la Edad del Hierro en la Meseta sur*. Bibliotheca Praehistorica Hispana 30. Madrid.
- Urbina, D. y Morín, J. 2017. La Primera Edad del Hierro en la submeseta sur. En *Colonos en los inicios de la Edad del Hierro en Madrid. Las longhouses de las Camas en Villaverde Bajo*: 22-25. Madrid.
- Valenciano, M<sup>a</sup>C. y Polo, J. 2010. Una necrópolis del Hierro en Atalaya del Cañavate, Cuenca: La Cañada del Santo. En A. Madrigal y M.R. Perlins (coords.): *Actas de las II Jornadas de Arqueología de Castilla-La Mancha, Toledo, 2007*. Vol. 1: 344-367. Toledo.
- Valiente Canovas, S. 1973. Nuevo yacimiento de cerámica pintada de la I Edad del Hierro en España. *XII Congreso Nacional de Arqueología, Jaén, 1971*: 333-340. Zaragoza.
- Valiente Malla, J. y Prado Toledano, S. 1979. Nueva estela decorada de Aldea del Rey (Ciudad Real). *Archivo Español de Arqueología*, 52: 27-32.
- Vallejo, J.I. 1999. Las decoraciones bruñidas en las cerámicas grises orientalizantes. *Spal*, 8: 85-100.
- Vallet, G. y Villard, F. 1955. Lampes du VIIe siècle et chronologie des coupes ioniennes. *Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité*, 65: 7-27.
- Van Dommelen, P. 1998. *On colonial grounds: a comparative study of colonialism and rural settlement in first millennium BC west central Sardinia*. Leiden.
- Vélez, J. y Pérez Avilés, J.J. 1987. El yacimiento protohistórico del cerro de las Cabezas (Valdepeñas). *Oretum*, 3: 167-196.
- 1999. Oretanos en la meseta sur. El yacimiento ibérico del cerro de las Cabezas (Valdepeñas). *Revista de Arqueología*, 20(213): 46-55.
- Vidal, M<sup>a</sup>M. 1975. *La iconografía del grifo en la península ibérica*. Publicaciones eventuales del Instituto de Arqueología y Prehistoria de la Universidad de Barcelona 26. Barcelona.
- Vigil, R. y García Giménez, R. 1994. Anexo. Análisis de cerámicas protohistóricas de «La Bienvenida». En *Sisapo I. Excavaciones arqueológicas en "La Bienvenida", Almodóvar del Campo (Ciudad Real)*: 267-272. Toledo.
- (e.p.). Anexo. Análisis de las cerámicas pintadas de La Bienvenida. En G. Esteban, *Cerámicas pintadas de Sisapo (La Bienvenida, Almodóvar del Campo, Ciudad Real)*. Memoria de Licenciatura. Universidad Autónoma de Madrid: 349-368.
- Vilaça, R. 1995. *Aspectos de povoamento da Beira Interior (Centro e Sul) nos Finais da Idade do Bronze*. Trabalhos de Arqueologia 9. 2 vols. Lisboa.
- 2004. Metalurgia do Bronze Final no entre Douro e Tejo Português: Contextos de produção, uso e deposição. En A. Perea (dir): *Actas del Congreso: Ámbitos tecnológicos, ámbitos de poder. La transición Bronce Final-Hierro en la península ibérica (Madrid, 18 de marzo de 2004)*: 1-12. Edición digital.
- 2007. A Cachouça (Idanha-a-Nova, Castelo Branco). Construção e organização de um caso singular de inícios do I milénio AC. En *Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular*. Promontoria Monográfica 8: 67-75. Universidade do Algarve.
- 2011. Ponderais do Bronze Final-Ferro Inicial do Ocidente peninsular. En M.P. García-Bellido, L. Callegarin y A. Jiménez Díez (eds.): *Barter, Money and Coinage in the Ancient Mediterranean (10th-1st centuries BC)*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 58: 139-167. Madrid.

- 2013. A presença mediterrânea no mundo interior beirão, centro de Portugal (sécs. XI/X-VII-VI a.C.). En A.M. Arruda (ed.): *Actas do VI Congresso Internacional de Estudos Fenícios y Púnicos. Lisboa, dal 25 de Setembro a 1 de Outubro de 2005. Estudos & Memórias 6. Vol. 1: 396-411. Lisboa.*
- Vilaça, R., Jiménez Ávila, J. y Galán Domingo, E. 2012. El poblado de Los Concejiles (Lobón, Badajoz) en el contexto del Bronce Final del Guadiana Medio. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Final. Anejos de Archivo Español de Arqueología 62: 125-165. Mérida.*
- Vilaça, R. y Cardoso, J.L. 2017. O Tejo português durante o Bronze Final. En S. Celestino y E. Rodríguez González (eds.): *Territorios comparados: Los valles del Guadalquivir, el Tajo y el Guadiana en época tartésica. Reunión científica, Mérida (Badajoz, España) 3-4 diciembre 2015. Anejos de Archivo Español de Arqueología 80: 237-281. Mérida.*
- Vilaça, R., Soares, I., Osório, M. y Gil, F. 2018. Cerâmicas pintadas de “tipo Carambolo” na Beira Interior (Centro de Portugal). *Spal, 27(2): 55-88.*
- Vilaça, R. y Bottaini, C. 2019. Breaking metals and handling ideas about Bronze Age hoards from Western Iberia. Material patterns, invisible behaviors and possible interpretations. En A.C. Valera (ed.): *Fragmentation and Depositions in Pre and Proto-historic Portugal (Lisbon, 14 October 2017): 125-139. Lisbon.*
- Vinader, I. 2019. *La cerámica decorada del Bronce Final en Peña Negra (Crevillent, Alicante).* Villena.
- VVAA. 1979. *Mer Égée. Grèce des Îles.* Paris.
- VVAA. 2018. *Atempora. 6000 años de cerámica en Castilla-La Mancha. Talavera de la Reina 2018/19. De la Prehistoria al Mudéjar. Vol. 1. Toledo.*
- Wegner, M. 1968. *Musik und Tanz. Archaeologia Homerica 3. Göttingen.*
- Werner, S.E. 1990. *La cerámica pintada geométrica del Bronce Final y de la Primera Edad del Hierro.* Madrid.
- Zamora, A. 1993. *El Castillo de Ayllón (Segovia). Estudio arqueológico e histórico. Estudios segovianos 34 (90). Segovia.*
- Zarzalejos, M. y López Precioso, J. 2005. Apuntes para una caracterización de los procesos orientalizantes en la Meseta Sur. En S. Celestino y J. Jiménez Ávila (eds.): *El periodo Orientalizante. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental. Anejos de Archivo Español de Arqueología 35. Vol. 2: 809-842. Mérida.*
- Zarzalejos, M., Esteban, G. y Hevia, P. 2012. El Bronce Final en el Alto Guadiana. Viejos y nuevos datos para una lectura histórica. En J. Jiménez Ávila (ed.): *Sidereum Ana II. El río Guadiana en el Bronce Final. Anejos de Archivo Español de Arqueología 62: 15-40. Mérida.*
- Zarzalejos, M., Esteban, G. y Hevia, P. 2017. El Alto Guadiana entre los siglos VIII y VI a.C. Novedades estratigráficas en el Área 4 de Sisapo-La Bienvenida (Almodóvar del Campo, Ciudad Real). En J. Jiménez Ávila (ed.), *Sidereum Ana III. El río Guadiana y Tartessos: 39-67. Mérida.*
- Zorea, C. 2018. Theories about the bronze bowl of Berzocana and the East Mediterranean in the 12th-10th centuries. *Complutum, 29: 339-359.*

## Fuentes

- Avieno. *Ora Maritima.* Edición de A. García Vargas, 2017. Liberlibro.
- Homero. *La Ilíada.* Edición de L. Segalá y Estalella, 1986. Austral.
- Homero. *Odissea.* Vol. 4, Libri XIII-XVI. A cura di Arie Hoekstra. Traduzione di G. Aurelio Privitera. 1993 Arnoldo Mondadori editori.

## CATÁLOGO

En el catálogo que se presenta a continuación se han recopilado las piezas más significativas de cada producción a las que se ha tenido acceso y de las que se han podido realizar algunas analíticas. Los diferentes hallazgos se han agrupado según su adscripción estilística, especificándose en cada caso las características más significativas. De la cerámica estilo Carambolo sólo se han incluido las dos piezas del Cerro Macareno (La Rinconada, Sevilla), ya que de ellas tan sólo era conocida su mera presencia en el yacimiento sevillano. El resto de los materiales corresponden al yacimiento de Alarcos (Ciudad Real-Poblete, Ciudad Real). El objetivo de publicar el conjunto inédito de Alarcos justifica el reducido número de piezas de otros horizontes estilísticos, generalmente conocidas y publicadas en las referencias reseñadas en el texto.

Cada ficha del catálogo se corresponde con una pieza de la que se detalla la información más relevante, como sus características físicas o gráficas. En el extremo superior izquierdo aparece el número correspondiente al tipo, mientras que en el extremo superior derecho se detalla el grupo en el que se integra.

Posteriormente, en una tabla-modelo se ha incluido el dibujo y la fotografía de las diferentes piezas con una escala de 5 cm, observándose en cada caso la coloración de las pastas y los motivos pintados. En el dibujo también se ha distinguido entre pintura violácea y roja en el caso de la cerámica estilo Carambolo, estilo Valcorchero y estilo San Pedro II, reconstruyéndose, en aquellos casos que lo han permitido, la composición.

Tras la documentación gráfica se recogen los datos más importantes de cada uno de los ejemplares, como la sigla o número de inventario, la granulometría (GRA), la cocción (CO), el tratamiento de la superficie interna (SUP INT), el tratamiento de la superficie externa (SUP EXT) y las dimensiones. En el apartado de las dimensiones, expresadas en centímetros, sólo se considerarán los recipientes completos, los bordes y las bases, ya que la información hace referencia a la altura y los diámetros. Dentro de cada uno de estos parámetros se ha distinguido:

### GRA

- FI: fina (menos de 0.5 mm)
- ME: media (de 0.5 a 2 mm)
- GR: gruesa (más de 2 mm)

### CO

- OX: oxidante
- RE: reductora
- NE: nervio de cocción
- IRR: irregular

### SUP INT/SUP EXT

- BR: bruñida
- AL: alisada



## DIMENSIONES (cm)

- Ø: diámetro del borde
- h: altura

Después se ha destacado un apartado en el que se resumen las analíticas realizadas. No todas las piezas recopiladas recogen esta información ya que, en función de los recursos económicos disponibles, se ha tenido que hacer una selección de las piezas analizadas. Los análisis son de dos tipos, mineralógico y de contenido biológico. Ambos han sido costeados por el proyecto “Investigaciones arqueológicas en la necrópolis ibérica y en el *oppidum* de Alarcos, sector III (Ciudad Real)”, financiado por la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, y el proyecto “Culturas Prerromanas Peninsulares (G120174114)” financiado por la Universidad de Castilla-La Mancha.

En algunas cerámicas de Alarcos, seis concretamente, ya se efectuaron análisis mineralógicos por microscopía óptica (MO), Difracción de Rayos X (DRX) y análisis colorimétrico (García Huerta y Morales 2017: 120-122), información que se detalla en las correspondientes piezas recopiladas en el catálogo. Estos mismos análisis se han llevado a cabo en 28 muestras más, todas ellas realizadas por el Dr. David Guirao en la Universidad de Castilla-La Mancha. A estas habría que añadir las tres muestras estudiadas por el CECYR-UAM, y que incluyen análisis por Difracción de Rayos X-policristal (DRX-P) y microscopía electrónica de barrido con análisis por energía dispersiva de Rayos X (MEB/EDX) (Celestino *et al.* 2018: fig. 8). De los estudios mineralógicos se han obtenido los siguientes elementos:

- Q: cuarzo
- I-M: filosilicatos (Illita-Montmorillonita)
- Plg: plagioclasas
- Cal: calcita
- Kfs: feldespatos potásicos
- Hem: hematites
- Dol: dolomita
- Ol: olivino





En el apartado “otros” se especifica la detección de minerales menos habituales en los resultados obtenidos, como la albita (Alb) o la hornblenda (Hn) entre otros.







El segundo tipo de analíticas, de contenido biológico, fue desarrollado por el Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de Jaén. Las muestras de cerámicas pintadas analizadas fueron tres (García Huerta 2019: Anexo II), a las que se añaden seis muestras más. Los elementos detectados fueron lípidos y ceras mediante Cromatografía de Gases-Espectrometría de Masas (CG-MS) y Cromatografía de Líquidos de Alta Resolución-Espectrometría mediante Ionización Química a Presión Atmosférica (HPLC-APCI-MS), este último para determinar si se trata de grasa vegetal o animal.

En el laboratorio *Hercules*, de la Universidad de Évora, se han analizado otras seis muestras de cerámicas pintadas, también mediante CG-MS. En los resultados de las analíticas por ambos laboratorios sólo se han detectado lípidos (LI) o cera de abeja (C.A.).

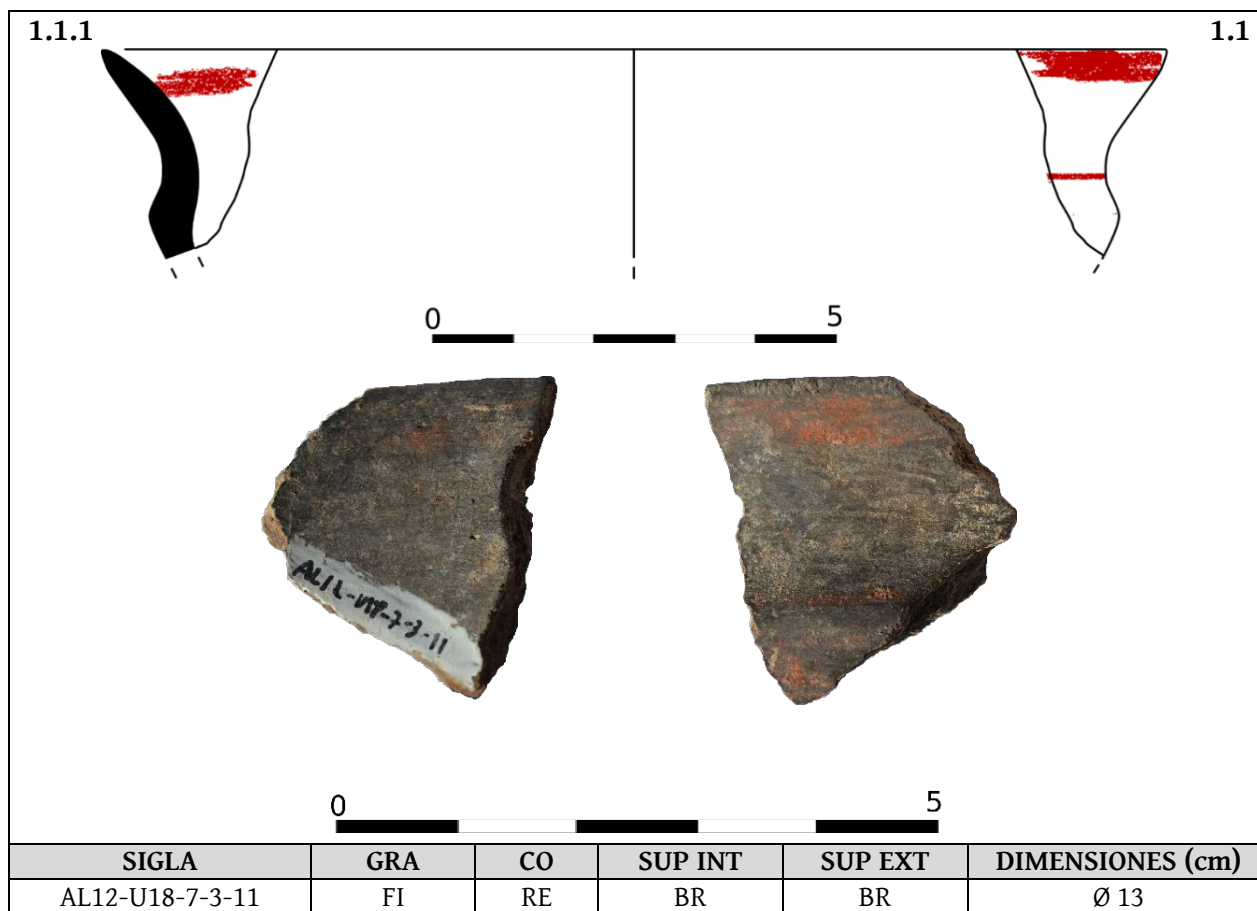
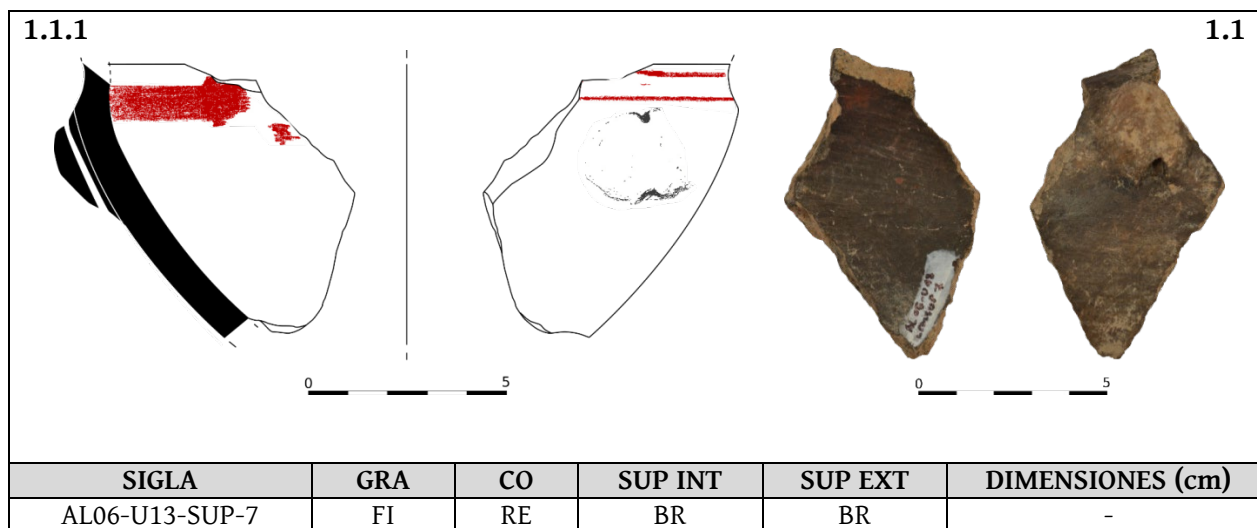
La última parte de la ficha de cada pieza queda reservada a las anotaciones que se desean reseñar (temperatura de cocción, nombre de las muestras analizadas, etc.), así como la cita bibliográfica en la que la pieza aparece referenciada en el caso de que esté publicada.

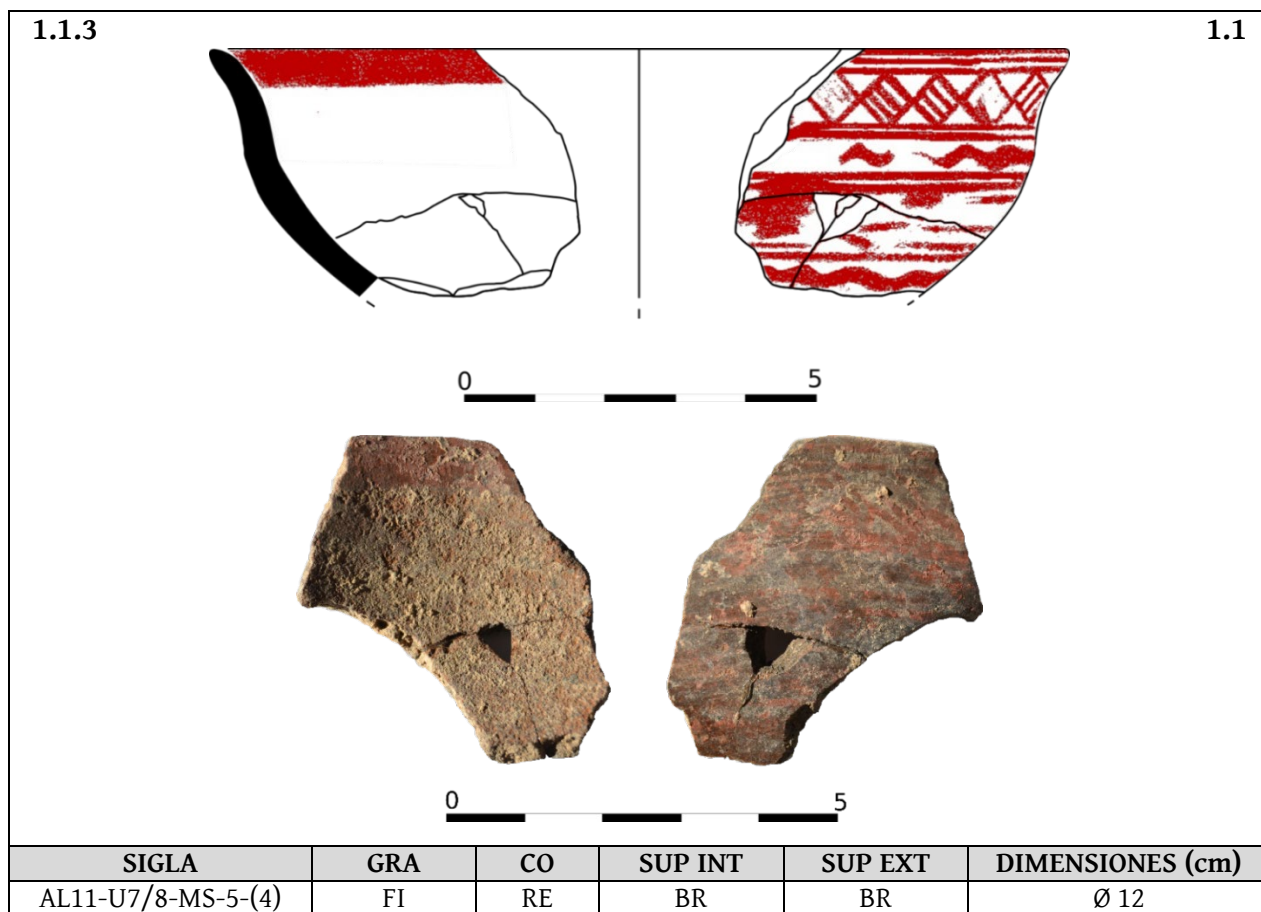
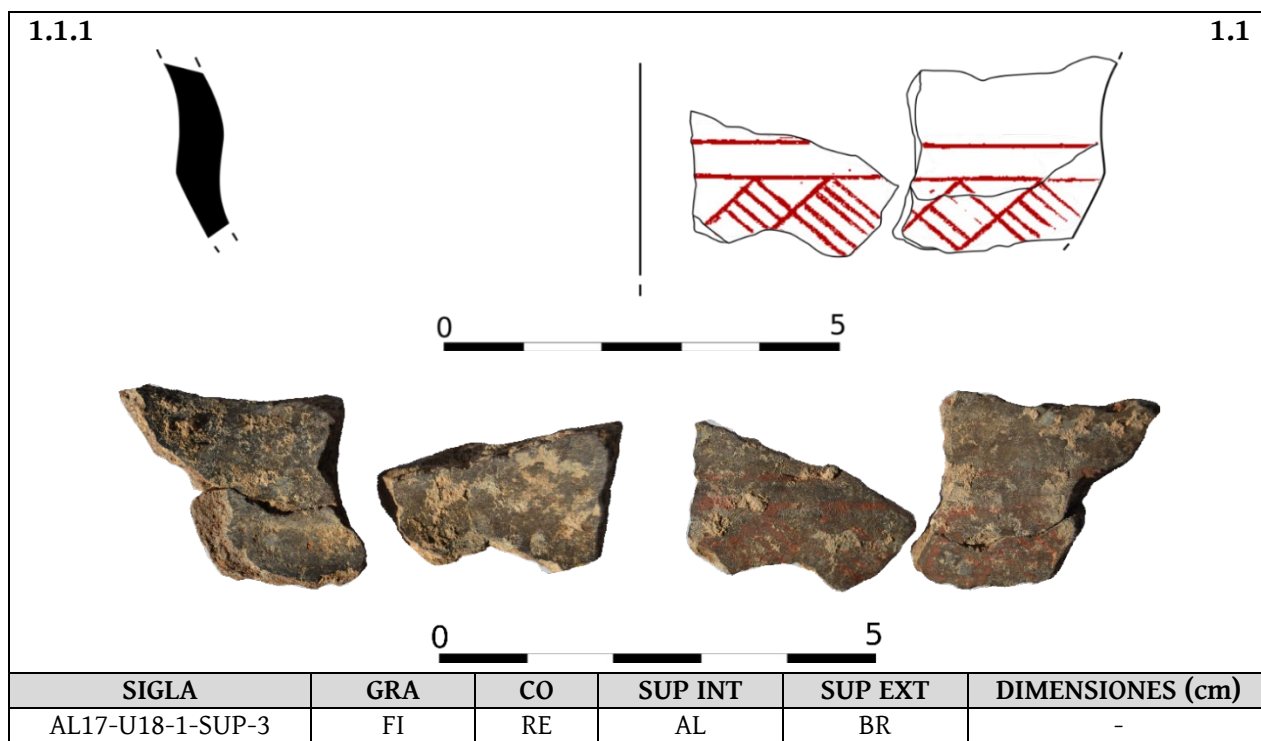
## CERÁMICA ESTILO CARAMBOLO

2.3										2.3	
											
SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)					
CM-1		ME	OX	AL	BR	-					
ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)											
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros			
								Hornblenda			
OBSERVACIONES											
Localización: Cerro Macareno (contexto desconocido).						Nombre de la muestra: CM-1					
BIBLIOGRAFIA											
Almagro-Gorbea, 1977: nota. 148; Pellicer y Amores, 1985:140 (dibujo inédito).											

2.3										2.3	
											
SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)					
CM-2		ME	OX	AL	BR	-					
ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)											
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros			
								Hornblenda			
OBSERVACIONES											
Localización: Cerro Macareno (contexto desconocido).						Nombre de la muestra: CM-2					
BIBLIOGRAFIA											
Almagro-Gorbea, 1977: nota. 148; Pellicer y Amores, 1985:140 (dibujo inédito).											

## CERÁMICA ESTILO VALCORCHERO





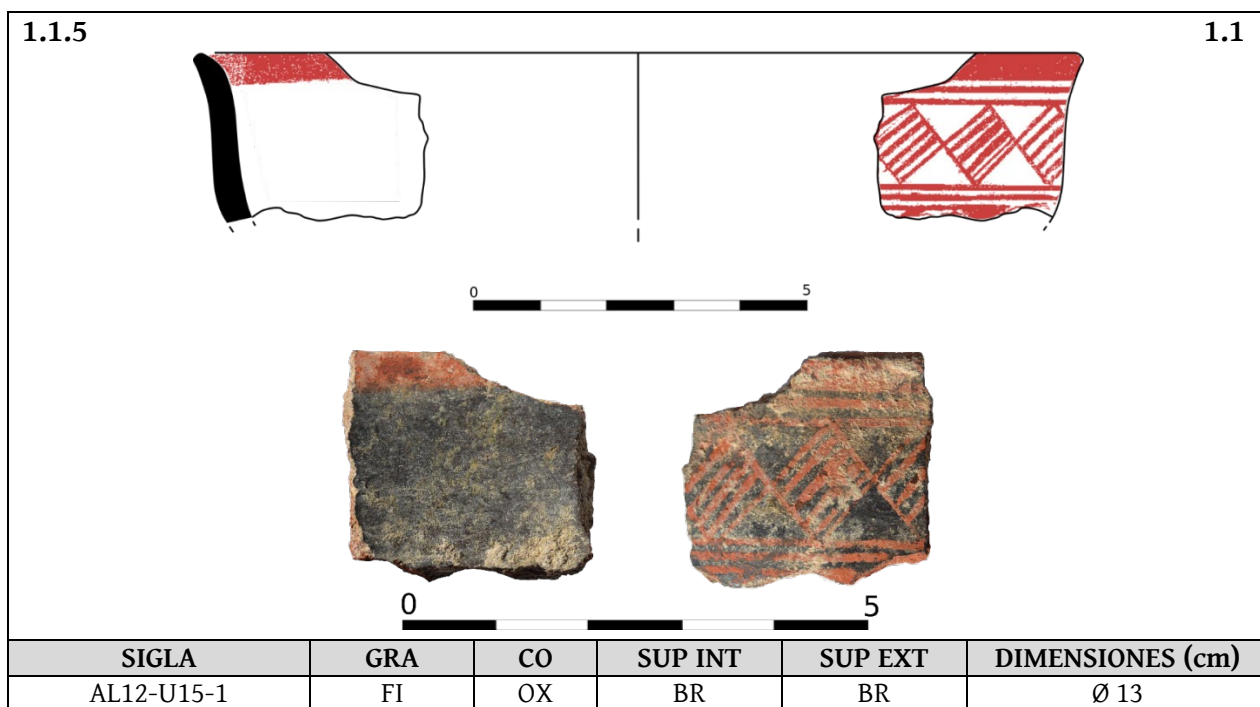
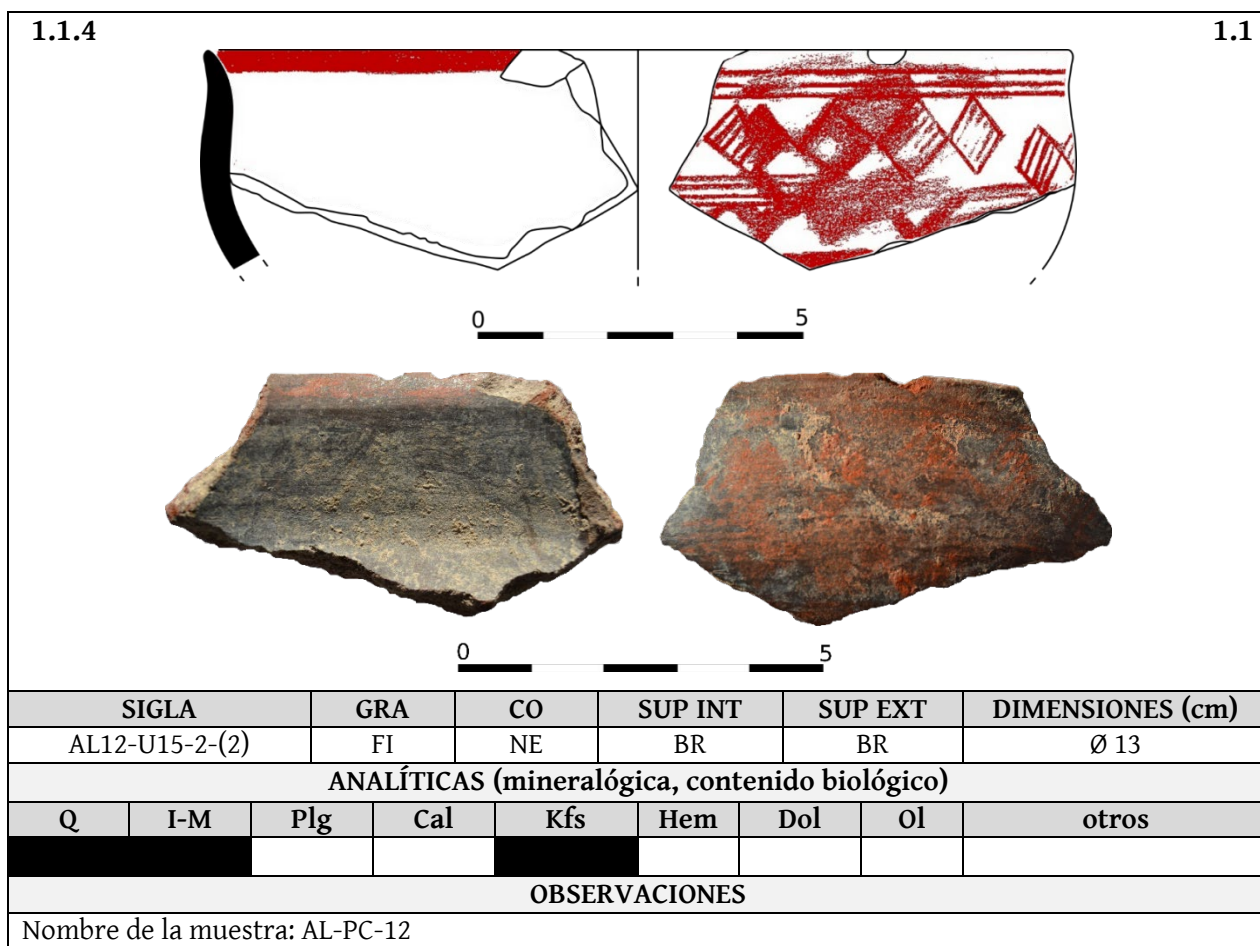
1.1.3 1.1

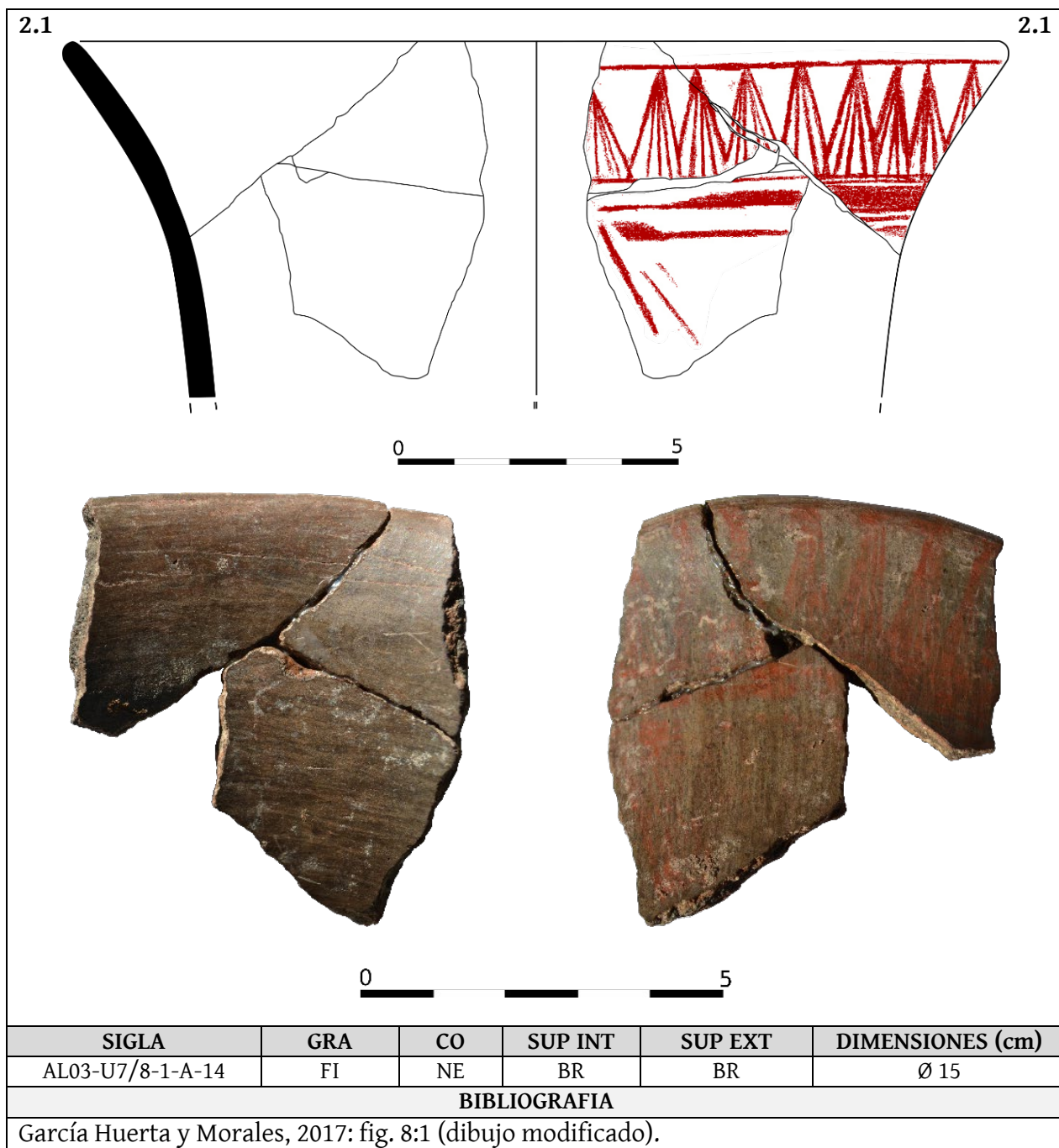
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL09-U15-11-(2)	FI	RE	BR	BR	Ø 13			
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
<b>OBSERVACIONES</b>								
Temperatura de cocción 750-850°C.			Nombre de la muestra: AL-PC-20					

1.1.3 1.1

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL01-U7/8-1-A-8-176	FI	RE	BR	BR	-
<b>BIBLIOGRAFIA</b>					
García Huerta y Morales, 2017: fig. 7:8 (dibujo modificado).					

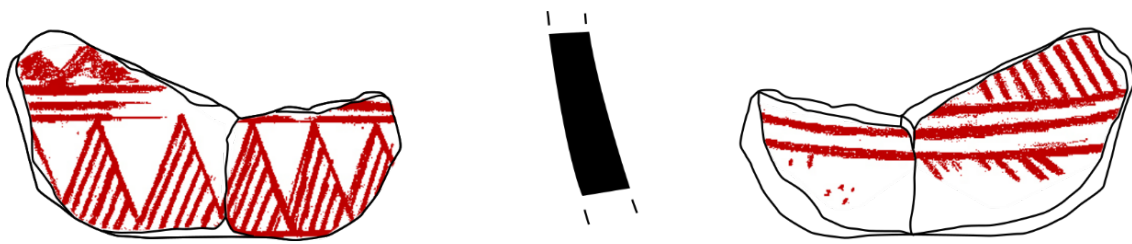






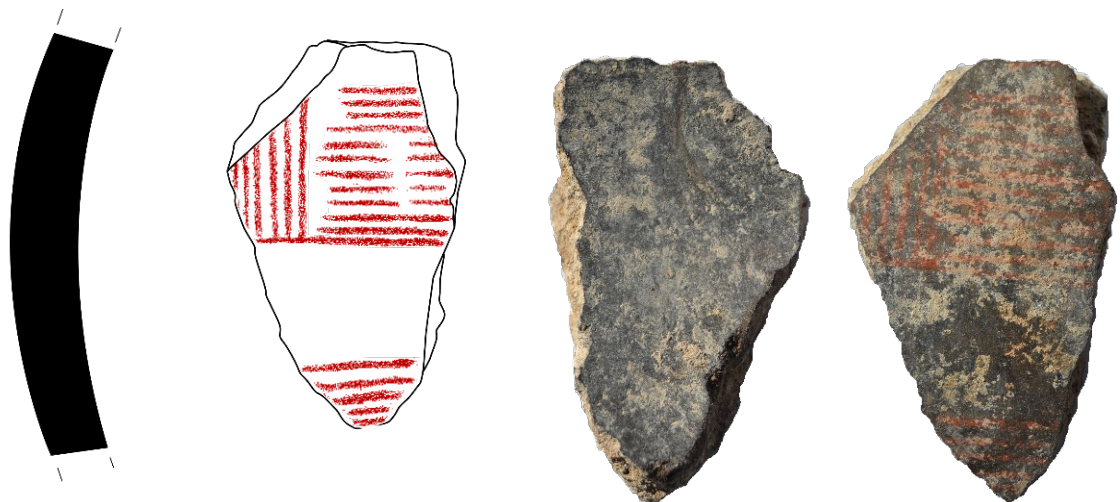


3



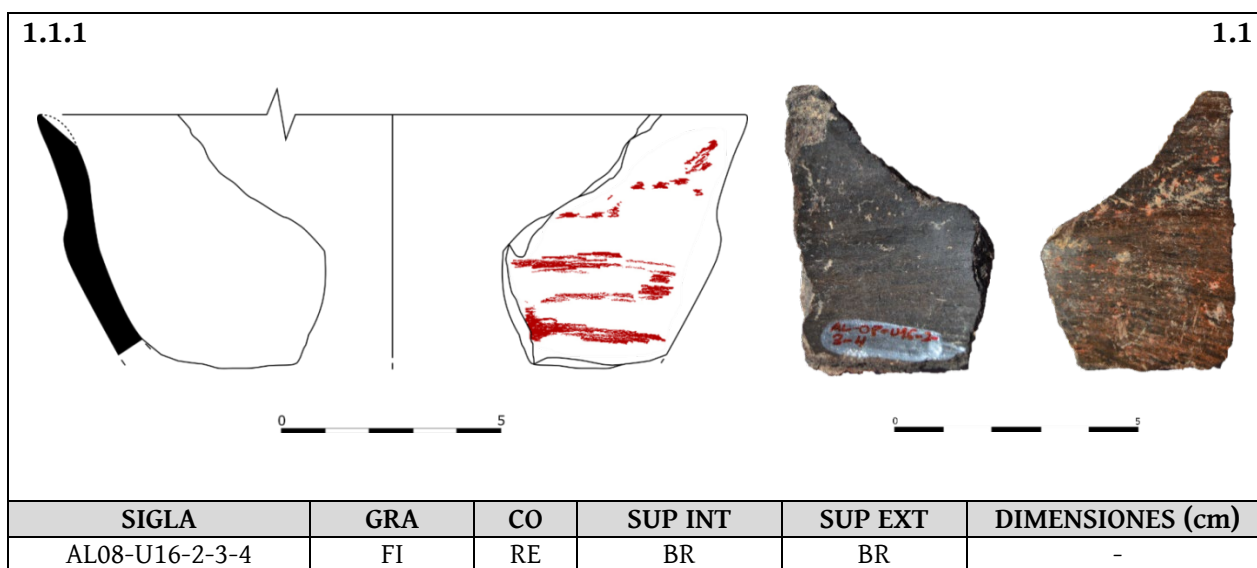
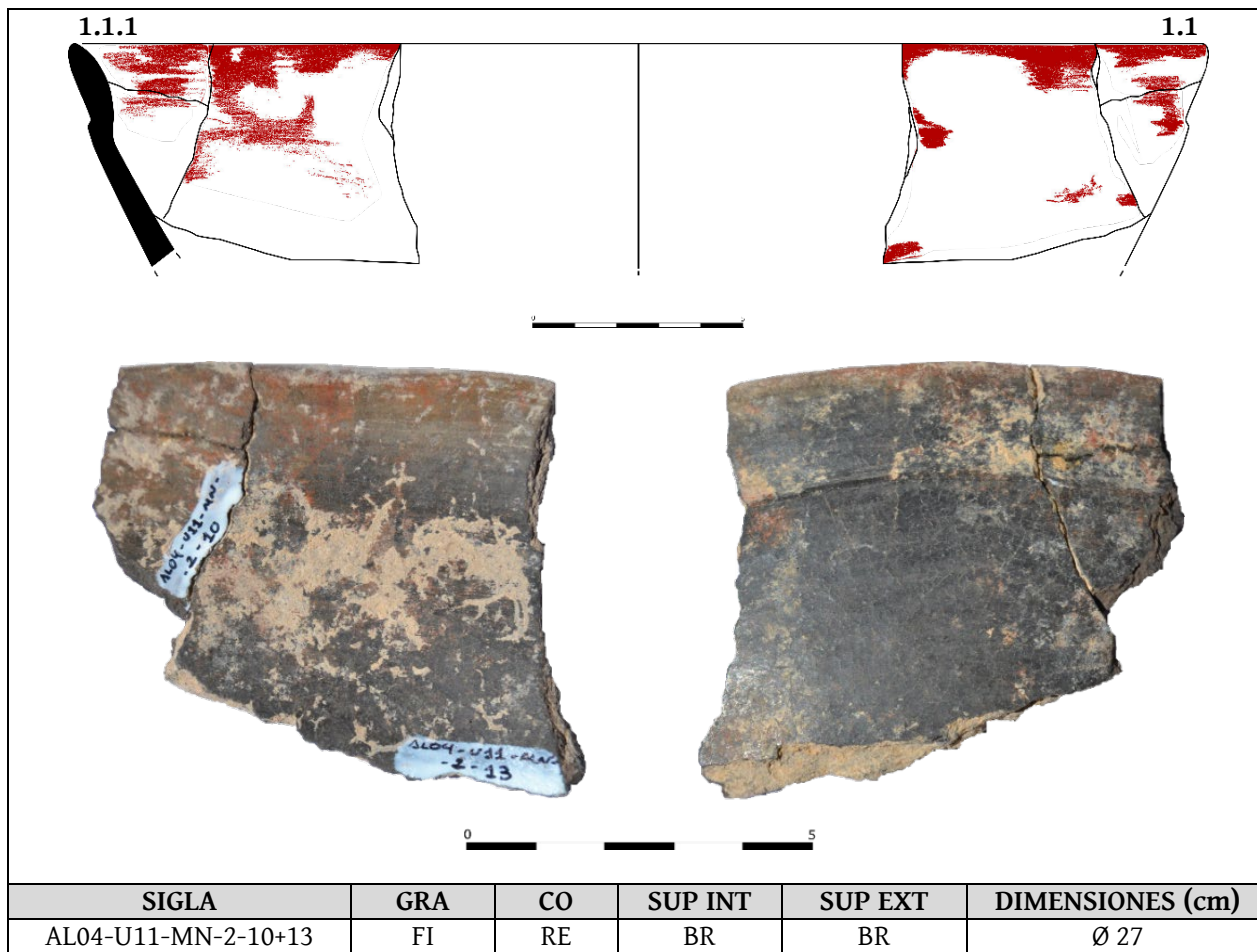
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL12-U15-2-(8)	FI	RE	BR	BR	-

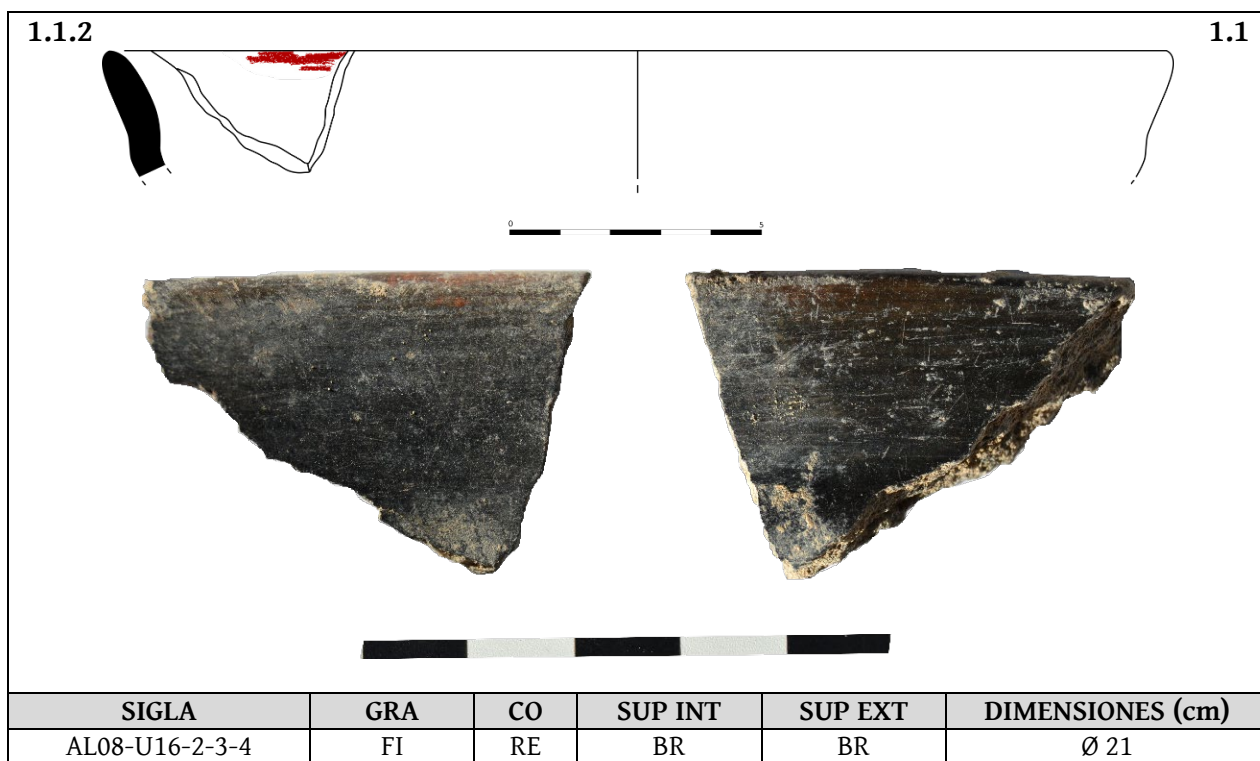
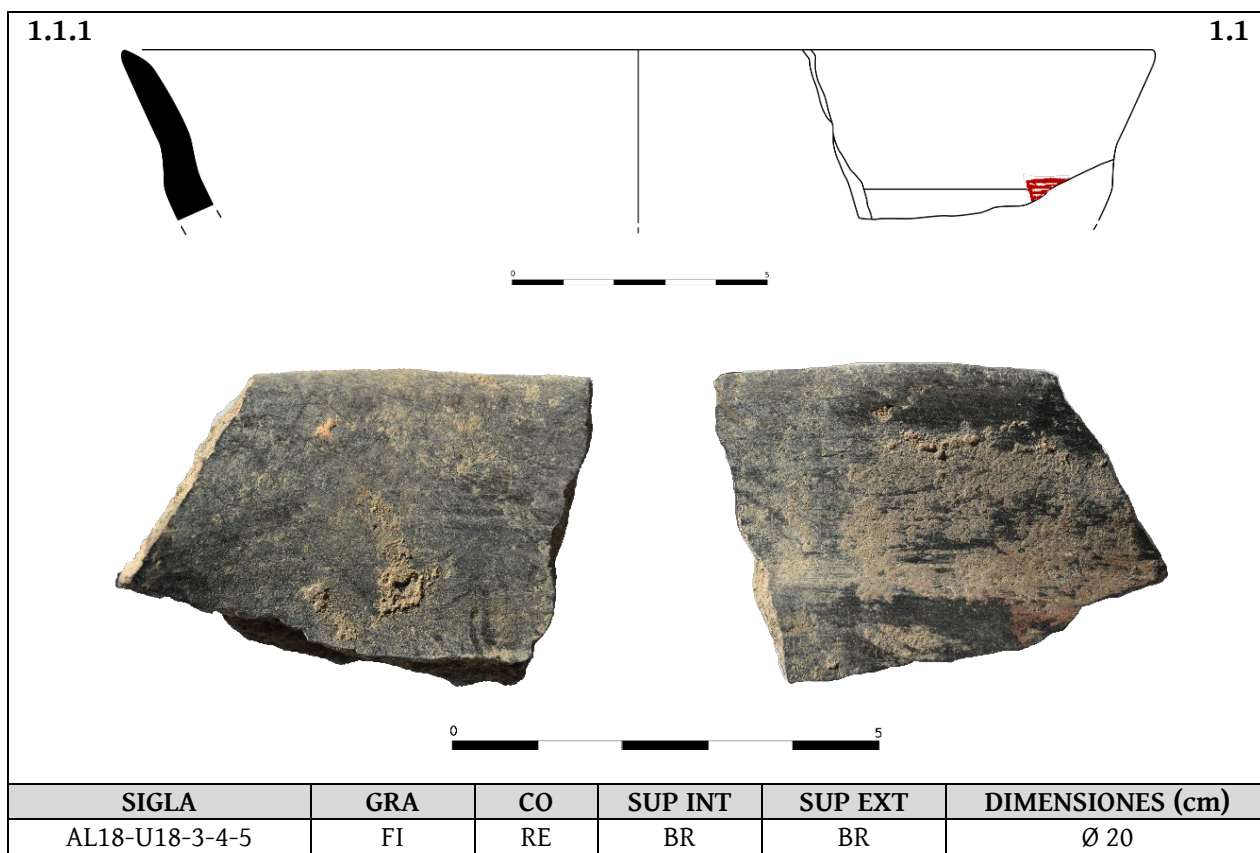
3



