

# ¿Mujer/divinidad?: 'Lo femenino' en la iconografía ibérica de época helenística

## *Woman/goddess?: The "feminine" in the iberian iconography from Helenistic Period*

Trinidad TORTOSA ROCAMORA

Escuela Española de Historia y Arqueología, CSIC. Vía di Torre Argentina, 18-3<sup>a</sup>. I-00186 Roma.  
tortosa@csic.it

Recibido: 20-10-2005  
Aceptado: 16-10-2006

### RESUMEN

*¿Mujer-divinidad? Bajo este binomio bascula la interpretación tradicional de la iconografía femenina de la cerámica ibérica, sobre todo, en el área alicantina y murciana. En esta intervención presentamos algunos de los escasos ejemplos que conservamos y subrayamos la presencia de 'lo femenino' que se convierte en una categoría cuyo campo semántico son determinados aspectos que han estado vinculados tradicionalmente a la psicología femenina.*

**PALABRAS CLAVE:** *Femenino. Código. Identidad. Mujer. Divinidad.*

### ABSTRACT

*Goddess - women? Under this binomial swings the traditional interpretation of feminine iconography of Iberic pottery, especially in south-east Spain: Murcia and Alicante. In this paper we present some of the few examples we have conserved and emphasize the presence of "feminine" that becomes a category whose semantic sense traditionally has been linked to aspects of feminine psychology.*

**KEY WORDS:** *Feminine. Code. Identity. Women. Goddess.*

Nos acercaremos a través de ciertos documentos materiales, entendidos estos como parte y elemento de visibilidad de los procesos sociales que cobran un rol fundamental a la hora de plantear el discurso de las identidades sociales en relación con la arqueología de género. Se trata de recipientes y fragmentos con decoración pintada procedentes de diversos yacimientos en los que intentaremos rastrear la relevancia de la imagen femenina y de la que observaremos, sobre todo, su lectura sacra. Sin embargo, cuando el personaje femenino aparece representado, la lectura ambigua bascula, en ocasiones, entre la posibilidad de interpretación de divinidad o personaje mortal, una lectura que adquiere dificultades, en primer lugar, por la presencia de una serie de concomitancias similares a ambas interpretaciones (el gesto, el vestido...) y, en segundo lugar, por la ausencia de determinados rasgos —como las alas, por ejemplo— que nos permitiría relacionar al personaje concreto con un ámbito antropomorfo. A nivel metodológico, quizás, la mayor dificultad de esta relación entre representación e interpretación estriba en poder leer el tránsito del elemento iconográfico a la interpretación del ámbito social femenino, sin el riesgo de caer en planteamientos presentistas. Estamos abocados, además, al discurso general de las influencias de una divinidad femenina que todo lo envuelve a través de su simbología, premisa ésta de la que partimos y que retomaremos al final de estas páginas.

Contamos, también, con referencias que de manera reiterada se han mantenido en estos encuentros, como es el rasgo de *invisibilidad* de la mujer en la historia; pero, sin embargo, paradójicamente parece que *lo femenino*, entendido el término como una serie de valores, de dimensiones vinculados directamente a la construcción social femenina, se encuentra, se intuye y se puede leer habitualmente en los textos e imágenes de la antigüedad. Algo similar ocurre también en el código iconográfico que parece estructurar el imaginario de los recipientes del área contestana que hemos analizado (Tortosa 2004, 2006). En este sentido, el contexto mediterráneo nos ofrece ejemplos en los que la condición masculina se apropia de rasgos psicológicos, vinculados tradicionalmente al ámbito femenino, de manera que *el otro* masculino complementa su condición<sup>1</sup>. Otras veces, es el matiz de cualidad de algún rasgo como el de la belleza femenina el que pondera y enfatiza la diferencia entre la cualidad de la belleza ‘divina’ o ‘humana’ en un personaje<sup>2</sup>.

Pero, volviendo al contexto ibérico que nos ocupa, diremos que la iconografía vascular del área contestana nos aporta, en general, una escasa información social y un escaso o inexistente contexto arqueológico lo que dificulta más si cabe su lectura. Así, veremos algunos ejemplos con la presencia de personajes femeninos y singulares que proceden de contextos de hábitat, de lugares sacros o de contextos indefinidos localizados en las áreas alicantina y murciana.

