

**Complutum**

ISSN: 1131-6993

<http://dx.doi.org/10.5209/CMPL.58424> EDICIONES  
COMPLUTENSE

# Las flautistas de Iberia. Mujer y transmisión de la memoria social en el mundo ibérico (siglos III-I a.C.)

Jorge García Cardiel<sup>1</sup>

Recibido: 10 de enero de 2017 / Aceptado: 30 de julio de 2017

**Resumen.** Este artículo discute el significado de las *auleteres* que aparecen recurrentemente en la iconografía ibérica de finales del siglo III y comienzos del II a.C. Se propone que, en el marco de escenas rituales, estas mujeres, caracterizadas siempre como jóvenes aristócratas, ejercerían como especialistas en la transmisión intergeneracional de la memoria social, del ethos y de las pautas culturales de su comunidad.

**Palabras clave:** II Edad del Hierro; iberos; música; arqueología de género; identidad social.

## [en] The *Auleteres* in Iberia. Woman and Transmission of Social Memory in the Iberic World (3rd-1st Century BC)

**Abstract.** This paper discusses the meaning of the *auleteres* repeatedly appearing on pre-Roman Iberian iconography between the late 3<sup>rd</sup> century BC and the early 2<sup>nd</sup> century BC. Those women –always depicted as young aristocrats– act as specialists in the intergenerational transmission of social memory, ethos and cultural patterns, within the framework of ritual scenes.

**Keywords:** Second Iron Age; Iberians; music; gender archaeology; social identity.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. *Auleteres* y otros músicos en la iconografía ibérica de los ss. III y II a.C. 3. Música, ritualidad y funebria. 4. Mujeres, música y memoria. 5. *Auleteres* hispanorromanas. 6. Conclusiones.

**Cómo citar:** García Cardiel, J. (2017): Las flautistas de Iberia. Mujer y transmisión de la memoria social en el mundo ibérico (siglos III-I a.C.). *Complutum*, 28(1): 143-162.

### 1. Introducción

La iconografía ibérica<sup>2</sup> de época tardía nos provee de toda una serie de escenas en las que aparecen individuos, mujeres en la mayoría de los casos, tocando un instrumento que convencionalmente denominaré *aulós*. Estimo provechoso dedicar estas páginas a discutir el significado de estos personajes, pues su presencia no me parece precisamente un tema baladí.

Tal y como vienen subrayando diversas especialistas, es necesario profundizar en el papel que las mujeres desempeñaron en los entramados de relaciones que conformaban

los grupos sociales ibéricos. Máxime cuando los personajes femeninos asumen a partir del siglo IV a.C. un cierto protagonismo en las representaciones figurativas ibéricas, convirtiéndose su presencia, si no en mayoritaria, sí al menos en destacada. Se torna necesario por consiguiente, tal y como se ha comenzado a hacer en los últimos años, reevaluar la agencia de estas mujeres, generalmente relegadas por la historiografía a un papel secundario en relación con el varón, protagonista apriorístico de la iconografía y, por ende, de la sociedad ibérica. No se me ocurre mejor ejemplo de esta tendencia, de hecho, que el de las *auleteres* de las

<sup>1</sup> Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia Antigua, Historia Medieval y Paleografía y Diplomática, Facultad de Filosofía y Letras (España)  
E-mail: jgarciacardiel@gmail.com

que voy a hablar, tradicionalmente interpretadas como el séquito musical, mera comparsa si se quiere, de los personajes masculinos que desfilan, cazan o combaten.

Pero es que además en los últimos años el desarrollo de la etnomusicología (Nettl 2010) y la arqueomusicología (García Benito y Jiménez 2011; Salius 2010) y su aplicación a la arqueología protohistórica peninsular (González Reyero 2008; López Bertrán y García-Ventura 2012) vienen poniendo de manifiesto hasta qué punto la música no es solamente un vano acompañamiento sonoro que rodea a los seres humanos. La música es una herramienta eficaz de estructuración del imaginario y un vehículo de integración o exclusión del individuo en la sociedad, por lo que su importancia en la conformación de las identidades sociales a lo largo de la historia ofrece pocas dudas (Revilla 2011). Por ello, a pesar de que se trate de un elemento *per se* incorpóreo y por lo tanto difícilmente recuperable en el registro arqueológico, el estudio sistemático y multidisciplinar de sus evidencias indirectas puede arrojar fructíferos resultados.

## 2. *Auleteres* y otros músicos en la iconografía ibérica de los ss. III y II a.C.

Más allá de la iconografía, la información de la que disponemos sobre las *auleteres* ibéricas y sobre la música ibérica en general resulta enormemente escasa. Las fuentes literarias apenas nos aportan datos al respecto. Estrabón (III, 3, 7) refiere, por ejemplo, que entre los bastetanos era costumbre que mujeres y hombres danzaran juntos de las manos. Plutarco (*Sert.* XXII, 3) menciona que cuando Metelo obtuvo una victoria sobre Sertorio se formaron en las ciudades ibéricas coros de mujeres y niños para cantar en su honor himnos triunfales. Pero poco más sabemos. La alusión estraboniana acerca de una danza tradicional en círculo al son de la flauta y la trompeta (αὐλὸν καὶ σάλπιγγα) al término de los banquetes (Str. III, 3, 7) resulta enormemente evocativa en relación con las cerámicas edetanas, y como tal ha sido recogida en alguna ocasión (*cf.* Castelo 1989: 11), pero en puridad no se refiere propiamente a los iberos sino a los montañeses del norte peninsular. Y la mención de Livio (XXIII, 26, 9) a que los soldados de una ciudad tartesia atacada por Asdrúbal salieron de ella “bailando según su costumbre” (“*tripu-*

*diantes more suo*”) tampoco resulta demasiado explícita.

Otro tanto sucede con el registro arqueológico. Aunque en diversas necrópolis han aparecido pequeños cilindros de hueso que en ocasiones se interpretaron como piezas de flauta, como en la tumba 3 de Tossal de les Basses (Alicante) (Rosser y Fuentes 2007: 101), ya desde hace tiempo vienen considerándose más bien apliques o bisagras (Griñó 1985: 156).

Por lo que respecta a la iconografía, sin embargo, la realidad es algo distinta. Desde muy pronto llegaron a la Península imágenes alusivas a la música, que seguramente no debían ser tenidas en cuenta como indicios de las prácticas musicales de Iberia pero que sin duda constituyeron un primer acercamiento de los iberos a los instrumentos musicales de tradición mediterránea. Quizás el ejemplar más antiguo de cuantos conocemos sea la plaqueta de bronce y pasta vítrea aparecida en Churriana (Málaga) (Fig. 1), datable a comienzos del I milenio a.C., probablemente de origen fenicio y en la que se distingue a una arpista y a una citarista (Bisi 1970-1971: 272-273). Mucho más moderna aunque también de origen fenicio es la *auletris* de terracota hallada en Punta de la Nao (Cádiz), datable por criterios tipológicos hacia el siglo VI a.C. (Álvarez 1995-1996; Horn 2011: Anexo I, 39). Y, por supuesto, tanto flautistas como, en menor medida, citaristas, mujeres en la mayoría de los casos, abundan entre la cerámica ática importada entre los siglos VI y IV a.C. (Griñó 1985: 158-160).

Pero la situación cambia en la segunda mitad del siglo III a.C., cuando no solamente comenzamos a encontrar imágenes propiamente ibéricas de individuos tocando instrumentos musicales sino que estas se tornan relativamente frecuentes. Las más conocidas de todas ellas son, seguramente, las representadas en las cerámicas de Sant Miquel de Lliria (Valencia), datables entre finales del siglo III a.C. y las primeras décadas del siglo II a.C. (Bonet 1995: 528) (Fig. 2). Destaca, por ejemplo, el llamado “vaso de la danza guerrera” (Ballester *et al.* 1954: 68, 1), una lebes en cuya mitad superior, inscritos en un friso continuo, se representan dos guerreros enzarzados en un combate singular, flanqueados por una *auletris* y un varón tocando la tuba. Dos jinetes lanceiros, un guerrero y un caballo, aparentemente desvinculados de la escena anterior, completan el friso, por lo demás decorado con la habitual profusión de elementos vegetales. Semejante

