EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO RELIGIOSO DE LA "TUMBA DEL ORFEBRE" DE CABEZO LUCERO (GUARDAMAR DEL SEGURA, ALICANTE)

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO RELIGIOSO DE LA "TUMBA DEL ORFEBRE" DE CABEZO LUCERO (GUARDAMAR DEL SEGURA, ALICANTE)

Héctor Uroz Rodríguez

Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, 3

Comunidad Autónoma
de la Región de Murcia

Presidente
Ramón Luis Valcárcel Siso

Consejero de Educación y Cultura
Juan Ramón Medina Precioso

Secretario General de la Consejería
José Vicente Albaladejo Andreu

Director General de Cultura
José Miguel Noguera Celdrán

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO RELIGIOSO DE LA "TUMBA DEL ORFEBRE" DE CABEZO LUCERO (GUARDAMAR DEL SEGURA, ALICANTE)

© de los textos:
Héctor Uroz Rodríguez

© de esta edición:
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
Consejería de Educación y Cultura
Dirección General de Cultura

Coordinación: Virginia Page del Pozo

Primera edición: octubre 2006

Gestión editorial:
Ligia Comunicación y Tecnología, SL
C/ Manfredi, 6, entlo.
30001 Murcia
Tlf.: 868 940 433 – Fax: 868 940 429
director@tabulariumlibros.com

ISBN: 84-690-0503-0
DL: MU-1533-2006

Impreso en España/ Printed in Spain

ÍNDICE

Presentación 9
Prólogo 11
Agradecimientos.....13

1. INTRODUCCIÓN 14
1.1.- La sociedad ibérica a través de la iconografía. Planteamiento del trabajo 15
1.2.- La división conceptual entre *religión* y *religiosidad* como método para su estudio 17

2. EL MACRO-CONTEXTO. LA NECRÓPOLIS DE CABEZO LUCERO .20
2.1.- Ubicación. El entorno cultural y religioso 21
2.2.- La necrópolis de Cabezo Lucero: características y constantes 26
2.2.1.- Elementos definitorios 26
2.2.2.- El paisaje funerario 27
2.2.3.- El ritual y el ajuar.....31
2.2.4.- La evolución social y el fin de la necrópolis .35

3. EL MICRO-CONTEXTO. LA TUMBA 100 O "DEL ORFEBRE"..... 38
3.1.- Caracterización.....39
3.2.- Inventario de materiales.....41
3.2.1.- Elementos de ajuar convencionales.....41
A) Cerámica ática 41
B) Armamento 41
C) Indumentaria personal 41
D) Inclasificables 42
3.2.2.- Herramientas de trabajo 43

4. El programa iconográfico de las matrices 46
4.1.- Las matrices. Inventario y descripción.....47
4.2.- Análisis iconográfico de las matrices 66
A) La divinidad femenina a través de sus símbolos .66
B) La divinidad masculina. Génesis y futuro 76
B.1.– Génesis: de héroe a dios 76
B.2.- Heracles-Melqart *leonté*: ¿forma o fondo?.....82
B.3.– La participación oriental *egiptizante*:
¿Bes/*Ptah*-pateco? 90
C) El universo animal.....96
C.1.– El lobo: la ambigüedad de un modelo 96
C.2.– El toro: el agente fecundador 104
C.3.– La serpiente: regeneración y autoctonía 111
C.4.– El ave y el elemento vegetal.....115
D) Seres fantásticos 122
D.1.– El grifo.....122
D.2.– La esfinge 128
E) Otros.....135
F) Composiciones.....140
F.1.– Animales fantásticos afrontados al
Árbol sagrado 140
F.2.– Zoomaquias.....147
F.3.– Lucha de animales.....156
F.4.– *Ánodoi*-epifanías.....160
4.3.- Reflexiones finales.....166

5. Bibliografía..... 172

6. Índice de figuras 213

PRESENTACIÓN

Hace apenas tres años apostamos por potenciar y mejorar los servicios del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo de Mula, probablemente uno de los museos monográficos más importantes sobre arqueología y arte ibéricos en España, fomentando su labor como centro de investigación y difusión científica, a la vez que su conversión en referente para el estudio de la cultura ibérica en el plano nacional. Fruto de este empeño es la serie monográfica editada anualmente por el museo, cuya finalidad no es otra que la divulgación de aquellas novedades producidas en el estudio de culturas protohistóricas, no sólo a nivel regional, sino también de buena parte del ámbito peninsular.

El programa iconográfico religioso de la "Tumba del orfebre" de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante) de Héctor Uroz, constituye el tercer volumen de la serie que, esta vez, profundiza en el conocimiento de la "imagen" ibérica y su interpretación iconográfica. El carácter técnico y pormenorizado de esta monografía pone de manifiesto el rigor científico del autor, que ha conseguido descifrar el programa iconográfico presente en los útiles y herramientas del ajuar de un orfebre enterrado en la necrópolis del poblado de Cabezo de Lucero. La excepcionalidad de las piezas documentadas muestra un universo de motivos vegetales y zoomorfos, fantásticos y reales, poniendo de manifiesto la complejidad conceptual y argumental de un mundo mítico muy vinculado a la religión oriental, y diferenciando una doble vertiente en la temática religiosa asociada al mundo de los elementos de lujo, la fertilidad y el universo heroico.

Sin duda, la calidad científica de este estudio, así como la originalidad de los resultados obtenidos, dotan de prestigio a la serie monográfica del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, superando ampliamente los objetivos previstos en un principio por el centro, que ya cuenta con dos excelentes publicaciones anteriores en las que se abordan ámbitos tan diversos como las creencias-rituales funerarias y el armamento y sistemas de lucha en el mundo ibérico.

Para concluir, cabe felicitar al autor por el excelente trabajo realizado y animar a la dirección del museo para que continúe en la misma línea, apoyando la investigación y divulgación arqueológica mediante esta serie científica y otras publicaciones diversas, que ya han consolidado al Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo de Mula como una de las instituciones más importantes dedicadas al estudio e indagación de la cultura ibérica.

José Miguel Noguera Celdrán
Director General de Cultura
Región de Murcia

PRÓLOGO

Este libro que afortunadamente se publica ahora, muy poco tiempo después de su redacción, cuenta con una larga e importante serie de aciertos, como el lector no tardará en percibir tras la lectura de sus primeras páginas; el primero de ellos es la elección del propio asunto o tema tratado, la iconografía en una buena parte de la antigüedad, en el mundo ibérico principalmente; otro muy destacable es el de la finalidad buscada con su elaboración, es decir, aproximarse de la forma más rigurosa posible a la lectura y el análisis de la imagen antigua para extraer todos los aspectos históricos, especialmente los que han posibilitado plantear unas interpretaciones muy ricas en matices que nos ayudan a conocer y reconocer ciertos ámbitos fundamentales de la cultura ibérica, fundamentalmente su sociedad aristocrática y heroica, y su gran apoyo y complemento, las manifestaciones cultuales, por eso en esta obra la ideología político-social aparece perfectamente imbricada con el terreno de la religión que le es consustancial; no menos importante es el acierto de asumir la globalidad en cuanto a los múltiples y diversos soportes en los que aparece la iconografía tratada, pero también la búsqueda de su origen y paralelos en todos los flancos de la geografía mediterránea, incluida, y sobre todo, la más oriental, que conectada con el mismo Creciente Fértil mesopotámico revela que estamos ante una iconografía que hunde sus raíces en los momentos más pristinos de la fase histórica de la humanidad, al fin y al cabo la imagen ibérica forma parte de ese elevado sector social que representa la *oikouméne* aristocrática.

Otra cuestión es que el autor de esta obra ha sabido estar científicamente a la altura de los propios materiales arqueológicos puestos a su disposición, pues las piezas analizadas pertenecen a una tumba ibérica excepcional con una riqueza iconográfica contenida en aquéllas, que le hacen ser un documento histórico-gráfico perfectamente identificable como una fuente textual, lo que confiere al conjunto de objetos hallados en esta tumba, la 100 de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura), un carácter de auténtico privilegio. Esta circunstancia no es en absoluto una casualidad, se trata de una sepultura perteneciente a una necrópolis ibérica donde las influencias culturales del Mediterráneo son evidentes, no en vano se localiza a escasos kilómetros del solar ocupado por la fundamental colonia fenicia subyacente entre las dunas del litoral de Guardamar del Segura, en su paraje de La Fonteta, lugar localizado en la marisma donde desembocaba el río Segura, auténtico puerto para la llegada del comercio y la cultura de las tierras más orientales de aquel mar. Igualmente, otros asentamientos de gran relevancia para la difusión de la cultura fenicia u oriental y el comienzo de la iberización se hallan en el entorno inmediato de la necrópolis, caso del Cabezo Pequeño del Estaño y el Cerro del Castillo, en Guardamar del Segura, El Oral y la Escuera, en San Fulgencio, o Peña Negra y la sierra en la que se ubica, en Crevillente.

Teniendo en cuenta esos aciertos y cuestiones es fácil entender que la metodología usada para el análisis de la iconografía huye de planteamientos meramente formales, tipológicos o artísticos, aferrándose en cambio a la búsqueda de la historicidad de la imagen como instrumento para adentrarse en las principales claves de los procesos sociales de las comunidades que vieron en aquélla un auténtico signo de su dinámica social.

No es fácil encontrar en nuestro país especialistas de la investigación histórica que hagan propias todas estas premisas, y menos de la juventud del autor de este libro, quien a pesar de ello se ha atrevido a revisar un tema complejo con interesantes aportaciones interpretativas propias. Todo ello nos permite congratularnos de que, al no muy largo elenco de investigadores nacionales que son el referente para estas cuestiones, como Martín Almagro, Ricardo Olmos, Mª Cruz Marín, Teresa Chapa o Trinidad Tortosa, por citar tan sólo a algunos de los mejores ejemplos, se unirá muy pronto Héctor Uroz, autor del libro que ahora prologamos.

Al respecto de esta última cuestión, hemos de expresar nuestro agradecimiento a aquél por habernos invitado a participar de algún modo en esta obra, lo que significa para nosotros un privilegio renovado, pues la mayor parte de los datos y conclusiones presentados en esta obra fueron expuestos en la lectura de su excelente Memoria de Licenciatura (en junio de 2005, en la Universidad de Alicante), en cuyo tribunal académico se nos incluyó. Ya entonces expresamos nuestra satisfacción por el fondo o contenido de la investigación presentada, al igual que por la forma y continente. Pues bien, lo mismo se puede decir de este libro, muy bien escrito y muy bien presentado tanto en lo referente al texto como a la parte gráfica. Esta circunstancia, que es de agradecer, en realidad es una buena ilustración del carácter y el método riguroso que se auto-exige el autor, siempre en aras de buscar la máxima perfección, nada extraño para quien, si se nos permite la frivolidad, conoce la procedencia más próxima de sus genes.

A partir del estudio iconográfico de las excepcionales matrices de orfebre halladas en la tumba, Uroz ha realizado, como decíamos antes, importantes aportaciones referidas especialmente al origen y significado de ciertos elementos icónicos de la religión oriental y mediterránea, en general, e ibérica en particular. En buena parte de los estudios que realiza de los mismos nos da la impresión de estar leyendo imprescindibles páginas de una excelente historia de la religión de los iberos, fundamentalmente de la que se puede asociar a las tierras del sureste peninsular. No podemos dejar de indicar que entre esos estudios y aportaciones nos parecen dignos de destacar los dedicados a la Divinidad Femenina, a Heracles-Melqart, a animales míticos, como el lobo, o mitológicos, especialmente al grifo o a la esfinge, sin menospreciar las aportaciones al estudio del uso y significado de otros animales, como el toro o el león.

Se nos antoja que pronto las obras que este autor dedica a estos temas se convertirán en escritos de referencia y obligada lectura, que ayudarán sin duda a avanzar en el mejor conocimiento de las manifestaciones religiosas durante buena parte de la antigüedad en la Península Ibérica.

Murcia, 26 de junio de 2006

Antonio Manuel Poveda Navarro
Profesor de Historia Antigua de la Universidad de Alicante
Director del Museo Arqueológico de Murcia

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es fruto de nuestra Memoria de Licenciatura, dirigida por José Uroz Sáez, y defendida en junio de 2005 en la Universidad de Alicante ante un Tribunal compuesto por los profesores Arturo Ruiz Rodríguez, Alfredo González Prats y Antonio Manuel Poveda Navarro. A todos ellos nuestro sincero agradecimiento por sus convenientes correcciones.

La intensidad y dedicación empleada en la consecución de esta obra no habría sido posible sin la *pax* conferida por la Beca de Formación de Profesorado Universitario (AP 2002-1814) del Ministerio de Educación y Cultura (actualmente Educación y Ciencia), desarrollada en el Área de Historia Antigua de la Universidad de Alicante y asociada al proyecto *Modelos romanos de integración territorial en el sur de Hispania Citerior* (BHA2002-03795), concedido por la Dirección General de Investigación del entonces Ministerio de Ciencia y Tecnología.

En otro orden de cosas, agradecemos al MARQ, en la persona de Manuel Olcina, los medios puestos a nuestra disposición para el estudio de las piezas allí conservadas, así como a los responsables de la publicación de la serie de *Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo*, Virginia Page, directora del citado museo, y José Miguel Noguera, Director General de Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, por hacer realidad este libro.

Quisiera mostrar, al mismo tiempo, nuestra afectuosa gratitud al Dipartimento di Studi Storico-Artistici (Uomo e Territorio) de la Università degli Studi di Perugia, donde he desarrollado diversas estancias en virtud de las concesiones de nuestra Beca predoctoral: especialmente al profesor Filippo Coarelli, por sus valiosas enseñanzas, así como a Paolo Braconi, Giovanna Battaglini y Simone Sisani. Asimismo, por su ayuda extraprofesional, su hospitalidad y su amistad, a Vincenzo Scalfari y Mariangela D'Ercole.

Mi recuerdo, en algún caso ya melancólico, hacia mis colegas de excavaciones en *Libisosa, Colle Plinio* y Pompeya, en especial a José Ángel Alcolea, Manuel Candela, Aída García, María Iborra, Nuria León, Ana Pellín y Raúl Soler. A los que fueron compañeros de pupitre y ahora amigos: Iris Contreras, Diana Guijarro y Leonardo Soler. Y a Mirentxu Ochoa, porque siempre está ahí, aunque en otro continente.

Reconocimiento aparte merece Antonio Poveda, por poner a mi disposición uno de sus tantos registros de conocimiento, por el impulso dado a esta monografía, y por su amistad aun en tiempos difíciles.

Y, por supuesto, a mi familia, principalmente a mi madre, Mª Ángeles, y a mis hermanas, Esther y Raquel. Y a Norah Hernández, por todo lo que es susceptible de agradecimiento. Ellas son las principales responsables de que el estudio de este *tesoro* no me haya convertido en el popular personaje tolkiano.

Por último, a José Uroz, *pater* y patrón, que me confió este trabajo, por su educación y magisterio.

Alicante, marzo de 2006

INTRODUCCIÓN

1.

1.1.- La sociedad ibérica a través de la iconografía. Planteamiento del trabajo

Vivimos inmersos en la *cultura de la imagen*, fenómeno que, a la hora de llevar a cabo un estudio iconográfico histórico, en este caso relativo al universo ibérico, conlleva sus ventajas y sus inconvenientes. La ventaja es que existen –y se encuentran en continua evolución– los medios técnicos ideales para poder realizar un trabajo sobre imágenes: un hito en este sentido lo constituye el CD-Rom coordinado por Ricardo Olmos que vio la luz en 1999; la ayuda que éste aporta en un trabajo de investigación es inigualable, casi tanto como su valor científico, puesto que no se trata simplemente de una recopilación de miles de imágenes de la protohistoria hispana que trasciende incluso los límites del iberismo.

El peligro llega con la creencia, aunque surja desde el subconsciente, de que la función y/o trascendencia con que hoy cuenta "la imagen" en su sentido amplio es mínimamente parangonable con la que tenía para un contestano o un turdetano. Pretender, además, llegar a conocer qué veía un ibero, de cualquier condición –y es éste el principal escollo–, en una determinada representación se advierte una quimera. Los esfuerzos deben encaminarse a alcanzar –o crear–, a partir de determinadas claves desentrañadas por la repetición de signos, un código aproximado en torno a los lenguajes y las formas que permita llegar a un mejor conocimiento de la sociedad ibérica y su evolución, la verdadera finalidad de cualquier investigación histórica, sumando análisis estructuralistas[1] y espacio-temporales[2].

Dado un registro como el ibérico carente de fuentes documentales, la cultura material se convierte, en sus diversas aplicaciones, en el escaparate fundamental para el conocimiento de estas sociedades. Dentro de éste, el mundo de las imágenes debe ser explotado[3] en tanto en cuanto puede "relatar" un universo económico, político-social y cultural, todos ellos aspectos indivisibles en la Antigüedad, ya sea o no de forma deliberadamente intencionada, en origen a través de

1 *Vid.* la fecunda producción de Ricardo Olmos, el autor de seguimiento fundamental para el estudio de la iconografía ibérica.

2 Chapa, 1997; *id.*, 2003; y los trabajos surgidos al amparo de El Pajarillo: Molinos *et alii*, 1998; Ruiz y Sánchez, 2003.

3 La reivindicación de los estudios iconográficos debe hacerse extensiva al mundo colonial feno-púnico hispano y tartésico, como ha puesto de relieve recientemente Almagro Gorbea (2002, 73).

la escultura del mundo funerario y los grandes programas monumentales (Pozo Moro, Porcuna, El Pajarillo), y más tarde con la pintura vascular. No obstante, debe tenerse en cuenta que ésta es una información sesgada de por sí, puesto que el uso de la imagen se limita al poderoso, es su *instrumento*, al igual que la *religión* (*vid. infra*), mediante el que se diferencia del resto, se identifica como tal y legitima su poder (Santos, 2003, 157), y que puede servir como exponente de cambios en su aparato ideológico (Santos, 1996, 126). Sin esa identificación no se entiende la destrucción de la estatuaria en el s. IV a.C.

El matrimonio entre imagen y poder sólo experimenta un mayor aperturismo a otros grupos a partir del s. III a.C., cortesía de la pintura vascular (Domínguez, 1998, 203), aunque en ningún modo alcanza el grado de "popular", puesto que en ella sigue representándose a la élite[4] (cerámica de Llíria), si bien este grupo social es más amplio y el campo de actuación del soporte de la imagen mucho más diversificado que el de la escultura en la época anterior. Por ello, la pintura vascular ostenta el grado de ser el elemento más valioso de la "narrativa" ibérica, aunque su razón no venga, como ha afirmado Santos (2003, 163), por el hecho de que con ella aparezca por vez primera el "sentido narrativo", puesto que éste es, precisamente, el mayor atractivo histórico de los monumentales programas escultóricos del Ibérico Antiguo antes citados.

Sea o no descifrable el lenguaje de signos, las características *estilísticas*, en sentido amplio, de la manifestación visual, pueden ofrecer por sí mismas información preciosa acerca de los contactos económicos y políticos de la oligarquía ibérica y su evolución. Ello ha sido remarcado por Almagro (1999, 16), para quien las innovaciones en este campo deberían relacionarse con unas mutaciones políticas que irían de la mano de nuevas corrientes comerciales e ideológicas.

Este último terreno no está exento de riesgos, ya que puede inducir a confundir la forma con el contenido. La cultura ibérica se nutre de las culturas mediterráneas contemporáneas (feno-púnica y helena en su gestación, de la romana en su etapa final) tanto en su conformación como en la plasmación externa de los grupos de poder, adoptando (por razones socio-políticas, culturales o meramente prácticas) determinadas formas exteriores de estas culturas, lo cual repercute de forma irremediable en el terreno iconográfico[5]. No obstante, tras las representaciones del mundo ibérico no se han identificado con claridad mitos o relatos conocidos en el mediterráneo, por lo que tienen que adscribirse necesariamente al universo ibérico de las ideas (Chapa, 2003, 102). Al mismo tiempo, en el colmo de la paradoja, el conocimiento de la iconografía clásica y oriental (esta última casi exclusiva en el programa iconográfico de nuestra tumba) es imprescindible para interpretar su homóloga ibérica, puesto que el recurso al paralelo cultural constituye el principal instrumento en cualquier sector de estudio de la sociedad ibérica.

En este marco, irrumpen no sin poca carga de peculiaridad los materiales sobre los que versa este trabajo. Se trata de un conjunto de matrices de orfebre recuperadas en una tumba de la necrópolis contestana de Cabezo Lucero, de cuyo ajuar formaban parte. Estas piezas, treinta y una en total y en su mayor parte inéditas, resultan excepcionales por los motivos y composiciones que presentan en su anverso y que quedarían plasmados, con o sin añadidos posteriores, sobre diversos colgantes y pendientes de oro.

Así pues, en este estudio se somete a análisis el aparato iconográfico presente en estas matrices, considerándolo, de partida, como un todo, como corresponde a un conjunto hallado en un contexto cerrado. La información más sólida resultante, incluida la adscripción temporal de fabricación y la sincronía entre las piezas, sólo podrá lograrse si éstas se consideran en interrelación. Como tal, se ha procedido a una organización temática (capítulo 4.2.), basada en identidades divinas, animales y fantásticas, con capítulo aparte para algunas composiciones de singular relevancia.

En base a ese esquema, se pretende el análisis de la imagen *per se*, su significado y paralelos –en la cultura ibérica y/o en su contexto mediterráneo–, pero también el significado y trascendencia del motivo o sujeto al que se puede adscribir tal representación. No todas las piezas, sin embargo, son susceptibles de ser abordadas bajo todos estos prismas. La búsqueda del paralelo en orfebrería es una constante, aunque no una finalidad en sí misma; el terreno de la escultura y sus grandes programas narrativos y la más tardía pintura vascular resultan más fructíferos, como piedra angular de cualquier estudio iconográfico, y sólo a éstos es comparable el conjunto de Cabezo Lucero desde un punto de vista informativo. La toréutica, la glíptica o la producción ebúrnea son otra recurrente fuente de iconografía, aunque vinculados al universo orientalizante. Y es que el marco temporal de los materiales incluidos como paralelos o para explicar determinados signos, lenguajes y/o temas va más allá de los límites cronológicos establecidos por el contexto de las piezas de la tumba, pero también del de la cultura ibérica.

Como antecedente al análisis iconográfico de las matrices, una exposición somera del macro-contexto de aparición de las mismas (capítulo 2), la necrópolis de Cabezo Lucero y algunos aspectos culturales y religiosos de la región, tiene el objetivo de poner de relieve unas constantes que pueden explicar algunos de los elementos presentes en el aparato de imágenes, y que en comparación con los elementos constituyentes del micro-contexto de las piezas, la tumba nº 100 (capítulo 3), determinará la categoría socio-económica y cultural del difunto a ellas asociado; en este capítulo se incluye el inventario de materiales hallados en la sepultura, salvo las matrices, que gozan de un apartado descriptivo aparte (4.1.) precediendo al análisis del programa.

El epílogo (4.3.) no se ha planteado como un resumen del programa expuesto con detenimiento en los apartados anteriores, sino como una reflexión en torno a las cuestiones esenciales, esquematizadas al efecto, derivadas de aquél, tratando de no perder de vista el proceso histórico-religioso que dio cobijo a semejantes materiales.

1.2.- La división conceptual entre *religión* y *religiosidad* como método para su estudio

El título de este trabajo ya conlleva una interpretación del excepcional conjunto de piezas, cuando lo caracteriza como "religioso". Desde luego, es una etiqueta aplicada a *posteriori*, y que parte de una convicción metodológica, inherente a este estudio, y que resulta obligado exponer brevemente: ésta se basa en la diferenciación conceptual entre *religión* (a la que refiere el título) y *religiosidad*. Lo primero, entendido como oficial y "dogmático", requiere de una mínima centralización y oficialización (no necesariamente una "religión de Estado"), mientras que lo segundo pertenece al ámbito popular, "visceral", inherente a cualquier sociedad humana sea cual sea su grado de desarrollo, que se manifiesta de una manera determinada y no necesariamente al margen de la *religión*, ya que esta última no hace otra cosa que servirse de la *religiosidad*, dándole forma, vertebrándola, controlando y reglamentando esas creencias populares, primarias (mejor que primitivas). Las creencias populares, los "miedos", la religiosidad en suma, al igual que la energía, ni se crea ni se destruye, sólo se transforma.

Esta diferenciación está hecha con fines histórico-antropológicos y no estrictamente en base a aspectos lingüísticos, y tampoco debe confundirse con la subdivisión conceptual, con claros ecos en el lenguaje, del universo romano. Considero

[4] La aceptación del carácter heredero de la pintura vascular respecto a la escultura como instrumento de la oligarquía no es una idea, ni mucho menos, original (*vid.*, por ej.: Poveda, 1985, 191), aunque no está de más incidir en ella y dejarla libre de escépticos revisionismos.

[5] Olmos, 1989a; *id.*, 1991b; Chapa, 1986; *id.*, 1994.

que esta precisión terminológica es esencial para cualquier estudio que verse sobre la religión en cuanto insertada en un proceso histórico, ya se trate de formación y continua evolución, como el de los orígenes y desarrollo del iberismo, o de profunda aculturación, como el de la romanización, entendiéndose mejor el fenómeno del sincretismo.

Según esta hipótesis de trabajo, tendría lugar un fenómeno paralelo, una retroalimentación entre religión y religiosidad, al tomar la primera los aspectos básicos de la segunda, de tintes numénicos, naturalistas, agrícolas y ganaderos (=naturaleza, fertilidad, fecundidad y nutrición) revistiéndolos de una iconografía inspirada en los *préstamos* fruto de los contactos con culturas *exteriores* (púnica y helena, ya desde el período orientalizante), puesto que es la oligarquía la primera beneficiaria y a la vez impulsora de las influencias foráneas, y devolviéndosela a la sociedad en ese nuevo envoltorio que ésta acaba asumiendo sino como propia, al menos como perteneciente a "una parte" de la comunidad. Así, en el momento en que el equilibrio socio-político se fractura o sufre un cambio considerable, ese "envoltorio" se despedaza. Así se explica la destrucción de esculturas del s. IV a.C. Pese a todo, de forma paralela, esa religiosidad primitiva –por primaria, no por atrasada– se mantiene latente en la ideología popular *esperando* a ser reutilizada y manifestándose de tal forma que rara vez deja huella arqueológica –piénsese en las llamadas cuevas-santuario y el vasito caliciforme–. La "energía" sigue transformándose.

La observancia de la evolución del objeto de culto, desde el decididamente dinástico hasta la aparición de las divinidades poliadas, reafirma ese carácter de la *religión* como instrumento del sistema político-social, del orden establecido, en un proceso argumentado, en diversos trabajos, por Almagro y Moneo[6] a través del estudio de los lugares de culto. La propia existencia de estas construcciones no sólo debe considerarse una prueba de la existencia de una religión organizada, con sacerdocio incluido (Chapa y Madrigal, 1997) sino que ésta es inherente al propio concepto de *religión*. Debates ya superados relativos al numenismo o pragmatismo[7] de las "creencias" ibéricas, no tienen siquiera cabida con la premisa de la división conceptual entre *religión* y *religiosidad* aquí introducida.

[6] Moneo y Almagro Gorbea, 1998; Almagro Gorbea y Moneo, 2000; Moneo, 2003.

[7] *Vid.* los estudios de J. M. Blázquez, en parte recopilados en sus trabajos de 1991 y 2001.

EL MACRO-CONTEX
LA NECRÓPOLIS D

2.

XTO.
E CABEZO LUCERO

2.1.- Ubicación. El entorno cultural y religioso

El yacimiento ibérico de Cabezo Lucero lo conforman un conjunto de poblado y necrópolis (Figura 2) ubicado en una de las laderas de los montes de El Moncayo y limitado al norte por el curso del río Segura, al oeste por un terraplén cortado en la roca y al este por una vaguada que va a parar al río. El *Cabezo* está situado en el extremo oeste del término municipal de Guardamar del Segura (Alicante), lindando ya con el de Rojales, a 38º 05' de latitud norte, y 3º 00' de longitud este (del meridiano de Madrid), en la hoja 914 del mapa del Instituto Geográfico y Catastral a 1:50.000 (Llobregat, 1993a, 15-17).

Como es norma en la cultura ibérica, la necrópolis se constituye extramuros, fuera del poblado, del que apenas se efectuaron unas catas[1]. El acceso desde éste se realiza por su puerta sur a través de una suave pendiente de unos 180 m. No se han hallado vestigios de muros, fosos, ni de una posible empalizada, por lo que los límites del espacio funerario los trazan las tumbas periféricas, configurando una superficie total aproximada de 3.750 m^2, extendiéndose a lo largo de un eje N-S de 125 m x 30 m de E-O (Uroz Sáez, 1997, 100).

Este yacimiento está ubicado en una encrucijada interesante. Por una parte, su situación junto al mar (Figura 1) le pone en contacto con los navegantes provenientes del Mediterráneo oriental, mientras que, por otra, la comarca donde se halla enclavado constituye una zona de paso obligado para los productos llegados de ultramar que se dirijan al centro de la Meseta a través del Valle del Vinalopó, o bien hacia la Alta Andalucía por la cuenca del río Segura (Uroz Sáez, 1997, 100). La confluencia de las desembocaduras de ambos ríos, de mayor caudal en época ibérica, formaban una gran laguna litoral que articulaba una notable densidad de poblamiento (Figura 3), a la que ya hacía referencia Avieno (*Ora maritima*, 455-466), hoy reconstruible sobre los 10 m de cota altitudinal, y que permaneció como

Figura 1. Vista satélite de la situación geográfica de Cabezo Lucero.

[1] Llobregat, 1986, 148; AA.VV., 1993, 21-23.

zona palustre hasta el s. XVIII, cuando fue bonificada para el cultivo por orden de Felipe V a través del Cardenal Belluga (Llobregat, 1993a, 15).

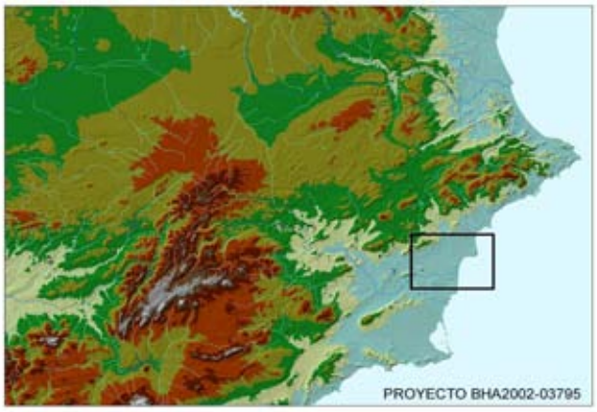
El entorno cultural y religioso en el que se integró el conjunto iconográfico hallado en la Tumba 100 se mueve entre dos aguas: el imponente sustrato fenicio y el desarrollo del culto dinástico. Ambos fenómenos resultan fundamentales para la comprensión de lo representado en las matrices, pero también para la concepción de su contexto ibérico contemporáneo.

En la región se hace especialmente patente la, en ocasiones, delgada línea que divide en Arqueología entre lo indígena y lo foráneo[2], y hace cuestionarse los límites entre la identidad fenicia y orientalizante (González Prats, 2001; 2002; 2005)[3], por un lado, y de esta última respecto al horizonte ibérico antiguo[4], por otro. No es mi intención, ni forma parte de este trabajo, entrar en ningún tipo de debate en torno a estas cuestiones, pero sí al menos dejar constancia de lo documentado entre los siglos VIII y VI a.C. que me induce a calificar de "imponente" el sustrato fenicio en el Bajo Segura: por supuesto, me refiero a la temprana instalación de la colonia fenicia de La Fonteta[5] y su perduración a lo largo de los citados siglos, una ciudad portuaria que destaca por su actividad industrial metalúrgica[6], y por su arquitectura defensiva de la Fase IV (635-625 a.C.: González Prats, 2001, 178-179).

Figura 2. Vista aérea del conjunto de poblado y necrópolis de Cabezo Lucero.

La implantación de la colonia fue decisiva[7] en la gestación de la fase orientalizante del yacimiento algo más alejado de la Peña Negra, en la Sierra de Crevillente[8]; un período (PN II) que vería la luz con el paso del s. VIII al VII a.C., y que presenta a una ciudad, identificada con la *Herna* de Avieno (*Ora maritima*, 460-465), en la que habita una comunidad mixta, en virtud de la implantación artesanal fenicia en uno de sus barrios periféricos (sectores VII y VIII), con dedicación a la producción alfarera y, lo que es más importante para nuestro trabajo, a la orfebrería, actividad de la que son un claro testimonio el conocido tesorillo (González Prats, 1976; 1976-78) y las matrices de la Colección Candela (González Prats, 1989).

Volviendo al término municipal de Guardamar, la implantación colonial a mediados del s. VIII a.C. se habría regido, según González Prats (2002, 130; 2005, 801), por el patrón fenicio según el cual a la ciudad portuaria le acompañaba una fortificación de vanguardia (Cabezo del Estaño)[9] y un santuario (Castillo de Guardamar). De aceptarse la hipotética fase fenicia del lugar de culto, estaríamos ante un caso excepcional de continuidad religiosa puesto que el registro arqueológico del Castillo de Guardamar remite a época ibérica, ya desde el s. V a.C. (García Menárguez, 1992-93, 78), y hasta una fase bien avanzada (ss. III-II a.C.), según se desprende del tipo de "pebeteros" con forma de cabeza femenina estudiados por L. Abad[10], cuya preponderancia frente a otro tipo de materiales es lo que hizo a este autor identificar el lugar como santuario. En su fase ibérica contemporánea a Cabezo Lucero a este lugar de culto se le ha atribuido un doble carácter, empórico y de peregrinaje, aglutinador de *religiosidades* (García Menárguez, 1992-93, 86-87), una propuesta, la comercial, que ha sido convenientemente matizada (Abad y Sala, 1997, 101), y a la que se le



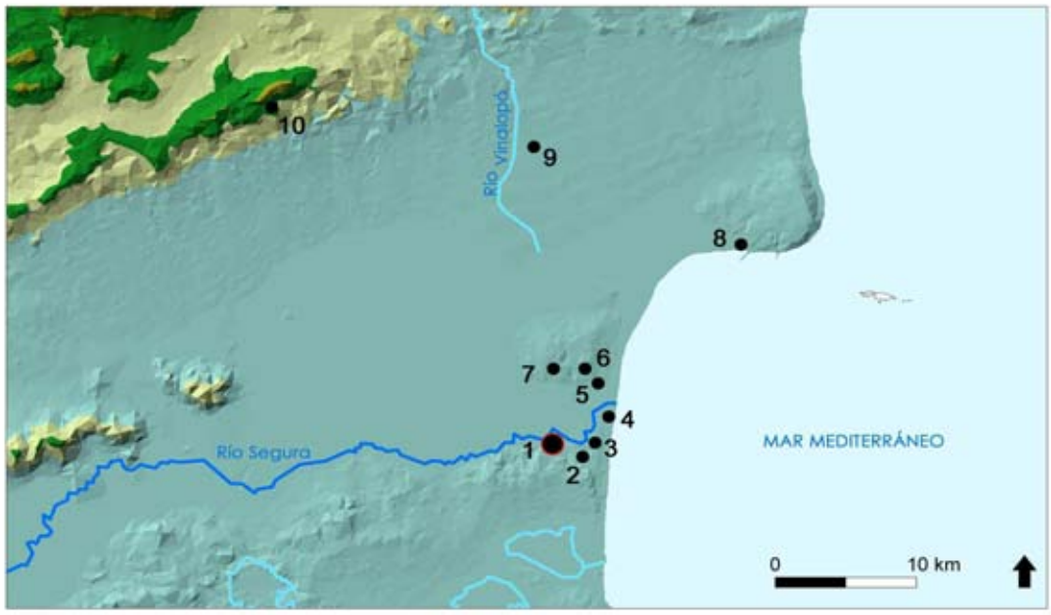


Figura 3. Situación de Cabezo Lucero y de los yacimientos más relevantes de su entorno: 1. Cabezo Lucero; 2. Cabezo del Estaño; 3. Castillo de Guardamar; 4. La Fonteta; 5. El Molar; 6. El Oral; 7. La Escuera; 8. La *Picola-Portus Ilicitanus*; 9. La Alcudia; 10. Peña Negra.

ha añadido un valor de control territorial para el período más avanzado (Moneo, 2003, 141).

Por lo que respecta a los testimonios cultuales contemporáneos al arco temporal (ss. V-IV a.C.) en el que debe ubicarse el programa iconográfico de la Tumba 100, La Alcudia de Elche ocupa un espacio destacado. En primer lugar, porque se trata del yacimiento más importante de la zona[11], que acabó controlando todo el territorio (Santos Velasco, 1994b, 109 ss.)[12], si bien su necrópolis no ha sido detectada aún, y sobre el que T. Estatilio Tauro fundará la *Colonia Iulia Ilici Augusta* en época augustea (quizás una segunda refundación, precedida por un primer intento realizado entre el 44 y 40 a.C.)[13] con veteranos de las guerras cántabras, con la correspondiente centuriación del territorio, que entonces articula y controla de forma más férrea.

2 Una reciente y exhaustiva recapitulación del asunto se encuentra en: Sala, 2004, 69 ss.

3 González Prats (2005, 803) considera apropiada una nomenclatura tripartita que distinga entre poblaciones *orientalizantes*, *orientalizadas* y *mixtas*.

4 Sobre la dificultad de distinguir entre el epílogo del orientalizante y la génesis de lo ibérico en la zona, *vid.* Sala, 1996.

5 González Prats, 1990b; *id.,* 1998; *id.,* 2000; *id.,* 2001; *id.,* 2002; *id.,* 2004; González Prats y García Menárguez, 1997; *ead.,* 2000; González Prats, García y Ruiz, 1997; González Prats, Ruiz y García, 1999; González Prats y Ruiz, 2000.

6 González Prats, y Ruiz, 1999, 355-357; González Prats y Renzi, 2003, 157.

7 Para la consideración de La Fonteta como "foco de orientalización": González Prats, 1998, 210-211.

8 González Prats, 1979; *id.,* 1982; *id.,* 1983; *id.,* 1985; *id.,* 1986; *id.,*1990a; *id.,* 1993.

9 García Menárguez, 1994; González Prats y García Menárguez, 1997; *ead.,* 2000.

10 Abad, 1986a; *id.,* 1992; recientemente: *id.,* e.p.

11 Una actualizada reflexión crítica sobre la fase ibérica del yacimiento se encuentra en: Abad, 2004.

12 Sobre la idea de cohesión religiosa de toda la región en torno a Elche: Santos Velasco, 1997, 258.

13 Ramos Fernández y Uroz Sáez, 1992, 98 ss.; Alföldy, 2003, 37-45.

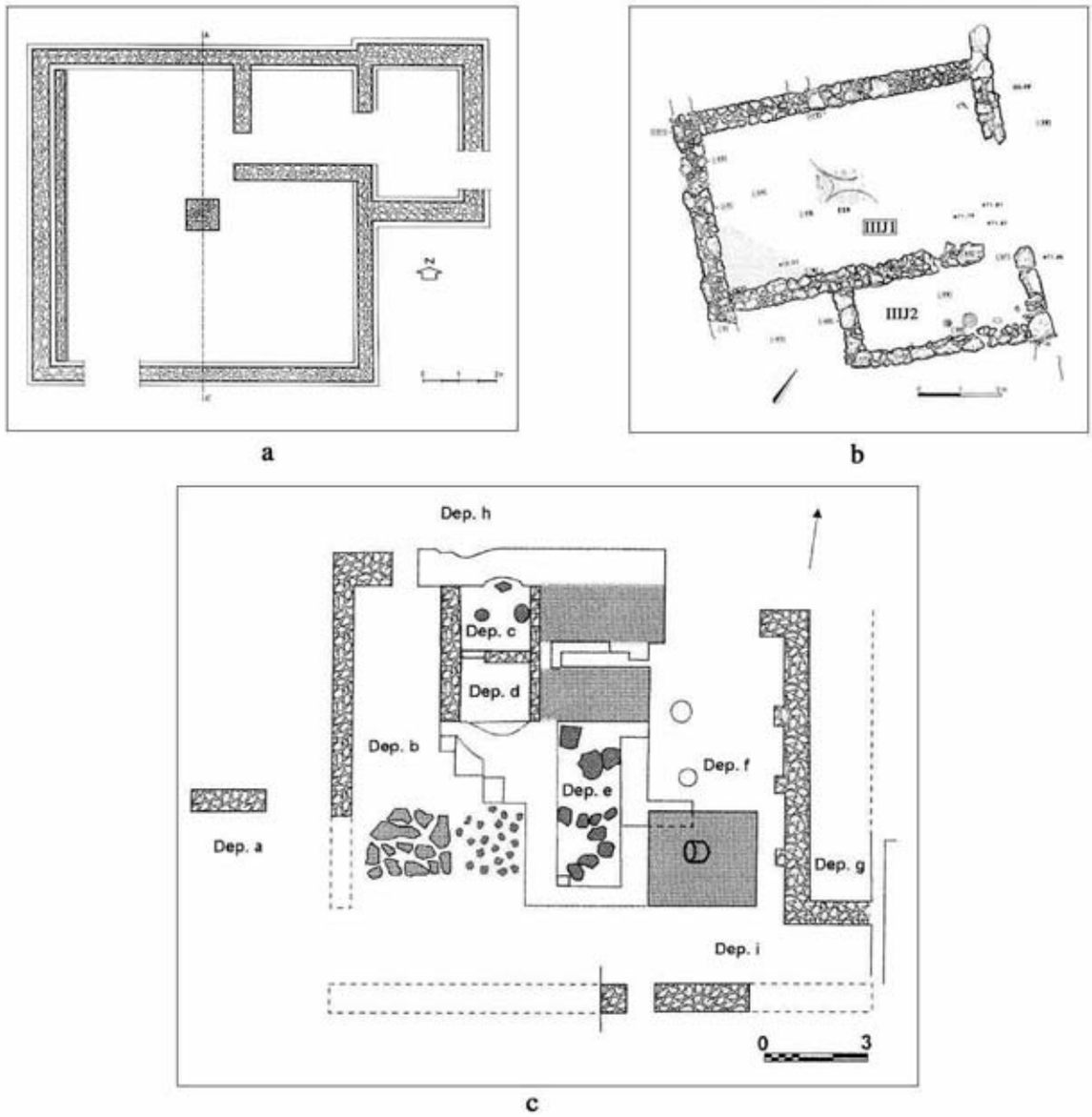


Figura 4. El entorno cultual de Cabezo Lucero:
a. La Alcudia -"templo" fase A- (Ramos Fernández, 1991-92, 93); b. El Oral IIIJ (Abad y Sala, 1997, fig. 1);
c. La Escuera (Gusi, 1997, fig. 7, a partir de Nordström, 1967).

En relación con este yacimiento, resulta obligado hacer referencia, por un lado, al edificio conocido como "templo ibérico", enclavado en el sector 10A, cuya primera fase (Figura 4a) se dató entre finales del s. VI y finales del III a.C., momento de su destrucción y reestructuración[14]. La trascendencia de este "recinto sacro" para este estudio, y sin olvidar lo comentado más arriba, radica en la consideración semítica que algunos autores le han conferido a su planta y a algunos de sus elemento integrantes[15]. Dicho semitismo quedaría al descubierto por la propia evolución religiosa documentada en el asentamiento, que desemboca en época augustea en el culto a *Iuno Caelestis* (Uroz Rodríguez, 2004-2005, 170 ss.)[16], fenómeno difícilmente explicable sin la existencia de una tradición con *contaminaciones* de la Tanit púnica sobre la "Gran Diosa" ibérica[17].

Pero además se constata en Elche el culto a los antepasados, tanto en ámbito urbano como extraurbano: lo primero se desprende del excepcional conjunto de fragmentos escultóricos recuperados en el yacimiento, tanto antropomorfos (guerreros y las dos damas) como zoomorfos (caballos, león, toro y animales fantásticos)[18], destruidos intencionadamente, –con la salvedad del célebre busto de dama, acaso escondida al efecto–, antes

de época bárquida, datados entre mediados del s. V y el IV a.C., y puestos en relación con los *heroa* –éstos extraurbanos– de Porcuna y El Pajarillo[19]. Una interpretación reciente, fruto del estudio pormenorizado de la distribución de los hallazgos, considera las esculturas pertenecientes a diversos monumentos distribuidos en un amplio radio de la ciudad, abandonando la idea tradicional que los adscribía al recinto sacro anteriormente citado (Ramos Fernández y Ramos Molina, 2004, 144). Este culto al antepasado heroizado podría tener su prolongación fuera de la ciudad y en el mismo s. V a.C., tal y como se desprende de la interpretación de los hallazgos del Parque Infantil de Tráfico de Elche[20].

El desarrollo del culto dinástico unido a cierto "semitismo" no se limita a La Alcudia, sino que se documenta en un entorno aún más próximo a Cabezo Lucero. Así, en el poblado de El Oral (San Fulgencio), en uso desde finales del s. VI hasta el tercer cuarto del s. V a.C.[21] –aunque su necrópolis, El Molar, según una reciente revisión (Peña, 2003, 118), gozó de una vida más larga que alcanzaría los primeros compases del s. IV a.C.–, se da una peculiar situación interpretable en ambos sentidos. Sin necesidad de recalcar la influencia del llamado *horizonte orientalizante* (esa delgada línea) en el urbanismo de este yacimiento, expresada por sus excavadores desde un principio (Abad y Sala, 1993, 191-195)[22], merece una mención especial la habitación catalogada como IIIJ1 (Figura 4b). Este departamento, el mayor de la "vivienda" IIIJ, se integra en el sector III ocupando una posición central (Abad y Sala, 1993, 52 ss., fig. 40), un barrio en el que se documenta, asimismo, un espacio (IIIL2) interpretado como una "capilla doméstica" (Abad y Sala, 1997, 93-96) vinculada al culto dinástico (Moneo, 2003, 104). Pues bien, en el centro de la estancia IIIJ1, se registró insertado en el pavimento blanquecino a modo de emblema un motivo realizado en arcilla de distintos colores, cuya forma se ha relacionado con la de piel de bóvido extendida, conocida como lingote chipriota o *keftiu*[23].

Este símbolo, ampliamente difundido por el Mediterráneo oriental y central, representa la divinidad, el poder y la riqueza (Lagarce, 1997, 95), y su presencia en el contexto religioso hispano se reduce al ámbito orientalizante, destacando el altar con esta forma del santuario portuario tartésico de *Caura* (Coria del Río, Sevilla)[24] y los conocidos pectorales áureos del tesoro orientalizante de El Carambolo (Camas, Sevilla)[25], a los que se les ha atribuido función cultual[26]; y en una relación más estrecha con el culto dinástico y en el orientalizante tardío: el empedrado que delimitaba el recinto sobre el que se levantaba el monumento funerario de Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983a,

14 Ramos Fernández, 1991-92; *id.,* 1995a; *id.,* 1997a; Ramos y Llobregat, 1995; determinados aspectos del edificio se encuentran actualmente en revisión: Tendero y Lara, 2004, 126-127; Lara Vives, 2005, 69 ss.

15 Poveda y Vázquez, 2000, 701-702; Almagro y Moneo, 2000, 111, 39-43; Moneo, 2003, 113-117, 279-281.

16 Para una reciente revisión monográfica sobre la Juno ilicitana, *vid.* Lara Vives, 2005.

17 Poveda, 1995, 357-363; *id.,* e. p; Poveda y Vázquez, 2000, 698-699.

18 Todos ellos recogidos recientemente en: Ramos Fernández y Ramos Molina, 2004, 133-144.

19 Almagro Gorbea, 1999, 13, 15; Moneo, 2003, 117, 120-121; 331-332.

20 Ramos Fernández y Ramos Molina, 1992; Moneo, 2003, 145-146.

21 Abad y Sala, 1993, 233 ss.; Abad, Sala, Grau, Moratalla, Pastor y Tendero, 2001, 146.

22 Planteamiento llevado hasta el límite por Gusi, 1997, 183.

23 Abad y Sala, 1993, 80; *ead.,* 1997, 91; Bendala, 2003, 26.

24 Escacena e Izquierdo de Montes, 2001, 131-135, fig. 6, lám. V, VII-IX; Torres, 2002, 304-306, fig. XII.16, 333-334, fig. XIV.4; Escacena, 2002.

25 Almagro Gorbea, 1989, 73; Nicolini, 1990, 509-512 –con la bibliografía anterior–, nº 257-258, pl. 184-187; Perea, 1991a, 144, 161; Lagarce, 1997, 90, fig. 10; AA.VV., 2000b, 251, nº 76; Bendala, 2003, 27, fig. 10; sobre cuestiones técnicas de fabricación y cronología, recientemente: Perea y Armbruster, 1998; Torres, 2002, 236-237; también en orfebrería, con esta forma se ha querido relacionar por algunos autores (Lagarce, 1997, 92; Celestino, 1994, 306) el motivo de "roseta cruciforme" perteneciente a la lámina-diadema procedente del tesorillo de Crevillente antes citado, del que se ha hallado su presunto troquel: González Prats, 1982, 367-369, 381, fig. 30, nº 5819; *id.,* 1986, lám. I; Lorrio y Sánchez de Prado, 2000-2001, fig. 3.1.

26 Blanco, 1989, 14; Bendala, 1994, 100-101, *id.,* 2003, 27; sobre el santuario, *vid.*, Moneo, 2003, 69-71.

189, fig. 6) y, de nuevo, plasmado en un altar en el santuario palatino de Cancho Roano (Zalamea de la Serena, Badajoz)[27].

Bien es cierto que en la habitación IIIJ1 de El Oral no se encontraron materiales relacionados con actividades cultuales (Abad y Sala, 1997, 92-93), como sí ocurre en la citada IIIL2 (Abad y Sala, 1997, 96), pero, en cambio, el hecho de que en su interior se hallasen restos de pintura ocre y roja para su revoque y que contase con dos puertas, en los ángulos SE y NO, sí le confieren un cariz excepcional respecto al resto del poblado[28], excepcionalidad, no se olvide, ausente en su planta. De este modo, y sopesando todos estos aspectos, sus excavadores han ofrecido una interpretación cuidadosa de este espacio singular, que disminuye la importancia del elemento *religioso*, concibiendo el sitio como el lugar de reunión de las "fuerzas vivas" del poblado (Abad y Sala, 1997, 93). La presencia del lingote, no obstante, lleva a T. Moneo (2003, 104) a interpretarlo como un lugar de culto a los antepasados.

Por último, en esa línea de culto dinástico debe interpretarse probablemente el complejo edificio del vecino poblado de La Escuera (Figura 4c), situado a poco más de 1 km de distancia de El Oral, y quizá fundado por un contingente desplazado desde éste (Abad y Sala, 1993, 234), excavado por Nordström, quien le otorgó la etiqueta de santuario (Nordström, 1967, pp. 53-54)[29]. La construcción, datada en los ss. IV-III a.C. (Abad y Sala, 1997, 99), y aun faltando información sobre su perímetro, cuenta con una planta de tendencia rectangular y división tripartita, distribuida a diversos niveles en ocho recintos, con corredores perimetrales y con dos departamentos (c y d) a la manera de edículos apartados del resto, mientras que los vestigios encontrados en la estancia "e" hacen pensar en el desarrollo de prácticas rituales (Gusi, 1997, 183-189); al material recuperado repartido entre todos los departamentos le es atribuible cierto prestigio (Gusi, 1997, 189-191). Seco (1999, 146) ha incluido La Escuera entre los santuarios hispanos con culto betílico, aunque sin especificar los fundamentos. Por su parte, Moneo (2003, 124) lo considera un santuario de entrada, en base a su ubicación en el poblado, y doméstico de tipo dinástico por su funcionalidad. Quizá "sólo" se trate de una residencia señorial en la línea de lo reivindicado hace algún tiempo por Ruiz y Molinos (1993, 188 ss.). De todos modos, es necesario insistir en la relación indivisible existente entre *religión* y poder como característica intrínseca de estas sociedades, y como elemento fundamental en la lectura de un programa iconográfico como el que ofrecen las matrices de Cabezo Lucero.

2.2.- La necrópolis de Cabezo Lucero: características y constantes

2.2.1.- Elementos definitorios

La identidad de la necrópolis de Cabezo Lucero (Figura 5) queda establecida, como ha apuntado Uroz Sáez (1997, 101), por los siguientes aspectos:

1. La organización de la necrópolis gira en torno a una serie de estructuras tumulares de piedra de planta rectangular, que sirvieron de soporte a esculturas antropomorfas y, sobre todo, zoomorfas, con un especial protagonismo del toro.
2. Estas esculturas, a las que se deben sumar las de ornamento arquitectónico, se hallaron en un estado fragmentario extremo y dispersas en un amplio radio, reutilizadas en diversas sepulturas, lo que tuvo que ser resultado de la deliberada destrucción (¿reacción iconoclasta?) a la que fueron sometidas en las primeras décadas del s. IV a.C.

Figura 5. Vista aérea de la necrópolis de Cabezo Lucero con señalización de la Tumba 100.

3. Las fosas cinerarias aparecen cubiertas de una forma especial y con una persistente orientación, al igual que las estructuras de piedra.
4. La gran cantidad de vasos griegos documentados destinados a la libación y procedentes en su totalidad de Atenas, elemento fundamental a la hora de establecer una cronología de uso de la necrópolis entre la primera mitad del siglo V y finales del IV a.C. (325-300 a.C.).
5. No menos elevado es el número de armas recuperadas en los ajuares, depositadas de forma sistemática, y que constituyen un inmejorable espejo de una sociedad eminentemente guerrera.
6. El ritual funerario en su conjunto, que se advierte con unas características constantes y uniformes.

2.2.2.- El paisaje funerario

La conjunción de arquitectura y escultura así como su distribución quizás represente la peculiaridad más destacable de las documentadas en la necrópolis. Un primer estudio, el correspondiente a las campañas comprendidas entre 1980 y 1985, fue llevado a cabo por Llobregat (1993b, 69-85) (Figura 6). Con posterioridad, ha recibido una especial atención por parte de Castelo, (1995a, 207 ss.; *id.,* 1995b) e Izquierdo (2000, 144-155).

Las estructuras de piedra constituyen el primer elemento organizador visible del

[27] Celestino, 1994; *id.,* 1997, 372, fig. 7; *id.,* 2001, figs. 17-18, lám. III.2; Torres, 2002, 309-313, 332-334.

[28] Abad y Sala, 1993, 80; *ead.,* 1997, 92.

[29] Sobre las intervenciones posteriores en el poblado: Abad, 1986b; Abad, Sala, Grau, Moratalla, Pastor y Tendero, 2001, 205 ss.

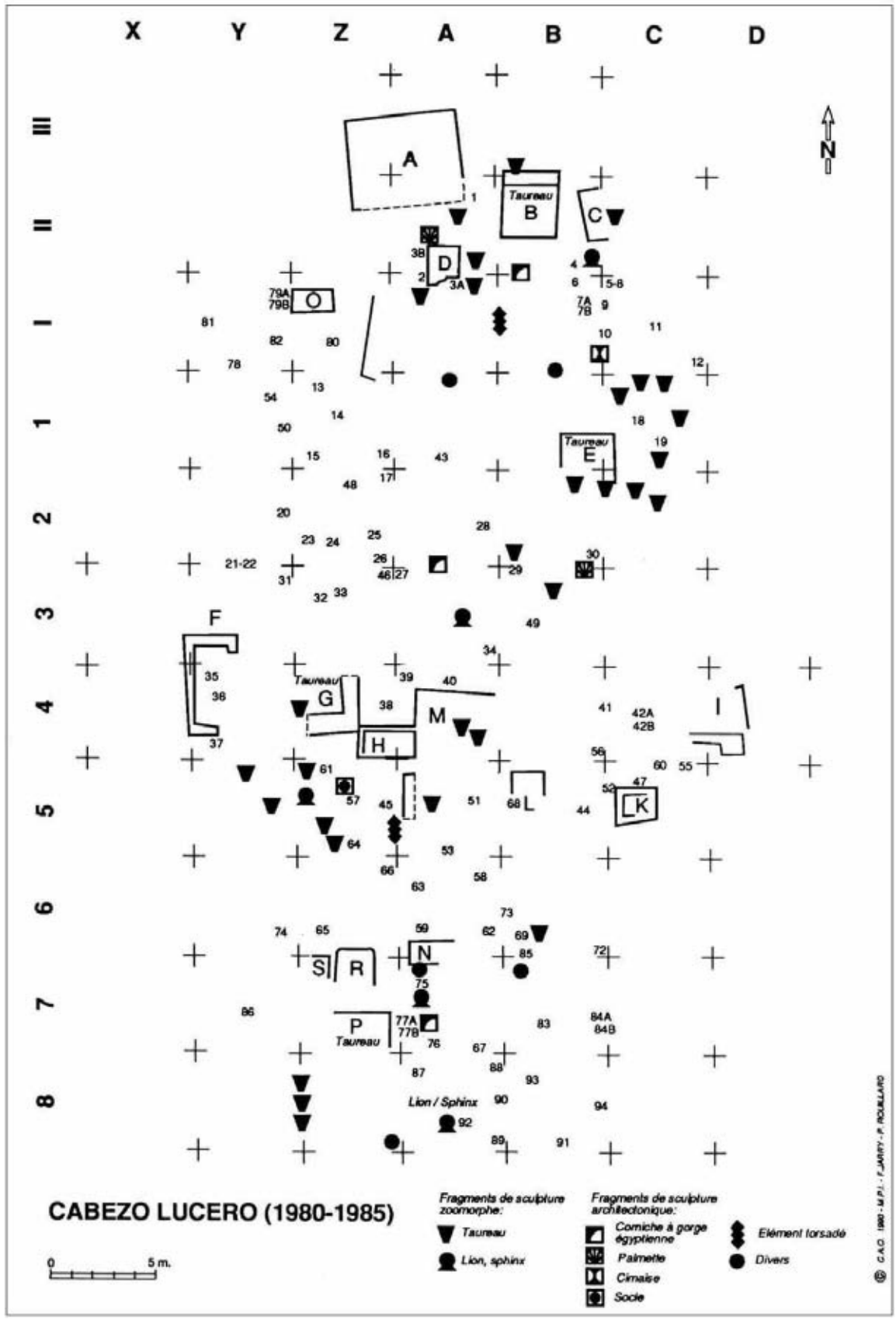


Figura 6. Planta con la distribución de las plataformas y los fragmentos escultóricos (AA.VV., 1993, 74).

"paisaje" de la necrópolis (Llobregat, 1993b, 69), siguiendo una orientación, con pequeñas variaciones, regida por los ejes cardinales N-S y E-O[30]. Dichas estructuras se documentan en Cabezo Lucero de cuatro tipos, según la función que desempeñaron[31]: basamentos de estatuas, estructuras tumulares, plataformas de cremación y empedrados que sellan las fosas cinerarias.

Las plataformas más numerosas y, con diferencia, de mayor trascendencia en el paisaje funerario y, en definitiva, en la estructuración de la necrópolis de Cabezo Lucero, son aquellas que funcionaron como basamentos de estatuas, las clasificadas como A, B, C, E, G, H, I, M y P, aunque quizá no todas ellas (Figura 6). Dichas estructuras aparecen destruidas, aunque han quedado evidencias más que suficientes para afirmar que contaban con una planta de tendencia cuadrangular, de un tamaño variable entre unas y otras, levantadas a partir de un aparejo de grande y mediano tamaño, de bloques careados al exterior y trabados con barro y pequeñas piedras, que rellenaban igualmente el interior de las estructuras, y que podían usarse para añadir uno o dos escalones laterales.

Con carácter general, se ha establecido un alzado-tipo para estas estructuras (Llobregat, 1993b, 69), que constaría de un zócalo proyectado a mediana altura en el centro de la plataforma, con grada lateral, encima del cual se asentaría un cimacio de ovas y dardos, y sobre éste una cornisa del tipo de gola egipcia (quizá pintada y con palmetas en los ángulos) en la que descansaría la escultura.

Lo más significativo de estas superestructuras es que, pese a la conjugación de diversos elementos que podrían recordar a los pilares-estela que se documentan en el sudeste desde principios del s. V hasta mediados del IV a.C., estudiados en su momento por Almagro Gorbea (1983c, 7-20), y más recientemente por I. Izquierdo (2000, 67 ss.), el hecho de que no aparezcan recubriendo ninguna sepultura ya es una diferencia lo suficientemente trascendente respecto a éstos. De hecho, Izquierdo (2000, 148-149) ha vuelto a reafirmar la peculiaridad del paisaje funerario de Cabezo Lucero rechazando la vinculación de algunas de estas estructuras con los llamados pilares-estela, vinculación que había establecido Castelo años atrás (1995b, 176-177).

¿Qué esculturas eran las que coronaban semejantes estructuras sin vínculos directos con las tumbas? Durante el proceso de excavación, y en torno a estas plataformas, se recuperaron una gran cantidad de fragmentos escultóricos de animales, con un porcentaje abrumador en favor de los bóvidos (en torno al 80% del total), a los que se suman algunos otros pertenecientes a felinos y grifos, y en menor número aún los correspondientes a estatuas humanas. No obstante, son hallazgos afines a estos dos últimos grupos y que se salen del estudio espacial de 1980-85 (Figura 6) los que ostentan el privilegio de ser las piezas más destacables y representativas.

En primer lugar, se encuentra la "Dama" (CLI87AVIIE0), hallada en la campaña de 1987 y publicada por Llobregat y Jodin en 1990[32] (Figura 7; Figura 181c). Ésta, como el resto de las esculturas, fue destruida en época antigua en múltiples fragmentos, que se encontraron muy dispersos, aunque la buena conservación del núcleo de la cabeza resultó de gran ayuda en su restauración, llevada a cabo por Vicente Bernabeu. De la Dama de Cabezo Lucero se puede poner de relieve lo siguiente: a) se trata de un busto, lo que se fundamenta en la conservación de un pequeño fragmento de manto unido a un plinto rectangular de poca altura, sobre el que se redondeaba el borde lateral de aquél (Llobregat y Jodin, 1990, 114-115)[33];

30 Para una relación "religiosa" entre la orientación de las sepulturas en el mundo ibérico y el ciclo solar, *vid.*: García-Gelabert, 1999, 117-118.

31 Llobregat, 1993b, 69 ss.; Uroz Sáez, 1997, 103 ss.

32 Con posterioridad, aparece en: Llobregat, 1992, 30, nº 19; Uroz Sáez, 1997, 104, lám. I; Aranegui, 1997b, 181-183, fig. 68; Izquierdo, 1998, 188, fig. 2; Olmos, 1999, 60.4; Ramos Molina, 2000, 38, nº 1.14; Blázquez, 2004-2005, 82, fig. 28.

33 De ahí que apreciaciones posteriores que la relacionan a un más que hipotético trono (Llobregat, 1992, 30) no resulten válidas, puesto que trono y busto no son compatibles.

b) se desconoce si contó en origen con una cavidad para albergar las cenizas del difunto, aunque de todos modos debe ser considerada parte integrante de una de las superestructuras; c) en sus facciones destacan sus ojos almendrados, diametralmente diversos a los del célebre ejemplar ilicitano, frente a una nariz recta y fina; d) su atuendo se compone de fina túnica con escote redondo, cofia o gorro mitrado, del que cuelgan sendos rodetes, cubierto a su vez por un manto, luciendo como joyas una diadema y cuatro collares, en los que juega un papel protagonista el colgante en forma de bula[34]; e) Llobregat y Jodin (1990, 118) consideraron esta pieza de caliza anterior a la más elaborada Dama de Elche, y la dataron en el primer tercio o primer cuarto del s. IV a.C.; f) no es la única "dama" que acogió la necrópolis, a tenor del hallazgo anterior a las excavaciones de un fragmento escultórico identificado con un colgante de bula de lengüeta[35], cuyo contorno de línea de gránulos, según Llobregat (1993b, 85, c), impide su relación con los de la Dama reconstruida.

Por otro lado, conviene hacer notar el hallazgo de la cabeza de grifo (CLI89-C2E90)[36], recuperada en las proximidades de la estructura E durante la campaña de 1989 (Figura 8), y que se encuentra expuesta, al igual que la Dama, en el Museo Arqueológico Provincial de Alicante (MARQ). La pieza, realizada también en piedra caliza, y en la que se

Figura 8. Cabeza de grifo. Imagen del hallazgo en 1989.

Figura 7. La Dama de Cabezo Lucero

advierte la melena y la cresta, nuestra una evidente agresividad, actitud remarcada por unos ojos redondos y unas orejas que estarían erguidas, así como por la apertura del *pico* al que le falta la punta, al igual que la lengua, el cual, y esto es lo más importante, albergó dientes en origen, equiparándose así a unas fauces. Si la "Dama" arroja luz sobre la consideración definitiva de su homóloga de Elche como un busto, este detalle del grifo de Cabezo Lucero hace lo propio con respecto a otras representaciones de este ser fantástico en ámbito ibérico[37]. P. León (1998, 57) ha datado la escultura en el siglo V a.C.

Como se ha comentado, en la necrópolis se documentan, aun de forma más minoritaria, otros tipos de plataformas, como las estructuras tumulares (la D y la K), las cuales, en sintonía con los "empedrados tumulares simples" de la clasificación de Almagro, fueron erigidas sobre varias tumbas, sirviendo de edículo funerario de corte familiar.

Al mismo tiempo, una de estas superestructuras (la F) se usó como plataforma de

cremación, como ponen de manifiesto las manchas de color rojo documentadas sobre la misma, para más adelante servir como lugar de deposición de las Tumbas 35, 36 y 37, con orientación E-O (AA.VV., 1993, 196-199). Por su parte, las estructuras O y L actuaron como empedrados que sellaban de forma directa las fosas de cremación.

2.2.3.- El ritual y el ajuar

En la necrópolis de Cabezo Lucero, y cumpliendo así la norma que rige el ritual ibérico, se practica únicamente la cremación (AA.VV., 1993, 32 ss.). El difunto era colocado en la pira en posición de decúbito dorsal, engalanado con su vestimenta, lo que se desprende de los cinturones, fíbulas y joyas que se hallan en las fosas cinerarias, y acompañado de los objetos de uso personal y las armas, en su caso, al igual que ocurre en el mundo griego, aunque sin tantas hecatombes (*Il.* XXIII, 166-225)[38], por la creencia de que todo lo que es quemado con el muerto le sigue en el más allá, que también recoge Heródoto (V, 92, 7). Y es que en la cultura griega la cremación constituye un elemento importantísimo, pues a través de ella la *psique* se separa definitivamente del cuerpo y entra definitivamente en el Hades, garantizándose que no saldrá ya de allí (*Il.* XXIII, 75) para perturbar a los vivos.

Si bien en algunas ocasiones no se modificaba el terreno, en la mayoría de los casos registrados en Cabezo Lucero la pira funeraria se disponía en lugares preparados al efecto, unas fosas excavadas en el sustrato rocoso, con orientación E-O y de paredes inclinadas o cóncavas, que podían tapizarse con arcilla; en ellas se han constatado signos de rubefacción, así como residuos de la cremación tales como pequeños fragmentos de hueso, carbones, cerámica y metal, además de una buena cantidad de ceniza muy ennegrecida[39], fruto de una combustión que, según G. Grévin (1993, 315-319), podía llegar a alcanzar temperaturas de 700 ºC. Una alternativa a la fosa como zona receptora de la pira lo constituye un pavimento de arena y limo, muy compacto e impermeable.

Figura 9. Fosa con forma de lingote o *keftiu*.

Las fosas de cremación presentan una forma elíptica o rectangular que, como sucede en algunas de ellas, puede presentar un estrechamiento en el centro, quedando de esta manera perfilada una silueta que recuerda a la conocida como "lingote chipriota" o *keftiu* (Figura 9), que, como se ha mencionado en el apartado anterior, se registra unas décadas antes en el poblado vecino de El Oral. En ambiente funerario, este signo de poder se encuentra a finales del s. VI a.C. en la necrópolis de Los Villares (Hoya Gonzalo, Albacete) trasladado a la planta de la tumba 31[40]; de la misma época y provincia

34 A ello se volverá en las reflexiones finales (capítulo 4.3.).

35 González Zamora, 1975, 20-22; Castelo, 1995a, 222, A-250, fig. 71f.

36 Llobregat, 1992, 29, nº 18; Uroz Sáez, 1997, 104; León, 1998, 57, nº 6; Ramos Molina, 2000, 64, nº 3.3.

37 *Vid.* apartado 4.2.D. 1.

38 Si bien en el mundo indígena peninsular son de sobra conocidos los funerales de Viriato del 139 a.C., en el desarrollo de los cuales, según la narración de Apiano (*Iber.* 75), se inmolaron muchas víctimas, mientras que la caballería e infantería corrían en torno a su pira hasta la extinción del fuego, lo que iría seguido, una vez concluido el funeral, de la celebración de combates individuales sobre su túmulo.

39 AA.VV., 1993, 32 ss.; Uroz Sáez, 1997, 105 ss.

40 Blánquez, 1992b, 255, lám. 2a-b; *id.,* 1997, 218-219, fig. 3a.

Figura 10. Enterramiento del tipo b.1.

Figura 11. Enterramiento del tipo b.2.

es el empedrado que delimitaba el *temenos* sobre el que se alzaba el monumento funerario de Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983a, 189, fig. 6); y en contextos más plenamente ibéricos, queda plasmado en la planta de la tumba de cámara 155 de la necrópolis de Baza que contenía la Dama sedente (Ruiz, Rísquez y Hornos, 1992, 411 y 415, fig. 8), así como en sepulturas de la necrópolis del Castillejo de los Baños (Fortuna, Murcia), en parte contemporánea[41] a Cabezo Lucero.

No ha sido hallado ningún *ustrinum* colectivo, aunque pudo haber alguno de tipo familiar en la estructura F. En todo caso, prevalecen claramente las fosas de cremación individuales.

Asociadas a la pira, aparecen las libaciones. Mientras que del banquete funerario, usual en algunas necrópolis ibéricas, apenas se tienen testimonios[42], la libación, en cambio, es más frecuente en esta necrópolis contestana[43]. En casi todas las tumbas del tipo de incineración in situ aparece cerámica ática destinada a la bebida o a la comida -más del 80%- (AA.VV., 1993, 50-51), que se arrojaría a la pira una vez cumplido el rito, puesto que alrededor del 65% de los fragmentos estudiados aparecieron rotos y quemados. Llega entonces el momento de dar sepultura al difunto.

Los enterramientos son unipersonales, de ambos sexos y de cualquier edad, aunque no faltan los reagrupamientos familiares (Jodin, 1993, 52 ss.). Es el proceso que lleva a la deposición de los restos óseos el que marca los dos tipos de enterramiento localizados en la necrópolis (Uroz Sáez, 1997, 107):

a) Incineración in situ: los restos óseos no sufren manipulación ni traslado alguno, permaneciendo en el punto que ha actuado de pira junto con el resto de elementos que ardieron en ella, además de las ofrendas. Este patrón es muy común en los individuos adultos de sexo masculino en el s. IV a.C.

b) Manipulación y transferencia de los restos óseos: éstos son separados de las cenizas y lavados después de la cremación, para a continuación ser transportados a un *loculus* o una cavidad natural próxima, donde recibirán definitiva sepultura junto con el ajuar que se incorpora en ese momento y los vasos rotos empleados en la libación. Se han documentado dos modalidades:

b.1.) Deposiciones directas sobre el suelo: los restos del difunto se depositan en una cavidad natural poco profunda ya sea sin acondicionamiento previo, o bien cubierta con una capa de arcilla (Figura 10) o delimitada con una hilada de piedras de pequeño tamaño.

b.2.) Deposiciones en urna cineraria (Figura 11): los restos óseos se colocan en el interior de una urna cineraria[44], que es depositada a su vez en el *loculus* de mayor o menor profundidad realizado al efecto. El tipo de urna es siempre ibérica hecha a

torno[45], sin connotarse, salvando las de orejetas, especialización funeraria en los tipos, siendo el más frecuente el de forma bitroncocónica (Aranegui, 1993, 101-103). Éstas se cubren mayoritariamente con platos y cuencos de cerámica ibérica, aunque también se utilizan fragmentos de ánfora, cerámica griega, simples piedras o tapaderas en el caso de las urnas de orejetas (Uroz Sáez, 1997, 108).

Cumplido el ritual de la cremación y deposición de los restos de la misma, precedida, en su caso, de las libaciones, sólo queda incorporar el elemento que normalmente resulta más indicativo para la caracterización de la tumba: el ajuar. En éste se debe distinguir entre indumentaria personal, cerámica griega e ibérica y armamento.

En buena parte de las sepulturas se documentan restos del ornamento personal, generalmente quemados, ocupando un lugar privilegiado las fíbulas de bronce, con predominio casi absoluto de la anular hispánica, sin connotarse en ellas una marcada evolución tipológica, y registrándose en sepulturas de ambos sexos, aun de forma mayoritaria en las de varones, así como en las tumbas infantiles, estas últimas del tipo 9a, de menor tamaño (Uroz Sáez, 1993, 130-131). También son frecuentes los anillos, casi todos de bronce (Uroz Sáez, 1993, 133), y los pendientes, más escasos, de oro, plata o bronce, constatándose el tipo feno-púnico amorcillado y de racimo (Uroz Sáez, 1997, lám. III). Anillos y pendientes aparecen indistintamente en sepulturas masculinas y femeninas. En cambio, las pinzas de de depilar, fabricadas en bronce, presentan una vinculación mayoritaria con tumbas con armas (Uroz Sáez, 1993, 134). Las cuentas de collar recuperadas suelen ser de pasta vítrea de procedencia púnica, aunque también se han hallado en hueso y conchas marinas (Uroz Sáez, 1997, 108). Por lo que respecta a los broches de cinturón (Uroz Sáez, 1993, 131-133) los más frecuentes son los decorados con semiesferas huecas, como el tipo hallado en

Figura 12. Enterramiento del tipo b.2. con abundancia de cerámica ática.

Peña Negra (González Prats, 1982, 370-373), si bien el ejemplar más destacable es el de la Tumba 63, que incluía un conjunto de armas excepcional y una campanita de bronce (AA.VV., 1993, 230, fig. 67). La información más interesante proviene, posiblemente, de las fusayolas, puesto que los análisis osteológicos y su asociación a ajuares con armas rechazan su relación exclusiva con el universo femenino (Uroz Sáez, 1997, 109).

41 Fines del s. V-mediados del IV a.C.: García Cano, 1992, 321.

42 En el sector sur de la tumba 80 aparecieron huesos de animales –cordero–, sobre los cuales y siguiendo un eje ritual E-O se disponían nueve vasos de cerámica ática boca abajo (AA.VV., 1993, 250-251).

43 Por lo que respecta a las tumbas publicadas, correspondientes a las campañas 1980-85, la libación se constata en el 15% del total, concretamente las nº 7, 20, 21-22, 33, 35, 36, 37, 44, 51, 58, 78, 80 y 81, usándose para tal efecto tanto copitas ibéricas como cerámica ática: AA.VV., 1993, 160, 177-182, 193-194, 196-199, 209-211, 222-223, 226-228, 247-248, 250-254.

44 En algunos ejemplares, los restos óseos comparten espacio con el ajuar, como en las urnas de las tumbas nº 55 y 77A, en las que se encontró una fíbula anular, o en la nº 38, que incluía un brazalete de bronce; la de la tumba 129, por su parte, contenía un pequeño recipiente ibérico de ofrendas (Uroz Sáez, 1997, 108).

45 Un caso aparte lo constituye la excepcional Tumba 137, en la que los restos se introducen en una crátera ática de campana con escena de *symposion* –CLI88AIIIA1- (Llobregat y Uroz Sáez, 1994, 292-293).

Figura 13. La deposición del armamento en la tumba.

Uno de los elementos más significativos de Cabezo Lucero, como ya se ha apuntado, es la abundancia de cerámica griega usada para la ofrenda o libación (Figura 12). Según el estudio correspondiente a los materiales de las campañas de 1980-85[46] (Rouillard, 1993, 87-94), se trata de cerámica ática de barniz negro (*ca.* el 80%) datada en su mayoría en el s. IV a.C. También ha quedado dicho que la forma predominante es la destinada a comida y bebida. Pero lo que resulta, sin duda, más digno de mención es el hecho de su asociación exclusiva a sepulturas de varones que contienen armas, advirtiéndose de este modo la relación excluyente armas-copas griegas-varones adultos[47].

En relación con la cerámica ibérica, destacan las copitas de ofrenda, de paredes finas y un color que oscila entre el beige y el gris claro, constituyendo la tercera parte del total (Aranegui, 1993, 105). No se detecta en ellas una evolución tipológica a pesar de que se usan desde la primera mitad del V hasta el final del IV a.C. (Uroz Sáez, 1997, 110).

Otro de los pilares básicos de la necrópolis lo compone el armamento[48]. Éste se asocia exclusivamente a las sepulturas de varones adultos, aunque algún adolescente puede usar lanza, y ello es absolutamente independiente del grado de riqueza del resto del ajuar, convirtiéndose así en el elemento más indicativo del tipo de sociedad que allí se enterraba, una sociedad eminentemente guerrera. La panoplia se compone de falcata, presente en la tercera parte de las sepulturas pero sólo a partir del s. IV a.C., puñal y cuchillo afalcatado, *soliferreum*, lanza, escudo del tipo *caetra*, todo ello de hierro, y grebas de bronce (Uroz Sáez, 1993, 119-130).

La participación de las armas en el ritual funerario se rige por unas pautas del todo calculadas y cargadas de simbolismo, que puede tener comienzo en el mismo momento de la cremación (Uroz Sáez, 1997, 111-112). Para su depósito definitivo se sigue un orden determinado: en primer lugar se coloca el escudo, que en algunos casos no se arrojaría a la pira y se utilizaría como bandeja para recibir el resto de la panoplia; a éste le siguen la lanza, la falcata con su vaina, en la que va insertada también el cuchillo; en último lugar se deposita el *soliferreum*, convenientemente replegado en forma espiral, ovoide o de ocho. En el ritual no queda lugar para el azar, puesto que la colocación de las armas sigue una orientación E-O, sobre todo por lo que atañe al *soliferreum* y la falcata (Figura 13), salvo en el caso excepcional de la Tumba 137 (tercer cuarto del s. IV a.C.), en la que esta última se colocó con una disposición N-S, mientras que el *soliferreum* y la lanza presentaban la orientación canónica, como una manera en la que el difunto perseguía diferenciarse del resto de la comunidad, y que se suma al empleo de la crátera de figuras rojas con *symposion* como urna cineraria (Llobregat y Uroz Sáez, 1994, 295-297).

Las herramientas de trabajo están escasamente presentes en Cabezo Lucero. Además de los instrumentos de la Tumba 100 (*vid.* apartado 3.2.2.), se puede destacar por su singularidad la Tumba 84 (AA.VV., 1993, 256-258, fig. 90, láms. 73-74): en ella se enterraron dos personas, un adulto maduro de sexo femenino y otro adulto de sexo indeterminado, pero que podría ser un joven; además de las correspondientes urnas y tres platos, en el ajuar se encontraron un yugo y una azuela de bronce miniaturizados, a lo que hay que añadir dos pendientes de plata, partes de dos fíbulas, un *Neferte*[*u*]*m* egipcio de

pasta vítrea, dos pequeñas pirámides de piedra con signo inciso en la base y 481 cuentas de collar de hueso, vidrio y conchas de moluscos.