El código iconográfico al que pertenecen los signos vegetales y las escenas ilicitanas que veremos poseen un marcado carácter femenino; un carácter femenino abocado al terreno de alguna divinidad o divinidades que se esconde tras la simbología de esa pintura sobre cerámica; de la que no conocemos el nombre pero que acoge y envuelve todas las representaciones que encontramos en las áreas alicantina y murciana, principalmente. El atributo alado aparece por doquier, en las rosetas que se convierten en aladas, en los rostros femeninos; aparecen incluso de manera exenta. Pero, lo que nos interesa: la imagen de la *mujer* explícitamente no se representa, como veremos, salvo en algún caso aislado que no supone una norma establecida y reiterativa dentro de este código de representación vascular. Sin embargo, el hilo subliminal que teje esa estructura de representación sí nos muestra que lo que se oculta detrás de las representaciones, sobre todo, de signos vegetales que aluden a ‘lo femenino’ y de los signos zoomorfos, es una divinidad femenina que se manifiesta a través de la simbología; una simbología que nos transmite unas connotaciones femeninas —*lo femenino*— a través de una terminología, usada en la descripción de las imágenes repleta de exuberancia, fecundidad, ánodos, epifanía, etc. que son elementos —no exclusivos— pero sí parlantes de las divinidades femeninas y, por tanto, son elementos de ese lenguaje iconográfico-simbólico que se utiliza en un territorio específico.

En este ambiente ilicitano, La Alcudia (Elche, Alicante), lugar conocido por estas espléndidas pinturas sobre recipientes cerámicos y de la que hemos hablado en diversas ocasiones (Tortosa 2004), sólo queremos destacar que sus representaciones femeninas (de cuerpo entero-vinculada formalmente con una *Tanit* púnica, (cf. vaso 11, fig. 91 o los rostros como los del vaso 22, fig. 96 del gran cálato o de las tacitas imitación de paredes finas, vasos 121 y 125, figs. 125 y 126 [Tortosa 2004]) se vinculan con personajes divinos; en ocasiones, con una formal-

zación más híbrida (cf. vaso 22 en Tortosa 2004), en otras de manera más antropomorfizada (cf. vaso 74 y 125 en Tortosa 2004), dependiendo de que el tipo de composición pictórica del recipiente corresponda al estilo I o II ilicitanos. Sin embargo, en todas las composiciones vegetales de estos vasos es donde exuberancia y fecundidad aparecen como cualidades de la composición pictórica vinculadas al cuadro de referencia femenino.

Nos detendremos en una escena de la Alcudia en la que encontramos un personaje femenino que se muestra de puntillas, con el rostro y el cuerpo representados frontalmente y los pies de perfil (Fig. 1). Su brazo izquierdo se encuentra pegado al cuerpo por lo que, es muy probable, que se trate de la última figura de un grupo que realiza, quizás, alguna danza ritual. El resto de participantes quedaría representado a la izquierda de la escena desafortunadamente hoy desaparecida, aunque se observa restos de una mano. La figura con vestido decorado con trazos paralelos, al *estilo ilicitano*, (cf. vaso 5, fig. 88 en Tortosa 2004) en los que este tejido aparece tanto en figuras femeninas como masculinas hace referencia, en nuestra opinión, a unos personajes de la comunidad que participan vestidos de



**Figura 1.-** Detalle de tinaja con representación de personaje femenino rodeada de elementos zoomorfos y vegetales (La Alcudia, Elche).

esa manera en un acontecimiento relevante: festivo, de lucha, etc. El personaje viste túnica que le llega prácticamente hasta los pies y que se ciñe por debajo del pecho, a la manera helenística. La figura, además, indica movimiento tal como se intuye, no sólo porque presenta los pies de puntillas, sino también por la desigualdad que ofrecen los pliegues de la falda y la parte central del vestido.

Otro rasgo original de esta figura son los arboles de la cara y el mentón que se pinta, como en los ejemplos que veíamos en los rostros divinos que surgen de la tierra (cf. vaso 22 en Tortosa 2004), bajo las asas del recipiente. Alrededor de nuestra figura, los animales –aves y peces– participan en esta representación siempre presidida por rosetas –dispuestas en este caso junto al brazo derecho del personaje– como símbolo de la divinidad femenina. Quizás, hace referencia a una *mujer* en una escena de danza representada en la Alcudia. Pero, se trate de una mujer o de una divinidad –según opinión de diferentes autores– lo relevante es que la escena presenta, nos ofrece siempre unos matices de ritualización, de simbología muy marcados.

