

## Trabajo Fin de Máster

La interpretación de los instrumentos musicales en  
las estelas del Suroeste de la Península Ibérica

Autor/es

Adiego Escolán, José Javier

Director/es

Mazo Pérez, Carlos  
Picazo, Jesús Vicente

Facultad de Filosofía y Letras  
2017



## **Resumen**

El estudio y análisis de los posibles instrumentos musicales grabados en las estelas del Suroeste se encuentra poco desarrollado hasta el momento. Esto se debe, en parte, a la consideración tradicional que trata a la lira como el único instrumento musical representado. Diversos autores, no obstante, presentan dudas sobre la veracidad de algunas interpretaciones, en concreto aquellas en las que el dibujo no muestra con total claridad la presencia de ese cordófono definido hasta ahora como lira. El objetivo de este trabajo es proponer una serie de alternativas que podrían dar respuesta a esta situación, en base a la introducción de nuevos tipos de instrumentos musicales, como lo pueden ser aquellos de percusión o viento. De esta forma se puede aportar una mayor amplitud a las teorías ya conocidas, lo que permite incrementar las posibilidades interpretativas dentro de las estelas analizadas.

**Palabras clave:** estela, Suroeste, península, ibérica, instrumento, música.

## **Abstract**

The research and review about the possible musical instruments engraved in the Southwest stele is not really developed nowadays. This is caused, partially, by consider that lyres are the only instrument that appears on the Southwest stele. Some authors have doubts about the truthfulness in circumstances which the engraving does not represent clearly the chordophone described as a lyre. This essay has a purpose to suggest an ensemble of alternatives that could give an answer to this situation, by introducing some new types of musical instruments, like idiophones or aerophones. By this way it is possible to contribute with a widest range the known theories, which permit us to increase the possibilities while studying the stele.

**Keywords:** stela, Soutwest, peninsula, Iberian, instrument, music.





# Índice

Introducción .....	7
Historiografía .....	13
Análisis Iconográfico .....	25
Cítara o lira .....	26
Representaciones de instrumentos y otros objetos potenciales .....	32
<i>Carcaj (32), Casco (34), Fíbula (38), Hebilla (40), Peine (43)</i>	
Clasificación de instrumentos musicales en las estelas .....	47
Representación evidente .....	48
Representación factible .....	59
Representación dudosa .....	65
Hombres, mujeres, instrumentos .....	75
Representaciones con figura masculina .....	75
Representaciones con figura femenina .....	77
Representaciones con figura no identificable .....	78
Conclusiones .....	81
Bibliografía	
Anexos	
Catálogo de estelas	
Lista tipológica de instrumentos del MIMO Consortium	



# Introducción

Las estelas del Suroeste peninsular son piedras planas apenas talladas, de gran tamaño, que pueden llegar a alcanzar casi dos metros de altura, decoradas en una de sus caras con diversos motivos grabados, presentes durante el Bronce Final, fechado entre el 1400 y el 850 AC aprox., en fechas calibradas. El tema central suele ser una figura humana esquemática asociada a elementos de carácter guerrero –escudos, lanzas, espadas, cascos, arcos, carros, etc.-, objetos de uso personal –cinturones, espejos, peines, etc.- y de prestigio –pectorales, diademas, etc.-. Entre este último grupo de objetos, se reconocen en ocasiones instrumentos musicales, especialmente cordófonos.

Su función se ha relacionado con rituales funerarios vinculados a élites guerreras, para señalar las tumbas de incineración, aunque también se ha debatido sobre su utilización como marcadores de caminos, rutas, o la señalización de espacios controlados por dichas aristocracias guerreras. Sin embargo, aspectos como los valores sociales, culturales, e inclusive la propia cronología de estas estelas, son objeto de debate en la actualidad. Este Trabajo Final de Máster no busca solventar estas cuestiones, sino ahondar en la presencia de los instrumentos musicales de forma exclusiva, tomando en consideración la importancia de un elemento que hasta la fecha ha tenido una relevancia escasa, aunque en ningún momento se haya dudado de que pueda aportar información desde diversos aspectos.

El estudio y análisis de las estelas del Suroeste han sido objeto de debate, desde que Mario Roso de Luna publicara en 1898 su artículo “*Lápida Sepulcral de Solana de Cabañas, en el partido de Logrosán (Cáceres)*” dentro del Boletín de la Real Academia de la Historia, XX-XII-XXXIII (Celestino, 2001: 25). En esa época, los autores se centraron en incluir, de forma exclusiva, las descripciones de los elementos que veían en estos restos.

Si se observa la iconografía, existen trabajos cuya finalidad es definir de forma clara y concisa dichas representaciones, siendo este el planteamiento presentado para este trabajo. Se busca concretar aquellos criterios que faciliten la identificación de los instrumentos musicales en las representaciones de las estelas, y, tras haber revisado el conjunto de monumentos conocidos en la actualidad, retomar el tema de cuántos

instrumentos hay realmente representados en las mismas. Finalmente, esto se refleja en la apertura a nuevos campos de estudio, ya que el análisis, con más información, da pie a cuestiones que no habían sido consideradas previamente.

Este Trabajo Final de Máster se plantea la correcta identificación de los instrumentos musicales en las estelas, y no el indicar que son un elemento muy representado con una cifra elevada de casos. La tesis doctoral de Marta Díaz-Guadarmino, realizada en 2010, incluye un anexo con un total de 355 piezas en su catálogo reflejando la totalidad conocida, y yo incluyo un total de 25, que son las que considero oportunas para el estudio de lo aquí planteado. No busco cambiar el concepto de que realmente hay pocos instrumentos en el ámbito de las estelas. Raquel Jiménez, en un artículo que publicó en 2012 “*The Lyres of the Far West. Chordophones in the Bronze Age Warrior Stelae of the Southwest Iberian Peninsula*”, refleja muy bien su escasez hablando exclusivamente de seis de estas estelas, mencionando que se trata de las únicas que presentan una visibilidad clara del instrumento musical. El otro extremo sería considerar que cualquier elemento que no tenga una interpretación clara sea un instrumento musical, como se ha hecho con la estela de Capilla I (Catálogo 10). Aunque la interpretación no sea correcta es algo a tener también en cuenta, porque éste es precisamente un trabajo sobre la interpretación de los instrumentos, tanto los que pueden incluirse, como los que deberían eliminarse de las valoraciones.

Plantear los parámetros a considerar para diferenciar los elementos a analizar es una de las grandes cuestiones que presenta este trabajo. El sentido común es muy importante, ya que como miembros de una sociedad en la que hay instrumentos musicales, se podría plantear la posibilidad de mirar al pasado con la información actual. Se trata de una posibilidad, pero que debe evitar el anacronismo histórico, razón por la cual hay autores que han tratado a los cordófonos que aparecen en las estelas como liras. Los instrumentos musicales evolucionan con el tiempo, no sólo la acepción del mismo, también aspectos como la técnica de fabricación o los materiales empleados en su construcción, siendo la historia de la lira en ese aspecto muy amplia. El análisis de la evolución de los instrumentos entraría dentro de la cuestión relativa a la correcta interpretación del instrumento musical, y no en cuanto a la identificación del mismo.

Otro aspecto a considerar es la propia visualización de la estela. Estos monumentos del Suroeste destacan por una representación esquemática, con pocos o ningún tipo de detalle – excluyendo la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25)-, muy

diferentes a otros tipos de representaciones, como la pictórica griega. No se pueden asumir pues las representaciones como muestras fidedignas de lo que portaban, veían o usaban a lo largo de su vida, sino como dibujos esquemáticos que a ellos les recordarían dichos objetos. Por ello, la arqueología resulta fundamental para contrastar las representaciones con el registro arqueológico. Se ha podido hacer con algunos objetos como las fíbulas, pero la desconexión de las estelas de todo registro arqueológico al ser halladas –a excepción, para este estudio, de la estela de Cortijo de la Reina I (Catálogo 22)- complica el estudio de los elementos que pueden aparecer en su composición, ya que no hay materiales que permitan contrastar dichas representaciones con objetos físicos. Los instrumentos musicales presentan en este sentido un problema añadido, ya que por lo general se fabrican con materiales perecederos, por lo que su hallazgo en cualquier tipo de yacimiento es excepcional.

La cronología es otro de los aspectos problemáticos dentro del mundo de las estelas. Pese a haber estudios que buscan concretar su realización, no hay una cronología clara, de modo que se siguen utilizando fechas aproximadas, que en este caso se sitúan en el Bronce Final de la península Ibérica. La ausencia, como ya se ha mencionado, de un contexto arqueológico vinculado a las estelas no facilita esto, ya que no se pueden utilizar los restos materiales para concretar la cronología. Como se indica más arriba, hay una estela dentro de este trabajo que sí la tiene –Cortijo de la Reina I-, pero no es un problema que pueda solucionar, ya que, enmarcada entre los siglos IX y VIII a.C., no da respuesta a esta cuestión. Para solventarlo, diversos autores se han dedicado a la búsqueda de paralelos en el mundo del Mediterráneo Oriental.

A la hora de realizar este trabajo, hay que seguir un orden muy concreto, comenzando por identificar aquellas estelas en las que los autores coinciden en que hay –o puede haber-, un instrumento musical. Una vez hecho, se busca aquella información relativa a los instrumentos citados, y de los diversos paralelos utilizados para defenderlo, de modo que estos también han de analizarse. El caso griego es el más recurrente de los existentes, aunque no el único. Con ver las imágenes no basta para elaborar un paralelo, ya que hablamos de técnicas pictóricas distintas, pues la griega, por ejemplo, es mucho más realista que la presente en las estelas –sirva como ejemplo las diferencias entre una fotografía y un dibujo de una persona con poca habilidad artística, la fotografía muestra todo con un mayor realismo, mientras que en el dibujo será más difícil de reconocer- y eso hace que algunos aspectos que se han tenido en cuenta, basados en las diferencias

gráficas, no sean correctos. Hay que ahondar también en la cuestión literaria griega, algo que por ejemplo en Roma o Egipto sería inviable ya que su producción en este sentido, si no nula, era francamente escasa. Una vez analizada esta información, hay que comparar los instrumentos con lo publicado para las estelas, en busca de posibles contradicciones.

Si las contradicciones aparecen, hay que volver a analizar los diversos elementos de las estelas, y comprobar por qué no concuerda la información recabada. Una de las principales herramientas para este proceso es una lista tipológica de instrumentos musicales. Si bien estas no dan una explicación completa de cada tipo de instrumento, sí que los agrupa según sus descripciones y características básicas, sirviendo también para observar las estelas. De este modo, las visiones esquemáticas pueden adherirse a una definición más exacta que prescinde para ello de las decoraciones, o de aspectos que puedan resultar superfluos y carecen de utilidad en el mismo. Como aspecto negativo del uso de una tipología, cabe señalar que para cada una de las clasificaciones hay varios instrumentos adscritos, un detalle a tener en cuenta a la hora de concretar un instrumento determinado.

Si tras revisar las contradicciones surgidas se sigue sin dar una interpretación al objeto representado, es necesario volver a observar la estela, considerando todas las posibilidades, incluida el error personal. Para solucionarlo, es necesario volver a revisar las características de los instrumentos musicales inicialmente vistos, e inmediatamente después, las pautas seguidas para su identificación. No sirve únicamente con copiar el análisis actual del monumento, pues hay posibles representaciones que hasta ahora no se han tenido en cuenta. La base previa del estudio de las fuentes clásicas, de las imágenes y de las tipologías, junto a los paralelos con otras estelas, pueden servir como base de cara a afianzar o descartar una representación como un instrumento musical.

El estudio de los instrumentos musicales comenzó en 1977 con Manuel Bendala al frente, con sólo una estela que presentara un instrumento musical, teniendo que esperar hasta 1983 para el hallazgo de la siguiente. En aquel momento se estaba en una situación en la que los paralelos con otras culturas eran obligados, pero el conjunto de estelas que se conoce en la actualidad es superior, y observar los elementos similares a aquellas representaciones evidentes puede servir para encontrar nuevos elementos. La cuestión surge cuando para reconocer estos instrumentos musicales, hay que cambiar la interpretación de elementos que se consideran aceptados. Una vez se determina que esa representación puede ser un instrumento musical, hay que ponerla en contraposición con

la interpretación clásica. De esta forma, y mediante la comparación de los elementos, se pueden establecer una serie de pautas que nos lleven a interpretar instrumentos musicales, aunque su representación no sea evidente en todos los casos. Esta forma de comprobación, aunque da resultados, depende de la interpretación de quien estudia la estela. Esta serie de pautas permitirán posteriormente la búsqueda de instrumentos musicales en las estelas, independientemente del contexto en el que se encuentren.

La estructura del trabajo se basa en conocer primero lo que se ha publicado hasta la fecha acerca de los instrumentos musicales en las estelas. Este punto sirve para comprender mejor cuáles son los conceptos utilizados hasta ahora, y el estado de la cuestión sobre el tema. Posteriormente paso a desarrollar las diferencias existentes entre los instrumentos musicales y otros elementos presentes en las estelas, que, por diversas razones, pueden llevar a confusiones en la interpretación. Tras dichas comparaciones, el trabajo se centra en definir los elementos interpretados como instrumentos musicales según la viabilidad de la interpretación del instrumento musical, según si esta es alta, viable en base a ciertos argumentos, o si por el contrario, no hay indicios para considerar la representación como tal. Antes de abarcar las conclusiones, se añade un pequeño apartado en el que se trata de analizar si hay alguna diferencia en la representación de los instrumentos musicales dependiendo de si la figura humana representada en la estela es masculina o femenina. La metodología para elaborar este trabajo se basa en la repetición de un esquema de elaboración basado en la realización sistemática de las mismas tareas de estudio de los elementos, análisis y contrastación de los datos.

La bibliografía relativa a las estelas presenta en algunos casos deficiencias informativas. Si bien las distintas descripciones que se hacen sobre una misma estela no suelen variar en exceso, hay datos como el lugar del hallazgo o el año de descubrimiento que muestran algunas deficiencias. No en todas las estelas se establecen las coordenadas del hallazgo, aludiendo, por ejemplo, a que la estela se conoce desde hace mucho tiempo –razón por la cual tampoco aparece su año de descubrimiento- o a que se ha movido entre su descubrimiento y su estudio. Aspectos más técnicos, como las dimensiones o el soporte no coinciden. Para solucionar estas dificultades –lo que no siempre es posible- hago alusión a los datos de quien publicó la estela, y si esto no fuese posible, a otros datos que muestren la mayor coherencia posible entre ellos. No obstante, si falta un dato en la publicación original, este rara vez acaba apareciendo en publicaciones posteriores, por lo que en ocasiones hay carencias en los datos conocidos de la estela. Estos datos no

interfieren en lo propuesto para este Trabajo Fin de Máster, ya que pese a que su ausencia es incómoda de cara a realizar otros estudios, como el debate de la funcionalidad de las estelas para indicar vías de caminos, su uso en el futuro podría ser útil, y por lo tanto se busca su inclusión en la actualidad. Es la razón por la que las fichas incluidas en el anexo añaden datos relativos al contexto en el que se halló la estela y el entorno en el que apareció, que si bien no son datos que realmente se utilicen para el estudio de los instrumentos musicales, pueden servir para la distribución de estas estelas.

Por último, me gustaría resaltar las posibilidades que ofrecen este tipo de trabajos al conocimiento de la música de la península Ibérica. Para otros territorios, más relevantes y quizá “atractivos” para los historiadores, como pueden serlo el mundo antiguo de Grecia y Roma, el Próximo Oriente, Egipto, etc., la información de la música, y de los instrumentos musicales, aunque escasa, está presente y se ha estudiado, tal vez no con la intensidad con la que se han tratado otros temas. En lo personal me siento muy vinculado a la música, y una vez vi la información presente sobre otras zonas, entendí que, aunque difícil, se podía intentar estudiar lo que hay en la Península, no tanto por intentar elevar la relevancia ibérica en ese sentido, sino porque existen herramientas para ello. Diversos autores ya han buscado los paralelos y tenemos información de otras culturas que conocemos mejor. Ya en la realización de mi Trabajo Fin de Grado me centré en el estudio de los cordófonos en el Antiguo Egipto, y quería continuar con esa línea. No obstante, las posibilidades de este tema, menores de lo esperado, no han permitido un desarrollo centrado exclusivamente en los instrumentos de cuerda.



---

# Historiografía

Desde que Guillermo Fatás publicó en 1975 su artículo “*Una estela de guerrero con escudo escotado en <V> aparecida en las Cinco Villas de Aragón*” la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25), comenzó el análisis de los instrumentos musicales en dichos monumentos, inéditos hasta entonces (Celestino, 2001: 172), aunque en su artículo Fatás no indicó que se tratara de uno, y mostró una opinión reservada al respecto de aquella representación que trató como un protector de vientre (Fatás, 1975: 167-168). La importancia de la representación de instrumentos musicales trasciende más allá de su valor como objeto de prestigio o de su presencia como consecuencia de ciertos contactos de origen foráneo. Su inclusión en las mismas requiere un grado de complejidad social referido a su utilización, pues la música suele estar acompañada de composiciones, ya sean estas escritas o de tradición oral, de las que todo un grupo es partícipe, fomentando la identidad cultural del grupo que interpreta, canta o baila dicha música. Aunque no forme parte de los objetivos de este trabajo, parece que la música en las representaciones está vinculada a rituales funerarios. La posibilidad del ritual funerario no es la única, también se utilizan otras como la propia figura del líder-músico –personajes de la *Odisea* de Homero utilizan instrumentos musicales con los que interpretan diversos temas-, o como una señal de que la posesión de dicho objeto muestra un estatus de poder o de contacto con otras gentes si este instrumento no es de origen autóctono. La representación de los instrumentos musicales amplía las ya extensas relaciones conocidas de los objetos mostrados en las estelas, tanto con el Mediterráneo oriental como con el Atlántico y Europa del Norte, reafirmandose en las relaciones con la Antigua Grecia, a través de las comparaciones con sus imágenes, como el *phorminx* de estructura sencilla de M. Wegner de la fig. 1 (Bendala, 1977: 190).

Fue Bendala (1977: 187) quien planteó, de forma abierta, la posibilidad de que la representación de la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25) se tratara de un instrumento musical, con un nivel de detalle que no se repite, hasta el momento, en ninguna otra estela (Bendala, 1977: 187). De este modo, el instrumento musical aparecido en esta estela es el que centra todos los estudios sobre este tema. La presencia de los instrumentos musicales también puede aportar nueva información sobre el posible significado de las

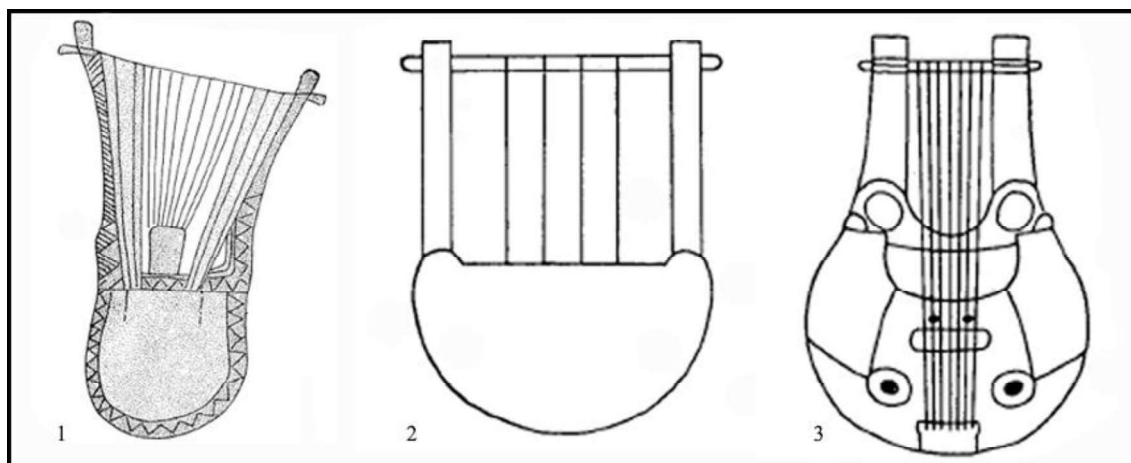


Figura 1 (Bendala, 1977: 188) – 1. Instrumento musical de la estela de Luna/Valpalmas; 2. *Phorminx* de estructura sencilla según M. Wegner; 3. *Wiegenkithara* o cítara de cuna, según M. Wegner.

estelas, ya que se han puesto en relación con la asociación de los mismos en ritos funerarios de culturas del Próximo Oriente, como puede ser el ajuar de las tumbas reales de Ur a mediados del tercer milenio a.C., donde un músico de cuerda aparece tocando un instrumento de cuerda en la ‘Cara de la paz’ del estandarte allí encontrado (Bendala, 1977: 189; Sureda, 1986: imagen 455). También en la península Ibérica hay una tumba con la representación de un instrumento musical, de época más tardía al ser del siglo IV a.C., en la necrópolis del Cigarralejo, en un vaso que muestra una clara escena de ritual funerario, presentando una clara evolución del instrumento con respecto a los aparecidos en las estelas (Blázquez, 2001-2002: 172; Celestino, 2001, 178).

Bendala buscó demostrar el origen de este instrumento en el geométrico griego, pues las figuras de las estelas serían esquemas geométricos y abstractos de los griegos (1977: 191), poniéndolos en relación con los vasos del Dipylon (Bendala, 1977: 190 – 191), que se datan hacia el final de la segunda mitad del siglo VIII a.C. (Mederos, 1996: 114 – 115). También se apoyó en la pintura decorativa del ánfora Hubbard del período Arcaico a principios del siglo VIII (Celestino, 2001, 179), aunque para Mederos (1996: 115) no se trata de un paralelo óptimo al considerar que Bendala sólo se fija en la estructura, una forma semicircular de la caja de resonancia y la apertura de los brazos, dado que el número de cuerdas no coincide –cuatro para el de Dipylon y nueve para el de Luna/Valpalmas-. Bendala (1977: 189) indica que se observa una pervivencia de la tradición cretomicénica, añadiendo los ejemplos de las liras del sarcófago de Hagia Triada –de siete cuerdas (Mederos, 1996: 115)-, los relieves de Karatäpe o los sellos de serpentina de Lindos y Kameiros, con entre seis y ocho cuerdas (Celestino, 2001: 172).

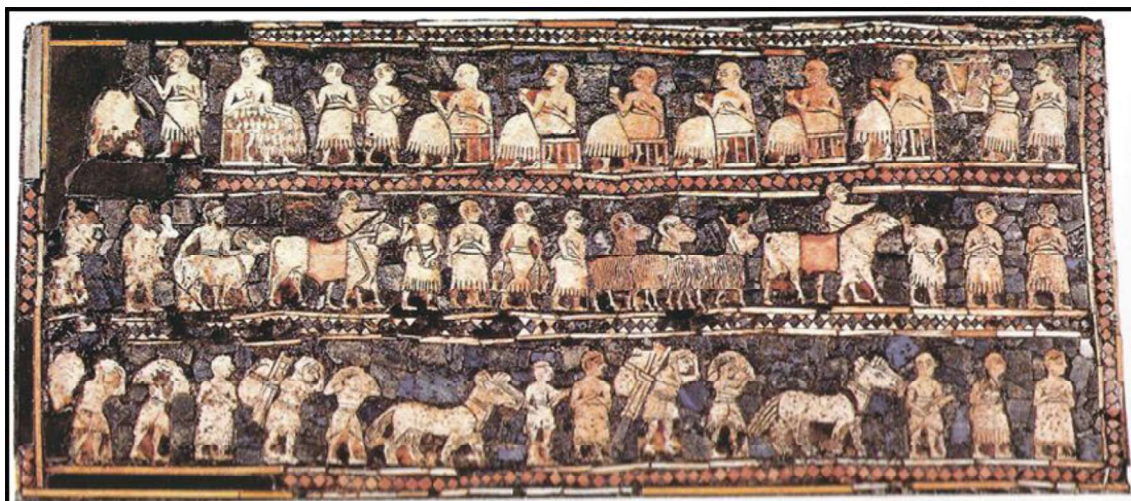


Figura 2 – Estandarte de Ur, por su ‘Cara de la paz’. El músico se observa en la primera línea de la composición, el segundo empezando por el lado derecho.

Según Bendala, estos instrumentos adscritos a la tradición cretomicénica procederían de núcleos del Asia Menor, propagándose mediante la acción de Rodas durante el siglo VIII (Celestino, 2001: 172). Para negar la influencia de Anatolia, Chipre, y el norte de Siria, compara el instrumento de la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25) con las *phorminx* de época geométrica, en concreto con la encontrada en el vaso laconio de Amiclea (Celestino, 2001: 172), y con el vaso del Dipylon, que pone en relación con la estela de Ategua (Catálogo 20) en 1983 (Celestino, 2001: 33) dada la similitud en la ejecución del ritual funerario. Para Celestino (2001: 178) que la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25) presente un cordófono de nueve cuerdas no debería responder a esta tradición micénica, pues en pleno siglo XI, aparecen *phorminx* de tres y cuatro cuerdas, como el pintado en un *kalathos* de Chipre. La *pyxis* cretomicénica hallada en la tumba I de la necrópolis de Kalami en La Canea (Carter; Morris, 2013: Figura 18.5) incluye una lira de grandes dimensiones similar a las de las estelas de la península Ibérica (Celestino, 2001: 178).