2.2.4.- La evolución social y el fin de la necrópolis

Son diversos los factores que han podido viciar la investigación llevada a cabo en esta necrópolis contestana. A las destrucciones de los monumentos en época ibérica, se han sumado las labores agrícolas, la plantación de pinos y el saqueo de algunas tumbas por expoliadores furtivos. Así todo, y teniendo en cuenta el prudente margen de error provocado por todo ello, lo cierto es que el trabajo científico ha manejado y proporcionado la suficiente cantidad de información hasta el momento como para dotar de solidez a las conclusiones que ésta ofrece.

La evolución de la necrópolis es susceptible de ser observada desde diversos ángulos, en buena parte supeditados al análisis de la cerámica griega de los ajuares, que es la que ha permitido la datación de los diversos enterramientos. Según el estudio ya publicado (Rouillard, 1993, 87 ss.) (Figura 14), correspondiente a los primeros 94 puntos (86 sepulturas) pero porcentualmente muy indicativo, tan solo el 9% de las tumbas pueden fecharse a lo largo de la primera mitad del siglo V a.C., mientras que un 7% pertenecerían la segunda mitad, y el 8% podrían datarse en torno al 400 a.C. Sin embargo, a partir de estas fechas se produce un aumento espectacular de las cifras: aproximadamente el 74% pertenece al período comprendido entre el 400 y el 325 a.C. (al que corresponde la Tumba 100), evidenciando un desmesurado incremento con respecto al período precedente.

Si se tiene en cuenta que las condiciones de análisis son similares para ambos períodos de vida de la necrópolis tan desigualmente representados, y puesto que la absoluta mayoría de los enterramientos del siglo IV a.C. no corresponden a un momento concreto producido por alguna catástrofe, sino que se registran de forma constante a lo largo de la centuria (Uroz Sáez, 1997, 102), semejante evolución podría relacionarse con un aumento demográfico en el poblado durante el siglo IV a.C., aunque no exclusivamente. El uso masivo en esta necrópolis de cerámica griega en dicho siglo debe ser indicador, al mismo tiempo, del cambio social producido en el poblado y reflejado en la necrópolis. ¿En qué consistió este cambio?

En la visión socio-política del proceso evolutivo interfieren otros factores relativos al espacio y al carácter del ajuar. Así, se advierte fundamental que el decididamente escaso número de tumbas datadas en el s. V a.C. se agrupen en una zona determinada, al sur del área ocupada por las estructuras tumulares, quedando patente la relación entre la evolución temporal y la espacial, ya que la necrópolis crece de sur a norte, desde ese peculiar origen meridional (Figura 14). Y digo peculiar porque se trata de sepulturas singulares, especialmente la 75 (AA.VV., 1993, 241-245,) que contiene dos difuntos, un adulto, al parecer varón, y un adulto joven de sexo femenino, con dos urnas cinerarias (orientalizante y tipo "Cruz del Negro") inhabituales en esta necrópolis, así como la presencia de un escudo (del tipo *caetra*) y dos grebas de bronce, y un *lekythos* de figuras negras, igualmente excepcionales, junto con otros elementos más usuales, como la fíbula anular, el cuchillo y la lanza. Este reducido conjunto de tumbas del s. V a.C. parece pertenecer a una familia, a un grupo gentilicio, que constituiría la élite dominante, lo que se manifiesta en el derecho de enterrarse en esta necrópolis frente al resto de la sociedad[49], diferenciándose así de la dis-

[46] El material de las campañas posteriores se encuentra en fase de estudio, a cargo de R. Esteve.

[47] Sólo se registra cerámica griega en tumbas femeninas en dos tumbas, las nº 14 y 17, y ni tan siquiera es segura su adscripción al sexo femenino (Uroz Sáez, 1997, 110, n. 36). Los niños quedan excluidos sin excepción.

[48] Sobre su documentación en la escultura, pintura vascular, bronces votivos y fuentes literarias, *vid.* Uroz Sáez, 1997, 110, n. 38-41.

[49] Sobre esta cuestión, *vid.* Santos, 1994, 65 ss.

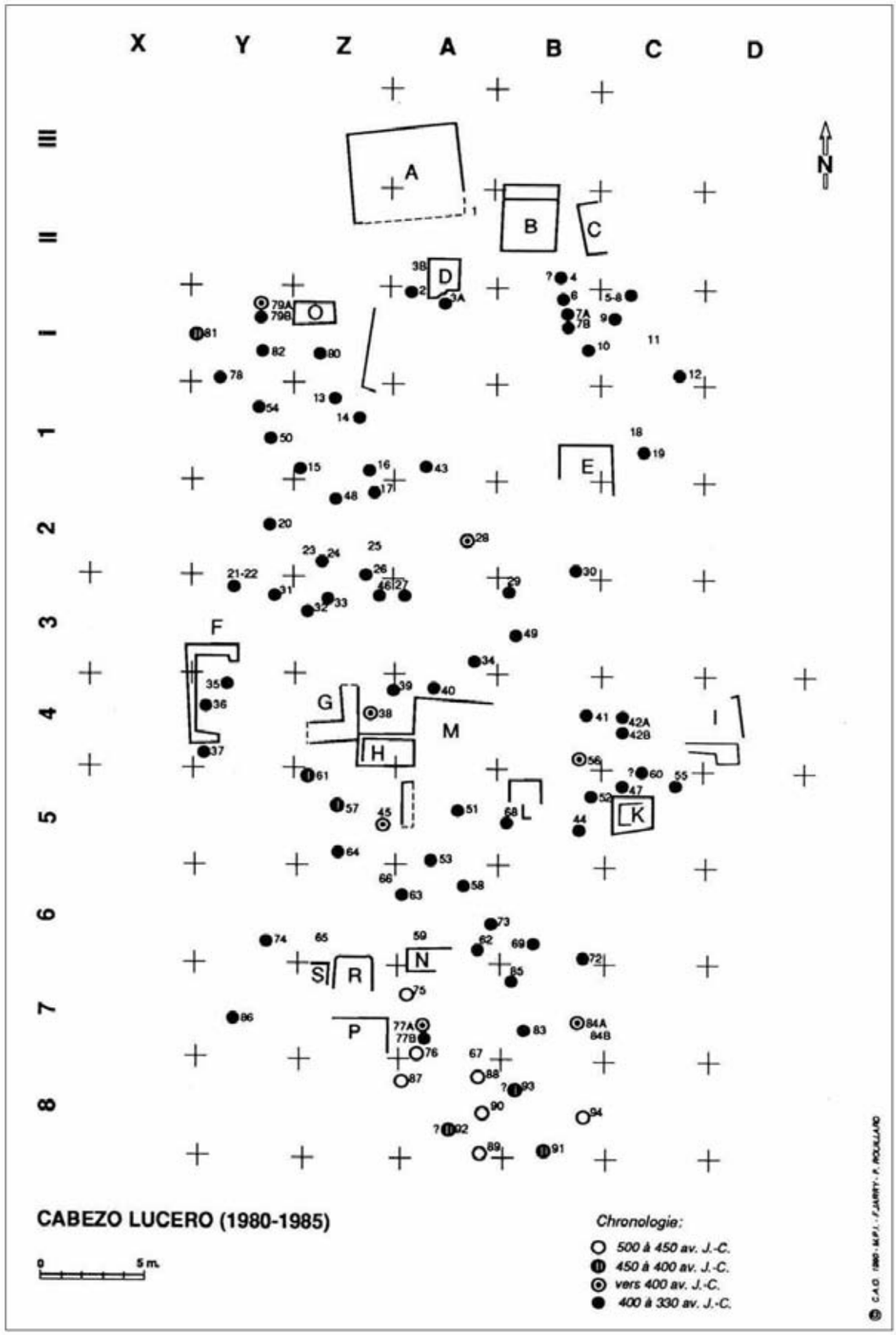


Figura 14. Planta con la datación de los diversos puntos de la necrópolis (AA.VV., 1993, 26).

tribución basada en la oposición varón adulto-mujer/niño del s. IV a.C.

De este modo, la interpretación sociopolítica de la documentación ofrecida por Cabezo Lucero encaja con el modelo evolutivo propuesto por Almagro a partir de los contextos funerarios y los lugares de culto[50]: el s. V a.C. es el momento de las sociedades guerreras gobernadas por *reges*, las "monarquías de tipo heroico", lo que tiene su reflejo en esta necrópolis en el carácter restringido del área de enterramiento, acaso destinado al jefe de la comunidad y su familia (Tumba 75), queriendo resaltar al mismo tiempo su función guerrera y su estatus dentro de la comunidad con un ajuar excepcional y armas de prestigio. En el paso del siglo V al IV a.C. el sistema va siendo reemplazado, de un modo no exento de violencia –destrucción de esculturas[51]–, por otro regido por aristocracias de carácter guerrero, con mayor isonomía, lo que se manifiesta en la multiplicación de las sepulturas, aun con una distinción muy nítida entre el ajuar de hombres y mujeres, exhibiendo los primeros un ajuar más rico, presidido por las armas, y asociado a la vajilla griega, que tiene relación con el consumo de vino. Esta sociedad guerrera de tipo aristocrático, de *príncipes* (uno de ellos se entierra en la Tumba 137), sufrirá una profunda crisis a finales del IV a.C. como pone de manifiesto el abandono de la necrópolis, un abandono del todo problemático, puesto que los escasos sondeos realizados en el poblado documentaron una ocupación mucho más longeva, encontrándose material de hasta época augustea. ¿Cómo se explica, pues, el fin de esta necrópolis contestana?

El primer impulso interpretativo lleva a pensar en un cambio de recinto funerario, lo que debería haberse acompañado de todos modos por su correspondiente cambio social, aunque la metódica prospección llevada a cabo en su momento rechaza tal hipótesis. Quizá haya que volver la mirada hacia los avatares políticos sufridos en el sudeste peninsular a partir del pacto del 348 a.C. entre Roma y Cartago y sus respectivos aliados; o más bien hacia la hegemonía del poblado contestano de La Alcudia de Elche y la forma de ejercerla sobre su entorno[52], si bien en este último caso lo que resulta del todo imprescindible es la información que se pueda extraer de la todavía desconocida necrópolis ilicitana. Sea lo que fuere lo que causó tal ruptura, debió gozar de un gran contenido simbólico.

50 Por ej.: Almagro Gorbea, 1993-94, 107 ss.; *id.,* 1996; sin olvidar a Santos, 1994; *id.,* 2003.

51 Se estima que este fenómeno tiene lugar en Cabezo Lucero en las primeras décadas del s. IV a.C.: AA.VV., 1993, 27.

52 *Vid.* la reflexión al respecto de Santos, 2003, 158.

3.

EL MICRO-CONTEX
LA TUMBA 100 O "D

TO.
DEL ORFEBRE”

3.1.- Caracterización

La Tumba 100 o “del orfebre”, excavada en la campaña de 1986 entre los días 23 y 25 de septiembre, se compone de la suma de los Puntos inicialmente numerados como 99 (A-IV, SE y centro) y 100 (A-IV, centro NO), presentando una longitud aproximada de 2 m. El enterramiento es del tipo de incineración in situ, excavado en la roca, y en él aparecen revueltos los escasos huesos del difunto junto a vasos griegos fragmentados e incompletos, armamento roto y cenizas, y, por supuesto, el material de trabajo propio de un orfebre, entre instrumental y matrices.

La cerámica griega es ateniense de barniz negro y aparece quemada. Ésta actúa de elemento datante, como es también habitual en el resto de la necrópolis, ubicando este enterramiento en el ecuador del s. IV a.C. Esta fecha debe necesariamente tomarse como punto de partida para el estudio de las matrices, puesto que es la única cronología fiable con la que contamos, aunque sólo refiera a la amortización del material y no al período de fabricación y uso del mismo.

Las armas aparecen localizadas preferentemente en la parte Este de la tumba (inicialmente numerada como Punto 99), la opuesta al ajuar del orfebre, y se componen de *soliferreum*, manilla de escudo, cuchillo, falcata con vaina y lanza.

Por lo que refiere a la indumentaria personal del difunto, se pudieron recuperar unas pinzas de depilar de bronce, una fíbula anular hispánica, dos fusayolas, dos cuentas de collar de pasta vítrea, y tres cuentas de collar de hueso.

Las herramientas de trabajo de orfebre halladas en el enterramiento merecen un estudio monográfico, que se advierte clave para el conocimiento de este trabajo artesano. Entre éstas, se ha identificado un tas (pequeño yunque), una lastra, una gubia, punzones y platos de balanza, todo ello en bronce, mientras que en hierro se halló una sierra, unas tenazas y un yunque de mayores dimensiones que el anterior.

El instrumental objeto de este estudio lo componen una serie de piezas, con relieves en el anverso y el reverso plano, que constituían las matrices sobre las que se aplicaban delgadas láminas de oro para adquirir, mediante el delicado trabajo del orfebre, los elementos decorativos que aquellos posibilitan. Es evidente que semejante acumulación no se detecta en ningún otro hallazgo arqueológico de la cultura ibérica[1]. Debe quedar claro, por último, que esta

[1] Otra interesante aparición de un conjunto numeroso de matrices e instrumental de orfebre en un enterramiento se localiza en la Tumba 68 de la necrópolis de Heraclea (Policoro, Lucania-Basilicata), pero ya en el s. II a.C.: AA.VV., 1996, 723, nº 274.

parte del ajuar correspondiente al instrumental de orfebre se encontró reagrupado en un hueco que forma la roca en la parte oeste de la tumba –en un principio definido como Punto 100– (Figura 15), y que por la acción del fuego de la pira aparecieron pegados a algunas de estas matrices fragmentos de huesos o de armas.

Por lo tanto, salvo el hecho excepcional –por inusual– del depósito del material de orfebrería, la tumba presenta todos los elementos canónicos en el contexto de esta necrópolis correspondientes a un enterramiento ibérico de un individuo adulto masculino y de condición libre.

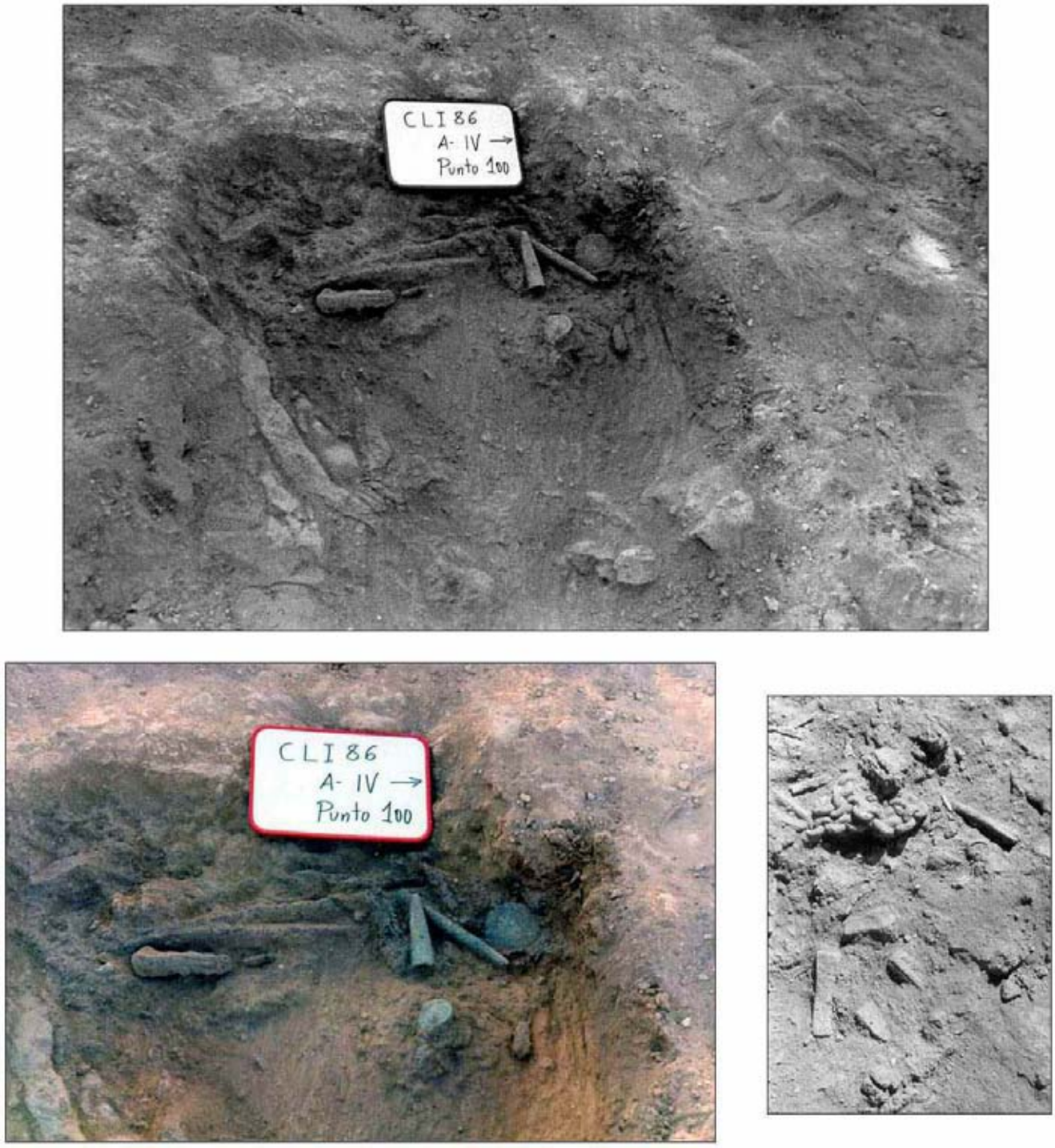


Figura 15. La Tumba 100. Imágenes de su excavación en 1986.

3.2.- Inventario de materiales

3.2.1.- Elementos de ajuar convencionales

A) Cerámica ática[2]

CLI86AIV**A1**

Pared de copa de pie bajo. Color negro y pasta gris, en figuras rojas con una palmeta; quemada.

Datación: 400-375 a.C.

CLI86AIV**A5**

Perfil completo de cuenco pequeño de borde entrante. Color negro opaco y pasta beige claro-grisácea; decoración impresa con cuatro palmetas dispuestas en cruz; quemada.

Ø borde: 9,8 cm; Ø pie 7,2 cm; H: 3,5 cm.

Datación: 350-325 a.C.

CLI86AIV**A7**

Fondo de cuenco de borde exvasado, de color negro-rojizo y pasta beige claro; decoración impresa con dos series de ovas concéntricas, bajo dos líneas de palmetas de nueve pétalos unidas por tallos; quemada.

Datación: 380-310 a.C.

CLI86AIV**A8**

Fondo de cuenco de borde exvasado, de color negro opaco y pasta beige claro; decoración impresa con palmetas de siete pétalos.

Datación: 400-350 a.C.

B) Armamento[3]

CLI86AIV**M12**

Soliferreum, doblado dos veces.

L[4]: 184 cm; Ø máx. 2,3 cm. Punta lanceolada (A: 2,5 cm).

CLI86AIV**M13**

Manilla completa y arranque de pie, de mano de escudo.

L: 11,5 cm; Ø manilla: 2 cm.

CLI86AIV**M14**

Empuñadura con tres remaches y arranque de hoja de cuchillo.

L total: 6,5 cm; L empuñadura: 3,4 cm; G lomo: 0,6 cm; A hoja: 1,9 cm; A empuñadura: 1,6 cm.

CLI86AIV**M15**

Falcata. Fragmento de empuñadura con remache de bronce, y pomo (cabeza de ave o caballo) con remache de bronce en ojo, de falcata ibérica de hierro.

L empuñadura: 5,7 cm; G empuñadura: 1,2 cm; L pomo: 6,7 cm.

CLI86AIV**M71**

Punta de lanza plana. Lleva pegado un fragmento de *soliferreum*.

L: 140 mm; A: 24 mm; G: 9 mm.

CLI86AIV**M76**

Vaina de la falcata, de la que se conserva una anilla (Ø: 30 mm), parte de la cantonera (L: 35 mm; A: 1 mm), y lámina quebrada de abrazadera (L: 63 mm; A: 18 mm; G: 5 mm).

C) Indumentaria personal

CLI86AIV**M40**

Pinzas de bronce, de resorte más ancho que las láminas; termina en boca aguzada.

L: 48 mm; A en resorte: 9 mm; G: 2 mm.

CLI86AIV**M81**

Fragmentos de aguja y anillo de fíbula anular hispánica, afectados por la acción de la pira funeraria.

CLI86AIV**V1**

Cuenta de collar de vidrio azulada, troncocónica y quemada.

H: 7 mm; Ø base: 9 mm.

[2] Esta clasificación forma parte del estudio aún inédito de Rafael Esteve, al que agradecemos el facilitarnos su uso para este trabajo.

[3] Agradezco a su excavador, J. Uroz Sáez, el haberme proporcionado el inventario y descripción de los materiales encontrados en la sepultura junto a las matrices.

[4] L= longitud; Ø= diámetro; A= anchura; H= altura; G= grosor; P= peso.

CLI86AIV**V2**
Cuenta de collar de vidrio azulada, en forma de tonelete.
H: 8 mm; Ø: 7 mm.

CLI86AIV**V3**
Cuenta de collar de hueso, blanca, cilíndrica; lleva una perforación lateral a mitad de altura.
H: 13 mm; Ø: 13 mm.

CLI86AIV**V4**
Cuenta de collar de hueso, beige, cilíndrica y quemada; lleva una perforación lateral a mitad de altura.
H: 13 mm; Ø: 13 mm.

CLI86AIV**V5**
Cuenta de collar de hueso, blanca, rota.
H: 13 mm; Ø: 13 mm.

CLI86AIV**V6**
Fusayola de cerámica, bitroncocónica.
H: 13 mm; Ø: 19 mm.

D) Inclasificables

CLI86AIV**M21**
Vástago quemado, adherido a M20.
L: 20 mm.

CLI86AIV**M25**
Lámina estrecha y delgada de bronce, que estaba adherida a M23 en el momento de su descubrimiento.
L: 30 mm; A: 6 mm; G: 2 mm; P: 1,2 g.

CLI86AIV**M26**
Punzón cilíndrico, adherido a M23, que podría ser de hierro, aunque la restauración le ha dado una pátina que impide ver; podría ser incluso un fragmento de *soliferreum*.
Ø: 6 mm.; L: 58 mm.

CLI86AIV**M59**
Masa de fundición de bronce, que lleva pegada una aguja.

CLI86AIV**M60**
Masa de fundición de hierro, con huesos pegados y lámina estrecha y larga (48 x 5 mm) de bronce.

CLI86AIV**M63**
Lámina estrecha y delgada en forma de S.
H: 27 mm; A: 5 mm; G: 2 mm.

CLI86AIV**M64**
Anilla de bronce, de sección circular (Ø: 16 mm; Ø sección: 4 mm), con aguja, al final de la cual hay una chapa circular (Ø: 18 mm).

CLI86AIV**M65**
Chapa circular de bronce, con agujero en el centro.
Ø: 18 mm; G: 1 mm.

CLI86AIV**M68**
Bloque de piedra y hierro.

CLI86AIV**M69**
Esquirlas de hierro.

CLI86AIV**M70**
Fragmento de hierro de forma cilíndrica, con agujero en un extremo en forma de ojal, atravesado por un clavo.
L: 130 mm; A: 24 mm.

CLI86AIV**M72**
Clavo de hierro.
H: 60 mm; cabeza: 26 mm; Ø vástago: 16 mm.

CLI86AIV**M74**
Remache de bronce, de cabeza circular (Ø: 12 mm) y vástago circular (Ø: 6 mm).
H: 13 mm.

CLI86AIV**M75**
Esquirlas de bronce.

3.2.2.- Herramientas de trabajo

CLI86AIV**M2**

Lastra o hilera de bronce de forma troncocónica, hueca, y superficie interior y exterior lisa, que presenta un pequeño orificio en el centro de la base menor. De lámina gruesa (G: 4,4 mm), forma reborde externo en la base mayor.

H: 107 mm; Ø exterior base mayor: 33,3 mm; Ø base menor: 11,1 mm; P: 178,05 g.

Figura 16

Bibliografía: Uroz Sáez, 1992, 46, nº 76; AA.VV., 1998, 259, nº 70.

MARQ

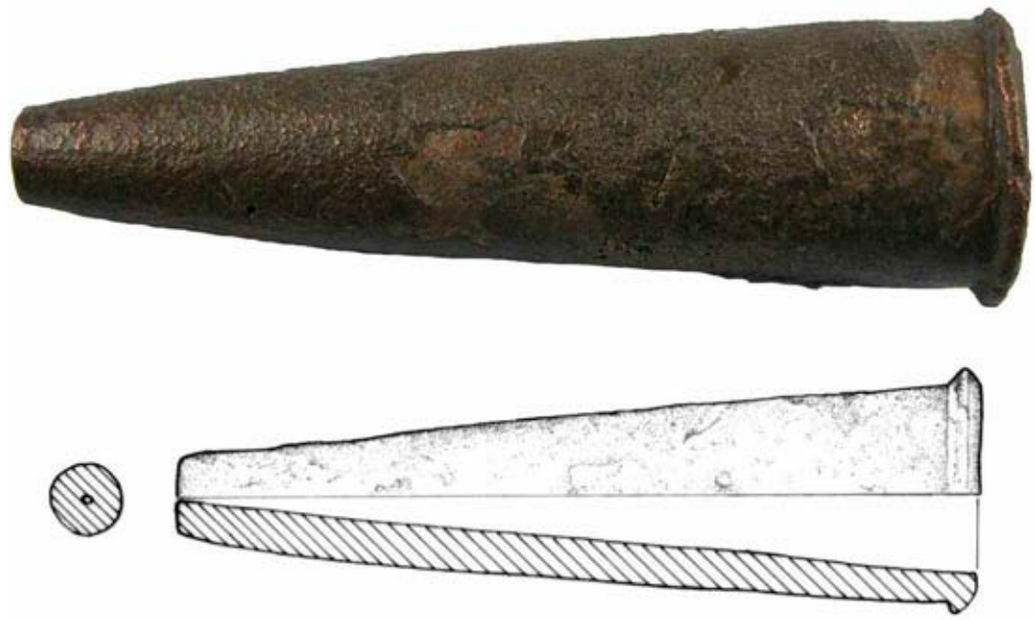


Figura 16. M2

CLI86AIV**M3**

Pequeño tas o yunque de bronce formado por la yuxtaposición de una forma tronco-piramidal, hueca, de base trapezoidal con gruesas paredes, asentada sobre un basamento troncocónico de amplia base, deformada por los golpes en un corto arco. Sendos orificios enfrentados perforan el centro de los lados más largos, para recibir un pasador.

H total: 29,7 mm; Ø base: 47,6 mm; base pirámide: 27,8 y 25,3 mm; G paredes: 7,4 mm; H paredes: 10,95 mm; P: 171 g.

Figura 17

Bibliografía: Uroz Sáez, 1992, 46, nº 77; AA.VV., 1998, 259, nº 69.

MARQ

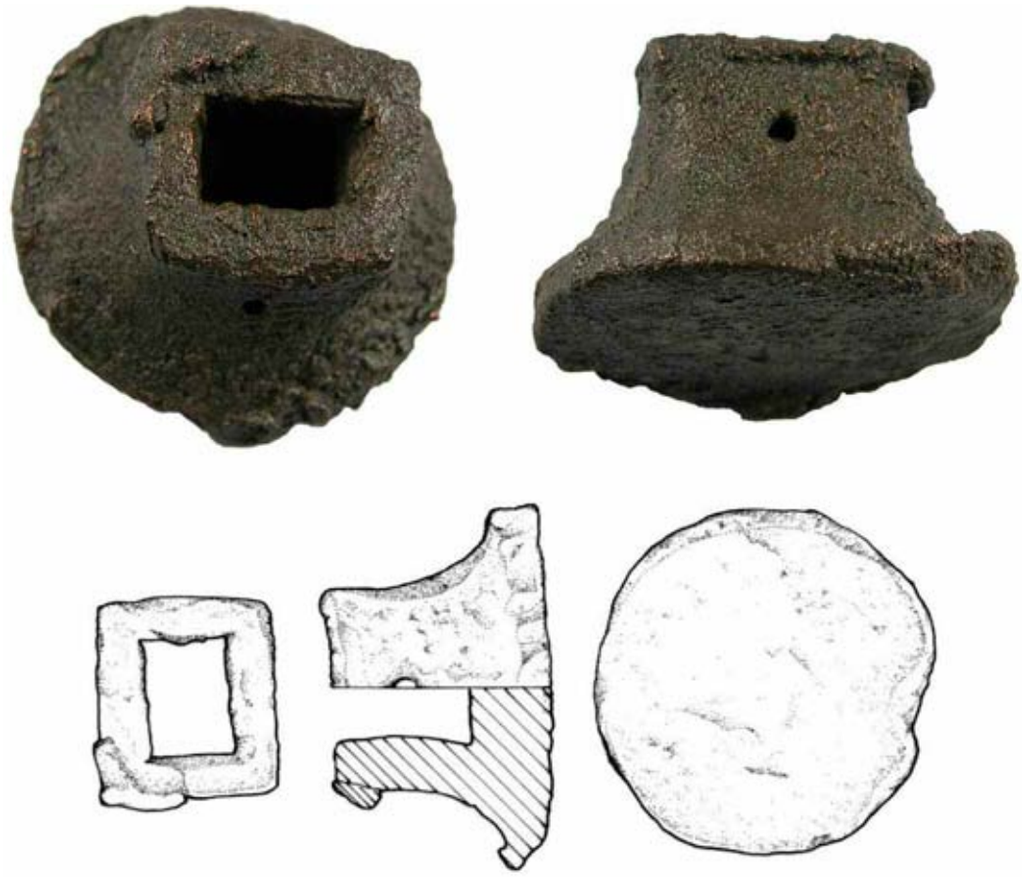


Figura 17. M3

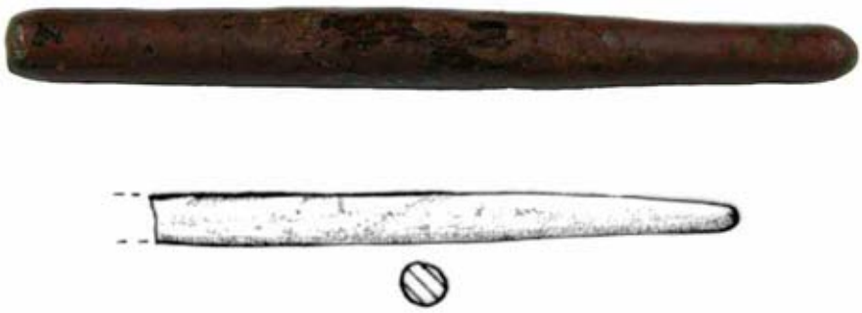


Figura 18. M24

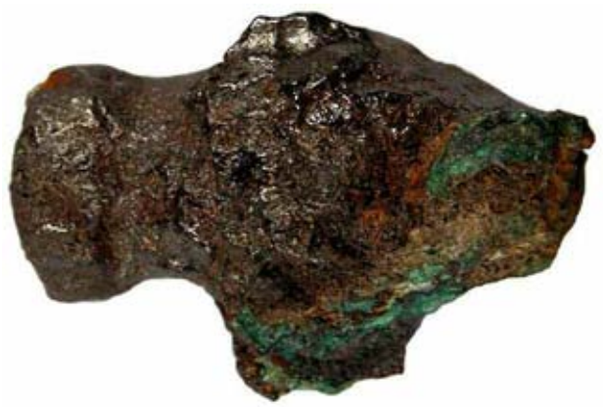


Figura 19. M26 bis

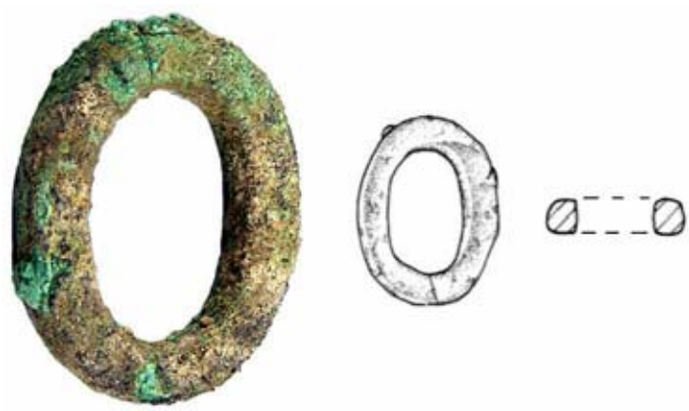


Figura 20. M39

CLI86AIV**M16**

Lastra o hilera en forma de cono recto, truncado, hueco, de 182 mm de H; Ø: 22 mm en la base mayor, y 9 en la menor; G: 2 mm. En la parte exterior se observan una serie de anillos paralelos. Tiene un orificio en el centro de la base menor, como M2. La pieza lleva pegada una esquirla rectangular (64 x 20 mm) de Fe, quizá de arma, quemada en la pira.

CLI86AIV**M17**

Chapa circular de bronce, con agujero en el centro.

Ø: 7,4 mm; G: 0,2 mm.

CLI86AIV**M24**

Punzón o buril de bronce. Se encontró adherido a M23.

L: 52 mm; Ø: 8 mm.

Figura 18

Inédita

MARQ

CLI86AIV**M26bis**

Especie de martillito en miniatura, con un extremo en punta torcida hacia abajo y el otro cuadrado (5 mm).

L total: 20 mm.

Figura 19

Inédita

MARQ

CLI86AIV**M33**

Delgada lámina ovoide de bronce (posible plato de balanza), muy deteriorada por el óxido, y restos de quemado.

A máxima: 42,5 mm; A en el otro lado: 39 mm; G: 2 mm.

CLI86AIV**M34**

Gruesa y maciza chapa circular de bronce, plana en anverso y reverso, pero no está restaurada, por lo que no se observa si tiene algún dibujo.

Ø: 24 mm; G: 4,5 mm.

CLI86AIV**M39**

Pieza en forma de grueso anillo de bronce, elíptico.

Ø máximo: 26 mm; Ø mínimo: 19 mm; G: 5 mm.

Figura 20

Inédita

MARQ

CLI86AIV**M41**

Gubia de bronce con manilla de forma cilíndrica, con un extremo remachado plano, abriéndose por el otro en forma de media caña.

L total: 53 mm; L media caña: 17 mm; Ø cilindro: 4,2 mm; Ø media caña: 6,2 mm.

Figura 21

Inédita

MARQ

CLI86AIV**M42**

Delgada lámina rectangular de bronce, con agujero en el centro y estrecho saliente en un lateral.

L: 27 mm; A: 9 mm; G: 1 mm.

Figura 22

Inédita

MARQ

CLI86AIV**M45** a **55**

Punzón cilíndrico, que cuenta con un extremo plano y el otro puntiagudo. Es más abultado en el centro que en la parte puntiaguda. Éste, de mayor tamaño, tiene las siguientes medidas:

L: 52 mm; Ø en centro: 4,8 mm; Ø en punta: 3,8 mm.

L y Ø mayor de los demás punzones: 49 x 5 mm; 45 x 7 mm; 39 x 5 mm; 46 x 5 mm; 42 x 4 mm; 46 x 4 mm; 36 x 4 mm; 44 x 4 mm; 28 x 3 mm; 33 x 4 mm.

CLI86AIV**M56**

Cadena de bronce, con los eslabones (36) enrollados.

L total eslabones: 69 mm; A total: 35 mm; Ø eslabón: 12 mm; G eslabón: 4 mm.

CLI86AIV**M57**

Chapa rectangular adherida a M56.

CLI86AIV**M58**

Sierra de hierro, de la que se conservaban 46 dientes.

L conservada: 238 mm; A: 27 mm; G: 2 mm.

CLI86AIV**M61**

Dos agujas de bronce, paralelas, dobladas en L, con la cabeza en ojal, dejando agujero en medio.

L: 33 mm.

CLI86AIV**M62**

Lámina de bronce, larga, que se ensancha en paleta en un extremo, donde pierde grosor.

L: 47 mm; A: 4 mm; A paleta: 7 mm; G: 2 mm.

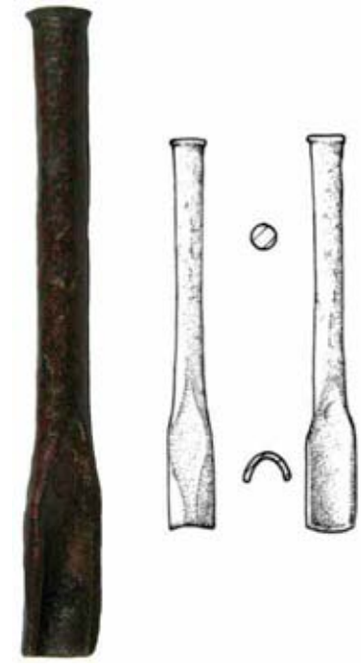


Figura 21. M41

CLI86AIV**M67**

Yunque de hierro, de forma troncopiramidal.

H: 100 mm; L base grande: 70 mm, y A: 60 mm; base pequeña: 28 x 27 mm respectivamente.

CLI86AIV**M73**

Tenazas de hierro, compuestas por dos largas varas de forma rectangular, que se doblan formando ojal.

L conservada: 450 mm; A: 18 mm; G: 12 mm.

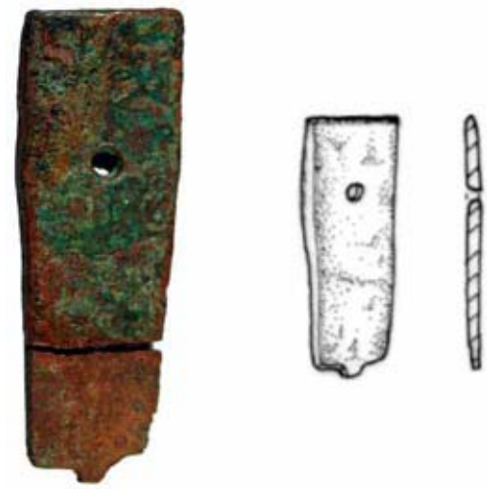


Figura 22. M42

4. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE

E LAS MATRICES

4.1.- Las matrices[1]. Inventario y descripción

CLI86AIV**M1**

Matriz de bronce de forma tronco-piramidal y reverso plano, en cuyo anverso se desarrollan dos composiciones gemelas separadas por una estrecha línea: se trata de dos esquematizaciones vegetales verticales, con forma de "espina de pez", flanqueadas por series de estrías horizontales, presentes además en el borde inferior, y de las que surgen en su extremo superior sendas cabezas o máscaras, de las que destacan sus ojos abultados y gruesos labios. Estas máscaras se encuentran, al mismo tiempo, coronadas por dos parejas de roleos asimilables a M80.

H: 41,7 mm; A: 25,2 mm; G max: 13,6 mm; P: 49,80 g.

Figura 23

Bibliografía: Uroz Sáez, 1992, 47, nº 83; AA.VV., 1998, 261, nº 75.

MARQ

Figura 23. M1

[1] Las piezas fueron restauradas en su momento por la Escuela de Restauración y Conservación de Bienes Culturales de Madrid. Los dibujos de las mismas se deben a la maestría de Mª Dolores Sánchez de Prado.

Figura 24. M4

CLI86AIV**M4**

Matriz de bronce de forma tronco-piramidal y base trapezoidal, con reverso y laterales lisos. En el anverso, y entre una serie de dieciséis molduras dispuestas a modo de tambor de columna –de forma similar a M1–, lleva verticalmente marcada una fina línea central, flanqueada por al menos tres composiciones sinuosas contrapuestas, de las que surge, al igual que en la matriz anterior, una cabeza humana. Esta cabeza, limitada en su parte superior por una pareja de roleos dispuestos horizontalmente y que ocupan todo el campo de la pieza, se presenta con una marcada forma semielipsoidal que hace pensar en una máscara. Sus rasgos, caracterizados por el abultamiento de ojos y boca, la asemejan a las que comparecen en M1.

H: 27 mm; base grande: 16,4 x 15 x 9 mm; base pequeña: 7,7 x 2,4 mm; P: 16,9 g.

Figura 24

Inédita

MARQ

Figura 25. M5

CLI86AIV**M5**

Matriz de bronce de forma ovoide y perfil triangular. El reverso es plano, mientras que el anverso podría estar reflejando una cabeza zoomorfa, en cuyo extremo superior se desarrolla claramente una sucesión simétrica de triángulos incisos con el vértice hacia abajo, la misma simetría con la que se dispone en relieve un festón.

H: 30,2 mm; A: 24,4 mm; G: 11,8 mm; P: 30,64 g.

Figura 25

Bibliografía: Uroz Sáez, 1992, 46, nº 78; AA.VV., 1998, 260, nº 71.

MARQ

CLI86AIV**M6**

Matriz de bronce de reverso plano, que en anverso, en relieve, presenta un creciente lunar, con superficie lisa. La pieza es prácticamente idéntica a M37.

Ø y A: 17 mm; G: 5 mm.

Inédita

CLI86AIV**M7**

Matriz de bronce de reverso plano, que en anverso presenta un aspecto similar a la forma de columna, con cinco cuerpos o tambores de 3 mm de altura (decorados por hendiduras verticales paralelas que dejan en relieve una serie de líneas), separados por seis molduras horizontales.

H: 24 mm; A: 9 mm; G: 5,1 mm; P: 5,6 g.

Figura 26

Inédita

MARQ

CLI86AIV**M8**

Matriz de bronce tronco-piramidal con reverso plano y rebordes laterales presumiblemente para su sujeción. El anverso se encuentra dividido en cuatro campos a modo de metopas o nichos, enmarcados verticalmente por estrías horizontales paralelas, similares a las que aparecen en M1 y M4, que incluyen una figura en bajorrelieve: la de la metopa superior es una cara emergente, quizá de una vagina; su rasgo más distintivo son sus mofletes hinchados, la barbilla está ligeramente marcada, y sobre la cabeza parece asentarse una franja de estrías verticales, posiblemente con función delimitadora, aunque bien pudiera tratarse de una especie de cresta o plumaje perteneciente al individuo. El segundo campo lo ocupa un elemento estilizado de tronco cilíndrico rematado por una flor de loto y flanqueado por composiciones verticales de cinco roleos entrelazados que remiten a las de M4. Estos mismos motivos sinuosos hacen su aparición en el tercer campo, en el que una cabeza vista de frente se asienta sobre un cuerpo cilíndrico. Este rostro se advierte más proporcionado que el correspondiente a la primera metopa, y sobre él se vislumbra una línea de cinco puntos. De lo representado en la cuarta metopa apenas queda rastro, si acaso indicios de otro cuerpo cilíndrico.

H: 49,1 mm; A: 19,8 mm; G: 13,6 mm; P: 62,57 g.

Figura 27

Bibliografía: Uroz Sáez, 1992, 47, nº 82; *id.,* 1997, 109; AA.VV., 1998, 260, nº 74.

MARQ

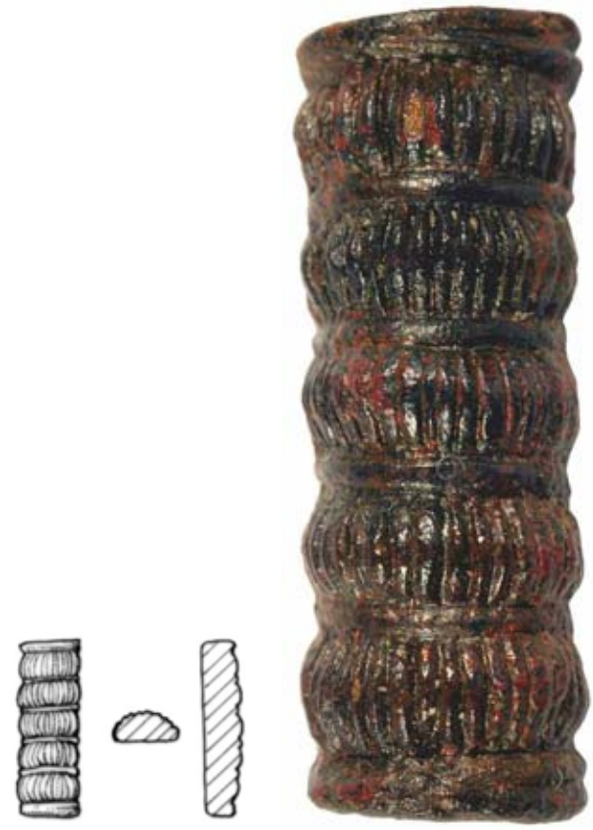


Figura 26. M7

Figura 27. M8

Figura 28. M9

CLI86AIV**M9**

Matriz de bronce de forma semielipsoidal o de *bulla* cuyo borde se encuentra enmarcado completamente por una sucesión de ovas. La pieza, de reverso plano, es una de las más desgastadas del conjunto, aunque todavía se puede observar cómo en el anverso un motivo vegetal estilizado divide el lienzo por la mitad, mientras que horizontalmente hace lo propio una discreta línea, quedando así configurada una composición heráldica en cuatro campos: el estado de los inferiores impide cualquier precisación, mientras que en los superiores se logra distinguir a dos animales alados enfrentados, seguramente grifos, en posición rampante con las patas delanteras sobre el elemento central.

H: 31,7 mm; A: 31,7 mm; G: 5,9 mm; P: 29,05 g.

Figura 28

Bibliografía: Uroz Sáez, 1992, 47, nº 80; *id.,* 1997, 109; AA.VV., 1998, 260, nº 73; Olmos, 1999, 19.2.7.

MARQ

Figura 29. M10

CLI86AIV**M10**

Matriz de bronce de forma semielipsoidal o de *bulla*, de reverso plano, cuyo anverso se encuentra bordeado como en M9 por una sucesión de ovas, que en los laterales más bien parecen líneas paralelas. De nuevo, al igual que en M9, la parte inferior está perdida por el desgaste, aunque a diferencia de la citada matriz la composición no presenta ninguna subdivisión interna: en ella, y lindando con el extremo superior, dos aves enfrentadas con las alas replegadas se inclinan hacia delante en posición simétrica para picar de un elemento vegetal esquemático de tendencia ovoide apuntada; elemento que brota de otro con dos largos brazos desplegados hacia los extremos de la pieza y sobre los que se asientan los pájaros.

H: 27 mm; A: 27 mm; G: 5 mm; P: 12,5 g.

Figura 29

Inédita

MARQ

Figura 30. M11

CLI86AIV**M11**

Matriz de bronce de forma trapezoidal y reverso plano, en cuyo anverso aparece modulado un bajorrelieve en el que interactúan tres personajes en dos planos dispuestos hacia la izquierda, sin ningún elemento que funcione como divisor.

En el campo superior, que constituye las dos terceras partes del espacio, se ha representado a un animal alado con cabeza de pájaro, sin duda un grifo. Éste, de tamaño sensiblemente mayor al resto de las figuras, presenta las alas desplegadas formando un triángulo con el vértice obtuso hacia arriba. La cabeza contiene diversos rasgos a tener en cuenta: en ella se adivina una cresta, mientras que se observa claramente cómo un bucle le recorre el cuello; la marcada apertura del pico, el abultamiento del ojo y las orejas echadas hacia atrás le confieren cierto patetismo al animal. En su robusto cuerpo se ha remarcado el costillar, y si los cuartos delanteros los tiene replegados y levantados, los traseros invaden el campo inferior, y entre ellos se esconde el rabo.

Sujetando al grifo con el brazo izquierdo por el arranque de la cola se coloca tras él un personaje masculino, que con el derecho le clava en el lomo una espada recta con empuñadura de frontón. El "guerrero", ataviado con manto, presenta el cuerpo casi de frente, pero la cabeza solamente de perfil, vuelta hacia el grifo; y el cabello echado hacia atrás, formando líneas, aunque por su tendencia cónica bien pudiera tratarse de un casco.

En la escena inferior, comparece otro ser fantástico de perfil, en esta ocasión una esfinge, por su cabeza humana femenina y cuerpo leonino alado. En contraposición al grifo, ésta muestra una actitud plácida; luce un tocado compuesto por una alta corona rematada por un cuerpo discoide; entre ésta y la cabeza se desarrolla una línea sinuosa ligeramente enrollada en sus extremos, mientras que por la cara y el cuello le cae un largo mechón de cabello. Las alas, que nacen a partir del antebrazo, están plegadas sobre el lomo, con la punta leve-

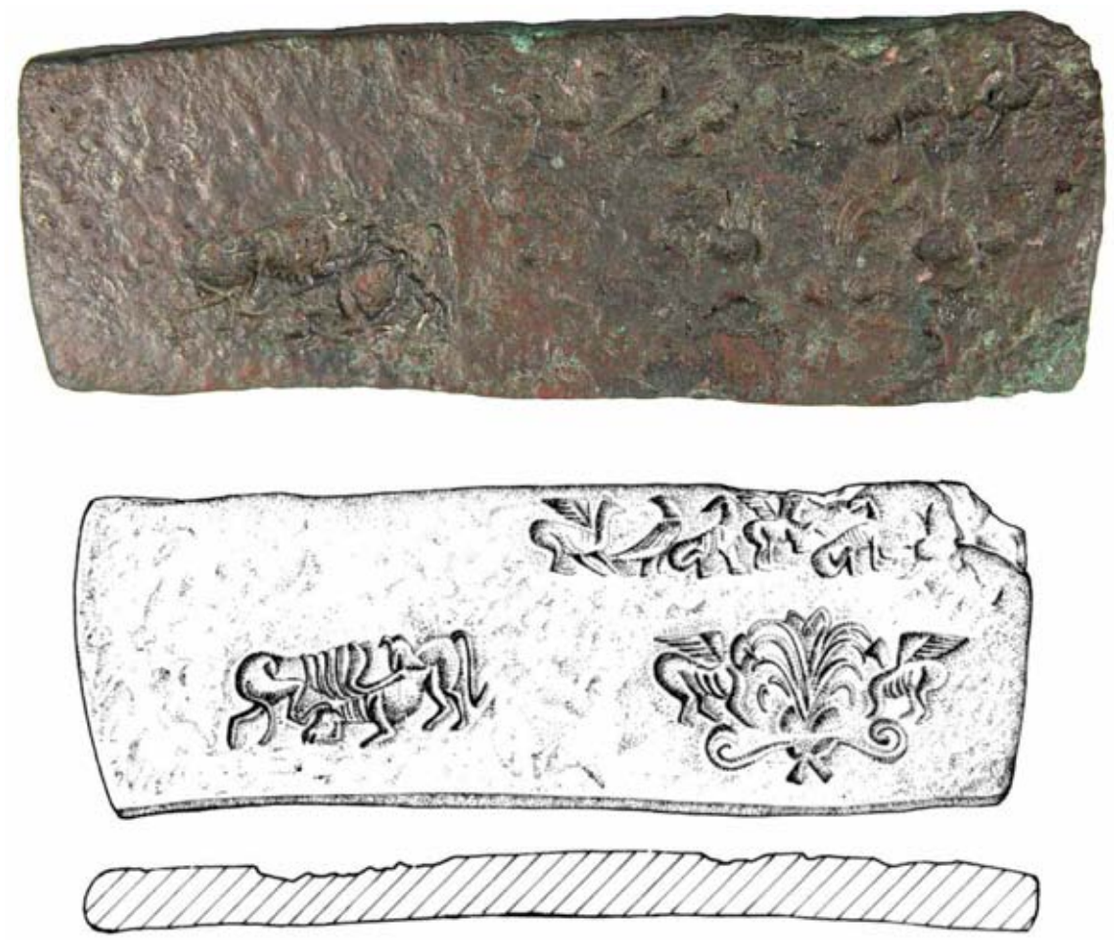


Figura 31. M18

mente arqueada hacia delante, y la cola alzada dibuja una S en el aire. No se distingue el pecho, y los cuartos delanteros los tiene levantados, mientras que las patas traseras –la derecha parcialmente perdida por rotura– están en tensión, en una postura casi idéntica a la presentada por el grifo.

H: 25 mm; A máx.: 22,7 mm; G máx.: 3,6 mm; P: 6,54 g.

Figura 30

Bibliografía: Uroz Sáez, 1992, 48, nº 85; *id.,* 1997, 109, lám. IV; AA.VV., 1998, 261, nº 77; Olmos, 1999, 84.1.2.

MARQ

CLI86AIV**M18**

Plancha maciza de bronce de forma rectangular, con la superficie lisa en el reverso. En el anverso, de superficie más irregular, lleva tres composiciones independientes incisas en hueco, dispuestas en sentido horizontal: es el molde para obtener figuras en relieve.

M18a (extremo superior derecho): hilera de cinco figuras zoomorfas de las que apenas se atisban sus siluetas: la primera y la cuarta, comenzando por la izquierda, están erguidas con las alas desplegadas (¿grifos?), al contrario que el resto, en posición sedente y con las alas, en el caso de tenerlas, replegadas.

M18b (extremo inferior derecho): se vislumbra una composición en la que a un elemento vegetal central, formado por una palmeta relativamente naturalista que surge de un gran roleo, se afrontan dos animales estantes, con las cuatro extremidades sobre el suelo, con el costillar marcado y las alas desplegadas, estas últimas con una forma que remite a la del grifo de M11.

M18c (extremo inferior izquierdo): dos figuras zoomorfas, en esta ocasión sin alas y con los rabos colgando tras los cuartos traseros, se enzarzan en una lucha con cierta armonía compositiva, una encima de la otra. A ninguna de las dos se le distingue la cabeza; a la de arriba, de mayor tamaño, se le ha destacado notablemente el costillar.

L: 130 mm; A: 44 mm; G: 9 mm; P: 350 g.

Figura 31

Inédita

MARQ

Figura 32. M19

CLI86AIV**M19**

Pieza de bronce de sección rectangular, estrangulada en la mitad de su altura. En la base grande, resultado del ensanchamiento, lleva incisos cuatro rectángulos concéntricos. Debe tratarse de un troquel.

H: 49 mm; base grande: 17 x 13 mm; base pequeña: 13 x 11,5 mm; P: 51,6 g.

Figura 32

Inédita

MARQ

CLI86AIV**M20**

Matriz de bronce tronco-piramidal con base trapezoidal y reverso y laterales planos; la pieza sirve como molde para dos motivos diferentes:

M20a (anverso): siguiendo una distribución vertical en cinco metopas enmarcadas por líneas paralelas horizontales, claramente similar a la de M8, se presentan las figuras en bajorrelieve dentro de un recuadro inciso a modo de nicho. El primero de estos "nichos" lo ocupa un rostro de mejillas hinchadas visto de frente que parece surgir de algo, equiparándose a la figura que ocupa el mismo lugar en M8. La segunda metopa está ocupada por una silueta varonil en cuclillas, mirando de frente, de cabeza grande, con las manos agarrándose las rodillas. El tercer recuadro contiene una cabecita y parte del cuello, de facciones más compensadas que las anteriores. El cuarto y quinto nicho parecen repetir lo figurado en el segundo y el tercero, respectivamente.

M20b (base grande): incisa en hueco se reconoce con seguridad una silueta; se trata de una cabeza zoomorfa, posiblemente en visión cenital, estilizada y angulosa. Los ojos son redondos, mientras que las orejas, de tendencia triangular, se encuentran erizadas, elemento decisivo a la hora de su identificación como un lobo.

H: 51 mm; base grande: 18 x 17 x 16,5 mm; base pequeña: 8,6 x 6 mm; P: 66,7 g.

Figura 33

Inédita

MARQ

Figura 33. M20

Figura 34. M22

CLI86AIV**M22**

Matriz de bronce tronco-piramidal, con base trapezoidal y laterales y reverso lisos, aunque en este último lleve adherido un fragmento de escoria metálica, sin duda por la acción de la pira. Tanto por la forma, tamaño y proporciones como por lo representado en su anverso, esta pieza es netamente parangonable a M4. Conserva la delimitación lateral a base de molduras horizontales, mientras que en el extremo inferior hace lo propio otro cuerpo compuesto por tres franjas horizontales. La "carita", presumible pero perdida por un desconchado, se debía asentar sobre un elemento triple, difícil de distinguir por el estado de la pieza; de la pareja de roleos que la coronaron se conserva el de la derecha y una pequeña porción del izquierdo.

H: 26 mm; base g.: A: 15 mm, G: 7 m; base p.: A: 8 mm, G: 2 mm; P: 13,5 g.

Figura 34

Inédita

MARQ

Figura 35. M23

CLI86AIV**M23**

Matriz de bronce con decoración en anverso y reverso plano; se trata de una gruesa plancha de bronce de forma circular, en cuyo anverso, la parte en torno al agujero central está abombada. En dicho abombamiento lleva una decoración en relieve, que desciende por la pared del hueco central, en avanzado estado de deterioro. No obstante, se observa cómo en el extremo superior, señalado por un breve canalillo, se afrontan dos prótomos zoomorfos: tienen las orejas echadas hacia atrás, el pico abierto y portan alas, por lo hay que pensar que se trata de grifos. En el "extremo" inferior y rodeando el borde interior vuelven a hacer aparición composiciones vegetales a base de roleos enlazados. La pieza llevaba adheridos en el momento de aparición tres fragmentos de metal (M24, M25, M26, dos de ellos separados en el proceso de restauración).

Ø: 57 mm; Ø agujero c.: 19 mm; G en alero: 3 mm; H: 8 mm; P (inc. M26): 75,5 g.

Figura 35

Inédita

MARQ

Figura 36. M27

CLI86AIV**M27**

Matriz de bronce de forma muy similar a M23, aunque de menor tamaño y algo más gruesa en el "umbo" central. Ésta, en vez de metal, tenía adheridos fragmentos de huesos del difunto, testimonio de su paso por la pira funeraria. La decoración del anverso se encuentra menos perjudicada que en el anterior caso, resultando más asequible identificar los prótomos de grifo enfrentados, con el pico y pecho casi juntos: éstos lucen bucle, como el de M11, y también parecida a aquél es la forma rectilínea y de extensión longitudinal de las alas. El resto de la zona abombada y del reborde interno lo vuelven a ocupar las series vegetales de roleos, pudiéndose identificar alguna bellota u hoja de hiedra.

Ø: 50 mm; Ø agujero central: 17 mm; G en alero: 4 mm; H: 7 mm; P: 49,1 g.

Figura 36

Inédita

MARQ

Figura 37. M28

CLI86AIV**M28**

Matriz de bronce que, al igual que M23 y M27, asemeja un grueso aro circular, aunque presenta sensibles diferencias con respecto a aquéllas: su tamaño es bastante inferior y su sección se podría definir como tronco-cónica hueca; el reverso es, como en el resto de matrices, plano, y la decoración en relieve del anverso es, en lo sustancial, semejante a la pareja anterior; en este ejemplar los prótomos de grifo, bastante más esquemáticos y peor conservados, invaden un pequeño saliente que dibuja un arco junto a la hendidura que separa dicho afrontamiento zoomorfo; el resto lo ocupan los roleos enlazados, que contienen líneas incisas externas, a la manera de pétalos (de hecho, estos actúan de "alas" de los citados animales), salvo en la parte opuesta a la suspensión, que lleva tres motivos: dos vegetales, que parecen hojas de hiedra, que flanquean a otro serpentiforme.

Ø: 37,6 mm; A aro: 12 mm; G: 12,5 mm; H: 8 mm; P: 30,93 g.

Figura 37

Bibliografía: Uroz Sáez, 1992, 46, nº 79; AA.VV., 1998, 261, nº 78.

MARQ

CLI86AIV**M29**

Matriz de bronce tronco-piramidal de base trapezoidal, con reverso y laterales lisos. Con ella se cierra un conjunto de piezas similares formado junto a M4 y M22, a las que se suma, con la composición duplicada, M1. En ésta la zona central flanqueada por las líneas horizontales se encuentra rehundida, formando una suerte de canalillo que configura tres lados: el central y más profundo, del que surge la cabecita, está ocupado por una esquematización vegetal parangonable a la de M1, pero también a la que dividía verticalmente M9; los lados laterales están cubiertos por incisiones oblicuas. La "máscara" se diferencia del resto por su tendencia más estilizada, con un contorno más anguloso; la otra diferencia fundamental es la forma en la que se disponen los roleos: de ellos sólo comparecen las volutas de un extremo, a los lados de la cabeza y no encima, siendo difícil reconocer si tenían una continuación en vertical.

H: 28 mm; base grande: 17 x 15 x 9 mm; base pequeña: 7 x 2,4 mm; P: 16,9 g.

Figura 38

Inédita

MARQ

Figura 38. M29

CLI86AIV**M30**

Matriz de bronce exactamente igual a M11, salvo que se presenta el perfil derecho, pues las figuras están orientadas mirando hacia la derecha. Si se unen ambas piezas por el reverso son del mismo tamaño, e incluso simétricas en el perfil. Las medidas varían algún milímetro, aunque ello es debido al abultamiento producido por la corrosión. Su estado de conservación es muy precario, adivinándose sólo algún segmento de la compleja composición conocida gracias a su matriz "gemela" M11.

H: 26 mm; A máx.: 23 mm; G máx.: 4 mm; P: 7,2 g.

Figura 39

Inédita

MARQ

Figura 39. M30

Figura 40. M31

CLI86AIV**M31**

Matriz de bronce, de reverso plano, en forma de cabujón o escarabeo, que lleva en anverso una decoración de líneas incisas, formando una línea paralela al borde, y a continuación, en ambos lados largos, una línea quebrada que dibuja una serie de siete pares de triángulos. En el centro, una línea longitudinal, que conecta con dos líneas paralelas horizontales que encierran dos triángulos.

L: 24 mm; A: 21 mm; G: 9 mm; P: 7,8 g.

Figura 40

Inédita

MARQ

Figura 41. M32

CLI86AIV**M32**

Matriz de bronce en forma de *bulla*, como M9 o M10, pero de un tamaño sensiblemente inferior a aquéllas. El reverso es plano, y el anverso está muy deteriorado, por lo que no se puede adivinar su decoración, aunque lo más probable es que careciese de ella. Se trata de la pieza hallada en peor estado de todo el conjunto.

H: 6,6 mm; A: 5,5 mm; G: 5 mm; P: 4,3 g.

Figura 41

Inédita

MARQ

Figura 42. M35

CLI86AIV**M35**

Matriz de bronce tronco-piramidal, dividida verticalmente en dos cuerpos, cortesía de un elemento rectangular estilizado; éste debe identificarse, sin ninguna duda, con un tronco de palmera, pues con las hojas de dicho árbol se encuentra rematado, aun habiendo perdido la parte central. A ambos lados de la palmera se han plasmado simétricamente dos figuras "vulviformes" flanqueadas por líneas oblicuas.

H: 16 mm; L base grande: 15 mm; base pequeña: 9 mm; P: 4,4 g.

Figura 42

Inédita

MARQ

CLI86AIV**M36**

Matriz de bronce de reverso plano, formada por un apéndice para la sujeción y una gruesa lámina que se ensancha y abulta en altura en un extremo, adoptando un relieve que hace pensar en una cabeza zoomorfa.

L: 41 mm; A en cabeza (= A máx.): 20 mm; G lámina: 6,5 mm.; H en cabeza: 11 mm.; P: 33,6 g.

Figura 43

Inédita

MARQ

Figura 43. M36

CLI86AIV**M37**

Matriz de bronce de reverso plano, que presenta en el anverso, en relieve, un creciente lunar, con superficie lisa, sin dibujos ni estrías.

Ø: 13 mm; A: 12 mm; G: 4,5 mm; P: 1,7 g.

Figura 44

Inédita

MARQ

CLI86AIV**M38**

Figura 44. M37

Figura 45. M38

Figura 46. M43

Matriz de bronce de forma triangular y reverso plano, que en anverso muestra en relieve el perfil izquierdo de una cabeza masculina sobre la que descansa otra zoomorfa.

La cabeza humana es de trazo suave, y presenta una cara plácida, en reposo. Cuenta con un arco supraciliar muy abultado; las líneas de la ceja y del párpado continúan hacia atrás, prolongándose hasta unirse a unos pliegues laterales. El ojo se puede definir como almendrado, la nariz es corta y la barbilla ancha, redondeada y un poco saliente. Los labios son gruesos, y parecen esbozar una "sonrisa arcaica". El cuello, largo y estrecho, más bien resulta un apéndice.

El animal se ha plasmado con un prominente hocico marcado por una serie de líneas incisas; las fauces, de las que no se observa rastro de dentadura, dejan caer la lengua lateralmente; el ojo, bien señalado, es de sección triangular; la oreja, echada hacia atrás se diferencia mínimamente de una melena representada por tres mechones, y que confiere al animal el rango de león.

H: 20,7 mm; A máx.: 13,4 mm; G máx.: 5 mm; P: 3,84 g.

Figura 45

Bibliografía: Uroz Sáez, 1992, 48, nº 84; *id.,* 1997, 109; AA.VV., 1998, 261, nº 76; Lorrio y Sánchez de Prado, 2000-2001, fig. 4.1.

MARQ

CLI86AIV**M43**

Matriz de bronce de reverso plano en forma de anforita estilizada; en el anverso, el largo cuello y el robusto pivote son lisos; la panza está decorada en series horizontales de ovas, grecas, franja de cable o "guilloche" (también presente en el borde) y triángulos.

H: 30 mm; A máx.: 12,8 mm; G: 7,1 mm; P: 7,25 g.

Figura 46

Bibliografía: Uroz Sáez, 1992, 47, nº 81; AA.VV., 1998, 260, nº 72.

MARQ

CLI86AIV**M44**

Matriz de bronce, de reverso plano con forma de flor de loto estilizada. La pieza consta de un apéndice para la sujeción que va unido al cuerpo central de tendencia semicircular, del que a causa del desconchado no se ha conservado la decoración incisa, aunque quedan indicios de un arco; en cambio, sí que permanecen las cuatro líneas incisas que separan las diferentes ramas.

H: 23 mm; A máx.: 16 mm; G máx.: 3,5 mm; P: 4,1 g.

Figura 47

Inédita

MARQ

Figura 47. M44

CLI86AIV**M66**

Matriz formada por una delgada lámina de bronce, bastante afectada por la corrosión, con reverso plano, que lleva en anverso, en relieve poco pronunciado, dos roleos enfrentados en vertical dentro de un tercero horizontal que actúa a modo de cuenco.

L: 23 mm; A: 19 mm; G: 1,7 mm; P: 2,2 g.

Figura 48

Inédita

MARQ

Figura 48. M66

Figura 49. M77

CLI86AIV**M77**

Matriz de bronce gemela a M38, salvo que presenta el perfil derecho; unidas por el reverso ambas piezas son prácticamente idénticas. No obstante, el estado actual de la pieza ofrece levísimas diferencias, en algunos pequeños detalles, respecto a la escena de M38, debidas quizás, en parte, a su mejor estado de conservación, que, por extensión, destaca sobre el resto del conjunto de matrices: el león conserva mejor la punta del hocico, y la oreja se advierte más puntiaguda. En la cabeza masculina se hace más evidente la "sonrisa" esbozada por la de M38; tiene una barbilla menos abultada y corta; los pómulos destacan menos, y se entrevé una línea de separación entre el carrillo y el inicio de la barbilla; la nariz se conserva completa (en la de M38 está desgastada la punta), pero es corta y un poco respingona; hay mucha distancia entre las fosas nasales y el labio superior.

H: 20 mm; A: 14 mm; G: 4,5 mm; P: 3,5 g.

Figura 49

Inédita

MARQ

Figura 50. M78

CLI86AIV**M78**

Matriz rectangular de bronce, de reverso plano que, en el anverso, presenta una cara varonil en relieve. Lleva un peinado con raya central, que separa los cabellos a ambos lados de la frente, formando líneas paralelas y ángulos rectos, y que se prolongan en forma de trenzas. Las cejas van unidas a modo de arco y prolongadas hacia atrás; no tiene párpados, o tiene los ojos –bastante abultados– cerrados. La punta de la nariz es muy ancha, los pómulos bien marcados, y la boca y la barbilla están deterioradas, por lo que resulta muy difícil adivinar si el personaje está barbado.

H: 11 mm; A: 8,4 mm; G máx.: 4,3 mm; P: 1 g.

Figura 50

Inédita

MARQ

Figura 51. M79

CLI86AIV**M79**

Matriz formada por una delgadísima lámina de bronce de reverso plano. En anverso, en el centro, lleva en relieve un cuadrado, formado por líneas de cinco puntos (en total 16), que contiene un círculo formado por siete puntos, y en el centro de éste uno de tamaño más grande.

L: 11,5 mm; A: 8,5 mm; G máx.: 1,4 mm; P: 0,4 g.

Figura 51

Inédita

MARQ

Figura 52. M80

CLI86AIV**M80**

Matriz formada por una delgada lámina de bronce, de reverso plano, y con decoración en forma de roleo en el anverso.

L: 16 mm; A: 6 mm; G: 2 mm; P: 0,6 g.

Figura 52

Inédita

MARQ

4.2.- Análisis iconográfico de las matrices

A) La divinidad femenina a través de sus símbolos

M6; M9; M10; M18b; M20a (3ª y 5ª metopas); M35; M37; M44

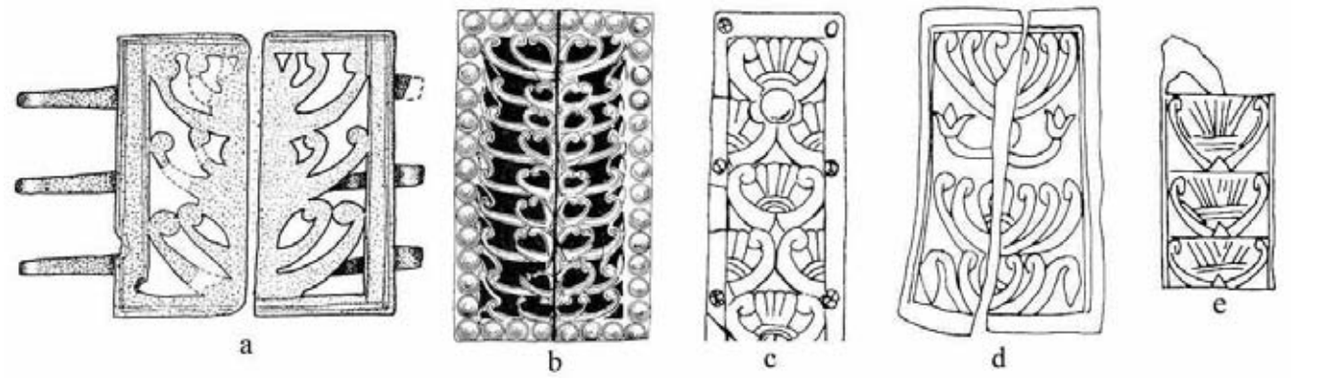
Bien es cierto que en el entramado iconográfico recuperado en la Tumba 100 de Cabezo Lucero se registran posibles representaciones físicas de la divinidad femenina, en las matrices M1, M4, M22, M29 y en la tercera metopa de M8. A ellas se ha dedicado un apartado especial (F.4.). No obstante, en el terreno que pisamos, el de la orfebrería, sucede que son los símbolos los mejores aliados del investigador para rastrear estas divinidades, en un *modus operandi* que ya se encargó de poner de relieve Nicolini (1990, 612).

La primera parada debe efectuarse en las posibles representaciones del Árbol de la Vida. Éste comparece con seguridad en las matrices M9 y M18b flanqueado por grifos, siguiendo el tipo iconográfico oriental[2], mientras que irrumpe como protagonista absoluto en M35. Asimismo, existe la posibilidad de connotarlo en las piezas citadas en el párrafo anterior a modo de tronco (*ashera*).

El Árbol de la Vida[3] funciona como transfiguración vegetal del Principio femenino de la Diosa de la Fertilidad, personificado en un primer momento en la evolución de *Inanna-Ishtar-Astarté* (González Prats, 1989, 419, 422). Su plasmación artística cuenta, por consiguiente, con un origen remoto mesopotámico (Perrot, 1937), representado ya en sellos del período de *Uruk* y protoelamitas, extendiéndose por Anatolia y el Mediterráneo oriental. En un sello del área del Palacio Occidental de *Mardikh* (Ebla, *ca.* 1650-1600 a.C.)[4], en el que destaca entre otros elementos (ave y ankh –símbolo egipcio de la vida–) su asociación a una cabeza hathórica, se distribuye en alternancia con emparejamientos de la divinidad masculina (*¿Hadad?*) y un personaje sin tiara, hecho que, unido al contexto del hallazgo, incide ya en su vinculación con la sanción del poder político (Figura 53). El tipo de monarquía sacra basa esencialmente su poder en su relación con la divinidad, y es ahí donde entra en juego el árbol generador y regenerador (Cirlot, 1969, 85).

En el orientalizante hispano el Árbol sagrado se documenta, en su versión individualizada[5], en la toréutica, destacando los broches de cinturón procedentes de las necrópolis de Medellín en Badajoz[6] (Figura 54a) y de Niebla en Huelva[7] (Figura 54b), así como las tiras de carro de las Tumbas 17 y 18 de la igualmente onubense necrópolis de La Joya[8] (Figura 54c), o en los marfiles andaluces de los ss. VII-VI a.C. y de Cancho Roano[9] (Figura 54d-e). En estos ejemplares se plasmaron composiciones conseguidas con la superposición de palmetas de base *barquiforme* terminada en volutas, ya fuese siguiendo el canon fenicio de tipo "cuenco"[10], de las que surgen los "rayos" en disposición radial (Figura 54c y sobre todo 54e) o en entramados algo más complejos en los que intervienen remates de flores de loto

Figura 53. Sello de *Mardikh* (detalle de Matthiae, 1984, tav. 88).



Figrua 54. El árbol sagrado en la toréutica y ebúrnea orientalizantes peninsulares: a. Medellín (a partir de Almagro Gorbea, 1977, fig. 131); b. Niebla (Blázquez, 1975a, fig. 31); c. La Joya (detalle de Jiménez Ávila, 2002, fig. 246-5; d y e. Cruz del Negro (Aubet, 1979, fig. 6).

(Figura 54a-b y d)[11], remarcando aún más la vinculación a la divinidad femenina (*vid. infra*).

El asunto concerniente a las posibles reminiscencias del motivo del Árbol de la Vida en la posterior producción ibérica es tan antiguo como la propia investigación[12]. La visión de esquematizaciones de este tipo en la cerámica de Azaila[13] ya fue postulada por Poulsen en su trabajo de 1912, y ha contado con un gran defensor en Blázquez[14], quien amplía el horizonte hacia algunos ejemplares de Elche y Llíria[15].

En este sentido, considero que existe un fragmento cerámico susceptible de ser comentado por cuanto puede mostrar una relación directa entre el presunto Árbol sagrado y la divinidad femenina[16]. Su contexto de aparición ya es de por sí elocuente: éste no es otro que el Departamento 14 del Tossal de Sant Miquel de Llíria, estancia que, en su unión con los

Figura 55. Pintura vascular del Dep. 14 de Llíria (restitución parcial de Lillo, 1997, fig. 4).

2 A su análisis está dedicado el apartado F.1.

3 El término se utiliza por convención. Ya Barnett (1975, 138) se mostró reacio a su uso, por cuanto se encuentra íntimamente ligado al del *Génesis* bíblico (2.9, 3.22 y 24), optando por el más general de "árbol sagrado".

4 Matthiae, 1984, tav. 88.

5 Valga la puntualización de que en el mundo oriental se constata, ante todo, en composiciones flanqueado por parejas de cápridos o animales fantásticos alados ya desde los orígenes de sus representaciones: *vid.* apartado F.1.

6 Perteneciente a un contexto (conjunto 20) fechado entre la 2º mitad del s. VI y principios del V a.C.: Almagro Gorbea, 1977, 335-337, 481, 528, fig. 131, lám. LXVII.2.

7 Blázquez, 1975a, 88-89; los elementos con los que fue hallado, destacando un jarro y un brasero metálicos, conforman un una datación de los ss. VII-VI a.C.: AA.VV., 2000b, 303, nº 158; Jiménez Ávila, 2002, nº 6 y 27.

8 El marco cronológico es del VII-VI a.C.: Jiménez Ávila, 2002, nº 104-115.

9 Aubet, 1979, CN.13-15; *id.,* 1981-82, B.8, SE.11-13, 254, fig. 7; además, Jiménez Flores (2004, 353, 357 ss.) ha subrayado el significado de Árbol de la Vida de las columnas con capiteles de doble voluta protagonistas de algunos relieves funerarios de Osuna y de otro de Villaricos del s. VI a.C.

10 Seguramente el ejemplar orientalizante en el que más brilla este tipo de palmeta sea el cinturón de Aliseda (*vid.* la bibliografía básica en apartado F.2.). En ocasiones, uno sólo de estos elementos funciona como Árbol sagrado, lo que suele constatarse en afrontamientos de animales, siendo un caso recurrente el peine de El Acebuchal en el que dos cápridos flanquean una palmeta de cuenco: Aubet, 1980, 14-15, A2; esta palmeta forma parte también de la laminilla-diadema del tesorillo orientalizante de Peña Negra (*ca.* s. VI a.C.): González Prats, 1976, 173-176, lám. I-II; *id.,* 1976-78, 349, 352, fig. 5; *id.,* 1979, 151-152, fig. 104; Nicolini, 1990, 494-495, nº 244; Perea, 1991a, 184-185.

11 Con prototipos cercanos en el tiempo rastreables desde Nimrud (s. VIII a.C.: Uberti, 1988, 413, nº 89) hasta Chipre (s. VII a.C.: Karageorghis, 2002, 166, nº 344).

12 Recientemente, y en virtud del estudio de un ejemplar del Museo de Cuenca, Lorrio y Almagro Gorbea (2004-2005) han interpretado como el Árbol de la Vida el soporte de volutas protoeólicas sobre el que se asentarían los jinetes de bronce cuyo arquetipo es el de La Bastida, de los ss. V-IV a.C., y que consideran estandartes para bastones de mando ibéricos. No conocemos un mejor ejemplo donde quede tan patente la faceta oriental del árbol sancionadora del poder y el orden establecido.

13 El caso más probable, en relación con las aves, se aborda en el apartado C.4 (Figura 120a).

14 Su trabajo más reciente al respecto: Blázquez, 1998-99, 114-115 –y, en general, todo el artículo es una declaración de intenciones–

15 Blázquez, 1998-99, 102-103; en relación con los problemas de la interpretación de un ejemplar de Llíria, *vid.* apartado C.4 (Figura 121a)

16 La relación entre dicho elemento vegetal y un ser híbrido grifoide se encuentra plasmado en una jarra de El Monastil (Elda, Alicante): *vid.* apartado D.1 (Figura 129b).

