

EL PERIBOLOS DEL TEMPLO DEL SANTUARIO DE LA LUZ Y EL CONTEXTO DE LA CABEZA MARMÓREA DE LA DIOSA

Pedro Antonio Lillo Carpio

*Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua e Historia Medieval
Universidad de Murcia**

RESUMEN

Las excavaciones en el Templo del Santuario de La Luz muestran una serie de estructuras del mayor interés: un posible *adytum*, restos de un taller metalúrgico y la cabeza en caliza marmórea de la diosa Deméter.

Palabras clave: Religión ibérica. Santuario. Templo. Escultura griega.

ABSTRACT

The excavations in the temple of the Sanctuary of La Luz show a number of Iberian structures and materials of great interest: a terraced temple, —possibly an *adytum*—, remains of a metallurgic workshop and sculptural remains, among them the head of the goddess Demeter made of marmoreal limestone.

Key words: Iberian religion, sanctuary, temple, Ancient Greek sculpture.

I. ANTECEDENTES

Las campañas de excavaciones correspondientes a los años 1994-1995 pusieron ya al descubierto unas estructuras arquitectónicas en el Santuario Ibérico de La Luz que resultaban sorprendentes en relación con lo que se conocía del yacimiento por las excavaciones del Prof. Mergelina Luna hace 75 años, como de los resultados de las primeras campañas llevadas a cabo por nosotros¹. Tanto las estruc-

turas excavadas como los fragmentos arquitectónicos y escultóricos caídos y revueltos en toda la ladera de la vertiente meridional de la colina indicaban claramente la presencia de un pequeño templo del que se conserva claramente su sólida subestructura de *opus caementitium* y todo un conjunto de estructuras entre las que destaca la serie de muros que, de Este a Oeste, recorren horizontalmente esta ladera sur y que dan al contexto del *hierón* el característico aspecto de templo greco-italico en terrazas².

* Cf. Santo Cristo, 1, 30001 Murcia.

¹ Para el conjunto de bibliografía directa al respecto: LILLO CARPIO, P.: Notas sobre el Templo el Santuario de La Luz (Murcia). *Anales de Prehistoria y Arqueología. Universidad de Murcia*, 9-10, 1993-94, pp. 155-174.

² LILLO CARPIO, P.: nota 1, pp. 156-157.

II. LA CAMPAÑA 1996

Dado que la parte superior de la colina, ocupada por el *mazacote* de la cimentación del templo, se halla relativamente denudado por la erosión consideramos que nos hallábamos bajo el nivel antiguo del pavimento superficial. Cabría, por tanto, excavar el área con la finalidad de conocer la estructura de subconstrucción de este sector alto del *themenos* y la posibilidad, nunca desechada, de encontrar en esta parte superior, en la que se halla la estructura del templo del s. II a.C., estratos correspondientes a la época plena de ocupación del Santuario (ss. IV-III a.C.) o anteriores³. Dadas las circunstancias, nos planteamos la realización de una serie de cortes alternos y en dos bandas, de Este a Oeste en la parte superior de la ladera meridional y a lo largo de una longitud de 23 m., distancia correspondiente a la longitud de todo este frente. La excavación de este sector superior de la zona meridional, perpendicular al eje longitudinal del templo nos muestra totalmente la sección de la estructura en terrazas y presenta:

1º. Las posibles superficies originales de las sucesivas terrazas.

2º. El grado de desmantelamiento y destrucción que debieron sufrir en su día dichas terrazas, simultáneo a la destrucción del templo, a fin del s. II a.C.

3º. El proceso de degradación debido a los agentes erosivos naturales.

4º. Las sucesivas e incesantes rebuscas y excavaciones llevadas a cabo a lo largo de los siglos. La primera, posiblemente simultánea a la acción de destrucción del templo y cuya finalidad no debió ser tanto la de proceder concienzudamente a la demolición total como la de poder dar con algún pozo de ofrendas o *favissa* que gratificara tal acción. Más tarde tenemos claro testimonio de excavaciones llevadas a cabo en los siglos XII-XIII, que excavaron y rebuscaron incansablemente la parte superior de la colina; restos de escudillas, jarras de agua, cántaros, candiles y otros objetos cerámicos delatan esa presencia en los hoyos soterrados nuevamente. Hay también testimonio de excavaciones y rebuscas en el s. XV.

El conjunto más significativo de testimonios en este sentido corresponde a fines del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII. Cabe pensar que corresponde especialmente a actividades estimuladas por la inquietud erudita de la época; las referencias de los ilustrados murcianos a esta zona bien pudieran estar relacionadas con estas tareas de exploración.

5º. Por último, hemos de tener en cuenta las alteraciones causadas por la parcelación en andenes de este sector

para su puesta en cultivo. Curiosamente, esta remodelación no parece que cambiase de forma substancial la topografía de esta ladera pues, en gran parte, de su superficie —la ya excavada— la topografía moderna, con sus abancalamientos (tablas) horizontales en sentido longitudinal Oeste-Este y limitados de Norte a Sur, en sentido descendente, por andenes de piedra en seco (pedrizas) corresponde y se aprovecha de la topografía creada por los muros y terrazas del conjunto arquitectónico del *themenos* que, aunque ruinoso y en algún sector desmontado o desmoronado, mantiene su solidez actualmente. Así, pues, los Hermanos de La Luz, los usuarios y cultivadores del terreno durante los últimos siglos, no alteraron en este sentido las estructuras de este complejo arquitectónico.

III. EL PERIBOLOS DEL TEMPLO

La terraza superior, en torno al *naos*, está integrada por una sólida plataforma de gruesas piedras trabadas con barro, a 120 cm. por debajo del nivel de la superficie horizontal del pavimento de *opus signinum* que integraba el piso interior de la *cella*. Esta terraza exterior es difícilmente reconocible en el sector Oeste, en lo que debió ser el emplazamiento de un altar con tres o cuatro peldaños de acceso. Igualmente irreconocible pero en una cota más alta, en unos 60 cm. bajo el piso referido, debió estar el pavimento del sector norte; allí, la topografía natural y la proximidad del crestón rocoso obligó a mantener una cota más alta. En cambio, en el sector Sur, en que la terraza, como hemos visto, desciende, su amplitud es de unos 510 cm. y llega hasta el largo muro de 75 cm. de espesor que delimita esta primera terraza de Este a Oeste en toda su longitud. Este muro debió estar reforzado por una especie de pretil de mortero del cual aparecen numerosos fragmentos por toda la ladera inferior y cuya composición es semejante a la del *opus signinum* del pavimento del templo pero con menos piedra, de menor grosor y con la superficie blanca por el aumento de la proporción de cal.

En la parte central de la terraza llama la atención de forma especial una gran fosa rectangular limitada por la plataforma de piedra en seco de aquella y que presenta un aparejo especialmente cuidado a base de sillarejo cuidadosamente escuadrado en caliza tabular, lo que contrasta con el resto de las construcciones del contexto general, de piedra hábilmente careada pero menos escogida y poco o nada trabajada. Este muro, de Oeste a Este, queda limitado a ambos lados y forma así la fosa, limitada al Norte por el templo. La estructura de la terraza del entorno descansa directamente en la roca de base y aquí, dicha roca ha sido tallada y excavada para dar mayor profundidad al depósito. Evidentemente rebuscada esta oquedad en épocas posteriores, consideramos que pudo ser la fosa de ofrendas del templo en época antigua; tras su destrucción fue rellenada de piedras y reexcavada en el siglo XIII. La excavación arqueológica de esta curiosa fosa de tan buena factura

³ En la campaña de 1995 ya teníamos testimonio de material cerámico con cronología sorprendentemente antigua en relación al contexto conocido. Ver en este mismo número de «Anales» el artículo de Pierre Ruillard. *Un vase archaïque de Ionie du Nord a La Luz (Murcie, Espagne)*. Este fragmento cerámico procede del sector Este, anexo a la parte posterior del templo.

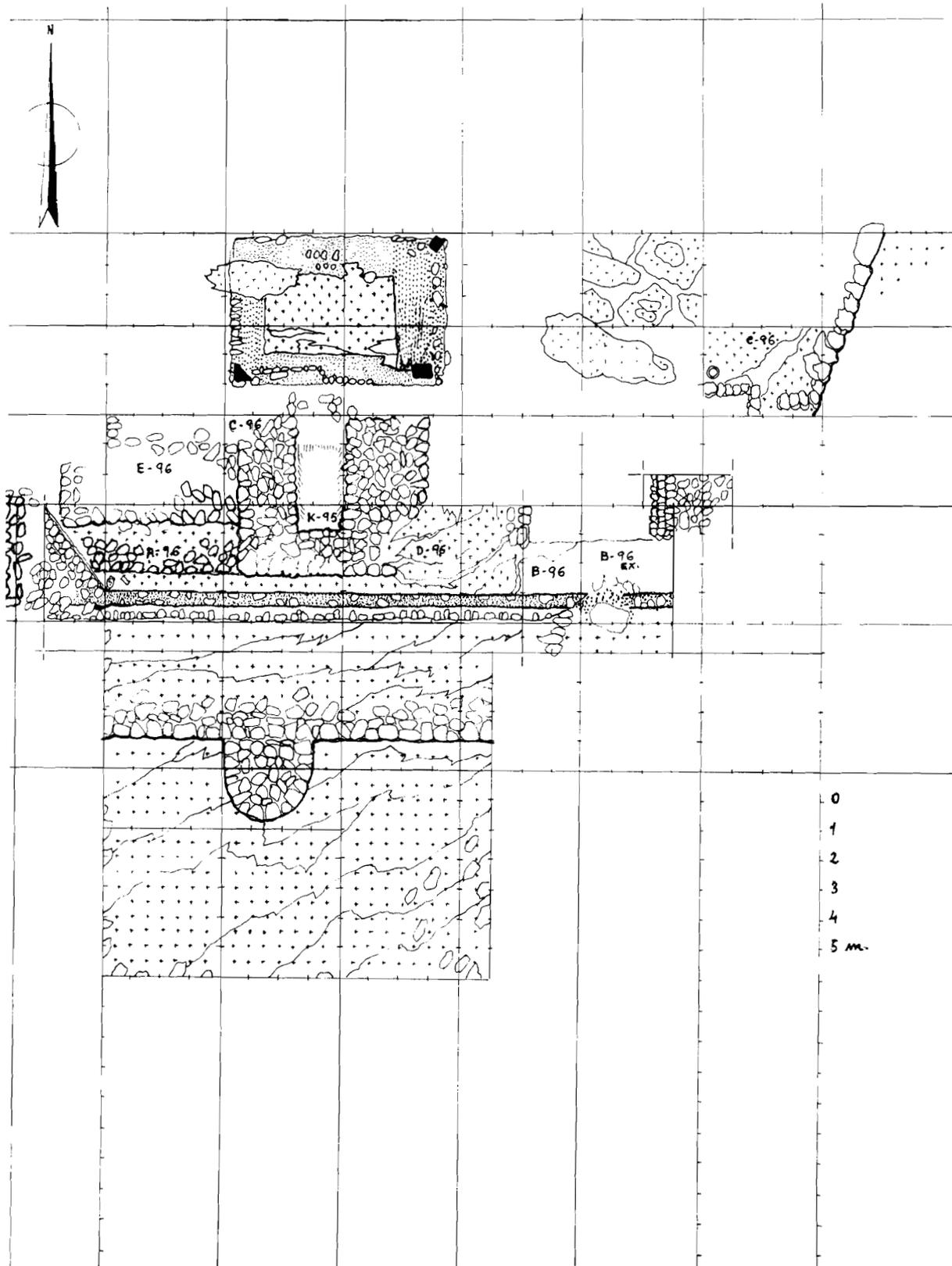


FIGURA 1. Planimetría del sector del Santuario de la Luz correspondiente al Templo y sus terrazas en el estado actual del proceso de excavación.

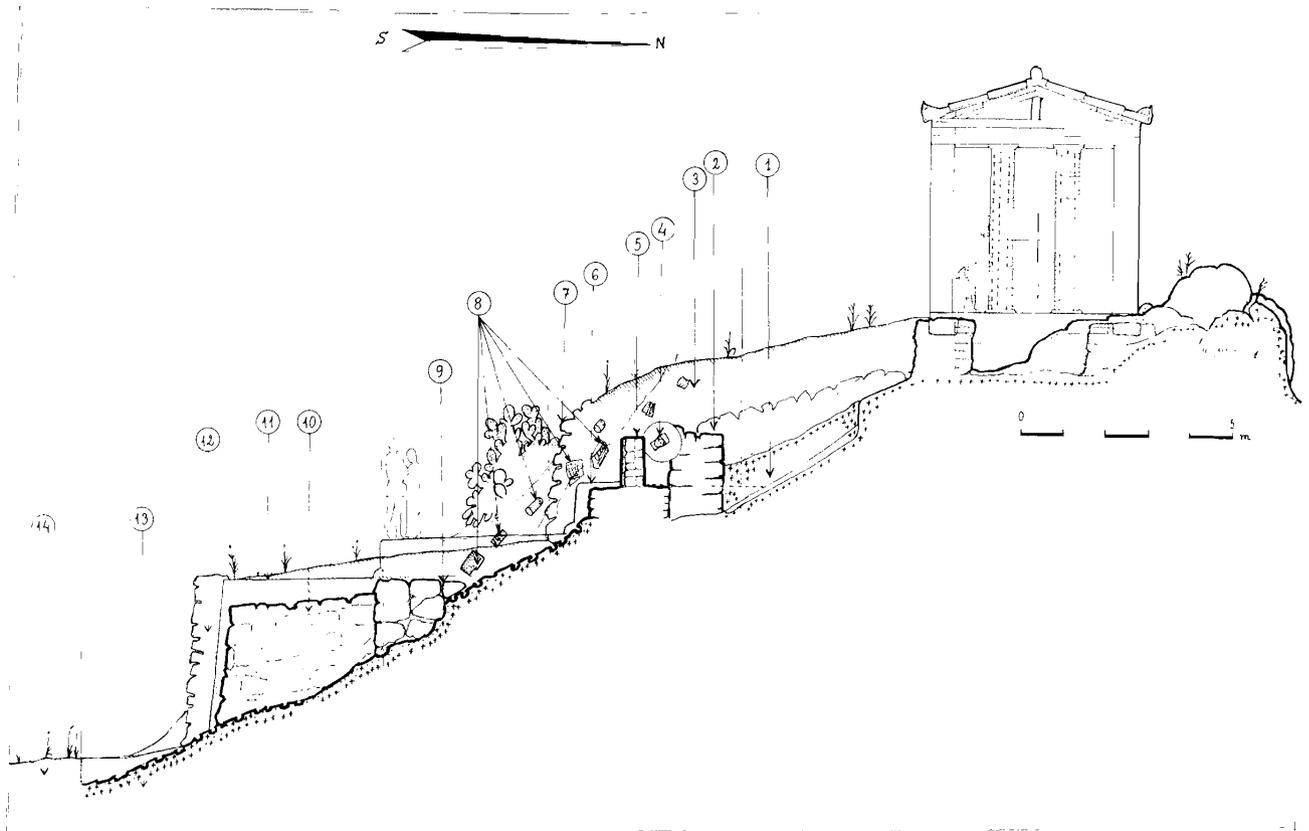


FIGURA 2. Corte N-S de las terrazas meridionales del templo: 1. Fosa rectangular tallada en la roca. 2. Gran banco de mampostería en seco en torno a la fosa. 3. Supuesta altura de la primera terraza. 4. Depósito de restos escultóricos y de la cabeza marmórea de la diosa. 5. Muro longitudinal E-W. 6. Rebanco del muro E-W y su posible altura original. 7. 1ª Pedriza de abancalamiento moderna (s. XVII). 8. Restos escultóricos en calcarenita. 9. Muro longitudinal de la gran terraza intermedia. 10. Torre semicircular, contrafuerte de la terraza intermedia. 11. Línea de la posible altura de toda la estructura superficial. 12. 2ª Pedriza de abancalamiento moderna. 13. Roca de base. 14. Superficie del suelo agrícola del abancalamiento.

permite ver que los muros laterales y toda la estructura superpuesta, al igual que el resto de las formas constructivas que integran el conjunto arquitectónico del templo y su *themenos* se asientan directamente sobre la roca de base, como la propia cimentación del templo.

La presencia de un considerable número de fragmentos de *opus signinum* de buena factura y de mortero blanco y árido de caliza negra triturada del lugar, como el aludido anteriormente para la terraza superior, hace pensar en un revestimiento de este depósito (el interior del *naos* pudo estar pavimentado con este mismo tipo de material pero hay fragmentos —más escasos— de otro tipo de suelo similar pero con cal menos blanca y abundante y un árido de piedra triturada roja y con abundantes fragmentos finos de cerámica, así que nos inclinamos a pensar que sea este último el material que sirvió de pavimento al interior de la construcción principal).

La dificultad en cuanto a la ubicación de estos materiales radica en el hecho de que los pavimentos fueron quebrantados y totalmente levantados en el momento mismo de la demolición del templo, en el que la acción destructiva es realmente demoledora. Solamente tenemos un pequeño vestigio de la ubicación real de este paradigmático tipo de pavimento y es el conservado en el interior del *naos*, en la estrecha roza horizontal que recorre longitudinalmente la roca de caliza negra ubicada en la parte anterior izquierda (noroeste) del edificio. Sobre dicha roza, indicadora indudable del nivel del pavimento, son claramente visibles las adherencias calcáreas del mortero de *opus signinum* que, en su día, cubrió la estancia y al ser despegado dejó restos de su presencia en esa roca curiosamente conservada por alguna razón en el interior del recinto sagrado.

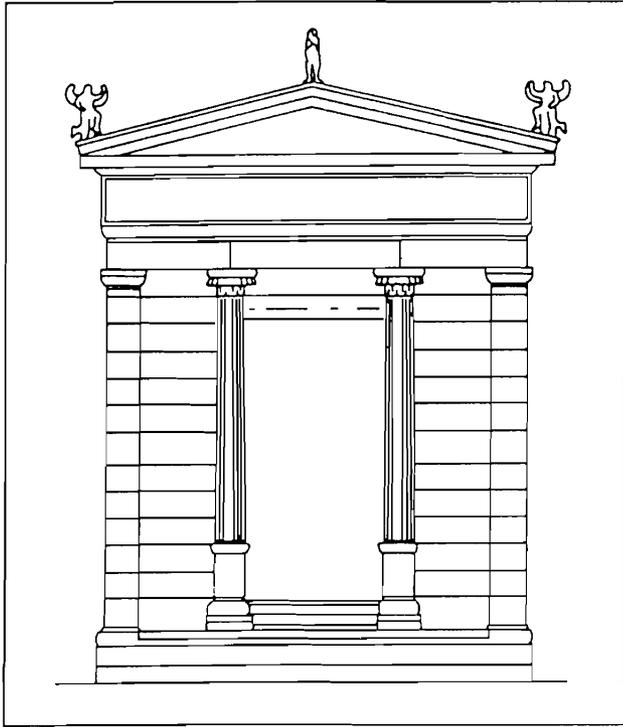


FIGURA 3. Reconstrucción de la fachada del Tesoro de los Massaliotas, en Delfos. Su composición formal se ajusta al prototipo que podemos aceptar para el templo de La Luz.

