

Complutum

ISSN: 1131-6993

<http://dx.doi.org/10.5209/CMPL.62585> EDICIONES
COMPLUTENSE

Género y metáforas con animales en la cerámica ibérica pintada (siglos IV-I a.C.)¹

Juan A. Santos Velasco²

Recibido: 09 de mayo de 2018 / Aceptado: 27 de noviembre de 2018

Resumen. Los pueblos de la Iberia prerromana utilizaron animales en su código iconográfico para construir alegorías sobre el comportamiento humano. La perspectiva de Género nos acerca a cómo, a través de aquellas imágenes, se construyeron los arquetipos masculino y femenino, así como los roles y relaciones deseables entre los miembros de las elites. Al tiempo que permite abordar cuestiones sobre la ideología dominante y la religión en el contexto de una incipiente vida urbana.

Palabras clave: cerámica ibérica; género; fauna; simbolismo.

[en] Gender and Metaphors with animals in the Iberian painted pottery (4th to 1st centuries BC)

Abstract. Peoples of pre-roman Iberia used animal figures in the iconographic code to construct allegories about human behavior. Gender perspective allows us closer to how were male and female archetypes, and roles and desirable relationships between members of the elite, through those images. And allows to address issues on the dominant ideology and religion in the context of a fledgling urban life.

Keywords: Iberian pottery; gender; fauna; symbolism.

Sumario: 1. Introducción. 2. Comentarios previos sobre los animales y sus asociaciones. 3. Los ciclos del varón. 4. El combate contra la bestia fabulosa. 5. La caza de cérvidos. 6. La mujer y la diosa. 7. Otros animales y otros temas. 8. Consideraciones finales.

Cómo citar: Santos Velasco, J.A. (2018): Género y metáforas con animales en la cerámica ibérica pintada (siglos IV-I a.C.). *Complutum*, 29(2): 361-386.

1. Introducción

Los iberos elaboraron una considerable cantidad de imágenes sobre los soportes más diversos, desde mediados del siglo VI a.C. en adelante, pero la de decoración pintada figurada en cerámica sólo se documenta de forma muy aislada entre los siglos V-IV a.C. Hay que es-

perar al periodo comprendido entre fines del siglo III a.C. y el cambio de era para asistir a la eclosión de la figuración sobre estas producciones, en el seno de pequeñas entidades urbanas con una fuerte base social aristocrática, surgidas en determinados territorios tras la ‘crisis’ o reestructuración de los últimos años del siglo IV a.C. y primeros del III a.C.

¹ Quiero dedicar estas páginas a dos colegas y amigos que no hace mucho se han retirado de la vida académica, que no de la investigación, Carmen Aranegui y Ricardo Olmos. Ambos han tratado muchas veces los temas de fauna y género en época ibérica, y siempre han sido fuente de inspiración. Muchas de sus ideas están aquí plasmadas. De igual modo, mi más sincero agradecimiento a las Dras. Teresa Chapa, Isabel Izquierdo y Lourdes Prados por la lectura del texto y todas sus sugerencias.

² Dpto. de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología, Universidad Complutense de Madrid
juansantos@movistar.es

Serán algunas de estas emergentes unidades políticas las que vertebran los nuevos estilos pictóricos, entre otras *Edeta* (Liria, Valencia) e *Ilici* (Elche, Alicante), los dos conjuntos más numerosos y con mayor variedad temática. Sus imágenes y trasfondo ideológico debieron jugar un importante papel en la afirmación y cohesión de los nuevos grupos sociales urbanos dominantes, actuando como elementos integradores y transmisores de principios ideológicos y religiosos. Sus tipos de soporte ayudarían a que los mensajes ganaran en difusión, y su documentación en todo tipo de contexto (templo, santuario, vivienda, necrópolis) sugiere igualmente una voluntad de expresión amplia, acorde con las nuevas estructuras sociológicas (Santos 2003: 160 y ss.).

La revisión de las excavaciones de *Tossal* de S. Miguel (Liria), de su alfarería pintada y sus significados, y la cronología actualizada, entre 225-175 a.C. aproximadamente (Bonet 1995, Aranegui ed. 1997b, entre otros), junto con la realizada en La Alcudia (Elche) y el sureste español, que apunta nuevas interpretaciones y dataciones, entre los siglos II-I a.C., particularmente entre mediados del II a.C. y mediados del I a.C. (Tortosa 2004; Tortosa 2006, en lo fundamental), así como los numerosos trabajos de Olmos (1987, 1992, 1998, 2000 y 2010 por citar algunos) crearon nuevas bases para el estudio de esta imaginería. A lo largo de los años se ha ido sumando un creciente volumen de aportaciones, cuyo listado completo sería excesivo. Mencionar las de Alcoy (Fuentes 2006), Libisosa (Uroz 2012) o la tesis doctoral de Pérez Blasco (2014), por citar una revisión de antiguas labores arqueológicas, un nuevo descubrimiento y un trabajo general.

En aquellas primeras investigaciones de Liria y Elche se apuntaban ciertas similitudes entre ambos centros, extrapolables a los demás. Una de ellas es la tendencia a la simbolización. Por ejemplo, en la imagen de la naturaleza vegetal que, salvo en contadas ocasiones, no describe las plantas de un modo realista sino a través de signos. Tortosa (1996) y Pérez Ballester (1997) destacaron que no se reproducen las especies botánicas sino que se construyen fitomorfos a partir de una selección de elementos que contienen un alto significado. En palabras de Olmos (1992), la naturaleza vegetal representada no es una realidad sino un concepto con fuertes connotaciones sacras que se muestra al espectador mediante símbolos.

Estas observaciones se pueden aplicar, en parte, a la fauna y antropomorfos, como veremos, ya que no se dibujan seres concretos sino iconos, cargados de alusiones, que expresan ideas y conceptos, y crean contextos narrativos religiosos, míticos, y sobre cualidades de comportamiento y arquetipos sociales. Su simbolismo se acrecienta además porque hay una concepción sintética de la narración para que los mensajes resulten fácilmente reconocibles, y porque las composiciones cargan los fondos con una multiplicidad de signos (Santos 2010: 162).

En cuanto a los estudios de Género, los de época ibérica cuentan con una abundante literatura, desde que comenzara a prosperar esta forma de enfocar la Arqueología en España hace más de una década: Aranegui (2008), Chapa (2005), Díaz-Andreu y Tortosa (1998), Izquierdo (2006), Prados (2007), Rísquez y Hornos (2005) o Rueda (2008). El tema concreto de la fauna pintada y sus posibles significados de género ha sido tratado en piezas específicas por Izquierdo y Pérez Ballester (2005), Olmos (2000-2001), Olmos y Tortosa (2010), Prados y Santos (inédito) o Santos (2012) entre otros. Y de un modo más general en la reciente publicación de un grupo de investigación de la Universidad de Valencia, *Fauna Ibérica. De lo real a lo imaginario II* (Mata ed. 2014).

Sobre esas bases, en estas páginas se parte de dos premisas. Respecto al género, se incluyen las figuras masculina y femenina. Un postulado que se encuentra en los orígenes de la Arqueología de Género, aunque haya quedado un tanto al margen frente al de hacer visibles a las mujeres. Se trata de observar cómo se construye la masculinidad en el pasado y cómo se traslada a la actualidad y viceversa (Mata *et alii* 2013: 174). Confrontar ambos géneros tiene también como objeto tratar tanto sus roles como sus relaciones, a partir de planteamientos expuestos por Sánchez Liranzo (2008): la perspectiva de Género es una herramienta de gran utilidad para la comprensión de las sociedades preindustriales, en las que el parentesco jugó un papel esencial en el conjunto de las relaciones sociales. Además, cuando se sitúan el hombre y la mujer el uno frente al otro es cuando mejor se definen sus roles. Edad, género y linaje son pilares esenciales de esos sistemas sociales, porque organizan las reglas del parentesco. En especial en las sociedades prehistóricas tribales, cuya estructura se asienta precisamente sobre ellas. En este sentido,

no olvidemos que la ibérica es una sociedad en transición a formas estatales y urbanas. Sin embargo, a pesar de los avances de la última década, mantenemos el linaje como el gran protagonista, mientras género y edad quedan atrás como objeto de análisis. Por otro lado, aunque por nuestra tradición académica es evidente que conocemos mejor al hombre que a la mujer como sujetos históricos, es interesante incluir al varón en esta vía de estudio, pues aporta elementos de juicio diferentes, o con otro sesgo, de los que suelen ser habituales. Se trata de mantener una mirada cruzada, para lograr una visión más completa de ambos géneros.

La segunda premisa se refiere al simbolismo de los animales, un fenómeno recurrente en todas las culturas y un modo de construir la identidad humana. A través de ellos manifestamos

nuestra visión del mundo y nuestro sistema de valores y de relaciones sociales, estableciendo comparaciones entre las características físicas y de comportamiento de unos y otros, tanto en los ámbitos biológico como religioso o moral (Cátedra 2003: 11). De acuerdo con el pensamiento antropológico de Levi-Strauss y posterior, el orden natural y el orden social se reflejan entre sí, dando lugar a metáforas y analogías en las que animalizamos al ser humano o humanizamos al animal como método para situarnos en la Naturaleza de la que formamos parte (Levi-Strauss 1964). Si bien otros autores comprenden que, más que una reflexión, lo que hacemos es incorporar los animales a las categorías humanas, extendiendo sobre ellos los principios que ordenan nuestras relaciones y creando modelos e iconos faunísticos de nuestro propio mundo (Douglas 1998: 147 y ss.).

ANIMALES ASOCIADOS	DOMÉSTICOS	NO DOMÉSTICOS	INCIERTOS	FANTÁSTICOS
Al varón	toro/buey perro gallo caballo*	jabalí ave nocturna ave rapaz ciervo* lobo* serpiente* conejo/liebre* pez*	ave indeterminada*	caballo alado esfinge jabalí fabuloso ser acuático monstruo híbrido carnassier* sirena*
A la mujer	caballo*	lobo* serpiente*	ave indeterminada*	sirena*
A la diosa		conejo/liebre* pez* serpiente* lobo*	ave indeterminada*	carnassier*
Al <i>Despotes hippon</i>	caballo*			
Representados por su dimorfismo sexual	cabra/macho cabrío	ciervo/cierva lobo/loba*		carnassier*

Figura 1. Tabla de asociaciones (elaboración propia).

2. Comentarios previos sobre los animales y sus asociaciones

Los animales aparecen clasificados en cuatro categorías: domésticos, no domésticos, inciertos y fantásticos (fig. 1). Se consideran sus asociaciones con el hombre, la mujer, la diosa y con el *Despotes hippon* (Santos 2014), siempre que las figuras estén en contacto o que su proximidad muestre un vínculo narrativo directo (p.e. un jinete a pie junto a su caballo). Aparte están aquellas especies que se representan por su dimorfismo sexual, un detalle discriminante.

Como es lógico, existen unas asociaciones reiteradas que configuran normas, pero también es cierto que la variedad de situaciones es grande y que los distintos vínculos que se reconocen no son siempre un compartimento estanco. Las figuras de animales actúan como

unidades de significado poliédricas de contenidos polivalentes, que en unas ocasiones pueden resultar aparentemente contradictorias y en otras se mueven en una medida ambigüedad. Lo que obliga a hacer algunos comentarios preliminares sobre ciertos casos, que aparecen en la tabla con un asterisco.