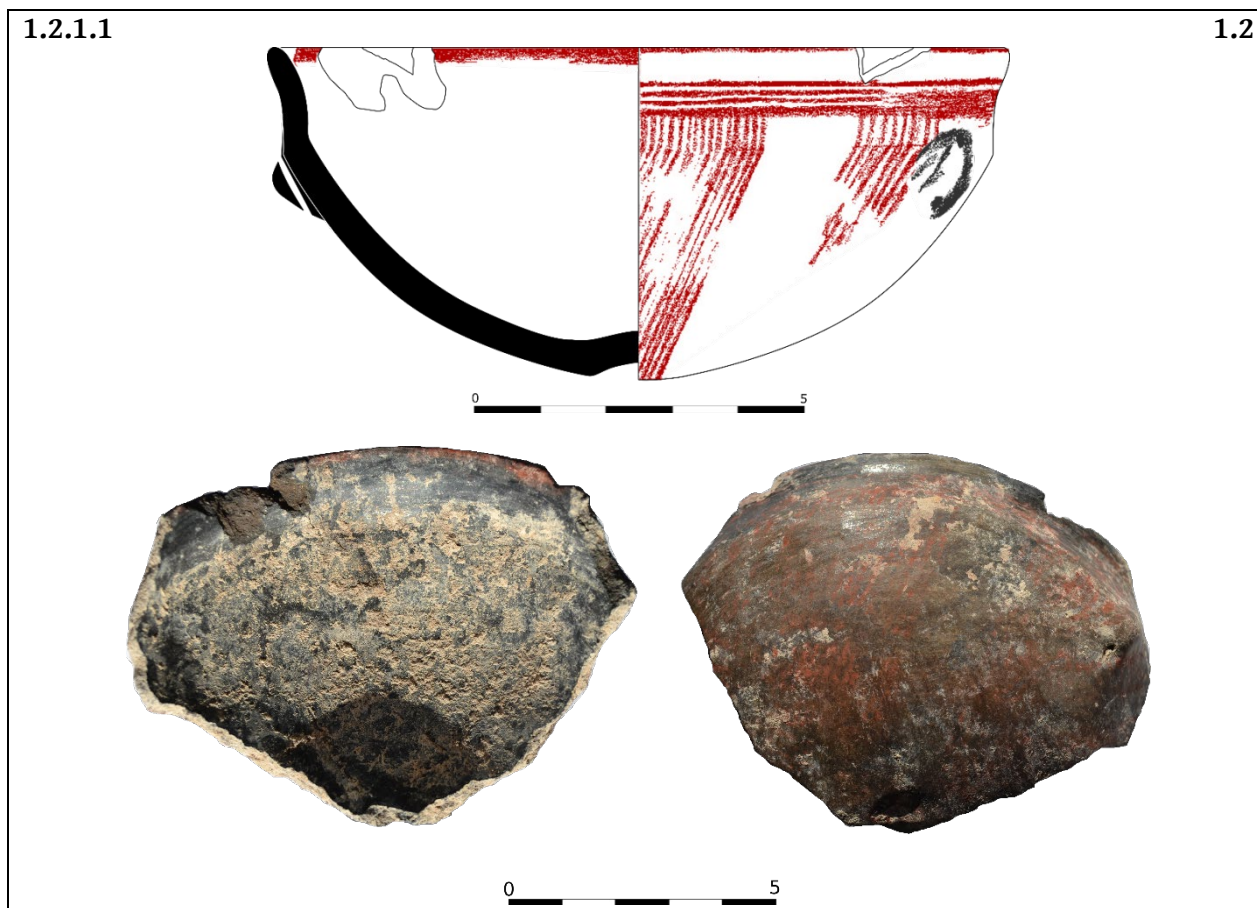
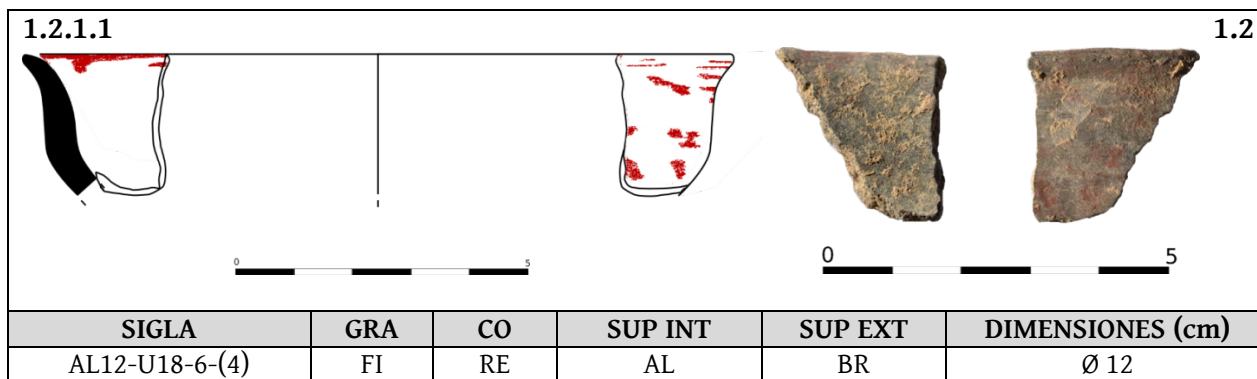
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL12-U15-2-(4)	FI	RE	BR	BR	-

## CERÁMICA ESTILO SAN PEDRO II

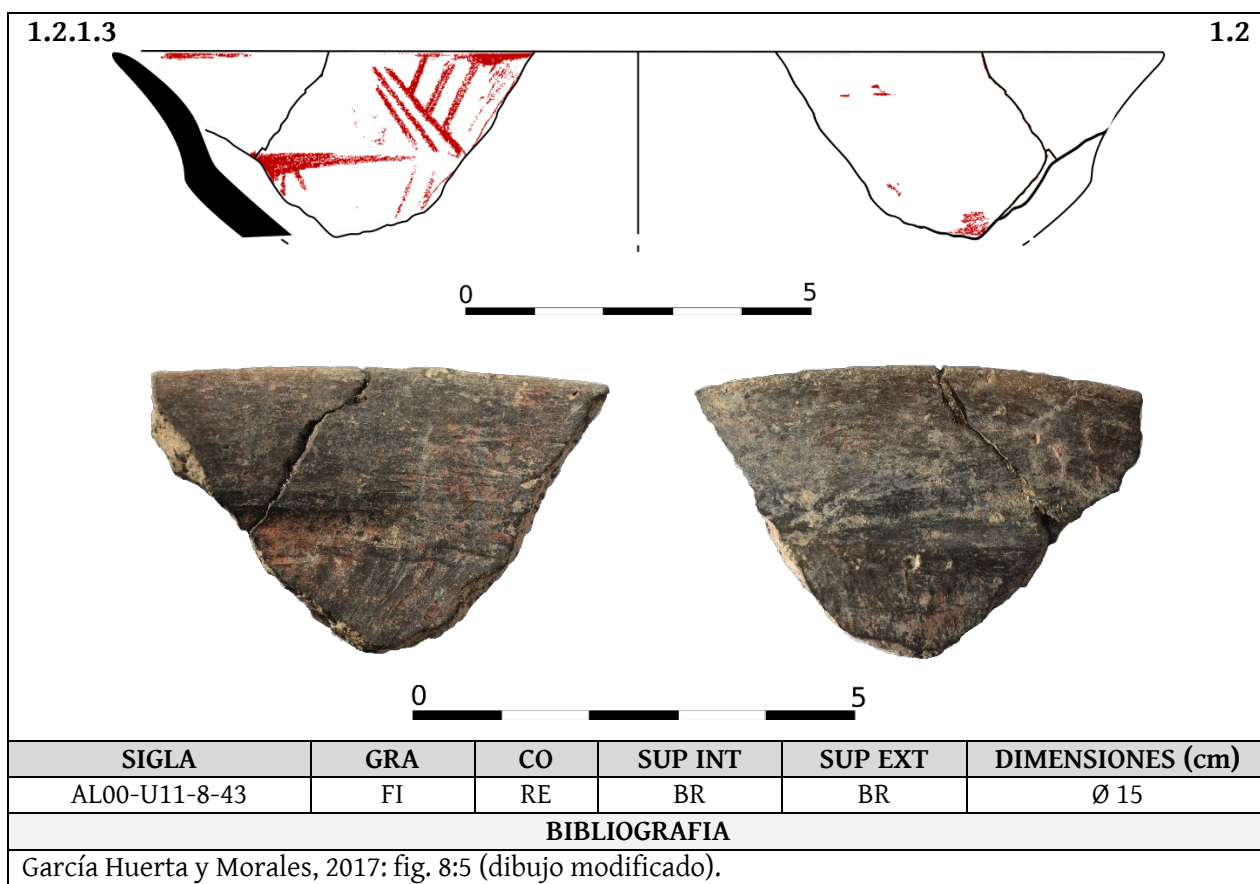
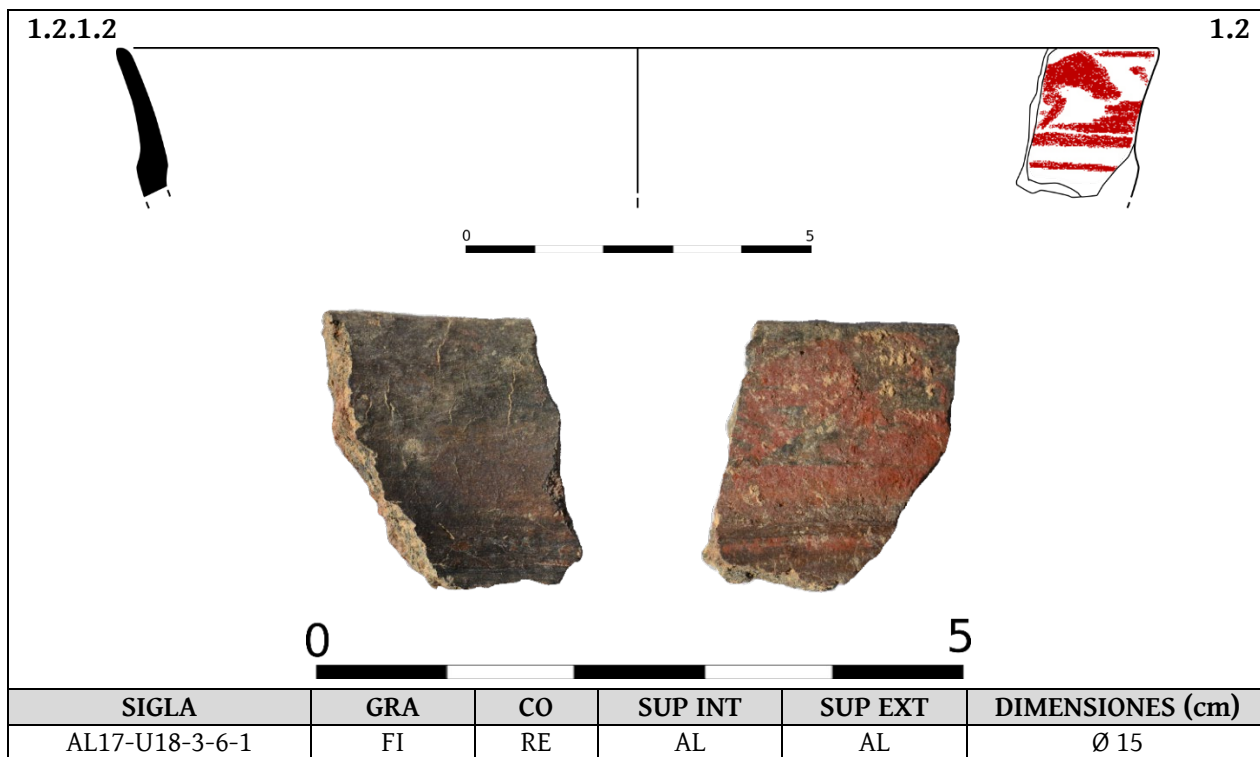


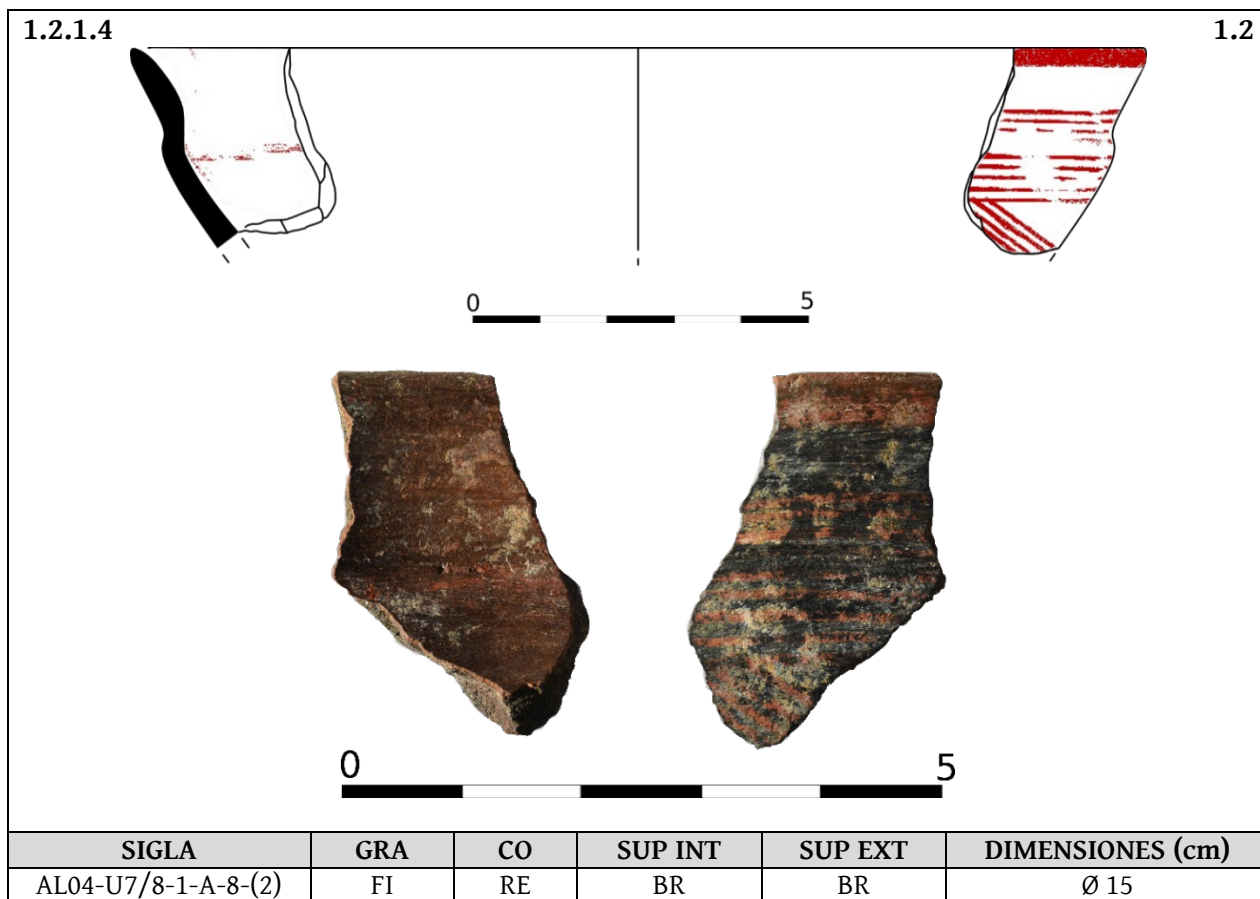
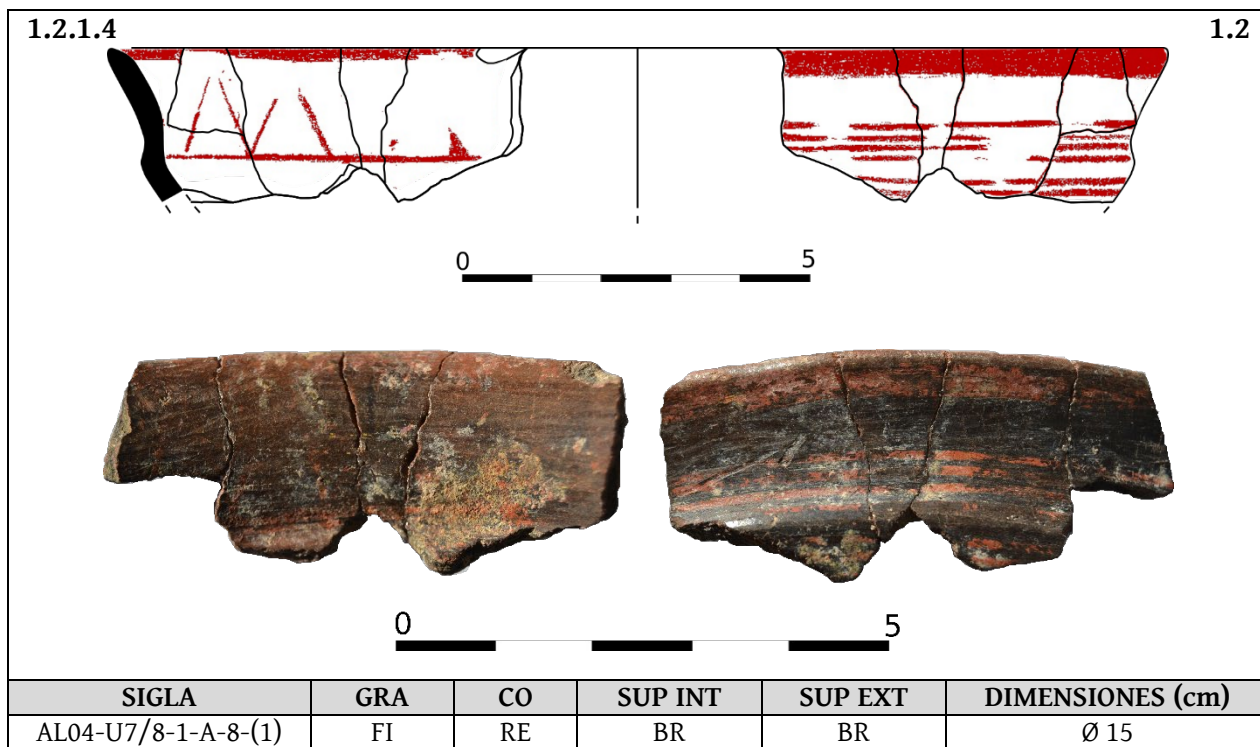






SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL17-U15-3-1	FI	RE	BR	BR	Ø 11, h. 4.8			
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
<b>OBSERVACIONES</b>								
Temperatura de cocción 700-750°C.			Nombre de la muestra: AL-PC-2					
<b>BIBLIOGRAFIA</b>								
García Huerta, 2019: fig. 11. Analítica DRX inédita.								





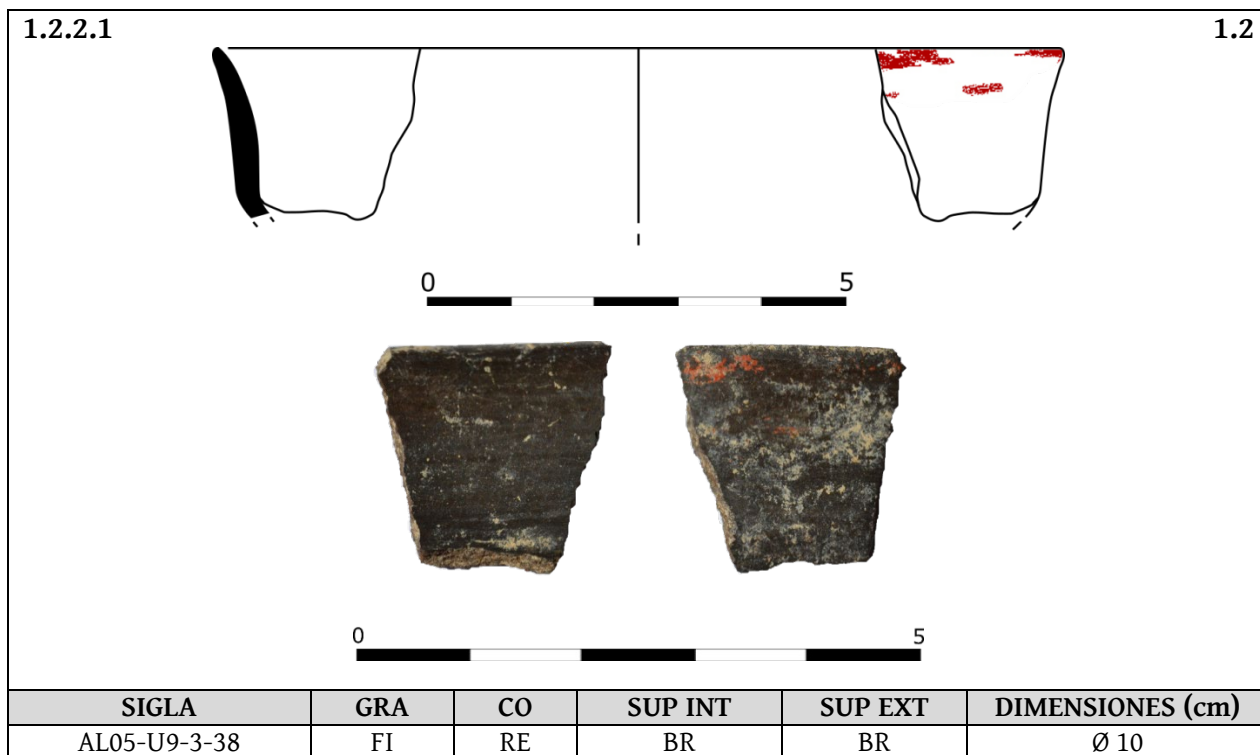
1.2.2.1 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL01-U11-EI-5-(1)	FI	RE	BR	BR	Ø 13.5
<b>BIBLIOGRAFIA</b>					
García Huerta y Morales, 2017: fig. 7:7 (dibujo modificado).					

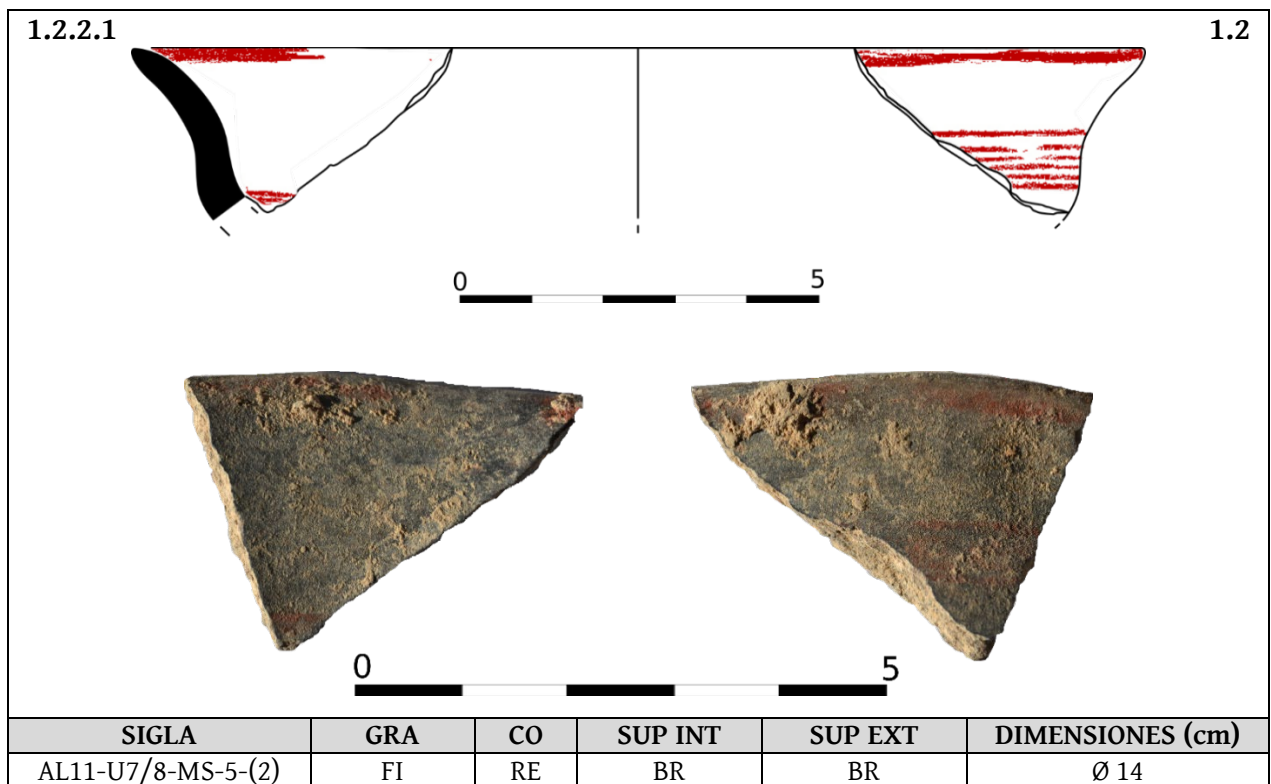
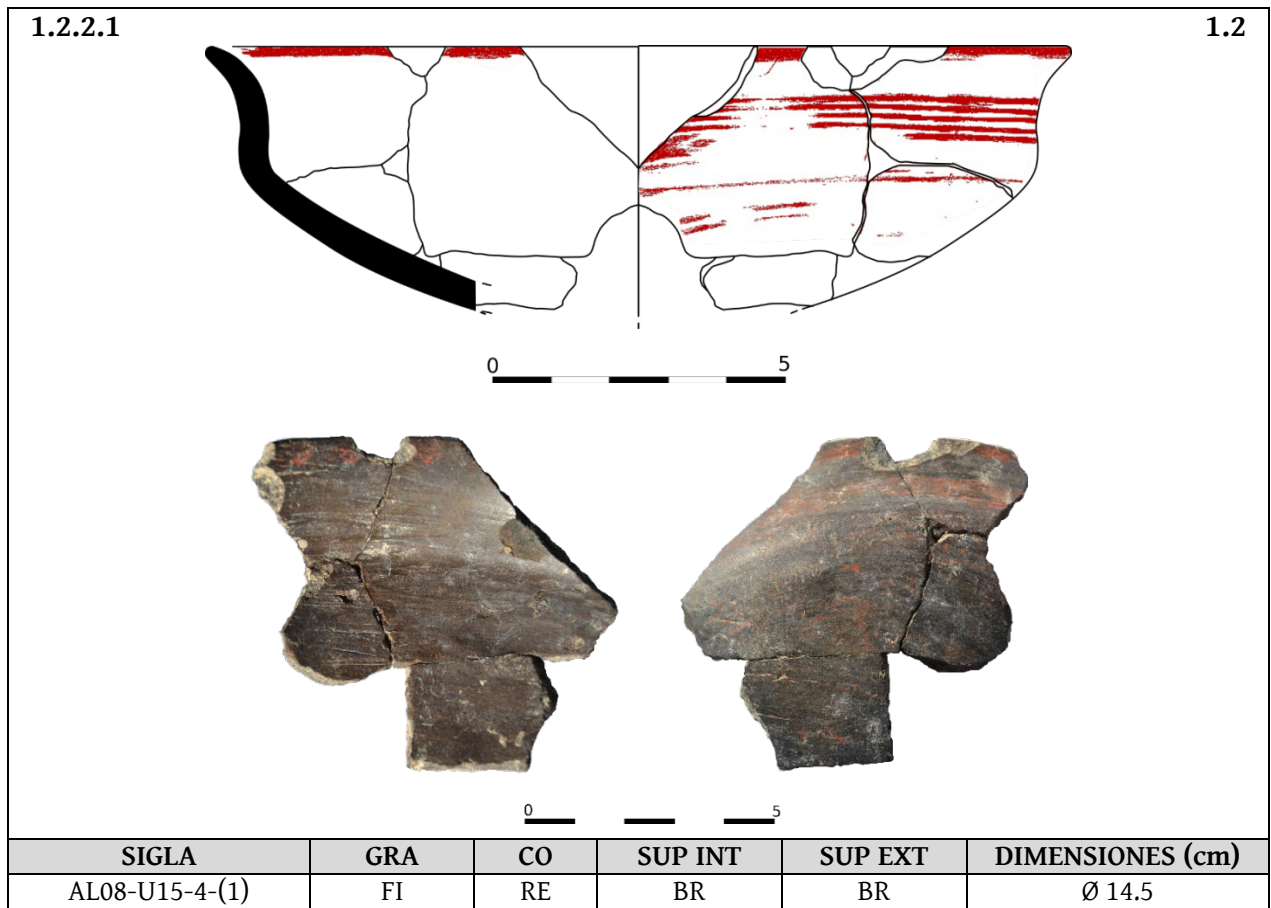
1.2.2.1 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL04-U11-12	FI	RE	BR	BR	-









1.2.2.1 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL12-U15-SUP-(1)	FI	RE	BR	BR	Ø 11
<b>OBSERVACIONES</b>					
Flor de loto en la superficie interna (Motivo v1).					

1.2.2.1 1.2

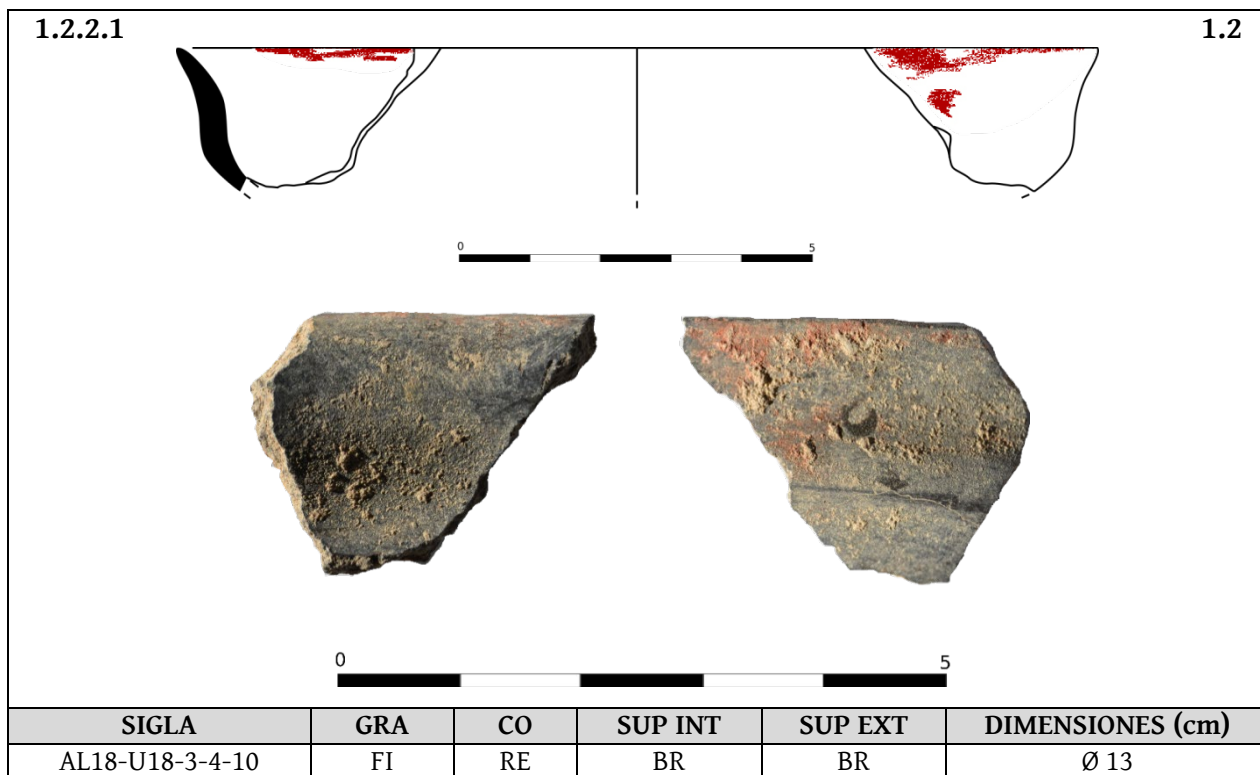
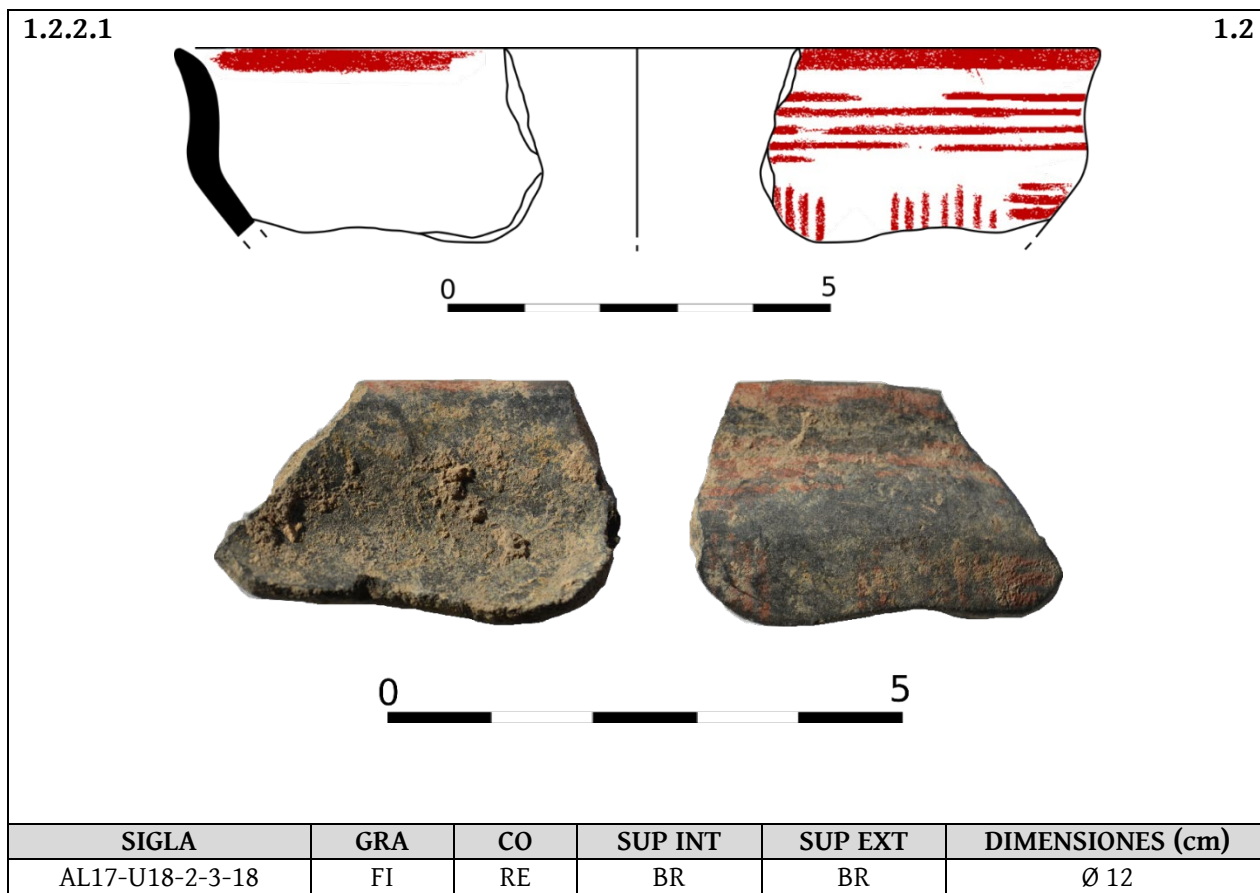
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL12-U15-2-(9)	FI	RE	BR	BR	-

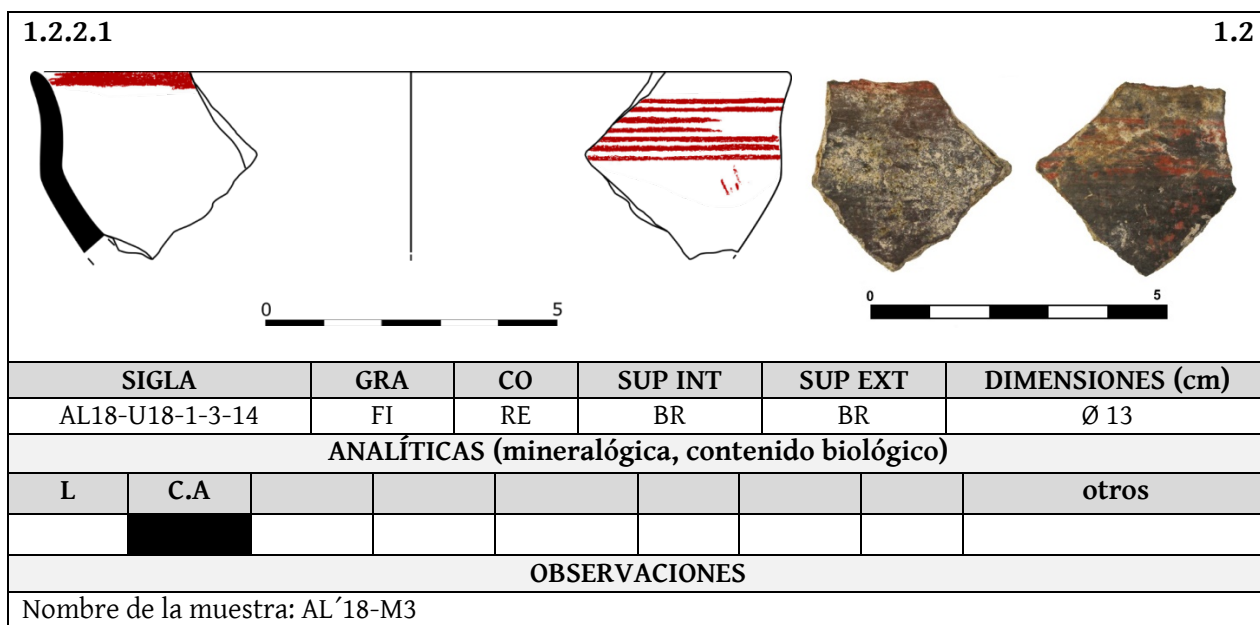
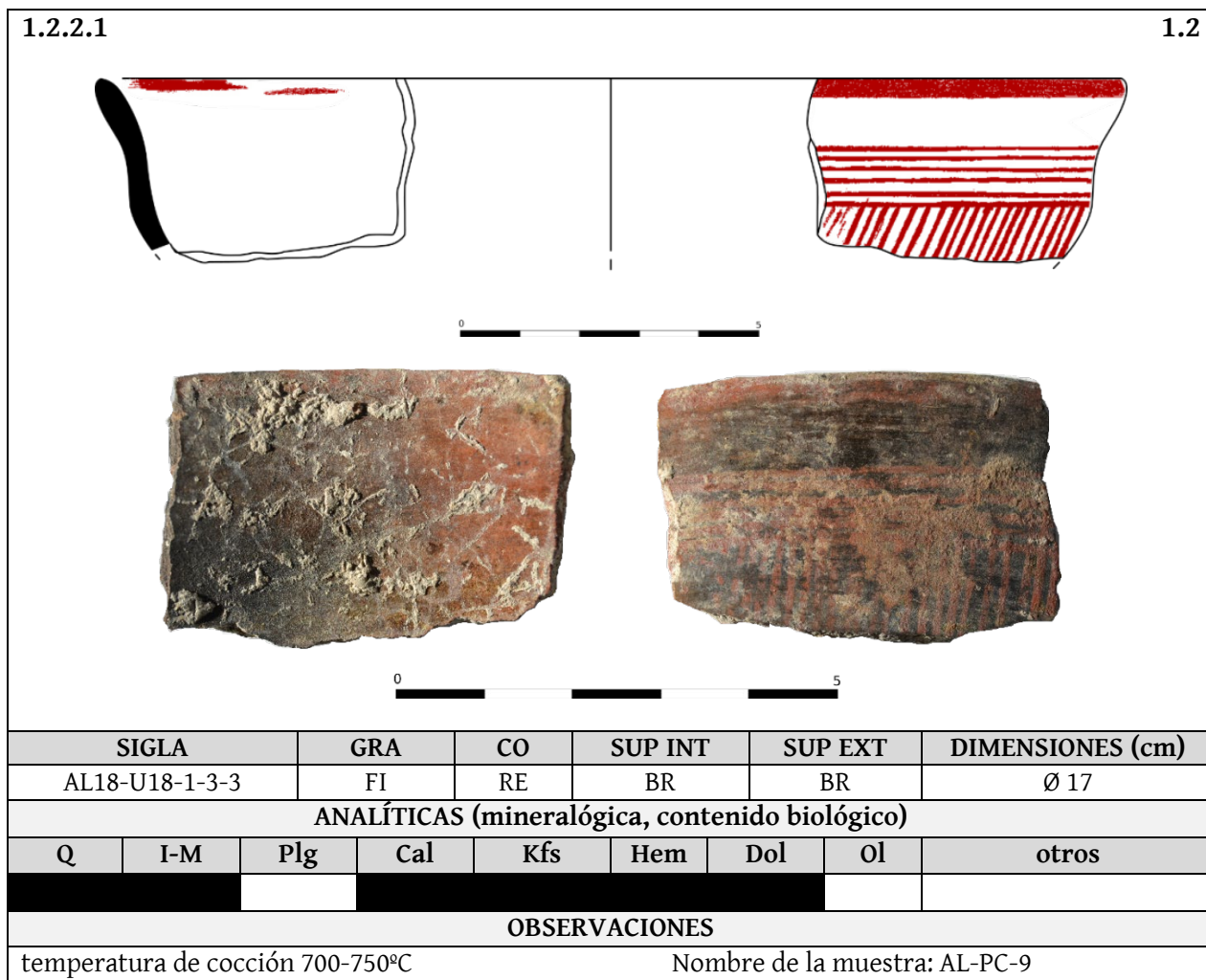
1.2.2.1 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL12-U15-2-(7)	FI	RE	BR	BR	Ø 11

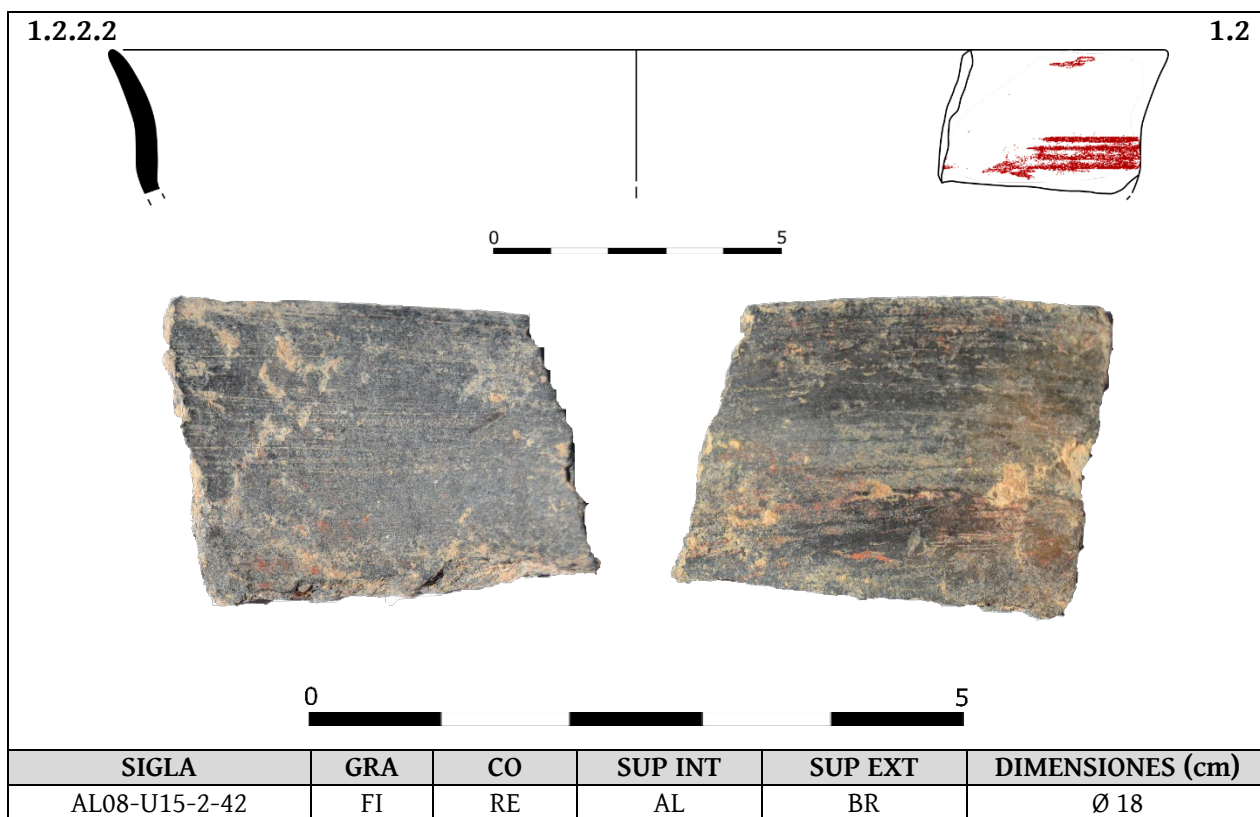
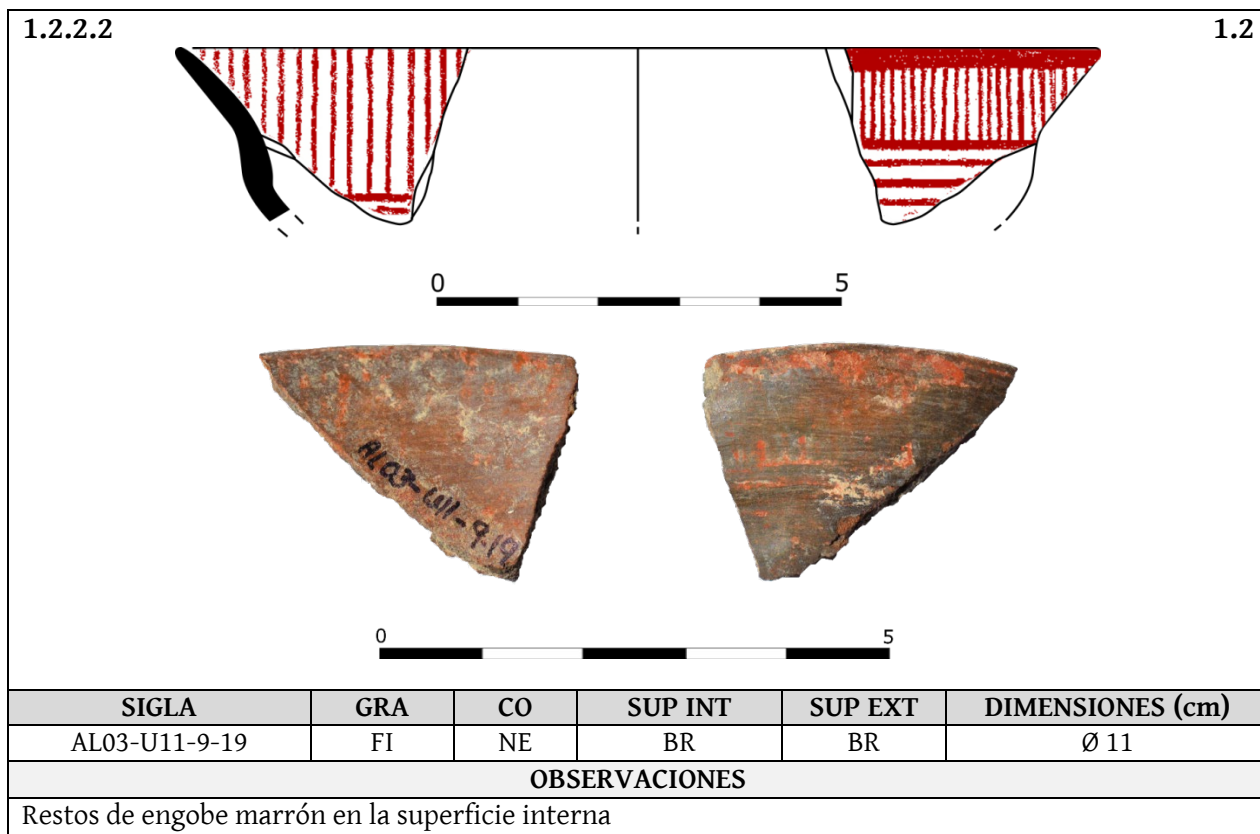
1.2.2.1 1.2

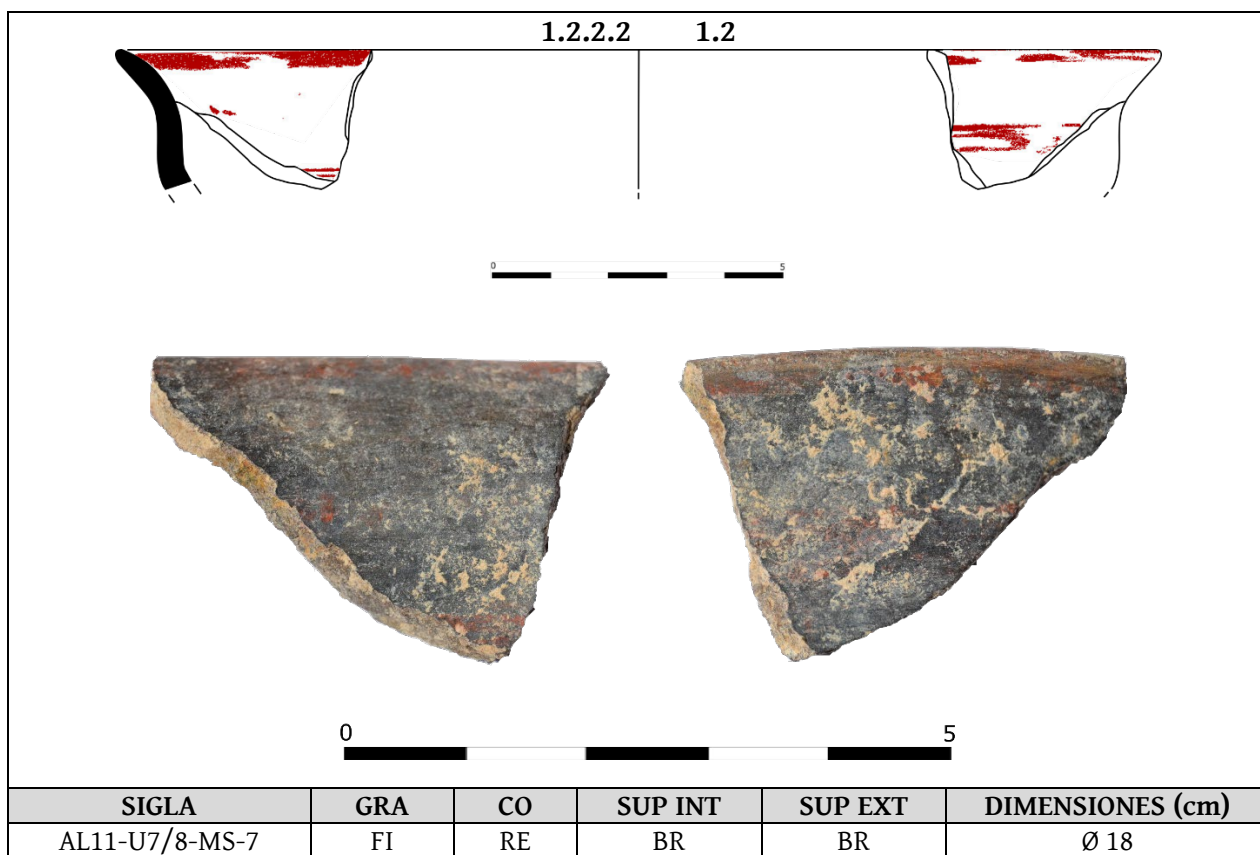
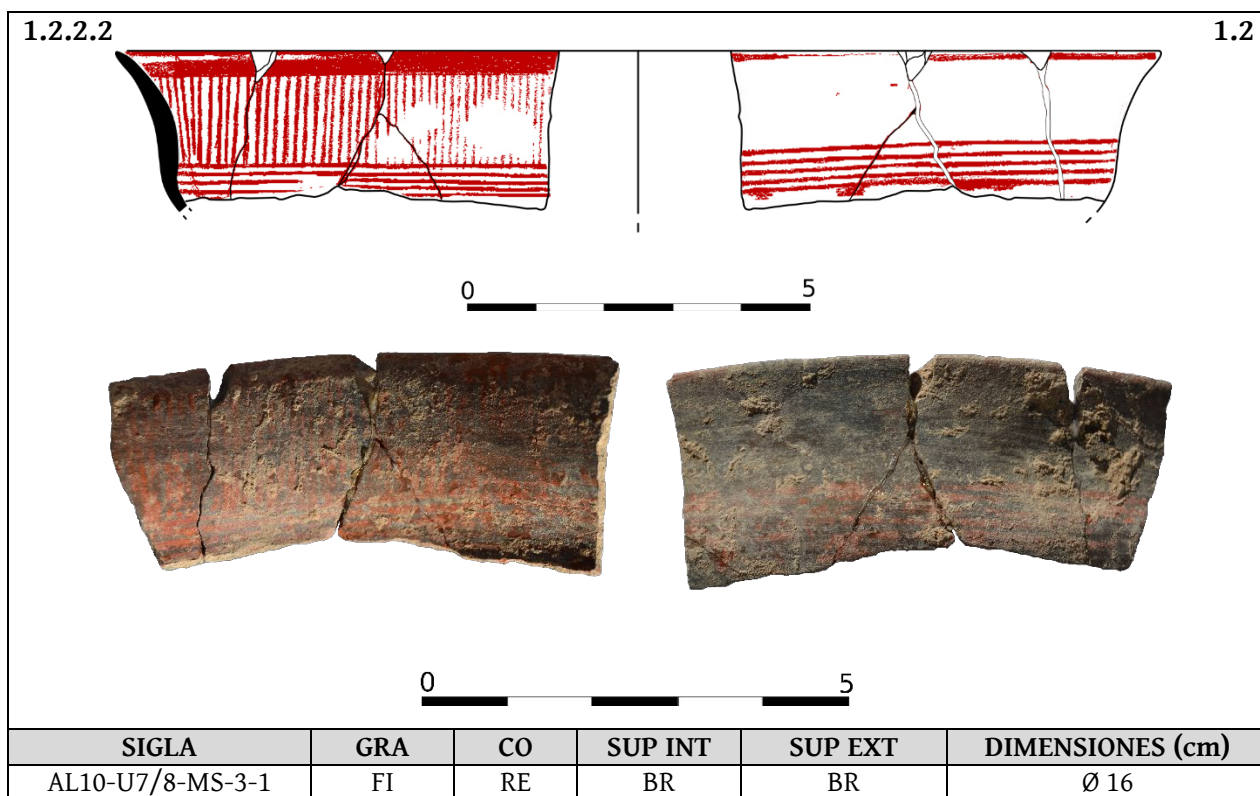
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL17-U15-3-2	FI	NE	BR	BR	Ø 11
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>					
L	C.A				otros
<b>OBSERVACIONES</b>					
Reconstrucción de la superficie externa: Fig. VI.31:5. Nombre de la muestra: AL'17-M2					
<b>BIBLIOGRAFIA</b>					
García Huerta, 2019: Anexo II: 70.					