IV. EL MURO LARGO MERIDIONAL

A una distancia de tan sólo 25 cm. de la cara sur del muro de la terraza con la fosa central anteriormente descrita nos hallamos con otro muro paralelo, de unos 40 cm. de grosor y que recorre en línea recta los 22 m. del borde de la terraza cercándola. Su estructura es diferente de la del muro de la terraza, al que circunda. Está también, como la estructura anterior asentado sobre la roca de base, apoyado en un amplio banco o cimiento de unos 90 cm. de ancho y unos 30 cm. de altura. Su estructura, muy extraña en el contexto general hasta ahora excavado, está compuesta por cantos rodados, ripio menudo y arcilla roja con arena gruesa. Esta sólida subestructura salva las leves irregularidades de la roca con su trazado rectilíneo y horizontal y da estabilidad al asiento del muro al que sustenta. El muro propiamente dicho tiene entre 100 y 110 cm. de altura y está compuesto de piedra irregular, en alta proporción de pequeño tamaño y de tierra oscura amasada a modo de tapial, en una masa con gran proporción de cenizas en la que se ven pequeños fragmentos de huesos y otros restos de materiales calcinados. Estas circunstancias constructivas nos han hecho pensar que pudo intervenir algún condicionante ritual y que se utilizasen depósitos de cenizas procedentes de las incineraciones sacrificiales en su construcción como ocurre en las inmediaciones de altares en otras áreas sagradas del Mediterráneo Central u Occidental y de las que tenemos testimonio, sobre todo en los

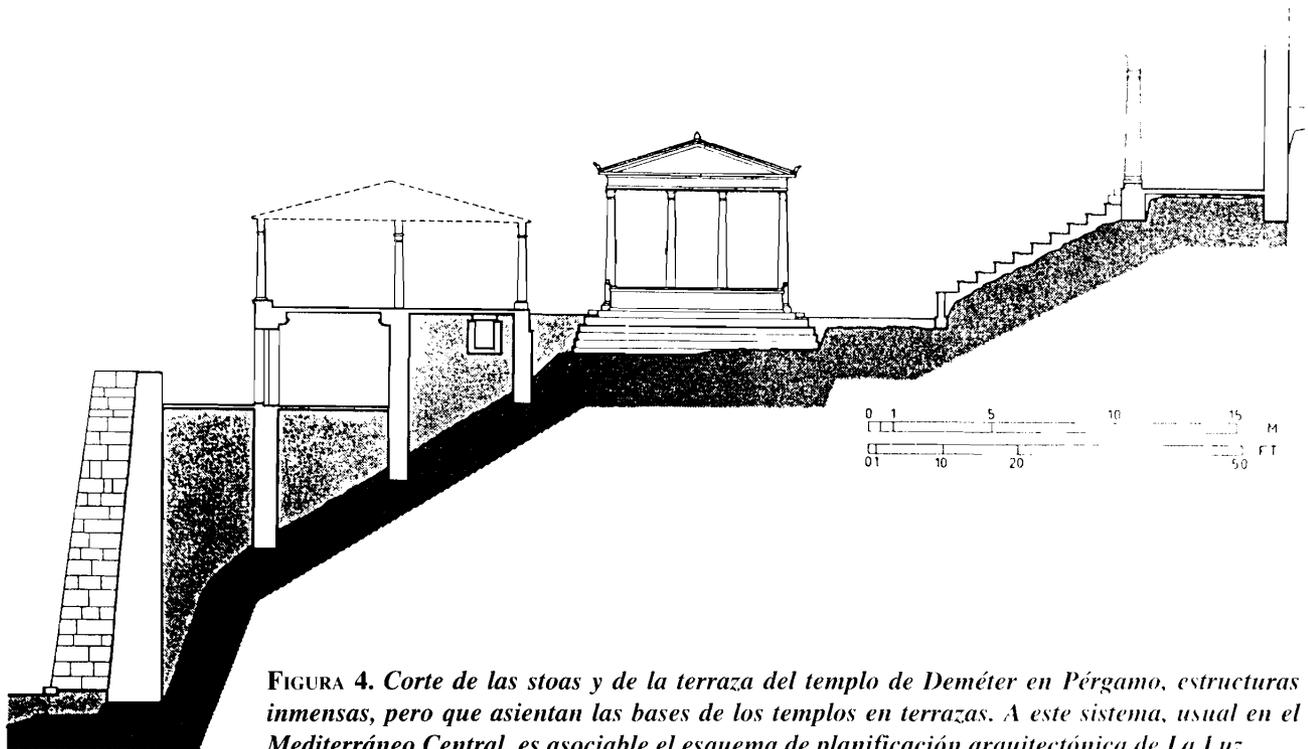


FIGURA 4. Corte de las stoas y de la terraza del templo de Deméter en Pérgamo, estructuras inmensas, pero que asientan las bases de los templos en terrazas. A este sistema, usual en el Mediterráneo Central, es asociable el esquema de planificación arquitectónica de La Luz.

textos de Pausanias⁴. Este largo muro, por consiguiente, es el que cierra por el sector meridional la primera terraza, o sea, la plataforma del templo, el área abierta más alta del *themenos*. Su anchura, desde el paramento del templo hasta el pretil del muro largo debió ser de unos 650 cm.: representa, pues, un amplio corredor o primera terraza entre el área del altar de poniente, en el frente del templo, y la zona posterior, donde se encontraba el *adytum* y, poco más allá, los accesos Noreste y Sureste.

V. LAS TERRAZAS

Esta área ya nos era más conocida por trabajos realizados anteriormente. Corresponde a la franja de terreno que recorre de Oeste a Este la zona inmediata inferior al muro largo que ya hemos descrito anteriormente y que limita al sur otro muro, paralelo y ciclópeo. Entre ambos paramentos queda un espacio o corredor horizontal de unos 4 m. de anchura. Es la terraza correspondiente al deambulatorio principal que circunvala el monte sagrado y que corona el templo por sus vertientes septentrional, occidental y meridional con accesos a la parte superior por el Este y el Oeste correspondientes a los sectores anterior y posterior del edificio.

Esta espectacular terraza está reforzada en su parte central por una torre semicircular. Es posible que en los extremos Este y Oeste del sólido paramento, y aún por excavar, puedan aparecer sendas torres flanqueando esta central que conocemos. De todos modos, la exhumación de este sector de las terrazas dará al conjunto su antiguo aspecto escenográfico indudablemente de una monumentalidad impresionante.

Ya hemos hecho referencia al principio al lógico proceso de enmascaramiento sufrido por todas estas estructuras con el devenir de los siglos y, sobre todo, con la acción antrópica que representa la puesta en cultivo de todo este sector meridional de la colina. De todo ello se deduce que las actividades agrícolas en esta zona por la limitación de medios con los que se contó en su día para la rectificación de la anterior topografía, se fue adaptando a la marcada por el trazado arquitectónico de las sucesivas terrazas monumentales; de este modo, la estructura del templo condicionó la posterior disposición de los abancalamientos hechos en siglos posteriores y en especial en el XVII y XVIII. Es lógico pensar que si este condicionamiento se ha dado en las dos terrazas mejor excavadas, sea probable que el último de los banales alargados sobre andén de pedrizas pueda

4 Las cenizas y restos calcinados de las víctimas se utilizaban en muchos casos como argamasa y lo vemos en Olimpia, donde las gradas estaban hechas de estas cenizas mezcladas con las aguas del río Alfeo que servía para endurecerlas; cada año aumentaban en altura según nos cuenta Pausanias (VII, 18,7). Algunos de los altares más antiguos de Grecia estaban contruidos por las cenizas y las osamentas calcinadas de las víctimas sacrificadas (Pausanias, V, 13,8 y IX, 11,7).

también estar sustentado sobre la correspondiente estructura en terraza y que contenga, soterrados por el abancalamiento, los restos de una última plataforma o terraza inferior, la que haría de basamento y cierre arquitectónico del perímetro del *themenos* del templo.

VI. LOS CAMINOS DEAMBULATORIOS

Hemos hecho ya referencia a las terrazas como tales, en un sentido arquitectónico funcional y con un carácter escenográfico ya que prestan a este frente meridional, el más accesible y el que se observa desde el área más amplia del Santuario ibérico con una mayor perspectiva. Pero hay otro carácter eminentemente práctico y funcional aunque sea desde el punto de vista litúrgico: las terrazas son una parte de los senderos o caminos deambulatorios que circunvalan la colina y así permiten el acceso procesional ritual en torno al peribolo del *themenos* sin pendientes sensibles, ceremonia de carácter cosmogónico vinculada a la ceremonia más sublime de los misterios, la *epopteia*, esa especie de exposición eucarística de la espiga de trigo y los otros elementos como una espectacular apoteosis.

Plutarco hace referencia a la emoción que embargaba a los iniciados en los Misterios de Eleusis y de los fatigosos desfiles que estos personajes realizaban en tinieblas estremecidos de temor⁵. En efecto, hemos podido comprobar la existencia de una serie de senderos de trazado aproximadamente concéntrico y elipsoidal que rodean la colina y que, en su día, fueron cuidadosamente allanados de modo que aún conservan, pese a la erosión, las marcas del alisado y las entalladuras para hacer la «caja» del camino a base de cincel en la irregular roca calcárea de la ladera.

Uno de estos caminos sale de la terraza superior con dirección Oeste y, tras rodear la colina en sentido horizontal, accede por el flanco Norte al *naos* del templo por medio de unos peldaños de mampostería.

Otro camino perimetral, más largo, es el que procede de la segunda terraza, la torreada; desciende suavemente el declive por la falda de la colina por la ladera Oeste, con marcadas entalladuras y reservorios para agua a lo largo de su itinerario; gira suavemente hacia el Norte, por donde atraviesa un estrecho paso de rectificación antrópica, al parecer tallado en el plan general del templo en el sector donde se hizo una serie de bancos, y remonta la breve pendiente hasta los peldaños de mampostería a que ya hemos hecho referencia al describir el itinerario anterior y su acceso al templo por su flanco Norte. Este segundo itinerario tiene una bifurcación a la salida del estrecho paso tallado en la roca y que sigue en línea recta con dirección Oeste-Este, remonta suavemente la pendiente hasta acceder a la cumbre por la parte Noreste y entra en la terraza superior del templo por su parte posterior. A lo largo del trazado hay claras marcas de que estos itinerarios estuvie-

5 PLUTARCO: *De Virt. progress.*, 10; *Idem., Florileg.*, 120.



FIGURA 5. *Detalle del interior del naos de La Luz. Sobre el jalón se observa la marca horizontal que indica la altura del pavimento del opus signinum.*

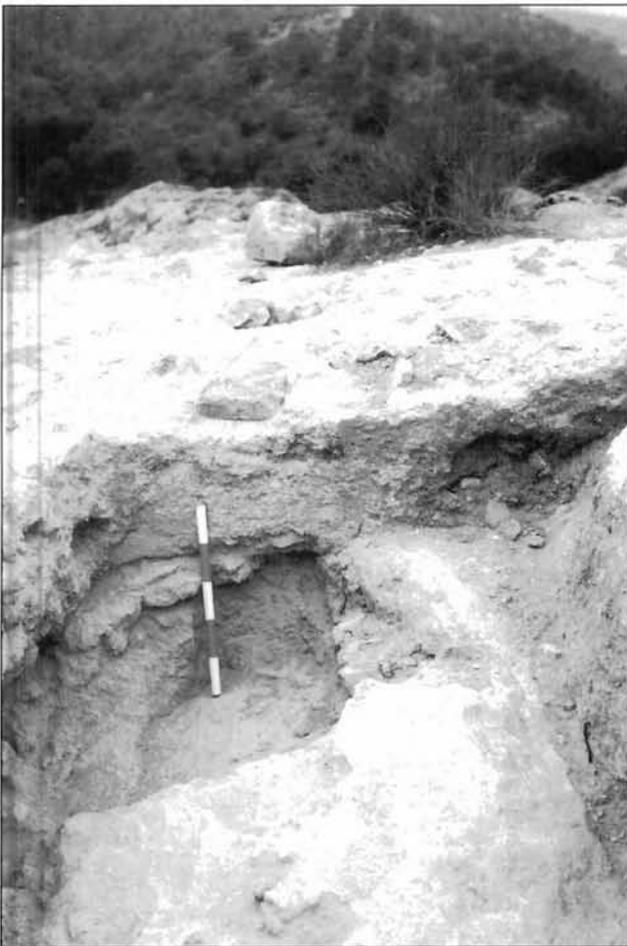


FIGURA 6. *Interior del naos. Sobre la roca de base, el fundido de hormigón encofrado.*

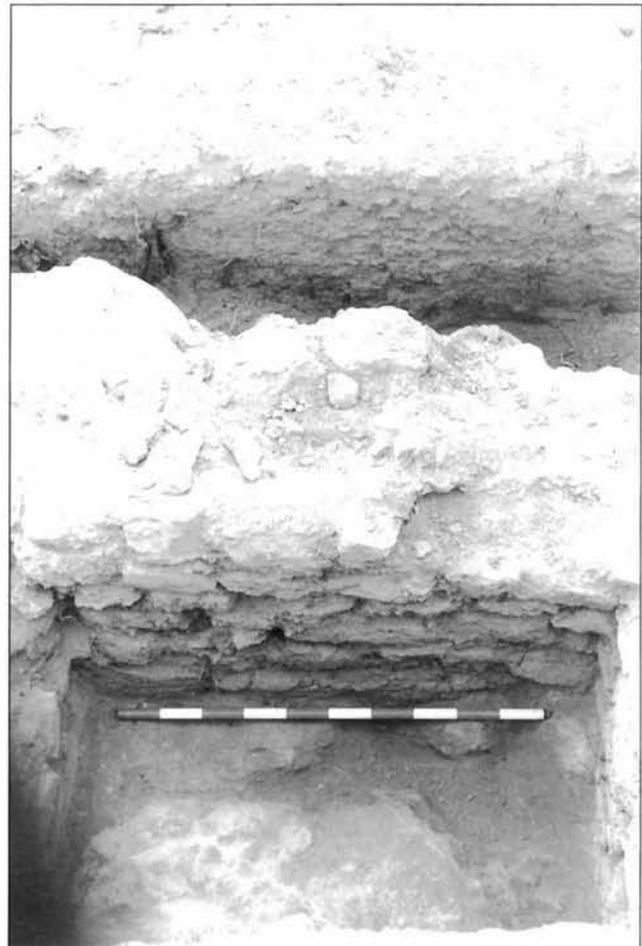


FIGURA 7. *Detalle del interior de la posible fosa de ofrendas anexa a la fachada meridional del naos.*



FIGURA 8. *Esquina en piedra labrada —calcarenita— posiblemente correspondiente al lateral del altar frontal del Templo de La Luz.*

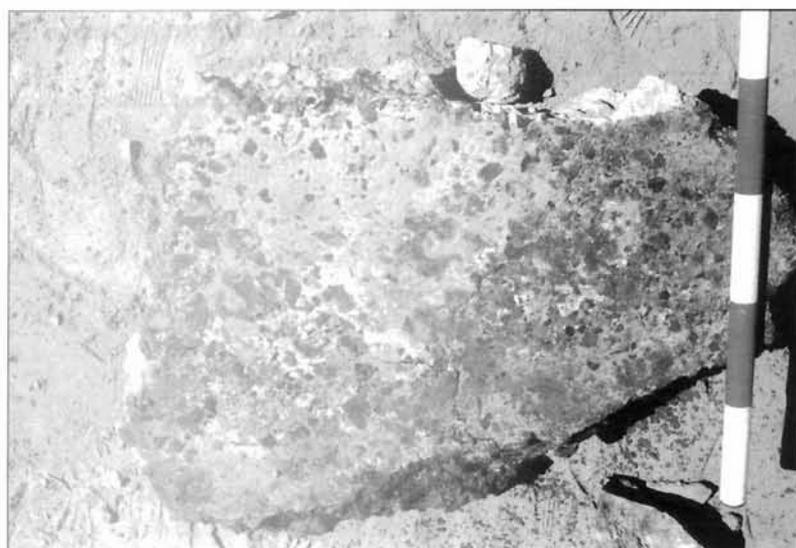


FIGURA 9. *Superficie de un fragmento de opus signinum del Templo de La Luz, con las concreciones de caliza posteriores.*



FIGURA 10. *Parte inferior del mismo fragmento que muestra la textura de la capa de rudus.*

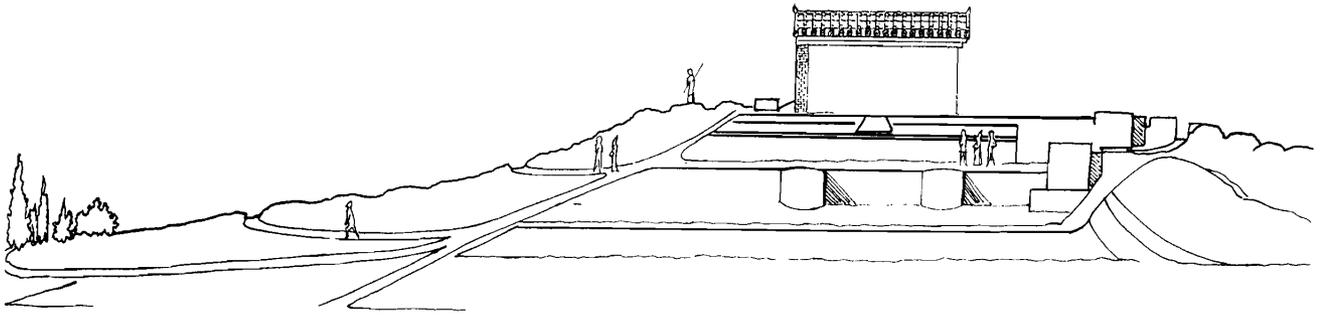


FIGURA 11. Vista de la ladera sur de la colina del Templo de La Luz. Reconstrucción de sus terrazas y caminos deambulatorios y de acceso.

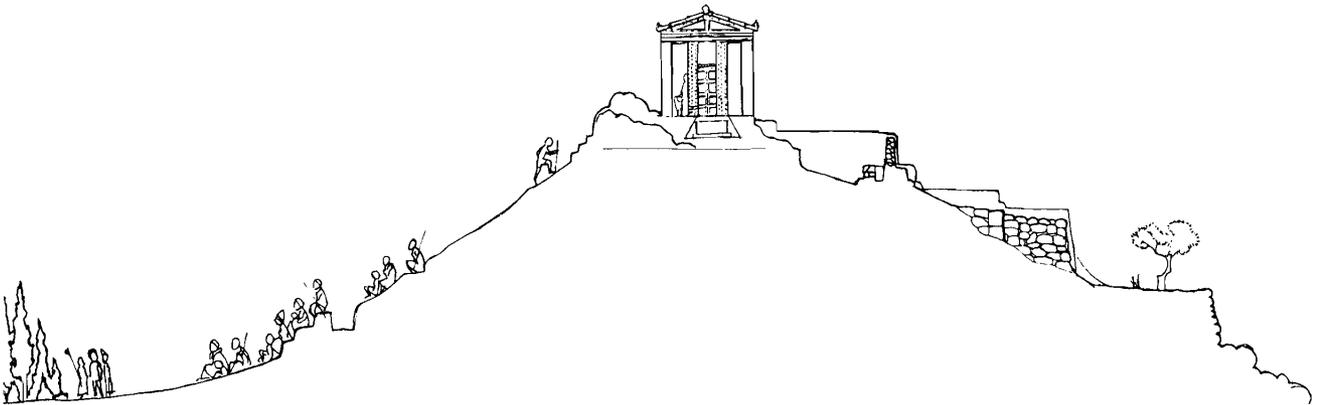


FIGURA 12. Vista general desde el Oeste de la fachada del templo. A la izquierda la sucesión de las terrazas. A la derecha, lo que pudo ser el graderío de las celebraciones escénicas de carácter eleusino.

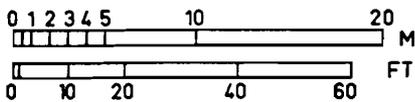
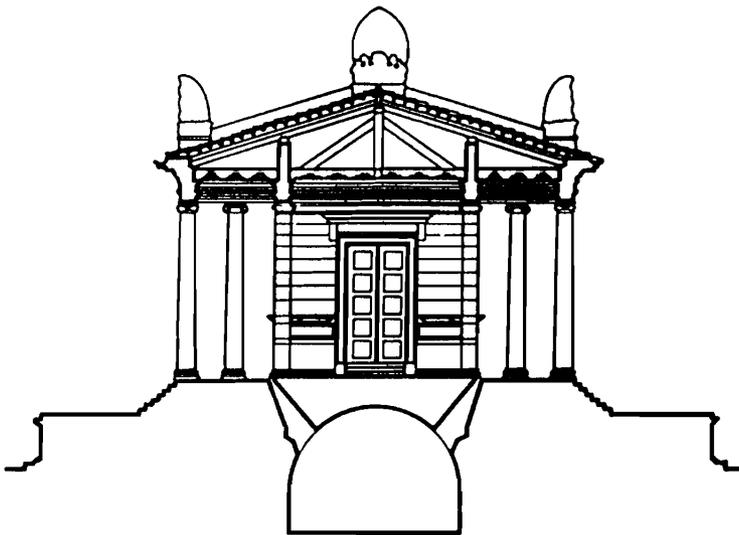


FIGURA 13. Templo de Zeus en Aizanoi. En el corte transversal se observa la gran cripta abovedada. Este templo, del s. I a.C. nos evoca la presencia de la cámara subterránea anexa al templo, como en La Luz.

ron en su día estremadamente cuidados, tallados en la roca cuando procedía rebajarla o añadiendo mampuesto, cemento o piedra trabada con barro donde interesaba salvar oquedades y regularizar así el firme.

VII. EL SECTOR DEFENSIVO ORIENTAL

El sector Este del largo muro meridional cierra el perímetro superior del templo con un conjunto de sólidas estructuras que parecen tener un claro sentido defensivo.