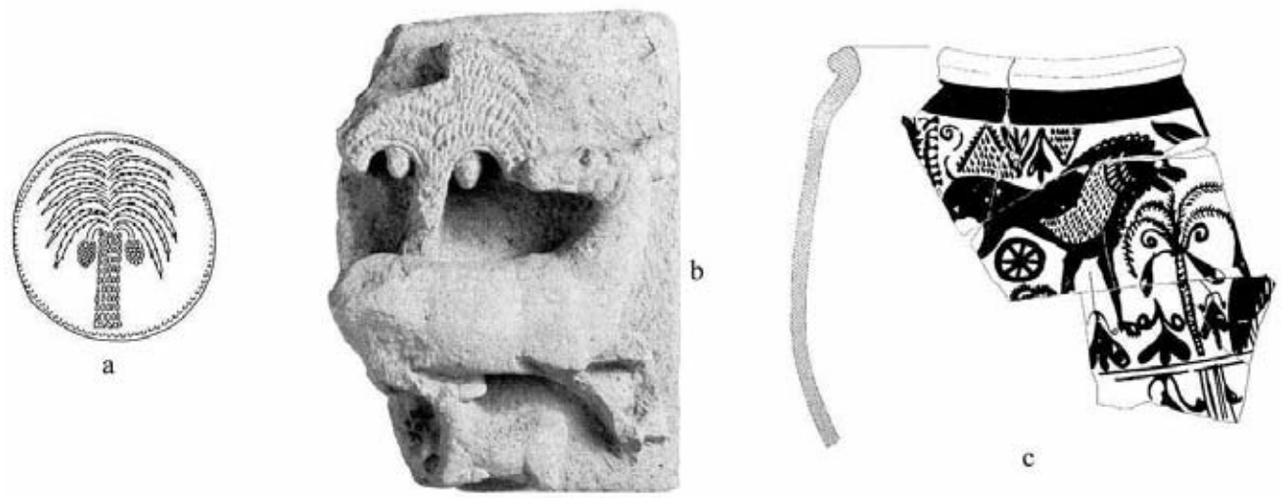


Figura 56. La palmera con frutos en el imaginario púnico e ibérico: a. reverso de tetradracma cartaginés (según Manfredi, 1995, 241, nº 1); b. estela de Osuna (Chapa, 185, lám. XIX); c. vaso de Zama (Sanz, 1997, fig. 49).

Departamentos 12 y 13, se ha interpretado como un lugar de culto[17] de carácter público, símbolo del poder político, donde se rendía culto a una diosa de carácter agrícola (Bonet y Mata, 1997, 130-131) o un santuario de tipo dinástico clientelar (Moneo, 2003, 175, 268-269). Asimismo, en la estancia del hallazgo, la 14, apareció una piedra de corte rectangular con el extremo superior biselado y restos de enlucido, que ha sido interpretada como un betilo[18] (Bonet, 1995, 364), elemento de culto anicónico de la divinidad con connotaciones orientales[19], aunque hay quien rechaza esta idea y lo considera un altar (Moneo, 2003, 175, 354). En cualquier caso, era el lugar en el que se desarrollaba la actividad cultual.

Pues bien, en esta estancia cultual se encontró, en el curso de las excavaciones de 1934, un fragmento[20] correspondiente a un gran contenedor cerámico, posiblemente una tinaja, que incluía una decoración, hoy casi perdida, sumamente interesante (Figura 55): en ella, la diosa aparece sentada en su trono; en una mano sostiene algo, quizá un recipiente, en la otra agarra una flor, al igual que la "Dama del espejo" del mismo yacimiento[21]; detrás de ella, en contacto con el trono, se suspende una hoja de hiedra, símbolo de la perduración vital, mientras que por delante se desarrolla un elemento vegetal con una serie vertical de dobles volutas[22], firme candidato a ser considerado un Árbol sagrado.

En la matriz M35 de la Tumba 100 el árbol representado, como motivo además (casi) exclusivo, es la palmera. Las reproducciones de este tipo vegetal, siempre acompañado de sus frutos que le cuelgan a ambos lados como metáfora de la fecundidad, conocerán su máxima difusión a partir de los reversos de las acuñaciones púnicas norteafricanas de finales del s. V a.C.[23] (Figura 56a), si bien en Oriente el tipo se localiza desde antiguo (Danthine, 1937), como en los relieves de los palacios asirios de los ss. IX-VII a.C. (Matthiae, 1996), o en estelas norteafricanas de finales del s. VI–principios del V a.C. (Bisi, 1967, 41-42).

Este árbol lo encontramos, relacionado siempre con el mundo animal, eso sí, y en virtud de innegables influencias púnicas, en pleno mundo ibérico en contextos funerarios[24], como en la estela de Osuna (Sevilla, ss. III-II a.C.[25]) (Figura 56b), en la que una cierva, como siglos atrás hacía una cabra en una cuchara de El Acebuchal[26], se vuelve hacia los frutos de este Árbol sagrado, mientras es amamantada por su cría, en una recreación del ciclo vital originado por la diosa; o el cipo de Marchena (Sevilla, ss. II-I a.C.)[27], que la asocia al caballo; y posiblemente se halla en el más complejo y fragmentado monumento de Pino Hermoso (Orihuela,

Figura 57. M35 de la Tumba 100 (según dibujo de Sánchez de Prado para el MARQ).

Figura 58. Posible roseta en M79 de la Tumba 100.

Alicante, s. III a.C.)[28]. En pintura vascular, se registra en un fragmento de La Alcudia[29], y destaca su aparición en un *kalathos* de la necrópolis de Zama Norte (Hellín, Albacete, ss. III-II a.C.)[30]. En este último, un monstruo (¿león?) de dimensiones desproporcionadas y bajo el que se ha pintado una rueda como símbolo solar, permanece vigilante ante la palmera[31] con frutos, ante una suerte de Árbol sagrado de la fecundidad (Figura 56c).

Por lo que respecta a la matriz M35 de Cabezo Lucero, presidida por la palmera, ésta contiene una pareja de elementos adicionales cuya comparecencia se advierte excepcionalmente expresiva en cuanto al significado simbólico de la composición. Me refiero a los motivos que flanquean el árbol y que, en principio, debieran ser los frutos que cuelgan de éste (Figura 57). No obstante, dichos motivos, remarcados por líneas oblicuas y de sección alargada ligeramente triangular, se estrechan en su parte inferior, y no en la superior, como correspondería a los consabidos frutos en suspensión: parece tratarse pues de dos vulvas, en una escena que de aceptarse así reforzaría con una insólita rotundidad su interpretación alegórica como de un Árbol sagrado representativo de la diosa de la fecundidad.

Con la justa prudencia, y siempre desde el terreno de la hipótesis, es posible asociar a todo lo anterior, en sintonía a esa faceta relativa a la fecundidad sexual, lo que figura en la tercera y quinta metopas de M20a (Figura 59b). En estas celdillas se podría connotar una reminis-

17 Bonet, 1992, 230-232; *id.,* 1995, 364-366; Aranegui, 1997c; Bonet y Mata, 1997, 118 ss., figs. 2 y 5; Moneo, 2003, 173-175.

18 Resulta obligado recordar que, en su momento, Llobregat (1985, [284]) dejó caer la posibilidad de que una piedra rectangular sin trabajar aparecida en Cabezo Lucero en la campaña de 1982 (Punto 54, Y 1, N-E: AA.VV., 1993, 223) se tratase de un betilo.

19 Un estudio reciente de estos elementos de culto se encuentra en: Seco, 1999, 136-138.

20 Ballester *et alii*, 1954, 69, nº 14, lám. LXIX.14; Bonet, 1992, fig. 6; *id.,* 1995, 100, nº 27, 105; Aranegui, 1996, 116, fig. 31; *id.,* 1997a, 110, fig. II.62; la pieza se mueve en un arco cronológico del s. III a principios del II a.C.

21 Autores que interpretan como flor lo que sostiene esta "dama" del borde de una *lebes* descontextualizada con inscripción, en vez de un espejo (Ballester *et alii*, 1954, 75), un abanico (Aranegui, 1997a, 109) o una rueca (Alfaro, 1997, 210): Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 39; Bonet, 1995, 283, nº 21, fig. 145; Olmos, 2002-2003, 264-265; Chapa y Olmos, 2004, 63.

22 Ballester *et alii*, 1954, 104, motivo nº 110; se registra también dividido verticalmente por otras composiciones, como en los vasos nº 42 y 380 del Departamento 41 (Bonet, 1995, fig. 84 y 86), curiosamente el otro lugar de culto (en sintonía con los Dep. 42-43) registrado en El Tossal de Sant Miquel (*vid.* Moneo, 2003, 175-176, 272-273, que lo clasifica como "gentilicio") .

23 Manfredi, 1995, 241 ss. (410-390 a.C.).

24 Recuérdese el valor de resurrección de la palmera en determinadas manifestaciones púnicas: Ferron, 1968, 54.

25 Paris, 1904, 328-330, fig. 315; García y Bellido, 1943b, 74, fig. 75; *id.,* 1949, 305-306, lám. 245; Chapa, 1980a, 640-642, lám. CXXII; Almagro Gorbea y Rubio, 1980, 352 ss., lám. II.1; Almagro Gorbea, 1983a, 237, taf. 33; Chapa, 1985, 112, nº 8, lám. XIX; Almagro Gorbea, 1987, 58-59; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 103, 53.2; Olmos, 1996b, 91-92; AA.VV., 1998, 341, nº 342; León, 1998, 101, nº 72; Olmos, 1999, 53.2.1; Olmos, 2002-2003b, 172 y 174.

26 Aubet, 1980, 32, A.24, fig. 11, lám. VIIIa; recientemente: Martín Ruiz, 1995, fig. 249; AA.VV., 2000b, 296, nº 148.

27 García y Bellido, 1949, 305, nº 304; Almagro Gorbea y Rubio, 1980, 352 ss., lám. II.2; Chapa, 1980a, 622; *id.,* 1985, 110, nº 2; lám. XIII; Olmos, 1999, 55.4; sobre el motivo en la numismática hispano-cartaginesa: Olmos, 1999, 45.2.5.

28 Almagro Gorbea y Rubio, 1980.

29 Tortosa, 1997, 186, B.1; además, aparece en un sello de terracota de los niveles romanos de este yacimiento, acompañado en esta ocasión del jabalí: Ramos Folqués, 1962, lám. 85, nº 24; Ramos Fernández, 1974, 104; Almagro Gorbea y Rubio, 1980, 353 ss., lám. II.3.

30 Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 46, 10.5; Abad y Sanz, 1995, 74, 79-80, fig. 2.13; Tortosa, 1996b, 131, fig. 3; Sanz, 1997, 123-125, fig. 45; Olmos, 1999, 10.4.

31 La asociación león-palmera se encuentra en los reversos de los tetradracmas púnicos: Jenkins, 1972, 270, fig. 606.

Figura 59. "Mujer en la ventana": a. plaquita de marfil de Nimrud (Uberti, 1988, 410); b. M20a de la Tumba 100.

cencia del conocido tema oriental, cortesía sobre todo de los marfiles fenicios[32], de la "mujer en la ventana" (Figura 59a), que evocaría la práctica de la prostitución sagrada (Lipiński, 1992a, 363), normalmente relacionada con los templos de la diosa fenicia Astarté (Ribichini, 2004), y ejercida ya fuera de forma temporal con los extranjeros –navegantes– (Alvar, 1999, 391) a cambio de un pago ofertado a la divinidad (Lipiński, 1995, 486 ss.) o como un servicio continuo, y del que se han querido ver residuos en el universo ibérico e ibero-romano[33]. A todo ello habría que añadir que dicho motivo comparte composición con la representación de un personaje (*¿Bes?*) saliendo, posiblemente, de una vagina, como también sucede en la primera metopa de M8[34].

La matriz M44 representa una flor de loto (Figura 60a), un motivo omnipresente en la orfebrería del período orientalizante hispano (Nicolini, 1990, 539-543), sobre todo gracias a la diversificada contribución del tesoro de Aliseda, que incluye superposiciones formando una suerte de Árbol sagrado, como la que aparece en un anillo (Nicolini, 1990, nº 129, pl. 83), si bien, las apariciones de esta flor en la orfebrería de plena época ibérica se reducen a la diadema de Jávea (Alicante, *ca.* s. IV a.C.[35]). De forma individualizada y contemporánea al de Cabezo Lucero, el loto se encuentra en ejemplares púnicos norteafricanos[36] y sardos[37], aunque su diseño, de corte ancho y combinado con la palmeta (Figura 60b), se aleja notablemente del estilizado e individualizado de la matriz de la Tumba 100.

La flor de loto constituye uno de los símbolos o atributos fundamentales de las divinidades femeninas[38] orientales, como las feno-púnicas Astarté y Tanit, funcionando como metáfora de la fecundidad, de renacimiento y de vida en relación al curso solar, puesto que es una flor que se abre y cierra en función de éste (Belén y Escacena, 2002, 174). En el entorno hispa-

Figura 60. La flor de loto en orfebrería: a. M44 de la Tumba 100; b. *Tharros* (detalle de Pisano, 1988b, 387).

no, comparece acompañando a una diosa que se ha identificado con la fenicia Astarté (Poveda, 1999, 36 ss.) o, en su vertiente alada y solar, con la sirio-cananea *Shapash* (Almagro Gorbea, 1996a, 72) por lo que respecta a sus apariciones orientalizantes, y con la púnica Tanit en sus correspondientes ibéricas (Marín, 1987, 66), pero que deben concebirse como interpretaciones tartésicas –y más tarde ibéricas, me permito añadir– de una diosa madre ancestral fecundadora, de carácter astral y relacionada con el más allá (Almagro Gorbea, 1996a, 72).

Resulta recurrente la cita de dos relieves del monumento de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete, *ca.* 500 a.C.) en los que la diosa, alada, sentada sobre un *diphros* y acompañada del ave, agarra unos imponentes tallos de loto (Almagro Gorbea, 1983a, 202-203, taf. 25-b) (Figura 61a), o bien surge junto a la cabeza de ésta, de tocado hathórico (Almagro Gorbea, 1983a, 200-201, taf. 24-a) (Figura 61b). Unos fragmentos que Blanco (1981, 35, fig. 8) consideró pertenecientes a la misma composición, a la misma diosa[39], en una restitución que Almagro Gorbea (1983a, 200, n. 124) se encargó de rechazar con rotundidad por razones estructurales[40]. Sea cual sea la visión que se tenga al respecto, lo que es indiscutible es que, ciñéndonos al primer fragmento, la representación divina alada sosteniendo tallos de loto tendría un clarísimo paralelo hispano en la decoración de un peine recuperado en la ya citada necrópolis orientalizante de Medellín[41] (Figura 61c).

Asimismo, la asociación se advierte constante, con diversas combinaciones, en las "cariátides" de los timiaterios de bronce del orientalizante hispano, entre las que son de sobra conocidas por la investigación las de Cástulo[42], que presentan peinado hathórico y el loto que se abre en la cabeza y que sostienen a su vez a la altura del pecho (Figura 61d). Pero no hay que olvidar las descubiertas más recientemente en Villagarcía de la Torre en Badajoz (VII-VI a.C.)[43], sin el peinado y el remate en la cabeza (Figura 61e), o el ejemplar descontextualizado conservado en el MAN (*ca.* s. VI a.C.)[44], aquí coronada por la flor de loto pero sin sostenerla en el pecho. Más tardío, y copioso, es el lote de terracotas de la cueva de Es Cuieram (Ibiza, finales del s. V-II a.C.[45]). Los tipos 12 a 19 definidos por Aubet[46] y 13 a 21 de M. J. Almagro[47] de estas figuras acampanadas, aladas y coronadas con *kalathos*, lucen una flor de loto en el pecho, ocupando el espacio triangular dejado por las alas (Figura 61g).

Inmersos ya en la cultura ibérica, aunque en su momento inicial, es obligado hacer referencia a la diosa de alas plegadas perteneciente al conjunto escultórico del Parque de Elche (Ramos Fernández,

32 Moscati, 1972, 161, 392; Barnett, 1975, 148-151; Ribichini, 1988, 118, nº 81; Uberti, 1988, 410, nº 82; Ciafaloni, 1995, 546; tema identificado de forma temprana en Chipre (s. XIII-XII a.C.) en un bronce de Enkomi (Sophocleous, 1985, n. 276) y ya en el siguiente milenio en una placa áurea (Sophocleous, 1985, n. 277), así como en terracotas de *Idalion* (s. VI a.C.: Sophocleous, 1985, 123, pl. IV.4 y XXX.2; Karageorghis, 1988, 163).

33 Olmos, 1991c; Blázquez, 1999-2000; Moneo, 2003, 411-412.

34 *Vid.* apartado B.3.

35 Datación de Nicolini (1990, 493 –*vid.* 491 para el elenco bibliográfico de esta pieza–).

36 S. IV a.C.: Quillard, 1979, nº 28b, 28-29, 97-98, pl. XIX.

37 S. V-IV a.C.: Harden, 1962, pl. CIII; Moscati, 1987, nº D 2; Pisano, 1988b, 387, nº 624.

38 Es el momento de mencionar, a modo de hipótesis, la posibilidad de que M79 represente una roseta esquemática (Figura 58); de ser así, debería considerarse como otro símbolo de la divinidad femenina de no muy diversas atribuciones con respecto a la flor de loto.

39 A favor de la reconstrucción de Blanco: Blázquez, 1983a, 29, fig. 6; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 153, 91.3; Olmos, 1996c, 112; Olmos, 1999, 91.2.3; Poveda, 1999, 37, 59; Jiménez Ávila, 2002, 297.

40 En este sentido, y considerando el cuerpo del primer fragmento como de una divinidad masculina: Marín, 1979-80, 219; Marín y Padilla, 1997, 472; Marín, 2000-2001, 186, n. 19.

41 Almagro Gorbea, 1991, 592, fig. 8; Blech, 1997, 198-200, fig. 3; Jiménez Ávila, 2002, 296-297, fig. 297.1.

42 Su datación ha oscilado desde el s. VII hasta principios del V a.C.: Blanco, 1963, [312 ss.]; *id.,* 1965, 39 ss., fig. 19-22; García y Bellido, 1969; Blázquez, 1975a, 110-114; Poveda, 1999, 55; Jiménez Ávila, 2002, nº 75; Moneo, 2003, 429, fig. VII.4.9; Jiménez Ávila, 2003, 240-241, fig. 15.1-2.

43 Bandera y Ferrer, 1994b; Jiménez Ávila, 2000, 1584, lám. III-IV; *id.,* 2002, nº 74, 188-190, fig. 240, lám. XXXIV.

44 Olmos, 1999, 26.5; Jiménez Ávila, 2002, nº 76, lám. XXXV.

45 Aubet, 1968; *id.,* 1976; *id.,* 1982; M. J. Almagro Gorbea, 1980, 169-177.

46 Aubet, 1968, 17-22; *id.,* 1982, 20-23.

47 M. J. Almagro Gorbea, 1980, 175 ss.; lám. XCIX, CIV.1-4, CV.1-4, CVI.1.

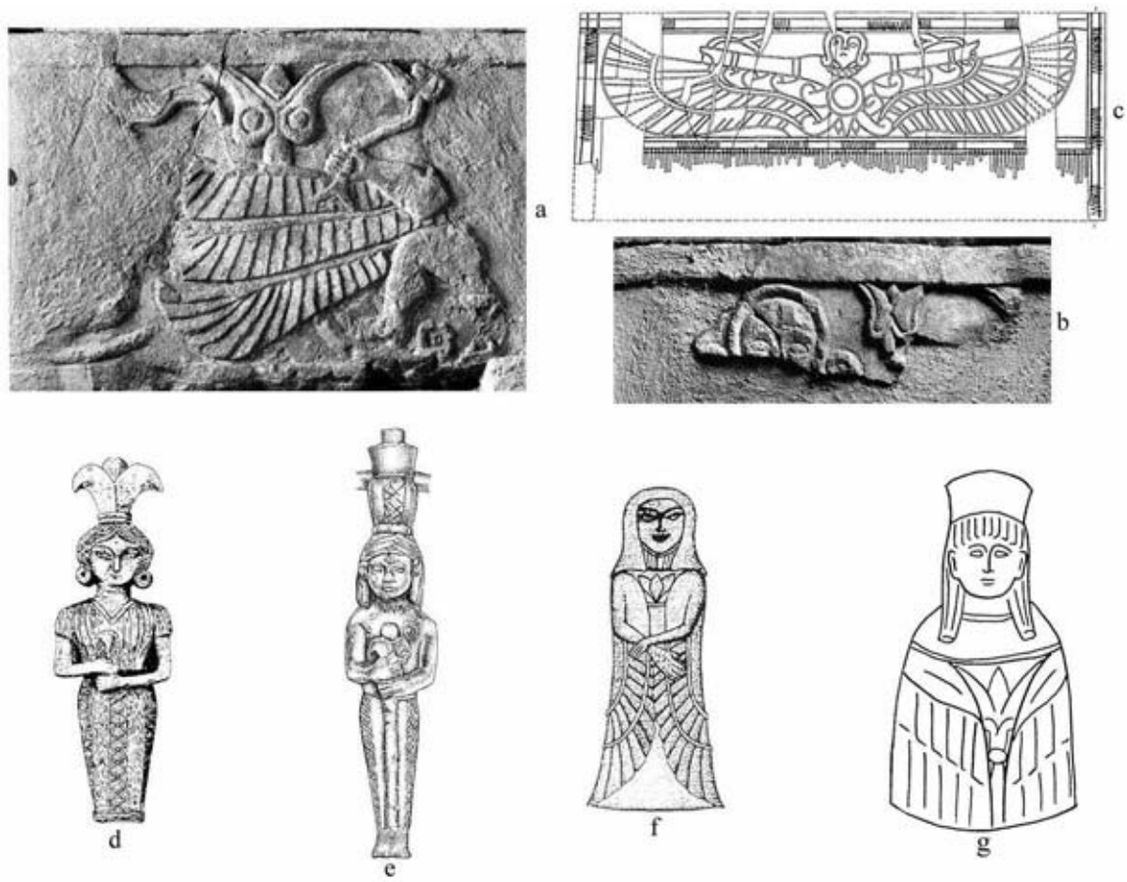


Figura 61. El loto y la divinidad femenina: a-b. Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983a, taf. 25b y 24a); c. Medellín (Blech, 1997, fig. 3); d. Cástulo (Blanco, 1965, fig. 31); e.Villagarcía de la Torre (Jiménez Ávila, 2002, detalle de lám. XXXIV); f. Parque de Elche (Ramos Fernández y Ramos Molina, 1992, fig. 7); g. Cueva de *Es Cuieram* (Aubet, 1968, fig. 5.18).

1988b, 12 ss.[48]), la cual, como las ibicencas, presenta una flor de loto a la altura del pecho (Figura 61f). Y para la última fase se hace necesario traer a colación uno de los rostros frontales enmarcados bajo un asa pegada de un gran *kalathos* de La Alcudia[49], el cual está naciendo de lo que podría ser la representación de una de estas flores.

Una prueba de la consideración de la que goza la identificación simbólica entre la divinidad femenina y la flor de loto se podría registrar en el santuario de corte fenicio de Carmona (Sevilla), en el que se documentan diversos complejos sacros desarrollados entre la segunda mitad del s. VII y mediados del V a.C.[50]. La recuperación en la estancia 6 de tres *pithoi*, dos de los cuales[51] decorados con frisos a base de flores de loto (uno de ellos con roseta), ha supuesto un argumento fundamental para relacionar el lugar de culto con la divinidad femenina (Belén y Escacena, 2002, 171-174).

Al igual que el loto o la roseta, el creciente lunar constituye uno de los símbolos asociados a la divinidad femenina fenicio-púnica, y si las primeras hacían alusión a la faceta de fecundidad, el creciente incide en la vertiente astral de ésta[52], como se sugiere en las estelas púnicas (Belén y Escacena, 2002, 175). En el conjunto de la Tumba 100 también hay espacio para este motivo, y por partida doble, en las matrices M6 y M37 (Figura 62a). En este terreno, el de la orfebrería, se connota en un doble tipo iconográfico, dependiendo de si se acompaña o no del disco. El más difundido por el entorno de influencia fenicio-púnico es el que muestra al creciente lunar abrazando el disco solar, su *paredro* simbólico[53], asociación de origen mesopotámico (Van Buren, 1945, 63-63) de la que se tiene constancia

Figura 62. El creciente lunar en la orfebrería: a. matriz M37 de la Tumba 100; b. ejemplares de Cartago con y sin disco (Quillard, 1979, detalles de pl. IX-6b, III-2c, V-3h).

en la orfebrería egipcia de la Dinastía XVIII (Aldred, 1971, pl. 106, 107, 191 ss.), y que se documenta en el entorno fenicio en en los ss. VII-VI a.C. en colgantes de oro con diversas variantes en Cartago (Quillard, 1979, 87-88), de oro y plata en *Tharros*[54], y de este último material en Sicilia (Quillard, 1979, 88). En el orientalizante hispano contamos con una nada despreciable cifra de colgantes de este tipo, procedentes de la necrópolis de Punta de la Vaca (Cádiz, s. VII-VI a.C.)[55], El Jardín (Torre del Mar, Málaga, s. VI a.C.)[56], Aliseda (Cáceres, *ca.* s. VI a.C.)[57] y Herrerías (Almería, s. VI a.C.)[58], a los que se ha sumado recientemente el de la Tumba 17 de Les Casetes (Villajoyosa, Alicante, s. VII-VI a.C.)[59].

Con respecto al tipo que presenta al creciente de forma individual, Quillard (1979, 92-93) destacó en su momento que si bien se encontraba en colgantes de oro y plata ya a mediados del II milenio a.C. en el Próximo Oriente y se difundía por diversos territorios del Mediterráneo oriental, su registro en el Mediterráneo occidental era ínfimo, constituyendo el grupo más notable el de la propia Cartago, igualmente del s. VII-VI a.C. (Quillard, 1979, 91, 2c y 3h). A los norteafricanos se debe sumar un ejemplar de oro en Ibiza (ss. VII-VI a.C.)[60] y otro procedente de La Alcudia de Elche, de plata, vinculado en su momento al "estrato ibero-púnico"[61].

Las matrices de Cabezo Lucero, en realidad, podrían haber servido para cualquiera de los dos tipos iconográficos, tanto si se obtenía la pieza en oro aplicándole la

48 En este trabajo se incluye un estudio estilístico intensivo con los correspondientes paralelos foráneos y autóctonos, relativos, estos últimos, al personaje alado de la cerámica ilicitana; la escultura al completo se trata con mayor detenimiento en el apartado D.2 (Figura 141).

49 *Vid.* apartado F.4 (Figura 179c).

50 Belén *et alii*, 1997; Belén, 1999; Torres, 2002, 306-308, 336 ss.

51 Fechados a finales del s. VII–principios del s. VI a.C.: Belén *et alii*, 1997, 145 ss.; AA.VV., 1998, 235, nº 8; Blázquez, 1998-99, 100, fig. 12-13; Olmos, 1999, 27.1.2.b-c; AA.VV., 2000b, 275, nº 113; Torres, 2002, 306, fig. XIV.6; Belén y Escacena, 2002: 171-174, fig. 6-7; un tercer ejemplar se aborda en el apartado D.1.

52 No se olvide que la *interpretatio* romana de la diosa Tanit se realiza bajo la denominación de *Dea Caelestis*: Uroz Rodríguez, 2004-2005, 169 ss.

53 Téngase en cuenta que esta asociación se encuentra también en las ya mencionadas figuras acampanadas de *Es Cuieram*: tipos 24-26 de Aubet, 1968, 24-25, fig. 7; *id.,* 1982, 25-26; y tipos 26, 27 y 29 de M. J. Almagro Gorbea, 1980, 177, lám. CVII.3-4, CVIII.2-3.

54 Quattrocchi Pisano, 1974, 43-44, 106-107, nº 148-151, fig. 6, tav. XIV, nº 131, tav. XI –en oro–, nº 409, fig. 14, tav. XXIII –en plata–; Moscati, 1988d, 42-43, tav. XIX.

55 Quintero, 1915, 72; García y Bellido, 1960b, 327, fig. 228; Nicolini, 1990, 442,-443, nº 206, pl. 128a; Perea, 1989, 61; *id.,* 1991a, 179; M. J. Almagro Gorbea, 1994, 17.

56 Se trata de dos ejemplares: Nicolini, 1990, 408-409, nº 174-175, pl. 104c y a.

57 Formando parte por partida doble del collar más heterogéneo del tesoro, y con unas peculiares proporciones que reducen notablemente el tamaño del disco. La fecha del s. VI a.C. corresponde a Nicolini y no es extensiva a la totalidad de colgantes que integran el collar: Mélida, 1921, 23, nº 5; Blanco, 1956, 19-21, fig. 29 y 40; Blázquez, 1975a, 125, lám. 41b; Almagro Gorbea, 1977, 207-208, 220-221, lám. XXVII.2; Nicolini, 1990, 438 ss., nº 205f-j, pl. 128b-c; Perea, 1991a, 147 ss., 195-196.

58 A diferencia del resto, éste es un ejemplar de plata: Siret, 1908, 433-434, fig. 37; García y Bellido, 1960b, 456, fig. 382.1; Nicolini, 1990, 442; M. J. Almagro Gorbea, 1994, 19 –que lo adscribe al vecino Villaricos–; en Villaricos, el creciente con disco aparece dibujado en un anillo sobrevolando una representación de una Isis-Hathor (Nicolini, 1990, nº 134).

59 García Gandía, 2004, 553-554, lám. III.2: el autor, sin duda por error, publica la pieza aportando los paralelos del tipo de creciente sin disco.

60 San Nicolás, 1986, 69, 87, nº 1, fig. 24.

61 LA-1659: Ramos Fernández, 1969, 40, lám. IIIa; Tendero y Lara, 2004, 233.

Figura 63. El ave y la divinidad femenina en la toréutica orientalizante y del Ibérico arcaico: a. "Bronce Carriazo" (a partir de Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 27.2); b. timiaterio de La Quéjola (AA.VV., 1998, 144).

lámina de metal (a la que luego se podría unir el disco) o si su uso se destinaba a generar el espacio en negativo que iría rellenado con materiales como la turquesa, como se constata en algunos de los colgantes norteafricanos, con o sin disco (Quillard, 1979, nº 2a-c, 3a-h, 6b, 25) (Figura 62b).

En último lugar, y cerrando con ello el círculo de símbolos asociables o identificadores de la divinidad femenina, se hace necesario hacer referencia a las aves, que aparecen de forma clara en la matriz M10, y a cuya escena está dedicado el apartado C.4. Esta relación se advierte constante en las religiones mediterráneas (Presedo, 1997, 128-133), que por lo que al universo oriental respecta, se refleja en la conexión de Astarté con la paloma (Lipiński, 1995, 154), llegando a identificaciones claras como la de Astarté-Asteria, la "codorniz" (Poveda, 1999, 30-32).

En el orientalizante hispano, encontramos evidencias de tal identificación ya sean directas o de carácter relativo. De las primeras, entre las que no debe olvidarse el relieve de Pozo Moro abordado anteriormente, el ejemplo más relevante quizás sea el conocido como "Bronce Carriazo" (s. VII-VI a.C.) (Figura 63a)[62]. En éste, un hallazgo descontextualizado del entorno sevillano que pudo actuar como cama lateral de un bocado de caballo, la diosa, de tocado hathórico y portando sendos sistros, presenta un collar de flores de loto (*vid. supra*), mientras que dos aves (¿ánades, codornices?) la acompañan en lo que Olmos (1991a, 48) ha interpretado como la recreación de una epifanía.

De forma indirecta, aunque en estrecha relación con la divinidad femenina, se advierte el segundo ejemplar digno de destacar: el timiaterio con cariátide recuperado en el poblado ibérico de La Quéjola (San Pedro, Albacete, *ca.* s. VI a.C.)[63]. La pieza, de origen arcaico[64], se amortiza durante generaciones en el espacio sacro[65] al que se la ha asociado, como un elemento ritual y de prestigio. Se compone de una figura femenina que soporta, con la flor de loto como intermediaria, una cazoleta en la que se quemarían supuestamente las plantas aromáticas (Figura 63b); dos elementos resultan claves en su interpretación final: su desnudez y la paloma que lleva en la mano[66], y que relacionan a la joven con el servicio (¿hetería?) a la diosa de la fecundidad, en una versión ibérica de Astarté-Afrodita.

La filiación diosa-ave se constata igualmente en producciones plenamente ibéricas. Junto a identificaciones más simbóli-

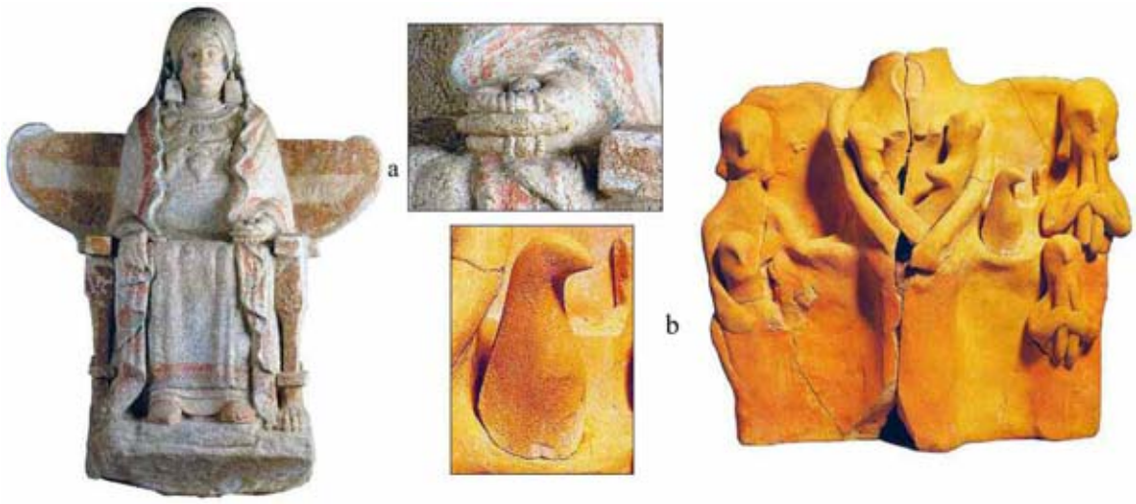


Figura 64. El ave y la "diosa-madre" ibérica: a. Dama de Baza; b. terracota de La Serreta (a partir de AA.VV., 1998, 113 y 141).

cas como la que tiene lugar en la pintura vascular[67], o algún colgante en orfebrería[68], conviene aquí registrar dicha asociación en un par de ejemplares de la plástica ibérica: por un lado, se encuentra la célebre dama entronizada que sirvió de urna cineraria en la Tumba 155 de la necrópolis de Baza (Granada, primera mitad del s. IV a.C.)[69]. La escultura (Figura 64a), que aún conserva la policromía, constituye un campo inagotable de pruebas por parte de la investigación, puesto que, debido a las condiciones óptimas del hallazgo, se presta a diversidad de ellas, que van desde los análisis osteológicos para determinar el sexo –femenino– del difunto (Reverte, 1986)[70], estudios exclusivos del trono (Ruano, 1990), de las joyas que luce[71], o más centrados en el ajuar que la acompañaba[72].

El *status* divino de la figura lo aportan el trono alado[73] sobre el que está sentada y la paloma que acoge en su mano –sin estar en actitud oferente–, y deberían bastar, a mi entender, para excluir a esta "dama" de los debates de identidad que afectan a otras como la de Elche. Entre todas esas interpretaciones, resulta tremendamente atractiva la hipótesis lanzada por Marín (2000-2001, 187) basándose en Almagro Gorbea (1996a, 89) en torno a que se trate de la imagen de una versión femenina del "héroe divinizado"; y lo cierto es que la tumba en que se depositó mantiene una estrecha relación con el poder, como atestigua una planta que remite a la forma de

62 Maluquer, 1957b, 157-168; Blanco, 1963, [325 ss., fig. 32]; Blázquez, 1975a, 102-105, lám. 27; Marín, 1978, 24-25; Aubet, 1988, 236; Olmos, 1991a, 48; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 69, 27.2; Martín Ruiz, 1995, fig. 246; Poveda, 1999, 37; Olmos, 1999, 27.2.5; Jiménez Ávila 2002, 227, nº 125, lám. XLV.

63 Olmos y Fernández-Miranda, 1987; Olmos, 1991a, 52; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 68, 26.2; Blánquez y Olmos, 1993, 94 ss., lám. 8-10; Abascal y Sanz, 1993, 17, nº 1; Blánquez y Roldán, 1995, 52, nº 46b; Blánquez, 1995, 198-200; *id.,* 1997, 228-229; AA.VV., 1998, 233-234, nº 4; Poveda, 1999, 39; Olmos, 1999, 26.2; Jiménez Ávila, 2002, 168-170, 187-188, nº 71, lám. XXXII; Chapa y Olmos, 2004, 61-62, fig. 14.

64 Vinculado en un primer momento al orientalizante andaluz (Olmos, 1999a, 52), Jiménez Ávila (2002, 186-188, 192-193, 201-202) en su reciente trabajo sobre la toréutica orientalizante ha puesto de relieve la peculiaridad del objeto, que combinaría elementos fenicios con otros griegos y etruscos más predominantes, hasta el punto de considerar la pieza de fabricación helena. Además, adelanta la datación normalmente aceptada hasta mediados del s. VI a.C.

65 Concebido por sus excavadores como un *thesauros* adosado a la residencia del gobernante (Blánquez y Olmos, 1993, 98; Blánquez, 1996, 159 ss.), lo que ha llevado a Moneo (2003, 269) a incluirlo en la clasificación de santuarios domésticos de tipo dinástico.

66 En un gesto que se repite en terracotas ibicencas: M. J. Almagro Gorbea, 1980, 88-91, lám. XXX-XXXII; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 120, 66.4; Olmos, 1999, 66.5; y en exvotos de bronce ibéricos (AA.VV., 1998, 329, nº 299).

67 Consuegra, 1990, 253 ss., lám. II; González Alcalde, 1997, 336 ss.

68 Procedente de Santiago de la Espada (Jaén), en éste el ave se posa sobre una figura femenina alada de remarcada sexualidad. Nicolini (1990, 345-347, nº 117a, pl. 74d-e) lo data en el s. III a.C.

69 Presedo, 1973, 151-216; García y Bellido, 1980, 52-56, fig. 193-198; Presedo, 1982, 309-322; Ruano, 1984, 23-24; Blanco, 1987a, 38-39; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 108-109, 58.1-4; Presedo, 1997, 119-135; León, 1998, 104-105, nº 77; Olmos, 1999, 40.2; Marín, 2000-2001, 187.

70 Marín (2000-2001, 187, n. 22) se cuestiona sobre la fiabilidad de este tipo de análisis.

71 Este tema es de enorme interés a la hora de interpretar funcionalmente las joyas resultado de las matrices de la Tumba 100, y volverá a ser citado en el capítulo de reflexiones (4.3.).

72 Cabrera y Griñó, 1986, 193 ss.; Blech, 1986b, 205-209.

73 Ricardo Olmos (2000-2001, 359) ha puesto de relieve que la combinación de alas y de garras en la base de éste podría estar evocando al trono flanqueado por esfinges, presente en la península en la no menos célebre Dama de Galera (*vid.* apartado D.2; Figura 139).

lingote chipriota, o el hecho de que actúe de foco organizativo de la necrópolis (Ruiz, Rísquez y Hornos, 1992, 411, 415). Considero, en cualquier caso, como Presedo (1997, 128), que tampoco es posible establecer una adscripción nominal foránea con ninguna de las diosas del Mediterráneo, sino que debe contemplarse bajo el prisma ibericista que la estime como una diosa-madre generadora de vida (Griñó, 1992, 204-205) que recoge de nuevo al difunto en un concepto cíclico de muerte y vida (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 108).

El otro ejemplo clásico y de enorme nivel informativo lo constituye la placa de terracota de La Serreta (Alcoy-Cocentaina-Penáguila)[74] (Figura 64b), vinculada al Departamento F-1, estancia que I. Grau (2000, 198-203; 2002, 225-230) ha interpretado como un lugar de culto privado de carácter clientelar, y para la que ofrece una cronología del s. III–principios del II a.C. (Grau, 1996, 116-117). En dicha placa se representa de forma esquemática a la divinidad, a la que hoy le falta la cabeza, en su vertiente nutricia, pues está amamantando a dos niños, a la vez que ocupa el lugar central de un santuario, acompañada por un cortejo formado por músicos (a su izquierda) y oferentes (a su derecha), mientras que la paloma[75] sobresale de su regazo.

Por lo tanto, y en función de lo planteado, sirva como una primera reflexión el hecho de que en estos materiales subyace la presencia simbólica, amén de posibles apariciones físicas, de una diosa femenina de la fecundidad de corte mediterráneo, a través de signos tan orientales como el Árbol sagrado, el loto o el creciente lunar, además de otros de constatación ibérica más clara como el ave, en lo que constituye sólo una lectura parcial del rico –y completo– programa iconográfico recuperado en la Tumba 100.

B) La divinidad masculina. Génesis y futuro

B.1.- Génesis: de héroe a dios

M11 / M30

Las matrices gemelas, aunque opuestas en su orientación[76], M11 y M30 resultan claves para la interpretación del conjunto. Quizá no sea posible llegar a traducir todo lo que se ha querido plasmar, aunque el hecho de analizar previamente las figuras que intervienen por separado[77], para, en segundo término, interpretar la escena en su conjunto[78], puede resultar útil al respecto. El objetivo de este capítulo es introducir la identidad del personaje masculino, para lo que se hace necesario abordar el concepto de *Smiting God*, aunque, como se verá, en un contexto y unos términos muy concretos.

La figura del *Smiting God* ha llamado la atención de diversos estudiosos del mundo oriental[79]. Se trata de un tipo iconográfico de gran difusión en el Próximo Oriente a lo largo del II y I milenio a.C. que representa, en origen, al dios con la pierna izquierda avanzada y el brazo derecho en actitud de blandir un arma generalmente perdida, con vestimenta y corona egiptizantes, como

Figura 65. *Smiting God* de Minet el-Beida, s. XIV-XIII a.C. (Bisi, 1992, fig. 311).

Figura 66. Bronces fenicios del suroeste peninsular: a. Sancti Petri (Poveda, 1999, fig. 5); b. Barra de Huerva (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 19.3); c. Sevilla (Poveda, 1999, fig. 4).

reminiscencia de la imagen del faraón victorioso sobre el enemigo (Figura 65). Este tipo se plasma sobre la glíptica y, en su versión más conocida, sobre estatuillas de bronce de fabricación sirio-fenicia e hitita, difundidas por el Mediterráneo oriental, llegando hasta Sicilia y Cerdeña y, en el extremo occidente, a la Península Ibérica. Sobre la divinidad representada en estos bronces no hay pruebas tajantes ni unidireccionales (Bisi, 1986, 169-170; Falsone, 1995, 437), aunque se suelen atribuir a Hadad, Baal y, sobre todo en su expansión, a Reshef[80] (de forma singular o en combinaciones sincréticas), contando también con su versión femenina relacionada con Anat o Astarté (Falsone, 1986).

En territorio hispano, el estudio de los bronces que se han querido relacionar con este modelo supone un pilar fundamental para el conocimiento de la gestación de la religión[81] ibérica. El primer acercamiento global de envergadura vino de la mano de Almagro Basch (1980), mientras que Poveda (1999) incluía un listado ya ampliado dentro de una publicación más extensa sobre el culto de Melqart y Astarté en nuestra geografía, lo que adelanta una de las claves del asunto. Desde todos los puntos de vista posibles, menos el referido a su actitud, existe una división en dos grupos de todos estos ejemplares.

El primero de ellos, incluido en el reciente trabajo de Jiménez Ávila (2002, 273-288, 417-419) es el compuesto por los bronces de los siglos VIII y VII a.C., que siguen el modelo oriental del *Smiting God* de forma considerable (Figura 66). Después del primer avance hipotético por parte de Almagro Basch (1980, 282-283),

74 Llobregat, 1972, 56-57, lám. XV; Blázquez, 1977, 339, 503, fig. 128; Marín, 1987, 61, 64; Juan i Moltó, 1987-88, lám. IX; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 127, 72.2; Aranegui, 1996, 110, fig. 24; Grau, 1996, 107-108, fig. 19.1; AA.VV., 1998, 303, nº 204; Olmos, 1999, 71.2; Grau, 2000, 200-201, lám. I.1; AA.VV., 2000c, 219; Marín, 2000-2001, 189-190; Grau, 2002, 226-227.

75 Del mismo departamento procede un *askos* en forma de paloma: sobre estos recipientes en el mundo ibérico *vid.* Olmos, 1999, 66.3-5.

76 Ello sugiere su uso para la fabricación de pendientes más que de colgantes.

77 Para el análisis del grifo y la esfinge *vid.* apartado 4.2.D.

78 *Vid.* apartado F.2.

79 Vanel, 1965; Vorys Canby, 1969; Collon, 1972; Negbi, 1976, 29-41; Seeden, 1980; Muhly, 1980; Bisi, 1980a; *id.,* 1986; Swan Hall, 1986; Gallet de Santerre, 1987; Bisi, 1992; más recientemente: Petrovic, 2001.

80 El uso de esta vocalización en detrimento de *Rashap* se debe a criterios de convención y tradición historiográfica.

81 Recuérdese que se utiliza este término según lo expuesto en el apartado 1.2.

Figura 67. Bronce de Roca Rotja (Guerrero, 1986, fig. 10.2).

Poveda (1999, 33-34) ha relacionado algunas de estas estatuillas de forma más rotunda con el culto a Melqart[82], tesis fundamentada en dos hechos: por un lado, en su lugar de aparición, el islote de Sancti Petri[83], donde se piensa que estuvo ubicado el templo del Melqart gaditano, y por otra parte, en su entorno de influencia, la zona de Huelva y Sevilla[84], donde marineros y comerciantes realizarían ofrendas en honor de su divinidad protectora[85]. Y, en segundo lugar, la aparición en Ibiza, lugar de procedencia también de alguna de estas estatuillas en plomo[86] y terracota[87], concretamente en el trascendental santuario de la cueva de *Es Cuieram*, de una inscripción de los ss. V-IV a.C. por una de las caras de una plaquita de bronce (reutilizada en el s. II a.C. por una inscripción votiva a Tanit), que contiene una dedicatoria a *'ršp mlqrt*[88], quedando patente, de este modo, el sincretismo en nuestras costas de la divinidad protagonista del *Smiting God* en su expansión por el Mediterráneo y del dios de origen tirio tan relevante para el sur peninsular. Sincretismo que, como ya expusiese Almagro Basch (1980, 271 y 274), se encuentra bien documentado en Tiro y Chipre[89].

El segundo grupo, posterior en el tiempo, es mucho más heterogéneo. Por su actitud se pueden considerar herederos del *Smiting God* del horizonte fenicio, aunque denotan diversas influencias, al igual que la cultura a la que se adscriben. Algún ejemplar habría que ubicarlo a finales del período orientalizante, como elemento de transición. Así ocurre con el extrañamente grande (34 cm) guerrero-dios de bronce de Medina de las Torres (Badajoz)[90]. La tradición se dejaría notar en territorio balear, con toques netamente helénicos como el gorro frigio; véase sino la figura atacante de Roca Rotja (Sóller, Mallorca) (Figura 67), junto a todo el grupo de estatuillas del llamado *Mars Balearicus*[91]. Y, por supuesto, en el suroeste peninsular, en Andalucía y el sur de Portugal (Varela, 1983, 199-220). Son los ejemplares andaluces los que interesan para nuestras matrices, pues comparten concomitancias con el personaje de M11 y M30.

En primer lugar, se deberá prestar atención al bronce conocido como "Guerrero de Cádiz"[92] (Figura 68). Se trata de una figura de 20 cm de altura que representa a un personaje masculino desnudo, barbado y portando sandalias altas. La actitud de este bronce del siglo V a.C. de visible hele-

Figura 68. "Guerrero de Cádiz" (a partir de Almagro Basch, 1980, láms. X-XI).

nismo[93], hallado a mediados del s. XIX en la misma ciudad, lo caracteriza como un dios-guerrero. La pose atacante es la ya mencionada para los bronces orientalizantes: pie izquierdo avanzado y brazo derecho en alto, en origen portando seguramente una lanza, así como el izquierdo se protegería con un escudo. El *status* divino se desprende de su desnudez y de su talante erguido con la mirada elevada, tal y como ha destacado Olmos (1999, 19.1.6, 25.5) relacionándolo con el ejemplar de Medina de las Torres. La identidad de este dios luchador no está indicada, pues faltan atributos claros. No obstante, es evidente que debido al entorno al que se adscribe el hallazgo, el gaditano, a lo que habría que sumar la identidad remarcada por Poveda del prototipo orientalizante, ese dios que se esconde tras la escultura de bronce tiene todas las posibilidades de ser un Heracles-Melqart.

Ya se ha advertido que estas estatuillas contenían elementos que conectaban con las matrices objeto aquí de estudio. En el caso de este ejemplar la atención recae en el remate de su cabeza, posiblemente el componente más problemático del personaje M11-30. El bronce gaditano lleva un casco cónico, del tipo *pilos* itálico (que también llevan las citadas figuras talayóticas), el cual presenta dos orificios en sus laterales en los que irían encajados, en origen, dos cuernos. La forma que adopta el tocado del M11-30 es también de tendencia cónica (Figura 69). Puede que sólo se trate del cabello, bajo el cual se vislumbra la silueta de la oreja, aunque me inclino a pensar que se quiere representar un casco o gorro de estas características.

Mayor interés debe suscitar la siguiente pieza, tanto por su naturaleza como por los puntos de contacto con las matrices del orfebre. Ésta es una estatuilla de bronce procedente de la provincia de Sevilla o de su entorno, en la que se encuentra representado un personaje masculino en la misma posición atacante tantas veces mencionada: la pierna izquierda adelantada y el brazo derecho levantado, preparado para arremeter con el arma que llevaría en

Figura 69. Detalle de M11 de la Tumba 100.

82 Por su parte, Alvar (1999, 397-399) se muestra más partidario de relacionar estos bronces directamente con el dios Reshef, algo que Marín (2002, 25, n. 55) considera improbable. Para un tratamiento más en detenimiento del tema, consúltese: López Grande, 2000, 619-626.

83 Blanco, 1985, 207-216; Perdigones, 1991, 1119-1132; Martín Ruiz, 1995, 55, fig. 22-23; AA.VV., 2000b, 224-225, nº 35-36; Torres, 2002, 216-218; Jiménez Ávila, 2002, 418-419, nº 158-163; téngase en cuenta, no obstante, que no todas estas figuritas presentan una posición atacante.

84 Almagro Basch, 1980, 249-253; Gamer-Wallert, 1982, 46-61; Fernández Miranda, 1986, 252-255; AA.VV., 2000b, 224, nº 34; Torres, 2002, 216-219; Jiménez Ávila, 2002, 417 y 419, nº 155-156 y 164; sobre la hipotética existencia de un lugar de culto en la zona de Huelva: Belén, 2000, 66-67.

85 A esta motivación del gremio fruto de sus creencias individuales, J. Alvar (1999, 390) ha añadido como factor clave en la difusión del culto a Melqart en el ámbito colonial la maniobra de la aristocracia fenicia para imponer sus autoridad. El factor *religiosidad* y el factor *religión* irían, por tanto, de la mano.

86 Fernández-Miranda, 1983, 359-362, lám. 1; Guerrero, 1986, 364-365, fig. 10.1; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 58 y 67.

87 Olmos, 1991a, 55, lám. IV, 1-3; Marín, 1994, 547-548.

88 Littmann, 1932, 179; Solà Solé, 1951-1952, 24-31; *id.,* 1955, 44-46; Rolling, 1964, 88-89; Guzzo Amadasi, 1967, 150; Ferron, 1969, 295-306; Delcor, 1978, 27-52; Aubet, 1982, 33-34; Fuentes, 1986, 12; existe, no obstante, otra corriente de interpretación iniciada por Lipiński (1983, 154-165), que ofrece una lectura (*'rš* bny qrt) totalmente distinta que nada tiene que ver con estas dos divinidades.

89 Una nueva y reciente aportación a la relación Reshef-Melqart-Heracles se encuentra en: López Grande, 2002, 77-86.

90 Blanco, 1949, 282-284; Blázquez, 1975a, 97-99; Almagro Gorbea, 1977, 250 ss.; Almagro Basch, 1980, 255-257; para un análisis reciente de la pieza y las razones por las que debe ubicarse en una fecha posterior al 550 a.C., consúltese: Jiménez Ávila, 2002, 271, 301.

91 García y Bellido, 1948, 117 ss.; Guerrero, 1986, 364, fig. 10.2 y 369; Blech y Marzoli, 1991, 94-116, láms. 30-39.

92 García y Bellido, 1948, 114-115; Almagro Basch, 1980, 262-264; Olmos, 1991a, 45; Croissant y Rouillard, 1996, 58; Olmos, 1999, 19.1.6

93 Se trataría de una imitación, según Croissant y Rouillard (1996, 58).

origen (Figura 70). En la figura, de poco más de 14 cm de alto, impera la desproporción, muy evidente en las dimensiones de la cabeza respecto al resto del cuerpo. La forma de representar las facciones de la cara es lo que convierte a esta pieza en el paralelo estilístico más cercano al protagonista masculino de M11-30: la ausencia de frente, la nariz y ojos abultados, que conforman una combinación tosca pero en absoluto esquemática. El guerrero de Sevilla está desnudo, como el de Cádiz, pero no completamente: una piel de animal le cubre desde la cabeza, en la que asoman el hocico y las orejas, hasta debajo de la cintura, que aparece rodeada por dos finísimas patas, que también le cuelgan por los hombros. Desde un primer momento, esta piel se interpretó como de león (Fernández Gómez, 1983, 371-372), por lo que el personaje, una deidad sin duda, quedaba identificado con Heracles-Melqart[94]. Puesto que la estatuilla está descontextualizada, la datación de la misma dependía de paralelos estilísticos, lo cual, tratándose de una producción indígena tan excepcional resulta muy complicado. Marín (1994, 554) ya advirtió que los paralelos chipriotas y siriofenicios de lo que ella llama "mezcla oriental-helénica" pertenecían a un amplio marco temporal, de los ss. VI al III a.C., aunque en su mayoría relacionados con la gran estatuaria[95]. Del primer extremo era partidario Fernández Gómez (1983, 374), quien, considerándola una evolución del tipo iconográfico del *Smiting God*, fechaba la pieza en la segunda mitad del s. VI a.C., haciéndola coincidir con el sincretismo definitivo entre el dios tirio y el tebano. En el lado opuesto, había quien ubicaba la pieza en el período helenístico, viendo en esta obra indígena no ya la herencia de la tradición oriental, sino la influencia de la iconografía romana de Hércules (opinión de A. M. Bisi recogida por Bonnet, 1988, 232). Quisiera abogar por una solución intermedia, que situase la pieza en un momento de transición entre el Ibérico Antiguo y el Pleno, entre el siglo V y el IV a.C., puesto que considero este ejemplar contemporáneo o cercano en el tiempo al de Cabezo Lucero.

Por último, cabe detenerse en un último detalle: si bien es obvio que la sola existencia de esta estatuilla de Heracles-Melqart *leonté*, como se verá, favorece mi tesis, es obligatorio señalar la posibilidad, atendiendo asimismo a lo expuesto en los apartados B.2. y C.1., de que lo que cubre al personaje sea una piel de lobo y no de león. A favor de esta hipótesis se podría destacar lo exageradamente reducidas que son las patas del animal, si bien también esto pudiera responder a la desproporción del conjunto. De todos modos, la confirmación de la iconografía heraclea en esta estatuilla ha sido el común denominador de la investigación, incluyendo a la mejor conocedora del culto y difusión de esta divinidad en la Península (Oria, 2002, 226).

Figura 70. "Melqart de Sevilla" (a partir de Fernández Gómez, 1983, lám. I).

Figura 71. Relieve de Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983a, taf. 25a).

Sin abandonar el siempre espinoso campo de los paralelos estilísticos, es obligada la referencia al monumento funerario de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete, *ca.* 500 a.C.[96]), ya citado en el apartado anterior (y, de forma asidua, en el resto de este trabajo)[97]. Y es aquí obligada puesto que M. Blech (1997, 203) ha relacionado el rostro del dios-héroe de uno de sus relieves de la cara Norte con el del personaje de la Tumba 100 (Figura 71). En dicho relieve se representa a un individuo con casco y botas[98] (o grebas), del que apenas se vislumbra su atavío por el estado fragmentado de éste; carga con un árbol de cuyo ramaje, poblado por aves, brotan capullos de loto: es un árbol de la vida o de la fecundidad (Almagro Gorbea, 1983a, 202; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 154, 92.2), que cuenta con tres démones que lo custodian, dos de ellos clavándole o sujetándolo con sendas forcas y el tercero siguiendo al personaje que lo roba o lo transporta, frente al que al menos otro ser[99] escupe fuego por la boca. Dejando a un lado los mitos célebres a los que la escena podría evocar, como el de Heracles y el Jardín de las Hespérides (undécimo de sus "trabajos") o el de *Gilgamesh* (Almagro Gorbea, 1983a, 202, n. 131; Blázquez, 1983, 30-34), la interpretación más apropiada de ésta es la que ve en el personaje a un héroe mítico[100] que realiza una hazaña iniciática en el inframundo (Olmos, 1996c, 109). Dicho esto, y aunque resulte enormemente tentador, debo subrayar que las presuntas afinidades en la forma de representar el rostro de este héroe-dios con el de Cabezo Lucero apuntadas por Blech no están muy claras, siendo los rasgos profundamente esquemáticos del primero una constante en el resto de figuras que aparecen en el conjunto de Pozo Moro pero no así tanto del individuo de M11-30. No obstante, lo que subyace bajo las dos escenas sí encuentra un nivel de contacto: ambas tienen lugar en un mundo subterráneo en el

94 Sobre el atributo de la *leontea vid.* apartado B.2.

95 Yon, 1986a; Bounni, 1986.

96 Esta cronología establecida por Almagro Gorbea (1983a, 183) en base al ajuar de la tumba (Olmos, 1996c, 100-101, fig. 33) ha sido objeto de un debate centrado en una hipotética reutilización de los relieves para dicha sepultura. Así, por ejemplo, Bendala (1994, 88-90; 2003-2004, 326) data su fabricación hacia la segunda mitad del s. VII a.C.

97 Para una retrospectiva y una lectura espacial del monumento relativamente reciente: Prieto, 2000 (en 336-337 se encontrará un resumen sobre la problemática de su adscripción cultural y cronológica)

98 Sobre esta cuestión: Farnié y Quesada, 2005, 199.

99 Podría tratarse de la cabeza de un lobo o de un león (Almagro Gorbea, 1983a, 201). Por el lobo parece inclinarse Moneo (2003, 416), mientras que Olmos lo hace por el león (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 154, 92.2; Olmos, 1996c; Olmos, 1999, 92.2.).

100 Dentro de su divinidad, debe prevalecer, en este caso, el carácter heroico frente al de dios de la vegetación (Almagro Gorbea, 1983a, 202; Moneo, 2003, 416).

Figura 72. Relieve de Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983a, taf. 23b).

que el héroe tiene que demostrar su valía como benefactor de la humanidad para hacerse digno del poder dinástico[101]. La identidad del personaje es la misma, solo que en otro de sus "trabajos", pero no así la forma de representarlo.

El camino paralelo, aun distante, que siguen los protagonistas de las narraciones míticas de Pozo Moro y Cabezo Lucero ofrece mucho más de sí. En uno y otro encontramos su siguiente estadio evolutivo. Por lo que refiere al monumento albacetense, a su friso Sur pertenece la figura de un varón que avanza hacia el oeste, ataviado con túnica corta, con un cinturón ancho[102] ceñido a una cintura desproporcionadamente estrecha, portando un escudo circular, quizá una lanza o puñal y un casco semiesférico como el de la anterior pieza, en este caso con cimera de penachos ondulantes (Almagro Gorbea, 1978, 263; *id.,* 1983a, 196) (Figura 72). El tamaño de la figura, sobre todo si se compara con las del resto del friso, ya hizo reafirmarse a Almagro en su carácter divino, quien prefirió referirse a él con el vocablo *Smiting God* (Almagro Gorbea, 1983a, 196-197). Ricardo Olmos, por su parte, ha incidido en el carácter heroico para la épica antigua del crestón, y traduce la escena como una monomaquia heroificadora (Olmos, 1996c, 109; *id.,* 1999, 92.3)[103].

Y con ello se consolida la duda metodológica del uso del término *Smiting God.* Quizá, como apuntó Marín Ceballos (1994, 551), su empleo sólo disimule la ignorancia de la divinidad que se esconde tras el continente. Sin embargo, en el marco de los criterios de convención historiográficos su uso adquiere cierto sentido, como "cajón de sastre", siempre que con ello se quiera llamar la atención sobre el carácter divino del personaje, para dejar claro que no es sólo un guerrero (y que no se quiera reflejar con ello el estilo egiptizante, aunque el protagonista no esté en posición atacante[104]). Y lo cierto es que desde el punto de vista estrictamente lingüístico la denominación no ofrece muchos problemas[105].

Seguramente la figura masculina representada en M11-30 no es ni un *Smiting God* ni un Heracles-Melqart, aunque el primer tipo le era conocido al orfebre. Se trata del precedente de las piezas que se van a analizar a continuación, con las que presenta una relación directa de carácter evolutivo.

B.2.- Heracles-Melqart leonté: ¿forma o fondo?

M38 / M77

A primera vista podría pensarse que las piezas M38 y M77 contienen los rasgos más helénicos del conjunto, sensación que se amplifica aún más teniendo en cuenta el orientalismo de la mayoría. Sin embargo, estas dos cabecitas masculinas coronadas por otras tantas de león se deben adscribir, con las mínimas dudas, a un estilo propiamente ibérico del período correspondiente a la tumba.

Resulta poco menos que obvia la peligrosidad que conlleva equiparar, desde el punto de vista estilístico –que no iconográfico–, obras pertenecientes a distintos

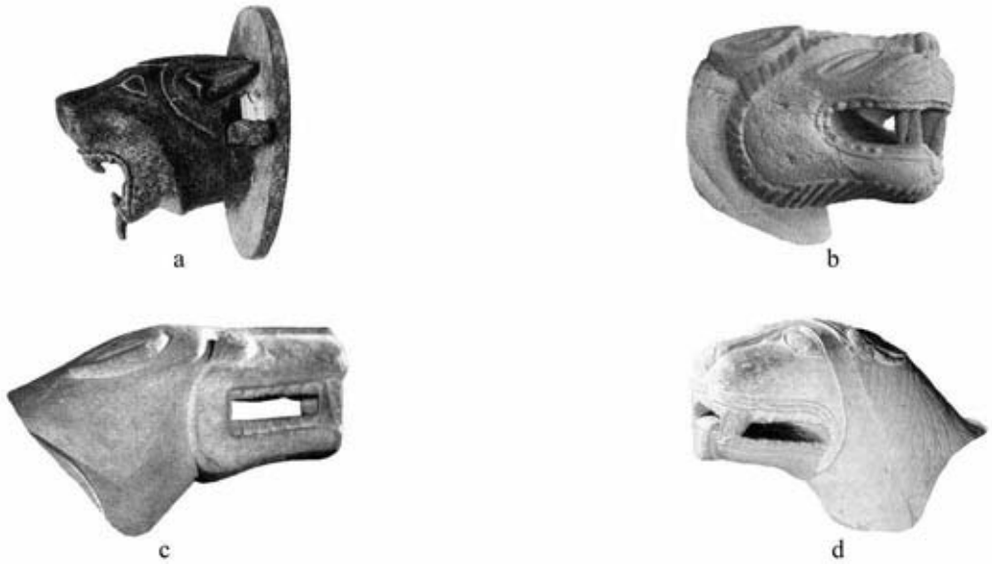


Figura 73. Leones orientalizantes y su evolución en el Ibérico Antiguo: a. La Joya, s. VII a.C. (Garrido y Orta, 1978, detalle de lám. LIV); b. Pozo Moro, *ca.* 500 a.C. (Almagro Gorbea, 1983a, detalle de taf. 21b); c. Baena, s. V a.C. (Chapa, 1985, detalle de lám. I); d. Nueva Carteya, s V-IV a.C. (Chapa, 1985, detalle de lám. XI).

ámbitos de la producción humana, llámese artística o artesanal. Pese a todo, pueden funcionar en el plano indicativo, sobre todo cuando de éstos se poseen numerosos ejemplos de características similares. En el león representado en estas matrices poco queda de los ejemplares de raíz orientalizante, sea en escultura, como los que custodian el monumento funerario de Pozo Moro[106], o en toréutica, como los de los tapacubos del s. VII a.C. hallados en la tumba 17 de La Joya (Huelva)[107]; ni tan siquiera de los de primera época ibérica, que son una evolución desde aquellos, del grupo cordobés de Cerro del Minguillar de Baena[108], Bujalance[109] y Nueva Carteya[110], que heredan de los primeros la tendencia cúbica de la cabeza y de los segundos el rasgo amenazante de mostrar la lengua (Figura 73). Rasgo, este último, que poseen los leones de las matrices a estudio y que se encuentra también presente en las piezas que, a mi modo de ver, constituyen el indicativo estilístico más aproximado a las de Cabezo Lucero: se trata de las dos cabezas de carro del cortijo de Maquiz (Mengíbar, Jaén) conservadas en el Museo Arqueológico Nacional[111].

Ello se desprende de las líneas ligeramente onduladas incisas en el hocico que se prolongan y agudizan el ceño, así como la falta total de protagonismo, por ausencia, de la dentadura. Es la terminación de sus cabezas lo que caracteriza a estos animales como de distinta especie:

101 *Vid.* apartado F.2.

102 Para la asociación del cinturón ancho con el héroe, *vid.* apartado F.2.

103 En este sentido también se manifestó Fernández Rodríguez (1996, 305).

104 Como ha puesto de relieve Jiménez Ávila (2002, 271 y n. 52) en relación con el uso del término y el concepto por autores como Bisi (1980; 1986), con connotaciones más culturales que iconográficas.

105 Siempre que se entienda la acepción de *to smite* más cercana a *to strike* –golpear– que a *to punish* –castigar–, y que se obvie la denominación completa de Collon (1972) de "*Smiting of Weather God*".

106 Almagro Gorbea, 1983, 193-195, n. 74, taf. 19-21; Chapa, 1985, 72-73, lám. VI; León, 1998, 66, nº 24.

107 Blázquez, 1975a, 391-392, lám. CXLIX; Garrido y Orta, 1978, 67-72, lám. LIV-LVI; Almagro Basch, 1979, 194, lám. IX b y c; Fernández-Miranda y Olmos, 1986; AA.VV., 2000b, 289, nº 235; Jiménez Ávila, 2002, 224-225, nº 116-117, lám. XLIII.

108 García y Bellido, 1943, 79, fig. 1; Chapa, 1980a, 523-525, lám. XCV; *id.,* 1985, 94-95, lám. I; *id.,* 1986, 76, fig. 31.2; León, 1998, 78-79, nº 44.

109 García y Bellido, 1943, fig. 2; Chapa, 1980a, 541-544, lám. CIII-CIV.1; *id.,* 1985, 100; *id.,* 1986, 78-79 fig. 27.1, Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 99, 49.3.

110 Bosch Gimpera, 1932, 332, fig. 284; García y Bellido, 1943, 79-80, fig. 3; Blanco, 1960a, 40, fig. 61; Chapa, 1980a, 558-561, lám. CVIII-CIX; *id.,* 1985, 100-101, lám. XI; *id.,* 1986, 79, fig. 32.3; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 98, 49.1.

111 *Vid.* apartado C.1.

Figura 74. Detalle de M77 de la Tumba 100 frente a cabeza de lobo de Maquiz (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, detalle de 82.4).

las dos orejas verticales puntiagudas sin rastro de pelaje identifican a los de Maquiz como lobos, mientras que las de las matrices de la Tumba 100, estiradas hacia atrás, como las de los ejemplares orientalizantes, apenas se diferencian de una melena, representada mediante una serie de tres mechones de forma lobular alargada, que los definen como leones (Figura 74). Estos bronces jienenses han sido considerados como productos genuinamente ibéricos (Almagro Gorbea, 1987, 61), y no deben ser anteriores al s. IV a.C. Y, dicho sea de paso, son, asimismo, paralelizables a la forma de representar el animal de la pátera que se analizará más adelante. Al mismo tiempo, las cabezas de león de Cabezo Lucero presentan otros rasgos, como su tendencia alargada y el tratamiento del lacrimal, que podrían interpretarse como reminiscencias de los ejemplares escultóricos mencionados.

Por lo que respecta a la cara masculina, es quizá aquí donde se detecta cierto aire *helénico*, sobre todo si se considera que ésta esboza una "sonrisa arcaica". Más por falta de ejemplos contemporáneos en cualquier campo artesanal que por afinidades directas, podría evocar al rostro del guerrero de Porcuna, asociado a un cuerpo fragmentado recuperado en el mismo yacimiento[112] y perteneciente a un conjunto fechado en la segunda mitad del s. V a.C.[113] (Figura 75). No es objetivo de este estudio entrar en el debate de la influencia jonia de esta escultura[114], aunque sí quisiera reivindicar la particularidad de la pieza de Guardamar. Un rasgo fundamental de esta escultura es la agudización en la terminación de los párpados, de forma

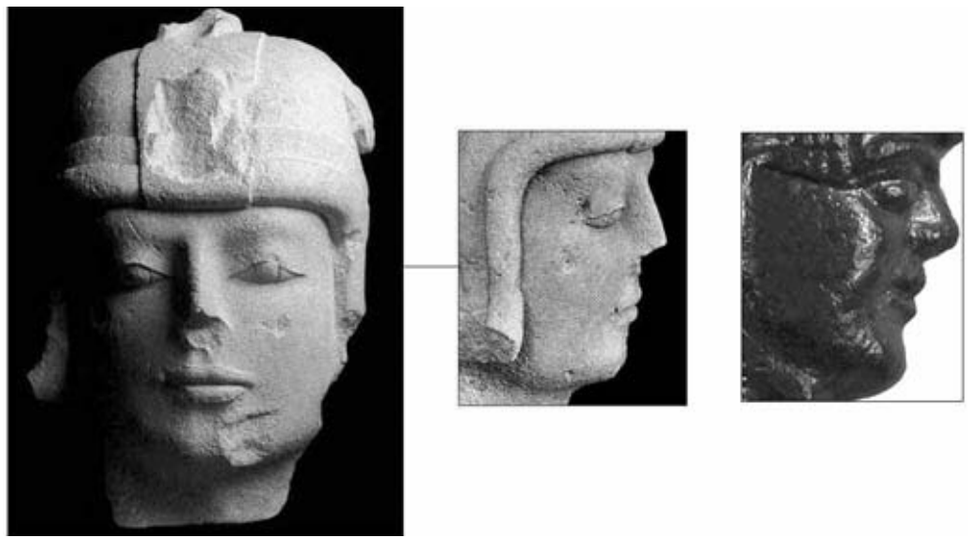


Figura 75. Cabeza de Guerrero de Porcuna (AA.VV., 1998, 237, nº 16 y González Navarrete, 1987, detalle de 32) y detalle de M77 de la Tumba 100.

más ostensible que en la posterior Dama de Elche, que además dibujan un ángulo abierto en la parte superior. Es una característica fundamental que nada tiene que ver con los ojos almendrados y redondeados de las figuras de Cabezo Lucero. Por cierto, el casco que endosa la escultura arenisca de Porcuna, quizá plasmación de un modelo de cuero con refuerzos metálicos (Blanco, 1987a, 44), se encontraría rematado por un alto penacho elevado sobre el cuerpo de un animal, presuntamente un felino, que le dotaría de una fuerza que contrasta con su actitud serena (Olmos, 2002, 119; 2004b, 38), la misma que se ha querido plasmar en las matrices M38 y M77 de la Tumba 100.

Sirva este breve introducción estilística como base para subrayar uno de los elementos principales de estas piezas, que no es otro que su carácter de *interpretatio* ibérica de la figura del Heracles *leonté*, aunque no en el sentido que se le ha dado, en época posterior, a uno de los ejemplares más problemáticos, desde el punto de vista iconográfico, de la producción material ibérica: la pátera de Santisteban del Puerto (Jaén)[115] (Figura 76).

Este recipiente de plata repujada y sobredorada es uno de esos casos en los que el continente determina la interpretación del contenido. La función de la pátera, como elemento de libación ritual en la cultura funeraria (Griñó y Olmos, 1982, 33-35) ha condicionado las interpretaciones definitivas de lo allí representado[116]. El programa iconográfico plasmado en este recipiente comienza, del borde al interior, con un friso que destaca por su tamaño. Éste se encuentra delimitado por la característica serie de ondas, de tradición griega pero muy presente en la pintura vascular ibérica, y compartimentado en frisos por árboles, que contienen una procesión de Centauros en torno al vino. El segundo friso, de tamaño mucho más reducido, separado del anterior por una serie de astrágalos[117], presenta escenas de caza protagonizadas por erotes o amorcillos, separadas por trofeos esquemáticos de los

Figura 76. Pátera de Satisteban del Puerto (Olmos, 2000b, fig. 6).

que cuelgan escudos. En tan sólo estos dos frisos se ha querido ver una conjunción de elementos grecorromanos (los centauros[118] y erotes en escenas de banquete y caza como recurso narrativo que muestra la buena vida que le espera al noble difunto en el más allá) y, en menor medida, feno-púnicos (el pandero y los címbalos presentes en el primer friso, de funciones apotropaicas)[119].

El tercer elemento susceptible de análisis, que es, al mismo tiempo, el más importante dentro del programa de la pátera[120], está constituido por lo representado en el umbo (Figura 77). Se trata de la

112 Blanco y González Navarrete, 1980, 79; González Navarrete, 1987, 29-34, nº 1; Blanco, 1987b, [541 ss.]; Negueruela, 1990, 49-56; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 95, 46.1; León, 1998, 88, nº 56; Olmos, 2002, 119; León, 2003, 34, fig. 12-13; Olmos, 2004b, 38, fig. 4.

113 Olmos, 2002, 108; León, 2003, 22, 38.

114 *Vid.* apartado F. 2.

115 Mélida, 1918, 11 ss., fig. V-VI; García y Bellido, 1949, 464-467, nº 492; Raddatz, 1969, 74 ss., 251-256, taf. 63-64; Griñó y Olmos, 1982, 11-111; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 150, 89.1-4; Olmos, 1994, 435-437; Olmos, 1997a, 102; Olmos, 1997c, 29-30, fig. 10, nº cat. 3; Olmos, 1999, 89.1; Jaeggi, 2004, 55-58, figs. 11-13.

116 No obstante, existen opiniones como la de Jaeggi (2004, 58-60), quien niega el uso funerario de estos recipientes metálicos ibéricos y les confiere un uso de prestigio en actos sociales o religiosos.

117 Motivo que aparece en la caja funeraria de Galera: Griñó y Olmos, 1982, 20; Almagro Gorbea, 1982.

118 El centauro aparece en una de las páteras ibéricas de Tivissa: *vid.* figura 171.

119 Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 150; Olmos, 1999, 89.1.

120 Sobre el uso del término: Olmos, 1997a, 94, n. 20.

Figura 77. Pátera de Satisteban del Puerto. Detalle del umbo.

cabeza de un animal entre cuyas fauces comparece otra humana, flanqueada, a su vez, por unas garras (o manos) de presumible pertenencia al primero, mientras que sendas serpientes envuelven el conjunto. La interpretación de la escena depende de la especie (felino o carnicero) con la que se quiera vincular el animal, y de la óptica con que se contemple, más o menos indigenista. Blanco (1993) se encargó en su momento de subrayar las enormes dificultades existentes a la ahora de adscribir determinadas obras ibéricas al lobo o al león. Para el caso que nos ocupa, y como en tantos otros[121], este autor veía intención de representar a un león, siguiendo así modelos helenísticos, aunque el resultado no fuese del todo convincente (Blanco, 1993, 90). Blázquez (1983, 169), por su parte, habla también de felino. Ese modelo al que hacía referencia Blanco hay quien lo ha relacionado con un Heracles *leonté*. Así lo consideró Mélida (1918, 11 ss.) en un primer momento, mientras que Maluquer (1981, 215), por ejemplo, lo dejaba entrever. Nicolini (1973, 128) fue muy claro al respecto, resumiendo así la temática de la pátera: *Hercule enfant étouffant les serpents et sur le pourtour une série de centaures*, yendo más lejos por tanto, ya que se presupone una combinación de ideas cronológicamente lejanas en la vida del héroe divinizado: el episodio de su temprana niñez en el que deberá hacer frente a las serpientes enviadas por una furiosa Hera (Píndaro, *Nem.*, I, 33 ss.; Eurípides, *Her.*, 1266 ss.), y la *leontea* que adoptará como atributo después del primero del los trabajos de su ciclo heroico, a lo que se volverá más adelante[122]. Recientemente, Moneo incluía la pátera de Santisteban en el mapa de dispersión del culto a Heracles-Melqart en Iberia (Moneo, 2003, 440 y 442, fig. VII.10).

En el otro ángulo, la postura no *heraclista* ya fue defendida por García y Bellido (1949, 465), quien identificaba, además, al animal con un lobo, o Raddatz (1969, 74), quien pese a considerar a la bestia un león y no un lobo, rechazaba su relación con una representación de Heracles. Así todo, la vertiente indigenista recibe su impulso y argumentación definitivos a partir del trabajo de Griñó y Olmos (1982, 20-21). En este estudio[123] se aceptaba que lo representado en la pátera fuese una contaminación de los medallones que presentan a Heracles con la *leontea*, aunque siempre desde la *interpretatio* ibérica, en la que se sustituye al león por el lobo, de evidentes connotaciones funerarias[124]. Al animal se le confiere un papel activo y, sobre todo, dominante, ya que es éste el que engulle o libera al personaje masculino, con una mirada amenazadora destacada por incrustaciones originarias en pasta vítrea[125]. La interpretación final que se le da, por tanto, a la escena como del lobo que transporta al difunto al más allá, de acuerdo, a su vez, con lo figurado en los frisos y con la tradición ibérica me parece la más apropiada. Así como la relación que se ha querido establecer con las fíbulas del tesorillo de Driebes (Guadalajara) (Griñó y Olmos, 1982, 50-51) en área celtibérica y con una datación *ante quem* de finales del s. III a.C.[126], en virtud de la expresión de patetismo del personaje masculino, muy marcada también en el recipiente jienense (Figura 78).