Celestino (2001: 172) indica que Blázquez sugirió en 1983 una nueva hipótesis en la que defiende el origen fenicio de los instrumentos – acercándose así a la explicación de Curt Sachs de que la música griega era importada de otros lugares (Sachs, 1940: 128), de modo que los griegos no desarrollaron ningún instrumento-, poniéndolos en concordancia con otros elementos que aparecen en las estelas, y así rebatir la hipótesis de la presencia griega en la península ibérica antes del siglo VII a.C. Para Blázquez (1983: 214) Rodas no desempeñó ningún papel en la colonización de Occidente, dada la ausencia

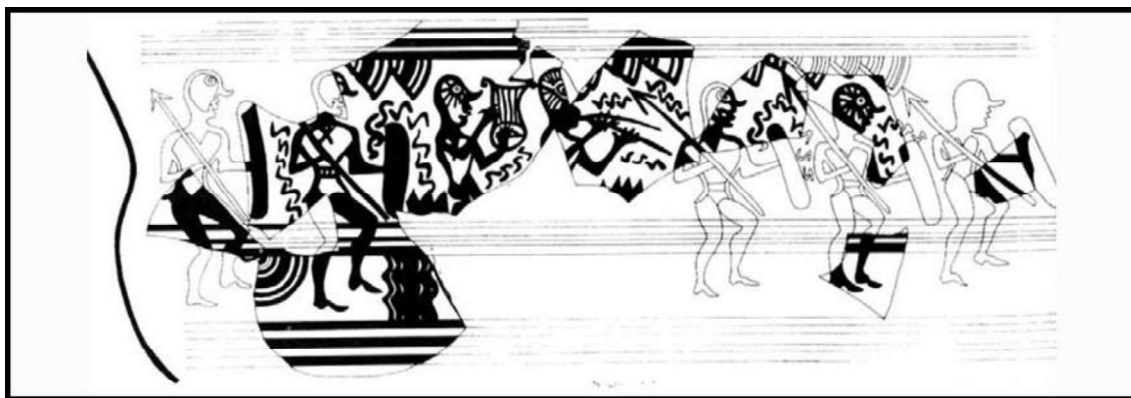


Figura 3 – Dibujo del vaso hallado en la necrópolis de El Cigarralejo realizado por E. Cuadrado. El instrumento aparece junto a una flauta doble en el centro de la composición.

de cerámica rodia. Su argumento principal se basaba en la ausencia de elementos micénicos en nuestra Península, aunque esto es previo al hallazgo de los fragmentos cerámicos de Montoro (Celestino, 2001: 172), que sirven para confirmar la extensión fenicia por el Mediterráneo entre los siglos IX y VIII a.C. (Vázquez, 1998; 89 – 90).

Blázquez (1983: 216 - 217) estimó que el paralelo más próximo para la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25) es una terracota del siglo VIII de Ashod (Blázquez, 1983: 220), Palestina, por ser mucho más parecido a los instrumentos de las estelas que todos los del período geométrico griego y arcaico, como son un cantharo beocio, del 750-725, con brazos abiertos, pero muy estrecho de forma, sobre una placa ática de cerámica con Apolo y la lira; sobre la kylix laconia del pintor de Arcesilao, hacia el 560 a.C.; sobre una placa corintia de madera, con escena de ofrenda, datada en torno al 540 a.C.; sobre una ánfora de la isla de Melo con Apolo tocando la lira sobre un carro, acompañado de dos vírgenes hiperbóreas, en frente de Artemis, del 640; o en el arte, etrusco, sobre una pintura del 490-480 a.C.; sobre la esfera de Gala Consilina, de finales del siglo VI, con escena funeraria; sobre una pintura de la Tumba del Triclinium de Tarquinia, datada en torno al 470 - 460 a.C. (Hartt, 1989: 236); y en el arte chipriota sobre un anillo hallado en la tumba 73 de Salamina, del siglo V, con un Eros alado sosteniendo una lira; sobre el ánfora Hubbard, perteneciente a la clase Bichrome III; sobre una segunda ánfora del mismo grupo procedente de Nicosia, o sobre una terracota, que representa a un intérprete de lira, fechada en el período chipriota arcaico I (475-400 a.C.). Esta figura de terracota representa a un hombre tocando una lira de base redonda con un claro origen egeo pero una clara función cultual (Jiménez, 2012: 219), estableciendo también como de origen

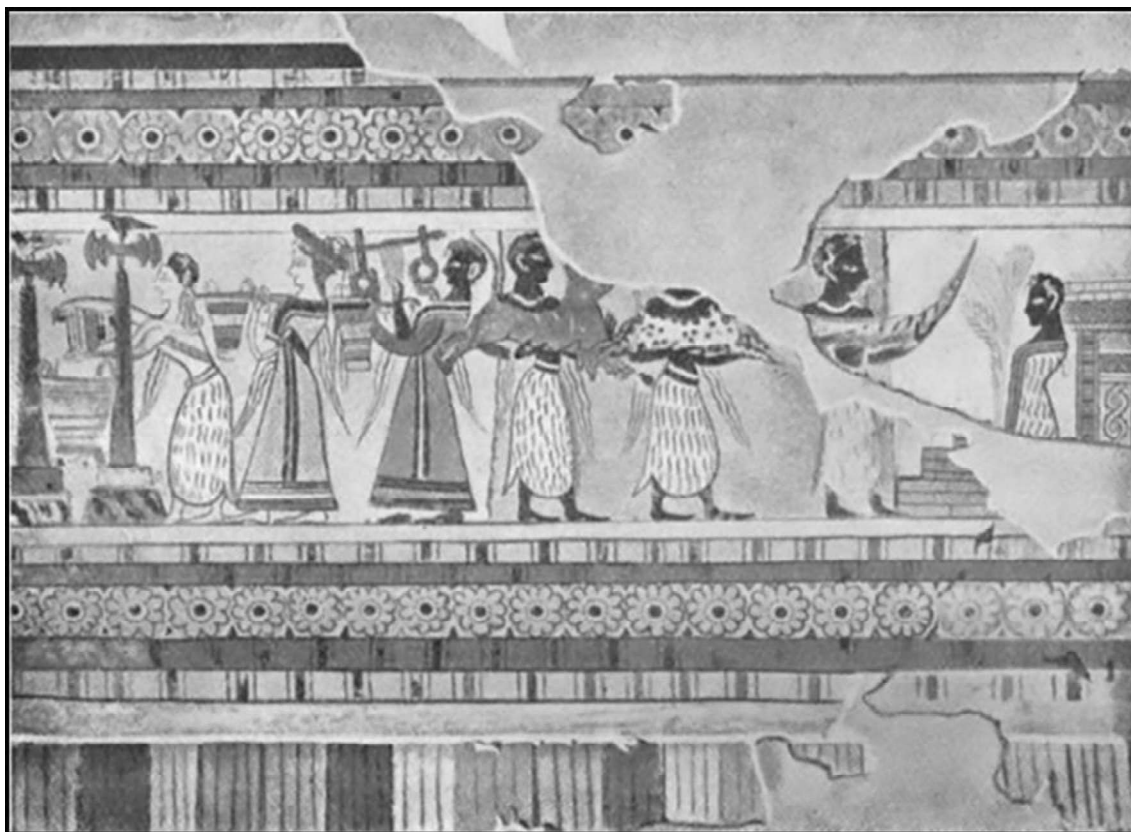


Figura 4 – Escena del sarcófago de Hagia Triada. El músico se coloca tercero por la izquierda (Ellen, 2010: 161).

fenicio el instrumento musical que clasifica como lira de Zarza Capilla I (Catálogo 18) que data en el siglo VI a.C. (Celestino, 2001: 172). De este modo (Blázquez, 1983: 213) el mundo hispánico se vincularía al mundo griego del Asia Menor en el marco de la herencia cultural creto-micénica con Rodas como el centro de atención. Jiménez (2012: 217 - 218) completa esta hipótesis con la idea de que la introducción de objetos mediterráneos habría facilitado una colonización fenicia tan rápida, pero con el problema de las cítaras de base redonda de origen egeo que aparecieron en Chipre, Anatolia y Siria en cronologías posteriores, aunque las liras de la ánfora de Kaloriziki y del kalathos de Palaepaphos podrían revelar la existencia de las cítaras egeas en Chipre durante el período Chiprio-Geométrico I. Para Mederos (1996: 115), este paralelo tampoco resultaría válido dada la tosquedad de la pieza. Otro ejemplar que presenta Blázquez (Mederos, 1996: 115) como paralelo es la lira que porta una estatuilla de bronce procedente del Monte Sirai en Cerdeña fechada a comienzos del siglo VI a.C. en relación con la estela de Zarza Capilla (Blázquez, 1983: 217) y que pone en relación con un bronce hallado en Bolonia de finales del siglo VII y a la lira de Gala Consilina, que Mederos (1996: 115) tampoco considera

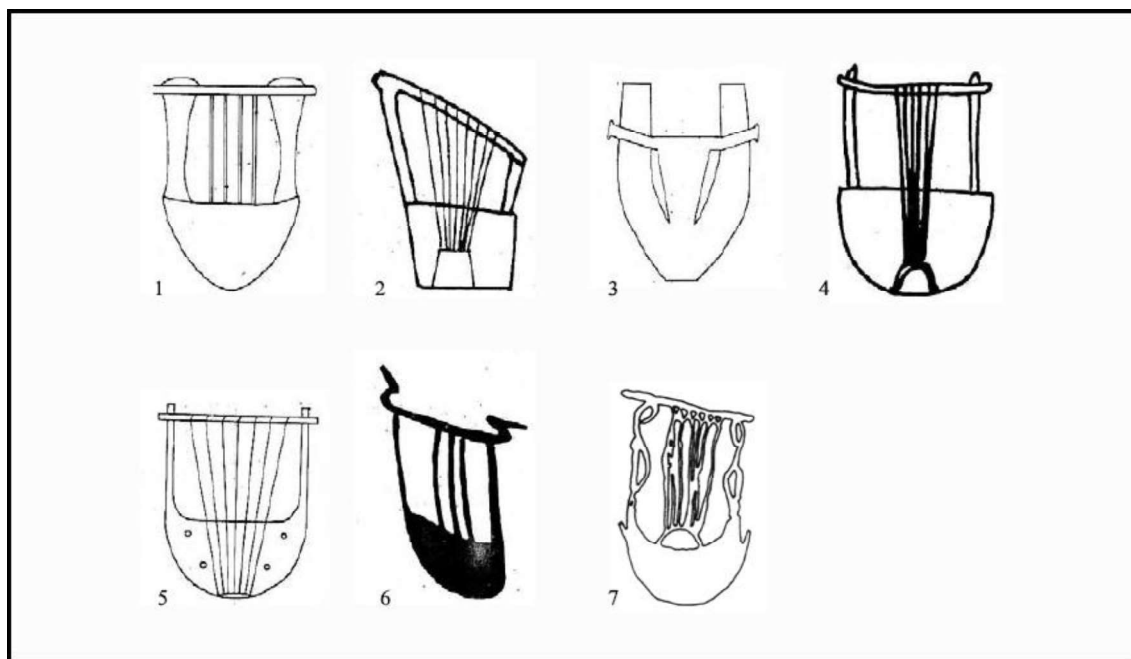


Figura 5 – Dibujos de paralelos para las estelas ibéricas. 1. Dipylon (Blázquez, 1983: 226); 2 – 3 – 4. Karatepe (Blázquez, 1983: 224); 5. Melos (Blázquez, 1983: 225); 6. Gala Consilinea (Blázquez, 1983: 222); 7. Kalamion (Mederos, 1996: 119)

óptima por ser una representación muy esquemática resultado del trabajo en bronce sobre el que está realizada. Esta parece ser la interpretación de Jiménez (2012: 217), quien duda de que la llegada de estos instrumentos a la península Ibérica, si bien se han comparado con los micénicos y minoicos, signifique que hayan llegado en la época en la que allí se representaban y utilizaban. Esta autora defiende que el menor número de cuerdas que aparecen posteriormente en las liras griegas parte de una cronología posterior, aunque eso sería aceptar que la representación griega es absolutamente estricta en su representación. Por ello, para Jiménez (2012: 217) la representación de la lira de Chania resulta tan reveladora, ya que, al igual que el dibujo de la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25), parece que incluye un puente que une las cuerdas a la caja de resonancia, y que puede ser puesto en relación con el fragmento skyphos de Eretria que también muestra una lira, no sólo por la forma, sino por la presencia del puente del instrumento.

Como recoge Celestino (2001: 172 – 173), Mederos puso en relación el instrumento de Luna/Valpalmas (Catálogo 25) con el ejemplar de Kalamion, aunque este instrumento tiene dos cuerdas menos que el aragonés, pero destaca (Mederos, 1996: 119) porque este *kithadoros* tiene un cuerpo semicircular central al que convergen sus cuerdas, de un modo similar a como lo hace el instrumento musical de la estela aragonesa, y que no puede apreciarse en otras denominadas liras minoicas o micénicas. De ser así la estela



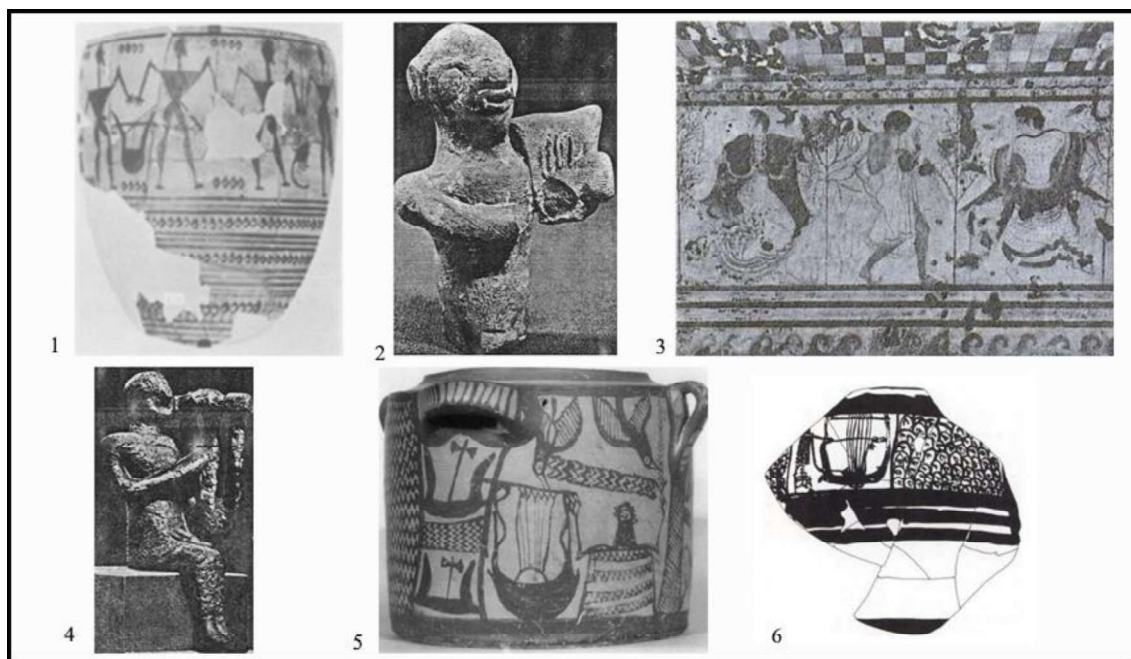


Figura 6 – 1. Representación de vaso geométrico griego con *phorminx* (Coldstream, 2009:Plate 46); 2. Terracota de Ashod datada en el siglo VIII a.C.; 3. Fragmento de la pintura de la tumba del Triclinium, con el músico en la parte central; 4. Figura de bronce del monte Sirai; 5. *Pyxis* de la necrópolis de Kalami Apokoronou, con instrumento musical en la parte central; 6. Fragmento de crátera de la necrópolis de Nauplión, con instrumento musical en la parte superior izquierda.

quedaría adscrita al Minoico Final III-B o al Bronce Final II-A, lo que sería coetáneo a los Campos de Urnas (Celestino, 2001: 173; Mederos, 1996: 121).

De la misma forma, Mederos (Celestino, 2001: 173) refleja la presencia de liras en las tumbas del Mediterráneo oriental, incidiendo en el significado funerario de las mismas. Para Mederos (1996: 115, 117) existe una lira con caja semicircular y brazos variables, bien rectos como en Nauplión, que forman motivos de posibles cabezas de pájaros o serpientes enroscadas alrededor del mismo, lo que dificulta la interpretación del motivo. Mederos opina también (1996: 117) que las restauraciones de Hagia Triada y Pilos en las pinturas del sarcófago y los murales afectaron a los instrumentos allí representados, lo que lleva a reconstrucciones en su criterio muy discutibles. Para Mederos (1996: 118), los ejemplares mejor conservados son los procedentes de dibujos en cerámicas, como el *pyxis* de Kalamión por su perfil de caja semicircular como el que se observa en el sarcófago de Hagia Triada y la crátera de Nauplión (Carter; Morris, 2013: 293), cuyo instrumento tendría una caja rectangular, que Lawergren no admite por ser muy simplificada, defendiendo así la presencia de un único tipo con caja semicircular. De la misma forma, Mederos (1996, 118) resalta que las liras cretenses y peninsulares se diferencian en la decoración de animales que los ejemplares cretenses presentan en sus

brazos, y que han tenido diversas interpretaciones, tales como cuellos de cisnes, flamencos o gacelas por ejemplo. Según refleja este autor, los pájaros dentro de la religión minoica del Bronce Medio y Final representarían epifanías de los dioses, por lo que su representación en instrumentos musicales sería la visualización divina –en la mitología griega, son diversas las divinidades y figuras mitológicas vinculadas en algún sentido a la música, siendo Apolo la figura más destacada-.

La difusión de estos instrumentos de cuerda no se limita sólo a la península Ibérica (Jiménez, 2012: 218 – 219). Su expansión fuera del mundo egeo durante el siglo VIII a.C. revela que se abandonaron las tradiciones homéricas -el músico aparece en contextos orientales en banquetes y ofrendas, dando a los intérpretes nuevas prácticas que hasta entonces incluían instrumentos levantinos como las flautas dobles, panderetas y cimbales, mientras que en las representaciones egeas, siguiendo el modelo de la Odisea de Homero, se tocaba sólo, acompañando poemas épicos-. Entre los ejemplos de la presencia de este instrumento en el siglo VIII a.C. por el Mediterráneo estarían los relieves de Karatepe en las costas Sirio-Anatolias, cuyo número de cuerdas recuerda al de la estela de Luna/Valpalmas (Blázquez, 1983:218), mostrando que un mayor número de cuerdas no implica necesariamente una vinculación con el mundo micénico o minoico. Otro ejemplo son los sellos de este siglo VIII, encontrados entre Italia y Siria aunque de orígenes seguramente Sirio-Anatolios, como Cilicia, que muestran un hombre tocando una lira de base circular junto a otros elementos e instrumentos orientales, como flautas dobles y panderetas, que habían adquirido gran fama fuera del mundo griego. También hay sellos en el mundo griego (Blázquez, 1983: 214) con instrumentos musicales, como los cretenses de Knossos, fechados entre los años 1850 – 1700 a.C., con cordófonos de ocho cuerdas.

Un tercer ejemplo (Jiménez, 2012: 219), y bastante singular dada la temática aquí tratada, son las estelas del mundo Daunia, entre los siglos VIII y VI a.C. De los dos mil fragmentos conservados, hay una escena musical que aparece en al menos once ocasiones, aunque no se conoce mucho más sobre las mismas en lo que respecta a su función. En las femeninas, el intérprete de la lira lleva una túnica hasta las rodillas y cinturón, de pie, sujetando la lira con una mano y la otra en posición de tocar, mientras forma parte de una procesión de mujeres con largas túnicas y largas trenzas, llevando en ocasiones ofrendas



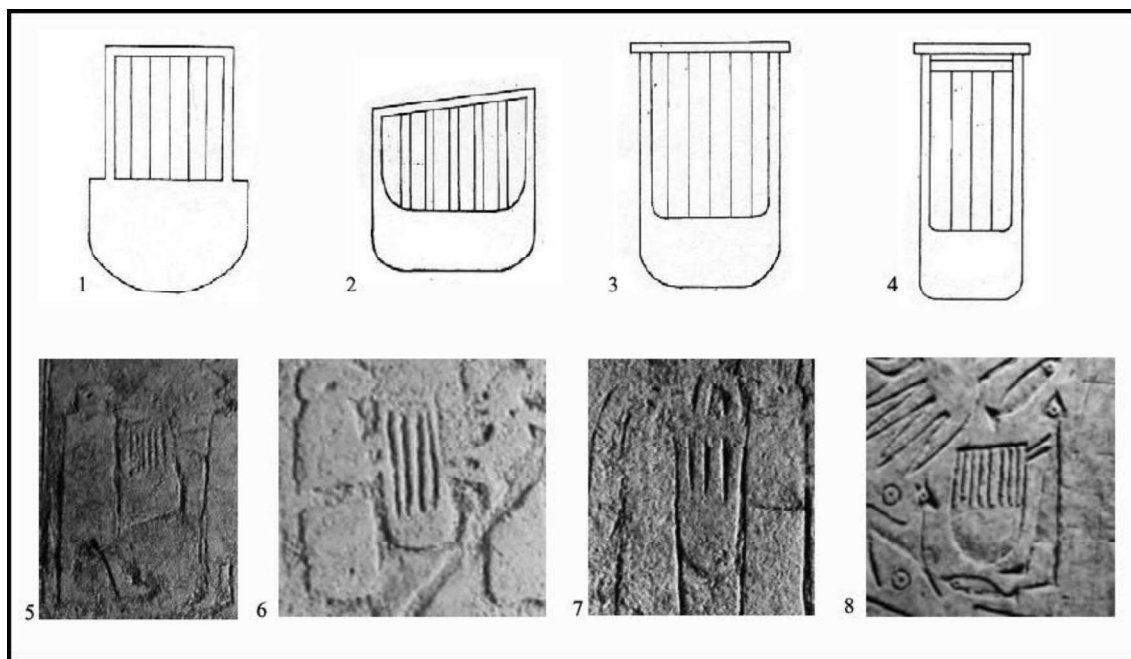


Figura 7 – Cuadro con distintas imágenes y dibujo de cordófonos de la zona Daunia. 1 – 4. Dibujos en Blázquez, 1983: 228); 5 – 8. Imágenes en Jiménez, 2011: 167 – 171. Pese a la simetría en disposición, imágenes y dibujos no están vinculados.

como animales o vasos. Sólo dos escenas son masculinas, apareciendo armas, y ambas escenas diferenciadas: una con una importante presencia animal; la otra presenta al músico en un trono –lo que además es la única escena con un músico sentado–, acompañando una libación.

Las últimas ideas (Jiménez, 2012: 218, 220) apuntan a que los indígenas de la Península, durante los siglos IX y VIII a.C., incluyeron una gran cantidad de objetos mediterráneos en las estelas. Los rituales indígenas habrían coexistido junto a los fenicios durante este siglo hasta su desaparición junto con las estelas, cuando adoptaron prácticas rituales semíticas. De este modo, los comerciantes fenicios –que conocerían la presencia de metales en el mundo occidental- habrían introducido la lira, adoptada por la población indígena. Pese a ello, la idea de los fenicios trayendo las cítaras de pequeño tamaño, con la base redonda, en vez de las liras orientales, con una caja de resonancia de mayor tamaño sigue siendo problemática.

La posibilidad de que en la estela de Ategua (Catálogo 20) haya un instrumento musical (Celestino, 2001: 173) simboliza la presencia de la música directamente en una escena de un ritual funerario y, en caso de no hacerlo como opina Bendala (1977: 193), la escena mostraría a una persona llevándose la mano a la cabeza en señal de lamento como aparece en los vasos del Geométrico Griego. Esta idea de la presencia musical se

refuerza por los dibujos de otras personas en la composición, agarradas de la mano y en actitud de baile y canto, similar a lo que ocurre en la estela de Zarza Capilla III (Catálogo 19). La inclusión del instrumento musical en los ritos funerarios queda mostrado en el vaso de Hubbard, donde hay tres mujeres danzantes mientras un hombre tañe una lira (Celestino, 2001, 178) en uno de los lados, mientras el otro muestra una escena de ritual, pareciendo estar conectadas ambas escenas. Mederos (1996: 120) indica que aunque no se pueda demostrar de forma definitiva, es una interesante coincidencia que aparezca un músico en la procesión funerario de Hagia Triada y el palacio de Polios, y que los instrumentos musicales formen parte del ajuar en tumbas micénicas o minoicas, como en Menidi –donde se encontraron dos liras junto a un casco (Celestino, 2001, 178)-, Micenas, o en Knossos, confirmando (Celestino, 2001, 178), para el caso peninsular, la relación entre las figuras de guerreros y de los instrumentos musicales como ajuar funerario de estos, que, para los casos cretenses y griegos (Mederos, 1996: 120), tendría una cronología entre el Minoico Final IIIA y el Minoico Final IIIC –ca. 1435/1400 – 1100/1070 a.C.-. Raquel Jiménez (2012: 215) da un paso más, e indica que las diferentes formas de representar las estelas –aquí los instrumentos pasan a un segundo plano- pueden significar distintos tipos de rituales funerarios.

Las interpretaciones hasta la actualidad han indicado que los instrumentos musicales son cordófonos en exclusiva, y de ese grupo, sólo en las liras, a excepción del caso de la estela de Belalcázar (Catálogo 8), que sería un idiófono. Esto ha generado un gran vacío en la búsqueda de paralelos con otros instrumentos dentro del conjunto de las representaciones en las estelas del suroeste de la península Ibérica, ya que las únicas representaciones viables que aparecen son aquellas que muestran instrumentos musicales de cuerda identificados como liras. El hecho de que sea el único tipo de instrumento que se busca ha generado interpretaciones dudosas que restan fuerza al argumento de la presencia de instrumentos musicales, basados únicamente en la comparación de la representación de mayor calidad. Esto genera que las interpretaciones dudosas queden en un segundo plano, generando una mayor cantidad de interpretaciones dudosas y errores en la búsqueda de paralelos, porque la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25) tiene nueve cuerdas sí, pero en el resto es muy raro que se pase de cinco cuerdas.