El ángulo Sureste del paramento meridional forma esquina con una sólida estructura escalonada de original factura, con piedra careada de regular factura, muy ajustada y trabada con barro (cortes B-96 y F-96) y que aparece evidentemente relacionado con las sólidas estructuras defensivas del corte C-96 que cierra el perímetro defensivo por la parte oriental. Es esta la zona de intersección de las dos líneas rectas trazadas por ambos lados: el del largo muro meridional y el del paramento que recorre de Norte a Sur el sector Este, de modo que el área posterior del templo, incluida la zona del *adytum* o cripta quedan dentro de esta parte baja de la terraza.

La dirección del muro Este, como en otros casos, no corresponde a un convencional trazado ortogonal: como en el corte G-96 el trazado del muro está en función de la topografía del sector y se adapta plenamente a ella de modo que forma un ángulo obtuso de unos 130° en la esquina Sureste. Ahorra así la creación de una estructura en torreón y avanzada en una zona en la que el declive hace un pronunciado descenso y, en cambio, consigue con ese trazado cerrar en el Norte con el muro la puerta de acceso del camino deambulatorio septentrional.

El muro oriental, de estructura sencilla en la zona que se conserva, difiere mucho de los ya conocidos en otros sectores perimetrales. Es claramente defensivo y llama la atención por su gran envergadura que podríamos calificar de ciclópea. Su visible y llamativa posición, dominante sobre la base de roca desnuda de este sector y erguido frente a un suave declive, ha favorecido, a lo largo de su dilatado abandono, su desmantelamiento progresivo, en gran parte al hacer rodar sus piedras monte abajo para reutilizarlas en otros proyectos constructivos de carácter agrícola. La hilada que se conserva, con su grueso y regular aparejo, ha servido estos últimos siglos como muro de contención al pequeño abancalamiento superior.

Como ya hemos visto, en la esquina Noreste hay una puerta de acceso a la terraza superior; a ella confluyen dos caminos: el que procedente de la terraza principal recorre la base del muro largo de Oeste a Este y rodea la esquina Suroriental y el que, por el Norte, también en dirección Oeste— Este, remonta la ladera y accede a la puerta por un pasaje curiosamente tallado en la caliza negra de la zona ya que aquí, como en otras zonas del sector occidental, se puede apreciar perfectamente como la roca ha sido rebajada para dejar llano el camino a modo de pavimento.

En el sector Norte, la parte superior del complejo monumental es, en su origen, el crestón rocoso de la colina. Fue respetado en gran medida, hasta el punto de que en la parte Noroeste del interior del templo se conservó un abultamiento rocoso de forma intencional cuando desde el punto de vista técnico hubiese resultado relativamente muy fácil su erradicación y explanación de todo el interior del *naos*. Es curioso, por tanto, observar el meticuloso y al parecer reverencial respeto con el que se proyectó toda la modificación topográfica del medio en el sector sagrado del Santuario. Pues bien, en todo el flanco septentrional anterior el crestón rocoso que lo recorre fue en su momento respetado y reforzado de modo que su natural trazado fue regularizado cubriendo cárcavas, entrantes y oquedades existentes entre los merlones rocosos a base de sólida mampostería similar a la de la cimentación del templo. La finalidad de esta obra no parece tanto la de consolidar la estabilidad del roquedal ni la de un carácter estrictamente defensivo como la de dar una imagen de solidez, prestancia y entidad arquitectónica a esta fachada septentrional del templo, actualmente poco visible por la presencia de la pinada de repoblación que cubre la ladera en el último medio siglo pero que en su momento se abría aún dilatado paisaje al fondo del cual se extendían las vegas del Sangonera y del Segura.

VIII. LAS DEFENSAS Y EL SECTOR ANTERIOR AL TEMPLO

En la esquina Sureste (cortes B-96, F-96) hemos aludido a una sólida estructura escalonada que podía tener carácter defensivo como parte del bastión oriental de la acrópolis, el sector de más fácil y disimulado acceso a todo el complejo. En el interior de la terraza (corte C-96) nos hallamos con un sector limitado en diagonal, por el muro ciclópeo de cierre de la muralla por el Este. Es en este sector donde hallamos superposición de estructuras más prolongadas y la estratigrafía más fiable y más dilatada. El conocimiento que tenemos de las estructuras es aún limitado y parcial, pero, aún así, su disposición y orientación nos hace pensar que corresponden a una habitación anexa a la muralla e inmediata al acceso al *penetral cavum*, al *adytum* del templo. Tiene pues, a nuestro juicio, un carácter defensivo y cultural innegable. Este carácter cultural lo confirma la estratigrafía anterior al siglo III a.C., la correspondiente a los estratos inferiores al nivel de base del muro ciclópeo del sector Este al que ya hemos descrito.

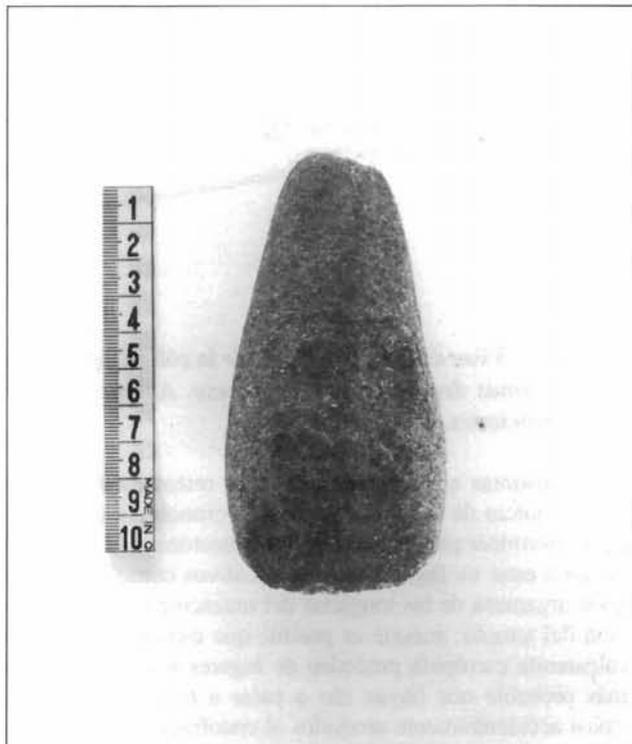
En el interior nos hallamos con la habitación que parece reutilización posterior de una estructura defensiva del perímetro defensivo anterior al siglo III a.C. Por los materiales cerámicos hallados en los contextos estratigráficos interior y exterior (fragmentos de ánforas de saco ibéricas, de kilix de figuras rojas, de laguinos, etc.) podríamos fechar estos estratos en el tránsito de los siglos V y IV a.C. Es digna de especial mención en el sector exterior a la



FIGURA 14. Fragmento de columna de arenisca roja y hacha pulimentada caídas por la vertiente sur del Templo.

habitación, apoyada en la cara exterior del muro, la presencia de un ánfora massaliota, vertical, con su ápice embutido en la arcilla del pavimento y con su interior con claras huellas de haber ardido su contenido. En el fondo del recipiente se conserva una considerable porción de los residuos de la combustión: una pasta muy compacta, de color rojo oscuro, dura, porosa y granulosa, de apariencia orgánica, actualmente en fase de estudio.

Es para nosotros del mayor interés el hallazgo de contextos estratigráficos fiables y con una cronología dos siglos más antigua que el conjunto monumental de este complejo del templo. Hemos podido comprobar, de forma aún muy limitada, que este sector oriental, en la zona posterior al templo y algo más baja y abrigada, su privilegiada orientación a levante e inmediata a la caverna, presenta niveles antiguos. La existencia de estructuras arquitectónicas y el contexto material que las acompaña parece delatar también la presencia de estructuras de carácter cultural previas, al menos en dos centurias, a la edificación del templo. Bien es verdad que desde un principio éramos conscientes de



FIGURAS 15 Y 16. Detalle de las mismas, ya exhumadas y limpias.



que el templo no se construía *ex novo* en el yacimiento. En un santuario como el de La Luz, el lugar más alto habría de tener especiales connotaciones sobrenaturales y no podía ser de otra forma aunque se hubiese detectado materiales anteriores en el sector. El que la zona de la colina estuviese en principio totalmente desnuda favorece indudablemente el hecho de que los testimonios previos sean mucho más escasos, sobre todo los que puedan tener valor o puedan llamar la atención. Sobre la roca limpia difícilmente se originarían depósitos y menos de objetos de cierto interés. Además contamos con el hecho de que en la construcción

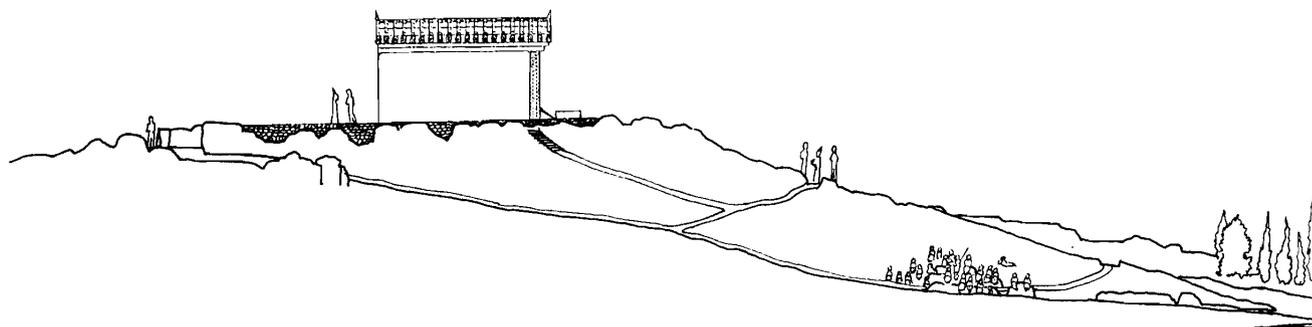


FIGURA 17. Vista de la ladera Norte de la colina del Templo de La Luz. Se representan los muros de la plataforma superior y los caminos deambulatorios de acceso. Abajo, a la derecha, área de las gradas talladas en la roca, posible zona de escenificaciones.

de las distintas estructuras se detectan restos escultóricos a nuestro juicio de factura anterior a la cronología que podemos determinar para el complejo arquitectónico. Estos restos llegan a estar en lugares tan significativos como embutidos en la argamasa de las tongadas del mazacote de la cimentación del templo; aunque es posible que esos fragmentos de calcarenita esculpida procedan de lugares más distantes, es más probable que hayan ido a parar a la argamasa como ripios accidentalmente arrojados al encofrado por los operarios. Y esos fragmentos parecen corresponder por la factura de restos mayores del mismo tipo a estatuaria de cronología anterior, posiblemente de primera mitad del siglo IV a.C.

El contexto específico de este nivel arqueológico, con fragmentos de vasitos caliciformes, pateritas, cuencos, fragmentos de platos planos de ofrendas y de cuencos de barniz negro ático así como de restos óseos significativos de animales sacrificados, especialmente de *suidos* que evidentemente delatan ya la consumación de sacrificios y ceremonias en torno a ritos de tinte eleusino.

Es en este sector, en los estratos más profundos, sobre la roca, en donde han aparecido fragmentos de cerámica clara, con engobe amarillo y bandas paralelas de color rojo vinoso que parecen corresponder a vasos protocorintios y provisionalmente fechables a mediados del siglo VI a.C., lo que proporciona a este sector del templo y al Santuario en general nuevos datos cronológicos que confirman su pervivencia en la continuidad de establecimientos de especial significado religioso en la cumbre de la colina.

IX. EL ÁREA SUROESTE DEL TEMPLO

Los cortes del sector meridional del templo, sobre las terrazas, habían proporcionado en las sucesivas campañas la inmensa mayoría de los materiales procedentes de la destrucción del templo⁶. Prácticamente la destrucción, que debió ser sistemática, fue seguida de un vertido de materia-

les, colina abajo, por la pendiente por la que les resultaba más fácil realizarlo. Así, hemos podido ver un volumen considerable de materiales, fragmentados intencionalmente y que forman y *totum revolutum* a lo largo de un plano inclinado de unos 20 m. de pendiente. Aún habiendo caído en escombrera hemos podido comprobar repetidamente que los materiales rodaron y se depositaron en muchos casos de forma lógica. Los materiales escultóricos, las antefijas, los clavos de las puertas y fragmentos de vasos y terracotas se hallan normalmente en el nivel inferior ya que, lógicamente, fueron los primeros materiales en ser objeto de la destrucción del templo. Encima suele aparecer un nivel pulverulento de argamasa de barro y cal con fragmentos de mampuesto más o menos cohesionado y fragmentos de tégula, ímbrice, ladrillos en sector circular con lado curvilíneo —procedentes de las columnas del frente del templo, fragmentos de antefija, restos de revoque y de estuco de distintos sectores y fragmentos de calcarenita labrada en forma de baquetones y molduras arquitectónicas. Sobre estos materiales suele hallarse la masa de piedra con adherencias de mortero de cal, argamasa meteorizada y, sobre todo, las grandes placas de *opus signinum* procedentes del desmantelamiento del pavimento del *naos* y de la terraza superior, todo ello envuelto con materiales deshechos, tierra posiblemente aportada posteriormente para fertilizar y poner en cultivo los bancales tras la transformación llevada a cabo en los siglos XVII y XVIII y la materia vegetal y los detritus posteriores en que ese sector fue poblado por paleras de nopal y sirvió de depósito de basuras a transeúntes y excursionistas. Este hecho fue positivo para el posterior proceso de excavación ya que se preservó gracias a lo farragoso e impenetrable de las chumberas y a su desagradable inaccesibilidad.

Basados en esos antecedentes, abordamos en este sector Sureste la zona inmediata a lo que debió ser el altar, gradas y fachada del templo, al inicio de la pendiente y a la altura de la primera terraza e iniciamos tres cortes (A, B y C-96). Aportaron un potente y revuelto estrato I con gran cantidad de piedras de construcción de mampostería y una considerable proporción de fragmentos arquitectónicos en

6 LILLO CARPIO, P.: Notas sobre el templo del Santuario de la Luz (Murcia). *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 1993-1994, pp. 155-174.



FIGURAS 18 A 22. *Distintos modelos de antefijas del Templo de La Luz.*

la típica calacarenita amarillenta, la mayoría con trazas de talla que sobre todo se concentraban en el sector A-96. En él nos hallamos con fragmentos de distintos tipos de tégulas, con el reborde simple, en escuadra y de sección rectangular junto a otros fragmentos de tégulas de formas más redondeadas y sinuosas, con los rebordes en S con labio engrosado. Algunas de estas piezas aparecen con una estampilla impresa representando dos pequeñas circunferencias, una abierta a la izquierda y otra a la derecha, ambas entre guiones (-) (-), evidentemente una marca de alfarero.

X. LOS NUEVOS TIPOS DE ANTEFIJAS

Entre los fragmentos arquitectónicos ornamentales dignos de mención han ido apareciendo en el área meridional fragmentos de antefijas de palmeta de pétalos rectos con cabeza femenina como motivo central y cuello marcadamente seccionado por la parte inferior; abajo, una serie de cuatro botones y el arco, hueco de ímbrice donde se asentaba la terracota arquitectónica.

Destaca, entre los fragmentos aparecidos, un fragmento de considerable tamaño y que corresponde a este modelo de palmeta ya habitual en el yacimiento. Sus peculiaridades estriban en el estado de conservación de la pieza, que no ha sufrido el proceso de exfoliación de la superficie con levantamiento de la película cortical de la pieza y la consiguiente pérdida de los detalles del modelado, y porque responde a una variante peculiar, copia de modelos de mayor calidad pero de dimensiones ligeramente menores y, sobre todo, más estrecha.

El fragmento conservado corresponde a toda la parte superior de la antefija, palmeta de siete pétalos, rostro femenino con peinado hattórico pero de peculiar disposición ya que la cabeza aparece inclinada hacia delante, mostrando la parte superior del cráneo y el rostro hacia abajo, el pelo, recogido detrás y no se representa el cuello como es habitual en los ejemplares hasta ahora hallados. A ambos lados aparece una decoración, abigarrada y confusa, quizás por proceder la pieza de un molde ya gastado, y que bien podría representar dos alas profusamente emplumadas, motivo típico de los modelos ornamentales grecoitalicos de este estilo. La parte inmediata inferior, con su serie de cuatro grandes botones esféricos sobre una serie de tres molduras, la superior recorrida por un motivo a modo de contario. Este hallazgo confirma la idea de que el conjunto de antefijas que adornaban la cubierta del templo de La Luz no respondían a una serie de piezas de fabricación unitaria y uniforme sino que se basan en un modelo determinado como prototipo, de indudable origen suritalico, de época helenística y del que se hicieron copias locales con sensibles variantes, en la forma y hasta en la arcilla utilizada⁷.

7 PENSABENE, P. y SANZI DI RINO, M.: Le terrecotte, III, I. Antefisse. En: *Museo Nazionale Romano*. Roma, 1983. Tav. CIV, 634; Tav. LXXXVIII, 482; Tav. CXXIII, 794 y Tav. CXXIII, 794 donde hallamos un paralelo próximo a las terracotas de La Luz.

El siguiente fragmento, muy parcial y por consiguiente de más difícil filiación, parece corresponder a la parte inferior de una antefija de base moldurada y rostro redondo, negroide. Si aceptamos la identificación, los motivos compositivos son los mismos en esencia: un rostro como elemento central enmarcado por dos alas, en este caso como series incisas de volutas en S horizontales y como fondo la conocida palmeta recortada de siete pétalos, en este caso con los pétalos laterales rematados en amplias volutas. Su procedencia como las ya referidas anteriormente, es grecoitalica⁸ y la presencia de estas antefijas de terracota tardías tienen antecedentes jonizantes en la Magna Grecia, especialmente en el área tarentina ya en la segunda mitad del siglo VI en las piezas de este tipo de contorno semielíptico representando a Gorgona y Sileno, de claro origen jonio⁹.

Especial significado en el conjunto de piezas de este tipo tiene el fragmento hallado en el estrato II de este corte A-96 y que parece corresponder al ángulo inferior izquierdo de otro tipo de antefija inédito en nuestro contexto. Se trata de un fragmento de placa de terracota de tendencia triangular con una decoración en lo que pudo ser la parte superior izquierda, y en diagonal, de dos series impresas en zig-zag que evocan los trazos sobreimpresos sobre la cerámica griega del periodo geométrico y que nos acercan de nuevo a las antefijas de Tarento de carácter jonizante que, a fines del siglo VI a.C. con la difusión de la antefija con el tema de la Gorgona, dan un especial tratamiento al tema de los cabellos: descartan la representación de las serpientes y representan una melena caída a ambos lados de la cara, al modo hattórico, mostrando ambas orejas y los cabellos se representan «a giorno» o anguliformes impresos sobre moldura¹⁰. La representación del cabello rizado en zig-zag aparece también, como recurso artístico en el tránsito de los siglos VI al V a.C. Así, lo podemos ver en los relieves arcaicos de la Acrópolis de Atenas, como en la cabeza de barón fechada hacia el 500-490 por Beger¹¹, en la estela de mármol del Museo Charlottenburg de Berlín¹², el relieve motivo de Atenea, procedente de la Acrópolis y actualmente en el Museo Nacional de Atenas¹³, en el relieve votivo ático de Pharsalos del mismo museo¹⁴ o en los cuatro relieves del monumento a las arpías, fechado hacia el 460 a.C., del Museo Británico de Londres¹⁵.

8 *Ibid.*, Tav. LXXX, n° 379.

9 GRECO, E.: *Archeologia della Magna Grecia*. Roma, 1992. fig. 33 y pp. 173-174. muestra una antefija de máscara gorgónica fechada en la primera mitad del siglo VI a.C. que ya no tiene serpientes como cabello.

10 *Ibid.*, fig. 33.

11 BEGER, E.: *Ds Besler Artztrelief*. Mainz, 1970. p. 99. lám. 119.

12 *Ibid.*, p. 100, fig. 122.

13 *Ibid.*, p. 108. lám. 129.

14 *Ibid.*, p. 116. lám. 137.

15 *Ibid.*, pp. 130-131.