Podríamos pensar ante esta escasez de representaciones ‘sociales’ que, quizás, el ‘otro’, el elemento masculino pudiese tener más relevancia iconográfica. Pero, tampoco es así; la iconografía conservada no evidencia un especial interés por el elemento masculino, ese ‘otro’ iconográfico. El verdadero elemento aglutinador y de referencia es el componente vegetal, un elemento fitomorfo de connotaciones femeninas, que se dispone de forma ordenada y sistemática en todos los recipientes grandes, medianos y pequeños analizados. Los rasgos, los adjetivos que utilizamos para calificar las peculiaridades de estos elementos nos devuelven al *género femenino* y a su manera de mostrar esa construcción social femenina a través de la imagen, ya que esas imágenes representan una parte, mínima quizás, de su mundo ideológico pero una parte con la que contamos para descifrar algo de ese pasado. El elemento vegetal aparece en todos los recipientes grandes o pequeños en el estilo I ilicitano, donde la carga simbólica y la reiteración de fórmulas iconográficas repetidas continuamente, pasan al estilo II en el que las influencias y modas romanas se manifiestan en una reducción de tamaño y mayor variedad en los tipos vasculares. En el terreno iconográfico asistimos a un proceso de esquematismo en las composiciones y en los signos pero que conserva, en nuestra opinión, el mensaje del estilo I ilicitano



**Figura 2.-** a.- Fragmento de cerámica procedente de las Puertas de San José (Cartagena, Murcia). b.- Fragmento de cerámica con representación femenina procedente de la Cueva de la Nariz (Moratalla, Murcia).

y, en el que se continúa transmitiendo los valores de la presencia de la divinidad femenina.

Pero, además de estas representaciones hallamos unos ejemplos particulares, singulares que corresponden a una temática específica y única en cada uno de los ejemplos que veremos a continuación. En el fragmento descontextualizado (Fig. 2a) de las Puertas de San José (Cartagena, Murcia), encontramos el busto de un personaje con el rostro frontal y con el brazo, que se conserva extendido, doblado a la altura del codo y con la palma de la mano abierta. Viste también un traje decorado con líneas que discurren en vertical por todo el tejido y también ceñido por debajo del pecho al estilo helénico. Este tipo de atuendo lo veíamos claramente representado en los personajes masculinos y femeninos ilicitanos (cf. vasos nº 2 y 5 en Tortosa 2004) aunque allí la delicadeza y regularidad del trazo producían una sensación distinta. El personaje parece surgir de un elemento vegetal y de él se indican las orejas y, de manera muy tosca, los zarcillos vegetales que, en los rostros ilicitanos, vemos pintados a ambos lados de la cara. Pero, como

siempre, *el personaje divino*, en este caso, no surge en soledad, sino que aparece con toda su cohorte de rosetas, zarcillos y animales, y donde a pesar de la tosca representación de algunas de sus formas, podemos identificar uno o dos conejos junto a la cabeza. Este fragmento se ha asociado habitualmente a las imágenes de las epifanías de divinidades femeninas ilicitanas relacionadas con un ambiente zoomorfo y vegetal (Olmos 1987: 22-23), en una cronología, de fines del s. II o, quizás, mejor del s. I a.C.

A continuación presentamos este singular ejemplo de la Cueva de la Nariz en Moratalla (Murcia) –Fig. 2b–, documentado como apuntó Lillo (1983) junto a fragmentos de cerámica campaniense A y B y otros de ánforas Dressel I (s. II-I a.C.). En el contexto de la cerámica ibérica no podemos entender esta escena como una superposición de planos, sino que debemos acercarnos a ella de manera analítica: dos lobos se disponen en metopas, a la izquierda de la imagen mientras que un pequeño y esquemático árbol se representa junto a un personaje femenino, principal en esta imagen con las caderas desarrolladas, bien indicadas. El personaje con el rostro de frente está silueteado: los ojos, los dientes, la nariz son pequeños espacios sin pintar, al igual que la indicación de la diadema de la frente. A la altura de la cadera hay una zona estrecha en resalte, simulando, quizás, el cinturón. A la altura del pecho, encontramos el signo estrellado de seis puntas que debe responder a la esquematización de la flor que vemos representada en algunas terracotas ibicencas o en la divinidad *Tanit* del conjunto escultórico del Parque Infantil de Tráfico o en el vaso que veíamos al principio (Olmos *et al.* 1992: 148, p. 88,1 y 2; Tortosa 1996). Los pies de la figura están de puntillas sobre un elemento rectangular, interpretado como un brasero por González y Chapa (1993) con unas llamas en la parte superior; aunque otros autores (Lillo 1983: 774) lo leyeron hace ya algunos años como escabel. La figura presenta los brazos levantados y abiertos. Sus manos acaban en cabezas de lobo con las patas delanteras<sup>3</sup> que cuelgan de sus brazos, al igual que las imágenes que vemos en tres fragmentos ilicitanos. Dos pequeñas y alargadas alas surgen de sus hombros. A su derecha, observamos parte de unas aves.

El personaje, volviendo a uno de los temas que apuntamos al principio de estas páginas, se ha interpretado como una divinidad, tipo diosa-madre (Lillo 1983) o como iniciada que desea adquirir los

rasgos de los lobos en los que terminan sus brazos (González y Chapa 1993). Apoya la primera propuesta dos atribuciones que, a veces, indican atributos de divinidad en el caso ilicitano y que aquí, tal vez, nos podrían aproximar a ese significado: la representación frontal del rostro<sup>3</sup>, la roseta en su cuerpo y las alas surgiendo de los hombros.

