

## CAMINOS ESCONDIDOS IMAGINARIOS DEL ESPACIO EN LA MUERTE IBÉRICA<sup>1</sup>

Ricardo Olmos\*

*RESUMEN.* - Se analiza en este texto la pluralidad de representaciones de la muerte ibérica, un tema mudable, sometido a la evolución de la sociedad que lo crea y proyecta en su iconografía. Estas diversas configuraciones podrán introducir la muerte como brotar vegetal, fuerza opuesta a la vida; o como representación exótica (por ejemplo, en los vasos griegos) que anticipa la propia muerte heroizada del aristócrata. El acceso a la muerte, lugar de separación y encuentro, se puebla de multitud de seres fronterizos. Es tierra de demonios. Coexisten imágenes dispares. En el acceso subterráneo la metáfora suele ser vegetal; el ámbito celeste se reserva a héroes; cabe también un tránsito marino. Ciertas representaciones aluden a la responsabilidad del guerrero, a la aceptación de su propia muerte: tal vez, como expresión de la fides que le sigue vinculando a su patrono en el allende.

*ABSTRACT.* - The text deals with iberian depictions of death, a changing subject submitted to the evolution of the society who produces and outlines its iconography. These differing representations might introduce death as sprouting vegetation, as energy opposed to life; but also as an exotic representation, as in greek vases, which anticipates the very death of the heroized aristocrat. The access to death, a place of withdrawals and encounters, is then filled with a multitude of frontier-beings. It is a land of demons. Disparate images coexist. Metaphor usually is vegetal at the underground entrance; celestial spaces are kept for heroes; it is also possible a marine passage. Some depictions refer to the warrior responsibility, to the acceptance of his own death: possibly as a kind of fides that continues tying him to his far beyond master.

*PALABRAS CLAVE:* Ibérico, Ámbito funerario, Imaginarios de la muerte, Iconografía.

*KEY WORDS:* Iberian culture, Funerary space, Death imagery, Iconography.

*"Nada sabemos acerca de otra vida  
y no tenemos evidencia del mundo subterráneo.  
¡Por simples mitos nos dejamos llevar!"  
Eurípides, Hipólito, 194-6<sup>2</sup>*

Mi texto será obligadamente propedéutico e incluso provisional. Su título busca elucidar un asunto ambicioso y, tal vez, demasiado amplio. Esconde, no debo negarlo, una pretensión mayor. Pero no podré hoy ofrecer de él sino un esbozo, apenas aún delineado. Se esparcirán ideas sueltas, conjeturas sin trabazón mayor que otros podrán, quizás, acoger y desarrollar algún día desde el contraste: como negación de mis propuestas que haga avanzar el decurso del pensamiento; o, sencillamente, desde el complemen-

to y la rectificación, trenzando esas múltiples lecturas que reclama todo documento histórico e iconográfico.

Espero, no obstante, que mi dedicatoria sepa asociarse con acierto al asunto que trato. Manuel Fernández-Miranda, quien ejercitaba con generosidad su actividad científica, quiso compartir hace años conmigo un atractivo tema que durante un dilatado tiempo le fascinó: el del carro ibérico, bajo su realidad física y sus significados y usos sociales y funerarios (Fernández-Miranda y Olmos 1986). Fue entonces generoso, digo, al llevar sobre sus hombros el mayor peso del trabajo y compartir luego por igual en un libro común los frutos de un esfuerzo desigual. De él en aquellos años de colaboración es ahora mi principal recuerdo y mi nostalgia.

\* Departamento de H.<sup>ª</sup> Antigua y Arqueología. Centro de Estudios Históricos. C/Duque de Medinaceli, 6. 28014 Madrid.

Apuntábamos allí, con timidez fugaz, cuestiones simbólicas, que hoy, casi diez años después, podríamos desarrollar sin duda mejor. Me refiero a la ambigüedad del signo prestigioso del carro ibérico en su vertiente funeraria y social, en esa doble espacialidad del aquende y del allende a que como vehículo nos lleva. Sigo entendiendo el carro como una mediación de ámbitos, mensajero e intermediario entre dos espacios que comparten y caracterizan por igual el status del noble: el prestigio de la vida se prolonga en el allende, una idea tan mediterránea entonces, a la vez que ibérica.

## 1. EL ESPACIO DE LA MUERTE EN EL ESPEJO DE LA VIDA

Voy a introducir la inquietud de nuestro asunto con un ejemplo extraño y singular, que nos sitúa en las lindes mismas de lo ibérico, el grupo escultórico del león y el niño dormido que proviene de Córdoba (Olmos, coord. 1992: 158). Obra del tardoiberismo, de sensibilidad helenístico-romana, se alude a la muerte como privación de luz. El león, con sus garras ambiguamente protectoras y amenazantes, vela el sueño del niño a él sometido. El dulce rostro dormido es puerta hacia la oscuridad de la muerte<sup>3</sup>. Este atisbo de subjetivación que nos transmite una experiencia desde la percepción de otro ser es inusual, por lo que sé, en la plástica ibérica.

La imposible representación de la muerte busca continuamente modos nuevos de expresión, nos sitúa en las fronteras y juegos de toda metáfora. Será siempre riqueza, variación, fugas hacia lo diverso. Los ojos cerrados del niño de Córdoba son el límite que afirma pero prohíbe la secreta visión al otro lado del espejo. Quien encargó este grupo aceptó, una vez más, un lenguaje mediterráneo helenizante. Transformó la vieja idea del sueño hermanado a la muerte, los *vana Somnia* asentados en los accesos infernales (*Eneida*, VI, vv. 282-4). En el grupo de Córdoba el sueño del niño es espejo liminal de la imagen inefable del allende.

Pues los espacios de la vida y de la muerte operan especularmente en el mundo antiguo. Uno y otro interfieren también con multiplicidad de matices en el imaginario ibérico. Sus reflejos fueron tamizados y diversos. A veces la muerte —desde la Ilustración para algunos la disolución del tiempo subjetivo, la radical supresión del *aquí* y del *ahora*<sup>4</sup>; para otros, lo incognoscible; o lo que no existe, la aniquilación estremecedora— la muerte, digo, se expresaba en diferentes culturas de la antigüedad mediterránea, de forma metafórica y sensible, mediante su opuesto.