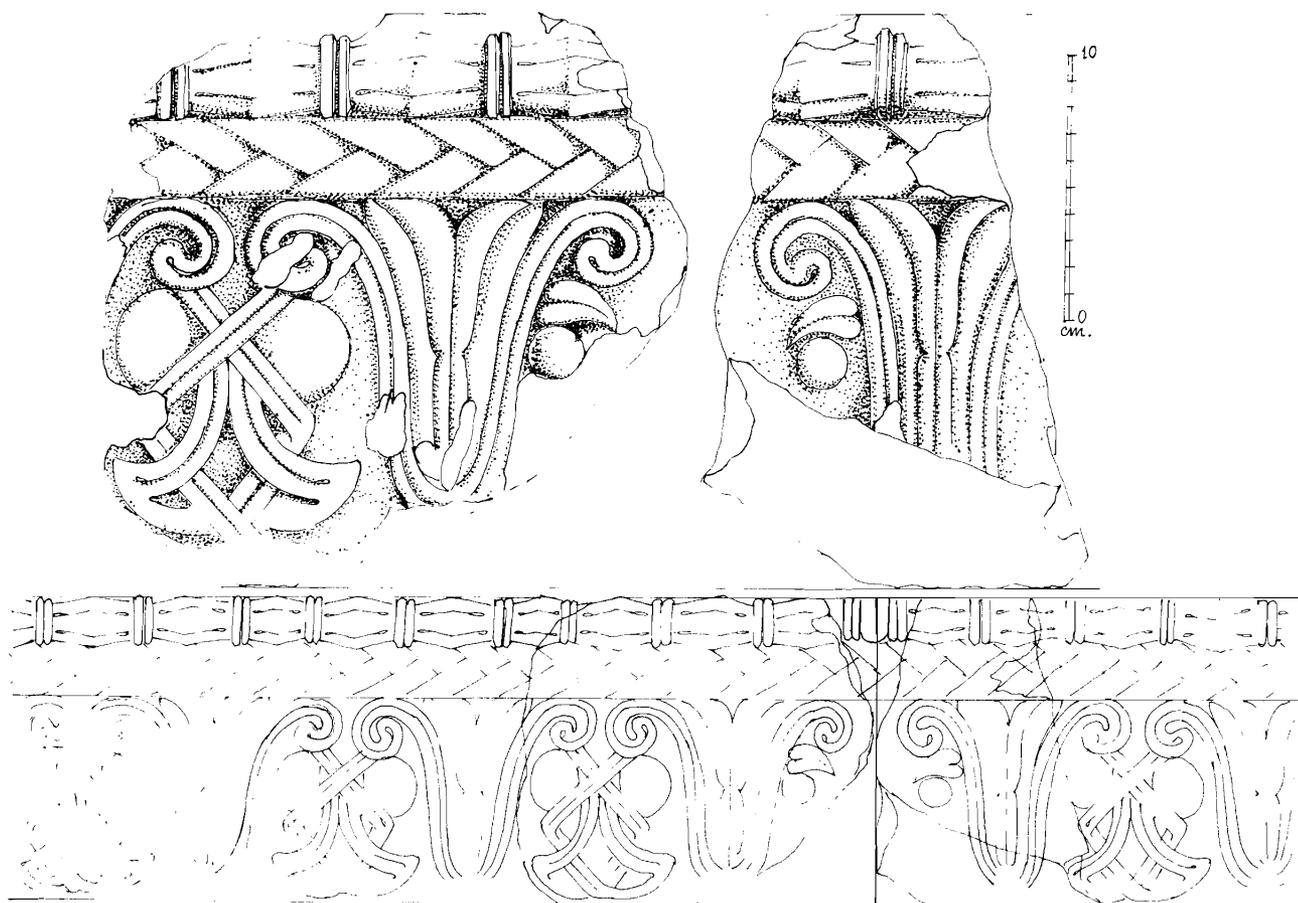


FIGURA 23. Fragmento de calcarenita tallada, posiblemente del altar frente a la fachada del Templo de la Luz.



FIGURA 24. La cabeza marmórea de la Diosa del Templo de La Luz, en distintas posiciones.

Las excavaciones llevadas a cabo en Tocra por J. Boardman y J. Hayes, en 1963, proporcionaron representaciones de divinidades femeninas en las que se pueden apreciar también analogías formales con nuestro modelo y cuya cronología coincide con la propuesta por los autores a que hemos hecho referencia¹⁶.

Es, pues, una pieza cerámica que nos evoca de inmediato antefijas de la Magna Grecia con prototipos jonios pero con una cronología tres siglos más antigua que la del contexto monumental que nos ocupa, con representación también de un rostro (conservamos parte del busto), frontal femenino nimbado en silueta oval, que evoca también modelos como las antefijas de La Japygia (Apulia) descritas por De Juliis y que representan una cabeza femenina nimbada con doble serie de pétalos en hojas de agua y que fecha en el siglo V a.C.¹⁷ o las antefijas recogidas por P. Pensabene y M. Sanzi del Museo Nazionale Romano¹⁸. En todas estas terracotas grecoitalicas de la cuarta centuria hallamos una misma estructura compositiva: un gran rostro frontal, con peinado hattónico y pelo ondulado; orejas despegadas e igualmente frontales y el pelo en dos tirabuzones ondulados a ambos lados del rostro. Sobre la cabeza, el gran nimbo a modo de flor, de hojas ovales, generalmente catorce y, bajo este adorno, hay una especie de toca o gran cofia que enmarca el rostro y que se prolonga hasta la altura de los hombros y acaba en sendas volutas a ambos lados, con un botón concéntrico. La estructura compositiva tiene notables analogías con el fragmento que nos ocupa y evoca un modelo de cronología muy alta en el Mediterráneo Oriental con prototipos como el rostro en relieve del pithos cicládico de Tebas que representa a una diosa con un tocado y composición semejantes y que está fechado en el 650 a.C.¹⁹. V.A. Fortwängler relaciona esta representación formal con la descripción que hace Pausanias (v.17, 1) de la estatua de Hera, en Olimpia, en el siglo II a.C. Analogías de tipo compositivo y formal las hallamos también en representaciones de la Artemis de Naxos, en las placas sirio-fenicias de Creta de la Acrópolis de Gortyn, en el rostro del Disco de Olimpia del Charlottenburg Museum de Berlín o en la representación de Atenea de la Ciudadela de Micenas²⁰. Todas estas piezas están fechadas en la primera mitad del siglo V a.C.

La serie de representaciones femeninas en las que aparece el modelo compositivo y decorativo de este tipo de piezas nos lleva en definitiva a piezas como la estatuilla

fitile beocia, nº 4.009 del Museo Nacional de Atenas²¹. Fechada en el siglo VI a.C., aparece tocada con el *polos* y, en partícula, con un collar del que pende la *bullá*, de forma semejante a las numerosas terracotas beocias de este tipo y que se consideran claras representaciones de la diosa Deméter. Tal y como vemos en el Lexicon I.M.C. el pelo queda como líneas en zig-zag y los pechos son representados como coronas circulares rodeadas de pequeños pétalos o glóbulos²².

En definitiva, nos hallamos ante un variado conjunto de antefijas figuradas en la que hay una composición invariable: la figura femenina de Deméter, nimbada por la palmeta que sirve de atributo a la diosa (Deméter, Coré, Perséfone)²³, a la que Pausanias describe representada en las imágenes de culto del *nimpeum* de Pyraia, cerca de Sycione²⁴. Son frecuentes las representaciones de Deméter, terracotas o pinturas situadas en alto en templos o en tumbas. La Diosa podía ser representada, simplemente, como imagen de culto por su simple rostro como cuenta Pausanias al mencionar a la Deméter Cidaria de Feneá²⁵. Es pues, comprensible que las antefijas del *naos* que habría de albergar a la diosa eleusina y servir posiblemente de *telesterión* para la celebración de las ceremonias iniciáticas estuviese decorado de antefijas con su efigie.

XI. LA DIOSA DEMÉTER Y EL TEMPLO DE LA LUZ

En el contexto de las excavaciones del Santuario de La Luz éramos conscientes de lo que representaba la cronología en el contexto que estudiábamos. El tránsito del siglo V al IV a.C. es en general el paso de una serie determinada de cultos de las necrópolis a los santuarios, vigorizando su entidad. Lustraciones, banquetes, el *sacrificium* parece alcanzar un mayor auge en la zona y es razonable pensar que en este momento surge un *naos* (en el sentido en que lo denomina Tucídides) en la parte alta de un *hierón* en terrazas (como los descritos por Pausanias) en un amplio *themenos* que comprende el amplio santuario que se extiende a sus pies. En cierta medida un área sagrada a modo de *regia*, como foco religioso de tribus puede devenir en una de *heroon* de *demos*.

Las excavaciones nos muestran una alta proporción de productos importados, que nos inducen a pensar en un auge económico, en un fuerte poder adquisitivo pero también en algo que no deja su testimonio directo tan claro:

16 BOARDMAN, J. y HAYES, J.: *Excavations at Tocra. British School of Archaeology at Athens*. Londres, 1973. lám. 45 a 47; fig. T. 112; T. 113; T. 115 y T. 125.

17 De Juliis, 1988; fig. 21 de E. Greco.

18 PENSABENE, P. y SANZI, M.: *Op. cit.*, Tav.B, nº 14; Tav. IV, nº 12 y Tav. V, nº 14.

19 HAMPE, R. y SIMON, E.: *The Birth of Greek Art*. Londres, 1981, fig. 442, p. 279.

20 *Ibid.*

21 WINTER, F.R.: *Greece-Archaic Sculpture in Beotia* (1939). Tipo I, 9.1. Fig. 38.

22 *Lexicon Iconographicum Mitologicae Classicae*, VI-1. Deméter, pp. 844-893, fig. 87.

23 *Ibid.*, Deméter, 121. Vemos el ejemplo tradicional de la palmeta flameada abierta y circunscrita como remate respaldo del trono en que se halla sentada la diosa.

24 Pausanias, II, 11, 3.

25 Pausanias, VIII, 15, 1.



FIGURA 25. *Reconstrucción de la cabeza de piedra representando a Deméter hallada en el Templo del Santuario de La Luz con la posible disposición de la terminación del polos y la disposición sobre él de un phiale con el pélanos y los demás productos necesarios para consumir en la parádisos ton ieron. En la parte central, el pebetero de terracota en forma de busto femenino tipo A y sus sorprendentes analogías con el prototipo marmóreo.*

los peregrinos, los romeros, las ferias y los mercaderes, lo que genera una serie de estructuras laicas en el recinto como almacenes, hornos o talleres. Se consolida también una *hierofania* que progresivamente evoluciona, se adapta y adopta un conjunto de elementos exóticos sin perder lo elemental y primigenio como la litolatría y planifica la existencia del prototipo de *bumos* como altar familiar, en recinto limitado. Las lustraciones de víctimas, las ofrendas, las fumatas en *thimateria* y un activo calendario parecen elementos igualmente evidenciados.

Este panorama ha sido progresivamente puesto de manifiesto por las sucesivas campañas de excavaciones y los restos del templo, los *thimateria* o los *kernoi* en forma de cabeza de diosa, las inhumaciones de lechones, los restos de cerdos adultos sacrificados, la presencia de defensas de los mismos, de cuernas de ciervo, de huesos de tórtola o paloma, etc. nos afirmaban en la hipótesis de que en el Santuario Ibérico de La Luz y centrado en su *naos*, en lo alto de la colina, se mantuvo un activo y dilatado culto

vinculado a los Misterios de Eleusis y al drama protagonizado por Deméter-Core. En el propio templo, en su entorno inmediato, los restos materiales hallados confirmaban que este culto pervivió hasta la última fase de su existencia. En algún momento previo, el concepto de *dea genetrix*, doncella, madre, nodriza, esposa, viuda, domadora y venida del mar, cristalizaba en el contexto de una comunidad ibérica altamente aculturada: la pareja Deméter-Core, las *Frugum Matres*, eran las señoras del área sagrada y el *kalathos*, el *kernos*, el *polos*, la antorcha, la granada, la adormidera o el velo, van a ser su elementos familiares y cotidianos.

XII. LA CABEZA DE DEMÉTER EN CALIZA MARMÓREA

La campaña de 1996 confirmó nuestra hipótesis de trabajo respecto a la presencia de la imagen de la Diosa Deméter en el Santuario de La Luz. El proceso de excava-

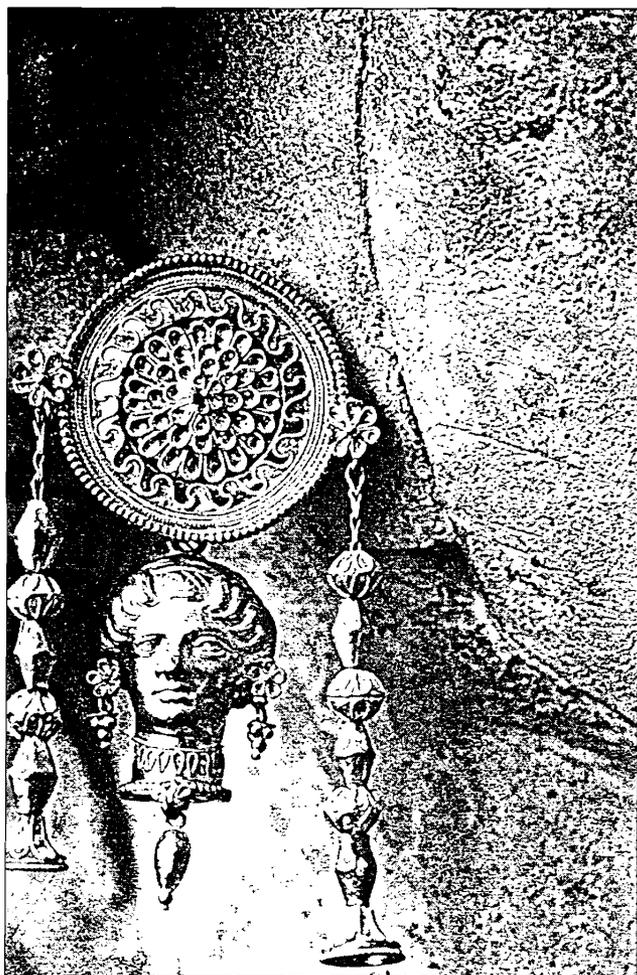


FIGURA 26. Joyas de oro que decoran una estatua de piedra calcárea del s. III a.C. Museo de Tarento. Según H. Stierlin.

ción del corte A-96, en el extremo Suroeste de la terraza superior del templo, el depósito superficial era prácticamente inexistente por su elevada situación. En el contexto del estrato I apareció ya la masa de escombros procedente de la inmediata fachada del templo. Entre la masa de cantos y restos de mampostería de cal apagada aparecieron los fragmentos de antefija a que hemos hecho referencia con restos de algunos ímbrices y tégulas y porciones de calcarenita bellamente trabajada procedentes posiblemente del entablamiento del templo o del altar principal, frente a él.

En el ángulo interior que forma el extremo del muro largo de la terraza superior con el muro de cierre occidental, hallamos, boca abajo, una cabeza seccionada por la base del cuello de forma intencionada y regular. Esta cabeza tiene 244 mm. de altura, 160 mm. de diámetro en la parte superior de su tocado y 145 en la base de su cuello, en sentido transversal y contando con la anchura del velo.

La pieza está esculpida en caliza marmórea de textura un poco irregular en su vetado vertical. Es de caliza densa, blanca sacaroidea de grano fino con una serie de leves vetas grisáceas en la parte izquierda del rostro que, a lo largo del tiempo y por acción de la disolución química diferencial ha ocasionado además un área fisurada.

El tratamiento de esta pieza esculpida presenta su parte inferior original, plana y pulida en la base del cuello de manera que, como tantas esculturas de la época y posteriores, fue hecha para poder colocarla sobre un cuerpo o soporte adecuado, generalmente de distinto material al de la cabeza. Es muy posible, en este caso, que el cuerpo fuese de calcarenita y a él pertenezca parte de los fragmentos de torso y extremidades halladas en el yacimiento y actualmente en fase de estudio.

La escultura representa un rostro de mujer con *polos* e *himation*, de factura helenística y una clara inspiración clásica; se ajusta, pues, al esquema del arte griego y el marcado conservadurismo de sus patrones formales. Es la combinación de los signos lo que proporciona una interpretación de la imagen como apunta C. Sánchez Fernández²⁶.

Los ojos, próximos a los arcos superciliares, son almendrados y de contorno regular; debieron estar incrustados o rellenos de pasta. Actualmente están vacíos.

La nariz y la boca han perdido en gran medida sus rasgos salientes, como si la escultura hubiera sido insistentemente rodada hasta hacerla perder todo relieve. Un análisis visual más minucioso nos hace reparar en una serie de al menos tres golpes sucesivos con un instrumento pesado y cortante sobre el caballete de la nariz para provocar su fractura. Lo mismo debió ocurrir con la boca, de trazado clásico por los restos que perduran pero que fue también intencionadamente golpeada²⁷. Vemos, pues, que este rostro fue sometido en su momento a una rotura intencional, ritual o sacrílega, antes de ser arrojada o enterrada en las inmediaciones del templo. Sin embargo otras roturas parecen a nuestro juicio accidentales y debidas a la poca estabilidad de su base con relación al volumen de la cabeza y quizás a la situación precaria del cuerpo que servía de soporte. A consecuencia posiblemente de todo ello, la pieza debió caer más de una vez y tiene una fractura considerable en la parte superior derecha de la cabeza con la pérdida de los 3/4 de la parte superior del *polos*. Más tarde fue reparada esta zona con pasta blanca.

26 SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, C.: Códigos de lectura e iconografía griega hallada en la Península Ibérica. En: *El otro lado del espejo*. Madrid, 1996, pp. 76-78.

27 En campañas anteriores en el Santuario hemos podido observar que la fractura o deformación de los exvotos de bronce debió hacer de manera ritual e intencionada si bien, acto seguido, las piezas eran cuidadosamente envueltas en un tejido —posiblemente lino, como en el mundo griego y respetuosamente depositadas al pie de su correspondiente altar de sacrificios. Aún así no podemos saber si hay o no analogía entre ambos actos de destrucción ritual.

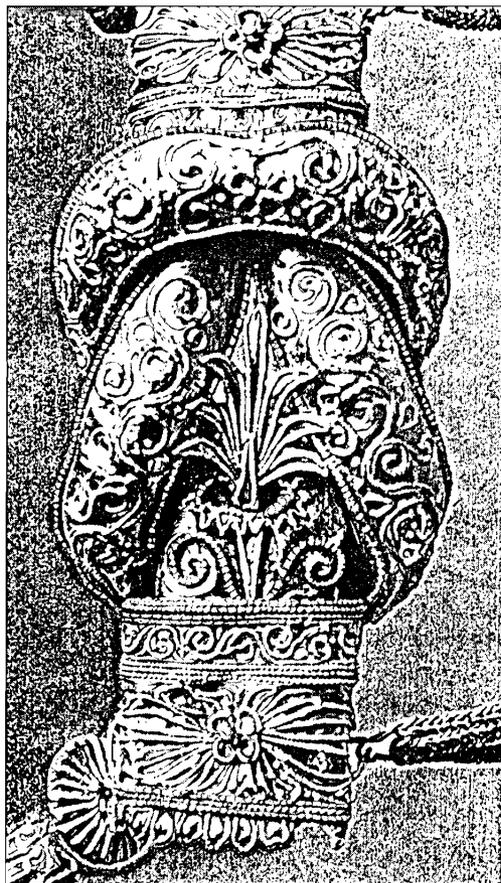


FIGURA 27. Representación en una pieza de orfebrería de un nudo de Hércules de época helenística (s. III a.C.), precisamente como adorno de una estatua de divinidad en piedra. Museo de Tarento. Según Henry Stielin. *Grece d'Asie*.

El rostro está enmarcado por una melena ligeramente ondulada, con raya en el centro. La parte superior de la frente va ceñida por una especie de corona o *stephanos* que representa un nudo de Hércules y que parece ceñir o servir de base al *polos*, que cubre la cabeza de la imagen. Este aditamento, cilíndrico y proporcionalmente corto lleva a ambos lados las aletas o merlones característicos y en la parte posterior se funde con el *himation* que parece cubrirlo y que cae a ambos lados enmarcando la cara y el robusto cuello en cuya parte superior se retrae el mentón ofreciendo al rostro un aspecto de marcada solemnidad.

XIII. EL NODUS

La representación de un nudo en la frente de la diosa tiene un profundo significado. En el mundo antiguo la mejor forma de garantizar el cierre de algo es por medio de este sistema de atadura y ya entonces se valora los distintos e ingeniosos sistemas de anudar como aún hoy pode-

mos ver en los manuales de descripción de diversos tipos de nudos o en los mismos cuadros decorativos de diversos modelos de nudos marineros. Ulises cierra el cote que le da Alcinoos con un complicado nudo (*desmos poklos*) que Circe le había enseñado en secreto²⁸. En una época anterior a la existencia de cerraduras y candados el sistema de anudados de cuerdas o correas es el usual. En otros casos su uso se hace indispensable, como en la sujeción de cables en el velamen o de los atalajes de los carros. En el proverbial los nudos hechos en los timones de los carros de guerra: los cita Homero en la *Iliada*²⁹ o el nudo gordiano consagrado por Midas, tan complicado y bien hecho que era indisoluble. Según el oráculo, quien lo deshiciera sería dueño de Asia. Alejandro lo intentó y al fin, lo cortó. También tenían especiales connotaciones los nudos hechos para anudar las cadenas de los presos, el *amccania desmos*³⁰.