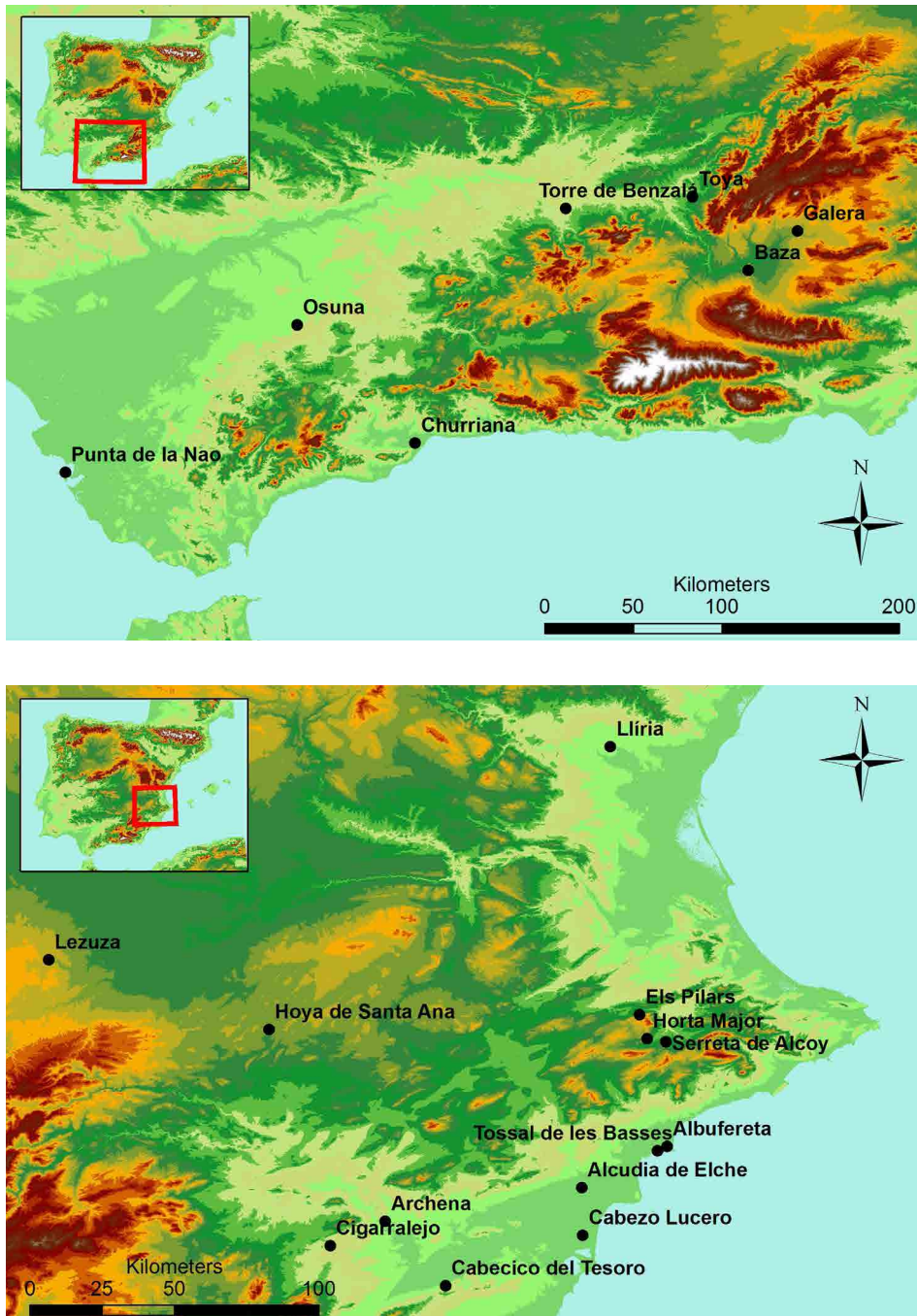


Figura 1. Localización de los yacimientos mencionados en el texto.

vaso apareció en el departamento 41 del yacimiento, una estancia de pequeñas dimensiones pero repleta de material que formaba parte de una de las viviendas más ricas del poblado; se acompañaba de gran cantidad de cerámica ibérica de todo tipo, incluyendo otros vasos con decoración figurada y abundantes recipientes de pequeñas dimensiones, una kylix de la clase delicada, cinco fusayolas y varios elementos

de hierro y bronce (Bonet 1995: 168-178). Un contexto, en definitiva, en el que se acumulaban los materiales votivos y que funcionaría como lugar en el que se preservaba la memoria del grupo familiar (Chapa y Olmos 2004: 66-67).

La escena ha sido interpretada de distintas formas por los diversos autores pero, por el momento, baste decir aquí que la mujer que

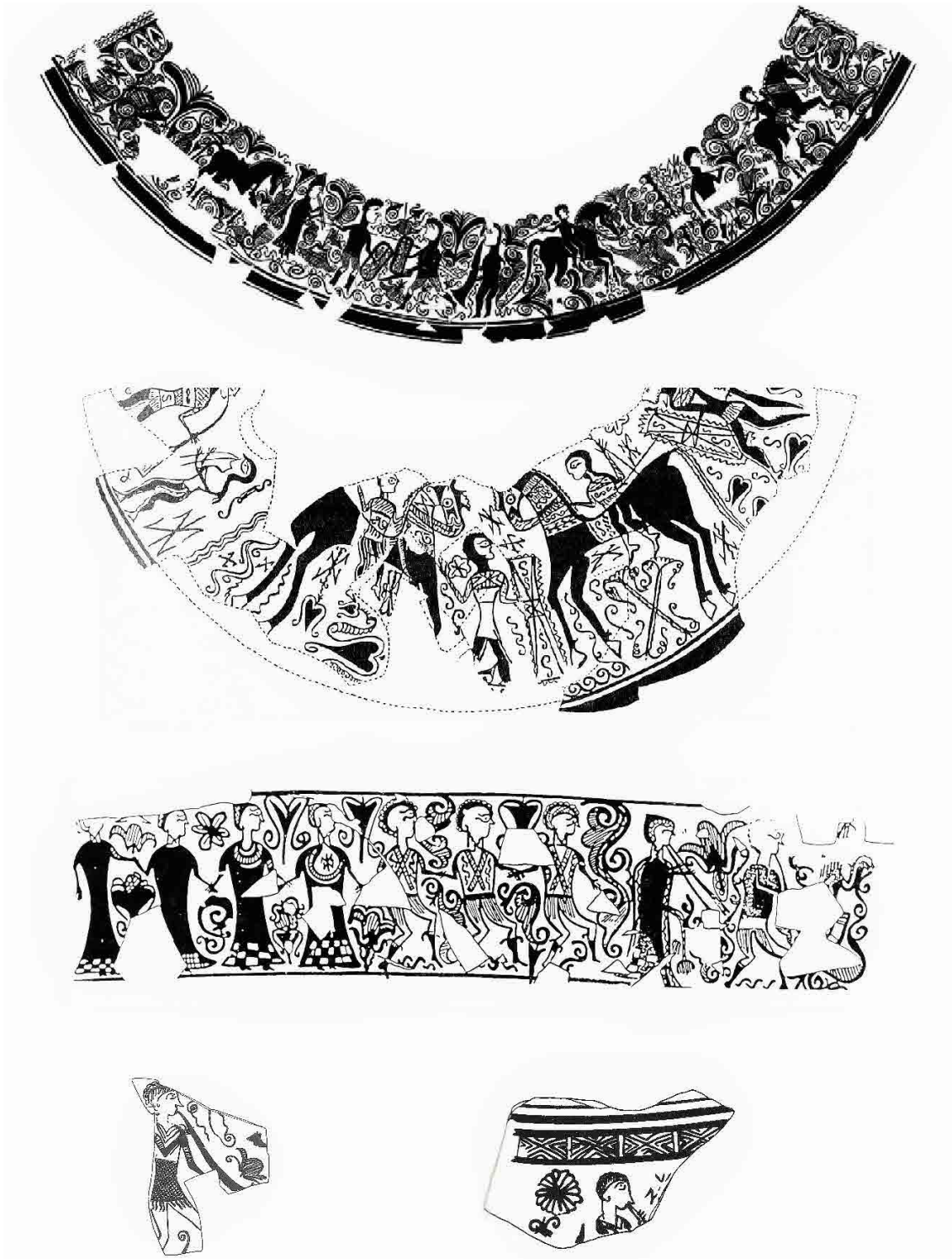


Figura 2. Representaciones de músicos en Sant Miquel de Lliria (Bonet 2005: 89, 101, 125 y 175; Aranegui 1997: 99).

centra nuestra atención se cubre con un tocado apuntado y viste una túnica larga sobre la que se superpone un velo aparentemente translúcido, bajo cuyo extremo asoman los pies, calzados. Con ambas manos maneja los caños de un *aulós*. En cuanto al otro músico, la representación monocroma no aporta demasiados detalles sobre su vestimenta, y otro tanto sucede con el instrumento que maneja, generalmente denominado “tuba” a pesar de los problemas que tal identificación comporta (Román 2012: 340).

El siguiente vaso sobre el que llamaré la atención es el oinochoe conocido como el “vaso del combate de los flautistas” (Ballester *et al.* 1954: 37, 1), que apareció junto con otro vaso figurado en el área 11, un espacio abierto de circulación, aunque ambos recipientes se encontraban anejos al muro de la vivienda 12-14, a la que probablemente pertenecieran (Bonet 1995: 84-85). El oinochoe en cuestión presenta una decoración continua a lo largo de su panza, en la que aparecen, alternos, dos jinetes y dos infantes, aparentemente combatiendo estos contra aquellos. Algo al margen de la reyería, dos músicos tocan sus instrumentos enfrentados entre sí: un varón ataviado de manera análoga a los jinetes y que toca una larga tuba, y un segundo individuo que manipula el *aulós*, con vestimentas que parecen varoniles aunque en él destacan los largos cabellos, o quizás un tocado, que se derraman a su espalda hasta casi la altura de la cintura. C. Aranegui (1997: 94) interpreta la escena como una competición entre los dos músicos, desvinculada del combate que ocupa el resto de la decoración.

Ya dentro de la vivienda 12-14 repararemos en primer lugar en el departamento 12, un pequeño depósito votivo semisubterráneo (Bonet 1995: 87-97) en el que, junto con una buena acumulación de importaciones áticas y campanienses, de cerámica ibérica de todo tipo y de elementos variados de adorno, apareció el “vaso de la danza bastetana” (Ballester *et al.* 1954: 36, 1), un calathos en torno al que se desarrolla un friso decorativo compuesto por una hilera de tres varones y cuatro mujeres que avanzan tomados de las manos, precedidos por una *auletris* y un tubista. Algunos autores pusieron en relación esta escena con la noticia estraboniana acerca de las danzas tradicionales de los bastetanos (García y Bellido 1943: 64-65; Blázquez 1977: 332-333), quizás forzando un tanto la interpretación (Olmos 1992: 13). Mucho más acertado en mi opinión resulta interpretar la imagen simplemente como un

desfile cívico-religioso en el que la comunidad participaría al son de la música (Aranegui 1997: 93; Bonet e Izquierdo 2001: 287). Por lo que respecta a los instrumentistas, en todo caso, quiero llamar la atención sobre el atuendo de la *auletris*, idéntico al de su análoga en el “vaso de la danza guerrera”. Bien es cierto que en ocasiones se ha interpretado que en este caso la flautista llevaría unos cascabeles colgando de la cintura (Aranegui 1997: 93), pero no estoy seguro de que no se trate más bien de la superposición de la silueta de la mujer con un motivo vegetal más de cuantos pueblan el fondo de la imagen. Por su parte, me pregunto, a modo de hipótesis, si el trazo ondulado que arranca de la parte inferior del tocado de la fémina, desciende por el lateral de su cuello y se confunde con el manto, no sería una trenza. Por lo que respecta al tubista que marcha delante, porta casco, camisola, cinturón, faldellín y calzado de caña, elementos idénticos a los de los varones que desfilan tras él.