Entre las diversas lecturas que se han realizado de este personaje, tanto como divinidad o como iniciada no acabamos de definirnos por ninguna; sí nos gustaría destacar el carácter de terror, de fealdad que intuitivamente nos llevarían a vincular este tipo de escenas con un espacio infraterrenal, desde luego, poco definido en el ámbito ibérico pero que, pensamos que debía estar presente en la imaginaria ibérica.

No parece, por tanto, existir un deseo de autorepresentación ni de manera individual ni de forma social, en forma de grupo, algo que sí parece latente en los personajes de las composiciones vasculares de Sant Miquel de Lliria (Valencia) cuyo código iconográfico parece apuntar otro tipo de matices. Encontramos, por tanto, espacios vegetales vinculados a la lectura de una divinidad femenina, con

su presencia simbólica vegetal que todo lo impregna y que se reitera una y otra vez llegando a perdurar hasta el s. I d.C. en la Alcudia, conservando en nuestra opinión, hasta entonces ese mismo sentido semántico que indicamos (Tortosa 2004).

De cualquier manera y para entender la presencia del elemento femenino, es fundamental hacer referencia al sentido que los diferentes códigos iconográficos vasculares adquieren en el área que estamos tratando. En las Figs. 3 y 4 ofrecemos una representación gráfica de dos códigos iconográficos diversos y estructurados a partir de los ejemplos analizados en la Alcudia (Elche, Alicante) y en los casos algo anteriores de Sant Miquel de Lliria (Valencia) y que presentamos para aproximarnos al carácter de la lectura social en ambos sistemas.

Debemos enfatizar, además, que desde la perspectiva social, el apogeo de estas manifestaciones pictóricas deben responder, como comentamos en otras ocasiones (Tortosa 2004a, 2006), a manifestar algunos exponentes de identidad de una comunidad concreta; desarrollada en un espacio social con rasgos urbanos. La Alcudia, en el área alicantina, o

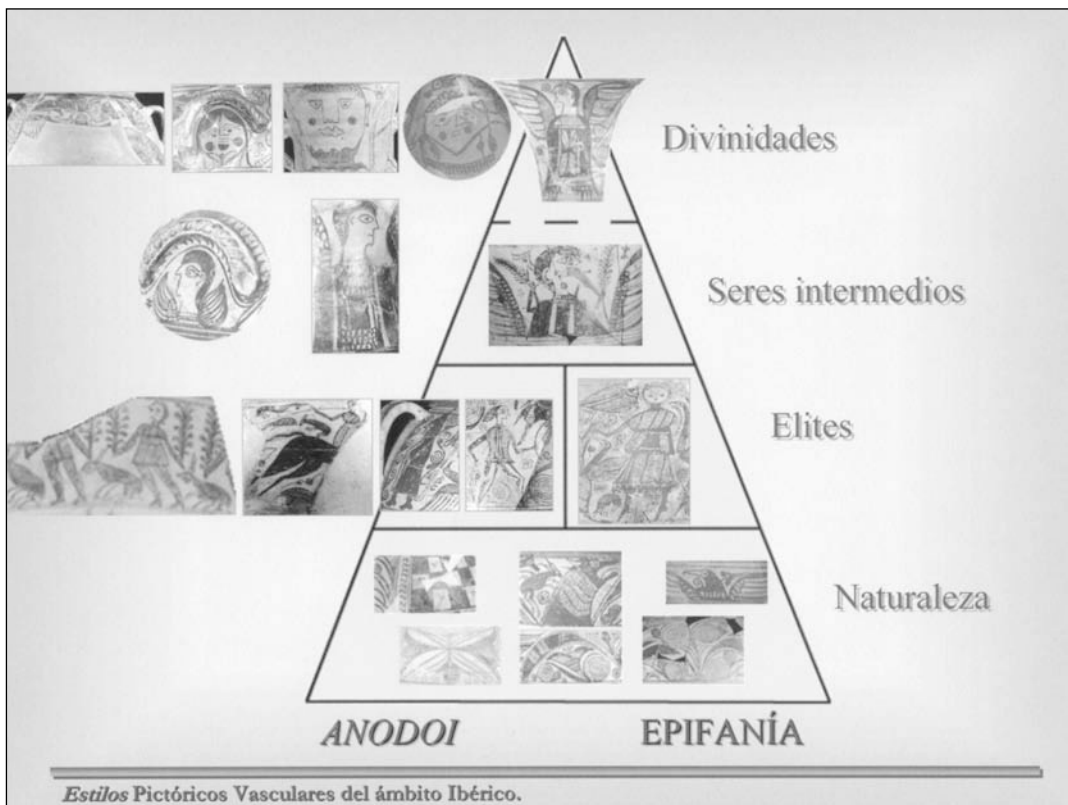


Figura 3.- Representación gráfica del código iconográfico de la Alcudia (Elche, Alicante).

