

La iconografía ibera inclusiva

Carmen Aranegui Gascó

Universidad de Valencia, Pza. de la Ermita 2. 46110 Godella 
carmen.aranegui@uv.es

<https://dx.doi.org/10.5209/cmpl.102433>

Recibido: 28/08/2024 • Aceptado 09/04/2025

Resumen: Balance del uso de imágenes de mujeres en el arte ibérico y reflexión sobre lo que aporta su interpretación desde una perspectiva coherente con su tiempo y con sus contextos arqueológicos.

Palabras clave: Mujeres en el arte ibérico: Escultura: necrópolis y santuarios. Pintura cerámica: ciudades y necrópolis.

EN Inclusive Iberian iconography

Abstract: Assessment of the use of images of women in Iberian art and reflection on the contribution of their interpretation from a perspective consistent with their time and archaeological contexts.

Keywords: Women in Iberian art: Sculpture: necropolis and sanctuaries. Ceramic painting: cities and necropolis.

Sumario: 1. Introducción, 2. Un arte que hace visibles a las mujeres, 3. Bibliografía.

Cómo citar: Aranegui Gascó, C. (2025): La iconografía ibera inclusiva. *Complutum*, 36(1): 315-327

1. Introducción

...El arte tiene un 'lenguaje' propio que solo pueden entender quienes se esfuerzan por desentrañar sus cambiantes propósitos, convenciones, estilos y técnicas...

F. Haskell 1994, 9

Con ocasión del homenaje a Teresa Chapa por su jubilación, me es grato destacar la ampliación de sus intereses de estudio hacia temas relacionados con la escultura ibérica antropomorfa (Chapa 2003b: 99-119). Sus trabajos, frecuentemente en colaboración, han aportado novedades importantes relacionadas con las técnicas aplicadas a la talla y a la policromía de estas esculturas (Chapa *et al.* 2021: 47-66), pero además, como resultado de proyectos de investigación, contienen un repaso bibliográfico exhaustivo y abordan el imaginario derivado de las representaciones

de la juventud (Chapa y Olmos 2004: 43-83), de las sepulturas infantiles (Chapa 2003a: 115-138) y de la distinción de las damas (Chapa e Izquierdo 2010), después de haber realizado como autora única el primer catálogo completo sobre *La escultura ibérica zoomorfa* que la consagró como pionera hace cuarenta años (Chapa 1984).

Sin desmerecer otros varios aspectos de su fecunda carrera, opto por dialogar aquí sobre las imágenes humanas femeninas (Chapa 2005: 117-137) de los siglos V al inicio del II a. C., con intención de aportar puntos de vista que abran perspectivas a la interpretación del arte ibérico y, en general, a su cultura, empezando por exponer una breve y personal reflexión historiográfica centrada en el tratamiento de la iconografía ibera.

Pese a que todavía no se ha superado el recurso a la filiación externa para explicar esta iconografía, atribuyéndola a influencias fenicias

(Almagro-Gorbea y Torres Ortiz 2006: 59-82) y o griegas (Corzo 2014: 25-46), los especialistas del arte insisten en que no hay explicación plausible del mismo marginando al espectador (Careri *et al.* 2009). De ahí que la investigación española se hiciera eco de la metodología sincrética estructuralista sobre 'reinterpretación' de la mirada social (Bérard, Bron y Pomari 1987) para adecuar el sentido, por ejemplo, de ciertas escenas plasmadas en la vajilla griega a su contemplación por los iberos (Almagro-Gorbea y Olmos 1981: 57-62; Sánchez 1996: 73-84). Pero este principio quedó fuera de juego cuando ciertas mitografías clasificadas como neo-hititas exclusivas del monumento de Pozo Moro (Chinchilla de Monte-Aragón), ilustradas en bajo-relieves de unos 0,50 m de altura, apenas visibles desde fuera del recinto sepulcral, fueron situadas en el origen del arte ibérico (Almagro-Gorbea 1975: 671-686; López Pardo 2006), con algunas matizaciones destacadas recientemente (García Cardiel 2021: 250-267; Gómez Peña 2024: 27-65), en particular tras la evaluación de la plástica de la fase ibérica del Cerrillo Blanco (Porcuna) (Croissant 1998: 283-286), parte de cuyos temas irradiia hacia el sureste ibérico, estableciéndose una significativa reciprocidad.

La alternativa a las posiciones colonialistas la conforman análisis poscoloniales (Van Dommelen 2011: 1-6) que se alejan de la aculturación y priorizan el gran formato ibero como recurso de ostentación de una sociedad occidental con múltiples contactos externos que alcanza una organización estructurada a mediados de la Edad del Hierro. Como ya subrayó Teresa Chapa (2003b) hace años, el protagonismo ibero ha ido ganando terreno en su expresión artística (Olmos e Izquierdo 2000; Aranegui 2021: 683-690), porque si bien hay coincidencias con formas externas, que hay que explicar, su mensaje mítico o épico no puede trasladarse sin cambios a un mundo distante del que ciertamente se conocen algunos rituales, pero que carece de fuentes propias relativas a la estética y al pensamiento simbólico (Scheid 1997: 127-139). Imagen e imaginario son dos conceptos distintos: el viaje de las imágenes no transporta sus significados (Lissarrague 1987: 261-269).

Autores y autoras exploramos por ello la singularidad de una cultura por cuyo solar transitan hacia el exterior recursos minero-metalúrgicos que, a partir del siglo V a. C., convierte por iniciativa propia algunas necrópolis en escenarios públicos en los que se manifiesta a través del arte. Se trata de un hecho circunscrito a las zonas situadas al sur del Júcar, entre las cuencas del Vinalopó, el Segura y el Alto Guadalquivir, que abarca el área oriental de la submeseta

sur y la cordillera Subbética, territorios abiertos al Mediterráneo, pero, precisamente, con muy pocos topónimos coloniales al norte de *Baria* (Villaricos, Cuevas del Almanzora, Almería). Se trata de zonas enriquecidas por el contacto exterior especialmente cuando el horizonte colonial cambia tras el distanciamiento de Tiro y la caída de Focea en el curso del crítico siglo VI a. C. - en el que los partidarios de la tesis neo-hitita fuerzan la fecha del comienzo del gran arte ibérico - y cobran protagonismo *Carthago, Gadir, Onoba, Baria, Ibusim, Massalia* y *Emporion*, adaptándose a sus correspondientes medios locales.