En este mismo edificio, pero en este caso en el departamento 14, una gran sala rectangular presidida por un betilo, se hallaron una buena cantidad de vasos y platos ibéricos, una pátera ática de barniz negro, un guttus campaniense, varias lucernas y un par de herramientas de hierro (Bonet 1995: 100-107). Entre los primeros se cuenta el llamado “vaso del hombre de la sítula” (Ballester *et al.* 1954: 61-64), una lebes que ha llegado hasta nosotros enormemente fragmentada pero en la que se distinguen dos hombres y dos mujeres avanzando tomados de las manos, un varón con una sítula colgando del brazo, un mínimo de tres jinetes, y un tubista de atuendo y casco casi idénticos a los de los hombres que desfilan tras él y muy similar a los del músico del “vaso de la danza bastetana” que acabo de describir. Todos estos paralelos entre ambos vasos (hombres y mujeres desfilando de la mano, tubista vestido de manera análoga), unidos a la coincidencia de los dos recipientes en una misma vivienda, dan peso a la hipótesis de que en la parte no conservada de esta lebes pudiera haberse representado una *auletris* (no en vano se ha perdido precisamente el espacio correspondiente a la cabeza de la hilera de procesionantes, justo donde se situaba la *auletris* en el vaso anterior), aunque en el estado actual de las investigaciones resultaría aventurado albergar ninguna certeza al respecto.

Por último, he de hacer referencia también a un galbo de *lebes* hallado en el departamento



Figura 3. “Vaso de los guerreros” de la Serreta (Grau, Olmos y Perea 2008: 15).

18, un pequeño espacio doméstico cuadrangular en el que se practicaba la molienda de cereales y el tejido (Bonet 1995: 124-126). En el citado galbo (Ballester *et al.* 1954: 76, 3), de pequeñas dimensiones, se distingue la cabeza de un *auleter*, cuyo estatus se señala por las cintas cruzadas que exhibe al cuello.

Pero las y los *auleteres* ibéricos no se circunscriben a los vasos de Lliria. Con una cronología estrictamente coincidente (pues la barriada en cuestión se levantó en un momento avanzado del siglo III a.C., y se destruyó a finales de esa misma centuria o comienzos de la siguiente: Grau 2005: 116), en la Serreta de Alcoy (Alicante) llama la atención el departamento F1, un microcosmos espacial asociado seguramente a la memoria de una de las familias dirigentes del poblado (Grau, Olmos y Perea 2008: 28-29). Entre los objetos singulares hallados en este espacio me referiré concretamente al llamado “vaso de los guerreros”, una gran tinaja en cuya mitad superior se representa un friso decorativo bastante singular. El friso lo inicia una *auletris*, frente a la cual un varón interrumpe la huida de un gran lobo atravesándolo con su venablo. Más allá, dos jinetes lanceros persiguen a un ciervo, que ya ha sido herido por una de sus jabalinas. Por último, el friso se cierra con el combate singular entre dos guerreros (Fig. 3).

Las investigaciones más recientes interpretan este friso como la secuencia de las hazañas que componen la biografía, o más bien la iniciación, de un héroe, considerado seguramente como el ancestro del grupo dirigente local (Grau, Olmos y Perea 2008: 15; Grau y Rueda 2014: 104). Pero centrémonos en la *auletris*, cuya presencia podríamos considerar *a priori*

accesoria (ya veremos que no lo es) a dicha interpretación. La mujer toca el *aulós*, manteniéndose al margen de las demás escenas. Porta un atuendo que nos resultará familiar: su cuerpo se oculta tras una prenda de corte recto, talar, cuya parte perimetral se representa con motivos entrecruzados, flanqueando un sector central opaco; como si se tratara, en definitiva, de la esquematización de los vestidos portados por las *auleteres* de Lliria, compuestos por una túnica opaca recubierta por un velo o manto translúcido o calado. También como aquellas, la *auletris* de la Serreta se cubre con un tocado puntiagudo, del que en este caso penden lo que tradicionalmente se han considerado dos cintas rematadas en borlas o cascabeles (*vid.* por ejemplo Aranegui 1997: 107; Olmos y Grau 2005: 89; Fuentes 2006: 53), que yo en cambio me atrevería a interpretar como sendas trenzas adornadas con anillas metálicas, como las que encontramos asociadas a las jóvenes iberas en diversas representaciones. Por último, merece la pena señalar que R. Olmos e I. Grau (2005: 90) distinguieron dos prótomes de animal, quizás de lobo, rematando los caños del *aulós*, algo que incidiría en la singularidad del instrumento y, por consiguiente, de su poseedora.

Como si de un nexo entre espacios míticos se tratara (Grau, Olmos y Perea 2008: 28-29), la *auletris* a la que nos referimos conecta este vaso con la iconografía de la terracota que apareció en este mismo departamento, la llamada “placa de la divinidad nutricia”, en la que se representa una escena dominada por un gran personaje femenino que sostiene en sus brazos a sendos infantes que maman de sus pechos; a su derecha, una mujer de tamaño mucho menor se aproxima, posando su mano derecha

sobre el hombro de un niño en gesto protector mientras extiende el brazo izquierdo para tocar reverencialmente el manto de la divinidad nutricia; a la izquierda de la diosa, una mujer y un niño acompañan la escena haciendo sonar sus respectivos *auloi* (Grau, Olmos y Perea 2008: 18-21). En este caso, el elevado grado de esquematismo de la terracota nos hurta cualquier detalle relativo a la vestimenta de los personajes (Fig. 4).

A pocos kilómetros del poblado de la Serreta, en la barriada de Horta Major (Alcoy), se hallaron entre diversos materiales bajoimperiales revueltos dos sillares que originalmente habían de formar parte de una construcción de una cierta envergadura, quizás un monumento turriforme, como propusiera M. Almagro (1982: 266-268). Su cronología es difícil de establecer, aunque recientemente se ha sostenido una fecha de finales del siglo III a.C. (Grau y Segura 2013: 284-285), coincidente por tanto con las cerámicas que vengo analizando hasta aquí. En uno de los mencionados sillares se representa en altorrelieve a una mujer mesándose los cabellos, quizás en actitud de lamento fúnebre, y a una segunda fémina apenas distinguible en el extremo del sillar. En el otro aparece un tercer personaje femeni-

no, cubierto con velo y manto y adornado con arracadas, complejos pendientes y collares, y una cuarta mujer, representada en este caso yacente aprovechando el espacio cóncavo de la gola que recorría longitudinalmente el sillar. Esta última, quizás sin vida, vestía un manto y una túnica ceñida por un cinturón, se adornaba con un collar y sostenía en la mano izquierda apoyada sobre el vientre, como señalara M. Almagro (1982: 270), un *aulós* de doble caño.

También en la montaña alicantina nos encontramos, por cierto, con la cueva de Els Pilars (Agrès, Alicante), un espacio sacro en el que se llevaría a cabo algún tipo de ritual de paso, y en el que se acumulan materiales de muy diversa cronología, desde el siglo VII a.C. hasta, precisamente, finales del siglo III o comienzos del II a.C. (Grau y Olmos 2005). Pues bien, de entre estos objetos llaman la atención varios fragmentos de un ánfora ática de figuras negras del segundo cuarto del siglo V a.C., vaso bastante poco habitual en tierras peninsulares, cuya decoración solo conocemos a partir de un pequeño galbo en el que se vislumbra a un individuo (no sabemos si masculino o femenino) tocando un *aulós* frente a un joven que sostiene una cítara. Una iconografía que en su momento fue vinculada con los ritos de



Figura 4. Pinax de la Serreta (Aura y Segura, coords. 2000: 219).



Figura 5. Galbo del ánfora de Els Pilars (Grau y Olmos 2005: 52).



Figura 6. Terracota de la Albufereta (Verdú 2014: 1029).

paso que se llevarían a cabo en el lugar y con el aprendizaje entre diversos grupos de edad que estos entrañarían (Grau y Olmos 2005: 67). Una imagen que, me atrevería a añadir, podría ponerse en relación (iconográfica, geográfica e incluso cronológica si tenemos en cuenta los materiales más modernos de la cueva) con las auleteres de las que vengo hablando (Fig. 5).

Pero descendamos de la sierra. A los pies de esta, bajo la actual Alicante, se encuentra la necrópolis de la Albufereta, en cuya sepultura F42 se documentaron varias copas de barniz negro del siglo III a.C., un ungüentario, un fragmento de pasta vítrea, una punta de lanza, un nutrido lote de fusayolas y una terracota en la que se había modelado una *auletris* (Verdú 2014: 1028-1029). Observamos aquí a una mujer cubierta por un manto que maneja con ambas manos un *aulós* de un solo caño. Por su pasta, coloración y estilo parece claro que se trata de un objeto importado, procedente quizás del área cartaginesa (Verdú 2014: 1028) o siciliana (Horn 2011: anexo I, 40), ámbitos ambos donde la pieza encuentra buenos paralelos en el siglo IV a.C. No obstante, aparece en contexto funerario bastante más tardío, datable no antes del siglo III a.C. (Fig. 6).

En la necrópolis del Cigarralejo (Mula, Murcia), ya en territorio murciano, entre los materiales hallados en superficie destaca una

terracota muy fragmentada que originalmente representaría un grupo de dos o tres personajes estantes, de los que solo se conserva, parcialmente, uno de ellos: una mujer con manto ceñido por un cinturón que toca un *aulós* doble (Blech 1992: 29) (Fig. 7). La terracota encuentra buenos paralelos estilísticos tanto en Cartago como en Sicilia datables en el siglo III a.C. (Horn 2011: anexo I, 231). Recientemente se ha propuesto, por cierto, la posible pertenencia a este conjunto de una pequeña pieza de terracota que representa una mano sosteniendo un objeto cilíndrico identificado como un supuesto címbalo (González Reyero 2008: 79); no obstante, como la propia autora que aventuró esta hipótesis reconoce, la relación entre este fragmento y el anterior no es segura. Al fin y al cabo, en la propia necrópolis se encontró también un fragmento de terracota que seguramente estuviera representando la parte superior de una cítara (Blech 1992: 27-28).