San Miquel de Lliria en Valencia, configuran con sus propios matices dos códigos iconográficos.

Bien es verdad que el material de la Alcudia nos ofrece una diacronía, una evolución hasta un momento más tardío que podemos llevar en nuestra opinión hasta el s. I d.C. Sin embargo, las pinturas de Sant Miquel, nos llevan a un período de tiempo más limitado (segunda mitad s. III-II a.C.).

En la Alcudia esas imágenes se pueden desgarnar sintéticamente en tres niveles: una cúspide que estaría presidida por signos como los rostros frontales con arboles o las figuras femeninas aladas que, representadas de manera individual, marcarían o influirían de alguna manera en el resto de los niveles que componen la imagen y definirían el espacio *divino* de este código iconográfico. El segundo nivel marcado corresponde a un grupo de seres intermedios cuya función, atendiendo sobre todo al aspecto de 'ser alado' de algunos personajes, se situaría en la franja intermedia entre el ámbito divino y humano. El tercer elemento de esa jerarquía se refiere a las elites; de género masculino y femenino, con escasa representación en el repertorio y que

tiene que ver, en los personaje masculinos, con escenas de lucha de infante con lobo (cf. vaso 5, fig. 88 en Tortosa 2004) o las femeninas como las que comentamos *supra*. El cuarto y último nivel, alojado en la base de la pirámide, está formado por ese gran y amplio concepto de la Naturaleza con representaciones fitomorfas, sobre todo, y zoomorfas que expresan mayoritariamente dos rasgos fundamentales de este código: el ánodos y la epifanía; dos aspectos que componen toda la estructura compositiva de las representaciones y que se vincularía directamente con la cúspide de la pirámide que veíamos y con este concepto representado de Naturaleza cíclica. La esencia de este código basado sobre todo en las representaciones de una Naturaleza será el núcleo iconográfico del resto de representaciones que veremos en el área murciana y alicantina y el este de la zona albacetense.

La confrontación de este código iconográfico con otro (Fig. 4), ejemplificado como decíamos por los ejemplos de Sant Miquel realizado sobre una selección de recipientes publicados por H. Bonet en 1995, nos ofrece como resultado una configuración



**Figura 4 a-b.-** Representación gráfica de algunos elementos del código iconográfico de Sant Miquel de Lliria (Valencia). Basado en los dibujos de H. Bonet (1995).

del código iconográfico diferente a la que veíamos para el código anterior; plasmada a partir de dos grandes ámbitos: el tema de la representación de la Naturaleza y el de la representación de las elites. Una imagen de la Naturaleza zoomorfa que parte en su representación de una dualidad; la naturaleza salvaje, podríamos decir, formada en su mayoría por ciervos en manada que se contraponen, generalmente en el mismo recipiente, a la imagen de caza que el hombre efectúa, o bien, ayudándose de trampas; o bien, cazando esos animales, directamente. Realizando esta contraposición se representa al hombre en su lucha por el control de la naturaleza animal que se le ofrece. Por tanto, tenemos la dualidad naturaleza salvaje/frente a la naturaleza sobre la que actúa el hombre. Encontramos así una gran diferencia con el sentido de Naturaleza representada en los ejemplos del código del área alicantina y murciana en un concepto de Naturaleza cíclica y reiterativa impregnada de elementos vegetales y animales –aves y lobos, mayoritariamente– que se muestran en epifanía y que aparecen unidos unos a otros.

Mientras que en los ejemplos de Llíria los signos antropomorfos: hombre y mujer son evidentes y forman parte principal de su estructura, para los ejemplos ilicitanos la respuesta sería una Naturaleza vegetal, sobre todo, actuando como símbolos de una divinidad. Existe en las imágenes edetanas un interés, una prevalencia por reflejar el ámbito de la comunidad, de las elites más que, en mostrar de manera reiterativa, como veíamos en la Alcudía, los símbolos de fecundidad, de abundancia, de metamorfosis, de surgimiento y todo ese ambiente ideal de *anodoi* y epifanía que nos mostraban los ejemplos ilicitanos. El *otro* –el elemento masculino– aparece en escenas de desfile o en actividades como la lucha o la caza; ellas, tocan algún instrumento o se representan también en escenas de danza. Es decir, la *visibilidad* de la mujer se hace más evidente en estos ejemplos que en los signos aislados y singulares de los rostros o las divinidades femeninas que hemos apreciado en el código anterior. La mujer forma parte de la representación social de la comunidad.