Es así como la segunda generación púnico-griega del Mediterráneo centro-occidental promueve una mayor participación de los naturales del país en la circulación de mercancías. Esto impulsa la aparición de aristocracias iberas que están en la base del proceso de constitución tanto de los *oppida* (Gutiérrez Soler y Grau Mira 2013) como de las exclusivas necrópolis con grandes esculturas, alterados por destrucciones porque el avance de las jefaturas cursa con violencia interna. Solo después aparecen pequeños santuarios como escala de navegantes extranjeros que salpican principalmente el litoral de pebeteros de terracota de Tanit-Deméter (Marín Ceballos y Jiménez 2014), muchas veces sin huellas de combustión, que no consta que se destruyeran, aunque sí que se abandonaran (López Castro 2001-2002: 71-87), al tiempo que las gentes del país marcan y ritualizan su territorio auto-representándose no solo para confirmar su identidad, sino también para controlar sus caminos (Rísquez y Rueda 2013; Grau *et al.* 2017; Machause y Díez 2022: 135-158; Chapa y González Reyero 2023: 149-179), también transitados por algunos mercaderes foráneos (Aranegui 2011: 135-155).

Tampoco se ha corregido la anacronía que trata las imágenes ibéricas como un continuo, a pesar de que está probado que los conjuntos monumentales solo encuentran su razón de ser en los siglos V y IV a. C., con *damnatio* final sobre las esculturas expuestas; los abundantes pequeños exvotos de bronce, caliza y terracota, nunca destruidos, son posteriores a esas fechas, en una sociedad en la que los vasos cerámicos ibéricos de los siglos III-II a. C. con personajes pintados, de nuevo selectivos (Aranegui 2012: 265-275), aportan un relato que supone un gran impulso al uso de imágenes humanas en ciudades, en un área que modifica la geografía de las tumbas monumentales porque elude Andalucía y se proyecta hasta la cuenca del Ebro, con Azaila como mejor exponente (Maestro 2015: 577-582). El primer relato sobre cerámica cambia

en el sur contestano del tránsito de los siglos III al II a. C., cuando el recuerdo de las damas y guerreros ya se ha perdido en la abundante cerámica pintada de La Alcudia de Elche. Las decoraciones tardorrepUBLICANAS o augUSTEAS (Tortosa y Poveda 2021), no pueden ser calificadas con propiedad como iberas.

Entre los siglos V y II a. C. la sociedad evoluciona, su ostentación pública o privada y su lenguaje artístico, también, aunque perduren algunos temas. A partir de la provincialización del 197 a. C. comienza la época hispanorromana.

Por consiguiente, el gran ciclo escultórico ibero con representaciones zoomorfas y humanas circunscrito al sureste es un fenómeno singular en el tiempo y concreto en el espacio. Exceptuando los núcleos coloniales, ningún otro colectivo protohistórico de la Península, incluido el sector septentrional ibérico, ofrece un arte prerromano comparable y tal vez sea este el atractivo por el que parte de la investigación ha cruzado los calificativos tardoirélico y romano-republicano para sumar los relieves funerarios amortizados, por ejemplo, en la muralla de *Munda* (*Urso, Osuna*) (45 a.C.), como epígonos del arte ibérico, pese a que los comitentes de estos relieves los recrearon inventando 'su tradición', pese a tratarse de una localidad carente de plástica mayor antropomorfa ibera anterior a su romanización (Rodríguez Oliva 2003: 321-357). Algo parecido ocurre cuando hoy se sube la cronología de los relieves romanos de *Horta Major* (*Alcoy*) o de *La Vispesa* (*Tamarite de Litera, Huesca*) (Garcés 2007: 337-354), entre otros, para atribuirlos al arte ibérico, sin pruebas objetivas, según se ha demostrado (Chapa 1998: 228-229; Beltrán y Salas 2002: 235-272; Grau 2000: 207-209). Estos son casos a los que puntualmente se aplicó 'la antigüedad como argumento' (Gascó y Beltrán 1993 y 1995) para arraigarlos en el pasado, como parece que fue la intención de usuarios romanos o romanizados que, sin embargo, aproximaron a 'su historia' representaciones versionadas con 'iberos e iberas' suigénéris. La interpretación de la expresión artística no se puede abstraer del tiempo y lugar en que viven sus comitentes y clientelas, sin descartar invenciones y reinversiones de la tradición, justificando con representaciones de 'tiempos pasados' la fortaleza de su presente.

Para situar cada imagen en su tiempo y en su lugar, el estudio competente de la iconografía se atiene a una metodología distinta a la estrictamente arqueológica, con el fin de enriquecer la construcción cultural que da sentido a cada modalidad artística (Lévi-Strauss 1998; Aranegui 2014: 469-475).

2. Un arte que hace visibles a las mujeres

En la galería de esculturas halladas en el área ibera hay alguna representación sin contexto preciso asimilada al arte jonio. La llamada *Koré de Alicante* -una cabeza- es un caso oportuno (Chapa 2020: 143-166) porque habría simplificado su interpretación si hubiera sido denominada gorgona o sirena, entrando en el apartado de seres híbridos liminales que tanto perduraron en el imaginario local, nunca denominados *kuroi* cuando son masculinos (centauros, sátiros...), sin que ni unas ni otros pertenezcan al mundo de los mortales, ni tengan los mismos códigos iconográficos a lo largo del tiempo, ni incidan en cuestiones de género.

En la actualidad el conocimiento de las iberas se beneficia del auge que han cobrado iniciativas feministas avanzadas que se relacionan con estudios de género. Por esta vía se han ampliado las bases de la interpretación arqueológica de los espacios domésticos, funerarios y rituales (Rísquez y Hornos, 2005: 283-334; Prados 2008: 225-250; Vizcaíno 2011: 125-132; Izquierdo 2017: 153-164; Rueda et al. 2021: 215-251). Se recurre a la arqueología del cuerpo, a la antropología física y a la bioarqueología en busca de respuestas sobre edad, jerarquía, salud, trabajo y maternidad para historizar las esferas femeninas al margen del mito y subsanar su previa desatención. Cuando a lo indicado se suma la idealización de signos de prestigio y ostentación comparece el lenguaje artístico, en el que aquello que 'se muestra' añade a la materia prima y a la tipología física supuestas intenciones de quien lo ha encargado y percepciones del observador, que hoy se descifran en base a argumentos razonados, retóricos cuando solamente se abordan desde una erudición centrada en los paralelos clásicos, pero, en cualquier caso, nunca conclusivos.