Mucho más conocido que todas estas piezas es el llamado “vaso de los guerreros” del Cigarralejo, un crateriforme cuyos fragmentos aparecieron entre 1982 y 1985 dispersos por los niveles superficiales, acompañados por materiales datables mayoritariamente entre los siglos III y II a.C. (Cuadrado 1990: 131-134) (Fig. 8). Esta misma cronología, acotada posiblemente a la segunda mitad del siglo III a.C.,



es la que habría que atribuir al vaso, dada su temática y la presencia de *scuta* en manos de algunos de sus personajes (Olmos 1990: 41; García Cardiel 2014: 163). A lo largo de los dos tercios superiores del recipiente observamos un friso continuo en el que se vislumbran cinco guerreros en fila armados con *scutum* y lanza y en actitud de marcha, precedidos (o sucedidos) por dos personajes de menor tamaño, varones, que avanzan tocando un *aulós* doble y una cítara. La menor estatura de los músicos ha servido para considerarlos, según los autores, niños (Tortosa 1996: 146; González Reyero 2008: 75) o enanos (Blázquez 2001-2002: 172), pero visten de manera idéntica a los guerreros, incluyendo la máscara que estos portan y la cinta cruzada al cuello que caracteriza su estatus, razón por la cual puede colegirse que los músicos procederían del mismo grupo social que los guerreros que desfilan tras ellos. El único atributo diferencial a este respecto sería la *phorbeia* de la que se ayuda el flautista para manejar el *aulós* y que le cubre los carrillos, elemento este habitual en el mundo clásico (Castelo 1989: 9) pero que no volvemos a encontrar en la iconografía ibérica.

Me gustaría referirme a continuación a otra terracota, hallada en este caso en el interior de la tumba 271 de Cabecico del Tesoro (Verdoy, Murcia), junto con una tinaja de cerámica ibérica, un posible remate de cetro de plata, una esfera de plata y un vaso fabricado a mano (García Cano y Page 2004: 118-119). La pieza representa a una mujer tocada con un calathos, sentada sobre un trono en cuyo lateral se representaron dos grifos minúsculos y vestida con un manto que le cubre las piernas y el vientre pero deja su torso desnudo. Sus pies reposan sobre un escabel, en tanto que con las manos manipula una cítara. La terracota, de nuevo una importación centromediterránea, encuentra sus mejores paralelos en el sur de Italia a finales del siglo IV a.C. (Horn 2011: Anexo I, 38), pero una vez más la tumba en la que apareció se ha datado por criterios estratigráficos en la segunda mitad del siglo III a.C. (García Cano y Page 2004: 119). (Fig. 9).

Abandonando ya el levante peninsular e internándonos en el valle del Guadalquivir, he de referirme a la caja funeraria de piedra hallada en Torre de Benzalá (Torredonjimeno, Jaén), datada precisamente entre finales del siglo III y comienzos del II a.C., y de la que solo se conservan dos caras. En una de ellas se distinguen dos caballos que posiblemente hayan

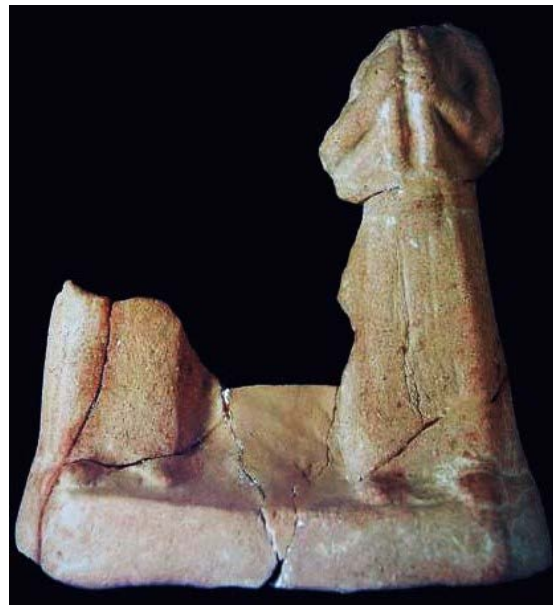


Figura 7. Terracota de Cigarralejo (González Reyero 2008: 78).

sido representados tirando de un carro no conservado. En la otra, advertimos nada menos que la presencia de un flautista y un tubista (García Serrano 1968-1969: 230-232).

Río abajo, hemos de mencionar los conocidos relieves de Osuna. Su cronología es controvertida, pues todo apunta a que proceden de distintos monumentos de diversa cronología, y además los fragmentos aparecieron reutilizados, no en la muralla levantada en época cesariana como generalmente se ha mantenido (Corzo 1977), sino formando parte de ciertas estructuras aledañas a dicha muralla por su parte interna (Chapa 2012: 38-39). Según los recientes trabajos de T. Chapa (2012: 36-36), en todo caso, las piezas más antiguas, aquellas que formarían parte del llamado “monumento ibérico”, datarían entre mediados del siglo III y finales del II a.C. y comprenderían un bloque triangular con un jinete, sendos sillares de esquina adornados con dos monomaquias, otro con dos mujeres portadoras de sendos vasos, y otro con un personaje con capa y una *auletris*.

No sabemos cómo se dispusieron los diversos sillares, por lo que desconocemos cómo interactuaría en origen nuestra *auletris* en relación con los otros personajes del friso. ¿Acompañaba con su música alguno de los combates singulares? Lo ignoramos, pero ello resultaría coherente con los esquemas que venimos observando hasta aquí. Reparemos, en todo caso, en que la *auletris* debía de ser una joven per-



Figura 8. "Vaso de los guerreros" de Cigarralejo (González Reyero 2008: 73).

teneciente a los sectores acomodados de la sociedad local, como su cinturón, sus trenzas y la ausencia de velo parecen sugerir (Chapa 2012: 37) (Fig. 10).

Es de reseñar que entre los relieves de Osuna también se documenta a un varón tocando una trompa (Griño 1985: 156), pero tanto su uniforme como las características del instrumento parecen situarlo en un momento mucho más tardío, y por lo tanto lo desvinculan del momento histórico que vengo analizando.



Figura 9. Terracota de Cabecico del Tesoro (García Cano y Page 2004: 118).

Aunque también algo posterior al momento del que vengo hablando, finalmente, merece la pena mencionar aquí la pátera de Santisteban del Puerto (Jaén), cuyo contexto de aparición desconocemos y que podría datar en el siglo II a.C. En el *omphalos* de este ostentoso recipiente observamos el rostro de un varón siendo devorado por un gran lobo alrededor de cuya cabeza se arremolinan las serpientes. Pero, contrastando con la brutalidad de la escena, el resto de la superficie interna de la pátera aparece decorada con un friso circular de centauros de ambos sexos que sostienen antorchas, realizan libaciones, muestran sus pechos desnudos y tocan música. Tal y como R. Olmos interpretó hace ya unos años, la decoración de la pátera seguramente nos hable del concepto de *paideia* helenística que tendría un ibero de la época, en el que la beatitud dionisiaca se combinaba con la arraigada idea local del *carnassier* devorador (Olmos 2004: 67-68; Griño y Olmos 1982). Un concepto en el que, no lo perdamos de vista, quien toca el *aulós* no es un centauro varón, sino su correspondiente femenino.

En este recuento no he mencionado el supuesto flautista de Castellillo de Alloza (Teruel) (Griño 1985: 153; Castelo 1989: 11) ni la posible *auletris* del Torrelló de Boverot d'Almassora (Castellón) (Clausell, Izquierdo y Arasa 2000), pues aunque generalmente son referidos por la historiografía como representaciones de músicos en la iconografía ibérica, creo que su identificación no termina de estar clara.

### 3. Música, ritualidad y funebria

¿Pero qué significado tienen todas estas imágenes y por qué se repiten en un momento tan

concreto como son las últimas décadas del siglo III a.C. y las primeras de la siguiente centuria?

Como ya se señaló, las escenas en las que participan músicos han sido interpretadas en ocasiones desde una perspectiva meramente naturalista: se ha querido ver en ellas desfiles y combates, quizás juegos gladiatorios, ejecutados al son de la música. Pero si tenemos en cuenta que la iconografía antigua difícilmente puede considerarse un fiel reflejo de la realidad histórica, y si consideramos que la plástica ibérica se crea específicamente para reflejar la *distinción* y la visión del mundo de las aristocracias locales ibéricas, generando imágenes ideales y suprarreales que no deben confundirse con inocentes escenas de género, coincidiremos en la necesidad de “ir más allá” en la interpretación de estas imágenes. La “centauresa” flautista de la pátera de Santisteban del Puerto a la que acabo de hacer mención evidencia, en este caso más allá de toda duda, el carácter simbólico de este tipo de representaciones.

Ya J.M. Blázquez (1977: 338-339) y G. de Griño (1985: 156) señalaron que la presencia de los músicos en las distintas escenas subrayaba su carácter ritual, cívico. Y es que, efectivamente, la música funciona como un eficaz elemento de construcción identitaria. Si aceptamos el concepto de ritualización que ya hace unos años propusiera C. Bell (1992: 74), por el cual los ritos son acciones pautadas frecuentes y no actividades ajenas a la cotidianeidad, podríamos considerar que la música en sí misma *ritualiza* la realidad, es un lenguaje pautado que se reproduce con una cierta periodicidad y del que participan toda una serie de individuos. De hecho, la participación, comprensión y (re)conocimiento de una determinada música constituye un criterio significativo en la integración o exclusión de un individuo dentro de una comunidad, como sucedería con cualquier ritual, máxime si tenemos en cuenta la dimensión performativa de la música y la danza (García Ventura y López Bertrán 2009).