El ave se presenta bajo una morfología muy variable, unas veces más esquemática y otras más naturalista, pero casi nunca se puede identificar la especie, por lo que es preferible hablar de 'aves indeterminadas', como ha propuesto el estudio citado de la U. de Valencia, pues aunque siempre ha habido una tendencia a identificarlas con palomas, por los cultos a Tanit-Astarté y Afrodita, no tenemos la total certidumbre de que sea así. Su valor simbólico sería mayor como icono general de naturaleza religiosa que el que pudiera tener una especie concreta (Mata ed. 2014: 69). Se relacionan con el mundo fe-

menino y sus posibilidades semánticas han sido exploradas por Olmos y Tortosa, que concluyeron su pluri-funcionalidad ritual, vinculada a la diosa y a la religión (2010). Precisamente por ello, las aves se asocian al hombre en contextos en los que predomina una lectura sacra que alude a la presencia protectora y benéfica de la diosa principal, y acompaña a los varones en rituales, danzas o combates, como en la urna de 'los guerreros' de Alcoy (fig. 2), en la que una de ellas de proporciones desmesuradas se posa sobre una cierva. En estas ocasiones habría que identificar las aves como las mediadoras entre lo divino y lo humano, e incluso con la propia diosa protectora metamorfoseada (Olmos 1998). Sin embargo, en las contadas ocasiones en las que el pintor diseña con claridad una especie u orden reconocible, se asocian preferentemente a hombres. Son los casos de los gallos, rapaces y aves nocturnas.

Uno de los animales más complejos es el lobo, a cuya abundante bibliografía me remito. Es un animal salvaje y peligroso, pero al mismo tiempo posee cualidades positivas al encarnar la fuerza y la fiereza, proteger al héroe e identificarse con los valores inherentes al guerrero (Olmos 1987; González Alcalde y Chapa 1993: 170; Almagro 1997; Mata y Soria 2012). Se relaciona con la diosa femenina en Elche y el Sureste (Tortosa 2004). Y posee una personalidad fantástica cuando adquiere el tamaño de un ser humano o cuando aparece alado. En adelante y siempre que sea posible, se distinguirán ambas posibilidades, por lo que el lobo fabuloso aparecerá bajo la denominación *carnassier*, siguiendo la idea de retomar ese nombre para discriminar las imágenes del lobo mítico de las del lobo real por tratarse de seres distintos que pertenecen a ámbitos diferentes de la simbología (Uroz 2007; García Cardiel 2016: 247). No obstante, hay que señalar que en muchos casos no se puede afirmar con absoluta rotundidad cuándo estamos ante uno u otro, sobre todo con ciertas figuras aisladas, en composiciones en las que están ausentes otros seres o personajes que pudieran servir de comparación y escala.

El caballo siempre está junto al hombre. Cuando una mujer está cerca, hay un nexo indirecto. De hecho debemos considerarlo uno de los animales masculinos por excelencia, aunque existen dos casos de relación directa del équido con féminas. El fragmento edetano con dos jinetes (fig. 17), considerado como la representación del rito matrimonial (Aranegui, 1997a), y un vaso probablemente de Liria (fig.

15) en el que un potro salvaje acecha a unas jóvenes que hilan. Les separan unos motivos vegetales, pero existe una estrecha relación narrativa que, como sugieren Izquierdo y Pérez Ballester (2005), hay que entender como la representación del exterior frente al interior (el hogar), así como considerar la edad juvenil de todos los individuos, humanos y animales.

Otro ejemplo de asociación al hombre es el de los cérvidos, pintados preferentemente en temas de caza. El vaso de 'los guerreros' de Alcoy (fig. 2) es una excepción, pero el vínculo con la mujer es indirecto. La flautista que acompaña al joven en sus ritos iniciáticos es una presencia trascendente más que 'real', la de la femina música que asiste al iniciado a través del ceremonial (Grau, Olmos y Perea 2008). Uno de los aspectos más interesantes de esta especie es la frecuencia con que se representa su dimorfismo sexual. Es entonces cuando la cierva cobra protagonismo en escenas de crianza.

Conejos o liebres, peces y serpientes se sitúan en la órbita de la divinidad femenina (Tortosa 2004). Al igual que aves y lobos, los hallamos junto a varones en diferentes circunstancias. Los lepóridos en escenas de caza (fig. 18), en cortejos sacros (fig. 8C) o junto a jinetes con lanza en Elche (fig. 7). Los peces pueden definir tanto una 'realidad' acuática (fig. 12) como espacios profusamente simbolizados junto a guerreros, como en varios vasos de Liria y Elche (fig. 7). Son individuos indeterminados, por lo que no interesaría su especie sino su significado, al igual que sucede con las aves (Mata ed. 2014: 96). Por último, las serpientes aparecen en escenas de alto contenido simbólico.

En la esfera de lo fantástico, la sirena es un ser femenino, ligado a ambos géneros en el fragmento de Liria citado (fig. 17). El ser híbrido del 'ciclo de la vida' de *Valentia* plantea el problema de su posible identificación como hembra, de acuerdo con las interpretaciones. Su absoluta singularidad y falta de paralelos, unido a su datación tardía y localización en una ciudad romana deja abierto el asunto.

La mayoría de las escenas que relacionan animales con antropomorfos, ya sean humanos o de otra naturaleza (divinidades u otros seres sobrenaturales), se encuadran en varios conjuntos o tipos de escena que dan nombre a los apartados siguientes. Existen otros, pero estos grupos son los más frecuentes y completos en lo que a fauna se refiere. No obstante, las especies que quedan fuera de estos argumentos cuentan con un apartado específico.

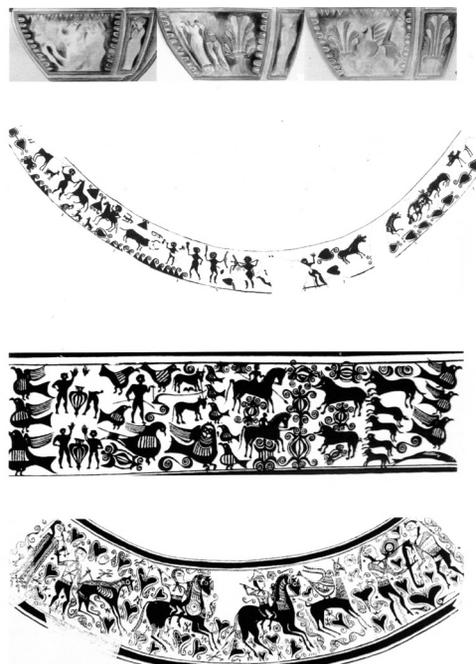


Figura 2. De arriba a abajo: cratera de Torreparedones (Pachón, Carrasco y Aníbal 2007: figs. 3, 4 y 5). Vaso de ‘la doma’ de Liria (Bonet 1995: fig. 61). Urna de ‘el arado’ de Azaila (Aranegui 1999: fig. 2). Vaso de ‘los guerreros’ de Alcoy (Grau, Olmos y Perea 2008: fig. 8).

3. Los ciclos del varón

La cratera de Torre del Campo, Jaén (fig. 2), es seguramente el vaso más antiguo (fines del siglo V y IV a.C.) y la primera evidencia del característico método narrativo ibérico pintado en cerámica: un ciclo con un protagonista de acontecimientos sucesivos, narrado en varias escenas. Presenta tres episodios con dos hombres de la aristocracia, uno de ellos reconocible por la túnica ceñida con escote en V y el bastón en su mano, señales de pertenencia a la elite (Pachón, Carrasco y Aníbal 2007). Una palmeta, forma sacra ligada al icono orientalizante del Árbol de la Vida y símbolo de la diosa ibérica, tiene una gran presencia (Pachón, Carrasco y Aníbal 2007; Olmos 2002).

Su iconografía posee referencias comunes con las vecinas esculturas del *heroon* de Porcuna (Jaén), en el animal alado que toca con sus garras la gran palmeta (un grifo en Porcuna, un caballo o grifo en Torre del Campo, aunque la semejanza de la escena inclinaría por la segunda opción), y en el personaje con túnica ceñida, cuyo icono se suele interpretar como el de un miembro de la elite religiosa. La composición tripartita y las analogías comentadas permiten interpretarlo como un ciclo vital de un aristócrata, como también se explica el renombrado conjunto escultórico giennense (Ruiz y Moli-

nos 2015). En nuestro caso, un ciclo situado entre la ‘realidad’ (un encuentro, certamen o danza) y el mito (el grifo), momentos en los que suele estar presente la diosa, sugerida por el mundo vegetal (la palmeta).

El vaso de ‘los guerreros’ de Archena (Murcia) es otra pieza antigua, con una datación imprecisa entre los siglos IV-III a.C. (fig. 3). Es un recipiente de encargo para exaltar al personaje enterrado en él, ya que procede de una necrópolis y guardaba las cenizas de un difunto, de modo que sus imágenes tendrían unas fuertes connotaciones fúnebres (Olmos 1987). En las escenas hay también un tema de edad, al incluir individuos adultos barbados y otros jóvenes (Fuentes y Mata 2009: 62).

De izquierda a derecha, el campeón combate a pie con un infante, a continuación caza a caballo un par de jabalíes, y en la tercera escena el guerrero, a caballo, se enfrenta a otro a pie. Se trata de un friso historiado en tres momentos y espacios diferentes, centrado en un héroe. El acontecimiento de la izquierda es presenciado por un lobo, que nos traslada a un entorno ‘real’, a los bosques, a la naturaleza salvaje, reconocible y cercana. Sería un combate en el mundo de los vivos. En la escena derecha un ser fantástico —una sirena o una esfinge— presencia otro duelo (Olmos 1987). El héroe está a caballo. Sería la repre-

sentación de la victoria, una alegoría del triunfo en un momento inmediatamente anterior a la muerte (Santos 2012), en el que el animal mítico vuelve su vista hacia el vencedor y difunto. Estaría aguardándole para transportarle al Más Allá. Función sacra de estos animales bien documentada en la escultura en piedra de las necrópolis (Chapa 1985). Entre las dos escenas, la caza de jabalíes es tanto la imagen cinegética de un joven cazador -el tamaño del jinete es notablemente menor que el del resto de las figuras- como el encuadre simbólico del tránsito a la muerte y a la victoria final del héroe, quien pertinentemente ha atravesado con su lanza a una de las bestias. Estamos en otro plano, el de la metáfora fúnebre con el jabalí como símbolo de los infiernos, al igual que en otros testimonios en piedra y orfebrería. Este animal también se asocia a la fortaleza, la fiereza y al peligro de una hazaña, y alude al combate y a la guerra (Chapa 1985; Molinos *et alii* 1998). Nuestro guerrero es el vencedor en todos los lances. Tiene siempre a sus pies el cadáver de un vencido, incluso en la escena de caza, en una composición que trata sobre la vida, la muerte y la heroización ecuestre (Santos 2012).

En el vaso edetano de *'la doma'* (fig. 2) volvemos a encontrar lobos, jabalíes y una pelea, pero en el contexto de una vivienda, por lo que su discurso sobre los retos y ritos de tránsito del joven guerrero va dirigido al mundo de los vivos. El friso está dividido en dos metopas por dos grandes hojas; a la izquierda está el espacio del varón y su aprendizaje, en unas

metáforas que muestran varios desafíos. De izquierda a derecha, un joven intenta controlar un caballo, bajo la atención de un jinete adulto que ya domina al animal. A continuación el hombre acompaña al joven en otra prueba de valor frente a un toro que embiste. Después hay un duelo sangriento entre guerreros a pie. Todo finaliza con una escena mal conservada en la que vemos la pierna de alguien que cae, mientras otro personaje se vuelve hacia la metopa derecha, enlazando los discursos de ambas partes, que versan sobre el dominio del guerrero sobre la Naturaleza que domestica (perro, caballo, toro/buey) y su contrapunto, la Naturaleza salvaje, regida por la violencia de la feroz lucha entre lobos y jabalíes que cierra el friso (Olmos 1998: 156; Tortosa 2006: 174). Pero si volvemos a la metopa izquierda, apreciamos que los retos del varón culminan con una lid y la muerte de uno de los contendientes, cuyo cuerpo vemos caer. Por lo que la pelea entre jabalíes y lobos puede entenderse, asimismo, como una metáfora en la que el lobo identifica al joven guerrero, y el jabalí a la víctima vencida. El pintor recrearía mediante este paralelismo la consecución de una victoria propicia. El joven elimina a su contrincante del mismo modo que los lobos, protectores del héroe, acaban con el jabalí, símbolo de lo infernal y luctuoso, al que vemos vencido, con la cabeza agachada. La metopa derecha, además de una parábola sobre la contradicción doméstico/salvaje, sería una exaltación del combate y aludiría a las virtudes del varón que se adiestra para la caza y la guerra (Santos 2012).