En menor cantidad que los varones, las mujeres aparecen desde el primer momento en la monumentalización de las necrópolis¹, con su más amplio exponente en *El Cerrillo Blanco*, donde los cánones representativos femeninos todavía no están estandarizados, aunque existe un fragmento de la base de una mujer sedente atribuible a una dama de gran formato (González Navarrete 1987: nº 37).

¹ Los relieves atribuidos a la decoración del mausoleo de Pozo Moro no son aquí considerados ibéricos. Además, sus dimensiones y soporte los hacen difícilmente visibles para los espectadores de su tiempo, que no transmitieron su contenido (banquete, diosa alada desnuda, hierogamia, etc.) a ninguna otra representación propiamente ibérica.



Fig. 1. Cabeza de la Dama de Baza (foto Museo Arqueológico Nacional) y cráneo de la sepultura de La Angorrilla (Alcalá del Río) con pendiente de plata en forma de cestillo (según Bandera y Ferrer 2014, t. 46, fig. 6, foto Arqueología y Gestión S.L.).

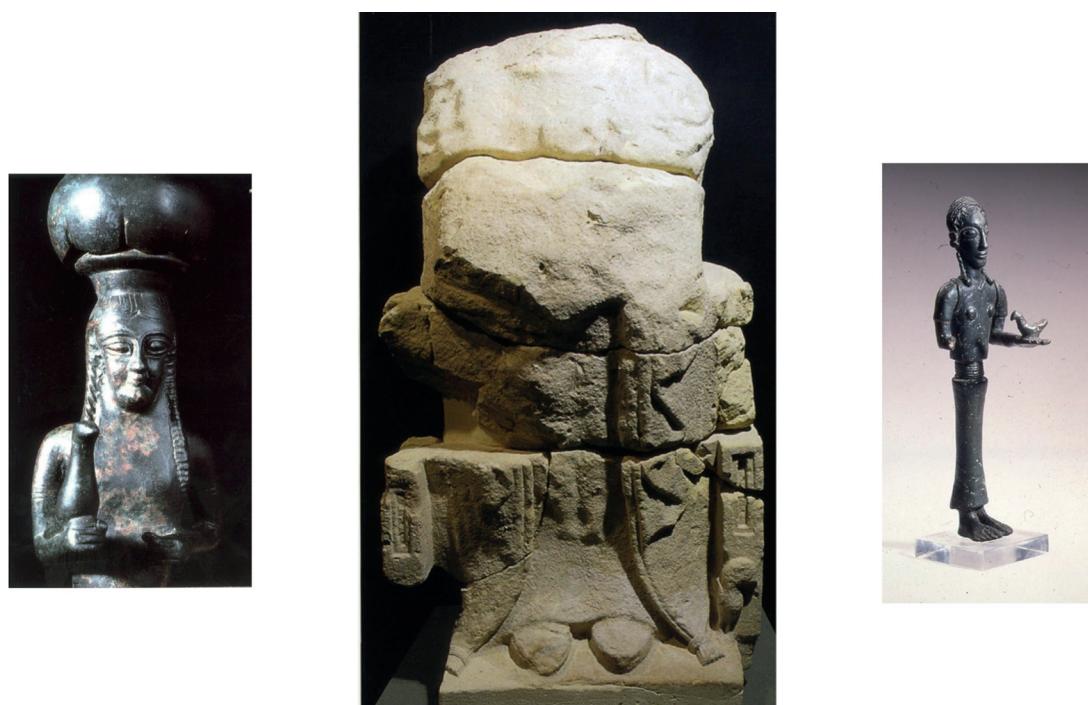


Fig. 2. Dama entronizada de la tumba 452 de El Cigarralejo (foto Museo de Mula). Quemaperfumes ritual de bronce de La Quéjola (San Pedro): joven con pie adelantado, con brazaletes y ave en la mano (altura: 26,02 cm; finales del siglo VI a. C.) (Museo de Albacete, foto M. Venceslá). Mujer joven con un ave en la mano derecha, pequeño exvoto (foto C. Rueda).