Sería una generación, *ex contrario*, como fuerza opuesta, vigorosa, de la vida. No se admite fácilmente el desaparecer absoluto. Si la vida parece surgimiento inagotable e inmemorial, repetido periódicamente —y no una creación única, *ex nihilo*, en el tiempo originario—, reflejamente la muerte podría muy bien ser responsorio simétrico a ese generarse múltiple desde la vida. Morir no es sino prueba cotidiana, testimonio inmediato e inverso de ese brotar húmedo —*physis*—, múltiple e inacabable de la fecunda existencia (Olmos c.p.). Valga recordar la abundancia en metáforas florales que en la iconografía ibérica se asocian a la vida y a la muerte. La originaria metamorfosis de las cosas, su intercambio de apariencias, sus espontáneas fluctuaciones, son razonablemente extensibles al ámbito del tránsito.

## 2. LA REPRESENTACIÓN EXÓTICA

Pero, decíamos, el espacio de la muerte es también un traslado especular del de la vida. Retengamos un momento las necrópolis altoandaluzas del siglo IV, con sobra de formas e imágenes exóticas en sus tumbas: los vasos griegos (Trías 1967: láms. 194-248). Los privilegios de quienes los gozan en vida se prolongarán *post mortem* en esa ética de la felicidad del noble<sup>5</sup>. El banquete, la ebriedad dulce, la facilidad juvenil, la dignidad de la música y el brillo escogido de las cosas acompañan la muerte de los mejores. No es compensación, como la del pensamiento judeocristiano, que opuso desdicha terrena a bienaventuranza celestial en dos tiempos y espacios diversos y equilibrados. Ni es la muerte igual para todos, idea también extendida —la de la muerte unificadora de diferencias— por el cristianismo. Al contrario, se buscaría prolongación y permanencia de privilegios. Las señales prestigiosas de la vida parecen ensancharse hacia esta nueva dimensión. Vale decir: se proyectan en la muerte del ibero. Sólo el alto aristócrata —¿una mujer?— adquiere el privilegiado acceso a la muerte en trono alado, el de la Dama de Baza. Sólo a otro ibero singular la diosa alabastrina de Galera, de pechos horadados, le ofrecería preciosos perfumes. Un alto personaje de la misma Tútugi gozaría, poco después de mediados del siglo V, de la iniciación apaciguadora de la música, pintada en una cratera ática, que le ensalza y protege (Trías 1967: lám. 204). Introduce y acepta una nueva imagen —el creciente prestigio griego— para señalarse singularmente ante los demás, en la muerte. Un Eros músico, ahora en Toya, sentado en el paisaje rocoso de un allende que es lugar de encuentro con los seres de ultratumba, les apaciguará con su *aulós* conciliador.

Son éstos atraídos en derredor de la música, un imán que seduce y, a la vez, protege al difunto (Trías 1967: lám. 230). ¿Cuántos escogidos pueden disponer de estas imágenes del más allá en sus tumbas? La pregunta implica el mudable entramado social de la época. Unos pocos, en el siglo IV, gozarán del banquete del vino y del esplendor inacabable de la fiesta y su música (Olmos y Sánchez 1995). Los vasos importados, que el ibero acepta crecientemente en su muerte, nos enseñan que las sensaciones de este mundo deberán repetirse o prolongarse en el allende. Ese espacio insólito y singular se delinea bajo los aspectos sensibles de éste. Las imágenes áticas definen, de forma idealizada y con pretensión acaso perenne, la demarcación social de sus usuarios, sus dueños ibéricos. La abundancia de cerámica griega en esa época indica una creciente ampliación del ámbito social de quienes reclaman estos privilegios *post mortem*. La diversidad temática de las crateras son, tal vez, posibilidad de elección y, con ella, deseo de distinción y singularidad (Olmos, e.p. a).

Los ejemplos indicados —pertenecientes a un momento y espacio ibéricos muy definidos— apuntan a una extendida búsqueda de lo exótico tanto por el prestigio que comporta como por su propia virtud soteriológica (cf. similarmente, Chirassi Colombo 1973). El versátil espacio de la muerte se multiplica en esta época. El exotismo permea la imagen ibérica. Una continua novedad de motivos, que vamos descubriendo día a día, nos lo delata. Valga un ejemplo singular, un delfín saltarín —relieve inédito en piedra caliza— de Ubeda la Vieja<sup>6</sup>. No conocemos su contexto pero se trata posiblemente de una imagen de sentido funerario: ¿qué pudo favorecer la aceptación del delfín por el cliente y escultor ibéricos? La nueva y poderosa dinámica social exigiría lo novedoso. Esta imagen, como tantas otras, refleja la emergencia de esta inquietud en la representación de los nuevos espacios de la muerte.

Carecemos, es cierto, de una formulación clara del ibero sobre la figuración del allende. Nuestras conjeturas se formulan tanto desde lo que juzgamos verosímil y coherente en un teórico sistema de signos y contraseñas, como por sus analogías con otras culturas mediterráneas. En fin, nos faltan los textos, las palabras, sólo hasta un cierto límite clarificadoras. Hacia aquí nos lleva el mero indicio de las imágenes que han introducido tantos vasos griegos en el Sureste andaluz durante el siglo IV. Parecen favorecer —o tolerar— estas virtuales lecturas. Scrán, quizás, meros atisbos, conjeturas posibles, que habremos siempre de examinar con cautela. Entraría también aquí el mundo de los carros y, con él, el de alguno de los sentidos de la rueda junto a la cámara de

Toya, contraseña ambigua que nos ocupó a Manuel Fernández-Miranda y a mí, tal vez obsesivamente, durante aquellos años.