Veamos, para terminar dos ejemplos procedentes del ecléctico –hablando desde la perspectiva iconográfica–, enclave de la Serreta (Alcoi, Alicante), situado en el norte de la provincia de Alicante. En reglas generales, su iconografía vascular presenta una serie de connotaciones similares a algunas ca-

racterísticas que prosperan en los ejemplos ilicitanos, como es el aire cíclico de las representaciones vegetales. Pero, por otro lado, ofrece también algunas peculiaridades que lo vinculan con el código que emerge de los tipos de representación que veíamos en Sant Miquel de Llíria (Valencia) sobre todo en aquéllas relacionadas con las representaciones antropomorfas. Queremos destacar dos escenas que nos parecen muy relevantes: un pequeño fragmento conocido como ‘la mujer del telar’ (Fig. 5a). Se trata de una figura femenina con las piernas flexionadas, tal vez indicando su posición de ‘sentada’. Posición que se relacionaría con los instrumentos que aparecen junto al personaje, propios de la labor femenina del hilado: la rueca, instrumento donde se coloca el copo de tejido y debajo el huso –el objeto que recoge el hilo en forma de ovillo–. Ambos, rueca y huso, se encuentran unidos por el hilo que va configurando el copo. Rueca que presenta dos partes: por un lado, la zona redondeada que indicaría el lugar donde se ubica el copo, de donde sale el hilo; y, por otro, la parte superior que acaba, se-



**Figura 5.-** a.- Fragmento con representación de un personaje femenino con útiles del telar procedente de la Serreta (Alcoi, Alicante). b.- Fragmento con representación de un personaje femenino sedente procedente de la Serreta (Alcoi, Alicante).

gún parece, en un motivo decorativo. Justo enfrente de este objeto observamos lo que parece un rastro con púas. Sus manos permanecen abiertas, en la de la izquierda se dibujan los cinco dedos y en la derecha se representa junto a un instrumento en forma de 'L' que, tal vez, pudiera ser una gramilla utilizada para majar y espadar el tejido.

Parece ser que este fragmento nos indica una actividad femenina: la labor del hilado, con los útiles propios de esta ocupación. Esta escena, sin embargo, no representa un momento determinado y concreto del proceso que conlleva el hilado sino que, en nuestra opinión, y a pesar de la fragmentación de la escena, nos muestra de forma analítica aquellos instrumentos pertinentes que se utilizan para tejer y elaborar tejidos.

El personaje femenino representado en este fragmento, viste una larga túnica posiblemente de un tejido grueso, que es ajustado y sobre el que se coloca otro más ligero con manga que le cubre los brazos. El tocado de cabeza, que se pinta interiormente, no sabemos muy bien a qué corresponde. Un velo enlaza con el vestido cuando llega al cuello<sup>5</sup>. Tal vez se trate de una imagen idealizada representada de forma analítica, quizás, pudiésemos leer aquí una forma de representar la *virtud* femenina (Olmos *et alii* 1992: 130; Tortosa 2006).

Un segundo fragmento de la Serreta nos conduce a otro prototipo habitual en el Mediterráneo: el caso de las figuras sedentes (Fig. 5b). En esta escena, a pesar de la fragmentación que presenta, se distinguen sus pies y sus vestidos, túnica y manto, decorados rica y profusamente con una especie de ondas. El personaje se sienta en una silla con respaldo, decorado con puntos y rombos. Flanqueando a la figura, vemos dos cabezas masculinas en actitud de protección. El personaje, que se encuentra delante de este pequeño cortejo, mantiene su cabeza erguida y con casco. La figura de atrás, con la mano abierta, roza un elemento –¿una lanza en posición de parada?–. Llama la atención, en este tipo de manifestación pictórica en la que no es habitual que los personajes expresen emociones a través de los gestos, la posición de su cabeza agachada, ¿tal vez mostrando un gesto de sumisión? Algunos autores plantean, en este caso, la hipótesis de que se trate de una escena de procesión de una diosa llevada en andas. (De Griño 1992: 197, fig.1). En nuestra opinión, no se trata tanto de una procesión en andas, como de una imagen estática, que se muestra a la comunidad. Sin embargo, es cierto que

en esta cerámica alcoyana, más próxima al concepto pictórico edetano, como se ha repetido tradicionalmente en la bibliografía –formado por escenas que representan rituales, danzas, fiestas...– podría tener cabida esta representación de un acto que presentase a una mujer de la élite mostrándose a la comunidad.