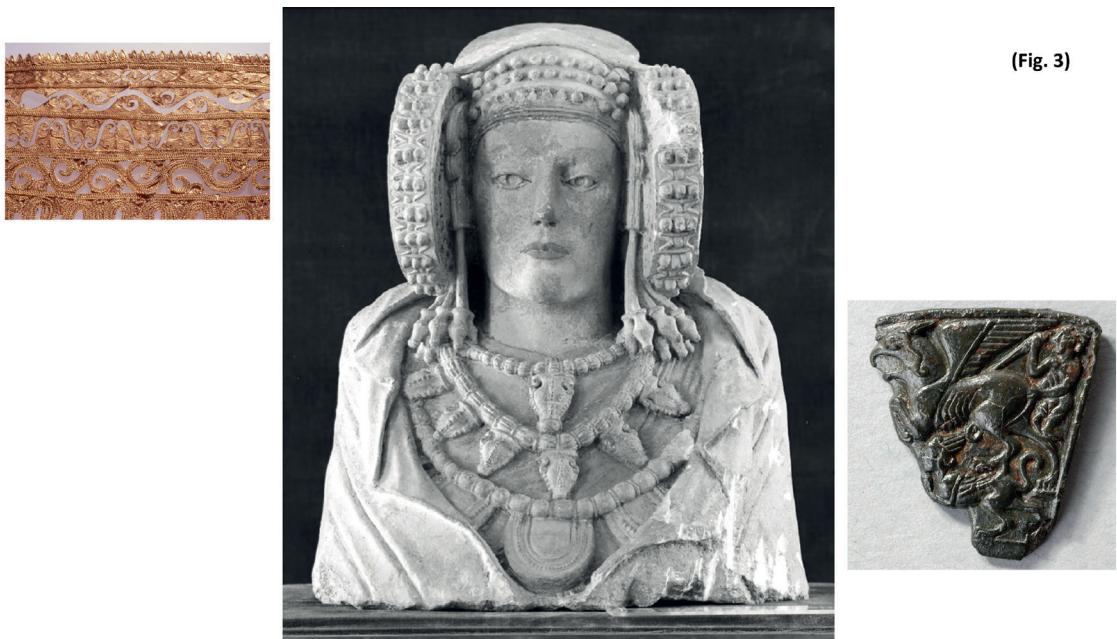


Fig. 3. La Dama de Elche (MAN, foto S. Relanzón). Parte central de la diadema de oro del Tesoro de Jávea (Museo Arqueológico Nacional, foto A. Perea). Matriz de orfebre hallada en “la tumba del orfebre” de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura) (foto Museo Arqueológico Provincial de Alicante).

Es un ícono canónico porque se repite en determinadas sepulturas del siglo IV a.C., con seis ejemplos distribuidos hasta La Alcudia de Elche, a los que se suman dos versiones en forma de busto largo (La Alcudia de Elche y Cabezo Lucero de Guardamar t. 100) y un par de piezas de menor tamaño (Caudete, Albacete, y fragmento inferior de Benimassot, Alcoy), posibles derivaciones sin contexto arqueológico estricto. Los jinetes representados en monumentos funerarios ibéricos de fecha y contexto bien justificados no cuentan con un número similar de ocurrencias.

Actitud, joyería e indumentaria hacen reconocibles a las damas ibéricas. Obviando descripciones detalladas ya publicadas (Ruano 1988; Aranegui 2018, 2022: 235-254, 2024: 111-124), es importante recordar la frontalidad estética de estas esculturas funerarias, en contraposición al movimiento de parte de la escenografía masculina o zoomorfa coetánea. Las damas no están nunca en acción: se muestran hieráticas, tocadas con una cofia que mantiene el velo, mostrando abundantes aderezos que pueden estar dispuestos con cierta disimetría, cubiertas de pies a cabeza por una indumentaria artísticamente decorada y polícroma no extrapolable al común de las iberas (Eforo, *FGrHist* III, 456). Algún signo particular diferencia a unas de otras, como los pendientes plateados en forma de cestillo de tradición fenicia (Fig. 1) (Bandera y Ferrer 2014: fig. 6, 30 y 31), o la rama de adormidera (La

Alcudia de Elche), o el ave asociada a la fidelidad y fertilidad propias de las palomas, símbolo de amor y prosperidad (Cerro del Santuario de Baza t. 155, Cigarralejo de Mula t. 452...), divulgado desde el mundo clásico, como complementos que las adjetivan (Fig. 2).

La confirmada proliferación de producción orfebre para uso femenino coetánea a todas estas damas (Perea 2006: 49-68) expresa la riqueza en femenino mediante un recurso que, en su versión estética, ensalza la ostentación exagerando el tamaño de las piezas que lucen mujeres idealizadas que ni son esposas, ni son madres ni, en mi opinión, tampoco son diosas (Picazo 2017: 5-31), sino humanización emblemática de un colectivo paralelo al de los guerreros (Fig. 3), quizás empoderado por vía del comercio ultramericano (Pappa 2015: 43-62), en un momento de diversificación y afirmación de las élites del sureste (Ruiz Rodríguez 2017: 185-199).

La desnudez no es propia de la gran cultura ibera, pero cuenta, sin embargo, con algún ejemplo varonil y con la evidencia del sexo bajo el faldellín de algún héroe guerrero², así como con la mostración del pubis por parte de personajes femeninos vestidos (Ruiz

² Algunas esculturas de los numerosos toros echados ibéricos también muestran el sexo elevando su rabo sobre el lomo. Los toros también son las únicas representaciones esculpidas adornadas con elementos incrustados, tal vez de metales nobles (?).



Fig. 4. Exvotos de bronce ¿oferentes en pareja? (Col. Gómez Moreno, Fundación Rodríguez Acosta, Granada). Exvoto masculino (Museo Arqueológico Nacional) y exvoto femenino (Fundación Álvarez Osorio).

Rodríguez *et al.* 2018: 249-269). El desnudo total femenino solo se repite en los pequeños exvotos de bronce relativos al rito de paso a la plenitud sexual (Rueda y Olmos 2012: 92-110), sugiriendo una ceremonia celebrada en pareja (Fig. 4) que no es común en el Mediterráneo de la época (Maisonneuve 2005).

Todavía no se ha hecho suficiente hincapié en el significado de la vestimenta con que las iberas proyectan la memoria de su pueblo. En la escultura en piedra de medio o gran formato los hombres adoptan el *pallium* y la toga tan pronto como la administración romana hace acto de presencia, con pocas excepciones. Sin embargo la indumentaria de las iberas trasciende hasta bien entrada la época romana (Estr. III, 2, 6) (Fig. 5). Sus túnicas y tocados se perciben sobre todo en el amplio repertorio de oferentes femeninas de los santuarios (Rueda 2008: 55-87), hasta llegar a la fase avanzada del Cerro de los Santos (Izquierdo 2008: 251-296), con pequeñas modificaciones patentes en la ausencia de cofia y multiplicación de sortijas (no anillos) en la llamada Gran Oferente, ejemplo de retroproyección hispanorromana. La túnica femenina también se observa en las estelas de centros rurales principalmente del interior de Castellón y Teruel, datadas hacia el siglo I, en las que el distintivo masculino es el tradicional armamento y la inscripción ibérica, ausente cuando la estela muestra a una ibera con

túnica y joyas sencillas, sin epígrafe alguno (Izquierdo y Arasa 1989: 181-194). En rigor, las indumentarias de las mujeres representadas en Torreparedones (Baena) ya no son ibéricas (Morena 2015-2016) y el peinado de la flautista del relieve de Osuna, tampoco (López García 2019: 643-652). El conocido relieve del santuario de Las Atalayuelas (Fuerte del Rey, Jaén) con una secuencia frontal de cuatro hombres y tres mujeres, con indumentaria sencilla y sin complementos, datado hacia el siglo I a. C. (Rueda *et al.* 2016: 13), es posterior al periodo ibérico.