Figura 3. Cálato de 'los guerreros' de Archena (Santos 2012: fig. 1).

Un discurso semejante lo encontramos en las fibulas de plata con decoración figurada (Mata *et alii* 2013), y en los bronce de Máquiz (Jaén), donde una lucha entre jabalíes y lobos discurre en paralelo a otra entre guerreros sobre hipocampos. Más lejana y con otros significados concretos, pero acorde con un trasfondo ideológico común, es la escena de la patera de Tivissa (Tarragona) en la que un león acaba con un jabalí, al tiempo que un jinete ataca con una lanza. O la de uno de los platos de Abengibre (Albacete) con la representación de un guerrero armado, un lobo, un jabalí y un hombre que caza un ciervo (Olmos y Perea 2004: 73).

Pero volvamos al friso de 'la doma'. Allí también aparece el caballo, el elemento sustancial del icono del varón por excelencia, el jinete. Símbolo de estatus de un hombre de la elite en un contexto ideológico de fuerte contenido ecuestre, cuya posesión, uso e imagen marcan una identidad de género y unos límites sociales: el varón de la aristocracia (Santos 1996). A estos valores hay que sumar su carácter sagrado, como sabemos por los exvotos de équidos de santuarios como El Cigarralejo (Murcia), así como por su asociación al dios o *daimon* conocido como *Despotes hippon*. Por ello el vaso de 'la doma' contendría además una referencia a un tema religioso, pues la postura del joven que intenta controlar al animal es la misma con la que se representa a la deidad masculina, sujetando y dominando al équido por las riendas (Ruiz y Molinos 2007: 182). El caballo, asimismo, contiene referencias a espacios domésticos y a otros exteriores y lejanos, al transporte y al traslado a largas distancias, y a las actividades del guerrero y aristócrata por antonomasia, la guerra y la caza.

En este mismo recipiente, vemos un grupo de canes, una figura infrecuente. En el imaginario ibérico, el perro siempre está en exteriores junto a un hombre, acompañándole en acciones acordes con el modelo de comportamiento masculino de la elite. Caza junto a su dueño en algunos vasos de Teruel (fig. 13) o en la escultura de Porcuna, probablemente por su destreza cinegética. Y pelea junto al héroe en la lucha contra el monstruo en Liria (fig. 6), donde se destaca el arrojo y fidelidad del perro hacia su amo, que le lleva a enfrentarse a su lado contra la bestia fantástica.

El toro o buey se relaciona con la fuerza, la fecundidad y la sacralidad en la escultura en piedra (Chapa 1985: 35). No es, sin embar-

go, habitual en cerámica, por lo que hemos de deducir su elevado valor emblemático en esta urna edetana de 'la doma'. Un aspecto que corroboran las piezas de Azaila y Alcorisa, Teruel (fig. 2), en las que se le representa tirando del arado y en las que volvemos a un ciclo de tres escenas. De izquierda a derecha, dos varones se saludan ante un ánfora y un motivo vegetal respectivamente, después uno empuja un arado, y por último la caza del jabalí. Su iconografía remite al varón, a la producción y sus ritos, a un exterior próximo, cultivado y humanizado, al territorio del asentamiento (Aranegui 1999: 109), a la economía agraria y al comercio (Chapa 1985), y a la propiedad y dominio de la tierra en un sentido amplio, como una extensión del hogar, como la unidad económica básica de la hacienda y la producción, y núcleo de la riqueza familiar (Santos 2012). Los mensajes se completan con dos jinetes armados y, frente a ellos, jabalíes perseguidos por lobos o perros, que en este contexto visual compondrían una alegoría sobre el poder y la victoria del hombre frente a lo infortunado y funesto.

El tema del bóvido uncido se repite en los pequeños bronce de La Bastida (Mogente, Valencia) y Castellet de Banyoles (Tivissa, Tarragona). Ambos casos puestos en relación con ritos agrarios (Bonet, Soria y Vives 2011: 159). Estas dos figuritas, que destacan por su singularidad iconográfica y contextual, subrayan la consideración de este icono.

Al igual que el vaso de 'la doma', la urna de 'los guerreros' de Alcoy (fig. 2) aborda el tránsito del joven a la adultez y al estatus de guerrero. El de Liria lo hacía con animales domésticos en un entorno ocupado por el ser humano. El de Alcoy lo hace, por el contrario, con animales salvajes en un entorno silvestre. De acuerdo con su reciente estudio, se data entre fines del siglo III a.C. y comienzos del II a.C., y narra un ciclo de tres hazañas: el joven que caza un lobo, la caza de una cierva y un combate entre guerreros. Una secuencia de edad y ritos de iniciación, en la que una flautista asiste, metafóricamente, a las proezas, dirige el ceremonial y sirve de enlace con la divinidad femenina protectora. Divinidad, representada en una terracota en la que la diosa aparece flanqueada por dos mujeres, acompañadas de un/a niño/a, hallada en la misma estructura arquitectónica que la urna, una pequeña área sacra del *oppidum*. A la derecha tocan la doble flauta, como en el vaso pintado, del que son su

nexo visual. A la izquierda, la madre protege a su hijo/a al poner la mano sobre su hombro, y busca la protección de la divinidad tocándole el cuerpo con la otra mano. Esta figura se relaciona con la familia, el linaje, el parentesco y los roles femeninos, entre los que la idea de salvaguardia del grupo familiar es sustantiva (Grau, Olmos y Perea 2008: 16 y ss.).

Una de las singularidades de la urna alcoyana es la incorporación de la mujer a un ciclo historiado masculino, con un papel activo en el ceremonial, a través de la música, como su-

cede también en ‘la danza bastetana’ y en ‘el combate con música’ de Liria, o en uno de los relieves de Osuna, pero su presencia es subsidiaria. Por el contrario, el protagonismo femenino es absoluto en la terracota de la diosa. Parte del interés de ambas piezas reside en su complementariedad desde el punto de vista de género ya que, aunque ambos objetos comparten el mismo recinto, sus soportes, técnicas y contenidos simbólicos son distintos, marcando dos ámbitos diferenciados y complementarios (Santos 2012).



Figura 4. Friso de ‘los guerreros descabalgados’ de Liria (Bonet 1995: fig. 34).

Un ciclo diferente es el representado en cuatro escenas en el vaso de ‘los jinetes desmontados’ de *Edeta* (fig. 4). En la primera el héroe descabalgado llega con su montura, después pelea contra un lobo o jabalí, a continuación un ave de grandes proporciones, que advierte de la divinidad femenina, presencia un duelo; por último el vencedor se aleja. La temática versa sobre un hombre adulto, pues ya no vemos a un joven ante los retos de dominar o cazar animales, más o menos peligrosos, sino a un jinete, que, a caballo, un pormenor distintivo, se lanza contra una bestia que le hace frente y salta sobre él, mostrando su peligrosidad, otro pormenor caracterizador. Estos detalles subrayan y enfatizan el sesgo de la escena, y la diferencian de aquellas en que los animales huyen, como ocurre en Archena (fig. 3), en Alcoy (fig. 2), y en los ejemplos de caza de cérvidos de Valencia o Teruel. Sin desestimar la posibilidad de una lectura de ritos de tránsito, que puede estar superpuesta, destaca la exaltación de un campeón en unos retos agónicos (Pérez Ballester y Mata 1998: 242).

La identificación del animal atacante en esta urna valenciana es imprecisa, pero da

pie para comentar otra pieza de los siglos II-I a.C., procedente de *Tossal de la Cala* (Benidorm, Alicante), en la que claramente se ha diseñado un jabalí (Mata ed. 2014). Su contexto también es de hábitat, y el jinete también alancea a un animal que se le enfrenta, por lo que habría que interpretar este recipiente desde la perspectiva de la proeza de un gran guerrero, como en el caso de Liria, más que bajo la simbología funeraria del cálato murciano de Archena (fig. 3).

4. El combate contra la bestia fabulosa

Son episodios singulares en los que un guerrero lucha contra una bestia fantástica, que impone un ambiente extraordinario y antinatural al evento, el del mito, en el que el héroe se sobrepone a un peligro fuera de lo común, en una hazaña que marcará un hito en la historia de su familia y de la comunidad a la que pertenece, que se identificarán con esa proeza memorable del aristócrata. Esta temática tiene una larga tradición mediterránea, asociada a las imágenes de héroes fundadores en discursos de le-

gitimación política, en los que la memoria de la sociedad recrea su propia identidad (Grau y Rueda 2014). Como veremos, las cerámicas pintadas introducen algunas variables que desconocemos en otros soportes.

De *Edeta* proceden dos piezas en las que el héroe se enfrenta a un enorme lobo (figs.

5 y 6). Ser fabuloso muy representativo de la iconografía ibérica, que cuenta con una amplia bibliografía, como apuntaba en párrafos anteriores. En este momento tardío, un animal real y local se ha trasladado al mito heroico, como *carnassier*, sustituyendo al león y al grifo (González Alcalde y Chapa 1993).



Figura 5. Urna edetana de 'el caballo espantado' (Bonet 1995: fig. 66).



Figura 6. Fragmento de Liria con el combate contra la bestia fabulosa (Bonet 1995: fig. 125).

De Alloza (Teruel) y Elche (Alicante) son otros dos ejemplos que comparten un mismo convencionalismo -el héroe agarra de la lengua al animal en señal de dominio- y una datación algo posterior a los vasos edetanos, que puede alcanzar los inicios del siglo I a.C. También ilicitano es un fragmento (fig. 8A) de las excavaciones de Albertini (1906).

En Tossal de Manises (fig. 8B) un *carnassier* se abalanza sobre un jinete. Se data en el siglo I a.C. (Verdú, Olcina 2012) e incluye unas interesantes variaciones: el varón está desarmado y blande una palma en la mano, mientras dos conejos comen u olisquean a los pies del caballo en el momento en que se produce el choque. Su singularidad merece un breve comentario.

El héroe no lucha con su armamento o únicamente con sus manos, como en la grifomaquia de Porcuna, sino que ha sustituido las armas por

un símbolo sagrado (la palma) y se acompaña de otro (el lepórido), buscando la protección de la diosa a través de sus atributos. Del conejo conocemos su vinculación a la deidad femenina primordial. Y sobre la palma sabemos que la lleva en las manos la diosa alada de un pequeño cálato de La Alcudiva (fig. 9). También la llevan las aves -emblemas de la divinidad femenina- en los picos. Es un símbolo vegetal como otros del área ilicitana (rosetas, palmetas), relacionado con un ambiente religioso de probable influencia púnica (Tortosa 1997: 185). De nuevo, signos de la diosa en relación directa con los varones con un sentido profiláctico, en una asociación que se repite en otros fragmentos ilicitanos (figs. 8C y 8D) con escenas que se interpretan como una posible procesión ritual en honor a la diosa (Olmos 1988-89: 98). En el más completo de ellos, los hombres desfilan intercalados con lepóridos.

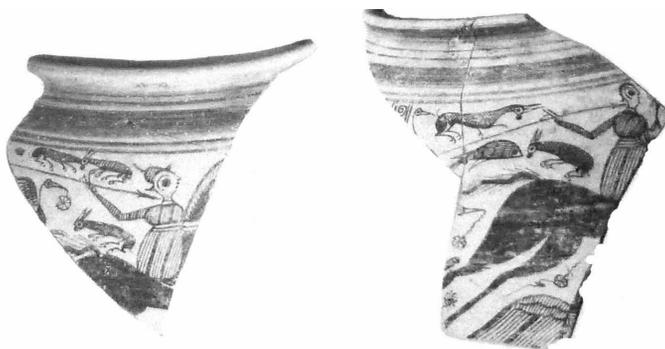


Figura 7. Fragmentos de La Alcudia de Elche con jinetes rodeados por los símbolos y los animales de la diosa (Ramos 1990: lám. 63).