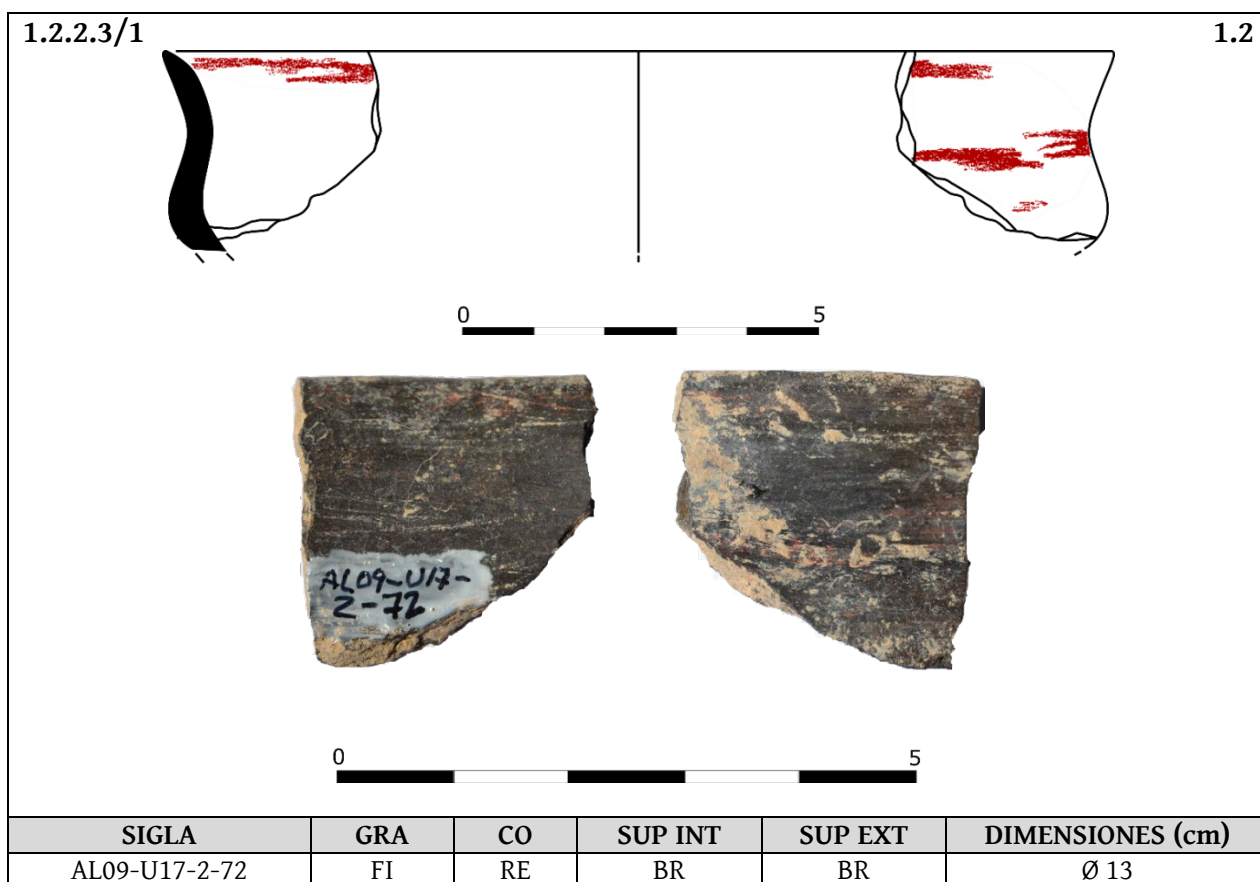
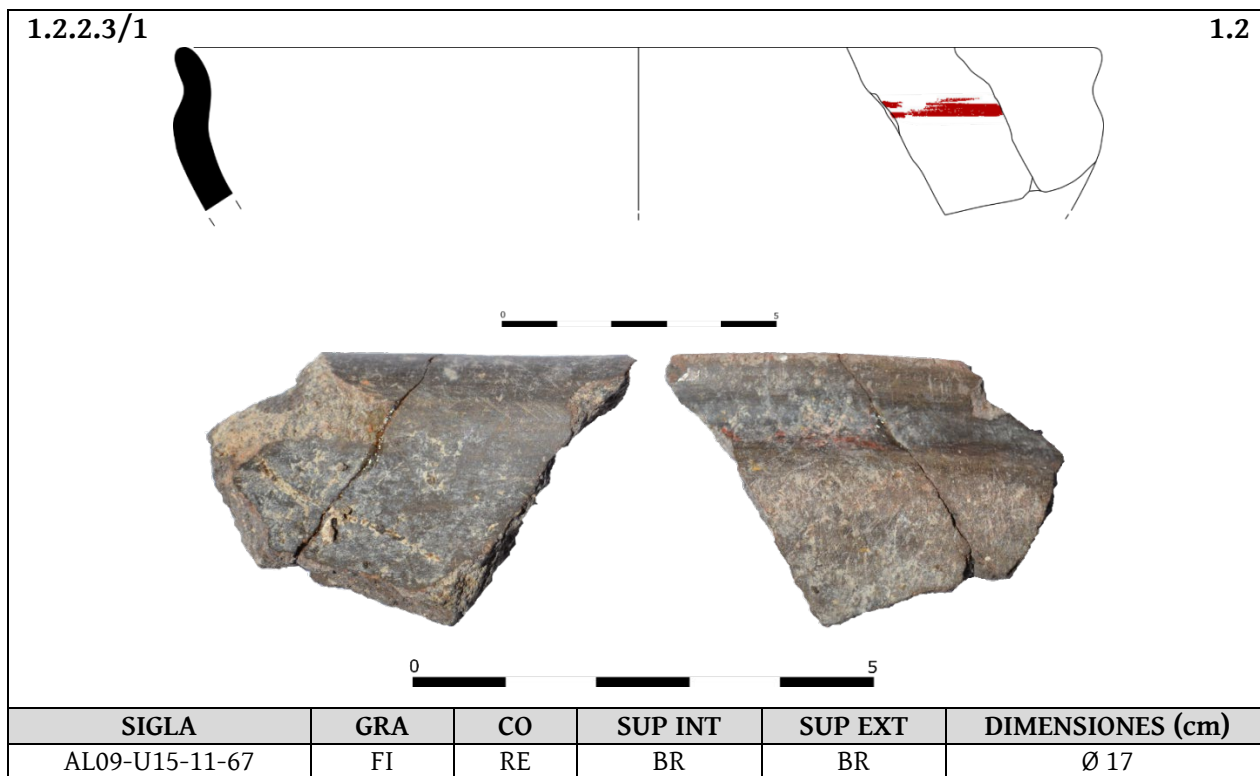








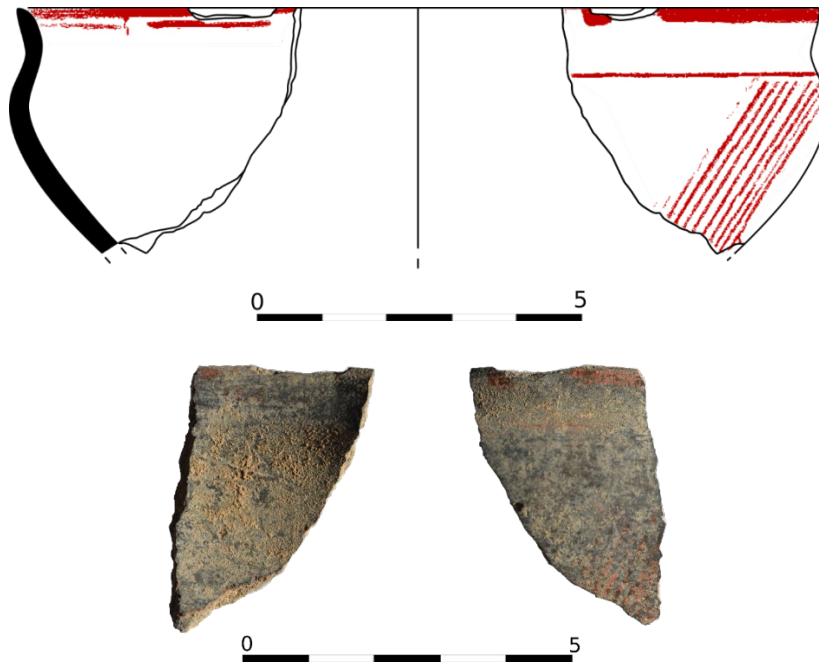






1.2.2.3/1

1.2



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL11-U7/8-MS-7-63A	FI	RE	BR	BR	Ø 12

1.2.2.3/1

1.2



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL12-U18-7-(1)	FI	RE	BR	BR	-

**1.2.2.3/1** **1.2**

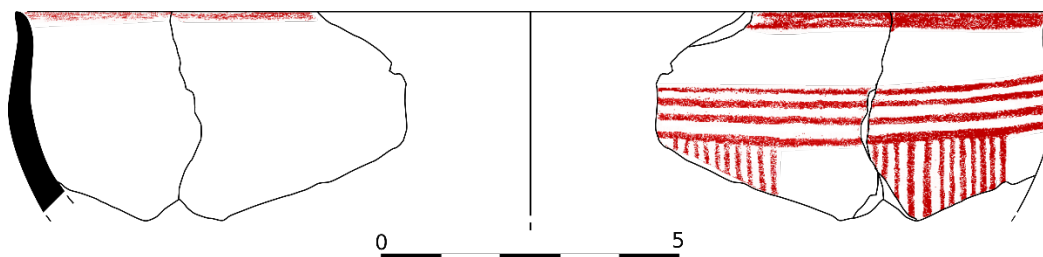
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL17-U18-2-3-11	FI	RE	BR	BR	Ø 15.5			
ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
							¿?	
L	C.A							otros
OBSERVACIONES								
Temperatura de cocción 700-750°C			Nombre de la muestra: AL-PC-17, AL'17-M3					
BIBLIOGRAFIA								
García Huerta, 2019: Anexo II: 70.								

**1.2.2.3/2** **1.2**

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL00-U7/8-1-14-78	FI	RE	AL	BR	Ø 10

1.2.2.3/2

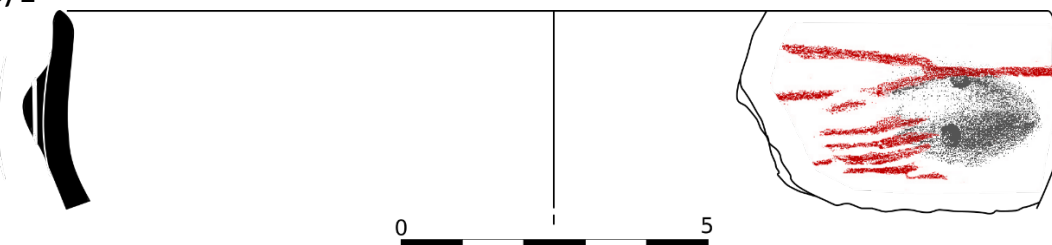
1.2



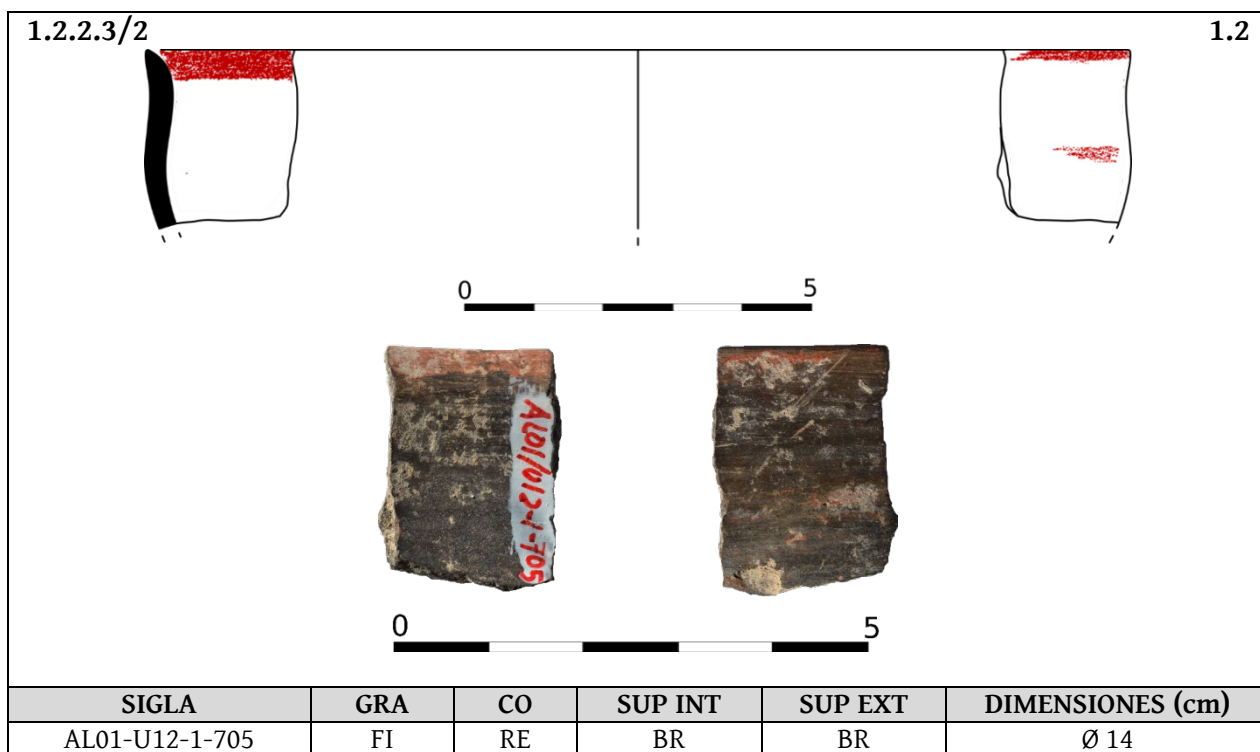
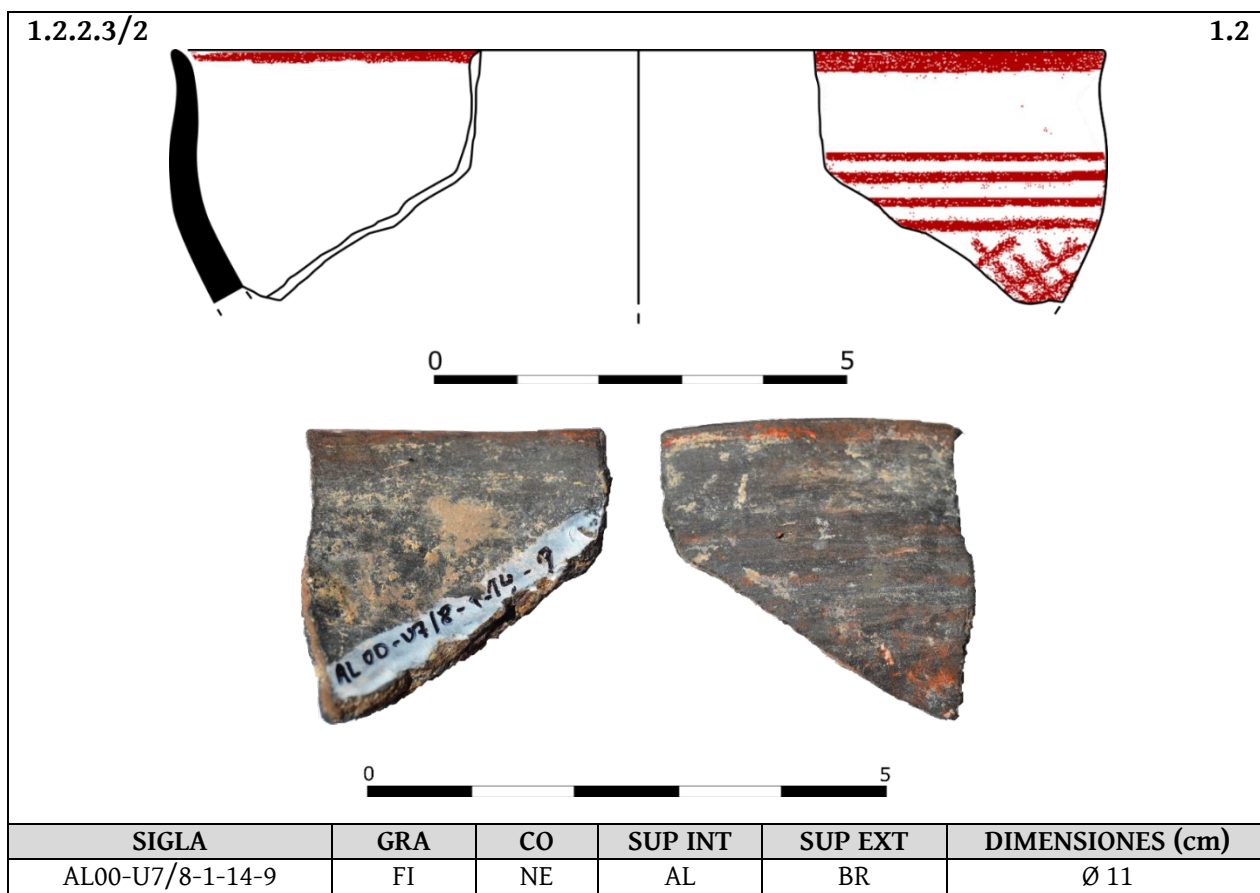
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL00-U7/8-1-14-3	FI	RE	BR	BR	Ø 17

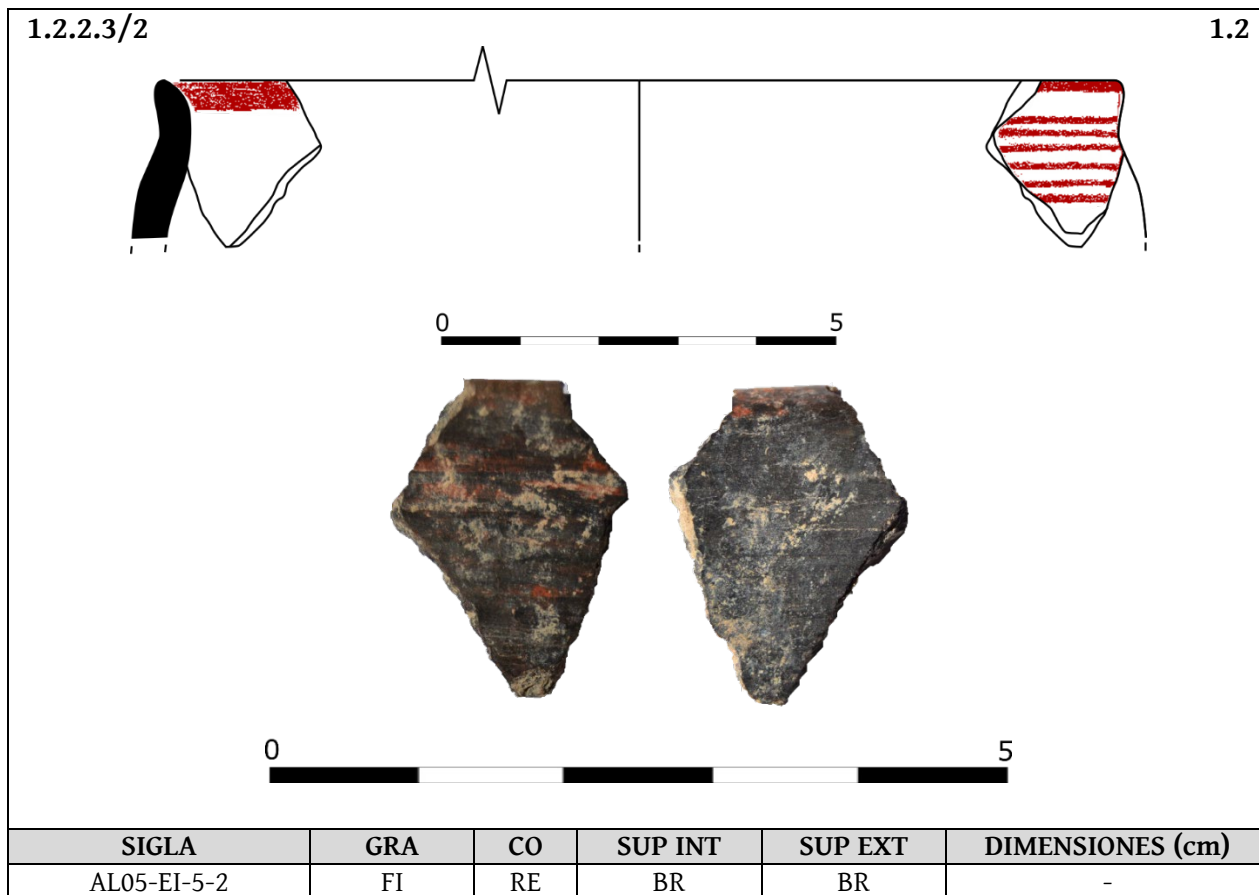
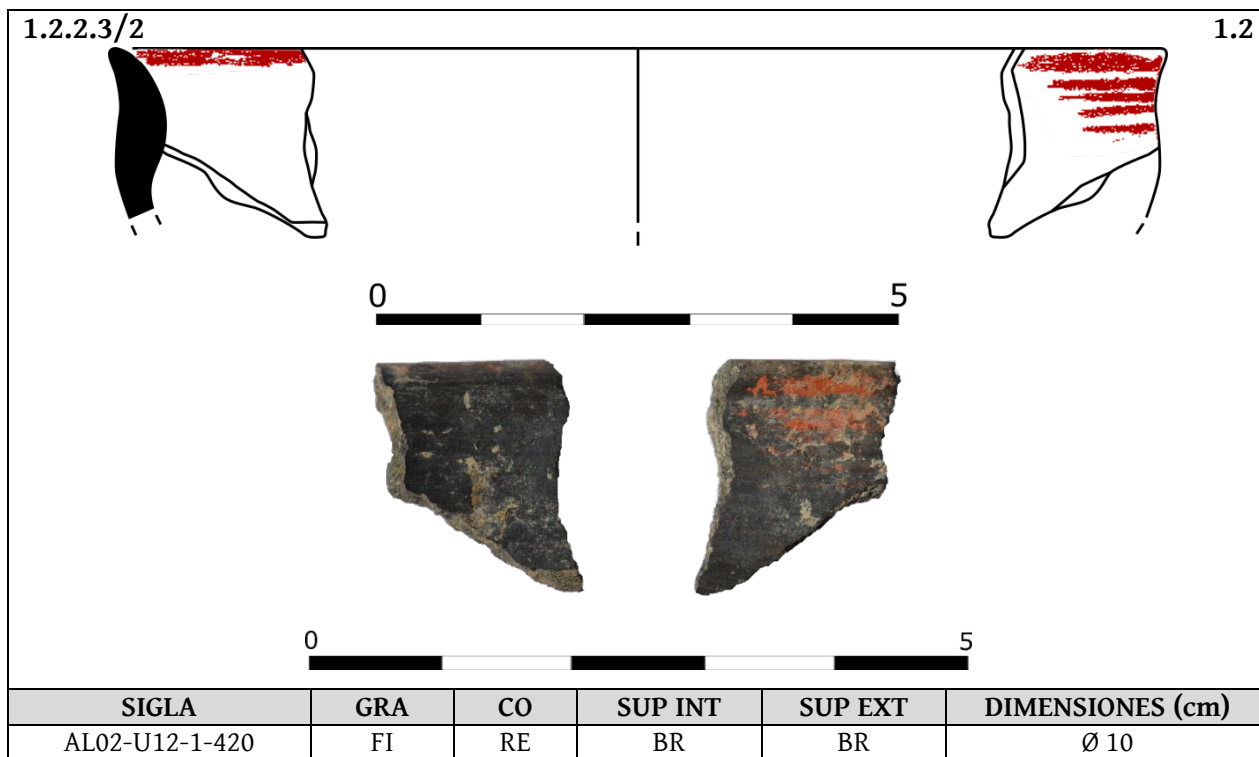
1.2.2.3/2

1.2



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL00-U7/8-1-14-48	FI	OX	BR	BR	Ø 16







1.2.2.3/2 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL07-U15-5	FI	RE	BR	BR	Ø 14

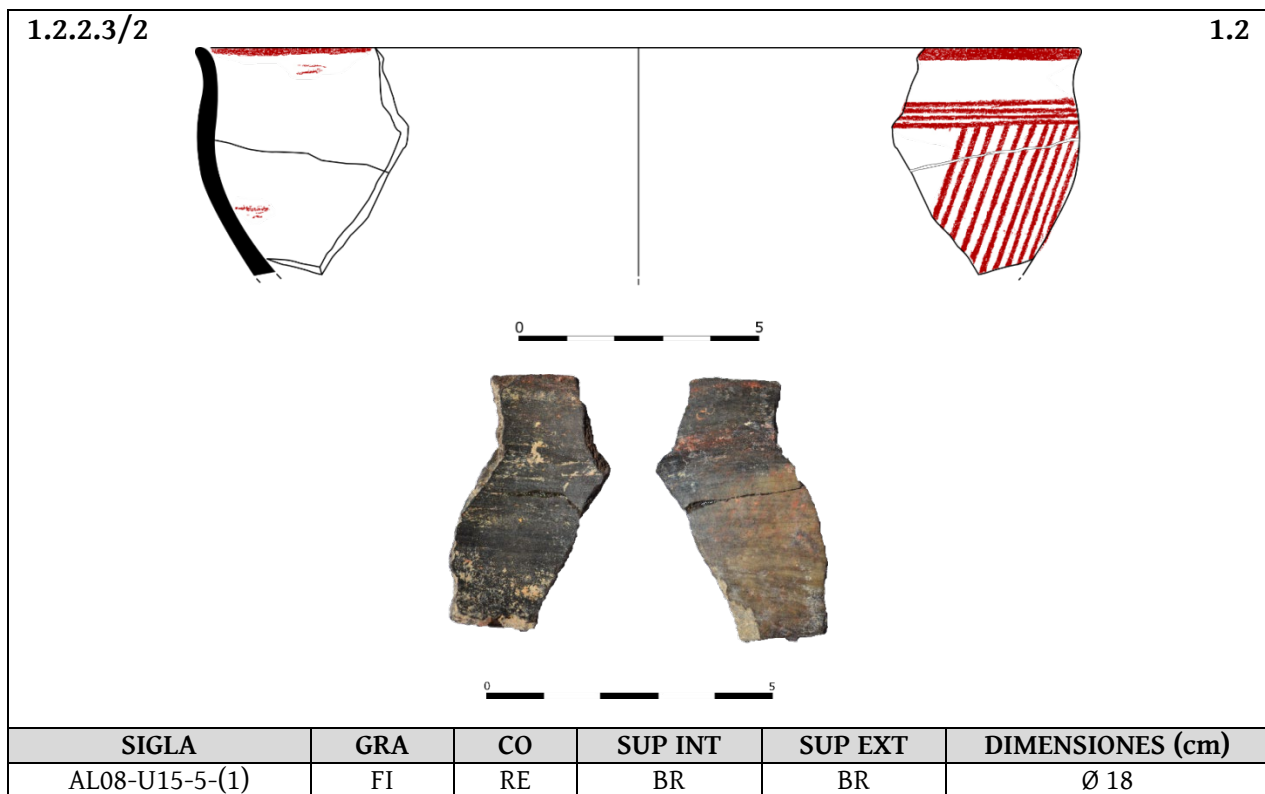
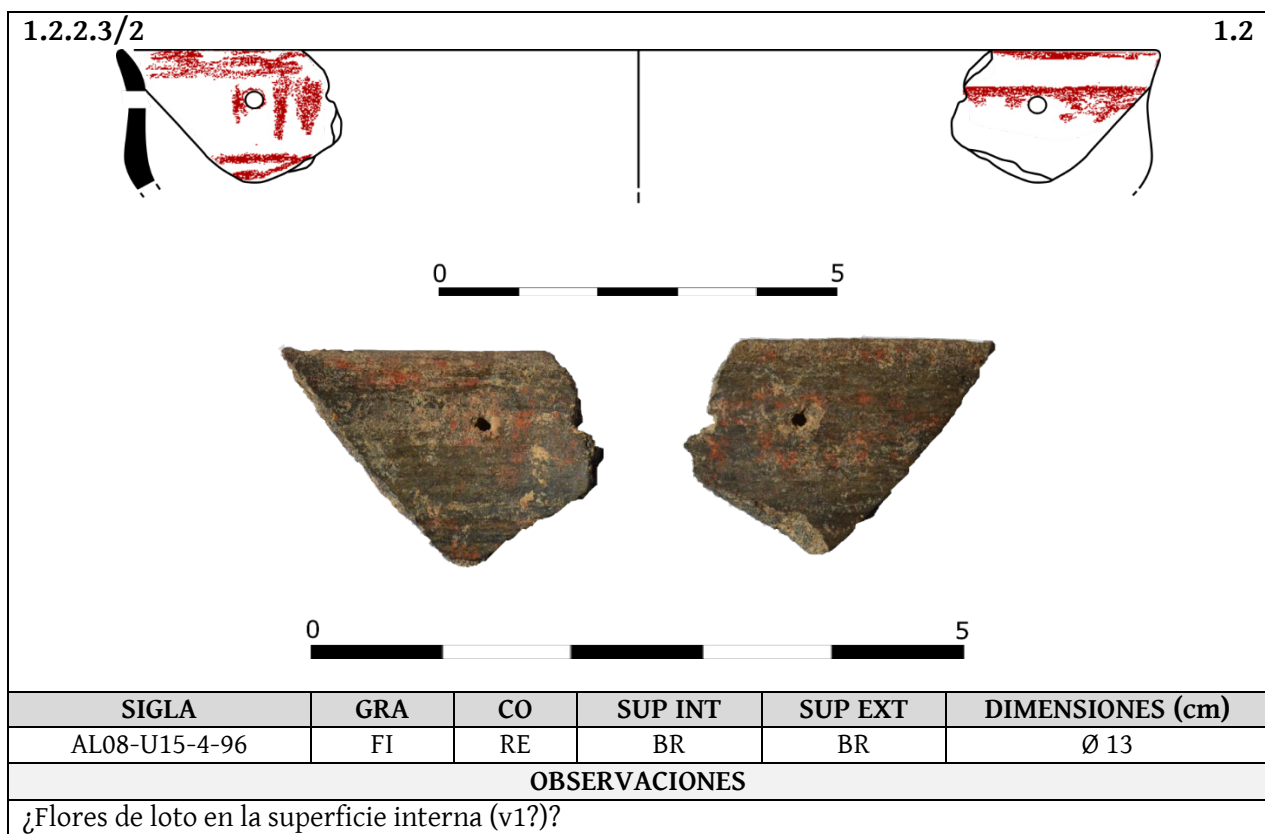
1.2.2.3/2 1.2

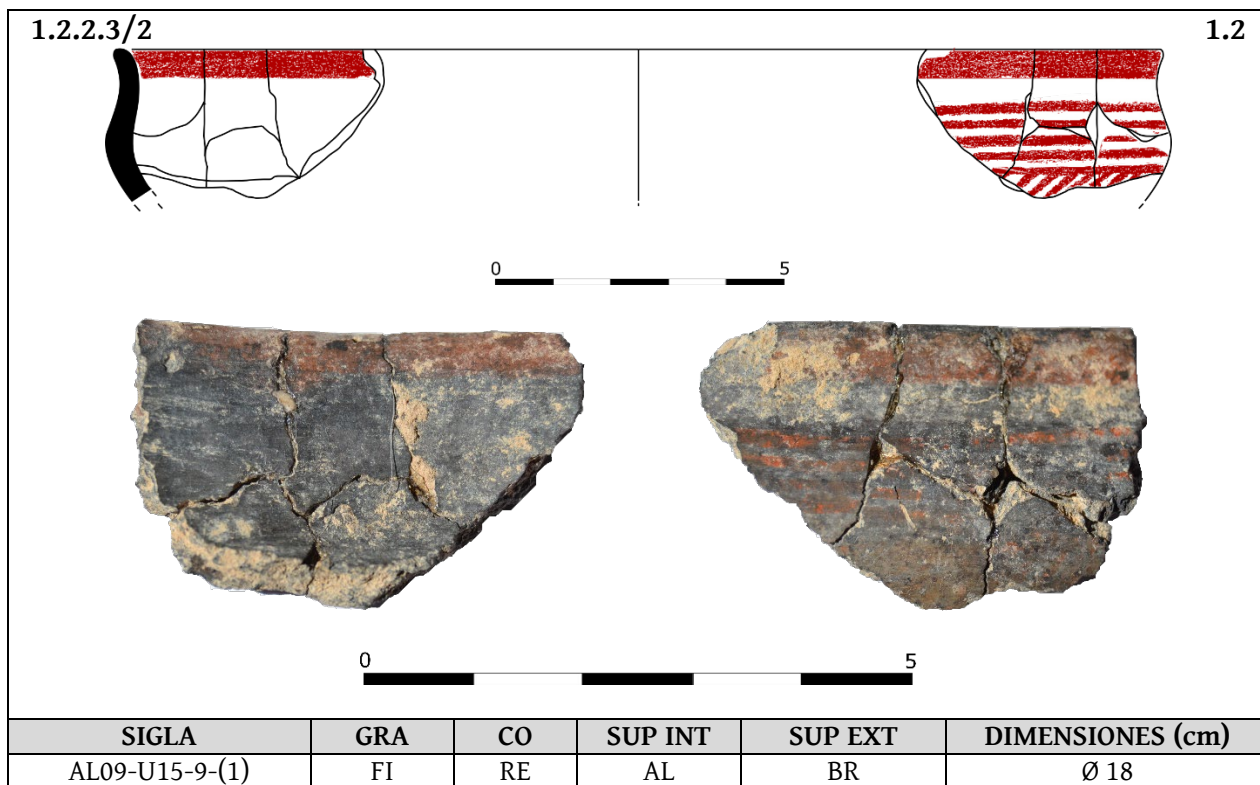
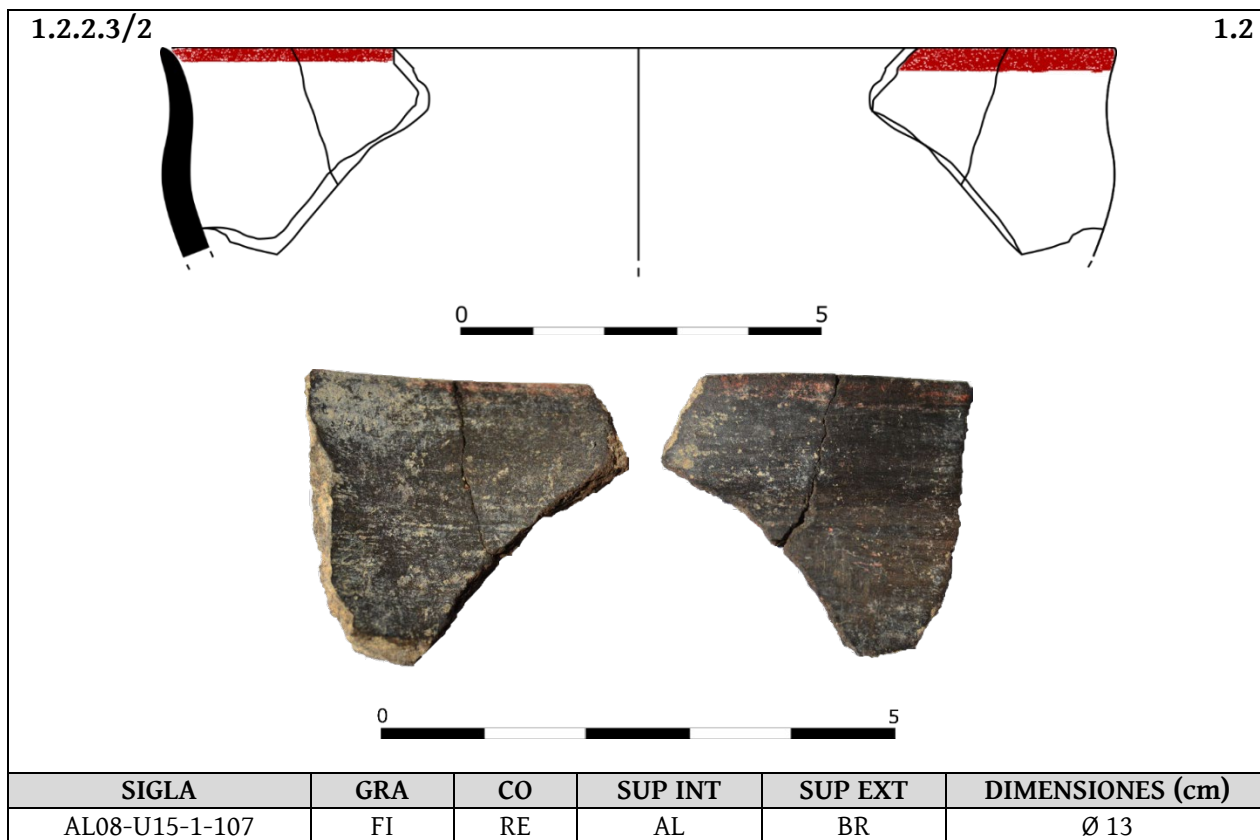
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL08-U15-4-(2)	FI	RE	BR	BR	Ø 13

ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros

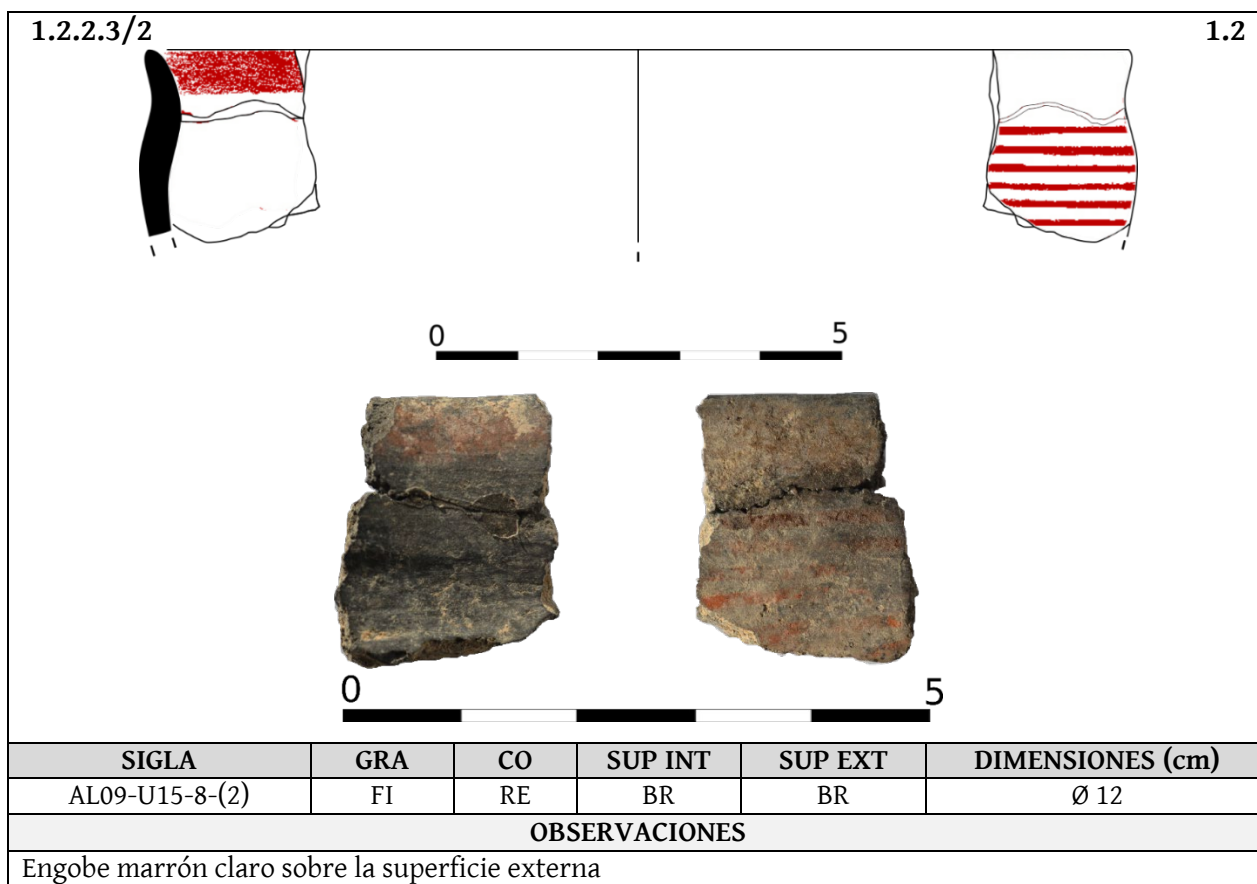
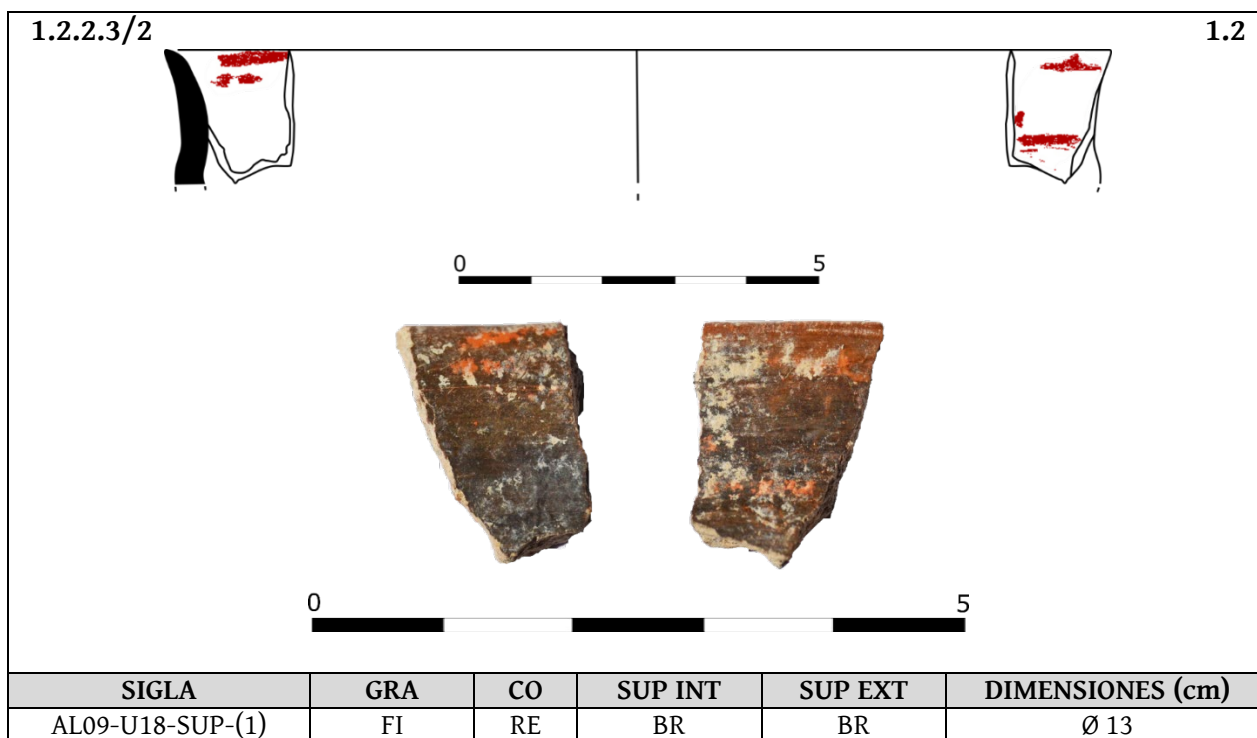
OBSERVACIONES	
Temperatura de cocción 750-850°C	Pintura violeta muy adherida a las superficies

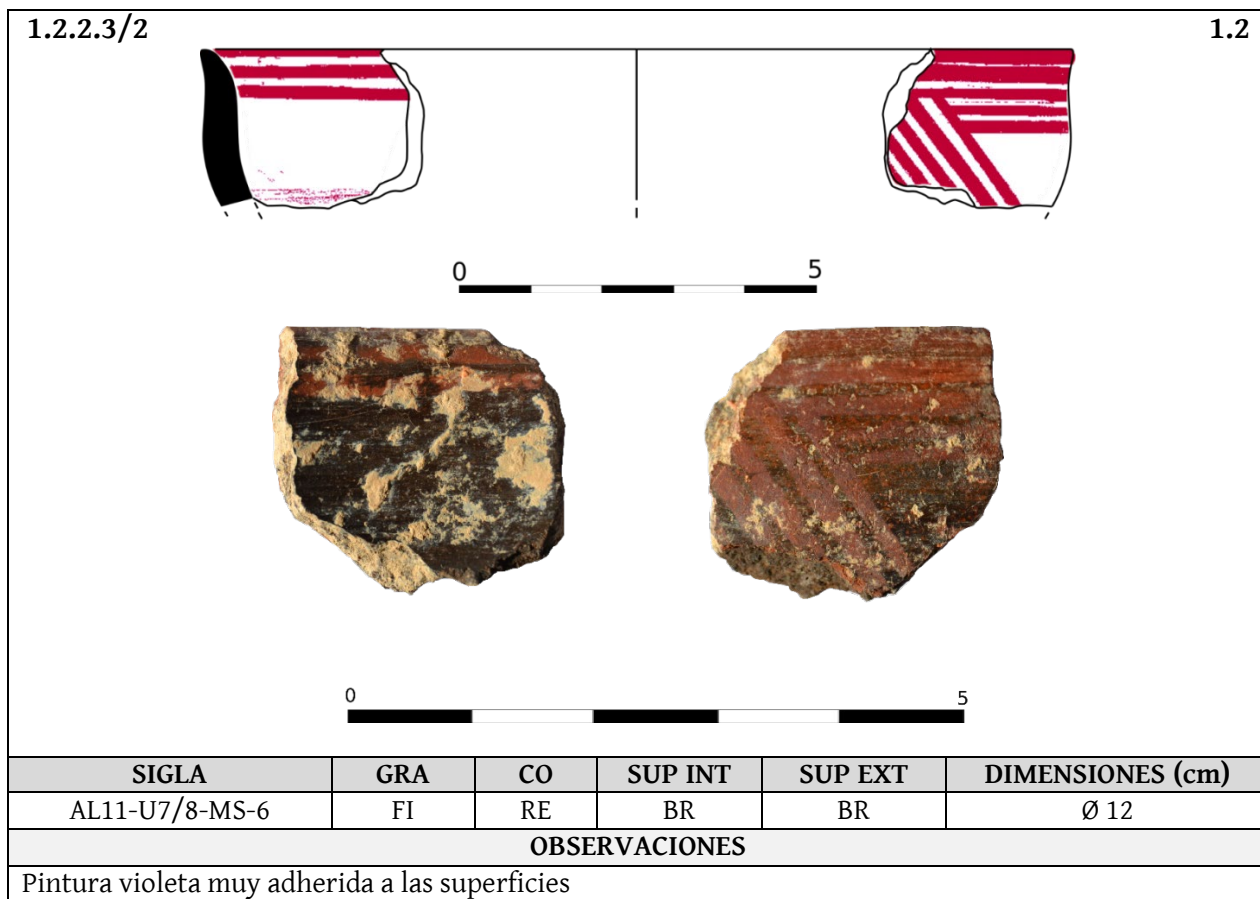
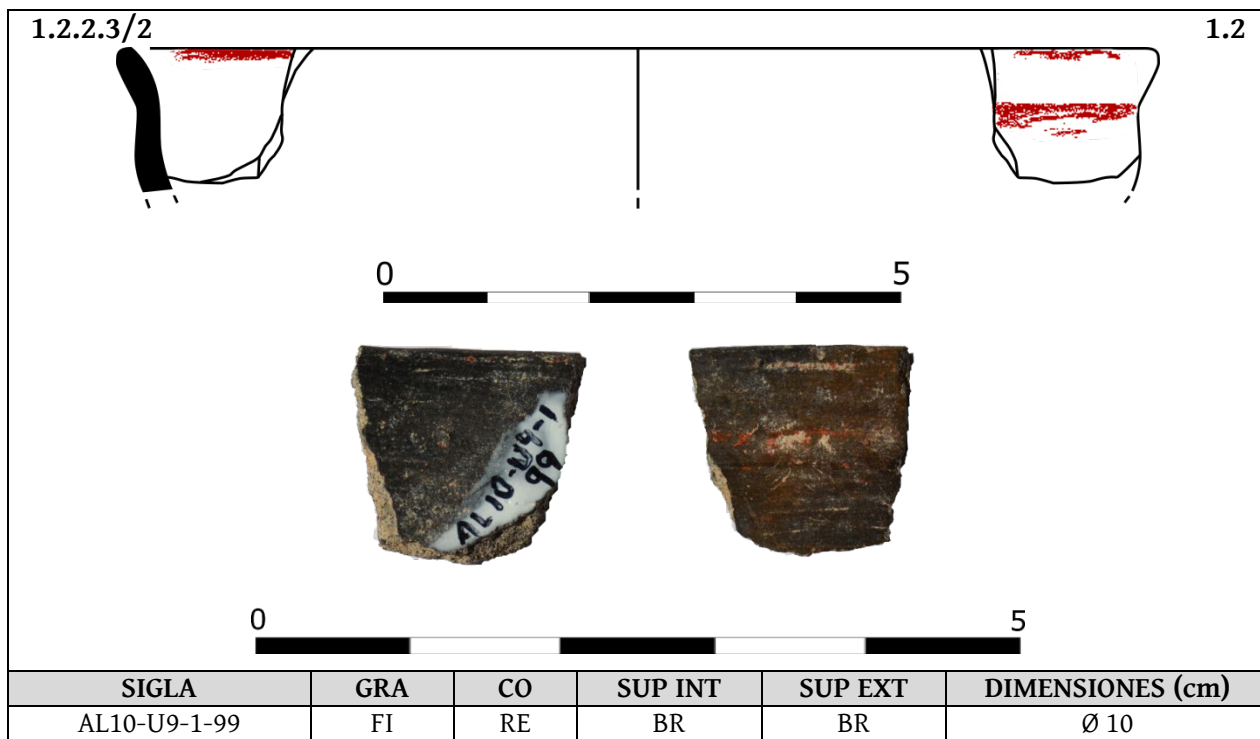
BIBLIOGRAFIA	
García Huerta y Morales, 2011: fig. 4: centro-izq; 2017: figs. 7:9; 14: arriba (modificado).	