Por lo que respecta a los desfiles de las cerámicas edetanas, vienen siendo generalmente entendidos como la representación de celebraciones en las que toma parte toda la comunidad, o al menos un sector de la misma, para reforzar los lazos intracomunitarios de la colectividad cívica en torno a su elite dirigente (Bonet e Izquierdo 2001: 285). En semejantes ocasiones, la música brindaría un ritmo y unos acordes cuyo conocimiento compartiría el

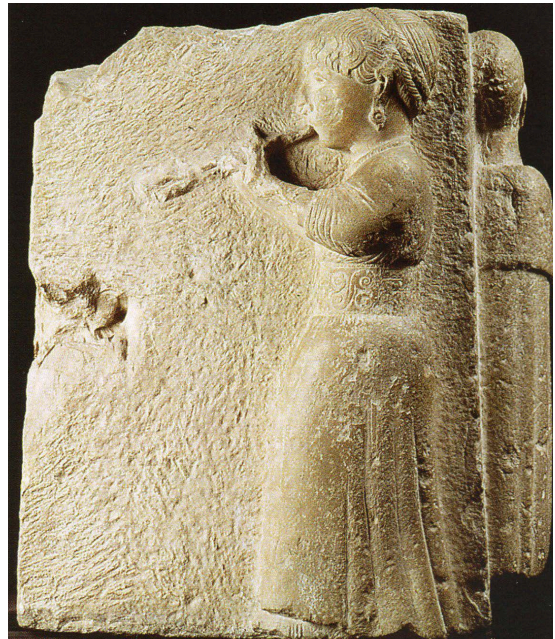


Figura 10. Flautista de Osuna  
(Perea 2010: 207).

conjunto de la población, facilitando que asistentes y ejecutantes pudieran actuar de manera acompañada, seguir, participar e integrarse en el ritual, exaltándose así el sentimiento de *communitas*.

Merece la pena destacar a este respecto, por cierto, la presencia de mujeres en estos desfiles, participando en ellos y marcando ellas mismas el compás de la música. A través de este tipo de rituales cívicos, y en concreto de la ejecución de la música que los pauta, la mujer subraya y refuerza su papel como parte integrante de la comunidad cívica y de su elite dirigente (Aranegui 2011: 150), circunstancia ya destacada para otros contextos mediterráneos (Paz 2007; López Bertrán y Aranegui 2011).

Una lectura análoga podría proponerse para el “vaso de los guerreros” de Cigarralejo, en el que la comunidad de guerreros desfila uniformada. El jefe preside el cortejo apenas identificado con un cinturón, pues de lo que se trata es de subrayar la isonomía reinante entre la sociedad guerrera que se mueve acompañadamente al son de la música.

También las escenas con combates al son de los instrumentos de las cerámicas edetanas han sido calificadas de rituales. E incluso como ritual podría entenderse la escena grupal representada en la terracota de la Serreta aludida, en la que una fiel y su hijo acuden a rendir hono-

res a la diosa. En mi opinión mayor problema encuentra esta línea interpretativa para aplicarse al vaso de los guerreros de la Serreta, pues aunque pudiéramos imaginar un rito de paso relacionado con la caza del lobo por parte del joven aspirante, que dicha cacería se desarrollara efectivamente al son de la flauta parece ya menos probable.

Una lectura parcialmente relacionada con la anterior es la que concibe estas escenas como iconografías funerarias, alusivas a los ritos mortuorios o incluso al tránsito psicopompo. En efecto, sabemos que la música desempeñaba un papel importante en los rituales funerarios griegos y etruscos (Rodríguez López 2010) y que las mujeres acompañaban ese mismo tipo de ritos en el ámbito púnico (López Bertrán y García Ventura 2012). Quizás las propias terracotas de músicos importadas halladas en Cabecico del Tesoro, Cigarralejo y Albufereta fueran adquiridas y amortizadas en las tumbas para aludir a este tipo de rituales funerarios. Y puede que uno de estos rituales fuera el representado en el “vaso de los guerreros” del Cigarralejo, dado el contexto necropolitano en el que se halló (Blázquez 2001-2002: 172-173). Otro tanto se podría decir, desde luego, de la *auletris* del monumento de Horta Major, aunque en este caso la flautista no parece participar en el ritual sino ser ella misma la difunta. También se ha atribuido un sentido funerario a los músicos de la caja cineraria de Torre de Benzalá, tanto por su asociación con los caballos y los carros como, evidentemente, por el propio soporte sobre el que se dibujaron. Y lo mismo cabe mantener de los relieves de Osuna, interpretados desde muy pronto como la plasmación de unos rituales funerarios (Blázquez 1977: 335-336).

Menos evidente es, sin embargo, el sentido funerario de las escenas edetanas, pese a que en ocasiones se ha propuesto que las imágenes de lucha al son de la música podrían aludir a combates funerarios en honor del difunto (Olmos 2003: 92; Bendala 2015: 54). Y aún menos fácilmente asimilable a contextos funerarios es, desde mi punto de vista, el citado “vaso de los guerreros” o la terracota del departamento F1 de la Serreta.

#### 4. Mujeres, música y memoria

En definitiva, el problema con las líneas interpretativas anteriores es que cada una de ellas

no termina de adecuarse totalmente, al menos a mi parecer, a todas las representaciones de *auleteres* y otros músicos en la iconografía ibérica de finales del siglo III y comienzos del II a.C. Algo que, dada la relativa coherencia del conjunto de imágenes de las que hablo, les resta a dichas lecturas parte de su fuerza argumental. Con ello no quiero refutar las interpretaciones comentadas. El carácter funerario de algunas de las imágenes aludidas y el énfasis ritual de otras me parece más que probable. Pero creo que resultaría conveniente buscar un sentido común a todas estas escenas, superpuesto a los significados aludidos, que explique por sí mismo la presencia recurrente de las flautistas.

Para ello, me gustaría introducir en la discusión un nuevo elemento: la referencia de Salustio a que “las madres contaban a sus varones que marchaban a la guerra o al bandidaje las hazañas militares de sus padres, cuando cantaban (*canebant*) sus actos valerosos (*fortia facta*)” (Salust., *Hist.* II, 92. Trad. B. Segura, Gredos 1997). Esta noticia etnográfica, alusiva a la época de la guerra sertoriana, se ha atribuido generalmente a los pueblos celtibéricos (como hacen recientemente, por ejemplo, Salinas 2010, Pérez Rubio 2013 o Alfayé y Marco 2014), pero lo cierto es que nos llega a través de un fragmento cuya ubicación en la obra salustiana no es nada segura, como tampoco lo es que se refiera concretamente a los celtíberos, sino que podría aludir a cualquier otro pueblo peninsular (Rodríguez Horrillo 2012: 121-129). Sea como fuere, y se refiriera este pasaje a los celtíberos o a cualquier otra cultura contemporánea de la Península Ibérica, vale la pena al menos tener en cuenta el comentario de Salustio acerca de que en esa sociedad eran las mujeres las que transmitían de una generación a la siguiente la memoria social de la comunidad, articulada a través de las hazañas heroicas de los ancestros; y que lo hacían, precisamente, mediante canciones y música.

Esta noticia puede ayudarnos, creo, a comprender mejor las imágenes de las que vengo hablando. Volvamos al “vaso de los guerreros” de la Serreta. Las tres escenas que en él se suceden narran, como vimos, otros tantos episodios de la iniciación heroica de un joven varón, pero es una mujer, una *auletris*, la que preside, hierática, el friso. Sus trenzas la identifican como doncella. Sus ropas y lo singular de su instrumento de fauces lobunas señalan su pertenencia al grupo social privilegiado. No sé si gozaría de una condición sacra, sa-

cerdotal, como afirmaron R. Olmos e I. Grau (2005: 89-90), pero sí que representaría, como los propios especialistas sostuvieron, a toda su comunidad. La *auletris* se mantiene junto a las sucesivas escenas de iniciación pero al margen de ellas. Observándolas o, más probablemente, evocándolas con la música de su flauta (Olmos y Grau 2005: 90). Como en un juego de espejos, es la *auletris*, ella misma representada en el friso decorativo, la que nos narra con los sonidos de su flauta la historia del joven héroe que se despliega en el vaso. Es ella quien la conoce y quien se encarga de transmitirla a su comunidad, como si de un aedo griego se tratase, o como si fuera uno de esos cantantes germanos que conmemoraban sus linajes divinos mediante la música, “única forma de crónica e historia que hay entre ellos” (Tac., *Germ.* II, 3). Nuestra joven *auletris* rememora su leyenda épica precisamente en las decoraciones de un vaso que apareció formando parte de un complejo elenco de objetos que recogerían, construirían y transmitirían la memoria de una de las familias gobernantes del lugar.

Un sentido parecido se ha apuntado en alguna ocasión, aunque solo de pasada, para los vasos edetanos en los que se representan combates al son de la música (Aranegui 1997: 102), interpretación que me gustaría recuperar aquí. Independientemente de quiénes fueran los contendientes, sus *monomachias* posiblemente se desarrollaran en un plano legendario. Un plano solo accesible para aquellos individuos especializados en conservar y recuperar la memoria social del grupo, la *auletris* y el tubista, que en dos ocasiones además se representaron en los propios vasos junto a los combatientes, empleando idéntico juego de espejos que en el “vaso de los guerreros” de la Serreta. Unos vasos que, ya lo señalé antes, aparecieron en el departamento 41, una pequeña estancia que en su momento se identificó como el reservorio de la memoria de un grupo familiar, y el espacio 11, un área de circulación aledaña a un santuario en el que igualmente se acumulaban objetos de memoria.

Al fin y al cabo, y como puntualizaron en un reciente artículo referido a las monomachias celtibéricas S. Alfayé y F. Marco (2014: 170), independientemente de que este tipo de representaciones de combates singulares aludan a combates históricos o a gestas míticas, lo cierto es que no son meras ilustraciones pasivas, inocentes, sino que tienen un papel activo en la creación y reproducción de identidades,

relaciones sociales y horizontes éticos. Las escenas de combates en las cerámicas edetanas posiblemente perseguían un objetivo muy similar. Pero en algunas de ellas se introdujo un interesante juego de espejos al representar no solamente la hazaña heroica en cuestión, sino también a los y las especialistas encargados de recordarla y transmitirla a la comunidad.

Lo cual ha de llevarnos, en todo caso, a preguntarnos por el papel de las *auleteres* y los tubistas que aparecen no ya acompañando las escenas de combate sino encabezando los desfiles representados en los vasos de este mismo yacimiento. Se trata de personajes similares, con atributos y vestimentas análogos, por lo que su significado en unas escenas y en otras no debería de ser muy distinto. Y, en efecto, aunque estos desfiles efectivamente puedan interpretarse como alusivos a celebraciones cívicas, en ellos, como en tantas otras escenas de la iconografía ibérica, existe una tensión dialéctica entre lo modélico y lo legendario, la idea abstracta del desfile periódicamente actualizable y el recuerdo social de un desfile concreto que se pierde en los tiempos legendarios. No en vano la decoración del “vaso de la danza bastetana” se completa con unas inscripciones, alusivas quizás a los personajes legendarios que integraron el cortejo, lo que convierte al recipiente en un vaso de memoria (Chapa y Olmos 2004: 64-66). El rito materializa a través de la práctica performativa la memoria del pasado, actualizándola periódicamente para reforzarla en el imaginario colectivo (Grau y Rueda 2014: 109).