Celestino ha apoyado la hipótesis de que sólo han aparecido instrumentos musicales en las estelas no pertenecientes a las zonas I y II (2001: 173) – es decir, fuera



Figura 8 – Mapa de distribución de las zonas de las estelas (Celestino, 2001: 45)

de la Sierra de Gata y del Valle del Tajo-Montánchez-, por lo que utiliza ese factor como una posible variante para determinar la cronología de los instrumentos musicales en la Península. Frente a esta teoría hay que recalcar que el propio Celestino indica que en la estela de Torrejón el Rubio II (Catálogo 5) hay un instrumento musical –aunque sea una interpretación subjetiva-, siendo que niega la presencia de instrumentos en esa zona. De ser cierto que el elemento de Torrejón el Rubio II es un instrumento musical entonces excluir la zona II sería un error para estimar la cronología, y el hecho de tener que añadir la zona II supone incluir también los criterios de la zona I, ya que podría haber instrumentos no reconocidos en ese territorio.

Diversas teorías apuntan a que las estelas –no sólo las que tienen instrumentos musicales- aparecieron descontextualizadas, y por lo tanto no se tomó una información concisa en cuanto a su ubicación. Marta Díaz-Guadarmino (2005: 17) considera que estaban en su lugar de implantación original, aunque los materiales hallados durante las prospecciones hayan sido pobres o nulos (2005: 22), pero que las estelas halladas en contextos megalíticos sí presentan un ambiente funerario, destacando que las estelas que continúan en su ubicación original, presentan una clara intención de visibilidad (2005: 25).



## Análisis iconográfico

Hasta 1977, la historiografía no tuvo en cuenta la presencia de instrumentos musicales en las estelas debido a la ausencia de interpretaciones como tales en las mismas. Desde el análisis de la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25) se empezaron a desarrollar diversas teorías sobre el origen de los instrumentos, y a buscarse en la iconografía. Esta posibilidad, pese a ello, no siempre se acepta en las representaciones cuya interpretación resulta dudosa. Para estos casos, se carece de una serie de pautas claras a seguir para la identificación. Si se observan aquellas estelas en las que hay un posible instrumento musical, los autores aportan otras posibles interpretaciones para estas representaciones.

Las obras han modificado sus criterios con los años en lo que se refiere a la interpretación de los elementos que aparecen. De este modo, mientras en los primeros años las interpretaciones de instrumentos musicales no existen –hasta 1977 no se aventuró la posibilidad de su existencia-, en los años previos al cambio de siglo sólo se reconocían cuando la interpretación era evidente, y como una teoría nueva que en la mayoría de los casos sólo se menciona como posibilidad. Es Sebastián Celestino Pérez quien, en 2001, presenta una obra en la que aborda directamente las interpretaciones de instrumentos musicales en las estelas, y a partir de ahí presenta un análisis en aquellas descubiertas hasta el momento, dedicando un capítulo a hablar de los instrumentos. En obras posteriores este autor deja de interpretar instrumentos musicales cuando la representación es dudosa, en situaciones muy similares a las que en el 2001 le servían para defender la presencia de los instrumentos. Ante esta situación, es necesario revisar de nuevo el conjunto completo de las estelas conocidas, y a partir del rango máximo de elementos que han sido considerados en alguna ocasión instrumento musical, seleccionar dichas estelas para realizar un estudio único con dichos elementos, comprobando si realmente en todos los casos hay un instrumento musical.

No siempre se puede hablar de la presencia de instrumentos musicales en las estelas, pero hay una serie de objetos que, bien por su forma o por su estilo de representación, pueden dar como resultado una interpretación errónea durante el análisis de los motivos. Estos elementos son el peine, el carcaj, la hebilla de cinturón, la fíbula y el casco. Resulta necesario establecer las diferencias formales que existen entre estos

elementos y los posibles instrumentos musicales, que, a excepción de la estela de Belalcázar, serían cordófonos en la opinión de los autores.

Estos instrumentos musicales de cuerda han de identificarse entre sí. Hasta ahora, se ha interpretado que estos instrumentos son liras, pero la observación de los mismos en la cultura griega indica que para este tipo de instrumentos hay dos posibilidades: que se trate de una cítara o una lira, de modo que conviene diferenciar entre ambos para indicar por qué la elección de uno u otro tipo de instrumento. Si todos los instrumentos hasta el momento no son admitidos, existiendo problemas de identificación, puede que la causa sea que no todos los instrumentos que puedan aparecer sea oportuno tratarlos como cordófonos, y tampoco afirmar que estemos hablando todo el tiempo del mismo instrumento. Así pues, hay que establecer los criterios, y ello pasa por identificar los elementos con un mayor rango de miras.

## Cítara o lira

Si bien en la actualidad se tiene un concepto tanto de la lira (Sachs, 1940: 129 – 135; Sadie, 2001 vol. 11: 397 – 401) como de la cítara (Sachs, 1940: 130 – 135; Sadie, 2001 vol. 10: 88 – 89) muy similar, que incluso puede llevar a la confusión entre ambos instrumentos -Bendala (1977) habla de cítaras, mientras Mederos (1996) o Jiménez (2012) lo hacen de liras-, o a darle una mayor importancia a la lira que a la cítara.

En el mundo antiguo se diferenciaba claramente entre ambos instrumentos. La literatura griega es muestra de ello, abordando el tema de la supremacía de uno sobre el otro. Hay que tener en cuenta que estos instrumentos se fabricaban entonces con distintos materiales, y presentaban distintas formas y tamaños, lo que sin duda afectaba no sólo a su sonoridad, sino también a su registro musical. De ahí la importancia de poder diferenciar claramente entre la lira y la cítara dentro del mundo antiguo, ya que la igualación entre ambos es posterior. Por ello, una analogía con los conceptos actuales de estos instrumentos resulta incorrecta.

Tanto la cítara como la lira destacan entre los instrumentos musicales de cuerda por carecer de mástil, como sí lo tienen otros cordófonos tales como el violín o la guitarra. En su lugar, estos instrumentos presentan dos brazos que, verticales a la caja de resonancia y unidos a esta, se cruzan con un yugo o vástago próximo a sus extremos superiores; las cuerdas se atan al vástago y a la caja de resonancia, y su afinación depende

de la tensión –a mayor tensión, sonidos más agudos-, posible grosor –a mayor grosor, sonidos más graves- y longitud de la cuerda.

Los primeros ejemplares de lira recuperados se hallaron en Mesopotamia y datan del tercer milenio a.C. Las cuerdas, en el mismo plano que la caja de resonancia, no se ataban directamente al yugo transversal, sino que se entrecruzaban con bultos presentes en el vástago, como indican descripciones sumerias, en un sistema que se antoja menos eficaz de lo que es, teniendo en cuenta que a estos salientes se unían palancas de diez centímetros de longitud para facilitar la afinación.

Hornbostel y Sachs distinguieron entre dos tipos de lira, dependiendo de la forma de la caja de resonancia, las liras de caja y las liras semiesféricas –la diferencia radica en la propia forma de la caja de resonancia, que les da el nombre distintivo-. También se distinguía la posición de las cuerdas, que pueden encontrarse en una posición simétrica o asimétrica entre los brazos del instrumento, o si las cuerdas son paralelas o se abren en abanico desde la posición inicial hasta el borde inferior de la caja de resonancia, siendo en el vástago transversal donde la distancia entre ellas es máxima. Era un instrumento que generalmente se tocaba sentado, con la mano izquierda apoyada en las cuerdas, mientras la mano derecha sujetaba un plectro o púa, aunque también se podían pellizcar las cuerdas con los dedos. En esta posición, la mano izquierda podía hacer los acompañamientos del cantante, mientras con la derecha se tocarían los preludios y los finales de la canción.

Fue Homero, en su “himno a Mercurio”, quien expuso las características propias de la lira. Este mito narra cómo Hermes cogió el caparazón de una gran tortuga, lo limpió, y estiró un trozo de cuero de vaca por la apertura para generar una caja de resonancia. Para los brazos, utilizó cuernos de antílope que unió por la parte superior con un yugo de madera, e intestinos de oveja para fabricar las cuerdas. Esta fabricación corresponde con las representaciones pictóricas de la lira, cuya primera aparición en la iconografía griega data de finales del siglo VII a.C., definiendo posiblemente un estado inicial en el desarrollo del instrumento. Cuando estos materiales originales fueron sustituidos, la lira conservó su apariencia original, especialmente el caparazón de tortuga -debido a esto, muchos escritores, y especialmente poetas, se referían a la lira como la “tortuga”-. Con el paso del tiempo, el número de cuerdas de este se incrementó de tres o cuatro hasta las siete. Tanto Platón como Aristóteles consideraban la lira como el instrumento asociado a la educación de los ciudadanos atenienses libres, como parte de la tradición educativa de

la aristocracia griega, influida por los tiempos homéricos, que presentan al ciudadano ideal como valiente en la batalla, atlético y culto, hábil tanto en las armas como con cierto nivel de capacidades musicales.

La cítara, a diferencia de la lira, más pequeña y ligera, presenta una caja de resonancia fabricada en madera, a diferencia de las primeras liras cuyos materiales de fabricación eran mucho más naturales –es por ello que algunos autores los califican a ambos como estadios evolutivos del mismo instrumento-. Los brazos de la cítara son verticales y fabricados en madera hueca, de modo que se extiende la caja de resonancia por el interior de los brazos. Dentro de las cítaras pueden diferenciarse dos formas de cajas de resonancia: la más común presenta una forma rectangular, pero existe una más pequeña con la parte inferior redondeada, y a la que se hace referencia como cítara de cuna. Generalmente se tocaba de pie, presionándola contra el lado izquierdo del cuerpo, y se sujetaba con una correa a la muñeca izquierda. La cítara de cuna, más ligera que la rectangular, podía tocarse con el intérprete sentado, de modo que el instrumento descansaba en el regazo del músico. La interpretación, tanto en la lira como en la cítara, es la misma, es decir, la mano izquierda pegada a las cuerdas, a veces pellizcando, golpeando o reduciendo su vibración; la mano derecha, por su parte, tocaba las cuerdas con un plectro o púa, aunque también podía pellizcarlas.

La cítara aparece en la iconografía griega desde época arcaica, con un número de cuerdas que oscila entre las tres y las cinco con el nombre de *phorminx*. Antes del período clásico las siete cuerdas en el instrumento se habían vuelto un estándar, y se atribuye a Terpandro, una figura poco conocida del siglo VII a.C., el paso de cuatro a siete cuerdas (Blázquez, 1983: 214), con la representación más antigua hacia el año 670 a.C. en una crátera de Esmirna. Después del siglo V a.C. ya hay evidencias, especialmente literarias, de que el número de cuerdas había sido incrementado, pero las fuentes iconográficas siguieron representando este instrumento con siete cuerdas, una cifra que se convirtió en estándar, seguramente como una convención iconográfica, de acuerdo a las narraciones de las escenas mitológicas. Se convirtió en el acompañamiento indispensable para los cantantes de las alabanzas a los héroes helénicos desde la aparición de los cantos homéricos.

El origen de ambos instrumentos es distinto para los griegos: atribuyen un origen septentrional a la lira, mientras la cítara, a la que nunca se le ocultó su origen extranjero -que no le influyó para convertirse en un instrumento de prestigio-, sería de varias



localidades del Asia Menor. Si la cítara era un instrumento de prestigio para los griegos, también lo era la lira, ya que ambos instrumentos sirvieron para simbolizar la mayoría de la mitología musical griega y helénica. Por ejemplo, Apolo tocó la cítara durante su desafío musical con el sátiro Marsias, y Orfeo la utilizó para encantar a las bestias salvajes y apaciguar a los guardianes del inframundo.

La literatura griega tiene la particularidad de que un instrumento puede ser respetado o repudiado según la comparativa frente a otro instrumento: en las épicas de Homero, Aquiles canta mientras toca el *phorminx*, y Odiseo se relaja en los banquetes escuchando alabanzas a otros héroes interpretadas por cantantes con *phorminx*, frente a un *aulos* apenas visible en las obras homéricas, gozando de mala fama. Apolo tocaba tanto la lira como la cítara, y si Aristóteles excluyó a la segunda de su estatus inicial, como hizo con el *aulos*, identificado como el instrumento del éxtasis y el exceso de Dionisio –aunque era un instrumento principal en la tragedia clásica y en algunos cultos oficiales-, no es porque la lira fuese el instrumento de la medida y moderación de Apolo, sino porque la cítara era difícil de tocar, y la idea de Aristóteles de un ciudadano ideal pasaba porque éste tuviese ciertas habilidades musicales, no que fuera un virtuoso. Conviene indicar aquí que en tiempos de Homero no hay evidencias de la lira, sino del *phorminx*, un tipo de cítara de cuna.

La cítara y la lira compartían muchos rasgos en lo referente a su función, e incluso en su forma, además de referencias matemáticas y sistemas de afinación avanzados. Las diferencias en cuanto a su función, resultan de las mayores posibilidades de uno u otro para su uso en conciertos y muestras de virtuosismo. La cítara era un instrumento considerado como más apropiado para conciertos dado su mayor tamaño y capacidad acústica –su caja de resonancia y brazos, al ser fabricados en madera, eran más robustos- para los *agones* -competiciones festivas financiadas por varias ciudades griegas y romanas- realizados durante los festivales cívicos. Durante los siglos V y IV los virtuosos de la cítara, encabezados por Timoteo y Philoxenus, fueron asociados con las nuevas tendencias musicales criticadas por Platón y Aristóteles ya que “excitaban” a los miembros menos cultos de la sociedad ateniense. La lira se reservaba para eventos privados dada su menor capacidad sonora, como, la educación, mencionada previamente.

La cítara no sólo fue común en Grecia, también en Roma, el Norte de África y el Próximo Oriente a excepción de Egipto, que sí tenía la lira entre sus instrumentos de

cuerda. El modelo de cítara más utilizado, tanto en Grecia como en Roma, sería el de la zona de Asia menor, al igual que para la cítara etrusca –el instrumento de cuerda más representado en Etruria-. La lira también fue importante dentro del mundo romano, aunque no sería hasta la Grecia y Roma post clásicas cuando este instrumento adquiriese mayor fama que la cítara, empleada de nuevas formas. En Roma, la cítara aparecía en diversas áreas de la vida musical, incluyendo el teatro, el *convivium*, y la música culta, donde previamente sólo se había utilizado la *tibiae*, una adaptación romana de la flauta doble griega conocida como *aulos*. El número de intérpretes en Roma de cítara era el suficiente como para que estuviesen organizados en el *collegium fidicinum romanum*, la sociedad romana de músicos de cuerda.

Tras la debacle del Peloponeso, en la que coincidieron la rotura de tradiciones musicales previas con el fin del optimismo de la época de Heracles, la cítara pasó a ser, temporalmente, un instrumento vulgar y demagógico, perdiendo la connotación de los nostálgicos, que volvieron su mirada hacia la noble y simple lira, dando pie a una nueva generación más feliz, valiente y virtuosa. Durante la época helenística y romana, la lira volvió a un segundo lugar frente a la cítara, hasta que finalmente ambos instrumentos adoptaron plenamente las funciones del otro, utilizándose indistintamente. Finalmente, la asociación de la lira con el rey David, patrono de la música y figura de Cristo, hizo que en la Edad Media la lira se volviese el instrumento predilecto, y su forma sirva actualmente como símbolo de la música occidental.

De este modo en el mundo griego tendríamos dos instrumentos que presentan, de forma genérica, las siguientes propiedades:

- La cítara como instrumento de cuerda apto para eventos públicos, fabricado en madera cuya caja de resonancia y brazos se unen como un todo, con representaciones griegas desde época arcaica (siglos VIII – V a.C. aprox.). Tiene dos variantes, una de mayor tamaño con una caja de resonancia cuadrada, y otra más pequeña con una caja de resonancia ovalada, conocida como cítara de cuna.
- La lira como instrumento de cuerda apto para eventos privados, fabricado originalmente con materiales diversos –algo que tardó varios siglos en cambiar, sin alterar la forma y/o disposición-, con brazos y caja de resonancia claramente diferenciados, con representaciones griegas desde el siglo VII a.C. Tiene dos variantes, según si la caja de resonancia es cuadrada u ovalada.

La cítara gozaba de más importancia que la lira en el mundo griego durante el período que comprende las estelas del suroeste de la península Ibérica. Por ello, cabría plantearse la posibilidad de que las representaciones de instrumentos musicales que aparecen en estos restos, y de ser cierto que muestran instrumentos musicales a semejanza del mundo griego, sean cítaras en vez de liras. De esto surgen dos planteamientos: por una parte, la posible interpretación sobre el significado de las estelas, a las que se les atribuye un significado de ritual funerario, ya que como muestran algunas estelas como la de Ategua (Catálogo 20), estos rituales podrían ser públicos, de modo que resulta conveniente el uso de un instrumento con un sonido potente; por otra parte, y de un modo más hipotético, las interpretaciones de los cordófonos en las estelas no presentan diferenciación entre la caja de resonancia y los brazos, una distinción que los aproxima a las cítaras en cuanto a su forma –aunque al tratarse de representaciones esquemáticas este tipo de detalles podrían haberse omitido–, coherente con las imágenes de mayor nivel en lo referente al detalle, como la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25).

La importancia de este punto es que entonces lira y cítara eran diferentes entre sí, al igual que la técnica de fabricación y los materiales, aunque compartiesen el número de cuerdas, con un mínimo de tres y un máximo teórico de siete según la iconografía. Respecto a la fabricación de las cuerdas, habría que asumir que era un proceso idéntico para ambos instrumentos, o lo que es lo mismo, y siguiendo el “himno a Mercurio” homérico, intestinos de oveja. Que el tamaño sea distinto, con el mismo proceso de fabricación, implica que las cuerdas tengan un tamaño diferente, y por tanto, los sonidos que produzcan también, en principio más graves para la cítara, siendo el grosor de las cuerdas y la tensión alcanzable, junto a las posibilidades de la caja de resonancia quienes determinen finalmente la diferencia en el registro sonoro. Para ello tomo como analogía de esta hipótesis los instrumentos de cuerda actuales, en los que las cuerdas se realizan igual, pero a mayor tamaño del instrumento, estas necesitan un mayor tamaño y grosor. Como resultado, el registro sonoro se vuelve más grave conforme se agranda el tamaño del instrumento.

## Representaciones de instrumentos y otros objetos potenciales

### *Carcaj*

El carcaj no es un elemento frecuente en las estelas, donde es más fácil encontrar representaciones de arco y flecha. No obstante, debido a determinadas características que presentan, estos pueden llegar a confundirse con instrumentos musicales de cuerda.

La figura del carcaj está completamente ligada a la del arco. De este modo, es difícil pensar que pueda ser representado sin que en la misma estela aparezca esta arma de escasa representación (Celestino, 2001: 158). El carcaj tiende a aparecer cerca del arco y de las flechas o bien acompañando a una figura antropomorfa. Su forma, por lo general, suele ser alargada y estrecha.

A excepción de la posición junto al arco y la flecha, las otras características del carcaj también pueden hacer referencia a un instrumento musical. No obstante, los instrumentos pueden aparecer en lugares muy diversos de la estela, y darse una situación en la apareciese junto a un arco con una flecha, algo que no ocurre.

La principal diferencia entre ambos la basaré en la parte superior. El carcaj debe estar abierto en su parte superior para que las flechas puedan ser cogidas. Esto en un cordófono, como los vistos en las estelas, no podría darse pues tienen un yugo o vástago en la parte superior que une los dos brazos, cerrando el dibujo. La colocación de las flechas respecto a la disposición de las posibles cuerdas, si bien este es un elemento más subjetivo que debe ir acompañado de otros elementos, debería verse reflejado en una colocación distinta de estos elementos, rectos y paralelos para las cuerdas, y más juntos y sobresaliendo del armazón para las flechas.

Por lo general, los instrumentos tienen una caja de resonancia que abarca una amplia parte de su representación, mientras que en un carcaj la funda de las flechas debería ser la práctica totalidad del cuerpo de modo que sólo se apreciaran las flechas al sobresalir, aunque es un detalle muy variable y subjetivo. Los carcaj suelen ser mucho más delgados que los instrumentos musicales.

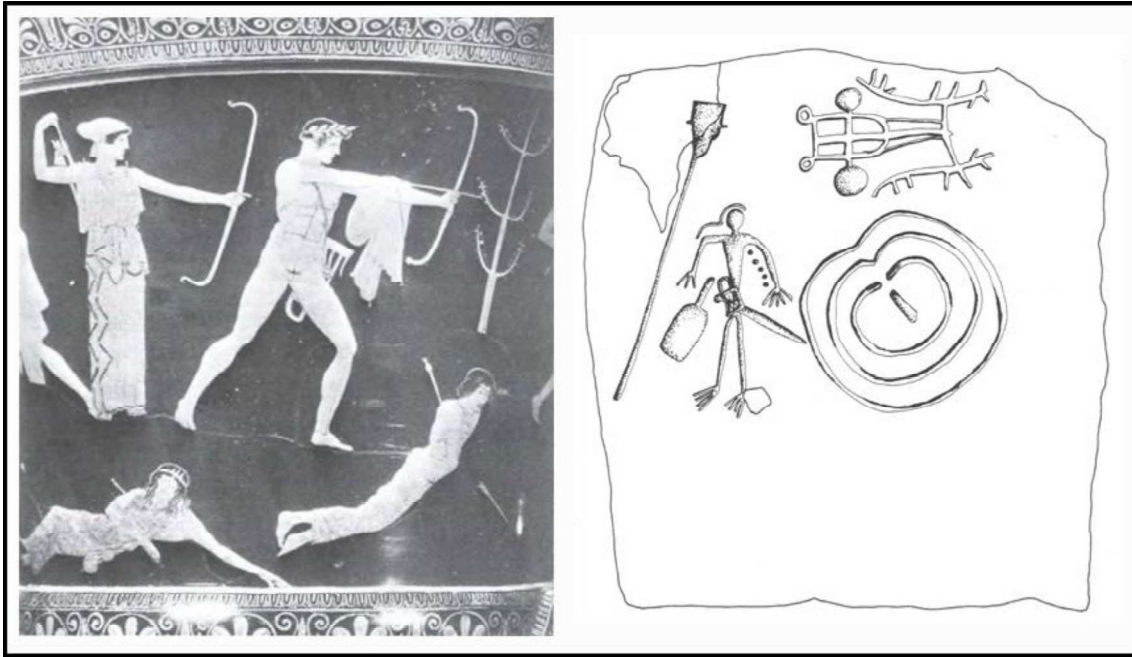


Figura 9 - A la izquierda, representación de Apolo y Artemisa en un vaso ateniense hacia el 460 a.C. (Boardman, Griffin, Murray, 1993: 329). A la derecha, imagen de la estela de El Viso II (Celestino, 2001: 396).

Si el carcaj aparece junto a la figura humana, habría que pensar en dónde se colocaría. Para ello hay dos posibilidades: la primera de ellas es que el carcaj se lleve colgado a la espalda, y la segunda es que se lleve a la cintura. Por ejemplo la mitología griega, en la escena de las niobides (Boardman, Griffin, Murray, 1993: 329) aparecen Apolo y Artemisa, cada uno con un arco, con un objeto que en ambos casos ha sido reconocido como carcaj, en posiciones distintas. En la imagen (fig. 9), Artemisa porta un carcaj con una representación evidente, al tener una forma alargada, mientras saca una flecha para dispararla; el de Apolo, por el contrario, aparecería colgando de su hombro para reposar en su cintura. Si bien el objeto está clasificado como un carcaj, presenta algunas diferencias con el utilizado por Artemisa, y que incluso podrían impedir su uso como tal.

En primer lugar, este objeto difiere completamente del de la hermana del dios griego. El carcaj de Artemisa es muy estrecho, y la forma compacta que refiere al carcaj deja un pequeño margen en la parte superior por donde sobresalen las bases de las flechas, para facilitar su agarre por parte de la tiradora. Sin embargo el dibujo impide la visualización de la parte inferior de este carcaj. El de Apolo presenta un grosor superior, las líneas que se podrían interpretar como flechas están distanciadas entre sí y además a una distancia que si no igual, es muy parecida; el margen superior queda eclipsado por el

hecho de que en el borde hay un detalle que cierra completamente la forma, y que no se da en el otro carcaj, que en la práctica dificultaría el agarre de las flechas. En mi opinión, se trata de una representación de Apolo con todos sus rasgos distintivos, esto es, la corona de laurel, el arco y la flecha y el cordófono.

La importancia de este detalle se puede trasladar a la figura presente en la estela de El Viso II (Catálogo 13), con un objeto similar al que porta Apolo. En esta escena aparece el elemento en la misma disposición sobre la figura humana, aunque en esta composición no hay un arco y flecha que puedan relacionar dicho elemento con la idea del carcaj. Por ello, las dudas de carcaj o instrumento han de ser tenidas en cuenta.

El mejor detalle que representa la presencia de un cordófono es el reconocimiento de las cuerdas, algo que no ocurre en El Viso II, pero el contexto y la ausencia de arco y flecha facilitan la interpretación. Así pues, tanto el carcaj como los cordófonos pueden tener en común una serie de características:

- Forma: alargada, predomina una altura mayor que la anchura, con una parte inferior rematada en forma de media luna o semiesfera.
- El remate de las cuerdas en el vástago y la finalización del armazón que guarda las flechas. En caso de que el remate esté en el borde, se puede hablar de yugo, haciendo referencia a un instrumento musical, y a un carcaj que deja un espacio para coger las flechas cuando este reborde se vea sobrepasado por las líneas perpendiculares a la misma.
- Ubicación: Si bien el carcaj puede aparecer junto al arco y flecha, queda también visto por el paralelo de Apolo que también se interpreta como válida la interpretación cuando está a la altura de la cadera de una figura humana.

### *Casco*

Uno de los factores que menos se ha tenido en cuenta a la hora de interpretar las estelas con respecto a los instrumentos musicales de cuerda han sido los cascos, ya que estos elementos no han originado dudas acerca de su significado. Los cascos aparecen dentro del mundo de las estelas como uno de los elementos más importantes a la hora de valorar influencias y cronologías (Celestino, 2001: 151), siendo ampliamente estudiados. Dentro de las diversas formas que se han dado a la interpretación como cascos, hay un tipo en concreto de representación que puede dar pie a la posible interpretación como instrumento musical.