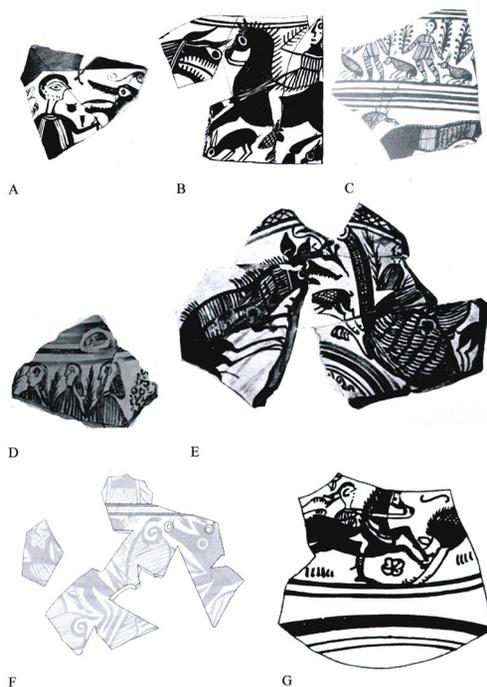


Figura 8. Fragmentos de distintas procedencias. La Alcudia de Elche: A, D y E (Albertini 1907: fig. 54); C y G (Ramos 1990: lám. 63 y fig. 117). Tossal de Manises: B (Verdú y Olcina 2012). El Peñón de Ifach: F (Verdú 2009: Archivo Gráfico del MARQ).



Figura 9. Diosa o personaje sacro con palmas, Elche (Tortosa 1996: fig. 79).

En otro fragmento recuperado por Albertini en Elche (fig. 8E), un conejo, una gran ave y un cuadrúpedo rodean a un individuo portador de dos palmas, representado solo hasta la cintura. No está clara la identidad del cuadrúpedo, lobo o jabalí, ya que su hocico y orejas no responden a la tipología del lobo o *carnassier*, pero la cola recta tampoco es la de un suido. Pudiera tratarse de un ser híbrido fantástico en consonancia con una escena enigmática, encuadrable en el imaginario religioso.

A la incorporación del lobo al mito heroico, hemos de sumar la de otro animal local, el jabalí. Este suido, cuyas cualidades generales ya conocemos, se convierte en una bestia descomunal en una jarra del Peñón de Ifach, que escenifica la arremetida de uno de ellos contra un jinete (fig. 8F). Sus formas y composición remiten a Liria y Alcoy, por lo que se ha propuesto una datación entre los siglos III-II a.C. (Verdú 2009).

En La Alcudia, un enorme jabalí, reconocible por su cola enroscada, huye de un jinete que, a su vez, es amenazado por la espalda por

otro animal no identificable (fig. 8G) del que solo se conservan las garras (Ramos y Ramos 1990). Las variantes aquí son dos, que las bestias no se enfrentan sino que huyen o atacan por detrás, y que no hay una sino varias.

El gran suido reaparece en Tossal de Manises en un contexto iconográfico incompleto, pero más complejo de lo acostumbrado. Son varios fragmentos que forman parte de un mismo vaso (fig. 10) que hasta ahora teníamos por piezas diferentes. En la parte inferior un jinete armado es atacado por dos lobos –se pueden interpretar como seres reales por su tamaño y por un jabalí fabuloso, que se reconoce por sus grandes colmillos inferiores. A la ya de por sí inusual iconografía de este enfrentamiento, hay que añadir la del friso superior donde un *carnassier* persigue a dos cuadrúpedos, probablemente cérvidos, en un ambiente sumamente simbolizado, que incluye peces, motivos vegetales que surgen de los cuerpos, y un rostro frontal masculino que parece asistir asombrado al evento. Se data en el siglo I a.C. (Verdú y Olcina 2012).



Figura 10. Olpe de Tossal de Manises (Verdú y Olcina 2012: Archivo Gráfico del MARQ).

La circunstancia de que todos estos vasos provengan de contextos de hábitat permite suponer que su uso entre los vivos -para ser vistos- hace prevalecer en ellos un contenido propagandístico sobre la/s estirpe/s dominante/s de sus poseedores, lo que les convierte en un mecanismo de auto-exaltación y legitimación. Sin detrimento de un posible sentido funerario paralelo en torno al culto a los antepasados, cuyos ritos pudieron tener cabida en lugares sacros o capillas domésticas dentro de los asentamientos.

Una versión diferente del tema es la de Corral de Saus, Valencia, tanto por el tipo de ser monstruoso, no autóctono sino egeo-oriental, como por proceder, ahora sí, de una necrópolis. Una esfinge macho es la bestia mítica a la que hay que batir. Su contexto arqueológico implicaría una metáfora sobre la victoria del guerrero sobre la muerte (Izquierdo 2003: 266). Precisamente la esfinge está muy bien representada en la escultura funeraria, donde tiene un sentido apotropaico y traslada las almas de los difuntos (Chapa 1985: 232). Su imagen híbrida con cabeza humana dibuja unos límites poco definidos entre lo humano y lo animal, nos advierte de una cultura conocedora de la ambivalencia de la naturaleza humana, nos traslada a territorios desconocidos, más allá de los que sugieren las figuras del *carnassier* o del gran jabalí, y nos transfiere a un tiempo y lugar acordes con su contenido funerario en relación con los infiernos, la vida y la muerte.

La esfinge de Corral de Saus plantea otros asuntos. Su cronología oscila entre los siglos II-I a.C. La imagen de estos seres es relativamente frecuente hasta el siglo IV a.C. en la iconografía ibérica, con un contenido psicopompo

y protector vinculado a la diosa (Chapa 1985). Después, en Época tardía, queda circunscrita a ciertas monedas de Cástulo y a alguna escultura aislada, cuando parece responder a una evocación tardía de un icono anterior (Mata ed. 2014: 146), lo que sugiere el valor de 'lo antiguo' y de la memoria entre los iberos, y el empleo deliberado de iconos en desuso. Por otro lado, alude a los cambios de contenidos en algunos de los animales del imaginario aristocrático, que se renueva en el siglo III a.C. (Ruiz y Sánchez 2003: 152). El ser benéfico que traslada las almas al Más Allá se ha convertido en la bestia mítica, representante del Mal, a la que el héroe tiene que destruir, aunque conserva su sentido escatológico en el mundo de la muerte. Además, la explicitud de la sexualidad de la esfinge de Corral de Saus introduce intencionadamente una particularidad de género sobre la que volveremos más adelante.

Valenciana y tardía es la pieza de *Kelin*, (hacia 150-50 a.C.) con un monstruo acuático híbrido, carente de paralelos en el Mediterráneo (Mata ed. 2014: 158). Una imagen inédita que se explica en ese contexto de innovación con nuevos relatos mitológicos que reinterpretan al héroe a partir del siglo III a.C. (Grau y Rueda 2014: 109).

Por su parte, en 'el ciclo de la vida' de *Valentia*, del siglo I a.C. y de difícil interpretación, se diseña un ser que, engullido por un monstruo mitad animal-mitad humano, atraviesa con una lanza el cuerpo del engendro desde su interior, para después salir del seno de la bestia, transformado en un nuevo híbrido, cuya imagen es una creación original peninsular, aunque continúa plasmando el tradicional combate iniciático (Grau y Rueda 2012: 107).



Figura 11. Fragmento de La Alcudia, Elche (Albertini 1906: fig. 58).

Existen dos piezas más en las que no se puede identificar al monstruo. La primera es una urna fragmentaria de la tumba 5 de la necrópolis de La Oliva (Valencia) con dos jinetes con lanza que persiguen a uno o, tal vez, dos grandes animales (Colominas 1944). Un detalle individualiza esta pieza: no hay un héroe aislado sino dos, un plano de colectividad desconocido hasta ahora. Tal vez su contexto funerario, el de un vaso pensado para la narración de ultratumba, pueda explicar esta ‘anomalía’ a la norma. La segunda pieza es un nuevo fragmento (fig. 11) de las excavaciones francesas de principios del siglo XX en La Alcuña, en el que un guerrero clava su espada en el vientre de un gran animal con garras (Albertini 1906).

5. La caza de cérvidos

El ciervo es uno de los animales que mejor refleja el género en la cerámica ibérica. Su abundancia, versatilidad temática y de contenidos manifiestan su valor icónico. Sobre todo en el valle del Ebro y *Edeta*, lo que concuerda con que, en el yacimiento valenciano, se haya reconocido un grupo específico de urnas decoradas con estos animales que poseen unas características propias (Aranegui ed. 1997b).

Es un herbívoro silvestre asociado a hombres en escenas cinegéticas de significados variables. Se interpretan como la representación de una actividad real, en consonancia con que sus restos óseos son los mejor documentados entre la fauna salvaje de los yacimientos (Mata ed. 2014), pero también con una actividad económica y de solidaridad entre los varones de la aristocracia (Aranegui 1997b). Pueden tener un valor de tránsito (Grau, Olmos y Perea 2008), contenido funerario (Tortosa 2001) y expresar el dominio de la Naturaleza por los humanos (Molinos *et alii* 1998: 331).

Un cérvido nunca se asocia directamente a una mujer. Sólo coinciden en el vaso de ‘los guerreros’ de Alcoy, en una relación indirecta, dado que la flautista es eminentemente simbólica y reflejo del ceremonial (Grau, Olmos y Perea 2008). Sin embargo, la hembra de esta especie suele ser la víctima en una cacería protagonizada por varones, y su acusado dimorfismo sexual se refleja ex profeso en muchas ocasiones con un icono específico, el de la crianza, representada a través del cervatillo que amamanta. Imagen vinculada a la de la caza, probablemente como contrapunto, como veremos a continuación.



Figura 12. Friso inferior del vaso de ‘la recolección de granadas’ de Edeta (Bonet 1995: fig. 44).

La tinaja edetana de ‘la recolección de granadas’ (fig. 12) mantiene unos convencionalismos que reconocemos: una historia secuencial y una segunda metopa con un episodio complementario. A la izquierda el protagonismo recae en guerreros y a la derecha en animales. Todo se inicia con un evento en el que interviene un barco de guerra, a continuación pasamos a tierra, donde dos infantes y un jinete se arrojan lanzas, y por último un grupo de jinetes caza una cierva. De nuevo, la combinación entre combate y caza, los dos ámbitos patrimonio del varón. Pero la víctima es una cierva, con lo que aparece reflejado lo femenino, como sucede con la cierva de la metopa derecha, a la que sirve de nexo. Allí una pareja de estos animales pace

junto a un cervatillo que es amamantado por la madre, la imagen de la crianza, la renovación y la vida, y una alusión a la Naturaleza tranquila y pacífica, en contraposición a la violencia y la muerte sugeridas en la metopa izquierda (Chapa 1985; Tortosa 2006: 29). Este icono se relaciona con otros, generalmente en terracota, en los que se muestra la alimentación y crianza de los hijos por parte de la madre o de la diosa, provenientes de espacios altamente simbolizados como necrópolis y santuarios. De este modo la cierva que amamanta constituye un nuevo ejemplo, ahora en el ámbito femenino, del uso de animales para crear referentes de género y modelos de comportamiento (Olmos 2000-2001: 375; y 2002).



Figura 13. De arriba a abajo: urnas de Azaila (Maestro 1989: fig. 7); Alloza (Maestro 1989: fig. 12); y Libisosa (Uroz 2012).