### 3. ¿MIRADA ANTICIPADA DE LA MUERTE?

El espacio de la muerte se delinea, digo, sobre el de la vida. Yo avanzaría aún más la conjetura. ¿Hay una prefiguración de la muerte del noble ibérico en las imágenes que deposita luego en las tumbas? ¿Se asume, se afronta, se prepara aquella en vida? De ser así, la imagen de la muerte sería ejercicio, *meléte*, esbozo de un recuerdo futuro, predisposición esforzada para aceptarla, tal como ha propuesto recientemente Francisco Díez de Velasco en un sugestivo libro sobre los caminos de la muerte en la coetánea antigüedad griega<sup>7</sup>.

Esa percepción anticipada de la muerte —sensación ya del héroe homérico, y nos bastaría recordar a Aquiles o a Héctor— podría explicar la presencia de múltiples vasos con evidente temática funeraria pero que hallamos, paradójicamente, en el espacio de la vida. En la marginalidad de nuestro espacio: los vasos policromos de Numancia, en cuya iconografía me aventuré un día, nos situarían así, desde nuestra concepción moderna en el espacio funerario del guerrero celtibérico (Olmos 1986). Los hallamos paradójicamente en una ciudad. Son enseñanza, modelo mítico para quienes hayan de enular al héroe del pasado local y, con él, su muerte y sus dioses.

Es muy posible que el príncipe o régulo de Pozo Moro hubiera encargado en vida su propio monumento funerario. Así lo apunta Martín Almagro Gorbea, su excavador y principal estudioso (Almagro Gorbea 1978, 1983). Los relieves que lo adornan en un denso programa iconográfico relatan la muerte sólo indirecta y de modo reflejo. Se remontan al otro tiempo, al inverso de los orígenes cósmicos de la diastía que justifican y fecundan modélicamente el poder del príncipe (Olmos, e.p. b). A él y a su linaje, le conferirán estas imágenes prosperidad y vida. Sólo indirectamente son también un camino de la muerte, camino que sólo el héroe conoce en vida: acordémonos de su descenso triunfal con la conquista de la rama fecunda en el fecundo jardín infernal (Olmos, coord. 1992: 154, abajo). La mirada incisiva que es toda imagen antigua atraería así una suerte de identificación del régulo de Pozo Moro con el héroe de muerte privilegiada, el antepasado que la conoció previamente en su camino infernal. Sólo el príncipe, el aristócrata, tendría el privilegio de relatar su propia muerte, de mirarla y mostrarla, anticipadamente

y como memoria, a los demás. Lo hace desde un modelo mítico, un espacio y un tiempo pasados, que lo justifican. De igual modo, sólo los héroes —Gilgames, Heracles, Eneas, Orfeo, Ulises...— han recorrido y contemplado en vida, privilegio anticipado, el espacio y los caminos de la muerte. Para plasmar este privilegio el régulo o aristócrata de Pozo Moro ha convocado a artesanos propios que la esculpan. Cramamente, la imagen de la muerte se configura —y acaso se ejercita— en, y desde, la vida. No son sus caminos pura improvisación y aventura. Exigen conocimiento, identificación desde el poder, mostración ante los demás<sup>8</sup>. Constituiría aquélla una parte orgiástica de la “ética del don” en esa “economía” de la muerte de la que nos habla J. Derrida (1992).

Varios siglos más tarde la pátera de Santisteban del Puerto —y en mayor medida aún la de Tivisa— podrán ser un encargo de un personaje que quiere poseer, más individualmente, el conocimiento de los caminos de su muerte (Olmos 1994). Tal vez estos objetos no se concebirán sólo como depósito en una tumba sino que dilatarán su ámbito, antes y después, como posesión de vida. Tal vez en Tivisa se explique su permanencia, su existencia fuera de una tumba, si aceptamos además que los objetos de metales valiosos —oro, plata— no suelen amortizarse en tumbas sino que se transmiten en esa secuencia exigente de la vida (Chapa y Pereira 1991). La utilidad de lo personal puede trasladarse al ámbito familiar, a los descendientes. El uso de las cosas les da permanencia, acaso sentido cíclico. Pervive así la trascendencia de los signos más valiosos. Pudo ser preciso ejercitarse para aprender los secretos y reservados caminos de la muerte. La participación en esta sabiduría pudo vincularse a la dialéctica “*paideia*” de los mejores, a sus grupos de poder. Raramente lograría este lenguaje su individualidad —como hoy la entendemos— más pura.

La muerte, llegada, podrá ser un recordar el espacio, reconocer los caminos del nuevo ámbito. Privilegio atisbado en vida. Reminiscencia, desvelación plena, *anamnesis*. Vimos ya conspicuos ejemplos en los vasos áticos, tan importantes en las necrópolis andaluzas a partir de la segunda mitad del siglo V y a lo largo de gran parte del IV. Yo reforzaría aún el sentido de aquellas crateras de tema dionisiaco, que apuntan a una presencia del dios de la transformación en el que su poseedor se inicia (Villanueva Puig 1988; Olmos 1992). ¿Captó aspectos de esta religiosidad y de este lenguaje simbólico del mediterráneo griego y púnico el ibero que se enterró también con estas imágenes en El Cigarralejo, Villaricos, Baza o Toya? Hemos de indagar más en el camino cognitivo de la muerte, en su representación y

metáfora como conocimiento. Es apropiación de exotismo.

#### 4. ESPACIOS DE LA TUMBA: UN AMBIGUO LUGAR DE ENCUENTROS

Al asunto se puede acceder desde diversos ángulos de la arqueología. Podríamos, por ejemplo, profundizar en la disposición espacial de las tumbas, en su macro y microcontexto. Pero las necrópolis reflejan no tanto el imaginario propio del más allá como el rango social de los enterrados, sus lazos metafóricos con la vida colectiva, con el aquende. Arturo Ruiz y su equipo han analizado con cierto detenimiento esta perspectiva, escogiendo especialmente el modelo de una de las necrópolis de Baza (Ruiz *et alii* 1991). Sin embargo, los datos que extraemos de estos análisis, de un gran interés en sí mismos, nos remiten, en gran medida, a la propia vida, a la sociedad que distribuye, jurídicamente, el espacio y a esas jerarquías múltiples que gobiernan los enterramientos. No logran estos análisis traspasar el límite, la frontera incognoscible del allende. Difícilmente la perspectiva socio-espacial nos permite representarnos el ámbito de la ultratumba, su geografía, su universo mítico. A éste podemos aproximarnos, tal vez mejor, desde los imprecisos atisbos de la iconografía.