En el arte ibero las jóvenes presentan una iconografía más diversificada que la de los jóvenes. Las trenzas rematadas por anillas junto a la cintura ceñida garante de su virtud son referentes de edad que cobran significado junto al ave o la granada en pilares estela funerarios y en los exvotos de los santuarios (Fig. 6). Más tarde la fecundidad y la maternidad potencian la primera gestualidad de imágenes femeninas sin joyas halladas principalmente en espacios sagrados (Fig. 7).

Las representaciones de hombres y mujeres solo se prodigan dentro de las ciudades a través de la cerámica figurada ibérica, datada entre el 300 y el 150 a.C. en *Edeta*³ (Liria)

³ *Edeta* aparece en la bibliografía preferentemente como Tossal de Sant Miquel de Llíria, siguiendo la tradición iberista valenciana de los años 1950, visi-



Fig. 5. Mujer sedente de El Cerro de los Santos (foto Museo de Albacete). Pareja de exvotos de bronce vestidos con tejidos finos (Col. Gómez Moreno, Fundación Rodríguez Acosta, Granada). Estela de La Serrada (Ares del Maestre) (según Izquierdo y Arasa 1999).



Fig. 6. Joven ibero representada en la nacela encontrada en El Corral de Saus (foto Museo de Prehistoria de Valencia). Exvoto de joven con trenzas y cinturón (Museo Arqueológico Nacional). Fragmento de escultura juvenil con ave en la mano procedente de El Cigarralejo (Museo de Mula).



Fig. 7. Exvoto de bronce (altura 15 cm) tal vez importado, con peana en forma de ave y *kourotrophos* con un pie adelantado de procedencia indeterminada (Colección Gómez Moreno, Fundación Rodríguez Acosta, Granada).

(Bonet 1995: 437-445), lugar equivalente, en su momento, a lo que fue El Cerrillo Blanco en 1975 para la gran escultura. El citado exponente edetano aporta a través de su cerámica testimonios de celebraciones y relatos urbanos concernientes a una ciudadanía cuya indumentaria es siempre ibera, capaz de leer epígrafes en ibérico levantino que no excluyen las escenas femeninas. Las mejores representaciones de hilanderas y tejedoras aparecen sobre cerámicas que atestiguan una capacidad que socializa a las mujeres en todo el Mediterráneo (Fig. 8).

A partir de estos vasos también se documentan iberas que danzan enlazadas en corro, unidas entre sí o con hombres (Estr. III, 3, 7), al son del *diaulos* interpretado generalmente por mujeres -nunca cortesanas como en los banquetes del mundo clásico- que a veces llevan cascabeles que suenan al ritmo de los movimientos de su cintura, como en el cálato edetano de 'la danza nupcial' (dpto. 13), con letrero sobre el borde, que muestra una

secuencia mixta en la que distintos aderezos parecen jerarquizar las categorías de las participantes (Fig. 9). Las flautistas animan pasajes tradicionales o acompañan el ritmo del dominio de las armas por parte de los varones (Fig. 10) (Castelo 1989: 2-18; Jiménez Pasalodos y Holmes 2018: 173-206; Montero y García Cardiel 2024: 103-121).

Seleccionando otros lugares con vasijas con imágenes de mujeres procede añadir La Serreta (Alcoy, Cocentaina, Penáguila) (Fuentes 2006: 29-74) donde se encontró una boquilla de flauta. En sus proximidades consta el singular vaso de la danza femenina del Cabeço de Mariola (Alfafara - Bocairente), datado hacia el siglo II a. C. (Grau y Segura 2021: 270-273), y, con seguridad, hay que incluir *Ilici* (La Alcudia de Elche), ciudad rica en pintura sobre cerámica con predominio de seres alados, aves y fieras con el significado simbólico que se difunde por el sur contestano (Tortosa 2006), con un número de ejemplares que justifica su implante en el 'lenguaje' social de época tardía (Ruiz Vivas 2019: 1-19). En otros casos las decoraciones humanas que nos ocupan son tan excepcionales que no se pueden considerar como medio de expresión de un colectivo local.

ble en la publicación *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria, Museo de la Exma. Diputación de Valencia*, 1954, cuyos autores fueron I. Ballester, D. Fletcher, E. Pla, F. Jordá y J. Alcácer, con prólogo de L. Pericot.



Fig. 8. Fragmento de placa cerámica hallada en La Serreta que muestra a una ibera en pie con el huso en una mano y moviendo un telar vertical con la otra (foto Museo de Alcoy). Fragmento de vasija hallado en Edefa en el que se ven dos mujeres sentadas frente a trente hilando y tejiendo (foto Museo de Prehistoria de Valencia).



Fig. 9. Friso del 'cálato del desfile nupcial' con mujer flautista procedente del pozo votivo de Edefa (dibujo MPV). Friso del 'vaso de la auletris' hallado en el departamento 1-F de La Serreta (dibujo Museo de Alcoy).



Fig. 10. Pabellones cerámicos de trompeta en forma de lobo hallados en Kelin (Caudete de las Fuentes) (foto C. Mata, Museo de Prehistoria, Valencia) y Tiermes (Montejo de Tiermes, Soria) (Museo Arqueológico Nacional, foto A. Martínez Levas). El segundo es céltico.

El Mediterráneo occidental ofrece una multiplicación de imágenes de mujeres que tienen un buen reflejo en Sicilia y en Ibiza (López-Bertran y Aranegui 2011: 83-94). El área suroriental ibérica se incorpora a este fenómeno con una pluralidad de piezas y actitudes dignas de ser tenidas en cuenta sin trastocar su cronología y contexto, ya que es la representación de la cúpula social de la etapa ibera propiamente dicha la que se declina en femenino a través de damas funerarias y aristócratas que se reconocen como oferentes de distintas edades que celebran ritos de paso que las integran como parte de

un colectivo. Esto las convierte en garantes de la tradición de su contexto social, ilustrándola al son de la música. La singularidad artística de mujeres instruidas en el tejido, la danza y el uso de instrumentos principalmente aerófonos, certifica un nivel cultural inclusivo complementario al que se desprende de la investigación arqueológica y de las citas de los autores clásicos.