Los cascos de las estelas pueden dividirse en dos grandes tipos (Celestino, 2001: 151): cónicos y de cuernos. Los primeros pueden presentar cimera, y los segundos cuernos rectos en U, en V o en forma de lira, aunque hay ejemplos que no terminan de encajar en estas descripciones. Con la paulatina esquematización que sufrieron las estelas (Celestino, 2001, 152), los cascos perdieron entidad figurativa, algo que se solventa en la interpretación por situación en la composición y su forma triangular.

Una representación se interpreta como un casco cuando su identificación puede ser fácil y/o aparece situada encima de la cabeza de la figura antropomorfa, que será tratado como un guerrero (Celestino, 2001: 151). La posición invita a pensar en su colocación, con la parte más ancha orientada hacia abajo, formando por lo general una figura similar a un triángulo invertido, que a veces omitirá la parte inferior cuando el casco rodee en la composición la cabeza de la figura. Los cascos además pueden intuirse cuando la figura antropomorfa porta algún detalle en lo que sería su cabeza que nos invita a pensar que dicho elemento se ha representado junto al personaje, por ejemplo, en aquellas estelas en las que la figura tiene cuernos. Cuando la figura humana no está presente en la composición de la estela, se indica que el casco está posicionado en la parte superior de la misma, señalando la ubicación de la cabeza ausente (Celestino, 2001: 155).

La interpretación del casco parece lo suficientemente alejada de los instrumentos musicales como para confundirlos, pero no es así. Los cordófonos no sólo aparecen en cualquier parte de la estela, sino que pueden aparecer con cualquier orientación, incluso hacia abajo, como en la estela de Capote Higuera la Real (Catálogo 24). Dado que una parte de estos instrumentos tiene una forma que recuerda en gran medida a la de los cascos completos, con una forma de triángulo invertido que se curva en lo que sería la parte más estrecha, es posible que estos instrumentos puedan confundirse con cascos.

El principal elemento diferenciador es la presencia de las cuerdas, ya que los cascos no tienen una decoración similar. Esto por sí solo sólo despeja la cuestión cuando el instrumento no está ubicado cerca de la cabeza, algo que la propia posición ya resuelve. No todos los cordófonos aparecen representados con cuerdas, como ocurre en la interpretación de El Viso II (Catálogo 13).

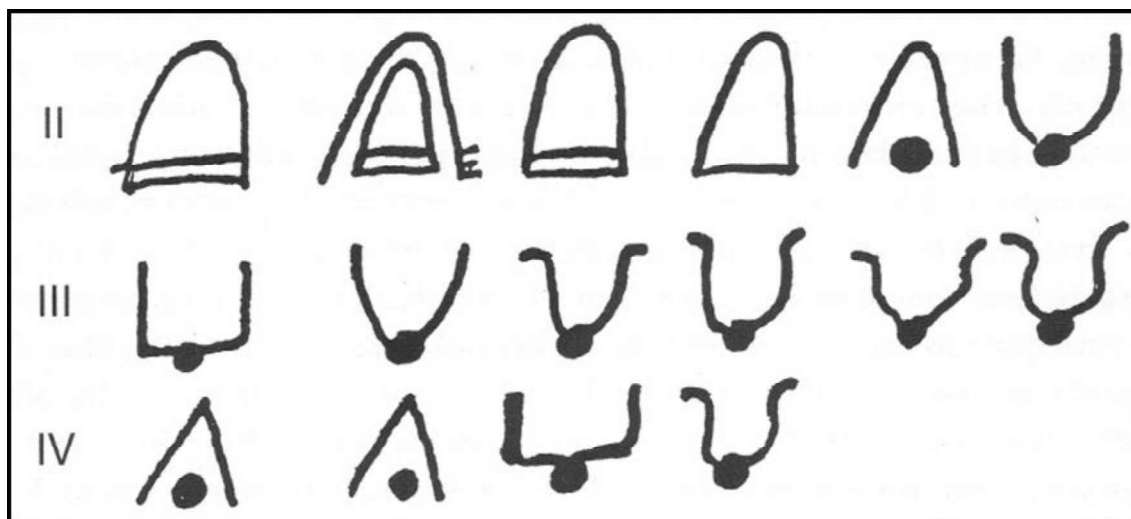


Figura X - Representaciones de casco en las estelas según su área geográfica (Celestino, 2001: 153).

La segunda cuestión trata sobre los elementos que incorpora el motivo. En aquellos en los que el casco rodea la cabeza del individuo omitiendo la parte inferior, o este se dibuja como un todo junto a la figura humana, no hay posibilidad de interpretación errónea. Resulta más evidente en los cascos con cuernos, donde la figura de la cabeza y del casco se confunden, generando una visualización de cabeza con cuernos.

De este modo, solo en aquellos motivos con forma de triángulo invertido ligeramente curvado en la parte más estrecha, junto a la cabeza del individuo, sin otro elemento que indique la presencia de casco, que no tenga elementos que puedan confundirse con cuerdas, pero sí con la posible interpretación de una caja de resonancia, son objeto de duda.

Celestino (2001: 155) muestra la problemática que refleja la estela de Santa Ana de Trujillo (Catálogo 4), pues aunque indica que sería un casco con cimera, este elemento parece superpuesto al casco en vez de partir del tercio inferior del mismo. Los remates partirían en este caso de la cimera y no del casco como es lo lógico, lo cual carece de sentido.

Otro de los casos que se aleja de la clasificación formal es la de Valencia de Alcántara III (Catálogo 6). Sin presencia humana, la figura identificada como casco no aparece en la parte superior de la escena, cuando esta es lo suficientemente alargada como para que su ubicación fuese más próxima a una ubicación aproximada de la cabeza. Del



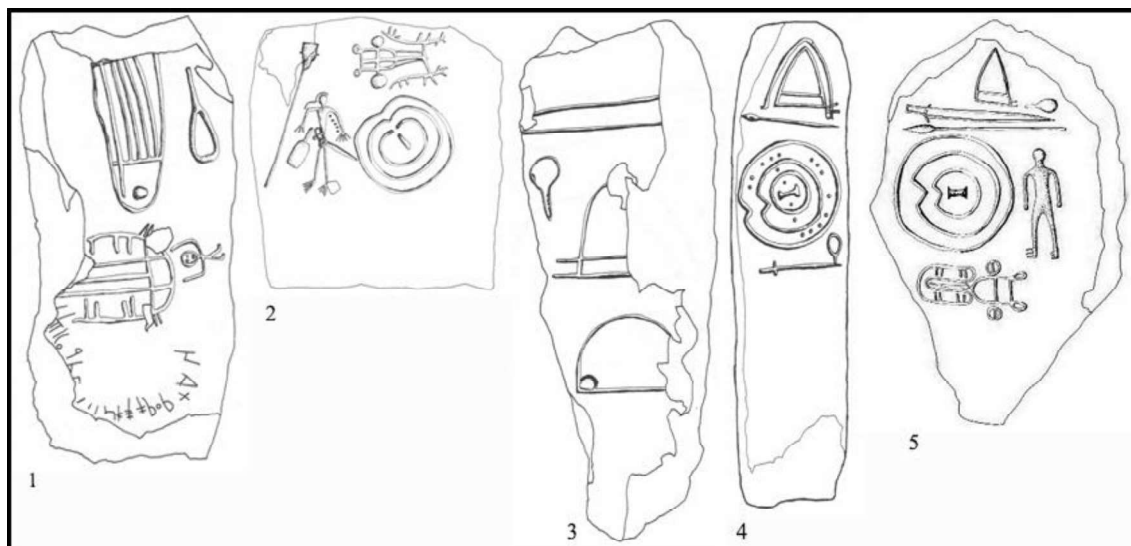


Figura 11 - 1 Estela de Capote Higuera la Real; 2. Estela de El Viso II; 3. Estela de Valencia de Alcántara III; 4. Estela de Santa Ana de Trujillo; 5. Estela de Zarza de Montánchez.

mismo modo, presenta en su parte inferior diferencias similares a las visibles en Santa Ana de Trujillo (Catálogo 4).

En este caso, son los otros elementos los que pueden deducir la interpretación en un sentido o hacia el otro. El principal es si la hipotética caja de resonancia, en su parte más ancha, presenta una línea en el dibujo que sobresale de la forma, o en uno de sus trazos paralelos. Estas líneas podrían ser los elementos del instrumento relacionados con la afinación del mismo, colocados en los extremos y fuera del cuerpo en sí, tal y como se aprecia en las estelas de Valencia de Alcántara III (Catálogo 6) y Zarza de Montánchez (Catálogo 7). Estos elementos pueden apreciarse claramente en la parte exterior de cordófonos que incluyen una gran cantidad de detalles, como el que aparece en la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25). Cuando el trazo sobresale sobre la hipotética caja de resonancia, la interpretación es más confusa, no sólo para estos casos, sino para todos los instrumentos en general. Mi hipótesis es que se estarían representando posibles trastes para modificar la afinación del instrumento sin tener que recurrir a sistemas más complejos, mediante la colocación de elementos que impedirían la vibración de las cuerdas a partir de un determinado punto, lo que modifica el registro sonoro de la cuerda, una técnica bien conocida en el mundo antiguo, y que en Grecia se aplicaba tanto en liras como en cítaras.

## *Fíbula*

Las fíbulas son uno de los elementos más abundantes dentro de las representaciones de las estelas, especialmente si se compara dicha presencia con la de los instrumentos musicales. En general, la interpretación de las fíbulas no supone un problema identificativo, ni de las mismas ni en contraposición con otros elementos, ya que presentan una serie de características que las diferencian con claridad, presentando la ventaja de tener su reflejo en el registro arqueológico (Celestino, 2001: 185). De cara a su interpretación en las estelas, sin embargo, adjudicarles un tipo específico es una dificultad añadida (Celestino, 2001: 186) dado el esquematismo presente en su ejecución dentro de los motivos compositivos.

Dentro de las estelas hay distintos tipos de fíbulas (Mederos; Jiménez, 2016: 123 – 130 y Celestino, 2001: 185 – 210), siendo las fíbulas de codo, las de arco, rectangulares y de antenas. La simplicidad de sus representaciones puede llevar en ocasiones a una diferenciación difusa entre las mismas, pero no así frente al resto de elementos. Las fíbulas se caracterizan por tener un pequeño tamaño dentro de la composición de las estelas, en una posición que por lo general se establece junto al hombro –generalmente el izquierdo– de una figura antropomorfa que domine la escena, así como el reconocimiento en la imagen del resorte y/o de la aguja para el cierre de la fíbula, por lo que un elemento con esas características ha de ser visto como una posible fíbula en la interpretación.

Por ello, entre el conjunto de las estelas, destaca el caso de Esparragosa de Lares I/Castuera, que presenta un elemento identificado como una fíbula, y que Domínguez de la Concha en 2005 identificó como una lira (Catálogo 14). Este caso es bastante singular, ya que la representación muestra una forma que recuerda a un triángulo y no a una campana, sin un elemento que muestre una delimitación de la caja de resonancia, ni posibles representaciones de cuerdas, ni ningún elemento que siguiendo esa estela lleve a una posible interpretación de un instrumento musical. Para este caso concreto, el dibujo realizado por Celestino Pérez (2001: 368) muestra la presencia de la aguja. No obstante, Celestino (2001: 186) remarca que sobre la figura del antropomorfo, a la altura del pecho, hay una línea perpendicular a este, y plantea la posibilidad de que se trate de la fíbula colocada sobre la persona. Se apoya en el esquematismo que presenta la estela, y que la espada ya aparece cruzada sobre el individuo. Si fuese así, el objeto interpretado como fíbula no lo sería, abriéndose la posibilidad de considerarlo como un instrumento musical.

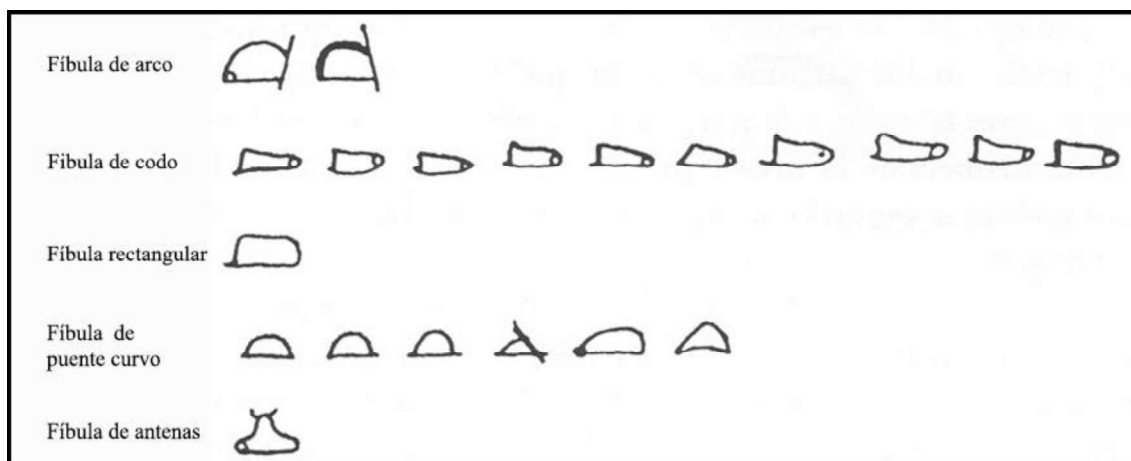


Figura 12 - Tabla con los diferentes tipos de fibulas (Celestino, 2001: 187).

A la hora de diferenciar entre una fíbula y un instrumento musical, hay que tener en cuenta que existen ciertas representaciones que comparten forma. Para el caso de los instrumentos de cuerda definidos como cítaras de cuna, se hace alusión a la similitud de este instrumento con las denominadas fíbulas de codo. Los puntos en común de estas interpretaciones se basan en la forma de campana o triángulo que pueden presentar ambos elementos, con una línea en la parte superior, que para las fíbulas actúa de cierre y para estos cordófonos de vástago que une los brazos. La principal separación que existiría en estos casos sería la presencia o no de líneas que pudiesen ser interpretadas como cuerdas. Para otros casos, la confusión entre fíbula e instrumento musical se debería considerar menor, ya que la distinción debería hacer alusión a alguna otra forma que también fuese coincidente con alguna de las fíbulas.

Otros casos en los que se puede apreciar la posible confusión se encuentra en las estelas de Aldeanueva de San Bartolomé (Catálogo 2), Cabeza del Buey III (Catálogo 9) y Esparragosa de Lares III/Bodeguilla (Catálogo 15). Para el primer caso el elemento en su interior no tiene ningún detalle, y puede recordar a una fíbula rectangular; en el segundo, la problemática viene dada porque hay dos elementos muy similares, y los autores dan diferentes posibilidades de interpretación, siendo la primera una división entre casco y fíbula y la otra posibilidad es que la posible fíbula sea el elemento de la cintura, algo que afecta a la hipotética colocación de un instrumento musical; para el tercer caso, el objeto en cuestión está situado justo encima del hombro izquierdo de la persona, pero presenta una serie de líneas en su interior que lo descartarían como posible fíbula.

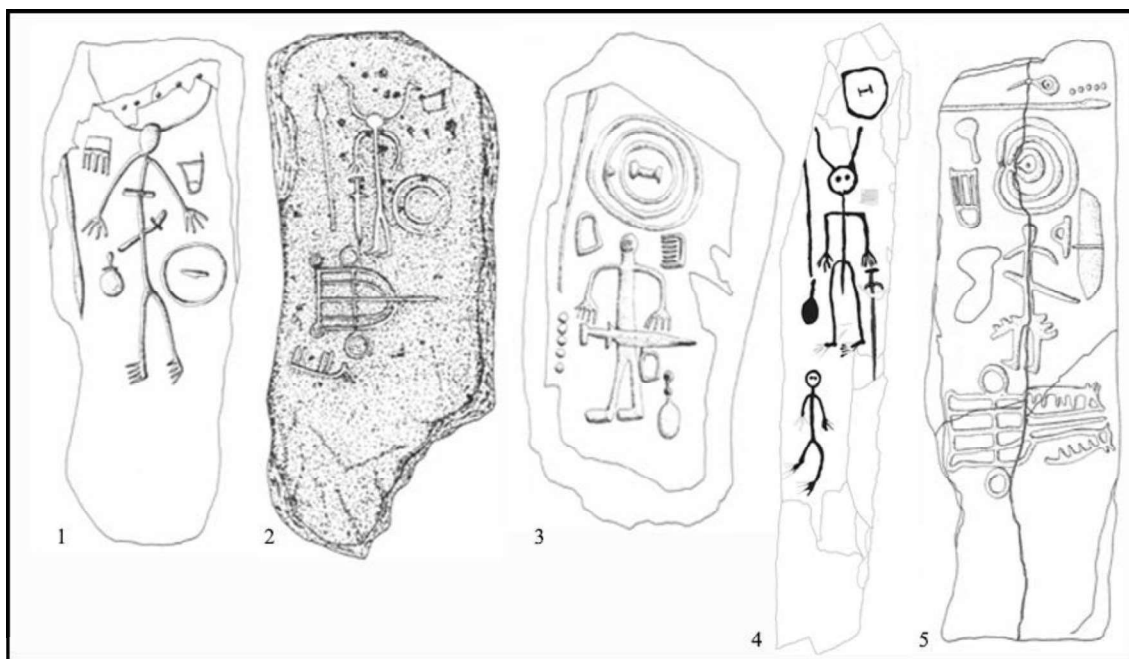


Figura 13 - 1. Estela de Esparragosa de Lares I/Castuera; 2. Estela de Aldeanueva de San Bartolomé I; 3. Estela de Cabeza del Buey III; 4. Estela de Esparragosa de Lares III/Bodeguilla; 5. Estela de Zarza Capilla I.

Para finalizar, la estela de Zarza Capilla I (Catálogo 18) muestra ambos elementos, una muestra de que la presencia de la fíbula y del instrumento musical no resulta contradictoria. Esta estela presenta la particularidad de que ambos elementos, tanto la fíbula como el cordófono, son claramente reconocibles con formas propias, pero sirve para comprobar la posición genérica de las fíbulas sobre el hombro izquierdo, mientras el instrumento aparece junto al escudo, alejado de la figura humana.

### *Hebilla*

La hebilla o broche de cinturón es considerado un objeto de prestigio que la figura antropomorfa porta, algo similar a lo que ocurre con los cordófonos, también considerados como objetos de prestigio, de modo que en caso de que no puedan apreciarse ambos, pueden surgir dudas sobre la interpretación.

La mayor posibilidad de confusión entre ambos objetos surge cuando la representación se sitúa a la altura de la cintura del individuo. En las estelas, se observa que si la figura antropomorfa ocupa la zona principal de la estela, los objetos que porta el individuo se colocan a su lado, a la misma altura en la que los llevaría el individuo. Esto en principio no supone un problema, ya que la hebilla se coloca en la cintura, pero es algo que también puede ocurrir con los elementos identificados como instrumentos musicales.

La idea del cordófono transportado en la cintura no es nueva. Hay que considerar que estos instrumentos se transportaban con una correa -algunos precisan de ella para poder ser sostenidos mientras se tocan estando de pie-. Por ello, es posible que el instrumento llevara una correa -en caso del cordófono, seguramente en la caja de resonancia y en los laterales de la misma para que no afectara a las cuerdas-, lo que hace viable que el objeto se llevara pegado a la cadera, o que se llevara detrás a la espalda -algo incómodo si la forma del instrumento y las correas no están adaptadas a ello- o delante del cuerpo -lo que limita el movimiento-. Las dos últimas opciones resultan menos prácticas, por lo que estos instrumentos se llevarían en el lateral de la cadera -no impide el movimiento y el instrumento está más controlado, ya que independientemente de su robustez, puede ser frágil si no está protegido-. Esta, además encajaría parcialmente con la visión de la estela de El Viso II (Catálogo 13), donde el objeto interpretado como cordófono aparece directamente encima de la figura antropomorfa, en su cintura. En otros casos, el instrumento -que además, tiene una identificación prácticamente innegable- no aparece encima de la figura, sino en un lateral, y a la altura de la cintura, como ocurre en la estela de Herrera del Duque (Catálogo 17).

El hecho de que sea posible el transporte del instrumento en la cintura no lo hace exclusivo de su aparición en esta zona, ya que puede aparecer incluso sin una figura humana clara, o si esta aparece cerca, el instrumento puede aparecer encima del hombro o debajo de la cintura, de modo que la posición no es un concepto único para la interpretación.

Hasta ahora, los cordófonos mostrados son aquellos que claramente presentan dicha forma, y cuya interpretación no reviste de ningún problema. No obstante, esto sirve como referencia a que los cordófonos pueden aparecer en la cintura de las figuras humanas, de modo que un objeto que pueda aparecer a esa altura o en esa posición cuya interpretación sea dudosa hay que considerar que pueda tratarse de un instrumento musical.

La estela de Torrejón el Rubio II (Catálogo 5) no presenta con claridad la interpretación de lo que se entiende como un instrumento musical, pero presenta la particularidad de que hay dos representaciones a la altura de la cintura, una superpuesta y otra en un lateral. Nos encontramos con un caso en el que para la misma zona del cuerpo hay dos objetos, en un caso en el que no existe una identificación absoluta para ambos.

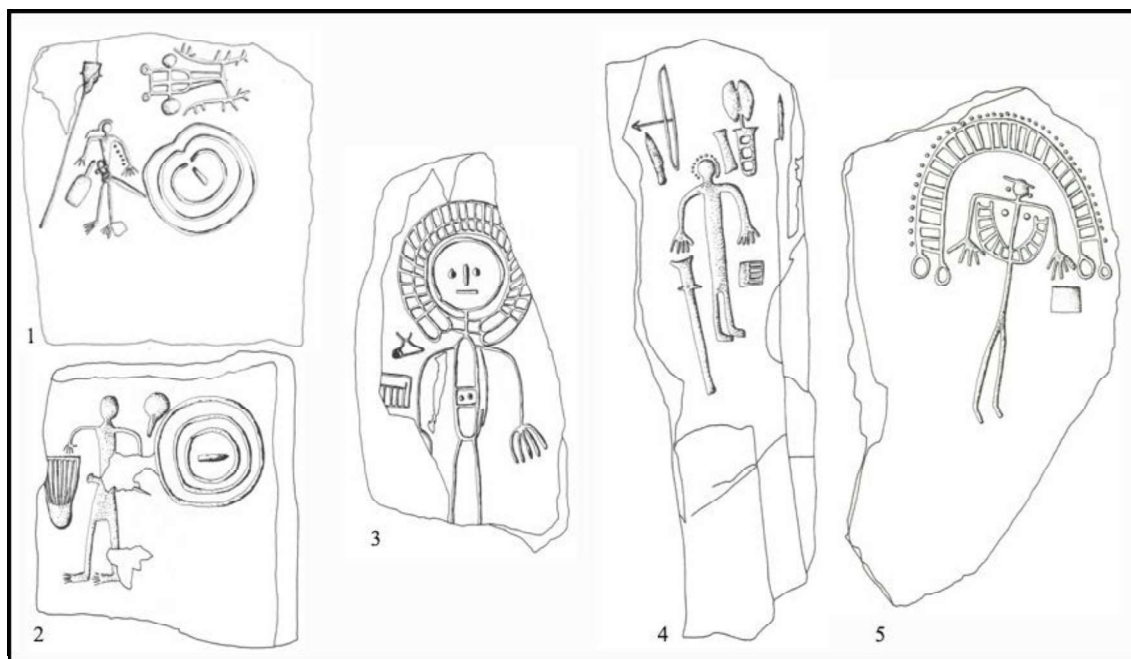


Figura 14 - Estela de El Viso II; 2. Estela de Herrera del Duque; 3. Estela de Torrejón el Rubio II; 4. Estela de Capilla III; 5. Estela de Capilla I.

Según Celestino Pérez (2001: 331), la representación superpuesta a la figura antropomorfa es el cinturón, lo que deja como una representación dudosa al objeto que está en el lateral. Si bien podría suponerse que es una fíbula, esta estela presenta una fíbula encima del hombro de la representación humana y del objeto sin identificar, además de que este elemento desconocido no coincide con las representaciones que se tienen para las fíbulas. De modo que no es ni una fíbula ni un cinturón.

Hay autores que tienen reticencias en cuanto a la observación de instrumentos musicales, y proponen la interpretación alternativa de que este tipo de representación, que además aparece en otras estelas -como en Capilla III (Catálogo 11), con otra orientación- son peines, aunque en esta parece que tampoco se trata de esto. Si se tratara de un carcaj, ya que también pueden llevarse a la cintura, se abandonaría la explicación de instrumento musical, pero no hay un arco representado en todas las estelas donde este elemento aparece. Así pues, tenemos un objeto situado en la cintura, que no es ni un cinturón ni una fíbula, y que por sus características tampoco puede asociarse ni a un carcaj ni a un peine.

La interpretación como un instrumento musical resulta la única plausible ante la ausencia de otras explicaciones. La importancia de este posible instrumento musical en base a estos razonamientos se basa en que no es la única estela en la que aparece, de modo

que este tipo de representación puede vincularse a un instrumento siempre y cuando no haya problemas interpretativos con lo mencionado previamente.

Tras esto tenemos que acudir a estelas en las que aparece un objeto a la altura de la posición de la cintura, pero cuya identificación es más problemática y sólo se pueden hacer conjeturas. En este caso concreto me refiero a la estela de Capilla I (Catálogo 10), que además de la figura antropomorfa y una diadema con collar al estilo de las estelas diademadas, sólo muestra otro elemento, que aparece en el lateral de la figura antropomorfa y a la altura de la cintura, y no presenta ningún rasgo distintivo para otorgarle un significado concreto. Cualquier interpretación que se realice en este tipo de estelas está condicionado por la visión de quien la analice, de modo que hay que exponer bien los argumentos, y ser coherente y constante en la aplicación de la hipótesis.

### *Peine*

Pese a las grandes diferencias que existen entre estos dos tipos de objetos, aunque tanto los instrumentos musicales como los peines serían elementos de prestigio que Celestino (2001: 167 – 168) vincula al intercambio con los primeros contactos mediterráneos –una teoría también aplicable a instrumentos musicales-, previos a la colonización fenicia, aunque su generalización se daría en ese momento.