Aún así, la tumba, los elementos materiales que la constituyen, deberán fundar nuestra principal base del conocimiento. No es el enterramiento sino una concentración de información densa y, por lo general, profundamente articulada. Ha de indagarse en su sistema de signos.

Es la tumba confluencia de espacios. Una jurisdicción los marca, precisas regulaciones y acuerdos los condicionan. Se ancla en la vida, en sus normas y usos convenidos socialmente. Parece además este espacio funerario un bien escaso y singular. Las tumbas, en ocasiones múltiples, se concentran, se superponen. Se reutiliza y escatima el espacio que, seguramente vinculado a grupos familiares, se rige por normas de uso colectivo y jerárquico. Lo conforman las reglas de la espacialidad humana.

Pero también es la tumba espacio de representación: allí donde el tiempo y el ritual devienen expresión simbólica. La despedida se traslada a imagen: una lamentación con jinetes en el cipo de Jumilla (Murcia) (García Cano 1994); o la ofrenda de una adormidera en las Damitas del Corral de Saus, en Mogente (Valencia) (Almagro Gorbea 1987).

Señalan las imágenes el punto de separación y encuentro entre el espacio de vivos y muertos. El

devenir temporal —el tiempo ritual— se sustituye por el espacial. Éstas y otras imágenes fijan la despedida y el tránsito. Convierten el tiempo en espacio y el espacio en expresión del tiempo que se presenta y fija ante los demás. El llanto es continuo, la partida no deja de ser inminente. El jinete estará siempre a caballo, la esfinge vigilará sin descanso (de ahí la importancia de la destrucción de las imágenes). La piedra constituye la suprarrealidad de un tiempo ritual parado, detenido en la representación.

Pues la tumba —indicada o no por una imagen— es el lugar de partida, el lugar donde los caminos se inician. En la fragmentaria estela del jinete del Corral de Saus, de Mogente (Valencia), el caballo adelanta una de sus patas delanteras pues se indica el momento de la partida (Chapa 1985: 38; *ead.* 1986: 100). En un enterramiento de Galera el vaso griego, la escena principal de la cratera, más explícita, narra el encuentro del jinete con el ser demónico en el lugar liminal del tránsito: una libación de la mujer alada señala la aceptación del caballero (Trias 1967: lám. 203). La partida podrá ser *ascensus ad supera* en la figura, casi infantil, del jinete en el relieve de Osuna (Sevilla) (Olmos 1992: 132). El sueño inicia al niño del citado grupo de Córdoba en los umbrales de la muerte.

La despedida es necesariamente indicación espacial. Pero se utilizan, como señalábamos, categorías e imágenes propias de la vida. Es a veces metáfora de la vida familiar que se traslada simbólicamente a un enterramiento: el encuentro —o partida— del varón y su mujer en el desaparecido relieve de la Albufereta (Alicante) (Olmos, coord. 1992: 129-130). El hogar, que aquí representa la dama, esta elegante mujer con huso, hilando, puede oponerse al espacio exterior del varón: ¿simple contraposición social de una virtud masculina y otra femenina? ¿O una sugerencia metafórica de una partida hacia el más allá? Lo ambiguo caracteriza la imagen antigua, que juega entre dos mundos, entre esferas diferentes.

Esta ambigüedad de los espacios —¿llegada o partida?; ¿aquende o allende?— se repite en una de las caras del ya citado cipo de Jumilla. La Dama recibe al niño acogiéndolo con gesto maternal: lo acaricia. Es una escena de la vida. Nos parecería, casi de inmediato, cotidiana. Pero la escena puede tener lugar en el espacio limítrofe del allende. Tal vez es la diosa que se ha acercado a los límites de la muerte para recibir al niño. No sé si el espacio se hace tiempo en estas representaciones, si la llegada es inmediato recibir, si no se sintetiza el largo devenir, el dilatado camino, del tránsito. Así ocurre, notoriamente, con la Dama de Baza. Divinidad de la fecundidad, garante y protectora del difunto, accede en su trono

alado al ¿impuro? reino de la tumba para acoger al difunto y transportarlo al más allá. ¿O nos hemos trasladado ya, en el salto espacial que es toda representación, al tiempo del allende? La singularidad de este insólito pero cómodo vehículo —el trono, como el carro, es concentración máxima de significados y funciones— se permite sólo a aquellos difuntos de tan extraordinario rango.

Mayor contraste espacial presenta la pátera de Tivisa: sentado en el trono que flanquean sendos jabalíes, la imponente divinidad del allende aguarda sentada al difunto suplicante, acoge los presentes introductorios —¿una moneda, un *symbolon*?— que le facilitará el paso (Olmos 1995). Atrás ha quedado el suplicante, quien se lamenta en soledad. Al otro lado, tras la divinidad sentada, el centauro del mundo infernal indica su presencia oliendo una flor (Olmos, coord. 1992: 151). Los espacios se definen mediante las figuras que lo pueblan y sus gestos. Interesan, sobre todo, los límites. El tránsito es eje simétrico entre dos mundos.

La estela, el monumento, el documento iconográfico, representan por tanto, con múltiples variantes, el encuentro de dos reinos. Son lugar de la metáfora y de la ambigüedad, allí donde se resumen los espacios, donde se trasladan los sentidos y se mudan los valores propios de toda frontera. Conserva la tumba una pregnancia especial. Es lugar singular, excepcional, en el que se sustituyen o encuentran los territorios. Allí se apresuran los cambios de código para intercambiarse los mensajes diversos. De ahí, la singularidad y pregnancia de sus signos ambiguos.