Lo que importa no es tanto el contenido del mensaje sino la relación que se establece con él.

Paul Veyne 2002, 3-30.

Bibliografía

- Almagro-Gorbea, M. (1975): Pozo Moro y el origen del arte ibérico. *XIII Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza: 671-686.
- Almagro-Gorbea, M.; Olmos, R. (1981): Observations sur l'assimilation de l'iconographie classique d'époque préromaine dans la péninsule Ibérique. *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques. Etudes d'iconographie* (Ch. Auge y L. Kahil, eds.), CNRS éditions. París: 57-62.
- Almagro-Gorbea, M.; Torres Ortiz, M. (2006): Plástica sirio-fenicia en Occidente: la sirena de Villaricos y el origen de la plástica ibérica, *Madridrer Mitteilungen* 47: 59-82. <https://doi.org/10.34780/203a-230d>
- Aranegui, C. (coord.) (1997): *Damas y Caballeros en la ciudad ibérica. La cerámica pintada del Cerro de San Miguel de Liria*, Cátedra, Madrid.
- Aranegui, C. (2011): Lo divino en femenino. *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico* (E. Baquedano, J. Blánquez, eds.), Madrid: 135-155.
- Aranegui, C. (2012): *Los iberos ayer y hoy. Arqueologías y culturas*, Marcial Pons, Madrid.
- Aranegui, C. (2014): Las culturas preclásicas frente al modelo centro-periferia, J.M. Álvarez, T. Nogales, I. Rodá (eds.), *XVIII Congreso Internacional de Arqueología Clásica I*, Mérida: 469-475.
- Aranegui, C. (2018): *La Dama de Elche, dónde, cuándo y por qué*, Marcial Pons, Madrid.
- Aranegui, C. (2021): Descifrando imágenes ibéricas, *Homenaje al profesor Jaime Siles* (M. A. Coronel, R. Hernández, coords.), *Stvdia Philologica Valentina*, anejo nº 2, Olé libros, Valencia: 683-690.
- Aranegui, C. (2022): La Dama de Elche también es una urna cineraria, *El reflejo del poder en la muerte. La cámara sepulcral de Toya* (C. Rueda, C. Rísquez, A. B. Herranz, eds.), Editorial Universidad de Jaén, Jaén: 235-252.

- Aranegui, C. (2024): Las Damas Ibéricas. La ostentación en femenino, *La Dama en el Mediterráneo femenino*, Alicante: 111-124.
- Bandera, M^a L. de la; Ferrer, E. (2014): Las joyas y adornos personales, *La necrópolis de época tartésica de La Angorilla, Alcalá del Río, Sevilla* (M. Casado Ariza, A. Fernández Flores, E. Prados Pérez, A. Rodríguez Azogue, coords.), Editorial de la Universidad de Sevilla, Sevilla: 429-476.
- Beltrán, J.; Gascó, F. (coords.) (1993): *La antigüedad como argumento. Historiografía de arqueología e historia antigua en Andalucía*, tomo I, *Scriptorium*, Sevilla.
- Beltrán, J.; Gascó, F. (coords.) (1995): *La antigüedad como argumento. Historiografía de arqueología e historia antigua en Andalucía*, tomo II, *Scriptorium*, Sevilla.
- Beltrán, J.; Salas, J. (2002): Los relieves de Osuna, *Urso a la búsqueda de su pasado* (F. Chaves, ed.), Ayuntamiento de Osuna, Sevilla: 235-272.
- Bérard, Cl.; Bron, Ch. y Pomari, A. (dirs.) (1987): *Images et société en Grèce ancienne: l'iconographie comme méthode d'analyse*, Cahiers d'archéologie romande 36, Lausana.
- Bonet, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Llúria. La antigua Edeta y su territorio*, Diputación de Valencia, Valencia.
- Careri, G.; Lissarrague, F.; Schmitt, J.C.; Severi, C. (dirs.), 2009: *Tradition et temporalité des images*, EHESS, París.
- Castelo, R. (1989): La música en la antigüedad hispana (I). "Aulos" y "diaulos", *Boletín de la Asociación de Amigos de la Arqueología* 26: 9-18.
- Chapa, T. (1984): *La escultura ibérica zoomorfa*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- Chapa, T. (1998): Los conjuntos escultóricos de Osuna, *Los Iberos Príncipes de Occidente. Estructuras de poder en la sociedad ibérica*, Fundación "La Caixa", Barcelona: 228-229.
- Chapa, T. (2003a): La percepción de la infancia en el mundo ibérico, *Trabajos de Prehistoria* 60 (1): 115-138. 60(1), 115-138. <https://doi.org/10.3989/tp.2003.v60.i1.125>
- Chapa, T. (2003b): El tiempo de la escultura ibérica. Un análisis iconográfico, *Arqueología e iconografía. Indagar en imágenes* (T. Tortosa; J. Santos, eds.), L'Erma di Bretschneider, Roma: 99-119.
- Chapa, T. (2005): Espacio vivido y espacio representado: las mujeres en la sociedad ibérica, *Historia de las mujeres en España y América Latina* (I. Morant, dir.), Cátedra, Madrid: 117-137.
- Chapa, T. (2020): Componentes griegos en la escultura ibérica: la denominada "Koré de Alicante", *Archivo de Prehistoria Levantina* 33: 143-166.
- Chapa, T.; Olmos, R. (2004): El imaginario del joven en la cultura ibérica, *Dossier Jóvenes en la Historia* (M. Marín, coord.), Mélanges de la Casa de Velázquez 34 (1): Madrid: 43-83.
- Chapa, T.; Izquierdo, I. (eds.) (2010): *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- Chapa, T.; González Reyero, S. (2023): Monumentos ibéricos en el valle de altura de Jutia (Albacete). Ciervas, toros y agua en las estribaciones de los sistemas béticos, *Spal* 32, 2: 149-179. <https://doi.org/10.12795/spal.2023.i32.15>
- Corzo, R. (2014): The Genesis of Iberian Statuary, *Laboratorio de Arte* 26: 25-46.
- Croissant, F. (1998): Note sur le style des sculptures de Porcuna, C. Aranegui (ed.), *Los Iberos, Príncipes de Occidente. Estructuras de poder en la sociedad ibérica*, Fundación "La Caixa", Barcelona: 283-286.
- Fuentes, M^a M. (2006): Propuesta de definición del estilo pictórico de La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila), *Recerques del Museu d'Alcoi* 15: 29-74.
- Garcés, I. (2007): Nuevas interpretaciones sobre el monumento de La Vispesa (Tamarite de Litera, Huesca), *Caesaraugusta* 78: 337-354.
- García Cardiel, J.; Olmos Romera, R. (2021): The Pozo Moro Reliefs (Chinchilla, Spain). A Mediterranean Hero Between East and West, *Oxford Journal of Archaeology*: 250-267. <https://doi.org/10.1111/ojoa.12226>
- Gómez Pérez, Á. (2024): El culto heroico de tradición oriental en la protohistoria del sur de la península ibérica: Pozo Moro como caso de estudio, *Apoteosis de lo humano a lo divino. La figura del héroe* (V. Sánchez, E. Ferrer, A.P. Guija, coords.), Spal Monografías Arqueología 53, Sevilla: 27-65.
- González Navarrete, J. (1987): *Escultura ibérica del Cerrillo Blanco, Porcuna, Jaén*, Diputación Provincial, Jaén.
- Grau, I. (2000): Territorios y lugares de culto en el área central de la Contestania ibérica, *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló* 21: 195-226.
- Grau, I.; Amorós López, I.: Segura Martí, J. M^a; Gallelo, G.; López Bertran, M. (eds.) (2017): *El santuario ibérico y romano de La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila): prácticas rituales y paisaje en el área central de la Contestania*, Museu d' Alcoi, Alcoy.