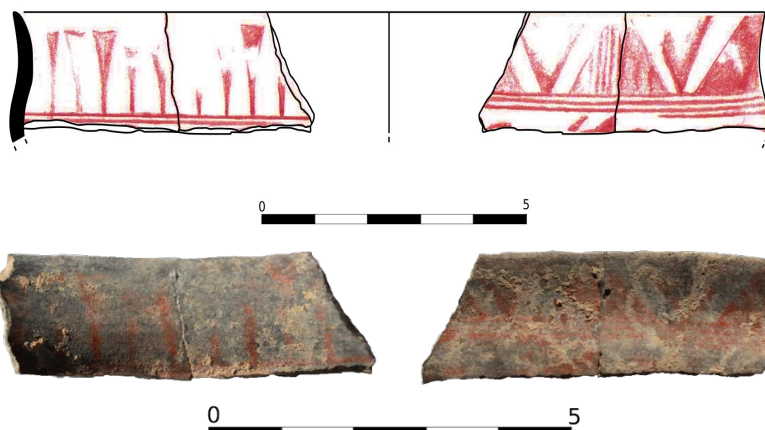






1.2.2.3/2

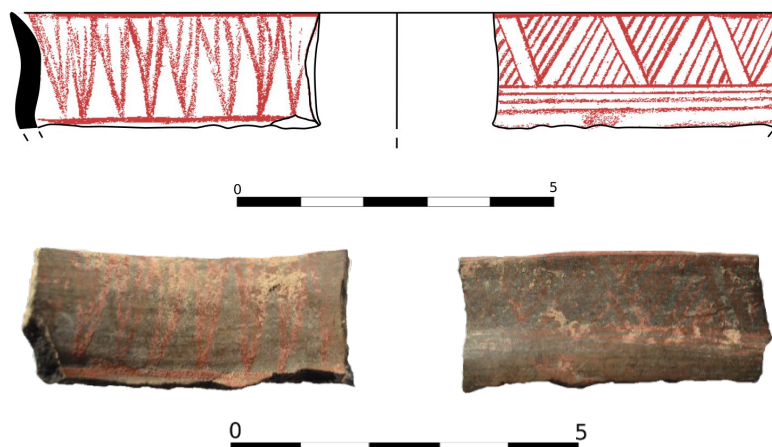
1.2



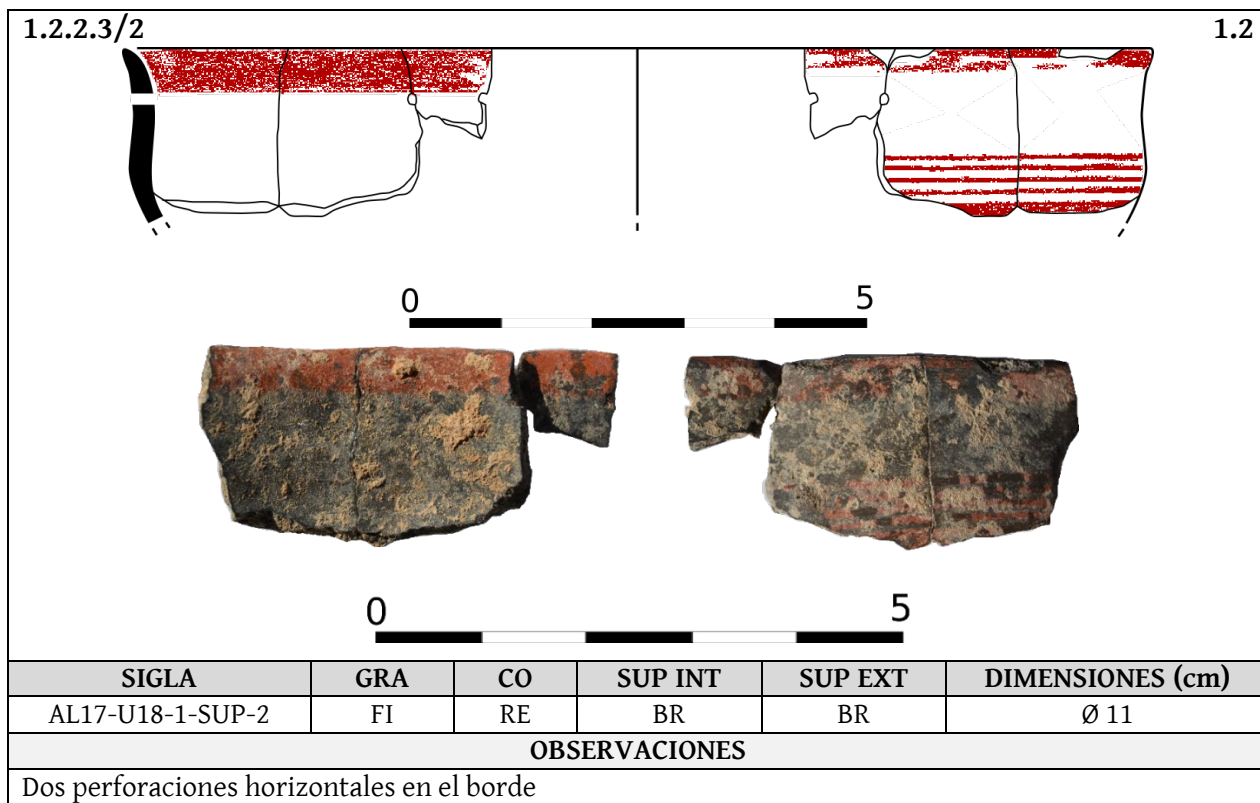
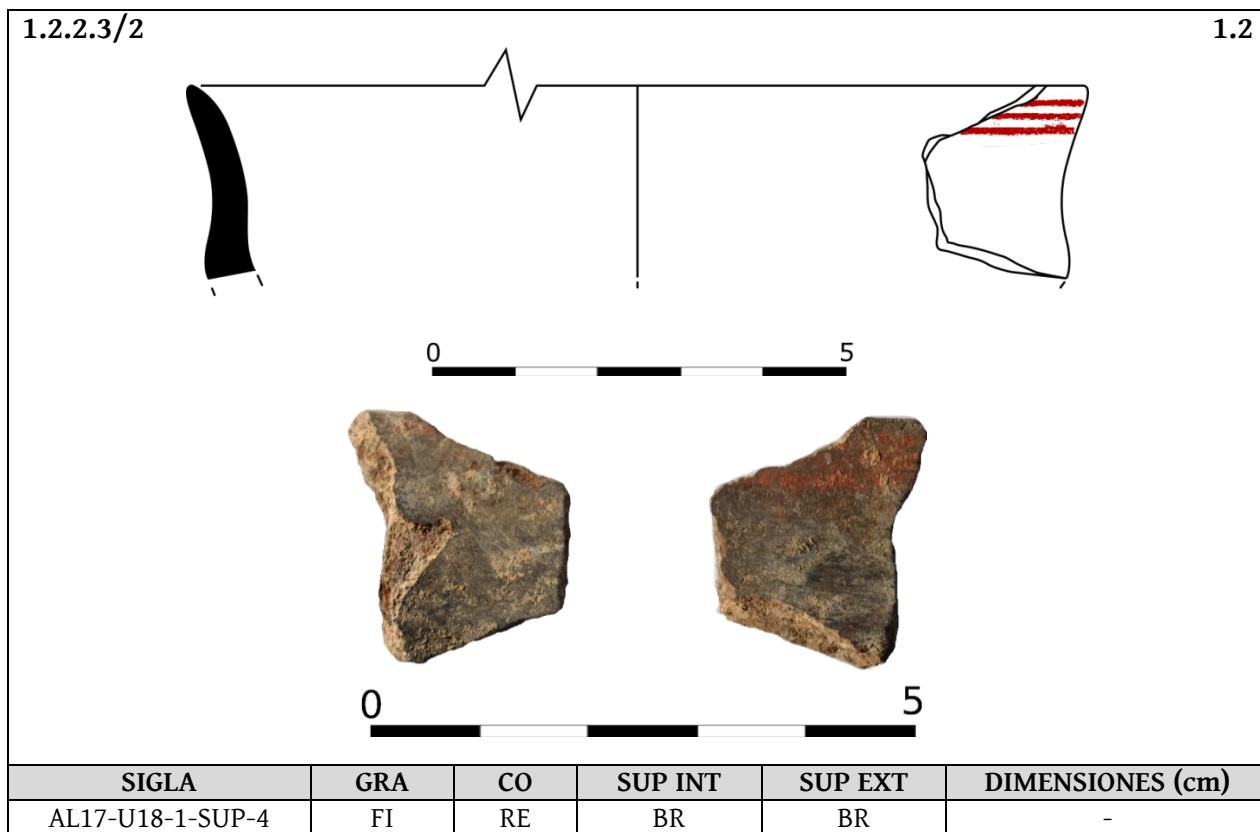
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL12-U18-6-(1)	FI	RE	BR	BR	Ø 14
<b>OBSERVACIONES</b>					
Flores de loto en la superficie interna (Motivo v1).					
<b>BIBLIOGRAFIA</b>					
Miguel, 2020: fig. 3:2					

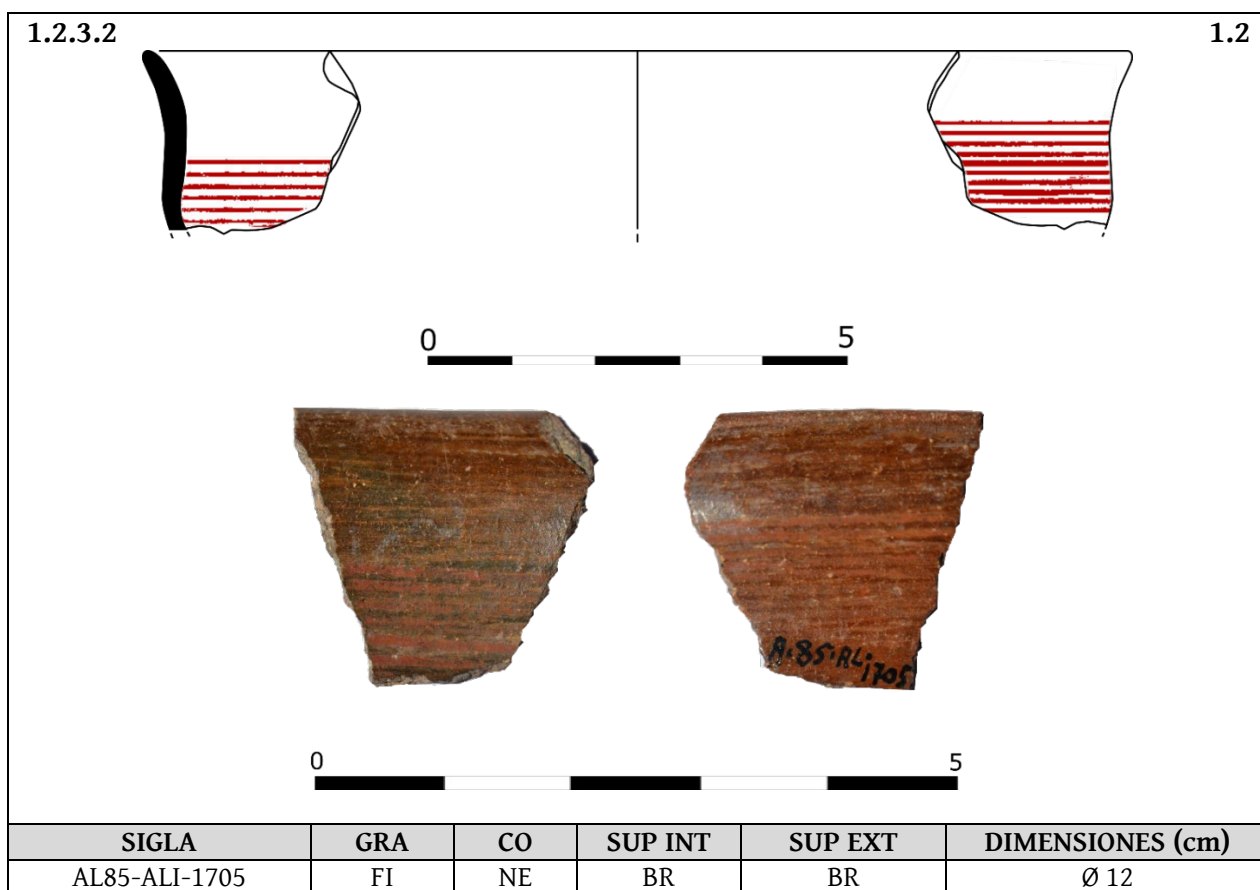
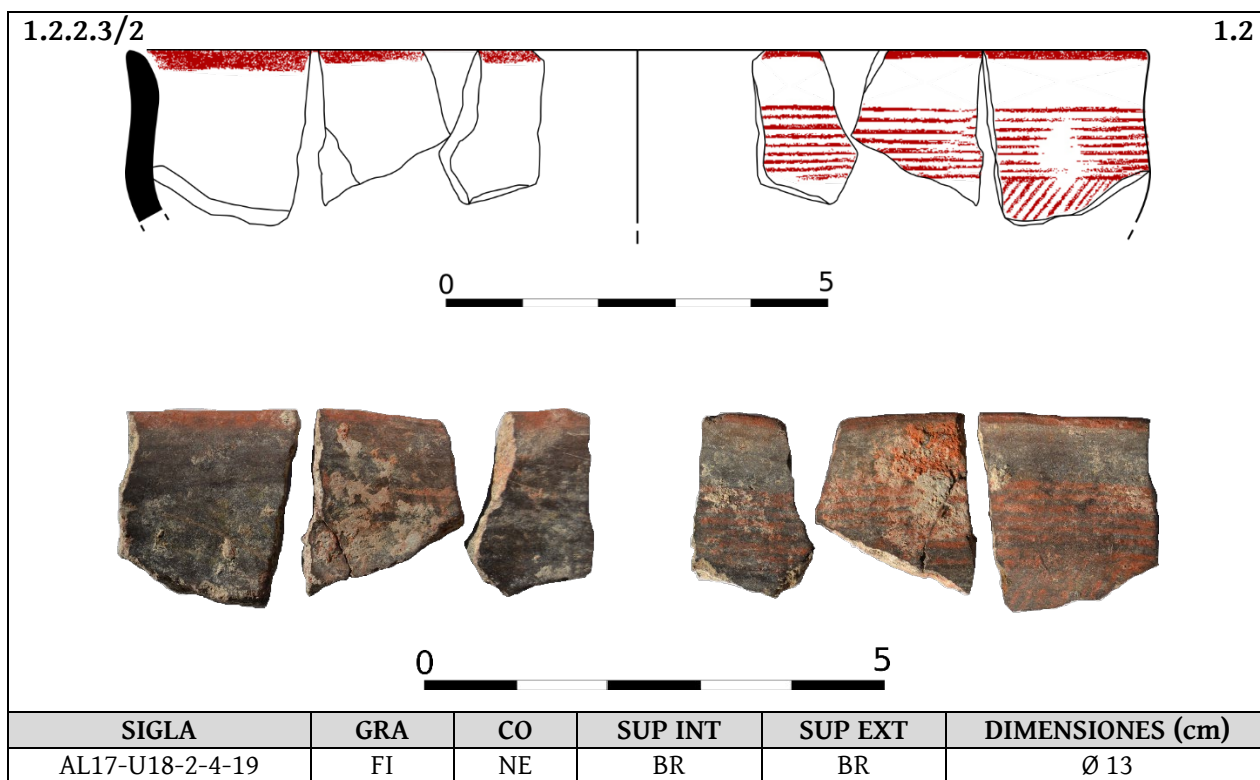
1.2.2.3/2

1.2

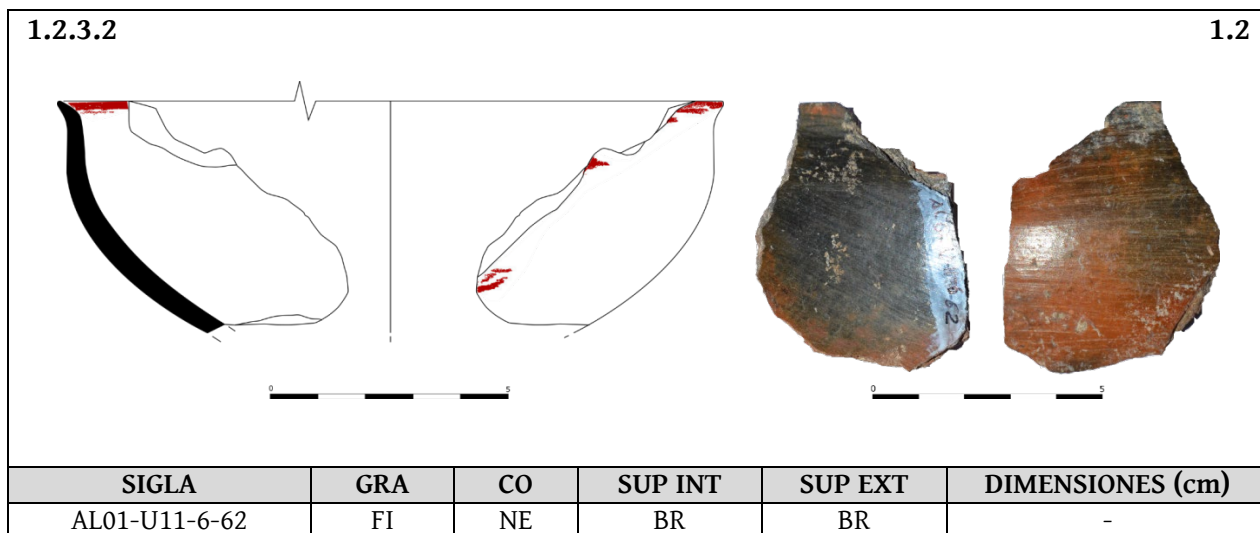
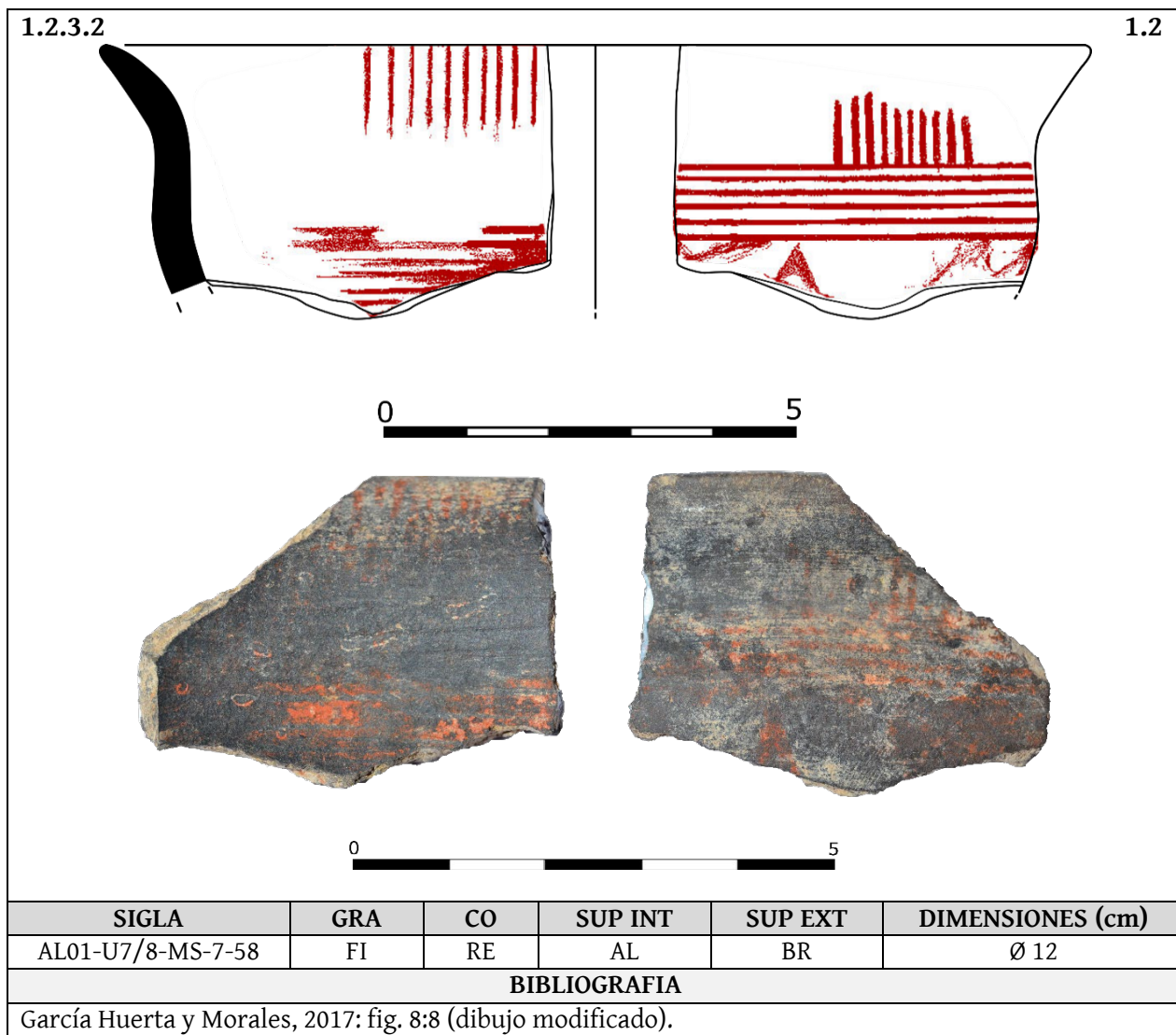


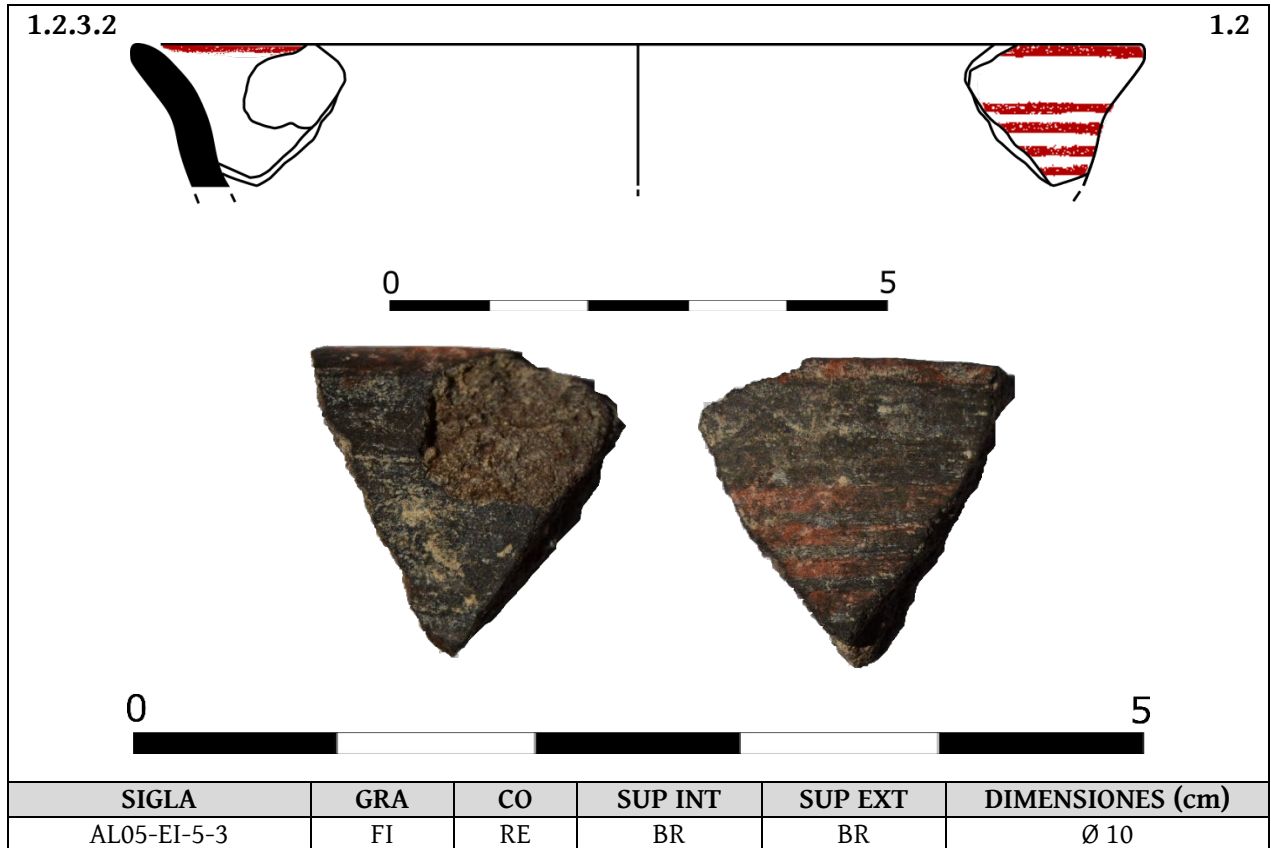
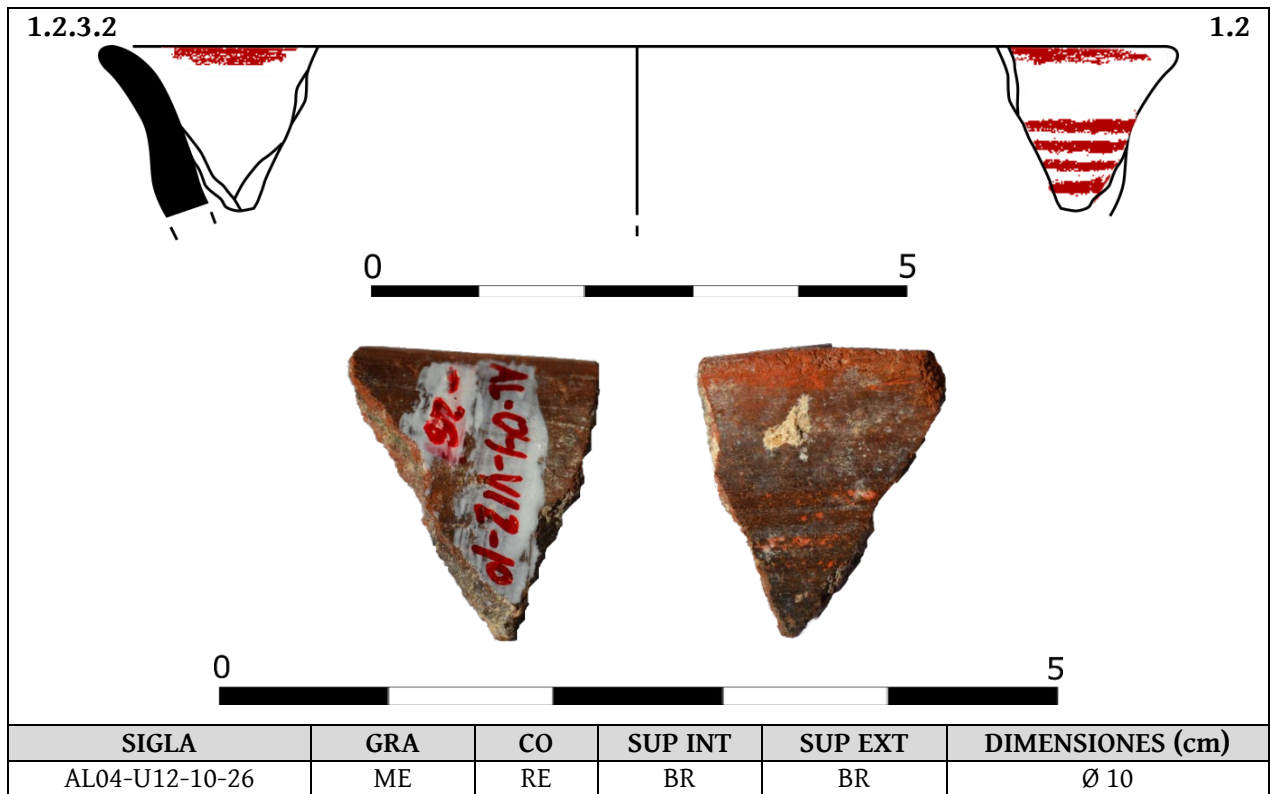
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL12-U15-3-(1)	FI	RE	BR	BR	Ø 12			
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
<b>OBSERVACIONES</b>								
Temperatura de cocción 750-850°C			Flores de loto en la superficie interna (Motivo V2).			Nombre de la muestra: AL-PC-26		
<b>BIBLIOGRAFIA</b>								
Miguel, 2020: fig. 3:1								

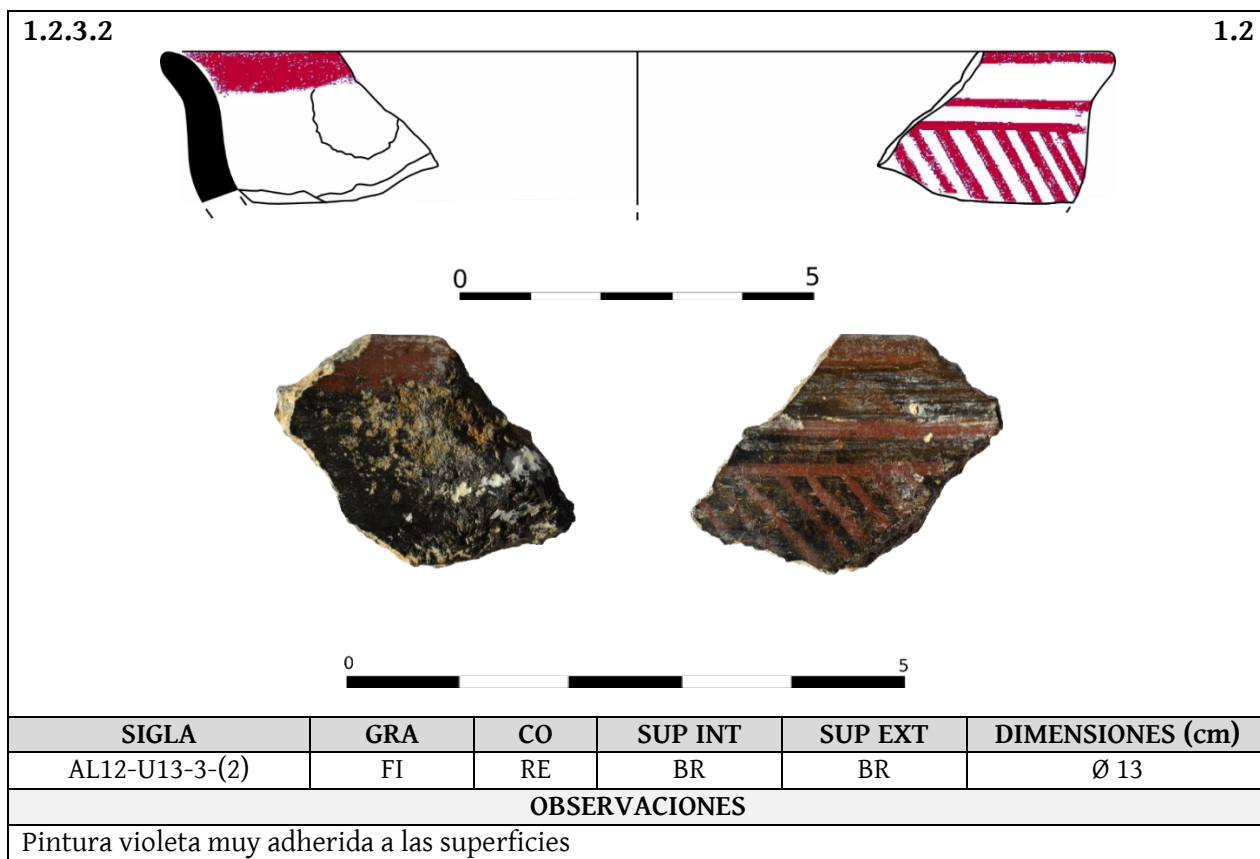
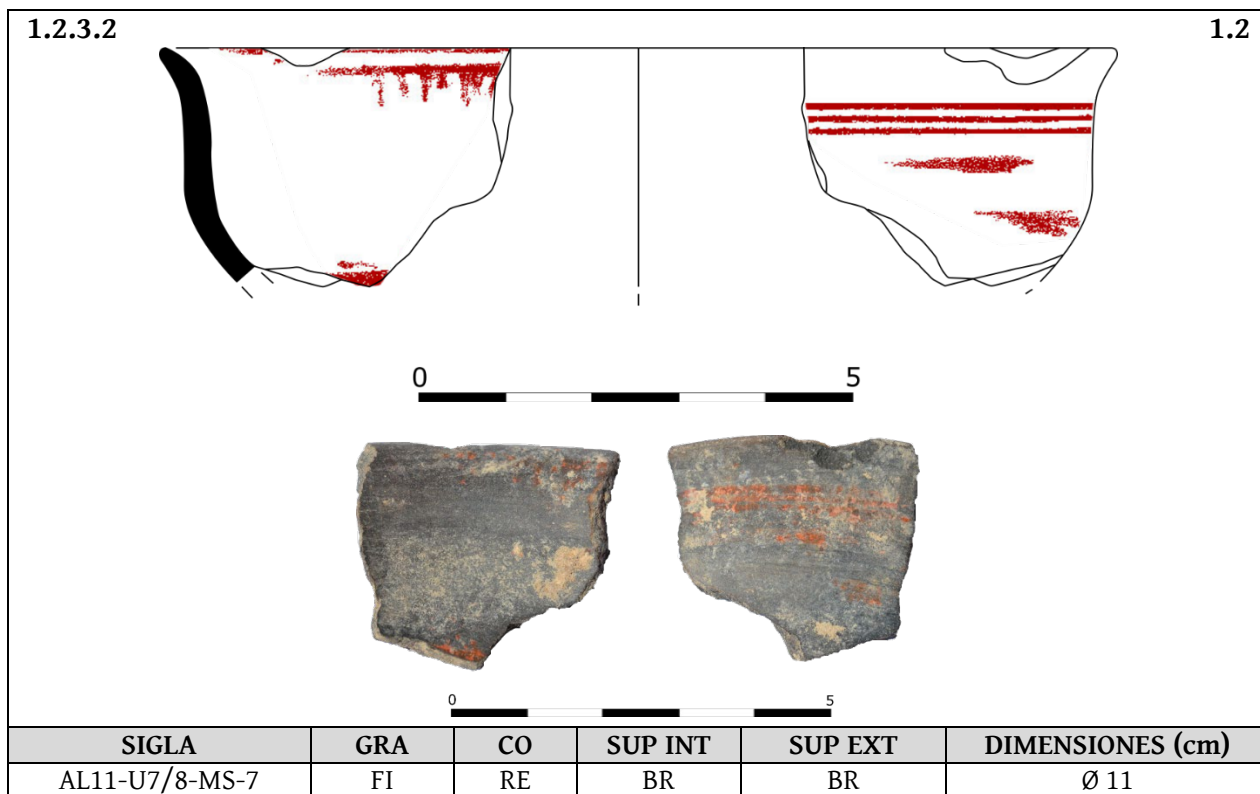












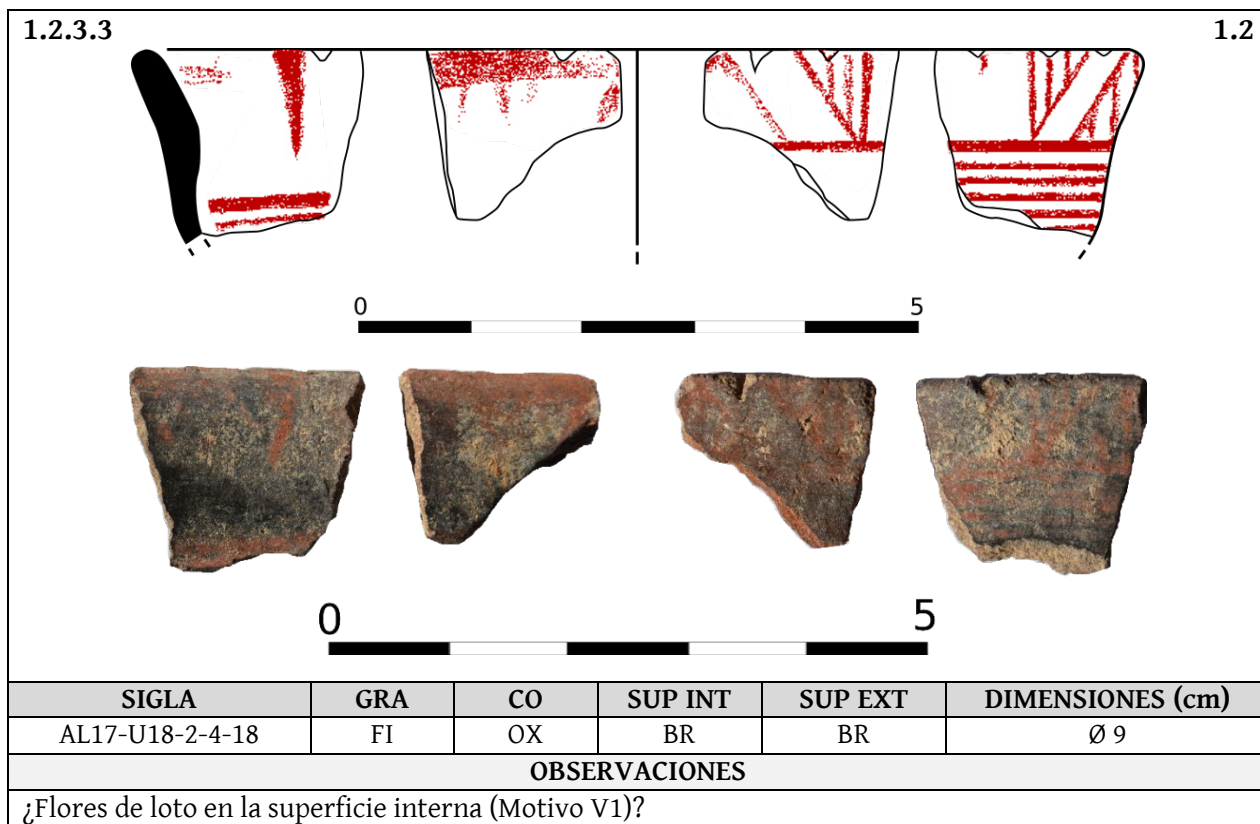
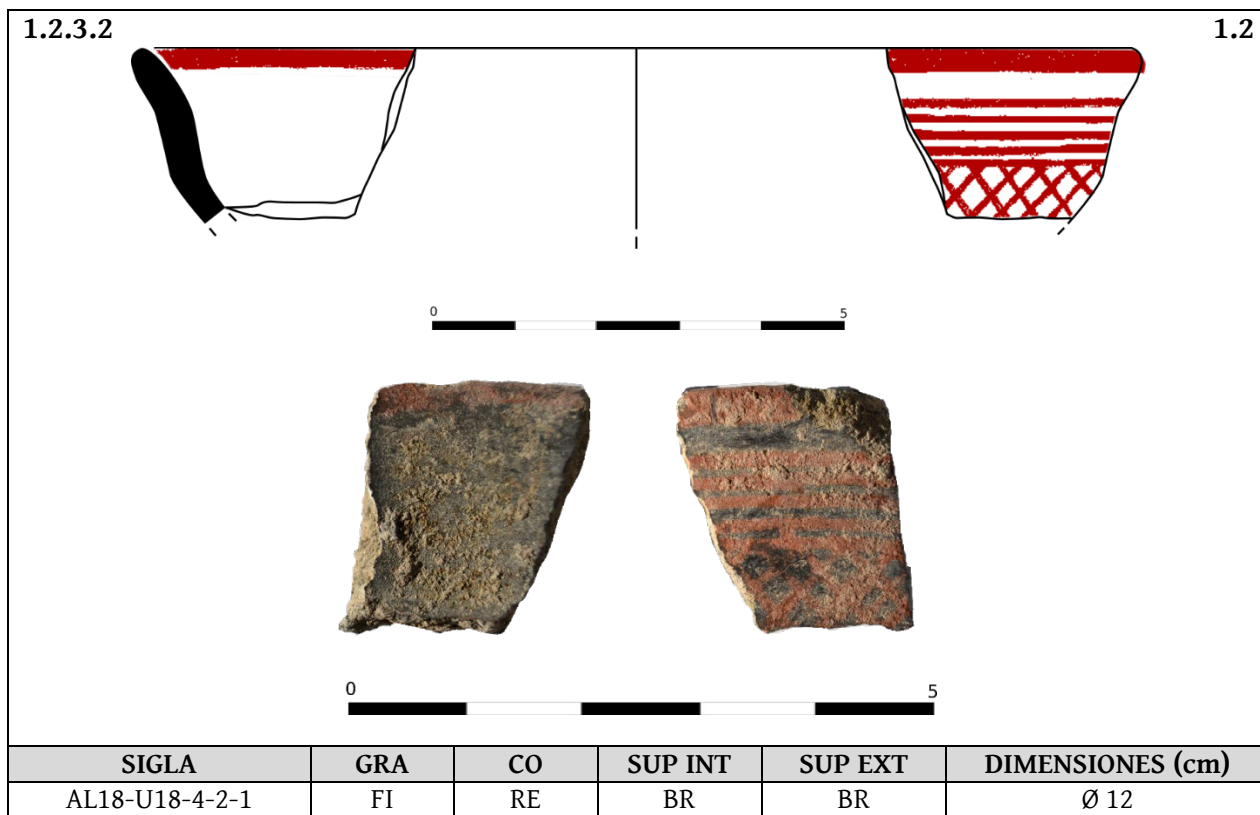


1.2.3.2 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL17-U18-2-4-4	FI	NE	BR	BR	Ø 15			
ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
OBSERVACIONES								
Temperatura de cocción 700-750°C. Flores de loto en la superficie externa (Motivo v2). Nombre de la muestra: AL-PC-10								
BIBLIOGRAFIA								
García Huerta, 2019: fig. 11. Analítica DRX inédita.								

1.2.3.2 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL17-U18-3-LT-2	FI	NE	BR	BR	Ø 11
BIBLIOGRAFIA					
García Huerta, 2019: fig. 11 (dibujo modificado).					



1.2.3.4 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL99-U11-SUP-52	FI	RE	BR	BR	Ø 14

1.2.3.4 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL00-U7/8-1-14-8	FI	NE	BR	BR	Ø 12

1.2.3.4 1.2

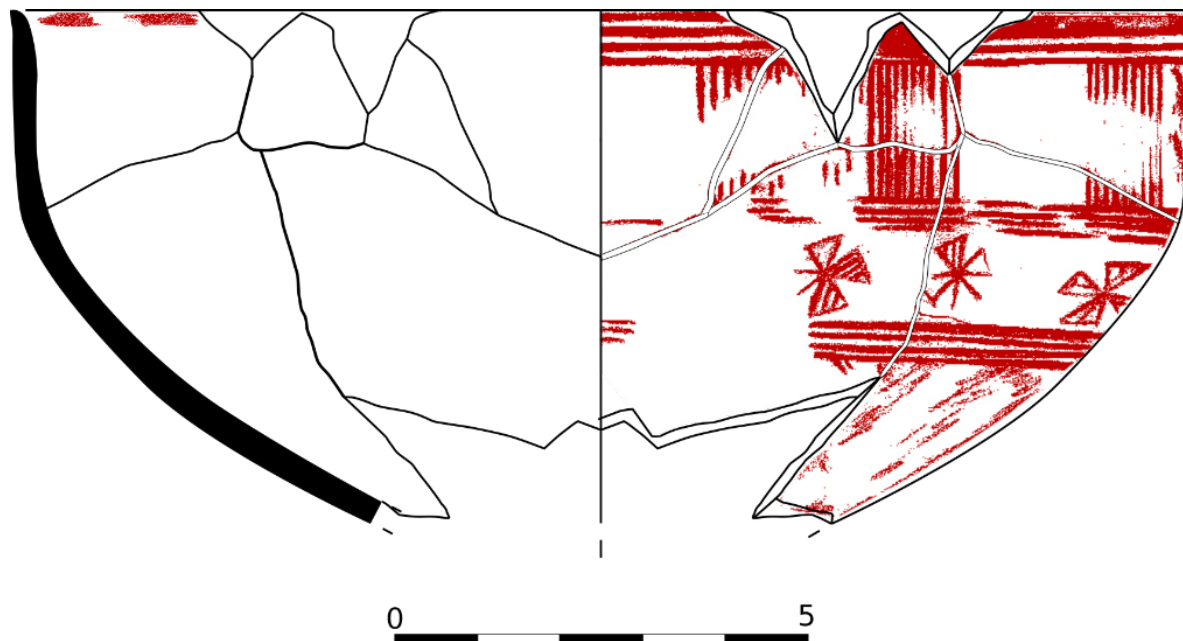
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL00-U7-1-13-56	FI	RE	BR	BR	Ø 12
<b>OBSERVACIONES</b>					
Engobe marrón rojizo en la superficie interna.					

1.2.3.4 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL02-U11-8-(1)	ME	NE	BR	AL	Ø 12
<b>OBSERVACIONES</b>					
Intento de perforación horizontal en el borde					

1.2.3.4

1.2



SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)		
AL10-U15-9-20		FI	RE	BR	BR	Ø 14		
ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
<b>OBSERVACIONES</b>								
Temperatura de cocción 700-750°C				Nombre de la muestra: AL-PC-8				

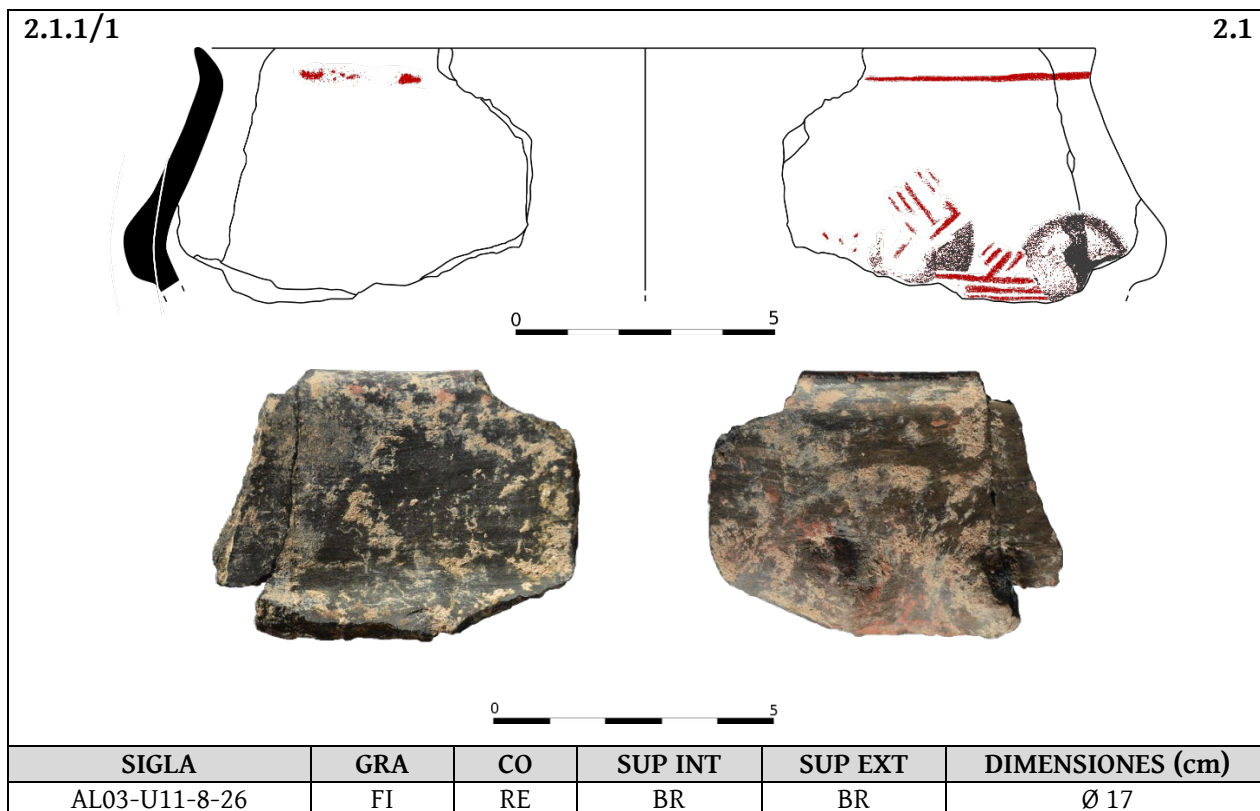
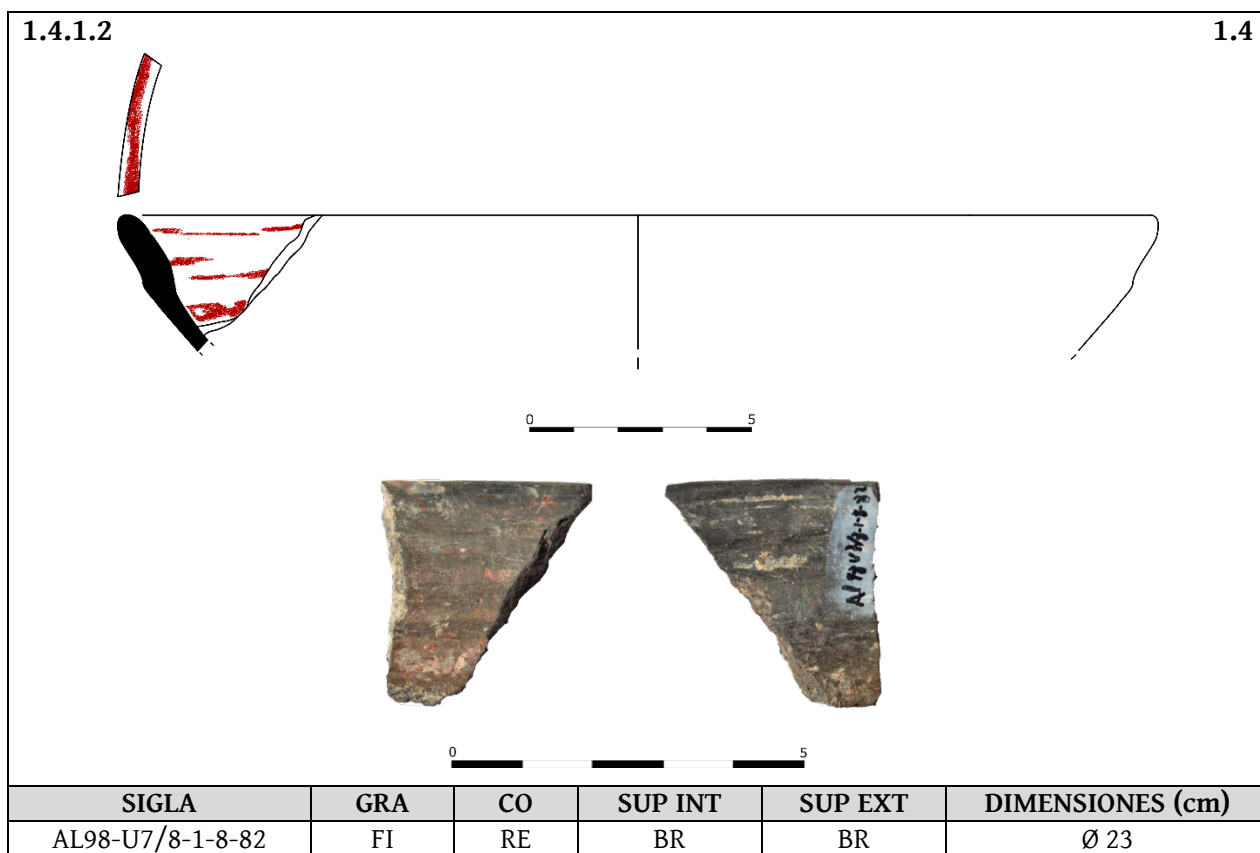


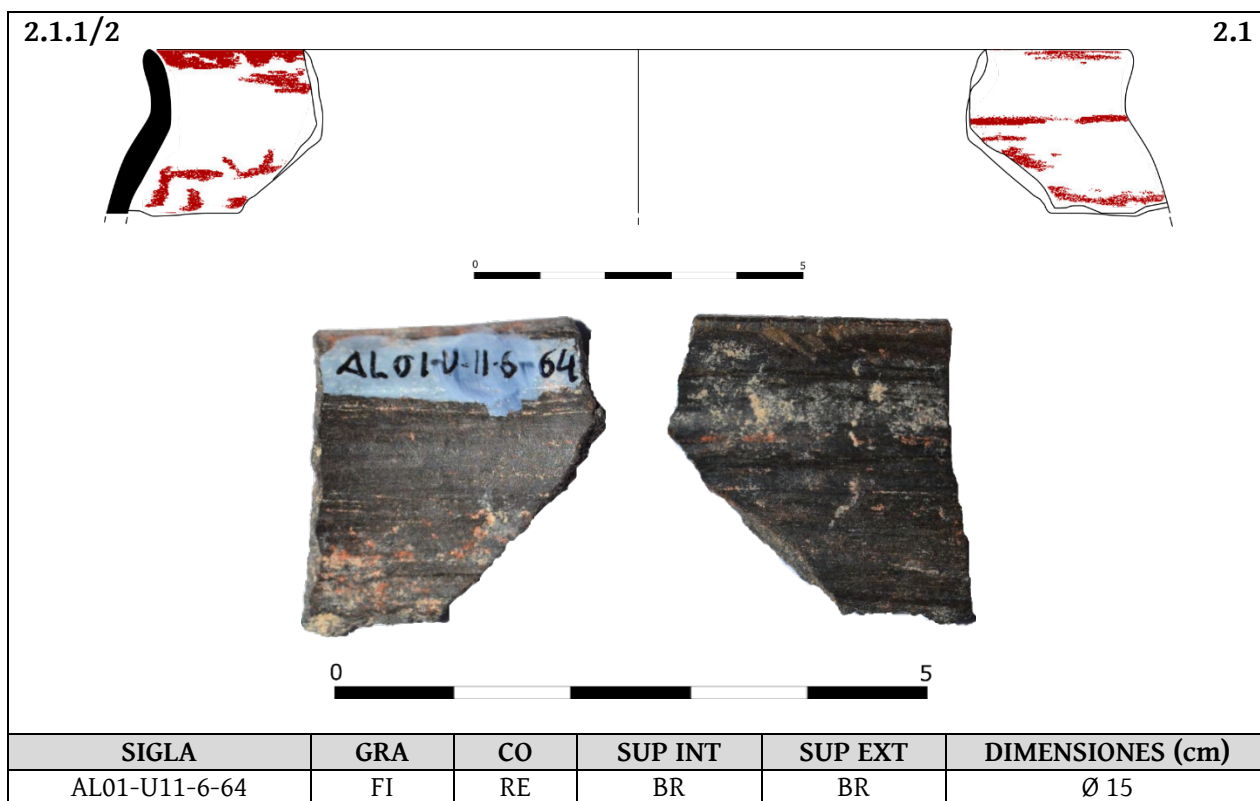
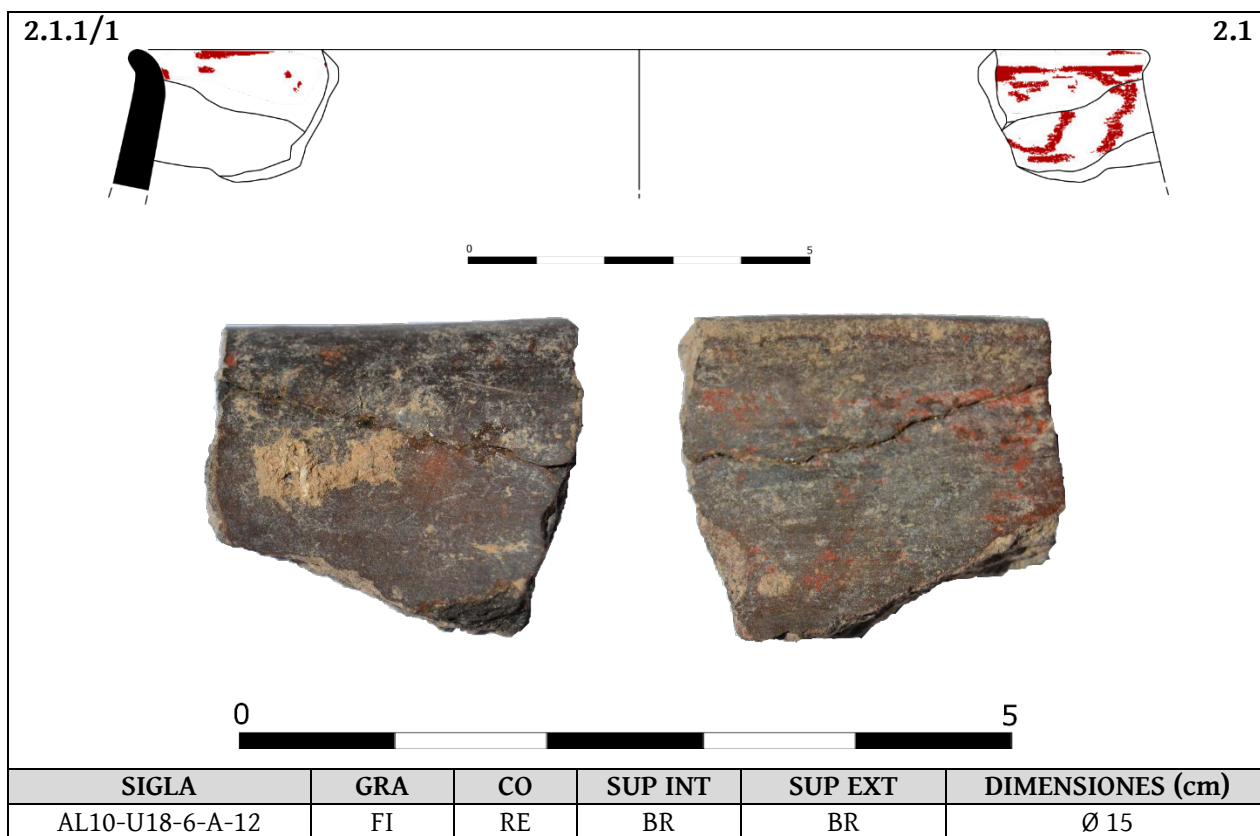
**1.3.3** **1.3**

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL04-U7/8-1-A-8-96A	FI	RE	AL	BR	-