## 5. TIERRA DE DÉMONES

Será, por tanto, la tumba tierra natural de demonios y monstruos. “En una línea de fuga hay algo de demoniaco o de demoníaco” dice Gilles Deleuze (1980: 49). “La diferencia entre los demonios y los dioses —continúa el filósofo francés, estos días fallecido— estriba en que éstos tienen atributos, propiedades y funciones fijas, territorios y códigos: tienen que ver con los surcos, las lindes y los catastros. Lo propio de los demonios, por el contrario, es saltar los intervalos, y de un intervalo a otro.”

Será cita sugestiva para nuestros propósitos. La tumba ibérica es, efectivamente, lugar de demonios múltiples, seres que rompen y transgreden lindes. Traspasan intervalos pues, a un tiempo, pertenecen a mundos contrarios. De ahí, a veces, la variada mixtura de su naturaleza: animal, vegetal y humana; terrestre y aérea. Y la dualidad de sus gestos: seducción o espanto. La ambigüedad y atemporalidad les

convienen: las largas barbas de la Bicha de Balazote (Albacete) son tanto extrañeza —alteridad— cuanto experiencia y tiempo suprahumanos.

Como en las puertas del infierno de Virgilio<sup>9</sup>, también aquí proliferan estos seres intermedios con su abundancia de matices y sobra de funciones: desde las variadas formas de viaje —a las que enseguida aludiremos— a su sabiduría, su poder fecundador, su carácter amenazante y, al tiempo, protector... Es temprana la eclosión plástica de estos démones, con el primer ibérico. Seres de lo simultáneo, de la presencia múltiple, de la ubicuidad y de la sorpresa, vigilan a un tiempo este reino y el otro, la tumba y los límites de la vida y la muerte. Ante su diversidad y riqueza contrasta más nuestro conocimiento escaso de los dioses ibéricos. Éstos, verdaderos *dei absconditi*, apenas se muestran, salvo en situaciones singulares, cuando el aristócrata lo requiere: Dama de Baza o diosa de Pozo Moro, que se desnuda ante el héroe (Olmos, coord. 1992: 154). Más bien, lo sagrado se manifiesta al ibero de forma sensible a través de los múltiples seres intermediarios de la muerte.

## 6. VEHÍCULOS Y CAMINOS DE LA MUERTE

Cuando publicamos nuestro común libro sobre el carro ibérico no conocíamos aún el extraordinario cálato de Elche de la Sierra, publicado por Jorge Juan Eiroa en 1986. Esta escena singular habría elucidado entonces ciertas cuestiones simbólicas en nuestro discurso sobre el carro. El nuevo vaso resume la transformación de un camino, fija el momento crucial del tránsito. La metamorfosis de los elementos —una flor mágica que brota, el cambio de los caballos de tierra por los alados y, tal vez, la sustitución del mismo auriga— delinea el nuevo paisaje. Este carro que transporta ánforas, signo social de riqueza y comercio, se convierte en funerario. Las imágenes de transformación son adecuadas al ámbito de la muerte. La escena remite de modo simultáneo a ambos mundos. Se centra en el motivo del poder ibérico.

Multiformes parecen los vehículos de acceso al allende. El noble utilizará el carro o el caballo, que lo heroizarán. Singularmente, ya lo vimos, el trono alado. Caracterizan a estos medios de transporte su exotismo y, a veces, su singularidad notoria. Pudo el delfín, amigo de hombres, acompañar al difunto en un viaje marino a la muerte (Olmos 1989). La esfinge no sólo amenaza y protege. Es ante todo vehículo, como ser alado. Transporta sobre sus hombros al difunto, que a ella se agarra en el Grupo del Parque in-

fantil de Elche (Olmos, coord. 1992: 148). Por los desconocidos caminos los precede y anuncia un personaje psicopompo, con atributos —se ha señalado— de una púnica Tánit. Las alas plegadas sobre el cuerpo, inevitable recuerdo del sarcófago de la “sacerdotisa alada” de Cartago, convienen a quien anuncia el viaje por la muerte (*Carthage* 1995: 101). Quiso el cliente de Elche asegurarse así un protegido tránsito.

Pero, a veces, son vehículo las hambrientas entrañas de un lobo, motivo que nos abre a un mitema más amplio, casi universal: las fauces y el cuerpo de la fiera devoradora llevan y entregan lo devorado a un nuevo reino. Singularmente es éste un tránsito de oscuridad y terror. El ibero ahonda en el mitema y lo transforma en una visión escatológica propia. Ser devorado para renacer; acaso cierta conversión en lobo o la adopción por el difunto de cierta virtud o cualidad lobuna. ¿Qué clase de hombre se entierra en la urna, en forma de lobo, de Villargordo? (Chapa 1979) ¿Qué induce a otro ibero, en el Cerro de los Molinicos (Baena, Córdoba) el escoger para su tumba a una loba de aspecto fiero que amamanta a su lobezno y somete a un herbívoro? (Olmos, coord. 1992: 102; Chapa 1986: 96, 194-5). Un lobo hambriento aguarda la muerte de un contendiente en el famoso cálato de los guerreros de Archena (Murcia) (Olmos, coord. 1992: 129). Son ejemplos conspicuos del lobo mediador.

El camino estará poblado de seres extraños. Las imágenes tratan de mostrarnos cómo son esos seres. Los linceos de la famosa pátera de Tivisa, pieza que entiendo desde su principal lectura funeraria, representan la mirada penetrante y atenta en ese reino de la noche (Olmos, coord. 1992: 151). Sus rostros permanentemente vueltos definen el espacio, marcan el dominio de lo que vemos y lo que no podemos ver. Son su límite. Aluden de nuevo a la oscuridad: la luz de la mirada, que son sus ojos, la penetra.

Además de la vista, las evocadoras sensaciones olfativas. El aludido centauro de esta pátera huele la gran flor, gesto de magia transformadora pero que también, en los caminos de la muerte, podrá ser olvido. La adormidera, que trae el olvido, es extendido símbolo funerario: recordemos su ofrenda en manos de la dama sedente de la Alcudia de Elche. Y en las damitas del Corral de Saus. O en vasos pintados: flor de la muerte en la que pica un ave (Olmos 1992).