- Grau, I.; Segura, J. M^a (2021): *El Cabeço de Mariola (Alfafara-Bocairent): de la formación del oppidum a la dominación romana (ss. IX-I a.n.e.)*, Ajuntament d'Alcoi.
- Gutiérrez Soler, S.; Grau, I. (eds.) (2013): *De la estructura doméstica al espacio social. Lecturas arqueológicas del uso social del espacio*, Publicaciones Universidad de Alicante, Alicante.
- Haskell, F. (1994): *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*, Alianza Editorial, Madrid.
- Hornos, F.; Rísquez, C. (2005): Mujeres iberas. Un estado de la cuestión, *Arqueología y género* (M. Sánchez, ed.), Editorial Universidad de Granada, Granada: 283-334.
- Izquierdo, I. (2017): Naturaleza en femenino en la cultura ibérica: sobre la agencia de las mujeres y su relación con el mundo natural, *Homenaje a la profesora Carmen Aranegui Gascó* (F. Arasa, C. Mata, eds.), Saguntum Extra 17, Valencia: 153-164.
- Izquierdo, I.; Arasa, F. (1999): La estela ibérica de La Serrada (Ares del Maestre, Castellón), *Saguntum (PLAV)* 31: 181-194.
- Jiménez Pasalodos, R.; Holmes, P. (2018): The aulos and trumpet: music, gender and elites in Iberian Culture (4th to 1st centuries BCE), A. García-Ventura, C. Tavolieri, L. Verderame (eds.), *The study of musical performance in Antiquity. Archaeology and written sources*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge: 173-206.
- Lévi-Strauss, Cl. (1998): *Mirar, escuchar, leer*. Siruela, Madrid.
- Lissarrague, F. (1987): *Voyage d'images: iconographie et aires culturelles. Grecs et ibères au IV^e siècle avant Jésus-Christ*, Revue des études anciennes 89: 261-269.
- López-Bertran, M.; Aranegui, C. (2011): Terracotas púnicas representando a mujeres: nuevos códigos de lectura para su interpretación, *Saguntum-PLAV* 43: 83-94.
- López Castro, J. L. (2001-2002): Un santuario rural en Baria (Villaricos-Almería), *Estudios Orientales* 5-6: 77-89.
- López García, I. (2008): Esculturas de Vrso (Osuna, Sevilla) conocidas por referencias literarias y otras interpretaciones, *Esculturas romanas en Hispania* V (J. M. Noguera, E. Conde, eds.), Murcia: 643-652.
- López Pardo, F. (2006): *La Torre de las Almas. Un recorrido por mitos y creencias del mundo fenicio y orientalizante a través del monumento de Pozo Moro*, Gerión Anejos X, Madrid.
- Machause, S.; Díez, A. (2022): Analizando el paisaje sagrado en la cultura ibérica, *Zephyrus* 90: 135-158. <https://doi.org/10.14201/zephyrus202290135158>
- Maestro, E. (2015): Los *kalathoi* de Azaila, soporte de un estilo decorativo de la cerámica ibérica con escenas, *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris* (I. Aguilera, F. Beltrán Lloris, M^a J. Dueñas, C. Lomba, J. A. Paz, eds.), Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 577-582.
- Maisonneuve, J. (2005): *Las conductas rituales*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Marín Ceballos M^a C. y Jiménez, A. M^a (coords.) (2014): *Imagen y culto en la Iberia prerromana II: los pebeteros en forma de cabeza femenina*, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Montero, S. y García Cardiel, J. (2024): Ragazze, musica e rituale in Iberia e nell'antica Roma da una prospettiva comparativa, *Eroiche fanciulle, sante bambine, cattive ragazze* (A. M. Gloria Capomacchia, E. Zocca eds.), Sapienza Università Editrice, Roma: 103-121.
- Morena, J. A. de la (2015-2016): *Sincretismo religioso, prácticas religiosas y sanación en el santuario iberorromano de Torreparedones (Baena, Córdoba)*. Col. Salsum 6-7, Baena.
- Olmos, R.; Izquierdo, I. (2000): *Los iberos y sus imágenes: una propuesta de análisis de la cultura ibérica*, CD-ROM, CSIC, Madrid.
- Pappa, E. (2015): Oriental gods but domestic elites? Religious symbolism and economic functions of phoenician-period cult loci in South Iberia, *Sanctuaries and the power of consumption. Networking and the formation of elites in the Archaic Western Mediterranean World* (E. Kistler, B. Öhlinger, M. Mohr, M. Hoernes, eds.), Harrassowitz Verlag, Wiesbaden: 43-62.
- Perea, A. (2006): Entre la metáfora y el mito. La representación simbólica de lo femenino en la sociedad ibérica, *MARQ. Arqueología y museos* 1, Alicante: 49-68.
- Picazo, M. (2017): Más allá de los estereotipos... nuevas tendencias en el estudio del género en arqueología clásica, *Arenal. Revista de historia de mujeres* 14, 1: 5-31. <https://doi.org/10.30827/arenal.v24i1.5540>
- Prados, L. (2008): Y la mujer se hace visible: estudios de género en la arqueología ibérica, *Arqueología de género. Primer encuentro internacional* (L. Prados, C. Ruiz eds.), UAM Ediciones, Madrid: 225-250.
- Prados, L. (2012): Si las mujeres hablan... Una aproximación a los contextos funerarios de la cultura ibérica, *La Arqueología funeraria desde una perspectiva de género*, II Jornadas