La tardía datación del ejemplar de Santisteban, entre la segunda mitad del s. II y principios del I a.C., no deja de ser aproximativa (Olmos, 1997a, 102), y básí-

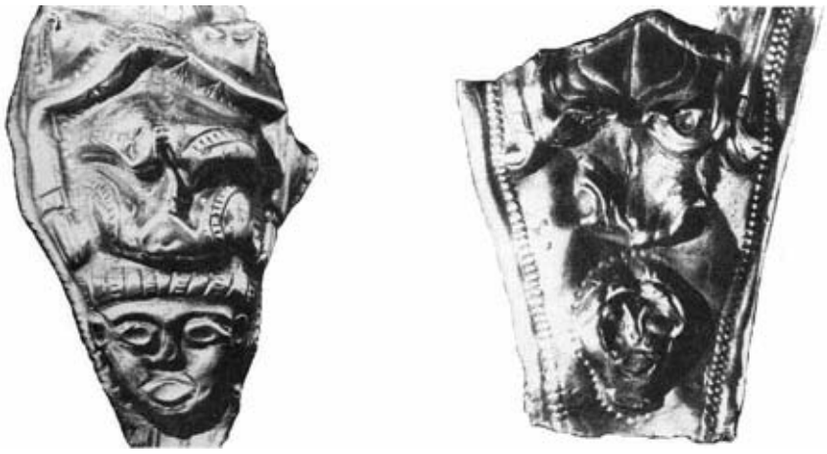


Figura 78. Fíbulas de Driebes (Griñó y Olmos, 1992, lám. 15.2).

camente se fundamenta en las estimaciones realizadas en su día por García y Bellido (1949, 467) y Raddatz (1969, 53).

En realidad, todo el discurso anterior tenía un objetivo principal: negar cualquier relación entre lo reflejado en las matrices M38 y M77 y lo que la interpretación indigenista ha visto en la pátera de Santisteban, con la que, insisto, me declaro totalmente de acuerdo. Y es que las piezas de Cabezo Lucero se han visto incluidas en el aparato de paralelos y/o prototipos del medallón de Santisteban, aun viéndose en éstas cabezas de león (Olmos, 1999, 89.1). Ciertamente, lo que figura en las matrices no es una *leontea* al uso, ya que más bien parece simple y literalmente una cabeza de león sobre otra masculina, aunque una contemplación con detenimiento permite observar unos pliegues y arrugas sobre los ceños de la testa humana, marcados quizá con la intención de representar la piel del animal, aunque bien puede ser el cabello del héroe. De todos modos, lo que sí es seguro es que la fiera no está devorando aquí al hombre ni lo tiene entre sus fauces, y que la expresión de este último es de absoluta serenidad. Por tanto, frente al medallón de Santisteban, que expresa, a partir de la iconografía de Heracles, otra idea en el marco de, posiblemente, un lenguaje de autoafirmación en época ibérica final, las matrices de la Tumba 100 me hacen decantarme hacia una interpretación "etiquetista", que las conciba como representaciones, de una *forma ibérica* por supuesto, de un Heracles-Melqart *leonté*.

Si en las matrices abordadas en el apartado anterior encontrábamos a un héroe en vías de alcanzar la divinidad, aquí nos hallamos ante un dios con nombre y apellidos y con razón de ser y estar. Este Heracles-Melqart tendría más del segundo que del primero, y no sólo por el ambiente feno-púnico que impregna el resto del ajuar de esta tumba ibérica. El Heracles tebano es el prototipo de héroe (-dios) antiguo (y ambiguo), que va desde el "Señor de los Animales" (Burkert, 1979, 78 ss.), al con-

121 *Vid.* apartado C.1. para otros ejemplos prácticos.

122 Téngase en cuenta, además, que una de las páteras de Tivissa del s. III a.C. en la que figuran tres cuadrigas, puede relacionarse con la recreación de la apoteosis de Heracles, su entrada en el Olimpo una vez cumplido dicho ciclo: Richter, 1950, 369; Raddatz, 1969, 262-263, taf. 73; Pallarés, 1991, 591 ss., fig. 1-2; Olmos, 1997a, 93-94, 97, fig. 1; Olmos, 1999, 33.5; Jaeggi, 2004, 54-55, fig. 8-10.

123 Y los posteriores trabajos que lo confirman: Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 159; Olmos, 1994, 435-447; Olmos, 1999, 89.1; aceptado por Almagro Gorbea, 1997a, 114, después de una primera postura más *heraclista* (*id.,* 1996a, 131) y en parte por Jaeggi (2004, 55-58), que acepta la transmisión de un mito local, si bien remarcando el helenismo *decorativo* de los frisos y el uso de moldes foráneos en el proceso de fabricación.

124 *Vid.* apartado C.1. para éste y otros significados del lobo en el mundo ibérico.

125 *Vid.* apartado C.1. para otros ejemplos del recurso de las incrustaciones vítreas en los ojos del animal.

126 San Valero, 1945, 60 ss.; Raddatz, 1969, 149 ss., taf. 7 y 8.2; Lenerz-de Wilde, 1991, 157 ss., abb. 116.1; Almagro Gorbea y Lorrio, 1992, 421; Almagro Gorbea, 1997a, 114, 123; Lorrio, 1997, 202, fig. 82.5-6, lám. III; Lorrio y Sánchez de Prado, 2000-2001, 139-140, láms. 12-13.1.

Figura 79. Detalle del pectoral del *Heraion* de Samos (Tiverios, 2000, fig. 2).

quistador, dios cultural y civilizador[127], carácter, éste último, compartido con el Melqart de Tiro (López Castro, 1997), al que, entre otras cosas, se le atribuye la invención de la navegación (Bonnet, 1988, 74-75). Su carácter heroico le facilitó el sincretismo con otras divinidades orientales (Bonnet, 1992). El que tuvo lugar con la divinidad tiria se prolongaría en el tiempo con la desembocadura en el culto romano de Hércules, proceso que debió tener lugar en el célebre santuario gaditano[128]. La función del dios tirio de fundador y protector de la ciudad y la dinastía gobernante, al considerarlo antepasado divinizado de ésta[129] es la que más se debe tomar en cuenta a la hora de interpretar las piezas de Cabezo Lucero, más aún si se acepta el protagonismo que Almagro y Moneo le confieren a Heracles-Melqart en la evolución de la religión ibérica, desde dios protector del monarca en el período ibérico antiguo a divinidad poliada en época bárquida[130], fenómeno, el de la vinculación y aprovechamiento por parte de las élites peninsulares del culto a esta divinidad, que se mantendría en época romana (López Castro, 1998).

En la tradición mítica, Heracles adopta como atributo la *leontea* al superar el primero de sus "Doce Trabajos"[131], el que lo enfrenta con el león de Nemea (Hesíodo, *Teog.*, 328 ss.; Píndaro, *Ístm.*, 6.47). En el registro material helénico, las primeras apariciones de la iconografía del Heracles *leonté* se remontan a finales del s. VII a.C.: en un alabastrón del Protocorintio Reciente (Bonnet, 1988, 41) y un posible pectoral de bronce en forma de creciente lunar, procedente del *Heraion* de Samos, en el que el dios-héroe aparece enfrentándose contra Gerión[132], y del que destaca su temprana conexión con el universo gaditano[133] (Figura 79). Su generalización definitiva llegará a finales del s. VI a.C. (Boardman *et alii*, 1988-90).

En ambiente feno-púnico, se localiza en la gran estatuaria chipriota ya a finales del s. VI a.C., destacando los ejemplares de Golgoi y Kazaphani[134], generalizándose en la centuria siguiente (Yon, 1986b, figs. 20-23)[135], y en *Tharros* se encuentra en esa misma época y a principios del s. V a.C. plasmado en escarabeos[136], extendiéndose a otros ámbitos como el de los llamados pebeteros o quemaperfumes en el s. IV a.C.[137] Dicho esto, existen indicios para creer que el origen del tipo iconográfico de la *leontea* heraclea sea oriental (Hermary, 1992, 131 ss.), entre los que la copa chipriota de *Idalion* ocupa un lugar destacado[138]. Puede que arroje cierta luz sobre el tema la interpretación que recientemente ha hecho Almagro de un placa de

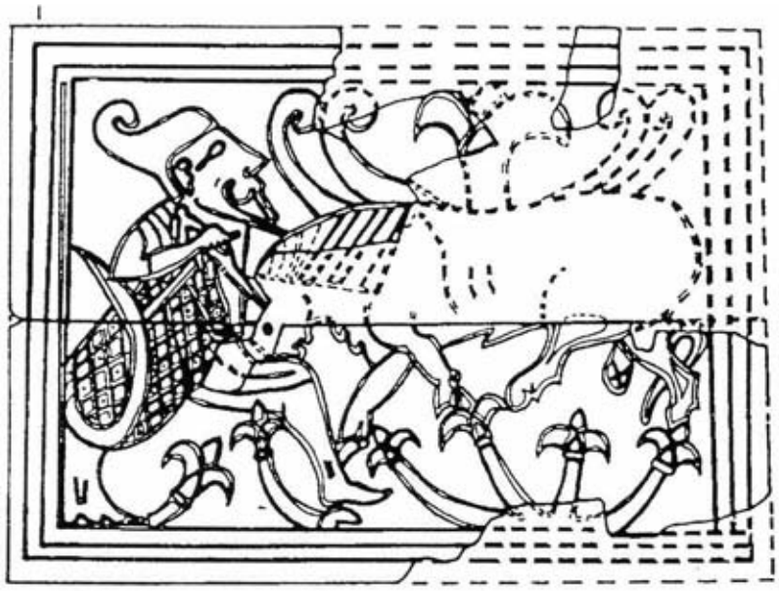


Figura 80. Marfil de Medellín (según Almagro Gorbea, 2002, fig. 1).

marfil de Medellín (Badajoz, *ca.* 600 a.C.), de época y contexto, por tanto, plenamente orientalizantes (Figura 80). Se trata de una escena de tauromaquia en la que un personaje, con gorro frigio, apuntilla a un toro. Este autor considera que el héroe endosa una *leontea*, que estaría representada mediante un reticulado que termina en cola (Almagro Gorbea, 2002, 60), y apunta la posibilidad de que se trate de un Melqart-Heracles, ya que considera que se está representando el mito del primero dando muerte al "Toro Celeste", precedente del séptimo "trabajo" de Heracles, el del "Toro de Creta" (*id.,* 2002, 66 ss.).

¿Cómo llega esta iconografía a Cabezo Lucero? Sin duda, el tipo iconográfico del Heracles-Melqart con la *leontea* permanece en el imaginario colectivo de la investigación española a causa de su comparecencia en los reversos de las acuñaciones, primero púnicas, de las que las más antiguas son las emitidas por *Gadir* en el s. III a.C.[139], más de un siglo después de su aparición *indígena* en Cabezo Lucero. En cambio, de *Ebusus* procede algún ejemplar de escarabeo que, siguiendo el modelo sardo, presenta a la divinidad con la piel de león y con otro de sus atributos principales junto a la clava: el arco (Figura 81), datándose entre el siglo V y el IV a.C.[140], perfectamente contemporáneo a las matrices de la Tumba 100. Teniendo en cuenta que de la necrópolis de Cabezo Lucero proceden hallazgos cerámicos

127 Lacroix, 1974; Jourdain-Annequin, 1980-81; *id.,* 1982, *id.,* 1989a; *id.,* 1989b.

128 Sobre el *Heracleion* gaditano: Blázquez, 1954, 309-318; García y Bellido, 1963, 70-153; Van Berchem, 1967, 80-87; Grottanelli, 1981, 117 ss.; Bonnet, 1988, 203-241; Corzo, 1991, 37-47; Jourdain-Annequin, 1992, 281-282; Martín Ruiz, 1995, 55, fig. 24; Oria Segura, 1996, 19-43; Belén, 2000, 65-66; Marín, 2001, 317-331; Oria Segura, 2002, 224-227; Corzo, 2004, 37-62.

129 Ribichini, 1986, 46; Bonnet, 1988, 76; Lipiński, 1995, 229.

130 Almagro y Moneo, 1998, 97; Almagro y Moneo, 2000, 118-121; Moneo, 2003, 442, 449; sobre la instrumentalización de este dios por parte de Aníbal, *vid.* Barceló, 2004.

131 Véase una nueva edición del diccionario de Grimal (1999, 222 ss. y 680-682) para una buena exposición de los mismos acompañada del aparato crítico de fuentes clásicas; una lectura histórico-funcional de los trabajos de Heracles se encuentra en: Bader, 1985.

132 Brize, 1985, 53-90; Brize, 1990, 75-76, nº 2476; Corzo, 1998, 27-42; Tiverios, 2000, 60 –y nº 5 del catálogo-; León, 2003, 16-21, fig. 1-5; Izquierdo *et alii*, 2004, 33.

133 Así lo han visto R. Corzo (1998) y P. León (2003), advirtiendo la representación fidedigna del exótico paisaje gaditano, que ocupa la mayor parte de la pieza.

134 Yon, 1992, 148 ss., fig. 1 ss.; Karageorghis, 2000, nº 190; *id.,* 2002, 200 ss., fig. 400.

135 Para un catálogo completo del Heracles-Melqart chipriota: Sophocleous, 1985, 28 ss.

136 Boardman, 1987, 158; Acquaro, 1990, 31.

137 Moscati, 1992, tav. VIII-a; Garbini, 1994, 32-33.

138 *Vid.* apartado F.2.

139 Villaronga, 1994, 82-86; Alfaro, 1998, 80-81.

140 Boardman, 1984, nº 190; Boardman *et alii*, 1988, nº 46; Acquaro, 1988, 403, nº 856.

Figura 81. Escarabeo de Ibiza (Acquaro, 1988, 403).

relacionados con esta isla (Aranegui, 1993, 95-96), así como acuñaciones ibicencas (AA.VV., 1993, 179 y 182), y que, como se verá, existen otras conexiones iconográficas entre materiales de esta tumba y de Ibiza[141], esta vía de difusión debe ser la que adopte una mayor consideración[142]. La misma que merece el hecho de que en estas matrices encontremos una de las representaciones más antiguas y claras de Heracles-Melqart en el ámbito cultural y de producción ibéricos, a las que se podría sumar la estatuilla con *leontea* conocida como "Melqart de Sevilla", que se ha abordado en el apartado anterior, y cuya cronología, desgraciadamente, no es en absoluto fiable. La inusual plasmación del tipo iconográfico en Cabezo Lucero, mostrando la cabeza completa del león, incidiría en su carácter de obra ibérica, de *interpretatio*, aunque el significado fuese básicamente el mismo.

Para finalizar, cabe realizar un breve apunte técnico. Lorrio y Sánchez de Prado (2000-2001, 137), que se han ocupado de los materiales de un taller de orfebre en ámbito céltico peninsular, sugieren que los cuellos alargados[143], presentes en estas dos piezas de la Tumba 100, harían a su vez de apéndices (Figura 82), como el de M44, que servirían para fijar la matriz que luego sería recubierta por la lámina metálica para obtener la pieza. Matrices que, en el caso de estas dos de Cabezo Lucero, pudieron destinarse a la fabricación de pendientes, por las mismas razones que M11 y M30.

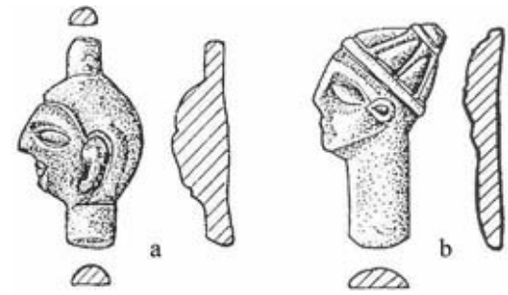


Figura 82. Matrices en forma de cabeza masculina con cuello-apéndice: a. Fosos de Bayona (Villas Viejas, Cuenca); b. El Bonillo (Albacete) (Lorrio y Sánchez de Prado, 2000-2001, figs. 2.2 y 4.2).

B.3.- La participación oriental egiptizante: ¿Bes / Ptah-pateco?

M8 (1ª metopa); M20a (1ª, 2ª y 4ª metopas)

Algunos elementos de las matrices M8 y M20a ya han sido abordados en el apartado dedicado a la divinidad femenina, en el que se hacía notar la importancia de la icnografía orientalizante en el programa de la tumba. A pesar de que sólo se puede elucubrar en torno a esos elementos que aparecen en las citadas matrices, puesto que se antojan inapreciables dentro de esa distribución horizontal en metopas, la inestimable ayuda del tratamiento fotográfico moderno resulta muy útil al respecto, aportando luz y seguridad. Me parece, por ello, imprescindible subrayar que a la relación de los modelos egiptizantes[144] de Bes y *Ptah*-pateco con lo representado en las piezas de Cabezo Lucero se ha llegado por puro método deductivo.

La presunta participación de Bes en el programa iconográfico de la Tumba 100

Figura 83. Detalle de M8 de la Tumba 100.

se reduce a la primera metopa o celdilla de las matrices M8 y M20, en las que una cara de mofletes hinchados parece salir de una vagina, sobre todo en el primer caso (Figura 83). Lo cierto es que si se analizan con detenimiento los orígenes, la trayectoria y la difusión de este *daemon*-amuleto, dios protector por excelencia, de origen egipcio, su comparecencia aquí en dichos términos no resulta en absoluto una aportación excéntrica, puesto que encajaría a la perfección con la vertiente (fertilidad-fecundidad) del programa iconográfico expuesta en el apartado A.

El tipo iconográfico caracterizado por un personaje enano, desnudo o con faldellín y de rostro grotesco, que recibe el nombre genérico de Bes (Bonnet, 1952, 101) y que evolucionará con todas sus particularidades hasta época romana (Tran Tam Tinh, 1986), no quedaría del todo definida hasta finales del Imperio Nuevo (1550-1080 a.C.) (Gómez Lucas, 2002, 87-88), cuando se documenta su nombre por vez primera (Padró, 1978, 27); si bien, los primeros precedentes deben remontarse al Reino Medio (2061-1785 a.C.)[145]. Es ya desde estos primeros momentos cuando se documenta la faceta del dios protector que lo vincula a la fertilidad. Ello se desprende de su comparecencia en amuletos usados especialmente para el cuidado de todo el proceso de procreación humana, empezando por la protección de la mujer durante el embarazo, para continuar con el parto y con el amparo del recién nacido (Gómez Lucas, 2002, 88)[146], esto último apoyado en la identificación que se establecía entre el bebé y el dios Horus niño[147] (Robins, 1996, 94). En las Dinastías XVIII y XIX aparece relacionado de forma más directa con cultos de fertilidad, incluida la vertiente erótica (Padró, 1978, 31). Pero será en época ptolemaica y romana cuando la vinculación de Bes con este terreno se haga del todo patente, adquiriendo propiedades estimulantes de la potencia sexual (Gómez Lucas, 2002, 95).

Con la difusión por el ámbito fenicio, perderá fuerza el factor de fertilidad, en favor de unas cualidades más genéricas de protección, como amuleto universal que atrae lo positivo y espanta lo negativo, lo

141 *Vid.*, sobre todo, apartado C.4, con paralelos en otro escarabeo.

142 Se hace necesario recordar aquí el papel de Llobregat (1974a, 291-320) a la hora de llamar la atención sobre las relaciones entre el entorno valenciano e Ibiza.

143 *Vid.* el de la cabeza masculina nº 2 de *Contrebia Carbica* (Lorrio y Sánchez de Prado, 2000-2001, 130-131, lám. 3, fig. 2.2) o el de la pieza albacetense de El Bonillo (Abascal y Sanz, 1993, 99, nº 233; Lorrio y Sánchez de Prado, 2000-2001, fig. 4.2).

144 Para una propuesta metódica en el análisis de la iconografía egiptizante en ámbito fenicio-púnico: Marín, 1998; una reciente reivindicación de la importancia de los amuletos egipcios en ámbito hispano se encuentra en: Padró, 2004.

145 Gómez Lucas, 2002, 86: por lo que refiere a la datación de los diversos períodos de la historia de Egipto, este autor sigue la seriación de Grimal (1996). En torno a las posibles apariciones originarias de Bes: Wilson, 1975, 77.

146 Hasta tal punto que algunas imágenes lo muestran con rasgos femeninos o en actitud de amamantar: Gómez Lucas, 2004, 100-101, lám. IV.

147 *Vid.* apartado F.4.

Figura 84. *Naiskos* de Boston (Ward, 1996, tav. I).

Figura 85. Terracota de Bes de Agrigento, s IV a.C. (Bisi, 1988, 335).

cual explica el éxito de la misma (Gómez Lucas, 2002, 98-99)[148]. No obstante, se conocen casos concretos en distintas épocas en los que dicho factor parece claro. En Sarepta, se han encontrado amuletos de Bes en un lugar de culto dedicado a Tanit-Astarté, concretamente en un nivel fechado en en los ss. IX-VIII a.C.[149]. Objetos que podrían haberse usado como exvotos en ceremonias relacionadas con la fertilidad y protección de la infancia (Pritchard, 1978, 140). Muy cerca de la anterior ciudad fenicia, en Kharayeb, terracotas de Bes se encontraron en una misma *favissa* de época helenística junto a otras que destacaban por lo abultado de su vientre y sus pechos, por lo que fueron consideradas como "diosas de la fecundidad" (Kaoukabani, 1973, 46-48). Mayor atención merece, si cabe, una placa de procedencia desconocida y conservada en Boston, en la que formando parte de un *naiskos*, dos cabezas de Bes rematan sendas columnas que nacen de dos leones, y que aparecen flanqueando una figura femenina desnuda. El ejemplar se data en el s. VIII a.C. y se piensa que representa a una diosa de la fertilidad, quizá Astarté, protegida por éste (Ward, 1996, 13, 18) (Figura 84). Al mismo tiempo, cabría deducir bajo las simples representaciones de Bes desnudo, mostrando sus atributos, en el ámbito de influencia fenicio-púnico, una alusión a esta vertiente del dios (Figura 85).

Figura 86. Amuleto de Bes de Puig des Molins, s. IV a.C. (Uberti, 1988, 420).

Figura 87. Moneda de Ibiza de la Tumba 21-22 de Cabezo Lucero (AA.VV., 1993, lám. 169).

Figura 88. Terracotas de Bes con corona de plumas del s. IV a.C.:
a. Cagliari (Bisi, 1988, 332); b. Ullastret (Padró, 1983, lám. XLV).

Por lo que respecta al ámbito de influencia más directo de Cabezo Lucero, la importancia de esta divinidad en Ibiza resulta evidente (Padró, 1978, 19 ss.), como divinidad protectora oficial de la isla, se acepte o no la traducción de la leyenda monetaria *'ybšm* como "isla de Bes"[150]. Su omnipresencia en las acuñaciones monetarias así lo ratifica[151], además de en otros soportes (Gómez Lucas, 2002, 105-106), como los amuletos[152] (Figura 86). Como quedó mencionado en el apartado anterior, de Cabezo Lucero, concretamente de los Puntos 21-22, proceden tres monedas de bronce de Ibiza con el dios en anverso y reverso de las catalogadas por Campo como del grupo III del período I A (Figura 87), cuyos dudosos primeros momentos de acuñación ubicaba en torno al año 300 a.C. (Campo, 1976, 89; *id.,* 1993, 151); una fecha que para los excavadores de la necrópolis se podría remontar, no sin serios interrogantes, al último tercio del s. IV a.C.[153] (AA.VV., 1993, 182), en cualquier caso, en un momento posterior a las matrices de la "Tumba del orfebre".

De forma, ahora sí, contemporánea a la presumible comparecencia en la Tumba 100, y en su entorno más próximo, la imagen de Bes se encuentra sobre un molde circular de La Alcudia de Elche que se fecha hacia el s. IV a.C. (Padró, 1995, 69-70, nº 17.02, lám. XIV). Sobre la efigie de la primera metopa de M8 parecen dibujarse unas líneas verticales sobre la cabeza que bien pudieran representar el arranque de la corona de plumas, uno de sus atributos más característicos, adoptado ya en el Imperio Nuevo (Wilson, 1975, 78), y difundido con el tipo iconográfico en el mundo fenicio y colonial, llegando, asimismo, a la Península Ibérica[154] (Figura 88 y 86).

Por otra parte, el personaje representado en las 2ª y 4ª metopas de M20 (Figura 89) podría aportar un segundo elemento egiptizante, aunque muy vinculado, sobre todo en el campo iconográfico, a la figura de Bes. Me refiero al tipo iconográfico, muy presente en los amuletos de pasta fenicios pero también en terracotas chipriotas[155], conocido como *Ptah*-pateco (Figura 90).

En éste se representa, a veces de forma muy esquemática (como sería el caso de esta matriz), a un individuo de aspecto embrionario, desnudo y atrofiado, de barri-

148 Sobre su facultad guerrera, de "Señor de los Animales", *vid.* apartado F.2.

149 Pritchard, 1978, 29-33; fig. 43-44; Scandone, 1984, 151.

150 Solà Solé, 1956, 331; García y Bellido, 1967, 14; Padró, 1978, 19-20; Alfaro, 1998, 68; para una interpretación diferente del término: Lipiński, 1992b, 222.

151 Campo, 1976; Planas y Martín, 1989; Campo, 1993; Villaronga, 1994, 91-99; Alfaro, 1998, 68-69; para un estudio detallado de la imagen de Bes en las monedas ibicencas, *vid.* Planas y Martín, 1995.

152 *Vid.* Fernández y Padró, 1986, nº 61-68.

153 De hecho, estudios posteriores sobre la moneda ibicenca (Planas y Martín, 1995, 256-257) no descartan la existencia de acuñaciones remotas que alcancen el 400 a.C.

154 *Vid.* Gómez Lucas, 2002, 107-108 para un breve repaso a la presencia de Bes en la Península.

155 Datadas entre el s. VII y el V a.C.: Sophocleous, 1985, 151-154.

ga prominente, de gran cabeza achatada y piernas cortas y arqueadas (Leclant, 1992, 343-344; Hermary, 1994, 201-202). Frente al carácter étnico de Bes, estos patecos son, en realidad, enanos acondroplásicos (Padró, 1978, 25). En la denominación del tipo resulta decisivo el discutido pasaje de Heródoto (3, 37), en el que se deja constancia de la burla de Cambises hacia la estatua del dios Hefesto de Menfis (=*Ptah*, en su faceta de dios de la metalurgia y los artesanos) por asemejarse a los *Παταχοι*, los "pigmeos" que los fenicios colocaban en las proas de sus trirremes[156] como protectores; a lo que habría que sumar la existencia de un cierto número de figurillas egipcias que llevan inscrito el nombre de *Ptah* (Hermary, 1994, 201). A su vez, también se ha querido señalar la asociación entre los orfebres y los enanos, ya desde el Imperio Antiguo (Leclant, 1992, 344), que en el mito egipcio asistían al citado dios (Fernández y Padró, 1986, 15).

La asociación de este *semi-dios* con lo representado en Cabezo Lucero no debe sobrepasar la categoría de hipótesis, aunque el conocimiento del tipo iconográfico por parte del orfebre está prácticamente asegurado, teniendo en cuenta la presencia en la Península de amuletos de *Ptah*-pateco en el mismo s. IV a.C., como en Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia) (Padró, 1983, 135, nº 22.02, lám. LXII y LXV), o en la sepultura 10 de la necrópolis de La Serreta (Alcoy-Cocentaina-Penáguila, *ca.* 350-250 a.C.)[157]. Aunque, de nuevo, la adopción iconográfica podría haberse realizado a través de Ibiza, donde los amuletos de este tipo son mayoritarios (Figura 90c)[158]. Sirva para reforzar los lazos con la isla la presencia en Cabezo Lucero de un amuleto del tipo *Neferte[u]m* (AA.VV., 1993, 257-258, lám. 173), hijo de *Ptah* por cierto, puesto que sus paralelos en ámbito hispano se reducen, precisamente, a Ibiza (Gamer-Wallert, 1978, 140, 269 –B 49– y 309 –S 58–). De forma más o menos contemporánea al de la Tumba 100 (s. V-IV a.C.), otro orfebre plasma en Cádiz, en un pequeño colgante de oro[159], el motivo del *Ptah*-pateco en uno de sus lados (Figura 91), posiblemente del tipo *panteo*, en un ejercicio de *interpretatio* local (Marín, 1976) de los de pasta fenicios que podría haber tenido lugar en Cabezo Lucero.

Figura 89. Detalle de M20a de la Tumba 100.

Figura 90. Amuletos de *Ptah*-pateco: a. Cartago, s. VI-IV a.C. (Moscati, 1988, 517); b. *Tharros*, s. V-IV a.C.; c. Puig des Molins, ss. V-IV a.C. (Acquaro, 1988, 401).

Figura 91. Amuleto áureo de Cádiz (Perea, 1991a, 244).

156 *Vid.* Landström, 1970, 141.

157 Cortell *et alii*, 1992, 107-108, fig. 18.7; AA.VV., 2000c, 218.

158 *Vid.* Fernández y Padró, 1986, 15-22, 91-93, nº 1-37; el expuesto en esta figura (nº 11 de Fernández y Padró) pertenece al tipo *panteo*, dominador de serpientes y cocodrilos, y lleva en el dorso la imagen de Isis pterófora; *vid.* también Vázquez Hoys, 2000, 63.

159 Blázquez, 1975a, 282-283, lám. 105; Marín, 1976, 245-249; Gamer-Wallert, 1978, 78, 280, -C 7–, taf. 20 f-i; Nicolini, 1990, 430-431, pl. 117; Perea, 1989, 65; *id.,* 1991a, 244; de la misma ciudad procede otro colgante de datación similar, esta vez en forma de plaquita, en el que figura otro *Ptah*-pateco o un Bes: Gamer-Wallert, 1978, 279 –C 6–, taf. 20e; Nicolini, 1990, 468, pl. 151a; para una confrontación de los atributos de este personaje y Bes en la orfebrería: Nicolini, 1990, 582.

C) El universo animal

C.1.- El lobo: la ambigüedad de un modelo

M20b

En torno a la figura del lobo como elemento fundamental en el imaginario y en la sociedad ibérica y protohistórica en general, caben distintas interpretaciones. Ello se debe, por un lado, a la diversidad de manifestaciones que de este animal se han recuperado, así como la variedad en los contextos de aparición y, por otro, a la óptica bajo la que se estudie. La ambigüedad es, en ocasiones, una característica intrínseca a estas representaciones. Representaciones en las que el elemento sobrenatural prevalece rotundamente sobre el natural.

La carga de ambigüedad comienza por el propio sentimiento hacia el animal por parte de los iberos y otras sociedades mediterráneas. El temor y el desprecio por el depredador que mermaba su economía compartían espacio con la admiración y el respeto hacia tan eficiente animal (González y Chapa, 1993, 169 y 172). En este último sentido, como ser astuto, feroz y de gran capacidad organizativa suponía un modelo mítico para estas sociedades guerreras (Almagro Gorbea, 1999, 25). Hasta tal punto llegaría esta asociación que el lobo acabaría adoptando categoría de emblema en algunas comunidades tanto del extremo septentrional como del meridional. Ello se desprende de su comparecencia en los reversos de acuñaciones ibéricas de cecas como la ilergeta *Iltiŕta*, –la posterior *Ilerda*– desde finales del s. III a.C. hasta época sertoriana, no sin intervalos (Villaronga, 1969-70; *id.,* 1994, 175-182; Domínguez Arranz, 1998, 137-138), y de la turdetana de nombre y ubicación controvertidos *Iltiŕaka*(?), que se ciñe al s. II a.C. (Villaronga, 1994, 356; Arévalo, 1998, 202-203), aquí acompañado del símbolo astral –ases– o de la palma –semises– (Figura 92).

Probablemente el ejemplo más expresivo derivado de esa representatividad modélica del lobo sea el *kardiophylax* de Elche del s. V-IV a.C.[160] (Ramos Folqués, 1950, 354) (Figura 93). La escultura caliza, uno de los ejemplares más célebres y ricos en significado de la cultura ibérica, presenta un torso masculino con atuendo militar[161] que habría formado parte de una figura al que le faltan la cabeza y las extremidades y cuya medida aproximada debió ser algo superior a un metro (Almagro Gorbea, 1999, 11). Lo que aquí interesa es que el disco-coraza que preside esa indumentaria por la parte delantera está decorado con una cabeza de lobo[162] en actitud feroz, lo que se desprende de una boca que descubre los dientes y la lengua, unos ojos bien abiertos, el ceño fruncido y el pelo erizado (Ramos y Ramos, 2004, 138; Pérez

Figura 92. Acuñaciones ibéricas con el lobo en el reverso: a. unidad de *Iltiŕta* (Villaronga, 1994, 176, nº 1); b. as de *Iltiŕaka*(?) (Arévalo, 1998, fig. 170); c. semis de *Iltiŕaka*(?) (Villaronga, 1994, 356, nº 2).

Figura 93. Torso de guerrero de La Alcudia (AA.VV., 1998, 236, nº 12).

Vilatela, 1993). La función de este *kardiophylax*, elemento exportado por el Mediterráneo desde oriente (Almagro Gorbea, 1999, 12), no sería aquí defensiva, sino simbólica, de carácter apotropaico frente al enemigo, fruto de la facultad enmudecedora que se le atribuía a este animal (Blanco, 1993, 90). De ahí que se haya equiparado este pectoral a los *gorgoneia* (Blázquez, 1975b, 89; Almagro Gorbea, 1999, 26-27), puesto que las propiedades inmovilizadoras y a la postre letales de la Gorgona la hacían aparecer en contextos semejantes (corazas y escudos)[163]. Contextos que en el mundo ibérico volverán a ser objeto de ejemplares tardíos, en el umbo de un escudo de una escultura de guerrero de Osuna (Sevilla, finales del s. II–principios del I a.C.)[164], y con anterioridad, pero con mano italorromana, en el escudo del llamado relieve de Minerva de la muralla de Tarragona (finales del s. III–s.II a.C.)[165].

La segunda cuestión clave gira en torno a la identidad de ese guerrero ilicitano vinculado al lobo. Maluquer (1981, 215) ya le otorgaba un carácter divino. Concretamente lo vinculaba a Zeus *Lykaios*, la divinidad lobuna griega masculina más importante junto al Apolo del mismo epíteto[166]. No obstante, como se ha ocupado de subrayar Almagro (1999, 27, 40), en la relación del lobo con estas culturas hay que tener en cuenta su pertenencia a un substrato ancestral de origen indoeuropeo, que en el caso del universo de creencias ibéricas es difícilmente asociable a influjos externos (salvo el horizonte celta peninsular), exceptuando el ámbito de las influencias formales, claramente helénicas en estas esculturas (Chapa, 1986, 177). Su consideración como modelo del aristócrata guerrero va paralela a la consolidación de esta sociedad en el s. V a.C. Y es en este contexto en el que hay que situar el torso de guerrero, que Almagro (1999, 35, 41) considera perteneciente a una representación del mítico héroe fundador divinizado, el *heros ktistés* de la población, el cual habría formado parte de un monumento escultórico a modo de *herôon* intraurbano, destruido con anterioridad a la llegada bárquida, y ubicado en la zona del llamado templo ibérico (Ramos, 1991-92; *id.,* 1995; *id.,* 1997a)[167]. Aunque quizá dicho monumento no sería el único que custodiaba la ciudad prerromana tal y como se ha replanteado recientemente en función del análisis profundo de la distribución de los hallazgos escultóricos de La Alcudia (Ramos y Ramos, 2004).

En otro de estos *heroa*, el de El Pajarillo en Huelma (Jaén), en este caso extraurbano y de principios del s. IV a.C.,

160 La fecha del s. IV a.C. cuenta con el apoyo del estudio de la evolución y de los talleres de la escultura ibérica realizado por Pilar León, quien considera la escultura representativa del evolucionado "estilo de Elche" (León, 1998, 60, nº 12).

161 Un reciente análisis del mismo se encuentra en: Lorrio, 2004, 157-158.

162 Aunque Blanco (1993, 90), de nuevo, dudó entre su adscripción a un león o a un lobo (de ahí su aceptación del vocablo indefinido "*carnassier*"), esta última, promulgada por autores como García y Bellido (1980, 44) o Nicolini (1973, 86-87), ha sido la comúnmente aceptada por la investigación.

163 En relación con este ser mitológico: Krauskopf y Dahlinger, 1988, 285-330; Vázquez Hoys y Del Hoyo, 1991, 117-181.

164 AA.VV., 1998, 341, nº 340; Olmos, 1999, 90.3.

165 Grünhagen, 1976, 209-225; Blech, 1982, 136-140, fig. 1; Almagro Gorbea, 1997a, 110-111; *id.,* 1999, 27; Olmos, 1999, 94.2.1.

166 El listado completo de divinidades y colectivos griegos, itálicos y de otras partes del Mediterráneo así como del entorno céltico han sido exhaustivamente recogidos por Almagro Gorbea (1997, 108 y 110, n. 16 y 19; *id.,* 1999, 27-29).

167 *Vid.* capítulo 2.1.

Figura 94. Cabeza de lobo de El Pajarillo (Molinos *et alii*, 1998, lám. 78).

el lobo asume un papel fundamental (Figura 94). Se trata de una cabeza de arenisca, a la que le falta la mitad inferior del hocico, que muestra una actitud amenazante y de alerta, y que podría pertenecer a otro fragmento escultórico recuperado de un cuerpo de carnívoro en posición sedente (Molinos *et alii*, 1998, 325)[168]. En la reconstrucción que de la escena han elaborado sus investigadores a partir de las esculturas recuperadas[169] este animal ocuparía el lugar central, dispuesto a enfrentarse con el héroe que desenvaina su falcata (Molinos *et alii*, 1998, 334-337).

En el ambiente funerario y heroico de las páteras de plata encontramos, de nuevo, el protagonismo del lobo. Ya se ha abordado en el apartado anterior la pátera de Santisteban del Puerto, en Jaén, y la representación de su umbo. Este animal vuelve a aparecer en el umbo fragmentado de una de las dos páteras con inscripciones ibéricas halladas en una sepultura tumular de Vielle-Aubagnan (Landes), en la Aquitania francesa, del s. III a.C.[170] Se encuentra, asimismo, en dos de las páteras del Castellet de Banyoles (Tivissa, Tarragona), conservadas en el MAC de Barcelona. Aquí se vuelve a recordar su actitud de *gorgoneia*, aunque la forma de representar la cabeza del animal difiere mucho entre ambas. Una de ellas es la abordada en el apartado F.3. a propósito de su compleja escena que incluye la lucha de animales[171]. En el lugar del umbo, en cuyo reverso se articula la inscripción, aparece una cabeza de lobo cargada, de nuevo, de ambigüedad, por su aspecto distorsionado, leonino si se quiere, dibujando una mueca que remite a las máscaras de los *gorgoneia*. Su expresión terrorífica y paralizadora se vería enfatizada por unos ojos que podrían haber sido, en origen, incrustaciones de pasta vítrea (Olmos, 1999, 90.1). Esto último sería extensible a la otra pátera de Tivissa, también de en torno al s. III a.C.[172] (Figura 95). En este caso es la cabeza de lobo la única decoración del recipiente, obtenida por repujado. La actitud agresiva se mantiene con la forma amenazante de mostrar la dentadura, aunque no con la mueca del otro ejemplar, mientras que la tensión se destaca, ante todo, con el erizamiento de

Figura 95. Cabeza de lobo de una pátera de Tivissa (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 90.3).

Figura 96. Cista de Villagordo (Chapa, 1985, lám. VIII).

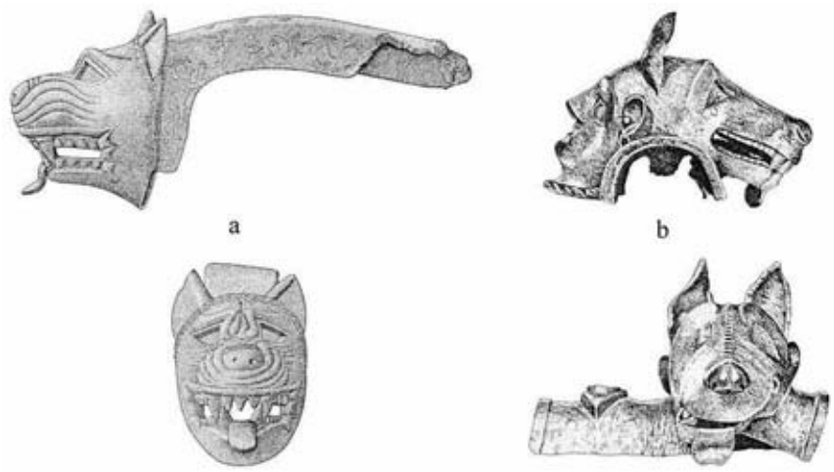


Figura 97. Bronces de Maquiz (Almagro Basch, 1979, figs. 2 y 4).

las orejas, al igual que ocurría en el torso de Elche, y se enmarca en una cenefa de bellotas.

La vertiente funeraria del lobo, muy presente en las páteras de plata, se advierte exclusiva en la Cista de Villagordo (Jaén), cuya datación parece haberse establecido en el s. IV a.C.[173] (Figura 96). En primer lugar, esta caja de piedra caliza se separa del resto de cistas funerarias, indicadoras del alto rango social del difunto[174], por su elevado tamaño (66 cm de alto x 88 cm de ancho y 43 cm de grosor), lo que le hizo suponer ya en un primer momento a T. Chapa su función contenedora no sólo de las cenizas del difunto, sino también de la urna y el ajuar, si bien en su descubrimiento extracientífico el propietario del terreno la encontrara vacía (Chapa, 1979, 445 y 450). Aunque lo verdaderamente importante de esta caja es su decoración. En el cuerpo de la caja ésta es casi inexistente, salvo por el pomo u ombligo de la parte delantera y, por supuesto, por las garras de carnívoro sobre las que asienta la moldura inferior. La tapadera, en cambio, se encuentra presidida por una cabeza de lobo en relieve. Sus rasgos están prácticamente esbozados, remarcándose tan solo los ojos y las orejas. De ésta nacen sendos brazos que rodean la cubierta y que terminan, y esto es lo más llamativo, en manos humanas (Chapa, 1979, 446). Si en otros ejemplares la confusión de identidades se había centrado en lobos y felinos, aparece ahora otra variante de la ambigüedad que rodea a las apariciones de este animal: su fusión con lo humano. En este caso, una figura de lobo humanoide se encuentra sujetando la cubierta de la caja. El ver en ésta las entrañas del ser representado[175] y en las garras que la sujetan parte de él, me su-gieren intención de representar a un ser híbrido (que se encuentra, además, activo), más que a una piel de lobo[176]. Aquí acompaña y custodia al difunto en su paso al más allá, impidiendo también su regreso, siguiendo su estela devoradora a la vez que protectora (Chapa, 1986,

168 M. Molinos me comunica que recientes investigaciones apuntan hacia lo contrario.

169 *Vid.* apartado F.2.

170 Mohen, 1980, 276, lám. 130; Untermann, 1980, B. 10 1b; Hebert, 1990, 6-7 y 14-31; Olmos, 1997a, 96-97; Éluère, 1998, 103, nº cat. 94.

171 *Vid.* Figura 171.

172 Raddatz, 1969, 262, fig. 25.3; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 151, 90.3; Olmos, 1999, 90.4.

173 Chapa, 1979, *id.,* 1985, 91, 194-199, lám. VIII; *id.,* 1986, 113 y 178-182, nº 188, fig. 26.1; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 102; Blanco, 1993, 91-92; Almagro Gorbea, 1997, 122.

174 Compartiendo determinados elementos figurativos con los pilares-estela y monumentos turriformes (Almagro Gorbea, 1982, 254), así como con las grandes cráteras (Olmos, 1982, 260); *vid.* apartado D.1 para el ejemplar de Galera .

175 Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 102; Olmos, 1996b, 92.

176 Así aparece en Blázquez, 1983, 33; Blanco, 1993, 92; Almagro Gorbea, 1997, 122; conviene recordar, no obstante, que en los ejemplos itálicos de cistas funerarias recogidos por Chapa (1986, 182) –no estrictamente paralelos– comparecen tanto hombres con pieles de lobo como seres híbridos.

180-182, 229) en un fenómeno que se ha denominado "coincidencia de opuestos"[177], y que se encontraría también presente en la loba del Cerro de los Molinillos (Baena, Córdoba, s. III-II a.C.)[178], que con su garra sujeta el cuerpo de su víctima mientras da de mamar a su cría, es decir, que da la vida y la arrebata.

Este híbrido o transición de hombre a lobo o viceversa aparece de forma aún más clara en los Bronces de Maquiz (Mengíbar, Jaén), ya mencionados en el apartado B.2., de cronología controvertida, aunque la datación aproximada que ofrece Almagro Gorbea (1997, 122) para todo el conjunto, del s. IV-III a.C., resulta la más adecuada. El contexto sigue siendo el aristocrático, ya que se trata de cabezas de timón o de lanzas de carros, a los que además Almagro Basch (1979, 176) atribuía un valor religioso[179]. Aunque las más conocidas sean la pareja conservada en el Museo Arqueológico Nacional[180] (Figura 97a), que presentan grabadas unas escenas míticas a las que se hará referencia más adelante[181], la pieza que muestra esa doble condición forma parte de la pareja conservada en la Real Academia de la Historia[182] (Figura 97b). Se trata de una composición bicéfala dispuesta sobre el timón en forma de media caña, que por un lado presenta una cabeza humana y por el otro una de lobo. Al hombre[183] no se le representa con cabello, pero sí con torques y sendos pendientes en las orejas. El animal, por su parte, presenta el aspecto más cánido de todos los ejemplares comentados, luciendo un hocico alargado diametralmente distinto al de los otros dos bronces, que deja entrever la dentadura y por el que cuelga la lengua. Sin embargo, todas estas piezas comparten el vaciado de las cuencas oculares, que debieron ir rellenadas con pasta vítrea, como se ha visto en otros ejemplares, aumentando así la intensidad de su mirada.

Ese dimorfismo podría explicarse, en parte, por los ritos de paso de tradición ancestral por los que el guerrero tomaba los atributos de su arquetipo y oponente, el lobo[184], ritos que perdurarían en el imaginario ibérico de algún u otro modo, como queda plasmado en una tinaja globular de Elche (finales s. II-I a.C.)[185] (Figura 98). Aquí la iniciación consiste en el enfrentamiento directo del aristócrata o héroe adolescente con la bestia mítica, un lobo de aspecto sobrenatural y, una vez más, ambiguo, para el que la tradición investigadora ha usado el término de *carnassier*[186].

El carácter mágico-religioso de la escena viene remarcado por la profusión de motivos vegetales[187], de entre los que las rosetas son indicadores de la presencia divina[188], que sanciona el evento. El contacto físico directo con el monstruo confiere más valor a la hazaña, y el joven agarra al lobo de la lengua. Pero el combate en sí tiene también mucho de mágico, ya que recae básicamente en el cruce de miradas entre los contendientes. El héroe vencerá si resiste la mirada lobuna[189], el "alobamiento" en terminología

Figura 98. Desarrollo de pintura vascular de La Alcudia (Ramos Folqués, 1990, fig. 19.2).

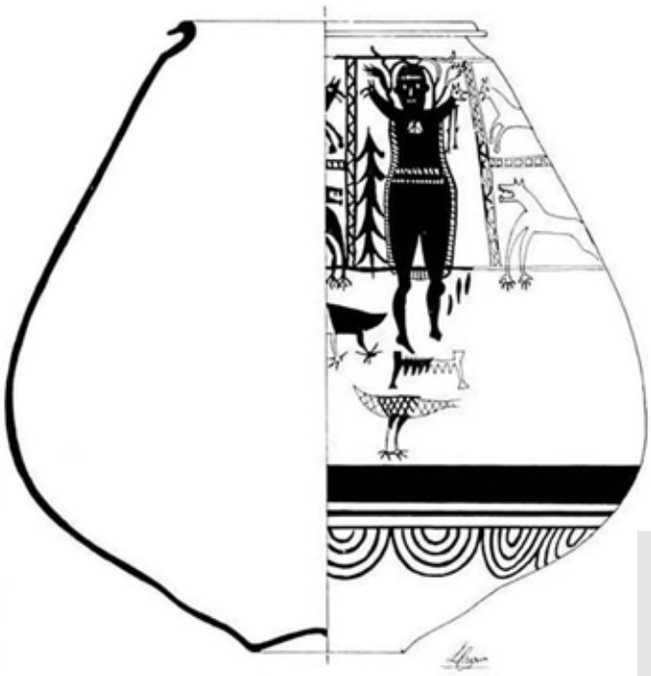


Figura 99. Reconstrucción de la urna de Umbría de Salchite (Lillo, 1983, fig. 5).

popular (Olmos, 1999, 9.6). Se convierte así en un modelo del joven aristócrata de época tardía, a través de la evocación heroica de un pasado mítico (Chapa y Olmos, 2004, 58)[190].

En esta línea, el *carnassier* se encuentra en el vaso denominado del "ciclo de la vida" (Valencia, primer cuarto del s. I a.C.) (Serrano Marcos, 1999; 2000), asistiendo o sancionando, como símbolo de fiereza, lo que Olmos (2000a, 62 ss., 73 ss.) ha considerado la representación de los orígenes míticos del lugar, del nacimiento de ese personaje mítico fundador, armado ya con casco y jabalina, a partir de un ser híbrido igualmente mítico. O quizá la escena, como han sugerido Bonet e Izquierdo (2001, 298), pudiera plasmar al *modo* ibérico leyendas foráneas transmitidas por marinos en un momento de creciente desarrollo de la *Valentia* sertoriana y de proporcional disolución de la fase ibérica[191].

Entre lo iniciático y lo divino se encuentra la pieza que cierra el círculo explicativo del lobo en el universo ibérico, y que aúna tanto constantes ya vistas como novedades. El ejemplar en cuestión es el fragmento cerámico de Umbría de Salchite (Moratalla, Murcia)[192] (Figura 99). En esta pintura vascular se representa una figura de silueta femenina ataviada con

177 Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 102.

178 Blanco, 1960a, 40-43, lám. 58-60 (una vez más, este autor clasificaba el animal como leona); Chapa, 1985, 96, 194-199, lám. X; *id.,* 1986, 113, 181, fig. 28.1; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 102, 52.2.

179 Otros autores (Olmos, 1999, 89.3) prefieren incidir en la vertiente de ultratumba de este animal, considerando estos carros como vehículos funerarios.

180 Almagro Basch, 1979, 176-181 (bronces nº 1 y 2), fig. 1-2, lám. III-V; Blázquez, 1983, 146-148; Fernández-Miranda y Olmos, 1986, 94, lám. XVII; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 135-136 y 141.

181 *Vid.* apartado F.1.

182 La nº 3 de Almagro Basch (1979, 181, fig. 4, lám. VII). El otro ejemplar muestra sólo una cabeza de lobo, similar a la de la pieza nº 3: Almagro Basch, 1979, 181 (bronce nº 4), fig. 5, lám. VIII.

183 Con identidad femenina aparece en: Blanco, 1993, 91; Lillo, 1997, 59.

184 Blázquez, 1983, 148, n. 27; Almagro Gorbea, 1997, 111; *id.,* 1999, 33.

185 Pericot, 1979, 100, fig. 126; Lucas, 1981, 252-255, fig. 4.1; Maestro, 1989, 224-226, fig. 74; Ramos Folqués, 1990, 168, lám. 71.1, fig. 119-2; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 145, 85.2; Olmos, 1996e, 276-277; Tortosa, 1996a, 155, fig. 80; Olmos, 1999, 9.6 y 84.2; Olmos, 2002-2003, 262-263, fig. 6; Chapa y Olmos, 2004, 57-58, fig. 11; Tortosa, 2004b, nº 5, 81-83, fig. 88 –"Estilo I, Grupo A, Tipo 1, Subtipo 2, Variante 1"–

186 Una reflexión sobre el origen del término se encuentra en: Blanco, 1993, 86.

187 *Vid.* apartado E.

188 A ello suma González Alcalde (1997, 340) el gran ave representado en la otra cara del recipiente, concibiendo el conjunto como una *iniciación espiritual*, en la que la diosa prestaría su ayuda en oposición al *carnassier*.

189 Mirada que no parece resistir el "héroe" del *kalathos* del s. II a. C. de El Castelillo de Alloza (Teruel), que pese a agarrar la lengua del lobo monstruoso como el ilicitano, está volviendo la cabeza: Maestro Zaldívar, 1989, 71, fig. 14; Beltrán Lloris, 1996, 131 y 134; Olmos, 1999, 84.3.

190 Para una clasificación, con diversos ejemplos, de las zoomaquias ibéricas, *vid.* apartado F.2.

191 Sobre la pieza y su contexto arqueológico e histórico, *vid.* Marín Jordá, Ribera y Serrano Marcos, 2004.

192 Lillo, 1983; Maestro, 1989, 315; Griñó, 1992, 205; González y Chapa, 1993, 171-172; Olmos, 1996e, 277-278; Tortosa, 1996a, 151, fig. 71; Lillo, 1997, 59; Almagro Gorbea, 1997, 109-110; *id.,* 1999, 31; Olmos, 1999, 70.2; González Alcalde, 2002-2003, 78-79, fig. 12.

túnica, de rostro esquemático, algo que ha hecho sugerir a algunos autores que se trate de una máscara[193], cuando en realidad estos rasgos no se desmarcan del conjunto. Lo más llamativo del personaje es la terminación de sus brazos, desproporcionadamente exiguos, en partes delanteras de lobos, consideradas pieles de este animal. Entre los brazos y la cabeza se levantan unas formas interpretadas, por un lado, como antorchas o partes de esos animales (Lillo, 1983, 773), o bien como alas (Olmos, 1999, 70.2), mientras que un árbol (abeto o ciprés) se erige a su derecha. Al mismo tiempo, atraídos por la figura central, dos lobos o carniceros insertados en metopas miran hacia ella, situación que podría repetirse en el lado opuesto; y a los pies de ésta, que flota sobre una especie de taburete[194] en llamas, se distribuyen dos aves interpretadas como gallináceas (Lillo, 1983, 774 y 777).

El contexto arqueológico de la urna a la que correspondió este fragmento cerámico no es otro que la cueva-santuario de la Nariz, de difícil acceso y con un pilón para la recogida de aguas. En su interpretación como lugar de culto intervino la elevada proporción en su registro de cerámica de importación (Campaniense A y B, Dressel I), que ofrece una datación del s. II a.C.[195] González Alcalde y Chapa (1993, 171-172) interpretaron la escena como la plasmación del ritual de iniciación que tendría lugar en la cueva, en las que el personaje principal, ya fuese humano o divino, salta sobre un brasero en un momento del mismo. Y lo cierto es que la asociación cueva-agua-fuego-lobo genera el escenario ideal para llevar a cabo rituales iniciáticos, como ha puesto de manifiesto Almagro Gorbea (1999, 31). Aunque este autor como tantos otros ve en la figura a una diosa[196], tal y como ya expresase desde un principio Lillo, quien hizo hincapié en su carácter ctónico, que la relaciona con la Hécate griega[197]. Una identificación divina que tendría a su favor atributos como el cinturón y la roseta que luce en el pecho el personaje. Partiendo de esta línea, R. Olmos, en virtud de

Figura 100. M20b de la Tumba 100.

determinados elementos como la frontalidad, el tamaño y el hecho de que esta figura desborde los márgenes establecidos, ha interpretado la escena como una epifanía. Una manifestación de la diosa que surgiría del altar votivo, dando así forma a una presencia numénica sobre un recipiente ofrendado en su honor[198]. Dando forma, en definitiva, a la religiosidad, del mismo modo que el anterior ejemplar ilicitano, contemporáneo a éste, debe adscribirse al ámbito de la religión, del código religioso elaborado[199].

La efigie lobuna que ocupa la base trapezoidal de la matriz de "doble uso" M20 se presta a confusión. Apenas se atisba su silueta (Figura 100). No obstante, ésta no puede corresponder a ningún otro animal: las orejas puntiagudas se encuentran erizadas, como las de uno de los umbos de Tivissa (*vid. supra*; Figura 95) dibujando, junto al espacio entre ambas, una serie de tres triángulos, tal y como sucedía en la parte superior de la testa de lobo del *kardiophylax* de La Alcudia (*vid. supra*; Figura 93). A partir de ahí la cabeza adopta una forma estilizada que se incrementa a la altura de un hocico del que no vemos las fauces, recordando el minimalismo y la vista pseudocenital de la cista de Villagordo (*vid. supra*). Quizás estos rasgos se marcarían sobre la figura resultante de la matriz mediante la técnica del granulado. Así aparecen, en el área céltica, en las plaquitas áureas de Segura de León (Badajoz)[200] (Figura 101), con una datación que oscila entre finales del s. VI (Perea, 1991b, 80) y el s. IV a.C. (Enríquez y Rodríguez, 1985, 11). Este tesorillo hallado

Figura 101. Placas áureas de Segura de León (Almagro Gorbea, 1989, detalle de 70).

de forma *casual* en la sierra de La Martela, en el que se combinan las técnicas del repujado, el granulado y la filigrana, lo conforman tres placas trapezoidales (de entre 4,5 y 5,5 cm de anchura x 3,2/4 cm de altura y 1 mm de grosor) y un colgante en forma de bellota. Una de ellas contiene como motivo central dos cabezas masculinas, mientras que en las otras dos la cabeza de lobo (no sin su habitual dosis de ambigüedad[201]) adopta protagonismo, bien por ser el motivo único expuesto por triplicado o por aparecer en la parte central flanqueado por dos cabezas humanas. Quedaría patente, como en otros ejemplos citados, la asociación directa de este animal con el hombre. Si bien es cierto que desde el punto de vista estilístico y, por supuesto, cultural[202], estas plaquitas no son estrictamente parangonables al ejemplo que aquí se estudia, sí pueden considerarse un paralelo por lo que refiere al uso y destino que debió tener la figura incisa en hueco de la matriz hallada en la tumba.

Cualquiera de los caminos de interpretación citados en torno a este animal, que en realidad deben verse como uno sólo con múltiples aristas, podrían valer en el contexto heroico, guerrero y funerario de Cabezo Lucero. Una sociedad eminentemente guerrera, como así documentan sus ajuares (Uroz Sáez, 1993) en la que la poliédrica figura del lobo encajaría perfectamente pero que, sin embargo, se vería ensombrecida por la preponderancia de lo taurino, al menos en el contexto estrictamente escultórico de la necrópolis[203].

193 Lillo, 1983, 772 y 775; González y Chapa, 1993, 171; González Alcalde, 2002-2003, 78.

194 Lillo, 1983, 776; Ruano, 1992, 45.

195 Lillo, 1983, 772, 780-781.

196 Y la relaciona con la Diana de Segóbriga: Almagro Gorbea, 1995, 86; *id.,* 1997, 110; *id.,* 1999, 32.

197 Lillo, 1983, 777-778; *id.,* 1997, 59-60.

198 Olmos, 1996e, 277-278; *id.,* 1999, 70.2.

199 *Vid.* capítulo 1.2.

200 Berrocal, 1989, fig. 1; Almagro Gorbea, 1989, 70; Perea, 1991a, 155, tipo b, 162, 200.

201 Es Almagro Gorbea (1997, 123) quien las cataloga definitivamente como de lobo.

202 Aunque sigan la tradición orientalizante en técnica y temática del mismo modo que nuestras piezas, parten de un contexto celta no sólo en lo geográfico, sino también en la ejecución: Berrocal, 1989, 285-287.

203 *Vid.* capítulo 2.2.

C.2.- El toro: el agente fecundador

M5

Diversas son las concomitancias que se pueden encontrar entre la inclusión del toro en este trabajo con el apartado anterior. Al igual que ocurría con el lobo, su participación en las matrices sólo se vislumbra en una de ellas, en forma de silueta, con el agravante de que el elemento más distintivo del toro, la cornamenta, se añadiría posteriormente (aunque no obligatoriamente), por lo que en una matriz de la efigie no se puede registrar. Y, a su vez, se trata de uno de los animales más emblemáticos no sólo del imaginario ibérico, sino de toda la *koiné* mediterránea (Delgado, 1996). En contra de esta adscripción podría argumentarse la ausencia de este animal en la orfebrería (Nicolini, 1990, 576-580), aunque a favor queda su imponente presencia en la necrópolis de Cabezo Lucero, y su ancestral carácter religioso fecundador, que encaja a la perfección en el programa de la Tumba 100.

En el orientalizante hispano, junto a su plasmación ocasional en los marfiles del Bajo Guadalquivir[204], las apariciones en bronce de toros sólo son superadas por las de las serpientes por lo que refiere al mundo animal, mientras que suponen el 18% del total de la toréutica (Jiménez Ávila, 2002, 341). Algunos de estos toros, que se conservan exentos pero que debieran haber coronado la tapa de un timiaterio[205], muestran un semblante que puede dar pie a distintas interpretaciones. Un toro de procedencia imprecisa, aunque vinculado tradicionalmente a Alcalá del Río (Sevilla)[206] se ha representado recostado, y, como la pieza de Mourão (Portugal)[207], con la cabeza vuelta hacia un lado, con la boca abierta, por la que deja caer la lengua (Figura 102). Ello podría constituir una evocación sonora del mugido (Olmos, 1999, 27.2.4), o sugerir una escena sacrificial, uniendo el contexto del timiaterio, el instrumento ritual humeante, y la visión de la actitud del animal, vinculable a su degüelle, aunque sin olvidar el hecho de que dicha actitud, mostrando la lengua, podría querer mostrar la fiereza del animal, recurso muy usado en la representación de leones[208] (Jiménez Ávila, 2002, 341).

Figura 102. Bronce de Alacalá del Río (Olmos, 1999, 27.2.4).

Especial interés despierta, trascendiendo el marco de la toréutica orientalizante, el torito procedente del yacimiento fenicio de Cerro del Prado (Guadarranque, Cádiz)[209] (Figura 103a). Se le ha atribuido un uso de asidero de la tapa de una caja[210], y una funcionalidad profiláctica respecto a lo guardado en ella (Jiménez Ávila, 2002, 341). En cuidado técnico y en actitud se diferencia de los anteriores, mostrando la cabeza de frente, más bien en posición de embestida, que lo pone en relación con bronces asirios y urarteos (Jiménez Ávila, 2002, 262-263), aunque la conexión estilística más propicia sea, con seguridad, la establecida con la escultura de Porcuna (Ulreich *et alii*, 1990, 246).

El toro de Porcuna (Jaén, finales s. VI-principios V a.C.)[211], desvinculado del célebre conjunto monumental, es fruto de un hallazgo anterior en unas obras de la citada localidad, aunque su ubicación originaria debió ser una necrópolis. La escultura (Figura 103b y 104), de caliza blanquecina, cuenta con unas características que la hacen difícilmente encuadrable en algún grupo estilístico (Chapa, 1986, 148). Se representa al toro echado sobre un plinto, con la cabeza ligeramente baja, en actitud atenta. Al animal le faltan el hocico y las patas posteriores, así como los cuernos, que debieron ser postizos, posiblemente de metal, tal y como mostró en su momento la reconstrucción de la cabeza de Villajoyosa[212] (Figura 105a).

Independientemente del sentido religioso que se le quiera dar a estas escultu-

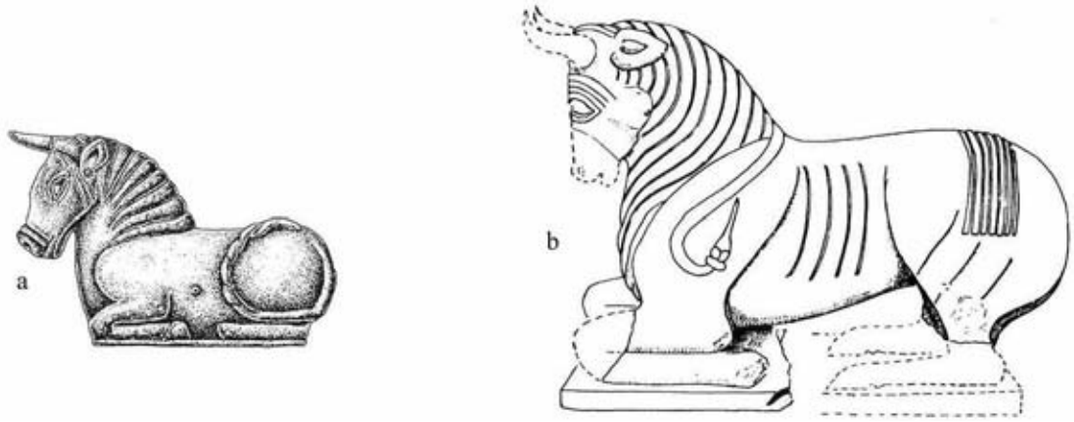


Figura 103. a. toro del Cerro del Prado (Jiménez Ávila, 2002, lám. LII.149);
b. toro de Porcuna (reconstrucción de Blanco, 1960a).

ras de toros, fruto de su funcionalidad o, al menos, contexto funerario, en este ejemplar –de ahí su selección para este estudio– se está remarcando de forma clara, aunque simbólica, su vinculación con la divinidad, como ya se apuntó en el apartado A: de entre las incisiones que dan forma a diversas partes de su cuerpo, surgen, en los cuartos delanteros, sendos capullos de loto, mientras que en la frente se ha dibujado una flor de tres pétalos que tiene que considerarse, asimismo, como de loto, que contiene, al mismo tiempo, un pequeño agujero en el centro, presumiblemente para insertar otro elemento vegetal.

El citado ejemplar de Villajoyosa, datado en un primer momento en el s. IV a.C. (Llobregat, 1974b, 134), aunque debería ser un siglo más antiguo (Chapa, 1986, 149-150), tenía un rebaje vertical en la frente con forma de rectángulo estrangulado en su mitad, y en el que se incrustó un elemento metálico a la hora de su reconstrucción. Ese motivo geométrico es común a otros ejemplares escultóricos como los de Monforte del Cid[213], uno de

Figura 104. Toro de Porcuna (AA.VV., 1998, nº 15).

204 Blanco, 1960a, [176]; Blázquez, 1975a, 159-160, lám. 59c; Aubet, 1979, CB.1, fig. 4, CN.12, fig. 6; *id.,* 1981-81, B.2, fig. 1, B.3, fig. 2.

205 Como en el caso de los timiaterios de la necrópolis, cercana a Cástulo, de Los Higuerones (Blázquez, 1975, 267, lám. 98a; Jiménez Ávila, 2002, 400, nº 68 –con la bibliografía completa–), o del ejemplar hallado en la portuguesa Safara (Almagro Gorbea, 1977, 246-247, fig. 87; AA.VV., 2000b, 267, nº 102; Jiménez Ávila, 2002, 400-401, nº 69 –con la bibliografía completa–).

206 Su datación podría bajarse hasta los ss. VI-V a.C.: Olmos y Fernández-Miranda, 1987, 218-219, fig. 7-9; Bandera y Ferrer, 1994; Jiménez Ávila, 2002, 404-405, nº 81.

207 *Ca.* s. VII a.C.: Correia, 1986; Varela Gomes, 1997; Jiménez Ávila, 2002, nº 82.

208 *Vid.* apartado B.2.

209 Su datación ha variado desde el s. VII a.C. al V a.C.: Ulreich *et alii*, 1990, 242 ss., taf. 25d y 26; Martín Ruiz, 1995, 158, fig. 155; Olmos, 1999, 27.2.4; Jiménez Ávila, 2002, nº 149.

210 Si bien Jiménez Ávila (2002, 262-263, 341) no descarta su uso como ponderal, tanto para esta pieza como para las anteriormente citadas

211 Blanco, 1960a, [196-201]; Nicolini, 1973, 82, fig. 57; García y Bellido, 1980, 69-70, fig. 81; Chapa, 1980a, 480-481, lám. LXXX; Blázquez, 1983, 152-153; Chapa, 1985, 86-87, nº 3; Blanco, 1987a, 32-33 y 35; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 99-100, 50.2; García-Gelabert y Blázquez, 1997, 424-425; León, 1998, 43, 81, nº 48; AA.VV., 1998, 237, nº 15; Olmos, 1999, 50.2; AA.VV., 2000b, 308, nº 166.

212 Llobregat, 1974b; *id.,* 1981, 154; Uroz Sáez, 1985, 215; Chapa, 1985, *id.,* 1986, 92-93, nº 109; García-Gelabert y Blázquez, 1997, 427; actualmente la pieza se exhibe en el MARQ sin las prótesis metálicas.

213 Dos de los ejemplares hallados en esta localidad alicantina, fechables también en el s. V a.C.: Chapa, 1980, 210-211, 213-215, lám. XV; *id.,* 1985, 50, nº 1-2; *id.,* 1986, 91, nº 104-105; fig. 7, 2-3; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 100, 50.3; Olmos, 1999, 50.3; Ramos Molina, 2000, 68, 4.3 y 71-72, 4.6; el "adorno" vertical en la frente es común a otros ejemplares del Grupo 1 de Chapa (1986, 145).

Figura 105. Símbolos geométricos en cabezas de toro: a. toro de Villajoyosa (Uroz Sáez, 1985, 215); b. toro de Monforte (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, detalle de 50.3).

ellos en forma de rebaje, en el que llevaría en origen el mismo elemento metálico visible en el de La Vila, mientras que otro contenía una forma similar, aunque en este caso modulada y subdividida con líneas horizontales (Figura 105b), lo que descarta un aplique metálico. Sea como fuere, estos motivos, una suerte de estilización del "lingote chipriota" o *keftiu*, no deberían concebirse como meras decoraciones, sino como esquematizaciones[214] de una simbología relacionable con diseños más naturalistas como el de la cabeza de la escultura de Porcuna.

En otras ocasiones, a partir de lo que figura de forma clara en la frente del toro se puede deducir la vertiente astral de su carácter y/o función sagrada. Así ocurre con una escultura de procedencia desconocida, perteneciente a la colección estadounidense de Leon Levy y Shelby White, y que se ha datado en torno al s. IV a.C.[215] (Figura 106). El animal, recostado como el de Porcuna sobre un plinto, gira la cabeza hacia un lado, dejando ver una espiral a modo de signo solar en su cabeza. En la misma línea se presenta una cabeza escultórica de toro conservada en el Museo de Jaén, de procedencia desconocida, que contiene una espiral enmarcada en un círculo entre los ojos[216]. Y es obligatorio no dejar de citar el exvoto de bronce hallado en la acrópolis de Azaila (Teruel)[217], en cuya frente destaca una roseta, aunque se vincule a una fase muy avanzada del Ibérico Final[218].

Pero el reflejo de la importancia y el carácter religioso del toro para las sociedades ibéricas no se limitará exclusivamente a la escultura de los siglos V y IV a.C. En una fase posterior, la que coincide con los primeros siglos de ocupación romana, la figura de este animal quedará plasmada en diversas acuñaciones ibéricas. Así ocurre en los reversos de los semises del s. II a.C. del asentamiento

Figura 106. Toro de la colección Levy & White (Olmos, 1999, 50.1.2).

Figura 107. Acuñaciones ibéricas con el toro en el reverso: a. semis de *Untikesken* (Villaronga, 1994, 141, nº 39; b. mitad de *Albaŕiltur* (*id.,* 203, nº 3); c. mitad de *Kaśtilo* (*id.,* 331, nº 6); d. semis de Obulco (*id.,* 350, nº 65); e. dracma de *Arse* (*id.,* 306, nº 16).

indigete emporitano, *Untikesken* (Villaronga, 1994, 141-148) (Figura 107a), o en las mitades y sextos de la misma época de la ceca layetana de ubicación imprecisa de *Abaŕiltur* (Villaronga, 1994, 203-204) (Figura 107b). Y, como no podía ser de otro modo, en cecas meridionales como la de *Kaśtilo* (Linares, Jaén), donde comparece en los reversos de los divisores desde el s. III hasta el I a.C. (García-Bellido, 1982, nº 668-1022; Villaronga, 1994, 331-340) (Figura 107c); y en los reversos de los semises de mediados del s. II a.C. de las emisiones, ya con caracteres latinos, de *Ipolka*-Obulco (Porcuna, Jaén), (Villaronga, 1994, 350; Arévalo, 1998, 209) (Figura 107d).

Hace ya tres décadas, López Monteagudo (1973-1974, 233 ss.) en un repaso de las monedas hispanas que trascendía las estrictamente ibéricas, estableció una relación estrecha entre este animal y Melqart-Heracles, Baal Hammon y Tanit, en base a las comparecencias del primero en los anversos y determinados símbolos –las marcas de emisión– relacionables con los otros, que acompañaban al toro[219]. Lo cierto es que se registran algunos tipos bastante expresivos a este respecto, destacando sin lugar a dudas los dracmas de *Arse* (Sagunto), que entre mediados del s. III y mediados del II a.C. presentan a Heracles-Melqart con la clava en el anverso y a un toro andrósopo en el reverso[220] (Figura 107e), que bien pudiera ser una versión del dios fluvial *Aqueloo*[221], personaje contra el que el héroe griego lucharía por la mano de Deyanira (Apolodoro, *Bibl.*, II, 7, 5); y que, por otro lado, podría traslucirse su carácter astral y de fecundidad con la asociación a estas marcas de símbolos astrales, como se ha recalcado para las acuñaciones de *Kaśtilo*-Cástulo[222] (Figura 107c), repitiendo así lo que ya se transmitía en los ejemplares escultóricos tratados más arriba. En cualquier caso, el sentido emblemático que adquiere este animal al verse fijado en las acuñaciones monetales de diversos pueblos ibéricos, en mayor

214 En este sentido cabe destacar lo que se plasmó a base de incisiones en la frente del toro de Santa Sofía-El Polvillo (Castro del Río, Córdoba) publicado recientemente por Morena (2004, 14-20, 23 ss., fig. 11), y que ya se encontraba con matices en el torito de Cerro del Prado, acaso aludiendo de forma gráfica a su vertiente fecundadora: un motivo de cuatro triángulos concéntricos con el vértice más agudo hacia abajo, inserto en otro triángulo de dimensiones mucho mayores que invadía toda la testa.

215 Hibbs, 1993, 120; Olmos, 1999, 51.1.2.

216 En ésta se vislumbra además un grafito: Chapa, 1980a, 511-512, lám. XVC; *id.,* 1985, 92, nº 2; *id.,* 1986, 96, nº 124.

217 Cabré, 1925, fig. 5; Blázquez, 1983, figs. 125-126.

218 Sobre el "templo A", del s. I a.C., al que debiera estar relacionado: Moneo, 2003, 224-228, 281-282.

219 Sobre esta cuestión: García-Gelabert y Blázquez, 1997, 422-423

220 Villaronga, 1994, 305-307; Ripollès y Llorens, 2002, cat. 61, 62, 63-67, 82-87, 88, 89-90 y 93-94.

221 García-Bellido, 1990, 83-92; Olmos, 1995, 47; Llorens y Ripollès, 2002, 76-79, 115-116.

222 Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 100; Olmos, 1999, 50.5.

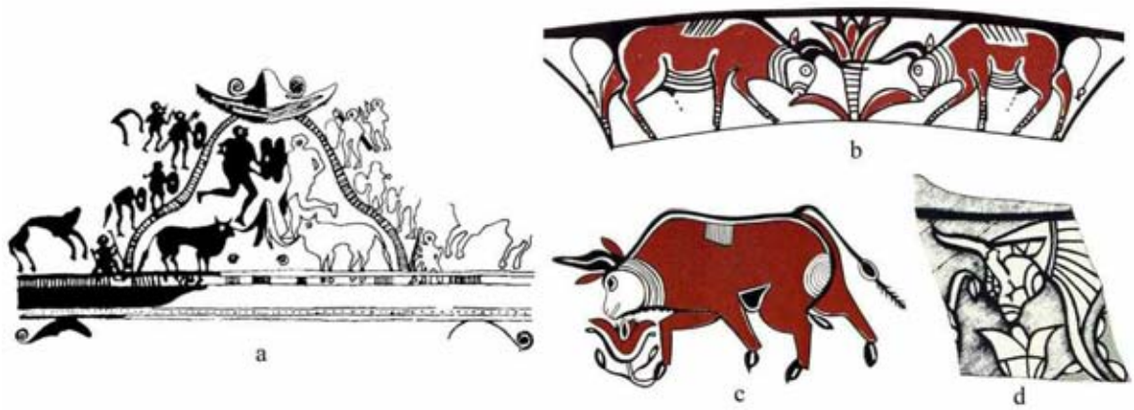


Figura 108. a. Pintura vascular de Alloza (reconstrucción de Lucas, 1995, fig. 4); b y c. pintura vascular chipriota *Bicroma* IV (Karageorghis y Des Gagniers, 1974, XVI.a.3 y b.14);
d. pintura vascular orientalizante de Lora del Río (Remesal, 1975, detalle de fig. 2).

número que en el caso del lobo, es signo inequívoco de su enorme importancia y, por qué no, de su uso como sancionador religioso de la legalidad de estas monedas.

Como sancionador religioso también lo encontramos en la pintura vascular, aunque en este caso en ambiente heroico. En un fragmento de *kalathos* o "sombrero de copa" de El Castelillo (Alloza, Teruel, s. III-II a.C.)[223], que incluye una inscripción ibérica en el labio, el toro aparece, no por casualidad, frente a un gran tallo floral, y contaría, en origen, con su correspondiente simétrico en el lado que falta, tal y como lo ha restituido R. Lucas (1995, fig. 4) (Figura 108a). Este tema se documenta, como otros tantos, en la pintura vascular del Hierro chipriota del tipo *Bicroma* IV, ya sea en posición afrontada[224] (Figura 108b) o en singular[225] (Figura 108c) oliendo una flor de loto, tal y como se registra en la cerámica orientalizante hispana, en un fragmento de *pithos* de Lora del Río (Sevilla, *ca.* s. VI a.C.) (Figura 108d)[226], y que vuelve a poner de manifiesto la relación con esta flor del toro que era patente en la escultura de Porcuna. Justo por encima del toro de Alloza, dentro de un mismo marco acogido por el asa hoy perdida y la flor que surge a su amparo, dos varones de tamaño superior al resto se enfrentan en combate singular. En este combate heroico, participan como testigos diversos personajes, uno de ellos sentado sobre un trono y portando cetro, acaso el juez. Se trata de un vaso conmemorativo de la disputa por los límites del territorio entre dos comunidades, resuelto mediante un duelo heroico (Olmos, 2003a, 93-94).

En una *lebes* de Sant Miquel de Llíria perteneciente al Departamento 20 (finales del s. III–principios del s. II a.C.)[227], el toro forma parte del universo natural que se

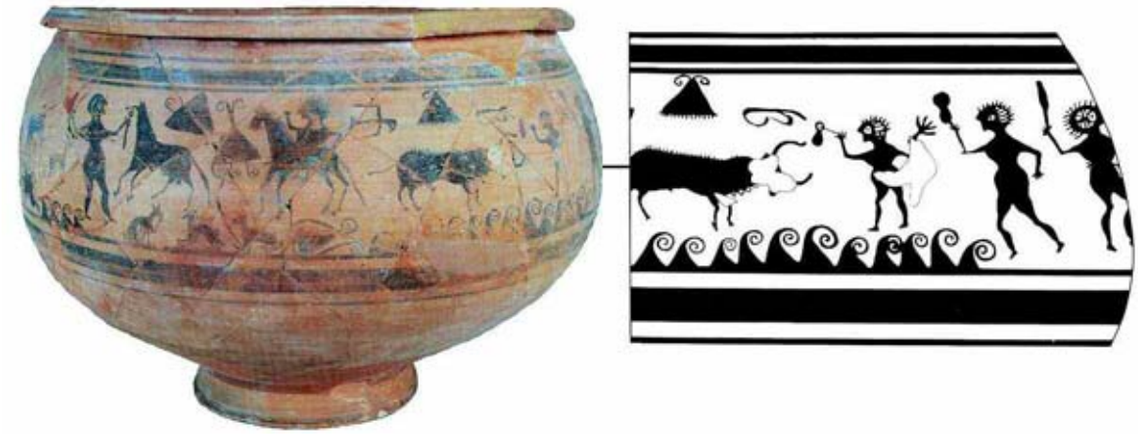


Figura 109. *Lebes* de LLíria y detalle de su decoración (Bonet, lám. XXV y fig. 61).