## 7. UNA MULTIPLICIDAD DE ESPACIOS MUDABLES

De los lugares de tránsito y de los vehículos que hacia allí conducen, de las sombras inciertas y

olores que los pueblan, la imaginación necesita saber aún algo más de la geografía mítica de la muerte. ¿Cuáles son sus paisajes? Desde la vida, decimos, su visión precisa parece imposible. El espacio de la muerte sería la historia de un secreto que a nadie le es dado revelar. ¿Debe guardarse celosamente o está permitido, a quien lo conoce, el comunicarlo? Hemos hablado de los seres intermediarios cuya tierra natural marca lindes y fronteras con la muerte: esfinges, grifos, sirenas, centauros, linceos... Las diversas modulaciones ibéricas de sus mitos se nos escapan. La Bicha de Balazote, conocedora de estos secretos, tal vez no puede contarlos. Pero basta saber que aquel que vigila y acompaña al difunto es su sabio guardador y garante. La mirada frontal y desmesurada de la Bicha, su seriedad, las largas barbas, testimonian y transmiten su experiencia ultraterrena. En esa irresponsabilidad esencial de la muerte ibérica basta con la sabiduría del demon funerario.

Los vehículos mismos apuntan a la multiplicidad de los espacios de la muerte. No siempre es fácil definir el término del viaje. ¿A dónde lleva el raptor de la esfinge alada? El carro, el trono alado, el lobo pueden aludir a un destino subterráneo, un *iter ad infera*. Lo es seguramente el peregrinaje voluntario del héroe de Pozo Moro: un lugar recóndito, protegido por leones llameantes (Olmos, coord. 1992: 154, abajo). Pero el caballo —y el mismo carro, como las cuadrigas en la pátera de Tivisa— podrían también aludir a un camino *ad supera*, heroificador (Olmos, e.p. c). Aquel espacio de las estrellas, alimento de los mejores, podrá acrecentarse en épocas más tardías. Sobre todo, en la periferia celtibérica y en la meseta, donde se asocia a un camino o rapto por los aires —*in caelum*— del héroe, un rasgo más compartido en el helenismo mediterráneo<sup>10</sup>. La contraposición de ambos espacios —el subterráneo y el celeste— es un fenómeno casi universal (Stith-Thompson 1955, [F 10]; Kohler 1923). Pero el caballo ibérico en su representación más antigua —ejemplos de los Villares de Hoya Gonzalo, el caballo sin montar, con la adornada manta, de la Losa (Albacete), el jinete del Corral de Saus, etc.— es, desde esta definición espacial, iconográficamente neutro (cf. Blánquez 1992: 222).

La metáfora vegetal, tan socorrida del ibero, abunda en la extendida escatología subterránea. Palmetas y rolcos, habitual decoración de tumbas mediterráneas, no son mero ornamento sino símbolo trascendente (cf. en tumbas norteafricanas: Mattazzi 1994). El reino infernal se indica tempranamente en los surgimientos florales, animales y humanos —*ánodoi*— propios de una religiosidad telúrica ancestral (Olmos, coord. 1992: 123-5). Irresponsabilidad cósmica y espontaneidad orgiástica son rasgos de

esta metáfora del brotar (Olmos, e.p.). La decisión humana se anula en la invariable necesidad del cosmos. Pero a veces se apunta el ámbito incipiente de la responsabilidad. Entre los vehículos de la esfinge y el caballo podría haber una diferencia fundamental: mientras que aquélla, con su puro poder mágico, transporta al difunto arrebatado (Olmos, coord. 1992: 118), el caballo y su jinete, en cambio, implican el esfuerzo del varón, su decisión voluntaria, el control del hombre (Olmos, coord. 1992: 104-5). Queda por escribir esta historia de la responsabilidad sugerida, que acentuaría luego el viaje del héroe al cielo —una idea, ya entonces, tan helenística y romana— frente a la muerte como mero brotar en el reino vegetal: espontaneidad y orgía (Olmos, coord. 1992: 166).

Se han insinuado además otros espacios de la muerte de vieja raíz mediterránea: parece uno esporádico, el marino. Aludimos ya al relieve del delfín, de Ubeda. Existen indicios de una representación del mar, como reino de feliz exuberancia: por ejemplo, en la gran ánfora de los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia), con hipocampos y roleos fecundos (Olmos, coord. 1992: 121). Otra representación tardía nos abrirá a la conjetura de unos jardines o praderas del Elisio: el paisaje bienaventurado, con árboles floridos que dividen en metopas el friso de centauros y centauresas de la pátera de Santisteban del Puerto (Jaén) (Olmos, coord. 1992: 150). Cabe aquí ver una intrusión erudita de ambiente grecohelenístico, como lo es toda la pátera. Justificaría de nuevo esta fiesta circular del vino aquella necesidad soterialógica hacia un espacio exótico y novedoso que distingue a su dueño y lo singulariza de los otros.

Los diferentes espacios adquieren y desarrollan su sentido en momentos históricos concretos. Sólo la dialéctica social ibérica —el tiempo ibérico— los justifica. Requerirían, por tanto, en otro lugar, un estudio en pormenor en el que se precisara su desarrollo dentro de la evolución que los genera, acepta y tolera. Debo apuntar una sospecha: la posible coexistencia de algunas de estas representaciones múltiples, incluso su sincretismo, especialmente en épocas tardías y periféricas. Lejos de ofrecer ámbitos cerrados, escatologías herméticas, unos espacios pueden interferir en otros y complementarse. La citada pátera de Santisteban del Puerto (Jaén) es una síntesis escatológica de ideas diversas (Olmos 1994). Valga otro ejemplo: algunas fibulas de lujo, en plata, resumen al máximo, en abigarradas metamorfosis, las diversas espacialidades de la muerte, esto es los ámbitos marino, infernal y celeste. Ejemplos como el de Chiclana de Segura (Jaén) son concentración extrema de información, simbología acumulada sobre el minúsculo soporte artesanal y privilegiado de la plata (Olmos,

coord. 1992: 106, 142). La voz del cliente —cazador con su panoplia y ascenso entre caballos— permanece detrás de esta prefiguración del héroe. En esta y otras fibulas la representación del tránsito desarrolla sus significados múltiples sobre la diminuta escala de una joya. Se hiper caracteriza la virtud del varón ilustre, su muerte; se abunda en lo exótico. A unos ejemplares inéditos, recientemente redescubiertos, dedicaré un trabajo próximo que aquí meramente anuncio.