- Internacionales de Arqueología y Género en la UAM (L. Prados, C. López Ruiz, J. Parra eds.), UAM Ediciones, Madrid: 233-255.
- Rafel, N. (2007): El textil como indicador de género en el registro funerario ibérico, *Treballs d'Arqueologia* 13: 113-144.
- Rísquez, C. (2015): La arqueología ibérica y los estudios de género en Andalucía: avances y desafíos, *Feminismo, Mujeres y Arqueología* (M. Sánchez, E. Alarcón coords.), Menga 6: 61-91.
- Rísquez, C.; García Luque, A. (2007): Mujeres en el origen de la aristocracia ibera. Una lectura desde la muerte, *Arqueología de las mujeres y de las relaciones de género* (M. Sánchez Romero, ed.), Complutum 18, Madrid: 263-270.
- Rísquez, C.; García Luque, A. (2012): Identidad de género y prácticas sociales en el registro funerario ibérico, *La necrópolis de El Cigarralejo* (L. Prados, ed.), 257-276.
- Rísquez, C.; Rueda, C. (eds.) (2013): *Santuarios iberos: territorio, ritualidad y memoria*, Actas del Congreso *El santuario de la Cueva de la Lobera de Castellar* (Jaén), Asociación para el desarrollo de la comarca de El Condado, Torredonjimeno.
- Rodríguez Oliva, P. (2003): Esculturas zoomorfas de época romano-republicana en la provincia de Málaga, *Mainake* 25: 321-357.
- Ruano, E. (1988): *Escultura humana de piedra en el mundo ibérico*, UAM Ediciones, Madrid.
- Rueda, C. (2008): Las imágenes de los santuarios de Cástulo: los exvotos ibéricos en bronce de Collado de los Jardines (Sante Elena) y Los Altos del Sotillo (Castellar), *Paleohispánica* 8: 55-87.
- Rueda, C.; Olmos, R. (2012): El desnudo en la toréutica ibérica, *Exvotos ibéricos II* (C. Rueda ed.), Instituto Gómez Moreno, Fundación Rodríguez Acosta (Granada), Jaén: 77-115.
- Rueda Galán, C.; Rísquez Cuenca, C.; Herranz Sánchez, A.B.; Hornos Mata, F.; García Luque, A. (eds.) (2016): *Catálogo de Exposición: Las edades de las mujeres iberas. La ritualidad femenina en las colecciones del Museo de Jaén*, Universidad de Jaén, Diputación de Jaén, Junta de Andalucía, Museo de Jaén, Jaén.
- Rueda Galán, C.; González Marcén, P.; Sánchez Romero, M.; Rísquez Cuenca, C.; Cacheda Pérez, M.; Miguel-Ibáñez, Mª Paz, Soler Mayor, B. (2021): Cuerpos estereotipados, cuerpos enterrados, cuerpos representados, cuerpos cambiantes. Una aproximación panorámica desde la arqueología feminista, *Anales de Arqueología y Etnología* 76 (2): 215-251. <https://doi.org/10.48162/rev.46.008>
- Ruiz Rodríguez, A. (2017): Las funciones de la Dama ibera en la “Casa” aristocrática. En F. Arasa y C. Mata (eds.): 185-199.
- Ruiz Rodríguez, A.; Molinos Molinos, M.; Rueda Galán, C.; Sánchez Vizcaíno, A.; Fernández Casado, R. (2018): El santuario de la Puerta del Sol del oppidum de Puente Tablas (Jaén): trabajos para una diosa sin nombre, *Trabajo sagrado: producción y representación en el Mediterráneo Occidental durante el I milenio a. C.* (A.D. Navarro, E. Ferrer, coords.), Spal Monografías Arqueología 25, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla: 249-269.
- Ruiz Vivas, C.M. (2019): Las mujeres iberas. Análisis de su representación en cerámica y relieves del levante peninsular, Astarté. *Estudios del Oriente Próximo y Mediterráneo* 2: 1-19.
- Sánchez, C. (1996): Códigos de lectura en iconografía griega hallada en la península ibérica, A través del espejo (R. Olmos, coord.), Lynx, Madrid: 73-84.
- Scheid, J. (1997): La religion romaine à la fin de la République et au début de l'Empire. Un problème généralement mal posé, *La fin de la République romaine*, École Française de Rome, Rome: 127-139.
- Tortosa, T. (2006): *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica decorada de la Contestania*, Anejos al AEspA 36, Madrid.
- Tortosa, T. y Poveda, A. M. (2021): *Vasa picta ibérica. Talleres de cerámica del sureste hispano (s. II a. C. - I d. C.). Homenaje a Ricardo Olmos*, Mytra 8, CSIC-Junta de Extremadura - Instituto de Arqueología, Mérida.
- Van Dommelen, P. (2011): Postcolonial archaeologies between discourse and practice, *World Archaeology* 43, 1: 1-6. <https://doi.org/10.1080/00438243.2011.544883>
- Veyne, P. (2002): Lisibilité des images, propagande et apparat monarchique dans l'Empire romanin, *Revue historique* 621: 3-30.
- Vizcaíno, A. (2011): Imágenes, texto y prácticas en femenino. La mujer y la cerámica del Tossal de Sant Miquel (Llíria, València), *Saguntum (PLAV)* 43: 125-132.