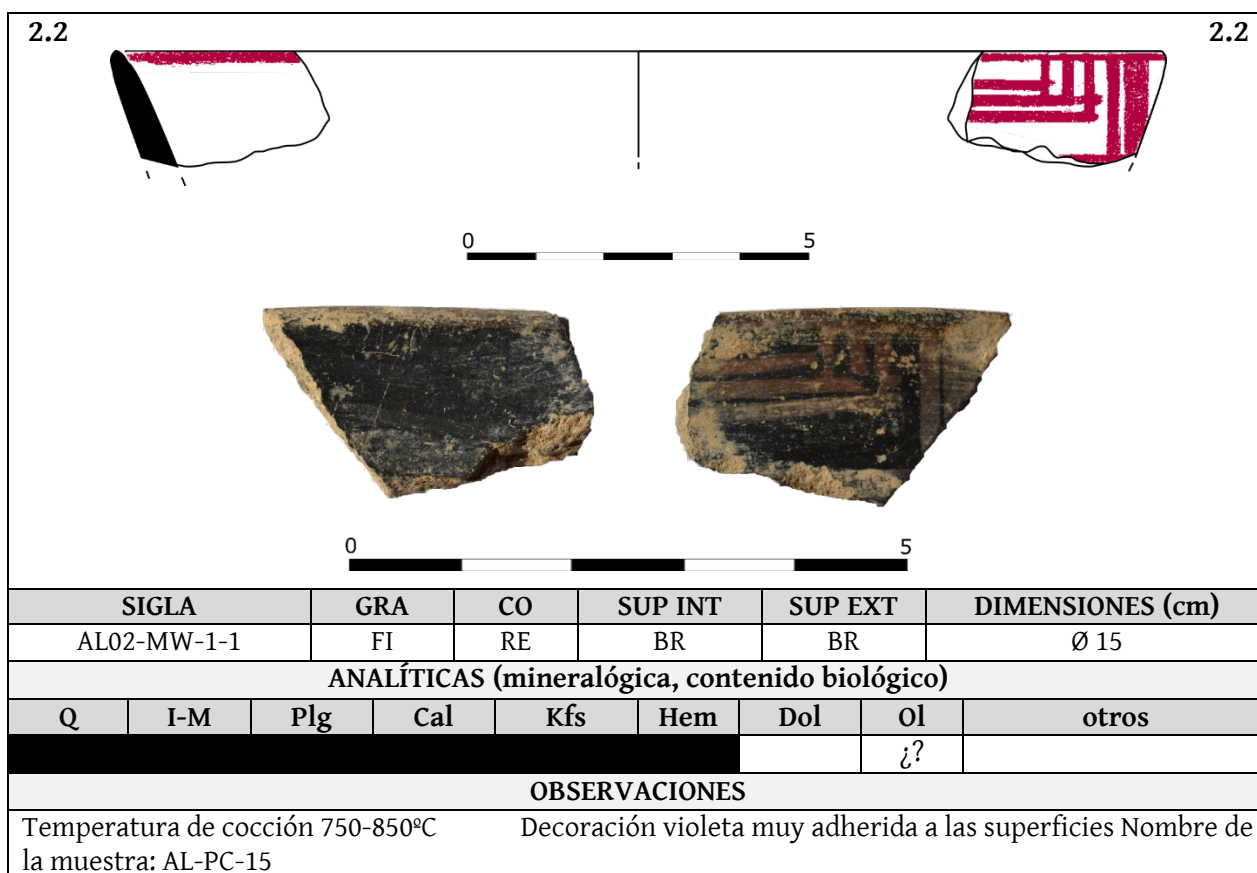
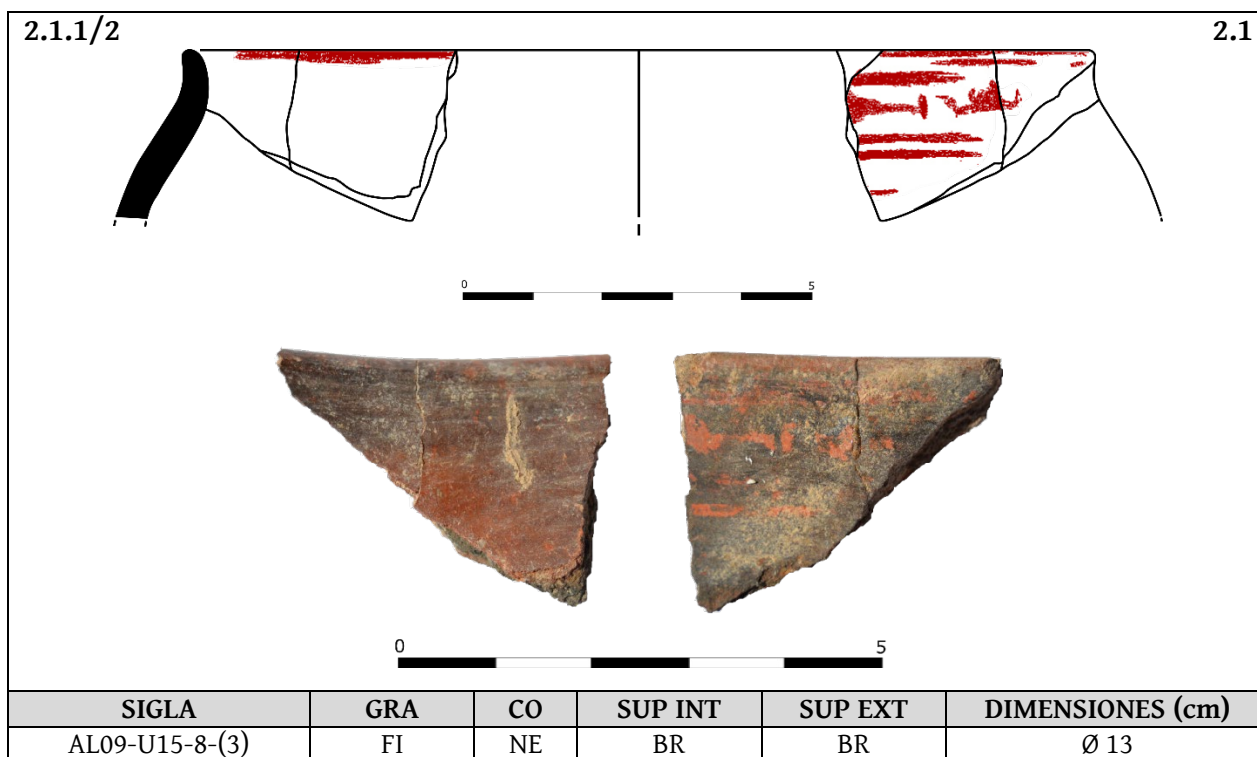
**1.3.4** **1.3**

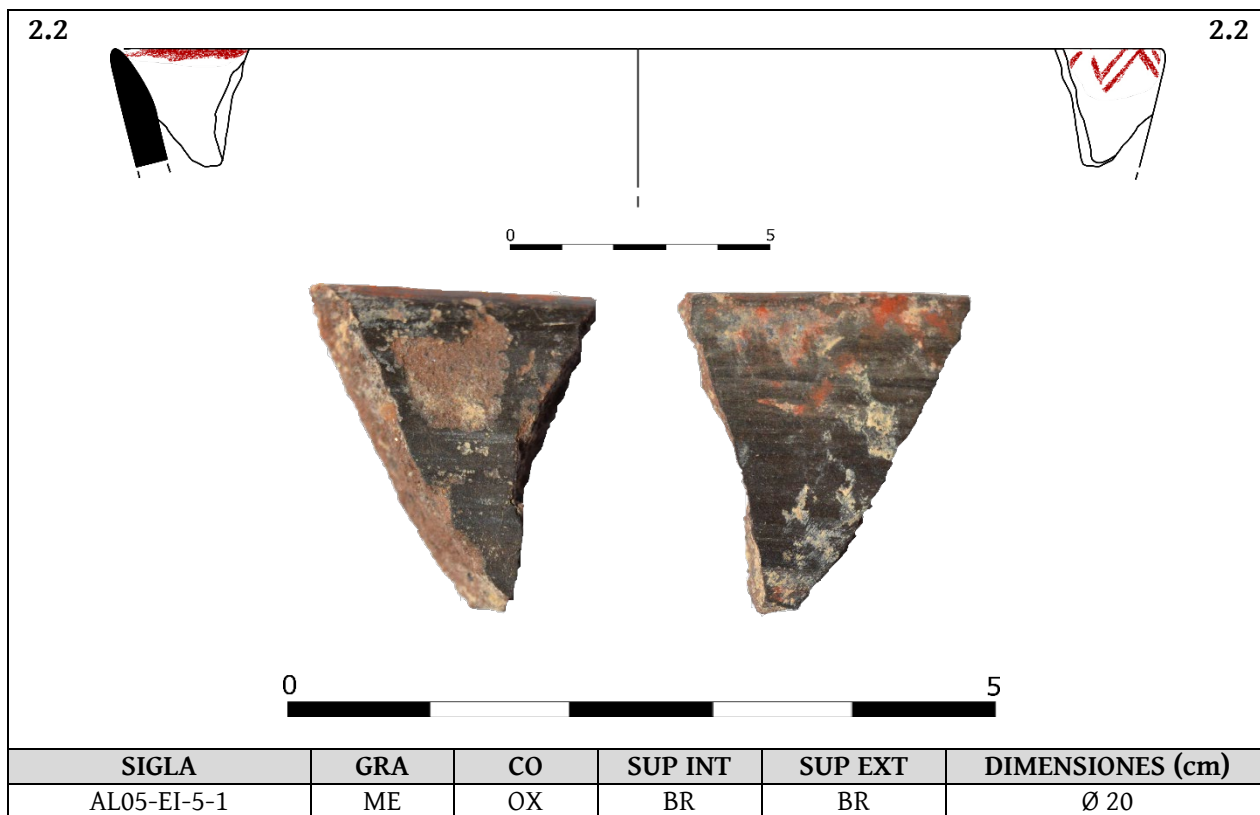
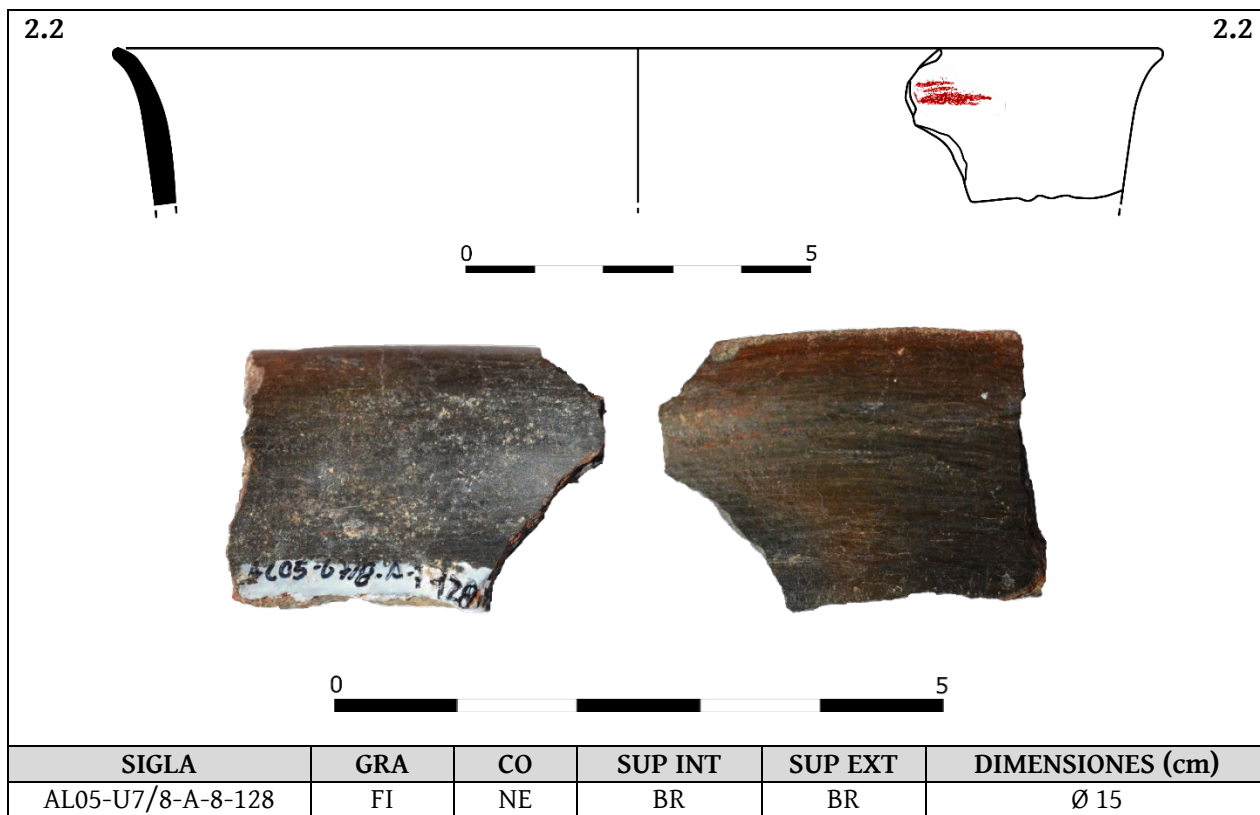
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL17-U18-3-2-2-4	ME	NE	BR	BR	Ø 36
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>					
<b>L</b>	<b>C.A</b>				<b>otros</b>
	¿?				
<b>OBSERVACIONES</b>					
Nombre de la muestra: 3-2-2-4 La presencia de cera es segura, muy probablemente de abeja					
<b>BIBLIOGRAFIA</b>					
García Huerta, 2019: fig. 10					

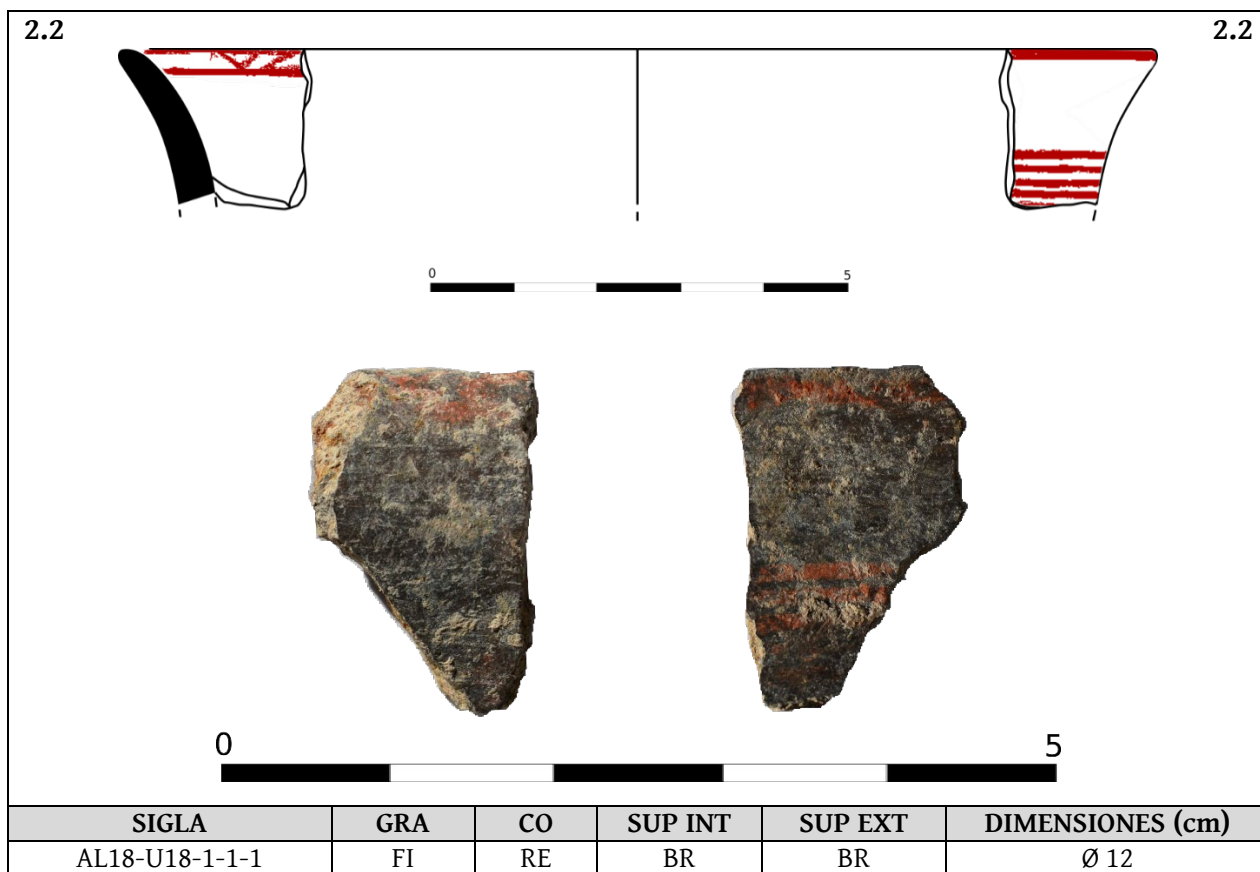
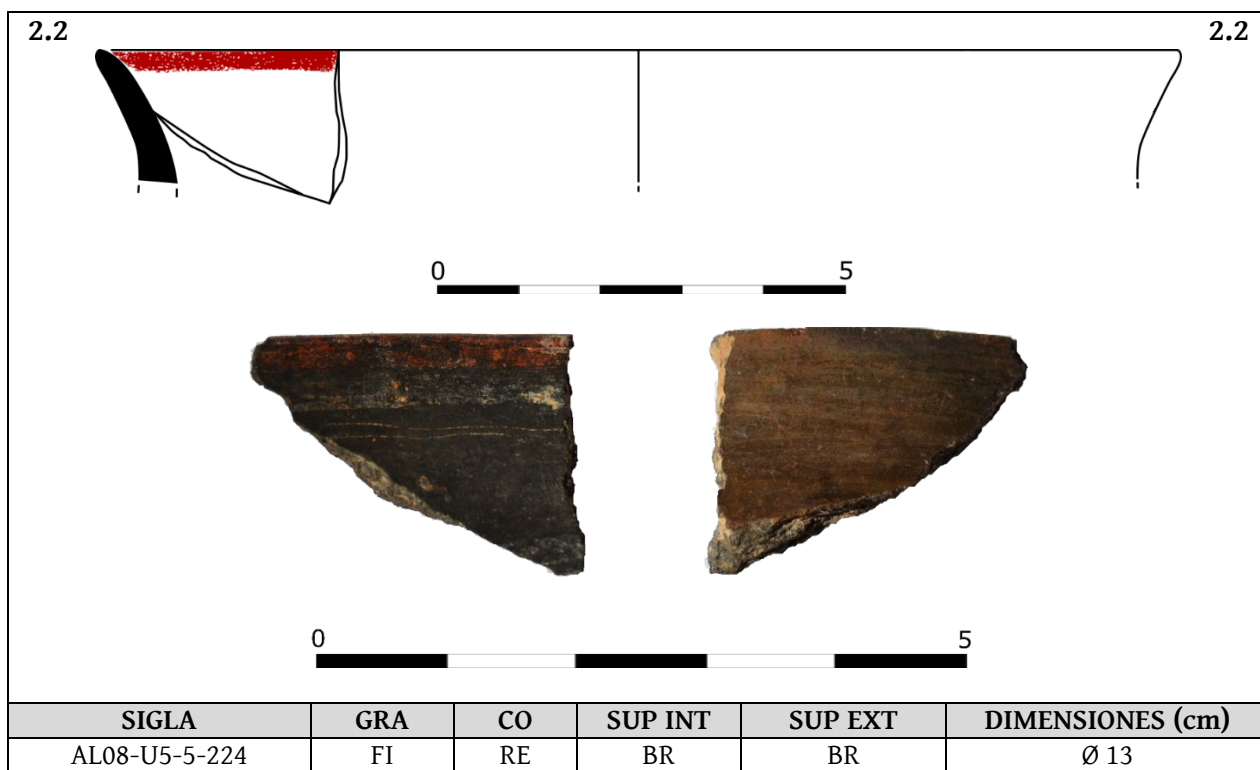


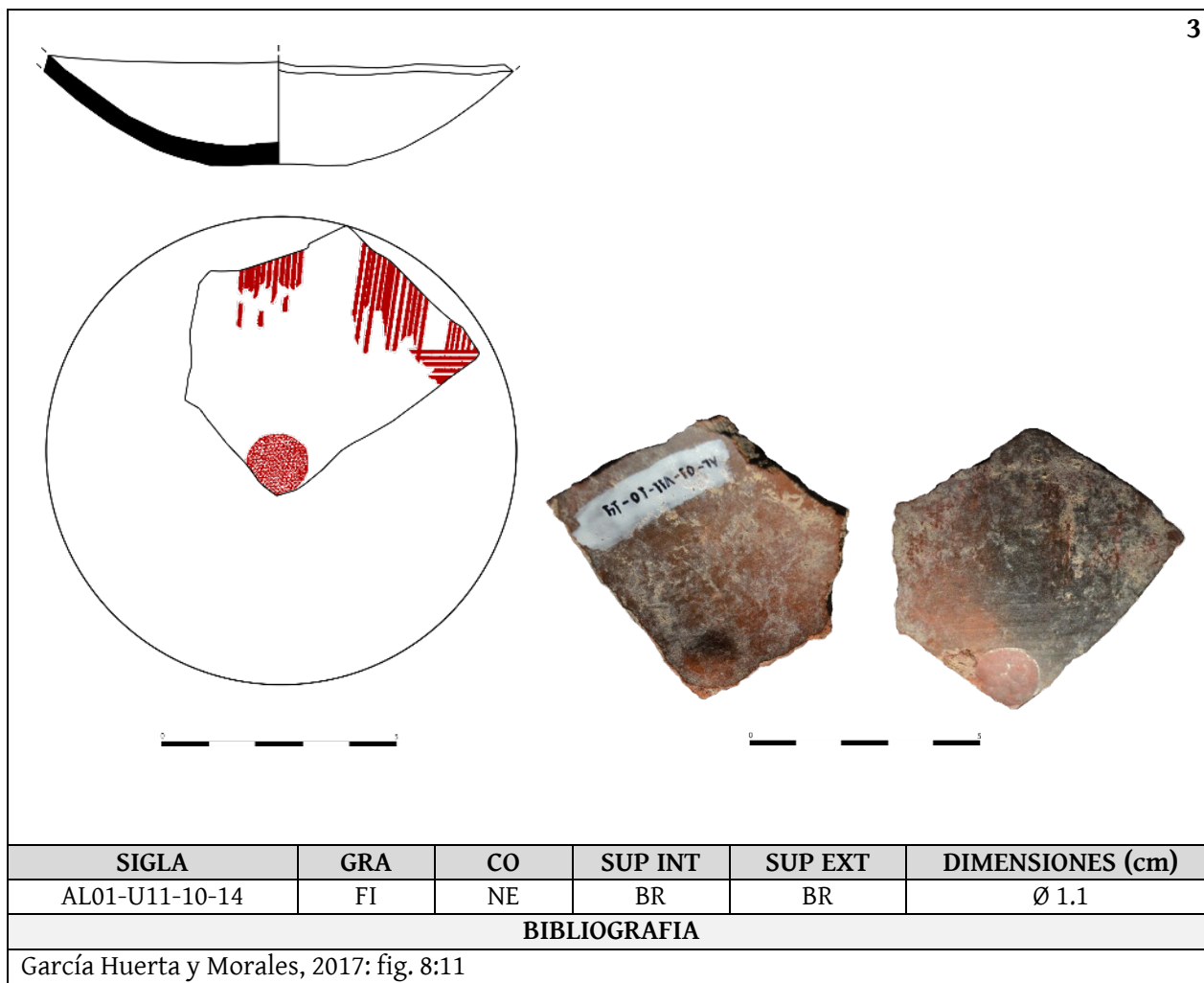
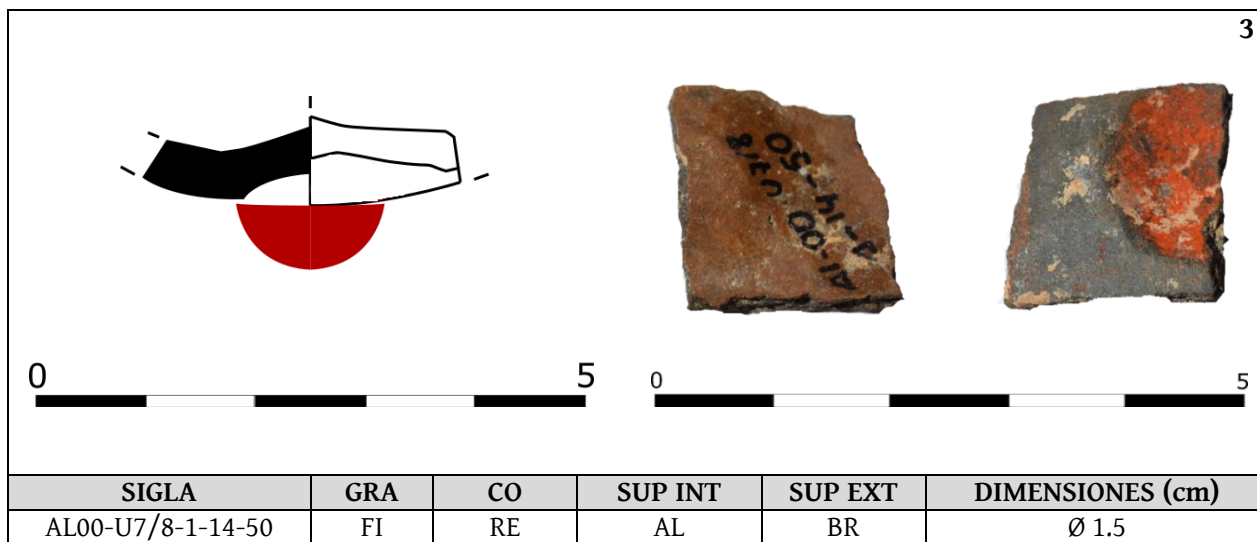




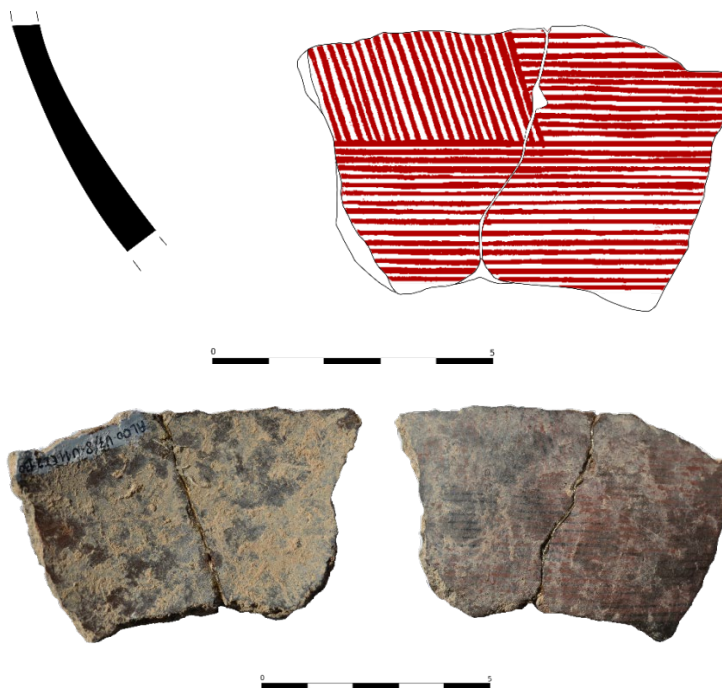






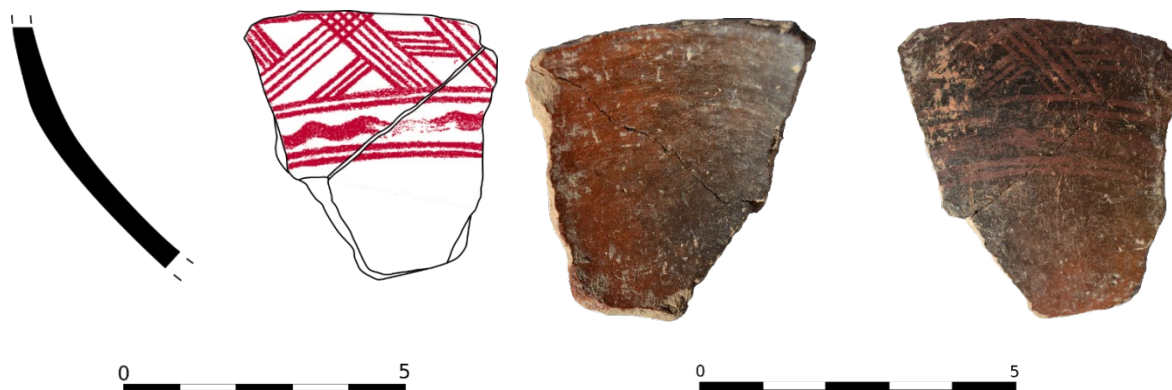


3

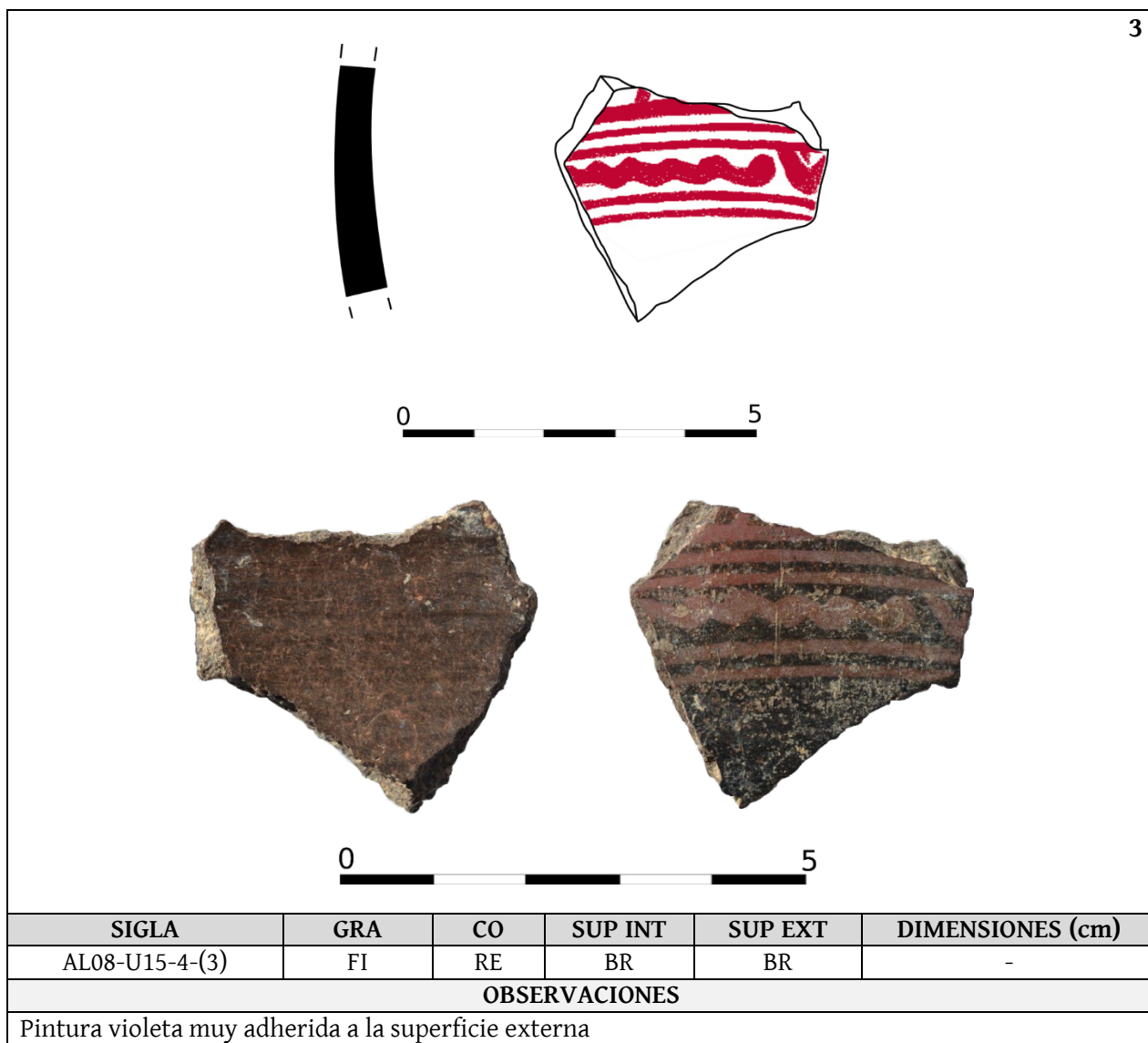
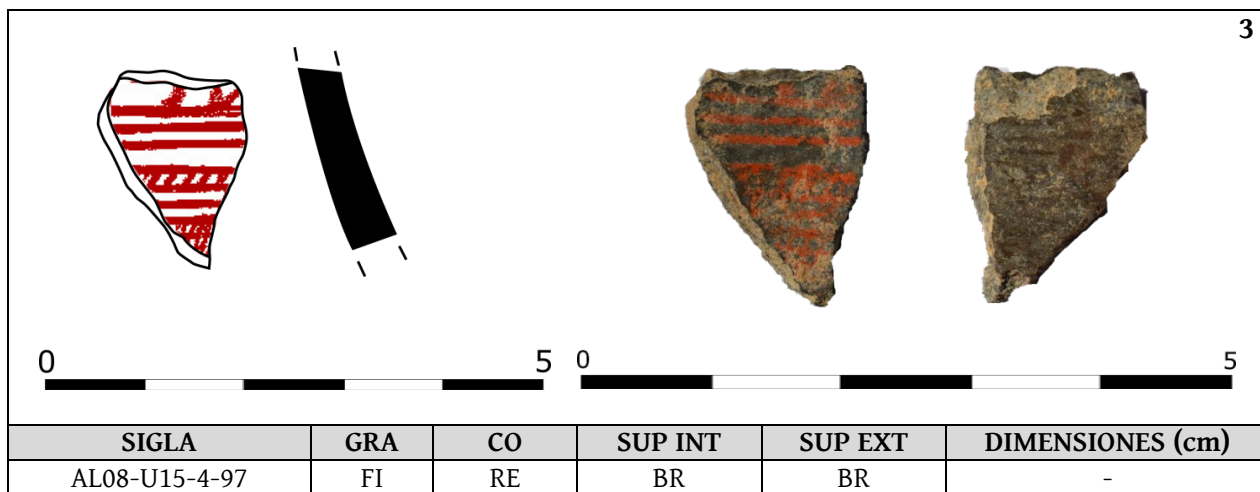


SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)		
AL00-U7/8-U11-EI-2-130		FI	RE	BR	BR	-		
ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
							¿?	
OBSERVACIONES								
Temperatura de cocción 750-850°C.				Decoración violeta muy adherida a la superficie.				
Nombre de la muestra: AL-PC-16								

3

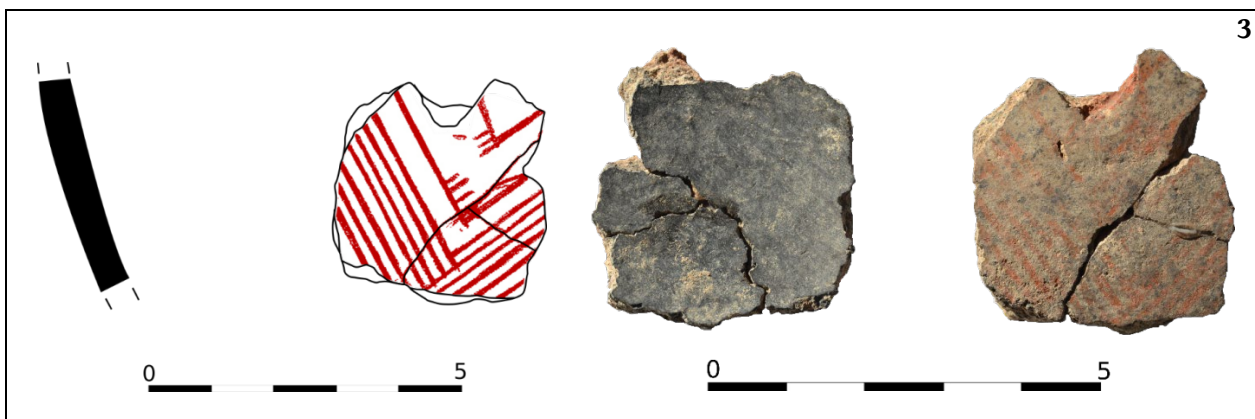


SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)		
AL01-U11-EI-5-4		FI	RE	BR	BR	-		
BIBLIOGRAFIA								
García Huerta y Morales, 2017: fig. 7:11 (dibujo modificado).								





3

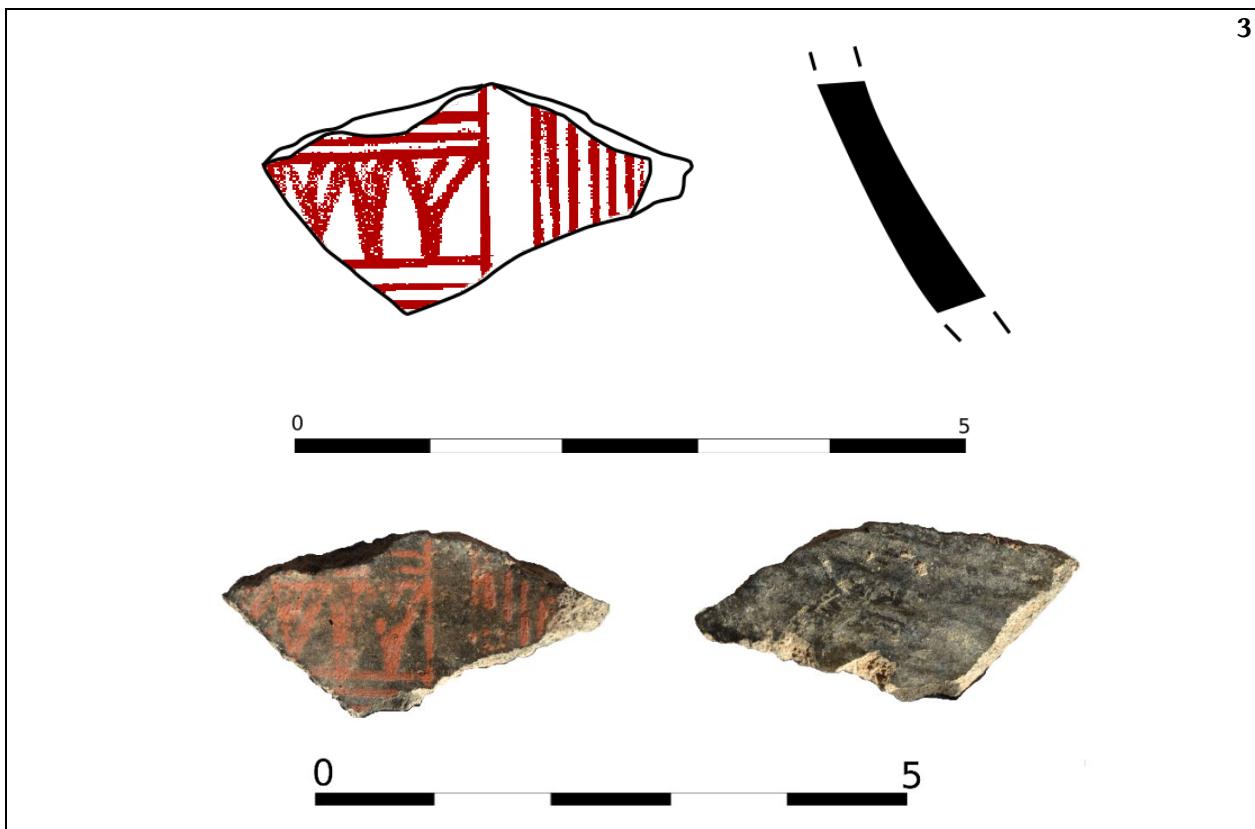


SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL09-U15-8-(4)	ME	NE	BR	BR	-

**OBSERVACIONES**

Engobe marrón claro sobre la superficie externa

3



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL08-U15-4-(4)	FI	RE	BR	BR	-

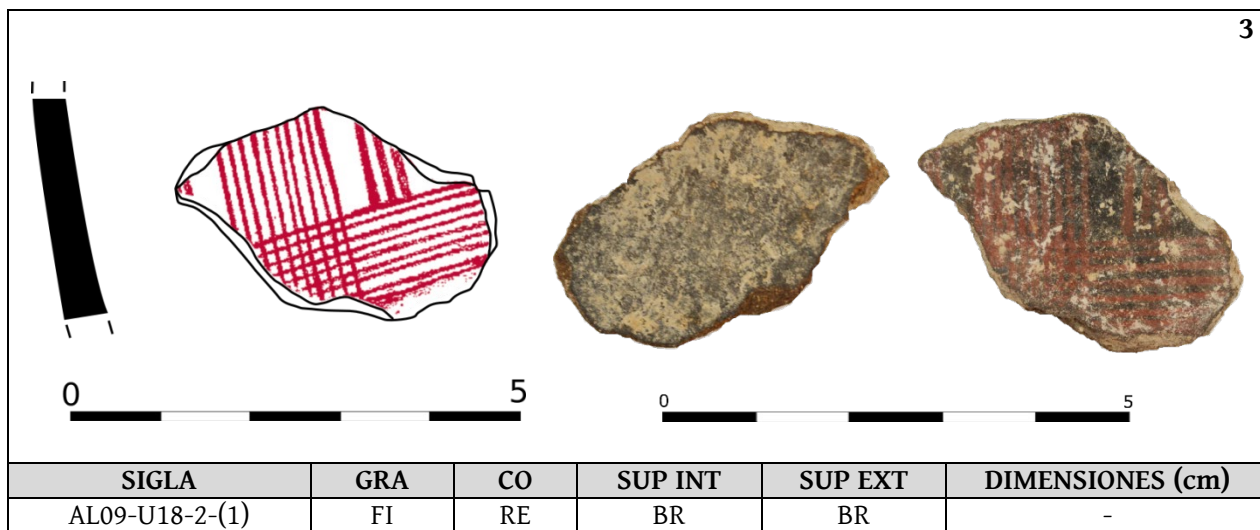
**OBSERVACIONES**

Flor de loto en la superficie interna (Motivo v3)

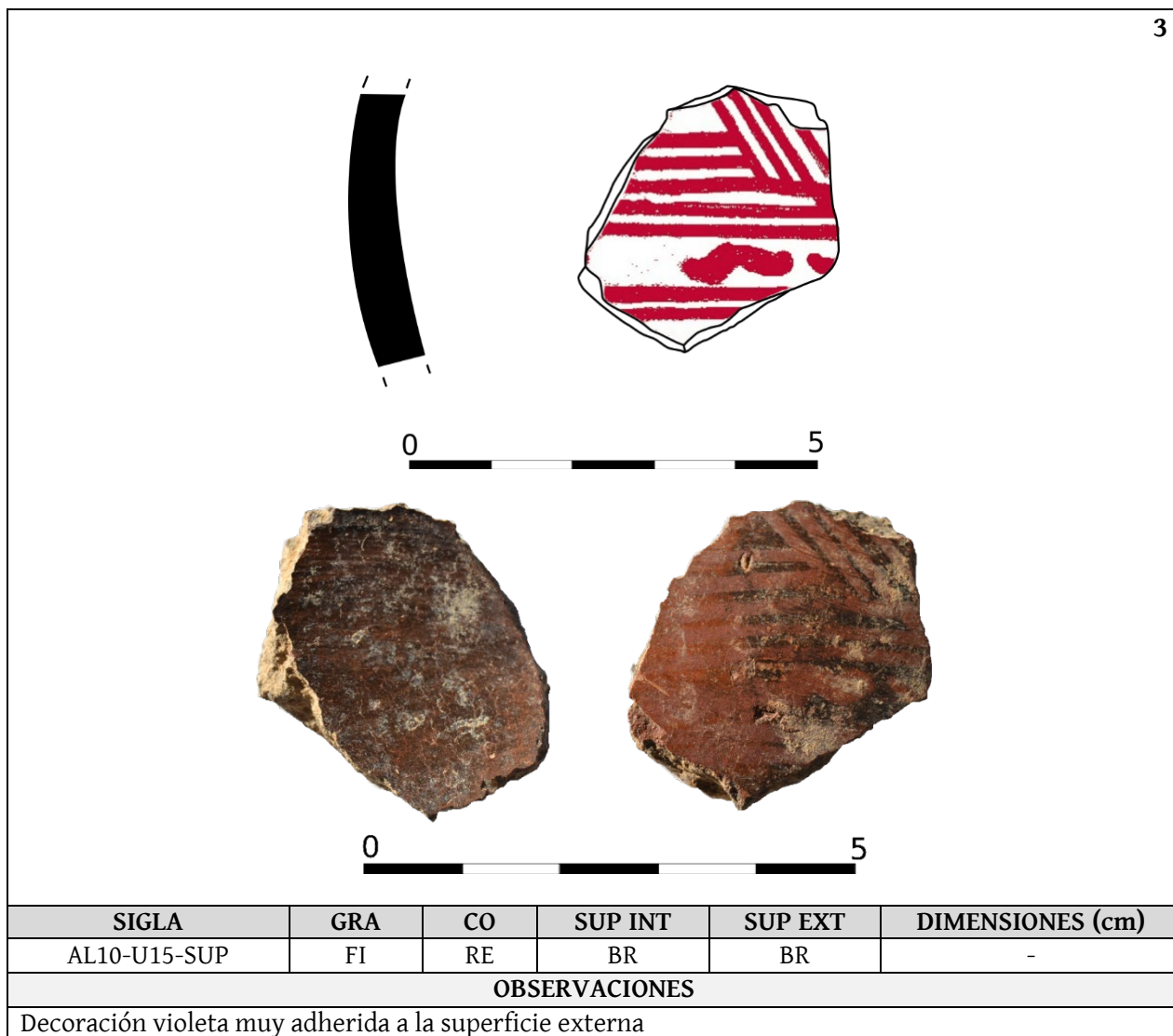
**BIBLIOGRAFIA**

Miguel, 2020: fig. 3:4

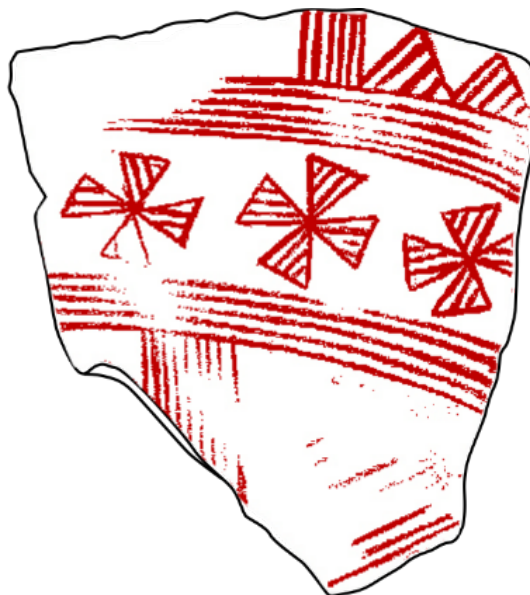
3



3

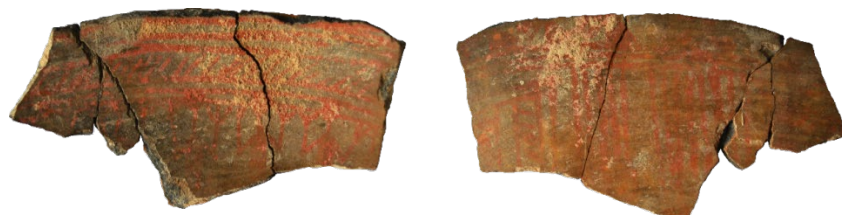






SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL10-U15-9-(5)	FI	RE	BR	BR	-

3



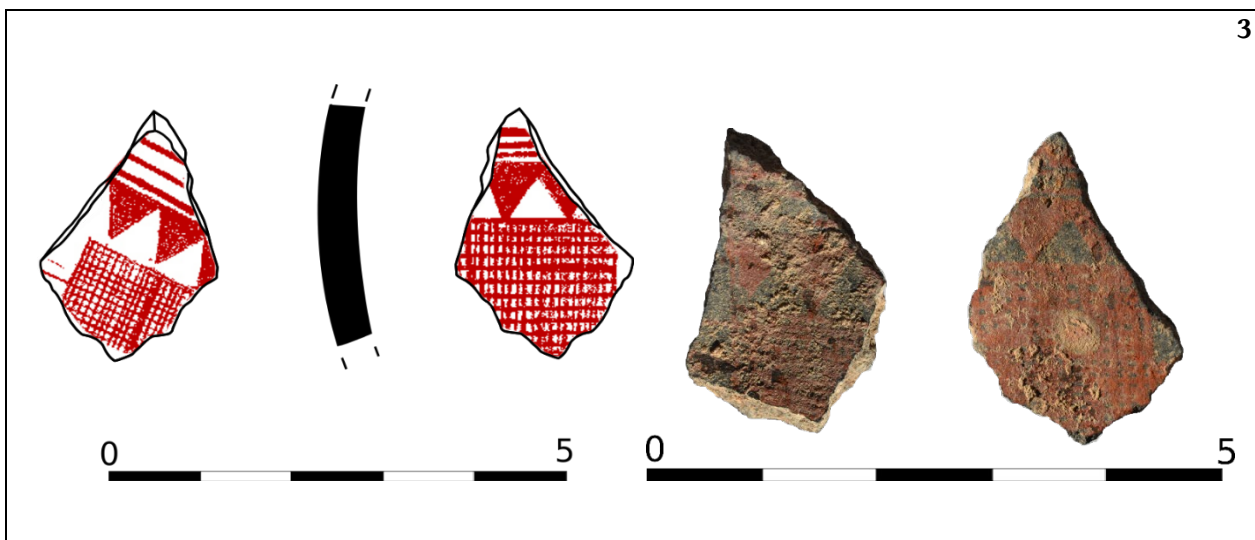
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL10-U15-9-(1)	FI	RE	BR	BR	-			
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
<b>OBSERVACIONES</b>								
Temperatura de cocción 700-750°C.			Nombre de la muestra: AL-PC-18					

3



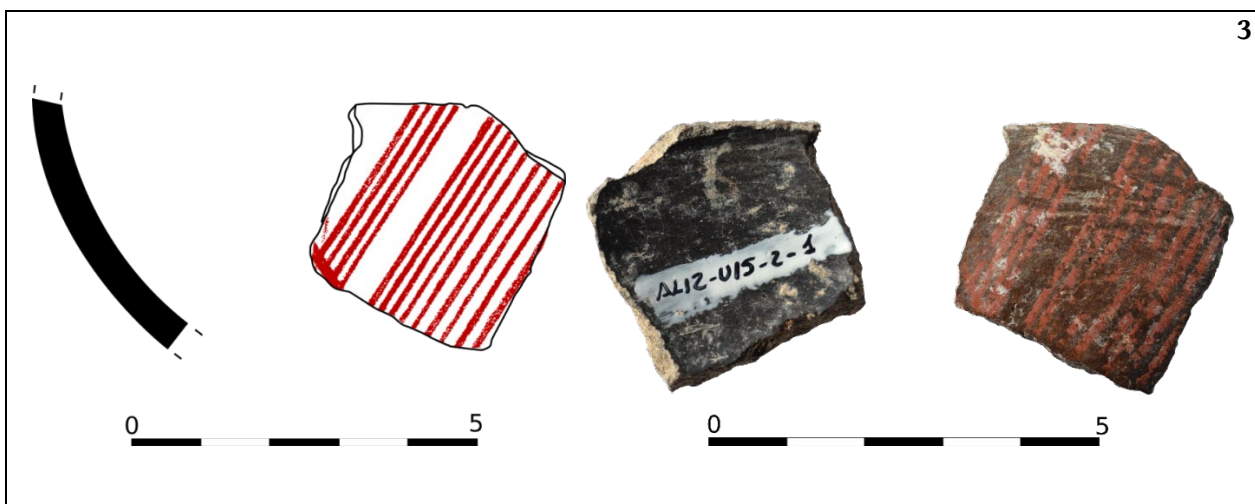
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL10-U15-9-(2)	FI	RE	BR	BR	-

3



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL11-U7/8-MS-5-(3)	FI	RE	BR	BR	-

3



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL12-U15-2-1-(1)	FI	RE	BR	BR	-

**ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)**

Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
								Mica

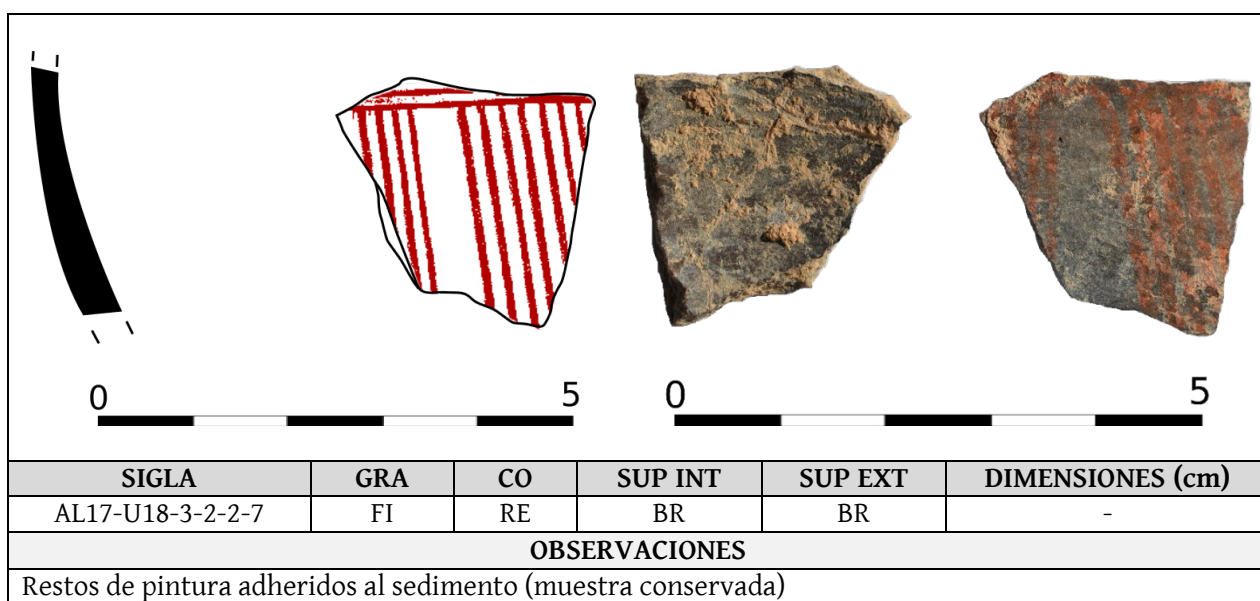
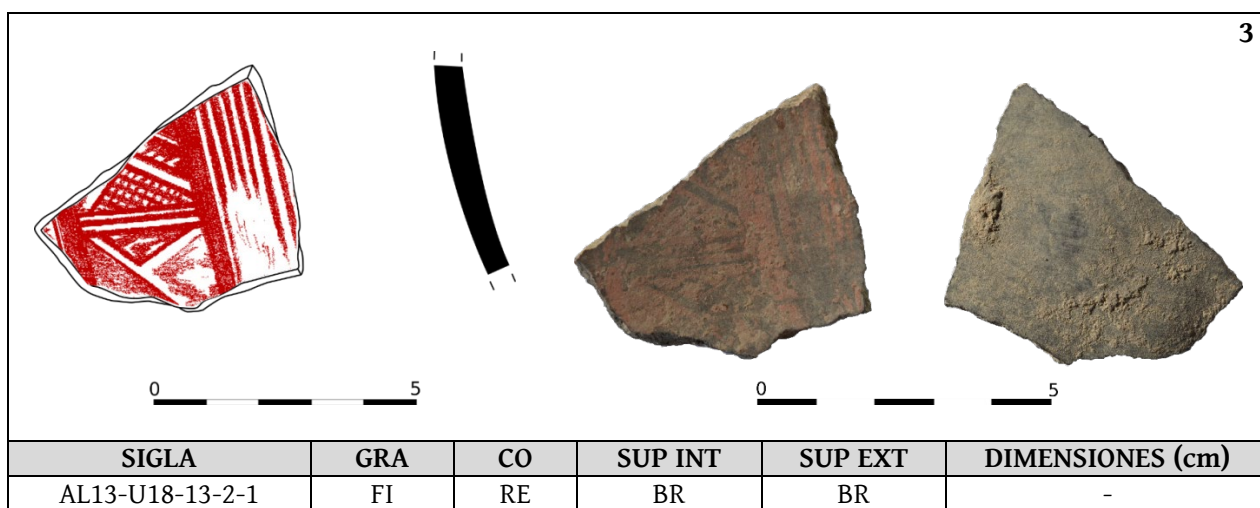
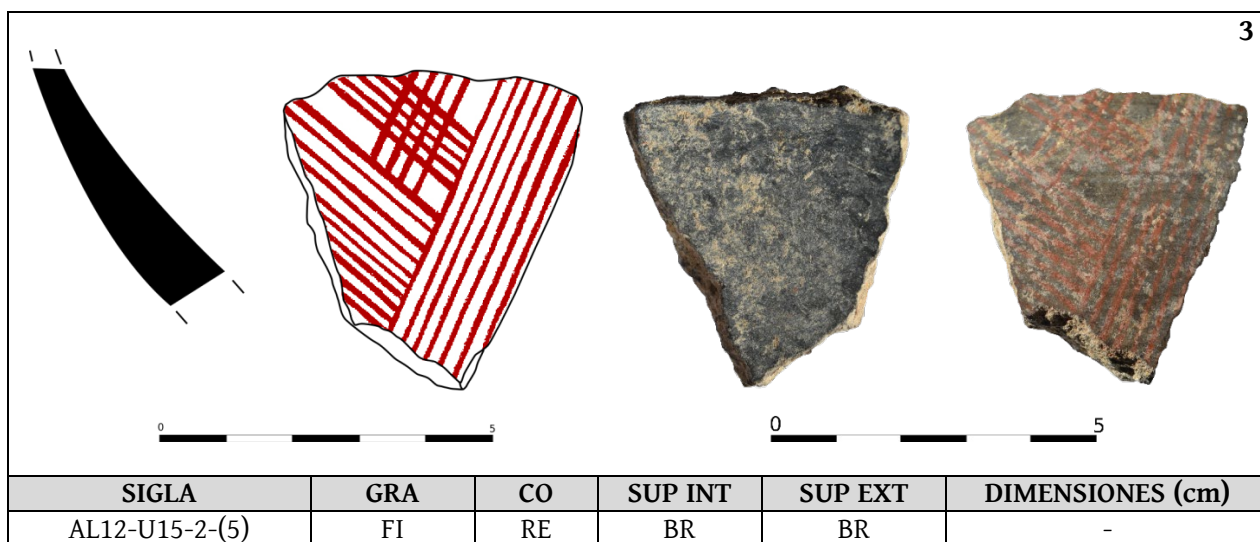
**OBSERVACIONES**

Nombre de la muestra: CECYR, 641.