La escena también se relaciona con el relieve de Osuna (Sevilla) con una cierva y su cervatillo bajo una palmera, y con otras dos vasijas cerámicas. La primera es el vaso de ‘las cabras’ de Verdolay, Murcia, en la que la referencia doméstica se refuerza con la inclusión de la *capra hircus*, especie domesticada (Mata ed 2014). En la composición domina una única y gran figura de macho cabrío, mientras varias hembras le acompañan con sus cabritillos, uno de los cuales mama de las ubres de la madre. Se plasma un grupo jerarquizado con una referencia a los grupos de edad y género humanos (Olmos 2000-2001: 375). La otra urna procede de Azuara, Zaragoza. Sus elementos esenciales

vuelven a ser una pareja de ciervos y un cervatillo lactando, pero se añaden otras figuras que complican la composición e interpretación, al incorporar unos lobos, un buitre o ave rapaz, y un ave que se posa sobre el ciervo adulto que corre delante. Aquí la amenaza no proviene del cazador humano sino que tiene su origen en la propia Naturaleza, a través de predadores asociados al mundo masculino. Este cálato está emparentado con otros vasos del valle del Ebro, como una urna de Azaila (fig. 13) en la que un jinete con lanza, junto a su perro, persigue a una manada de ciervos sobre los que se posan grandes aves. Uno de ellos es acosado por un buitre o rapaz, mientras un segundo cá-

nido -perro o lobo- persigue igualmente a las presas. De Alloza proceden otras dos vasijas con escenas semejantes (fig. 13).

La versatilidad de los cérvidos queda bien reflejada en un último caso, la tinaja de la tumba de La Hacienda Botella (Elche) del siglo II a.C., con tres frisos que describen la caza de una cierva, una posible danza colectiva y ciervos paciendo. El binomio que enfrenta la calma de la Naturaleza frente a la violencia y muerte en la caza. El ciclo de muerte, renovación y vida, pero esta vez con un sentido ctónico (Tortosa 2001).

6. La mujer y la diosa

Al contrario que en la escultura en piedra, bronce o terracota, la imagen de la mujer es su-

mamente rara en la pintura vascular y siempre ligada a actividades que conciernen al ritual, la religión o al hogar, cuando teje. Los ejemplos claros de representaciones de mujeres son de una cronología inicial, entre fines del siglo III y comienzos del II a.C. Son los vasos de 'la danza bastetana' y de 'la sítula', varios fragmentos de Edeta (fig. 14), y el vaso probablemente edetano de la figura 15; así como la placa con la tejedora (fig. 15) y la urna de 'los guerreros' de La Serreta, Alcoy (fig. 2); y el recipiente fragmentario del santuario de La Luz, Murcia, con una oferente ante la divinidad. Mientras que las probables figuras de féminas más tardías (mediados del siglo II a.C. y I a.C.) están cargadas de una gran ambigüedad que permite reconocer en ellas mujeres o personajes sacros femeninos, según las interpretaciones, como en *Ilici* o en Moratalla (fig. 16).



Figura 14. Fragmentos edetanos con representaciones de damas (Bonet 1995: lám. 1; y figs. 38 y 122).



Figura 15. De izquierda a derecha: placa de Alcoy (Olmos, Tortosa e Iguacel 1992: 130); y fragmentos de una urna posiblemente edetana (Izquierdo y Pérez Ballester 2005).

Sus vínculos con fauna son contados. Sólo hay cuatro relaciones directas: el ave y el potro del vaso edetano de la figura 15; el caballo y la sirena del cortejo nupcial de Liria (fig. 17); y los lobos del fragmento de Moratalla. Todas piezas edetanas y de datación inicial, excepto la última.

Sin embargo, en *Ilici* y su entorno dominó la iconografía de una diosa funeraria, protectora y de la fertilidad de la Naturaleza, que debió ser la principal del panteón ibérico. Hay unanimidad en la investigación sobre el proceso de *interpretatio* que tuvo con otras divinidades mediterráneas como Tanit/Astarté, Deméter y

Iuno Caelestis (ver entre otros Marín y Horn 2007; Moneo 2006; Tortosa 2006). Se asocia a formas vegetales y animales que configuran un universo sacro, formado por aves, lepóridos, peces, serpientes y lobos (Tortosa 1996: 153; Aranegui 1996).

El ave, la liebre o conejo, y el pez son animales silvestres, no peligrosos, que aluden a todos los medios de la Naturaleza regidos por la diosa: acuático, terrestre y aéreo (Olmos y Tortosa 2010). Las aves son un símbolo religioso casi universal, tal vez por identificarse con lo contrario a lo terrenal y dominar el único ámbito natural, el aire, que no puede ser utilizado por el ser humano (Pedrosa 2002: 79). Son el atributo y emblema de la diosa (Tortosa 1996: 153), y se vinculan al mundo femenino en otros soportes, como los exvotos de bronce de los santuarios gienneses, donde son las mujeres las que las ofrecen ante la divinidad (Prados 2007: 220). Sobre la liebre o conejo de monte, las referencias literarias antiguas coinciden en su extraordinaria abundancia en Iberia (Plinio y Estrabón, en Mangas y Myro eds.

2003: 392), lo que pudiera explicar sus connotaciones sacras, al vincularse a una diosa de la fecundidad y protectora de la Naturaleza. Todo ello no impide que tanto aves como lepóridos sean cazados por el joven guerrero, convirtiéndose en trofeos en algunas representaciones sobre ritos de paso o con alto contenido simbólico, que bien podrían encerrar una alusión a la diosa primordial, como en Alloza (fig. 19) o Puntal dels Llops. De los peces sobresale su valor simbólico y connotaciones funerarias en contextos de necrópolis (Aranegui 1996; Tortosa 2004) como Corral de Saus (Valencia) o La Hoya de Santa Ana (Albacete).

La serpiente se asocia al ámbito infernal en la escultura en piedra (Chapa 1985: 205) y tiene propiedades curativas (Olmos, 2010) y profilácticas (Prados 2010: 259). Acompaña figuras femeninas aladas en una jarra trilobulada de La Alcudia; y a varones en el crateriforme tardío del mismo yacimiento, con dos serpientes cruzadas entre dos rostros barbados, que describen un ambiente religioso (Tortosa 2004; Olmos 2010).



Figura 16. De izquierda a derecha: personaje femenino como Potnia Theron de La Alcudia (Tortosa 2006: fig. 86) y fragmento de la cueva de Umbría de Salchite, Murcia (Lillo 1983).



Figura 17. Fragmento de Liria con la representación de un cortejo nupcial (Bonet 1995: fig. 131).

Sobre el lobo, su nexa con la diosa demuestra, una vez más, su relevancia en el imaginario ibérico, especialmente el tardío, del que el interesante fragmento de la cueva de Umbría de Salchite (Moratalla, Murcia) presenta un caso único hasta el momento (fig. 17). Su descubridor argumentó la sacralidad del lugar y su datación entre los siglos II-I a.C. (Lillo 1983). La escena está protagonizada por un personaje femenino de frente, con una flor esquemática en el pecho, diadema, cinturón y manto. Está saltando o danzando sobre o junto a un objeto -escabel o brasero- y tiene dos lobos, o sus pieles, en los brazos. Dos grandes aves están delante. Se supone una divinidad (Lillo 1983; Tortosa 2006) o una iniciada en un rito de paso en un santuario (González y Chapa 1993). Ambas interpretaciones no son contradictorias. No sería la primera vez que una humana es representada como la diosa (p.e. la Dama de Baza). Presenciamos lo que parece un ritual de carácter mágico-religioso en relación con el control de la Naturaleza agreste, y hay que apuntar su afinidad, a la inversa, con otra construcción híbrida: la caja de Villargordo (Jaén) del siglo III a.C., representación de un numen protector con forma de lobo y manos humanas (Chapa 1985).

7.- Otros animales y otros temas

Pese a que lo habitual es pintar aves indeterminadas, ocasionalmente se detalla su especie o grupo. Son los casos de gallos, rapaces y aves nocturnas. El hecho de recrear especies concretas, rompiendo la norma y buscando su identificación por el espectador, implica de por

sí unos contenidos particulares que difieren de los del resto de las aves pintadas. Situación que corroboran ciertos detalles formales, las acciones que realizan, asociaciones y temáticas.

El dimorfismo sexual del *gallus domesticus* permite reconocer individuos machos. En Azaila se diseñaron dos en posición heráldica en el contexto masculino de una caza de ciervos (fig. 13). En el vaso de 'el ciclo de la vida' de *Valentia*, un gallo corre entre un *carriassier* y un caballo. Y en Tossal de Manises forma parte de un desfile de los animales de la diosa, en el que un único gallo destaca entre varios peces, lepóridos y motivos vegetales esquemáticos, entre fines del siglo II y I a.C. (Pérez Blasco 2012).

La significación de esta especie se deduce también de los restos de huesos y huevos de gallina, depositados en contextos culturales y funerarios como Castellones de Ceal, El Cigarralejo, Coimbra del Barranco Ancho o El Amarejo (Mata ed. 2014: 57), y por los vasos plásticos de Cabecico del Tesoro, Murcia (García Cano y Page 2004). En concreto en el mundo fenicio-púnico se destaca la simbología del huevo en torno a la fertilidad e inmortalidad (Savio 2004).

Buitres y rapaces se documentan más en el valle del Ebro, y de ellas se enfatizan sus cualidades como predadores. Siempre están hostigando o cayendo en picado sobre sus presas, en una actitud similar a la del lobo, lo que explicaría su aparición conjunta en cacerías protagonizadas por animales, así como junto a perros y hombres en escenas cinegéticas (figs. 13 y 18), en las que las víctimas son casi siempre ciervos/as que contrastan con el icono amable de la cierva que amamanta a su cría.

Una variante argumental se documenta en Libisosa, Albacete (fines del siglo II a media-



Figura 18. Representación de caza de conejo de Alloza, Teruel (Maestro 1989: fig. 11).

dos del I a.C.) en la que un buitre o rapaz vuela en picado sobre el cuerpo de un infante abatido y alanceado por un jinete (fig. 13). Su excavador lo relaciona con uno de los fragmentos escultóricos de Porcuna con un guerrero caído y un ave posada sobre él, y con un vaso de Numancia. En este yacimiento celtibérico se interpreta como el ave que porta el alma de los difuntos, en relación con la costumbre de la exposición del cadáver a los buitres que comentan las fuentes romanas (en Uroz 2012: 388). La segunda metopa de la urna de Libisosa está ocupada por dos ciervas con aves sobre sus lomos, otra vez el contrapunto benigno de los cérvidos junto a los símbolos de la diosa.

Otra escenografía es la de Alloza y Liria de donde provienen dos vasos, ya mencionados, con el tema del combate del héroe contra el lobo fabuloso (fig. 5). Ambas piezas tienen en común presentar rapaces asociadas al episodio. En el fragmento de Teruel se sitúa tras la fiera, mientras que en el ejemplo edetano forman un friso en posición heráldica frente a un vegetal, bajo la escena principal (Mata ed. 2014).

Es evidente que todas estas vasijas no tratan exactamente los mismos temas, pero sí asuntos relacionados que expresan unas ideas elementales sobre el varón, la amenaza y la muerte, el combate y la guerra, en situaciones en las que el peligro puede venir de un guerrero, de un monstruo o de un animal de simbología masculina, mediante una fórmula que subraya la peculiaridad de estas aves como carroñeras y cazadoras, transformándolas en un espejo del comportamiento humano, en lo que parece un modo de expresar la violencia inherente a los seres humanos y al cosmos.

Los búhos y aves nocturnas muestran ciertas peculiaridades. Son de un tamaño considerable y no participan de la acción que se desarrolla, sino que exhiben una actitud y presencia emblemática y enigmática al mirar de frente.

Se asocian a escenas masculinas como en el vaso de 'el arado' de Alcorisa (fig. 2) o en una escena de caza en Alloza (fig. 18). En 'la recolección de granadas' de Liria (fig. 12) se interpreta como el mensajero de los dioses (Olmos, Tortosa e Iguacel 1992: 131) o una referencia a la noche (Aranegui 1997: 74).