El peine presenta una gran importancia en la composición escénica de las estelas (Celestino, 2001: 163, 167) por el significado funerario que ha adquirido, presente dada su importancia cultural en los ajuares funerarios desde la protohistoria hasta época romana, con hallazgos arqueológicos que permiten establecer paralelos. Sus formas dentro de las estelas son desiguales (Celestino, 2001: 166), aunque por lo general utilizan un trazo grueso del que salen cuatro o más finas incisiones perpendiculares al armazón; en otras ocasiones presenta una forma rectangular que aporta un mayor realismo.

Bendala ya afirmó (1977: 191) que convendría revisar las interpretaciones de los peines en las estelas, para determinar su presencia, indicando que en algunos casos se podría tratar de instrumentos musicales de entre cuatro y siete cuerdas en relación a los paralelos griegos, siempre reconociendo que se trata de dibujos esquemáticos, y que el análisis de los detalles impide llegar a conclusiones firmes.

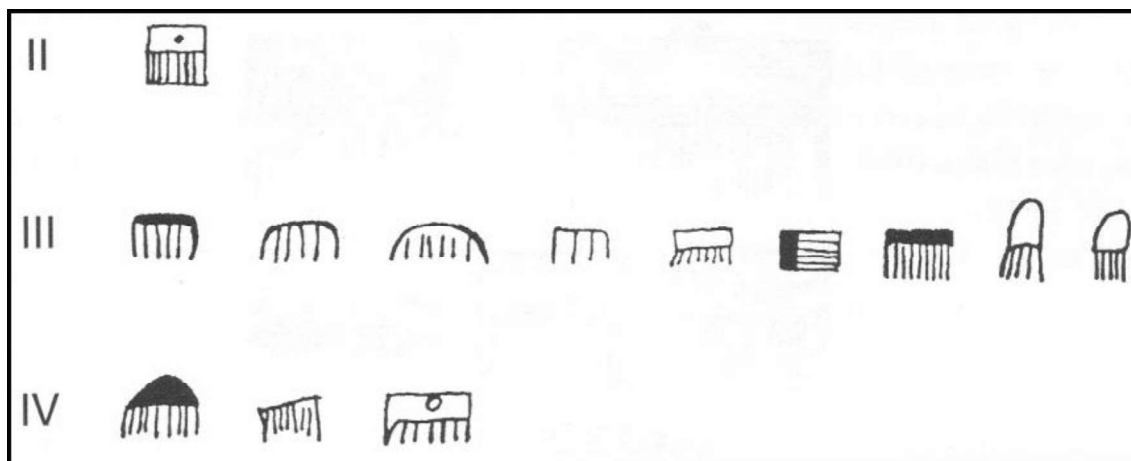


Figura 15 - Cuadro de las distintas representaciones de peines en las estelas, según las zonas geográficas (Celestino, 2001: 167).

Por norma general, la estructura de un peine tiende a diferenciarse de la que puede presentar un instrumento musical, sin embargo, hay casos en los que puede haber dificultades en separarlos. Se tratará de aquellos casos en los que el instrumento musical pueda presentar una forma similar a un peine, con una forma rectangular en la que varias líneas paralelas entre sí que resultarían perpendiculares al armazón. Entre estos casos encontramos las estelas de Torrejón el Rubio II (Catálogo 5), Capilla III (Catálogo 11), Esparragosa de Lares III/Bodeguilla Catálogo 15) y Guadalmez (Catálogo 16). El caso más extraño es este último, ya que presenta dos objetos que pueden ser interpretados como peines.

Tal y como se puede apreciar, la representación de los peines destaca por la ausencia de uno de los laterales en la estructura del armazón del peine. No obstante, en todos los peines puede seguirse la misma estructura, en la que un marco o armazón, rodea una serie de líneas perpendiculares a esta, que actúan de puntas.

Dentro de los instrumentos musicales, esta interpretación poco tiene que ver con los cordófonos presentados como cítaras o como liras, ya que una de las características que veíamos al diferenciar entre estos instrumentos, es que su caja de resonancia tiene una forma semiesférica –para las cítaras de cuna- u ovalada –para las liras-, con un vástago en la parte superior que une los brazos y sirve para atar las cuerdas. Ese es un tipo de detalle que no aparece en los peines, por lo que no parece factible confundir a estos cordófonos con estos objetos, de modo que existe la posibilidad de que se trate de otros instrumentos musicales. Dentro de estas posibilidades, hay que pensar en las



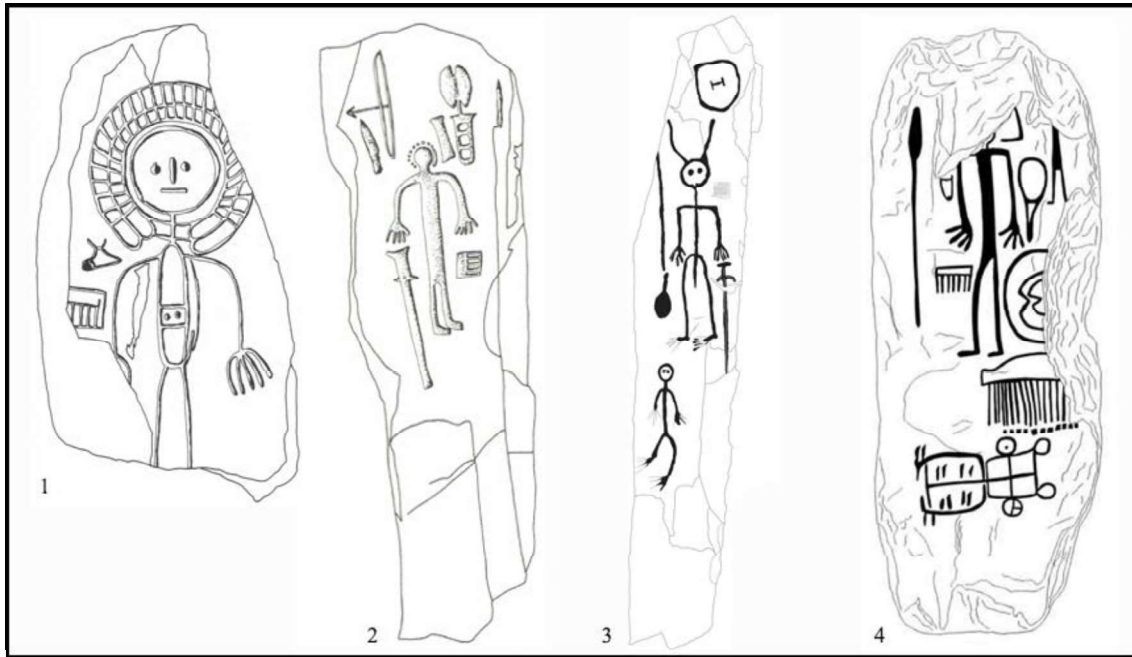


Figura 16 - 1. Estela de Torrejón el Rubio II; 2. Estela de Capilla III; 3. Estela de Esparragosa de Lares III/Bodeguilla; 4. Estela de Guadalmez.

posibilidades que ofrecen las líneas paralelas entre sí, de modo que hay que buscar aquellos cordófonos que puedan tener dicha forma, o bien en aerófonos compuestos de varios tubos, donde las líneas actuarían como posible separación de dichos tubos. Manteniendo el supuesto del instrumento de cuerda se apuntaría a la posibilidad de que se trataran de calcófonos o salterios, donde las cuerdas atraviesan por completo la longitud del instrumento, compuesto por un soporte que actúa como caja de resonancia; si se opta por la interpretación del instrumento de viento, la opción más realista sería pensar en flautas de pan.

Si se observan las estelas donde se aprecia la problemática de la identificación entre peines e instrumentos, sólo la de Capilla III (Catálogo 11), que comparte forma con una de las representaciones de Celestino, y la de Guadalmez (Catálogo 16), por su problemática del doble peine. Las otras no deben tener en consideración problema alguno en la interpretación como instrumentos musicales.

En la estela de Capilla III Celestino identificó el objeto a la altura como un instrumento musical (2001: 374). El matiz que invita a pensar en esta posibilidad es el vástago que aparece en la representación y que cierra el cuerpo. Un peine ha de tener las púas abiertas para poder ser utilizado. Así pues, la interpretación como un peine queda descartada para dejar esta representación como la de un instrumento musical.

La estela de Guadalmez es más complicada. Ninguno de los dos elementos presenta un vástago que cierre el cuerpo. El armazón del que salen las líneas paralelas puede dar información al respecto, siendo recto en el de la parte superior, cuyos extremos parten de los laterales de la caja; la forma del inferior, al contrario que la composición genérica de la superior, recuerda a modelos de peine del Mediterráneo. Por ello, y ante la premisa de la ausencia de elementos repetidos en las escenas, la representación inferior correspondería al peine, y la superior al instrumento musical.

# Clasificación de instrumentos musicales

Indicadas las maneras de separar los instrumentos musicales del resto de elementos que aparecen en las estelas, para facilitar su estudio conviene agrupar sus representaciones en distintos grupos que compartan una serie de características.

Aunque en la mayoría de las interpretaciones puede hablarse de cordófonos, el criterio aplicado para distinguir entre los instrumentos es según la facilidad de la interpretación de la representación como un instrumento musical, resultando así tres grupos de clasificación:

1. Representaciones que muestran claramente un instrumento musical. Este grupo está conformado por estelas como la de Cortijo de la Reina I o Luna/Valpalmas. Estas estelas muestran instrumentos de cuerda, aquellos fácilmente reconocibles por presentar una serie de características en su forma, que, representadas tal y como se entiende el instrumento musical, no dejan lugar a dudas. Es un grupo pequeño, conformado por cordófonos.
2. Representaciones que no muestran con total claridad un instrumento musical, pero presentan una serie de rasgos que permiten la interpretación como tal. Son representaciones que pueden compartir alguna característica formal con representaciones de instrumentos musicales, pero su forma o algún otro elemento genera dudas sobre su interpretación. Hay que recurrir a la búsqueda de factores determinantes mediante la comparación entre estelas para alcanzar resultados. Las posibilidades de interpretación son más amplias que en el grupo anterior, pudiendo hablar de un mayor rango de instrumentos musicales,
3. Representaciones que no presentan ningún indicio de que se trate de un instrumento musical, pero tampoco presenta rasgos para identificarse como otro objeto. Se trata de un conjunto muy subjetivo, en el que la intuición, y la intencionalidad de querer ver el instrumento, son fundamentales. Para este grupo no se habla de la presencia de instrumentos, sino de una alternativa teórica de que lo sea.

### *Representación evidente*

Hasta el momento sólo cordófonos abarcan este grupo y en una selección de casos muy limitada, en aquellas representaciones que parecen un *phorminx* de estilo griego.

#### *Capilla IV (Catálogo 12)*

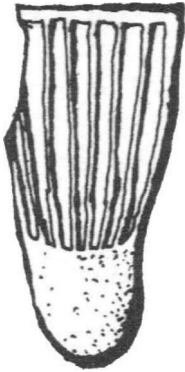


Aunque la interpretación como cordófono resulta evidente, se trata de la representación más difícil de todo este grupo. La estela presenta una fractura que impide la visibilidad completa del elemento, afectando además a una parte considerable del mismo, eliminando una parte de la representación en sí.

- La caja de resonancia es la más parecida a una forma ovoidal de todo el conjunto. No obstante, está cortada abruptamente en la parte que coincide con las representaciones de las cuerdas, en una línea recta, por lo que esta forma recuerda más a las cítaras de cuna griegas que a las liras.
- En su interior, la caja de resonancia no presenta ningún elemento que lleve a pensar en que dibujaran el puente o la presencia de una perforación en la caja para el sonido.
- El brazo izquierdo y parte del vástago es lo que se aprecia del resto de la estructura del armazón. Si bien cerca de la línea de fractura se aprecia el saliente de otra línea más paralela al brazo y perpendicular al vástago, la forma de la caja de resonancia invita a pensar que ese saliente es una representación de otra cuerda, y que el brazo de la parte derecha está completamente perdido. En el cruce entre el vástago y el brazo conservado no se aprecia ningún tipo de detalle, y parece que forman una única pieza.
- Sólo pueden apreciarse con claridad dos cuerdas. Si se aceptara como un instrumento de dos cuerdas, perdería los paralelos considerados hasta la fecha, ya que estos presentan un mínimo de tres cuerdas. La pequeña línea que sale junto a la fractura podría ser la tercera cuerda, algo que respalda la forma de la caja de resonancia, que, aunque también fragmentada debido a la fractura, conserva más de la mitad de su forma, de modo que dicha curva conservada puede llevarse al lado perdido, y habría espacio para una tercera cuerda, que sería la representación que sólo se ve su parte final junto al vástago, y al brazo derecho, del que no se

conserva nada. Así pues, habría un total de tres cuerdas, lo que sí tiene paralelos en otros instrumentos.

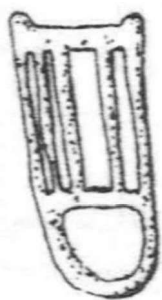
*Herrera del Duque* (Catálogo 17)



Representación de lo que a tenor de las interpretaciones, se ha tratado como un instrumento musical de cuerda. Lamentablemente no se conserva la totalidad de la representación, debido al estado de conservación de la estela en la parte superior izquierda de la misma, aunque ello no altera la visión del instrumento, ya que los elementos que no se conservan no han desaparecido por completo, sino de forma fragmentaria. De este modo, aunque su visualización no sea completa, se puede hablar de todo sin necesidad de interpretar como podría ser la parte no conservada.

- Presenta un total de seis cuerdas, que, al igual que los brazos del armazón, presentan una suave disposición en abanico. Esta característica no implica que la longitud de la cuerda sea el único elemento de la afinación. Instrumentos con esta colocación de las cuerdas presentan además tensores o elementos destinados a la afinación que en esta representación no pueden apreciarse.
- La caja de resonancia tiene una forma similar a la de un semicírculo, pero en la parte superior, en la parte en la que coincide con la representación de las cuerdas, presenta una pequeña concavidad en vez de una línea recta. Si bien no es un elemento que cambie su interpretación, sí que resulta distinto a aquellos cordófonos en los que esta distinción se hace a través de una línea recta.
  - o La caja de resonancia no presenta ningún añadido, de modo que no se puede observar la presencia ni de una perforación en la caja de resonancia ni de un puente por el que las cuerdas pasarían. Esto puede ser debido al esquematismo de la representación, que tampoco presenta muchos detalles del instrumento.
- Los instrumentos musicales de las estelas serían una evidencia del contacto con el Mediterráneo, especialmente con Grecia. Para esta época, las liras no presentaban esta forma, pues se caracterizaban por una caja de resonancia con forma ovoidal, mientras las cítaras sí presentaban una forma más similar a un semicírculo, como es este caso. Estamos por tanto ante una cítara de cuna al estilo griego, con seis cuerdas.

*Zarza Capilla I* (Catálogo 18)



Representación de lo que a tenor de las interpretaciones se trata de un cordófono. Aunque no resulta fácil de apreciar a simple vista, presenta un total de tres cuerdas, junto a dos brazos en los extremos, que sujetarían en la parte superior un vástago de madera, y rematando el conjunto por la parte inferior, una caja de resonancia.

- Si el número de cuerdas es de tres y no dos como parecía inicialmente en el dibujo es importante. El número de cuerdas, independientemente de si hablamos de una lira o de una cítara, no debe bajar de tres, ya que no hay casos de cordófonos que presenten una cifra inferior a tres cuerdas. Así pues, la visualización de este número de cuerdas reafirma lo que ya se aprecia por la forma, que se trata de un instrumento de cuerda.
- Volviendo al tema de la identificación, el mundo de las estelas está claramente vinculado a los contactos comerciales con el Atlántico y con el Mediterráneo. Los instrumentos musicales serían una evidencia del contacto con el Mediterráneo, especialmente con Grecia. Para esta época, las liras no tenían esta forma, y presentaban una caja de resonancia con forma de ovoide, mientras las cítaras sí presentaban una forma más similar a un semicírculo, como es este el caso.
- Tal y como está realizado el dibujo, ninguna de las líneas se superpone a otras, pero las cuerdas deberían estarlo, al menos respecto a la caja de resonancia, que forma un marco con los brazos, siendo posible la distinción con el vástago superior, presente ante el hecho de que los brazos sobresalen por encima del vástago, algo que este también hace lateralmente en el brazo situado a la derecha de la representación.
- La caja de resonancia parece completamente hueca en su interior dada su forma de representación, con unos bordes de un grosor muy similar al que presentan los brazos, el vástago y las cuerdas. Esto podría ser por la forma de dibujo, el estilo utilizado, o bien porque querían marcar esa diferencia. Dado el tamaño que presenta el interior de la caja de resonancia, resulta demasiado grande para ser considerado como un orificio en la caja de resonancia, y podría tratarse de algún

tipo de ornamento, algo que no parece lógico ante la ausencia de otros detalles en otras partes de la representación

- Esta estela no muestra indicios por ninguna parte del puente, lo cual tampoco es un problema ya que sí podría haber una perforación de la caja de resonancia. No obstante, su disposición de elementos no varía, sea un agujero para reforzar la sonoridad o una forma de decorar el instrumento.
- Las cuerdas y los brazos aparecen representadas de forma paralela unas con otras, lo que descarta la disposición en abanico, de modo que la afinación otra vez viene dada por el grosor y la tensión de las cuerdas, mediante un sistema de afinación inapreciable ante el esquematismo del dibujo.
  - Si bien tanto el vástago como los brazos tienen salientes, éstos difícilmente pueden ser tratados como un sistema de tensores que afinen las cuerdas.

#### *Cortijo de la Reina I (Catálogo 22)*



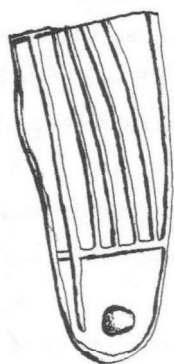
Aunque la estela no presenta desperfectos en esta parte, el dibujo no se puede apreciar con mucha claridad. Los elementos fundamentales para su reconocimiento e interpretación como un cordófono son fácilmente reconocibles. La particularidad de esta estela, además de presentar una interpretación clara del instrumento musical, es que aparece en un contexto arqueológico que puede ser datado.

- La caja de resonancia aparece claramente en la parte inferior, con una forma que recuerda a un rectángulo con las esquinas redondeadas. También podría ser una forma semicircular mal ejecutada, coincidente con las cítaras griegas de cuna de la época. Este tipo de caja de resonancia la aleja de la lira de la época, dado que no recuerda a una forma ovoidal.
- Los brazos y el vástago de la parte superior cierran un marco que utiliza la caja de resonancia para cerrarlo en la parte inferior. Los brazos son paralelos entre sí, y el vástago perpendicular a ellos. No se aprecia ningún elemento que sobresalga en sus extremos, de modo que vástago y brazos dan la sensación de ser un todo, aunque seguramente no sea el caso.
- En total este instrumento presenta siete cuerdas. La cuestión del dibujo es que resulta problemática la visión de las cuerdas ya que aparecen ligeramente

sobrepuestas en alguna ocasión. Aunque queda un margen para poder ver las siete, si quitamos las dos situaciones en las que esta superposición ocurre –en las cuerdas 3 y 4 empezando por la izquierda, y la primera por la derecha con el brazo de ese lado- hablaríamos de cinco cuerdas, un número que también sería correcto y apropiado para un cordófono de la época.

- En la caja de resonancia no se encuentran representaciones, de modo que no hay ningún elemento que pueda recordar a la presencia de un puente o de un agujero en la caja de resonancia para la sonoridad del instrumento.

#### *Capote Higuera la Real (Catálogo 24)*



En este caso, el instrumento presenta un total de cinco cuerdas, teniendo en cuenta que los dos extremos corresponderían a las varillas que actuarían como los brazos del instrumento. La estela está fragmentada ligeramente en la parte superior de la representación, de modo que una parte –ínfima- no se puede apreciar. Sin embargo, no supone un gran esfuerzo imaginar la forma completa del instrumento, ya que la parte perdida en esta representación afecta en exclusiva a parte del vástago superior, su unión con el brazo representado a la derecha, y la posible longitud total de tres de las cuerdas.

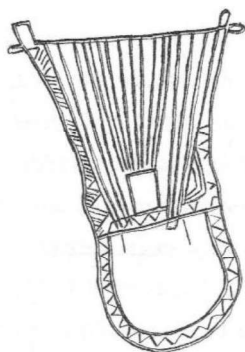
Dado que la forma queda bien definida pese a esa ligera deficiencia de conservación, lo cual no resulta grave para la identificación del objeto, su posible redibujo ante los datos disponibles, podemos abarcar diversos datos sobre este instrumento:

- Se trata de una cítara de cinco cuerdas, con una caja de resonancia de forma similar a un semicírculo, con dos brazos que parten en su extremo superior, sujetando un vástago en la parte superior. Esta estructura genera un espacio en su interior que es donde se observa la representación de las cuerdas.
  - o La forma no puede confundirse con una lira de la época al estilo griego dado que éstas tenían una forma ovoidal en su caja de resonancia, fruto de la tradición del uso del caparazón de tortuga para su elaboración. En esta, observamos una clara línea recta y otra ovoidal formando un semicírculo, una señal que parece apoyar más una caja de resonancia de origen antropoide que una de origen natural.



- Aunque las cuerdas estuviesen completamente representadas, y pudiese estipularse su tamaño, uno de los factores de la afinación es el grosor de la cuerda y la tensión de la misma, dos elementos aquí imposibles de visualizar, por lo que el instrumento no ofrece información acerca de su posible afinación.
- Un detalle muy interesante es que una de las cuerdas atraviesa el espacio destinado a la representación de la caja de resonancia. Este detalle resulta fundamental, las cuerdas no llegan sólo hasta la caja de resonancia, como puede ocurrir en las liras que se han encontrado en las tumbas reales de Ur, sino que estas se superponen a la caja de resonancia, ya que de este modo la vibración se transmite mejor y se amplía así su sonoridad.
- Hay un detalle en la representación de la caja de resonancia lo que seguramente sea el puente de este instrumento. Se trata de un elemento prácticamente circular que aparece en la parte inferior del instrumento. Se puede plantear la hipótesis de que este elemento en realidad no sea el puente –un elemento prácticamente obligatorio para transmitir la vibración de las cuerdas- sino un agujero practicado en la superficie de la caja de resonancia. Los instrumentos de cuerda actuales presentan estos orificios –por ejemplo la guitarra- para maximizar la capacidad sonora del instrumento. Aunque no se tratara del puente, este agujero suele ser ubicado –en la actualidad- cerca del mismo, y su representación puede ayudar del mismo modo a distribuir los elementos que tendría que presentar el instrumento musical.
- No se aprecian detalles tales como las posibilidades de afinación del instrumento, esto es, no se aprecian posibles tensores ni ningún tipo de sistema que permita modificar la variación de los tonos de las cuerdas, aunque lo lógico es pensar que tuviese alguno.
  - o La distribución en paralelo, tanto de las cuerdas como de los brazos, niegan la posibilidad de que el instrumento tuviese una distribución de las cuerdas en abanico, lo que si nos permite decir que la longitud de las cuerdas bien podría ser la misma, y que la afinación de éstas dependiese de un sistema de afinación externo, que, como se ha mencionado previamente, no ha sido representado.

### *Valpalmas* (Catálogo 25)



Se trata del que posiblemente sea el el mejor cordófono representado en las estelas, ya que no sólo es el más grande en importancia dentro de la composición de una estela, sino que se aleja del esquematismo para presentar un gran nivel de detalle. Así mismo, también destaca el hecho de que una representación así se aleje de los principales focos de estas estelas. Aunque la estela presenta algunas fracturas, el instrumento no se ve afectado

por ninguna, por lo que puede apreciarse sin ningún tipo de problema.

- La caja de resonancia presenta una forma similar a la de un semicírculo o semióvalo, con una forma curva en la parte inferior y rematado por una línea recta en la parte superior. Presenta una banda decorativa en el borde con forma de zigzag, que genera unos triángulos en su diseño, y que también puede apreciarse en los brazos, no así en el vástago de la parte superior.
  - o Esta decoración en las bandas deja un claro espacio sin rellenar en lo que sería el interior de la representación de la caja de resonancia. No se puede asegurar que sea una perforación de la misma, ya que sería demasiado grande y se hace para diferenciar la decoración, de modo que seguramente estemos ante una parte lisa, en la que no se ha querido hacer mayor hincapié.
- Los brazos que conforman el armazón también presentan una decoración en zigzag al estilo del visto en la caja de resonancia, de modo que presentan la particularidad de que para su representación no se utiliza una única línea de iguales características a las de las cuerdas, sino que tienen rasgos propios y diferentes, así como un mayor grosor evidente, dado que su dibujo genera una superficie que no se da en las cuerdas. De esta manera, caja de resonancia y brazos están unidos y forman un todo, algo que no sucede con el vástago, cuya representación es una única recta –por lo tanto sin decoración– en la parte superior, perpendicular tanto a los brazos como a las cuerdas.
  - o Es un detalle importante que caja de resonancia y brazos estén tratados como un todo. En la Antigua Grecia, las cítaras se fabricaban de modo que el mismo material de fabricación –madera– era empleado para realizar

ambos elementos. Para las liras, aun cuando se comenzaron a realizar cajas de resonancia en madera, los brazos seguían siendo de otro material.