Figura 110. Cabeza de toro de Cabez Lucero (Chapa, 1985, XXIII).

representa junto al hombre en la única franja que la decora (Figura 109). Se pintan escenas de doma de caballo, en las que los varones van acompañados por perros, así como la de la doma del toro, en actitud de embestir, en un paisaje vegetal marcado por el roleo[228]. A su vez, vuelve a aparecer el tema del certamen guerrero entre varios personajes, que tiene su continuación paralela en la lucha de animales, en la que tres lobos atacan a un jabalí, en un paisaje dominado por la hiedra, elemento habitual en la cerámica de Llíria. Todo ello es un cúmulo de acciones que parten de la hazaña, a las que R. Olmos (1998, 156; 2003a, 89-91) ha conferido una lectura espacial muy apropiada. Según este autor, la doma del caballo se desarrolla en el ámbito familiar –esos perros en actitud distendida–, por lo que se trataría de una iniciación doméstica, frente a la siguiente hazaña, la de la incitación del toro, más peligrosa, que se desarrolla en el campo (el roleo), el espacio inmediatamente más cercano al centro urbano. Al mismo tiempo, el combate heroico y la forma en que se produce reflejarían el orden vigente en el *oppidum*, frente al desorden del territorio salvaje representado por la lucha animal sin ley.

Tanto si se consideran o no viables las teorías más autoctonistas y personificadoras que conciben al toro como una divinidad paredro de la Gran Diosa ibérica (Ramos Fernández, 1995, 164), lo cierto es que la sintonía toro-divinidad femenina es algo común en el Mediterráneo (Delgado, 1996, 323 ss.). El cuidado por mostrar de forma explícita el sexo del animal en las esculturas (Chapa, 1986, 154) es sólo un síntoma más de su poder fecundante que, unido al astral, ponen al toro en estrecha relación con el mundo funerario y con el agua (Llobregat, 1981). Todo ello conduce a la deducción de la función desempeñada por este animal en las necrópolis, erigiéndose en el símbolo de la perduración constante de la vida[229].

Este doble fenómeno concordante de necrópolis-agua encuentra un marco ideal en Cabezo Lucero, de donde proceden un buen número de fragmentos escultóricos de este animal, porcentualmente superior a cualquier otra especie, entre los apare-

223 Atrián, 1957, lám. XXIII; Pericot, 1979, 259, fig. 418; Lucas, 1981, 256; Maestro, 1989, 68, fig. 13; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 136-137, 79-3; Lucas, 1995; Beltrán, 1996, 137; Olmos, 1999, 78.3; Olmos, 2003a, 93-95.

224 Karageorghis y Des Gagniers, 1974, XVI.a.1-5.

225 Karageorghis y Des Gagniers, 1974, XVI.b.14.

226 Remesal, 1975, 3-7; recientemente: Blázquez, 1998-99, 98-99, fig. 9; Le Meaux, 2003, 187, fig. 13.1; el tema alcanza otros soportes, como los marfiles fenicios, peninsulares y foráneos (Aubet (1979, CN.12, fig. 6, C.1, fig. 7).

227 Ballester *et alii*, 1954, 56, fig. 40, lám. LIX; Pericot, 1979, 162, fig. 241-242; Bonet, 1995, 135, nº 11, fig. 61; Aranegui, 1997a, 80-81, fig. II.35-36; García-Gelabert y Blázquez, 1997, 422-423, foto 1; Aranegui, Bonet, Martí, Mata y Pérez Ballester, 1997, 166, fig. 7; Pérez Ballester y Mata, 1998, 238, fig. 4.3; Olmos, 1998, 155-156, fig. 11; Olmos, 1999, 76.4; Olmos, 2000a, 61-62, fig. 5-8; Moneo, 2003, 406, fig. VI.17.2; Olmos, 2003a, 89-91; AA.VV., 2004, 275.

228 Considero algo más que aventuradas las interpretaciones (Blázquez, 1983, 184; Moneo, 2003, 433) que ven en determinados motivos triangulares de ésta y otras cerámicas el llamado "signo de Tanit".

229 Chapa, 1986, 156; Morena y Godoy, 1996, 84.

Figura 111. M5 de la Tumba 100.

cidos durante la excavación en los años ochenta (Llobregat, 1993b, 73 ss.)[230] y los hallados en las proximidades o fuera de contexto en rebuscas anteriores (Llobregat, 1993b, 84-85), que habrían formado parte de esos monumentos funerarios con significado propio y específico[231], ya que no funcionaron recubriendo ninguna sepultura, como sería lo habitual.

En relación al registro escultórico de este yacimiento de Guardamar, y enlazando con la caracterización de la matriz M5, debe traerse a colación la cabeza hallada mucho antes de las labores arqueológicas y conocida por la tradición como de "toro mitrado"[232] (Figura 110). La fabricación de esta escultura caliza, a la que le falta el morro y los cuernos, habría que ubicarla cronológicamente en la primera fase de vida de la necrópolis, en el s. V a.C. Su interés para el estudio de la matriz de la Tumba 100 radica en la presencia en la parte superior de la cabeza de una banda de la que cuelgan una especie de rizos que caen por la frente. Quizás es lo que se quiere evocar con el festón presente en M5 (Figura 111), aún más si se tiene en cuenta que esa especie de tocado con rizos o ganchos se ha encontrado en más de una escultura de toro de Cabezo Lucero[233]. La identificación del tocado como una mitra reforzó en su momento el carácter sagrado de la escultura, llegando a elucubrar sobre un posible disco embutido entre los cuernos (Blanco, 1962, 184), si bien el propio Llobregat (1993b, 84) ya advirtió que esa interpretación del tocado podía tratarse de una "invención" de la tradición investigadora.

Pero todavía queda un último elemento presente en la pieza M5 parangonable con otro resto escultórico, y que puede, por el momento, cerrar el círculo de argumentos a favor de la identificación de M5 como una testa de bóvido[234]. Éste no es otro que la hilera de triángulos que el orfebre ha plasmado sobre el festón, coronando, por tanto, la matriz (Figura 111), y que recuerdan al collar que rodea la testa

Figura 112. Pendientes áureos chipriotas: a. Nicosia (tardo-chipriota I-III, fin s. XVIII-XII a.C.); b. *Kition* (tardo-chipriota II, s. XIV-XIII a.C.) (Karageorghis, 2002, figs. 93-97).

del toro de La Albufereta de Alicante[298], asimilable en fecha y estilo a los de Monforte y Villajoyosa.

Por último, y aunque se ha tenido en cuenta la ausencia de la cabeza de toro en la orfebrería ibérica, resulta obligado indicar su presencia en otras culturas ya en el II milenio, como en el período tardo-chipriota (1600-1000 a.C.; Karageorghis, 2002, 48-49, 83), ya sea de forma esquemática, marcando los rasgos mediante el granulado (Figura 112a), o más naturalista (Figura 112b), connotándose la roseta en la frente del animal.

Figura 113. La cabeza de serpiente en la orfebrería: a. Aliseda (Blázquez, 1975a, detalle de lám. 42a); b. matriz M36 de la Tumba 100: c. Cheste (Nicolini, 1990, detalle de pl. 150).

C.3.- La serpiente: regeneración y autoctonía

M36

La pieza M36 quizá constituya el ejemplo más claro del tipo de matriz más básica, a partir de la cual, y en virtud de un apéndice de generoso tamaño que permitía su sujeción mientras el metal se vertía, se obtendría la silueta de la joya cuyos atributos se dibujarían posteriormente mediante diversas técnicas. Esta matriz de reverso plano, presenta en el anverso una silueta que se estrecha en anchura en el extremo inferior, y aumenta ligeramente en grosor en la parte superior (Figura 113b). Bien pudiera ser un simple medallón "acorazonado" de cuerpo liso, aunque los matices ya expuestos que adopta su contorno hacen pensar en una cabeza de serpiente, sobre todo teniendo en cuenta los ejemplares de este tipo conservados en la orfebrería hispana, en los que se observa claramente como los rasgos ya sean naturalistas o esquemáticos del animal se añaden con posterioridad a la obtención de la pieza-base obtenida por la matriz.

La línea "naturalista" estaría marcada por los dos amuletos de un collar de Aliseda (Cáceres, segunda mitad s. VII a.C.)[236] (Figura 113a). En éstos, de reverso plano y de menor tamaño que M36, el orfebre recreó a través del granulado las escamas del reptil, mientras que sendas cavidades laterales habrían recibido

230 *Vid.* capítulo 2.2.2.

231 *Vid.* capítulo 2.2.2.

232 Fernández de Avilés, 1941, 520, fig. 3 y 16; Belda, 1944, 163; Blanco, 1962, 184, fig. 5; Llobregat, 1972, 158, nº 50, lám. X.2; Chapa, 1980, 154-155; *id.,* 1985, 42-44, nº 1, lám. XXIII; *id.,* 1986, 89, nº 95, fig. 2, 5; Castelo, 1995a, 216, A-191, fig. 67-h; *id.,* 1995b, 171, nº 17; León, 1998, 56, nº 5; Ramos Molina, 2000, 74, 4.10.

233 Llobregat, 1993b, 78, CLI81CIS15, lám. 45; 79, CLI80A4S9, lám. 53.

234 No resulta aceptable la identificación como león apuntada, sin ningún argumento, por Christiane Éluère, en el marco de la presentación de algunas de las matrices de la Tumba 100 dentro del conocido y utilísimo catálogo de la exposición de 1997-98 (AA.VV., 1998, 260, nº 71), en el que, para mayor confusión, la pieza se exhibía del revés.

235 Belda, 1944, 164; Figueras Pacheco, 1956, 57; Llobregat, 1972, nº 15, 151; Chapa, 1980, 143-145; *id.,* 1985, 41, nº 1; *id.,* 1986, nº 92, 88-89, 150, fig. 2.1; Ramos Molina, 2000, 81, 4.18.

236 La datación de estas piezas concretas del collar corresponde, una vez más, a Nicolini (1990, 439); Mélida, 1921, 23, nº 5; Blanco, 1956, [51, 74, fig. 32]; Blázquez, 1975a, 126, 130-131; lám. 42a; Almagro Gorbea, 1977, 207, 220-221, lám. XXVII.3; Nicolini, 1990, nº 205c-m, 438 ss., 579, pl. 126; Perea, 1991a, 147 ss., tipo L; Nicolini, 1994, 370, figs. 7-8.

incrustaciones pétreas a modo de ojos. Como ejemplos más próximos en el tiempo, pertenecientes ya a la cultura ibérica, pero también de factura más tosca, se documentan los colgantes de Cheste (Valencia, segunda mitad del s. IV–principios del III a.C.)[237] (Figura 113c). En un número de tres, su tamaño supera en esta ocasión al de la matriz de Cabezo Lucero, y pese a contar con una decoración esquemática, su identificación como serpiente llega por la figura y sus proporciones.

El hallazgo de este tipo de amuletos con forma de cabeza de serpiente no es muy habitual, de hecho, no conozco en la Península más ejemplares que los ya citados. El uso de este reptil en joyería se localiza, de un modo más discreto eso sí, en brazaletes del s. III a.C. terminados en cabeza de serpiente, de oro (Mairena del Alcor, Sevilla)[238] o plata (Castellet de Banyoles, Tivissa, Tarragona)[239]. De forma aún más discreta comparece en la toréutica orientalizante, puesto que se integra funcionalmente, por lo general, en asas de jarros, si bien desde un punto de vista numérico sea el animal más repetido (Jiménez Ávila, 2002, 340, lám. III-VIII). Más acorde con su significado religioso es el hecho de que forme parte del entramado compositivo de la bandeja de El Gandul[240].

A propósito de los colgantes de Aliseda, Blanco (1956, [74]) destacaba en su momento el valor profiláctico y de protección contra las propias serpientes con el que pudieron contar. Pero el simbolismo de este animal va mucho más allá, como se ha encargado de mostrar Vázquez Hoys en multitud de trabajos[241] referidos a los diversos terrenos de la Antigüedad. Esta autora rechaza, en primer lugar, que las poblaciones ibéricas practicasen cualquier tipo de culto ofiolátrico, mientras que, asociada a la divinidad femenina, la serpiente es susceptible de vincularse a tres ámbitos de acción: el mundo ctónico, el de la resurrección y el universo salutífero (Vázquez Hoys, 1996, 330-331), este último terreno exclusivo en el que se mueve como símbolo de la deidad masculina[242].

Si la presencia de la serpiente en la composición orientalizante de la bandeja de El Gandul, abordada en el apartado F. 1., podría entenderse en relación a su carácter regenerativo, en posteriores ejemplares ibéricos su contexto de aparición se advierte todavía más evidente. Es el caso de su asociación al lobo, momento en el que exhibe netamente su vertiente ctónica, de ultratumba, y quizá también de resurrección, como ha quedado reflejado en el umbo de la pátera de Santisteban del Puerto[243]; la misma asociación que se observa en la fíbula de Torre de Juan Abad (Ciudad Real)[244], esta vez con el lobo a la manera de un monstruo bifronte. Bajo semejantes atributos ctónicos se ha interpretado su plasmación en la cerámica ibérica, ya sea en forma esquemática ("SSS")[245] o fantástica, como las dos serpientes con "cresta" que acompañan a los *dioscuri* de la crátera iberorromana de La Alcudia[246], o en un "sombrero de copa" del Departamento 102 de Llíria[247], en el que seres serpentiformes brotan de la natura-

Figura 114. La serpiente en los relieves de Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983a, detalles de taf. 27a y 28a).

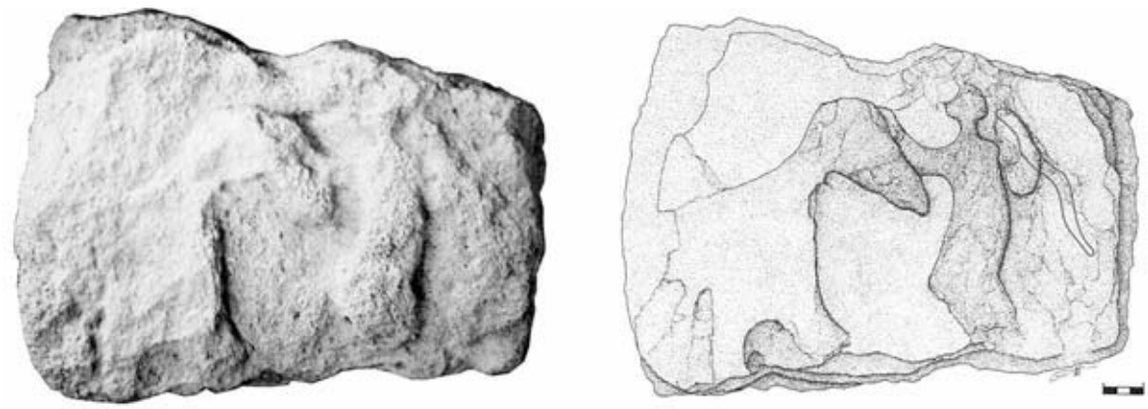


Figura 115. Relieve de El Monastil (Foto y dibujo: Museo Arqueológico Municipal de Elda).

leza, incidiendo en la ya citada vertiente regenerativa del animal, muy clara aquí por la omnipresencia de la hoja de hiedra.

La información más rica sobre el simbolismo de la serpiente llega, una vez más, de los grandes programas iconográficos de soporte escultórico. Así, en un relieve de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete, *ca.* 500 a.C.)[248] (Figura 114a), dos seres híbridos, humanoides con cuerpo de serpiente, parecen surgir de la tierra, enroscándose en las patas de un jabalí bifronte, como el lobo de la fíbula de Ciudad Real. Nos encontramos, de nuevo, ante un escenario ctónico, apoyado en el carácter funerario del jabalí, pero aquí el significado de la representación debe ir más allá; basándose en la creencia antigua que concebía a la serpiente como "hija de la tierra" (Heródoto, I, 78, 3), R. Olmos (2002, 109-110) ha remarcado el valor de este reptil como símbolo de autoctonía, lo que lleva a considerar el relieve de Pozo Moro como la recreación del nacimiento del ser primigenio, de la "nueva dinastía" (Fernández Rodríguez, 1996, 312-313), como la génesis de ese programa dedicado a los orígenes míticos del "príncipe" y su linaje (Olmos, 1996c, 113).

En un fragmento de otro relieve[249] del mismo yacimiento se puede observar parte de un cuadrúpedo, acaso un équido, bajo cuyos cuartos traseros surge una serpiente enroscada con cabeza felina[250] (Figura 114b). Además, sobre el animal aparece parte de un brazo empuñando de forma poco convencional una espada recta[251]. Las posibilidades interpretativas de la escena apuntadas en un primer momento por Almagro Gorbea (1978, 266) consistían en la lucha de un caballero con un infante o en la más comprometida que captaba una heroización ecuestre. Una interpretación diversa lanzada en esos primeros compases del estudio del programa monumental de Chinchilla concebía lo representado en el relieve como la lucha del hombre con una quimera[252], algo con

237 Raddatz, 1969, 108, 207-208; Nicolini, 1973, 126, fig. 115; *id.,* 1990, nº 236, 477-478, 579, pl. 159; *id.,* 1994, 370, fig. 9.

238 Fernández Gómez, 1985, fig. 6-7, lám. II; *id.,* 1989b, 82-83; Perea, 1991a, 271; AA.VV., 1998, 318, nº 253.

239 Raddatz, 1969, 263, taf. 72.5; AA.VV., 1998, 315, nº 245.

240 *Vid.* apartado F.1; figura 157.

241 Entre ellos: Vázquez Hoys, 1981; *id.,* 1993; *id.,* 1995; *id.,* 1996; Bru Romo y Vázquez Hoys, 1986.

242 Téngase en cuenta la tríada sincrética de dioses salutíferos de la religión púnica, griega y romana –Eshmun, Asclepio y Esculapio respectivamente–: *vid.* Uroz Rodríguez, 2003, 8-9.

243 *Vid.* apartado B.2; figura 77.

244 Griñó y Olmos, 1982, 50-51, lám. 15.1.

245 Ramos Fernández, 1989-90, 103; Vázquez Hoys, 1996.

246 Sobre esta pieza *vid.* apartado F.4.

247 Finales del s. III–principios del II a.C.: Ballester *et alii*, 1954, 33, nº 3, fig, 15, tema nº 263, lám. XXIX.3; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 122, 68.1; Bonet, 1995, 237, nº 88, fig. 115; Olmos, 1999, 68.1.1.

248 Almagro Gorbea, 1978, 266, lám. VII.2; *id.,* 1983a, 205, taf. 27a; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 152-153, 91.2; Olmos, 1996c, 104-106, fig. 34; Olmos, 1999, 68.2.7; Izquierdo, 2003, 263.

249 Almagro Gorbea, 1978, 262, 266, lám. VIII.1; 1983a, 206-207, taf. 28a.

250 Siguiendo así el peculiar estilo de otros personajes del programa, como los que escupen fuego (Almagro Gorbea, 1983, taf. 23a y 35a).

251 Cuyo pomo, según recientes observaciones (Farnié y Quesada, 2005, 127, fig. 106-107), podría figurar una cabeza de felino hacia la izquierda.

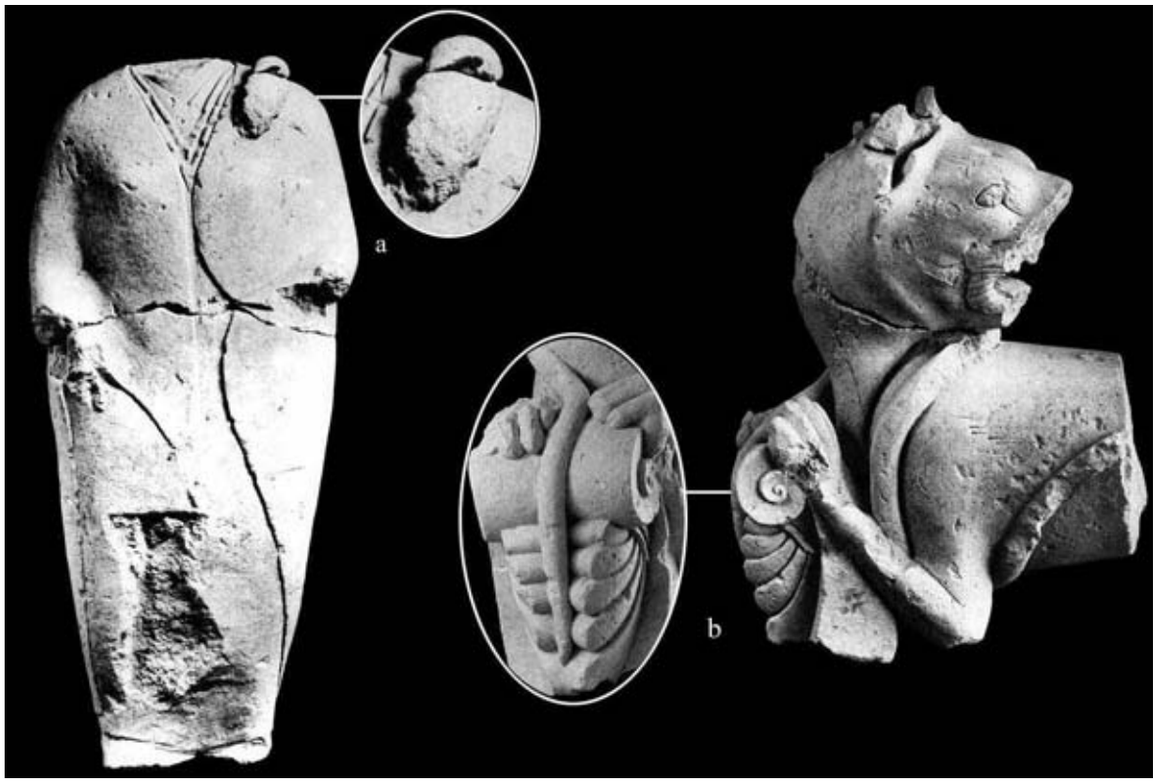


Figura 116. La serpiente en el conjunto escultórico de Porcuna
(a partir de González Navarrete, 1987, 113, 167 y 170).

lo que Almagro Gorbea (1983a, 207, n. 149) no tardó en mostrarse en desacuerdo. A nuestro juicio, la opción de la heroización ecuestre para este relieve que, dicho sea de paso, no ha suscitado excesivo interés dentro del conjunto de Pozo Moro, resulta la más sugerente[253].

Volviendo de forma concreta a la serpiente representada en la pieza, de ella destacó A. M. Poveda (1997, 363) su carácter sustitutivo de los genitales del équido, lo que ahondaría de forma explícita en la relación del caballo y la serpiente con la fecundidad presente de un modo más críptico en un relieve de El Monastil (Elda, Alicante) (Figura 115) dado a conocer por este mismo autor[254]. La pieza, que apareció reutilizada como sillar mural en la parte llana del poblado y que se ha datado en el s. V-IV a.C., plantea problemas de identificación por el estado de erosión de la arenisca. No obstante, consideramos adecuada y pertinente la autopsia llevada a cabo por Poveda, que ha visto en la figura central, ataviada con larga túnica, a una diosa a la manera de una *Pótnia Híppôn* o *Therôn*, que se encontraría en actitud de acercamiento al animal de la izquierda, un caballo de evidente desproporción, al que toca la cabeza mientras sostiene un elemento serpentiforme con su mano izquierda.

En este repaso dedicado a las apariciones de la serpiente en la escultura no deben quedar exentos dos ejemplares del conjunto jienense de Porcuna, de la segunda mitad del siglo V a.C.[255]. En el primero de ellos, sobre el hombro y avanzando hacia el pecho de un personaje femenino cubierto por túnica y manto asoma la cabeza de una serpiente, afectada por una destrucción intencionada, que podría dirigirse a comer del cuenco que la figura habría sostenido supuestamente en su mano izquierda[256] (Figura 116a). Como ha señalado Olmos (2002, 114), la imagen bien podría responder al prototipo de diosa de la salud (la griega Higia), aunque se decanta por el antepasado mítico (Olmos, 2004b, 36), reforzado por la "autoctonía" que confiere la misma serpiente, y sumándose así a otras esculturas interpretadas como la familia del dinasta (Chapa, 2003, 106).

El otro fragmento es el formado por un ser híbrido con palmeta y serpiente[257] (Figura 116b). Dicho ser es doblemente híbrido, puesto que se asocia tanto al león como al grifo, que constituye a su vez una combinación de león –el cuerpo– y de ave –la cabeza–. No obstante, el animal, aunque en estado fragmentario, no presenta indicios de alas, como correspondería al grifo, de tal modo que lo único que lo vincula a éste es la cresta que luce en la testa, mientras que los dientes que se vislumbran en un morro (¿o pico?) del que sólo queda el arranque se pueden registrar en la plástica ibérica tanto en una especie como en la otra; de ello quizá el ejemplo más apropiado sea la cabeza de grifo hallada en Cabezo Lucero[258], que P. León (1998, 84) ya se ha encargado de relacionar con esta escultura de Porcuna. De todos modos, no se debe olvidar que para un ibero el león era un animal tan lejano, desconocido, "fantástico" si se quiere, como cualquiera de los seres clasificados como tales desde una perspectiva actual. Lo importante es que este animal se encuentra protegiendo de forma feroz una palmeta, mientras que la serpiente se le enrosca por el cuerpo para acabar deslizándose por el elemento vegetal sagrado, que surge de la tierra al igual que aquélla, sin existir evidencias de una lucha entre el reptil y el león-grifo, tal y como se ha presentado tradicionalmente la pieza, sino de un "intercambio vital" (Olmos, 2004b, 32-33). Así, la combinación de la palmeta y la serpiente se debería concebir como un "jardín sagrado y de autoctonía" (Olmos, 2002, 109)[259], o en la línea de lo que se verá más adelante[260], el "espacio aristocrático", del cual el animal fantástico se erige como custodio.

C.4.- El ave y el elemento vegetal

M10

La trascendencia del ave en el imaginario religioso ya ha sido abordada en el apartado A, a propósito de la simbología asociada a la divinidad femenina. De lo que aquí se trata es de analizar el tipo iconográfico bajo el que aparece en una matriz de la tumba, para lo que se hace necesario registrar los paralelos directos, precedentes o/y pervivencias del mismo.

La escena plasmada en M10 se compone básicamente de dos pájaros que se encuentran picando de un elemento vegetal central. La localización del tipo, por lo que refiere a orfebrería, se remonta al orientalizante peninsular, y lo hace de forma reiterativa en las arracadas del tesoro de Aliseda (Cáceres, finales del s. VII a.C.)[261] (Figura 117). Estos pendientes de oro, de 8 cm de diámetro, presentan, sobre la varilla central, una crestería que repite una composición de pájaros enfrentados, seguramente halcones (Blanco, 1956, 17-18), que pican de una palmeta,

252 Blázquez, 1979, 154; *id.,* 1983, 34; García y Bellido, 1980, 62.

253 Por esta opción parecen decantarse Fernández Rodríguez (1996, 305) y Poveda (1997, 363). Farnié y Quesada (2005, 127) ven en lo representado a un centauro, y lo cierto es que este ser híbrido se puede encontrar en otros relieves del conjunto (*vid.* Almagro Gorbea, 1983a, 207, taf. 28b-c).

254 Poveda, 1997, 356-357, 361 ss.; *id.,* e. p. 2.

255 La información de carácter general sobre el conjunto del Cerrillo Blanco se encuentra en el apartado F.2.

256 González Navarrete, 1987, nº 17, 111-114; Blanco, 1988a, [572-574]; Negueruela, 1990, 239-241; AA.VV., 1998, 240-241, nº 22; León, 1998, 86-87, nº 54; Olmos, 1999, 85.1.2; Olmos, 2002, 114; *id.,* 2004b, 36, fig. 5.

257 Blanco y González Navarrete, 1980, 1980, 73-77, fig. 183; Chapa, 1986, 74, nº 42; González Navarrete, 1987, nº 30, 165-172; Blanco, 1988b, [599 ss.]; Negueruela, 1990, 269-270; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 140, 82.1-2; León, 1998, 83-84, nº 51; Olmos, 1999, 81.1; AA.VV., 2000b, 307, nº 165; Olmos, 2002, 114, fig. 1-2; *id.,* 2004b, 32-33.

258 Figura 8; *vid.* apartado D.1 para éste y otros ejemplos de grifo con dentadura.

259 Para el origen oriental de la asociación árbol-serpiente: Williams-Forte, 1983.

260 *Vid.* apartado D.1. y F.2.

261 Mélida, 1921, 21, nº 3; Blanco, 1956, 17-18, figs. 23 y 24; Blázquez, 1975a, 122-124, lám. 40; Almagro Gorbea, 1977, 205, lám. XXIII; Nicolini, 1990, 314-316, pl.55; Perea, 1991a, 152, 194, 197; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 86, 39.4; Olmos, 1999, 39.4; AA.VV., 2000b, 255, nº 82.

Figura 117. Detalle de una arracada de Aliseda (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, detalle de 39.4).

sobre la que se alternan flores de loto[262]. En soporte pétreo, y en época más reciente, el ave pica del Árbol de la Vida en un relieve de Pozo Moro[263].

El deterioro de la parte inferior de la pieza M10 hace que ésta resulte indescifrable, aunque por lo conservado en la superior (Figura 118a) se puede afirmar de forma contundente que el paralelo formal más claro lo encontramos, de nuevo, en Ibiza. Se trata de un escarabeo[264], de los clasificados por Boardman como orientalizantes, que debe fecharse en el s. V-IV a.C., en el que si bien la relación de las aves con el elemento vegetal es menos directa, la forma de representar éste parece, al menos en su remate, idéntica (Figura 118b). Lamentablemente, esta pieza no se conserva en la actualidad.

Este esquema del escarabeo de Ibiza obtendría sus prototipos o paralelos, si bien con diferencias notables en el animal representado, de otros dos escarabeos de diversa procedencia: *Tharros* (Cerdeña) y Kerch (Ucrania)[265], el primero con una pareja de mandriles y el segundo con dos Horus-halcones (Figura 118c-d). La "estructura" vegetal sustentante de estos escarabeos es, en lo fundamental, la misma, y es la que debió plasmar el orfebre en la M10. En ésta adquiere protagonismo la flor de loto, en diversas ramificaciones, y la voluta abierta, coronada con arcos o/y hojas, a la manera de una palmeta de cuenco, de las que surge la palmeta estilizada que aparece flanqueada por los animales, que se asientan en sendos tallos que provienen de ella. No se puede dejar de citar el conocido medallón de oro de la Tumba 4 de la necrópolis de Trayamar (Torre del Mar, Málaga, s. VII a.C.)[266] (Figura 118e), de iconografía más egiptizante si cabe, con una temática claramente cosmogónica, sustituyendo la palma por una montaña betílica y un disco solar. En este sentido, téngase en cuenta otro ejemplar gaditano, un colgante con escarabeo del s. VIII-VII a.C., que presenta, entre las dos aves, al Horus niño, y una inscripción fenicia en la parte

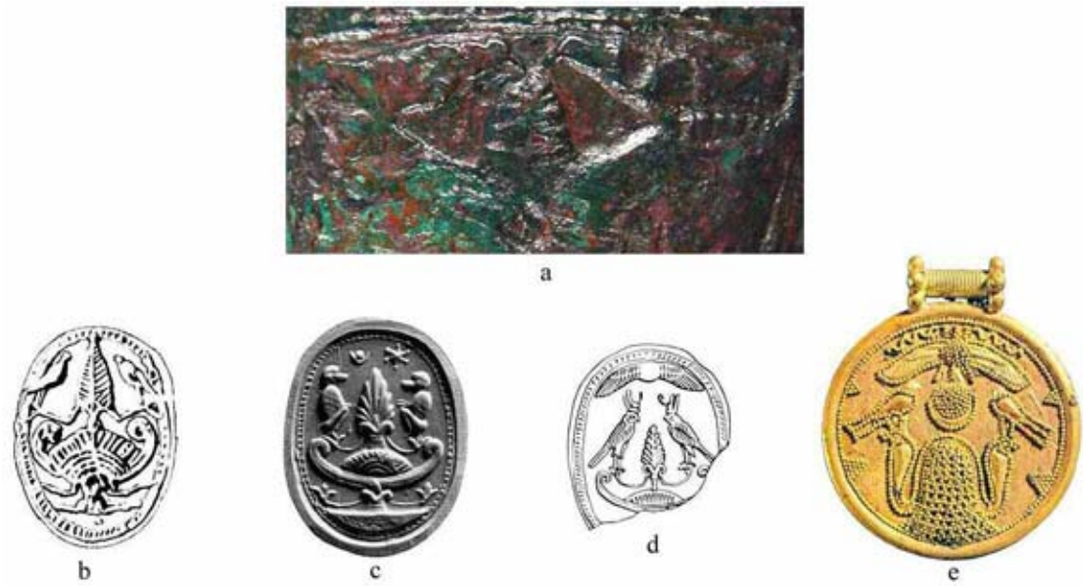


Figura 118. a. Detalle de M10 de la Tumba 100; b. escarabeo de Ibiza (Boardman, 1984, nº 58); c. escarabeo de *Tharros* (Boardman, 1987, fig. 4); d. escarabeo de Kerch (Boardman, 1987, pl. 57e); e. medallón de Trayamar (a partir de Niemeyer y Schubart, 1975, s.n.).

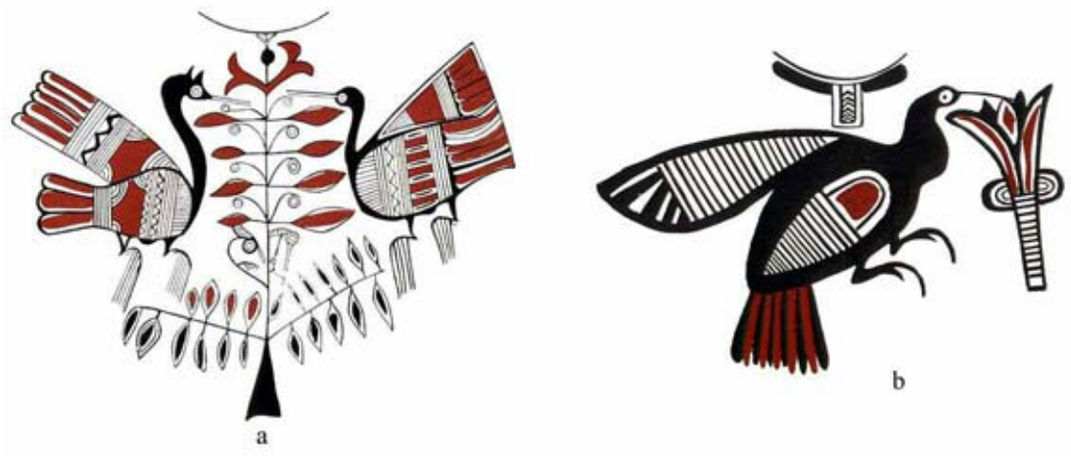


Figura 119. Pintura vascular chipriota *Bicroma* IV: a. Grupo XXVe; b. Grupo XXVf (Karageorghis y Des Gagniers, 1974, XXV.e.15 y f.5).

inferior[267]; esquema que se repite, básicamente, en otro escarabeo de Ibiza (Puig des Molins, s. V-IV a.C)[268].

La cerámica también será soporte para este tipo de representaciones. Las aves flanqueando o/y picando de un elemento vegetal central, a modo de Árbol sagrado, se localizan en la pintura vascular del Hierro chipriota[269]. Ciertamente, el grupo de las aves es muy numeroso en esta cerámica (Karageorghis y De Gagniers, 1974-79, groupe XXV), y dentro de éste destacan el que las asocia a motivos vegetales, en combinaciones de volutas, flores de loto y rosetones, o ramificaciones unitarias más estilizadas. En su mayor parte, corresponden a ejemplares de la clase *Bicroma* IV, aunque también se da algún caso perteneciente a la *White Painted* en sus diversos tipos. Y ello sirve tanto para los recipientes decorados con motivos de la pareja de aves que flanquean el elemento vegetal (Karageorghis y De Gagniers, 1974-79, groupe XXVe)[270] (Figura 119a), como para los que incluyen el tipo del ave en solitario ante dicho elemento, picando o no de él (Karageorghis y De Gagniers, 1974-79, groupe XXVf) (Figura 119b).

En un momento avanzado de la cultura ibérica, adoptando como soporte la pintura vascular, se reconoce la misma temática del ave en relación con la vegetación, en las dos variantes documentadas bastantes siglos atrás en la cerámica chipriota, aunque la relación directa entre estas producciones y las ibéricas se advierta más que quimérica. El caso más célebre, por su absoluta claridad, es el del *kalathos* del Cabezo de Alcalá (Azaila, Teruel, segunda mitad del s. II–s. I a.C.)[271] (Figura 120a). En este recipiente aparece un árbol de cuya base cuelgan dos volutas y de cuyo ramaje hace lo propio algún fruto, mientras que dispuestos en vertical lo flanquean una serie de cuatro pájaros. Podría tratarse de una reminiscencia del tipo iconográfico de los animales afrontados al Árbol de la Vida[272] presidiendo un espacio más amplio, un contexto de fecundidad en el que confluyen otros ani-

262 Sobre esta flor, *vid.* apartado A.

263 *Vid.* apartado B.1, Figura 71.

264 Vives, 1917, lám. XXV, 17; Blanco, 1956, [66, fig. 40]; Boardman, 1984, nº 58, 43-44.

265 Boardman, 1984, 83; *id.,* 1987, 102.

266 Culican, 1970, 33-34, fig. 2a; Niemeyer y Schubart, 1975, 137-141, nº 609, 162-167, taf. 54; Blázquez, 1975, 348-349, lám. 125b; Quillard, 1979, 68-69, pl. XXIV-5; Nicolini, 1990, 405-407 (con más bibliografía), pl. 105a-d; Martín Ruiz, 1995, fig. 182; Olmos, 1999, 19.2.1; Torres, 2002, 245, fig. IX.16.

267 Blázquez, 1975, 28, fig. 3; Nicolini, 1990, 382-383, pl. 93a-d; Perea, 1991a, 181.

268 Boardman, 1984, nº 41; Acquaro (coord.), 1988, 726, nº 836.

269 Sobre este asunto, recientemente: Blázquez, 1998-99, 109 ss.

270 En ocasiones el motivo vegetal se sustituye por otro abstracto

271 Cabré, 1931, fig. 5 y 6; *id.,* 1944, 70, fig. 56 y 57, lám. 34 y 35; Beltrán, 1976, 233 y 283; García y Bellido, 1980, 104-105, fig.158; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 44; Blázquez, 1998-99, 114; Olmos, 1999, 9.2.

272 *Vid.* apartado F.1.

Figura 120. *Kalathoi* con aves picando del elemento vegetal: a. Azaila; b. Cabecico del Tesoro (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 9.2 y 39.3).

males como ciervos, jabalíes y lobos, pero también peces y serpientes.

En la cerámica de Llíria, se localiza en más de un ejemplar perteneciente al s. II a.C. la representación de las aves afrontadas a un elemento vegetal. Un fragmento cerámico recuperado en el Departamento 39 de Sant Miquel[273] (Figura 121a) conserva la cabeza de un pájaro frente a una flor o planta terminada en volutas. Partiendo de lo ya apuntado en el *Corpus Vasorum Hispanorum* (Ballester *et alii*, 1954, 75), Blanco restituyó la escena de forma heráldica (Blanco, 1956, [73, fig. 47]), aunque no falta de licencias[274] (Figura 121b). El bucle o rizo que le cuelga por el cuello y el grosor de éste le ha hecho manifestarse a Blázquez (1998-99, 102-104) a favor de considerar a este animal como un grifo. Ciertamente, dicho bucle es un atributo claro de animales con pelo como los grifos, y su presencia sugiere una intrusión o reminiscencia orientalizante nada desdeñable[275], pero, sin embargo, la aceptación de la tesis de Blázquez exigiría obviar otra pieza del mismo yacimiento que deja claro que estamos ante aves. Se trata de una tinaja procedente del Departamento 21[276], en cuyo friso superior aparece una escena de doma de caballo, mientras que en el inferior, entre la hiedra, comparece de forma repetida el tipo de las aves afrontadas a un elemento vegetal, en este caso bastante estilizado (Figura 121c). Pues bien, si se fija la atención en la pareja de la izquierda del dibujo, se observará como a la primera figura, claramente un ave, le cuelga el mismo bucle que a la de la anterior pieza, mientras que la de su derecha presenta unos rasgos muy similares a aquella: véase esa banda de trazos verticales fijada en el cuello así como la forma de los ojos[277].

El afrontamiento de estos animales al elemento vegetal adquiere más que evidentes connotaciones divinas en una fragmentada tinajilla de la "tienda del alfarero" de La Alcudia (finales s. II a.C.)[278], en la que comparecen dos prótomos de ave enfrentadas a una roseta, una de ellas acompañada de la hoja de hiedra o zarzaparrilla (Figura 121e). De mayor purismo es la composición que se pintó sobre un fragmento cerámico, quizá perteneciente a un *oinochoe*, recuperado en las primeras intervenciones realizadas en el Tossal de la Cala (Benidorm, Alicante; s. II-mitad s. I a.C.)[279]. En esta pintura (Figura 121d) comparecen dos pájaros sobre un friso con motivos geométricos a base de líneas onduladas y sectores concéntricos, que se contraponen a un elemento vegetal reticulado *calatiforme* rematado por palmetas y volutas, recordando así vagamente al de Llíria. Asimismo, la roseta, situada detrás de una de las aves, vuelve a hacer acto de presencia.

Extremadamente importante para el estudio de este tipo iconográfico se advierte un lote de materiales por su difusión, longevidad y uniformidad. Se trata de las terracotas en forma de cabeza

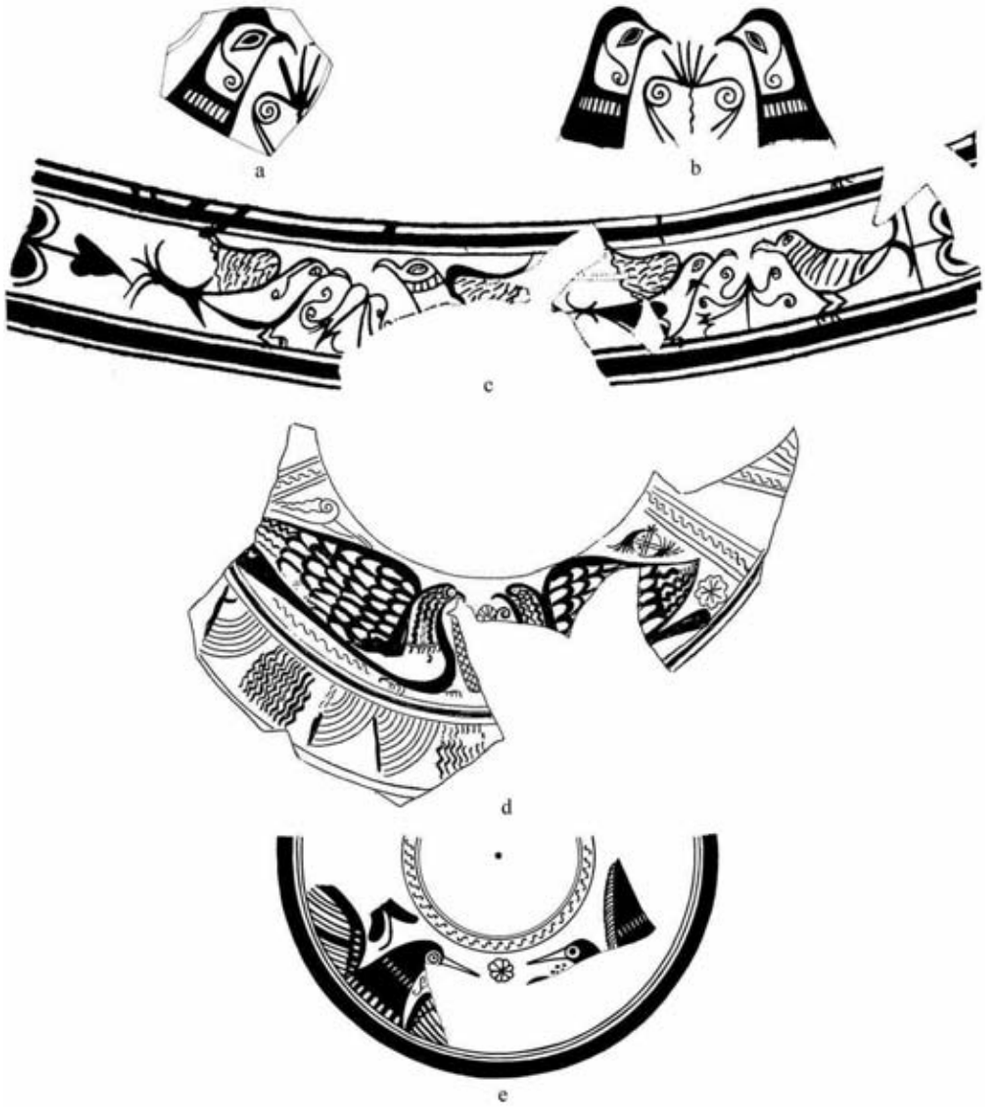


Figura 121. Parejas de aves afrontadas a elemento vegetal central en pintura vascular ibérica: a. fragmento del Dep. 39 de Llíria (Bonet, 1995, fig. 77, 30-D.39); b. restitución del anterior según Blanco (1956); c. friso interior de tinaja del Dep. 21 de Llíria (Ballester *et alii*, 1954, fig. 37); d. *oinochoe* del Tossal de la Cala (Nordström, 1968, fig. 2a); e. tinajilla de La Alcudia (Ramos Folqués, 1990, fig. 65.2).

femenina de inspiración helénica cuyas perforaciones trasera y superiores hicieron pensar en su uso como pebeteros o quemaperfumes, con origen en Sicilia y que se expanden por el Mediterráneo central y occidental, llegando a la Península y Baleares ya sea como producto de moldes importados o copias locales, afectando sobre todo a la zona ibérica de influencia púnica[280]. Su presencia en ambiente sacro y funerario, pero también en poblados, se prolonga desde el siglo IV hasta el II a.C., y lo hace mostrando unas constantes formales sin parangón, aunque no dejan de ser susceptibles de clasificaciones tipológicas, de las que interesa destacar aquí el tipo A de Muñoz (1963) y, de forma más concreta, el I de Pena (1990). En éste (Figura 122), el personaje femenino, ataviado con su velo y manto, muestra una

[273] Ballester *et alii*, 1954, 75, nº 10, lám. LXXI.10; Pericot, 1979, 183, fig. 279a; Bonet, 1995, 163, fig. 77-30-D. 39.

[274] Nótese la mayor cercanía del presunto arranque del pico del pájaro perdido en el original con respecto a la recreación de Blanco

[275] Como ya puso de manifiesto en su momento Vidal de Brandt (1975, 133-134).

[276] Ballester *et alii*, 1954, 52, nº 2, lám. LIV.2 ; Bonet, 1995, 142, fig. 66; Aranegui, 1997a, 64-65, fig. II.21.

[277] Todas estas figuras ya fueron catalogadas como aves en un primer momento (Ballester *et alii*, 1954, 116, nº 546-548), y así las consideró también Blanco (1956, [72-73]), aun destacando el motivo *grifoide* oriental del rizo.

[278] Ramos Folqués, 1990, fig. 65.2; Sala, 1992, E-104, fig. 29.2 y 70.1; Tortosa, 2004b, nº 45, 121, fig. 105 – Estilo I, Grupo B. Tipo 1, Subtipo 1, Variante 2–.

[279] Belda, 1953, 101, fig. 87; Nordström, 1968, 100, fig. 2a; *id.,* 1973, fig. 42.1; Tarradell, 1985, fig. 7; la cronología que hemos introducido se basa en la única información fiable procedente de una secuencia estratigráfica del yacimiento, en virtud de las excavaciones de Tarradell (1985, 115), y creemos que se ajusta bien en el entramado general de la pintura vascular del Sudeste.

[280] El tema ha sido objeto de recientes revisiones, destacando el trabajo general de Marín (2004) y el centrado en los ejemplares mur-

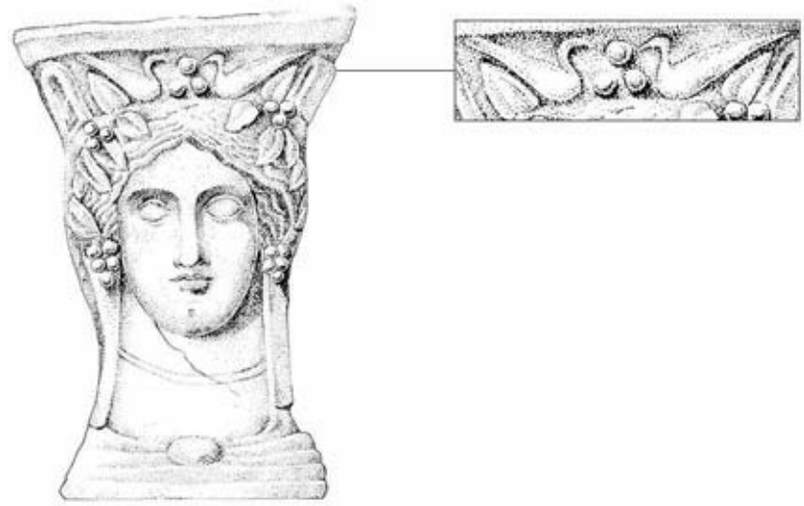


Figura 122. Terracota de Cabecico del Tesoro, mitad s. IV-s. III a.C. (García Cano y Page, 2004, a partir de 73).

decoración en el *kalathos* que la corona protagonizada por dos aves con forma de espiga afrontadas a unos frutos que podrían ser uvas aludiendo al contenido del recipiente y teniendo en cuenta que racimos de uva cuelgan de su cabello, pero que son lo suficientemente esquemáticos como para poder tener un carácter intencionadamente genérico.

Lo verdaderamente trascendente de estos exvotos[281] es su plasmación de una diosa mediterránea vinculada al universo agrario (en origen Deméter y Tanit), en la que el ibero debió ver a la suya propia[282]. Una divinidad femenina cuya faceta de fecundidad y fertilidad quedaba plasmada simbólicamente en la relación del ave y la vegetación en la orfebrería y glíptica orientalizantes y en la posterior pintura vascular, y que adquiere rostro en estas terracotas en virtud de imágenes prestadas, en las que el tema de los pájaros afrontados al elemento vegetal, más exclusivo y presente en la matriz M10 de Guardamar en un momento que coincide con el origen de la difusión de estas piezas, se esquematiza, estiliza y confunde con la propia esencia del mismo: la vegetación, de tal modo que las aves transmutan en espigas o viceversa, como sucede con la metamorfosis de un pájaro desde la hoja de hiedra en una tinaja del Departamento 41 de Llíria[283], o con el rostro y el citado elemento vegetal en el *kalathos* de Cabecico del Tesoro[284]. Qué mejor forma de plasmar el ideal cíclico y de regeneración.

En otro orden de cosas, el motivo aparentemente más sencillo pero igualmente a tener en cuenta del ave en singular picando de la planta, flor o fruto, se localiza una vez más en la producción vascu-

Figura 123. El ave y la adormidera en la pintura vascular ibérica: a. *kalathos* de La Serreta (AA.VV., 2000c, detalle de 217); b. crateriforme de El Tolmo de Minateda (Blánquez y Roldán, 1993, 53); c. tinaja de *Libisosa*.

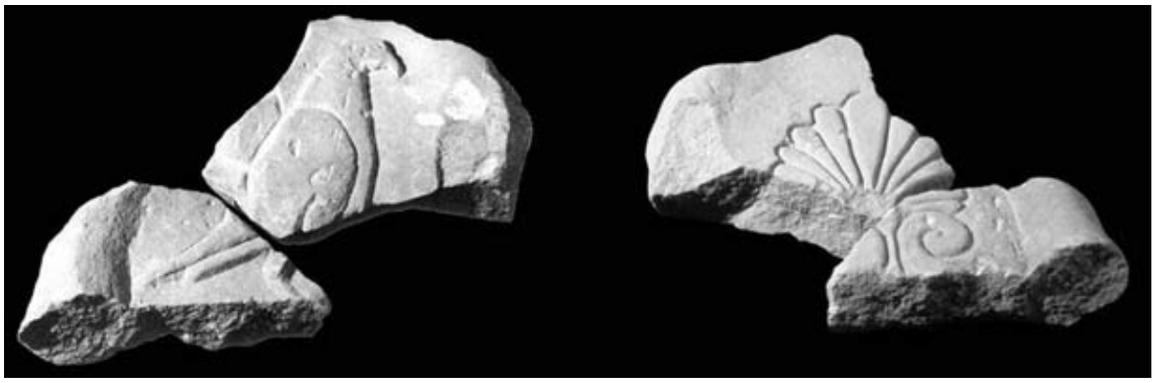


Figura 124. Anverso y reverso de placa caliza de Cabezo Lucero.

lar de la cultura ibérica. En el conocido y apenas mencionado *kalathos* de Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia, finales s. III– primera mitad s. II a.C.)[285] (Figura 120b), el ave, por triplicado y de forma seriada, pica de la vegetación sinuosa, que se encuentra en metamorfosis, partiendo de la hiedra[286]. De forma más sencilla se documenta en otro de esos "sombreros de copa" hallado en el Departamento F. 1 de La Serreta (Alcoy-Cocentaina-Penáguila, s. III-principios del II a.C.)[287] (Figura 123a), en el que el ave ocupa gran parte del espacio decorativo, y se encuentra picando del fruto de una adormidera inmersa en un ámbito dominado, asimismo, por la hiedra y que ha sido definido como un "jardín de la fecundidad"[288] (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 118).

Este tipo iconográfico se documenta en más de un ejemplar en la actual provincia de Albacete. En un excepcional vaso crateriforme procedente de la Tumba 43 de la necrópolis de El Tolmo de Minateda (Hellín, s. I a.C.)[289] (Figura 123b), el ave y la adormidera son los protagonistas absolutos de una de sus caras, mientras que la otra la ocupa un cérvido. En el yacimiento de *Libisosa* (Lezuza, Albacete), vuelve a hacer acto de presencia dicho motivo en una de las caras de una tinaja recuperada en el departamento 79 de la barriada artesanal, que ofrece un contexto arqueológico del primer cuarto del s. I a.C.[290] (Figura 123c). En ella el ave forma parte de un paisaje vegetal de proporciones gigantescas. La forma de representar la adormidera es la misma que en El Tolmo, mediante un círculo de color uniforme que sale

cianos de Cabecico del Tesoro (García Cano y Page, 2004: *vid.* 37-44 para un excelente repaso de la historiografía y bases para su estudio), y ha dado lugar a un encuentro exclusivo, que no es otro que el seminario celebrado en la Casa de Velázquez en 2004 bajo el nombre de *Imagen y culto en la Iberia prerromana. En torno a los llamados pebeteros en forma de cabeza femenina*, del que conviene subrayar la introducción realizada por M. J. Pena (Pena, e.p.).

281 Por esta función en un buen número de ejemplares se ha inclinado más Marín (2004, 319) recientemente.

282 Para una concepción indigenista ligada a lo agrario, *vid.* Olmos, 1996a, 9-12.

283 Ballester *et alii*, 1954, 48, nº 1, lám. L.1; Bonet, 1995, 23, 172, nº 15, fig. 83; Olmos, 2000a, 73-74, fig. 25.

284 *Vid.* figura 120b y 180.

285 Nicolini, 1973, 106; Pericot, 1979, fig. 31 y 32; Conde, 1990, 154 ss., fig. 6, nº 11; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 85; Olmos, 1996a, 8; Olmos, 1999, 39.3.1.

286 *Vid.* apartado F.4.

287 Nordström, 1968, 97-100, fig. 1; *id.,* 1973, pl. 20; Pericot, 1979, 142, fig. 196; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 118-119; Grau, 1996, 105-106, fig. 2.2 y 17.1; Izquierdo, 1997, 78, f. 7; Tortosa, 1997, 184; Olmos, 1999, 65.1.4; AA.VV., 2000c, 217; Grau, 2000, 202, fig. 3.3; *id.,* 2002, 74, fig. 16.7; Moneo, 2003, fig. IV.34.4.

288 El mismo que parece plasmarse en la decoración de la pátera *umbilicata* calena de barniz negro recuperada en el mismo yacimiento, de mediados del s. III a.C., en una composición vegetal, con aves picando de adormideras y erotes: Abad, 1983, 178-179, nº 4.1.1, fig. 2, 185 ss.; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 85, 39.1; Olmos, 1999, 39.1; AA.VV., 2000c, 215.

289 Abad, Gutiérrez y Sanz, 1993, fig. 3; Abad y Sanz, 1995, 73 ss., 81, fig. 1.2; Blánquez y Roldán, 1995, 52-53, nº 47a; Sanz, 1997, 50, 137 ss., fig. 20; Izquierdo, 1997, 75 y 78; Olmos, 1999, 39.3.3-65.1.5; AA.VV., 2004, 275; en un fragmento de *lebes* del mismo yacimiento y similar cronología el ave pica de un tallo terminado en espiral: Abad y Sanz, 1995, 73 ss., fig. 1.3; Sanz, 1997, fig. 54.424; Olmos, 1999, 39.3.4-65.1.6.

290 Sobre el barrio industrial oretano de *Libisosa*: Uroz Sáez y Márquez, 2002; Uroz Sáez, Poveda y Márquez, e. p.; Uroz Sáez, Poveda, Muñoz y Uroz Rodríguez, e.p.

de un tallo y en su extremo superior e inferior un característico brote[291], a lo que se une el motivo vegetal cercano con remate de tendencia triangular, (¿hiedra?). Se trata, en todo caso, de una exaltación de la fecundidad de la naturaleza, en la que la adormidera[292], por los efectos que provoca, en contacto con el ave remitiría a rituales de paso al más allá[293], y la hiedra[294], que no se marchita, a la perduración del ciclo vital, a la regeneración, en lo que hace hincapié el papel central que adquiere esta planta en la metamorfosis y *ánodos* (o epifanía) de la divinidad-naturaleza en la pintura de Cabecico del Tesoro.

Por último, no puede zanjarse este tema sin recordar la presencia en el mismo yacimiento de Cabezo Lucero de una placa de caliza fragmentada (CLI84Z6S46), conservada en el MARQ, en la que se pone de manifiesto la asociación de la paloma y la palmeta, al aparecer labradas en relieve una a cada lado de aquélla[295] (Figura 124). Dichos fragmentos fueron puestos en relación con otros tres (S34, S34 bis y S34 ter) con representaciones de bóvidos y otra palmeta, que habrían formado parte de un conjunto monumental más amplio y singular (Llobregat, 1993b, 80, lám. 56-58) y que sería contemporáneo a la "Tumba del orfebre".

D) Seres fantásticos

D.1.- El grifo

M9; M18a-b; M11 / M30; M23; M27; M28

Si existe un motivo que, junto al del Árbol de la Vida, se repite en las matrices de la Tumba del orfebre de Cabezo Lucero ése es el del grifo. Se trata del animal fantástico por excelencia, desde su temprana comparecencia en Egipto y Próximo Oriente, pasando por el mundo fenicio (Bisi, 1965), y llegando al universo clásico greco-romano (Delplace, 1980, 121 ss.). Conocido en diversas variantes iconográficas, su tipo esencial es el que lo presenta con cuerpo de león alado y cabeza de ave, aunque ésta puede ser también de león, con o sin cuernos.

Seguramente sea el orientalizante el momento histórico en el que el grifo se encuentra más presente en ámbito peninsular, tanto si se trata de materiales genuinamente fenicios como indígenas. En los marfiles andaluces del s. VII-VI a.C., estudiados a fondo en su momento por Mª E. Aubet[296], se registra un tipo de grifo con cabeza de ave y bucle[297], que Vidal de Brandt (1975, 141) englobó en el grupo estilístico sirio-micénico (Figura 125).

Siguiendo la estela fenicia peninsular, en la toréutica este animal fantástico aparece en un broche de cinturón hallado en Los Castillejos de Sanchorreja (Ávila, s. VII-VI a.C.), formando parte de un lote de bronces más amplio[298] (Figura 126). De éste se conserva sólo la placa calada hembra, en la que figura la mitad anterior del grifo, de rasgos muy esquemáticos, en el que no se ha marcado el rizo aunque sí un tocado en la cabeza, como aparece en algunos ejemplares fenicios (Bisi, 1965, fig. 15, nº 117). Dicho ser se encuentra

Figura 125. El grifo en los marfiles fenicios andaluces: a. Cruz del Negro; b. Bencarrón (según Vidal de Brandt, 1975, 141).

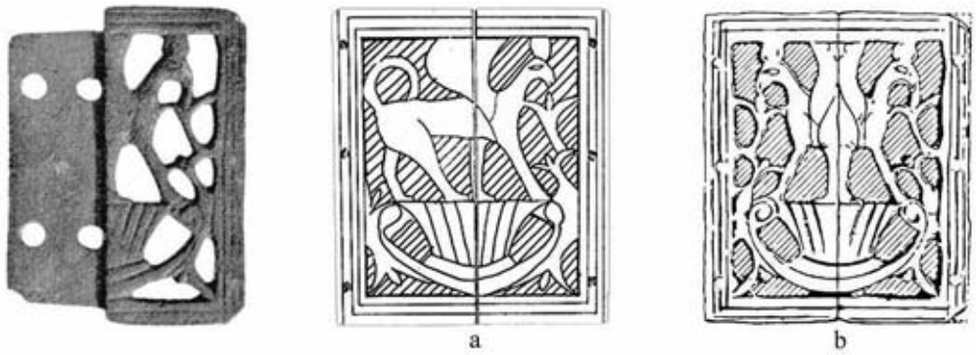


Figura 126. Placa de cinturón de Sanchorreja y restituciones hipotéticas: a. según Maluquer (1957); b. según García y Bellido (1960).

sobre una palmeta de cuenco[299], mientras que frente a él se desarrolla una ramificación terminada en tres flores de loto a modo de Árbol Sagrado[300].

Existen dos corrientes interpretativas a la hora de restituir la composición originaría que habría contenido el broche: por un lado está la más sencilla y coherente de Maluquer (1957, 242-249), que parte de la idea de lo que falta en la placa macho es la parte posterior del único grifo representado (Figura 126a), algo que ha defendido posteriormente Varela Gomes (1983, 207); mientras que, García y Bellido (1960, 58), influenciado por la composición geminada de la placa portuguesa de Azougada[301], reconstruye la escena de forma antitética, que concibe dos grifos simétricos con sus respectivos árboles unidos por el dorso y descansando en una única palmeta (Figura 126b), teoría aceptada por Blázquez (1975a, 90). Para ambos esquemas existen, en lo sustancial, paralelos en plaquitas de marfil de Nimrud del s. VIII a.C.[302] Lo que no debería llevar a debate es la errónea tesis (Vidal de Brandt, 1975, 102) que adjudica una función exclusivamente decorativa al grifo(-s) de la pieza, por más que se encontrase formando parte de un lote que se iba a amortizar, puesto que la elección de la iconografía que se incluye en un elemento de prestigio como éste debe conllevar necesariamente una intencionalidad concreta, más aún con el significado de fertilidad y poder inherente a la asociación del grifo y el elemento vegetal.

Como protector y/o generador de la vegetación aparece en la orfebrería de este mismo período, como en algunas placas áureas que integran el cinturón de Aliseda (Cáceres, s. VII-VI a.C.)[303]. Aquí el grifo, que Vidal de Brandt (1975, 66) relacionó tipológicamente con el de los marfiles, y que vuelve a aparecer en una dia-

291 Debe quedar abierta la posibilidad de que tanto este elemento como el prácticamente idéntico de El Tolmo sea una granada y no una adormidera, puesto que la diferencia iconográfica entre una y otra es mínima, como se ha comprobado en el trabajo conjunto que les dedicó Izquierdo (1997, 65 ss.).

292 La relación con el más allá no varía si se consideran granadas los frutos representados en ambas cerámicas: Izquierdo, 1997, 94.

293 Recuérdese que la "Dama entronizada" de La Alcudia (s. V-IV a.C.) lleva esta planta en su mano derecha. Sobre el hallazgo: Ramos Folqués, 1950, 354; *id.,* 1955, 105; recientemente: Ramos Molina, 1999, 203-206; *id.,* 2000, 35-36; Ramos y Ramos, 2004, 139-140.

294 La hiedra (o zarzaparrilla) y el ave aparecen muy íntimamente ligadas en la cerámica de Elche, Archena y El Monastil, como elemento que surge entre la cabeza y el ala (Poveda y Uroz Rodríguez, e. p.)

295 Llobregat, 1993b, 80, lám. 9-10, 54-55; Castelo, 1995a, 212, fig. 66f-g; *id.,* 1995b, 168; Izquierdo, 2000, 145, fig. 64, lám. 45, y 475, nº 14.

296 Aubet, 1979; *id.,* 1980; *id.,* 1981-82.

297 Obsérvese la recopilación reciente que de ellos hace Le Meaux (2003, fig. 1) a partir de los dibujos de Aubet.

298 Maluquer, 1957, 242-249, lám. IV; García y Bellido, 1960, 57-58, fig. 25-26; *id.,* 1969, 167-168, fig. 6; Blázquez, 1975a, 89-90, lám. 23d; Vidal de Brandt, 1975, 97-105, lám. III.2; Varela Gomes, 1983, 207; recientemente: Jiménez Ávila, 2002, 349-350; *id.,* 2003, 238.

299 En relación con este motivo vegetal típicamente fenicio: González Prats, 1976-78, 353-354; *vid.* además apartado A.

300 *Vid.* apartado A y F.1.

301 García y Bellido, 1960, 57, fig. 27; Blázquez, 1975a, 91, fig. 33; Varela Gomes, 1983, 206-207, lám. IVa.

302 Recogidos de forma muy oportuna por Jiménez Ávila (2003, fig. 13.1-2). Para mayor información sobre estas piezas: Acquaro (coord.), 1988, nº 86 y 97.

303 *Vid.* la bibliografía de la pieza en apartado F.2.

Figura 127. Detalle del cinturón áureo de Aliseda (Olmos, 1999, detalle de 28.3.).

dema del mismo lugar[304], se encuentra, placa tras placa, en procesión hacia la derecha, sobre una línea de la que nacen hacia abajo tres flores de loto (Figura 127). Asociación que, por el soporte y como en el ejemplo anterior, debiera incidir en la idea del poder del aristócrata. Similar actitud y entorno presentan los de la gargantilla portuguesa de Sines (s. VII-VI a.C.)[305], aunque existan algunas dudas en torno a la identidad de los seres fantásticos (Le Meaux, 2003, 186).

En *procesión vegetal* también se encuentran estos animales fantásticos en uno de los conjuntos más importantes de la cerámica hispana orientalizante, con una estrecha relación con la fertilidad. Se trata de los recipientes *pithoides* de Carmona (Sevilla, finales del s. VII–principios del s. VI a.C.)[306], encontrados, como ya se comentó en al apartado A, en un contexto cultual. La decoración polícroma de uno de ellos (Figura 128) muestra a cuatro grifos en hilera hacia la izquierda, estilizados, claramente con cabeza de pájaro, y ataviados con faldellín. Los tallos con flores y capullos de loto inundan la escena, y de estos pica uno de los grifos, repitiendo la acción tan propia de las aves, como se ha podido comprobar en el apartado anterior. Una asociación, la del grifo y el loto, que encuentra su máxima expresión en el Bronce Candela 1 de Crevillente[307] (González Prats, 1989, 417), ya que en esta pieza es la propia cola del animal la que se halla rematada por dicha flor.

En la cultura ibérica el número de apariciones del grifo se reduce de forma ostensible, aunque se deba considerar algo más que una mera reminiscencia orientalizante, con un significado e intención específicos. Ausente en la orfebrería propiamente ibérica contemporánea a las matrices[308], este animal fantástico se ha querido ver (Ramos Fernández, 1996b,

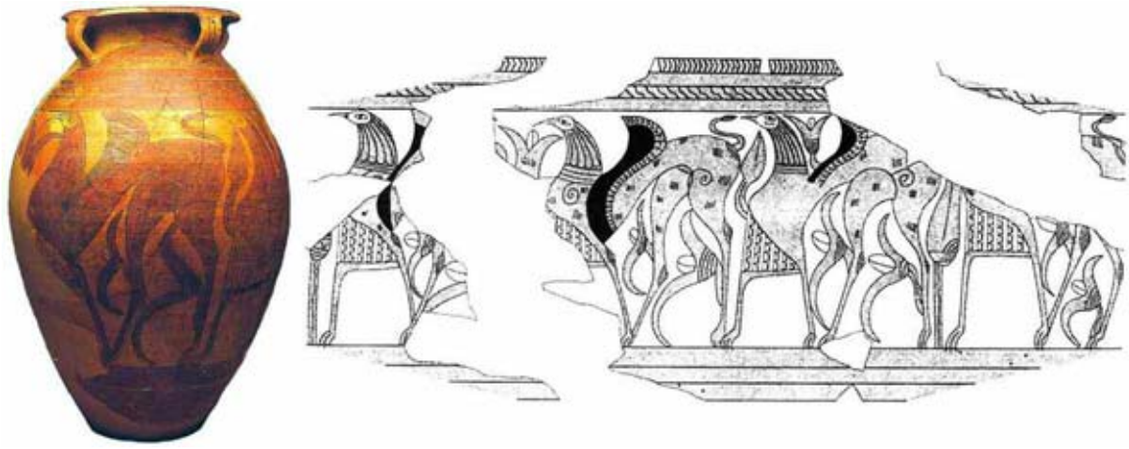


Figura 128. *Pithos* de Carmona (AA.VV., 1998, 234, nº 7) y desarrollo de su decoración (según Belén *et alii*, 1997).

313-318), en un momento tardío, en la pintura vascular ilicitana del s. II-I a.C. Bien es cierto que algún ejemplar puede interpretarse en este sentido, como el del *kalathos*[309] que presenta un prótomo alado[310] del que parece surgir la vegetación y frente al que brota una roseta, símbolo de la divinidad femenina (Figura 129a); y que, además, R. Ramos aporta argumentos interesantes para la identificación como grifo de un ser que no presenta pico sino un hocico dentado, como sucede con la cabeza escultórica de Cabezo Lucero[311]. Asimismo, en la línea del ejemplar de La Alcudia debe entenderse lo representado en una jarra del *oppidum* de El Monastil (Elda, Alicante; Poveda y Uroz Rodríguez, e. p.), de composición (Figura 129b) y cronología similares. La diferencia más destacable de este prótomo alado de orejas erizadas[312], cuyo plumaje es si cabe más evidente, con respecto al anterior, estriba en el elemento vegetal que se desarrolla frente a él, que en este caso podría constituir una reminiscencia del Árbol Sagrado o de la Vida. Dicha asociación, anacronismos aparte, no puede más que considerarse en la mejor tradición del orientalizante, y constituye un *unicum* en el panorama de la pintura vascular ibérica.

Ciertamente, un híbrido entre lobo y ave, con preeminencia del primero, no responde, siendo puristas, a la definición-tipo de "grifo", si bien esto último ya estuvo sujeto a variaciones desde su origen oriental, como ya ha quedado comentado. De todos modos, T. Tortosa (2003b, 300) prefiere el calificativo de "lobo alado" en referencia a estos seres híbridos de La Alcudia. Me pregunto si no se le estará dando en estas cerámicas un carácter *grifoide* al *carnassier*, del mismo modo que ocurría con las aves con rizo de Llíria[313], en aras de remarcar el carácter mítico del personaje en el ámbito del "Círculo de Elche", un personaje formado por la combinación de los dos animales más importantes de la pintura vascular ilicitana: el ave y el lobo.

Es el terreno de la escultura el que más registro ha aportado en relación al grifo,

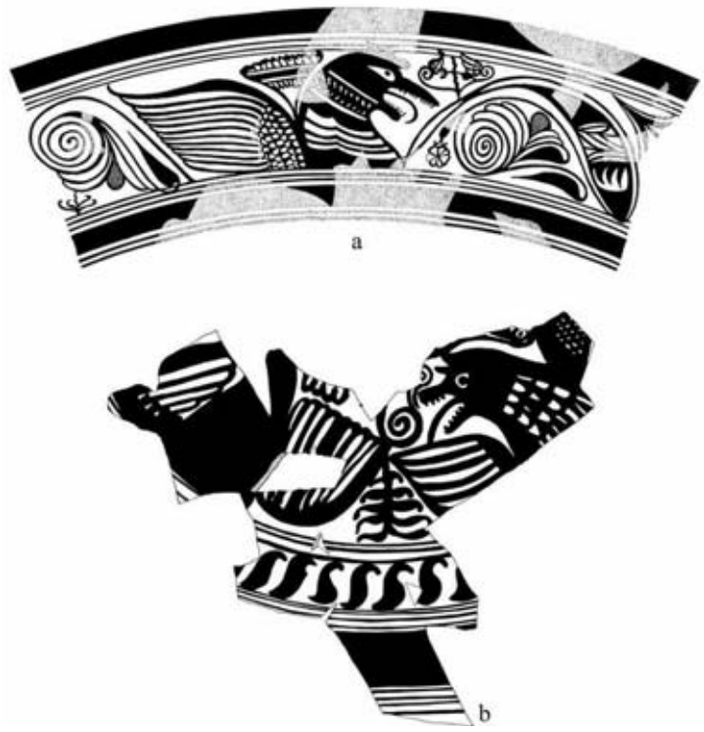


Figura 129. El *carnassier* alado en la pintura vascular ibérica: a. *kalathos* de La Alcudia (Ramos Fernández, 1996b, 317); b. jarra de El Monastil (dibujo: Museo Arqueológico Municipal de Elda).

correspondiente al Ibérico Antiguo e inicios del Pleno, en ambiente sacro y funeraria

304 *Vid.* apartado F.1.

305 Da Costa, 1966, 529, fig. 2; García y Bellido, 1970, 25-28, fig. 23; Blázquez, 1975a, 281-282, fig. 12, lám. 104a; Vidal de Brandt, 1975, 76 ss., lám. V; Nicolini, 1990, 452-453, nº 213, pl. 138b.

306 Belén *et alii*, 1997, 145-151, fig. 33-34; AA.VV., 1998, 234, nº 7; Olmos, 1999, 27.1.2.a; AA.VV., 2000b, 276, nº 114; Torres, 2002, 306, fig. XII.17.2, XIV.5; para sus prototipos fenicios, *vid.* Blázquez, 1998-99, 93-96; un repaso actualizado de las apariciones del grifo en la cerámica orientalizante se encuentra en Le Meaux, 2003, 186-187, fig. 13.

307 *Vid.* apartado F.1.

308 Vidal de Brandt, 1975, 63-84; Nicolini, 1994, 366.

309 "Estilo I Tipo 3" de Tortosa (2004b, nº 83, 141-142, figs. 75 y 115).

310 Parecida representación es la que se pintó en una tinaja de Archena conservada en el Museu d'Arqueologia de Catalunya de Barcelona, prácticamente olvidada por la investigación: Paris, 1907, 76 ss., fig. 1.2 y 2; García y Bellido, 1947, 266-267, fig. 312; Camón Aznar, 1954, 790, fig. 799(b); Tarradell, 1968, 189, fig. 118; Nicolini, 1973, 108-109, fig. 92; Pericot, 1979, fig. 97. La tipología del vaso encajaría en el Grupo A, Tipo 3, Subtipo 6 y Estilo I de Tortosa, del que recoge dos ejemplares en La Alcudia (Tortosa, 2004b, nº 19-20, fig. 54-55 y 94-95), pero no cita como paralelo esta pieza de Archena y sí en cambio una del Tossal de Manises. Sobre el *carnassier* alado, de forma monográfica: Uroz Rodríguez, e.p.

311 *Vid.* capítulo 2.2.2.; figura 8.

312 Las mismas que luce el otro animal, esta vez de cuerpo entero, que Ramos Fernández (1996b, 316) consideró como grifo, y que parecen vislumbrarse, de todos modos, en el prótomo ilicitano ya comentado.

313 *Vid.* apartado C.4.

Figura 130. Cabeza de grifo de Redován (AA.VV., 1998, 293, nº 184).

rario. El fragmento más clásico, por su temprana aparición a finales del siglo XIX, lo constituye la cabeza de caliza conservada en el MAN procedente de Redován (Alicante, finales del s. VI–principios del V a.C.)[314]. El animal debió tener el pico muy abierto en origen, y aunque en una visión frontal no se aprecie (Figura 130), le cuelga el bucle por la cara y tiene la cresta bien marcada. El ejemplar fue definido tipológicamente por Vidal de Brandt (1975, 124) como de estilo griego, pese a que el elemento más interesante de la pieza, la palmeta que tiene en la frente y que vuelve a relacionar al grifo con el elemento vegetal, sea de tipo oriental. Digno de mención es, asimismo, el orificio que tiene junto a dicha palmeta, en el que iría fijada una protuberancia, tal vez otro elemento vegetal. Como protector de la vegetación destaca, sin duda, uno de los grifos del conjunto escultórico de Porcuna, tratado en el apartado dedicado a la serpiente[315]. Éste, volviendo la cabeza amenazante, en la que se observa cresta y

Figura 131. Cabeza de grifo de La Alcudia (Ramos y Ramos, 2004, 142).

rasgos *leoninos*, protege con sus garras la palmeta, quizá como metáfora de la imposición del oligarca y el mantenimiento de su poder, del que el animal fantástico es protector, tal y como quedará plasmado tres o cuatro siglos después en la pintura de El Monastil.

El segundo célebre ejemplar alicantino es el de La Alcudia (finales s. V–principios IV a.C.)[316]. A esta escultura caliza le falta el pico, pero la cresta aún se hace patente, así como el arranque de las alas, por lo que más que la cabeza lo que se ha conservado del original es el prótomo del grifo (Figura 131), que Vidal de Brandt (1975, 127) incluyó en el estilo griego al igual que el anterior. Su actitud es de alerta, con las orejas erizadas y los ojos bien abiertos. De la escultura ilicitana resulta especialmente interesante la especulación sobre su uso, ubicación y funcionalidad originarios. Recuperada junto a otras piezas bajo el empedrado frente al templo[317], habría formado parte de un monumento de culto dinástico, desarrollado en diversas zonas de la ciudad, y no ya tanto de un culto estrictamente funerario o vinculado al templo, tal y como se desprende de una última revisión del conjunto (Ramos y Ramos, 2004, 144), quizá con el mismo valor espacial que los que flanquean el monumento heroico de El Pajarillo[318].