Analítica: DRX-P

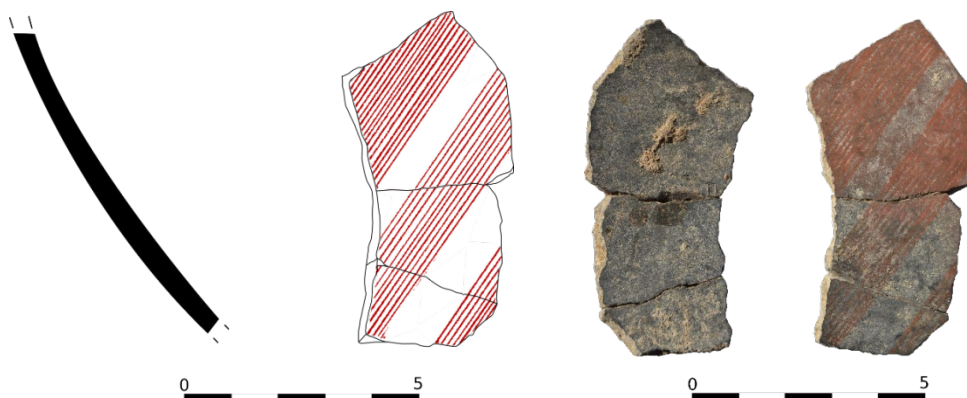
**BIBLIOGRAFIA**

Celestino *et al.*, 2018: fig. 8: Ref. 641; Donate, 2019: tab. 1, fig. 4: centro.



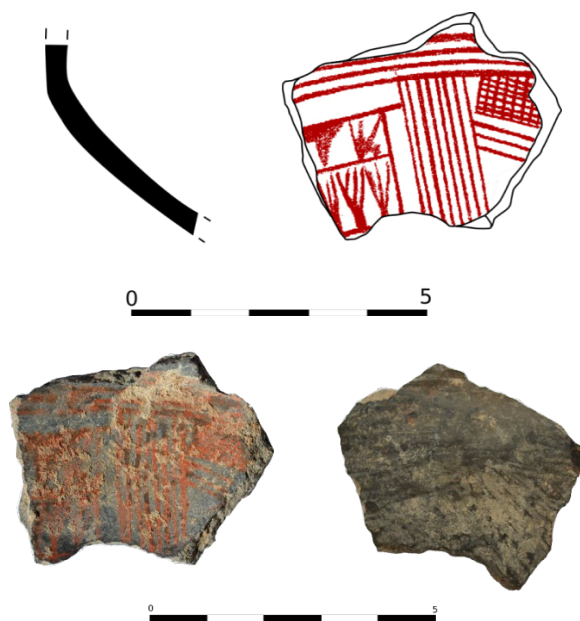


3



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL17-U18-2-4-33	FI	RE	BR	BR	-
<b>BIBLIOGRAFIA</b>					
García Huerta, 2019: fig. 11					

3



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL17-U15-1-1	FI	RE	BR	BR	-			
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
<b>OBSERVACIONES</b>								
Temperatura de cocción 700-750°C. Flores de loto en la superficie interna (Motivo v3). Nombre de la muestra: AL-PC-21								
<b>BIBLIOGRAFIA</b>								
Miguel, 2020: fig. 3:3								

3

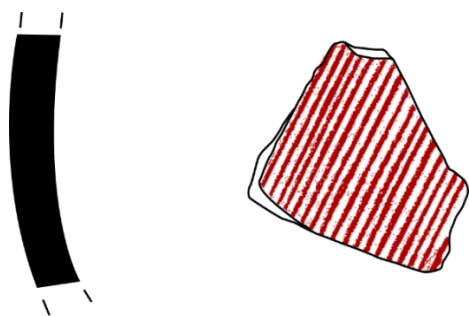


SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL17-U18-2-3	ME	NE	BR	BR	-

**BIBLIOGRAFIA**

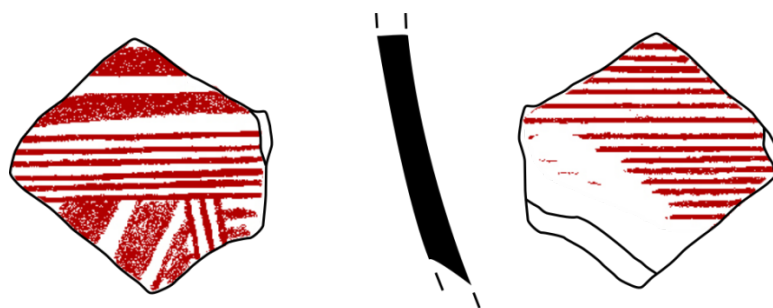
García Huerta, 2019: fig. 11

3



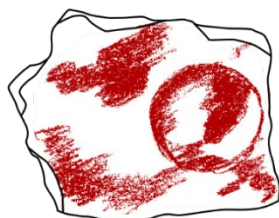
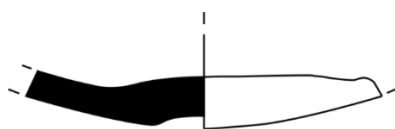
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL17-U18-2-2-4	FI	RE	BR	BR	-

3



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL18-U18-1-3-4	FI	RE	BR	BR	-

3



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL18-U18-3-4-15	FI	RE	BR	BR	Ø 1.5

ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)

L	C.A							otros

OBSERVACIONES

Nombre de la muestra: AL'18-M4

## CERÁMICA ESTILO MEDELLÍN

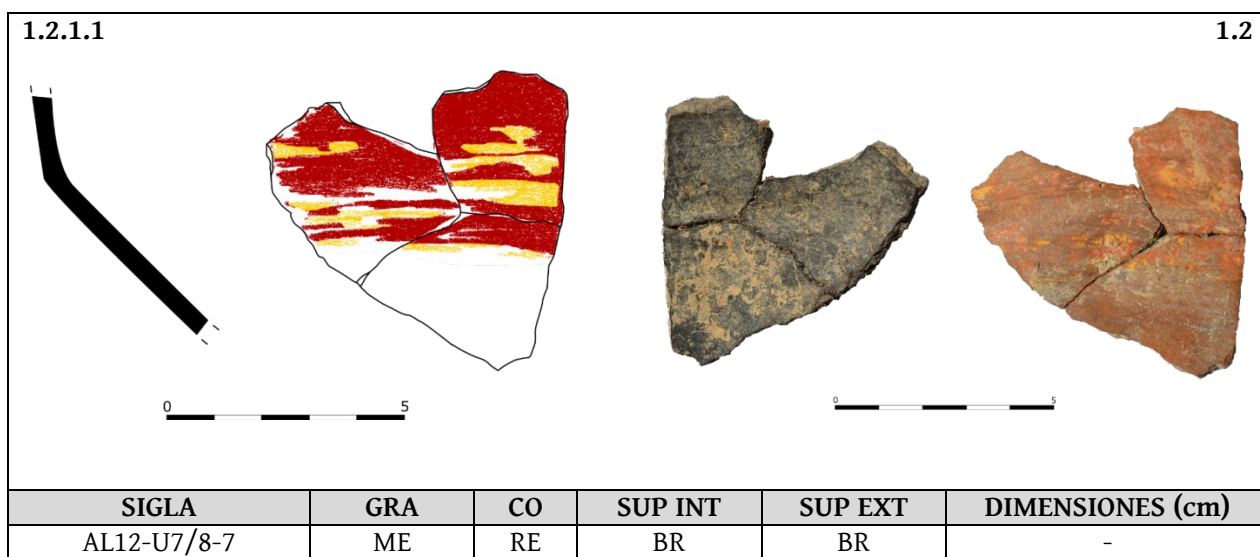
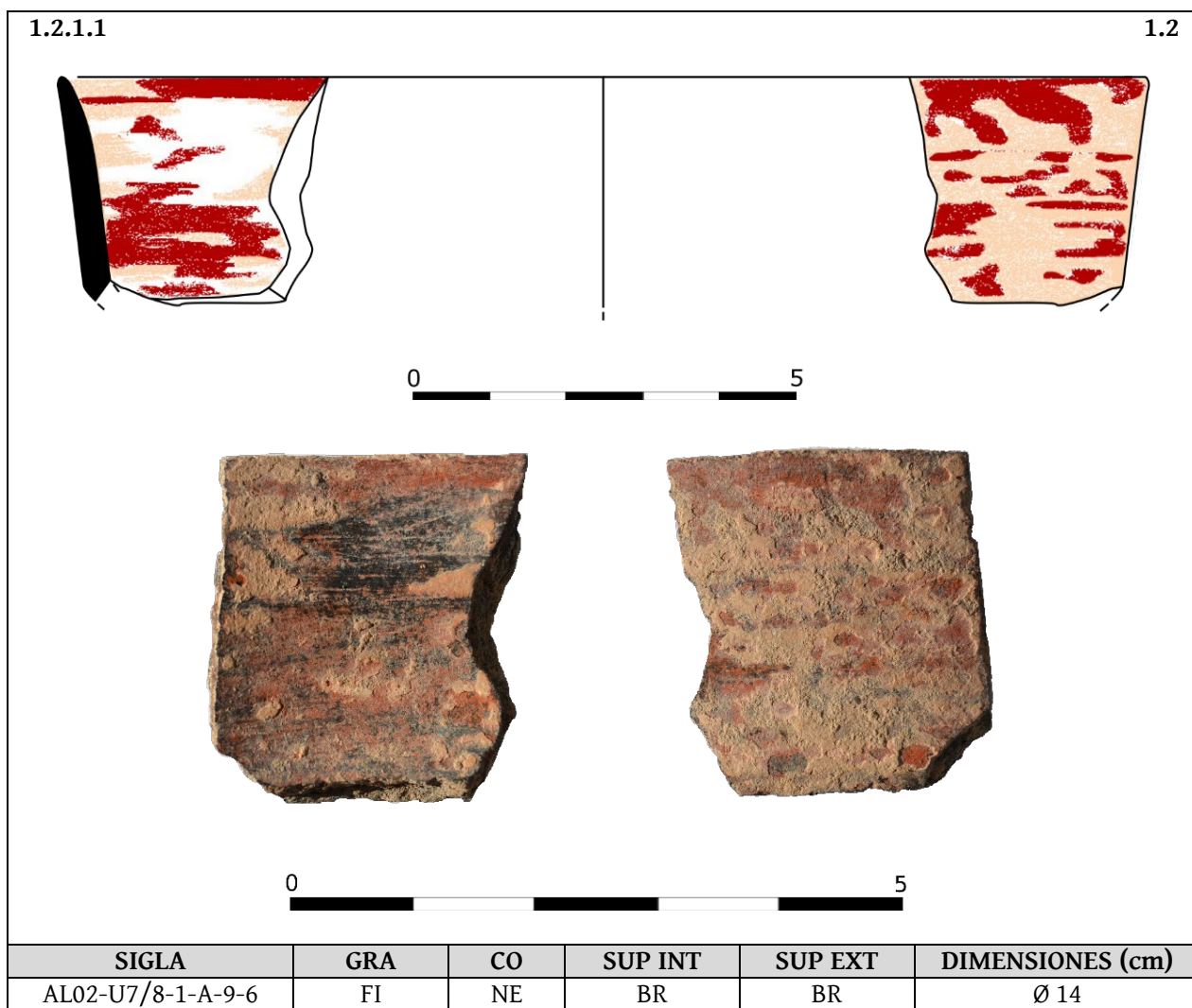
1.1.1 1.1

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL97-U7/3-3-31	ME	NE	AL	AL	Ø 24			
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
<b>OBSERVACIONES</b>								
Temperatura de cocción 700-750°C			Nombre de la muestra: AL-PC-7					

1.1.2 1.1

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL00-U7/8-1-14-58+80	ME	RE	AL	AL	Ø 7
<b>BIBLIOGRAFIA</b>					
García Huerta y Morales, 2017: fig. 8:12 (dibujo modificado).					





1.2.1.2 (?) 1.2

SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)		
AL09-U18-2-28		FI	OX	AL	AL	Ø 14		
ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
							¿?	
OBSERVACIONES								
Temperatura de cocción 750-850°C					Nombre de la muestra: AL-PC-23			

1.2.1.3 1.2

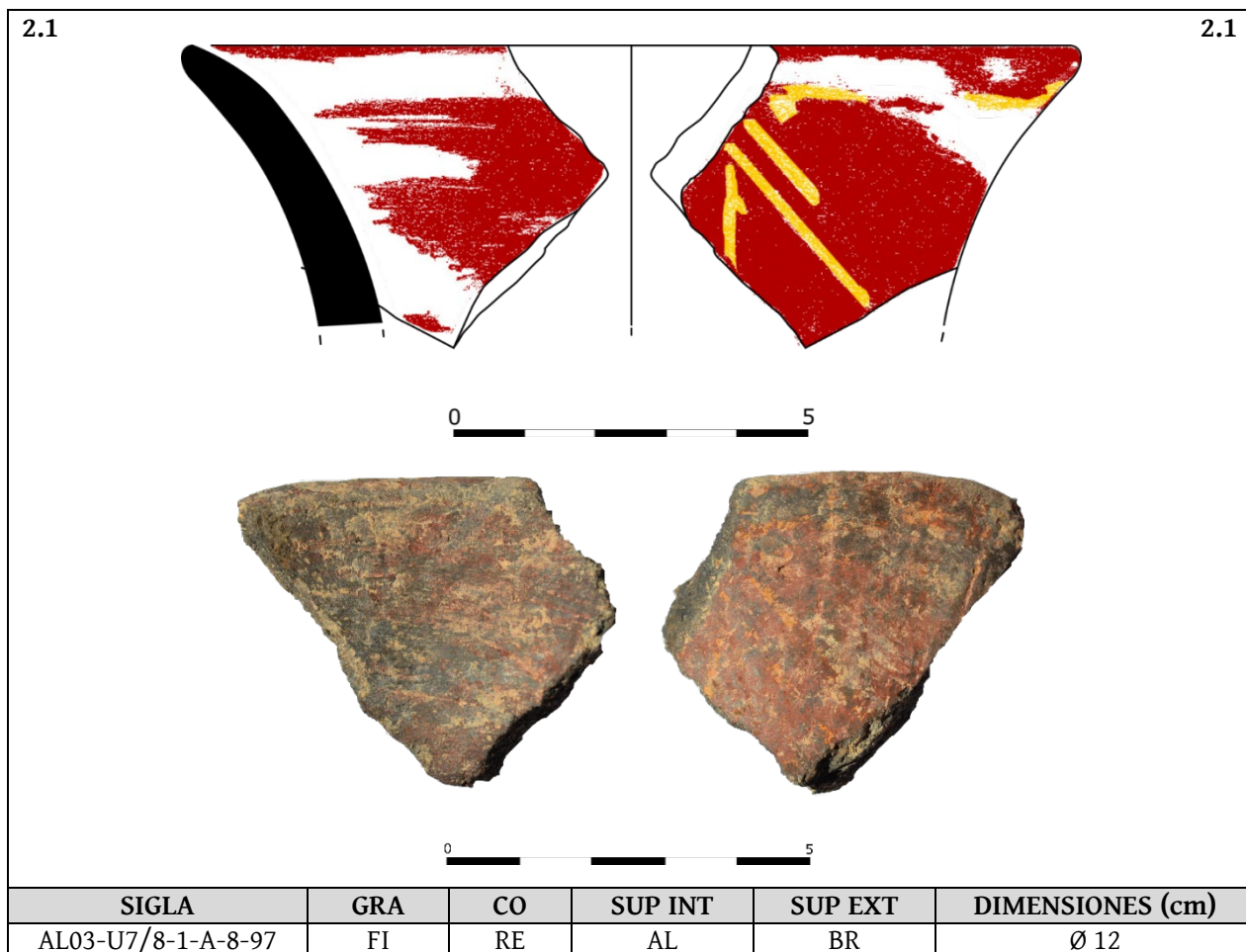
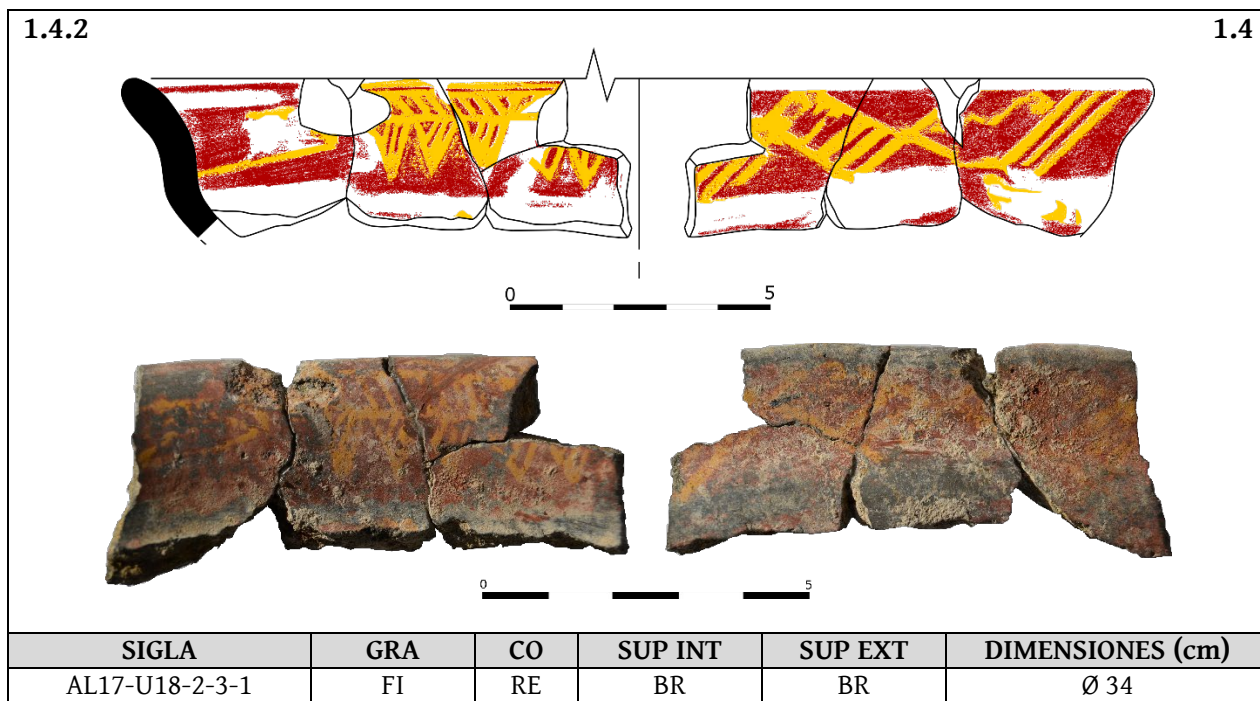
SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)		
AL12-U18-5-(1)		FI	RE	AL	AL	-		
ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
								Hornblenda
OBSERVACIONES								
Temperatura de cocción 800-850°C					Nombre de la muestra: AL-PC-11			

1.2.2.3 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL02-MW-1-13-4	FI	RE	BR	BR	Ø 17

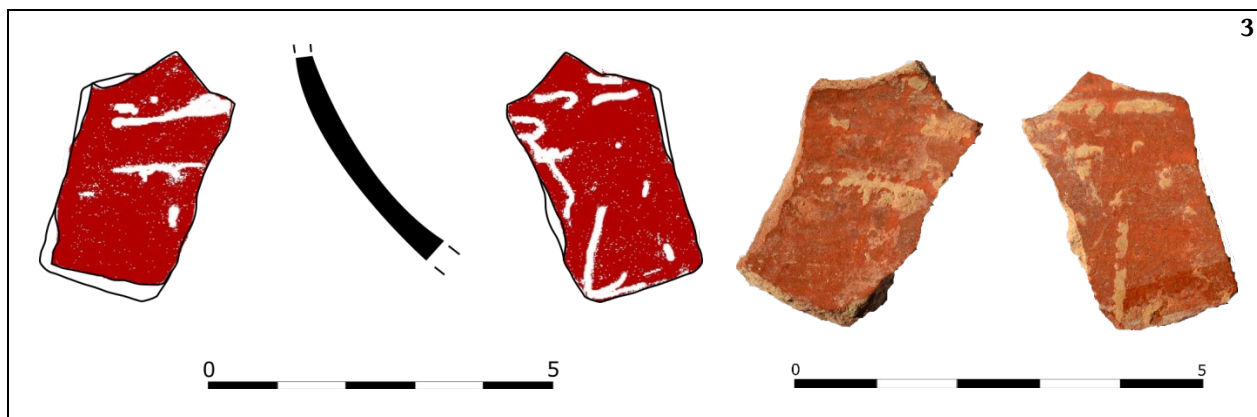
1.3.1 1.3

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL04-U12-10-(1)	ME	OX	BR	BR	Ø 25			
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
						¿?		
<b>OBSERVACIONES</b>								
Temperatura de cocción 700-750°C			Nombre de la muestra: AL-PC-6					



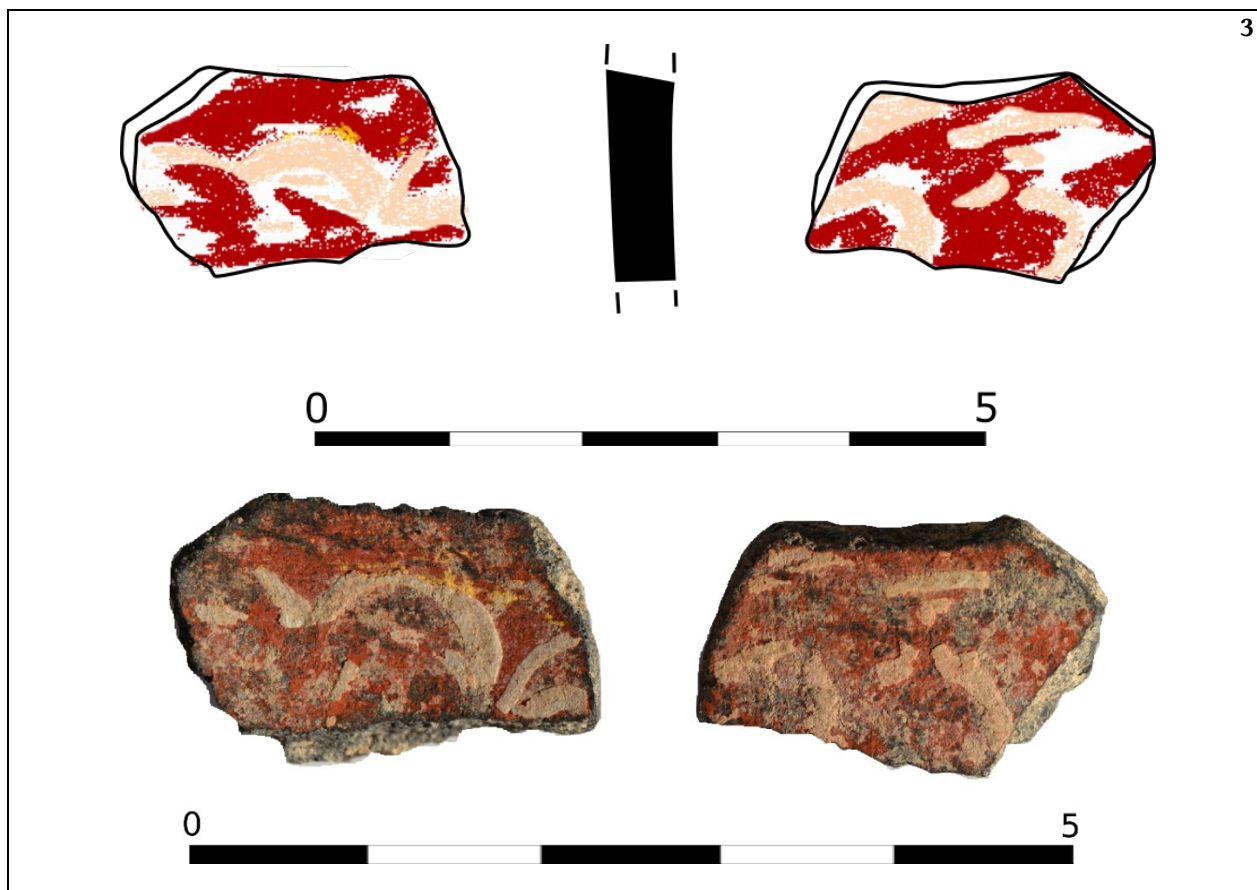


3



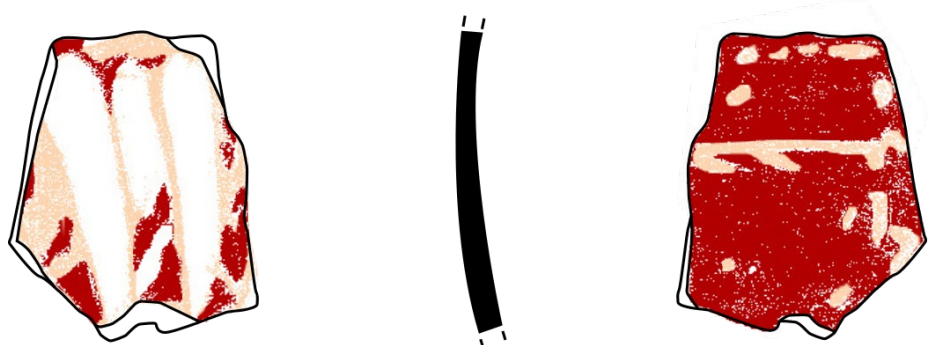
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL06-U15-6	FI	OX	AL	AL	-			
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
								Talco
<b>OBSERVACIONES</b>								
Temperatura de cocción 750-850°C			Nombre de la muestra: AL-PC-19					

3



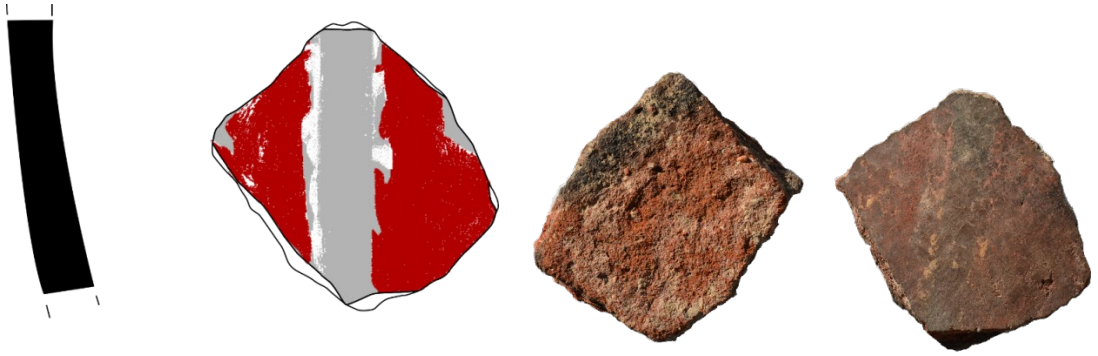
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL03-U11-10	FI	RE	BR	BR	-

3

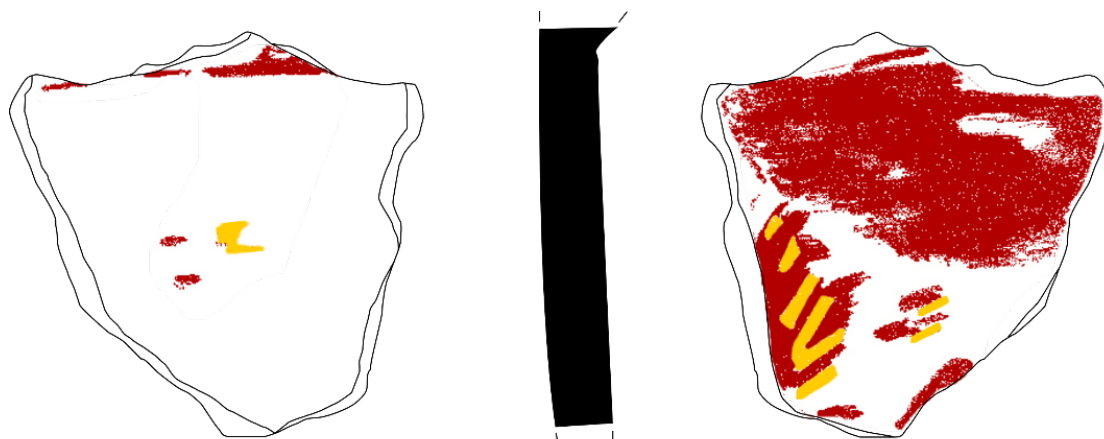


SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL12-U18-7-(2)	FI	RE	AL	AL	-

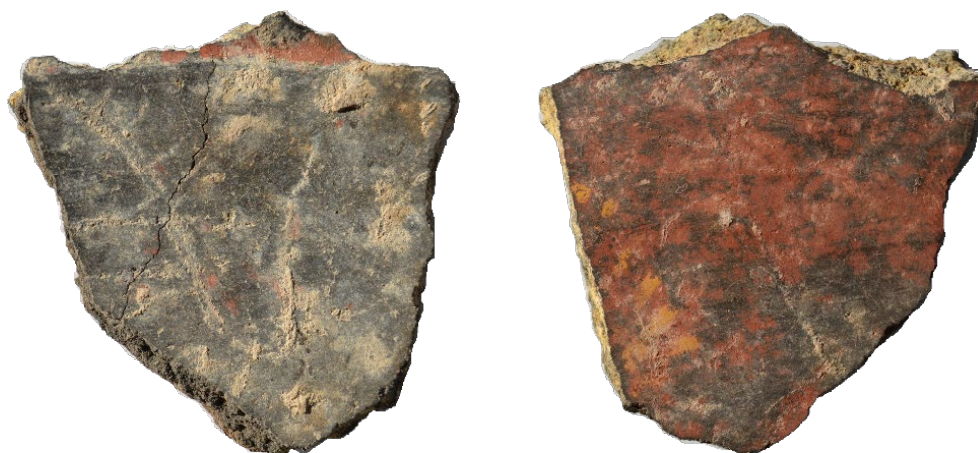
3



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL08-U15-4-(5)	ME	NE	-	BR	-



0 5



0 5

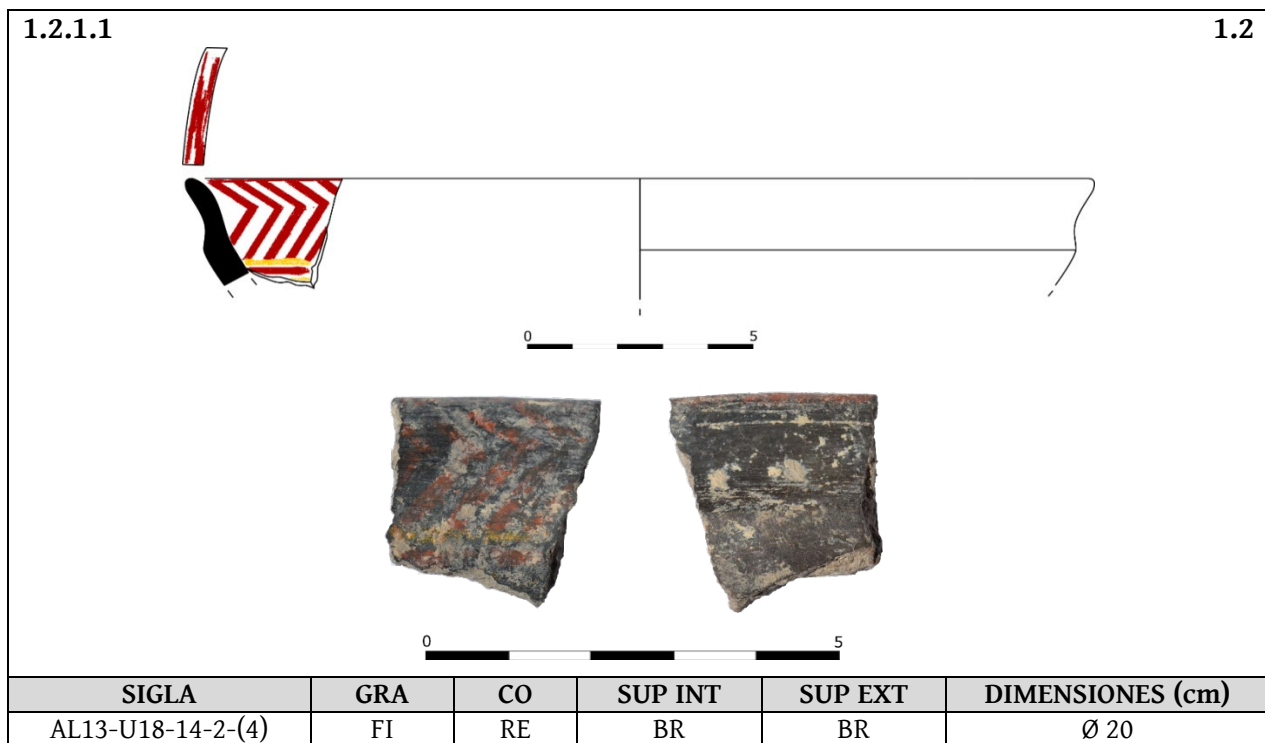
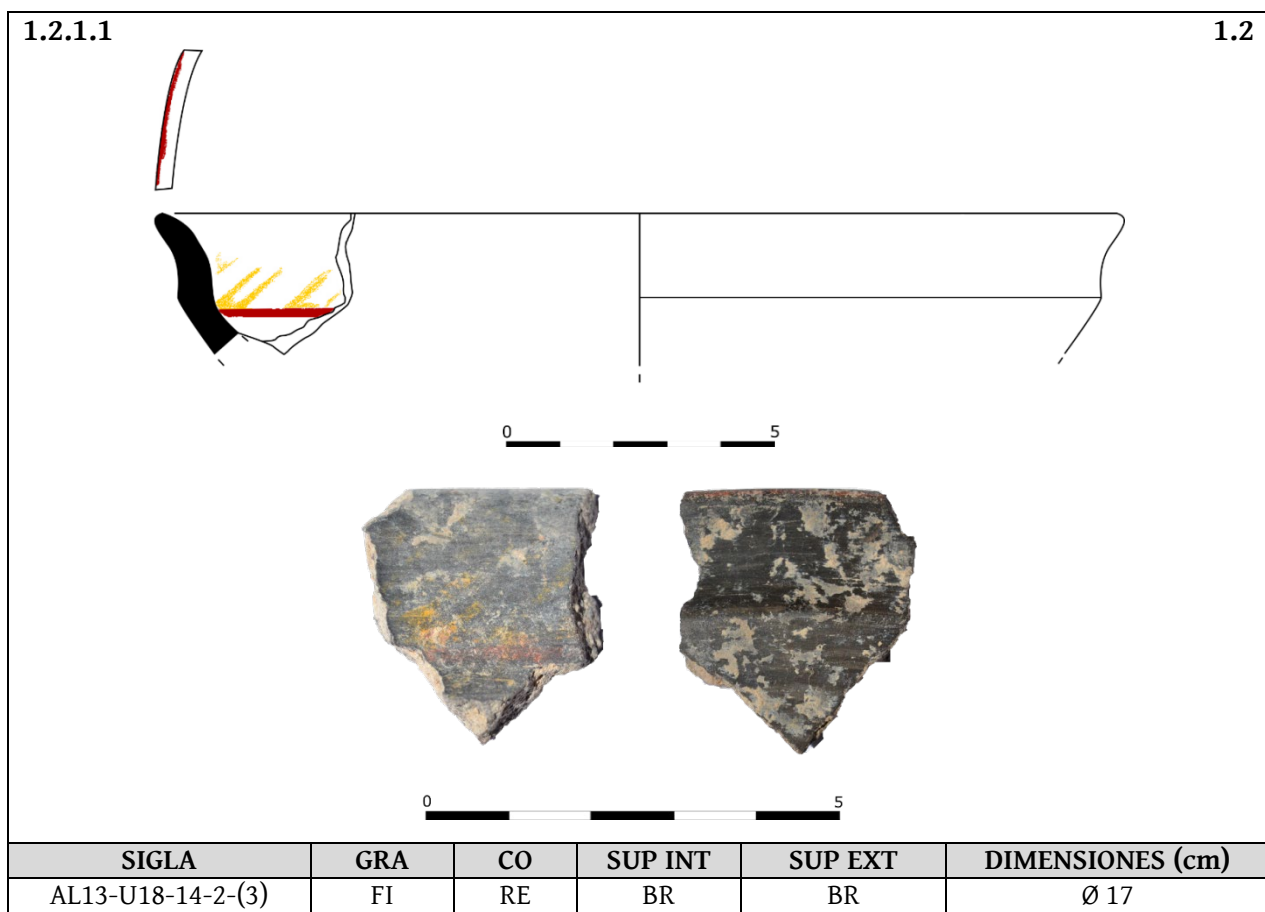
SIGLA		GRA	CO	SUP INT		SUP EXT		DIMENSIONES (cm)
AL17-U18-2-3-15		FI	RE	BR		BR		-
ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
L	C.A							otros
OBSERVACIONES								
Nombre de las muestras: AL-PC-25, AL'17-M1								
BIBLIOGRAFIA								
García Huerta, 2019: Anexo II: 70								

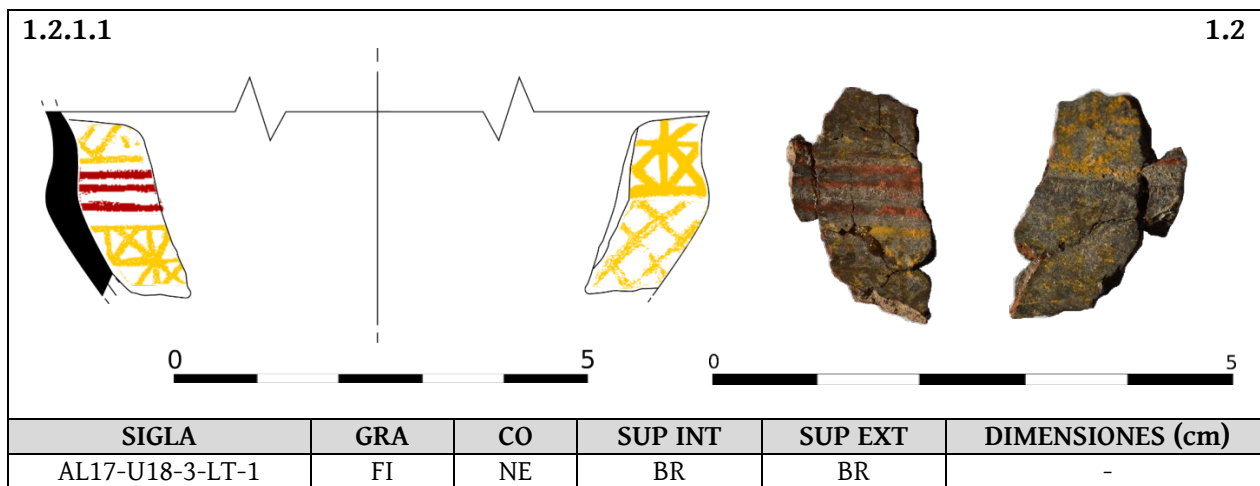
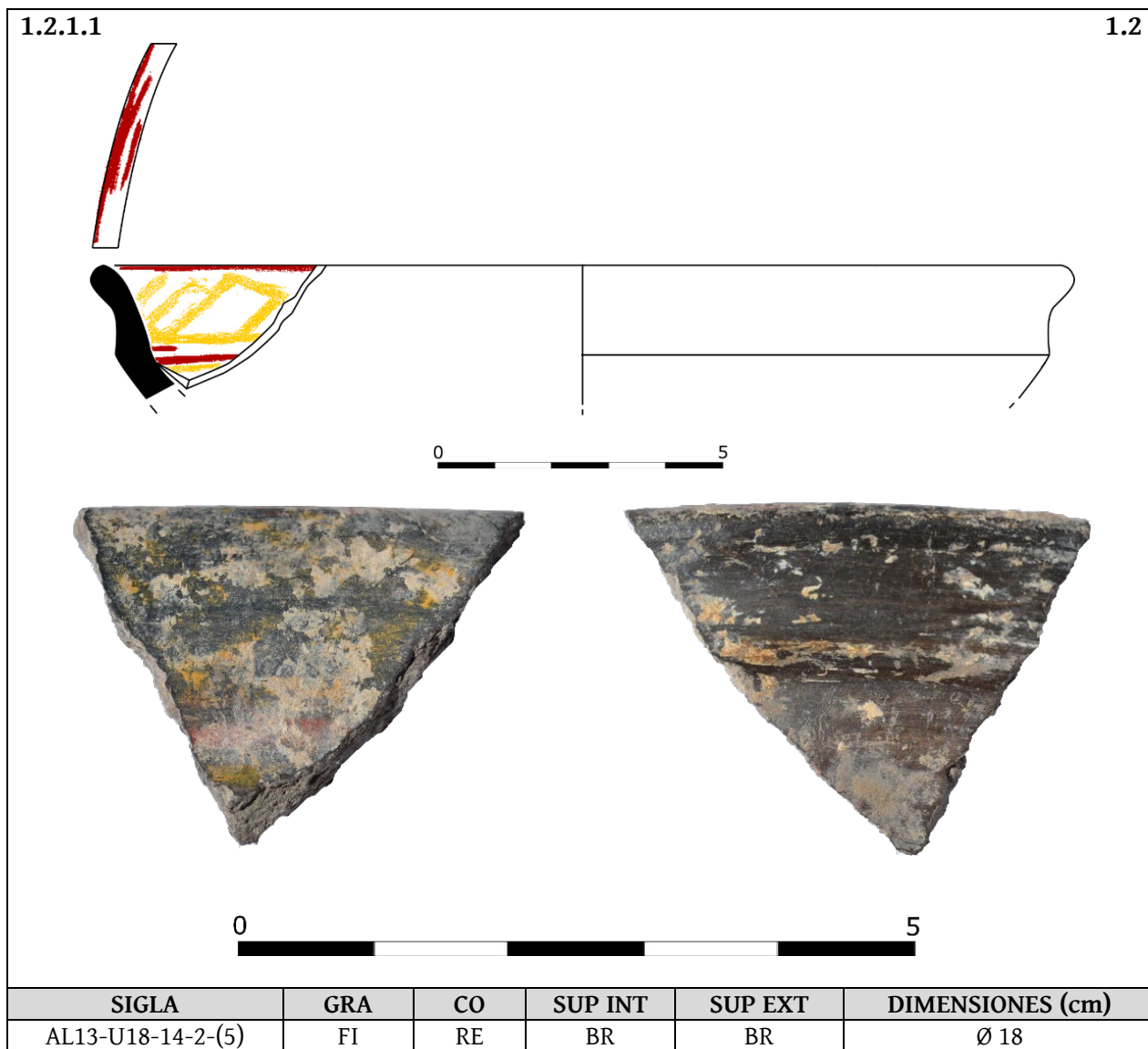
## CERÁMICA ESTILO MESETA

1.1.1
1.1

SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL17-U18-3-2-2-2		FI	RE	BR	BR	Ø 24
ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)						
L	C.A					otros
OBSERVACIONES						
Nombre de la muestra: 3-2-2-2				Lípidos: ¿Animal o vegetal?		







1.2.1.2 1.2

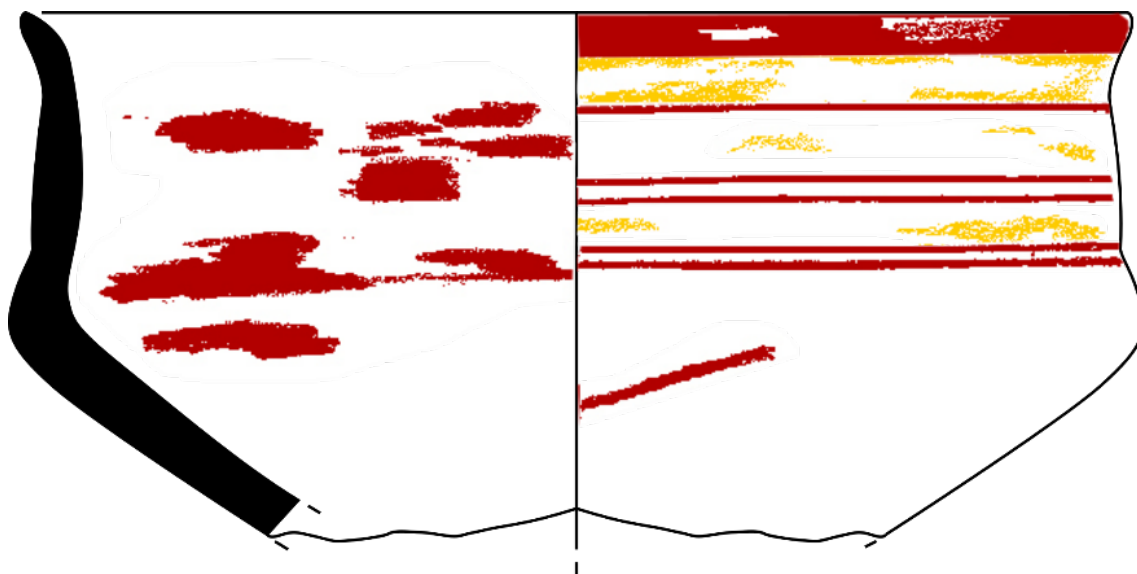
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL18-U18-3-4-6	FI	RE	BR	BR	Ø 15

1.2.1.3 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL18-U18-1-3-11	FI	RE	BR	BR	-

1.2.1.4

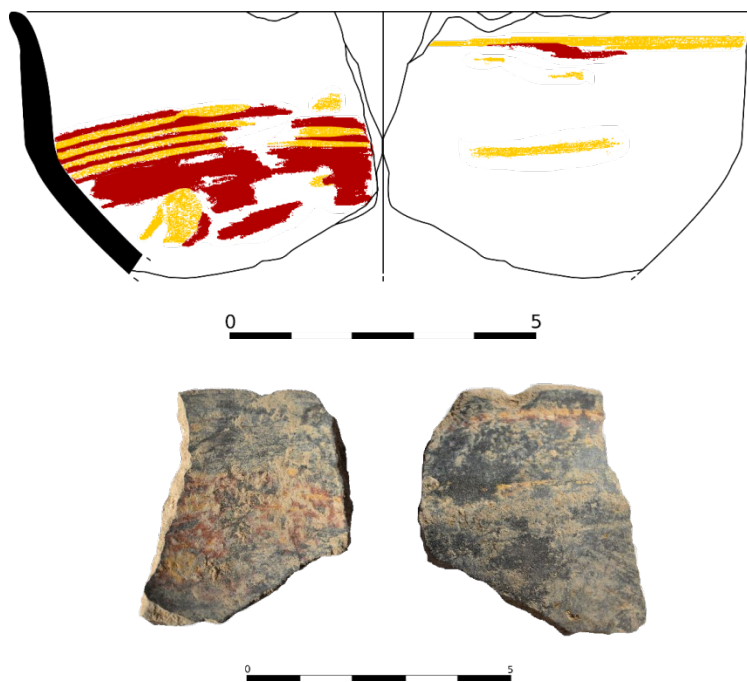
1.2



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL00-U7/8-1-14-1	ME	NE	BR	BR	Ø 8			
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
<b>OBSERVACIONES</b>								
Temperatura de cocción 750-850°C				Nombre de la muestra: AL-PC-22				
Pintura muy adherida a las superficies								
<b>BIBLIOGRAFIA</b>								
García Huerta y Morales, 2017: fig. 8:6 (dibujo modificado).								

1.2.1.4

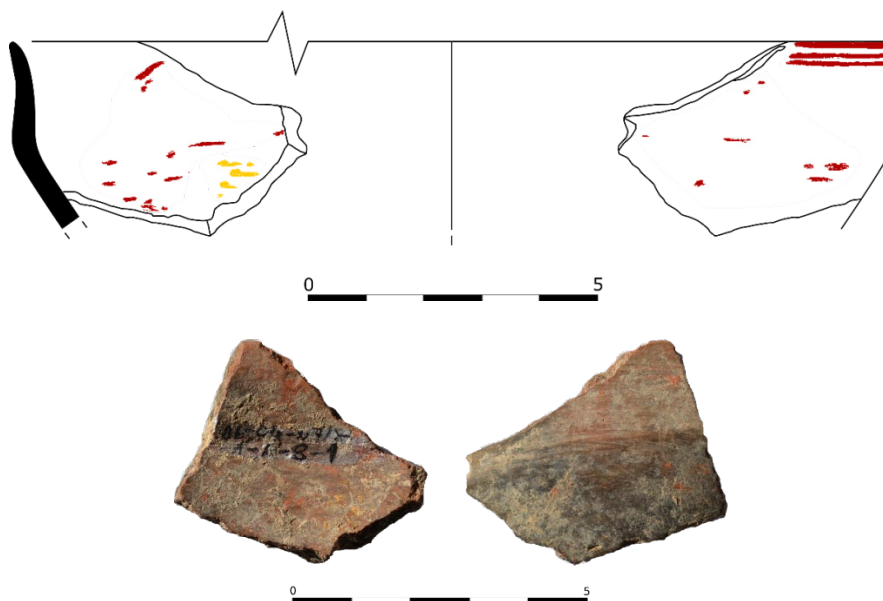
1.2



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL-NE13-T-1	FI	RE	BR	BR	Ø 12
<b>OBSERVACIONES</b>					
Procedencia: Necrópolis ibérica, fuera de contexto					

1.2.2.1

1.2



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL04-U7/8-1-A-8-1	FI	NE	AL	BR	-



1.2.2.1 1.2

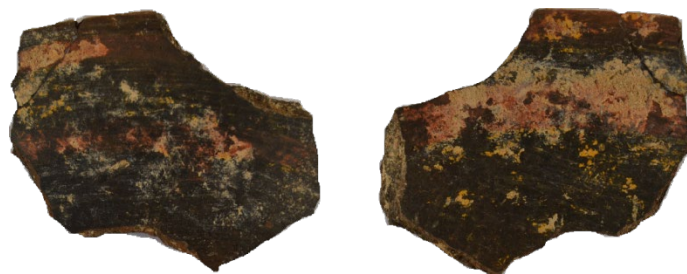
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL08-U15-3-(1)	FI	RE	BR	BR	Ø 15

1.2.2.2 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL18-U18-3-1-1-1	FI	RE	BR	BR	Ø 13

1.2.2.3/1

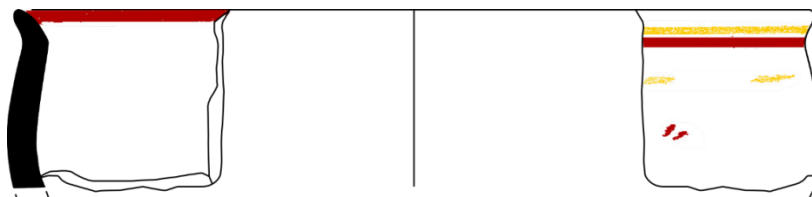
1.2



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL02-U7/8-U11-1-34	FI	NE	BR	BR	Ø 12
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>					
L	C.A				otros
<b>OBSERVACIONES</b>					
Nombre de la muestra: 1-34		Lípidos: $\alpha$ -tocoferol (probablemente de origen vegetal).			