Pero, al margen del conjunto de nudos funcionales e importantes en la antigüedad, tiene un especial significado relacionado con Heracles, el *nodus Herculeus* o *nodus Herculeus*, *Eracleios démos*, *Eracleion amma*. Consiste este nudo en dos bucles entrelazados que, generalmente se representa flojo para poder representar más claramente su sistema de enlazado. Es el nudo que Oribasio describe como nudo de Hércules³¹. En el contexto general de los nudos clásicos este tipo de enlace es el que tiene un especial poder mágico y sobre todo profiláctico como apunta Plinio³².

Este tipo de nudo lo vemos curiosamente representado en contextos coetáneos de la Península Ibérica en los broches de cinturón de bronce damasquinado que se extienden desde el Valle del Duero al Sureste, Tudertania y Extremadura. Es el modelo de placas de cinturón con volutas en forma de hojas de hiedra que J. Cabré clasifico como segunda serie³³. A ellos alude V. Barril relacionandolos en cuanto al tema que nos ocupa con decoraciones damasquinadas en falcatas de la Andalucía Oriental (Almedinilla e Illora) y en las cerámicas de S. Miguel de Liria³⁴ y de los que G. Delibes busca su relación con los orígenes mediterráneos o centroeuropeos en prototipos orientalizantes extremeños³⁵.

28 HOMERO: *Odissea*, VIII, 447

29 *Iliada*, XIV, 270 ss.

30 Justino, XI, 7

31 PLATÓN: *Leyes*, VIII, 847

32 Orib. Libro IV, p. 261

33 Plinio, *Hist. Nat.*, XXVIII, 63.

34 CABRÉ AGUILÓ, J., Broches de cinturón de bronce damasquinados en oro y plata. *Archivo Español de Arqueología*, XIII Madrid, 1937, lám. 1, pp. 93 a 126.

35 BARRIL VICENTE, M., Imagen y articulaciones decorativas en la Meseta. Los ejemplos de Osera. En: *Al otro lado del espejo*. R. Olmos Ed. Madrid, 1996, p. 197.

36 DELIBES, G. y otros: Tesoros ibéricos de Padilla del Duero. *Arqueología Vaccaea*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1993, p. 133 ss.

La relación mágica de la placa de cinturón con el dibujo del nudo de Hércules está evidentemente relacionada con el sentido de defensa del guerrero que protege simbólicamente su vientre. También es evidente que el nudo representado en las placas de cinturón evoca la época anterior en que se ceñía el faldellín con una cinta, sin placa y que habría de anudarse al frente con un nudo ritual, mágico, con igual sentido profiláctico, protector. Parece evidente que el broche de cinturón de placas es un símbolo de rango en el conjunto del atavío masculino ibérico como apunta Santos Velasco³⁷. Como las *loricas*, discos coraza, los acicates o los cascos de bronce eran elementos de parada emblemáticos y correspondientes a personajes pertenecientes a una determinada élite de poder como detectó Martín Almagro Gorbea en Pozo Moro³⁸.

El sentido de profilaxis o salvífico que vemos en la representación del nudo de Hércules en la placa de cinturón que físicamente protege el vientre del guerrero de las heridas y, por extensión, todo el cuerpo, también lo hallamos en el Mediterráneo Oriental, donde debemos indagar su origen. Así, lo hallamos en las asas de los vasos metálicos denominados *skiphoi Erakleotikoi*. También denominan distintos autores *nudo de Hércules* al enlace de las dos serpientes en el cálamo que sirve de emblema al dios Hermes³⁹. Parece evidente que, en ambos casos, en las asas de los vasos contenedores de líquido para beber así como en el caduceo, símbolo médico y, por ende, curativo, el nudo tiene el mismo sentido profiláctico.

Vemos, pues, que los nudos que en origen se hacen al plegar la cinta de tejido que ciñe la cintura para anudarla de una determinada manera, para luego al representarse como emblema en la metalistería y la orfebrería, en asas de recipientes como los referidos *skiphoi Herakleotikoi* (prototipos de otras formas similares pero en cerámicas), en los anillos, en fíbulas, en colgantes, broches, *capsellas* y cuentas de collar.

Hallamos también representaciones del nudo en coronas y bandas similares a las de cintura que son las más numerosamente representadas. Hay nudos similares al representado en la figura que nos ocupa en los cintos de estatuas de las vestales del templo de Vesta en Roma.

En época imperial el característico nudo de Hércules tiene un indudable valor amuletoso que parece generalizarse en especial por sus portentosas cualidades curativas. A este respecto dice Plinio: *...es maravilloso que rápidamente se curen las heridas cuando con la venda se hace el nudo de Hércules*⁴⁰. Plinio aconseja también ceñirse en la

vida cotidiana con este tipo de nudo: «...quippe cum Heracles eum prodiderit», costumbre basada en la consideración en que se tenía en Grecia y en Roma a Hércules como un dios que combate los males físicos de toda la humanidad.

También es el nudo un vínculo, compromiso e impedimento que coarta o limita la libertad. Así, los *flamines diales* no podían llevar nudo alguno ni anillos, que tienen el mismo valor simbólico⁴¹ y las mujeres tenían que entrar al templo de Juno con el pelo y la túnica sueltos, sin atadura alguna⁴². Estos comportamientos deben estar relacionados con la idea expresada por Plinio el Viejo en cuanto a que lo anudado representa una promesa y, por tanto, limita deseos o aspiraciones propias⁴³.

La representación del nudo en la frente de la Diosa Madre puede simbolizar el compromiso contraído por los *mistes* en el solemne rito iniciático y el emblema salvífico que exhibe en su frente la divinidad curótrofa por excelencia como garante de vida y prosperidad. También ha de estar vinculado este símbolo a Heracles-Melkart, dios en el que pervive un rito de la religión fenicia de conmemoración anual, el *egersis*, el despertar o la resurrección del semidios a través de un ritual de tipo *hieros-gamos* con Astarté-Deméter. Quizás aquí nos hallemos ante una imbricación del rito y la sustitución Heracles-Iachos digna de un análisis más pormenorizado y preciso.

XIV. EL CARÁCTER GRIEGO DE LA ESCULTURA

La imagen a que nos referimos debió estar policromada y es posible que sucesiva y periódicamente repintada. De los tratamientos superficiales que pudo sufrir tan sólo conserva restos de pasta blanca, una especie de lechada de cal, en la parte superior del *polos*. A nuestro juicio este producto pudo servir de aglutinante como aditamento a la parte superior del tocado, donde pudo llevar algún vaso o receptáculo a modo del *likhnon* sagrado en el que se depositaban los productos místicos. También en la parte posterior lleva restos de este engobe blanco que pudo servir de base a la encarnadura.

Toda la imagen fue cincelada y quedan las marcas regulares del hábil manejo de la herramienta en toda la parte posterior de la pieza y en zonas poco visibles de la parte frontal (lóbulo de la oreja, zona temporal y el lateral del *himation*). Están, sin embargo, cuidadosamente tratadas y bruñidas las superficies del área frontal del *polos* y del rostro, con un brillo céreo que resalta la turgencia de las superficies y da idea de la calidad que debió tener el bruñido original.

El tratamiento somero de las partes menos visibles de la escultura y el generoso uso que se hizo de la pasta de cal

37 SANTOS VELASCO, J.A.: Sociedad ibérica y cultura aristocrática a través de la imagen. En: *Al otro lado del espejo*. Madrid, 1996, pp. 120-121.

38 ALMAGRO GORBEA, M.: Pozo Moro: el monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica. *Madrider Mitteilungen*, 24, pp. 177-293.

39 MACROBIO: *Saturnalia*, I, 19, 16.

40 PLINIO: *Hist. Nat.*, XXVIII, 6, 17.

41 Aulio Gelio, X, 15.

42 OVIDIO: *Fastos*, III, 257.

43 PLINIO: *Hist. Nat.*, VI, 17.

en las distintas zonas y de manera poco cuidada nos hace pensar que la imagen debió llevar ese tipo de encarnadura y policromía y que las zonas inacabadas o restauradas pudieron estar disimuladas u ocultas por la especial disposición de la imagen adosada a la pared y parcialmente disimulada ante los ojos del espectador por maquillaje, joyas, ropajes y situación en el *telesterion*. Es lógico, además, pensar que la escultura de esta cabeza y su correspondiente cuerpo debieron estar revestidos con telas auténticas al igual que se hacía en los templos clásicos. Observamos, además, otro hecho de interés: la escultura, evidente modelo y prototipo de los recipientes (*thimateria*, *kernoi*) en forma de cabeza femenina, no tiene como sus deliciosas parientas en terracota todo ese abigarrado y necesario conjunto de aditamentos cuya lectura simbólica nos las hace identificables, con sus espigas, sus frutos, sus tórtolas confrontadas, sus kálathos, sus hojas de agua, etc.

Podemos pensar razonablemente que sobre el *kanister*, el peinado o los lóbulos de las orejas de esta imagen pudieron perfectamente poderse montar los adornos, arracadas y plaquitas, joyas ficticias o reales y que debieron pegarse, ceñirse o acoplarse como ornato divino en determinadas ocasiones solemnes. Este hecho parece evidente dado que hay un contraste entre la impresionante ornamentación de las reproducciones en arcilla cocida de esta imagen y la casi absoluta carencia de decoración de la pieza que nos ocupa⁴⁴.

Hay, además, elocuentes representaciones en piedra o cerámica con aplicaciones y adornos metálicos como el conjunto de joyas, entre ellas un suntuoso *nudo de Hércules* en filigrana y granulado, fechado en el siglo III a.C. del Museo de Tarento⁴⁵. Estos bustos femeninos en terracota parecen reflejar de forma clara a imágenes mayores de las que son evidente réplica y de las que sería claro prototipo la imagen de La Luz. En todas ellas observamos también la sección que separa la cabeza del tronco, y un especial tratamiento del drapeado de las túnicas, de los pliegues de las mangas, el aditamiento de adornos, con flores pegadas en las túnicas, o en el mismo *polos* u otros tratamientos

decorativos⁴⁶. Todo ello parece indicar que son reproducciones, copias de un original de particulares características y esculturas trabajadas en materiales rígidos (madera en origen —*xoana*— y sobre todo en piedra) de los que transmiten al barro su rigidez y su hieraticidad⁴⁷.

En cada rincón del Mediterráneo se veneraba a las divinidades, especialmente a las fenicias, de forma claramente diferenciada, pues la diosa había absorbido las cualidades, advocaciones y virtudes convenientes, tradicionales o necesarias, pero su representación física se va homologando hasta ser difícil su identificación. Los prototipos conocidos en la antigüedad se intentan reproducir hasta la saciedad, como el cuadro del rapto de Perséfone por Licómaco que se conservaba en el Capitolio de Roma y que comenta Plinio⁴⁸. Aún así, en el conjunto de esculturas del panteón griego, la diosa Deméter es difícil de identificar a no ser por su contexto y atributos.

En nuestro caso, la contemplación del rostro, enmarcado por el *nudo de Hércules*, con el *polos* y el *himation*, nos remite de inmediato al grupo de las *Diosas del Cielo*. Nos aproxima a la imagen de la diosa del grano, esa diosa oriental que encarnan la curótrofa Artemis, Deméter y también Coré, y que asumen en la apoteosis eleusina. A fines del siglo V a.C. harán acto de presencia en el Mediterráneo Occidental, cuando la *enosis* divina invada el arco que cubren Cerdeña, la Italia Meridional, Sicilia y Carthago; así se llega al climax religioso en el Mediterráneo helenístico y a la apoteosis de la divinidad femenina curótrofa, con sus demás atributos. De ella hallamos paralelos formales en estas áreas, nexos vitales entre el Este y el Oeste del Mediterráneo desde épocas protohistóricas. En Cerdeña, en yacimientos como Tarros, aparecen imágenes, sobre todo terracotas moldeadas de figuritas femeninas, peinadas, con *polos*, *kalathos* y *canister* sobre su cabeza y con collares, colgantes en forma de granos, *bullas* o senos⁴⁹.

En el Museo Nazionale de Cagliari hallamos estas figuritas con un patrón determinado: la cabeza aparece también aquí seccionada y posteriormente unida; como si no correspondiese proporcionalmente del todo al cuerpo que la soporta y que parece una pieza pesada, gruesa, distinta, como un *xoanon* o un simple ostostato labrado. Y, cuando llevan collares, estos grandes colgantes hacen que la imagen evoque a la Artemis nutricia de Efeso, con sus múltiples pechos al desnudo. Es un patrón formal que perdurará en cierto modo hasta en las grandes damas de la escultura ibérica con su triple hilada de colgantes sobre el

44 MUÑOZ AMILIBIA, A.M.: *Pebeteros ibéricos en forma de cabeza femenina. Coroplastia ibérica I*. Barcelona, 1963. CHERIF, Z.: Les brûles parfums a tête femmes cartaginois. En: *Atti II Congresso Internaz. di Studi Fenici Punici*. Roma, 1991, pp. 733-743. PENA, M.J.: Considerazioni sulla diffusione nell Mediterraneo Occidentale dei bruciapofumi a forma di testa femminile. En: *Atti II... op. cit.*, pp. 1.109-1.118. GARCÍA CANO, J.M.; INIESTA SAN MARTÍN, A. y PAGE DEL POZO, V.: El Santuario ibérico de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia). *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 1991-1992. ABAD CASAL, L.: Terracotas ibéricas del Castillo de Guardamar. En: *Estudios de Arqueología ibérica y romana. Homenaje a E. Pla Ballester*. Valencia, 1992, pp. 225-238. RUIZ ARBULO, J.: Los cernos figurados con cabeza de Core. *Saguntum*, 27, 1994, pp. 155-171. LILLO CARPIO, P.: Aproximación al estudio de la divinidad femenina en el Mediterráneo: la diosa Maya. En: *Homenaje al Prof. A. de Hoyos*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1995, pp. 263-282.

45 STIERLIN, H.: *Grèce d'Asie*. Friburgo (Suiza), 1986, p. 150.

46 MOSCATI, Sabatino: *Carthage. Art et civilisation*. Milán, 1982, fig. 62, Cagliari, Mus. Nazionale. Esta pieza, procedente de Tarros, al Oeste de la isla de Cerdeña tiene el prótomo similar al tipo C-5 de Cherif, con los polos decorados a base de flores. De nuevo aquí, aún siendo una terracota, parece que el tronco no corresponde con la cabeza que está como ajustada en él.

47 *Ibid.*, p. 62.

48 PLINIO: *Hist. Nat.*, XXV, 108.

49 MOSCATI, Sabatino: *Op. cit.*, p. 67.

pecho, metamortoseados aquí en ánforas, piñas y *bullas* como preciosas joyas de orfebrería.

Todo nos induce a pensar que son representaciones, copias de un original de particulares características⁵⁰. En cuanto al área de Carthago, las terracotas que representan el busto de la divinidad con *polos* y el *himation*, con su línea de separación simulada en la garganta, tienen variados y significativos ejemplos en las múltiples piezas en forma de *thimateria* o, en muchos casos, soportes de ofrendas o *kermoi* que hallamos selectivamente dispersas por santuarios y necrópolis de toda la Cuenca Occidental del Mediterráneo⁵¹, son en general piezas tardías, de buena factura a las que ya hemos hecho alusión como claramente inspiradas en imágenes esculturales mayores y que además tienen una evidente relación con las terracotas del grupo rodio en cuanto al estilo y, sobre todo, en la técnica de modelado de este amplio y variado grupo coroplástico⁵². Dentro de este mismo grupo rodio hallamos un conjunto de terracotas de bulto redondo, representaciones femeninas tocadas con *polos* e *imiation* decorados con estampación de pequeños anillos concéntricos, con orejas despegadas con perforaciones, con los ojos almendrados y *protomos* masculinos de cabeza redonda con similar estampación que imita rizos en la cabeza, larga barba y ojos alargados, a modo de *djed*. Son piezas que aparecen frecuentemente en el círculo Utica-Carthago-Motyá y Monte Sirai⁵³. Los rostros masculinos de este tipo aparecen también en yacimientos más al Occidente como es la necrópolis ibérica de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)⁵⁴.

La representación del *protomos* de la diosa y la reiterativa aparición en los numerosos modelos en terracota de la marca de separación en la base de la garganta de la imagen nos remite al concepto clásico de *anodos*.

La figura de la diosa tras su viaje o estancia bajo tierra, atravesando los parajes *ctonios*, como apunta Clau de Bernard, resurge a la superficie de la tierra y cumple así con el ciclo anual del calendario heortológico⁵⁵. Es parte del esquema rítmico que precede y explica el utilitarismo agrícola en su faceta sobrenatural y el esquema sobre el que los Misterios de Eleusis vienen a representar el conjunto más

completo e impresionante del simbolismo resurreccional e iniciático⁵⁶. El ciclo vital se interrumpe con la desaparición anual de Core bajo la tierra, hacia los oscuros infiernos. Sobreviene la oscuridad, la escasez, el frío. Surge el hambre, hasta tal punto que la propia Core-Perséfone, sólo toma un grano de granada a lo largo de su tenebroso viaje.

Es en este estado límite cuando en los Misterios de Eleusis deben sonar los instrumentos ocultos, cuando todo se ilumina en el momento en que Core ha de surgir entre resplandores de las entrañas de la tierra para reabrir el ciclo de la naturaleza en un *anodos* naciente.

XV. DEMÉTER EN OCCIDENTE

La presencia del culto a Deméter en el área Occidental del Mediterráneo tiene, evidentemente, raíces muy profundas en el tiempo. Pero va a ser en el tránsito de los siglos V-IV a.C. cuando las guerras entre los cartagineses y las *poleis* griegas en el Mediterráneo Central originen, paradójicamente, influencias religiosas griegas en territorios controlados por los cartagineses. Allí, considerables contingentes iberos van a nutrir los ejércitos de los cartagineses frente a las fuerzas griegas en conflicto. En esos escenarios van a quedar indudablemente marcados por los avatares bélicos pero también por una serie de influencias aparentemente ajenas como las religiosas y es evidente que en muchos casos pueden llegar a tener un carácter determinante.

A este respecto Diodoro nos relata los avatares de estas crueles guerras que tienen por objeto principal el control de Sicilia⁵⁷. En los quince años de terribles matanzas (del 409-396 a.C.) caen las principales ciudades, Selinunte, Hímera, Acragas, Gela y Siracusa. Como réplica al asalto de Motya por los siracusanos, los cartagineses de Himilcón toman Siracusa y desmantelan la acrópolis y el barrio de Akradina con el fin de fortificarse. Con este propósito son destruidos los templos de la ciudad, entre ellos, los de Zeus y de Deméter y Core. Y dice Diodoro Sículo: ... *Himilcón saqueó el barrio de Akradina y también los templos de Deméter y Core. Por estos sacrilegios pronto recibiría el correspondiente castigo (...). Después de que los cartagineses asaltasen el barrio y robasen el templo de Deméter y Core, una plaga se abatió sobre el ejército cartaginés*⁵⁸.

La epidemia sobrevenida al ejército cartaginés precipita los acontecimientos: Himilcón acuerda con Dionisio de Siracusa la retirada cartaginesa y abandona sin paga a sus mercenarios ibéricos. Su empresa ha fracasado y la relación causa-efecto es para ellos fácil de deducir: las Diosas, irritadas por los sacrilegios cometidos en sus templos por

50. HEDJURGEN, H. *Die Tarentinischen Terracottas des 6 bis 4 Jahrhunderts v. Chr.* im Antikenmuseum Basel, Mainz, 1971, láms. 27 a; 27 b; 28 a y 28 c. CINEAS, P. *Manuel d'Archeologie Punique*, t.II, París, 1976, fig. procedente de Sainte Monique, lám. XCII, fig. 5, Mus. de Carthago. Mas expresiva aún es la terracota moldeada helenizante con *koluthos* y *peplos* del Mus. Naz. de Cagliari, en Cerdeña.

51. DEJAITRE, A.L. *Necropole de Ste. Monique*, París: Cosmos, 1900, pp. 15 v ss.

52. Conjunto de *protomos* femeninos en terracota de contorno oval y de tipo rodio como los del Museo Nacional de Carthago.