Pero el grifo también puede encontrarse en contexto funerario directo, con un claro carácter de protector del ibero difunto. Dejando a un lado la producción cerámica ática usada en los enterramientos ibéricos (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 75-76) y ciñéndonos a la factoría ibérica, tal vez sea la urna de caliza pintada de la necrópolis de Túgugi (Galera, Granada, primer cuarto del s. IV a.C.)[319] la pieza más representativa al respecto. Hallada en la tumba de cámara nº 76, este contenedor de los restos del difunto presentaba en una de sus caras (Figura 132) a un grifo amenazante entre motivos de grecas, rosetas y hiedra (símbolos de la divinidad y la regeneración). El grifo luce una dentadura, como debió hacerlo en su momento el

Figura 132. Urna cineraria de Galera (García y Bellido, 1980, fig. 130).

ejemplar escultórico de Cabezo Lucero, de similar función protectora funeraria, y como quedaba de manifiesto en los seres híbridos alados de la cerámica ilicitana. La cara principal de la urna posiblemente representaba al difunto arrodillado –hoy desaparecido– ante la diosa, mientras que la tapadera mostraría a un felino recostado en bulto redondo.

Aventurar reflexiones sobre el estilo de los grifos de las matrices de la Tumba 100 no es tarea fácil. Los que aparecen en M9 y M18b merecen un apartado aparte por la composición que forman[320], pero sus detalles físicos son inapreciables. Aún más imperceptibles son los de la hilera o procesión de M18a, considerables como grifos, si bien su adscripción más genérica sólo permite definirlos como "animales alados" en posiciones diversas. En cambio, los rasgos del grifo de la zoomaquia (M11-30) son bien visibles. De éste, debe destacarse la presencia del bucle sobre la cara, un elemento que aparece en la plástica ibérica con anterioridad al s. IV a.C. (Molinos *et alii*, 1998, 324), así como su cresta, y la ausencia de penacho en detrimento de una orejas erizadas hacia atrás. Además, el rostro en su conjunto muestra un arcaísmo que bien parece inspirarse en prototipos neohititas del estilo llamado por Akurgal *hitita arameizante*, fechados en torno al 700 a.C.[321] (Figura 133).

Con respecto a las matrices de lo que parecen medallones, si bien los grifos enfrentados de M27 parecen tener rizo, los de M23-28 resultan más esquemáticos, sobre todo los de esta última (Figura 134). Todos ellos tienen algo en común, no obstante, aparte de lo evidente (soporte y contexto vegetal), y es su carácter de *prótomos* alados (Vidal de Brandt, 1975, 85

314 Engel, 1896, 222; Paris, 1904, 130, fig. 98-99; García y Bellido, 1943b, 145-146, fig. 119, lám. XL-XLI; Blanco, 1960a, 36-37, fig. 38; Llobregat, 1966, [89-90]; Vidal de Brandt, 1975, 123-125, lám. IV.1-2; Delplace, 1980, 179; Chapa, 1980a, 220-223, fig. 4.25; *id.,* 1985, 52, nº 1, 225, lám. VII; *id.,* 1986, 121, nº 217, fig. 9.1, 211-212, 215-216; AA.VV., 1998, 293, nº 184; León, 1998, 55, nº 2; Olmos, 1999, 47.1.4; Ramos Molina, 2000, 63; AA.VV., 2000, 441, nº 248.

315 *Vid.* figura 116b.

316 Ramos Folqués, 1950, 357-358, fig. 2; *id.,* 1955, lám. II; Llobregat, 1966, [88]; *id.,* 1972, 154, nº 33; Ramos Fernández, 1975, lám. XL, fig. 5; Vidal de Brandt, 1975, 125-127, lám. IV.3; García y Bellido, 1980, 67, fig. 76; Chapa, 1980a, 166-168, fig. 4.11.4, lám. VIII.2; *id.,* 1985, 44, nº 1, 226; *id.,* 1986, 120-121, nº 216, fig. 4.2, 212 ss.; AA.VV., 1998, 236, nº 11; León, 1998, 57, nº 8; Olmos, 1999, 47.1.3; Ramos Molina, 2000, 61-62; Ramos y Ramos, 2004, 142.

317 Sobre el templo de La Alcudia *vid.* capítulo 2.1; figura 4a.

318 *Vid.* apartado F.1.

319 Cabré y Motos, 1920, 40-41; García y Bellido, 1945, 252-254, fig. 5-7; Schüle y Pellicer, 1963, 42-43; Vidal de Brandt, 1975, 119-123; García y Bellido, 1980, 91-92, fig. 129-130; Almagro Gorbea, 1982; Olmos, 1982; Cabrera y Griñó, 1986, 195, fig. 76; Olmos, 1989a, 290-291; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 75, 31.2; Sánchez Fernández, 1996; AA.VV., 1998, 296-297, nº 194; Olmos, 1999, 31.2.2; Chapa, 2004.

320 *Vid.* apartado F.1.

321 Nótense los de los relieves ortostáticos de Ankara: Akurgal, 1969, 77, fig. 16-17; Bittel, 1983, 294, tav. 337.

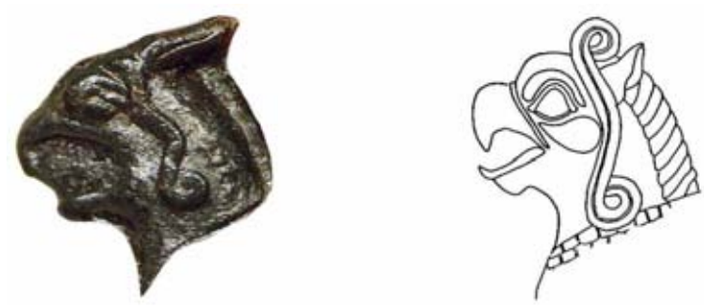


Figura 133. Detalle de M11 de la Tumba 100 junto a dibujo de un relieve de Ankara (según Akurgal, 1969, fig. 17).

ss.). En uno de ellos, el M28, podrían formar parte de esa vegetación dos hojas de hiedra, con el consiguiente simbolismo de resurrección-regeneración que ello conlleva, que flanquean además un más que probable *uraeus*.

Estos grifos están reproduciendo una relación con la naturaleza, de la que surgen o la que crece a partir de éstos, ya patente desde el orientalizante. En una visión espacial deudora de Ruiz y Sánchez (2003), estas matrices-medallones podrían representar el territorio mítico aristocrático que el héroe había conquistado en M11-30[322]. Y digo "había" puesto que, como ha sugerido Chapa (2003, 108) a propósito de la escultura de Porcuna, el estilo decididamente arcaizante, "salvaje" (Ruiz y Sánchez, 2003, 143), del grifo que es vencido por el héroe-dios podría estar evocando un pasado mitificado, en contraposición a los seres fantásticos "civilizados" envueltos en naturaleza de los medallones, erigidos en un momento posterior como guardianes del espacio y protectores del poder aristocrático.

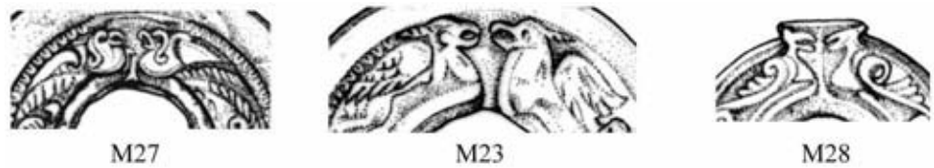


Figura 134. Detalle de matrices circulares de la Tumba 100 (según dibujos de Sánchez de Prado para el MARQ).

D.2.- La esfinge

M11 / M30

La esfinge es, como el grifo, uno de los seres fantásticos más universales. En líneas generales, se compone de un cuerpo de león alado y cara humana masculina o femenina, pudiendo llevar un tocado sobre la cabeza. Su gestación debió tener lugar en Egipto, donde ésta, en principio masculina, se erige como guardiana del reino de los muertos (Dessenne, 1957, 175-176) y como símbolo del faraón triunfante sobre el enemigo (Chapa, 1980b, 322). Pero es en el ámbito sirio donde se genera la reelaboración del tipo que experimentará una notable difusión. En el campo iconográfico, y con especial interés para el análisis de las matrices "gemelas" de Cabezo Lucero, además de las alas, es el arte sirio el que dota a la esfinge de una cola en forma de S y simplifica el *uraeus*, la serpiente frontal, en una línea sinuosa (Chapa, 1980b, 323). En su difusión por el mundo fenicio[323], la esfinge, con tocado egiptizante, adopta las funciones de protección del Árbol Sagrado (Gubel, 1992, 422) y del trono (Sophocleous, 1985, 108-110), mientras que en su versión griega, aparece más vinculada al mundo funerario, evolucionando desde un enfoque maléfico difuso y legendario hasta convertirse en protectora de los difuntos, coronando pilares-estela (Lacroix, 1982, 78).

Figura 135. La esfinge y el Árbol Sagrado: a. terracota de Ibiza (Bisi, 1988, 347); b. marfil de Nimrud (Gubel, 1992, pl. Xb); c. marfil de Salamina (Karageorghis, 2002, fig. 345).

La función, llamémosle oriental, de la esfinge como protectora del Árbol Sagrado se manifiesta con notable evidencia en una placa de terracota feno-púnica de Ibiza (*ca.* s. VI a.C.), seguramente procedente de Puig des Molins y conservada en el MAN[324] (Figura 135a). La esfinge porta en la cabeza la doble corona, del Alto y Bajo Egipto, que se asienta sobre una peluca o un *klaft*. Del árbol sobre el que la esfinge apoya sus patas delanteras se ve sólo la mitad, aunque es suficiente para afirmar que se compone de dos palmetas superpuestas terminadas en volutas, y que de él brotan flores de loto o de papiro, en la línea de los representados en los marfiles y broches de cinturón peninsulares[325]. Esta representación de la esfinge como protectora del árbol se conoce, sobre todo, por los marfiles fenicios, como el de la habitación SW-7 de Nimrud (Iraq, s. VIII a.C.)[326] (Figura 135b). A este respecto aún resulta más sugerente el conocido marfil que decoraba el trono 5 de la tumba real 79 de Salamina (s. VII a.C.)[327], en el que se conjugan la función protectora del Árbol de la Vida, según figura en la composición (Figura 135c), con el carácter de símbolo de la realeza, de protectora del trono del que dicha composición formaba parte.

La esfinge se documenta, asimismo, en los marfiles de ámbito hispano de los ss. VII-VI a.C. En un peine de El Acebuchal (Sevilla)[328] se representa al animal alado de pie, con peluca o *klaft*, de nuevo, junto al elemento vegetal, esta vez con la forma de una palmeta situada detrás de éste (Figura 136a). En otro peine, esta vez de Cruz del Negro (Carmona, Sevilla)[329], la esfinge aparece recostada (Figura 136b): presenta las alas plegadas, pectoral y *klaft*[330]. Sobre ella se posa un ave y cercana a su cabeza surge una flor de loto[331], coincidiendo con la parte trasera del cáprido que se encuentra delante. En mi

322 *Vid.* apartado F.2.

323 *Vid.*, recientemente, Scandone, 1995, 525 ss.

324 Vives, 1917, lám. LIII,1; Blázquez, 1956, 217-228; M. J. Almagro Gorbea, 1980, 269-270, lám. CXCIX; Bisi, 1988, 347, nº 808; M. J. Almagro Gorbea, 1994, 20, lám. 3.5.

325 *Vid.* apartado A.

326 Barnett, 1975; Gubel, 1992, pl. Xb; Jiménez Ávila, 2002, 253, *id.*, 2003, 233, fig. 6.

327 Karageorghis, 1973-74; *id.*, 1988, 158; *id.*, 2002, 163.

328 Aubet, 1980, 13-14, A.1, lám. Ib.

329 Aubet, 1979, 22, CN.5, fig. 2, lám. IIIa.

330 Esta esfinge recostada recuerda, aislada de la escena, a la de otros ejemplares ebúrneos de Ibiza, Cádiz y Ullastret: Aubet, 1973, 59-68; D'Angelo, 2000, 1511-1517.

331 En relación con el elemento vegetal en estos contextos, *vid.* Shefton, 1989, 97 ss.

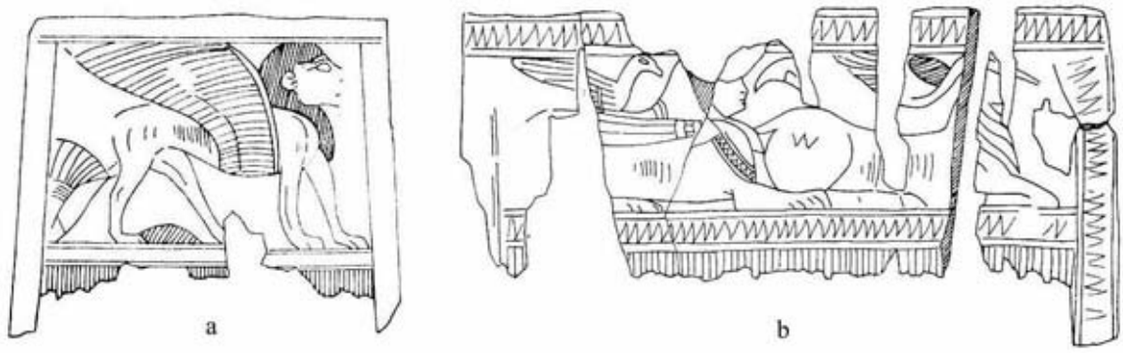


Figura 136. Peines fenicios del Bajo Guadalquivir: a. El Acebuchal (Aubet, 1980, fig. 1); b. Cruz del Negro (Aubet, 1979, fig. 2.5).

opinión, debería superarse la tesis de Blanco (1960a, 18), aceptada por Blázquez (1975a, 156) y, con matices, por Aubet[332] (1971, 150, n. 505), que concibe a estas esfinges de los marfiles andaluces como "simples fieras" dentro de un entramado de animales salvajes, que habrían sufrido un proceso de desnaturalización en su paso de un mundo *oriental* a otro *orientalizante*, desembocando en un mero elemento decorativo. Asimismo, no se debe olvidar la importantísima función que tuvieron estos marfiles como agentes difusores de iconografía, y que ya se encargó de revalorizar la propia Aubet (1971, 21, n. 121).

Sin abandonar los materiales orientales de ámbito hispano, ya sean generados por mano foránea o indígena, se hace necesario realizar una parada en la producción toréutica. En ésta se engloba la compleja bandeja de El Gandul[333], y brilla con luz propia la conocida esfinge procedente de la necrópolis de Los Higuerones (Cástulo, Jaén, s. VII a.C.)[334]. Apareció asociada a un timiaterio, y Jiménez Ávila (2002, 261) la considera, como al torito de Cerro del Prado[335], un asa de un cofre, de cuyo contenido habría que considerarla guardiana. De ella concierne aquí destacar su modélico tipo fenicio u oriental: como se ha visto en ejemplares anteriores, ostenta la doble corona egipcia, que se asienta sobre un *klaft*, quizá luce un pectoral *usekh*, las alas surgen a partir del antebrazo, como marcan los cánones fenicios (Chapa, 1980b, 325, 328) y la cola dibuja una característica S (Figura 137).

La policromía de la cerámica orientalizante no permanece al margen de las representaciones de esfinges[336]. En fechas que colindan con el horizonte ibérico, este ser fantástico aparece formando parte del programa iconográfico[337] plasmado en un conjunto de urnas del Museo de Cabra (Córdoba). Aquí se encuentra compartiendo un friso en metopas con leones alados frente a motivos vegetales. Conviene resaltar que la diferencia más significativa entre los cuerpos de uno y otro se encuentra en la forma del rabo: en los "leones" entre las piernas, y en la esfinge en forma de S (Figura 138a). Blánquez (2003, 217) considera el conjunto de la 2ª mitad del s. VI a.C. o algo posterior. Una cronología que podría valer para otro de estos vasos *à chardon*, el hallado fuera de contexto en Mengíbar (Jaén)[338]. Este último contiene una composición muy peculiar y cargada

Figura 137. Esfinge de bronce de Cástulo (AA.VV., 1998, 32).

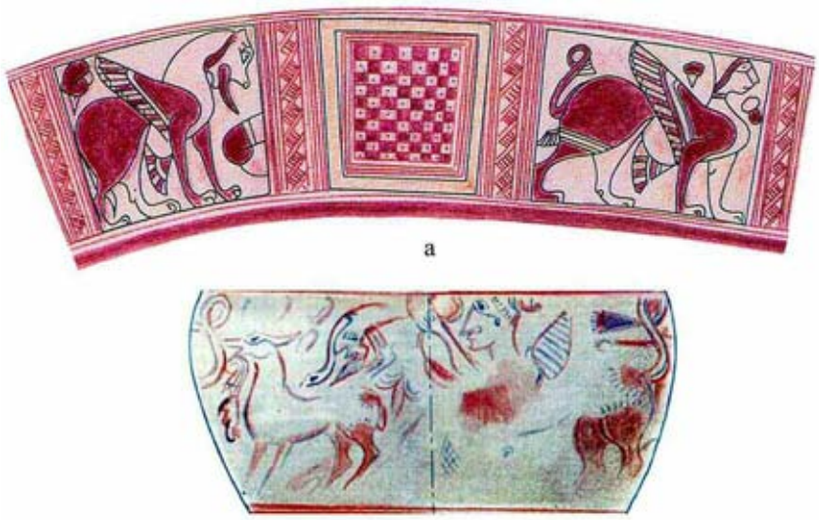


Figura 138. Pintura vascular orientalizante: a. Cabra (Blánquez, 2003, detalle de fig. 4); b. Mengíbar (Pachón, Carrasco y Aníbal, 1989, fig. 3).

de simbolismo, cuyo significado último se nos escapa, que muestra una procesión hacia la izquierda en la que la esfinge, de nuevo con la cola en forma de S, levanta un brazo humano para realizar una libación; frente a ésta, un buitre ataca a un cervatillo (Figura 138b).

Para dar por finalizado el repaso al registro material oriental, y enlazando al mismo tiempo con el período ibérico, sirva recordar la célebre "Dama de Galera", considerada una obra fenicia del s. VII a.C., pero aparecida en la Tumba 20 de la necrópolis de Tútugi, fechada en el tercer cuarto del s. V a.C.[339] (Figura 139). En esta figurilla de alabastro, que no alcanza los 20 cm de altura, las esfinges que flanquean el trono de la divinidad siguen el modelo sirio-fenicio (doble corona, forma y disposición del ala) ya constatado claramente en el bronce de Cástulo. Se registra aquí de forma clara la relación con la divinidad femenina de la esfinge. Una "Astarté" (Bonnet, 1996, 131-132) que Marín (1987, 61-62) vinculó más con la nutrición que con la fecundidad, a la manera de una *dea nutrix* de cuyos pechos, provistos de sendos orificios al igual que la cabeza, manaría leche hacia la bandeja, en el desarrollo de un ritual de libación. Sin embargo, según otra interpretación (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 72) de sus pechos podría brotar perfume, teniendo en cuenta los frascos de este líquido recuperados en el enterramiento, decantándose más por la vertiente de fecundidad de la diosa. Interpretación que ha sido matizada recientemente revalorizando el papel de la leche (Olmos, 2000-2001, 358). Pese a su antigüedad, la estatuilla-instrumento seguía teniendo vigencia simbólica para el noble ibero que se enterró con ella en el s. V a.C., aunque no podemos llegar a calcular hasta que punto ésta mantuvo su significado religioso original[340], si bien representó con seguridad más que un mero objeto de prestigio para la élite.

332 Esta autora se basa, ante todo, en el hecho de que estos seres fantásticos y, más concretamente, los grifos, no aparezcan flanqueando ni asociados de forma directa con el Árbol sagrado: para nuevas matizaciones sobre esta perspectiva *vid.* apartado F.1.

333 *Vid.* apartado F.1.

334 Blázquez, 1975a, 267-268, lám. 97; AA.VV., 1998, 233, nº 2; Olmos, 1999, 27.2.3; AA.VV., 2000b, 267, nº 101; Jiménez Ávila, 2002, 261-262, nº 148; *id.,* 2003, 233-235.

335 *Vid.* apartado C.2.

336 Un reciente repaso iconográfico se encuentra en Le Meaux, 2003, 187-188, fig. 15.

337 Considero un acierto esta definición puntual realizada por quien se encargó de publicarlo: Blánquez, 2003, 215.

338 Pachón, Carrasco y Aníbal, 1989-90, 217-219, fig. 3, lám. II.

339 Cabré, 1920, 26-27; *id.,* 1920-21, 13, fig. 5; Bosch Gimpera, 1932, 268, fig. 224; Riis, 1950; Blanco, 1960c, 101, taf. 17a; Harden, 1962, 104, pl. 72; Blázquez, 1975a, 187-192, lám. 75-76a; Chapa, 1980b, 313, 328-329; Moscati, 1988b, 291; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 72, 29.1; Martín Ruiz, 1995, 234, fig. 250; Olmos, 1996c, 100, fig. 31; Olmos, 1999, 29.1; Poveda, 1999, 38; AA.VV., 2000b, 263, nº 95; Marín, 2000-2001, 189; Olmos, 2000-2001, 356-359, fig. 5; Izquierdo, 2003, 270, fig. 12; Olmos, 2004a.

340 De hecho, Olmos (2000-2001, 358) ha vinculado la historia de la pieza a una familia sacerdotal.

Figura 139. Dama de Galera
(a partir de Moscati, 1988b, 291).

Por lo que respecta al universo productivo de la cultura ibérica, no me consta ninguna aparición de la esfinge en el campo de la orfebrería, ni tan siquiera de época orientalizante. En cambio, este animal fantástico se encuentra con profusión en la escultura del sudeste peninsular. El que quizá sea el único ejemplar de estilo oriental, lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta su lugar de aparición, es el del yacimiento de Villaricos (Almería, *ca.* s. VI a.C.)[341]. La escultura, de piedra caliza, es de bulto redondo, y sólo conserva el arranque de la cabeza, de la que cuelgan tres tirabuzones a cada lado, y el de las patas delanteras, además de las alas (Figura 140). Lo que interesa para la interpretación de la de las matrices de la Tumba 100 es que ese carácter oriental se debe, principalmente, al tratamiento del ala, que no cubre el antebrazo y es alargada con una ligera curvatura en su extremo superior, elementos claves presentes en las de Galera o en las de los seres fantásticos de los marfiles andaluces, aunque se trate de una obra indígena (Chapa, 1980b, 329-331).

La esfinge de Villaricos habría formado parte de un monumento funerario, bien como remate de un pilar-estela (Almagro Gorbea, 1983a, 270) o de otro tipo indeterminado (Izquierdo, 2000, 94-95), como sucede con otros ejemplos en piedra, ya sean esculturas exentas o relieves, formando o no parejas, funcionando como protectoras de espacios (Ruiz y Sánchez, 2003, 150). En este sentido, se debe traer a colación el hallazgo, en la necrópolis de Cabezo Lucero, de dos fragmentos escultóricos de ala de esfinge pertenecientes a la campaña de 1986 y conservados en el MARQ, los cuales, pese a no haber sido aún publicados, son mencionados por Castelo (1995a, 223, A-259, 260; *id.*, 1995b, 176) e Izquierdo (2003, 264). Asimismo, se registran otros fragmentos de los que se vacila entre su adscripción a felinos o a esfinges (Llobregat, 1993b, 74), como el que muestra una garra sobre un plinto[342].

En relación con el resto de esfinges en piedra, consideradas de influjo griego (Chapa, 1986, 115-119), conviene destacar la proveniente del Parque Infantil de Tráfico de Elche[343]. La datación de la pieza *per se* ha oscilado entre finales del s. VI–principios del V a.C. (Chapa, 1980b, 329) y el s. IV a.C. (Marín, 1987, 66); fecha esta última en absoluto compatible con la secuencia evolutiva establecida por su descubridor (Ramos Fernández, 1988b, 368 ss.), según la cual, a lo largo del s. V a.C., el bloque de caliza, sin trabajar por una de sus caras, habría pasado de fabricarse para formar parte de un monumento funerario (¿turriforme?), a ser reutilizado en la línea de demarcación del recinto sacro surgido en el mismo lugar al amparo de aquél. Al animal alado le faltan la cabeza y el extremo del ala, y parecen colgarle dos trenzas o largos mechones de

Figura 140. Esfinge de Villaricos
(según Siret, 1908, fig. 17).

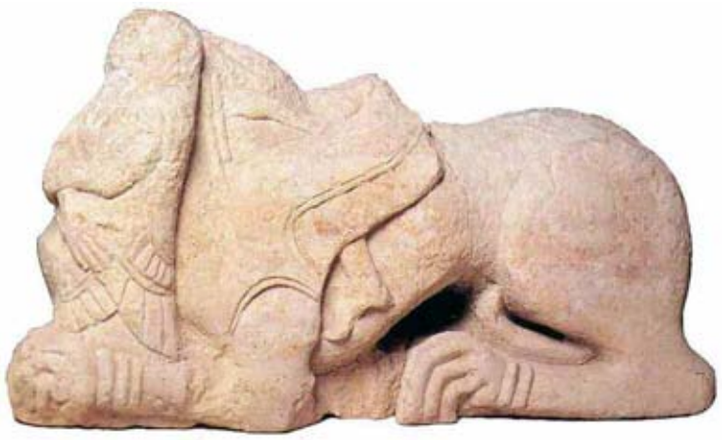


Figura 141. Esfinge del Parque de Elche (a partir de Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 88.1).

pelo. Pero son dos personajes unidos a ella los que otorgan un plus narrativo a la pieza: por un lado, el de la divinidad femenina de su parte delantera, ya tratada en el apartado A, y, en segundo lugar, la figura humana también descabezada que "cabalga" a lomos de la esfinge, protegida por su ala (Figura 141). Irrumpe, así, con una evidencia cristalina, el carácter "griego avanzado" de la esfinge que la asocia al mundo funerario como genio benéfico, protector del difunto, en este caso alcanzando el grado de psicopompa, transportadora de la *psique*, del alma de éste.

Al mismo tiempo, en el conjunto ilicitano queda también patente la vinculación de la esfinge con la divinidad femenina, que actúa, a la postre, como verdadera protectora. De la confrontación de la distribución en el ámbito funerario ibérico del sudeste de esculturas de leones tardíos, metáforas del valor y poder del personaje enterrado (Chapa, 1986, 225) que no requiere la defensa divina, y de esfinges, Ruiz y Sánchez (2003, 152) dentro de su lectura espacial, relacionan lo primero con la zona de dominio del *oppidum*, de control directo del aristócrata, y lo segundo con las poblaciones dispersas, cuya protección correspondería a la autoridad divina. En este sentido, y sin el objetivo de desestabilizar esta tesis, no se debe olvidar el rol que había jugado el león en un momento anterior, asociado a las monarquías aristocráticas cuyo poder se basaba en la especial relación y protección de la divinidad, de lo cual, los leones que flanquean el monumento de Pozo Moro constituyen un claro ejemplo.

Por lo que refiere a las posibles reminiscencias de la esfinge en la posterior pintura vascular, debe quedar claro, en primer lugar, que son muy escasas, y por ello cualquier generalización al respecto resulta arriesgada. Sin embargo, una de estas apariciones apunta hacia una cierta desnaturalización de las cualidades de este ser en épocas anteriores: se trata de la esfinge de un vaso del Corral de Saus (Moixent, Valencia, s. II a.C.), cuya escena se aborda en el apartado F.2. Aquí es un monstruo maligno, más acorde con la primitiva y legendaria acepción griega, aunque en realidad debió recibir la consideración de un genérico "monstruo mítico"[344]. Más difícil de caracterizar es lo que figura en un fragmento cerámico de Sant

[341] Siret, 1908, 27, fig. 17; García y Bellido, 1947, 249, fig. 290; Astruc, 1951, 81, lám. LXIII; Chapa, 1980b, 313-314, 329; Almagro Gorbea, 1983a, 270; Chapa, 1985, 58, nº 1, 209 ss.; Olmos, 1999, 47.2.4; Izquierdo, 2000, 94-95.

[342] CLI85A8S49: Llobregat, 1992, 31, nº 22; *id.,* 1993b, 81.

[343] Ramos Folqués y Ramos Fernández, 1976, 684, lám. XVI; Aubet, 1976; Chapa, 1980a, 188-191, fig. 4.16, lám. XII; *id.,* 1980b, 315-317, 329-330; *id.,* 1985, 46-47, nº 3; *id.,* 1986, 116, nº 196; Marín, 1987, 65-66; Ramos Fernández, 1988b; Griñó, 1989, 345; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 148, 88.1-2; Ramos Fernández y Ramos Molina, 1992, 35-42; Castelo, 1995a, 204, fig. 61; Olmos, 1996b, 90, fig. 22; AA.VV., 1998, 291, nº 177; Olmos, 1999, 88.1; Poveda, 1999, 41, 56; Ramos Molina, 2000, 53-54; Ruiz y Sánchez, 2003, 151.

[344] Téngase en cuenta la variedad de esculturas de seres fantásticos recuperadas en este mismo yacimiento: Izquierdo, 2000, 292 ss., 296 ss.

Figura 142. "Esfinge" de pintura vascular de Llíria (Bonet, 1995, fig. 145, nº 23, y 335).

Miquel de Llíria (*ca.* s. II a.C.)[345]. Desde un primer momento catalogada como esfinge (Ballester *et alii*, 1954, 124), de alas muy pequeñas, y posiblemente masculina si por barba se interpreta la línea de puntos de la cara (Figura 142), se trata de un fragmento aislado de su composición y descontextualizado, por lo que no se puede llegar a comprender el papel que tuvo en aquélla, aunque su actitud podría mostrar cierta vigilancia.

Como el lobo y el toro, la esfinge adquiere un papel emblemático en determinados territorios ibéricos al figurar en sus acuñaciones. Es de sobra conocido que este ser alado copa los reversos de los ases de la ceca ibérica de ***Kaśtilo*** (Linares, Jaén) (Figura 143) desde época bárquida a sertoriana (García-Bellido, 1982, nº 1-663; Villaronga, 1994, 330-336). A ello hay que

Figura 143. Reverso de un as de ***Kaśtilo*** (Izquierdo *et alii*, 2004, 149).

sumar sus apariciones en los reversos de algunos ases de la ceca de ***Iltuŕiŕ-Iliberi*** (Granada), con leyenda ibérica y más tarde latina (*ca.* s. II-I a.C.)[346], y las acuñaciones latinas de la controvertida ceca de *Urso* (Osuna, Sevilla)[347]. El fenómeno en Cástulo ha sido ampliamente estudiado por Mª Paz García-Bellido (1978; *id.,* 1982). Interesa aquí destacar de su trabajo la tipología orientalizante a la que adscribe la autora las diversas y mínimas variantes bajo las que se muestra la esfinge de estas monedas.

Todo lo visto anteriormente nos permite esbozar una catalogación estilística de la esfinge que aparece formando parte de las matrices M11-30 (Figura 144), así como apuntar su posible funcionalidad dentro de la escena. En relación con el primer aspecto, la balanza debe decantarse hacia el lado oriental, sirio-fenicio si se quiere, aunque en sí misma la representación de este ser fantástico resulte bastante peculiar. En primer lugar, destaca la tiara, que no sigue la estela de otros ejemplares peninsulares orientales de la doble corona egipcia, sino que más bien podría definirse como "corona solar", formada a partir de una corona de doble pluma, rematada por el disco solar o, más bien, por un creciente lunar. Bajo ésta se vislumbra un *uraeus*, simplificado en una línea sinuosa que se enrolla en sus extremos, si bien, podría tratarse de una corona con cuernos. La cara, por la que cae un mechón de cabello, como le caían a la de Villaricos o

a la de Elche, luce unos rasgos marcadamente orientales. No menos oriental es la forma de S de la cola, como la de Cástulo, y la forma de las alas, que aunque no están desplegadas, se advierten largas y con una ligera curvatura en su extremo, así como su disposición, surgiendo a partir del antebrazo, sin cubrirlo.

Esta esfinge debió actuar en la escena plasmada en la Tumba 100 como representante de la divinidad, sancionando el evento mítico[348], pero también como protectora y como imagen del poder. Y es que en estas matrices se está contando algo mítico, mitificado o heroico, y seres fantásticos como la esfinge o el grifo son, como ha señalado Olmos (2003b, 32-33), un instrumento recurrente para este tipo de narraciones en la Antigüedad.

Figura 144. Detalle de M11 de la Tumba 100.

Figura 145. Colgantes "anforiformes": a. matriz M43 de la Tumba 100 (según dibujo de Sánchez de Prado para el MARQ); b. *Tharros* (Barnett y Mendelson, eds., 1987, detalle de pl. 89); c. Cádiz (Nicolini, 1990, pl. 147f).

E) Otros

M43. El colgante "anforiforme"

Esta matriz para colgante debe incluirse en el heterogéneo grupo de joyas "anforiformes", aunque difícilmente encontrará un paralelo que concentre su forma y decoración. Con respecto al primer aspecto, la pieza debe separarse del tipo "anforisco" con asas, el más popular por ser el que ostenta la Dama de Elche[349], y que se ha recuperado en ejemplares áureos del s. VI a.C. en *Tharros*[350], o en otro similar, pero descontextualizado, procedente de Ibiza[351]. En cambio, su diseño se acerca más al tipo desprovisto de asas[352], a modo de jarro (Figura 145a), lo que resulta del todo coherente, puesto que estas piezas son contemporáneas a la amortización de la Tumba 100: las más representativas de dicho grupo se encuentran –una vez más– en *Tharros*[353] (Figura 145b), y en Cádiz[354], en la que se destaca

345 Ballester *et alii*, 1954, 65, nº 4, fig. 57, 124, lám. LXVIII.4; García-Bellido, 1978, 346; *id.,* 1982, 49; Bonet, 1995, 283, nº 23, fig. 145, 335; Olmos, 1999, 48.5.3.

346 Villaronga, 1994, 358-359, nº 9-13 y 14-16; Arévalo, 1998, 203-206.

347 Un resumen de dicha problemática se encuentra en: Chaves Tristán, 1998, 262-264.

348 *Vid.* apartado F.2.

349 *Vid.* Figura 181a.

350 Quatrocchi Pisano, 1974, nº 141 y 646, fig. 16; Pisano, 1988a, 34, fig. 27; *id.,* 1988b, 387, nº 612.

351 Vives, 1917, 40-41, nº 96, lám. IX.24; M. J. Almagro Gorbea, 1986, nº 271; *id.,* 1989-90, lám. IV.2.

352 Más acorde, esta vez, con los que porta la Dama de Baza: *vid.* figura 181b.

353 Hallada en la Tumba 8, datada en el s. IV-III a.C.: Pisano, 1987, 78, nº 8/11, pl. 89.

354 Formando parte del collar reconstruido procedente de Playa de

el borde del cuello y el pivote (Figura 145c), tal y como sucede en la matriz de Cabezo Lucero, y no deben confundirse con los colgantes terminados en bellota o en "gota" documentados mayoritariamente en ambiente sardo[355], ni con los tipos cónicos del s. VII a.C. hallados en Trayamar[356] y La Joya[357], estos últimos más próximos al "tipo bellota".

La profusión y diversidad de sus motivos decorativos, dispuestos ordenadamente, añaden a la pieza de Cabezo Lucero un mayor interés. Entre dichos motivos, destaca el de las grecas, que asociado a la orfebrería remite automáticamente a los materiales de la Tumba Bernardini de Praeneste (Canciani y Von Hase, 1979, tav. 1-8); y el de franja de cable o *guilloche*, localizado ya en los marfiles fenicios andaluces (Aubet, 1980, A.21, fig. 13).

En relación con este tipo de colgantes tiene también cabida la interpretación religiosa, siendo la más lógica su relación a las ofrendas libatorias, como ya se encargó de señalar Mendleson (1987, 113) a propósito de determinas generalizaciones sobre este tipo de amuletos.

M66 y M80. Roleos

Resulta complicado calibrar hasta qué punto estas matrices de carácter vegetal esquemático podían plasmarse y funcionar de forma autónoma a modo de colgantes, o bien actuaban de ornamento para otras composiciones, sobre todo por lo que refiere al roleo independiente M80.

Lo cierto es que la matriz M66, que presenta el cuenco del que surgen los roleos enfrentados (Figura 146a), encuentra en la orfebrería orientalizante un claro paralelo desde el punto de vista del diseño en la composición en calado y encadenada de la conocida pareja de brazaletes de Aliseda[358] (Figura 146b).

El roleo, o el elemento sinuoso de extremos más o menos enrollados, singularizado en M80, destaca en la orfebrería ibérica, ante todo, por las diademas[359]. Entre todas ellas sobresale la del tesoro de La Lluca (Jávea, Alicante, s. IV a.C.)[360]. En ésta, un claro elemento de prestigio de elevada calidad técnica (Perea, 1996, 102 ss.), el roleo constituye el tema principal, que combinado con los motivos liriformes ofrece un toque decorativo *grequizante*, aun manteniendo los extremos triangulares de los ejemplares orientalizantes; ejemplares como el del Cortijo de Evora (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, *ca.* s. VI a.C.)[361], en el que los roleos enmarcan la escena animal de los cantos, o como la diadema de Mairena del Alcor (Sevilla)[362], con los extremos triangulares y articulada al igual que la gaditana, en la que las volutas comparten protagonismo con los colgantes de bellota.

Téngase en cuenta, asimismo, que el roleo en los objetos de orfebrería puede contar con un uso funcional a la vez que decorativo. Una buena prueba de ello en pleno ambiente colonial griego lo constituye un pendiente áureo de Tarento, contemporáneo a la Tumba del orfebre (segunda mitad del s. IV a.C.: Guzzo, 1996, 475).

Conviene hacer alusión, por último, a la presencia de estos motivos en la posterior pintura vascular ibérica, con diversas variantes[363]. Se trata de esquematizaciones de la naturaleza, en absoluto interpretables como mera ornamentación, cuya sobreabundancia se erige como represen-

Figura 146. Composiciones de roleos en orfebrería: a. matriz M66 de la Tumba 100; b. brazalete de Aliseda (Nicolini, 1990, pl. 161b).

Figura 147. Base de M19 de la Tumba 100 (a) y plaquitas ebúrneas de: b. Cruz del Negro (Aubet, 1979, lám. VII.c-1); c. La Fonteta (González Prats, 2002, detalle de lám. III); d. *Tharros* (Uberti, 1988, 419).

tación del poder (Olmos, 1998, 151), pudiendo enmarcar diversas representaciones de lo divino[364] (Olmos, 1988-89, 89-90). Un claro ejemplo de su relación con la divinidad lo constituye el vaso fragmentado procedente del Cerro del Turrilla (Lorca, Murcia)[365], en el que el roleo con pequeño brote planea sobre la divinidad femenina, asociada a su vez a un "domador de caballos", quizá *señalándola*.

M19. Rectángulos concéntricos

En la base mayor del troquel M19 (Figura 147a) se observa el mismo motivo de rectángulos concéntricos que aparecía en el siglo VII-VI a.C. en varios marfiles de Cartago[366] y, ya en la Península, en Cruz del Negro[367] (Figura 147b), considerados funcionalmente como revestimiento de mobiliario, así como en Morro de Mezquitilla[368] y en la necrópolis de Medellín[369], con un contexto claro, para este último yacimiento, de los ss. VI-V a.C.; si bien con anterioridad y en la vecina Fonteta se haya encontrado algún ejemplar en la Fase II[370] (Figura 147c). Asimismo, y de forma contemporánea a Cabezo Lucero, se documenta en la más lejana *Tharros* sobre plaquitas igualmente de hueso[371] (Figura 147d). Desde luego la composición es la misma, y debe posiblemente relacionarse con el tipo de estelas cartaginesas con edículo a cornisas concéntricas[372], a modo de puertas al más allá, aunque se plasme sobre soportes diferentes: en el hueso se obtiene por incisión en superficies ligeramente convexas, mientras que en Cabezo Lucero se habría fijado por troquelado en un soporte áureo del que, en principio, no podemos saber su forma.

los Números, y datado en torno al s. IV a.C.: Perea, 1989, 58; *id.,* 1991a, 219, Tipo j, 234-235, 243; Nicolini, 1990, nº 219, pl. 147f.

355 Pisano, 1988a, figs. 1-3, 6; *id.,* 1988b, 379, nº 607-610.

356 Nicolini, 1990, nº 202, pl. 119; Perea, 1991a, 147, Tipo i.

357 Nicolini, 1990, nº 207, pl. 130; Perea, 1991a, 190; AA.VV., 2000b, 285, nº 128.

358 Mélida, 1921, 22, nº 4; Blanco, 1956, 18-19, 32-35, figs. 25-28; Blázquez, 1975a, 124-125, lám. 41a; Almagro Gorbea, 1977, 205-206, 219-221, lám. XXIII.3-4; Nicolini, 1990, 479-481, nº 238, pl. 161b; Perea, 1991a, 144, tipo a; AA.VV., 2000b, 256, nº 84; Torres, 2002, 241-242, fig. IX.10; Nicolini (1990, 481) estableció para estas piezas una datación *post quem* del finales del s. VI a.C.

359 No obstante, se puede encontrar decorando variedad de piezas, desde colgantes a cuentas de collar: Perea, 1991a, 259, 269; el roleo, recuérdese, se alzaba como símbolo de la vegetación en las matrices-medallones de la Tumba 100 de la que surgían prótomos de grifo, de forma ostensible en M28.

360 García y Bellido, 1948, 209-211, lám. CLXIII-CLXIV; *id.,* 631, figs. 553-554; Llobregat, 1972, 195; Almagro Gorbea, 1989, 75; Nicolini, 1990, 490-493, nº 243, pl. 170-173; Perea, 1991a, 225-226, tipo c, 266; *id.,* 1992, 253, fig. 4; *id.,* 1996, 102-104, fig. 3; *id.,* 1997, 151-153, fig. 59-60; Alfaro, 1997, 216, fig. 18; Olmos, 1999, 46.5.

361 Maluquer, 1958, 205-206, 218; Nicolini, 1990, 483-486, nº 240, pl. 165a; Perea, 1989, 76-77; *id.,* 1991a, 153, tipo c, 165; *id.,* 1997, 149-151, fig. 58; Torres, 2002, 239-240; el topónimo del Cortijo se puede encontrar en la biliografía con "b" y con "v", con la "e" acentuada y sin acentuar.

362 La ocultación del tesorillo del que formaba parte se ha datado en la segunda mitad del s. III a.C., aunque la diadema debe ser anterior: Fernández Gómez, 1985, 191, lám. III-2; *id.,* 1989, 83; Perea, 1991a, 225-226, tipo c; *id.,* 1996, 104-105, fig. 4.

363 Para la cerámica de Llíria: Ballester *et alii*, 1954, temas 145-165.

364 *Vid.* las matrices analizadas en el apartado F.4.

365 Perteneciente a una colección privada, carece de contexto: Lillo, 1997, 68-69, figs. 13-15.

366 Cintas, 1976, 299-301, pl. XCIV; Lancel, 1982, 345, fig. 571-573.

367 Aubet, 1979, 43-45, CN.19-27, lám. VIIc.

368 Schubart, 1985, lám. VIc.

369 Almagro Gorbea, 1977, fig. 128 y 135; Torres, 2002, 255, fig. X.5.

370 Finales del s. VIII–principios del VII a.C.: González Prats, 2002, lám. III.

371 S. V-IV a.C.: Moscati, 1987, 43, 48-19, B8-B10; Uberti, 1988, 419, nº 706; existe, además, otro ejemplar muy parecido a éste procedente de las excavaciones antiguas de Ampurias y expuesto en las vitrinas del Museu d'Arqueologia de Catalunya de Barcelona.

372 *Vid.*, por ej., Moscati, 1972, 557; Bartoloni, 1976, tav. LXI.215 y 217.

Figura 148. M7 de la Tumba 100 (según dibujo de Sánchez de Prado para el MARQ).

M7. Motivo "columniforme"

Se trata de una pieza de lectura incierta, por falta de paralelos precisos. Esta matriz M7 podría interpretarse como la representación esquemática de una columna (Figura 148), concretamente de un fuste de cinco cuerpos. En este sentido, resultaría bastante aventurado considerar la pieza como la traslación a orfebrería de la idea del betilo estiliforme (columna o pilar), la imagen de culto anicónica de la divinidad[373], aunque no es del todo descartable.

M31. Figura "escaraboide"

Por lo que refiere a la matriz de cuerpo *escaraboide* con decoración geométrica (Figura 149a), puede servir como punto de apoyo para introducir un principio de explicación en torno a su forma así como a alguno de sus motivos el cuenco barquiforme de Caergwrle (Flintshire, Gales)[374], conservado en Cardiff, en el National Museum of Wales (Figura 149b). La pieza británica[375], con funcionalidad votiva y una datación poco precisa que no debe remontarse más allá del Bronce Final, está elaborada en madera de roble decorada con pequeñas láminas de oro, y se interpreta como la representación de un buque redondo fenicio. No es nuestra intención entrar en el debate relativo a la identidad de todos los elementos que lo componen, sino simplemente dejar constancia de la silueta que dibuja la pieza y de los trazos triples en zigzag que están plasmando sin duda alguna el agua.

De este modo, cabe la posibilidad, entre evidentes interrogantes, de que la

Figura 149. a. M31 de la Tumba 100;
b. "the Caergwrle bowl" (detalle de Hawkes, 1969, lám. II y Green, 1985, pl. XXII).

Figura 150. Matriz M78 de la Tumba 100 junto a pendiente de Cádiz (Perea, 1991a, 180).

matriz de Guardamar estuviese destinada a la fabricación de pequeños medallones huecos simbolizando barcas de este tipo, algo absolutamente compatible con la raigambre fenicia de su entorno de aparición, siendo las líneas laterales en zigzag la figuración de las olas del mar, aunque en contra del paralelo se manifiesta el hecho de que se trate de una línea singular y de que también se encuentre plasmada en una pequeña franja central perpendicular.

M78. Rostro masculino

La pequeña matriz M78 no es menos problemática que las anteriores, aunque en este caso las trabas no residen en lo críptico de lo representado, puesto que es más que evidente que se trata de una cara masculina de rasgos naturalistas. Ahora bien, la cuestión es que el conocimiento de estas "caritas" en orfebrería se reduce a una versión idealizada y femenina, interpretadas como imágenes divinas, como la del conocido aplique de El Cigarralejo[376], de la primera mitad del s. IV a.C. e influencia helena, o la máscara hathórica de un pendiente fenicio de Cádiz[377]. Esta última puede servir, no obstante, para tener una idea de la función que pudo desempeñar la joya resultante de la matriz de la Tumba 100 (Figura 150).

El rostro, por tanto, del que no se puede discernir si tiene los ojos abiertos o cerrados, no debería vincularse a una imagen genérica o idealizada, y mucho menos a una máscara, sino que más bien parece un "retrato", ya sea de un individuo o de una etnia. ¿Estamos ante la efigie del héroe divinizado?

373 Sobre este tema, recientemente: Seco, 1999, 136-138; Jiménez Flores, 2004, 359 ss.; en torno a la espinosa identificación iconográfica de una presunta divinidad *Ashera*: Hadley, 1994; Merlo, 1997.

374 La bibliografía básica es: Barnwell, 1875, 268-274; Corcoran, 1961, 200-203; Hawkes, 1969, 191, lám. II; Blázquez, 1975a, 254, lám. 90; Denford y Farrell, 1980, 183-192; Green, Smith, Young y Harrison, 1980, 26-30; Smith y Owens, 1983, 24-27; Green, 1985, 116-117, pl. XXII-XXIII.

375 Sus medidas son: 11,2 cm de longitud x 7,6 cm de profundidad.

376 Acompañada de su símbolo, la roseta: Nicolini, 1990, 431-432, nº 201, pl. 118; Perea, 1991a, 229, grupo 21-tipo b, 267; Olmos, 1999, 61.6.

377 Para más información sobre este ejemplar y las representaciones "hathóricas", *vid.* apartado F.4.

F) Composiciones

F.1.- Animales fantásticos afrontados al Árbol sagrado

M9; M18b

Hasta en dos ocasiones queda registrado el afrontamiento de seres fantásticos, concretamente grifos, en las matrices de la Tumba del orfebre de Cabezo Lucero, ya sea en actitud rampante, ante una estilización-esquematización del árbol (M9), o en quietud, flanqueando una gran palmeta (M18b) (Figura 151). Un tipo iconográfico oriental, el del afrontamiento de grifos, esfinges y, en mayor número, cápridos ante el Árbol de la Vida, que cuenta con un origen mesopotámico milenario[378], actuando éstos como guardianes y como "Principio masculino" frente al femenino representado en dicho árbol[379].

Por lo que a orfebrería respecta, conviene realizar una parada en el II milenio a.C. De Enkomi (Chipre), y usada como don funerario en un enterramiento, procede una laminilla de oro que contiene en repujado el motivo iconográfico del animal fantástico afrontado al Árbol sagrado, en este caso representado surgiendo de una estrecha base que se amplia con dos pares de volutas (Figura 152a). Esta pieza, conservada en el *Louvre*, se fecha en el período tardo-chipriota II (s. XIV–*ca.* 1200 a.C.: Karageorghis, 2002, 48, nº 90), y puede dar una idea, en un momento muy remoto, del resultado que podría ofrecer el trabajo de la matriz M18b, aunque con diferencias evidentes: el tamaño de la escena, de unos 15 cm en el ejemplar chipriota por 5 cm en el de Cabezo Lucero, y la identidad de los animales guardianes, esfinges en el primer caso y grifos en el segundo. Esto último se explica por la preferencia chipriota de la esfinge como animal fantástico, cuyo máximo exponente lo constituye la pintura vascular de la clase *Bicroma* IV y V (Karageorghis y De Gagniers, 1974, *groupe* XIIa), así como del estilo de *Amathus* (Karageorghis, 2002, 199, figs. 395-396).

En un período más cercano, y en otra mina de arte oriental, ésta establecida en Occidente, como *Tharros*, se documenta el mismo tema sobre un anillo de oro, fechado en los ss. VII-VI a.C.[380] (Figura 152b). En este ejemplar sardo, sobre un largo tallo terminado en volutas, aparece el Árbol sagrado rematado por el típico elemento fenicio de la palmeta de cuenco. Flanqueándolo se hallan, esta vez sí, dos grifos, en una actitud más próxima a la de los personajes del primer campo de M9, con una pata apoyada sobre las mencionadas volutas, mientras que tras ellos otra pareja de seres *grifoides*, con cabeza de Horus-halcón, contemplan la escena.

Así todo, sería el cuenco metálico uno de los máximos agentes difusores de éste y otros tipos iconográficos. De todos ellos, es obligado traer ahora a colación el cuenco de plata de *Kourion* (Chipre, s. VIII-VII a.C.)[381] conservado en el *Metropolitan*

Figura 151. M18b de la Tumba 100 y dibujo-restitución (según Sánchez de Prado para el MARQ).

Figura 152. Animales fantásticos afrontados al Árbol sagrado en la orfebrería oriental: a. Enkomi (Karageorghis, 2002, fig. 90); b. *Tharros* (Pisano, 1988b, 381).

Museum of Art de Nueva York (Figura 153a). En dicha copa, un verdadero manual de iconografía oriental, comparecen los tres grupos de animales susceptibles de ser afrontados al Árbol sagrado en esta misma actitud: grifos, esfinges y cápridos, y lo hacen frente a una composición vegetal netamente fenicia, formada por la superposición de dos palmetas de cuenco. Al mismo tiempo, integran parte de la composición la divinidad alada apuntillando el león, en el anillo central, el faraón vencedor del enemigo, además del héroe cazador, ya sea con arco y lanza, como en el friso intermedio, o en combate cuerpo a cuerpo, como en el superior[382].

En otra de estas páteras, esta vez proveniente de Nimrud (Iraq, ss. IX-VIII a.C.)[383] y depositada en el *British Museum* (Figura 153b), los grifos, alternando con escarabeos alados, flanquean un elemento estilizado terminado en flor de loto. En este recipiente de bronce, estos animales fantásticos llevan corona del Alto y Bajo Egipto, muy apropiada puesto que se encuentran en actitud faraónica aplastante del enemigo, no ya rampantes como en el anterior cuenco y como también aparecen en la matriz M9 de la Tumba 100.

La composición aquí tratada se hace notar, asimismo, en los marfiles, otro de los grandes difusores de iconografía por Oriente y el Mediterráneo. Uno de los ejemplares más célebres lo constituye la placa de *Arslan Tash*, la antigua *Khadatu*, de los ss. IX-VIII a.C.[384]. Los animales que afrontan el elemento vegetal son carneros alados, considerados tanto variantes de grifos como esfinges por la investigación, que lucen pectoral, faldellín y doble corona egipcia (Figura 154a). De forma más clara, al menos por lo que a categoría se refiere, se registra el tema protagonizado por grifos en marfiles del palacio noroeste de Nimrud[385] (Figura 154b); un tema que alcanzará el orientalizante etrusco, como pone de manifiesto el friso superior del antebrazo nº 38 de la

378 No conozco una mejor y más completa síntesis al respecto que la de González Prats, 1989, 413 ss.

379 *Vid.* apartado A.

380 Quattrocchi Pisano, 1974, nº 110; Pisano, 1988a, 30-31, fig. 14; *id.*, 1988b, 381, nº 631.

381 Frankfort, 1982, 347-348, fig. 393; Markoe, 1985, Cy 8; Karageorghis, 2002, 155.

382 Sobre este héroe de las páteras *vid.* apartado F.2

383 Frankfort, 1982, 345-346, fig. 391; Moscati, 1988c, 438, nº 122; Falsone, 1992, 122-123.

384 Decamps de Mertzenfeld, 1954, nº 872, lám. LXXX; Blanco, 1960a, 19-20; Bisi, 1965, 97; Barnett, 1975.

385 Bisi, 1965, fig. 9,70 y 72; Barnett, 1975.

Figura 153. Grifos afrontados en las páteras metálicas orientales: a. *Kourion* (Karageorghis, 2002, 155); b. Nimrud (Moscati, 1988c, detalle de 438).

Tumba Barberini de *Praeneste* (Aubet, 1971, 148, fig. 21). En este último, al grifo se le representa con el típico rizo de origen oriental, pero también con el tipo característico de ala *grequizante* enrollada hacia delante, y su actitud incide en la línea regenerativa, puesto que ambos animales comen de la planta de forma ostensible (Figura 154c).

Con respecto al universo hispano, el tipo iconográfico se documenta en la orfebrería, si bien no trasciende en demasía el horizonte tartésico. La pieza más relevante en este sentido es, justamente, la menos conocida de las provenientes de Aliseda (Cáceres). Se trata, básicamente, del extremo triangular de una diadema[386] (Figura 155a), en la que, por repujado, figuran dos grifos afrontados[387] a una com-

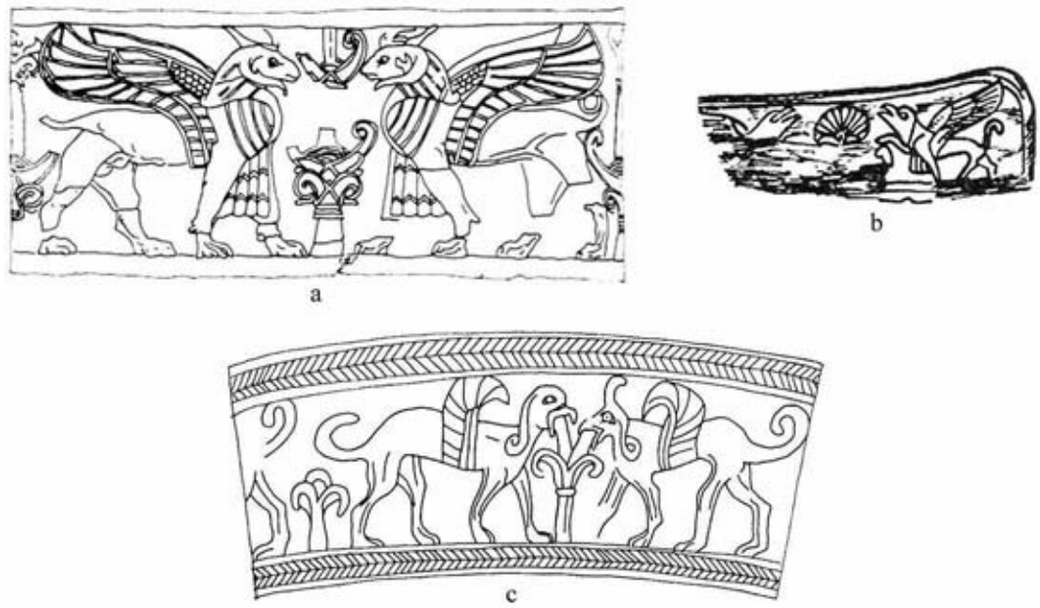


Figura 154. Grifos afrontados en marfiles orientales y occidentales: a. *Arslan Tash* (Moscati, 1966, nº 12); b. Nimrud (Bisi, 1965, fig. 90.7); c. *Praeneste* (Aubet, 1971, fig. 21).

Figura 155. Grifos afrontados en la orfebrería y glíptica tartésica: Extremo de diadema (a) y detalle de sello giratorio (b) de Aliseda (Almagro Gorbea, 1977, lám. XXXIV.2 y XXVIII.1).

posición vegetal formada por un ancho tallo del que cuelgan dos volutas, rematado a su vez por una palmeta de siete pétalos. Asimismo, otra palmeta, cuya silueta conforman dos roleos enfrentados y que recuerda a la de cuenco, se halla bajo la anterior, rodeada por tallos abiertos que podrían representar flores de loto, y es claramente parangonable con las que bordean la hebilla del ilustre cinturón[388], si bien ésta se abre en su base. La pieza, recuperada por el MAN en 1971 junto a un halcón de una de las arracadas del tesoro, parece relacionarse, al menos geográficamente, con éste, aunque debió pertenecer a un taller distinto y de un momento posterior, que Nicolini (1990, 490) ubica en la primera mitad del s. V a.C.

Esta vez formando parte del tesoro, existe otra evidencia de la misma Aliseda en un aro con sello giratorio que contiene un escarabeo de amatista[389] (Figura 155b), y del que se puede mantener una datación prudente del s. VII-VI a.C. Hay quien expresa serias dudas en denominar grifos a sus protagonistas por su silueta humanoide (Le Meaux, 2003, 186), y lo cierto es que traen a la memoria la escena de las esfinges harto humanizadas de la estela votiva en forma de capitel protoeólico de Golgoi (Chipre, s. VI-V a.C.; Harden 1962, pl. 45). Sin embargo, se trata de grifos rampantes, que se afrontan a un árbol sagrado cuya tipología encuentra un paralelo idéntico en el anillo de *Tharros* citado con anterioridad (Figura 152b), y, como en éste, en los extremos de la imagen hacen su aparición dos divinidades, Horus-halcones en el ejemplar sardo y dos figuras sedentes (hombre y mujer) en forma humana en el de Cáceres, presididas por el disco solar alado en lo más alto del centro de la composición.

En relación con los marfiles de los ss. VII-VI a.C., no se conoce un afrontamiento claro de animales fantásticos al elemento vegetal al más puro estilo oriental, lo que se ha venido considerando una pérdida del valor simbólico de estos seres[390]. No obstante, el ataque de los grifos a los cápridos que sí flanquean el elemento vegetal lotiforme (Figura 156) bien

386 Almagro Gorbea, 1977, 210-212, nº 286, lám. XXXIV.1-2; Nicolini, 1990, 489-490, nº 242, 579-580, pl. 174.

387 Los tres rizos que parecen colgarle al de la derecha es lo más reseñable de lo que se atisba en la fotografía; esta composición, pero protagonizada por cápridos, se registra en el extremo triangular de la diadema de Evora (Cádiz, *ca*. s. VI a.C.) por partida doble y de una forma peculiar: Nicolini, 1990, 483-486, nº 240, pl. 164-165.

388 La bibliografía básica sobre el cinturón se encuentra en el apartado siguiente (F.2.).

389 Mélida, 1921, 27, nº 12; Blanco, 1956, 42-44, fig. 47, 52, 53, 58; Harden, 1962, 138, 207, 289, fig. 81, pl. 99; Blázquez, 1975a, 131-132, fig. 36, lám. 45b-47b; Vidal de Brandt, 1975, 69-73; Almagro Gorbea, 1977, 208, nº 66, 219-221, lám. XXVIII; Nicolini, 1990, nº 148, 383-384, 580, pl. 95; AA.VV., 2000b, 256, nº 85; Le Meaux, 2003, 186, fig. 9; Jiménez Flores, 2004, 359, fig. 5.

390 *Vid.* apartado D.2. a este respecto

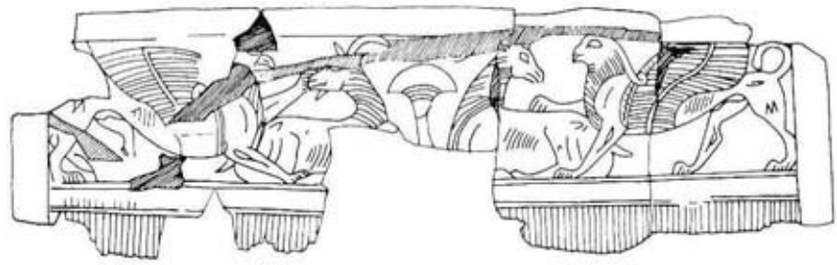


Figura 156. Peine de Cruz del Negro (Aubet, 1979, fig. 5, CN.9).

se podría relacionar con la protección del Árbol sagrado por parte de los primeros (González Prats, 1989, 419). La combinación de grifos, leones, toros y gacelas tiene mucho que ver con la conformación de metáforas del poder de la aristocracia, que es quien ostenta estos marfiles.

En el apartado dedicado al grifo ya se hacía mención del broche de cinturón de Sanchorreja (Ávila, s. VII-VI a.C.), y del debate que suscitó en su momento su restitución. Conviene recordar ahora la opción ofrecida por García y Bellido (1960, 58; Figura 126b), puesto que estaría en total sintonía con un tipo de custodia del árbol en el que los grifos se dan la espalda, documentado en marfiles tanto de Oriente (recuérdese el de la sala X del palacio noroeste de Nimrud del s. VIII a.C.[391]), como de Occidente, donde el máximo exponente es el de la Tumba Bernardini de *Praeneste* (Aubet, 1971, 105-108, fig. 18).

Pero es otro hallazgo del mismo terreno de la toréutica el que resulta más claro y a la vez más complejo al respecto, si bien el grifo permanece ausente. Este no es otro que la bandeja de El Gandul (Alcalá de Guadaira, Sevilla, s. VII a.C.)[392], que presenta una forma cercana al lingote chipriota, con sus extremos decorados con palmetas de cuenco (Figura 157), como en la recuperada de la necrópolis de La Joya (Huelva, s. VII a.C.)[393]. El friso central se cubre con una cenefa de palmetas, que bordean una composición de cuatro peces y una serpiente que se mueve en sentido contrario a éstos, definida por Olmos (2002, 109) como un "jardín de los dioses". En el friso exterior se ha plasmado una procesión de cuatro esfinges y otros tantos leones alados, menos en los extremos, en los que un animal de cada especie participa en el flanqueo de una palmeta y de un vaso *à chardon* alado del que surge un elemento discoide. Las esfinges (también los leones) exhiben una cola en S y un ala de tipo oriental, y Jiménez Ávila (2002, 144, fig. 101) las ha comparado con las que flanquean un Árbol de la Vida en un cuenco fenicio de Lefkandi del s. X a.C. Los leones alados muestran sus atributos sexuales –menos el que mira hacia la palmeta–,

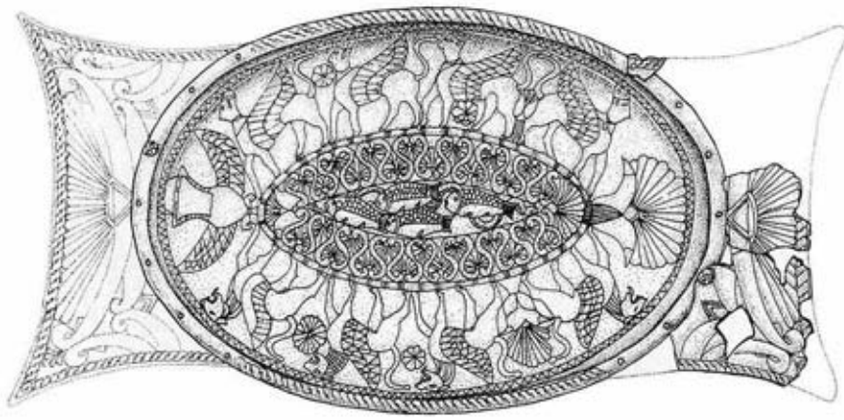


Figura 157. Bandeja de El Gandul (Jimánez Ávila, 2002. lám. XXIII.48).

Figura 158. Matrices con animales en disposición heráldica en torno al Árbol sagrado: a. M9 de la Tumba 100; b. "Bronce Candela" 1 (González Prats, 1989, lám. I y fig. 1).

no así las esfinges, que por omisión deben ser femeninas. Entre estos seres fantásticos, la roseta, símbolo de la divinidad femenina, aflora hasta en cuatro ocasiones. Todo este entramado iconográfico ha sido interpretado como una cosmovisión aristocrática de la vida (el afrontamiento a la palmeta) y la muerte (la urna funeraria alada)[394], en un ciclo de creación, muerte y regeneración.

Un repaso de la producción artesanal correspondiente al horizonte ibérico, al que pertenecen, no se olvide, las matrices de Cabezo Lucero, ofrece resultados contrarios a una presunta reminiscencia del tema de grifos, esfinges o cápridos afrontados al elemento vegetal. Ya se ha argumentado la negativa en torno a identificar como un grifo lo representado en un fragmento de la cerámica de Llíria en el que podría darse dicho afrontamiento[395]. Tampoco me parece vinculable al tipo oriental estudiado en este apartado la decoración incisa en los Bronces de Maquiz (Mengíbar, Jaén) conservados en el MAN[396], bienes aristocráticos que incluyen unas escenas de propiciación mítica de la fecundidad ya sea a través de la inclusión de dos jabalíes afrontados al elemento vegetal, más relacionable con el mismo motivo estudiado respecto al toro[397], o mediante la plasmación en el otro ejemplar, en un contexto igualmente mítico, del mismo afrontamiento esta vez entre un ser humano y otro híbrido, una suerte de tritón.

Las matrices M18b y M9 ostentarían, de este modo, el título de ser las únicas piezas que siguen el modelo iconográfico oriental aquí abordado relacionables de forma directa con el pleno período ibérico. La segunda de éstas es, además, la que cuenta con el paralelo más claro de todo el conjunto de la Tumba 100: el Bronce nº 1 de la Colección Candela, publicado por González Prats (1989). Es, como M9, una matriz de forma semielipsoidal, hallada en el Camí de Catral (Crevillente, Alicante), a unos 5 km del yacimiento de Peña Negra, en un contexto fune-

391 Barnett, 1975, D 9; Moscati, 1988, 515, nº 97.

392 Fernández Gómez, 1989, *id.,* 1991; Rovira, 1989; Martín Ruiz, 1995, fig. 233-235; Olmos, 1999, 4.3.3; AA.VV., 2000b, 268, nº 103; Jiménez Ávila, 2002, 139 ss., nº 48; *id.,* 2003, 236-237.

393 Garrido y Orta, 1978, 183, lám. XXXI-II; Jiménez Ávila, 2002, 139 ss., nº 47, lám. XXIII-47.

394 Fernández Gómez, 1989, 217; Jiménez Ávila, 2003, 237.

395 *Vid.* apartado C.4.

396 *Vid.* apartado B.2 y C.1. La bibliografía se encuentra en este último.

397 *Vid.* apartado C.2., figura 108.

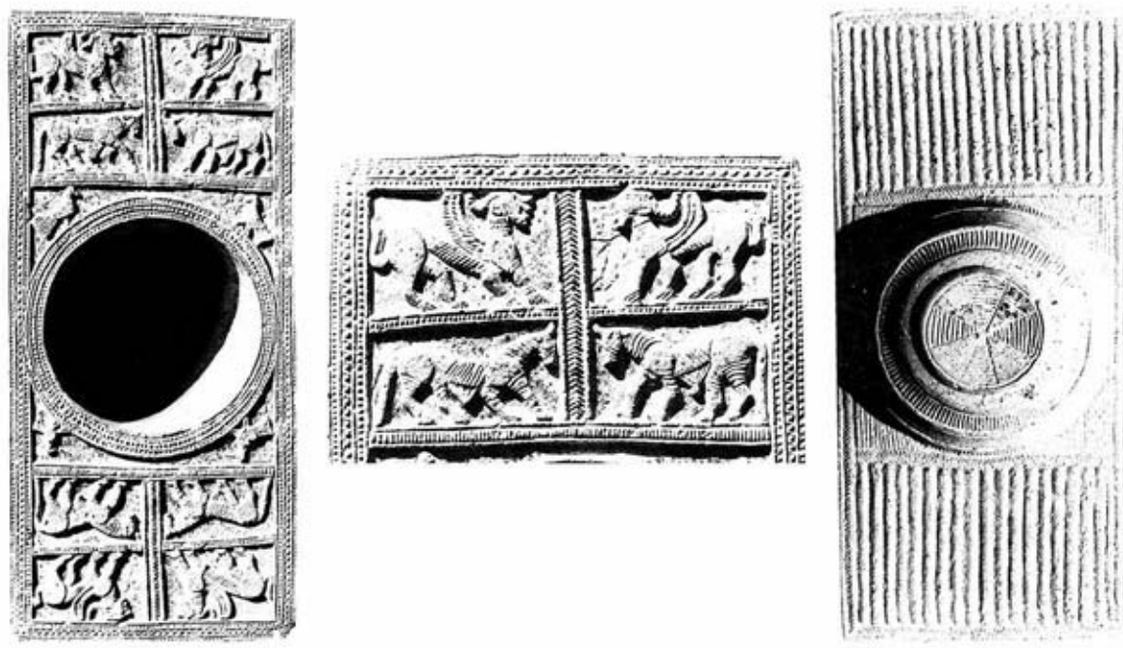


Figura 159. Paleta de tocador de Córdoba (Marcos Pous, 1987, figura 1-3).

rario fenicio seguramente vinculado con una incineración en ánfora del tipo Trayamar 2, correspondiente al A2 de Peña Negra II (González Prats, 1989, 411).

Las matrices de Cabezo Lucero y Crevillente no sólo coinciden en la forma, sino también en las medidas[398] y, lo que es más importante, en el contenido de su diseño interno heráldico cruciforme (Figura 158). Frente a la sencillez de la línea horizontal que cruza la estilización del árbol en M9, en el bronce del Camí dicho trazado termina en flores de loto, del mismo modo que en el extremo inferior, fuera de campo, florecen a los lados de una palmeta de cuenco invertida. En la matriz de la Tumba 100 sólo se alcanzan a ver los grifos del campo superior, mientras que en su paralelo esa zona la ocupan dos leones[399], dejando el campo inferior a unos grifos cuyos rabos rematan en flor abierta y que lucen unas alas que frente a las de Cabezo Lucero, más orientales, como las de los marfiles fenicios, resultan de tipo grequizante o etrusco (*vid.* figura 154c). La pieza, síntesis de elementos fenicios y del orientalizante etrusco, funciona, y así debe entenderse, como un precedente directo de la matriz de la Tumba 100, por sus analogías y por proceder del mismo entorno cultural, en un arco cronológico de los ss. VII-VI a.C. (González Prats, 1989, 417)[400].

En esa misma línea se podría considerar una paleta de tocador conservada en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba y publicada hace un par de décadas por A. Marcos Pous (1987)[401]. Según parece, la pieza procede de un hallazgo casual en el cortijo de Alcorrucén (Pedro Abad, Córdoba) de una sepultura que incluía un lote de bronces etruscos[402], dentro de uno de los cuales ésta se encontró.

Si el material de fabricación, quizá una piedra caliza o una pasta artificial que trata de imitar el marfil (Marcos Pous, 1987, 207, 210), es difícil de determinar, quizá por una limpieza abrasiva previa a su llegada al museo, la decoración del anverso (Figura 159), enmarcada en cenefas, se distingue a la perfección, y es pura simetría, en la que la cazoleta central divide dos composiciones gemelas opuestas. Así, rodeando la circunferencia se encuentran sendas parejas de aves, aunque lo verdaderamente trascendente para nuestro estudio es la disposición heráldica cruciforme de los motivos de los extremos, formados por esfinges afrontadas en el campo superior y toros en el inferior. De las esfinges cabe destacar sus alas curva-

das hacia delante, su cola erguida y su rostro *carcicaturesco*, palabra esta última usada por Marcos Pous y que me parece de lo más apropiada. Los toros, por su parte, presentan remarcado no sólo el costillar, como las esfinges, sino también muslo, cuello y atributos. De todo ello conviene subrayar, por servir de claro paralelo para los ejemplares alicantinos, la disposición de las figuras y la forma de representar el elemento vegetal central estilizado, que no puede ser otro que el Árbol sagrado, y que se hace en "espina de pez", algo que parece imitar, aunque en sentido opuesto, el elemento central de la matriz M9 de la Tumba del orfebre. La datación de esta paleta ofrecida por Marcos Pous (1987, 208) del primer cuarto del s. VI a.C., en función de la pieza más antigua del lote metálico, nos parece, a priori, de lo más apropiada.

No obstante, sobre la pieza planean serias dudas sobre su autenticidad, que se han centrado sobre todo en el estilo, el tamaño y en el material y técnica de fabricación (Olmos, 1999, 4.3.2), a lo que se añade la sombra de inseguridad que suele acompañar a estos hallazgos extracientíficos. Así todo, las mencionadas concomitancias con los bronces de Crevillente y Guardamar no deben obviarse si se tiene en cuenta que la irrupción de la paleta cordobesa es anterior en el tiempo a la publicación de aquéllos, y que su *sospechoso* estilo podría entenderse desde una *interpretatio* local que en pleno contexto orientalizante combina aspectos orientales y del orientalizante etrusco.

F.2.- Zoomaquias

M11 / M30

Una vez analizados por separado los elementos que componen la escena representada en M11 y M30, ha llegado el momento de globalizar la mirada y esbozar una interpretación del conjunto. Para ello se hace necesario abordar el tema de la zoomaquia[403] en la cultura ibérica, que conoce su máxima expresión en los conjuntos jienenses del Cerrillo Blanco (Porcuna) y El Pajarillo (Huelma).

El conjunto monumental del Cerrillo Blanco ha acaparado la atención de la investigación durante las dos últimas décadas[404]. Lo conforman varias decenas de esculturas de arenisca destruidas en cerca de 1500 fragmentos, con una cronología que parece haberse fijado en la segunda mitad del siglo V a.C.[405], y en cuyo estilo se ha querido ver influencia jonia[406]. Su asociación a una edificación es incierta, puesto que el hallazgo acaecido en 1975, que incluía elementos arquitectónicos, se produjo en una zanja fuera de

398 3,40 x 3,38 cm la de Crevillente, y 3,17 x 3,17 cm la de Guardamar.

399 Sobre el significado del león en este contexto: González Prats, 1989, 414-415. Como leones rampantes ante un árbol sagrado se ha interpretado una pintura vascular ilicitana: Blázquez, 1998-99, 102.

400 No comparto el *ritardamento* al que algunos autores, como Jiménez Ávila (2002, 309), han sometido a la pieza Candela cuando en realidad lo insólito es que un ejemplar así provenga de un contexto del s. IV a.C. como sucede en Cabezo Lucero.

401 Sus dimensiones son: 21,5 x 10 x 1 cm, con una cazoleta central de 7,2-7,4 cm de diámetro y 3 cm de profundidad (Marcos Pous, 1987, 207-208).

402 Dos *olpai*, un colador y un cuenco: Marcos Pous, 1983-84; Marzoli, 1991a, 215-224, lám. I-IV; *id.,* 1991b, 86-93, taf. 28-29.

403 Sirva el término para hacer referencia tanto a las luchas con animales como con seres fantásticos.

404 La bibliografía básica es: Blanco y González Navarrete, 1980; Blázquez y González Navarrete, 1985; González Navarrete, 1987; Blanco, 1987b; *id.,* 1988a; *id.,* 1988b; Negueruela, 1990; recientemente: León, 1998, 43-46 y 81-97; Olmos, 2002; Chapa, 2003, 106-109; Olmos, 2004b; recientemente: Zofío y Chapa, 2005.

405 Olmos, 2002, 108; León, 2003, 22, 38; Olmos, 2004b, 21.

406 Conviene consultar a este respecto el reciente y excelente trabajo de P. León (2003, 21-22, 32 ss.), para quien el influjo directo jonio sólo resulta asumible en el período de gestación de la escultura y arte ibérico (finales del s. VI-principios del V a.C.), por lo que el posterior conjunto del Cerrillo Blanco debe considerarse una obra propiamente ibérica que recoge y reinterpreta el ideal tardoarcaico-severo.

Figura 160. Grifomaquia de Porcuna (González Navarrete, 1987, 141).

contexto, practicada en el área de una antigua necrópolis del s. VII a.C.[407]; aunque no faltan hipótesis, como el hecho de que dichas esculturas formasen parte de varios monumentos diferentes (Negueruela, 1990, 309 ss.) o, de forma más concreta, de un *herôon* extraurbano (Moneo, 2003, 92, 333). Olmos (2002, 107 ss.; 2004b, 21) ha visto una "unidad latente" en todo ello, un programa realizado ya sea en un momento determinado o de forma acumulativa a lo largo del tiempo hasta su destrucción medio siglo después, como una representación historiada del poder del grupo familiar del *oppidum* de Obulco.