Semejante tensión dialéctica me lleva a proponer ya en toda su complejidad el juego de espejos de las *auleteres* y los tubistas: son ellos los encargados de atesorar y transmitir la memoria social del grupo, pero también quienes dirigen los rituales que actualizan aquella. Incluyéndoseles en los vasos, se explicita a través de su misma representación la propia función de estos vasos: al igual que *auleteres* y tubistas recuperan, construyen y difunden la memoria social del grupo y se erigen en garantes de su horizonte ético, la iconografía de los vasos hace otro tanto en su propio lenguaje plástico. No en vano la memoria social y su ritualización son herramientas enormemente poderosas para la construcción y reforzamiento de identidades, sistemas de poder, códigos éticos y, en definitiva, cosmologías (Bell 1992: 197-211), por lo que ciertos elementos de la sociedad estarían más que dispuestos a contro-

lar su transmisión y regulación a través de las generaciones (Assmann 2011: 68-70).

Recordemos a este respecto, por ejemplo, que, entre los lacedemonios, según Heródoto (VI, 60), heraldos, sacrificadores y flautistas (κήρυκες καὶ ἀηται καὶ μάγειροι) eran cargos hereditarios de los que se ocupaban tradicionalmente los miembros de ciertas familias aristocráticas espartiatas. Lo importante no era la calidad de sus voces, como explicita el propio Heródoto, sino la calidad de su linaje.

Similar interpretación puede aplicarse a la *auletris* de Osuna, aunque su descontextualización dificulta la lectura. Seguramente nos encontremos una vez más ante una joven de elevado estatus que evoca con su *aulós* los discursos identitarios de su comunidad. Unos discursos en los que la ambigüedad de la que antes hablaba se hace especialmente patente: si los relieves de esquina de los guerreros estaban colocados en el mismo monumento que el de la *auletris*, el espectador que observara a aquella la encuadraría al primer golpe de vista en una escena de desfile guerrero, pues ante ella distinguiría a un varón armado en actitud de avance, al son de la flauta; pero a medida que girara en torno al monumento y quedaran ante sus ojos las dos caras del aludido sillar de esquina, comprendería que lo que antes pensaba que era un guerrero desfilando en realidad era (o más bien, *también* era) un contendiente en una *monomachia*. Una vez más, combates y desfiles, memoria y ritual, se simultanean y dan la mano evocados por las *auleteres*.

Y posiblemente una idea no muy distinta a la de todos estos desfiles es la que encierran los *auleteres* de la terracota de la Serreta. De nuevo nos movemos en esa ambigüedad tan propia de la iconografía ibérica, explotada especialmente en lo concerniente a las representaciones femeninas (Díaz Andreu y Tortosa 1999: 100): no podemos estar seguros de si presenciamos la epifanía de una diosa ante sus devotos o la aproximación ritual de dos de estos a la estatua divina, de la misma forma que no podemos saber si la escena ritual tiene lugar en presencia de dos *auleteres*, o si son estos *auleteres* quienes evocan con su música un acontecimiento sagrado legendario. Pero son sus flautas lo que pauta y posibilita la aproximación entre lo divino y lo humano, son los intérpretes, madre e hijo, maestra y discípulo, quienes saben cómo debe llevarse a cabo el contacto ritual y/o quienes recuerdan de qué forma se produjo el momento trascendente en el que la diosa

nutricia se apareció ante sus fieles. Y no dejemos de reparar en que la *auletris* adulta es una mujer. Ni tampoco en que la terracota nos habla de la transmisión intergeneracional de las estructuras culturales del grupo. La madre devota enseña a su hijo cómo debe acercarse a la deidad, lo instruye afectuosamente en las pautas culturales que deberán guiar su vida en sociedad. La flautista, de igual forma, adoctrina a la siguiente generación, iniciando al niño en el conocimiento de la divinidad.

No olvidemos que también era un *auleter* (cuyo sexo desconocemos) quien instruía a un joven imberbe en el ánfora de la cueva de Els Pilars; precisamente en un espacio, la cueva, al que durante generaciones hubieron de acudir los jóvenes para efectuar los rituales de paso que les permitirían ingresar en la edad adulta.

En el vaso de los guerreros del Cigarralejo es un varón, y no una mujer, quien dirige el desfile con su flauta. También él, como las *auleteres* de Lliria y la Serreta, pertenece al sector privilegiado de la comunidad, pues viste como los guerreros que marchan a su espalda. En esta ocasión no lo acompaña un tubista sino un citaredo, ataviado con idénticos atributos. ¿Acaso en el Cigarralejo, en un momento en el que en tierras murcianas apenas se estaban llevando a cabo los primeros ensayos con la decoración vascular figurada, no solo se copió la forma crateriforme del vaso sino que también se imitó un tema tomado de la plástica griega? Podría ser, la presencia de la *phorbeia* en el rostro del flautista, única en la iconografía peninsular, así podría hacerlo pensar, pero en ningún caso se trataría de una imitación inocente. El artista ibero que creó el vaso del Cigarralejo deseaba representar a su comunidad en armas, siguiendo las tendencias del momento en lo que a la autorrepresentación de las elites ibéricas del sureste se refiere (García Cardiel 2016: 235-245). Y lo hizo con dos músicos precediendo a los guerreros y al caudillo que los dirigía, tal y como se hacía en la plástica edetana. Una vez más son los músicos los que abren el desfile, los que conocen y dirigen el ritual, los que atesoran las tradiciones y la memoria social.

La presencia en el vaso del Cigarralejo del joven *auleter* en vez de su homóloga femenina y la del citaredo en vez del tubista quizás nos estén hablando de variantes locales. Con tan pocos elementos de juicio, difícilmente podríamos afirmarlo. No nos volveremos a encontrar con un *auleter* masculino en la plástica

ibérica del sureste peninsular. Pero sí llama la atención que en la propia necrópolis del Cigarralejo apareciera un fragmento de terracota con forma de cítara, y que la única citarista de terracota documentada en el mundo ibérico, amortizada precisamente en esta época de finales del siglo III a.C., aparezca también en una necrópolis murciana, concretamente en la del Cabecico del Tesoro. Y lo hizo además esta última en el interior de una tumba muy especial, en la que además de la exótica terracota importada y de una tinaja ibérica se incluyó un pequeño vaso fabricado a mano, una esfera de plata y un posible remate de cetro de plata. Elementos estos nada habituales en las sepulturas ibéricas de finales del siglo III a.C., de gran riqueza algunos de ellos, y que destacan además como posibles objetos ligados a la memoria familiar (Chapa y Pereira 1991).

También resulta significativa la sepultura en la que apareció la *auletris* de terracota de la Albufereta: una tumba de gran riqueza y en la que abundan las importaciones, pero en la que además se combina la presencia de un arma con un nutrido lote de fusayolas. La persona social del individuo allí enterrado, cuyo sexo desconocemos, se enuncia a través de la esfera semántica de las armas pero también de la del tejido. Como si la ocupante de la tumba (atrevernos a aventurar el sexo femenino del difunto, aunque sea solo como hipótesis de trabajo) construyera su identidad social en tanto que mujer de la alta sociedad local mediante las importaciones, los objetos de pasta vítrea y las fusayolas, pero también a través de las armas y del recuerdo de las gestas guerreras de sus antepasados. Gestas que, como buena “flautista”, recordaba y evocaba.

Poco es lo que puedo añadir en este sentido en relación con el monumento de Horta Major, dado lo fragmentario de sus sillares relivarios. Tan solo que la mujer yacente a la que aludía páginas atrás, posible representación de la difunta conmemorada, mostraba por todo atributo, al margen de sus trenzas y vestiduras que la caracterizaban como una joven de los sectores más privilegiados de la sociedad, su doble *aulós*. Símbolo este cuyo valor semántico en la construcción de la identidad social de estas muchachas debía de ser más fuerte de lo que generalmente se acepta.

En definitiva, lo que propongo es que, a la altura del siglo III y comienzos del II a.C. en el levante y el sur ibéricos, así como los varones libres construían su persona social a través de

la defensa armada del grupo, las mujeres, quizás las jóvenes, hicieron lo propio presentándose a sí mismas como las valedoras de la tradición, los valores éticos y la memoria colectiva del grupo social. Desde luego, este es un papel que se llevaban arrogando desde tiempo atrás, como parecen sugerir por ejemplo las famosas damas escultóricas ibéricas (Aranegui 2011: 146); pero en tiempos de las guerras y tensiones coloniales con Cartago y Roma, ese rol se tornó aún más esencial, y como tal se explicitó y subrayó en la iconografía.

### 5. *Auleteres* hispanorromanas

Más allá de estas convulsas décadas de las que he venido hablando hasta aquí, el esquema iconográfico de las *auleteres* acompañando (o, como vengo defendiendo, “evocando” y “pautando”) combates y desfiles desapareció en el Levante y Sur peninsular. Quizás porque los mecanismos de construcción de las memorias sociales locales variaron, o bien porque la consolidación de la provincialización romana sobre estos pueblos tornó menos necesaria la representación de estas especialistas.

No obstante, llegarían aún nuevos momentos agitados para las comunidades locales hispanas, como lo fue el de la Guerra Sertoriana. Precisamente en esos años (recordemos, los mismos a los que se refería la noticia de Salustio) es cuando en Lezuza se amortizaron toda una serie de cerámicas con decoración figurada que recuperan antiguos motivos y estilos tomados de las antiguas tradiciones vasculares levantinas. Entre ellos, por lo que a estas páginas respecta, destaca la “crátera de la monomaquia” (Uroz 2012: 317-321) (Fig. 11), en una de cuyas caras se baten en combate singular dos infantes. Junto a ellos acompaña la acción (¿o la evoca?) un varón con su *aulós* de doble caña. Aunque ha cambiado el sexo del músico y su vestimenta, el esquema iconográfico reaparece, nada menos que dos siglos después de que los poblados de Edeta y la Serreta de Alcoy hubieran sido abandonados.