En cuanto a la fauna fantástica, el caballo alado es la versión fabulosa de este animal tan vinculado al varón, que completa así su trascendencia simbólica en época tardía, a juzgar por las fechas en las que se datan los dos ejemplos conocidos, ambos relacionados con el mundo masculino y con la religión más que con el mito. En Elche de la Sierra (siglos II-I a.C.), un personaje alado mantiene a uno de ellos por las riendas, mientras dos varones sujetan un carro tirado por dos caballos, en un diálogo entre el mundo terrenal y el sobrenatural en torno a símbolos de la elite (carro, caballo), que se ve como el traslado hacia el allende de un difunto (Olmos, Tortosa e Iguacel 1992: 149). El otro ejemplo es el *Despotes hippon* alado de Elche (fig. 19) con dos caballos también alados. Sus relaciones con otras representaciones similares en relieves de piedra o fibulas de plata ayudan a entender sus eventuales significados y sugerir la posibilidad de una formalización iconográfica tardía (siglos II-I a.C.) de una divinidad ancestral, vinculada a la ideología aristocrática ecuestre y al carácter sacro del caballo, al mundo funerario y a la protección del varón a través de la sacralización del arquetipo icónico masculino, el jinete. Representa, asimismo, el dominio de la Naturaleza, pero no del cosmos silvestre como era el caso de la diosa (asociada a liebres, peces, aves, serpientes, lobos) sino de su vertiente local y doméstica, la del caballo embridado, símbolo del poder del aristócrata (Santos 2014). Una cuestión que vuelve sobre las dicotomías salvaje/doméstico, hogar/ exterior, y masculino/femenino, pero en el ámbito de lo sobrenatural.



Figura 19. *Despotes hippon* de La Alcudia de Elche (Menéndez 1988: 498).

Por último, la sirena es un ave -emblema de la diosa ibérica- con cabeza de mujer, que remite a ambas con un sentido protector (Izquierdo 2003: 266). Su imagen es rara entre los iberos. En escultura se documenta en dos monumentos funerarios del siglo V a.C., Corral de Saus y El Monastil (Izquierdo 2000: 296). En Liria, una de ellas acompaña a una pareja que cabalga sobre la misma montura (Aranegui 1997a). Su imagen, como la de la esfinge, es una evocación tardía de un icono antiguo (Mata *et alii* 2014: 146).

8. Consideraciones inales

Como todos los pueblos de todos los tiempos, los iberos dotaron de un valor semántico a los animales que les rodeaban o que imaginaron. Con ellos elaboraron un universo de referencias ideológicas -políticas, míticas, religiosas- para explicar el cosmos, la sociedad y la propia naturaleza humana, por medio de analogías que se construían a partir de ciertas cualidades que comprendieron semejantes o compartidas por los seres humanos, o asignando determinados valores a ciertas especies sin que necesariamente existiera, *a priori*, una analogía directa. Son cualidades elementales que entroncan con la religión o la ética: fuerza, fiereza, valor, crianza, protección.

La importancia que tuvieron los animales en el código pictórico ibérico para la construcción de esas metáforas se percibe, en mayor grado, en las composiciones que incluyen episodios protagonizados solo por fauna, que sirven de contrapunto y complemento a escenas paralelas con humanos, cuyas acciones remiten unas a otras (figs. 2 y 12). Estas elaboraciones revelan una aguda relación con la Naturaleza y un profundo sentido didáctico y narrativo, ya que refuerzan la comprensión de los mensajes.

Mensajes que habría que entender en el marco de una rica tradición oral de mitos y relatos que desconocemos, pero que podemos contemplar en esas pequeñas escenas pintadas que funcionan como una parábola. De lo que se deduce que tanto el pintor como el comitente tenían unas ideas muy claras de los contenidos, y para qué y quiénes iban dirigidos, porque aquellas escenas aluden a cuestiones esenciales sobre los orígenes, la memoria y la tradición, la virtud, el bien y el mal, y cumplían funciones religiosas y de auto-representación y autoafirmación de la aristocracia, en

aquellos primeros pasos que estaban dando las élites urbanas de las ciudades. Aquellas alegorías pictóricas nos desvelan cómo era, pero sobre todo cómo debía de construirse, el nuevo orden social.

Ya en clave de género, según Langdon, las artes visuales son un poderoso medio para construir las identidades masculina y femenina y sus esferas de actuación, para observar cómo se entienden las relaciones ideales entre ambas, y para definir los prototipos de comportamiento (2008: 11). Un asunto que, como hemos visto, está muy bien precisado en el código pictórico ibérico, a través de la imagen de seres humanos y de animales que recrean modelos y arquetipos antrópicos reconocibles, mediante sus actitudes o mediante la representación del dimorfismo sexual.

Algunas de estas especies se convirtieron en iconos de referencia, pues su honda identificación con los humanos las convierte en una metonimia más que en una metáfora: el caballo y el lobo en relación con el hombre, el ave con la mujer, o los cérvidos, según su sexo, en relación con ambos. Todos ellos, animales bien conocidos por el ibero en su entorno, lo que explica esa proximidad simbólica al reflejar una geografía real y propia.

En la cerámica vemos representada a la elite social al completo: varones y féminas, adultos y jóvenes, pero con una clara predilección por el varón adulto, guerrero y héroe. Su mayor presencia no es solo numérica, sino que exhibe una mayor variedad temática y de asociaciones con todo tipo de fauna (doméstica, salvaje y fantástica). Su imagen es más variada y con más referencias que la de la mujer, en particular las espaciales, que incluyen entornos humanizados y salvajes, míticos y sobrenaturales, pero también el hábitat y el hogar a través de animales domésticos. Incluso se da la paradoja de que la mujer no aparezca relacionada con fauna doméstica, cuando es la guardiana del hogar y del *oikos* familiar. Por el contrario, caballo, perro o buey concretan acciones y definen roles masculinos, planteando indirectamente el dominio del varón sobre los espacios familiar y local. Es significativo que ese control se simbolice mediante alusiones sugeridas por animales y no de un modo explícito, en lo que parece una exposición de principios que deja un cierto espacio para la mujer, cuya imagen sí se sitúa, deliberadamente, en el interior de la vivienda, como tejedora.

La prevalencia de la imagen del hombre se muestra también en escenografías en las que el varón tiene un largo proceso de socialización y aprendizaje, en ciclos que constan de varias hazañas en las que controla y caza diferentes animales, unas veces domésticos (Liria, fig. 2), otras salvajes (Alcoy, fig. 2), en lo que es otra demostración de su dominio, sea del interior habitado o de la naturaleza agreste del exterior.

Sin embargo, no conocemos un friso historiado semejante para la mujer. De hecho la imagen de la joven en tránsito a la adultez (fig. 15, fgtos. posiblemente de Edeta) es la misma que la de la propia mujer adulta (fig. 15, placa de Alcoy): la tejedora.

Por otro lado, la mujer nunca se asocia directamente a animales peligrosos. A excepción de un carnívoro local, el lobo, en la joven del fragmento de la Cueva de Salchite (si aceptamos que se trata de una oficiante y no de la diosa). Con lo que llegamos a uno de los temas nucleares, el mundo femenino volcado en el ritual y la religión.

Y es que el equilibrio varón/fémica se define en lo sagrado, en el inaprensible e insondable medio de lo sobrenatural, una situación frecuente en la mayor parte de las culturas. Allí actúa una diosa de la tierra y la naturaleza que engendra vida y riqueza, cuida y legitima la descendencia y el linaje, protege al guerrero y le guía al Más Allá, cualidades de la diosa que se transfieren simbólicamente a la mujer de la aristocracia como parte de su patrimonio (Aranegui 1996; Grau, Olmos y Perea 2008). En paralelo, la vida pública de la fémica está ligada al rito sacro y cívico, acompañando al hombre con su música en el ceremonial y jugando un papel esencial en la liturgia. Es decir, en aquellos momentos en los que, directa o indirectamente, comparece la religión y su presencia es necesaria para reproducir y reinstaurar el orden social, requiriendo al orden sobrenatural que emana de la divinidad (Pedregal 1999).

Desde luego el papel de la fémica, como sacerdotisa y extensión de la diosa, eleva su posición a un papel nada desdeñable desde el siglo IV a.C., como se deduce de la abundancia de sus imágenes en escultura de piedra o bronce de necrópolis y santuarios (Aranegui 1996; Díaz-Andreu y Tortosa 1998: 117; Izquierdo 2007: 257). Las fuentes escritas y arqueológicas también sugieren esa relevancia en las alianzas políticas matrimoniales, la dote y la herencia (Chapa y Pereira 1991). Aunque fragmentarias, las damas edetanas (fig. 14), la

sedente de Alcoy, situada a un nivel superior entre dos varones, en un cortejo, aunque interpretada también como la imagen de la diosa (Griñó 1987); y la cierta equidad que reflejan la pareja edetana a caballo (fig. 17) o las oferentes del Cerro de los Santos (Albacete) van en esa misma dirección, desde la que no se puede descartar que la filiación de los linajes aristocráticos fuera matrilineal o al menos cognaticia, como se infiere de la lectura espacial concéntrica de la necrópolis de Baza (Ruiz, Rísquez y Hornos 1992).

El dimorfismo sexual de algunos animales es otro punto de interés. No es algo fortuito. Cada sexo presenta acciones y referencias cargadas de significado de género. Unas veces la especie tiene formas externas fácilmente reconocibles, como la cornamenta, pero cuando no posee esa categoría de atributos, el pintor recurre a la representación del sexo o las mamas para dejar claro ante qué estamos. Es el caso de la conversión de la esfinge en un animal macho en Corral de Saus. De haber sido una hembra hubiera transformado el ámbito femenino en la representación de lo maléfico y en víctima de un acto sangriento. Situación probablemente impensable, dada la total ausencia de adversarios femeninos en combates en la iconografía ibérica, ya sean reales o míticos, lo que sí conocemos en culturas vecinas (Medusa y otras en Grecia o Roma). En la Iberia prerromana, la mujer aparece siempre como compañera y protectora del guerrero y del héroe, no como su antagonista.

La excepción puede estar en el vaso de *Valentia* y en la posible identificación femenina del ser híbrido representado, con lo que habría que abrir para él un espacio específico por su singularidad iconográfica y su especificidad en cuanto a los valores de género que sugiere, así como por su datación muy tardía, su contexto espacial -una ciudad romana- y las incógnitas que podemos tener sobre la personalidad y filiación cultural de su comitente. En todo caso, tendríamos que unirlo a los ejemplos que vienen a continuación, como una evidencia más de los cambios ideológicos y sociológicos del final del iberismo.

Porque en esta época tardía algunos iconos plantean realidades complejas sobre la adscripción de ciertos valores a un género u otro. Contamos con un ejemplo sumamente expresivo en la escultura del siglo II a.C. de la loba de Baena (Córdoba). Ésta sostiene un herbívoro entre sus garras mientras da de ma-

mar al lobezno. Ha cazado y sujeta a su víctima, mira al espectador con las fauces abiertas, es un animal salvaje y amenazante. Su imagen sitúa valores permanentemente asociados al guerrero -fiereza, caza, violencia- no ya en la esfera femenina sino en la de la maternidad, en una dialéctica que está relacionada, asimismo, con las ideas de la vida y la muerte (Mata *et alii* 2014: 216). En otros contextos del Mediterráneo, este tipo de intercambio de los valores simbólicos de género se interpreta como el reconocimiento recíproco de la *virtus* y retoma la cuestión del relevante papel social y cultural de la mujer en ciertas sociedades de la Antigüedad (Colovicchi 2006: 298).

Un argumento similar está latente en la urna de ‘el lobo y la loba’ (fig. 20) de Elche de la Sierra (Albacete). La sexualidad engendra-

dora está bien expuesta en ambas figuras, de las cuales la de la loba con sus grandes mamas alude de nuevo a la maternidad y la crianza.

Ambos casos nos muestran cómo la sociedad ibérica más tardía aborda la posición del varón y la mujer de la elite, pues bajo ellos subyace una concepción sobre la ambivalencia del ser humano, sea hombre o mujer, y diluye los límites de los valores socio-culturales de género. El recurso a la metáfora animal puede interpretarse como la imposibilidad de exponer este ideario de un modo explícito, con la propia figura de la mujer, tal vez porque se estaría bordeando lo socialmente admisible, cerca de subvertir el ideal del orden establecido que invariablemente muestran y reafirman las escenas pintadas, en las que el varón y la fémina presentan esferas diferentes y complementarias.