- Entre las cuerdas, y junto a la parte superior de la caja de resonancia, hay un pequeño elemento rectangular que acorta la representación de algunas líneas en lo que sería el marco para las cuerdas; este elemento posiblemente sea el puente del instrumento. Es un elemento prácticamente obligado en los cordófonos –aunque hay algunas excepciones- dado que este elemento permite transmitir mejor la vibración de las cuerdas a la caja de resonancia. La presencia de un puente confirma el número de cuerdas que presenta el instrumento, ya que por el puente cada cuerda sólo pasa una vez, lo que además permite la fijación de las mismas, y su distribución en lo que es el conjunto del instrumento. Su ubicación, aunque extraña, puede deberse a que lo importante del puente es que ayude a transmitir la vibración, y por tanto el dibujante le haya concedido un espacio propio dentro del conjunto.
- Este instrumento presenta un total de nueve cuerdas, que es, además, el número máximo de cuerdas que presentan los instrumentos musicales de la Antigua Grecia con los que este presenta similitudes. El número de cuerdas viene definido por lo que serían el número de líneas representadas con dirección hacia el puente.
  - o El resto de líneas, que unen directamente el vástago con la caja de resonancia, no son cuerdas que se utilicen para tocar, y podrían ser las mismas cuerdas que van al puente, pero que en el vástago podrían presentar un nudo y al ser de mayor longitud, vuelvan hacia abajo, como sobrantes de cuerdas presentados en otros instrumentos como en el Antiguo Egipto, donde las cuerdas estaban rematadas por cintas, que daban vistosidad al igual que servían para la afinación del instrumento. Por otra parte, sólo se aprecian 6 de estas líneas, tres a cada lado del grupo central de nueve cuerdas que pasarían por el puente, de modo que pueden tener otro significado que resulta desconocido, ya que de ser la primera posibilidad, sería más lógico pensar que hubiese 18 líneas en total.
- En el cruce que forman los brazos y el vástago superior se observan pequeños detalles que no forman parte de un todo, y que sobresalen, tanto superior como lateralmente, identificados por algunos autores como los tensores de las cuerdas.
  - o No parece factible que estemos ante los tensores, ya que en caso de ser así debería haber uno para cada una de las cuerdas, cosa que no se aprecia en

la representación, de modo que seguramente se trate de los propios brazos y el vástago de la parte superior, que no forman un todo como ocurre con los brazos y la caja de resonancia, siendo piezas distintas que se unieron posteriormente para la fabricación del instrumento. De cara a la afinación del instrumento no parece haber un sistema propiamente representado, por lo que seguramente se base en el la cuerda atada al vástago mediante un nudo corredizo que permita modificar la tensión. Esta teoría se apoya en que las cuerdas se representan dos veces, mediante un nudo en el vástago superior que genera que la cuerda se muestre tensada y el sobrante como una decoración. Estas cuerdas serían de mayor longitud para facilitar su agarre –del mismo modo que los instrumentos egipcios usaban cintas para ello- y así poder estirarlas mediante ese nudo para afinarlas, pero no se aprecia en la representación.

- Tanto los brazos como las cuerdas se disponen en forma de abanico. Esto implicaría una diferenciación en lo referente a la longitud de las cuerdas, y por tanto, sería un factor que se añadiría a la afinación de las cuerdas, junto a su grosor y tensión.

\* \* \*

Todos los instrumentos aquí incluidos guardan un gran parecido con los *phorminx* griegos, si bien varía el número de cuerdas, es algo que también sucedió con el instrumento griego, de modo que si se consideran como tales, estamos ante un conjunto de cítaras. Si ordenamos los instrumentos pertenecientes a este grupo según su número de cuerdas, tenemos que las estelas de Capilla IV (Catálogo 12) y Zarza Capilla I (Catálogo 18) son los que presentan un menor número de cuerdas con tres, seguidos por Capote Higuera la Real (Catálogo 24) con cinco, Herrera del Duque (Catálogo 17) con seis, Cortijo de la Reina I (Catálogo 22) con siete, y la de Luna/Valpalmas (Catálogo 25), la que más, con nueve. La presencia de un mayor o menor número de cuerdas está ligado al desarrollo tecnológico del instrumento, ya que los primeros cordófonos de tradición griega tenían un número de cuerdas no superior a tres, cifra que se fue ampliando con el tiempo hasta que su tradición pictórica los llevó a la representación con siete cuerdas, que no refleja la totalidad de las cuerdas que se incluían en los instrumentos, presentando un

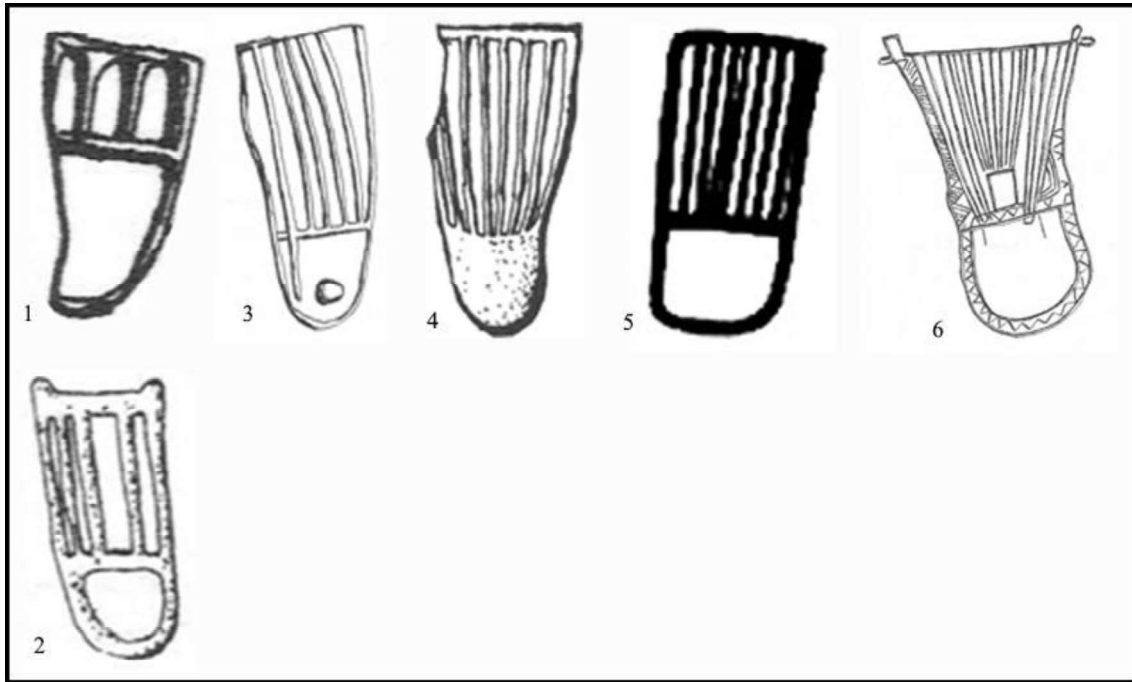


Figura 17 – Cuadro de cítaras de las representaciones orientadas, y ordenadas según el número de cuerdas. 1. Capilla IV; 2. Zarza Capilla I; 3. Capote Higuera la Real; 4. Herrera del Duque; 5. Cortijo de la Reina I; 6. Luna/Valpalmas.

menor número de cuerdas en los momentos iniciales del mismo. De este modo, las dos estelas con el menor número de cuerdas serían las más antiguas. De este modo, la zona III –Valle del Guadiana-Zújar– sería, según esta regla, la zona con las representaciones más antiguas.

La estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25) es en la que mejor representado aparece el instrumento musical a nivel de detalle de este conjunto, además de ser la primera descubierta, gracias a la publicación de Fatás en 1975. Por ello, los estudios gustan de utilizarla como referencia para buscar analogías con otras representaciones a fin de buscar los máximos paralelos posibles. Uno de estos paralelos es con la *kithadoros* de Kalamión. Aunque el número de cuerdas varía en dos, teniendo siete el griego y nueve el modelo peninsular, ambos comparten la característica, presumiblemente muy importante, de que las cuerdas convergen hacia un único punto, que en la representación de la estela presenta una forma rectangular, y semicircular para el griego (Mederos, 1996: 119). Esto implica un sistema de construcción similar, en el que las cuerdas se colocan en forma de abanico, pasando por un punto común. Mi opinión al respecto es que este elemento es el puente, que se ha colocado en esta zona para darle visibilidad. La función del puente radica en transmitir la vibración de las cuerdas a la caja de resonancia, algo

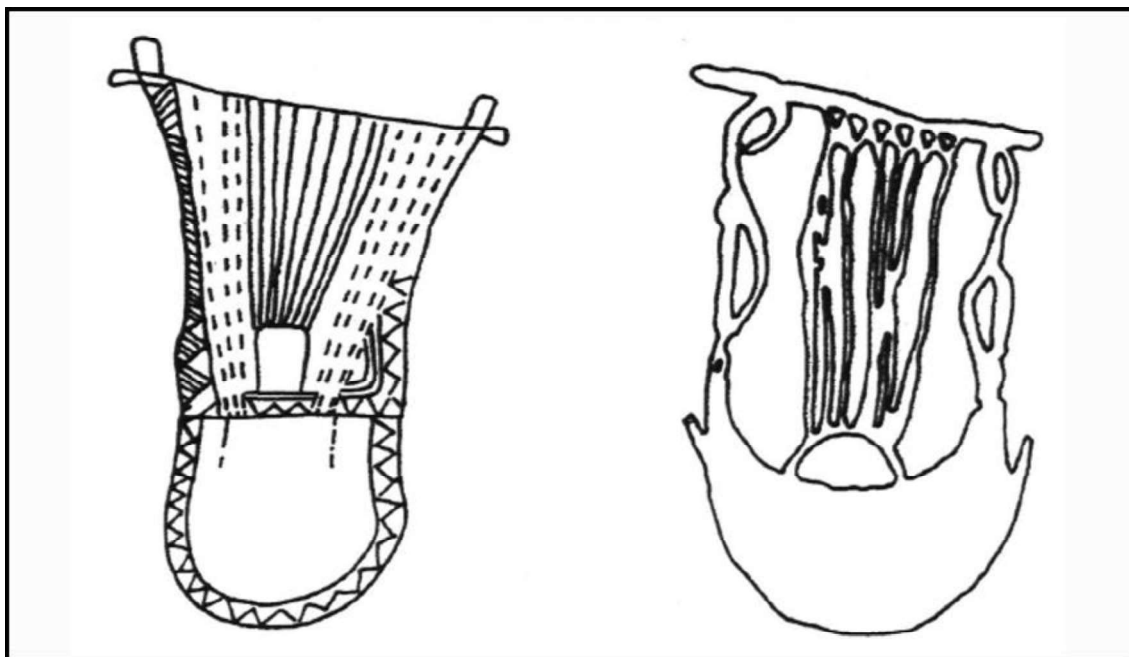


Figura 18 – Comparación entre la cítara de Luna y el *kitharoros* de Kalamión (Mederos, 1996: fig.2).

que las cuerdas no pueden hacer por sí mismas en los extremos donde están atadas/fijadas/sujetas, ya que en esos puntos la vibración es menor. Por ello, se coloca una pieza capaz de transmitir las vibraciones a la caja de resonancia, que permite la amplificación de los sonidos. Junto a esta representación de un elemento fundamental para la utilidad del instrumento, ambos presentan una caja de resonancia similar, con forma semicircular y brazos ligeramente abiertos (Mederos, 1996: 120). Para el resto de elementos podemos observar las mismas propiedades, aunque la presencia del puente no es apreciable, a excepción quizás de la estela de Capote Higuera la Real (Catálogo 24) que presenta un elemento ovalado en lo que sería la caja de resonancia.

Si se observan las cajas de resonancia, todas, a excepción de la de Herrera del Duque (Catálogo 17) tienen la parte superior acabada en una línea recta. La representación de Herrera del Duque presenta una concavidad hacia dentro de la misma. Las liras griegas se fabricaban a partir de cajas de resonancia con forma ovoidal por la tradición de su fabricación original con el caparazón de una tortuga, mientras las cítaras se fabricaban en madera. De modo que todos los casos aquí representados son cítaras, de modo que hay que considerar que los brazos estén fabricados con el mismo material, y por tanto, la caja de resonancia tenga su espacio en el interior de los brazos.

### *Representación factible*

A diferencia del grupo anterior, este no sólo abarca instrumentos musicales de cuerda, también puede hacerlo tanto de aerófonos como de instrumentos de percusión en sus distintas variantes.

#### *Logrosán (Catálogo 3)*



Pese a que la figura no está completa y falta una parte por la rotura de la estela, observo una clara similitud con el objeto representado en la estela de Belalcázar (Catálogo 8), que me lleva a identificarlo como el mismo objeto. La única diferencia apreciable es que en el caso de la estela de Belalcázar el elemento está unido a las dos líneas que se juntan en uno de sus vértices. Si para este dibujo se aplica como correcta la interpretación de un instrumento de percusión, como ocurre con su homónima, sería el segundo caso en el que unos crótalos o similar aparecen en las representaciones de las estelas.

#### *Torrejón el Rubio II (Catálogo 5)*



Se ha considerado como un instrumento musical dado que en la misma estela aparecen tanto la fíbula –de antenas- como una hebilla de cinturón, los dos objetos con los que esta representación podría dar lugar a dudas. No obstante, la interpretación de instrumento de cuerda que defiende Celestino Pérez no me parece del todo acertada, o, al menos, es arriesgada. Su forma completamente rectangular, en la que –dado que hay una línea de fractura que impide ver el lado izquierdo- parece ser más ancha que larga, se aleja de la forma que presentan aquellas representaciones en las que se ven claramente los cordófonos. Esta singularidad me lleva a pensar en la posibilidad de que puede no ser un instrumento de cuerda, y tal vez se trate de un instrumento de viento, que, aunque no haya una constatación arqueológica clara – pese a que en Grecia tiene referencias literarias claras-, es lo suficientemente antiguo y sencillo de elaborar como para que pueda darse en la época, una flauta de pan.

De este modo, primero marcaré los indicios de por qué puede ser un cordófono, y posteriormente las razones por las que podría ser un aerófono:

Cordófono:

- Al igual que en las interpretaciones más convencionales, puede verse una caja de resonancia, un brazo –el otro no puede verse debido a la fractura de la imagen, pero debería seguir el mismo esquema-, vástago y cuerdas.
- Celestino Pérez indica que una de las cuerdas, haciendo un total de cuatro visibles, penetra en la caja de resonancia, al igual que ocurre en la estela de Capote. Higuera la Real, lo cual es una vinculación clara con los cordófonos.
- Si se tiene en cuenta la interpretación de Celestino Pérez de las cuerdas, y una atraviesa la caja de resonancia, no tiene sentido la línea que separa la caja de resonancia de las cuerdas en la parte superior. Esto es debido a que en ese caso el brazo carecería de grosor, y dicha línea tendría que llegar hasta él. Al no hacerlo, sería más propio pensar que el brazo tiene grosor, perdiéndose la referencia a la estela de Capote (Catálogo 24), aunque otras representaciones, sí muestran grosor en los brazos, que, en esta representación, presenta claramente caja de resonancia y brazo como un todo.

#### Aerófono:

- La forma: Aunque se trata de un dibujo esquemático, en las estelas del grupo anterior la proporción entre largura y anchura se posicionaba a favor del largo del instrumento, superior al ancho. En este caso, parece ser al revés, y con la misma disposición de los elementos, la anchura gana a la longitud –bien es cierto que en el fragmento conservado, la relación parece de 1:1, pero hay que tener en cuenta que la línea de fractura afecta no a su longitud, que se muestra claramente, sino a su disposición en horizontal, por lo que la anchura mostrada no es máxima- lo que no coincide con las disposiciones previas.
- La flauta de pan, dada su configuración como diversas flautas unidas que el intérprete ejecuta para producir sonidos, necesita de distintas longitudes de tubo para que los sonidos sean diferentes entre sí. Si bien puede ser obra de la ejecución del grabado/dibujante, se aprecia una ligera progresión en la longitud de los elementos que Celestino toma como cuerdas, pero que podrían ser los tubos de la flauta.
- Los tubos en una flauta de pan han de estar firmemente sujetos unos con otros, para lo cual han de ser fijados en toda su longitud. Esto puede lograrse mediante cintas que engloben a todos los tubos, siendo necesarias un mínimo de dos, una en la parte superior y otra en la inferior de los tubos. En la parte inferior –donde



están las boquillas para soplar- es necesaria la mayor fijación, y en la superior, una que impida que se muevan. Por ello, lo que se interpreta como una caja de resonancia podría ser esa cinta que actúa como fijación –también se pueden utilizar resinas para fijar los tubos entre sí, pero para poder reparar el instrumento esta no puede ser demasiado fija, de ahí la importancia de esa cinta- y la interpretación de las cuerdas ser en realidad, la separación entre los tubos. La interpretación del vástago podría ser la cinta colocada en el extremo del tubo como seguridad.

### *Belalcázar* (Catálogo 8)



Objeto que ya Celestino en 2001 marca como un posible instrumento de percusión, indicando la posibilidad de que se trate de unos crótalos, aunque inicialmente se trató como posible hacha enmangada en un astil. El conjunto está acompañado de una línea en la parte superior, que si bien podría no significar nada, permite un mejor paralelismo con la estela de Logrosán I (Catálogo 3). Dicha afirmación puede ser tomada como cierta, ya que este tipo de idiófono presenta una larga presencia en la música antigua, pero no es la única interpretación posible. Su forma también puede recordar a unas pinzas, por ejemplo.

### *Capilla III* (Catálogo 11)



Nos encontramos ante un objeto muy similar al de Torrejón el Rubio II (Catálogo 5), por lo que las consideraciones previas también son aplicables en este, con las salvedades de que aquí aparece completo –manteniendo esa relación de 1:1 entre longitud y anchura, de forma aproximada-, y con cierta ejecución que parece inclinarlo más hacia un cordófono que a un aerófono, pese a que el grosor de las cuerdas resultaría demasiado, la visión de los tubos es más difícil. Ante este caso, parecería que se trata de un cordófono, y dada la similitud de ambos objetos, el de Torrejón el Rubio II (Catálogo 5) por analogía con este.

*El Viso II* (Catálogo 13)



Si bien la forma de este objeto recuerda claramente a la de un instrumento musical de cuerda, hay indicios de que pueda no serlo. La otra posibilidad de interpretación es que se trate de un carcaj. Como ya explico en las diferencias entre cordófono y carcaj, este “portador de flechas” puede ser transportado en la cintura, como aparece catalogado en la imagen pertinente, pero en la estela no aparece ningún arco, lo que quita fuerza al argumento del carcaj. Además, en contra de la interpretación musical, esta representación carece de cuerdas, aunque puede ser explicado dada la superposición de elementos que hay en la imagen, esto es, aparte del objeto, una espada y la figura humana.

De cualquier modo, la mayor complicación cara a la interpretación de este elemento como un carcaj es que su forma estaría invertida en relación a las formas típicas de carcaj, en las que la parte ovalada está en la parte inferior, rematado en la parte superior por una forma recta que facilita en mayor medida que una ovalada, el agarre de las flechas.

Así pues, ante el reconocimiento de una forma ovalada rematando un armazón que recuerda a los cordófonos del primer grupo, este elemento puede ser catalogado como un instrumento de cuerda, aunque la duda de la interpretación puede estar presente.

*Guadalmaz* (Catálogo 16)



La gran particularidad que presenta esta estela es la presencia de dos objetos que pueden ser fácilmente reconocibles como peines, aunque una de ellas guarda una mayor relación formal con los elementos representados en las estelas de Torrejón el Rubio II (Catálogo 5) y Capilla III (Catálogo 11) identificados como instrumentos musicales.



Ambos pueden ser identificados como peines, algo que de ser así sería la única estela en la que uno de sus elementos aparece repetido. Así pues, uno de ellos no debería ser visto como un peine, y vincularse a estelas con instrumento musical como se ha mencionado previamente. De ser así, dadas las formas que presentan, el segundo, de menor tamaño en la estela, sería el más apropiado para ello. El único problema –además en ambos casos– es la ausencia de un vástago en la parte superior –que sería la parte

inferior en el dibujo-, en perpendicular con unos brazos y cuerdas –si fuese un cordófono- o de la sujeción de los tubos –si nos decantamos por un instrumento de viento-

*Espejo (Catálogo 23)*



Aunque sí que se trata de un objeto que se identifica con un calcófono, no existe una referencia clara a esta forma, además de que en los salterios las cuerdas tienen la máxima longitud posible dentro del armazón, y para ello, en este caso deberían estar orientadas de forma perpendicular a como aparecen reflejadas.

La posición en la que está, a la altura del hombro izquierdo, podría vincularlo a la posibilidad de una fíbula, pero al igual que ocurre con Esparragosa de Lares III/Bodeguilla (Catálogo 15), las líneas del interior impiden esa posibilidad. Si se aceptara que se trata de un instrumento, el calcófono o salterio sería la única posibilidad viable.

\* \* \*

En este grupo donde se puede apreciar completamente la riqueza que puede ofrecer el ámbito musical a las interpretaciones, ya que hay posibilidades de instrumentos de viento, cuerda y percusión. Sin embargo conviene mantener la precaución con las interpretaciones, ya que no son elementos que puedan asegurarse como instrumentos musicales, o el tipo de instrumento que se tiene delante.

El primer grupo –imágenes 1 a 3 de la fig. 19-, abarca aquellos instrumentos musicales cuya interpretación se aproxima a los peines o las hebillas de cinturón. Si se acepta el supuesto de que son instrumentos, siendo el caso de Guadalmez (Catálogo 16) el más confuso, es necesario analizar de qué tipo de instrumento se trata, ya que pueden ser tratados como flautas de pan o como salterios. Mi opinión, en base a la franja superior y a su forma, es que podrían tratarse más de aerófonos que de instrumentos de cuerda, y que la población ibérica, una vez asumida la interpretación de instrumentos musicales en las estelas, a partir de los contactos culturales con el Mediterráneo, incluyeran también otros instrumentos presentes previamente en la zona, teniendo en cuenta que las flautas de pan son un instrumento cuya elaboración no es muy complicada y tiene su reflejo en multitud de culturas.

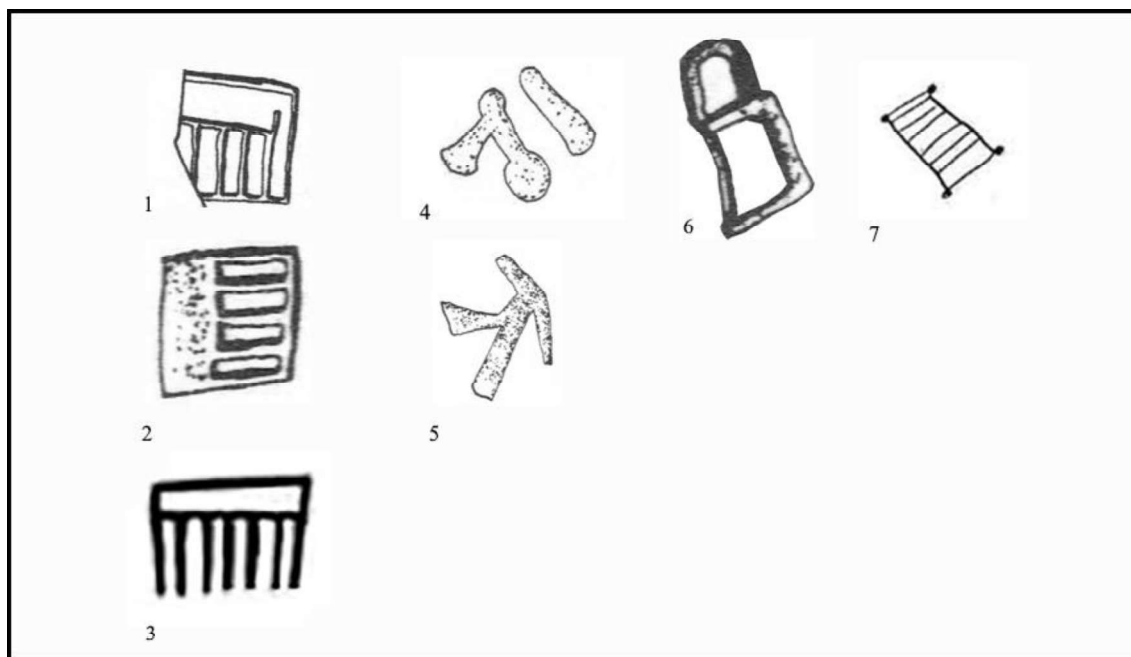


Figura 19 – Cuadro de los elementos considerados posibles instrumentos musicales, ordenados según su forma. 1. Torrejón el Rubio II; 2. Capilla III; 3. Guadalmez; 4. Belalcázar; 5. Logrosán I; 6. El Viso II; 7. Espejo.

El segundo tipo lo conforman las imágenes 4 y 5 de la fig. 19. En caso de tomar como cierto que están representando lo mismo, nos encontraríamos que el conjunto de elementos de la representación de Belalcázar (Catálogo 8) forman un todo a considerar en la interpretación, ya que en el caso de Logrosán (Catálogo 3) aparecen unidas. Ante la forma que presenta, se ha aludido a que puede ser un instrumento de percusión tales como los crótalos. No hay que olvidar que hay otros elementos presentes en las estelas, quizá no tan abundantes como la hebilla de cinturón o las fíbulas, como son las pinzas, una forma que también encaja con estos elementos. Por tanto, puede considerarse que sean ambos instrumentos musicales, pero siendo conscientes de la presencia de otros elementos que también justificarían su forma.

Pese a que Celestino justifica que en el Viso II (Catálogo 13) hay un instrumento musical de cuerda sobre la figura humana, hay razones fundadas para pensar que no sea así, algo que se manifiesta al extrapolar dicha representación. Si bien la forma presenta rasgos que lo pueden definir como una cítara de cuna –su forma con un extremo en forma de semicírculo, el cierre por el otro extremo con una línea recta y los brazos laterales-, es un objeto que no presenta las cuerdas –aunque se puede aludir a que en ese espacio también aparece la espada y parte de la figura humana-. La otra posibilidad para este objeto a mi juicio sería la del carcaj, pero la estela carece de una representación de arco

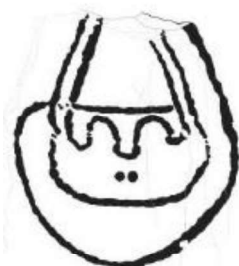
que lo defendiese. Parece factible la interpretación como un cordófono, pero queda mostrado que hay detalles que no terminan de encajar con esa visión.