Ambas escenas, que acabamos de describir, reflejan y muestran dos imágenes muy entroncadas con el ámbito femenino y, en ambos casos, nos inclinamos a pensar en su alusión a representaciones de mujeres, entre otras razones, por el carácter social que alcanzan algunas de las imágenes de este enclave alicantino. En el primer caso, el personaje teje, tal vez, resaltando esa *virtus* femenina, ejemplo para las 'damas' de la comunidad. En el segundo ejemplo, el prestigio social de la representada, de la que sólo se conserva la parte inferior, se hace evidente por la riqueza y adornos de los vestidos; por su posición de 'mujer sedente' y, con valor añadido, pero imprescindible en la composición de la escena, la disposición elevada del personaje femenino con respecto a la cabeza masculina del portador de lanza que la flanquea. En ambos casos, sin embargo, en la lectura de *personaje representado-divinidad* quedaría plasmada su relación con una divinidad femenina con rasgos habituales en la iconografía y en los textos del Mediterráneo: recordemos las relaciones de diversas divinidades femeninas –de tipo oriental/clásico– con el tejido y todo lo relacionado con el ámbito de su elaboración.

Así, como aspectos finales apuntaríamos que

En la pintura vascular no encontramos indicios de los que podamos deducir un discurso acerca de las relaciones de género a través de aspectos como el de la *visibilidad* que proporcionan las actividades que la mujer desempeñaría en los espacios domésticos ni a través de las llamadas actividades de mantenimiento que están relacionadas con el ámbito de la mujer (Gonzalez Marcén 2000). Escasa información, por tanto, sobre la inserción de la mujer en el contexto social y religioso si atendemos a este código iconográfico vascular y contestano.

Los ejemplos vasculares que giran en torno al código iconográfico de la Alcudia y su territorio cercano, muestran cierta ausencia de la representación femenina. Sin embargo, 'lo femenino' se convierte en una categoría de género con aspectos que han estado vinculados tradicionalmente a la psicología femenina. Este término se encuentra presente a tra-



vés de representaciones vegetales que inundan el ámbito de las composiciones pictóricas vasculares.

Las consecuencias sociales de la iconografía vascular que hemos visto, las manifestaciones de esos procesos de construcción social (de identidad de género) sólo podemos intuirlo a partir de los símbolos sacros-vegetales, vinculados a una divinidad de carácter femenino. En el segundo código iconográfico de Sant Miquel de Lliria, del que hemos hablado brevemente, el elemento femenino aparece en rituales de participación social de la comunidad, no individual. Mientras que en los dos fragmentos de la Serreta, las dos imágenes nos introducen en la iconografía tradicional que la historia y la iconografía nos vinculan con la mujer mediterránea: la escena del personaje femenino vinculado al mundo de la elaboración del tejido, como la *virtus* de la mujer; y la mujer como ‘dama sedente’: ¿diosa o mortal?

Por otra parte, nos gustaría apuntar como elemento de reflexión que, en el juego de las estrategias de género, donde la iconografía femenina se muestra como parte del espejo social, la propuesta de personaje femenino-divinidad ha sido una incidencia recurrente en la historiografía mientras que, en el caso de las representaciones masculinas, en las que se habla tradicionalmente de elite masculina no existe tal necesidad de lectura y, de forma habitual, el personaje masculino de la elite se asocia con un elemento activo de poder sin necesidad, excepto cuando algún rasgo lo evidencia de forma evidente, de su vinculación directa con una divinidad. En este sentido, en esta relación de la representación y su identidad –femenina en el caso que nos ocupa–, nos parece interesante recoger una frase de A. Hernando (2000): “‘ser mujer’ ha significado en

términos históricos no tener el poder, pero sobre todo, no generar deseos de conseguirlo, lo que sólo se consigue potenciando una identidad altamente relacional que, a su vez, sólo puede entenderse desde la atribución de potentes significados al espacio”. Esta falta de deseo femenino por conseguir el poder y de no ser visibles, sobre todo, políticamente, que ha sido tradicional hasta fechas recientes, ha sido fundamental para que esa relación entre la lectura directa de representación femenina-divinidad haya sido un hecho confirmado.

Además, para que se produzca el paso del deseo –de poder en este caso– a la acción es necesario contar con unos modelos que se hayan establecido (Marina 2004). Ese proceso no parece recogerse a través de la iconografía vascular que vemos en los recipientes del sureste peninsular. Aunque, tal vez sea mejor decir que esa ausencia forma parte del proceso de configuración posterior de los procesos de identidad femenina. Este es, precisamente, uno de los puntos que se ha reivindicado desde la arqueología de género: la necesidad de superar la vinculación mujer-ámbito doméstico y de indagar; de buscarla también en el ámbito de lo público. En este sentido, la iconografía vascular, sobre la que aquí hemos hablado, no proporciona información sobre este particular. No buscamos en las imágenes tanto los rasgos culturales como los mecanismos del proceso que nos pudiesen aportar información.