Este parcial resurgir, *sui generis* si se quiere, se debe probablemente a que el papel de guardianas especialistas de la tradición y la memoria que las jóvenes ibéricas se arrogaban como argumento en la construcción de su persona social todavía no se había olvidado del todo. Y es en este contexto de fuertes cambios ideológicos en el que debemos situar, en mi opinión,



Figura 11. Vaso de la monomaquia de Lezuza (Uroz 2012: 318).

la referencia estraboniana acerca del viaje de Eudoxo de Cícico.

Según nos relata el geógrafo de Amasia (Str. II, 3, 4), tomando la noticia de Posidonio, Eudoxo de Cícico, un navegante que había hecho fortuna comerciando con la India, descubrió en las costas etíopes un mascarón de proa proveniente de un barco gaditano naufragado, vestigio que le llevó a la conclusión de que resultaba posible circunnavegar África con el apoyo de los marineros de *Gadir*. A tal fin se desplazó hasta la ciudad bética, donde fletó un gran buque y dos chalupas, en los que embarcó a artesanos, médicos y “jóvenes músicas” (μουσικὰ παισικάρια).

Generalmente se ha conceptualizado a estas “jóvenes músicas” como la primera referencia documentada a las famosas *puellae gaditanae*, las bailarinas béticas de sensuales contoneos que hicieron las delicias de los varones de la aristocracia romana altoimperial (Marc. III, 63; V, 78; VI, 71; XIV, 203; Plin. 1, 15; Juven., *Sat.* XI, 162 y 275; Stac., *Silv.* I, 60, 70). Así lo defendieron A. García y Bellido (1943: 72) y J.M. Blázquez (1977: 341-342) y, con ellos, buena parte de la historiografía. Ahora bien, esta identificación, sin poder refutarla, no me parece evidente. En primer lugar, porque no tenemos en realidad indicios ciertos de las *puellae gaditanae* hasta bien entrado el Imperio, y retrotraer la existencia de estas “impúdicas” bailarinas siglo y medio me parece arriesgado. Y, en segundo lugar, porque quien dio cuenta de este episodio no fue ni Platón ni Aristóteles, quienes no utilizaban distintos vocablos para diferenciar entre las mujeres griegas que aprendían en sus hogares el arte musical y aquellas otras que amenizaban los banquetes varoniles (Harmon 2005). Quien narra la escena es Estrabón, en cuya *Geografía* el término μουσικὰ se reserva para una esfera intelectual mucho más elevada: se emplea para relatar que cuando Tarquinio de-

volvió a Roma los emblemas de sus magistrados, las *fasces*, hachas, trompetas y el arte adivinatorio, el monarca hizo lo propio con la música (Str. V, 2, 2), como si de un pilar simbólico del Estado se tratara; que antiguamente la música era cultivada por los adivinos, comenzando por el propio Orfeo (Str. VII, frag. 18a-19); y que los poetas y los músicos no solo buscaban el goce de los sentidos sino que eran también educadores y enderezadores de las costumbres (ἀρετῆς) de los seres humanos (Str. I, 2, 3), pues la música era obra de los dioses, fundamentaba la educación de los humanos y enderezaba su carácter (Str. X, 3, 9-10). Con esta elevada consideración de la música, hubiera resultado extraño, a mi entender, que, si Estrabón se estaba refiriendo a que Eudoxo embarcó a un grupo de jóvenes bailarinas con el único objetivo de *entretener* a la tripulación, como generalmente se ha asumido, designara a estas muchachas simplemente como “jóvenes músicas” y no con cualquier otro calificativo más explícito.

Desde mi punto de vista, existe otra posibilidad para la interpretación de estas jóvenes. No olvidemos que Eudoxo lo que pretendía era circunnavegar África, empresa que hasta entonces se había tenido por imposible pero que él decidió promover al tener noticia de que un barco gaditano lo había conseguido antes. Y para ello acudió a *Gadir*, sin duda para dotarse de un navío especialmente diseñado para las navegaciones oceánicas, pero también para hacerse con los servicios de alguien que conociera la tradición local, el saber cosmológico que los gaditanos habían ido acumulando y que les había permitido llegar tan lejos en sus navegaciones. Un tipo de saber que quizás, en un contexto colonial tan peculiar como el de la *Gadir* hispanorromana, aún conservaban ciertas jóvenes. Un contexto colonial que propiciaría que estas especialistas dedicaran sus habilidades no ya al mantenimiento intergene-



racional de la memoria comunitaria, como habían hecho tradicionalmente, sino al provecho económico de un agente colonial, Eudoxo, que a tal efecto las alistó.

## 6. Conclusiones

En un trabajo de hace algunos años, T. Chapa (2006: 126) llamaba la atención sobre el hecho de que las mujeres ibéricas debieron desempeñar en ciertos momentos importantes papeles relacionados con la representación de la comunidad, papeles que la historiografía moderna no termina de aprehender en toda sus dimensiones. Concretando un poco más, C. Rísquez y F. Hornos (2005: 291) señalaban que la función que las mujeres ibéricas desempeñaron en la transmisión oral de los parámetros culturales comunitarios entre una generación y la siguiente era seguramente una de sus facetas sociales peor conocidas. Con estas páginas, he tratado de avanzar, siquiera modestamente, en este sentido.

Si aceptamos, como se viene haciendo generalmente en los últimos años, que la iconografía ibérica no busca la reproducción naturalista de la realidad histórica sino que representa de una manera suprarreal, ideal, la cosmología y el sistema de valores de la elite dirigente que encarga las diversas imágenes, lo hemos de aceptar para todos los personajes que en ellas aparecen, tanto hombres como mujeres. No tenemos argumentos de peso para interpretar desde un punto de vista mítico-legendario o ritual la presencia de los varones en las distintas escenas de combates o desfiles que proliferaron entre finales del siglo III y comienzos del II a.C. y al mismo tiempo desprestigiar la representación en estas mismas escenas de músicos, buena parte de ellos mujeres, describiéndolos simplemente como “acompañamiento” o “decorado” de la escena principal. Si hablamos de una iconografía ideal, sintética, cuidadosamente diseñada para materializar un determinado sistema de valores, colegiremos que cada uno de sus elementos hubo de ser cuidadosamente elegido y hubo de tener un valor semántico muy preciso. Y de la misma manera que deducimos a partir de la iconografía que en esta época los varones construían su persona social a través del manejo y la ostentación de las armas, autorrepresentándose como grupo social corresponsable de la defensa de la comunidad, habremos de aceptar que las *auleteres* apare-

cerían de manera recurrente en la iconografía con un sentido social análogo.

En efecto, sabemos que entre los germanos y griegos la música, el canto y la poesía se empleaban para evocar la memoria social de la comunidad. Un fragmento de Salustio referido a la época de las guerras sertorianas nos informa de que en un ignoto pueblo hispano era costumbre que las mujeres se ocuparan de la transmisión de la memoria legendaria y, por ende, del sistema cultural de valores, a través del canto. Pues bien, en estas páginas se ha defendido que, independientemente de que las diversas escenas de finales del siglo III y comienzos del II a.C. analizadas tuvieran un sentido funerario, ritual, legendario o cívico, la presencia de *auleteres* puede interpretarse precisamente en este sentido. La música del *aulós*, sus ritmos conocidos por toda la comunidad y que ejercían de vector ellos mismos de los procesos de construcción identitaria, servían para actualizar la memoria social del grupo, para evocar las hazañas de sus héroes y las apariciones de sus dioses, pero también para pautar y dirigir los rituales en los que dichos mitos y dicha memoria se materializaban periódicamente. Es por ello que entre finales del siglo III y comienzos del II a.C., precisamente en unos momentos en los que la conquista y provincialización romana estaba poniendo a prueba los referentes identitarios tradicionales ibéricos, proliferaron las representaciones de *auleteres* (convenientemente acompañadas en ocasiones de tubistas o citaredos, según las regiones) en la iconografía ibérica. Una iconografía, ella misma, que no hacía sino materializar, fijar en imágenes sobre piedra o cerámica, los mitos que aquellas especialistas recordaban y evocaban, y los ritos que dirigirían con su música.

Según esta línea interpretativa, las mujeres ibéricas, o quizás solo las jóvenes de los sectores sociales más privilegiados, construirían su identidad social, esto es, reivindicarían para sí un puesto en la sociedad, arrojándose la función de recordar y transmitir el *ethos* comunitario. Una función que se subrayaría en la iconografía, como decía, en unos momentos críticos para la conservación y reformulación de dichos *ethos*, las primeras décadas del dominio romano sobre Iberia. Y una función que poco a poco iría olvidándose y reformulándose a medida que las nuevas estructuras imperiales se fueron asentando sobre el territorio peninsular.

## Notas

2. Agradezco la amabilidad de R. Olmos por haberme sugerido la idea original de la que partió este trabajo, y la de T. Chapa por las valiosas indicaciones que me ofreció mientras lo redactaba.