Figura 20. Vaso de ‘el lobo y la loba’, Elche de la Sierra, Albacete (Lillo 1988).

Pero tengamos también en cuenta que la relación de las féminas con carnívoros tiene un sentido religioso y ritual, por lo que cabe un argumento añadido: que estemos ante un modo de evocar el poder y la pertenencia de una mujer a la clase dominante, a través de elementos que aluden tanto a la excelencia del guerrero como a la diosa. De ahí que no debe ser casual que los dos ejemplos citados representen lobos y lobas. Si nos acercamos a la escultura en piedra vemos ese mismo tipo de alusión en los tronos de las damas sedentes, cuyas patas acaban en garras, como las de los grandes carnívoros contra los que se bate el héroe y que definen el universo del varón (Ruiz y Molinos 2007: 174 y ss.). Estos medios expresivos podrían contener, por tanto, un mensaje sobre el papel social de la aristócrata y sobre la representación solemne de la autoridad y la potestad. Una manera de concretar una forma de entender las relaciones de poder entre los miembros de la elite.

Paralelamente delatan mutaciones ideológicas que manifiestan una mayor permeabilidad en el pensamiento político dominante y en el tejido social. No en balde, nos hallamos en un momento en el que las emergentes *po-leis* indígenas se estaban asentando, con los consiguientes cambios que conllevaría la nueva vida urbana. En esos contextos, aun siendo ciudades de dominio aristocrático, sería posible un relativo mayor dinamismo social que en periodos anteriores, con la ampliación y mayor integración del cuerpo social dominante y la articulación de nuevas formas en las relaciones clientelares, más adecuadas a la nueva situación. Sin desestimar el papel que jugara la conquista y asentamiento paulatino de Roma en estas fechas, dada la cronología tardía de los ejemplos, pues sin duda el dominio de la *Urbs* conllevó una necesaria reubicación socio-política de las elites locales y del conjunto de la sociedad respecto a la administración romana.

Como recapitulación, comentar que la imagen de la mujer ha sido valorada globalmente ya en los años noventa del siglo XX, desde la reinterpretación de *Edeta* que hizo un equipo de la U. de Valencia, cuyas conclusiones permanecen vigentes: la mujer destaca como centro de los valores del *oikos*. Es noble, madre y esposa, y participa del ritual, la música y la danza. Es la garante del hogar, del linaje y del guerrero, y base de la reproducción del modelo de sociedad. Se erige en el centro de la vida religiosa, proyectándose en el rito, de modo que su imagen pasa a ser una prolongación de la de la diosa (Aranegui 1996 y 1997b).

En cuanto al mundo del varón aristócrata que refleja la cerámica pintada, su mayor abundancia y variedad se abre a más matices. Es fundamentalmente profano, plagado de retos y proezas dentro y fuera del ámbito local, que enmarcan un camino vital donde se subrayan diferentes formas de violencia y, por ende, de una manera de ejercitar el poder. La mayoría de las imágenes contribuyen a su propio refrendo, como la idea del retorno tras una victoria en el combate o de la obtención de un trofeo en la caza, o en el control y apropiación de determinados animales domésticos con gran valor icónico (buey, caballo) y, por extensión, de las áreas del núcleo familiar relacionadas con actividades económicas y la propiedad.

Esa visión del varón se proyecta tanto sobre el joven como sobre el adulto. Sobre el joven en sus ritos de tránsito, en pruebas que demuestran su valor y capacidad para incorporarse al grupo de los guerreros, ya sea en espacios domesticados o silvestres, como se deriva de los animales que se incluyen en los frisos pintados (recordemos los diferentes casos de Liria y Alcoy). Y sobre el guerrero adulto a través de un ideario de auto-exaltación, en el que se convierte en un protagonista único que transita por espacios poblados por fieras fabulosas. Allí un episodio extraordinario, un combate sobrehumano y memorable, le convierte en paladín, en salvaguarda de la comunidad, la cual se identificará y construirá una parte de su identidad en torno a él, transmutado en héroe y antepasado apical, origen del linaje o linajes dominante/s.

Cabe pensar que la legitimidad del poder del aristócrata deriva del mito y del pasado heroico, que actúa como refrendo. Mientras que la de la aristócrata procede de su cercanía, casi identificación, con la divinidad femenina. Sin embargo, en esa dialéctica entre hombre/mujer

y profano/religión, las cerámicas con decoración figurada permiten evaluar más cambios.

Al comienzo del apdo. 6 vimos que las escasas imágenes de mujeres ‘reales’ tienen una datación inicial (siglo III a comienzos del II a.C.). Las encontramos en los vasos de ‘la danza bastetana’ y de ‘la sítula’, los dos de toda la cerámica ibérica en los que mejor están representadas, con varias figuras que encarnan una colectividad jerarquizada, que comparte espacios junto al varón. Ambos proceden del templo. Solo hay otra urna completa en *Edeta* con la imagen de una fémica, la de la ‘danza con música’ del dpto. 41, un espacio que se interpreta como una sala de reunión y culto, o la capilla doméstica de una gran vivienda aristocrática (Bonet 2010). Y en Alcoy, el recinto sacro es ‘compartido’ por el varón en su ciclo iniciático, la fémica música, y las que acompañan a la diosa de terracota. Se refleja un ambiente en el que el guerrero comparte con la mujer el ceremonial y los espacios de culto.

Por el contrario, en el momento más tardío -mediados del siglo II y siglo I a.C.- no se documenta la figura femenina ni en *Azaila* ni en los yacimientos de Valencia, Alicante, Albacete o Murcia. Las únicas representaciones probables (*Ilici* y *Moratalla*) son ambiguas, a medio camino entre la fémica humana y el personaje sacro. Y en *Ilici*, no se refleja a la mujer sino a la diosa; al mismo tiempo que el varón recrea para sí un nuevo ámbito sagrado propio con el *Despotes hippon* (fig. 19), que traslada la esfera masculina del mito a la religión, apuntalando al varón con un nuevo respaldo ideológico que no sólo le permite participar de ciertas características de la divinidad, como héroe, sino que le convierte en parte integrante del hecho divino (Santos 2014). En la misma dirección apuntan los personajes con palmas y rodeados de conejos, símbolos de la diosa, representados en unos rituales en los que la mujer no parece participar. Estos datos sugieren un apoderamiento de una parte del espacio religioso por el hombre, en un momento en que la sociedad ibérica se está reestructurando en torno al dominio romano.

La pintura figurada sobre cerámica ibérica de época helenística describe una sociedad cambiante y dinámica con una riqueza de matices, sobre el modo de entender el modelo de sociedad, como no se da en ningún otro conjunto de imágenes autóctonas, tanto antes como después de que Roma comience a ejercer su control en *Iberia*, a partir de entonces *Hispania*.

Referencias bibliográficas

- Albertini, E. (1906): Fouilles d'Elche, *Bulletin Hispanique*, VIII, Burdeos: 333-362.
- Albertini, E. (1907): Fouilles d'Elche (suite), *Bulletin Hispanique*, IX, Burdeos: 109-130.
- Almagro, M. (1997): Lobo y ritos de iniciación en Iberia. *Iconografía ibérica e iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura*, (R. Olmos y J. A. Santos eds.), UAM, Madrid: 103-128.
- Aranegui, C. (1996): Signos de rango en la sociedad ibérica. Distintivos de carácter civil o religioso, *Revista de Estudios Ibéricos*, 2, Madrid.
- Aranegui, C. (1997a): La sociedad ibérica vista a través de las imágenes sobre cerámica de Llíria, *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, (C. Aranegui ed.), Cátedra, Madrid.
- Aranegui, C. (1997b ed.): *Damas y caballeros en la ciudad Ibérica*, Cátedra, Madrid.
- Aranegui, C. (1999): Personaje con arado en la cerámica ibérica (ss. II-I a.C.). Del mito al rito, *Pallas*, 50, Mélanges C. Domergue, PUM, Toulouse: 109-120.
- Aranegui, C. (2008): La prevalencia de representaciones femeninas. El caso de la cultura ibérica. *Arqueología y Género. I Reunión Internacional de la UAM* (L. Prados y C. Ruiz ed.), Madrid: 205-223.
- Bonet H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Llíria. La antigua Edeta y su territorio*, S.I.P., Valencia.
- Bonet H. (2010): Ritos y lugares de culto de ámbito doméstico. *Debate en torno a la religiosidad protohistórica* (T. Tortosa, S Celestino ed.) *Anejos del Archivo Español de Arqueología*, LV, CSIC, Madrid: 177-202.
- Bonet, H.; Soria, L.; Vives, J. (2011): La vida en las casas. Producción doméstica, alimentación, enseres y ocupantes. *La Bastida de Les Alcuses (1928-2010)*, (H. Bonet y J. Vives eds.), Valencia: 139-176.
- Cátedra, M^a. (2003): Los símbolos desde la Antropología social. *Arqueología e Iconografía. Indagar en las imágenes*, (T. Tortosa y J. A. Santos eds.), CSIC, Roma.
- Chapa, T. (1985): *La escultura ibérica zoomorfa*, M^o de Cultura, Madrid.
- Chapa, T. (2005): Espacio vivido y espacio representado: las mujeres en la sociedad ibérica. *Historia de las mujeres en España y América latina, I*, Madrid.
- Chapa, T.; Pereira, J. (1991): El oro como elemento de prestigio social en época ibérica, *Archivo Español de Arqueología*, 64, CSIC, Madrid: 23-35.
- Colominas, J. (1944): La necrópolis ibérica de Oliva (provincia de Valencia), *Ampurias*, VI, Barcelona: 155-160.
- Colovicchi, F. (2006): Lo specchio e lo strigile. Scambio dei simboli e scambio fra i sessi. *L'immagine antique et son interprétation* (F. H. Massa-Pairault ed.), Roma: 277-300.
- Díaz-Andreu, M.; Tortosa, T. (1998): Gender, symbolism and power in Iberian societies. *Historical Archaeology. Back from the Edge*, (P. Funari y S. Jones eds.), Londres: 99-121.
- Douglas, M. (1998): *Estilos de pensar*, Gedisa, Barcelona.
- Fuentes, M. (2006): Propuesta de definición del estilo pictórico de La Serreta (Alcoi, Concentaina, Penàguila, Alacant), *Recerques del Museu d'Alcoi*, 15: 29-74.
- Fuentes, M.; Mata, C. (2009): Sociedad de los vivos, pesar de los muertos, *Saguntum*, 41, Valencia: 59-93.
- García Cano, M.; Page, V. (2004): *Terracotas y vasos plásticos de la necrópolis de Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia)*, Monografías del M^o de Arte Ibérico del Cigarralejo, Murcia.
- García Cardiel, J. (2016): *Los discursos del poder en el mundo ibérico del Sureste (siglos VII-I a.C.)*, *Bibliotheca Praehistorica Hispana*, XXXII, CSIC, Madrid.
- González Alcalde, J.; Chapa, T. (1993): Meterse en la boca del lobo. Una aproximación a la figura del *car-nassier* en la religión ibérica, *Complutum*, 4, Madrid: 169-174.
- Grau, I.; Olmos, R.; Perea, A. (2008): La habitación sagrada de la ciudad ibérica de La Serreta, *Archivo Español de Arqueología*, 81, Madrid: 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 (siglos III a.C. – I d.C.)*, (T. Tortosa ed.), CSIC, Mérida.
- Griñó, B. (1987): Aproximación a la iconografía de las divinidades femeninas de la Península Ibérica en época prerromana, *Revue des Études Anciennes*, LXXXIX, Burdeos.
- Izquierdo, I. (2000): *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares estela*, Trabajos Varios del SIP, 98, Valencia.