Lo que sí es evidente es que se trata de un complejo programa iconográfico, que incluye una temática variada. Como ha señalado T. Chapa (2003, 106-109), la división más genérica posible es la que establece tres grupos de temas: el religioso, el cinegético y el guerrero. El que aquí interesa es el segundo, aunque sólo una pieza del conjunto, que destaca por su naturaleza fantástica. Me refiero, evidentemente, a la que conforma la escena de grifomaquia[408] (Figura 160). Esta escultura sin parangón representa a un personaje masculino al que le falta la cabeza y la parte inferior de las extremidades, vistiendo una túnica corta, similar a la de otros personajes de Porcuna, como los guerreros o el cazador (Negueruela, 1990, 255), ceñida por un ancho cinturón de gran placa, clara manifestación del rango[409]; éste se encuentra en enfrentamiento directo con un grifo, al que agarra de la oreja y de un hocico por el que cuelga la lengua, introduciendo la mano en él como claro testimonio de su valor[410]. Dejando a un lado las factibles conexiones estilísticas entre este ser y el representado en Cabezo Lucero[411], lo cierto es que el tipo de enfrentamiento que aparece en Porcuna, de lucha cuerpo a cuerpo, sin armas, se diferencia claramente del que figura en las matrices de la Tumba del orfebre. De todos modos, ambas piezas constituyen un *unicum*, cada una a su modo. En uno y en otro caso estamos claramente ante un momento mítico heroico. Quizá, como ha dejado caer Chapa (2003, 108), ello se quiera remarcar en el Cerrillo Blanco (aunque podría valer para Cabezo Lucero) haciendo uso de fórmulas iconográficas arcaizantes, ya que, diferenciándose de las otras esculturas de grifos del conjunto, la de la lucha se presenta con rasgos como los rizos y la falta de cresta, que

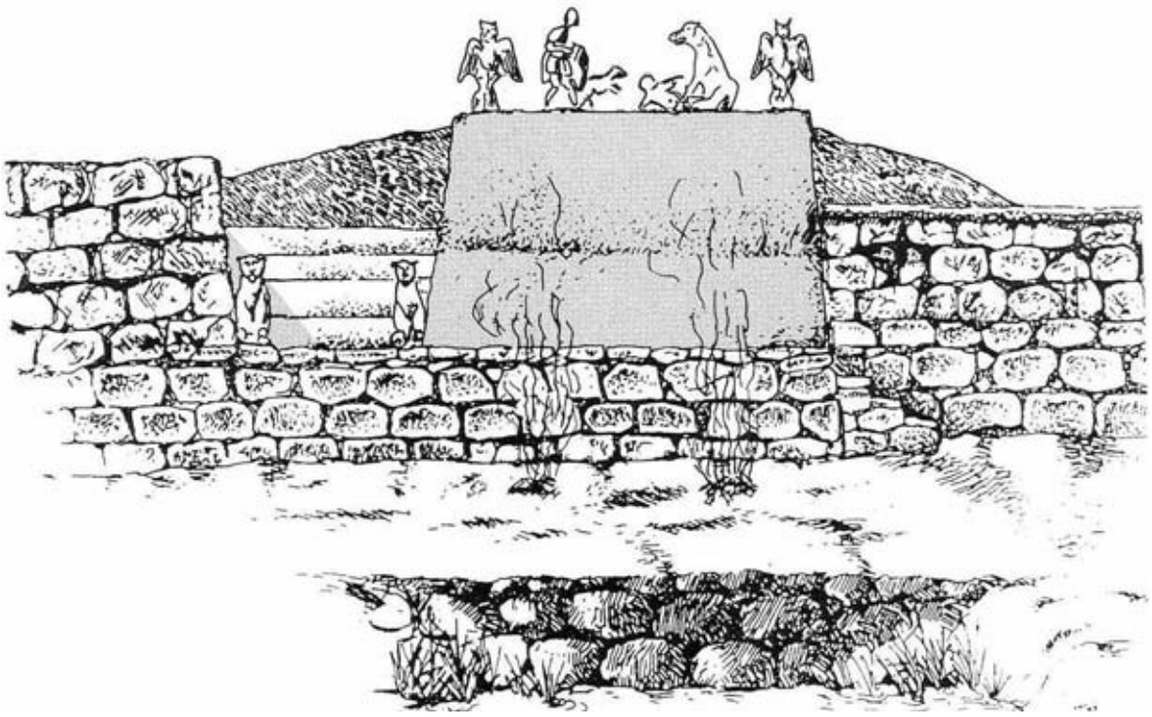


Figura 161. Recreación del sector central de El Pajarillo (Molinos *et alii*, 1998, fig. 121).

remiten a modelos del s. VI a.C., mientras que su postura clavándole la garra en el muslo al héroe encuentra su origen el II milenio a.C. (Chapa, 1986, 216).

No menos único es el hallazgo, bastante más reciente, del Cerro de El Pajarillo[412]. Al contrario que en Porcuna, de este *herôon* extraurbano (Moneo, 2003, 87-90, 333-334) fechado a principios del s. IV a.C., sí se conocen bien las estructuras a las que se asocia el grupo escultórico, que componen un conjunto formado por una construcción de más de 80 m de largo, una serie de estancias subsidiarias y una necrópolis que se ha vinculado al monumento (Molinos *et alii*, 1998, 227). Dicho monumento concentraría en su sector central el programa escultórico. En base a los fragmentos recuperados (Molinos *et alii*, 1998, 267-322, láms. 38-85) sus investigadores han reconstruido física e ideológicamente lo que allí se representó durante apenas cincuenta años (Figura 161).

Se está narrando el momento previo a una zoomaquia entre el hombre y el lobo, ambos míticos. El primero es un héroe ibérico, que va vestido con túnica corta, como el de Porcuna o el de Cabezo Lucero, pero, curiosamente, deja ver su sexo por debajo de la misma (Figura 162). El guerrero, del que no se conserva la cabeza, se dispone a desenvainar la falcata, mientras que se protege con el manto con el otro brazo, y, con la pierna izquierda adelantada, avanza hacia el animal. El lobo[413] permanece alerta pero estante, puesto que es el héroe el que invade su terreno, quizá sabiéndose vencido con antelación, como ha sugerido Olmos (2002, 108). Al mismo tiempo, un segundo personaje masculino entra en discordia: es un joven desnudo que, tirado en el

[407] Sobre la necrópolis tartésica, *vid.* Torrecillas, 1985.

[408] Blanco y González Navarrete, 1980, 73; Chapa, 1986, 121, 216-217; González Navarrete, 1987, nº 25, 139-146; Blanco, 1988a, [582 ss.]; Negueruela, 1990, 255-257; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 144, 85.1; Olmos, 1996c, 100, n. 2, fig. 32; AA.VV., 1998, nº 19, 239-240; León, 1998, 93-95, nº 60; Olmos, 1999, 84.1.1; AA.VV., 2000, 429, nº 232; Olmos, 2002, 111; León, 2003, 34-35, fig. 14; Olmos, 2004b, 33, fig. 3.

[409] En este tipo de cinturones, que ya presentaba el héroe-dios de Pozo Moro (*vid.* figura 72), y que se ha documentado en el tesoro de Aliseda (*vid. infra*), Blázquez (1998-99, 98) ha visto un carácter apotropaico.

[410] León, 1998, 94; Olmos, 2002, 111; *id.,* 2004b, 33.

[411] Al menos con el que figura en las matrices M11-30: *vid.* apartado D.1.

[412] Molinos *et alii*, 1998; Molinos, Ruiz, Chapa y Pereira, 1998b; Molinos, Chapa, Ruiz y Pereira, 1999.

[413] *Vid.* apartado C.1.

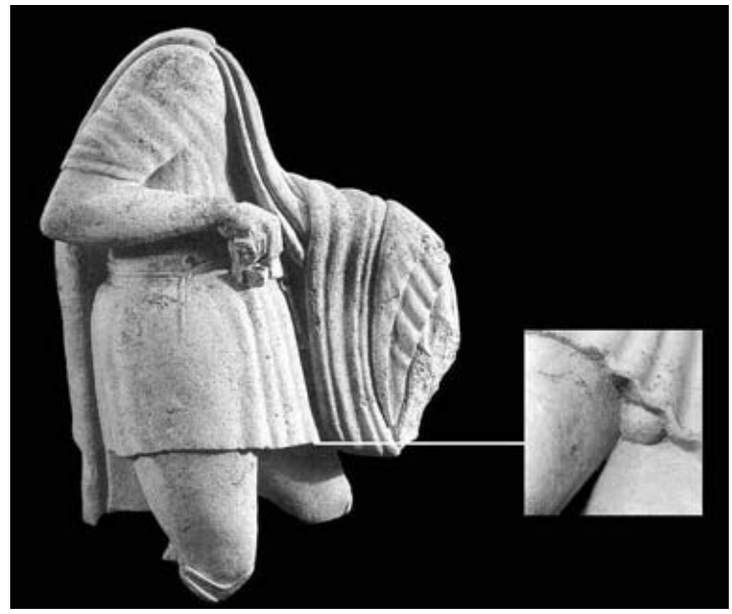


Figura 162. Héroe de El Pajarillo y detalle (a partir de Molinos *et alii*, 1998, láms. 41 y 46).

suelo, espera a ser salvado por el protagonista, que cumpliría así su misión. Por último, ocuparían la narración otros animales: una serie de carnívoros que, domesticados, acompañarían al guerrero o que, en estado salvaje, compartirían guarida con el lobo (Molinos *et alii*, 1998, 335). Se trata del héroe salvador, antepasado directo de la aristocracia guerrera, que libra a la comunidad de la fiera, de monstruoso tamaño pero de especie arraigada en la conciencia popular. A partir de entonces, la sociedad podrá ocupar esas tierras salvajes (Chapa, 2003, 111).

Asimismo, la presencia de dos leones flanqueando y protegiendo la escalera lateral de acceso a la torre, y de otros tantos grifos sancionando la escena, inciden en el marco mítico y fantástico de lo que se quiere narrar en el santuario heroico de El Pajarillo. Son éstos, además, los animales protagonistas de la primera tipología de zoomaquias del ciclo heroico mediterráneo, perfectamente resumida y planteada por los investigadores del *herôon* de Huelma, siguiendo en parte a Bader (1985) y su particular visión del ciclo heracleo. Ese primer tipo de enfrentamiento, cuerpo a cuerpo, con bestias y animales fantásticos, tiene como objetivo adquirir la fuerza de aquellos arrebatándoles la vida (Molinos *et alii*, 1998, 330-331). Un segundo grupo de lucha asocia al héroe con la domesticación o con la caza ritual, o presenta a la divinidad como domesticadora de la naturaleza a la manera de una *Pótnia* y *Despótes Therôn* –presente en Porcuna[414]– (Molinos *et alii*, 1998, 331). Por último, existe un tercer tipo presidido por la ambigüedad, ya que vincula la lucha a los cánidos, que pueden ser, al mismo tiempo, domésticos (perros) y salvajes (lobos), dentro de una dualidad animal protector/amenazante, o, como se comentó en el apartado dedicado al lobo, máximo modelo/oponente, que se encuentra en el límite de lo conocido y lo desconocido. La victoria en esa lucha no otorga ya un mundo nuevo, sino la expansión del creado con anterioridad (Molinos *et alii*, 1998, 332). Evidentemente, lo representado en El Pajarillo debe adscribirse a este tercer tipo, mientras que en el Cerrillo Blanco, la composición concreta de la grifomaquia así como otra en la que se ha visto una leontomaquia[415] pertenecen al primero (aunque las hay en cierto modo del segundo). Ambos programas podrían estar revelando dos estadios socio-políticos diversos en la zona (Molinos *et alii*, 1998, 332). En Porcuna se narra, justifica y recuerda cómo ha llegado al poder sobre el territorio (el *oppidum*) un grupo oligárquico (Olmos, 2002,

108), mientras que el monumento-santuario de Huelma versa sobre la ampliación de fronteras, el control supraterritorial desde ese centro neurálgico dirigido por la aristocracia. En este último, el lobo protege el espacio salvaje a civilizar por el héroe, los leones protegen el espacio del *oppidum*, simbolizado gráficamente en la torre, mientras que los grifos hacen lo propio con el espacio del noble, el aristocrático, que se integra dentro del anterior (Ruiz y Sánchez, 2003, 147).

La propuesta tipológica tripartita de las zoomaquias no conlleva, necesariamente, un orden cronológico evolutivo, o, mejor dicho, ascendente, por lo que respecta a su plasmación iconográfica en el mundo ibérico. La pintura vascular, que heredará de los monumentos escultóricos la función de soporte del imaginario aristocrático, así lo refleja. Mientras encontramos el tercer tipo de enfrentamiento en el vaso ilicitano del joven contra el *carnassier* (ss. II-I a.C.) o en el de Alloza (s. II a.C.)[416], y, si bien, en un momento anterior, en la cerámica de Sant Miquel de Llíria (finales s. III-principios del s. II a.C.) abunda la caza ritual del ciervo[417], vinculada al segundo grupo, en un período intermedio se están plasmando luchas míticas del primer tipo. Pero antes de pasar a ellas, conviene hacer una parada en el llamado "Vaso de los Guerreros" de La Serreta (Alcoy-Cocentaina-Penáguila, s. III-principios del II a.C.)[418]. La tinaja, recuperada en el Departamento F.1, se puede adscribir al Estilo II de los definidos en la cerámica de Llíria[419], tanto por su temática como por la *invasión* de un determinado tipo de elementos vegetales, principalmente hojas acorazonadas (HOJA-5.2), pero también zapateros (ZAPA-2.1), guirnaldas (GUIR-4.2) y rosetas (ROSF-4.1 y 6.1), que están indicando que se trata de un paisaje sancionado por la divinidad (Figura 163a). No debe olvidarse, en este sentido, que el hallazgo comparte registro con la célebre terracota de la divinidad femenina[420] y con el "*kalathos* de la paloma"[421], todo en un departamento que, como quedó mencionado en el capítulo correspondiente a la divinidad femenina, ha sido interpretado como lugar de culto privado de carácter clientelar.

El desarrollo del friso decorativo en el que se inserta el paisaje vegetal muestra tres escenas que ofrecen un aparato simbólico a medio camino, y ahí radica su interés, entre las cazas rituales del segundo grupo de zoomaquias y la del tercer tipo, ambas consumadas, a lo que se añade el combate singular entre dos guerreros, tema recientemente abordado por R. Olmos (2003a) de forma monográfica. Por lo que respecta a la caza, en ella intervienen dos jinetes claramente diferenciados que persiguen y que han logrado alcanzar con una lanza a lo que podría ser un cérvido sobre el que presuntamente se posa un ave, prácticamente perdida, reproduciendo así un tipo iconográfico, el del ave posada sobre el cuadrúpedo, que ya llamó la atención de Nordström (1968, 116 ss.). La zoomaquia plasmada en un plano anterior muestra como un personaje masculino, reconstruido en su parte superior, estaría clavando una lanza[422] a pie de campo a un carnicero de lengua sacada y costillar marcado que huye hacia la derecha, actitud que Grau (1996, 105) se encargó de relacionar con la de las matrices M11/M30 de Cabezo Lucero, si bien este autor confunde la escena de Guardamar al referirse al animal afectado como esfinge en vez de grifo.

414 González Navarrete, 1987, nº 16, 115-120; Blanco, 1988a, 11; Negueruela, 1990, 242-244; Almagro Gorbea, 1996a, 86; León, 1998, nº 55; Marín, 2000-2001, 187; Olmos, 2002, 112-114; *id.,* 2004b, 35.

415 Negueruela, 1990, 257-258, nº 40, fig. 385.

416 Ambos tratados en el apartado C.1.

417 *Vid.* diversos ejemplos en Olmos, 1999, 83.1 y ss.

418 Llobregat, 1972, lám. 12; Nordström, 1973, pl. 16-18; Pericot, 1979, fig. 176, 180-181; Uroz Sáez, 1985, 250-251; Aranegui, 1992b, 325, fig. 7; Grau, 1996, 103-105, fig. 6.4, 16 y 18; Aranegui, 1997a, 96, 101, fig. II.54; AA.VV., 2000c, 216; Grau, 2000, 201-202, fig. 3.1; *id.,* 2002, 227; Moneo, 2003, 382, fig. IV.34.3 y VI.10.8; Olmos, 2003a, 92-93.

419 Pérez Ballester, 1997; Pérez Ballester y Mata, 1998, 232-233 y ss., fig. 1.2.

420 *Vid.* apartado A.

421 *Vid.* apartado C.4.

422 La autoría directa no se conserva pero se deduce, como muestra el dibujo publicado por I. Grau.

Figura 163. Zoomaquias en la pintura vascular ibérica:
a. La Serreta (Grau, 1996, fig. 18); b. Corral de Saus (Izquierdo, 1995, fig. 5).

Por otro lado, un personaje femenino que toca el *aulós* se sitúa en un extremo del friso compositivo, quizá acompañándolo en su totalidad, aunque está más próximo a la zoomaquia del héroe y el *carnassier*. La *auletrix*, no obstante, suele acompañar a las monomaquias o combates singulares, como en la conocida *lebes* del Departamento 41 de Llíria[423], de similar cronología al *pithos* alicantino. En este último también hay lugar para el certamen individual que glorifica al antepasado mítico, pero con mayor riqueza simbólica, puesto que en la tinaja de La Serreta dicho príncipe merecedor de la gloria podría encontrarse, quizá como un adolescente pasando un ritual de tránsito (recuérdese el ejemplar de La Alcudia), en su acto de sometimiento del carnicero, hazaña que lo convierte en civilizador del territorio circundante, en artífice, pues, del control supraterritorial detentado por el *oppidum*. No es coincidencia que sea en un período inmediatamente anterior y contemporáneo a la fabricación del vaso (finales del s. IV-mediados del III a.C.) cuando tiene lugar la consolidación de La Serreta como núcleo regidor y articulador de la comarca[424].

Con respecto a las zoomaquias del primer grupo plasmadas sobre pintura vascular, cabe destacar un vaso del Corral de Saus (Moixent, Valencia, s. II a.C.)[425] en el que un héroe se enfrenta a una esfinge (Figura 163b). El guerrero va ataviado con una túnica corta, al igual que el de Porcuna, Huelma y Cabezo Lucero, y no sólo lleva puñal y lanza, sino que además los usa. Por su indicación en la figura de la izquierda, la esfinge parece ser de sexo masculino. La narración se encuentra envuelta y sancionada por la vegetación, como ocurría en el anterior ejemplo o en el vaso del enfrentamiento ilicitano[426], y cuenta con dos momentos diferenciados: tras un primer contacto (Figura 163b –izquierda–), el héroe atraviesa al mons-

Figura 164. Desarrollo de la decoración de una tinajilla de Los Villares (Mata, 1991, detalle de fig. 71).

truo con la lanza (Figura 163b –derecha–), y lo hace de frente, al contrario de lo que ocurre en las matrices de la Tumba 100. La escena, para Izquierdo (1995, 100-101), podría constituir un eco del mito de Edipo y la Esfinge, aunque esta misma autora acaba abogando por una interpretación exclusivamente ibérica de lo representado. Por último, existe un elemento más en esta pintura que resulta de enorme importancia: el personaje masculino parece llevar cubierta la cabeza por la piel de un animal (Olmos, 1999, 84.4), a la manera de un Heracles con la *leontea*. La lucha heroica, por tanto, se podría relacionar con el primer grupo de zoomaquias, si bien en un momento avanzado de éste, puesto que el héroe ya se ha hecho con la fuerza de una bestia de la que luce su pellejo, tal y como fue Heracles a enfrentarse a la hidra de Lerna en el segundo de sus "trabajos".

En otro célebre ejemplar edetano, el vaso de Los Villares (Caudete de las Fuentes, segunda mitad del s. II –primer cuarto del s. I a.C.)[427], podría representarse otra lucha heroica del primer tipo (Figura 164). En este caso, el escenario del mito es el mar, lo que se resalta con una flor ondulada y, sobre todo, con el delfín, animal, dicho sea de paso, de notable protagonismo en las acuñaciones edetanas de *Arse* desde mediados del s. III hasta mediados del I a.C.[428].

La narración se presenta dividida en las dos caras de la vasija, y es difícil determinar si se trata de una secuencia continua, por lo que todos los personajes que intervienen en ambas serían acumulativos, o bien se trata de dos momentos del relato, como en el anterior ejemplo. Aquí el monstruo(-s), un ser híbrido de gran tamaño con brazos terminados en patas de animal, quizás aletas, presenta una vestimenta, con túnica larga y botas, que en poco se diferencia de la de los personajes humanos, excepto por el gorro que lleva. A su lado otros animales, como lobos, además de otro ser híbrido del que, al no tener alas, no se puede asegurar su identificación como una esfinge (¿acaso un centauro?). De ellos se ha dicho que infunden vigor al monstruo marino (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 145). El héroe le clava a éste un puñal o/y una espada en la pierna y en el pecho, mientras que un segundo –o tercer– personaje yace flotando. En este caso y en el anterior el monstruo toca la cabeza del guerrero con la pata. Éste es uno de los factores que hacen factible la nueva interpretación que T. Tortosa (2003, 296-297) ofre-

423 La bibliografía básica de la pieza es: Ballester *et alii*, 1954, 60, nº 1, fig. 44, lám. LXIII.1; Bonet, 1995, 176, nº 19, fig. 85; Aranegui, 1997a, 98 ss., fig. II.49; Olmos, 1999, 78.4; Olmos, 2003a, 91-92.

424 Olcina *et alii*, 1998, 44; Grau, 2002, 211-213.

425 Izquierdo, 1995, 93-104; *id.*, 1996, 253-358; Olmos, 1999, 84.4; Izquierdo, 2000, 209, fig. 103; Bonet e Izquierdo, 2001, 293, fig. 7.3; Izquierdo, 2003, 270-271, figs. 13-15.

426 *Vid.* apartado C.1.

427 Pla y Ribera, 1980, 93-108, fig. 11-12, lám. XLII-XLIV; Maestro Zaldívar, 1989, 191-197, fig. 65; Olmos, 1989b, 49-51, 53, n. 110; Mata, 1991, 129, 133, fig. 71; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 145, 85.3-5; Segarra, 1998, 222; Olmos, 1999, 84.5; Olmos, 2000a, 67-68, fig. 14-16; Bonet e Izquierdo, 2001, 298-300, fig. 8.2.

428 Villaronga, 1994, 308-313; Llorens y Ripollès, 2002, 85-88, 117.

Figura 165. Placa áurea del cinturón de Aliseda (AA.VV., 2000, nº 4).

ce del relato. Esta autora no ve ya una lucha, sino una suerte de procesión funeraria en la que los seres híbridos transportan al Más Allá (el sentido funerario, de nuevo, del lobo), aconsejados por la esfinge, a una serie de guerreros, posiblemente caídos en combate, que muestran su rango social portando consigo su arma.

La temática del primer grupo de zoomaquias, del héroe o dios-héroe luchando con grifos y leones, está muy presente en el imaginario oriental[429]. Por lo que respecta al orientalizante peninsular, además de algunos ejemplares como el peculiar marfil de Bencarrón (Alcores de Carmona, Sevilla, s. VII-VI a.C.)[430], con el guerrero, el grifo y el león, o la ya abordada placa de marfil de Medellín (Badajoz, *ca.* 600 a.C.)[431], es de sobra conocido el cinturón del tesoro de Aliseda (Cáceres, s. VII-VI a.C.)[432]. Formado por 63 placas de oro, su tema principal es el enfrentamiento directo entre el hombre y el león, que clava su garra en el muslo del primero como sucederá en la grifomaquia de Porcuna (Figura 165). La vegetación se abre a su lado, y la palmeta cobra cierto protagonismo en el conjunto. A su vez, otra serie decorativa presenta el motivo del grifo sobre flores de loto[433]. El mismo tema lo encontramos más tarde en algún escarabeo de, como no podía ser de otra forma, Puig des Molins (Ibiza) de los ss. V-IV a.C.[434] (Figura 166), presumiblemente ya como un Heracles-Melqart en su primera tarea.

En la búsqueda de modelos o precedentes para las matrices M11 y M30, desde el punto de vista de la composición y la organización de la escena, conviene traer a colación la recurrente pátera de plata de *Idalion* (Chipre, finales del s. VIII-mitad s. VII a.C.)[435], de la que si se aislase una de sus partes (Figura 167), presentaría una organización y contenido asemejable al de Cabezo Lucero, salvando, de nuevo, la posición enfrentada al grifo o el personaje bajo la esfinge. Decía recurrente puesto que al tercero de sus frisos se puede acudir para fundamentar o exponer un buen número de fenómenos. Éste constituye un fiel reflejo, por aglutinador (lucha con león y grifo), de las zoomaquias del primer grupo, en lo que se ha venido a denominar "el día del cazador" (Markoe, 1985, 68). Este ejemplar, y su representación del dios-héroe (Sophocleous, 1985, 51), también se incluye en el marco de los prototipos orientales del tema de Heracles y el león de Nemea, y conecta con el discurso relativo a un ciclo de Melqart, quizá el plasmado en los relieves del santuario gaditano (Silio Itálico, III, 32-44), como antecedente y modelo de los "Trabajos" de Heracles (Tsirkin, 1981, 21-27)[436]. Al mismo tiempo, y siguiendo con los precedentes del enfrentamiento entre Heracles y el león, en este cuenco se detecta la figura de Bes en la mitad de las hazañas representadas (Hermary, 1986, 110, nº 14), concretamente las que corresponden al personaje que viste la piel de león y, sobre todo, que lleva colgando por la espalda la cola de éste, atributo con que se manifiesta en Egipto desde un primer momento (Gómez Lucas, 2002, 89). Se trata de Bes en su faceta propiamente fenicia (Wilson, 1975, 88) de "Señor de los Animales", identificado, sobre todo, en escarabeos de la centu-

Figrua 166. Escarabeo de Ibiza (Moscati, 1988, detalle de 518).

Figura 167. Pátera de plata de *Idalion* y detalle (a partir de Falsone, 1992, pl. VIc) con dibujo de la Tumba 100.

ria siguiente a este recipiente, aunque tengan un origen anterior, y que habría inspirado las primeras representaciones del primer trabajo de Heracles en Nemea (Bisi, 1980)[437] y quizá también el atributo que, como ya se ha tratado anteriormente[438], se convertirá en el más significativo del dios tebano: la *leontea*.

Después de todo lo visto, resulta evidente que el factor más problemático a la hora de realizar un juicio final de las matrices M11-30 es la posición de las figuras. Ello ha hecho negar a Ruiz y Sánchez (2003, 143) que lo representado en Cabezo Lucero sea una grifomaquia heroica, puesto que más que una lucha sería una caza. Con dicha afirmación puedo estar de acuerdo siempre que no pretenda sobrepasar los límites de lo puramente descriptivo, y que se entienda por lucha o "maquia" un enfrentamiento directo que muestre una actitud agresiva por parte de los dos implicados. Sin embargo, tampoco debe verse como una caza en sentido estricto. Considero que el hecho de que el grifo esté de espaldas al personaje, huyendo, responde a la intencionalidad de

[429] Caubet, 1986; Markoe, 1988 (león); D'Albiac, 1992; Cecchini, 1996 (grifo).

[430] Bonsor, 1899, 44-45, nº 1 [1997, 37]; *id.*, 1928, 37-38, lám. XIII; Blanco, 1960a, 13-14, fig. 6a y 13; Aubet, 1981-82, 240-241, fig. 4, lám. IIIa; Shefton, 1982, 346; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 71, 28.2; Olmos, 1999, 28.2.1; Torres, 2002, 254, fig. X.4.

[431] *Vid.* apartado B.2.

[432] Mélida, 1921, 24-25, nº 6; Blanco, 1956, 21-22, fig. 30-33; Blázquez, 1975a, 116-118, lám. 36; Almagro Gorbea, 1977, 206, lám. XXIV-XXV; Almagro Gorbea, M. J., 1986, 134-135, lám. XXXVI-XXXVII; Nicolini, 1990, 503-506, pl. 179-181; Perea, 1991a, 154, 194; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 71, 28.3-4; Olmos, 1996c, 103; Blázquez, 1998-99, 96-98; Olmos, 1999, 28.3; AA.VV., 2000, 228, nº 4; AA.VV., 2000b, 254, nº 81; Torres, 2002, 242-244, fig. IX.12.

[433] *Vid.* apartado D. 1; figura 127.

[434] Boardman, 1984, nº 77; Moscati, 1988, 518, cat. nº 846; AA.VV., 2000, 345, nº 130 (asimismo, nº 128); téngase en cuenta que también de Puig des Molins procedía un escarabeo de Heracles-Melqart *leonté*: *vid.* apartado B.2.

[435] Harden, 1962, 147, 188, 398, plate 46; Markoe, 1985, Cy 2; Falsone, 1992, 123-124, pl. VIc; recuérdese el papel difusor de iconografía con que contaron estos cuencos metálicos junto a los marfiles (Aubet, 1971, 21, n. 121) y los tejidos (Barnett, 1975, 57), además de la orfebrería, acompañada siempre de una importante carga simbólica religiosa (Benichou-Safar, 1996).

[436] Opiniones contrarias a esta hipótesis las recoge Marín, 1994, 543.

[437] *Vid. supra* el escarabeo de Ibiza.

[438] *Vid.* apartado B.2.; un estudio específico reciente sobre los paralelismos entre Bes y Heracles a través de la documentación iconográfica y literaria se puede encontrar en: Gómez Lucas, 2004.

expresar el triunfo de ese héroe, el desenlace de su hazaña, o simplemente la superioridad de éste. En el inframundo, del que la esfinge, sancionadora del evento, es su guardiana, el antepasado mítico heroico-divino (o en vías de la heroización-deificación) hace patente su valía, con lo que se hace digno del poder dinástico, quizá en lo que T. Chapa (2003, 105) ha denominado "la imposición del héroe sobre el mundo del más allá". El grifo pasará después a proteger el espacio aristocrático conquistado[439]. Una victoria, en definitiva, con la que se funda o se reinstaura el orden social (Grottanelli, 1979, 32-33).

F.3.- Lucha de animales

M18c

La plancha M18 ya ha sido abordada en relación a sus representaciones matrices de seres fantásticos (apartado D.1) y su afrontamiento a un Árbol de la Vida (apartado F.1). Por lo que respecta a su escena inferior izquierda (Figura 172a), en ella se representa, sin duda, el significativo tema de la lucha de animales, aunque ulteriores precisiones resultan bastante difíciles, puesto que su estado no permite la identificación de las cabezas. Al menos se cuenta con un rasgo que puede arrojar algo de luz al respecto: en este enzarzamiento entre dos animales, al que se encuentra en posición dominante se le ha querido remarcar el costillar, incidiendo así en su carácter devorador. Teniendo en cuenta las características de dicha temática, dicho animal, que aparece además con un tamaño ligeramente superior al que se encuentra sometido, debió ser un carnicero, un lobo o un león por tanto.

El de la lucha de animales es un tipo iconográfico del que se conocen remotos prototipos orientales, así como su correspondiente difusión por el Mediterráneo.

Figura 168. Marfil de Samaria (según Moscati, 1966, nº 13).

Sirva como ejemplo para el primer caso un marfil de Samaria (Israel) que se podría remontar al s. IX a.C. (Moscati, 1966, 93) (Figura 168); y para lo segundo el árula de terracota con león y toro del área de necrópolis de Centuripa (Sicilia, segunda mitad del s. VI a.C.)[440] (Figura 169).

En el ámbito colonial hispano, el tipo, con diversas variantes, se puede encontrar, como no podía ser de otra forma, en Ibiza, en escarabeos de jaspe del s. V-IV a.C. recuperados de Puig des Molins, con la escena del león atacando al antílope[441], que encuentran su prototipo más cercano en producciones de Cartago del s. VII-IV a.C., igualmente de jaspe[442], sin olvidar la producción ebúrnea del Bajo Guadalquivir de los siglos VII-VI a.C., en las que participan grifos, leones, gacelas y toros[443]. No obstante, para nuestro estudio conviene prestar atención a aquellos ejemplares de producción ibérica cuyo significado sirva para encajar la escena de la M18 dentro del programa iconográfico de la Tumba 100.

La lucha animal es parte integrante del conjunto del Cerrillo Blanco de Porcuna, no demasiado anterior al de la "Tumba del orfebre", como se ha visto en el apartado precedente. Se conservan dos ejemplares escultóricos, de los que uno se encuentra en un estado muy fragmentario (Negueruela, 1990, 260-261, nº 42-43), aunque podría haber reproducido la escena representada en la otra composición, bastante mejor conservada y conocida[444] (Figura 170). En ésta, un carnero es mor-

Figura 169. Árula de Centuripa (Rizza y De Miro, 1989, fig. 13).

dido y desgarrado por otro animal, en torno a cuya identidad vuelve a surgir la ambigüedad entre el león y el lobo[445]. Sobre ello se pueden esgrimir argumentos a favor de uno y de otro, aunque estos mismos, como la crin –que se podría poner en relación a la del animal del torso de guerrero de Elche[446]–, son en sí mismos igualmente problemáticos. Por un león atacante se decantó en su momento González Navarrete (1987, 173 ss.), si bien la opción del lobo, o, si se quiere, carnicero, de forma más genérica, suficientemente argumentada por Negueruela (1990, 258-260), ha sido la más aceptada por la investigación, incluso por autores como Blanco (1988b; 1993), que en debates similares se decantaría por el león[447].

No obstante, lo verdaderamente importante para nuestro estudio es el significado de la escena, independientemente del animal representado, puesto que su identificación en la plancha matriz M18 es mucho más incierta. Y, en este sentido, dicho significado resulta unificador, como se desprende de reflexiones recientes[448] que, partiendo de una concepción divergente del animal que se impone[449], coinciden, en lo sustancial, a la hora de interpretar esta lucha desigual, que enlaza con lo ya apuntado en el apartado anterior: se trata de una manifestación metafórica del poder y del triunfo del aristócrata o príncipe ibero, justificando, a su vez, en una dialéctica entre lo salvaje y lo doméstico-civilizado, su consolidación del *oppidum* y su derecho territorial ejercido hacia y desde éste.

El segundo ejemplo, no menos conocido y problemático, viene de la mano de una de las páteras argénteas del Castellet de Banyoles (Tivissa, Tarragona, *ca.* s. III a.C.)[450] (Figura 171), que presenta en el umbo una cabeza de lobo a modo de *gorgoneion*[451], y en el reverso de éste una inscripción ibérica (Untermann, 1990, III.2, 128-130). La sucesión de escenas representadas en el friso son, sin duda alguna, tan ricas en información como controver-

439 Se sigue aquí la teoría espacial de Ruiz y Sánchez, 2003, 141-143.

440 Rizza y De Miro, 1989, fig. 13; Van der Meijden, 1993, 42-44, 54 ss.; AA.VV., 1996, 684, nº 97.

441 Blázquez, 1970-71, 319, nº XVIII, fig. 18; Fernández Gómez y Padró, 1982, 86-89, nº 26-28; Fernández Gómez, 1983, 120-121; Padró, 1991, 67, nº 28, lám. I.28; este último autor se encargó de publicar otro escarabeo de semejante representación, en este caso de pasta vítrea, procedente de *Emporion* y de datación incierta: Padró, 1974, 121, nº 7, fig. 2.9.

442 Vercoutter, 1945, 232-233, nº 623-625, pl. XVII.

443 Aubet, 1979, CN. 9, CB. 3-4, fig. 5; *id.,* 1981-82, B.2-4, figs. 1-3.

444 González Navarrete, 1987, nº 31, 173-178; Blanco, 1988b, [605-610]; Negueruela, 1990, 258-260, fig. 31; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 141; Blanco, 1993, 88-89, fig. 4-5; AA.VV., 1998, nº 21, 240; León, 1998, 82-83, nº 50; Olmos, 1999, 81.2; Olmos, 2002, 121.

445 *Vid.* apartado C.1 y B.2.

446 *Vid.* figura 93.

447 *Vid.* apartado C.1 y B.2.

448 Olmos, 2002, 121; Ruiz y Sánchez, 2003, 145.

449 R. Olmos parece decantarse más por el león, basándose en el rostro de la escultura, mientras que A. Ruiz y A. Sánchez siguen la corriente interpretativa del lobo.

450 La bibliografía básica es: Serrà, 1941; Raddatz, 1969, 259 ss.; García y Bellido, 1980, 112-113, fig. 171-172; Marín, 1983, 709-715; Olmos, 1997a, 97-102.

451 *Vid.* apartado C.1.

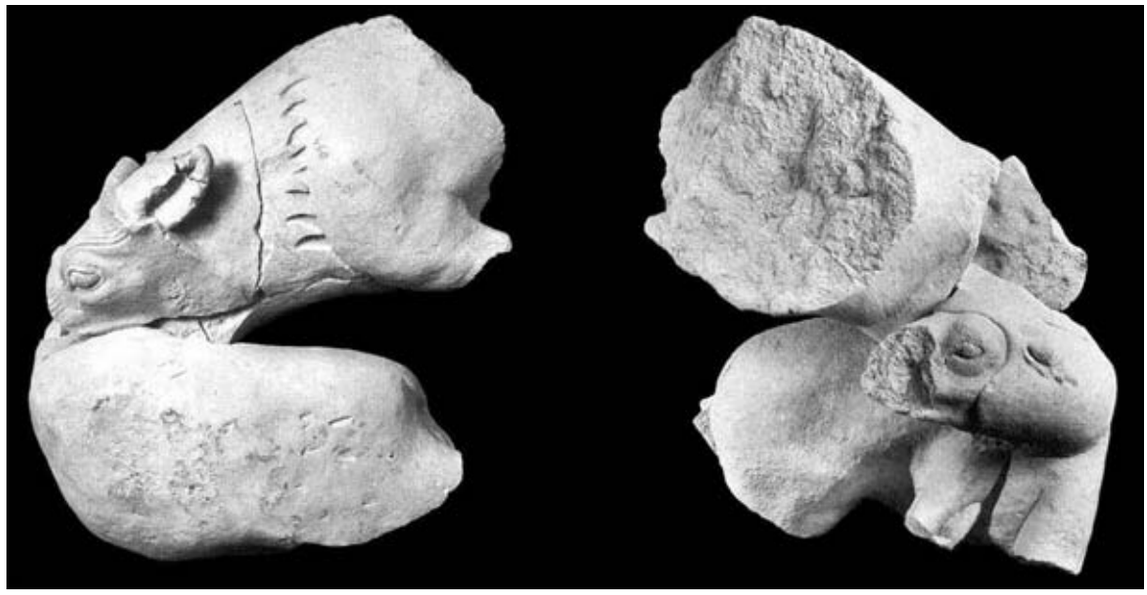


Figura 170. Lobo/león atacando a cordero de Porcuna (a partir de González Navarrete, 1987, 175 y 178).

Figura 171. Pátera de Tivissa (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 90.1)
y desarrollo del friso (según Serrá, 1941, fig. 3).

tidas: giran en torno a una divinidad femenina entronizada, flanqueada por jabalíes, a la que se dirige un personaje que le ofrenda algo (1), y presentan a tres démones alados llevando a cabo un sacrificio (5), a un personaje en posición frontal y de lamentación (2), linces y un centauro que olisquea una flor (6), además de, por supuesto, la escena de caza (3) y lucha de animales (4).

Partiendo de la complejidad del hallazgo, se llegaron a buscar remotos prototipos orientales (Blázquez, 1955-56; 1957-58), u orígenes directos en el mundo helenístico (Raddatz, 1969, 72). En este último sentido, Marín Ceballos, relacionó lo plasmado en el friso con la Artemis efesio-ampuritana y los rituales de caza (Marín, 1983), aunque tampoco parece haber negado (Marín, 2000-2001, 187) el punto de vista posterior netamente *ibericista* y eminentemente funerario de R. Olmos (1997a, 97 ss.)[452]. La escena por la que se ha traído a colación esta pátera no está

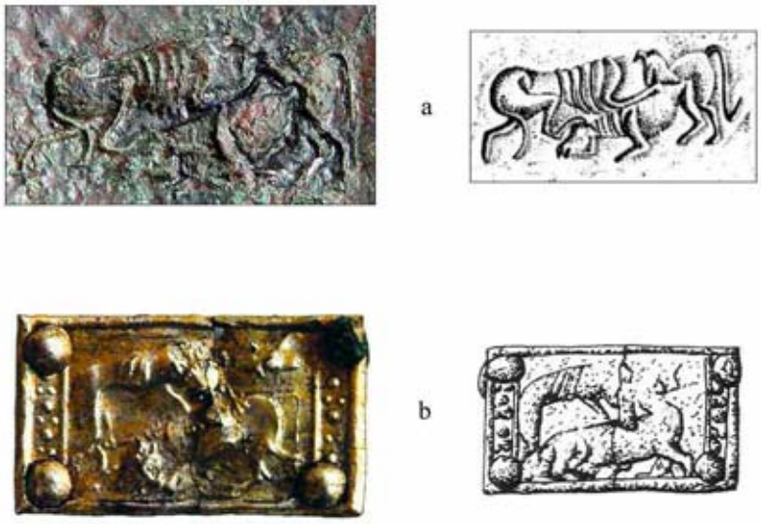


Figura 172. a. M18c de la Tumba 100; b. aplique de Castellones de Ceal
(Foto: Museo Provincial de Jaén; dibujo: Chapa et alii, 1998, fig. 59.5).

exenta de singularidad, puesto que el enfrentamiento de el león y el jabalí, en el que el primero clava sus fauces y desgarra al segundo (4), forma una combinación con el jinete lancero con escudo (3), que se dirige amenazante hacia el león. Olmos ha considerado que se quiere reflejar el carácter cíclico de naturaleza y, lo que es más trascendente, que se trata de un complemento heroico dentro del ritual de acceso a la muerte que constituiría la esencia del conjunto (Olmos, 1997a, 102). Si a ello se añade la visión genérica que ofrece Almagro Gorbea (1993, 41) de estas páteras ibéricas, relacionándolas con el culto a los antepasados divinizados[453], la comparecencia en Tivissa de la lucha desigual de animales debió constituir una reminiscencia de lo que se quiso plasmar en Porcuna en otro momento histórico, así como en la matriz M18 de Cabezo Lucero.

Del mismo siglo III a.C. procede la pieza más a tener en cuenta a la hora de interpretar, al menos en lo funcional, la matriz alicantina. Se trata de un aplique rectangular de bronce con lámina de plata dorada hallado en el *ustrinum* 5 (11/126) de la necrópolis de Castellones de Céal (Hinojares, Jaén)[454]. En la placa, que cuenta con cuatro remaches de sujeción en los ángulos, se representa –y quizá también en otras tres– la lucha desigual entre un carnívoro (un león dominante) y un bóvido (Figura 172b). Si se tiene en cuenta que sus medidas (20 mm de h x 35 mm de ancho)[455] son muy similares a lo ocupado por la casi idéntica escena en la matriz M18 de Cabezo Lucero, no debe resultar aventurado proponer para ésta un destino análogo a la jienense, aunque posiblemente en un material más noble, que según sus excavadores (Chapa *et alii*, 1995, 214) sirvió como aplique para cintas cruzadas sobre el pecho o, con mayor seguridad, como placa de cinturón, objetos relacionados con la manifestación del poder, por lo que el continente quedaría así claramente en sintonía con el contenido.

452 El *ibericismo* de Olmos es aceptado por Jaeggi (2004, 53).

453 Aquí quizás el personaje que se presenta ante la divinidad entronizada; para una reflexión reciente del lugar de hallazgo de estas páteras, y su consideración como santuario urbano: Moneo, 2003, 210-212.

454 Chapa *et alii*, 1995, 210, fig. 3.5; Chapa, Pereira, Madrigal y Mayoral, 1998, 125, fig. 59.5.

455 Una placa de bronce con cuatro remaches en las esquinas de Alberri-Pic Negre (Cocentaina, Alicante) presenta medidas muy parecidas, una cronología imprecisa del s. IV a.C. (Abad, Sala y Sánchez de Prado, 1993, 56-57, fig. 003.03) y una representación de caza a caballo de fuerte componente aristocrático religioso, pudiéndose adscribir al segundo grupo de zoomaquias (*vid.* apartado F.2).

F.4.- Ánodoi-epifanías

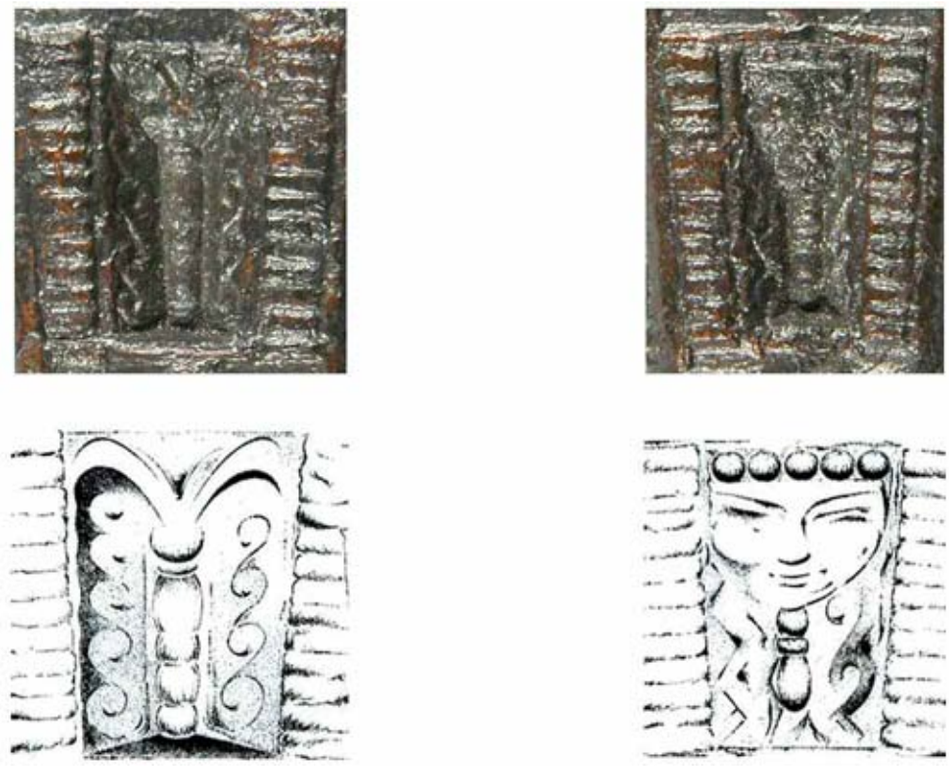
M1; M4; M22; M29; M8 (3ª metopa); M8 (1ª metopa); M20a (1ª metopa)

Posiblemente sea este apartado el que más transmite la consideración de que el lenguaje de las imágenes no debe ser entendido como una vía de dirección única, puesto que las composiciones aquí abordadas dejan más margen para la hipótesis, y la duda, que el resto del conjunto.

Por un lado, es el momento de observar las primeras metopas de M8 y M20 bajo otro prisma, el relativo a la acción representada, la aparición divina, su "nacimiento", siempre que se acepte su salida de una vagina; una reconsideración que debe tener en cuenta la temática de fecundidad que subyace en alguna de estas piezas, y que podría alcanzar su máxima expresión en la palmera flanqueada por vulvas de M35.

En primer lugar, se hace necesario recordar la asociación hierogámica existente entre Astarté-Asteria, la "codorniz", cuya simbología se documenta en la Tumba 100[456], y Melqart[457], igualmente presente pero de forma más directa[458], divinidad esta última que contaba con una fiesta anual –*egersis*– relativa a su resurrección generada por esa hierogamia, el matrimonio sagrado, y que lo convertía en símbolo de la renovación vital en todas sus facetas y, consecuentemente, del poder de la clase dirigente, ligando su veneración a los ciclos de fertilidad agraria, y otorgándole asimismo un carácter ctónico[459]. En torno a este esquema de una

Figura 173. Relieve de Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983a, taf. 26).



a b

Figura 174. Detalles de M8 de la Tumba 100: a. 2ª metopa; b. 3ª metopa.

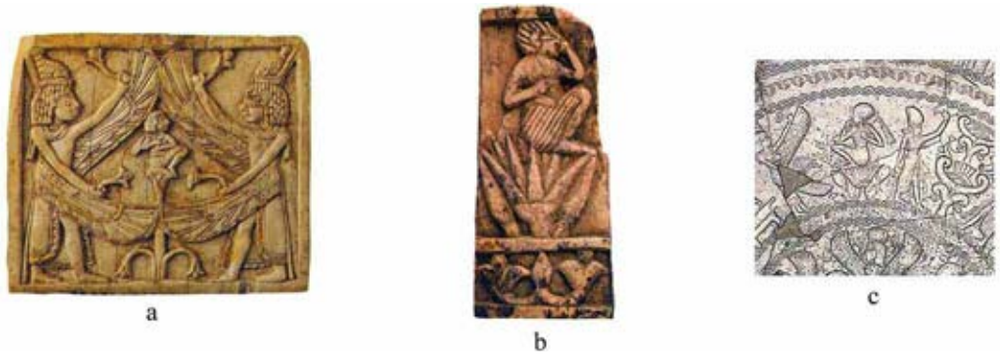


Figura 175. Horus niño naciendo del loto: a. marfil de *Arslan Tash*, s. IX a.C. (Pernigotti, 1988, 524); b. marfil de Nimrud, s. VIII a.C. (Uberti, 1988, 413); c. pátera de plata de *Amathus*, s. VII a.C. (Karageorghis, 2002, detalle de fig. 366).

divinidad femenina primaria cuyo paredro es a su vez su hijo y su marido se ha relacionado uno de los relieves de Pozo Moro[460] (Figura 173), en el que se muestra la unión sexual entre un personaje masculino con los genitales marcados, acaso el antepasado heroizado (Heracles-Melqart) de otros fragmentos[461], y otro femenino de mayor tamaño, la diosa de la fecundidad de otros tantos[462].

No obstante, como ha quedado analizado en el apartado B.3., el personaje de la primera metopa de estas dos matrices (M8-20) podría contar con una identidad reconocible, la del dios Bes, que en el caso más claro de los dos, el perteneciente a M8, iría acompañado de otros elementos de posible relación directa con éste. En la segunda y, por lo que se intuye, cuarta metopas comparecen sendos cuerpos cilíndricos rematados en flor de loto -¿timiaterios?- (Figura 174a), mientras que en la tercera una cara ocupa el espacio del loto, como si fuera la cabeza la que brotara del elemento sustentante (Figura 174b). El rostro en sí mismo no aporta ningún elemento que permita precisar el sexo[463], aunque el hecho de que le falte un atributo que a las otras, que se analizarán a continuación, las puede catalogar como femeninas es susceptible de ser usado en pro de su masculinidad. Otro argumento podría venir de la mano de una combinación de su contexto de aparición y su relación con el dios Bes, aquí sujeto (y paciente) protector de la generación de vida.

Con semejantes requisitos se localiza la figura del Horus-Harpócrates niño, imagen de resurrección, que (re)nace de la flor de loto. El tipo iconográfico egiptizante que lo muestra de cuerpo entero, "sentado" sobre una flor de loto, flanqueado, en ocasiones, por sendas divinidades aladas, se desarrolla en el mundo fenicio a través de los marfiles de Samaria, *Arslan Tash* (Figura 175a) o Nimrud (Figura 175b)[464], quedando recogido en la pátera argéntea chipriota de *Amathus* en el s. VII a.C.[465] (Figura 175c), y, lo que es más importante para su hipotético conocimiento por parte del orfebre de Cabezo Lucero, se documenta en la glíptica ibicenca[466] en un momento (s. V-IV a.C.) contemporáneo al contexto de la Tumba 100. Los indicios que justifican una relación directa entre Bes, en calidad de protector,

456 *Vid.* apartado A.

457 Bonnet, 1996, 38-39; Lipiński, 1995, 241; Poveda, 1999, 32.

458 *Vid.* apartado B.2.

459 Lipiński, 1970, 31 ss; *id.,* 1995: 238; Bonet, 1988, 104 ss.; Xella, 2004, 41-43.

460 Almagro Gorbea, 1978, 261-262, lám. V.2; *id.,* 1983a, 203-204, taf. 26; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 127, 72.1; Olmos, 1996c, 111-112, fig. 38; Fernández Rodríguez, 1996, 312; Blech, 1997, 204; Olmos, 1999, 71.1; Moneo, 2003, 416.

461 *Vid.* apartado B.1; figura 71-72.

462 *Vid.* apartado A; figura 61a-b.

463 Ch. Éluère (AA.VV., 1998, 260, nº 74) lo identifica como femenino, lo que adquiriría más sentido si su posición fuera de "cariátide", pero es a la inversa. La interpretación "femenina" cuenta, de todos modos, con sus posibilidades (*vid. infra*); asimismo, habla de *timiaterios*, aunque no hace referencia a su remate lotiforme.

464 Pernigotti, 1988, 524; Uberti, 1988, 413, nº 80; Blázquez, 1999, 159.

465 Markoe, 1985, 172-174, Cy 4; Karageorghis, 2002, 175-177, fig. 366.

466 Boardman, 1984, nº 41; Acquaro (coord.), 1988, nº 838.

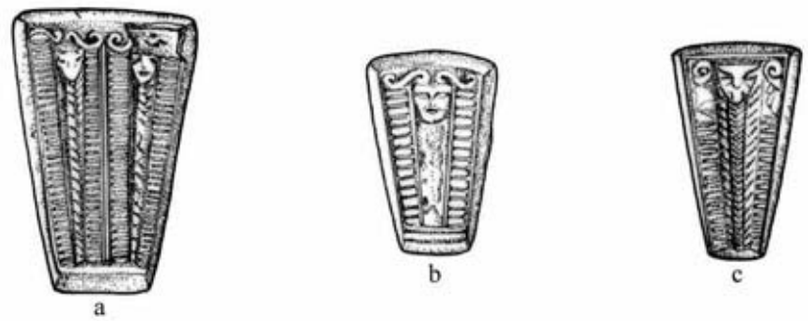


Figura 176. Máscaras que surgen de la vegetación en las matrices de la Tumba 100: a. M1; b. M4; c. M29 (según dibujos de Sánchez de Prado para el MARQ).

y el joven dios sol egipcio se constatan, como ha recogido recientemente Gómez Lucas (2002, 92-93), desde la Dinastía XXII (s. X-VIII a.C.).

No quiero con ello asumir la presencia de Horus-Harpócrates en estas matrices, ya que en ese caso le habría dedicado un apartado, pero me ha parecido el espejo-modelo que mejor podría explicar la versión "masculina" de estos elementos combinados entre sí, más desde la "idea" que desde la "imagen". De todos modos, siempre queda un margen para una interpretación menos críptica, que conciba la escena como una epifanía de la divinidad fruto del uso ritual del correspondiente quemaperfumes, una divinidad, ahora sí, femenina, en cuanto a sustitutivo del loto como uno de sus símbolos principales[467]. Y ello nos lleva al análisis de un segundo grupo de matrices con posibles apariciones divinas.

En un grupo de matrices de silueta casi idéntica (M1, M4, M22 y M29) se registra, de una forma que difiere ligeramente del anterior caso, el motivo de la máscara o cara singularizada, adoptando en cada una diferentes matices (Figura 176). Se trata, en todo caso, de representaciones de rostros coronados por roleos que surgen de la vegetación; tanto en M1 como en M29 esa "vegetación" parece responder al tipo esquemático y estilizado de "Árbol de la Vida" que figuraba en el afrontamiento de grifos de M9[468]. Mientras que en M1 el tema aparece por duplicado, M29 se diferencia de las otras dos en que a la máscara la flanquean dos volutas que surgen de los extremos del marco, mientras que en el resto es una pareja de roleos completos la que apoya directamente sobre la cabeza. Este último detalle se observa con mayor precisión en M4, pieza en la que el surgimiento de la máscara coronada no se lleva a cabo sobre un árbol sagrado a base de líneas esquemáticas sino sobre una vegetación sinuosa pero también geminada, quizá otro árbol sacro (Figura 176b).

Para su explicación acudiremos a dos extremos temporales: uno de ellos lo constituye el período orientalizante y las representaciones deudoras de la diosa egipcia Hathor. Estas representaciones hathóricas se caracterizan por presentar una efigie femenina cuyo atributo característico es el cabello terminado en sendos rizos que se enrollan hacia el exterior, a lo que se pueden sumar unas orejas bovinas y una corona solar con cornamenta. De forma independiente, a modo de "máscaras", se conocen no pocos ejemplos en la toréutica hispana de esta época[469], ya sea recuperados de forma descontextualizada

Figura 177. Selección de máscaras hathóricas de la toréutica orientalizante: a. MAN; b-d. Sevilla (Jiménez Ávila, 2002, detalle de lám. XXII).

Figura 178. Colgante áureo etrusco del *Louvre* (Culican, 1971, pl. IIc).

como tachuelas, como el ejemplar conservado en el MAN o los del entorno de Sevilla (Figura 177) o decorando braseros (La Joya), y cuyo elemento característico es ese rizo que cae a cada lado de la cara de estas piezas. En la orfebrería fenicia gaditana, una posible máscara hathórica sirve de enganche entre el pendiente naviforme, formado por la típica palmeta de cuenco terminada en cabezas de halcón, y la triple cadenilla de las que penden los correspondientes colgantes tipo cestillo[470].

En esta línea, no resulta del todo descabellado pensar en los dobles roleos que coronan las máscaras de las matrices mencionadas como en esquematizaciones que constituirían un híbrido de los rizos del cabello y una presunta cornamenta como reminiscencias de representaciones divinas de una época anterior; un período en el que también se connota la asociación de dichas representaciones con la naturaleza, procedente además del terreno de la orfebrería: se trata de los colgantes de oro del orientalizante etrusco estudiados por Culican (1971, 1-12; s. VII a.C.) y conservados en el *Louvre* (Figura 178), en los que figura, de forma independiente, una cabeza de reminiscencias hathóricas que parece surgir de la vegetación, a la manera de una divinidad o *daemon* de la naturaleza, interpretación que deben recibir, a priori, las de las piezas de Cabezo Lucero.

En el otro extremo cronológico sobresale la pintura vascular ibérica, que cuenta con epifanías *mascariformes* en relación con el mundo natural como la del conocido vaso crateriforme de La Alcudia, encuadrable cronológicamente en una temprana época augustea. Desde que R. Ramos Fernández[471] la diese a conocer se ha convertido en una de las piezas estelares de la cerámica ibérica ilicitana, aun adscribiéndose al cambio de era[472]. Este autor ya interpretó la escena de una de las caras del recipiente (Figura 179a) como un '*Ἀγοδος*[473] divino, en el que la diosa se representa en su surgimiento de la naturaleza o de un árbol, susceptible a su vez de constituir su bajada al inframundo para transportar a los muertos con el fin de que alcancen el más allá[474], una representación para la que Ramos (1992, 180, lám. VII y X) vio prototipos en manifestaciones hathóricas chipriotas en la pintura vascular y en los capiteles *Kition* y *Amatonte*[475]. De nuevo, el modelo hathórico oriental.

R. Olmos (2000a, 67) ha considerado que el conjunto podría simbolizar desde un punto de vista general un mito fundacional. En ello tienen mucho que ver las dos cabezas masculinas que comparecen en la otra cara del vaso, a la manera de unos *dioscuri*. El mismo autor ha ido aún más allá, y en una reciente lectura (Olmos, e. p.) ha identificado nominalmente[476] a esta diosa que uniría la tradición ibérica con la necesidad de una sanción mitológica propia. A diferencia de otra aparición similar[477], una suerte de aves flanquean a la divinidad y le

467 *Vid.* apartado A.

468 *Vid.* apartado F.1; figura 158a.

469 Jiménez Ávila, 2002, 336, nº 23, nº 25, nº 34-39, nº 127, fig. 239.1, lám. XVII, XIX, XXII, XLV.

470 Perea, 1991a, Cádiz I D, 150-151, 161, 180; Martín Ruiz, 1995, fig. 184; *vid.* figura 150.

471 Ramos Fernández, 1989; *id.,* 1992; con posterioridad: Olmos, 1992b, 306-308; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 125, 70.1-2; Tortosa, 1998, 212, fig. 3b; Olmos, 1999, 70.1; Olmos, 2000a, 66-67, fig. 12-13; Marín, 2000-2001, 190, fig. 2; AA.VV., 2004, 275.

472 "Estilo II – Tipo 5" de Tortosa (2004b, nº 74, 136-137, fig. 72 y 112).

473 Sobre este concepto, *vid.* Bérard, 1974.

474 Ramos Fernández, 1992, 175, 177 y 181.

475 Para las manifestaciones hathóricas chipriotas, *vid.* Sophocleous, 1985, 124 ss.

476 En base a uno de los *tituli picti* de la Cueva Negra, y a partir de una conjugación del topónimo de la colonia, como si de una *Dea Roma* se tratase, con el vocablo latino *ilex,- ilicis* (encina).

477 Correspondiente a un ánfora del mismo yacimiento (Ramos Fernández, 1992, lám. III).

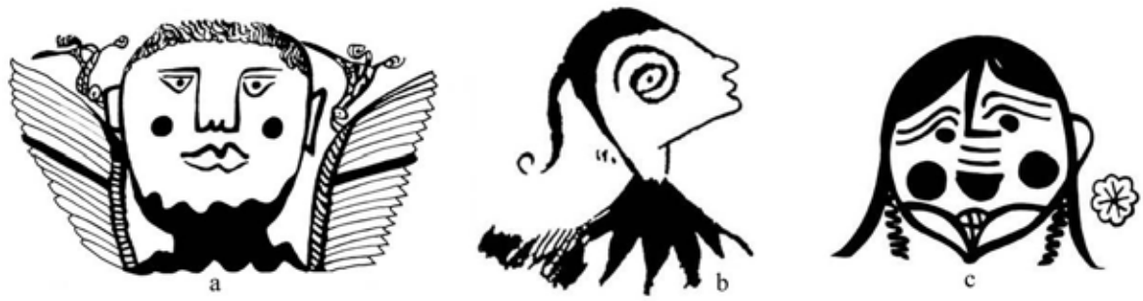


Figura 179. *Ánodoi*/epifanías en la pintura vascular ibérica:
a. La Alcudia (Ramos Fernández, 1992, detalle de fig. 1); b. El Monastil (Maestro, 1989, detalle de fig. 91c);
c. La Alcudia (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, detalle de 40.4).

transmiten cosas al oído, descubriendo así su carácter oracular.

Ese carácter oracular es el que se connota en el ara de caliza contemporánea y procedente del mismo yacimiento dedicada a la *Dea Caelestis*[478], en la que la presencia de la fórmula *iussu*, que transmite el hecho de que el ara ha sido erigido por orden de la diosa, haría referencia a la práctica oracular de la *incubatio*, que ya quedaba patente en el santuario cordobés de Torreparedones, el otro lugar de temprana manifestación cultual relativo a esta diosa (Uroz Rodríguez, 2004-2005, 170 ss.), mientras que el epíteto *Domina* que acompaña a *Caelestis* está subrayando su carácter de soberana, más cercana a Juno, cuyo culto se ha transmitido con seguridad gracias a la numismática[479], y que reafirma la secuencia en el yacimiento de "Gran Diosa" ibérica-Tanit→*Iuno Caelestis*[480], tal y como se ha encargado de argumentar Poveda[481]. Sería conveniente preguntarse, por tanto, hasta qué punto son compatibles la *Ilice* apuntada por Olmos como protagonista, según siempre la interpretación de este autor, de la representación de un mito fundacional con la indiscutible divinidad poliada de la ciudad, la Juno *Caelestis* del ara y las emisiones monetales.

Un fragmento cerámico, en la actualidad desaparecido, procedente de El Monastil[482] (Elda, Alicante), de cronología presumiblemente parecida a la anterior pieza, a caballo entre el s. I a.C. y el I d.C., presenta dos elementos que lo ponen en conexión tanto con la pintura de La Alcudia como con las máscaras de Cabezo Lucero. Se trata de una cabeza de perfil, cuya ceja dibuja una espiral con la complicidad del ojo, coronada por un gorro o un cabello de tintes esquemáticos del que pende un mechón terminado en bucle (Figura 179b), un elemento que retrotrae a los roleos que coronaban o surgían de las cabecitas de la Tumba 100 de Cabezo Lucero y a las máscaras del orientalizante. Pero además, la efigie de El Monastil se encuentra, al igual que la de Elche, brotando en un *ánodos* divino, en este caso a partir de un elemento vegetal de cinco pétalos.

Volviendo a la pintura vascular de La Alcudia, se hace necesario hacer referencia al gran *kalathos* (finales s. II-I a.C.)[483] en el que dos rostros frontales con arreboles, que la tradición bautizó como "peponas" o "tontas del bote", se hallan enmarcados bajo sendas asas en cinta. Pues bien, una de estos rostros considerados *gorgonescos* (Olmos, 1988-89, 91-92),

Figura 180. Desarrollo de la decoración de un *kalathos* de Cabecico del Tesoro
(según Conde, 1990, fig. 6, nº 11).

el indiscutiblemente femenino, se representa brotando de una flor de loto (Figura 179c). Estas efigies, sin duda divinas, se asocian directamente a rosetas y a hojas de hiedra, y son el elemento central de un conjunto floral protagonizado por el ave y el lobo; un conjunto que se ha concebido como una cosmogonía, como una "eclosión de los orígenes" de la población (Olmos, 1999, 69.7).

Por último, en otro ejemplar digno de mención, el *kalathos* de la tumba 291 de Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia, finales s. III-primera mitad del s. II a.C.)[484], el surgimiento divino *mascariforme* se produce en virtud de una metamorfosis, mostrada de forma escalonada, desde el propio elemento vegetal (Figura 180). Éste es, de nuevo, una hoja de hiedra, símbolo de perduración, de la que cuelgan roleos, como los que coronan las máscaras de la Tumba 100, mientras que los episodios de la mutación quedan conectados bajo una triple línea ondulante, plasmando así un ciclo generador del que participa activamente el ave[485], como en tantos otros casos.

478 _____? / *iussu* / *Dom(inae) Caeles(tis)* / *aram l(ibens) p(osuit);* datada por Corell (Corell, Grau y Gómez i Font, 1993, nº 190; Corell, 1999, 49-50) entre finales del s. I a.C. y principios del I d.C.

479 Se trata de la conocida emisión de semises datados en torno al 13-12 a.C. a nombre de los duunviros *Q. Papirius Carus* y *Q. Terentius Montanus*, en los que figura un templo tetrástilo con podio de tres gradas, escoltado por las siglas de la colonia en sus flancos e intercolumnios y por la leyenda Iunoni en el arquitrabe: Llorens, 1987, III emisión, 21-22 y 108-117, lám. VI-IX; RPC 192; Poveda, 1995, 359 y 365.

480 Para la identificación entre Tanit-*Dea Calestis* y la capitolina Juno, *vid.* Uroz Rodríguez, 2004-2005, 169 ss.

481 Poveda, 1995, 357-363; *id.,* e. p; Poveda y Vázquez, 2000, 698-699

482 Sempere, 1933, s/p., fot. 6; Navarro Pastor, 1981, 52; Poveda, 1985, 188, lám. I.B; Maestro Zaldívar, 1989, 257-258, fig. 91c; Poveda, 1996, 323, nº 7, fig. 10; Poveda y Uroz Rodríguez, e.p.

483 Fernández de Avilés, 1944, 169-170, fig. 8; Kuhkan, 1962, 84, fig. 31-32; Llobregat, 1972, lám. XIII.3; Nordström, 1973, 121-122, fig. 53; Ramos Fernández, 1974, 61; Pericot, 1979, fig. 127; Ramos Fernández, 1982, fig. 4.3; *id.,* 1983, 73; Uroz Sáez, 1985, 198; Olmos, 1988-89, 91-92; Maestro Zaldívar, 1989, 220-222, fig. 72; Ramos Folqués, 1990, 162-163, lám. 65, fig. 108; Ramos Fernández, 1991, 33-34, lám. II-III; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 87, 40.4 y 124, 69.3; Ramos Fernández, 1996a, 288-289, fig. 1; AA.VV., 1998, nº 205, 303; Tortosa, 1998, 209-210, fig. 2 y 3a; Olmos, 1999, 40.4 y 69.7; Aranegui, 2000, 298-299; Tortosa, 2003b, 298-299, fig. 6; AA.VV., 2004, 275; Tortosa, 2004b, nº 22, 99-101, fig. 56 y 96 –"Estilo I, Grupo A, Tipo 6, Subtipo 4, Variante 1"–.

484 Nicolini, 1973, 106. fig. 86; Pericot, 1979, fig. 31-32; Conde, 1990, 154 ss., fig. 6, nº 11; Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 85, 39.3; Olmos, 1996a, 8; Olmos, 1999, 39.3.1; Tortosa, 2003b, 299, fig. 7; Tortosa, 2004c, 107, fig. 2.

485 *Vid.* apartado C.4; sin el ave y sin ese grado de antropomorfización, existe un *kalathos* de Elche cuya decoración a base de un tallo serpenteante con hojas de hiedra y roleos constituye un claro modelo del ejemplar de Verdolay: Ramos Folqués, 1990, lám. 48.2, fig. 57.1; Sala, 1992, 33, nº 15, fig. 11; Tortosa, 2004b, nº 49, 122, fig. 66 y 106 –Grupo B, Tipo 3, Subtipo 3, Estilo I ilicitano–.

4.3.- Reflexiones finales

El análisis realizado de las matrices y su contexto ofrece como resultado el siguiente esquema conceptual:

1. El agente productor y/o poseedor de las matrices, indiscutiblemente un orfebre, es un individuo que no presenta ninguna diferencia en el rango social frente al común de sus coetáneos.
2. Estas matrices deben interpretarse en conjunto, como un programa en el que tienen cabida buena parte de los elementos integrantes del código religioso ibérico y su contexto más directo, del que el orfebre actúa como vehículo normalizador.
3. La descodificación del programa revela una temática religiosa que se agrupa esencialmente en dos grandes vertientes: una relativa a la fertilidad y otra al universo heroico.
4. Se connota mayoritariamente una influencia fenicio-púnica, advirtiéndose el papel de Ibiza como vía de transmisión de tipos iconográficos.
5. Como conjunto, por el soporte y su riqueza a todos los niveles, no tiene paralelos, si bien encuentra puntos de contacto con los tres grandes programas iconográficos religiosos documentados en soporte escultórico en la Península: Pozo Moro, Cerrillo Blanco y El Pajarillo.
6. Todo induce a pensar en el uso cultual de las joyas resultantes de estas matrices, vinculadas a personajes de gran relevancia en la comunidad.
7. Falta por establecer dónde desarrollaba las prácticas cultuales relativas a la *religión* la sociedad enterrada en la necrópolis de Cabezo Lucero.
8. El arco temporal referente al uso de las piezas queda definido entre el siglo V y mediados del IV a.C., aunque presenta diversas incógnitas.

1. Según se desprende del ajuar del que forman parte las matrices a cuya iconografía se ha dedicado esta monografía, el individuo enterrado en la Tumba 100 fue en vida un orfebre, al que en su última morada le acompañaron sus instrumentos de trabajo. El personaje en cuestión no ocupaba un rango privilegiado en el escalafón social (como sí sucede, por ejemplo, con el difunto de la Tumba 137), pero tampoco, y al contrario de lo que se pueda pensar sobre el artesanado en el mundo antiguo, se separaba del resto de los adultos de sexo masculino de la comunidad, tal y como se desprende de la comparación del tipo de sepultura y el resto del ajuar que la acompañaba (micro-contexto) con las de la mayor parte de sus contemporáneos del s. IV a.C. (macro-contexto). El hecho de que los moldes aparezcan junto al resto de instrumental especializado de este personaje aseguran su pertenencia en propiedad y su uso, mientras que su elaboración primaria, aun pudiendo adscribirse a una generación precedente, no puede desvincularse del universo productivo ibérico. Pero, ¿cuál es la identidad de dicho individuo?, ¿se trata de un oriental o de un ibero víctima de un sustrato? Considero francamente estéril elucubrar sobre su lugar de nacimiento, si bien me siento particularmente inclinado hacia la segunda opción, atendiendo a su ritual de enterramiento y teniendo en cuenta el panorama cultural sobre el que haré hincapié más adelante, en el punto cuatro.

2. Uno de los pilares clave en este trabajo procede de la convicción personal según la cual se niega de partida la visión de las joyas resultado de estas matrices como los manidos "bienes de prestigio aristocráticos" a los que se les suele restar mayor profundidad y, por tanto, trascendencia histórica. La riqueza y variedad iconográfica que trasmiten estas piezas, cuyo sentido y cariz religioso, fruto de la especialización del orfebre, se han podido contrastar en los apartados anteriores, no es en absoluto casual, sino que responde a un programa. El hecho de colocar la etiqueta de *programa* al conjunto no remite a una concepción sincrónica del mismo, sino a la idea de que en cada motivo plas-

mado reside una intencionalidad, una razón de ser, un contenido que trasciende a la imagen, y que estudiados en combinación, por ese volumen y diversidad concordante, ofrecen una panorámica de la religión de los iberos de la región en época antigua y/o plena y un vehículo inigualable para su comprensión. Teniendo en cuenta su vinculación al código elaborado de la *religión*, según la diferenciación expuesta en la introducción a este trabajo, cualquier desciframiento de estas imágenes ha de referir al ámbito del poder. Naturalmente, ante semejante instrumentalización de las imágenes por parte del historiador caben posturas escépticas. Éstas, a mi modo de ver, resultan poco productivas y son un lujo que no nos podemos permitir, habida cuenta de las carencias documentales con que contamos respecto a la cultura ibérica.

3. Bajo la clasificación efectuada para llevar a cabo el estudio analítico de las piezas –divinidad femenina y masculina, mundo animal y fantástico y sus singulares composiciones– subyacen dos grandes temas: el heroico y el que atañe al universo de la fecundidad-fertilidad; el primero destaca por explícito y contundente, el segundo por la cantidad y diversidad en que se manifiesta.

El tema heroico se registra en las dos parejas gemelas de matrices, mostrando, por un lado, la consecución mítica del poder y la heroización del linaje a través de una peculiar grifomaquia, y el modelo divino y protector del héroe-aristócrata bajo la *interpretatio* de formas importadas; y por otra parte, y de forma más velada, en la lucha desigual de animales, metáfora de la superioridad y el triunfo del oligarca, y en la efigie lobuna, como patrón ambiguo del guerrero, puesto que sobre el lobo recaían la admiración y el temor a partes iguales.

La temática de la fertilidad planea sobre el resto de manifestaciones, vinculándose de un modo u otro al universo de la divinidad femenina. Se documentan desde símbolos de la diosa (como el loto, el creciente lunar, y quizá la roseta), pasando por composiciones en las que ocupa un lugar central el Árbol de la Vida o Árbol sagrado, epifanías y nacimientos de divinidades quizá hathóricas y del mismo Bes; además del agente fecundador por excelencia, el toro, protagonista casi absoluto, por cierto, de los monumentos funerarios de la necrópolis.

Por lo tanto, la descodificación del programa pone así al descubierto un aparato religioso que considerado en combinación desprende una legitimación de la oligarquía guerrera que detenta el poder. La temática de fertilidad y regeneración, esencia del poder y su perpetuación, conlleva un sustento de la clase dirigente, de la que se plasma también su origen heroico, usando el *mito* como herramienta, su modelo sancionador y la divinidad masculina que simboliza sus virtudes.

La necesidad de ese sustento religioso no se puede desligar de los traumáticos cambios socio-políticos experimentados en la región en un momento inmediatamente anterior a la amortización definitiva de las matrices en la "Tumba del orfebre": en La Alcudia tiene lugar el destrozo de los *heroa* intraurbanos y extraubano, seguramente de forma contemporánea a la destrucción de las esculturas de los monumentos en la necrópolis de Cabezo Lucero, pocas décadas después del supuesto traslado de población del poblado de El Oral a La Escuera.

4. El conjunto debe incluirse en el fenómeno del iberismo (entendiendo que el término *cultura ibérica* resulta en ocasiones tan globalizador como el de *Antigüedad clásica*), pero de la índole localizada en esa peculiar región de la Contestania que fue el entorno de la desembocadura del Segura, heredera directa de un Bronce Final Reciente-Hierro Antiguo ya sea *orientalizante*, *orientalizado* o *mixto*. Así pues, la marcada influencia oriental que presentan un buen porcentaje de las representaciones de las piezas, sea en un tipo determinado o en la propia temática orientalizante de fertilidad y regeneración (sirva de ejemplo la repetida aparición de un elemento sancio-

nador del poder político tan vinculado a las monarquías sacras como el Árbol sagrado), es víctima del arraigo fenicio en la zona, como lo son ciertos aspectos arquitectónicos y religiosos de El Oral o La Alcudia. No es ésta únicamente una deducción histórico-cultural, puesto que existen pruebas materiales de semejante filiación, ya sea con la industria joyera de La Peña Negra del s. VII-VI a.C. (recuérdese la matriz con la composición heráldica cruciforme de los grifos afrontados al Árbol de la Vida), o con la colonia fenicia de La Fonteta, en cuya producción ebúrnea se documenta el motivo de los rectángulos concéntricos presente en el troquel de la Tumba 100.

Pero el orientalismo de las piezas no se explica sólo por sustrato, es más, tuvo que ser aún más trascendente en este sentido la relación contemporánea con el enclave ebusitano, del que se registran hallazgos numismáticos y cerámicos en la necrópolis. Ibiza pudo jugar un importante papel difusor de tipos iconográficos a través de sus escarabeos y amuletos de los ss. V-IV a.C.: así se advierte en el tipo de Heracles-Melqart con *leontea*, Bes y *Ptah*-pateco, la lucha de animales o en el tema de las aves picando en posición enfrentada simétrica.

5. El de la Tumba 100 es de algún modo asimilable a los tres grandes programas escultóricos ibéricos conocidos, que se adscriben a tres momentos sociopolíticos distintos de la protohistoria hispana, lo que, en principio, ofrece un claro problema histórico o de falta de sincronía entre las piezas de Cabezo Lucero. El monumento de Pozo Moro, heredero directo del horizonte orientalizante, y en pie a finales del s. VI a.C. o principios del V a.C., cuando no antes, se vincula a las monarquías de tipo sacro, y si se lee la magnífica reflexión que hace T. Moneo acerca del significado de sus relieves, es irremediable experimentar cierta identificación con el conjunto de Guardamar: *los relieves evidencian la existencia en el mundo ibérico de mitos referentes a una divinidad dinástica masculina fundadora de la estirpe que se puede asimilar a Melqart-Heracles, así como a una diosa de la fecundación identificada con la Astarté fenicia. La unión de ambas divinidades a través de una hierogamia o matrimonio sagrado tenía como finalidad renovar las fuerzas de la naturaleza, la vida vegetal, animal y humana, así como la autoridad del monarca y la prosperidad del reino* (Moneo, 2003, 416).

Como ya se ha dicho, en las representaciones de la Tumba 100 que hemos englobado dentro de una vertiente heroica, se ha podido querer plasmar la consecución del poder de la estirpe aristocrática guerrera y del orden establecido (grifomaquia), su superioridad e imposición (lucha desigual de animales) y su modelo divino, una suerte de *interpretatio* de Heracles-Melqart. Es el lenguaje utilizado para tal efecto, mediante la zoomaquia (y la lucha de animales en Porcuna), lo que vincula el conjunto de la Tumba 100 a los programas jienenses de las aristocracias guerreras pertenecientes a dos momentos y estadios históricos distintos: segunda mitad del s. V y primera mitad del IV a.C.

El primer estadio corresponde al complejo escultórico de Porcuna, en el que el heroísmo hace aparición con la grifomaquia: aquí el pasado mítico se evoca mediante el estilo, la *forma*, quizá también como en las matrices de Guardamar, o bien hay que admitir definitivamente intervalos temporales entre las esculturas del programa. Una zoomaquia esta del Cerrillo Blanco que debe considerarse como la representación del origen heroico del poder del linaje sobre el *oppidum*, poder que aparece simbólicamente triunfante en la escena en la que un carnicero abate a un cordero. Pero en este conjunto también se da otra forma de glorificación de la conquista del poder por parte del grupo oligárquico, en las luchas entre guerreros, que en ningún caso tiene reflejo en Cabezo Lucero, a través de un lenguaje más *cotidiano* (¿histórico?) y privado de sobrenaturalidad (Ruiz y Molinos, 1993, 261).