La última de las imágenes de la fig. 19, la de Espejo, se ha identificado como un posible instrumento musical de cuerda, incluso aludiendo a que se trate de un salterio o calcófono, aunque estos instrumentos suelen aprovechar la longitud máxima del objeto en cuestión, tipológicamente no es correcto, pero haría más factible otro tipo de explicaciones, como que se tratara de una parrilla.

### *Representación dudosa*

La presencia de instrumentos de viento se reduce en esta ocasión, siendo los instrumentos de percusión los que, junto a los cordófonos, van a tener aquí mayor importancia.

#### *Aldeia Velha (Catálogo 1)*



Escena que podría vincularse con las interpretaciones de cascos sobre las que ofrezco dudas en su identificación. Los detalles que presenta, ajenos en el resto de casos, lo convierten en un elemento especialmente susceptible sobre la cuestión de si se trata o no de un casco. Sin embargo, su posición en la estela y la explicación que dan los autores así parecen demostrarlo.

Aunque la imagen no se conserve completa por fracturas en la estela, se puede intuir la forma completa de la misma. La posibilidad de que sea un instrumento musical se basa en ciertos detalles que pueden interpretarse como partes de un instrumento musical, como los semicírculos debajo de la línea recta que funcionan como base del casco, o los dos puntos que se hallan debajo de dichos semicírculos. De la misma forma, la posición de la representación no apoya que se trate de un instrumento musical, y no hay paralelos en las estelas ibéricas, ni en los aportados por los autores externos, ni siquiera en las estelas daunias (Jiménez; Scardina, 2015) italianas de la Edad del Hierro.

#### *Aldeanueva de San Bartolomé I (Catálogo 2)*

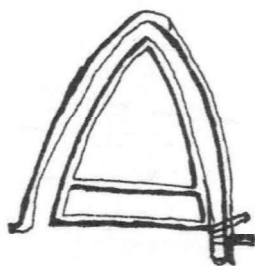


Aunque no se ha catalogado como un posible instrumento hasta la fecha, su forma similar al paralelogramo de Capilla I (Catálogo 10) me hace incluirlo aquí. Al igual que en ese caso, no hay indicios para pensar en

que realmente se trate de un instrumento musical, ya que si se trata de un cordófono no hay cuerdas, y las posibilidades de que sea un salterio o una pandereta son tan genéricas como cualquier otra posibilidad.

No obstante, la línea superior, que parece ligeramente curvada, podría indicar que se trata de una fíbula –lo cual está apoyado por su posición, cercana a un hombro de la figura humana- o inclusive un lingote, una posibilidad que aunque poco viable, parece más atestiguada en otro caso.

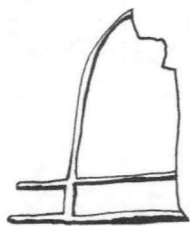
*Santa Ana de Trujillo (Catálogo 4)*



Formalmente esta representación se ha interpretado como un casco, pero presenta ciertos aspectos visibles en las cítaras de cuna. Primero la forma, en la que se aprecia una configuración que tiende hacia un perfil redondeado, rematado en una línea recta, si se considera como un instrumento orientado hacia abajo. La forma circular se aprecia más en el reborde que rodea la forma. Además, presenta las estructuras que pueden identificarse como brazos y vástago.

Las dificultades interpretativas se evidencian con la ausencia de elementos reconocibles como cuerdas, algo que ocurre con representaciones claras de instrumentos de cuerda. Su orientación, y la posición que ocupa en la parte superior de la estela -que carece de figura humana, pero cuya forma puede interpretarse como antropomorfa-, coincidente con la posición de la cabeza invitan a pensar en que se trata de un casco. Por tanto, dada su colocación en la parte superior de la estela, es un casco que se ha colocado donde estaría ubicada la cabeza. Hay representaciones de cascos con formas muy similares a esta, pero la lanza cruzada no encaja con una posición respecto a un antropomorfo, y esta representación presenta detalles que no aparecen en otras representaciones de cascos.

*Valencia de Alcántara III (Catálogo 6)*



Aunque esta representación se vincula con los cascos presentes en las estelas como ocurre con otros elementos en este grupo, esta en particular presenta, algunas peculiaridades, que llevan a pensar en la posibilidad de instrumentos mal identificados como cascos.

La estela no presenta una figura antropomorfa en su representación, de modo que como máximo puede interpretarse que la estela actúa como la figura humana, algo que dada su morfología, no se aproxima a la realidad.

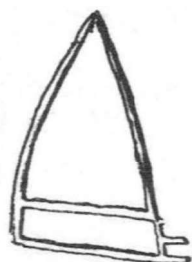
Aunque la estela sustituyese al antropomorfo, esta representación no se coloca en la parte superior de la escena, sino en el centro, de modo que su funcionalidad no concuerda con su ubicación. De este modo, y ante su forma de campana invertida presente en los cordófonos reconocidos como cítaras, la visión de este elemento como un casco presenta contradicciones. Del mismo modo, también presenta dos líneas paralelas entre sí, una en el extremo de la representación y otra paralela dentro de la representación, que puede ser la propia línea que delimita la caja de resonancia -si bien esta interpretación dejaría un espacio muy pequeño para la representación de las cuerdas, eso no es un límite en otras representaciones ya vistas-.

De la misma forma, ambas líneas paralelas sobresalen del esquema del armazón por el lateral conservado. Si bien en el cruce entre los brazos y el vástago es frecuente ver que alguna de las partes sobresalga, no así en la interior. Esto podría tener varios significados, aceptando que se trata de un instrumento musical:

- Ser un error en la representación.
- No ser el borde de la caja de resonancia. Esta situación es más compleja, ya que sería un elemento añadido no visto hasta ahora. En este caso la opción más lógica sería pensar en algún tipo de traste que se colocara entre las cuerdas para modificar la afinación de las mismas mediante el ajuste de su longitud.

De ser un instrumento musical, parece claro que se trataría de un cordófono, aunque no hay ningún elemento representado que indique la presencia de puente o perforación en la caja de resonancia, por lo que tampoco podemos aventurar la distribución de los elementos en la misma.

#### *Zarza de Montánchez (Catálogo 7)*



Como ocurre en casos anteriores de elementos identificados hasta la fecha como cascos, el elemento presenta una forma de campana invertida como la de una cítara, con líneas paralelas. La única diferencia es la presencia de dos rebordes en uno de los lados, uno continuando la línea que actuaría de vástago por el lado derecho, y

otra muy pequeña, paralela a este pequeño reborde, de interpretación dudosa, que podría verse como algún tipo de sistema de afinación, puede que bien relacionado con el posible traste de la anterior, o bien un tensor al uso.

### *Cabeza del Buey III (Catálogo 9)*

La particularidad de esta estela es que presenta dos elementos muy similares entre sí dentro de su conjunto, y, aunque existen interpretaciones al respecto, y ninguna cita al instrumento musical, sí que hay algunos elementos que no terminan de encajar con esas ideas.



El primero de los elementos, situado junto a la cabeza de la figura antropomorfa a la izquierda desde nuestro punto de vista. Para este elemento existen dos posibilidades: la primera es la designada por Celestino, que interpreta este objeto como un casco; la otra posibilidad es que se trate de una fibula. La interpretación de que se trate de un casco se apoya en su posición, cercana a la cabeza ante la imposibilidad de colocarla en otra parte por la posición del escudo, siendo la gran excepción de la presencia del casco en dicha posición, y a que Celestino Pérez interpreta la presencia de la fibula en otra parte de la estela. Para los defensores de que se trata de una fibula, indican que la posición de esta representación se encuentra en el punto apropiado para ello, encima del hombro, aunque se trate del hombro derecho en vez del izquierdo, como suele aparecer en estas representaciones.

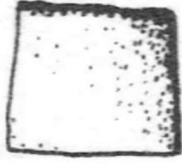


El segundo de los elementos, y, como puede apreciarse, bastante similar en forma al primero, es el que Celestino interpreta como la fibula, muy alejada de su posición convencional cerca de los hombros de una figura antropomorfa, colocándose junto a la cintura de dicha representación humana. Para defender su hipótesis de la fibula, Celestino recurre a la línea que sobresale de la representación para dirigirse hacia el cuerpo, que interpreta como la aguja de la fibula. Si se confirmase que el objeto superior no es un casco como defiende, sino la fibula, esta hipótesis quedaría totalmente invalidada, y no hay otra como tal, ya que los defensores de que la fibula es el elemento superior no saben cómo interpretar este objeto. Por ello, me remito a la estela de El Viso II (Catálogo 13) en la que el instrumento aparece junto a la cintura humana, aunque superpuesta. El problema es que se trata de un esquema tan simple que la identificación de un posible instrumento musical no es certero,



dejándolo, como ocurre en otras ocasiones, en interpretar que se trata de un calcófono o de una pandereta sin poder realizar mayores aproximaciones.

*Capilla I* (Catálogo 10)



Aparece como posible instrumento musical, siendo el único elemento que aparece en la composición de esta estela diademada. Está junto a la mano de la figura humana, y al no parecerse a ningún objeto conocido se aventura que puede ser un instrumento musical, aunque también está la posibilidad de ser un cinturón o un lingote. No presenta ningún elemento que permita vincularlo a ninguna opción, dado que no hay otros elementos en la estela que puedan descartarse.

En caso de que quisiese interpretarse como un instrumento musical, este sólo tendría en mi opinión dos posibilidades: La primera es que se tratara de un calcófono o salterio; la segunda es que se trate de una pandereta, de modo que en la representación sólo pueda apreciarse el armazón, dejando el interior, correspondiente a la membrana de dicho instrumento, hueco. Sin observar el conjunto entero de la representación precisar que se trata de un instrumento musical es muy complicado, y las dos posibilidades son tan genéricas que no aportan nada.

*Esparragosa de Lares I/Castuera* (Catálogo 14)



Aunque parece evidente la interpretación como una fíbula de codo, esta estela aparece aquí por una interpretación de este objeto como una lira por parte de Domínguez de la Concha en el *Catálogo de estelas decoradas del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz*, una obra a la que no he podido tener acceso, pero que seguramente se deba a que en la estela hay una línea que cruza al antropomorfo por el pecho que podría haberse identificado como la fíbula, y por ello este elemento se vería como un cordófono. No se aprecia ningún rasgo exclusivo ni característico en el mismo que pueda dar lugar a esa conclusión. Los rasgos de esta representación, en base al dibujo, llevan a pensar que se trata de una fíbula de codo.

*Esparragosa de Lares III/Bodeguilla* (Catálogo 15)

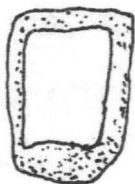


Elemento que aparece junto al hombro derecho de la figura humana, como ocurre en *Capilla I* (Catálogo 10), *Aldeanueva de San Bartolomé I* (Catálogo 2) y *Cerro Muriano I* (Catálogo 21). En esta ocasión el interior

aparece con una serie de líneas paralelas en su interior, que marcan la diferencia con los anteriores. Pese a una interpretación como peine, el hecho de que el cuadrado esté cerrado invalidaría dicha interpretación. Su forma no recuerda a las cítaras de las representaciones mejor elaboradas, pero tampoco a un peine, fíbula o hebilla de cinturón.

Que tenga el interior compuesto por nueve líneas paralelas también imposibilita que se trate de un instrumento de percusión como la pandereta, e incluso se colocaría en el límite superior de número de cuerdas, igualando la cítara presente en la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25). El problema de esta representación es su colocación en la composición, encima del hombro donde se tienden a colocar las fíbulas, aunque no aparece ningún tipo de fíbula que presente esta serie de líneas en el interior. El paralelo más cercano resulta pues el de Capilla I (Catálogo 10) aunque la colocación de ambos sea distinta, por tratarse en ambos casos de un rectángulo de interpretación dudosa. Así pues, en caso de suponer la interpretación como instrumento musical, hay que utilizar únicamente la posibilidad del calcófono, a diferencia de Capilla I que también tiene la de un idiófono dado su menor nivel de detalles.

#### *Zarza Capilla III* (Catálogo 19)



Aparece como un posible instrumento musical según autores, pero carece de la representación de las cuerdas en caso de que se tratara de un cordófono, tal y como indican. La razón que se aporta es el pequeño rebaje que aparece en la base, que remarcaría una hipotética caja de resonancia.

Si se observa el dibujo y se considera realista, es cierto que el rebaje de la parte inferior recuerda ligeramente a una lira griega con una caja de resonancia de caparazón de tortuga, pero orientada horizontalmente, lo que desvirtúa la posibilidad. La estela está fragmentada y se observa que faltan elementos en la composición, por lo que el significado podría variar enormemente.

En caso de que quisiese interpretarse como un instrumento musical, este sólo tendría en mi opinión dos posibilidades: La primera, y por continuar con los cordófonos, es que se tratara de un calcófono o salterio; la segunda es que se trate de una pandereta, de modo que en la representación sólo pueda apreciarse el armazón, dejando el interior, correspondiente a la membrana, hueco. Sin observar el conjunto entero de la representación aventurar que es un instrumento musical es arriesgado.

*Ategua* (Catálogo 20)

La estela donde más difícil es explicar la presencia de un hipotético instrumento musical. El fragmento de la estela que se muestra es donde se dice que puede haber un instrumento musical. Este fragmento de escena, se completaría mostrando esta figura en una posición inferior, a una figura humana de gran tamaño. Hay dos zonas de la imagen que pueden presuponerse como factibles: la primera es junto a la cabeza, en el espacio existente entre ésta y el brazo, y la segunda la representación que hay justo debajo del brazo levantado -razón por la que no he aislado la representación del instrumento como en otros casos-. La primera carece de sentido al considerar que se trata de una figura danzante, y no se observa ningún elemento añadido en la representación entre el brazo y la cabeza, de modo que sería una representación que intenta transmitir el movimiento. En el segundo caso, si bien sí parece una representación añadida, no tiene explicación que el instrumento cuelgue del brazo, que en mi opinión serían unas cintas decorativas de esta figura.

No considero que en esta estela haya un instrumento musical, pero resulta relevante la presencia de figuras danzantes, que parecen mucho más evidentes, reflejando una escena con música, aunque no se observen los instrumentos.

*Cerro Muriano I* (Catálogo 21)

Representación que puede relacionarse con las de Capilla I (Catálogo 10) y Aldeanueva de San Bartolomé I (Catálogo 2). Su representación pese a ello no parece la de un instrumento, y se ofrece la interpretación de posible lingote de metal, aunque dada su posición y forma yo lo vincularía a una posible fíbula rectangular al igual que Celestino (2001: 192 - 193). Como ocurre con las estelas anteriores, las posibilidades de un instrumento musical se reducen a algo tan genérico como un posible calcófono –sin las cuerdas representadas- o una pandereta.

\* \* \*

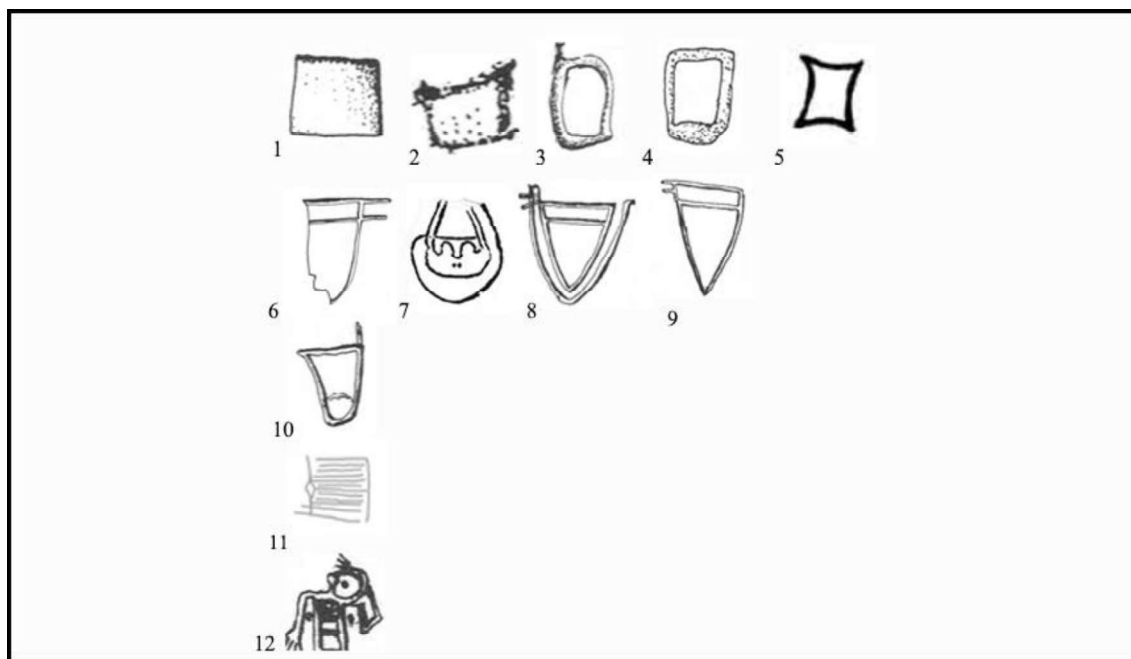


Figura 20 – Cuadro con los objetos difícilmente interpretables, ordenados según su forma. 1. Capilla I; 2. Aldeanueva de San Bartolomé I; 3. Cabeza del Buey III; 4. Zarza Capilla III; 5. Cerro Muriano I; 6. Valencia de Alcántara III; 7. Aldeia Velha; 8. Santa Ana de Trujillo; 9. Zarza de Montánchez; 10. Esparragosa de Lares I/Castuera; 11. Esparragosa de Lares III/Bodeguilla; 12. Ategua.

Es la ausencia de detalles lo que marca los elementos que conforman este tercer y último grupo. Las posibilidades abiertas para estos instrumentos carecen de base, poniendo en duda, en el mejor de los casos, interpretaciones asentadas. En aquellos casos donde las interpretaciones son más dudosas, la realidad es que el abanico de instrumentos queda claramente limitado a salterios y panderetas, dos instrumentos con formas genéricas.

Si ordenamos las distintas representaciones según su forma y posibilidades obtenemos cinco grupos distintos. El primer grupo (fig. 20 – 1 a 5) es la de aquellas imágenes que pueden ser consideradas tanto un instrumento de cuerda como un idiófono. Sólo la predisposición de la forma o un contexto genérico puede apoyar esta interpretación, y, a excepción del caso de Cabeza del Buey III (Catálogo 9) y Zarza Capilla III (Catálogo 19), las otras estelas presentan una gran ausencia de otros elementos. La característica común a todos ellos es la forma cuadrada o rectangular sin un gran número de detalles a excepción de las ya mencionadas que muestran un interior hueco presentando una estructura contorneada. Esta particularidad es la que permite ofrecer una visión limitada de los mismos, ya que siendo los únicos elementos, se pueden otras alternativas de interpretación, y, cuando hay otros elementos presentes, no son suficientes

---

para afianzar la interpretación de estos. Si el dibujo de Esparragosa de Lares III/Bodeguilla (Catálogo 15) no entra en este grupo es por el conjunto de líneas paralelas que presenta en su interior, lo cual implica un nivel de detalle que no comparte con el resto de elementos; de la misma forma, la presencia de esas líneas limita su posible interpretación a los cordófonos en exclusiva, perdiendo la dualidad de interpretación con los idiófonos.

El segundo grupo (fig. 20 – 6 a 9), corresponde a aquellas representaciones interpretadas como cascos, pero que pueden ofrecer alguna inexactitud. A excepción de Valencia de Alcántara III (Catálogo 6), que sí ofrece una serie de características que dificultan su visión como casco, el resto de los elementos pueden ser interpretados como cascos con algún detalle mal ejecutado. Sólo el caso de Aldeia Velha (Catálogo 1), dada su extraña forma en la que la interpretación del casco, dentro de una estela de forma antropomorfa, incluye detalles de la cabeza humana, es la única que parece no encajar completamente, aunque la explicación como instrumento musical no puede justificar todos los detalles que presenta. De esta manera, este conjunto está conformado por una imagen que se sale de lo establecido –Valencia de Alcántara III- y otras que se le parecen, incluyendo la de Aldeia Velha dada su exclusividad en el registro.

El dibujo de la estela de Esparragosa de Lares I/Castuera (Catálogo 14) muestra todos los detalles correspondientes a una fíbula de codo, pero hay una posible interpretación como instrumento de cuerda ante la posibilidad de que otro elemento de la estela sea la fíbula. Si la interpretación alternativa para la fíbula no puede justificarse de una manera más concisa, no parece adecuado incluirla como instrumento musical.

La estela de Ategua (Catálogo 20) es sin duda la más conflictiva. No parece factible la presencia de un instrumento musical tal y como se ha venido explicando hasta ahora, ya que en el dibujo no se observan argumentos para ello. Si se interpretara dicho instrumento entre el brazo y la cabeza de la figura, no hay ningún detalle que permita observarlo, y físicamente sería imposible que se tratara del elemento debajo del brazo, ya que no sólo carece de cualquier tipo de detalle, sino que es un elemento que no podría estar agarrado. Si defendiendo mi opinión sobre las cintas atadas al brazo es por tratarse de una figura danzante, y por tanto tratarse de un adorno con fines estéticos. Pese a ello, la importancia de una figura danzante radica en que su presencia está ligada a la música que baila, por tanto la escena ha de verse como una en la que se utiliza la música.



# Hombres, mujeres, instrumentos

Si bien la interpretación de los instrumentos musicales en relación con el género de las figuras humanas con las que comparten espacio en las estelas podría haberse incluido al principio del trabajo, es un tema que, dada la ausencia de rango de visión de instrumentos hasta la fecha ante el hecho de que la mayoría han sido tratados como cordófonos -con la excepción de la estela de Belalcázar (Catálogo 8)-, lo que hasta la fecha ha limitado la posibilidad de realizar este tipo de diferenciaciones. Una vez analizados los instrumentos y con este nuevo enfoque, sí puede llevarse a cabo una visión sobre este tema, surgido del estudio de las estelas durante su observación.

Pequeñas entradas ya se habían realizado en el pasado. Jiménez (2012: 215), ya indicó que puede haber una división entre estelas de guerreros para la representación masculina mientras que las estelas diademadas serían para la representación femenina. Además ya precisa que es en las estelas masculinas donde se observan las representaciones evidentes de los instrumentos musicales (2012: 216).

La revisión de las estelas en este apartado no se realiza desde el punto de vista de la representación musical, sino en función del género de los antropomorfos que aparecen en las estelas. El objetivo principal sería comprobar si puede establecerse algún tipo de relación, como ocurre en otras culturas del pasado, donde hombres y mujeres tenían un acceso diferenciado a los instrumentos musicales. Para ello, hay que observar el instrumento y la figura humana que aparecen, independientemente de la facilidad con la que el objeto pueda apreciarse o interpretarse. Por esa razón, veo conveniente realizar una división en tres grupos que abarquen las distintas posibilidades: un primer grupo para las figuras masculinas, un segundo para las figuras femeninas, y otro para aquellas estelas en las que no pueda identificarse un género para la figura humana.

## *Representaciones con figura masculina*

Las estelas pertenecientes a este grupo (fig. XXI) son: Aldeanueva de San Bartolomé I (Catálogo 2), Torrejón el Rubio II (Catálogo 5), Zarza de Montánchez (Catálogo 7), Cabeza del Buey III (Catálogo 9), Capilla III (Catálogo 11), Capilla IV (Catálogo 12), El Viso II (Catálogo 13), Esparragosa de Lares I/Castuera (Catálogo 14),

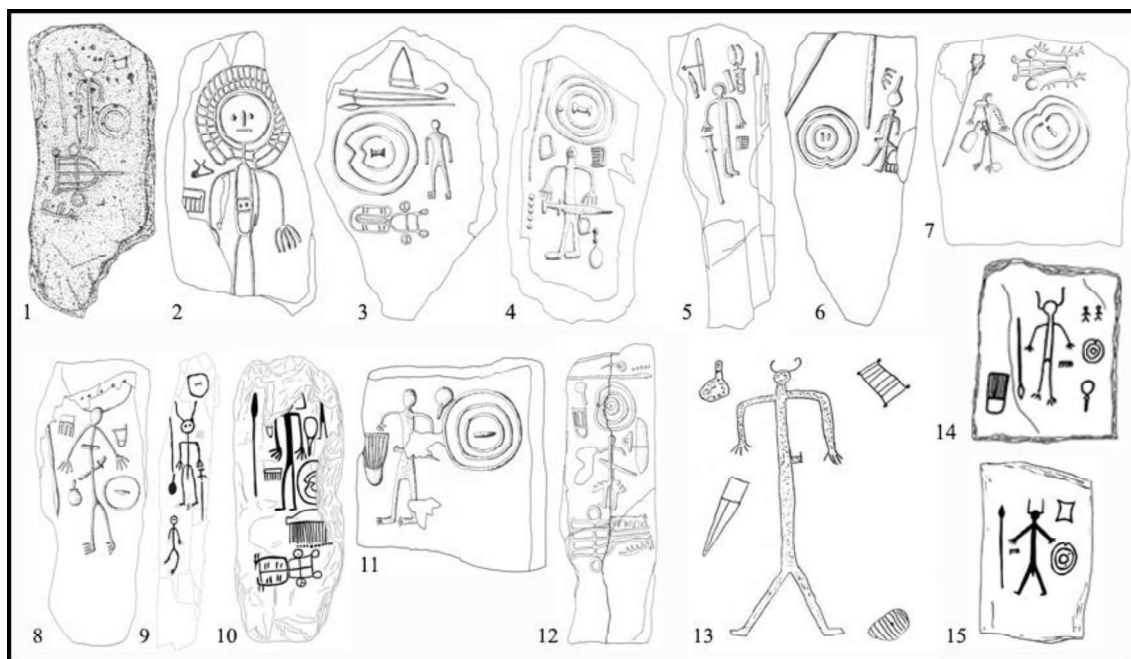


Figura 21 - 1. Aldeanueva de San Bartolomé; 2. Torrejón el Rubio II; 3. Zarza de Montánchez; 4. Cabeza del Buey III; 5. Capilla III; 6. Capilla IV; 7. El Viso II; 8. Esparragosa de Lares I/Castuera; 9. Esparragosa de Lares III/Bodeguilla; 10. Guadalmez; 11. Herrera del Duque; 12. Zarza Capilla I; 13. Fragmento de Espejo; 14. Cortijo de la Reina I; 15. Cerro Muriano I.