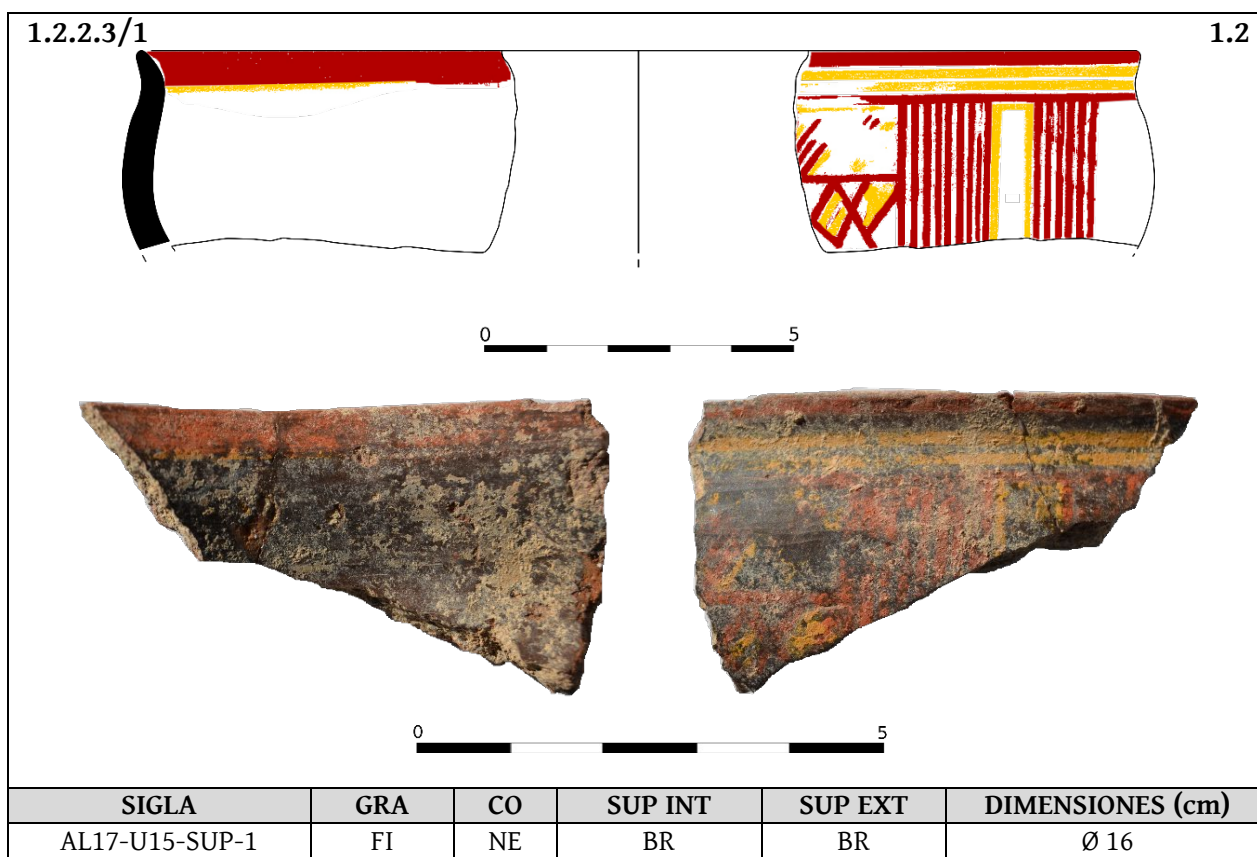
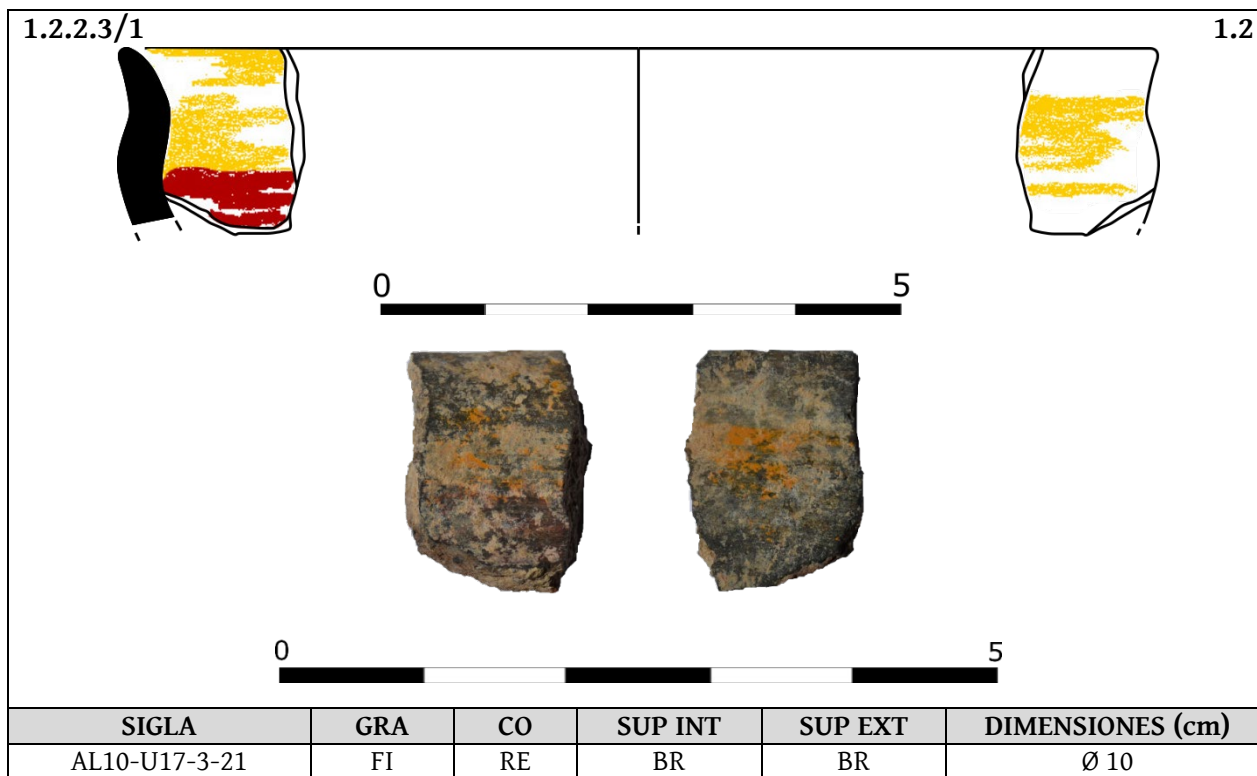
1.2.2.3/1

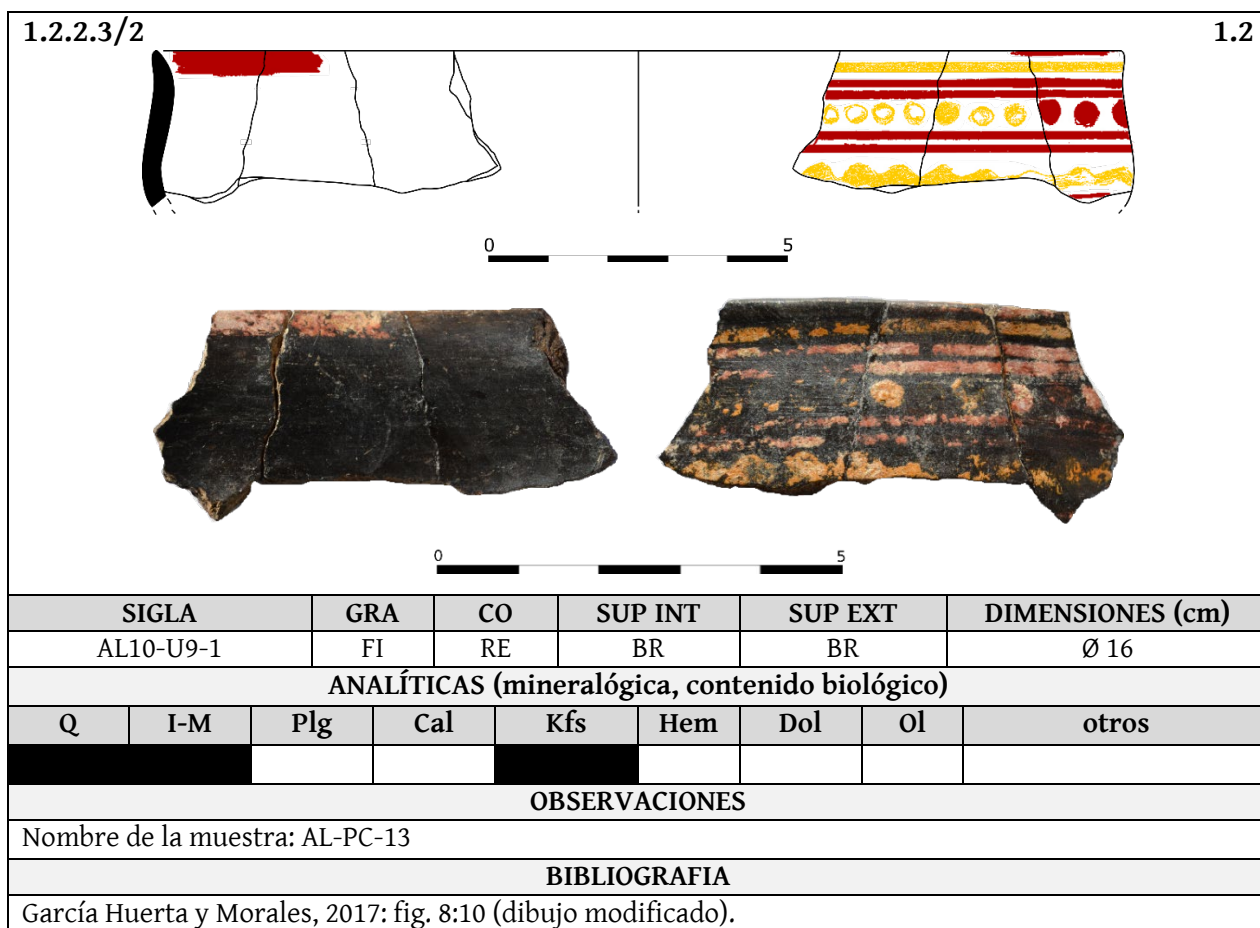
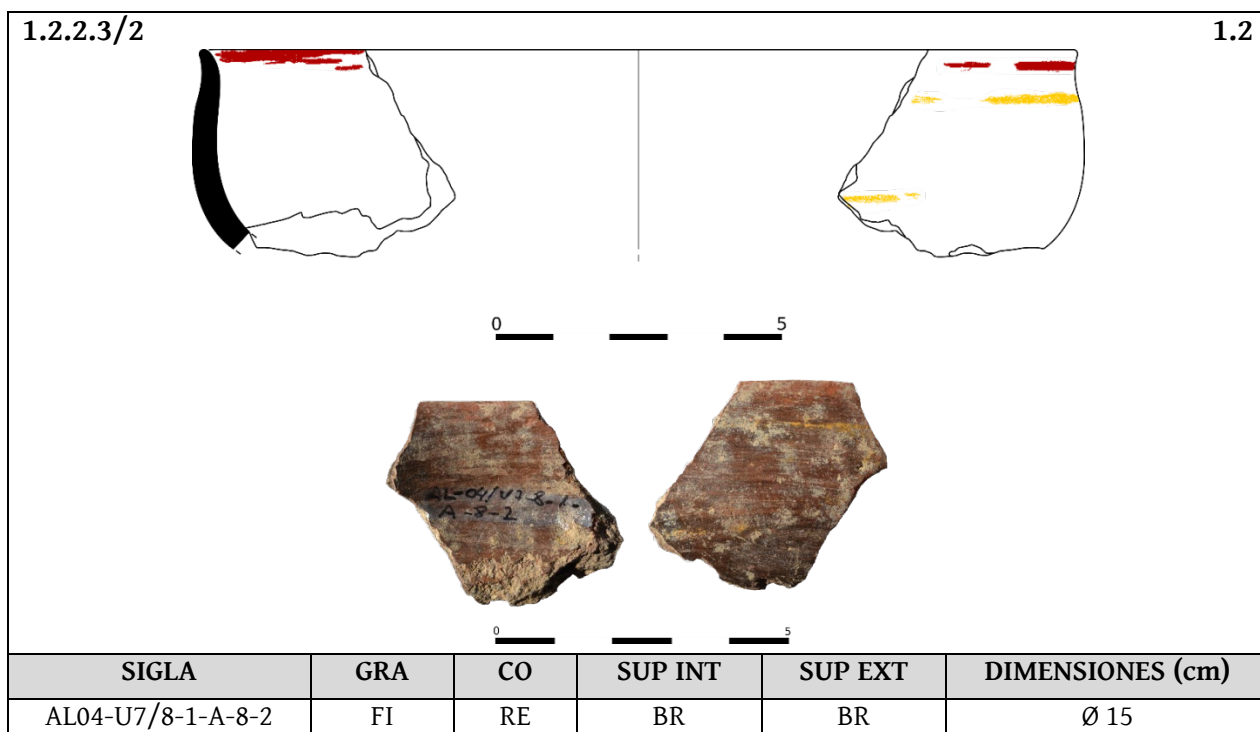
1.2



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL01-U11-11-60	FI	NE	BR	BR	Ø 14





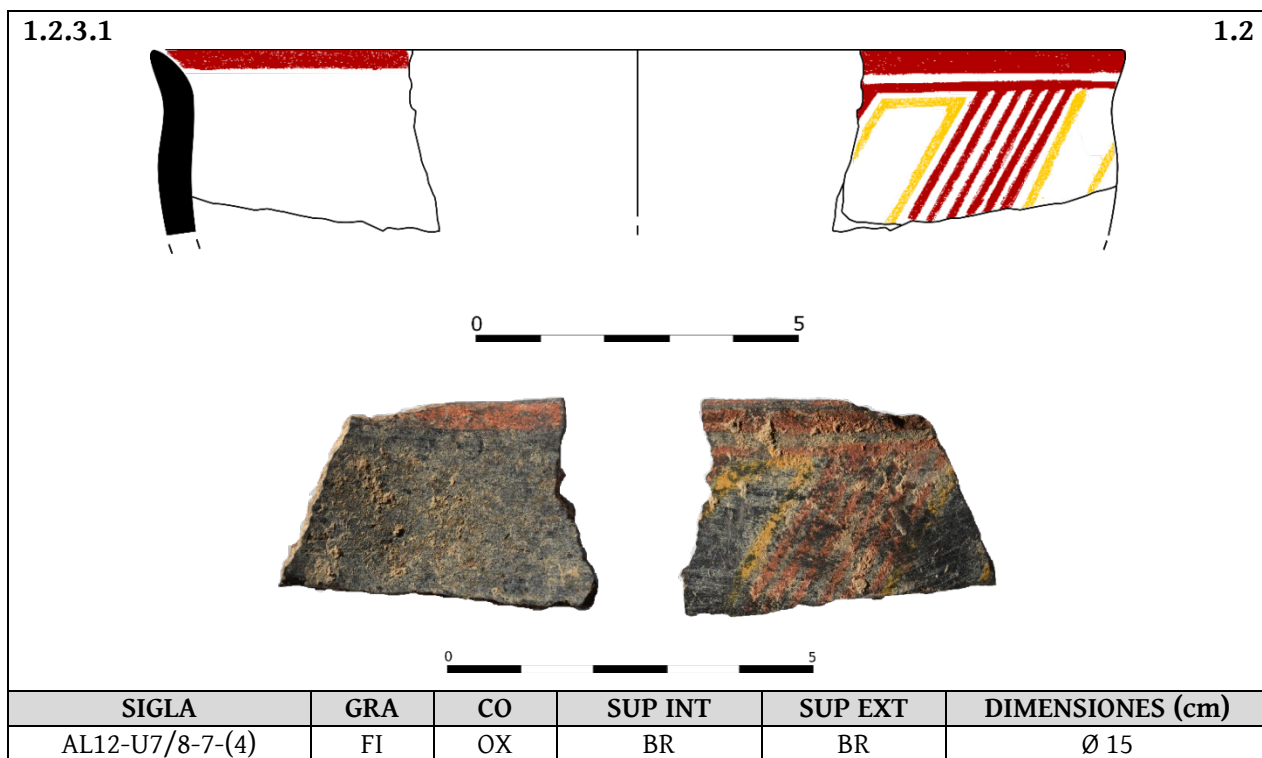
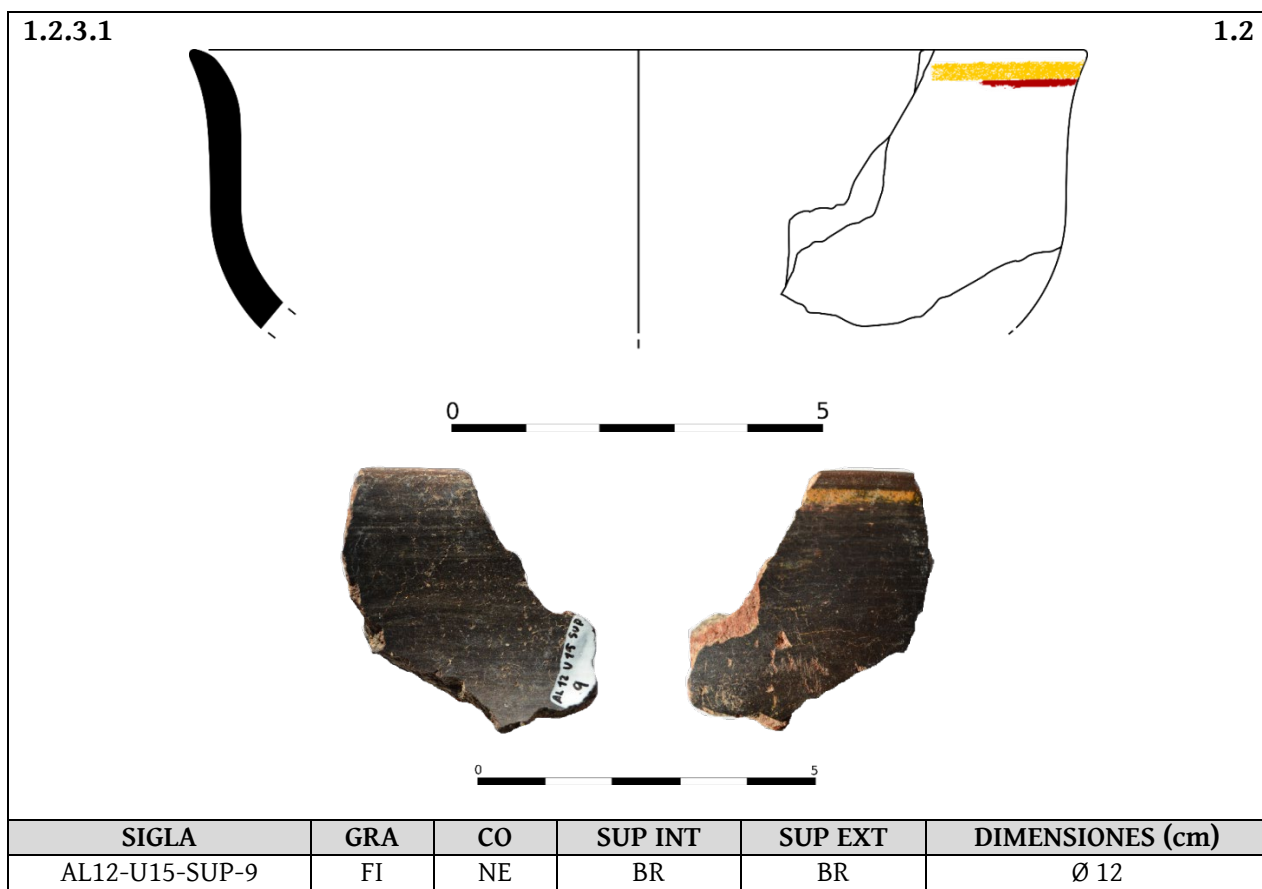


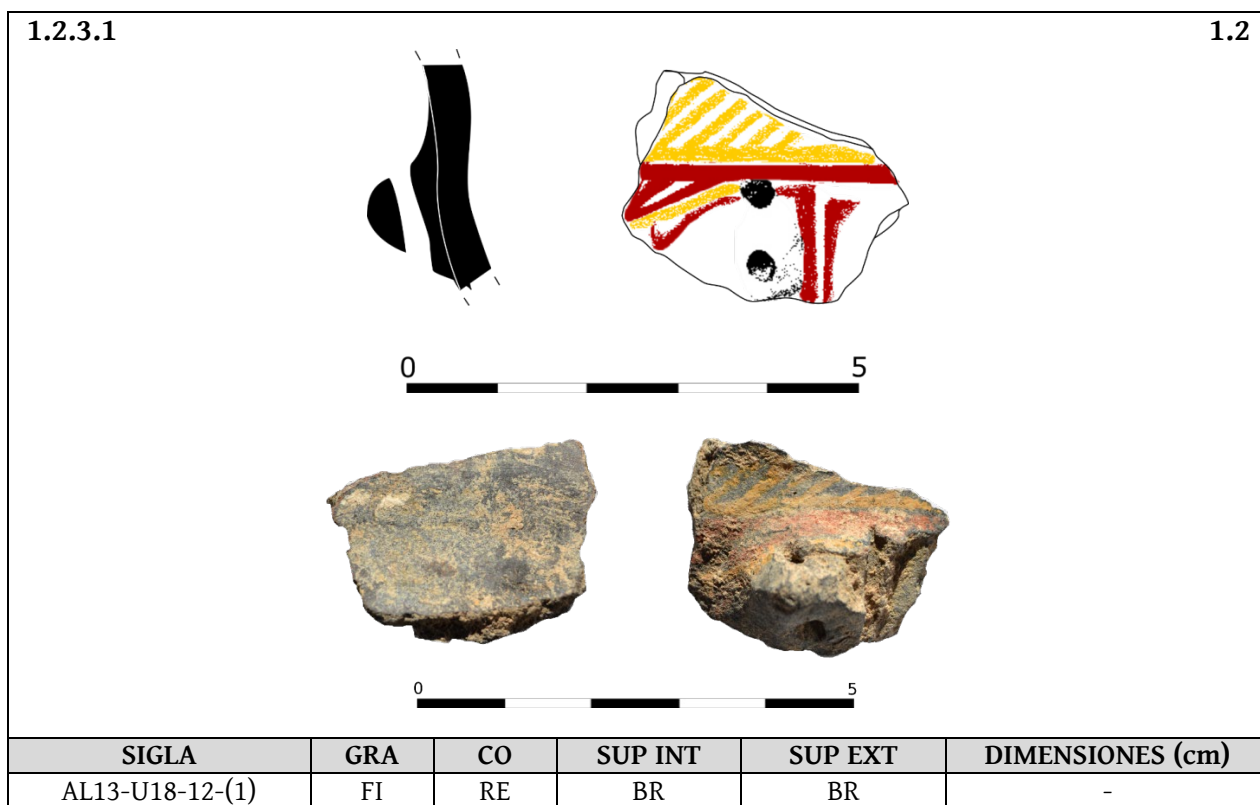
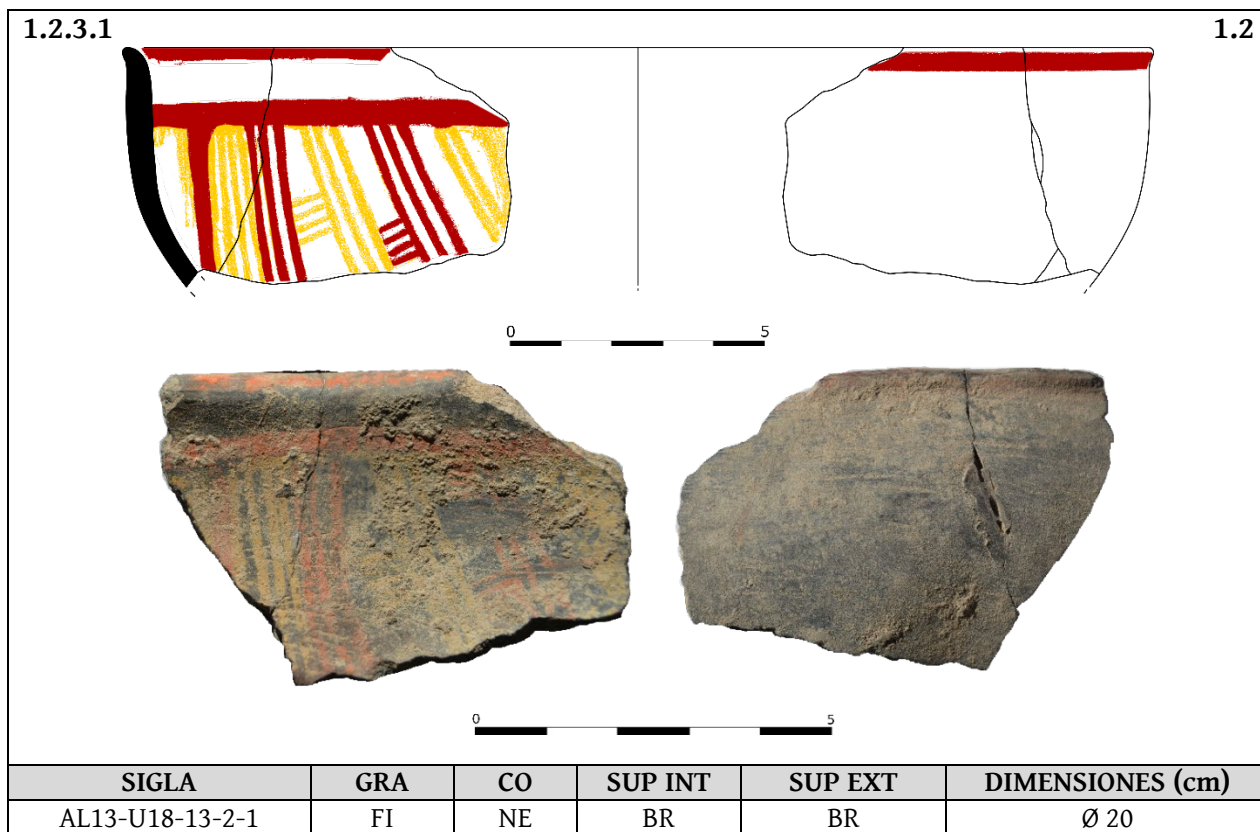
1.2.2.3/2 1.2

SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL17-U18-3-1-2	FI	RE	BR	BR	Ø 13			
ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
OBSERVACIONES								
Temperatura de cocción 700-750°C			Nombre de la muestra: AL-PC-4					

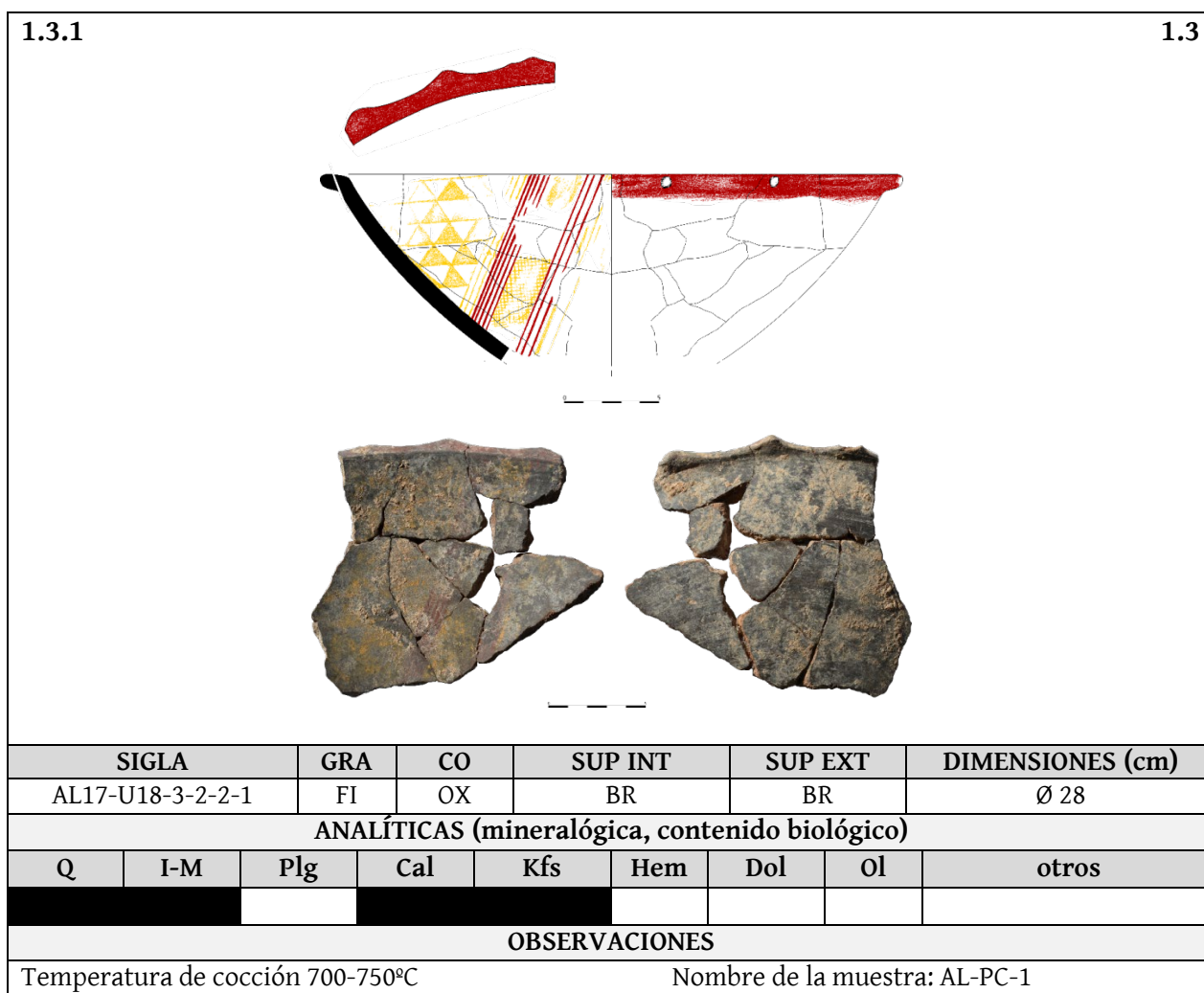
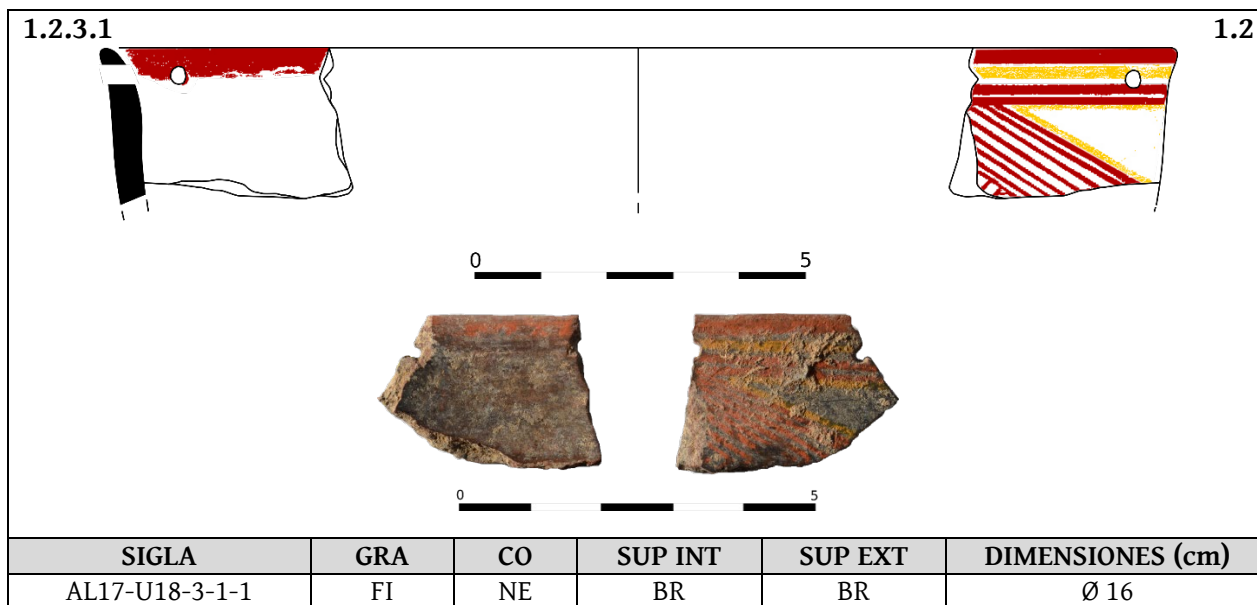
1.2.3.1 1.2

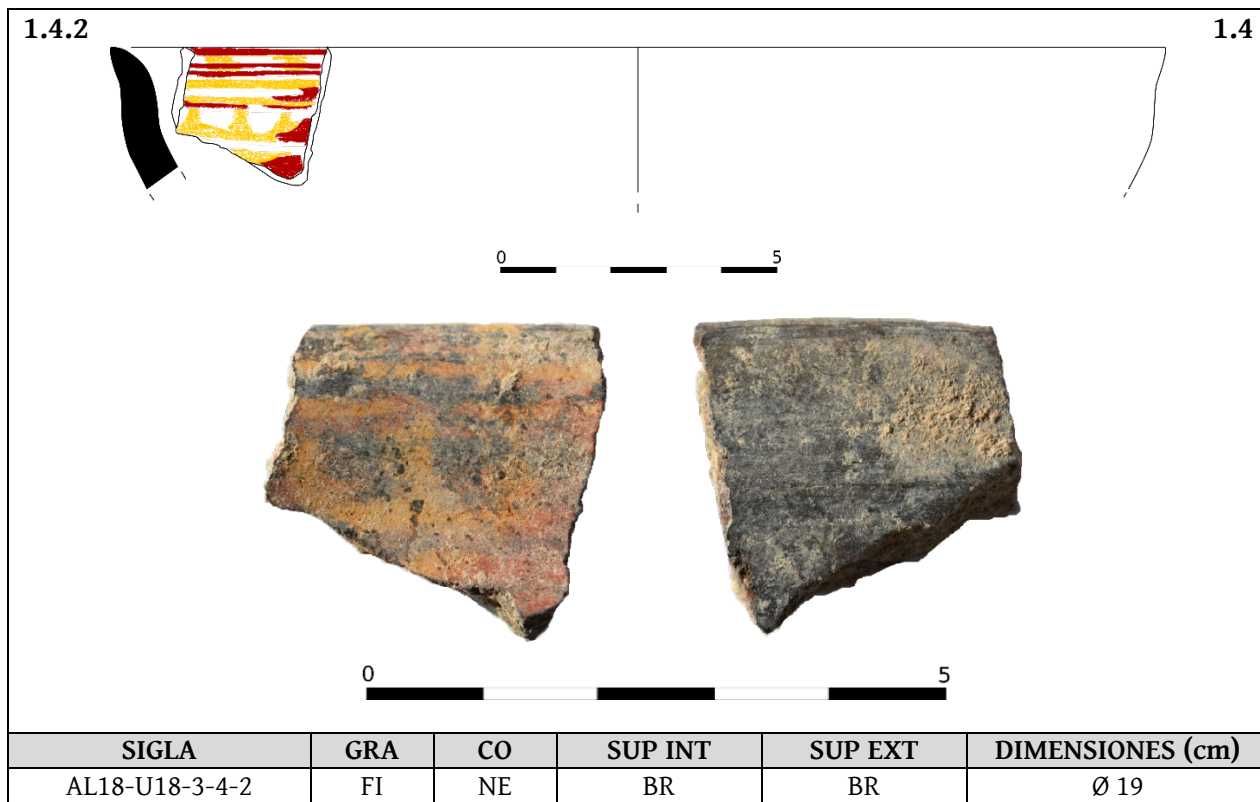
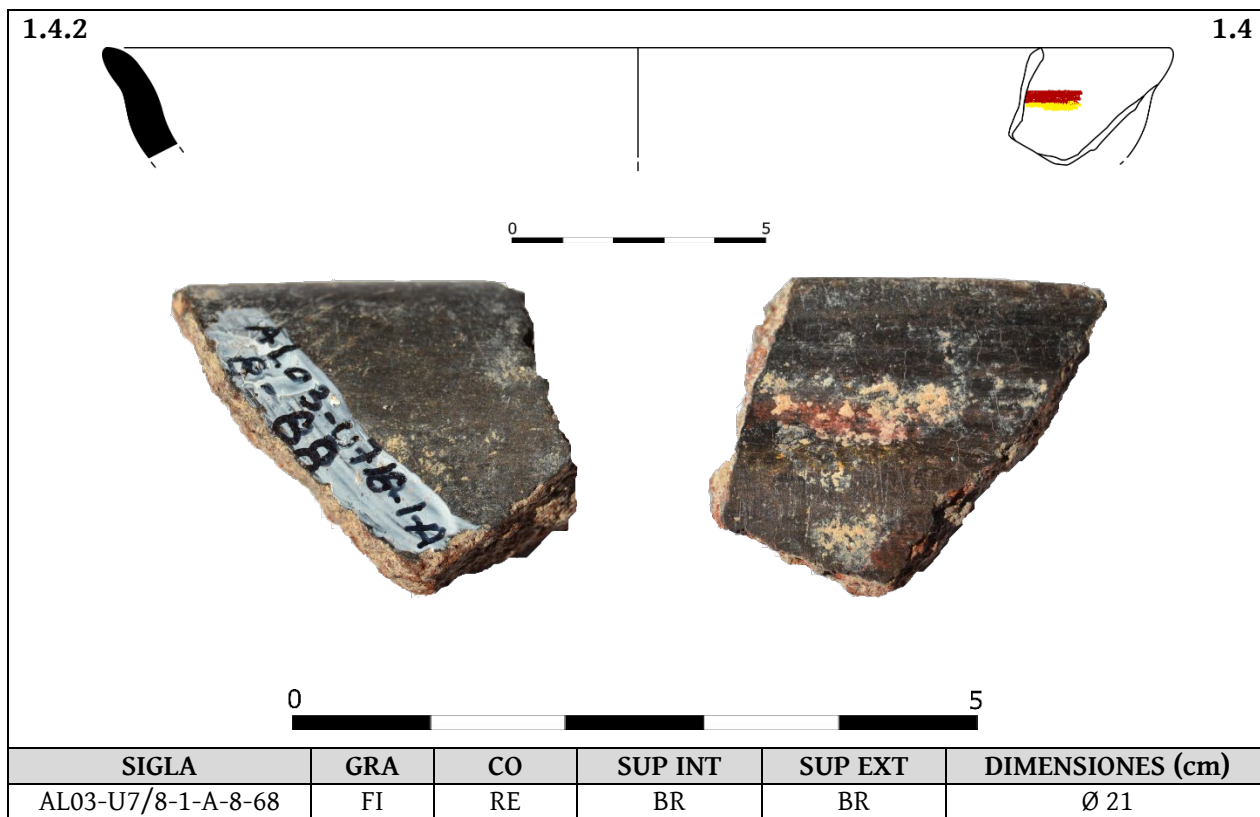
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL09-U15-11-(1)	FI	NE	BR	BR	Ø 13



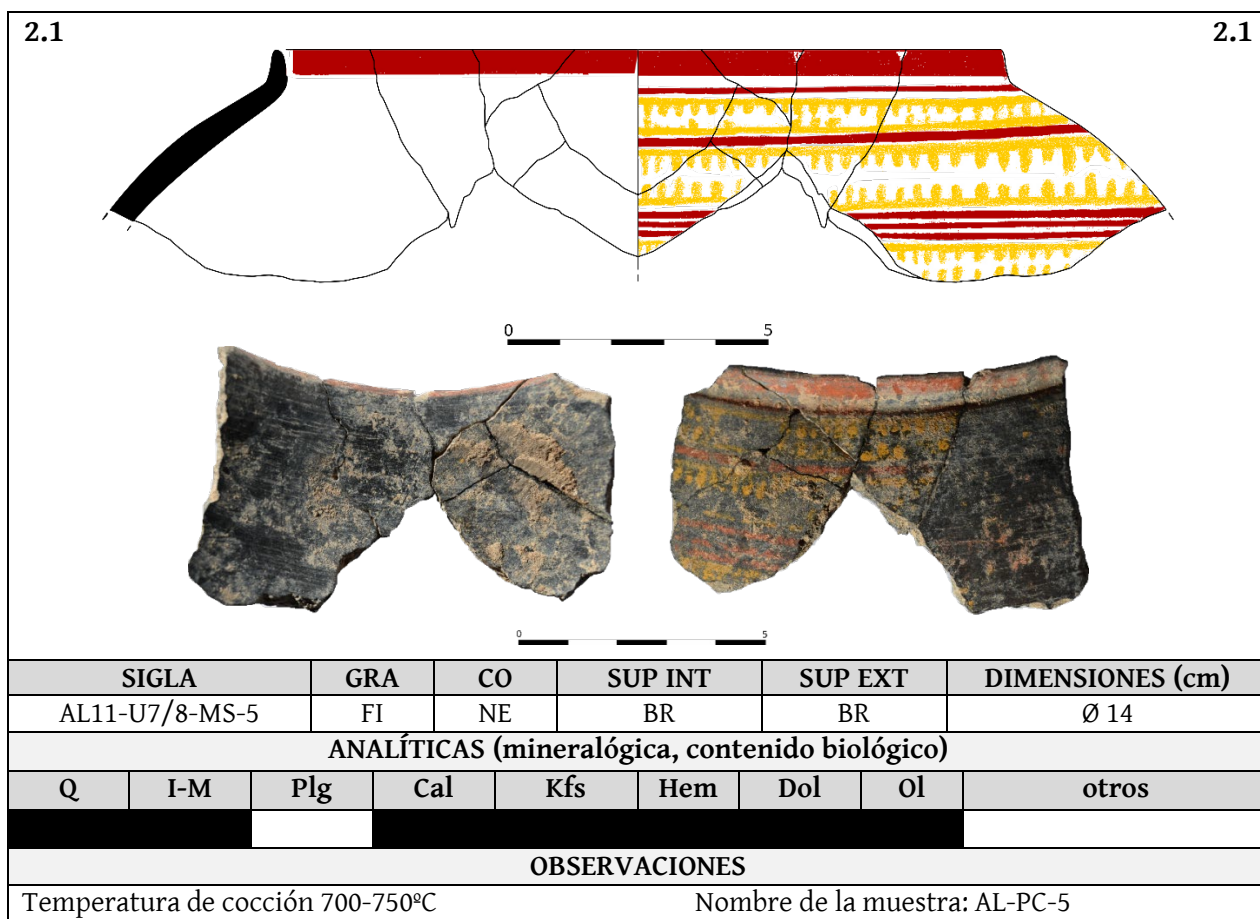
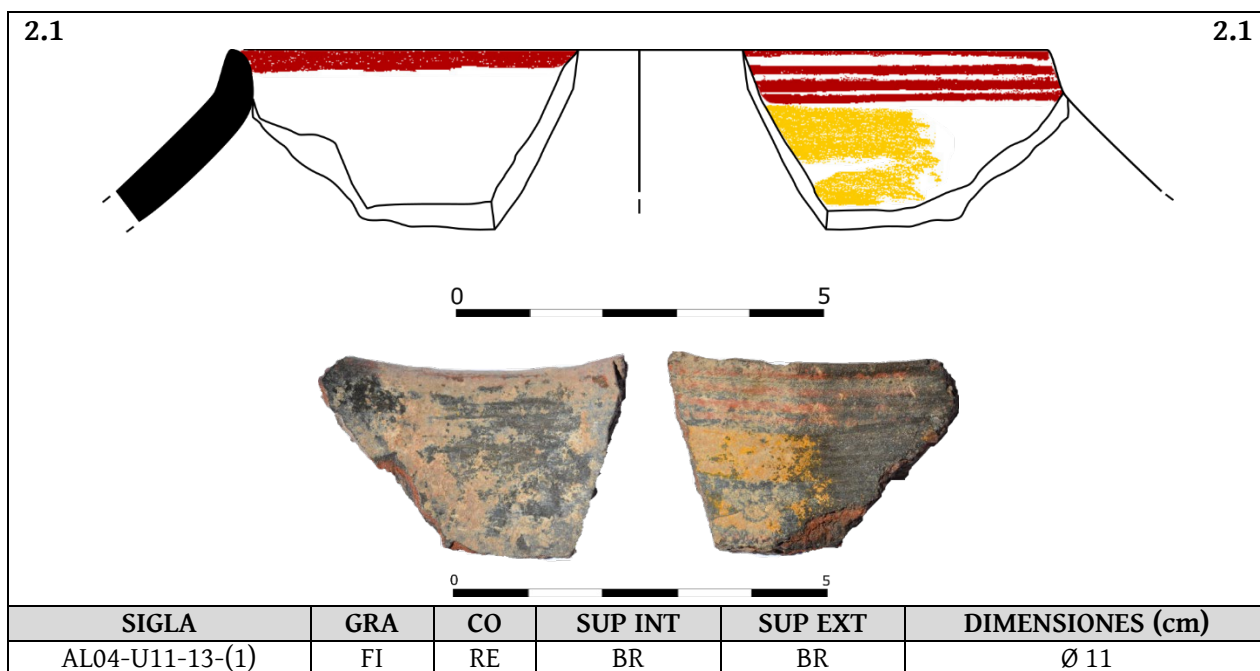


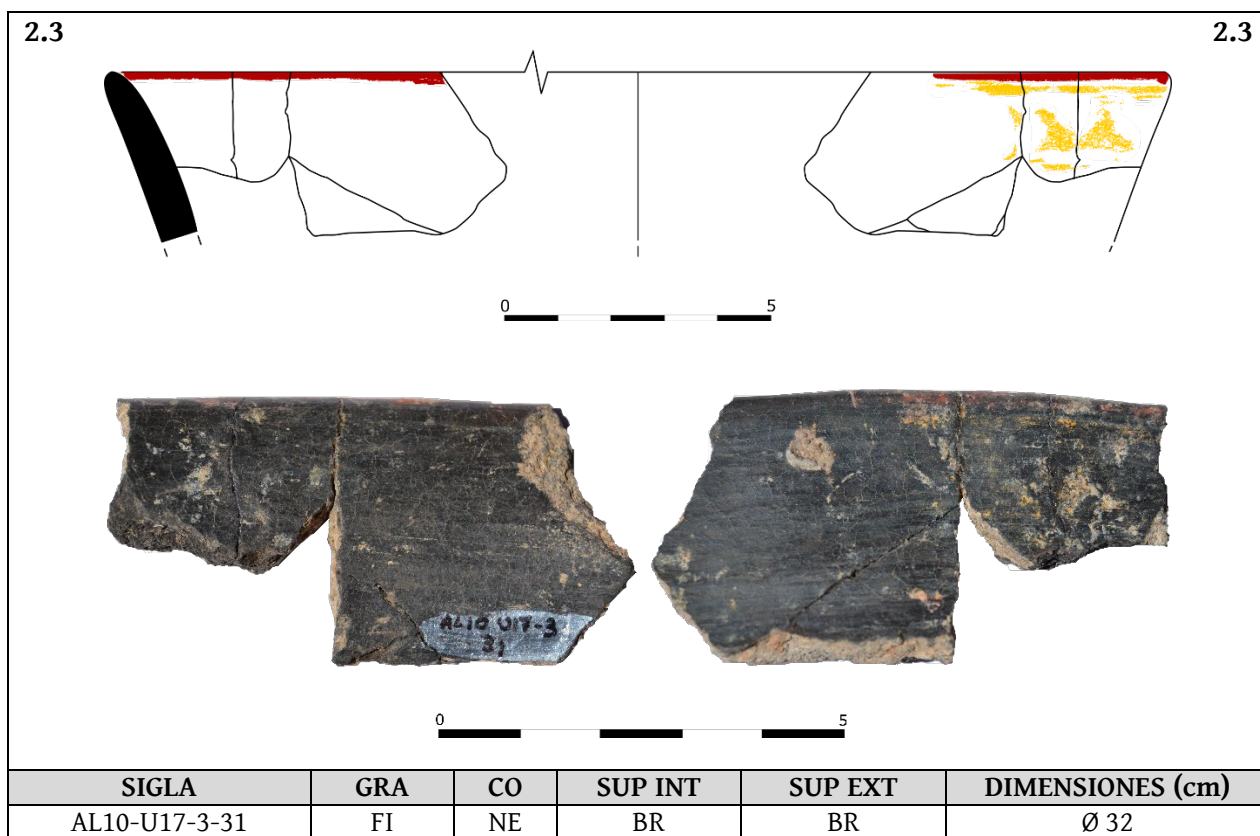
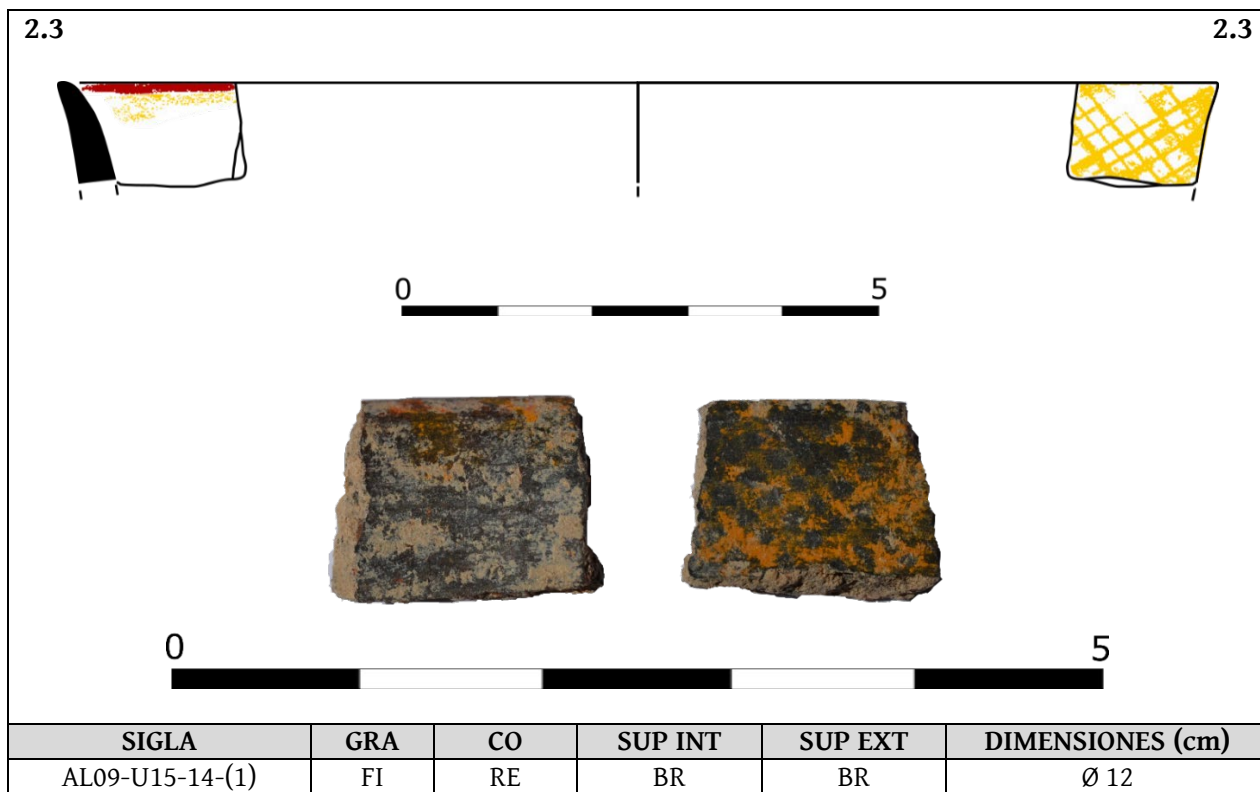