## 8. TIEMPOS Y ESPACIOS DE LA RESPONSABILIDAD

La aceptación de la muerte —que es la más profunda y exigente de todas las responsabilidades humanas— conviene, sobre todo, al espacio agonal de los héroes, a su manifestación iconográfica. La monomaquia de Osuna (Sevilla) es representación ambigua en el espacio y el tiempo (García-Bellido 1947: 236 ss., figs. 275-6). Los guerreros combaten mirándose a los ojos en la lucha ritual, expresión de la muerte de aquellos héroes a quienes se reserva la *aristeia* o excelencia del noble. Este ofrecer la muerte nos sitúa “en el extremo límite de las responsabilidades humanas que eligen los mejores desde que deciden cambiar la prolongación efímera de una vida confortable contra una celebridad duradera en la memoria de los mortales” (Patocka en Derrida 1992: 24). He conjeturado aquí un certamen en el que dos guerreros se vinculan al caudillo muerto mediante la ofrenda de su vida: asunción extrema de la *fides*, de ese pacto que vincula el guerrero a su caudillo más allá de la frontera de la vida, fidelidad trasladada a la esfera de la muerte. Si aceptamos la propuesta de la muerte como espejo y prolongación de los usos y privilegios de los mejores ¿no será posible, entonces, que dicha traslación afecte a la ofrenda misma de una vida voluntariamente dada? La responsabilidad suprema es exigible como don en una “economía” guerrera de la muerte. Vale más que el riesgo, mediatizado, de un gladiador. El relieve de Osuna, con

el combate ritualizado por las flautas de la joven muchacha, fijaría el tiempo y la seriedad trascendente de este acto singular. ¿Se representa un modelo del pasado, una hazaña mítica acaecida en un tiempo lejano, o es un ejercicio del presente? Los funerales de Viriato, descritos por Apiano (*Ib.* 75), o la institución de los juegos funerales establecidos por Cneo Escipión con voluntarios certámenes de jóvenes aristócratas, tal como cuenta con pormenores Tito Livio (28, 21), traslucen esta ofrenda —real o simbólica— de esa vida más valiosa que nos refieren, desde los modelos iconográficos, los relieves de Osuna. Los espacios del aquende y del allende, de los tiempos mítico y presente, se funden en la representación heroica, bajo la sanción jurídica del pacto que supera todo límite en la imagen.

He esbozado en estas páginas un tema complejo y múltiple. Se echará en falta, justificadamente, su articulación mayor en la dialéctica y diacronía sociales que lo desarrollan, transforman e interpretan diversamente. Deberá ampliarse, pues, su más precisa historicidad ibérica. En ella, las conjeturas propuestas podrían constituir no uno, sino varios sistemas. La pluralidad de espacios y representaciones del más allá con sus continuas búsquedas y asomos de insatisfacción; su fluctuación y posibilidades de intercambio y síntesis (no son excluyentes los espacios, pueden sincretizarse); sus metamorfosis; el exotismo de los lenguajes mediterráneos, que se introducen en determinados momentos como necesidad “soteriológica” o, al menos, como rasgo de diferenciación; la imagen como ejercicio del noble y anticipación cognoscitiva de la muerte; el espacio del tránsito, ocupado por múltiples demonios y seres liminales; el secreto del allende como sabiduría impenetrable del demonio; las puertas del sueño, atisbo, tal vez, de una escatología mediterránea; el dios, escondido para los más, sólo singular y excepcionalmente presente para el escogido, son, entre otras, algunas de las ideas que he querido hoy ofrecer al contraste y a la discusión desde la perspectiva insólita de los caminos de la muerte.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Iconografía y territorio en época ibérica. Las cuencas del Vinalopó y del Segura", financiado por la DGICYT (N.º PS 93-0006).

<sup>2</sup> Traducción de Luis Alberto de Cuenca, *Euripides, Tragedias III*. Colección *Alma Mater*, Madrid, CSIC, 1995: 98.

<sup>3</sup> Las gemelas puertas de los sueños como acceso al reino de Hades: Virgilio, *Eneida*, VI, vv. 893 ss.; el sueño, vía de introducción en la muerte de Palinuro: *Eneida*, V, 838 ss.; Veyne 1987.

<sup>4</sup> Sobre la concepción de la muerte desde la formulación kantiana cf. las esclarecedoras páginas de B. Magee, *Schopenhauer*, Madrid (Cátedra) 1991: 231.

<sup>5</sup> Desde la óptica aristotélica griega, y analógicamente, cf. Lear 1994: 176 ss.

<sup>6</sup> En colección privada madrileña (col. Marquerie). Inédito.

<sup>7</sup> Díez de Velasco 1995, cap. IV, 97 ss.: "la ética aristotélica de la muerte". (Cf. sobre la meléte thanátou, Derrida 1992: 20).

<sup>8</sup> Cf. Ron G. Williams & James W. Boyd *Ritual Art and Knowledge. Aesthetic Theory and Zoroastrian Ritual*, Columbia, Sc, Univ. of South Carolina Press, 1993. (cf. rec. M. Hutter, en *Numen*, 41, 1994: 326 ss.: la experiencia se alcanza a través del espacio virtual de la representación).

<sup>9</sup> "...*Multaque praeterea variarum monstra ferarum...*": ..."*Y, además, múltiples monstruos de varias fieras...*" (*Eneida*, VI, v. 285).

<sup>10</sup> Teócrito, XVII, 46; Tito Livio, XXXIX, 13,13: en las Dionisiacas de Roma se representaba materialmente el rapto por los aires. Universalidad del motivo: Stith-Thompson 1933 [A761: "ascent to stars"].