Esparragosa de Lares III/Bodeguilla ( Catálogo 15), Guadalmez (Catálogo 16), Herrera del Duque (Catálogo 17), Zarza Capilla I (Catálogo 18), Cerro Muriano I (Catálogo 21), Cortijo de la Reina (Catálogo 22), Espejo (Catálogo 23). Dentro de este grupo, podemos separarlos en:

- Cordófonos de representación evidente: cuatro casos en los que se muestra lo que se ha venido definiendo como una cítara de cuna por mi parte, que se observan en las imágenes 6, 11, 12 y 14 de la fig. 21.
- Interpretaciones dudosas pero consideradas como posibles instrumentos de cuerda: cinco casos, en ellos se muestran interpretaciones cuya única posibilidad es la de que se trate de cordófonos, a saber las imágenes 3, 4, 7, 8 y 13 de la fig. 21.
- Otro grupo es el de instrumentos que podrían tener distintas consideraciones, aquellos cuya interpretación podría variar entre instrumentos de cuerda y aerófonos, las imágenes 2, 5, 9 y 10 de la fig. 21.
- Aquellos de interpretación muy dudosa: los correspondientes a las imágenes 1 y 15 de la fig. 21, que pueden ser instrumentos de cuerda o de percusión.



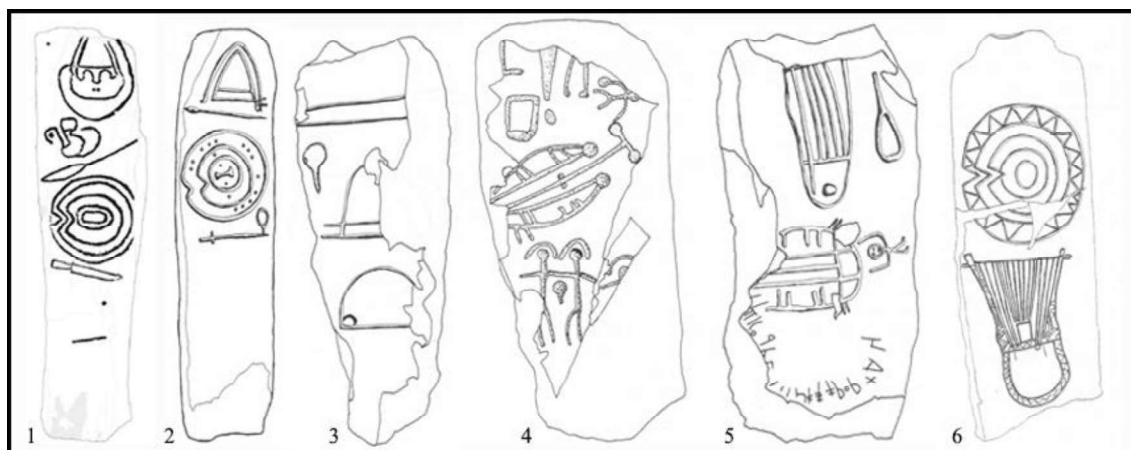


Figura 22 - 1. Aldeia Velha; 2. Santa Ana de Trujillo; 3. Valencia de Alcántara III; 4. Zarza Capilla III; 5. Capote Higuera la Real; 6. Luna/Valpalmas

A este amplio grupo hay que añadir aquellas estelas en las que no aparece la figura humana, pero los elementos que aparecen son referencias a personajes masculinos (fig. XXII): Aldeia Velha (Catálogo 1), Santa Ana de Trujillo (Catálogo 4), Valencia de Alcántara III (Catálogo 6), Zarza Capilla III (Catálogo 19), Capote Higuera la Real (Catálogo 24) y Luna/Valpalmas (Catálogo 25). Dentro de esta categoría, pueden realizarse las siguientes divisiones:

- Cordófonos de representación evidente: dos casos –imágenes 5 y 6 de la fig. 22- en los que se puede apreciar sin ningún problema lo que defino como cítaras de cuna.
- Interpretaciones dudosas pero consideradas como posibles instrumentos de cuerda: hay tres casos, las imágenes 1, 2 y 3 de la fig. 22. En este caso, los tres presentan el mismo estilo.
- Por último la imagen 4 de la fig. 22, que se separa de la clasificación anterior por haber distintas posibilidades, que lo encuadran como un calcófono si se trata de un instrumento de cuerda, y como una pandereta, si se tratara de un instrumento de percusión.

### *Representaciones con figura femenina*

Las estelas que muestran una figura femenina junto a objetos interpretables como objetos musicales son (fig. XXII): Capilla I (Catálogo 10), Belálcazar (Catálogo 8), Ategua –la figura principal es masculina, pero el posible instrumento musical se asocia a

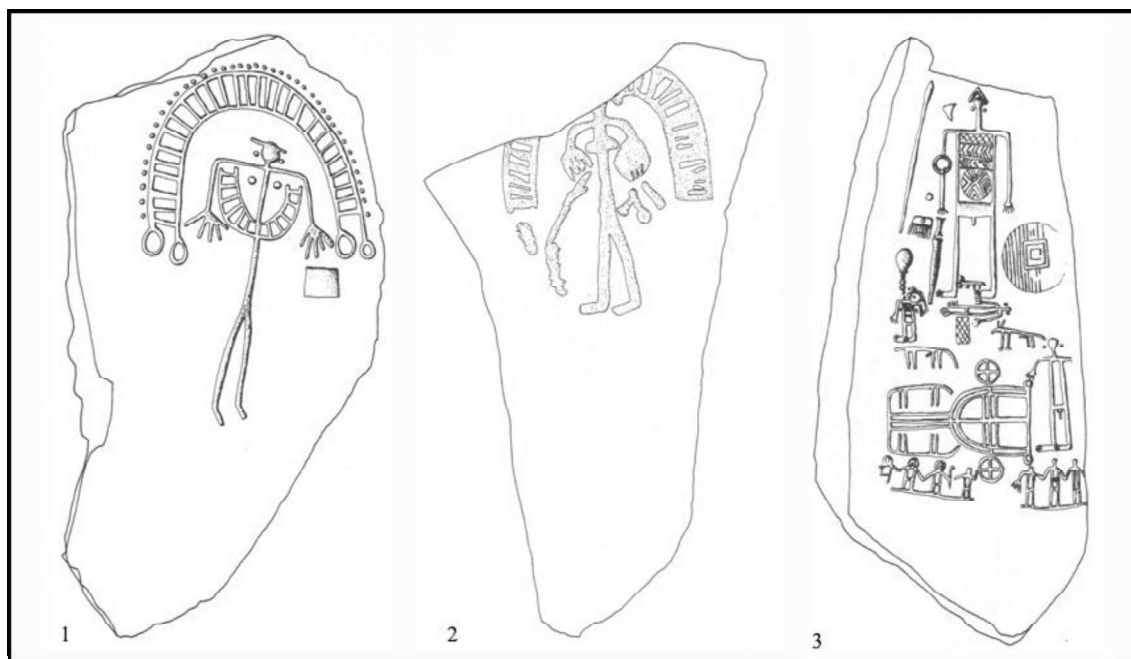


Figura 23 - 1. Capilla I; 2. Belalcázar; 3. Ategua

una figura femenina- (Catálogo 20). Así pues, dentro de este grupo podemos diferenciar entre:

- Instrumento de clasificación dudosa que entra dentro de las categorías de salterio o membranófono: Imágenes 1 y 3 de la fig. 23.
- Instrumento clasificado como de percusión: La imagen 2 de la fig. 23.

### *Representaciones con figura no identificable*

También hay que incluir un tercer grupo, aquel en el que la figura humana no aparece representada o no es interpretable: Logrosán I (Catálogo 3). En este caso, hablamos de lo que es una posible interpretación de un instrumento musical de percusión.

\* \* \*

De esto se puede apreciar una conclusión que indica la abrumadora presencia de la figura masculina frente a la femenina en las estelas. Del mismo modo, también hay que recalcar la absoluta mayoría de instrumentos musicales de cuerda en las distintas interpretaciones dentro de las composiciones masculinas, que acogen a las seis representaciones claras de instrumento musical, mientras que, sin embargo, sólo aparece con claridad un instrumento, interpretado como idiófono, con una figura femenina. Hay más disparidad al hablar de instrumentos cuya interpretación es dudosa, dos de las tres representaciones femeninas se vinculan a uno que puede ser de cuerda o de percusión,

sucediendo en tres ocasiones para el caso de las representaciones masculinas. Destaca principalmente el hecho de que en las estelas masculinas hay interpretaciones claras de cordófonos o de posibles interpretaciones de aerófonos, dos situaciones que en las estelas femeninas no ocurre. Para la figura sin género atribuible, su vinculación, ya comentada anteriormente en el trabajo, con la estela de Belalcázar, y que no se da en estelas masculinas, podría ser una señal para considerar dicha figura como femenina, si bien es sólo una hipótesis.

Aunque esta observación por géneros pueda no aportar nada por ahora, el cruce de los datos sí que deja alguna conclusión interesante. En primer lugar, las estelas femeninas no aparecen con una representación clara de cordófonos, sino de elementos que hasta el momento se presentan con la dualidad de poder ser instrumentos de percusión o de cuerda. Esto deja las estelas femeninas –si bien el número de casos es ampliamente inferior- sin representaciones de cítaras de cuna y sin posibilidad de tener aerófonos. De esta manera, socialmente se podría pensar que existe una diferenciación por géneros de los instrumentos musicales, de modo que los instrumentos de viento estarían reservados a los hombres, y dado que no hay representaciones femeninas con instrumentos de cuerda fácilmente reconocibles, pensar que estas representaciones son de idiófonos, y por tanto, que a las mujeres también se les vetara en el uso de los cordófonos.

No obstante, la amplia diferencia numeral entre estelas masculinas –con un total de 21 estelas entre las que muestran al hombre y las que no- y las femeninas –incluyendo la de Ategua, cuya figura principal es masculina, pero el instrumento se adscribe a una figura femenina-, impide que se pueda profundizar más en este tema. El hecho de que haya dos tipos de instrumentos, de cuerda y de viento, que inicialmente se puedan eliminar del ámbito de la mujer, acercaría culturalmente a estas gentes al uso separado por géneros de otras culturas, como ocurría en Grecia o en Egipto, un caso curioso este último ya que no parece que haya vinculación musical entre estas dos zonas –a tenor de que en Egipto fueron el laúd y el arpa los instrumentos de cuerda predilectos frente a la cítara-.



## Conclusiones

El estudio de los instrumentos musicales como parte de las composiciones escénicas de las estelas es todavía muy precario. Su análisis comenzó relativamente tarde en comparación con otros elementos identificados desde las primeras publicaciones, y hasta la fecha, si el dibujo no resulta muy evidente, se utiliza más como teoría auxiliar para dar un sentido a representaciones que no concuerdan con lo conocido. Como ejemplo de esto sirva que los autores, cuando han hablado de la posibilidad de un instrumento musical, se han referido en todo momento a sus semejanzas con la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25), mostrando un muy limitado abanico de opciones, basado en la búsqueda del elemento conocido.

Con este Trabajo Final de Máster, que he intentado realizar de la forma más abierta posible –con las ventajas y problemas que ello plantea-, creo que lo arriba mencionado queda constatado. Sin evidencias arqueológicas que atestigüen las representaciones de las estelas poco se puede realizar. Hasta la fecha, la búsqueda de paralelos en otras culturas se ha basado en la constatación del fenómeno de la representación en el mundo de las estelas, de modo que una vez se ha llegado a la validez de la presencia de estos instrumentos, el interés inicial ha decaído, cuando en mi opinión todavía queda mucho por hacer.

Es cierto que se ha hablado de los instrumentos musicales, que se ha valorado su posición como objetos de prestigio y como elementos que forman parte de los rituales funerarios; pese a ello, no se sabe mucho más. Desde que en 1977 publicara Bendala por primera vez la hipótesis de los instrumentos musicales, se ha pretendido que todo aquello que se identifica como instrumento musical se pueda ver igual que en el ejemplo perfecto de la estela de Luna/Valpalmas (Catálogo 25), alejándonos de la realidad. Ya Christiane Ziegler, en su obra *Les instruments de musique égyptiens au musée du Louvre* de 1979, avisó del problema que existía al pensar en los instrumentos musicales como una representación exacta de lo que se ve en los dibujos; para su caso, mencionó cómo laúdes egipcios que se encontraban en mal estado de conservación habían sido catalogados como palas. Evidentemente el contexto de estas estelas es muy distinto al del Antiguo Egipto, así como el clima, las probabilidades de encontrar instrumentos musicales es muy

superior en Egipto. Aunque el clima lo permitiese, las estelas aparecen completamente descontextualizadas de cualquier tipo de yacimiento o registro arqueológico, y cuando este caso se da –véase el caso de Cortijo de la Reina I (Catálogo 22)- no se ha encontrado información sobre este tema. Si bien son casos completamente distintos, sirve como ejemplo de que quizás no haya que juzgar algunas de las representaciones de las estelas como lo que aparentan ser.

Las estelas siguen siendo un campo relativamente poco explicado, ya que si bien se han publicado las conocidas, y su número ha ido en aumento durante estos años, todavía quedan grandes cuestiones que no han conseguido resolverse. Esto es algo que ya indiqué en la introducción, cuestiones como la cronología no han quedado completamente resueltas todavía, ni su función –se habla de tumbas, otros de marcadores de camino, delimitaciones territoriales...-, ni cómo han llegado hasta ahí –hay teorías sobre los contactos comerciales con el mundo mediterráneo y el atlántico-. Cuestiones que si se abordan por separado hasta ahora han dado distintas explicaciones, pero que no pueden ofrecer una respuesta conjunta. Por ello, indiqué al principio de este Trabajo Final de Máster que no buscaba entrar en esas problemáticas, sino explicar una serie de objetos que se empezaron a ver quizás demasiado tarde.

La historiografía revela el silencio que existe sobre el tema. La primera vez que en una estela se declaró que había un instrumento musical fue dos años después de su publicación, y no por el autor de la misma. A partir de ese instante, comienza una revisión de las estelas anteriores, existiendo una nueva interpretación donde chocan dos realidades. La primera estela en este aspecto es también la que ofrece un mayor nivel de detalle, lo que complica las interpretaciones en otras cuyo detalle es menor. A partir de este grabado tan explícito, el resto debían ser representaciones mostrando lo mismo pero peor ejecutadas; el aspecto formal de si dicho cordófono debe ser denominado cítara o lira no era la cuestión principal, aunque lo parezca a lo largo del trabajo. Las representaciones de los objetos considerados hasta ahora como instrumentos musicales de cuerda no terminan de encajar, y es el aspecto que muestran los trabajos conforme pasa el tiempo, no hay novedades ante unas representaciones que no concuerdan con la teoría establecida.

Con la estela de Belalcázar (Catálogo 8) surge esa posibilidad tan difícil de admitir, la presencia de otro instrumento musical distinto al *phorminx* griego. Una posibilidad perdida en mi opinión, ya que llevarla a la práctica habría permitido un estudio

más abierto de las representaciones buscando instrumentos –ya que es la idea de esa teoría, que se representaron instrumentos musicales diversos junto a otros objetos y acompañando a figuras humanas- que encajaran con las representaciones que aparecen en las estelas. Algún caso estaba abierto a la interpretación de calcófonos, dado que si hay un aspecto positivo que tienen los instrumentos musicales, es que hay de una amplia gama de tamaños, formas y usos, algo ideal si se quiere dar un significado a un objeto esquemático.

Esta es la razón por la que he dedicado un apartado exclusivo a intentar separar las interpretaciones de distintos objetos con los instrumentos musicales. El objetivo es que haya quedado patente la diversidad de formas, que han de ser vistas como la presencia de distintos instrumentos, y no únicamente un cordófono. Las estelas de este modo también varían su significado, ya que el objetivo es mostrar nuevas posibilidades para esas representaciones.

Este Trabajo Final de Máster no ha buscado en ningún momento cambiar las interpretaciones ya realizadas sobre las estelas, sino abrir posibilidades –no es algo inédito, ya que con algunos elementos mostrados en este trabajo hay distintas hipótesis-. El propósito radica en la identificación de posibles nuevos motivos que ayuden a desatascar la problemática actual de la identificación. A esto hace referencia el último apartado, que plantea una cuestión que no podía comenzarse hasta el planteamiento de distintos tipos de instrumentos musicales en las estelas. Si todas las interpretaciones marcaban que se trataba del mismo instrumento, estábamos ante una sociedad igualitaria en lo que se refiere a la interpretación musical, lo que se observa no es así. A tenor de las interpretaciones realizadas, podría haberse dado esa separación por géneros de los instrumentos musicales, pero el número de estelas, y la amplia diferencia entre las representaciones masculinas y femeninas no permiten afirmar ninguna conclusión, si bien la propia diferencia entre las representaciones entre hombres y mujeres debería ser como mínimo un toque sobre este tema.

La idea última del trabajo ha sido la de mostrar una mayor riqueza en los instrumentos de las estelas, y creo que se ha cumplido. Tras analizar las distintas visiones que se han aportado hasta el momento, mis conclusiones derivadas del estudio del conjunto de estos monumentos son que los paralelos hasta el momento únicamente han abarcado una pequeña parte del registro posible, ante la búsqueda de cordófonos en exclusiva. Los autores han comentado la presencia de otros instrumentos, y han preferido

pasar por alto otras posibilidades cuando una interpretación no resultaba convincente, dudando de si era un instrumento musical sólo por no coincidir con la visión de un *phorminx*. De este modo, las interpretaciones dudosas han quedado sin modificación, buscándose entre una serie de elementos que tampoco satisfacen la interpretación. De este modo, posiblemente el método de continuación de este trabajo sea el de buscar nuevos paralelos en la iconografía ya analizada, pero con un mayor rango de instrumentos musicales. La inclusión tipológica del anexo se ha incluido precisamente con la intención de mirar dentro de todo el conjunto de construcciones de instrumentos posibilidades que puedan servir para explicar dichas representaciones dudosas. Su uso, aunque no termina siendo decisivo para añadir nuevos instrumentos musicales, sirve para ser consciente de la magnitud del tema a desarrollar, y las posibilidades que puede ofrecer.

Para finalizar, comentar que este es un tema al que le veo mucho desarrollo para el futuro. No sólo porque es un tema que en absoluto esté cerrado, sino porque hay otros casos a nivel europeo, y todavía no se ha hecho ningún trabajo que ponga en relación los casos ibéricos con los itálicos, y apenas se han realizado unos paralelos con grandes culturales como la griega.



# Bibliografía

Almagro Basch, Martín (1966). *Las estelas decoradas del suroeste peninsular*. Madrid: Biblioteca praehistorica hispana.

Bendala Galán, Manuel (1977). “Notas sobre las estelas decoradas del Suroeste y los orígenes de Tartessos”. *Habis* 8, 177 - 205.

Berrocal Rangel, Luis (1989). “El asentamiento “céltico” del Castrejón de Capote (Higuera la Real, Badajoz)”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Universidad Autónoma de Madrid (CuPAUAM)* 16, 245 – 295.

Blázquez Martínez, José María (1983). “Las liras de las estelas hispanas de finales de la Edad del Bronce y su origen fenicio”. *Archivo Español de Arqueología* 56, 213 – 228.

Blázquez Martínez, José María (2001-2002). “El vaso de los guerreros de El Cigarralejo (Mula, Murcia). *Anales de Prehistoria y Arqueología* 17-18, 171 – 175.

Boardman, John; Griffin, Jasper; Murray, Oswyn (Dirs.) (1993). *Historia Oxford del Mundo Clásico. I. Grecia*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Carter, Jane B.; Morris, Sarah P. (eds.) (2013). *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule*. University of Texas Press.

Caso Amador, Rafael; Berrocal Rangel, Luis (2001). “Excavaciones en El Castrejón de Capote (Higuera la Real, Badajoz), 1987-1993: siete años de investigación arqueológica”. *VIII Jornadas del Patrimonio de la Comarca de la Sierra. Cumbres Mayores (Huelva)*. Diputación Provincial, Cumbres Mayores, 377-399.

Celestino Pérez, Sebastián (2001). *Estelas de guerrero y estelas diademadas: la precolonización y formación del mundo tartésico*. Barcelona: Ed. Bellaterra arqueología.

Coldstream, J. N. (2009). *Greek geometric pottery. A survey of ten local styles and their chronology*. Liverpool: Bristol Phoenix Press, updated second edition.

Díaz-Guadarmino Uribe, Marta (2005). “Materialidad y acción social: el caso de las estelas decoradas y estatuas-menhir durante la Prehistoria peninsular”. *Actas do VIII Congresso Internacional de Estelas Funerárias, Suplemento nº 3 a O Arqueólogo Português*, 2006, 15 - 33.

Díaz-Guadarmino Uribe, Marta (2010). *Las estelas decoradas en la prehistoria de la península ibérica*. Universidad Complutense de Madrid.

Ellen Harrison, Jane (2010). *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Enríquez Navascués, Juan Javier (1982). “Dos nuevas estelas de guerreros en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz”. *Revista MUSEOS* 1, junio 1982, 65-68

Enríquez Navascués, Juan Javier; Celestino Pérez, Sebastián (1981-1982). “La estela de Capilla (Badajoz)”. *PYRENAE* 17-18, 203 – 209.

Enríquez Navascués, Juan Javier; Celestino Pérez, Sebastián (1984). “Nuevas estelas decoradas en la cuenca del Guadiana”. *Trabajos de Prehistoria*, vol. 41, 237 – 250.

Fatás Cabeza, Guillermo (1975). “Una estela de guerrero con escudo escotado en <V> aparecida en las Cinco Villas de Aragón”. *PYRENAE* 11, 165 – 169 + I – III.

Galán Domingo, Eduardo (1993). “Apéndice. Catálogo sistemático de las estelas del suroeste”. *Revista de la Universidad Complutense de Madrid, Extra* 3, 93 – 110.

Hartt, Frederick (1989). *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid: Ed. Akal.

Jiménez Pasalodos, Raquel (2011). “Lyres in the Daunian Stelae: Towards a Better Understanding of Chordophones in the Mediterranean Iron Age”. *Proceedings of the 15th Symposium on Mediterranean Archaeology, held at the University of Catania 3-5 March 2011*, 161 – 173.

Jiménez Pasalodos, Raquel (2012). “The Lyres of the Far West. Chordophones in Bronze Age Warrior Stelae of the Southwest Iberian Peninsula”. *Studien zur Musikarchäologie* 8, 215 – 225.

Jiménez Pasalodos, Raquel; Scardina, Placido (2015). “Lyres in the Daunian Stelae: Towards a Better Understanding of Chordophones in the Mediterranean Iron Age”.

*Proceedings of the 15th Symposium on Mediterranean Archeology, held at the University of Catania 3-5 March 2011*, 1, 161 – 173.

Joao Santos, María (2009). “Estelas diademadas: revisión de criterios de clasificación”. *Herakelion* 2, 7 – 40.

Mederos Martín, Alfredo (1996). “Representaciones de liras en las estelas decoradas del Bronce Final de la Península Ibérica”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Universidad Autónoma de Madrid (CuPAUAM)* 23, 114 – 123.

Mederos Martín, Alfredo; Jiménez Ávila, Javier (2016). “Las fibulas de codo del Bronce Final en Extremadura y las representadas en las estelas del Suroeste de la Península Ibérica. A propósito de una nueva fíbula del Castillo del Guadajira (Lobón, Badajoz). *ANEJOS 2 a Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Universidad Autónoma de Madrid: Homenaje a la profesora Concepción Blasco Bosqued*, 117 – 134.

Murillo Redondo, Juan F.; Morena López, José A.; Ruiz Lara, Dolores (2005). “Nuevas estelas de guerrero procedentes de las provincias de Córdoba y de Ciudad Real”. *Romula* 4, 7 – 46.

Pavón Soldevila, Ignacio; Duque Espino, David Manuel (2010). “La nueva estela de guerrero de Las Bodeguillas (Esparragosa de Lares, Badajoz) y el paisaje cultural del final de la Edad del Bronce en la Serena”. *SPAL* 19, 111-128.

Sachs, Curt (1940). *The History of Musical Instruments*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

Sadie, Stanley (ed.) (2001). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vols. 10, 11. Londres: Macmillan.

Sureda, Joan (1986). *Historia universal del arte. Las primeras civilizaciones*. Barcelona: Ed. Planeta.

The MIMO Consortium (2011). *Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments*.

Vaquerizo Gil, Desiderio (1985). “Dos nuevas estelas de guerrero en la provincia de Badajoz (Capilla II y Capilla III)”. *XVII Congreso Nacional de Arqueología*, 465 – 472.

Vázquez Hoys, Ana María (1998). “En las manos de Astarté, La abrasadora”. *Aldaba* 30, 89 – 140.

Vilaça, Raquel; Osório, Marcos; Santos, André Tomás (2011). “Nova peça insculturada da região raiana do Sabugal (Beira Interior, Portugal): uma primeira abordagem”. *Estelas e Estátuas-menires: da Pré à Proto-história*, 343 – 367.

#### Webgrafía enfocada a la búsqueda de imágenes

González Ledesma, Cándido (2007). *Estelas decoradas del S.O. de la península ibérica*. Disponible en < <http://estelasdecoradas.es/index.php> > [27 de noviembre de 2017].

Google (n.d.). *Google imágenes*. Disponible en < <https://www.google.es/imghp?hl=es> > [27 de noviembre de 2017]

Proyecto BHIT (2012 -2017). *Identidad y Territorio en el Tajo Medio durante el Bronce Final y la Edad del Hierro*. Disponible en < <https://www.proyectobhit.com/gal-piedra.html> > [27 de noviembre de 2017]