- Izquierdo, I. (2003): Seres híbridos en piedra: un recorrido a través del imaginario de la muerte en Iberia. *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos*, (I. Izquierdo y H. La Meaux ed.), Casa de Velázquez, Mº de Cultura. Madrid: 261-289.
- Izquierdo, I. (2006): La colección de exvotos ibéricos femeninos del Museo Valencia de Don Juan: gestualidad y género. *Exvotos Ibéricos I. El Instituto Valencia de Don Juan, Madrid*, (M. Moreno ed.), Jaén: 117-148.
- Izquierdo, I. (2007): Arqueología de la Muerte y sociedad: una visión de género en la cultura ibérica, *Complutum*, 18, Madrid: 247-261.
- Izquierdo, I.; Pérez Ballester, J. (2005): Grupos de edad y género en un nuevo vaso del Tossal de Sant Miquel de Lliria (València), *Saguntum*, 37, Valencia: 85-103.
- Langdon, S. (2008): *Art and identity in Dark Age Greece (1100-700 BC.)*, CUP, Cambridge.
- Lévi-Strauss, C. (1964): *El pensamiento salvaje*, FCE, Méjico.
- Lillo, P. (1983): Una aportación al estudio de la religión ibérica: la diosa de los lobos de la Umbria de Salchite, Moratalla (Murcia), *XVI Congreso Nacional de Arqueología.*, Zaragoza: 769-788.
- Lillo, P. (1988): Una pareja de lobos en la cerámica pintada ibérica, *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 4, Murcia: 137-147.
- Maestro, E. (1989) *Cerámica ibérica decorada con figura humana*, Monografías Arqueológicas, 31, Universidad de Zaragoza, Zaragoza
- Mangas, J.; Myro, M. (2003) (ed.): *Testimonia Hispaniae Antiqua III. Medio físico y recursos naturales de la Península ibérica en la Antigüedad*, Madrid.
- Marín, M. C.; Horn, F. (2007) (ed.): *Imagen y culto en la Iberia prerromana: los pebeteros en forma de cabeza femenina*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Mata, C. (2014) (ed.): *Fauna ibérica. De lo real a lo imaginario (II)*, S.I.P., 117, Valencia.
- Mata, C.; Badal, E.; Bonet, H.; Collado, E.; Fabado, J.; Fuentes, M.; Izquierdo, I.; Moreno, A.; Ntinou, M.; Quixal, D.; Ripollés, E.; Soria, L. (2007), De lo real a lo imaginario. Aproximación a la flora ibérica durante la Edad del Hierro, *Anales de Arqueología Cordobesa*, 18, Córdoba: 93-122.
- Mata, C.; Bonet, H.; Collado, E.; Fuentes, M.; Izquierdo, I.; Moreno, A.; Prados, L.; Quesada, F.; Quixal, D.; Ripollés, E.; Sanchís, A.; Soria, L.; Tormo, C. (2013): Fíbulas y género: de animales y hombres en la cultura ibérica, *Zephyrus*, LXXI, Salamanca: 173-195.
- Mata, C.; Soria, L. (2012): ¡Que viene el lobo! De lo real a lo imaginario: aproximación a la fauna ibérica de la Edad del Hierro. *Animales simbólicos en la Historia*, (R. García Huerta y F. Ruiz eds.), Síntesis, Madrid: 47-77.
- Menéndez, M. (1988) *La cerámica ibérica del estilo Elche-Archena*, U.C.M., Madrid.
- Molinos, M.; Chapa, T.; Ruiz, A.; Pereira, J.; Rísquez, C.; Madrigal, A.; Esteban, A.; Mayoral, V.; Llorente, M. (1998), *El santuario heroico de 'El Pajarillo', Huelma (Jaén)*, Jaén.
- Moneo, T. (2006): *Religio iberica. Santuarios, ritos y divinidades*, Academia de la Historia, Madrid.
- Olmos, R. (1987): Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste, *Archivo Español de Arqueología*, 60, Madrid: 21-42.
- Olmos, R. (1988-89): Originalidad y estímulos mediterráneos en la cerámica ibérica: el ejemplo de Elche, *Lucentum*, VII-VIII, Alicante: 79-102.
- Olmos, R. (1992): El surgimiento de la imagen en la sociedad ibérica. *La sociedad ibérica a través de la imagen*, (R. Olmos, T. Tortosa y P. Iguácel ed), Mº de Cultura, Madrid: 8-32.
- Olmos, R. (1998): Naturaleza y poder en la imagen ibérica. *Los Iberos. Principes de Occidente*, Barcelona: 147-158.
- Olmos, R. (2000-2001): Diosas y animales que amamantan: la transmisión de la vida en la iconografía ibérica, *Zephyrus*, 53-54, Salamanca: 353-378.
- Olmos, R. (2002): Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Ensayo de lectura iconográfica convergente, *Archivo Español de Arqueología*, 75, Madrid: 107-122.
- Olmos, R. (2010): La ninfa Ilike. *Debate en torno a la religiosidad protohistórica* (T. Tortosa y S. Celestino eds.), CSIC, Madrid: 49-63.
- Olmos, R. y Perea, A. (2004): La vajilla de plata de Abengibre. *La vajilla ibérica en época helenística*, (R. Olmos y P. Rouillard ed.), Casa de Velázquez, Madrid: 63-76.
- Olmos, R. y Tortosa, T. (2010): Aves, diosas y mujeres. *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá*, (T. Chapa e I. Izquierdo ed.), Mº de Cultura, Madrid: 243-258.

- Olmos, R. Tortosa, T. Iguacel, P. (1992) (ed.): *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Mº de Cultura, Madrid.
- Pachón, J.; Carrasco, J.; Aníbal, C. (2007): Realidad imitada, modelo imaginado. Revisión de las tradiciones orientalizantes en tiempos ibéricos, a través de la cratera de Atalayuelas (Torredelcampo, Jaén), *Antiquitas*, 18-19, Priego: 17-42
- Pedregal, A. (1999): Las mujeres y las tumbas de los mártires cristianos. *Pautas históricas de sociabilidad femenina. Rituales y modelos de representación* (M. Nash, Mª. J. la Pascua, y G. Espigado eds.), Cádiz: 59-70.
- Pedrosa, A. (2002): *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Medusa Ed., Madrid.
- Pérez Ballester, J. (1997): Decoración geométrica, vegetal y figurada: tres grupos de motivos interrelacionados. *Damas y caballeros en la ciudad Ibérica*, (C. Aranegui ed.). Cátedra, Madrid: 117-160.
- Pérez Ballester, J. y Mata, C. (1998): Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de Sant Miquel (Llíria, Valencia). *Los Iberos. Principes de Occidente*, Barcelona: 231-244.
- Pérez Blasco, M. (2012): El kalathos del gallo: una decoración simbólica singular en un vaso de Lucentum, *MARQ, Arqueología y Museos*, 5, Alicante: 133-155.
- Pérez Blasco, M. (2014) *Cerámicas ibéricas figuradas (siglos V-I a.C.)*. *Iconografía e Iconología*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante.
- Prados, L. (2007): *Mujer y espacio sagrado. Haciendo visibles a las mujeres en Época ibérica*, *Complutum*, 18, U.C.M, Madrid: 217-226.
- Prados, L. (2010): Tesorillos y depósitos votivos. Algunas reflexiones sobre su iconografía y significado, *Debate en torno a la religiosidad protohistórica* (T. Tortosa y S. Celestino ed.), CSIC, Madrid: 245-264.
- Prados, L.; Santos, J. A. (inédito): Fauna and metaphors of gender in painted pre-roman pottery from 3rd. to 1st. centuries BC. The cycle of male, *EEA 17th Annual Meeting*, 2011, Oslo.
- Ramos, A.; Ramos, R. (1990): *La cerámica ibérica de La Alcudia (Elche, Alicante)*, Instituto Juan Gil Albert, Alicante.
- Rísquez, C.; Hornos, F. (2005): Mujeres iberas. Un estado de la cuestión. *Arqueología y Género*, (M. Sánchez Romero ed.), Granada: 479-490.
- Rueda, C. (2008): La mujer sacralizada. La presencia de la mujer en los santuarios: lecturas desde los exvotos de bronce ibéricos. *Arqueología de las mujeres y de las relaciones de género*, (M. Sánchez ed.), *Complutum*, 18, Madrid: 227-235.
- Ruiz, A.; Molinos, M. (2007), *Iberos en Jaén*, Jaén.
- Ruiz, A.; Molinos, M. (2015): El conjunto escultórico de Cerrillo Blanco, Porcuna, *Jaén, tierra ibera. 40 años de investigación y transferencia*, (A Ruiz y M. Molinos eds.), Jaén: 67-84.
- Ruiz, A.; Rísquez, C. Hornos, F. (1992): Las necrópolis ibéricas en la Alta Andalucía. *Congreso de Arqueología ibérica. Las necrópolis*, (J. Blánquez y V. Antona, ed.), U.A.M., Madrid: 397-430.
- Ruiz, A.; Sánchez, A. (2003): La cultura de los espacios y los animales entre los príncipes iberos del sur. *Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes*, (T. Tortosa y J.A. Santos, ed.), L'Erma, Roma: 137-154.
- Sánchez Liranzo, C. (2008): El debate teórico en los estudios de Arqueología de Género y su incidencia en la Prehistoria. *Arqueología de Género, Primer Encuentro Internacional de la UAM*, (L. Prados y C. Ruiz eds.), Madrid: 43-60.
- Santos, J. A. (1996): Sociedad ibérica y cultura aristocrática a través de la imagen. *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, (R. Olmos ed.), Madrid: 115-130.
- Santos, J. A. (2003): La función de la imagen entre los iberos. *Arqueología e Iconografía. Indagar en las imágenes*, (T. Tortosa y J.A. Santos, ed.), L'Erma, Roma: 155-166.
- Santos, J. A. (2010): Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada, *Complutum*, 21, U.C.M., Madrid: 145-168.
- Santos, J. A. (2012): La representación de la muerte en la cerámica ibérica y el universo masculino. *La Arqueología funeraria desde una perspectiva de género, II Jornadas Internacionales de Arqueología de Género de la UAM*, (L. Prados ed.), Madrid: 299-316.
- Santos, J. A. (2014): Algunas cuestiones sobre identidad subyacentes en las imágenes ibéricas del 'domador de caballos'. *Diálogo de identidades. Bajo el prisma de las manifestaciones religiosas en el Mediterráneo*, (T. Tortosa ed), CSIC, Mérida: 147-158.
- Savio (2004): *Le uova di struzzo dipinte nella cultura púnica*, Academia de la Historia, Madrid.

- Tortosa, T. (1995): La ambivalencia de los símbolos vegetales: la cerámica ibérica de Elche (Alicante), *Primer Congreso de Arqueología peninsular*, vol. 6, Oporto: 287-294.
- 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.), Madrid: 145-162.
- Tortosa, T. (1997): Los signos vegetales en la cerámica ibérica de la zona alicantina. *Iconografía ibérica e iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura*, (R. Olmos y J. A. Santos eds.), UAM, Madrid: 177-192.
- Tortosa, T. (2001): La dialéctica con el Más Allá a través de una tumba ilicitana. *En el umbral del Más Allá. Una tumba ibérica d'Elx*, Elche: 29-45.
- Tortosa, T. (2004): Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de La Alcudia (Elche, Alicante). *El yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico*, (T. Tortosa ed.), CSIC, Madrid: 71-222.
- Tortosa, T. (2006): *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, Anegotes del AEA, XXXVIII, Madrid
- Uroz, H. (2007): El *carnassier* alado en la cerámica ibérica del Sureste, *Verdolay*, 10, Mº Arqueológico de Murcia, Murcia: 63-82.
- Uroz, H. (2012): *Prácticas rituales, iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Lezuza, Albacete)*, Universidad de Alicante, Alicante.
- Verdú, E. (2009): El jinete y el monstruo. Un oinokhóe ibérico decorado de Ifach, *Calp. Arqueología y Museo*, Alicante: 68-83.
- Verdú, E.; Olcina, M. (2012): Un fragmento de cerámica ibérica pintada del Tossal de Manises atribuido a Castillo del Río (Aspe), *MARQ, Arqueología y Museos*, 5, Alicante: 155-164.