53. MOSCATI, S. *Art et civilisation*, Milán, 1982, figs. 86, 88, 90 y 95.

54. Comunicación oral de la directora de las excavaciones, Dra. AM Muñoz Amilbra.

55. BERNARD, Claude. *Anodos: essai sur l'imaginerie des passages ctoniens*, Roma: Institut Suisse, 1974.

56. ELIADE, Mircea: *Le Myte de l'éternel*, Paris, 1949, p. 130 y ss.

57. Diodoro Sículo, XIV, 62.

58. Diodoro Sículo, XIV, 62, 5 y XIV, 70, 4.

los cartagineses, han provocado la ruina de su costosa aventura bélica⁵⁹.

La relevancia de la figura de Deméter adquiere entonces ante los menguados ánimos de los cartagineses dimensiones excepcionales; su poder se ha mostrado de forma ejemplar y devastadora.

La reacción de Himilcón va a ser acorde con las circunstancias: instaura en la mismísima ciudad de Carthago el culto a Deméter y se construye un templo a las Diosas con un culto y una liturgia totalmente griegos y perfectamente diferenciado del tradicional culto cartaginés a Tanit, diosa a la que el proceso sincrético tan común en el politeísmo mediterráneo había dado unas características y unos atributos en cierta medida análogos a los de la Diosa Eleusina.

Queda, pues, clara la diferenciación, dentro del culto cartaginés, a las figuras de Deméter y Core con relación a Tanit como matiza J. Ruiz Arbulo⁶⁰. Añade este autor que esta diferenciación de cultos se constata en la epigrafía (se hace referencia a una *sacerdotisa de Core: Hklnr Krw: E Klité Koré*, la ínclita Kore) y que esta actitud religiosa en torno a las Diosas pervivió en época romana en el culto a las *Ceres Graecae* o *Frugum Matres* con su doble carácter de Diosas curatórfas y ctonias y conservando su tradicional iconografía y atributos: cistas, espigas, frutos, flores, lechones, etc.⁶¹.

Es del mayor interés este momento crucial de la historia del Mediterráneo Occidental por lo que afecta al área que nos ocupa. A nuestro parecer puede representar un momento crítico en nuestra fase de aculturación que tendrá su paso definitivo con la conquista de Carthago-Nova por Escipión en el 209 a.C. y la presencia invasiva de Roma en el Levante y Sureste de la Península.

Si releemos a Diodoro Sículo en su relato del desagravio de Himilcón a las Diosas, observamos una lógica reacción, propia de la piedad cultural politeísta: *...los cartagineses, a quienes atacaban abiertamente los dioses, se congregaron primeramente en pequeños grupos e imploraron asustados a los dioses para que pusiesen término a su cólera. Toda la ciudad de Siracusa fue invadida por un religioso temor y todos los hombres presumían la caída de la ciudad. Ante esta situación, los cartagineses trataron de calmar por todos los medios a los dioses a los que habían ofendido. Como a Deméter y a Core no las habían incluido en sus sacrificios nombraron a sus ciudadanos más conspicuos como sacerdotes de las Diosas, les consagraron solemnemente estatuas y organizaron cultos de acuerdo con el ritual llevado a cabo por los griegos. Además, eligieron a los griegos de mayor prestigio de entre*

*los que vivían con ellos y los asignaron al culto a las diosas*⁶².

Por nuestra parte cabe plantearse el interrogante: ¿pudo haber tropas ibéricas de la Vega del Segura en Sicilia que respondiesen a esa reacción piadosa al modo que los cartagineses en Carthago? Es razonable pensar que si en Carthago —y en otros muchos lugares— prolifera el culto a Deméter y Core a inicios del siglo IV a.C., en áreas sometidas durante siglos a un intenso proceso de aculturación este modelo de culto hallase el terreno propicio para su arraigo y desarrollo. En distintos lugares de la Península Ibérica se adoptó el culto a Deméter que no era sino adecuar su particular concepción de la diosa madre agraria, curatórfica y ctonia a un patrón litúrgico simbólico y mitográfico más completo y sugestivo, fenómeno, por otra parte, muy lógico dentro de los patrones del politeísmo universal. Así, los campanos adoptan el culto a Deméter para que tutelase sus campos de cereal. Se creó en torno a esta divinidad y a Dionisos la leyenda por la posesión de este codiciado territorio según nos cuenta Plinio⁶³. En Capua se identificó Deméter con Damusa y se la denominó *Receia* la Diosa, como la llamaban los griegos, *e Theos*, la Diosa por excelencia (y a ambas —Deméter y Core— *to Thea*).

Es en Campania donde parece que arraiga con más vigor el culto a la triada griega integrada por Deméter, Perséfone y Dionisos o Deméter-Coros y Core que los campanos transcriben *Kerri, Leufrus* y *Lufri*. Es curioso constatar que Campania era, junto a Sicilia, el territorio que producía el trigo que consumía Roma ya en el siglo V a.C. según los relatos de Dionisio de Halicarnaso y Tácito a propósito de los libros sibílicos que Postumius consultó para remediar la hambruna por carencia de trigo acaecida en el año 496 a.C.⁶⁴. Realmente Campania es una región frecuentemente vinculada a Deméter y, sobre todo, a los mitos que sustentan el ritual de los Misterios de Eleusis, el rapto de Core se había llevado a cabo en tierras campanas, cuando cogía narcisos, y que la lleva arrebatada a los infiernos.

Esta seductora leyenda y su estructura cultural y mística consiguiente había llegado a Campania indirectamente, a través de las relaciones con los griegos de Sicilia.

Su afianzamiento parece ser, según Cicerón, en época de los Gracos, en el año 133 a.C., cuando el oráculo leyó en los libros sibílicos la conveniencia de ofrecer sacrificios a Deméter-Ceres⁶⁵. En lugar de dirigirse al Santuario de Eleusis, los romanos se encaminaron hacia Enna con una clara intención nacionalista. Allí, consagraron el santuario como base originaria del culto. Y eso es precisamente lo que el conservador Cicerón reprocha a Verres, la impiedad

59 *Idem.*, XIV, 75.

60 Los cernos figurados con cabeza de Core. *Saguntum*, 27, 1994, p. 161.

61 *Ibid.*, cita a P. Xella, Sull'introduzione del culto di Demetra a Core a Carthagine. *Studi e Materiali per la Storia della Religione*, 40.

62 Diodoro Sículo, XIV, 77, 4, 5.

63 PLINIO: *Hist. Nat.*, III, 6, 9.

64 DIONISIO DE HALICARNASO, VI, 17, 94 y TÁCITO: *Annales*, II, 49.

65 CICERÓN: *In Verres*, IV, 49, 72.

que le ha inducido de forma sacrílega a ir a los templos de Enna. Este momento parece crucial para la mitología romana, el de la adopción de la versión siciliana del mito de Las Diosas, del rapto de Core en Enna. Los romanos lo aceptan y le dan un gran valor en la religión oficial. Todos los poetas, Ovidio, Estacio, Silo Itálico y otros aceptan y alaban esta versión⁶⁶.

Sería muy arriesgado por nuestra parte aventurar la hipótesis de un posible culto a Deméter en el Santuario de La Luz motivado por una actividad agrícola de tipo cerealista en las tierras que en su vertiente septentrional se abren hacia la Vega del Segura. ¿Presidía el templo de Deméter-Ceres las cosechas cerealistas de La Vega? El interrogante queda anacrónico y quizás fuera de lugar pero no carece de base lógica.

Los templos a Deméter construídos en otros lugares eran cuidadosamente decorados *a la manera griega*. De este hecho no sólo da constancia el citado texto de Diodoro Sículo a propósito de la reacción de Himilcón tras su fracaso en Siracusa; También Postumus contrató pintores y escultores como Damófilo de Himera (griego de Sicilia) para el templo de la Diosa en Roma según cuenta Plinio⁶⁷. El culto a Ceres, dice Festo, estaba recogido a modo de libro litúrgico en los *Sacra Peregrina*, significativo nombre que delata su origen helenístico.

También las fiestas romanas en torno a Ceres a lo largo de la Historia de Roma tienen como base primordial el modelo de las fiestas griegas de Eleusis y se celebra en las mismas fechas del año. Sus mitos, su iconografía y sus atributos también perviven, prácticamente en su integridad.

XVI. KERNOS Y KALATHOS

La cabeza de la diosa va tocada con el clásico *polos*, vinculado por su forma y origen al *kalathos*, y por su contenido el *kernos*. En ambos vasos sagrados, dentro del *kálathos* o distribuidos en todos y cada uno de los *kotyliskoi* del *kernos*) estaban los distintos productos que se habían de ofrecer a Deméter en los Misterios. Dice al respecto Polemón (220-160 a.C): *Después de esto [el sacerdote] lleva a cabo el rito y prueba los contenidos de la estancia, distribuyéndolos entre los que le rodean y colocando el kernos en lo alto. Este es un vaso cerámico que tiene diversas copas pequeñas, kotyliskoi, sujetas entre sí. En ellas hay salvia, amapola, trigo, cebada, guisantes, legumbres, okra, lenteja, judías, escanda, avena, un pastel de fruta, miel, aceite, vino, leche y lana sin escardar. Quien la cargado con el kernos prueba estos contenidos como likhnophoros*⁶⁸.

66 OVIDIO: *Fast.*, IV, 392 ss.; ESTACIO: *Theb.*, XII, 270 ss.; SILO ITÁLICO: *Pun.* XIV, 239 ss.

67 *Hist. Nat.*, XXXV, 12, 45.

68 Polemón. XI, 478, D.

El término *likhnophoros* está relacionado con el *likhnon*, especie de zaranda o cedazo sagrado que servía de soporte al *kernos* o al *kalathos* lleno con los diversos productos⁶⁹.

Los diversos textos que hacen referencia al contenido del vaso sagrado parecen estar recogidos en el texto de Clemente Alejandrino que refiere el reparto de papeles sagrados que realizaban los *muystes* en Eleusis tras haber bebido el *cyceon* y que dice: *... ya he ayunado, he bebido el cyceon, he comido de la cista después de haber saboreado, he presentado en el kalathos; he vuelto a tomar del kalathos y he vuelto a poner en la cista*⁷⁰. Acto seguido enumera la serie de productos que contenían la cista y el *kalathos* sagrado: *pasteles de sésamo, tortas y galletas, terrones de sal, granadas, brotes de higuera, férulas, tallos de hiedra, pasteles de queso y membrillos, sin olvidar la serpiente de Baco, que se acurruca en medio de estos objetos*⁷¹.

Vemos, pues, que los términos *kalathos*, *kernos*, *likhnon* y *cista* se superponen y funden como continente del conjunto de ofrendas sagradas. Pausanias alude también al *kalathos* de flores que portaban las dos estatuas de dioses que había frente a las imágenes de Las Diosas en Megápolis⁷².

Parece que, mientras el *kalathos* con frutos, espigas, granos y las hojas de hiedra, símbolo de la eternidad, son propias de Deméter, el *kalathos* con flores es el símbolo primero, el símbolo de la primavera, de Core.

El *kalathos* se convierte en el recipiente que contiene los productos sagrados, la colación de los futuros *mystes* en las fiestas de Eleusis, es la *paradosis hieron* que constituye el momento crítico de los Misterios. Estos recipientes eran llevados sobre la cabeza por las *vírgenes canéphoras* en las procesiones rituales.

Cista o *kalathos* es el recipiente de los misterios, la *cista mística* de Deméter, la que aparece en el puteal del Palazzo Colonna, con la cista a los pies de la Diosa, abierta y de la que sale una serpiente hacia ella. A este tipo de representaciones de la diosa Deméter y la cista hace también alusión Pausanias⁷³.

Parece lógico que miremos ahora hacia las terracotas en forma de cabeza femenina o cernos figurados en palabras de Ruiz de Arbulo⁷⁴. En estas terracotas parece incuestionable que la figura de Deméter (a veces Core) lleva sobre su cabeza el velo matrimonial y, sobre él, el *kalathos*:

69 El *likhnon* es la criba o cesta que lleva también Dionisos en sus fiestas sobre la cabeza, según Aristóteles (*Meteorológicas*, 368, b-29) y que cita también Sófocles (frag. 844 -Pearson) como atributo de la diosa Athenea.

70 *Protrept.* II, 8.

71 *Ibid.*, II, 19.

72 Pausanias, VIII, 31, 1.

73 Pausanias, VIII, 25, 4 y VIII, 37, 2.

74 RUIZ DE ARBULO, J.: Los cernos figurados con cabeza de Core. Nuevas propuestas en torno a su denominación y origen. *Saguntum*, 27, 1994, pp. 171-155.

en la concavidad superior aparecen los orificios. Los bustos de terracota llevan, pues, sobre su *kalathoi* los orificios de sus correspondientes *kernoi*, orificios de los distintos *kotylisoi* y que podrían descansar sobre su respectivo *lithnon*.

En definitiva, sería una forma cómoda y funcional de suplir a la aparatosa figura de la diosa *Demeter Likhophoros* con el correspondiente *likhnon*, sobre él el *kalathos* y sobre este recipiente el *kernos* con sus *kotyliskoi* con los distintos productos de la ofrenda. Detrás, el frecuente orificio cortado en la cerámica semidura permitiría extraer los productos contenidos en el vaso antropomorfo por parte del sacerdote para la consabida distribución.

El cículo parece cerrarse. Conocemos figuras de terracota procedentes del Santuario de Eleusis que son evidentemente copias de prototipos marmóreos anteriores, posiblemente de la efigie de Deméter que se alojaba en el Anactoron de Eleusis, la estatua supuestamente crisoelefantina que llevaba la antorcha en la mano derecha y el lechón en la izquierda y que inspiró tantas copias de terracota en el Mediterráneo Occidental. Son esos bustos que a veces se reducen a simples moldes frontales a *chafabarro* y que se aplican a las paredes de las tumbas griegas en donde parecen levitar evocando el *anodos*; con parecida intención parecen haber sido aplicadas las caras de las terracotas del Santuario de La Luz por los restos de argamasa que conservan en su cavidad posterior.

Las terracotas en forma de cabeza de Deméter o Core son evidentes copias de las figuras mayores y, en el caso que nos ocupa, la cabeza de la diosa hallada en el templo de La Luz, no deja lugar a dudas. Parece llevar en la cabeza una síntesis del *liknon* como base, sobre él, el *kalathos* y, encima, el *kernos* representado por la serie de orificios en la concavidad superior y en donde se podrían poner o por donde se podría introducir las ofrendas.

Estaría este modelo de busto directamente emparentado con las formas 3-a, 3-b, 3-d y 3-e de Cherif. En las formas 3-c y 3-e se puede observar claramente el carácter cereal de los «picos» de la corona radiada: en realidad son espigas que rodean la pared del *kalathos* que porta la diosa a modo de *polos*⁷⁵.

Exentos ya de las figuras plásticas con rostro femenino, podíamos también reparar en los *kalathos* cerámicos ibéricos, los típicos *sombreros de copa*.

Son recipientes originales en su forma que irrumpen en los conjuntos cerámicos ibéricos en un período preciso: el correspondiente a la aparición del culto a Deméter en el área cultural ibérica. Se fabrican masivamente y tienen una fuerte incidencia en los contextos de carácter religioso, como urnas de cremación, que contienen los restos calcinados en el interior de los *loculi* en las tumbas y en los

contextos de santuario. Aquí los porcentajes de *kalathos*, junto a vasos cerámicos de claro carácter cultural, son muy elevados.

Su forma nos evoca los cestos que se portaban en las procesiones como la que en Alejandría constituyó Ptolomeo Filadelfo en las Thesmoforias, con el *kalathos* de Deméter⁷⁶. Monedas de Trajano con su efigie llevan en su reverso una cuadriga en cuyo interior aparece el emblemático vaso en forma de gran *canister* o *kalathos* tejido.

El carácter del *canister* se hace patente en el *kalathos* ibérico. Lo tiene por su característica forma trocónica invertida, casi cilíndrica, pero también lo tiene, y sobre todo, por el tipo de decoración más usual y evidentemente intencionada, de un claro valor simbólico: el *kalathos* suele llevar una decoración geométrica con sus típicos trazos en zig-zag o en retícula diagonal en el cuerpo del vaso o su decoración en dientes de lobo, tan frecuente en los bordes en corona circular; tales decoraciones pintadas indican la identificación que se intenta hacer con el *kalathos* de Deméter, el *canister* de Ceres, la *cista* de los *hiera*, el recipiente que portaban sobre la cabeza las vírgenes *kaltheforas* o *caneforas* y que en su interior contenía la *paradosis hieron*.

Las analogías de imágenes y objetos de culto entre el sugestivo complejo litúrgico de las diosas y la advocación del templo que nos ocupa evoca un conocido texto de Estrabón alusivo a las modas ibéricas y extrañamente comentado por el autor: ... *también puede considerarse de aspecto bárbaro los adornos de algunas mujeres, de las que habla Artemisdoro. Porque dice que en algunos lugares llevan collares de metal con varillas curvadas en su extremo y prominentes por delante de la frente; por encima de estas varillas, cuando quieren, dejan caer el velo para cubrir la cara extendiendo la sombra sobre ella, y creen que esto es un adorno. Dicen que en otros lugares las mujeres llevan alrededor de su cabeza un tympanon que, dando la vuelta a la nuca y apretando la cabeza hasta los lóbulos de las orejas, se inclina gradualmente hacia atrás en el sentido de la altura y la anchura (?). Y dice que otras llevan afeitada la parte delantera de la cabeza de tal modo que brilla más que la frente. Otras llevan una columnita alta, como de un pie, encima de la cabeza, alrededor de la que enrollan los cabellos y después la cubren con un velo negro*⁷⁷.

Tras leer el último párrafo, cabe preguntarse: ¿En dónde vio Artemidoro a estas mujeres con un cilindro de 30 cm. sobre la cabeza? ¿Es posible que su presencia estuviese relacionada con celebraciones religiosas y ese objeto pudiésemos relacionarlo con los nombres *kalathos*, *cista* y *canister*? Es esta una idea que nos acercaría a los cultos a que hacemos referencia y que ya apunta M. Almagro Gorbea al hablar de la mujer ibérica como receptora y oficiante en

75 Ver por ejemplo, la cabeza de Deméter de terracota con restos de decoración en pintura negra de este tipo procedente de Ste. Monique en HARDEN, D. *Los fenicios*. Barcelona, 1967, fig. 65.

76 CÁLÍMACO: *In Ceres.*, I.

77 Estrabón, 164.

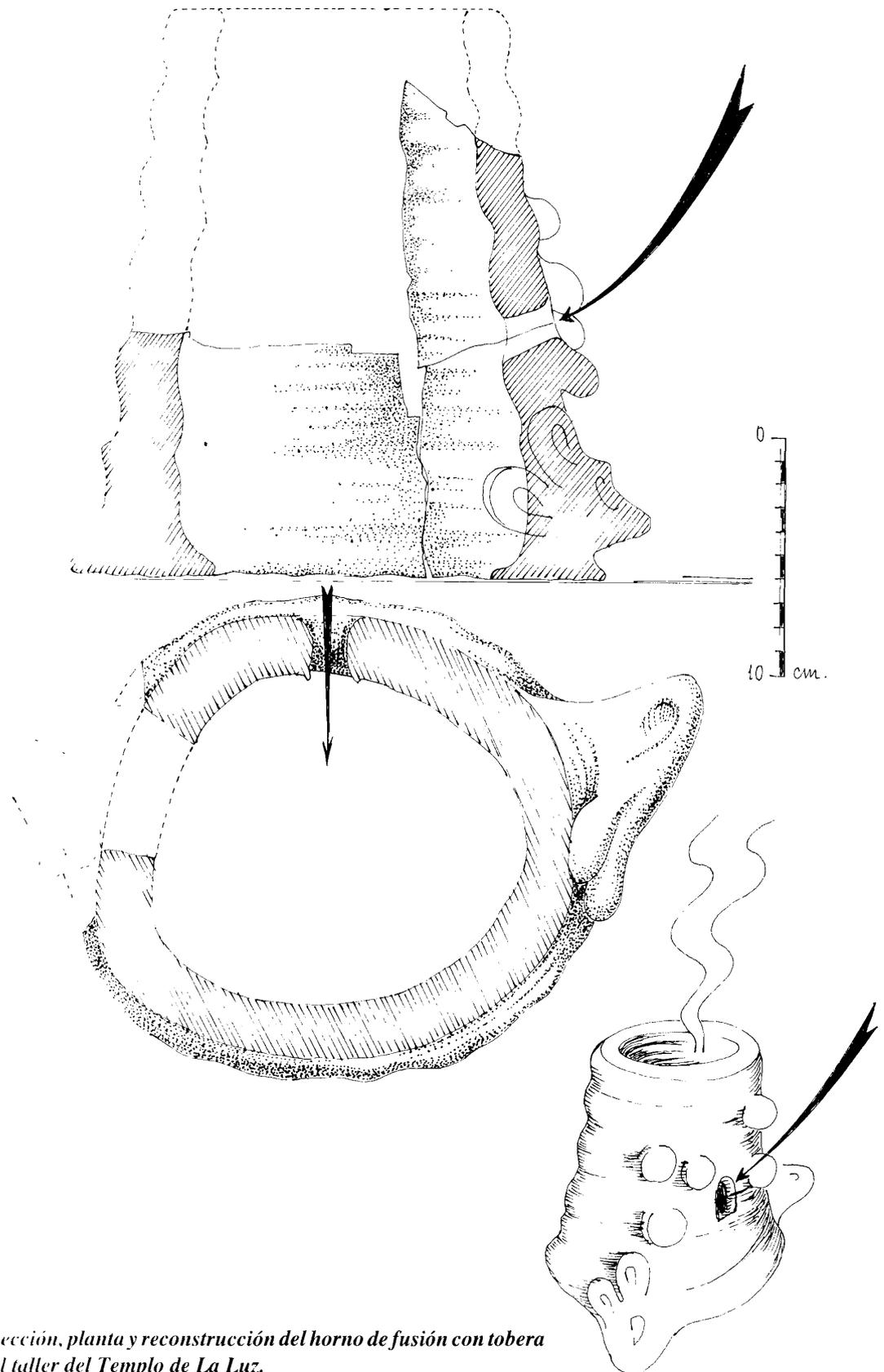


FIGURA 28. *Sección, planta y reconstrucción del horno de fusión con tobera hallado en el taller del Templo de La Luz.*

los cultos ibéricos⁷⁸ y J. A. Santos Velasco al valorar el sentido humano y divino de la Dama de Baza⁷⁹.