Acabamos estas páginas reivindicando *lo femenino* que indicábamos al principio de nuestro capítulo, sobre todo, para esos ejemplos vasculares: la mujer no estará representada de manera tan evidente en la historia pero su presencia, sus rasgos definen y comportan muchos aspectos sociales que se encuentran presentes en la psicología de estas comunidades protohistóricas.

## NOTAS

1. Entre los ejemplos que podríamos apuntar haciendo referencia a estos aspectos femeninos que, en ocasiones, se intercambian al comportamiento o al ritual masculino, retomamos las palabras de N. Loraux acerca de las virtudes femeninas presentes en Grecia Antigua. La autora indica cómo una vertiente no oficial recoge el momento en que un guerrero de *La Iliada* tiembla, llora, tiene miedo y es tildado de mujer aunque sin perder, por ello, un ápice de virilidad y consistencia en su figura, según sus palabras (Loraux 2004: 16-17).

2. También N. Loraux (2004) recoge muy bien esta paradoja cuando escribe a propósito del personaje de Helena; personaje que carece de cuerpo y que emerge bajo la imagen de la diosa Afrodita. Helena, como afirman los ancianos de Troya “cuando se la tiene delante, se parece a las diosas” y no ofrece un esbozo de *femme fatale*, sino el reconocimiento como mujer ‘absolutamente divina’ que tan sólo adquiere sentido fuera de sí misma. Así, el factor extraordinario de la belleza de Helena se muestra como espejo de la diosa alejado del ámbito mortal.

3. Lillo (1983: 773) habla de un canino o zorro para esta representación.

4. Aunque no siempre una divinidad se representa de frente, como en el ejemplar del vaso nº 1069 de representación formal de *Tanit* en la Alcudía (Elche, Alicante), cf. Tortosa 2004.

5. Podríamos encontrar con algún ejemplo citado en las fuentes, citadas tantas veces en la bibliografía. Recordemos las palabras de Estrabón (III, 4, 17): “...En otras regiones se pone sobre la cabeza, encajada hasta las orejas, una pequeña pandereta circular que se ensancha progresivamente hacia arriba...Pero también hay las que ponen en su cabeza una columnita de un pie de altura en torno a la cual trenzan el pelo para cubrirlo después con un velo”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONET, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antigua Edeta y su territorio*. SIP, Valencia.
- GONZÁLEZ ALCALDE, J.; CHAPA, T. (1993): Meterese en la boca del lobo. Una aproximación a la figura del ‘carnassier’ en la religión ibérica. *Complutum*, 4: 169-174.
- GONZÁLEZ MARCÉN, P. (ed.) (2000): *Espacios de género en Arqueología*. Arqueología Espacial 22, Teruel.
- GRINÓ, DE B. (1992): Imagen de la mujer en el mundo ibérico. Catálogo de la exposición *La Sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid-Barcelona: 194-205.
- HÉRITIER, F. (2002): *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*. Editori Laterza.
- HERNANDO, A. (2000): Hombres del tiempo y mujeres del espacio: individualidad, poder e identidad de género. *Arqueología Espacial. Espacios de género en Arqueología*, 22, Teruel: 23-44.
- LILLO, P. (1983): Una aportación al estudio de la religión ibérica: la diosa de los lobos de la Umbría de Salchite, Moratalla (Murcia). *CNA*, XVI: 769-781.
- LORAUX, N. (2004): *Las experiencias de Tiresias (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*. El Acanilado, Barcelona.
- MARINA, J.A. (2004): *La inteligencia fracasada: teoría y práctica de la estupidez*. Ed. Anagrama.
- OLMOS, R. (1987): Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste. *AEspA*, 60: 21-42.
- OLMOS, R. (1992): El rostro del Otro. *AEspA*, 65: 304-308.
- OLMOS, R.; TORTOSA, T.; IGUÁCEL, P. (1992): Catálogo de la Exposición *La Sociedad Ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura, Madrid-Barcelona: 34-182.
- TORTOSA, T. (1996): Imagen y símbolo en la cerámica ibérica del Sureste. *Colección Lynx, 1. ‘La Arqueología de la mirada’*, I, Madrid: 145-162.
- TORTOSA, T. (ed.) (2004): *El yacimiento de la Alcudía: pasado y presente de un enclave ibérico*. Anejos de *AEspA*.
- TORTOSA, T. (2004): La ‘vajilla’ ibérica de la Alcudía (Elche, Alicante) en el contexto vascular del Sureste peninsular. *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*, (R. Olmos y P. Rouillard, eds.), Collection de la Casa de Velázquez 89, Madrid: 97-111.
- TORTOSA, T. (2006): *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*. Anejos de *AEspA* (e.p.) XXXIII, Instituto de Arqueología, Mérida.