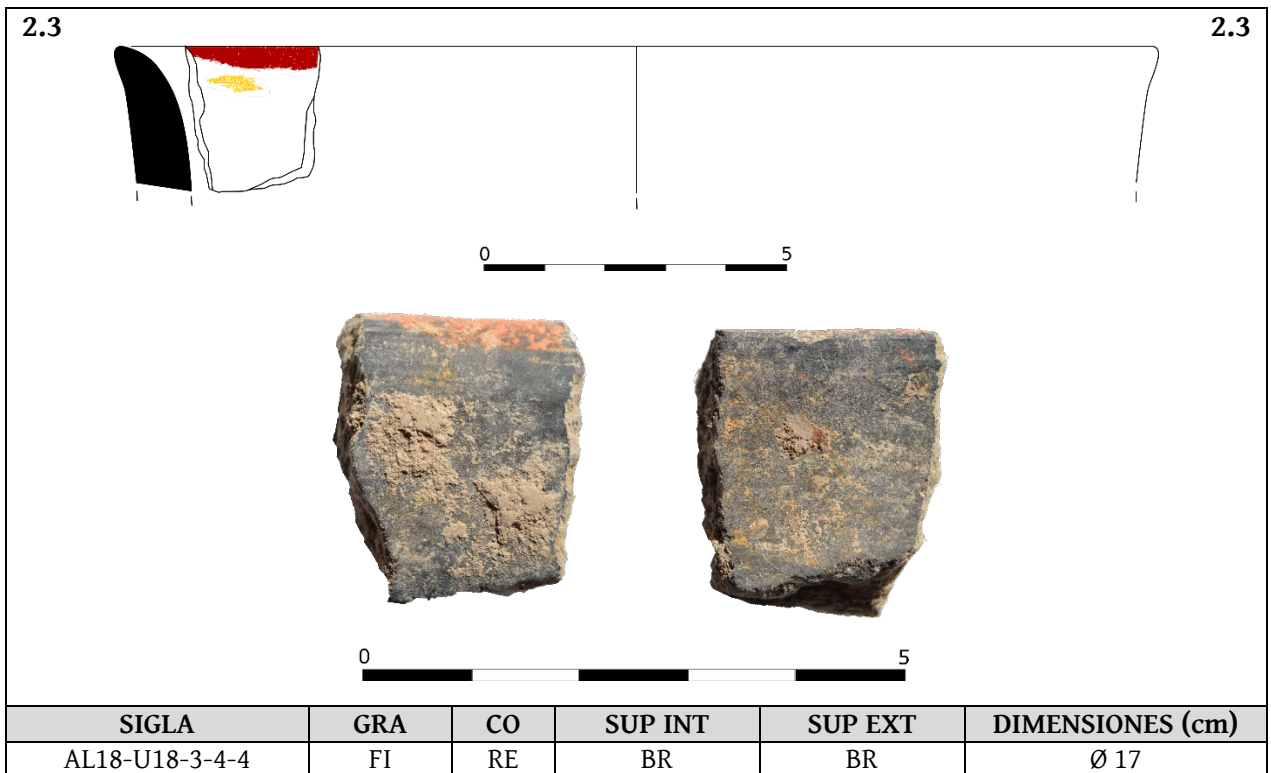
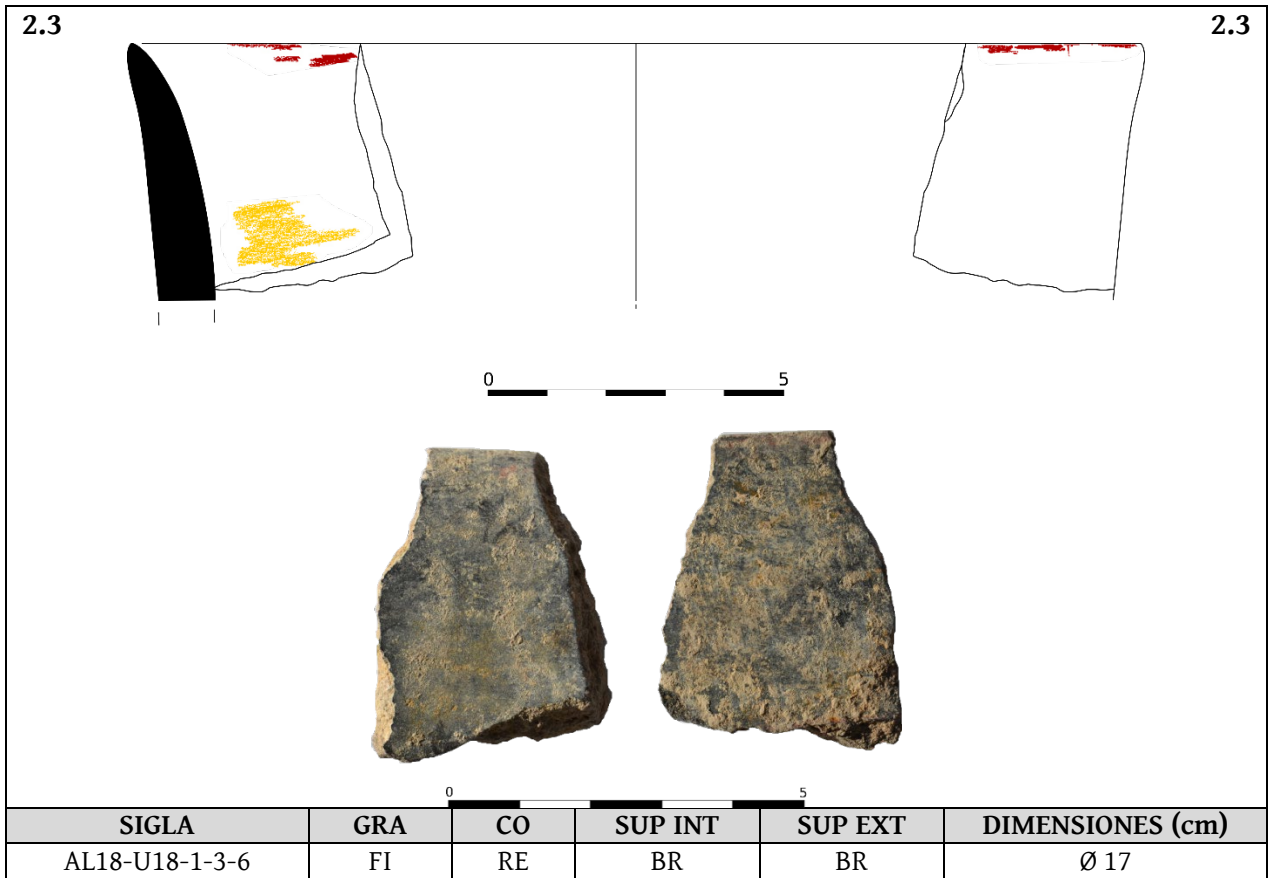










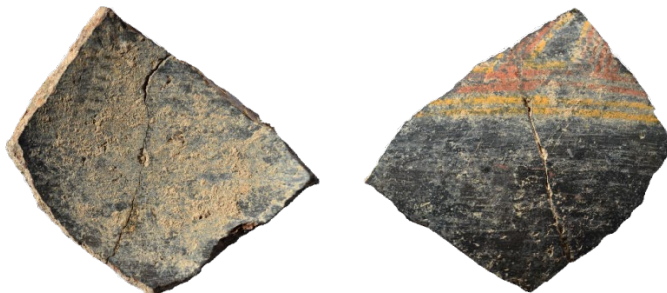
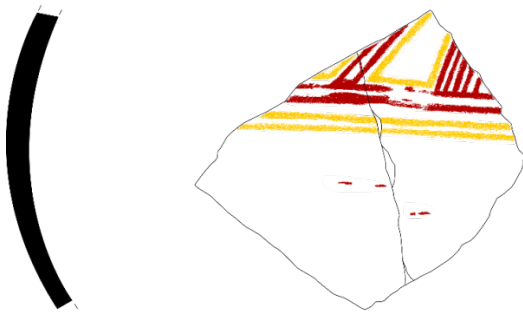


3



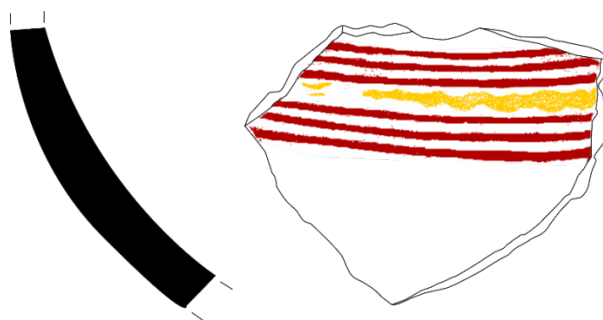
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL04-U7/8-MW-4-(1)	FI	RE	BR	BR	-

3



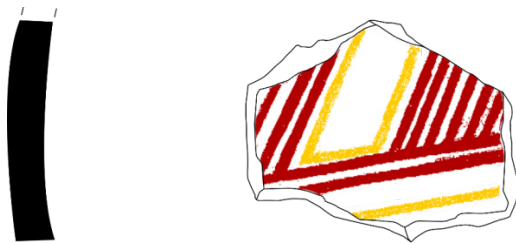
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL11-U7/8-7-61	FI	NE	BR	BR	-

3



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL11-U7/8-MS-5-(6)	ME	NE	BR	BR	-			
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
■			■					
<b>OBSERVACIONES</b>								
Temperatura de cocción 700-750°C				Nombre de la muestra: AL-PC-14				

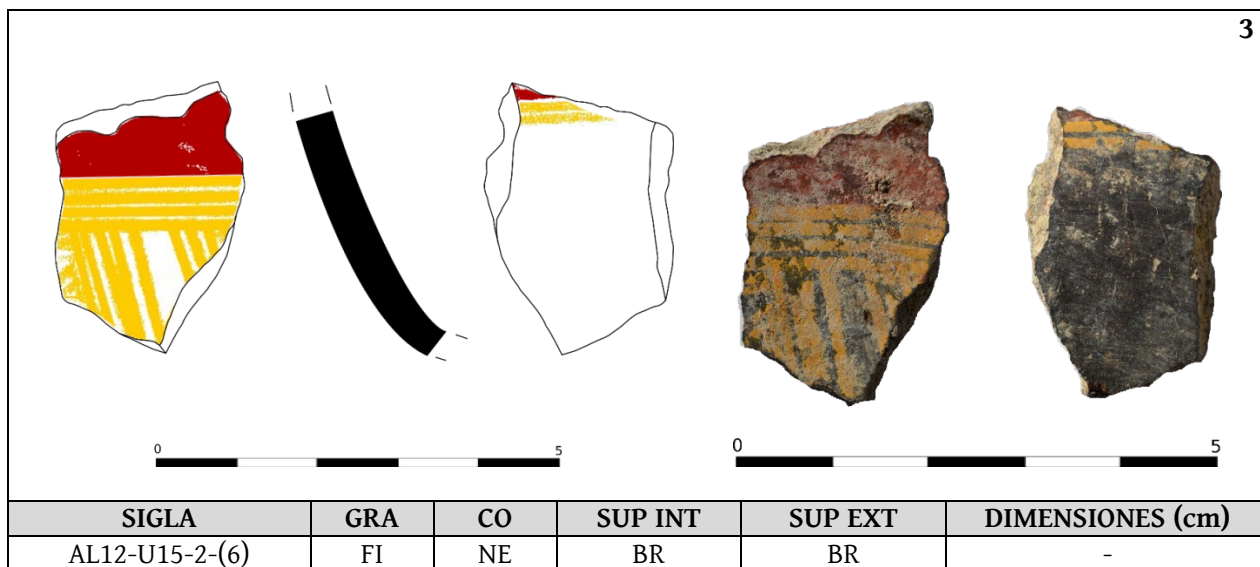
3



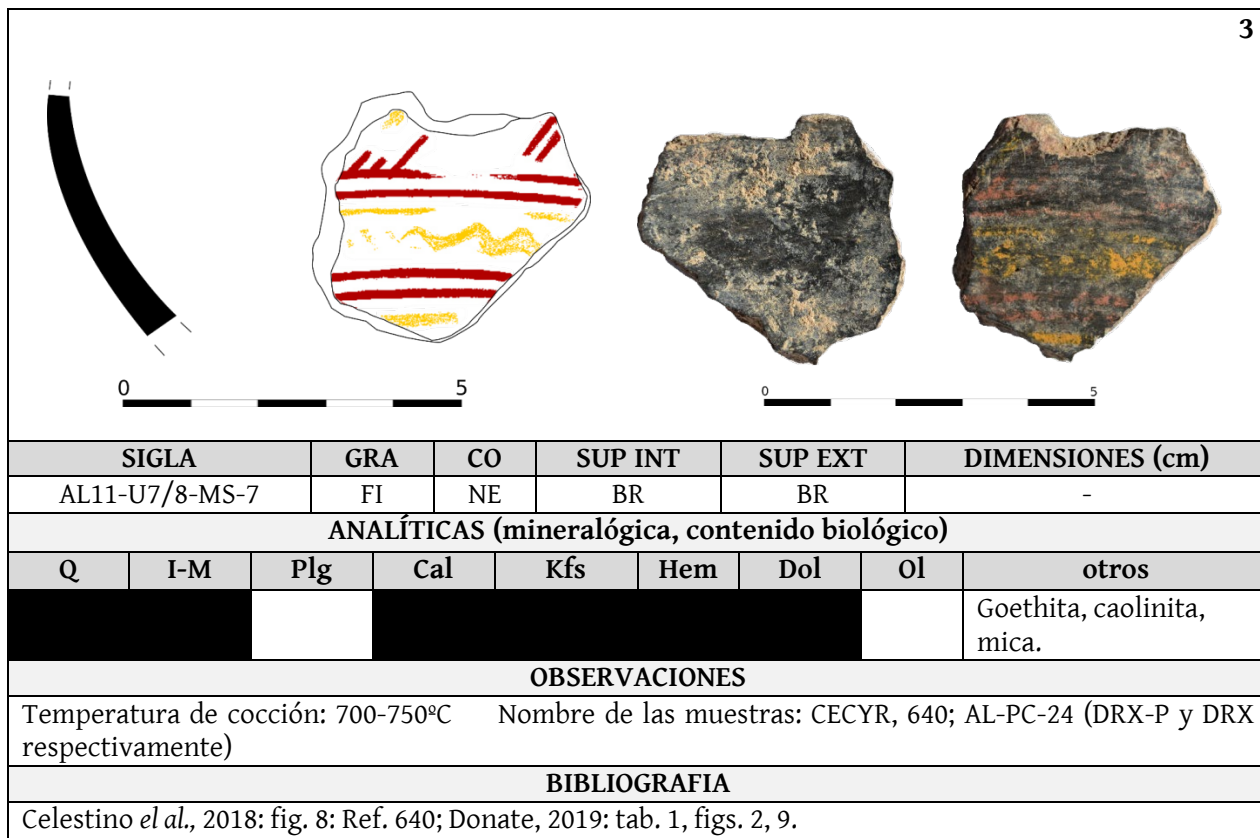
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)			
AL12-U7/8-7-(3)	FI	NE	BR	BR	-			



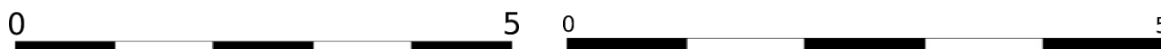
3



3

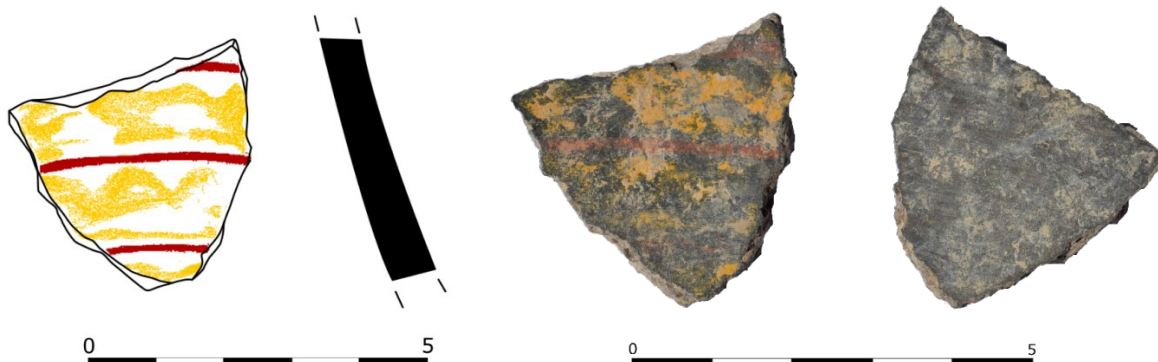


3



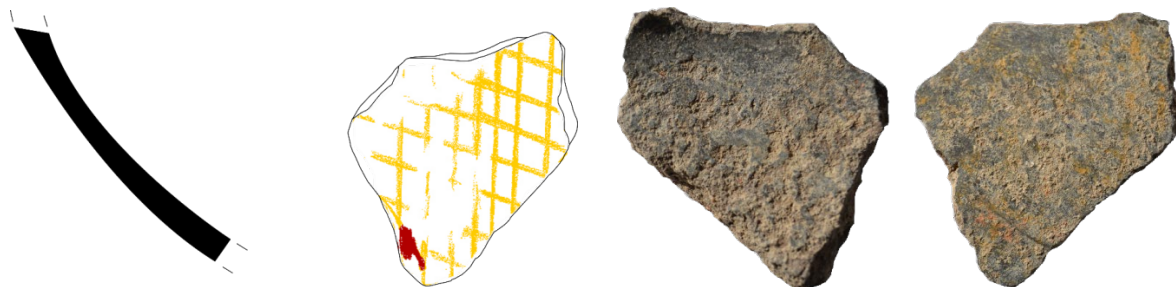
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL13-U18-13-1	ME	RE	BR	BR	-

3



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL13-U18-14-2	FI	RE	BR	BR	-

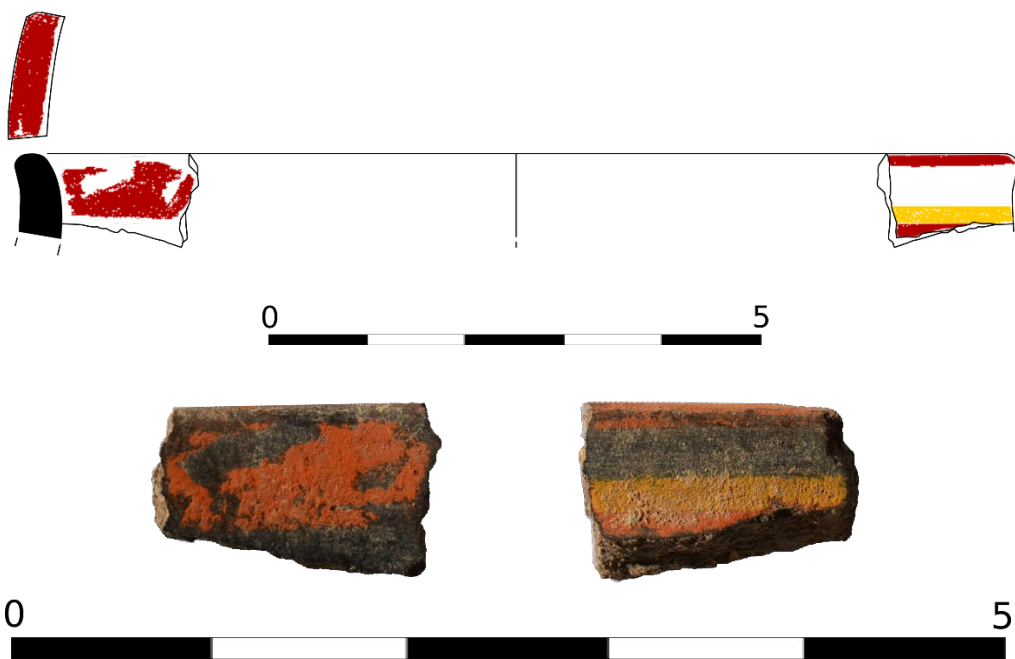
3



SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL13-U18-14-1	ME	NE	AL	BR	-

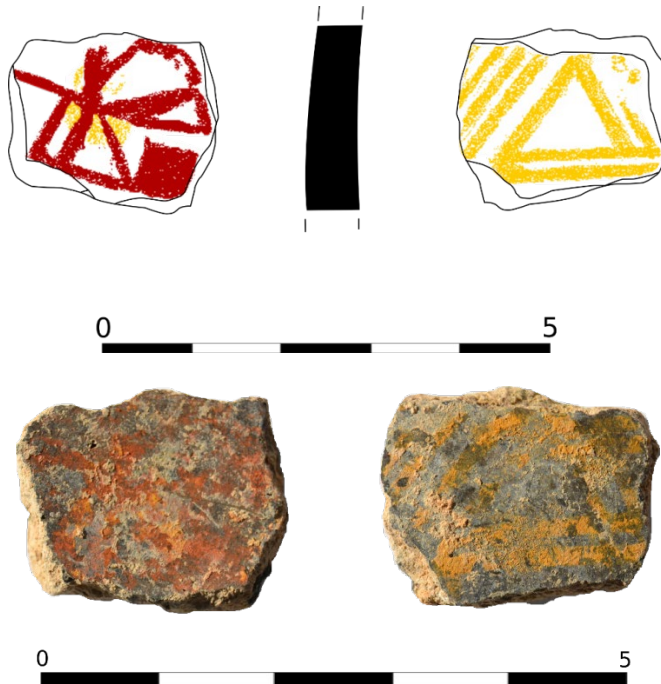


3



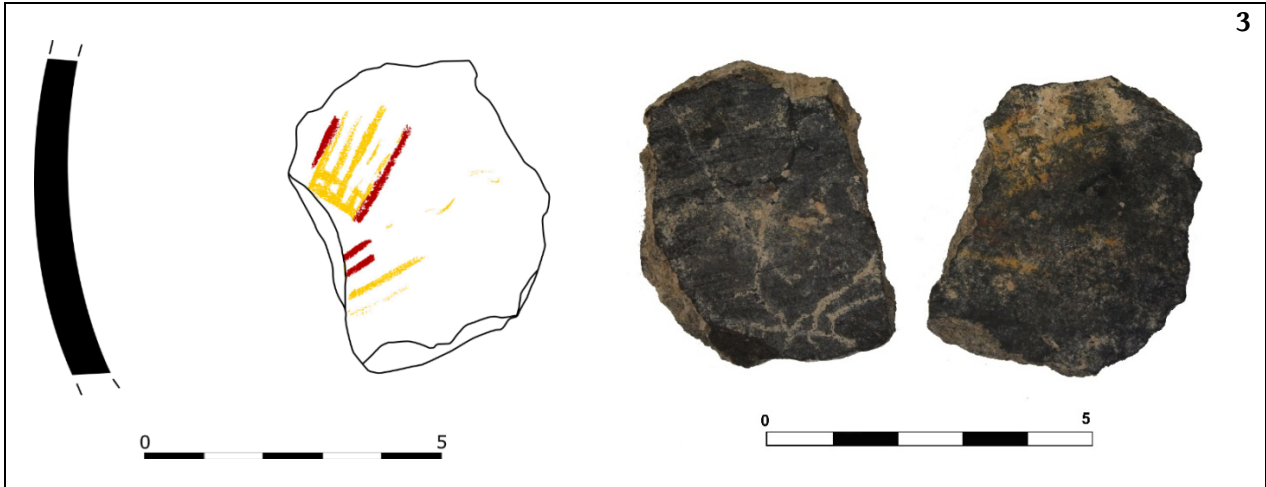
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL17-U18-2-1-5	FI	RE	BR	BR	Ø 10

3



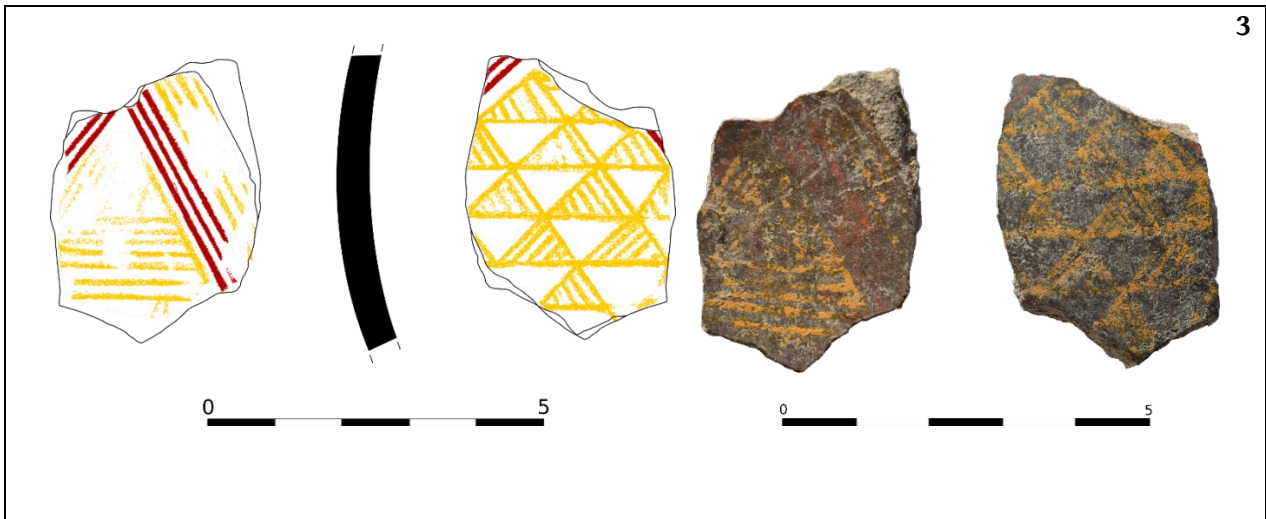
SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL17-U18-1-2-1	FI	RE	BR	BR	-

3



SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)	
AL17-U18-2-2-1		FI	RE	BR	BR	-	
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>							
L	C.A						otros
<b>OBSERVACIONES</b>							
Nombre de la muestra: AL'17-M5							

3

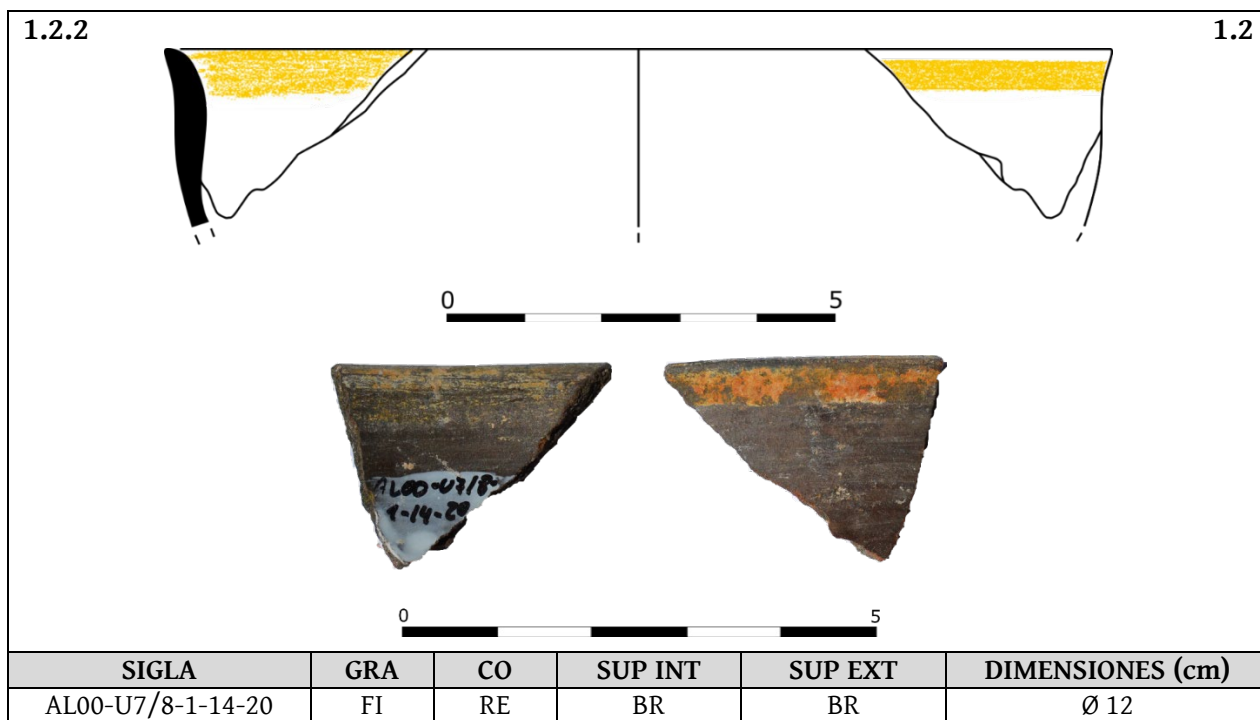
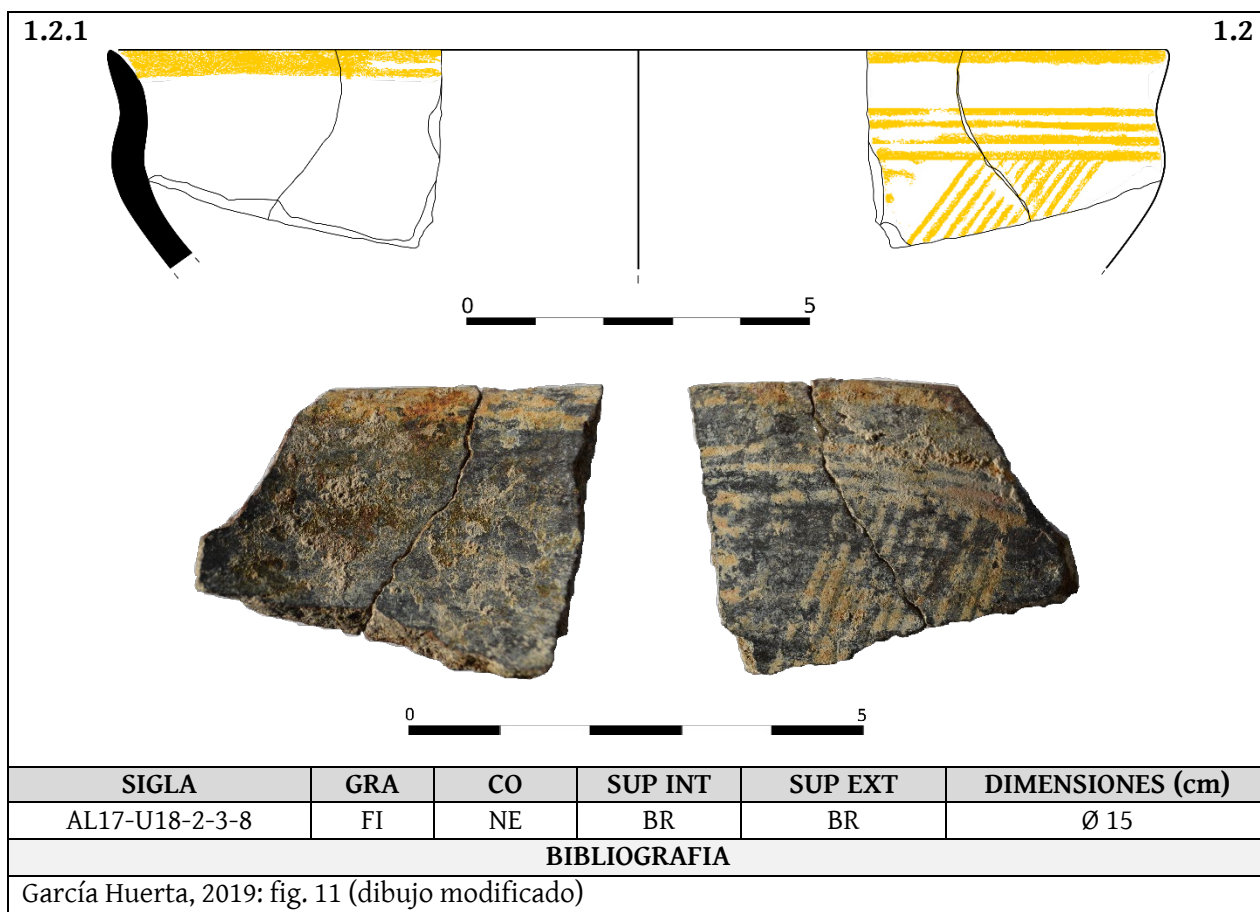


SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)	
AL17-U18-2-4-1		FI	NE	BR	BR	-	

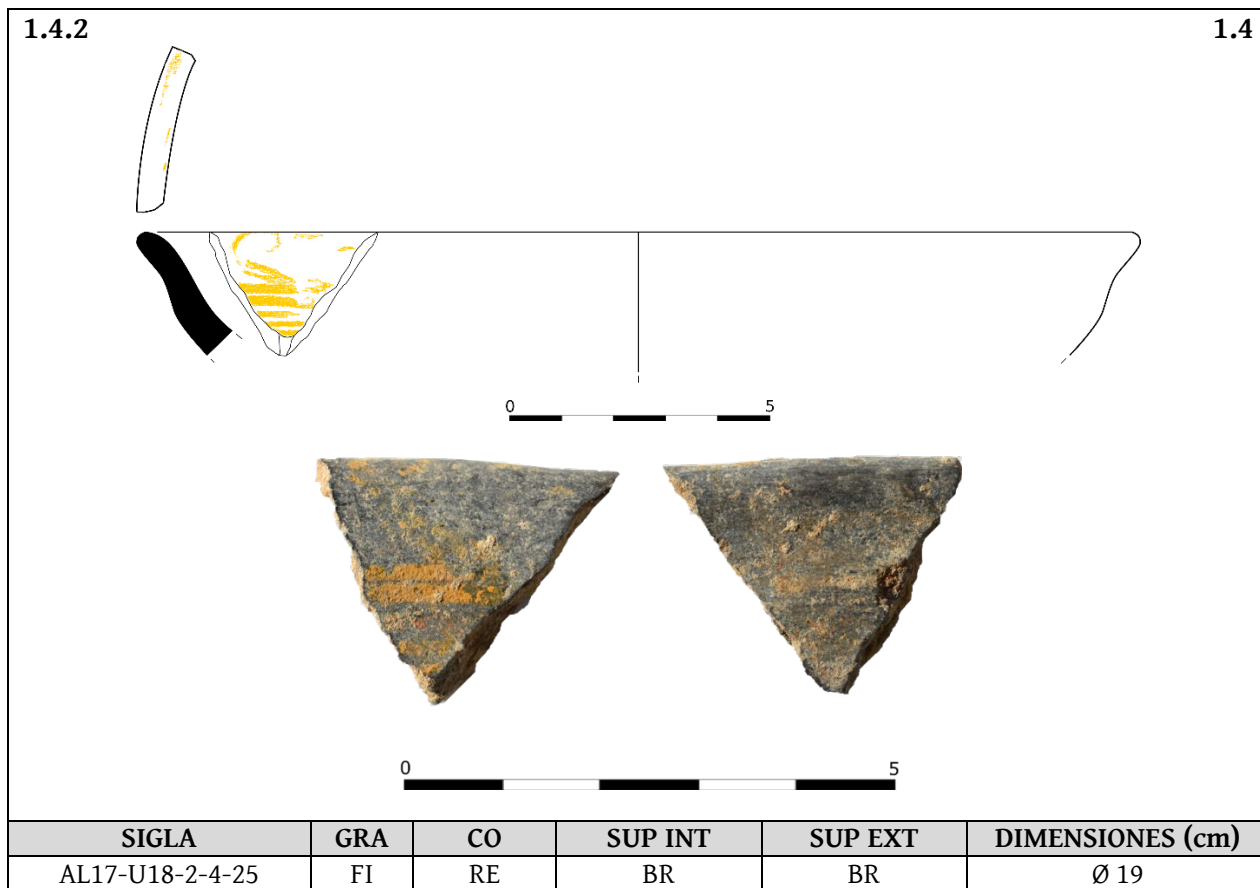
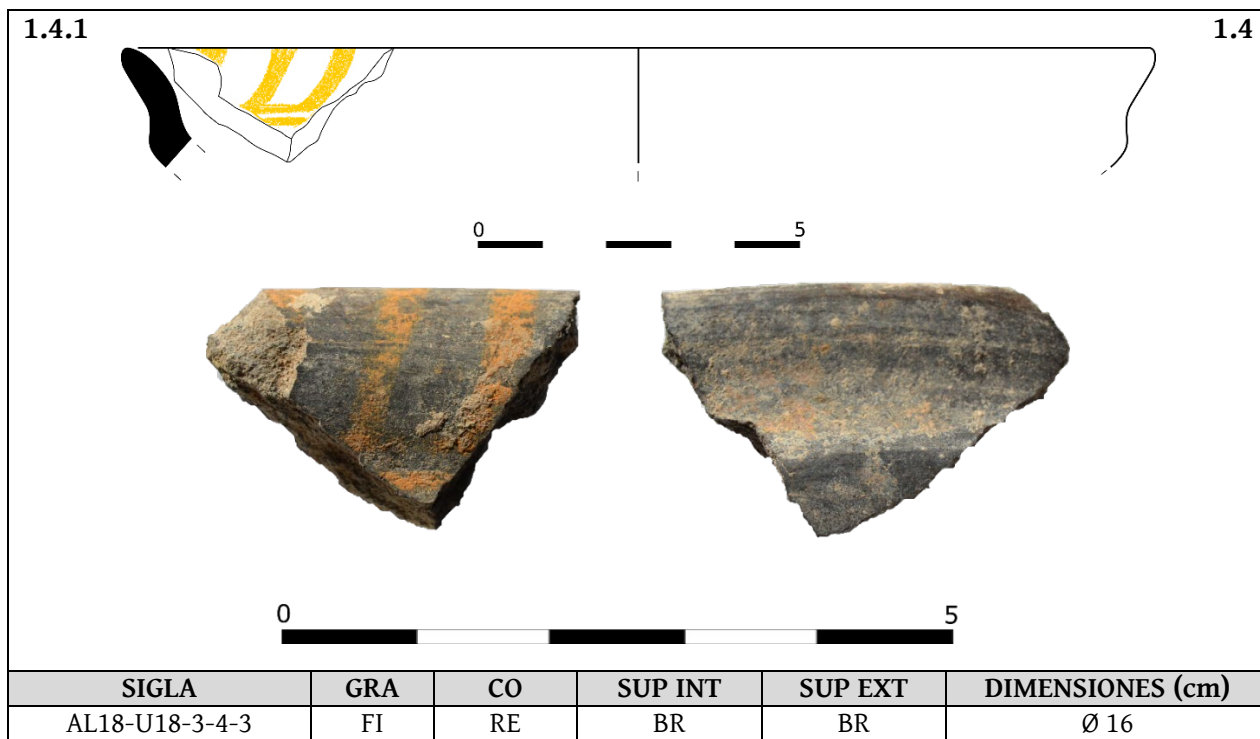
## CERÁMICA MONOCROMA EN AMARILLO

1.1.1 1.1

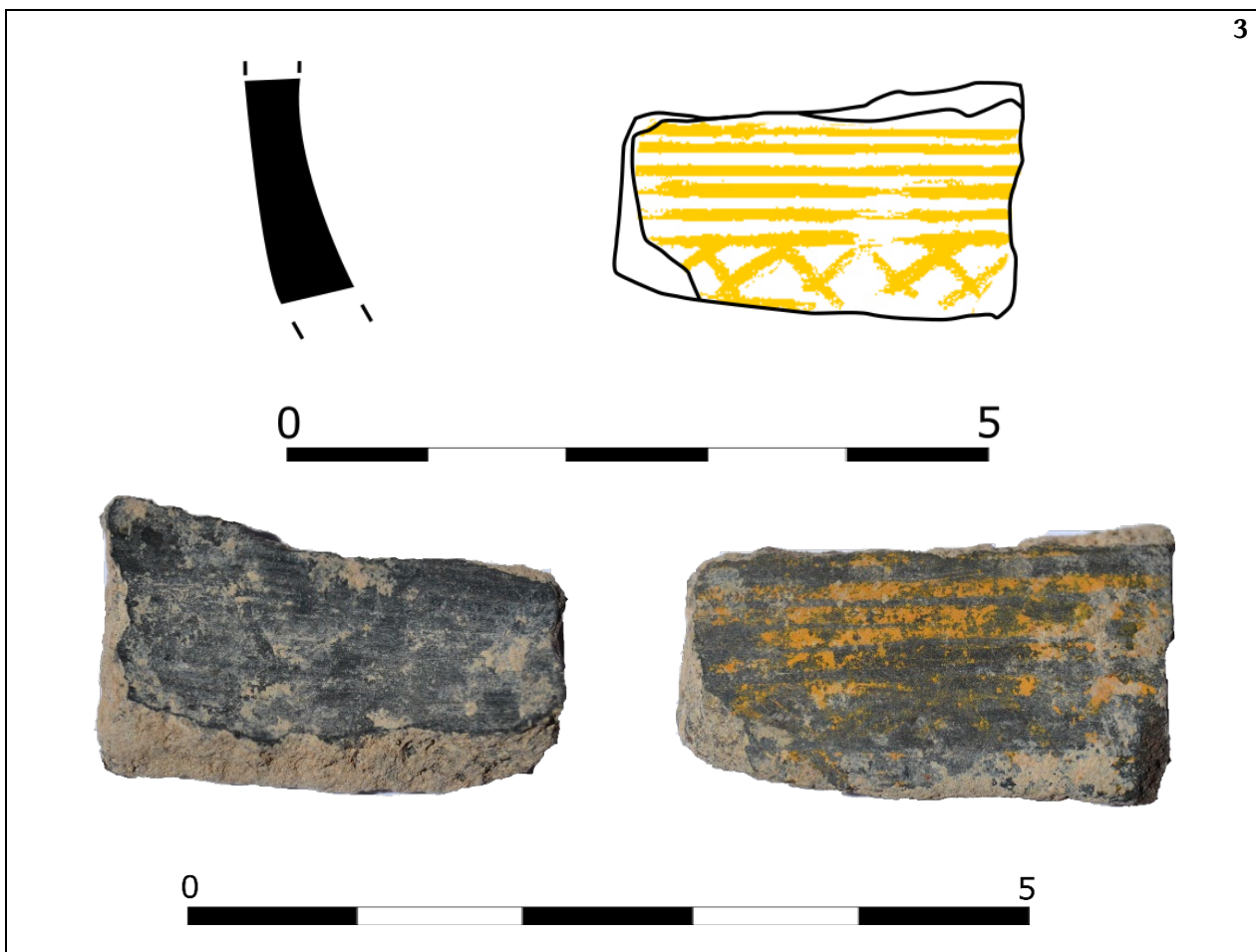
SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)		
AL18-U15-H-3-3		FI	RE	BR	BR	Ø 20		
ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)								
Q	I-M	Plg	Cal	Kfs	Hem	Dol	Ol	otros
			¿?					
OBSERVACIONES								
Temperatura de cocción 700-750°C					Nombre de la muestra: AL-PC-3			





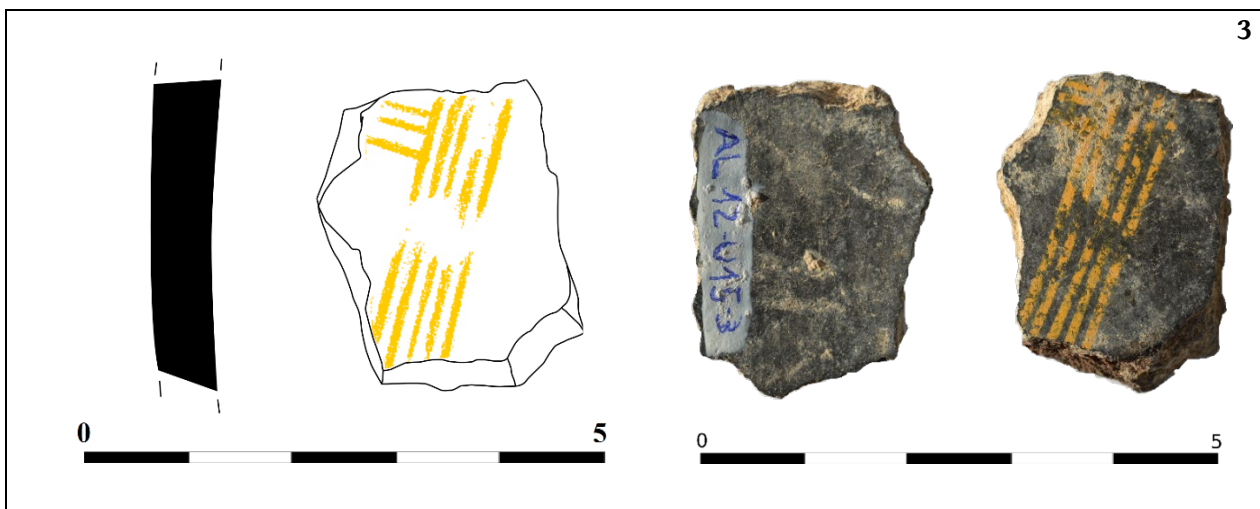


3

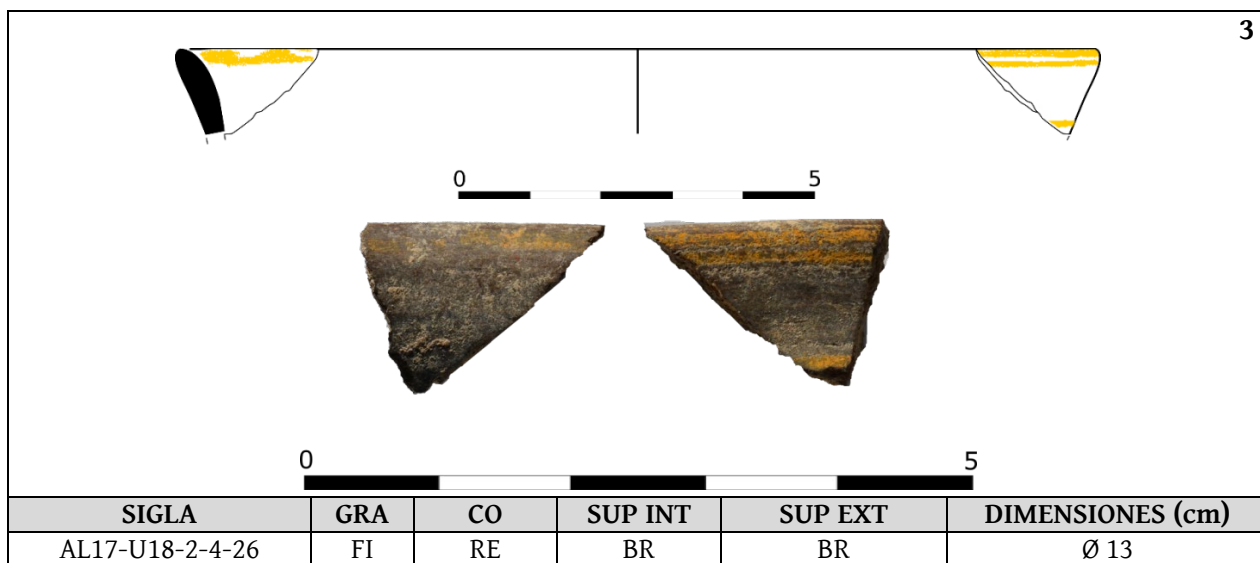
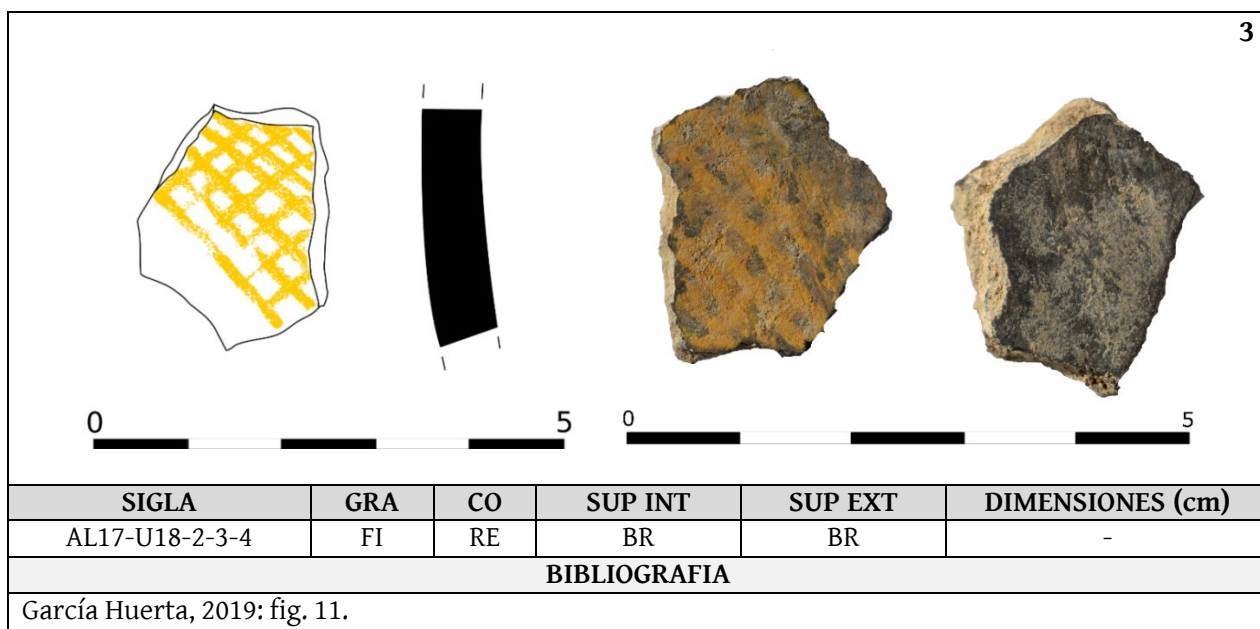
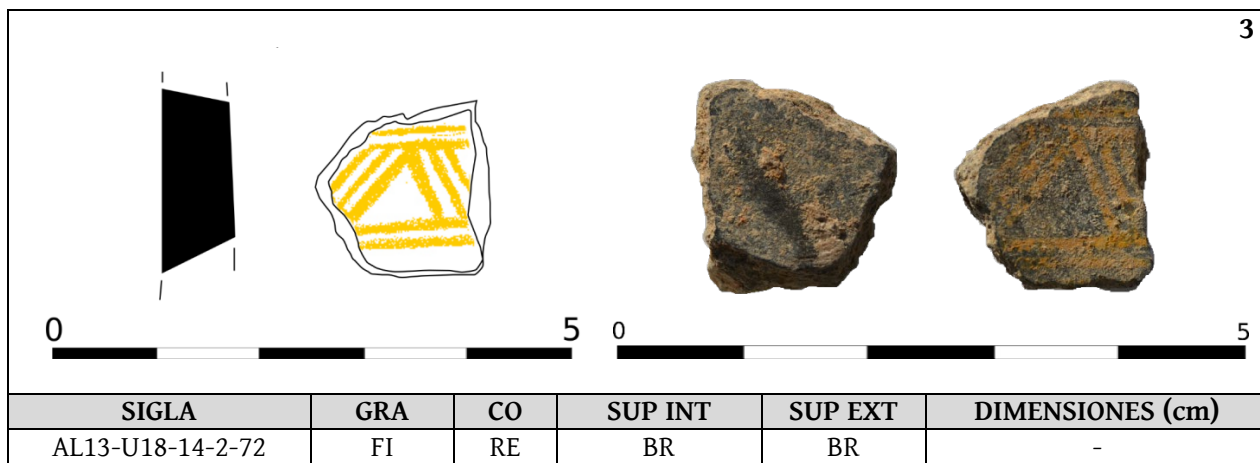


SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL02-U12-2-295	FI	RE	BR	BR	-

3

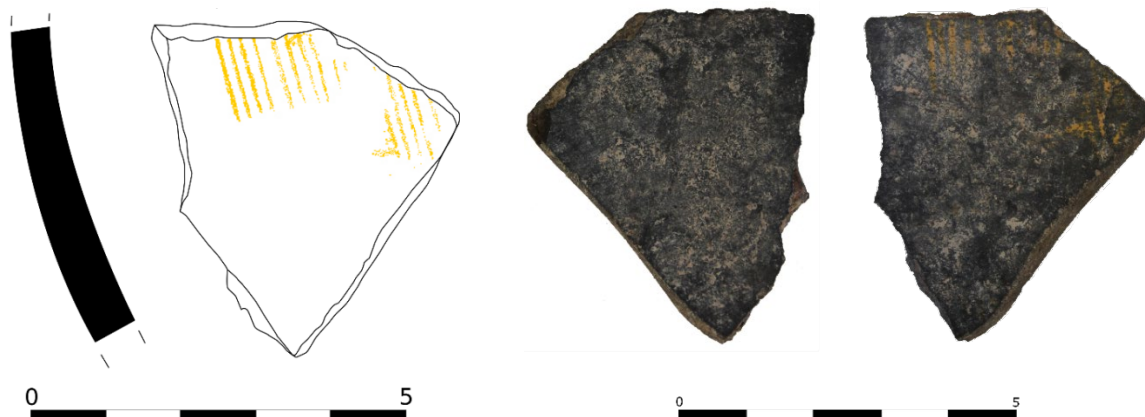


SIGLA	GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)
AL12-U15-3-3	FI	RE	BR	BR	-





3

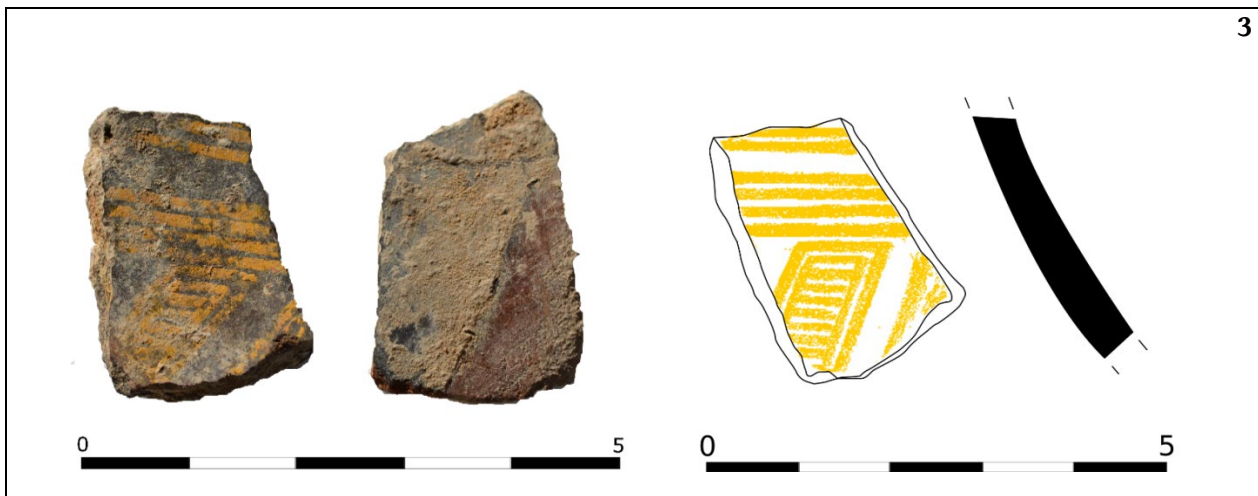


SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)	
AL17-U18-2-4-6		FI	RE	BR	BR	-	
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>							
L	C.A						otros
<b>OBSERVACIONES</b>							
Nombre de la muestra: AL´17-M6							

3



SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)	
AL18-U18-3-3-1		FI	RE	BR	BR	Ø 11	



SIGLA		GRA	CO	SUP INT	SUP EXT	DIMENSIONES (cm)	
AL18-U18-1-3-A		FI	RE	BR	BR	-	
<b>ANALÍTICAS (mineralógica, contenido biológico)</b>							
L	C.A						otros
<b>OBSERVACIONES</b>							
Nombre de la muestra: AL'18-M2							