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO GORBEA, M. (1978): Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro (Albacete, España). *TP*, 35: 251-278.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1983): Pozo Moro: el monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica. *MM*, 24: 177-293, láms. 12-34.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1987): El pilar-estela de las "Damitas de Mogente" (Corral de Saus, Mogente, Valencia). *APL*, XVII. *Homenaje a Domingo Fletcher*: 199-228.
- BLÁNQUEZ, J. (1992): La lectura iconográfica de las necrópolis ibéricas. *La sociedad ibérica a través de la imagen* (R. Olmos, coord.): 216-223.
- Carthage (1995): *Carthage, l'histoire, sa trace et son écho*. Muséc du Petit Palais, Paris.
- CHAPA, T. (1979): La caja funeraria de Villargordo (Jaén). *TP*, 36: 445-458.
- CHAPA, T. (1985): *La escultura ibérica zoomorfa*. Madrid.
- CHAPA, T. (1986): *Influjos griegos en la escultura zoomorfa*. Iberia Graeca. Serie Arqueológica, n.º 2. Madrid.
- CHAPA, T.; PEREIRA, J. (1991): El oro como elemento de prestigio social en época ibérica. *AEspA*, 64: 23-35.
- CHIRASSI COLOMBO, I. (1973): La salvezza del aldilà nella cultura grecoarcaica. *Studi Classici*, 15: 23-39.
- DELEUZE, G. (1980): *Diálogos Gille Deleuze/Claire Parnet*, Valencia (Pretextos) (= *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977).
- DERRIDA, J. (1992): *L'éthique du don. Colloque du Royaumont. Décembre 1990*, Paris (Métailié-Transition).
- DÍEZ DE VELASCO, F. (1995): *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia antigua*. Madrid (Trotta).
- EIROA, J. J. (1986): El kálatos de Elche de la Sierra, Albacete. *Anales de Prehistoria y Arqueología, Universidad de Murcia*, 2: 73-86.
- FERNÁNDEZ-MIRANDA, M.; OLMOS, R. (1986): *Las ruedas de Toya y el origen del carro en la Península Ibérica*. Madrid (Ministerio de Cultura).
- GARCÍA-BELLIDO, A. (1947): *Ars Hispaniae*, I: 137-338.
- GARCÍA CANO, J. M. (1994): El pilar estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia). *REIb*, 1: 173-201.
- KOHLER, K. (1923): *Heaven and Hell in comparative Religion*. Nueva York.
- LEAR, J. 1994 (1988): *Aristóteles*. Madrid (Alianza Ed.) (orig. Cambridge, C.U.P.)
- MATTAZZI, P. (1994): La Tomba 'del urco': note al margine. *Riv. Studi Fenici* 22, 1: 15-30.
- OLMOS, R. (1986): Notas conjeturales de iconografía celtibérica. Tres vasos de cerámica policroma de Numancia. *Numancia*, II: 215-225.
- OLMOS, R. (1989): Míticos pobladores del mar. Tritones, hipocampos y delfines durante la época prerromana y republicana en España. *Ephialte*, 1: 26-62.

- OLMOS, R. (1992): Orgiastic Elements in Iberian iconography? *Kernos*, 5: 153-171.
- OLMOS, R. coord. (1992): *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Barcelona-Madrid.
- OLMOS, R. (1994): Motivos iniciáticos mediterráneos en la iconografía ibérica. *Tranquillitas, Mélanges en l'honneur de Tran tam Tinh* (Marie-Odile Jentel et alii, eds.), Collection "Hier pour Aujourd'hui", vol. VII, Québec: 435-447.
- OLMOS, R. 1995: Usos de la moneda en la Hispania prerromana y problemas de lectura iconográfica. *I Encuentro Peninsular de Numismática Antigua, (La ciudad hispánica: ciudad y territorio)*. Anegos de AEspA, XIII Madrid. CSIC.
- OLMOS, R. (1996): Imágenes de la eclosión y del cultivo. *AEspA*, 69.
- OLMOS, R. (c.p. a): Usos y transformaciones de la cerámica griega entre los iberos: los siglos V y IV a. de C. *Céramique et peinture grecques: modes d'emploi*. École du Louvre, 26-28 de abril de 1995. París.
- OLMOS, R. (c.p. b): Pozo Moro: ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo ibérico. *A través del espejo. Aproximaciones a la imagen ibérica* (R. Olmos, ed.), Lynx. La arqueología de la mirada. Madrid.
- OLMOS, R. (c.p. c): Las incertidumbres de los lenguajes iconográficos: los diversos usos interpretativos de la imagen ibérica. *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuestas de lectura e interpretación*. Escuela Española de Historia y Arqueología, Roma Nov. 1993 (R. Olmos y J. Santos, coords.), Madrid.
- OLMOS, R.; SÁNCHEZ, C. (1995): Usos e ideología del vino en las imágenes de la Hispania Prerromana. *Arqueología del vino. Los orígenes del vino en Occidente* (S. Celestino, ed.), Jerez de la Frontera: 105-136.
- RUIZ, A. ET ALII (1991): Las Necrópolis ibéricas en la Alta Andalucía. *Congreso de Arqueología ibérica: Las necrópolis* (J. Blánquez y V. Antona, eds.), Madrid: 397-430.
- STITH-THOMPSON (1955): *Motif-Index of Folk Literature*, Copenhagen (1ª ed. Bloomington, 1933).
- TRÍAS, G. (1967): *Cerámicas griegas de la península ibérica*, Valencia.
- VEYNE, P. (1987): De Halai en Dalmatie: Un voeu de voyageur et les rêves chez Vergile. *Études offertes à Jean-Pierre Vernant*, París: 391-395.
- VILLANUEVA PUIG, M. C. (1987): Images de Dionysos et de son cortège dans la céramique grecque du IVe. s. en provenance de la Péninsule Ibérique. *Grecs et ibères au IVe. siècle avant Jésus-Christ*, *Revue des Études Anciennes*, LXXXIX, 3-4: 297-317.