XVII. LA DISPOSICIÓN DE LA DIOSA

El descubrimiento de una escultura tan singular como la cabeza femenina de esta divinidad abre una serie de incógnitas y perspectivas. Nos hallamos ante una cabeza cuyas analogías en el Mediterráneo Occidental no existen o, mejor dicho, existen pero hechas en terracota, los cientos de sucedáneos —algunas bellísimas copias— en arcilla que aparecen en los santuarios de Carthago, Cerdeña y Sicilia entre otros y de los que en el Cabecico del Tesoro, la necrópolis a unos centenares de metros del Santuario de La Luz, proporcionó en sepulturas varios y espléndidos prototipos.

Pero la escultura marmórea que nos ocupa no es un busto exento, como los llamados pebeteros —o *kernoi*— sino que esta cabeza, netamente acabada en la garganta en una base perfectamente plana, debió estar acoplada en un cuerpo que actuaba a modo de soporte.

Son numerosos los fragmentos de escultura en calcarenita que se han ido rescatando a lo largo de las campañas llevadas a cabo. Los fragmentos parecen corresponder, al menos, a dos estatuas mayores de las que una en especial puede corresponder a un torso femenino ataviado con una túnica jonia, lo que nos conduciría a la representación arcaizante ya conocida en la escultura femenina. Hemos de esperar que inmediatas campañas en el área de las terrazas del *themenos* proporcionen más material escultórico que permita reconstruir un conjunto de indudable interés y de una excepcional singularidad y que responde al conjunto de imágenes que habitaban el *naos* del Templo de La Luz.

XVIII. LOS POSIBLES PARALELOS

Son muchos los autores que coinciden en afirmar que alguna de las mayores dificultades que hallan en torno a la iconografía eleusina es la de identificar y diferenciar netamente las representaciones escultóricas de Deméter y de Core. Los artistas griegos no sólo se despreocuparon de deslindar símbolos y formas sino que, intencionadamente, presentan en muchos casos unas representaciones claramente equívocas que nos confunden.

Pese a las dificultades y teniendo en cuenta el análisis de los atributos que luce la escultura podemos detectar las analogías formales de la misma con varios ejemplares del

amplio conjunto de terracotas de Tarento⁸⁰. El patrón común que determina a estas terracotas es su aire arcaizante, tocadas con *polos* liso, con las guedejas de pelo grueso ondulado en simetría bilateral, la túnica jonia, ceñida y mechones hacia abajo a ambas partes del cuello.

Otra representación de Deméter fechada en el siglo IV a.C. la muestra con sus atributos, con una gran antorcha y un recipiente. En este caso, tocada por *polos* amplio y la cabeza velada⁸¹. Tenemos también una singular pieza marmórea, igualmente de Tarento, considerada obra local por E. Greco y fechada en el siglo IV que compositivamente tiene ciertas analogías con la que nos ocupa. Posiblemente estuvo tocada con un *polos*; el tratamiento del cabello es singular pero carece de velo, joyas o cualquier otro signo distintivo⁸².

Todas estas representaciones son continuadoras de una larga tradición de piezas en terracota de ascendencia ática y de una cronología considerablemente alta⁸³. Las hallamos con igual tocado y ligeras variantes, en disposición sedente, representando a Hera entronizada, procedentes del Santuario Urbano de Paestum y fechadas en el siglo VI a.C.⁸⁴. Otras figuras sedentes representan igualmente a Hera y se hallan depositadas en el Museo de Paestum; su cronología es más tardía, corresponde al siglo V a.C. y tienen ciertas analogías con las anteriores y una estructura compositiva que nos indica la fuente de inspiración en que se basa la figura entronizada de la Dama de Baza⁸⁵.

Esculturas marmóreas de Reggio, de Garaguso, del mismo Tarento y de otras ciudades de la Magna Grecia correspondientes a la segunda mitad del siglo V a.C. nos parecen indicar la vía de llegada por una parte y de inspiración por otra de un riquísimo acervo artístico en el último tercio del siglo V a.C. y que va desde Sicilia hasta el Sureste y Mediodía Peninsular (Elche-Alcudia, Verdolay-La Luz, Porcuna, Baza...), de las que es un extraordinario prototipo la Perséfone entronizada de Tarento⁸⁶.

XIX. DE NUEVO LA ACTIVIDAD METALÚRGICA

En el corte B-96, a una distancia de menos de cinco metros de la esquina Sureste del templo y adosado al pie

80 HERDEJÜRGEN, Helga: *Die Tarentinischen Terrakotten des 6 bis 4 Jahrhunderts v. Chr. im Antikenmuseum Basel*. Mainz, 1997. Láms. 27 a, Dresde, Staatl. Kunstslg; 27 b, Budapest-Kunstmus; 28 a, Tarento, Museo Nazionale y 28 c, Budapest, Kunstmus.

81 GRECCO, E.: *Archeologia della Magna Grecia*. Roma, 1982, fig. 60, Museo de Tarento.

82 *Ibid.*, fig. 66.

83 Recordemos las diosas sedentes en terracota del Museo de la Acrópolis en Atenas, nº 11.358, 11.258, 11.670 y 11.809 sobre todo, que sientan totalmente los patrones compositivos y formales de las diosas entronizadas tarentinas en escultura mayor o de la propia Dama de Baza y de los restos ilicitanos de La Alcudia.

84 GRECCO, E.: *Op. cit.*, figs. 20 y 21.

85 *Ibid.*, fig. 22.

86 BERLÍN, Mus: Pérgamo. Langlotz-Hirmer, 1973.

78 ALMAGRO GORBA, M.: La Religión Ibérica. En: *La Historia de Cartagena*. Vol. 3, Murcia: Ed. Mediterráneo, 1986, p. 478.

79 SANTOS VELASCO, J.A.: Sociedad ibérica y cultura aristocrática a través de la imagen. En: *Al otro lado del espejo*. Ed. por Ricardo Olmos, Madrid, 1996, pp. 121-122.

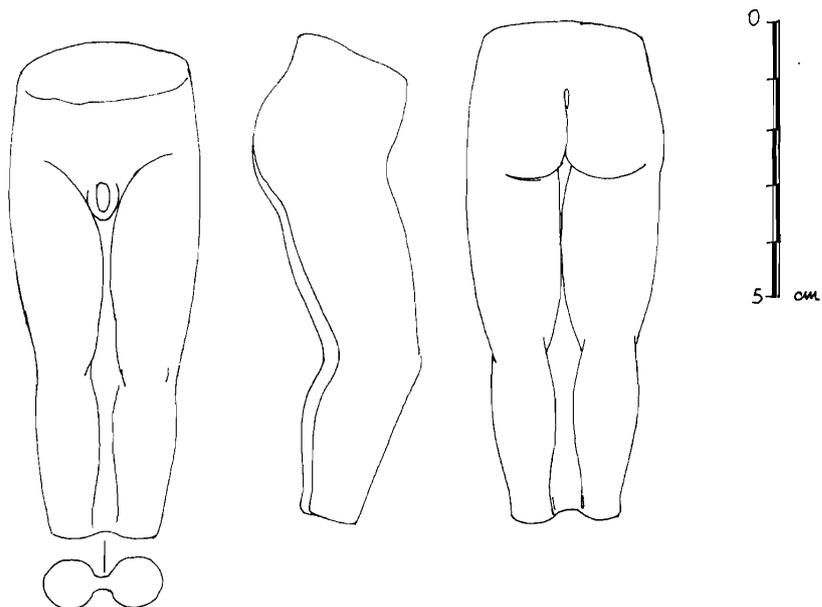


FIGURA 29. *Porción de un exvoto, fundida en bronce pleno. Hallada en el taller del Templo de la Luz.*

del muro de la primera terraza, nos encontramos los restos de un pequeño taller de metalúrgico, abrigado de los vientos dominantes de Levante por un grueso muro escalonado que hace de biombo del pequeño recinto. La roca de base, originariamente en pendiente, fue en su día excavada y cincelada para adecuar el suelo a las exigencias que requerían las actividades que se habrían de llevar a cabo de modo que la parte central la ocupa un amplio hueco de perímetro elipsoidal bastante regular.

En este espacio hallamos fragmentos de caliza arenosa cubiertos de una película de vidriado azul turquesa, fragmentos que frecuentemente se hallan dispersos por el área próxima y que evidencian una actividad pirotécnica en la que se debieron alcanzar temperaturas de fusión de los silicatos con fundentes, en torno a los 1.000° C. En el contexto estratigráfico hallamos vestigios de cenizas y pequeños carbones, fragmentos cerámicos poco indicativos, de barro cocido, es posible que procedentes de moldes pero sin signo alguno que permita su identificación como tales. También aparecen goterones de bronce y de plomo que evidencian una actividad metalúrgica clara. En este contexto tiene un especial significado la presencia de una serie de materiales.

Entre ellos, cabe destacar una pieza, parte de un exvoto de bronce pleno y que corresponde al sector del cuerpo comprendido entre la cintura y la parte superior de los tobillos de una figura masculina, desnuda. Representa a un cuerpo juvenil o infantil —quizás de un efebo— parece que de características andróginas por su postura y tratamiento de las formas. Es probable que represente a una

figura en pie, con ambas piernas juntas, muestra el sexo y su posición, de apariencia poco viril para los patrones del momento, podría relacionarse, por otra parte, con las posturas de inclinación reverencial que se aprecian en muchas de las figuritas de exvotos ibéricos y en especial en los procedentes de este Santuario de La Luz.

La pieza a la que aludimos no está seccionada ni fracturada sino que corresponde a un solo vertido por fusión al que se le ha practicado los imprescindibles retoques para suprimir el cono de vertido correspondiente al bebedero del molde y quizás algún poro o rebaba que pudiese haber surgido accidentalmente en el proceso de vertido del bronce. Consideramos que esta forma de aparecer partes del cuerpo, aparentemente mutiladas, así como una serie de miembros (ambos pies en su pedestal circular)⁸⁷ más que representar exvotos con sentido propio son partes de figuras de bronce inacabadas y que no llegaron a concluirse mediante el proceso de soldadura por fusión que debió ser el usual en la fabricación. Es nuestro criterio que las piezas de mayor tamaño dentro de la bronceística ibérica no hubiesen podido lograrse por el sistema convencional de vertido directo e íntegro en bronce pleno, aún estando el molde sobrecalentado previa y suficientemente. La longitud y magnitud de algunos excepcionales exvotos no hubiese permitido la aplicación de esta técnica con los elementales medios disponibles. No ya la fusión del guerrero de Medina

87 LILLO CARPIO, P.: Los exvotos de bronce del Santuario ibérico de La Luz y su contexto arqueológico (1990-92). *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 7-8, 1991-92, pp. 107-104, fig. 19 C, pp. 140-141.

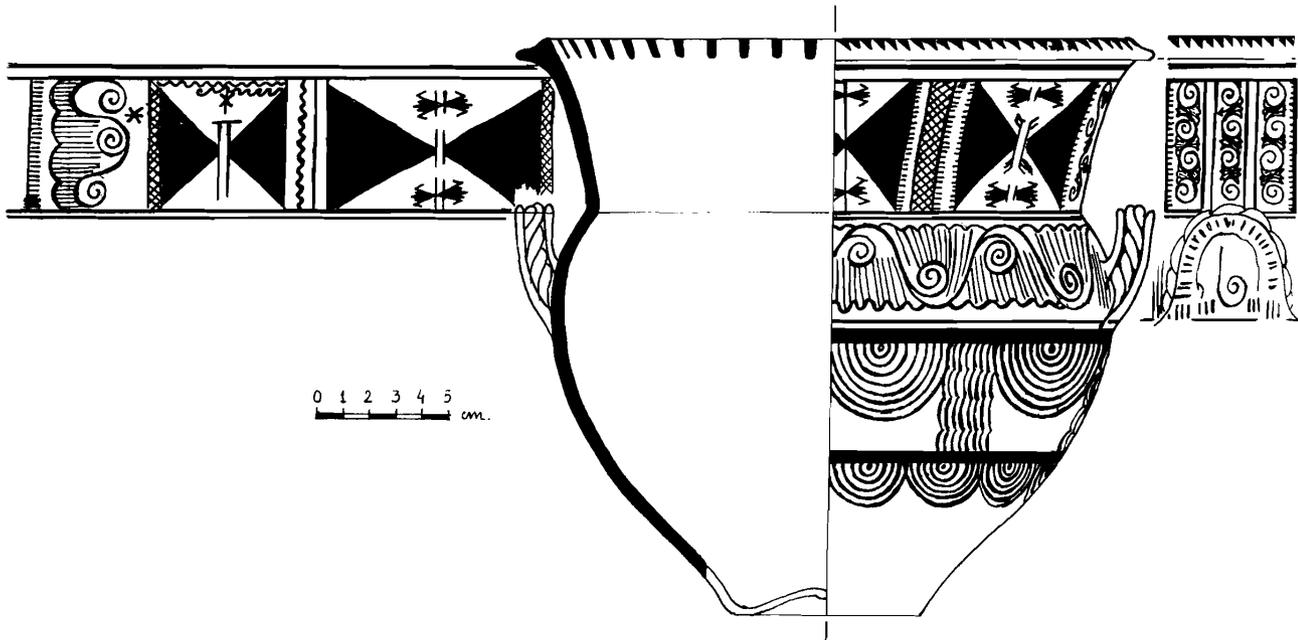


FIGURA 30. *Reconstrucción del krateriskos que pudo hacer el papel de plemochoe. Hallado en el área anexa al muro del naos del Templo.*

de Las Torres, hoy en el Museo Británico, sino que el mismo exvoto de los pies al que hemos hecho referencia en líneas anteriores, y al que calculamos una altura entre 22 cm. (canon corto ibérico) y 28 cm. (canon convencional clásico)⁸⁸ no hubiese podido fundirse de una sola vez.

En consecuencia, consideramos que este bronce, excepcional en cuanto a su factura y tratamiento, corresponde a una parte medial de un lento y preciso proceso de sucesivas soldaduras por fusión en las que un molde se sucede al otro logrando así una pieza mayor a la que un repaso y acicalado final disimulan las sucesivas marcas y juntas de vertido. Así, la pieza completa, basándonos en la sección conocida, abría de medir unos 17 cm.

Una característica a destacar en esta interesante pieza incompleta es la de sus perfectas proporciones con respecto a los cánones en vigor en la escultura helenística. A una armónica estructura se ha de añadir un espléndido tratamiento de formas y volúmenes que aproximan esta figura a los más espléndidos bronceos del área grecoitalica siciliana en donde de nuevo hemos de decir que consideramos tiene su más directa fuente de inspiración; pero, está muy claro que la pieza es evidente que fue fundida —y parcialmente fabricada— en el taller del Templo de La Luz, donde fue exhumada. Quizás su fundidor, venido acá con esa turba multa grecoitalica que puebla de especialistas minero-metalúrgicos la recién conquistada Carthago-Nova y su *hinterland*, sí fuese un griego de la Magna Grecia.

88 LILLO CARPIO, P.: Excavaciones en el Santuario ibérico de La Luz (campana 1992). *Memorias de Arqueología* (en prensa).

Una pieza de notable interés es el horno de fusión —igualmente incompleto— que, fragmentado, hallamos en este contexto. Esta curiosa pieza está hecha de pasta clara por la técnica de *churros* o cilindros de barro formando un tronco de cono de gruesas paredes y robustas proporciones. El exterior de la pieza es de color beige-rosado claro y su interior, afectado por la atmósfera reductora es de color grisáceo. Toda la pieza delata las altas temperaturas a la que fue sometida y la pasta, pasada de horno, aparece resquebrajada en toda su estructura por los sucesivos sobrecalentamientos.

Las dimensiones en base son de un diámetro exterior de unos 22 cm. y su altura debió rebasar los 25 cm. Su estructura tubular tiene un orificio de tobera a 10 cm. de altura. En la base, ensanchada, tiene un apéndice, a modo de pie, con el centro rehundido y una serie de orejetas que parecen estar especialmente configuradas para permitir asir la pieza mediante barras u otros elementos y así poder trasladar el horno en caliente; por la estructura que presenta la pieza debió poseer otro apéndice simétrico en la parte derecha de la base.

Con la misma técnica de aplicación de piezas de barro a la pared, tiene una serie de apliques esferoidales en puntos determinados de su superficie. Todo ello parece estar dispuesto para asir el horno en caliente, levantarlo, posibilitar su manipulación por medio de barras y evitar quemaduras.

Este singular ingenio nos parece ideal para poder colocar en su parte superior un crisol de fusión y, como horno de tiro forzado, mediante un fuelle con tobera lograr alcan-

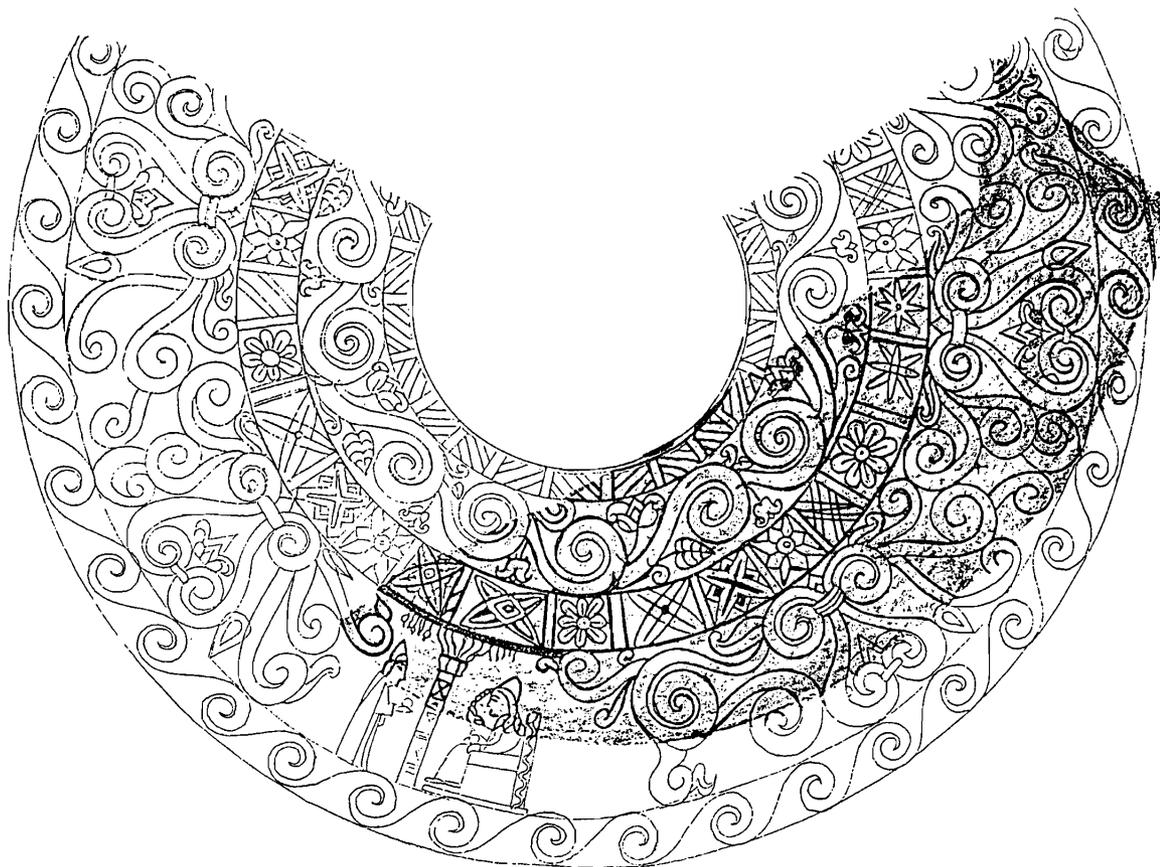


FIGURA 31. Fragmento cerámico pintado procedente de La Luz, con decoración vegetal y curiosos símbolos germinales y astrales de ascendencia ática y quizás beocia. A la izquierda, escena fragmentaria que podría representar la escena divina de Deméter y Core separadas por un thimaterium humeante, columna o tronco arbóreo decorado también con símbolos alusivos a las Diosas.

zar las temperaturas deseadas para la fusión del bronce empleado en la creación de piezas de bronce pleno; no hemos de descartar alguna otra posibilidad relacionada con la licuefacción de metales, proceso para el que es evidente que este tipo de horno se adecuaba perfectamente.