## Bibliografía

- Alfayé, S.; Marco, F. (2014): Las formas de la memoria en *Celtiberia* y el ámbito vacceo entre los siglos II a.C. – I d.C. *Diálogo de identidades. Bajo el prisma de las manifestaciones religiosas en el ámbito mediterráneo (s. III a.C.-s. I d.C.)* (T. Tortosa, ed.), CSIC, Madrid: 169-182.
- Almagro, M. (1982): Plañideras en la iconografía ibérica. *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Diputación Provincial, Badajoz: 265-285.
- Álvarez, A. (1995-1996): ¿Auletris gaditana? Notas sobre una figura en terracota del Museo de Cádiz. *Boletín del Museo de Cádiz* 7: 107-113.
- Aranegui, C. (1997): La decoración figurada en la cerámica de Llíria. *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, Cátedra, Madrid: 49-117.
- Aranegui, C. (2011): Lo divino en femenino. ¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico (J.J. Blánquez, ed.). MAR, Madrid: 133-155.
- Assmann, J. (2011): *Historia y mito en el mundo antiguo. Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*. Gredos, Madrid.
- Ballester, I. et al. (1954): *Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria*. CSIC, Madrid.
- Bell, C. (1992): *Ritual theory, ritual practice*. Oxford University Press, Oxford.
- Bendala, M. (2015): Los Escipiones y la Roma de su tiempo: panorama social y urbano. *Los Escipiones. Roma conquista Hispania*. MAR, Madrid: 35-57.
- Bisi, A.M. (1970-1971): Nuove prospettive sulla Spagna fenicio-punica. *Zephyrus* 21-22: 261-280.
- Blázquez, J.M. (1977): *Imagen y mito. Estudio sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. Cristiandad, Madrid.
- Blázquez, J.M. (2001-2002): El vaso de los guerreros de El Cigarralejo (Mula, Murcia), *Anales de Prehistoria y Arqueología de Murcia* 17-18: 171-175.
- Blech, M. (1992): Algunas reflexiones sobre la plástica en barro, basadas en las terracotas procedentes de la necrópolis ibérica de El Cigarralejo, Mula (Murcia), *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 32: 23-31.
- Bonet, H. (1995): *El Tossal de San Miquel de Llíria: la antigua Edeta y su territorio*. SIP, Valencia.
- Bonet, H.; Izquierdo, I. (2001): Vajilla ibérica y vasos singulares del área valenciana entre los siglos III y I a.C. *Archivo de Prehistoria Levantina* 24: 273-313.
- Castelo, R. (1989): La música en la Antigüedad hispana. 1. Aulós y dialulós. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 26: 9-18.
- Chapa, T. (2006): Espacio vivido y espacio representado: las mujeres en la sociedad ibérica. *Historia de las mujeres en España y América Latina* (I. Morant, dir.), vol. 1, Cátedra, Madrid: 117-137.
- Chapa, T. (2012): La escultura en piedra de la antigua Osuna: algunas reflexiones sobre los relieves “ibéricos”. *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna* 14: 35-42.
- Chapa, T.; Olmos, R. (2004): El imaginario del joven en la cultura ibérica. *Mélanges de la Casa de Velázquez* 34 (1): 43-83.
- Chapa, T.; Pereira, J. (1991): El oro como elemento de prestigio social en época ibérica, *Archivo Español de Arqueología* 64: 23-35.
- Clausell, G.; Izquierdo, I.; Arasa, F. (2000): La fase del Ibérico Final en el asentamiento del Torrelló del Boverot (Almanzora, Castellón): dos piezas cerámicas singulares, *Archivo Español de Arqueología* 73: 87-104.
- Corzo, R. (1977): *Osuna de Pompeyo a César. Excavaciones en la muralla republicana*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Cuadrado, E. (1990): Un nuevo análisis de la crátera ibérica del desfile militar (Cigarralejo). *Homenaje a Jerónimo Molina García*. Academia Alfonso X El Sabio, Murcia: 131-134.
- Díaz Andreu, M.; Tortosa, T. (1999): Gender, symbolism and power in Iberian societies. *Historical archaeology: back from the edge* (P.P.A. Funari; M. Hall; S. Jones, eds.), Routledge, Londres-Nueva York: 99-121.
- Fuentes, M.M. (2006): Propuesta de definición del estilo pictórico de La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila; Alacant). *Recerques del Museu d'Alcoi* 15: 29-74.
- García Benito, C.; Jiménez, R. (2011): La música enterrada: historiografía y metodología de la Arqueología Musical. *Cuadernos de Etnomusicología* 1: 80-108.

- García y Bellido, A. (1943): Música, danza y literatura entre los pueblos primitivos de España. *Revista de Ideas Estéticas* 3: 59-85.
- García Cano, J.M.; Page, V. (2004): *Terracotas y vasos plásticos de la necrópolis del Cabecico del Tesoro, Verdolay, Murcia*. Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, Murcia.
- García Cardiel, J. (2014): El combate contra el mal: imaginarios locales de poder a través de la conquista romana en el levante ibérico. *Complutum* 25 (1): 159-175.
- García Cardiel, J. (2016): *Los discursos del poder en el mundo ibérico del Sureste (siglos VII-I a.C.)*. CSIC, Madrid.
- González Reyero, S. (2008): Música, memoria y comportamiento social en la Contestania ibérica. El caso de El Cigarralejo (Mula, Murcia). *I Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Bastetana* (A.M. Adroher, J. Blánquez, eds), vol. 2, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid: 69-85.
- García Serrano, R. (1968-1969): Dos piezas escultóricas ibéricas de la provincia de Jaén. *Oretania* 28-33: 230-238.
- Grau, I. (1996): Estudio de las excavaciones antiguas de 1953 y 1956 en el poblado ibérico de La Serreta. *Recerques del Museu d'Alcoi* 5: 83-119.
- Grau, I.; Olmos, R.; Perea, A. (2008): La habitación sagrada de la ciudad ibérica de La Serreta, *Archivo Español de Arqueología* 81: 5-29.
- Grau, I.; Rueda, C. (2014): Memoria y tradición en la (re)creación de la identidad ibérica: reviviscencia de mitos y ritos en época tardía (ss. II-I a.C.). *Diálogo de identidades. Bajo el prisma de las manifestaciones religiosas en el ámbito mediterráneo (ss. III a.C. – I d.C.)* (T. Tortosa, ed.), CSIC, Madrid: 101-121.
- Grau, I.; Segura, J.M. (2013): *El oppidum ibérico de El Puig d'Alcoi. Asentamiento y paisaje en las montañas de la Contestania*. Ajuntament d'Alcoi, Alcoi: 259-289.
- Griñó, B. (1985): La influencia de la música griega y mediterránea en las culturas de la Península Ibérica. *Ceràmiques gregues i helenístiques a la Península Ibèrica*, Diputació de Barcelona, Barcelona: 151-167.
- Griñó, B.; Olmos, R. (1982): La Pátera de Santisteban del Puerto (Jaén). *Estudios de Iconografía del Museo Arqueológico Nacional* 1. MAN, Madrid: 13-122.
- Harmon, R. (2005): Plato, Aristotle and women musicians. *Music and Letters* 86 (3): 351-356.
- Horn, F. (2011): *Ibères, grecs et puniques en Extreme Occident. Les terres cuites de l'espace ibérique du VIIIe au Ie siècle av. J.-C.* Casa de Velázquez, Madrid.
- López Bertrán, M.; Aranegui, C. (2011): Terracotas púnicas representando a mujeres: nuevos códigos de lectura para su interpretación. *Saguntum* 43: 83-94.
- López Bertrán, M.; García-Ventura, A. (2012): Music, gender and rituals in the Ancient Mediterranean: revisiting the Punic evidence. *World Archaeology* 44 (3): 393-408.
- Nettl, B. (2010): *Nettl's elephant. On the history of ethnomusicology*. University of Illinois Press, Urbana.
- Olmos, R. (1990): Imitaciones, producción y sociedad: algunas consideraciones en torno a la cerámica ibérica. *Verdolay* 2: 39-44.
- Olmos, R. (1992): El surgimiento de la imagen en la sociedad ibérica. *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura, Madrid: 8-32.
- Olmos, R. (2003): Combates singulares: lenguajes de afirmación de Iberia frente a Roma. *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes* (T. Tortosa; J.A. Santos, eds.), L'Erma di Bretschneider, Roma: 79-97.
- Olmos, R. (2004): Imágenes del devorar y del alimento en la cultura ibérica. *Connotaciones sacrales de la alimentación en el mundo clásico* (D. Segarra, coord.), Universidad Complutense de Madrid, Madrid: 61-78.
- Olmos, R.; Grau, I. (2005): El vas dels guerrers de La Serreta. *Recerques del Museu d'Alcoi* 14: 79-98.
- Paz, S. (2007): *Drums, women and goddesses. Drumming and gender in Iron Age II Israel*. Academic Press, Friburgo.
- Perea, A. (2010): Las joyas de la Dama de Baza: un espacio femenino. *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá* (T. Chapa; I. Izquierdo, coords.), Ministerio de Cultura, Madrid: 201-210.
- Pérez Rubio, A. (2013): Mujer y guerra en el Occidente europeo (siglos III a.C. – I d.C.). *Más allá de la batalla. La violencia contra la población en el Mundo Antiguo* (J. Vidal; B. Antela, eds.), Pórtico, Zaragoza: 97-126.
- Revilla, S. (2011): Música e identidad. Adaptación de un modelo teórico. *Cuadernos de Etnomusicología* 1: 5-28.
- Risquez, C.; Hornos, F. (2005): Mujeres iberas. Un estado de la cuestión. *Arqueología y género* (M. Sánchez, ed.), Universidad de Granada, Granada: 283-333.
- Rodríguez Horrillo, M.Á. (2012): Las *Historias* de Salustio y los acontecimientos del año 75 a.C. en Hispania (fragmentos I 125, II 89-97M). *Palaeohispanica* 12: 109-139.
- Rodríguez López, M.I. (2010): La presencia de la música en los contextos funerarios griegos y etruscos. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II* 23: 145-175.

- Román, Á. (2012): *La música en la Iberia Antigua: de Tarteso a Hispania*. Círculo Rojo, El Ejido.
- Rosser, P. ; Fuentes, C. (2007): *Tossal de les Basses. Seis mil años de historia de Alicante*. Ayuntamiento de Alicante, Alicante.
- Salinas, M. (2010): Mujer, épica y mito entre los celtíberos. *VI Simposio sobre celtíberos. Ritos y mitos* (F. Burillo, ed.), Fundación Segeda, Daroca: 205-212.
- Salius, J. (2010): Etnoarqueomusicología: una herramienta metodológica emergente a desarrollar. *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social* 12: 95-106.
- Tortosa, T. (1996): Imagen y símbolo en la cerámica ibérica del Sureste. *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica* (R. Olmos, ed.), Linx, Madrid: 145-162.
- Uroz, H. (2012): *Prácticas rituales, iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Lezuza, Albacete). Nuevas aportaciones al Ibérico Final del Sudeste*. Universidad de Alicante, Alicante.
- Verdú, E. (2014): *La necrópolis ibérica de L'Albufereta*. Universidad de Alicante, Alicante.