Otro elemento significativo del conjunto a que nos referimos es la pileta de caliza cuyos restos aparecieron esparcidos. Los fragmentos hallados permiten la reconstrucción parcial de un recipiente de piedra caliza organógena, blanca, densa, con arena fina, en la que aparecen las improntas del cincel con que fue labrada. Su base es plana, con una pared ligeramente exvasada, casi vertical y de una altura de 22 cm. El fondo tiene un grosor medio de 11 cm. y el borde entre 6 y 8 cm. en la parte superior, plano y viselado. El interior plano y de forma concoidea en su perímetro, en el arranque de la pared.

La forma de esta pila, cuyos escasos fragmentos no permiten su reconstrucción precisa, debió ser oblonga, de tendencia circular, y su función, contener agua, posiblemente para dar temple o para enfriar las piezas salidas del

horno o de los moldes de vertido para así proceder a su inmediata manipulación.

Por último, hemos de hacer mención al hallazgo de un fragmento de sector circular de una pequeña rueda volandera de pórfido de color verde oscuro y de una gran dureza. Es lógico pensar que este fragmento de rueda de molino de piedra dura esté relacionado con las actividades minerometalúrgicas llevadas a cabo en este sector del *themenos* donde mineral, fundentes u otros productos debieron ser sometidos a distintos procesos de molturación o pulverización.

XX. CERÁMICAS DE ESPECIAL SIGNIFICADO: EL PLEMOCHOE

En el área excavada objeto de estudio nos hemos encontrado con un contexto de cerámicas que, en rasgos generales, nos era familiar. Sobre el conjunto de cerámicas ibéricas sincrónico al yacimiento que tiene una representación bastante exigua, cabe destacar las urnas de almacena-



FIGURA 32. Estatuillas fittiles de la diosa Deméter en pie, con el alto polos y la túnica decorados con motivos acuáticos, germinales, florales y astrales. 1. Estatuilla de Berlín, Staatl. Mus., 7602, Winter, tipo I, 9, 2. Estatuilla de Atenas, Mus. Naz., 4009 Winter, tipo I, 9,1. Los motivos decorativos pintados en estas figuras del s. VI a.C. los hallamos en las representaciones de los vasos ibéricos decorados con finalidad cultural.

miento en forma de *crateriskos*, grandes vasos tipo *lebes* y ánforas de saco. El recipiente ibérico que en mayor proporción aparece es, significativamente, el *kalathos* ibérico o *sombrero de copa*, evidentemente vinculado a las ofrendas culturales. Es significativa, como hemos reseñado, la presencia de vasos importados, especialmente de la Magna Grecia y las consiguientes imitaciones ibéricas, en un conjunto que igualmente evidencia el carácter sacrificial y oferente de los contextos cerámicos. Predominan los cuencos de borde reentrante en ángulo (Morel 2.884 f y 2.731, a 1), los diversos tipos de plato de inspiración griega, de labio vuelto (Morel, 1.315, C-1; 1.321, b-1), de pared cónica, perfil recto (2.233, a-2) de borde reentrante curvo (Morel, 2.258, a-2), los platos planos de borde en ángulo (Morel, 2.262, a-1; 2.2.86. a-1 y 2.284, d-1). Ungüentarios fusiformes (Morel 7.111, a-1) y cubiletes (Morel, 7.222, a-4 y 7.224, a-1) integran un grupo menor

pero muy significativo junto a las ánforas⁸⁹. La cerámica importada en este contexto es relativamente alta y junto a las imitaciones rebasa el 50% del material cerámico exhumado.

Entre las piezas especialmente significativas cabe destacar un excepcional vaso de medianas dimensiones (22 c. de altura por 24 de diámetro máximo) de clara inspiración clásica en cuanto a la forma y a la decoración pero evidentemente enraizado en el más típico patrón de las cerámicas ibéricas de la fase plena de la Vega del Segura.

La pieza carece provisionalmente del fondo que debió ser cóncavo y umbilicado y se conserva íntegramente el resto de su mitad compositiva y formal. La pasta común fina, rosácea, con el interior neutro-reductor y la fractura regular muestra un degreasante fino silíceo en una pasta dura. La superficie es regular, alisada.

La forma, de inspiración helenística, se atiene a las pautas marcadas por las producciones de buena calidad de los alfares plenos-tardíos del curso medio y bajo del Segura: cuerpo en forma de cono invertido con leve incurvación en la zona basal, cóncava y umbilicada y que la parte superior se cierra suavemente hacia la inflexión en ángulo en la que surge la amplia y sólida boca, de perfil recto que se excava suavemente para quedar rematado por un grueso borde en perfil de cabeza de ánade.

La decoración, pintada en un color vinoso intenso y pastoso de gran calidad y contraste, asciende en tres partes claramente diferenciables:

Serie de sectores ultrasemicirculares realizados con compás múltiple dirigidos hacia abajo, pendientes de dos bandas sucesivas. En la inferior con series de seis aros concéntricos seriados, sobremontando el arco exterior. Sobre esta serie de ocho arcos múltiples con serie de ocho ondas verticales intercaladas.

Sobre esta decoración puramente geométrica y de tan dilatada tradición en la decoración ibérica hallamos la banda correspondiente a la anexión de las dos asas del vaso. La decoración de esta franja, entre línea ondulada en sentido horizontal cuyos espacios cóncavos los cubre pequeñas espirales de apariencia fitomorfa. Sendas onduladas de curva más fina limitan arriba y abajo el motivo central a modo de faldón y unos trazos rectos y múltiples dan carácter floral a este motivo.

Las asas, insertas en esta franja, son compuestas y con un sistema tradicional en las máximas suntuarias ibéricas de los siglos IV y III a.C. de la zona. Un asa de dos tendones y canal central lleva un grueso cordón cerámico de dos cabos acoplado. La decoración pintada es a base de cortos trazos, al parecer con pincel múltiple y el asa enmarca en su interior una espiral con el apéndice vertical que arranca de la parte superior.

⁸⁹ MOREL, J.P.: *Cerámique campaniennse. Les Formes*. Paris, 1981.

El motivo de la franja superior, correspondiente a la superficie del cuello, es el más complejo e interesante. Consiste en una serie de metopas con motivos parecidos e intencionadamente distintos. Los separan franjas verticales también intencionalmente diferentes. Aparece el motivo floral de la banda inferior, exento y plenamente desarrollado como una flor caliciforme cuyos pétalos extremos acababan en espiral y, a su lado, una estrella.

Otro motivo se repite con ligeras variantes, el del rectángulo central cruzado por dos diagonales y los dos triángulos laterales en tinta plena, hecho que les da un carácter fascicular a la representación. El centro lo ocupan dos líneas verticales, distintas en cada metopa y que parecen representar una columna con una estrella arriba y sobre ella onduladas o tres paralelas en vertical, las de arriba y abajo como ataduras de elementos fasciculares.

En las dos metopas correspondientes a la parte superior de las asas nos hallamos ante un tipo de decoración diferente: tres series verticales separadas por franjas de doble línea aparecen decoradas con especiales fitoformas en curva y contracurva en cuya conexión llevan dos motivos florales contrapuestos de tres pétalos. También en bandas de separación entre metopas son intencionalmente diferentes, con motivos fitomorfos, con retícula, con ondulada de motivo menudo en vertical o con cortos trazos horizontales hacia fuera o encontrados.

El simbolismo de estos dibujos, de una síntesis de formas que raya en la abstracción, parece patente. Los motivos fitomorfos, los tallos en espirales, el juego curva-contracurva es un tema sobradamente utilizado en pintura y en todos los materiales consistentes dentro del arte y la artesanía ibéricos. Otro símbolo muy repetido en la pintura es el de los elementos fasciculares que aquí aparecen como seccionados por las dos verticales; a nuestro juicio pueden representar los haces de cereal de tan elocuente significado cultural. Columna y estrella tienen también una lectura de especial valor cultural relacionada con los poderes divinos y las líneas onduladas, horizontales (nubes o ríos) o las verticales (lluvias) parecen insistir en el carácter agrícola y fertilizador de los símbolos precedentes. Consideramos, pues, que es un conjunto de dibujos, podríamos decir de signos convencionales, que nos internan en el universo de Las Diosas.

Sin intención alguna de forzar conexiones y precedentes es de carácter obligado evocar materiales cerámicos de claro significado cultural y que, tanto en la forma como en la decoración nos remiten al Mediterráneo Oriental de inicios del I milenio a.C. Los motivos de triángulos encontrados en aspa por sus vértices, las decoraciones de líneas cortas en paralelas, en peine, los dientes de lobo y las retículas (cesterías?), las circunferencias concéntricas y onduladas verticales u horizontales (aguas) dispuestas en metopas nos aparecen representados en los Crater-bowls de Lefkandi y son indicativos de corrientes de intercambio



FIGURA 33-34. Fragmento de cerámica ibérica pintada con la representación posible de la diosa Deméter, velada, ornada con una corona o stephanos y con el ave junto al oído. Abajo, la Diosa, sedente y con todos sus atributos en un vaso ático, también con el ave.

entre el Egeo y Tesalia en esas fechas⁹⁰. Estas decoraciones perviven posiblemente no como tales sino por su interesante y trascendente significado en el contexto religioso, en las cerámicas protocorintias y así, a lo largo del siglo VIII a.C. volvemos a ver los mismos motivos decorativos en cerámicas con decoración geométrica protocorintia y en fases posteriores sin solución de continuidad y en muchos casos con unas claras motivaciones culturales.

En cuanto a la forma del vaso soporte de las decoraciones, evidentemente variable, suele ser un vaso mayor, tipo crátera o, más bien, el *plemochoe* de los Misterios Eleusinos, el vaso que se llenaba de agua (*plema*). Son los vasos que se ponían, uno a Levante y otro a Poniente para que bebiesen los vivos y los muertos y que se volcaban a modo de libación según cuenta Ateneo⁹¹.

90 CATLING, R.W. y LEMOS, I.S.: *Lefkandi, II. The Protoegeometric Building at Toub. The British School of Archaeology at Athens*. Thames and Hudson. 1990. lám. 52.

91 Ateneo, XI, 93.

XXI. LA REPRESENTACIÓN PINTADA DE DEMÉTER

Resulta poco grato llevar a cabo tareas de excavación en áreas que han sido sometidas de forma sistemática a una irregular rebusca de objetos llamativos y aún más cuando entre el material revuelto surgen fragmentos tan significativos como el que nos ocupa: el fragmento de pared de un gran vaso ibérico pintado de época tardía que sirvió de culto o fue acarreado como receptáculo de ofrendas y que puede relacionarse con los vasos ibéricos con representaciones frontales de divinidades.

El fragmento representa, bajo una serie de bandas gruesas pintadas a torno, la figura, posiblemente erguida, de una mujer, en disposición frontal, vestida, con la cabeza cubierta por el velo y tocada con la corona o el *stephanos* con motivos redondeados que suele caracterizar a Deméter. Sus pómulos aparecen maquillados como es habitual en las representaciones de divinidades femeninas ibéricas pintadas sobre cerámica. En el cuello, bajo el mentón, lleva un cuadrado en reserva con un aspa, signo digno de tener en cuenta por su reiterada representación en la pintura vascular ibérica de índole cultural y de una larga tradición junto al abigarrado pero sugestivo cúmulo de signos y símbolos transmitidos. El cuadrado con el aspa aparece frecuentemente junto a otros símbolos como la palmeta circunscrita abierta a las estrellas compuestas por hojas, también inscritas en cuadrados, como signos próximos a Deméter-Core al menos desde época arcaica en el Egeo como veremos en las estatuillas *fittiles* de Beocia representando a la Diosa⁹².

Un elemento iconográfico de especial interés es la presencia del avecilla que aparece a su izquierda, la codorniz de Deméter, y cuya ala parece haber querido el artista representar como la palmeta palmeada abierta, circunstancia que suele acompañar a la Diosa. Esta asociación de Deméter coronada y con sus atributos y el avecilla revoloteando en torno a ella es una escena iconográfica conocida en Grecia⁹³ y es evocada también por la serie de damas pintadas de frente, a veces aladas, de La Alcudía de Elche y publicadas por A. Ramos y R. Ramos⁹⁴.

Otras cerámicas significativas de las que tenemos testimonio son algunos fragmentos correspondientes a *laguinoi* del Mediterráneo Oriental así como un fragmento de cerámica calena y dos fragmentos correspondientes a cuencos de cerámica megárica de color rojo anaranjado que podría corresponder a un vaso hemiesférico del Mediterráneo Oriental o de los alfares pergaminos, cuya cronología podía estar en la primera mitad del siglo II a.C.

92 *Lexicon iconographicum mitologicae classicae*, VI-1. DEMÉTER, pp. 844-893, fig. 86 y 87.

93 *Ibid.*, nº 121.

94 MAESTRO ZALDÍVAR, E.M.: *Cerámica ibérica decorada con figura humana*. Zaragoza, 1989, pp. 214, 221, 223, 229, 234, 235, 238, 239, 243 y 245.

Especial significado tienen también dos pequeños fragmentos de cerámica color gamuza claro en engobe amarillo lechoso y filetes color sepia que parecen corresponder a un arbalos protocorintio de transición, identificación y dato que, de confirmarse, sería otro elemento más de base para afirmar la presencia de materiales del Mediterráneo Oriental ya a inicios del siglo VII a.C. en el yacimiento de La Luz.

XXII. EPÍLOGO

Los recientes trabajos han puesto de manifiesto la presencia de las estructuras que conforman el *themenos* de La Luz que se adapta y modifica en gran medida a la colina que domina el sector oriental del Santuario. Se confirma progresivamente la gran influencia que, a lo largo de varias centurias, ha beneficiado a este territorio y del que tenemos cumplidos testimonios. Es de esperar que la aparición de nuevas secuencias estratigráficas puedan confirmar este proceso de superposición de fases culturales en este sector del Templo en el Santuario de La Luz.

Así mismo, los trabajos realizados han venido a consolidar progresivamente la idea de una auténtica importación desde Sicilia de un ritual en torno a Las Diosas y a los Misterios Eleusinos. Nos falta desvelar aún una parte de las estructuras y decantar las hipótesis de trabajo manejadas hasta hoy si bien, en gran parte, han pasado a un proceso de confirmación. De todos modos el proceso de reconstrucción del conjunto está bastante avanzado. Más complejo es el intento de interpretación de los distintos contextos estructurales en aras de probar su verdadera función; para ello contamos con las evidencias materiales que exhumamos y con la ilustrativa y muchas veces arriesgada interpretación de las Fuentes Antiguas al respecto.

Cabe destacar dentro de este conjunto de elementos la presencia de deambulatorios, como caminos procesionales que circunvalan el *themenos* y que, a lo largo de su recorrido, pasan por áreas que pueden haber sido sede de representaciones teatrales vinculadas a los rituales del templo, el *thelesterion* en donde tenían lugar las pantomimas místicas, espectáculos o *eidaimona fasmata* que se celebraban a cabo en la *epopteia*.

En el sector Noroeste del área recorrida por el *dromos* de circunvalación hallamos un sector rocoso que fue en su momento tallado para hacer posible el acceso recto del referido camino. A su vez, se ha tallado en la caliza una especie de bancos escalonados de los que la parte conservada puede tener una capacidad de unos veinte o treinta asientos. El resto del área, en talud, permite aposentarse de forma cómoda a más de un centenar de personas, sentadas o recostadas, arriba y abajo del referido lugar. Hacia el Norte de esta zona, en leve decline lleva a una explanada.

Estas estructuras nos evocan las funciones teatrales que se celebraban al final de los Misterios de Eleusis o de las fiestas de Dionisos y que tenían lugar en el estadio del

Santuario de Eleusis, en el teatro de la ladera de la acrópolis ática y en los Misterios de Andania y Mesenia en donde se representaban sobre todo las obras de Esquilo, según Aristófanes⁹⁵. Para Pollux su carácter místico obligaba a purificar las gradas del lugar de las representaciones con la sangre de los cerditos sacrificados⁹⁶. Las otras representaciones a las que podemos aludir, las llevadas a cabo en el *thelesterion*, son más solemnes, de carácter sobrenatural y protagonizadas por los grandes sacerdotes que hacían de actores según Tertuliano⁹⁷. En esta celebración parece que se sacaban figuras artificiales de dioses (*skemati* o visiones) con el fin de ilustrar e impresionar a los futuros *mistes* y a los que se refiere Platón⁹⁸ que es el que llama a estas figuras *eidaimona fasmata*.

Claudiano describe estas impresionantes representaciones en El Rapto de Proserpina⁹⁹. Este autor habla de una especial iluminación del *thelesterion* y el rumor de los preparativos. Después, el *daduco* salía con las antorchas en sus manos y hacía pasar a los *mistes* que quedaban deslumbrados ante la visión de Deméter, rutilante, con sus vestidos y joyas según describe Temístocles¹⁰⁰. Plutarco dice respecto a este espectáculo: ... *iluminación maravillosa, decoración elegante de la estancia, cánticos y bailes acompañaban la solemnidad de las palabras santas y de las apariciones divinas*¹⁰¹.

Cabe suponer que el *thelesterion*, el edificio en que tenían lugar las ceremonias de iniciación religiosa de los

mistes, estuviese en el *themenos*, anexo al *naos* del templo. Cabe pensar que, si las estructuras que excavamos semejan a los prototipos griegos, ese recinto estuviese en el sector oriental inmediato o sobre el *penetral cavum*, la caverna anexa al *naos* e intramuros, en la terraza superior.

La conclusión de las excavaciones en este sector deben proporcionar elementos complementarios a los ya conocidos como la cabeza de Deméter, los fragmentos de estatuas de piedra y otros para, así, poder hacer propias en ese recinto las palabras de Plutarco referidas a Eleusis: ... *Morir, esto es ser iniciados en los Grandes Misterios [...] Toda nuestra vida no es más que una serie de errores, fallos garrafales penalizables, largas caminatas por senderos tortuosos y sin solución. En el momento de concluir-la, los gritos, los terrores, los temores, los sudores mortales, el estupor letárgico vienen a agobiarnos; pero, cuando hemos salido, pasamos a praderas deliciosas, donde se respira el aire más puro, donde se oyen conciertos y discursos sagrados; en fin, donde uno es afectado por visiones celestiales. Es allí donde el hombre, habiendo llegado al estado de perfección ante su nuevo estado, devuelto a la libertad, verdadero maestro de sí mismo, celebra, coronado el mirto, los más augustos misterios, conversa con las almas justas y puras y ve con compasión al tropel impuro de los profanos, los no iniciados, siempre inmersos e imbuídos en sí mismos, en la ciénaga y en la profunda obscuridad*¹⁰².

95 ARISTÓFANES: *Ranas*, 913.

96 POLLUX: *Onomatica*, VIII, 9.

97 TERTULIANO: *Ad natur.* II, 7.

98 PLATÓN: *La República*, 380.

99 Claudiano. I, 711.

100 TEMÍSTOCLES: *Oratoria*, XX, 288.

101 PLUTARCO: *Florilegi*, 120.

102 PLUTARCO: *Florilegio*, 120-128.