El programa iconográfico del santuario heroico de El Pajarillo es el más cercano en el tiempo a la amortización de las

Figura 181. a. Dama de Elche (Ramos y Ramos, 2004, 143);
b. Dama de Baza –detalle– (AA.VV., 1998, detalle de 113);
c. Dama de Cabezo Lucero (a partir de Uroz Sáez, 1997, lám. I).

matrices, pero en cambio el menos próximo a su lenguaje. Quizá la consideración en este monumento del grifo como protector del espacio aristocrático conquistado en una fase anterior sea vinculable a los "medallones" de Guardamar, en los que estos seres fantásticos presiden, y tal vez custodian, dicho espacio, que goza de una fecundidad manifiesta, acaso divina.

6. Dar por zanjada la cuestión relativa a la utilidad de estos objetos otorgándoles el carácter de *amuletos* supondría estancarse a medio camino de su trascendencia religiosa y, por tanto, histórica. Con la intención de ir más allá, es obligado recordar la relación, que diversos autores han defendido tradicionalmente[486], entre los llamados medallones "acorazonados" o "en forma de lengüeta" –según los expertos en orfebrería (Perea, 1991, 148)– procedentes de diversos puntos de Andalucía y Extremadura (a los que se suman las matrices alicantinas), con los que aparecen decorando las esculturas de las llamadas *damas*[487] (Figura 181), sin necesidad de pretender identificaciones tipológicas directas (M. J. Almagro Gorbea, 1989-90), porque al fin y al cabo estas representa-

[486] Blanco, 1960b, 168; Blázquez, 1975a, 126 ss.; Blech, 1986a, 161, fig. 7.
[487] *Vid.* Perea, 1997, 148-151 a propósito de la Dama de Elche.

ciones conllevan una nada desdeñable carga *ideal*. Para ello hay que tener en cuenta que una de estas esculturas procede del yacimiento de Cabezo Lucero, a la que se suma el fragmento de otro supuesto ejemplar, correspondiente, precisamente, a una de estas bulas. Desde la convicción personal de que la de Baza constituye un caso aparte, y entre las diversas interpretaciones que se han conferido a estos bustos, siempre a través del de Elche, en el que han empleado no poco esfuerzos estudiosos como R. Ramos[488] o M. Bendala[489], conviene traer a colación la idea de C. Aranegui (1997b, 185), para quien este busto constituye la representación ideal del poder en la sociedad ibérica de su tiempo. No se olvide su vinculación a un *herôon* intraurbano.

Así pues, considero que tanto la Dama de Elche como la recuperada en el yacimiento de Guardamar, e independientemente de su uso como urna cineraria, deben entenderse como la diosa representada *a imagen* de la sacerdotisa que actúa como sancionadora-oficiante del culto al antepasado, y que no debe ser otra que la mujer de mayor rango dentro del grupo oligárquico.

De este modo, buena parte[490] de los objetos resultantes de las matrices halladas en la Tumba 100 de Cabezo Lucero no se explican sino como las joyas que ostentaría la máxima oficiante del culto[491]. Pero, ¿qué culto?: sin duda el culto al antepasado mítico fundador heroizado (*heros ktístes*), cuyo rostro podría acaso evocarse en una de las matrices, y que evolucionaría temporal o sólo conceptualmente hacia la figura de Heracles-Melqart.

7. Desde luego, sería de esperar en el poblado aún sin excavar de Cabezo Lucero la presencia de algún recinto de los denominados de forma difusa como "singulares". No obstante, en base a las peculiares estructuras documentadas, ya hay quien se ha manifestado en favor de la existencia de prácticas rituales vinculadas al culto dinástico en la misma necrópolis[492]. Y lo cierto es que estas plataformas-monumento no son vinculables individualmente ni indicadores de una sepultura, sino que responden a una organización global y sí, a un programa, constituyendo un *cuerpo extraño* en relación al panorama funerario ibérico. En ellos comparece el toro y la dama (recuérdese que se registran al menos dos ejemplares). Paradójicamente, sucede al contrario que en nuestras matrices: la divinidad femenina se muestra en sus rasgos antropomorfos idealizados, mientras que la vertiente masculina[493] comparece de forma simbólica a través del toro, si bien sólo con sentido en tanto en cuanto forma parte de ese universo divino femenino de fertilidad. Lo importante es que unos y otros son destruidos violentamente, por lo que su vinculación directa con el poder y, por consiguiente, con el terreno de la *religión*, es irrefutable.

Así todo, no se puede perder de vista el hecho de que el programa religioso presente en las matrices de la Tumba 100 no es de obligada adscripción directa a su contexto último de aparición, como sí sucede con los restos escultóricos esparcidos en la necrópolis. Dicho conjunto no sólo no justifica actividades cultuales en la necrópolis, sino que no es indicativo del *mercado* al que abasteció el orfebre y su radio de acción, aunque habitase en Cabezo Lucero. El desconocimiento casi absoluto del poblado vuelve aquí a pesar. No debe tomarse como un argumento en contra, sin embargo, la ausencia en los ajuares de la necrópolis de joyas procedentes de estas matrices, puesto que ello es relacionable con el valor práctico con que contaba el oro y que no lo hacía fácilmente amortizable en las tumbas[494].

Eso sí, el culto dinástico, como se ha querido remarcar al principio de este trabajo, se encontraba muy enraizado en la región y en alza en un momento contemporáneo a la presumible vida de las matrices. ¿Acaso el orfebre enterrado en Cabezo Lucero trabajaba para La Alcudia? ¿Es posible que hubiese abastecido a varios enclaves de la región?[495] ¿Servían las mismas piezas para cada uno de ellos?

8. Diversos son los interrogantes derivados de la cronología de uso de las

matrices, y que, en buena medida, no revisten una solución satisfactoria: ¿a qué tipo de oligarquía y, por tanto, a qué momento histórico se vinculan las piezas?; ¿son acumulables en el tiempo?; de ser así, ¿aquellas que se quedaban obsoletas se ocultaban cual tesoro, teniendo en cuenta que sus programas religiosos homólogos en escultura sufrían una destrucción sistemática?; ¿cuál es la vía de transmisión secular, familiar o gremial?, ¿dentro del mismo poblado o con intercambios regionales?

Sería factible, aunque poco probable, ubicar cronológicamente algunas de estas piezas en una fecha anterior incluso a la vida de la propia necrópolis. Entiendo, no obstante, que la aportación histórica de este tipo de elucubraciones, en un terreno por otra parte tan inestable como el de las imágenes, es poco menos que nula. El hecho de que algunas de estas piezas hubieran pasado de generación en generación en una *familia* de orfebres es sólo una hipótesis, de la que derivan otras tantas (¿durante cuánto tiempo, cómo y por qué?). Tengo serias dudas en torno a que el mayor o menor desgaste de las matrices refleje una mayor o menor antigüedad de éstas, puesto que no se debe olvidar la acción de la pira en su ritual de enterramiento. Por todo ello, lo más fructífero resulta aferrarse a la *realidad* filtrada por la ciencia arqueológica, que no es otra que las piezas, en conjunto, estuvieron en uso hasta mediados del s. IV a.C., cuando se produce su amortización en la tumba.

A partir de esta base, y ahora sí, en función de la temática vista en su conjunto, considero difícilmente discutible que en estas matrices de orfebre se refleje el código religioso perteneciente al primer período socio-político de la necrópolis, el de las monarquías heroicas, cuyos monumentos funerarios aparecen fragmentados y reutilizados en tumbas del s. IV a.C. –fecha de la amortización de las matrices–, como espejo de un cambio a todos los niveles que no tuvo porqué producirse de forma limpia y lineal. Quizá la prueba más expresiva de ello se esconda tras esta treintena de piezas de orfebre, una verdadera enciclopedia de iconografía religiosa ibérica, y un escaparate privilegiado de la poliédrica historia de los iberos.

488 Ramos Fernández, 1997b; *id.*, 2003.

489 Bendala, 1994; *id.,* 1996; *id.,* 1997.

490 Exceptuando algún ejemplar, como M18c, destinado a decorar indumentaria claramente masculina.

491 Y no ya tanto para cubrir una estatua de culto, como hipotizó Bendala (1994, 100-101) a partir de una propuesta de Blanco (1989, 14) a propósito del tesoro de El Carambolo.

492 Moneo (2003, 334-338) incluye Cabezo Lucero dentro de un reducido grupo catalogado como *santuarios en necrópolis.*

493 Solamente se documenta un fragmento de brazo masculino (CLI86Y9S63), hallado en la campaña de 1986: Llobregat, 1992, 32, nº 26.

494 Me remito a los argumentos expuestos por Chapa y Pereira, 1991.

495 Sobre el carácter itinerante del artesanado en el mundo ibérico, *vid.* Quesada, Gabaldón, Requena y Zamora, 2000.

5. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., 1993: *La nécropole ibérique de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*, Madrid-Alicante.

AA.VV., 1996: "Catalogo", en G. Pugliese Carratelli (ed.), *I Greci in Occidente*, Milano, 635-758.

AA.VV., 1998: "Catalogación", en *Los iberos. Príncipes de occidente* (Catálogo de exposición), Barcelona, 233-346.

AA.VV., 2000: "Catàleg", en P. Cabrera y C. Sánchez (eds.), *Els grecs a Ibèria. Seguint les passes d'Heracles*, Madrid-Barcelona, 223-443.

AA.VV., 2000b: "Catálogo", en *Argantonio. Rey de Tartessos*, Sevilla, 201-312.

AA.VV., 2000c: "Catálogo de materiales: cultura ibérica", en J. E. Aura Tortosa y J. M. Segura Martí (coord.), *Catálogo del Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó (Alcoi)*, Alcoy, 204-221.

AA.VV., 2004: "Catálogo", en *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici* (Catálogo de la exposición), Alicante, 275-291.

ABAD CASAL, L., 1983: "Un conjunto de materiales de La Serreta de Alcoy", *Lucentum* 2, 173-197.

ABAD CASAL, L., 1986a: "Castillo de Guardamar", en *Arqueología de Alicante 1976-1986*, Alicante, 151-152.

ABAD CASAL, L., 1986b: "La Escuera, San Fulgencio", en *Arqueología de Alicante 1976-1986*, Alicante, 146-147.

ABAD CASAL, L., 1992: "Terracotas ibéricas del Castillo de Guardamar", en *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana: Homenaje a E. Pla Ballester*, Valencia, 225-238.

ABAD CASAL, L., 2004: "La Alcudia ibérica. En busca de la ciudad perdida", en *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici* (Catálogo de la exposición), Alicante, 69-78.

ABAD CASAL, L., e. p.: "Los pebeteros ibéricos del Castillo de Guardamar", en *Imagen y culto en la Iberia prerromana. En torno a los llamados pebeteros en forma de cabeza femenina* (Casa de Velázquez, Madrid, 2004).

ABAD, L., GUTIÉRREZ, S. y SANZ, R., 1993: "El Proyecto de Investigación Arqueológica Tolmo de Minateda (Hellín): Nuevas perspectivas en el panorama arqueológico del Sureste Peninsular", en J. Blánquez, R. Sanz y M. T. Musat (eds.), *Arqueología en Albacete. Jornadas de Arqueología Albacetense en la Universidad Autónoma de Madrid*, Madrid, 147-178.

ABAD, L. y SALA, F., 1992: "Las Necrópolis ibéricas del área de Levante", en J. Blánquez Pérez y V. Antona del Val (eds.), *Congreso de Arqueología Ibérica: Las Necrópolis*, Madrid, 145-167.

ABAD, L. y SALA, F., 1993: *El poblado ibérico de El Oral (San Fulgencio, Alicante)*, Valencia.

ABAD, L. y SALA, F., 1997: "Sobre el posible uso cúltico de algunos edificios de la Contestania ibérica", en *Espacios y lugares cultuales en el mundo ibérico*, *Q.P.A.C.* 18, 91-102.

ABAD, L., SALA, F., GRAU, I., MORATALLA, J., PASTOR, A. y TENDERO, M., 2001: *Poblamiento ibérico en el Bajo Segura. El Oral (II) y La Escuera*, Madrid.

ABAD, L., SALA, F. y SÁNCHEZ DE PRADO, M. D., 1993: "Materiales ibéricos y romanos del poblado de El Alberri (Cocentaina) conservados en la colección del Centre d'Estudis Contestans", *Alberri* 6, 45-74.

ABAD, L. y SANZ, R., 1995: "La cerámica ibérica con decoración figurada de la provincia de Albacete. Iconografía y territorialidad", *Saguntum* 29, 73-84.

ABASCAL PALAZÓN, J. M. y SANZ GAMO, R., 1993: *Bronces antiguos del Museo de Albacete*, Albacete.

ACQUARO, E., 1977: *Amuleti egiziani ed egittizzanti del Museo Nazionale di Cagliari*, Roma.

ACQUARO, E., 1982: "La collezione punica del Museo Nazionale G. A. Sanna di Sassari. Gli amuleti", *RStF* 10 suppl., 1-46.

ACQUARO, E., 1988: "Gli scarabei e gli amuleti", en S. Moscati (ed.), *I Fenici*, Milano, 394-403.

ACQUARO, E., 1990: "Note di glittica punica: Eracle e lo scettro w3s", *RStF* 18, 1, 29-31.

ACQUARO, E. (coord.), 1988: "Schede", en S. Moscati (ed.), *I Fenici*, Milano, 581-748.

AKURGAL, E., 1969: *Oriente e Occidente*, Milano.

ALDRED, C., 1971: *Jewels of the Paraohs*, London.

ALFARO, C., 1997: "Mujer ibérica y vida cotidiana", en *La Dama de Elche. Más allá del enigma*, Valencia, 193-217.

ALFARO, C., 1998: "Las emisiones fenopúnicas", en AA.VV., *Historia monetaria de Hispania antigua*, Madrid, 50-115.

ALFÖLDY, G., 2003: "Administración, urbanización, instituciones, vida pública y orden social", en *Las ciudades y los campos de Alicante en época romana*, *Canelobre* 48, 35-57.

ALMAGRO BASCH, M., 1979: "Los orígenes de la toréutica ibérica", *TP* 36, 173-211.

ALMAGRO BASCH, M., 1980: "Un tipo de exvoto de bronce ibérico de origen orientalizante", *TP* 37, 247-308

ALMAGRO GORBEA, M., 1974: "Dos thymiateria chipriotas procedentes de la Península Ibérica", en *Miscelánea Arqueológica. XXV Aniversario de los Cursos Internacionales de Prehistoria y Arqueología en Ampurias (1947-1971)*, tomo I, Barcelona, 41-55.

ALMAGRO GORBEA, M., 1977: *El Bronce Final y el Periodo Orientalizante en Extremadura*, Madrid.

ALMAGRO GORBEA, M., 1978: "Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro", *TP* 35, 251-278.

ALMAGRO GORBEA, M., 1982: "Tumbas de cámara y cajas funerarias ibéricas. Su interpretación socio-cultural y la delimitación del área cultural ibérica de los bastetanos", en *Homenaje a Conchita Fernández Chicarro*, Madrid, 249-258.

ALMAGRO GORBEA, M., 1983a: "Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica", *MM* 24, 177-293.

ALMAGRO GORBEA, M., 1983b: "Paisaje y sociedad en las necrópolis ibéricas", *CNA* XVI, 725-729.

ALMAGRO GORBEA, M., 1983c: "Pilares-estela ibéricos", en *Homenaje al Profesor Martín Almagro Basch*, III, Madrid, 7-20.

ALMAGRO GORBEA, M., 1987: "Origen y significado de la escultura ibérica", en *Escultura ibérica* (monográfico de la *Revista de Arqueología*), 48-67.

ALMAGRO GORBEA, M., 1988: "El 'Paisaje' de las necrópolis ibéricas y su interpretación sociocultural", en *Rev. Studi Liguri* 44, 1-4, 199-218.

ALMAGRO GORBEA, M., 1989: "Orfebrería orientalizante", en *El oro en la España prerromana* (monográfico de la *Revista de Arqueología*), Madrid, 68-81.

ALMAGRO GORBEA, M., 1991: "El mundo orientalizante en la Península Ibérica", *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici* (Roma, 1987), Roma, 573-599.

ALMAGRO GORBEA, M., 1992: "Las necrópolis ibéricas en su contexto mediterráneo", en J. Blánquez Pérez y V. Antona del Val (eds.), *Congreso de Arqueología Ibérica: Las Necrópolis*, Madrid, 37-75.

ALMAGRO GORBEA, M., 1993: "Palacio y organización social en la Península Ibérica", en J. Unterman y F. Villar (eds.), *Lengua y cultura en la Hispania prerromana. Actas del V Coloquio sobre lenguas y culturas prerromanas en la Península Ibérica (Colonia, 1989)*, Salamanca, 21-48.

ALMAGRO GORBEA, M., 1993-94: "Ritos y cultos funerarios en el mundo ibérico", *AnMurcia* 9-10, 107-133.

ALMAGRO GORBEA, M., 1995: "El *lucus Dianae* con inscripciones rupestres de Segóbriga", en A. Rodríguez Colmenero y L. Gasperini (eds.), *Saxa Scripta (Inscripciones en roca). Actas del Simposio Internacional Ibero-Itálico sobre epigrafía rupestre* (Santiago de Compostela y Norte de Portugal, 1992), A Coruña, 61-97.

ALMAGRO GORBEA, M., 1996a: *Ideología y poder en Tartessos y el Mundo Ibérico*, Madrid.

ALMAGRO GORBEA, M., 1996b: "Pozo Moro 25 años después", *REIb* 2, 31-63.

ALMAGRO GORBEA, M., 1997a: "Lobos y ritos de iniciación en Iberia", en *Iconografía ibérica, iconografía itálica:*

propuestas de interpretación y lectura (Coloquio Internacional, Roma 1993), Madrid, 109-113.

ALMAGRO GORBEA, M., 1997b: "La religión ibérica", en *La Dama de Elche. Más allá del enigma*, Valencia, 219-231.

ALMAGRO GORBEA, M., 1999: *El Rey Lobo de La Alcudia de Elche*, Murcia.

ALMAGRO GORBEA, M., 2002: "Melqart-Herakles matando al toro celeste en una placa ebúrnea de Medellín", *AEspA* 75, 59-73.

ALMAGRO GORBEA, M. y LORRIO, A. J., 1992: "Representaciones humanas en el arte céltico de la Península ibérica", en *II Symposium de Arqueología Soriana* (Soria 1989), I, Soria, 409-451.

ALMAGRO GORBEA, M. y MONEO, T., 2000: *Santuarios urbanos en el mundo ibérico*, Madrid.

ALMAGRO GORBEA, M. y RUBIO, F., 1980: "El monumento ibérico de 'Pino Hermoso'. Orihuela (Alicante)", *TP* 37, 345-362.

ALMAGRO GORBEA, M. J., 1980: *Corpus de las terracotas de Ibiza*, Madrid.

ALMAGRO GORBEA, M. J., 1986: *Orfebrería fenicio-púnica del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid.

ALMAGRO GORBEA, M. J., 1989-90: "Orígenes y desarrollo de la orfebrería ibérica. Estudios y paralelos en las Damas de Baza y Elche", *AnMurcia* 5-6, 115-129.

ALMAGRO GORBEA, M. J., 1994: "Influencias egipcias en la iconografía religiosa fenicio-púnica de la Península Ibérica", en J. Mangas y J. Alvar (eds.), *Homenaje a J. M. Blázquez, vol. II*, Madrid, 15-35.

ALVAR, J., 1991: "La religión como índice de aculturización: el caso de Tartessos", en *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici* (Roma, 1987), I, Roma, 351-356.

ALVAR, J., 1999: "Los fenicios en Occidente", en J. M. Blázquez, J. Alvar y C. G. Wagner, *Fenicios y cartagineses en el Mediterráneo*, Madrid, 311-447.

ARANEGUI, C., 1992: "La necrópolis de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)", en J. Blánquez Pérez y V. Antona del Val (eds.), *Congreso de Arqueología Ibérica: Las Necrópolis*, Madrid, 169-188.

ARANEGUI, C., 1992b: "Una falcata decorada con inscripción ibérica. Juegos gladiatorios y *venationes*", en *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana: Homenaje a E. Pla Ballester*, Valencia, 319-330.

ARANEGUI, C., 1993: "La cerámica a torno en la necrópolis de Cabezo Lucero", en AA.VV., *La nécropole ibérique de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*, Madrid-Alicante, 95-117.

ARANEGUI, C., 1994: "Iberica sacra loca. Entre el Cabo de la Nao, Cartagena y el Cerro de los Santos", *REIb* 1, 115-138.

ARANEGUI, C., 1996: "Signos de rango en la sociedad ibérica. Distintivos de carácter civil o religioso", *REIb* 2, 91-121.

ARANEGUI, C., 1997a: "La decoración figurada en la cerámica de Llíria", en C. Aranegui (ed.), *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Llíria (Valencia)*, Madrid, 49-116.

ARANEGUI, C., 1997b: "Una dama entre otras", en R. Olmos y T. Tortosa (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid, 179-186.

ARANEGUI, C., 1997c: "La favissa del santuario urbano de Edeta-Liria", en *Espacios y lugares cultuales en el mundo ibérico, Q.P.A.C.* 18, 103-113.

ARANEGUI, C., 2000: "Mostrarse en imágenes. Un recorrido a través de las decoraciones de la cerámica ibérica", en *Scripta in Honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, Alicante, 293-305.

ARANEGUI, C., BONET, H., MARTÍ, M. A., MATA, C. y PÉREZ BALLESTER, J., 1997: "La cerámica con decoración figurada y vegetal del Tossal de Sant Miquel (Llíria, Valencia): una nueva propuesta metodológica", en R. Olmos y J. A. Santos (eds.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura* (Coloquio Internacional, Roma 1993), Madrid, 153-175.

ARÉVALO GONZÁLEZ, A., 1998: "Las acuñaciones ibéricas meridionales, turdetanas y de *Salacia* en la *Hispania Ulterior*", en AA.VV., *Historia monetaria de Hispania antigua*, Madrid, 194-232.

ASTRUC, M., 1951: *La necrópolis de Villaricos, Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas* 25, Madrid.

ATRIÁN, P., 1957: "Primera campaña de excavaciones en el poblado ibérico de El Castelillo (Alloza, Teruel)", *Teruel* 17-18, 203-210.

AUBET, M. E., 1968: "La cueva d'Es Cuyram (Ibiza)", *Pyrenae* 4, 1-66.

AUBET, M. E., 1971: *Los marfiles orientalizantes de Praeneste*, Barcelona.

AUBET, M. E., 1973: "Dos marfiles con representación de esfinge de la necrópolis púnica de Ibiza", *RStF* 1, 59-68.

AUBET, M. E., 1976: "Algunos aspectos sobre iconografía púnica: las representaciones aladas de Tanit", *Homenaje a García y Bellido* I (*Revista de la Universidad Complutense* 25, 101), Madrid, 61-82.

AUBET, M. E., 1979: *Marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir I. Cruz del Negro, Studia Archaeologica* 52, Valladolid.

AUBET, M. E., 1980: *Marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir II. Acebuchal y Alcantarilla, Studia Archaeologica* 63, Valladolid.

AUBET, M. E., 1981-82: "Marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir III: Bencarrón, Santa Lucía y Setefilla", *Pyrenae* 17-18, 231-279.

AUBET, M. E., 1982: *El santuario de Es Cuieram*, *Trabajos de Ibiza* 8, Ibiza.

AUBET, M. E., 1988: "Spagna", en S. Moscati (ed.), *I Fenici*, Milano, 226-242.

BADER, F., 1985: "De la Préhistoire a la idéologie tripartite: Les travaux d'Herakles", en R. Bloch (ed.), *D'Herakles a Poseidon. Mythologie et protohistoire*, Paris-Genève.

BALLESTER, I. *et alii*, 1954: *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel, Liria*, Madrid.

BANDERA, M. L. DE LA, 1986: "Introducción al estudio de la joyería: técnicas", *Habis* 17, 518-538.

BANDERA, M. L. DE LA y FERRER, E., 1994: "Thymiateria orientalizantes en bronce. Nuevas aportaciones y consideraciones", en Sáez y Ordoñez (eds.), *Homenaje al profesor Presedo*, Sevilla, 43-60.

BANDERA, M. L. DE LA y FERRER, E., 1994b: "El timiaterio orientalizante de Villagarcía de la Torre (Badajoz)", *AEspA* 67, 41-61.

BARCELÓ, P., 2004: "Los dioses de Aníbal", en A. González, G. Matilla y A. Egea (eds.), *El Mundo Púnico. Religión, antropología y cultura material. Actas del II Congreso Internacional del Mundo Púnico (Cartagena 2000), Estudios Orientales 5-6 (2001-2002)*, Murcia, 69-75.

BARNETT, R. D., 1975: *A Catalogue of the Nimrud ivories*, London.

BARNWELL E. L., 1875: "The Caergwrle Cup", *Archaeologia Cambrensis* 6, ser. 4, 268-274.

BARTOLONI, P., 1976: *Le stele arcaiche del tofet di Cartagine*, Roma.

BARTOLONI, P., 1986: *Le stele di Sulcis. Catalogo*, Roma.

BELDA, J., 1944: "Un yacimiento ibérico descubierto en el término de Guardamar (Alicante)", *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria* XIX, 161-165.

BELDA, J., 1953: "Museo Arqueológico Provincial de Alicante", *MMAP* XI-XII (1950-51), 79-105.

BELÉN, M., 1999: "Un santuario fenicio en Carmona (Sevilla)", en R. Olmos (coord.), *Los Iberos y sus imágenes*, CD-Rom, Madrid.

BELÉN, M., 2000: "Itinerarios arqueológicos por la geografía sagrada del Extremo Occidente", en *Santuarios fenicio-púnicos en Iberia y su influencia en los cultos indígenas, Trabajos de Ibiza* 46, 57-102.

BELÉN, M. *et alii*, 1997: *Arqueología en Carmona (Sevilla). Excavaciones en la Casa-Palacio del Marqués de Saltillo*, Sevilla.

BELÉN, M. y ESCACENA, J. L., 2002: "La imagen de la divinidad en el mundo tartésico", en E. Ferrer Albelda (ed.), *Ex oriente lux: Las religiones orientales antiguas en la Península Ibérica*, Sevilla, 159-184.

BELTRÁN LLORIS, M., 1976: *Arqueología e Historia de las ciudades antiguas del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)*, Zaragoza.

BELTRÁN LLORIS, M., 1996: *Los iberos en Aragón*, Zaragoza.

BENDALA, M., 1994: "Reflexiones sobre la Dama de Elche", *REIb* 1, 85-105.

BENDALA, M., 1996: "Una nueva hipótesis sobre la Dama de Elche", *CNA* XXIII, 1, 299-304.

BENDALA, M., 1997: "Mirando a la Dama de Elche a la luz de la arqueología, la etnografía y la historia de las religiones", en *La Dama de Elche. Más allá del enigma*, Valencia, 143-155.

BENDALA, M., 2003: "La influencia fenopúnica en Alicante y su ámbito geográfico y cultural", en *Las ciudades y los campos de Alicante en época romana*, *Canelobre* 48, 21-33.

BENDALA, M., 2003-2004: "Memoria histórica, tradición y legitimación del poder: un aspecto relevante en la Antigüedad", en *Homenaje a D. Gonzalo Muñoz Carballo*, *BAEAA* 43, 323-337.

BENICHOU-SAFAR, H., 1996: "De la fonction des bijoux phénico-puniques", en *Alle soglie della Classicittà. Il Mediterraneo tra Tradizione e Innovazione. Studi in onore di S. Moscati* II, Pisa-Roma, 525-529.

BÉRARD, C., 1974: *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chtoniens*, Neuchâtel.

BERROCAL, L., 1989: "Placas áureas de la Edad del Hierro en la Meseta Occidental", *TP* 46, 279-291.

BISI, A. M., 1965: *Il grifone. Storia di un motivo iconografico nell,antico oriente mediterraneo*, Roma.

BISI, A. M., 1967: *Le stele puniche*, Roma.

BISI, A. M., 1980a: "La diffusion du '*Smiting God*' syro-palestinien dans le monde phénicien d'Occident", *Karthago* 19, 5-14.

BISI, A. M., 1980b: "Da Bes a Herakles. A proposito di tre scarabei del Metropolitan Museum", *RStF* 8, 1, 19-42.

BISI, A. M., 1986: "Le 'Smiting-God' dans les milieux phéniciens d,Occident: un réexamen de la question", en C. Bonnet, E. Lipiński, P. Marchetti (eds), *Studia Phoenicia IV. Religio Phoenicia*, 169-187.

BISI, A. M., 1988: "Le terracote figurate", en S. Moscati (ed.), *I Fenici*, Milano, 328-353.

BISI, A. M., 1992: "*Smiting God*", en E. Lipiński (dir.), *Dictionnaire de la civilisation phénicienne et punique*, Bruxelles, 419-420.

BITTEL, K., 1983: *Gli Ittiti*, Milano.

*BLANCO FREIJEIRO, A., 1949: "Un bronce ibérico en el Museo Británico", *AEspA* 22, 282-284.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1956: "Orientalia. Estudio de objetos fenicios y orientalizantes de la Península", *AEspA* 29, 3-51.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1960a: "Orientalia II", *AEspA* 33, 3-43.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1960b: "Amuleto áureo de un collar ibérico", *Oretania* 2, 166 ss.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1960c: "Die klassischen Wurzeln der iberischen Kunst", *MM* 1, 101-121.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1962: "El toro ibérico", en *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, 163-195.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1963: "El ajuar de una Tumba de Cástulo", *AEspA* 36, 40-69.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1965: "El ajuar de una Tumba de Cástulo", *Oretania* 19, 7-60.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1975: *Arte antiguo del Asia Anterior*, Sevilla.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1981: *Historia del Arte Hispánico I. 2. La Antigüedad*, Madrid.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1985: "Los nuevos bronces de Sancti Petri", *BRAH* 182, 207-216.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1987a: "La escultura ibérica. Una interpretación", en *Escultura ibérica* (monográfico de la *Revista de Arqueología*), 32-47.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1987b: "Las esculturas de Porcuna I. Estatuas de guerreros", *BRH* 184.3, 405-445.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1988a: "Las esculturas de Porcuna II. Hierofantes y cazadores", *BRH* 185.1, 1-27.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1988b: "Las esculturas de Porcuna III. Animalia", *BRH* 185.2, 206-234.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1989: "Introducción. Orfebres prerromanos", en *El oro en la España prerromana* (monográfico de la *Revista de Arqueología*), Madrid, 5-15.

* Cuando en el texto aparezca la paginación de cualquiera de los trabajos de este autor entre corchetes [ ], ésta corresponde a la recopilación de: J. M. Luzón y P. León, 1996: *Antonio Blanco Freijeiro. Opera Minora Selecta*, Sevilla.

BLANCO FREIJEIRO, A., 1993: "El carnassier de Elche", en *Homenaje a Alejandro Ramos Folqués*, Elche, 83-97.

BLANCO FREIJEIRO, A. y GONZÁLEZ NAVARRETE, J., 1980: "Las esculturas de Porcuna (Jaén)", en A. García y Bellido, *Arte Ibérico en España*, Madrid, 73-78.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J., 1992a: "La lectura iconográfica de las necrópolis ibéricas", en R. Olmos (ed.), *La sociedad ibérica a través de la imagen* (Catálogo de la exposición), Madrid, 216-223.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J., 1992b: "Las necrópolis ibéricas en el sureste de la meseta", en J. Blánquez Pérez y V. Antona del Val (eds.), *Congreso de Arqueología Ibérica: Las Necrópolis*, Madrid, 235-278.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J., 1995: "El poblado ibérico de La Quéjola (San Pedro, Albacete)", en J. Blánquez Pérez (coord.), *El mundo ibérico: una nueva imagen en los albores del año 2.000* (Catálogo de la exposición), Toledo, 192-200.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J., 1996: "Lugares de culto en el mundo ibérico (Nuevas propuestas interpretativas de espacios singulares en el sureste meseteño)", *REIb* 2, pp. 147-172.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J., 1997: "Caballeros y aristócratas del s. V a.C. en el mundo ibérico", en R. Olmos y J. A. Santos (eds.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura* (Coloquio Internacional, Roma 1993), Madrid, 211-234.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J., 2003: "Las cerámicas orientalizantes del Museo de Cabra (Córdoba)", en I. Izquierdo y H. Le Meaux, *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos* (Actas del seminario-exposición), Madrid, 211-227.

BLÁNQUEZ, J. y OLMOS, R., 1993: "El poblamiento ibérico antiguo en la provincia de Albacete: el timiaterio de La Quéjola (San Pedro) y su contexto arqueológico", en J. Blánquez, R. Sanz y M. T. Musat (eds.), *Arqueología en Albacete. Jornadas de Arqueología Albacetense en la Universidad Autónoma de Madrid*, Madrid, 85-108.

BLÁNQUEZ, J. y ROLDÁN, L., 1995: "Catálogo de piezas", en J. Blánquez Pérez (coord.), *El mundo ibérico: una nueva imagen en los albores del año 2.000* (Catálogo de la exposición), Toledo, 15 ss.

BLÁZQUEZ, J. M., 1954: "El Herakleion gaditano, un templo semita en Occidente", en *Actas del I Congreso Arqueológico del Marruecos Español* (Tetuán, junio 1953), Tetuán, 309-318.

BLÁZQUEZ, J. M., 1955-56: "La interpretación de la pátera de Tivissa", *Ampurias* 17-18, 111-140.

BLÁZQUEZ, J. M., 1956: "Pinax fenicio con esfinge y árbol sagrado", *Zephyrus* 7, 217-228.

BLÁZQUEZ, J. M., 1957-58: "Nuevas aportaciones a la interpretación de la pátera de Tivissa", *Ampurias* 19-20, 241-244.

BLÁZQUEZ, J. M., 1970-71: "Escarabeos de Ibiza", *Zephyrus* 21-22, 315-319.

BLÁZQUEZ, J. M., 1975a: *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente*, Salamanca.

BLÁZQUEZ, J. M., 1975b: *Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania*, Madrid.

BLÁZQUEZ, J. M., 1977: *Imagen y mito. Estudio sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid.

BLÁZQUEZ, J. M., 1979: "Las raíces clásicas de la Cultura Ibérica", *AEspA* 52, 141-171.

BLÁZQUEZ, J. M., 1983: *Primitivas religiones ibéricas II. Religiones prerromanas*, Madrid.

BLÁZQUEZ, J. M., 1984: "Marfiles fenicios de Cancho Roano (Badajoz) con el árbol de la vida y sus prototipos", *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* 20, 127-139.

BLÁZQUEZ, J. M., 1991: *Religiones en la Hispania antigua*, Madrid.

BLÁZQUEZ, J. M., 1998-99: "Temas religiosos en la pintura vascular tartésica e ibera y sus prototipos del Próximo Oriente fenicio", *Lucentum* 17-18, 93-116.

BLÁZQUEZ, J. M., 1999: "Los fenicios en Oriente", en J. M. Blázquez, J. Alvar y C. G. Wagner, *Fenicios y cartagineses en el Mediterráneo*, Madrid, 11-310.

BLÁZQUEZ, J. M. 1999-2000: "El santuario de Cancho Roano (Badajoz) y la prostitución sagrada", en M. Molina, I. Márquez y J. Sanmartí (eds.), *Arbor Scientiae. Estudios del Próximo Oriente dedicados a G. del Olmo Lete con ocasión de su 65 aniversario. Aula Orientalis* 17-18, 367-379.

BLÁZQUEZ, J. M., 2001: *Religiones, ritos y creencias funerarias de la Hispania Prerromana*, Madrid.

BLÁZQUEZ, J. M., 2004-2005: "Historiografía de la Dama de Elche. Sus prototipos de fuera de Hispania", *Lucentum* 23-24, 61-88.

BLÁZQUEZ, J. M. y GONZÁLEZ NAVARRETE, J., 1985: "The Phokaian Sculpture of Obulco in Southern Spain", *AJA* 89, 61-69.

BLECH, M., 1982: "Minerva in der republikanischer Hispania", en B. von Freytag gen. Löringhoff, D. Mannsperger y F. Prayon (eds.), *Praestant interna. Festschrift für Ulrich Hausmann*, Tübingen, 136-145.

BLECH, M., 1986a: "Goldschmuck aus Almuñécar", *MM* 27, 151-167.

BLECH, M., 1986b: "Las armas de la sepultura 155 en la necrópolis de Baza", en *Coloquio sobre el puteal de La Moncloa*, Madrid, 205-209.

BLECH, M., 1997: "Los inicios de la iconografía de la escultura ibérica en piedra: Pozo Moro", en R. Olmos y J. A. Santos (eds.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura* (Coloquio Internacional, Roma 1993), Madrid, 193-210.

BLECH, M. y MARZOLI, D., 1991: "Bronzestatuetten von Mallorca: *Mars Balearicus*", *MM* 32, 94-116.

BLECH, M. y RUANO, E., 1998: "Los artesanos dentro de la sociedad ibérica: ensayo de valoración", en C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica* (Actas del Congreso internacional), Barcelona, 301-308.

BOARDMAN, J., 1984: *Escarabeos de piedra procedentes de Ibiza*, Madrid.

BOARDMAN, J., 1987: "Scarabs and Seals: Greek, Punic and Related Types", en Barnett y Mendleson (eds.), *Tharros. A Catalogue of Material in the British Museum from Phoenician and other Tombs at Tharros, Sardinia*, London, 98-105.

BOARDMAN, J. *et alii*, 1988: "Herakles", *LIMC*, IV, 728 ss.

BOARDMAN, J. *et alii*, 1990: "Herakles", *LIMC*, V, 1 ss.

BONET, H., 1992: "La cerámica de Sant Miquel de Lliria: su contexto arqueológico", en R. Olmos (ed.), *La sociedad ibérica a través de la imagen* (Catálogo de la exposición), Madrid, 224-236.

BONET, H., 1995: *El Tossal de Sant Miquel de Llíria. La antigua Edeta y su territorio*, Valencia.

BONET, H. e IZQUIERDO, I., 2001: "Vajilla ibérica y vasos singulares del área valenciana entre los siglos III y I a.C.", *APL* 24, 272-313.

BONET, H. y MATA, C., 1997: "Lugares de culto edetanos. Propuesta de definición", en *Espacios y lugares cultuales en el mundo ibérico, Q.P.A.C.* 18, 115-146.

BONNET, C., 1988: *Melqart. Cultes et mythes de l'Héraclès Tyrien en Méditerranée*, Namur-Leuven.

BONNET, C., 1992: "Héraclès en Orient: interprétations et syncrétismes", en C. Bonnet y C. Jourdain-Annequin (eds.), *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et perspectives*, Bruxelles-Rome, 165 ss.

BONNET, C., 1996: *Astarté. Dossier documentaire et perspectives historiques*, Roma.

BONNET, H., 1952: "Bes", *Reallexikon der Ägyptischen Religionsgeschichte*, Berlin, 101-109.

BONSOR, G., 1899: "Les colonies agricoles prerromaines de la Vallée du Bétis", *Revista Archeologica* 35, 40-49 [ed. J. Maier, 1997: *Las colonias agrícolas prerromanas del Valle del Guadalquivir*, Écija].

BONSOR, G., 1928: *Early engraved ivories in the Collection of the Hispanic Society of America*, New York.

BOSCH GIMPERA, P., 1932: *Etnología de la Península Ibérica*, Barcelona.

BOUNNI, A., 1986: "Iconographie d'Héraclès en Syrie", en L. Kahil, C. Augé y P. Linant (eds.), *Iconographie classique et identités régionales*, 377 ss.

BRIZE, P., 1985: "Samos und Stesichoros zu einem früharchaischen Bronzeblech", *Athenische Mitteilungen* 100, 53-90, Taf. 15-24.

BRIZE, P., 1990: "Herakles and Geryon", *LIMC*, V, 73 ss.

BRU ROMO, M. y VÁZQUEZ HOYS, A., 1986: "The representation of the serpent in ancient Iberia", en A. Bonanno (ed.), *Archaeology and Fertility Cult in the Ancient Mediterranean*, Amsterdam, 305-314.

BURKERT, W., 1979: *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-Los Angeles-London.

CABRÉ, J., 1920: *La necrópolis ibérica de Túgi*, Madrid.

CABRÉ, J., 1920-1921: "La necrópolis de Túgi. Objetos exóticos o de influencia oriental en las necrópolis turdetanas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 28, 226-255 y 29, 13-25.

CABRÉ, J., 1925: "Los bronces de Azaila", Separata de *AEspA* 1.

CABRÉ, J., 1931: "La cerámica pintada de Azaila", en *XVè Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique*, 34-52.

CABRÉ, J., 1944: *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica de Azaila*, Madrid.

CABRÉ, J. y MOTOS, F. DE, 1920: *La necrópolis ibérica de Túgi (Galera, Provincia de Granada)*, Madrid.

CABRERA, P. y GRIÑÓ, B. DE, 1986: "La Dama de Baza: ¿una diosa tejedora en

el allende?", en *Coloquio sobre el puteal de La Moncloa*, Madrid, 187-202.

CAMÓN AZNAR, J., 1954: *Las artes y los pueblos de la España primitiva*, Madrid.

CAMPO, M., 1976: *Las monedas de Ebusus*, Barcelona.

CAMPO, M., 1992: "Las Monedas de Ebusus", en *Numismática hispano púnica. Estado actual de la investigación, Trabajos de Ibiza* 31, 147-169.

CANCIANI, F. y VON HASE, F.-W., 1979: *La Tomba Bernardini di Palestrina*, Roma.

CASTELO RUANO, R., 1994: "Monumentos funerarios ibéricos. Interpretación de algunos de los restos arquitectónicos y escultóricos aparecidos en las necrópolis del Sureste peninsular", *REIb* 1, 139-171.

CASTELO RUANO, R., 1995a: *Monumentos funerarios del sureste peninsular: elementos y técnicas constructivas*, Madrid.

CASTELO RUANO, R., 1995b: "Los monumentos arquitectónicos y escultóricos de la necrópolis ibérica de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura). Ensayo de interpretación", *BAEAA* 35, 165-188.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1998: *Introducción al método iconográfico*, Barcelona.

CAUBET, A., 1986: "Le thème du lion à Chypre au Bronce Récent: à propos des trouvailles de Kition", en V. Karageorghis (ed.), *Acts of the International Archaeological Symposium, Cyprus between the Orient and the Occident,* (Nicosia, sept. 1985), Nicosia, 300-310.

CECCHINI, S. M., 1996: "Iconografia 'fenicia': ancora sull'eroe e il grifone", en *Alle soglie della Classicittà. Il Mediterraneo tra Tradizione e Innovazione. Studi in onore di S. Moscati* II, Pisa-Roma, 591-607.

CELESTINO, S., 1994: "Los altares en forma de 'lingote chipriota' de los santuarios de Cancho Roano", *REIb* 1, 291-309.

CELESTINO, S., 1997: "Santuarios, centros comerciales y paisajes sacros", en *Espacios y lugares cultuales en el mundo ibérico*, *Q.P.A.C.* 18, 359-389.

CELESTINO, S., 2001: "Los santuarios de Cancho Roano. Del indigenismo al orientalismo arquitectónico", en D. Ruiz Mata y S. Celestino (eds.), *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica*, Madrid, 17-56.

CIAFALONI, D., 1995: "Iconographie et iconologie", en Krings (ed.), *La Civilisation phénicienne et punique, Manuel de recherche*, Leiden, 535-549.

CINTAS, P., 1946: *Amulettes puniques*, Tunis.

CINTAS, P., 1976: *Manuel d,Archéologie Punique II: La civilisation carthaginoise. Les réalisations matérielles*, Paris.

CIRLOT, J. E., 1969: *Diccionario de símbolos*, Barcelona.

COLLON, D., 1972: "The *Smiting God*. A Study of a Bronze in the Pomerance Collection in New York", *Levant* 4, 111-134.

CONDE BERDÓS, M. J., 1990: "Los kalathoi 'sombrero de copa' de la necrópolis del Cabecico del Tesoro de Verdolay (Murcia)", *Verdolay* 2, 149-160.

CONSUEGRA CANO, B., 1990: "Los animales que acompañan a la diosa madre en las cerámicas ibéricas del taller de Elche", *Zephyrus* 43, 253-258.

CORCORAN, J. X. W. P., 1961: "The Caergwrle bowl: a contribution to the

study of the Bronze Age", en G. Bersu y W. Dehn (eds.), *Bericht über den V Internationalen Kongress für Vor– und Frühgeschicte*, Berlin, 200-203.

CORELL, J., 1999: *Inscripcions romanes d'Ilici, Lucentum, Allon, Dianium i els seus respectius territoris*, València.

CORELL, J., GRAU, F. y GÓMEZ I FONT, X., 1993: "Tres inscripciones inéditas del País Valenciano", *FE* 43, nº 190.

CORREIA, V. H., 1986: "Um bronze tartéssico inédito: o touro de mourao", *Trabalhos de Arqueologia do Sul* 1, 33-48.

CORTELL, E., JUAN, J., LLOBREGAT, E. A., REIG, C., SALA, F. y SEGURA, J. M., 1992: "La necrópolis ibérica de La Serreta: resumen de la campaña de 1987", en *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana: Homenaje a E. Pla Ballester*, Valencia, 83-116.

CORZO, R., 1991: "El templo de Hércules gaditano en época romana", *Boletín del Museo de Cádiz* 5, 37-47.

CORZO, R., 1998: "El drago de Cádiz en un bronce samio del siglo VII a.C.", *Laboratorio de Arte* 11, 27-42.

CORZO, R., 2004: "Sobre la imagen de *Hercules Gaditanus*", *Romula* 3, 37-62.

CROISSANT, F., 1998: "Note sur le style des sculptures de Porcuna", en C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica* (Actas del Congreso internacional), Barcelona, 283-286.

CROISSANT, F. y ROUILLARD, P., 1996: "Le problème de l'art 'gréco-ibère': état de la question", en R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *Formas arcaicas y arte ibérico*, Madrid, 55-66.

CULICAN, W., 1970: "Problems of Phoenicio-Punic Iconography – A Contribution", *AJBA* 3, 28-57.

CULICAN, W., 1971: "A Foreign Motif in Etruscan Jewellery", *Papers of the British School at Rome* 39, 1-12.

CHAPA, T., 1979: "La caja funeraria de Villagordo (Jaén)", *TP* 36, 445-458.

CHAPA, T., 1980a: *La escultura zoomorfa ibérica en piedra*, (Universidad Complutense) Madrid.

CHAPA, T., 1980b: "Las esfinges en la plástica ibérica", *TP* 37, 309-344.

CHAPA, T., 1985: *La escultura ibérica zoomorfa*, Madrid.

CHAPA, T., 1986: *Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica*, Madrid.

CHAPA, T., 1987: "Escultura zoomorfa ibérica", en *Escultura ibérica* (monográfico de la *Revista de Arqueología*), 106-113.

CHAPA, T., 1994: "Algunas reflexiones acerca del origen de la escultura ibérica", *REIb* 1, 43-59.

CHAPA, T., 1996: "El nacimiento de la escultura funeraria ibérica", en R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *Formas arcaicas y arte ibérico*, Madrid, 67-81.

CHAPA, T., 1997: "La escultura ibérica como elemento delimitador del territorio", en R. Olmos y J. A. Santos (eds.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura* (Coloquio Internacional, Roma 1993), Madrid, 235-247.

CHAPA, T., 1998: "Los iberos y su espacio funerario", en *Los iberos. Príncipes de occidente* (Catálogo de exposición), Barcelona, 109-119.

CHAPA, T., 2003: "El tiempo y el espacio en la escultura ibérica: un análisis iconográfico", en T. Tortosa y J. A. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, 99-119.

CHAPA, T., 2004: "La iconografía de la necrópolis de Galera: a propósito de la caja funeraria de la tumba 76", en J. Pereira *et alii* (eds.), *La necrópolis ibérica de Galera (Granada)*, Madrid, 239-254.

CHAPA, T., GÓMEZ BELLARD, F., GÓMEZ, P., LA NIECE, S., MADRIGAL, A., MONTERO, I., PEREIRA, J., ROVIRA, S., [CHAPA *et alii*] 1995: "El *ustrinum* 11/126 de la necrópolis ibérica de Los Castellones de Ceal (Hinojares, Jaén). Estudio de sus materiales metálicos", *Verdolay* 7, 209-218.

CHAPA, T. y MADRIGAL, A., 1997: "El sacerdocio en época ibérica", *Spal* 6, 187-203.

CHAPA, T. y OLMOS, R., 2004: "El imaginario del joven en la cultura ibérica", *Mélanges de la Casa de Velázquez* 34.1, 43-83.

CHAPA, T. y PEREIRA, J., 1991: "El oro como elemento de prestigio social en época ibérica", *AEspA* 64, 23-35.

CHAPA, T., PEREIRA, J., MADRIGAL, A. y MAYORAL, V., 1998: *La necrópolis ibérica de Los Castellones de Céal (Hinojares, Jaén)*, Jaén.

CHAPA, T. y PRADOS, L., 2000: "La utilització del llenguatge grec: homes, déus, monstres", en P. Cabrera y C. Sánchez (eds.), *Els grecs a Ibèria. Seguint les passes d'Hèracles*, Madrid-Barcelona, 197-207.

CHAVES TRISTÁN, F., 1998: "Las acuñaciones latinas de la Hispania Ulterior", en AA.VV., *Historia monetaria de Hispania antigua*, Madrid, 233-317.

DA COSTA, J. M., 1966: "O Tesouro fenicio ou cartaginès de Gaio (Sines)", *Ethnos* 5.

D'AGOSTINO, B., 1997: "La necropoli e i rituali della morte", en S. Settis (ed.), *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società, 2. Una storia greca, I. Formazione*, Torino, 435-470.

D'ALBIAC, C., 1992: "The Griffin Combat Theme", en J. Lesley Fitton (ed.), *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic Period*, London, 105-107.

D'ANGELO, M. C., 2000: "Artigianato eburneo da Ibiza: la sfinge", en M. E. Aubet y M. Barthélemy (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos* (Cádiz, octubre 1995), IV, Cádiz, 1511-1517.

DANTHINE, H., 1937: *Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie Occidentale ancienne*, Paris.

DECAMPS DE MERTZENFELD, C., 1954: *Inventaire commenté des ivoires phéniciennes et apparentés découverts dans le Proche-Orient*, Paris.

DELCOR, M., 1974: "Le hieros gamos d'Astarté", *RStF* 2, 63-76.

DELCOR, M., 1978: "La Grotte d'Es Cuyram à Ibiza et le problème de ses inscriptions votives en punique", *Semitica* 28, 27-52.

DELGADO, C., 1996: *El toro en el Mediterráneo. Análisis de su presencia y significado en las grandes culturas del mundo antiguo*, Madrid.

DELPLACE, Ch., 1980: *Le griffon. De l'archaïsme à l'époque impériale*, Bruxelles-Rome.

DENFORD G. T. y FARRELL A. W., 1980: "The Caergwrle Bowl – A possible pre-

historic boat model", *International Journal of Nautical Archaeology* 9.3, 183-192.

DESSENNE, A., 1957: *Le sphinx. Étude iconographique I. Des origines à la fin du second millénaire*, Paris.

DOMÍNGUEZ ARRANZ, A., 1998: "Las acuñaciones ibéricas y celtibéricas de la *Hispania Citerior*", en AA.VV., *Historia monetaria de Hispania antigua*, Madrid, 116-193.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. J., 1995: "Religión, Rito y Ritual durante la Protohistoria Peninsular. El fenómeno religioso en la Cultura Ibérica", en Wadren-Ensenyat-Kennard (eds.), *Ritual, Rites and Religion in Prehistory* II, BAR 611, Oxford, 21-91 [ed. revisada en 1999: *http://www.ffil.uam.es/antigua/pibericasantuarios*].

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. J., 1997: "Los lugares de culto en el mundo ibérico: espacio religioso y sociedad", en *Espacios y lugares cultuales en el mundo ibérico*, *Q.P.A.C.* 18, 391-404.

DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. J., 1998: "Poder, imagen y representación en el mundo ibérico", en C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica* (Actas del Congreso internacional), Barcelona, 195-206.

ÉLUÈRE, CH., 1998: "Técnicas de la orfebrería ibérica", en *Los iberos. Príncipes de occidente* (Catálogo de exposición), Barcelona, 102-103.

ENGEL, P., 1896: "Nouvelles et correspondance", *Revue Archéologique* 1, 204-229.

ENRÍQUEZ NAVASCUÉS, J. J. y RODRÍGUEZ DÍAZ, A., 1985: *Las piezas de oro de Segura de León y su entorno arqueológico*, Badajoz.

ESCACENA, J. L., 2002: "Dioses, Toros y Altares. Un templo para Baal en la antigua desembocadura del Guadalquivir", en E. Ferrer Albelda (ed.), *Ex oriente lux: Las religiones orientales antiguas en la Península Ibérica*, Sevilla, 33-75.

ESCACENA, J. L. e IZQUIERDO DE MONTES, R., 2001: "Oriente en occidente: arquitectura civil y religiosa en un ,barrio fenicio, de la *Caura* tartésica", en D. Ruiz Mata y S. Celestino (eds.), *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica*, Madrid, 123-157.

FALSONE, G., 1986: "Anath or Astarte? A Phoenician Bronze Statuette of the '*Smiting God*ness'", en C. Bonnet, E. Lipiński, P. Marchetti (eds), *Studia Phoenicia IV. Religio Phoenicia*, 53-76

FALSONE, G., 1992: "Coupes métalliques", en E. Lipiński (dir.), *Dictionnaire de la civilisation phénicienne et punique*, Bruxelles, 122-124.

FALSONE, G., 1995: "L'Art. Arts des métaux", en Krings (ed.), *La Civilisation phénicienne et punique, Manuel de recherche*, Leiden, 426-439.

FARNIÉ LOBENSTEINER, C. y QUESADA SANZ, F., 2005: *Espadas de hierro, grebas de bronce. Símbolos de poder e instrumentos de guerra a comienzos de la Edad del Hierro en la Península Ibérica*, Murcia.

FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A., 1941: "Los toros hispánicos del Cabezo Lucero, Rojales (Alicante)", *AEspA* 45, 513-523.

FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A., 1944: "Rostros humanos de frente en la cerámica ibérica", *Ampurias* 6, 161-178.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 1983: "Un Melkart de bronce en el Museo Arqueológico de Sevilla", en *Homenaje*

al Profesor Martín Almagro Basch, II, Madrid, 369-375.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 1985: "El tesoro turdetano de Mairena del Alcor (Sevilla)", *TP* 42, 144-194.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 1989a: "La fuente orientalizante de El Gandul (Alcalá de Guadaira, Sevilla)", *AEspA* 62, 199-218.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 1989b: "Orfebrería indígena en época prerromana", en *El oro en la España prerromana* (monográfico de la *Revista de Arqueología*), Madrid, 82-89.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, F., 1991: "Una fuente de bronce decorada con motivos orientalizantes en el Museo Arqueológico de Sevilla", en *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici* (Roma, 1987), Roma, 854-863.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, J. H., 1983: *Guía del Museo Monográfico del Puig des Molins, Trabajos de Ibiza 10*, Madrid.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, J. H. y PADRÓ, J., 1982: *Escarabeos del Museo Arqueológico de Ibiza, Trabajos de Ibiza* 7, Ibiza.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, J. H. y PADRÓ, J., 1986: *Amuletos de tipo egipcio del Museo Arqueológico de Ibiza, Trabajos de Ibiza* 16, Ibiza.

FERNÁNDEZ-MIRANDA, M., 1983: "Resef en Ibiza", en *Homenaje al Profesor Martín Almagro Basch*, II, Madrid, 359-368.

FERNÁNDEZ-MIRANDA, M., 1986: "Huelva, ciudad de los tartessios", en G. del Olmo y M. E. Aubet (eds.), *Los Fenicios en la Península Ibérica*, vol. II, Sabadell, 227-261.

FERNÁNDEZ-MIRANDA, M. y OLMOS, R., 1986: *Las ruedas de Toya y el origen del Carro en la Península Ibérica*, Madrid.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, J. M., 1996: "Mitos y ritos de paso en la concepción ibérica del poder: los relieves de Pozo Moro (Albacete), *Tabona* 9, 297-316.

FERRON, J., 1968: "La peinture funeraire de Kef-el-Blida", *Archeologia* 20, 52-55.

FERRON, J., 1969: "Las inscripciones votivas de la plaqueta de 'Es Cuyram,' (Ibiza)", *TP* 26, 295-306.

FIGUERAS PACHECO, F., 1956: *La necrópolis ibero-púnica de La Albufereta de Alicante*, Valencia.

FRANKFORT, H., 1982: *Arte y Arquitectura del Oriente Antiguo*, Madrid.

FUENTES, M. J., 1986: "Corpus de las inscripciones fenicias de España", en G. del Olmo y M. E. Aubet (eds.), *Los Fenicios en la Península Ibérica*, vol. II, Sabadell, 5-30.

GALLET DE SANTERRE, L., 1987: "Les statuettes de bronze mycéniennes au type dit du 'dieu Reshef' dans leur contexte égéen", *Bulletin de Correspondance Hellénique* 91, 7-29.

GAMER-WALLERT, I., 1978: *Ägyptische und ägyptisierende Funde von der Iberischen Halbinsel*, Wiesbaden.

GAMER-WALLERT, I., 1982: "Zwei statuetten syro-ägyptischer Gottheiten von der Barra de Huelva", *MM* 23, 46-61.

GARBINI, G., 1994: *La religione dei fenici in occidente*, Roma.

GARCÍA-BELLIDO, M. P., 1978: "La esfinge en las monedas de Cástulo", *Zephyrus* 27-29, 343-358.

GARCÍA-BELLIDO, M. P., 1982: *Las monedas de Cástulo con escritura indígena. Historia numismática de una ciudad minera*, Barcelona.

GARCÍA-BELLIDO, M. P., 1990: *El tesoro de Mogente y su entorno monetal*, Valencia.

GARCÍA CANO, J. M., 1992: "Las necrópolis ibéricas en Murcia", en J. Blánquez Pérez y V. Antona del Val (eds.), *Congreso de Arqueología Ibérica: Las Necrópolis*, Madrid, 313-347.

GARCÍA CANO, J. M. y PAGE DEL POZO, V., 2004: *Terracotas y vasos plásticos de la necrópolis de Cabecico del Tesoro, Verdolay, Murcia*, Murcia.

GARCÍA GANDÍA, J. R., 2004: "La necrópolis orientalizante de Les Casetes (Villajoyosa, Alicante)", en A. González Prats (ed.), *El mundo funerario. Actas del III Seminario Internacional sobre Temas Fenicios* (Guardamar del Segura, mayo 2002), Alicante, 539-576.

GARCÍA-GELABERT, M. P. y BLÁZQUEZ, J. M., 1997: "Carácter sacro y funerario del toro en el mundo ibérico", en *Espacios y lugares cultuales en el mundo ibérico*, *Q.P.A.C.* 18, 417-442.

GARCÍA-GELABERT, M. P. y GARCÍA DÍAZ, M., 1997: "La religión en el mundo ibérico. Enterramientos cenotáficos", en *Espacios y lugares cultuales en el mundo ibérico*, *Q.P.A.C.* 18, 405-416.

GARCÍA MARTÍNEZ, M. A., 1995: "Simbolismo religioso en arracadas prerromanas egiptizantes de la Península Ibérica", *CNA* XXI, 3, 851-856.

GARCÍA MENÁRGUEZ, A., 1992-93: "El Castillo de Guardamar. Nuevos datos sobre el poblamiento ibérico en la desembocadura del río Segura", *Alebus* 2-3, 68-96.

GARCÍA MENÁRGUEZ, A., 1994: "El Cabezo Pequeño del Estaño, Guardamar del Segura. Un poblado protohistórico en el tramo final del río Segura", en *El mundo púnico. Historia, sociedad y cultura* (*Coloquios de Cartagena I*. Cartagena, 17-19 noviembre 1990), 269-280.

GARCÍA RAYA, J., 1999: "Aportaciones coloniales a las creencias funerarias ibéricas", *ETF* II, 12, 291-307.

GARCÍA Y BELLIDO, A., 1943: "Algunos problemas de arte y cronología ibéricos", *AEspA* 16, 78-108.

GARCÍA Y BELLIDO, A., 1943b: *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*, Madrid.

GARCÍA Y BELLIDO, A., 1945: "La pintura mayor entre los iberos", *AEspA* 18, 250-257.

GARCÍA Y BELLIDO, A., 1947: "El arte ibérico", en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. I, Madrid, 199-297.

GARCÍA Y BELLIDO, A., 1948: *Hispania Graeca* II, Barcelona.

GARCÍA Y BELLIDO, A., 1949: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid.

GARCÍA Y BELLIDO, A., 1960: "Inventario de los jarros púnico-tartésicos", *AEspA* 33, 44-63.

GARCÍA Y BELLIDO, A., 1960b: *Historia de España dirigida por R. Menéndez Pidal I-2. España Protohistórica*, Madrid.

GARCÍA Y BELLIDO, A., 1963: "Hércules Gaditanus", *AEspA* 36, 70-154

GARCÍA Y BELLIDO, A., 1967: *Les religions orientales dans l'Espagne romaine*, Leiden

GARCÍA Y BELLIDO, A., 1969: "Los bronces tartésicos", en *Tartessos y sus pro-*

blemas. V Symposium Internacional de Prehistoria Peninsular, Barcelona, 163-171.

GARCÍA Y BELLIDO, A., 1970: "Algunas novedades sobre la arqueología púnico-tartessia", *AEspA* 43, 3-49.

GARCÍA Y BELLIDO, A., 1980: *Arte Ibérico en España*, Madrid.

GARRIDO, J. P. y ORTA, E. M., 1978: *Excavaciones en la necrópolis de "La Joya", Huelva. II (3ª, 4ª y 5ª Campañas), EAE* 96, Madrid.

GHIRSHMAN, R., 1964: *Persia. Protoiranios, medos y aqueménidas*, Madrid.

GÓMEZ LUCAS, D., 2002: "Introducción al dios Bes: de Oriente a Occidente", en E. Ferrer Albelda (ed.), *Ex oriente lux: Las religiones orientales antiguas en la Península Ibérica*, Sevilla, 87-121.

GÓMEZ LUCAS, D., 2004: "Bes y Heracles: estudio de una relación", en A. González, G. Matilla y A. Egea (eds.), *El Mundo Púnico. Religión, antropología y cultura material. Actas del II Congreso Internacional del Mundo Púnico (Cartagena 2000), Estudios Orientales 5-6 (2001-2002)*, Murcia, 91-106.

GONZÁLEZ ALCALDE, J. 1997: "Simbología de la diosa Tanit en representaciones cerámicas ibéricas", en *Espacios y lugares cultuales en el mundo ibérico*, *Q.P.A.C.* 18, 329-343.

GONZÁLEZ ALCALDE, J. 2002-2003: Estudio historiográfico, catálogo e interpretación de las cuevas-refugio y las cuevas-santuario de época ibérica en Alicante", *Recerques del Museu d'Alcoi* 11-12, 57-83.

GONZÁLEZ ALCALDE, J. y CHAPA, T., 1993: "<Meterse en la boca del lobo>. Una aproximación a la imagen del <carnassier> en la religión ibérica", *Complutum* 4, 169-174.

GONZÁLEZ NAVARRETE, J. A., 1987: *Escultura ibérica de Cerrillo Blanco (Porcuna, Jaén)*, Jaén.

GONZÁLEZ PRATS, A., 1976: "Breve noticia sobre el tesorillo orientalizante de la Sierra de Crevillente", *Pyrenae* 12, 173-176.

GONZÁLEZ PRATS, A., 1976-78: "El tesorillo de tipo orientalizante de la Sierra de Crevillente", *Ampurias* 38-40, 349-360.

GONZÁLEZ PRATS, A., 1979: *Excavaciones en el yacimiento protohistórico de la Peña Negra, Crevillente (Alicante) (1ª y 2ª campañas), EAE* 99, Madrid.

GONZÁLEZ PRATS, A., 1982: "La Peña Negra IV. Excavaciones en el sector VII de la ciudad orientalizante, 1980-1981", *Noticiario Arqueológico Hispánico* 13, 305-418.

GONZÁLEZ PRATS, A., 1983: *Estudio arqueológico del poblamiento antiguo de la Sierra de Crevillente (Alicante)*, Alicante.

GONZÁLEZ PRATS, A., 1985: "La Peña Negra II-III. Campañas de 1978 y 1979", *Noticiario Arqueológico Hispánico* 21, 7-155.

GONZÁLEZ PRATS, A., 1986: "Las importaciones y la presencia fenicias en la Sierra de Crevillente (Alicante)", en G. del Olmo y M. E. Aubet (eds.), *Los Fenicios en la Península Ibérica*, vol. II, Sabadell, 279-302.

GONZÁLEZ PRATS, A., 1989: "Dos bronces fenicios de la Colección Candela: Aportación al conocimiento de la orfebrería e iconografía orientalizante de la Península Ibérica", en M. E. Aubet (coord.), *Tartessos. Arqueología Protohistórica del Bajo Guadalquivir*, Sabadell, 411-430.

GONZÁLEZ PRATS, A., 1990a: *Nueva luz sobre la protohistoria del Sudeste*, Alicante.

GONZÁLEZ PRATS, A., 1990b: "La factoría fenicia de Guardamar", *Suplemento Azarbe,* Septiembre, Ayuntamiento de Guardamar.

GONZÁLEZ PRATS, A., 1993: "Quince años de excavaciones en la ciudad protohistórica de Herna (La Peña Negra, Crevillente, Alicante)", *Saguntum* 26, 181-188.

GONZÁLEZ PRATS, A., 1998: "La Fonteta. El asentamiento fenicio de la desembocadura del río Segura (Guardamar, Alicante, España). Resultados de las excavaciones de 1996-1997", *RStF* 26, 2, 191-228.

GONZÁLEZ PRATS, A., 2000: "La Fonteta. La colonia fenicia de la desembocadura del río Segura (Guardamar, Alicante)", [*http://www.labherm.filol.csic.es/sapanu2000/alicante/ fonteta.htm*].

GONZÁLEZ PRATS, A., 2001: "Arquitectura orientalizante en el Levante peninsular", en D. Ruiz Mata y S. Celestino (eds.), *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica*, Madrid, 173-192.

GONZÁLEZ PRATS, A., 2002: "Los fenicios en la fachada oriental hispana", en *La colonización fenicia de occidente, Trabajos de Ibiza* 50, 127-143.

GONZÁLEZ PRATS, A., 2004: "El conjunto arqueológico de las dunas de Guardamar (Alicante): el yacimiento islámico de la Rábita califal y el yacimiento fenicio de La Fonteta", en *La Rábita en el Islam. Estudios interdisciplinares*, Alicante, 166-171.

GONZÁLEZ PRATS, A., 2005: "El fenómeno orientalizante en el sudeste de la Península Ibérica", en S. Celestino y J. Jiménez Ávila (eds.), *El período orientalizante. Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida: Protohistoria del Mediterráneo Occidental* (Anejos de *AEspA* 35), Madrid, 799-808.

GONZÁLEZ PRATS, A. y GARCÍA MENÁRGUEZ, A., 1997: "La colonización fenicia en el tramo final del río Segura (Guardamar del Segura, Alicante), *Alquibla* 3, 87-102.

GONZÁLEZ PRATS, A. y GARCÍA MENÁRGUEZ, A., 2000: "El conjunto fenicio de la desembocadura del río Segura (Guardamar del Segura, Alicante)", en M. E. Aubet y M. Barthélemy (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos* (Cádiz, octubre 1995), IV, Cádiz, 1527-1537.

GONZÁLEZ PRATS, A., GARCÍA, A., y RUIZ, E., 1997: "La Fonteta: una ciudad fenicia en Occidente", *Revista de Arqueología* 190, 8-13.

GONZÁLEZ PRATS, A. y RENZI, M., 2003: "El hombre y los metales", en J. A. Zamora (ed.), *El hombre fenicio. Estudios y materiales*, Roma, 147-159.

GONZÁLEZ PRATS, A., RUIZ, E. y GARCÍA, A., 1999: "La Fonteta, 1997. Memoria preliminar de la segunda campaña de excavaciones ordinarias en la ciudad fenicia de la desembocadura del río Segura, Guardamar (Alicante)", en *La cerámica fenicia en Occidente. Centros de producción y áreas de comercio. Actas del I Seminario Internacional sobre Temas Fenicios*, Alicante, 257-301.

GONZÁLEZ PRATS, A. y RUIZ SEGURA, E., 1999: "Una zona metalúrgica de la primera mitad del siglo VII en la ciudad fenicia de La Fonteta (Guardamar, Alicante)", *CNA* XXIV, 3, 355-357.

GONZÁLEZ PRATS, A. y RUIZ SEGURA, E., 2000: *El yacimiento fenicio de La Fonteta*

(Guardamar del Segura, Alicante, Comunidad Valenciana), Valencia.

GONZÁLEZ ZAMORA, C., 1975: "Otro estuche de alguna Dama del poblado íbero del Cabezo Lucero", *BAEAA* 3, 20-23.

GRAU ALMERO, E., 1993: "Antracoanálisis de la necrópolis ibérica de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)", en AA.VV., *La nécropole ibérique de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*, Madrid-Alicante, 329-331.

GRAU MIRA, I., 1996: "Estudio de las excavaciones antiguas de 1953 y 1956 en el poblado ibérico de La Serreta", *Recerques del Museu d'Alcoi* 5, 83-119.

GRAU MIRA, I., 2000: "Territorio y lugares de culto en el área central de la Contestania ibérica", *Q.P.A.C.* 21, 195-225.

GRAU MIRA, I., 2002: *La organización del territorio en el área central de la Contestania Ibérica*, Alicante.

GREEN H. S., 1985: "The Caergwrle Bowl–not oak but shale", *Antiquity* 59/226, 116-117.

GREEN H. S., SMITH, A. H. V., YOUNG, B. R. y HARRISON, R. K., 1980: "The Caergwrle bowl: its composition, geological source and archaeological significance", *Report of the Institute of Geological Sciences* 80.1, 26-30.

GRÉVIN, G., 1993: "À propos de Cabezo Lucero: approche de la crémation", en AA.VV., *La nécropole ibérique de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*, Madrid-Alicante, 315-319.

GRIMAL, N., 1996: *Historia del Antiguo Egipto*, Madrid.

GRIMAL, P., 1999 [1979-88]: *Enciclopedia della Mitologia greca e romana* (C. Cordié ed.), Brescia.

GRIÑÓ, B. DE, 1989: "Aproximación a la iconografía de las divinidades femeninas de la Península Ibérica en época prerromana", en P. Rouillard y M. Ch. Villanueva-Puig (eds.), *Grecs et ibères au IVe siècle avant Jésus-Christ. Commerce et iconographie*, Paris, 339-347.

GRIÑÓ, B. DE, 1992: "Imagen de la mujer en el mundo ibérico", en R. Olmos (ed.), *La sociedad ibérica a través de la imagen* (Catálogo de la exposición), Madrid, 194-205.

GRIÑÓ, B. DE y OLMOS, R., 1982: "La pátera de Santisteban del Puerto (Jaén)", en *Estudios de Iconografía* 1, Madrid, 11-111.

GROTTANELLI, C., 1979: "The Enemy King is a Monster: A Biblical Equation", *SSR* 3, 5-36.

GROTTANELLI, C., 1981: "Santuari e divinità delle colonie d'Occidente", en *La religione fenicia. Matrici orientali e sviluppi occidentali* (Atti del Colloquio in Roma, marzo 1979), Roma, 109-133.

GRÜNHAGEN, W., 1976: "Bemerkungen zum Minerva-Relief und der Stadtmauer von Tarragona", *MM* 17, 209-225.

GUBEL, E., 1992: "Sphinx", en E. Lipiński (dir.), *Dictionnaire de la civilisation phénicienne et punique*, Bruxelles, 422.

GUERRERO AYUSO, V. M., 1986: "El impacto de la colonización púnica en la cultura talayótica de Mallorca", en G. del Olmo y M. E. Aubet (eds.), *Los Fenicios en la Península Ibérica*, vol. II, Sabadell, 339-375.

GUSI, F., 1997: "Lugares sagrados, divinidades, cultos y rituales en el levante de Iberia", en *Espacios y lugares cultuales en el mundo ibérico*, *Q.P.A.C.* 18, 171-209.

GUZZO, P. G., 1996: "Oreficerie dei Greci d'Occidente", en G. Pugliese Carratelli (ed.), *I Greci in Occidente*, Milano, 471-480.

GUZZO AMADASI, M. G., 1967: *Le inscrizioni fenicie e puniche delle colonie in Occidente*, Roma.

HADLEY, J. H., 1994: "Yahweh and 'his Asherah': Archaeological and Textual evidence for the cult of the Goddess", en M. Dietrich y M. A. Klopfenstein (eds.), *Ein Gott allein?*, 242-249.

HARDEN, D., 1962: *The Phoenicians*, London.

HAWKES, C., 1969: "Las relaciones atlánticas del mundo tartésico", en *Tartessos y sus problemas. V Symposium Internacional de Prehistoria Peninsular*, Barcelona, 185-197.

HEBERT, J. C., 1990: "Les deux phiales à inscriptions ibériques du tumulus nº III de la lande 'Mesplède' à Vielle-Aubagnan (Landes)", *Bulletin de la Société de Borda-Dax* 115 (417), 1-40.

HERMARY, A., 1986: "Bes (Cypri et in Phoenicia)", *LIMC* III, 108-112.

HERMARY, A., 1992: en C. Bonnet y C. Jourdain-Annequin (eds.), *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et perspectives*, Bruxelles-Rome, 131 ss.

HERMARY, A., 1994: "Patakoi, Pataikoi", *LIMC* VII, 201-202.

HIBBS, V. A., 1993: *Iberian Antiquities from the Collection of Leon Levy and Shelby White* (Catálogo de la exposición), New York.

HOURS-MIÉDAN, M., 1951: "Les représentations figurées sur les stèles de Carthage", *Cahiers de Byrsa* 1, 15-73.

IZQUIERDO, I., 1995: "Un vaso inédito con excepcional decoración pintada procedente de la necrópolis ibérica de Corral de Saus (Moixent, València)", *Saguntum* 29, 93-104.

IZQUIERDO, I., 1996: "Reminiscencias mediterráneas en cerámica ibérica. El ejemplo del Corral de Saus (Mogente, Valencia)", *AEspA* 69, 239-262.

IZQUIERDO, I., 1997: "Granadas y adormideras en la cultura ibérica y el contexto mediterráneo antiguo", *Pyrenae* 28, 65-98.

IZQUIERDO, I., 1998: "La imagen femenina del poder. Reflexiones en torno a la feminización del ritual funerario en la cultura ibérica", en C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica* (Actas del Congreso internacional), Barcelona, 185-193.

IZQUIERDO, I., 2000: *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela*, Valencia.

IZQUIERDO, I., 2003: "Seres híbridos en piedra: un recorrido a través del imaginario de la muerte en Iberia", en I. Izquierdo y H. Le Meaux, *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos* (Actas del seminario-exposición), Madrid, 261-289.

IZQUIERDO, I., MAYORAL, V., OLMOS, R. y PEREA, A., 2004: *Diálogos en el país de los iberos*, Madrid.

JAEGGI, O., 2004: "Vajillas de plata iberohelenísticas", en R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era). Actas del Seminario de la Casa de Velázquez (enero 2001)*, Madrid, 49-61.

JENKINS, G. K. 1972 : *Monnaies grecques*, Paris.

JIMÉNEZ ÁVILA, J., 2000: "Timiaterios 'chipriotas' de bronce: centros de producción occidentales", en M. E. Aubet y M. Barthélemy (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos* (Cádiz, octubre 1995), IV, Cádiz, 1581-1594.

JIMÉNEZ ÁVILA, J., 2002: *La toréutica orientalizante en la Península Ibérica*, Madrid.

JIMÉNEZ ÁVILA, J., 2003: "Seres híbridos en el repertorio iconográfico de la toréutica orientalizante de la Península Ibérica", en I. Izquierdo y H. Le Meaux, *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos* (Actas del seminario-exposición), Madrid, 231-257.

JIMÉNEZ FLORES, A. M., 2004: "Sobre algunos elementos de culto orientales: columnas y capiteles", en A. González, G. Matilla y A. Egea (eds.), *El Mundo Púnico. Religión, antropología y cultura material. Actas del II Congreso Internacional del Mundo Púnico (Cartagena 2000), Estudios Orientales 5-6 (2001-2002)*, Murcia, 353-367.

JODIN, A., 1993: "Les espaces et les rites funéraires", en AA.VV., *La nécropole ibérique de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*, Madrid-Alicante, 19-67

JOURDAIN-ANNEQUIN, C., 1980-81: "Héraclès, héros culturel", en *Atti del Centro di Ricerche e Documentazioe sull'Antichità Classica* 9, 9-29.

JOURDAIN-ANNEQUIN, C., 1982: "Héraclès en Occident. Mythe et histoire", *DHA* 8, 227-282.

JOURDAIN-ANNEQUIN, C., 1989a: *Héraclès aux portes su soir. Mythe et histoire*, Paris.

JOURDAIN-ANNEQUIN, C., 1989b: "De l'espace de la cité à l'espace symbolique. Héraclès en Occident", *DHA* 15.1, 31-48.

JOURDAIN-ANNEQUIN, C., 1992: "Héraclès en Occident", en C. Bonnet y C. Jourdain-Annequin (eds.), *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et perspectives*, Bruxelles-Rome, 263-291.

JUAN I MOLTÓ, J., 1987-88: "El conjunt de terracotes votives del santuari ibèric de La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila)", *Saguntum* 21, 295-329.

KARAGEORGHIS, V., 1973-74: *Excavations in the Necropolis of Salamis* III, Nicosia.

KARAGEORGHIS, V., 1988: "Cipro", en S. Moscati (ed.), *I Fenici*, Milano, 152-165.

KARAGEORGHIS, V., 2000: *Ancient Art from Cyprus. The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum*, New York.

KARAGEORGHIS, V., 2002: *Cipro*, Milano.

KARAGEORGHIS, V. y DES GAGNIERS, J., 1974: *La céramique chypriote de style figuré. Âge du Fer (1050-500 av. JC)*, Roma.

KARAGEORGHIS, V. y DES GAGNIERS, J., 1979: *La céramique chypriote de style figuré. Âge du Fer (1050-500 av. JC). Supplément*, Roma.

KAOUKABANI, B., 1973: "Rapport préliminaire sur les fouilles de Kharayeb 1969-1970", *Bulletin du Musée de Beyrouth* 26, 41-58.

KRAUSKOPF, I. y DAHLINGER, S. C., 1988: "Gorgo, Gorgones", *LIMC* IV, 285-330.

KUKAHN, E., 1962: "Los símbolos de la gran diosa en la pintura de los vasos ibéricos levantinos", *Caesaraugusta* 19-20, 79-85.

LACROIX, L., 1974: "Héraclès, héros voyageur et civilisateur", *Bulletin de l'Académie royale de Belgique* 60, 34-59.

LACROIX, L., 1982: "A propos du sphinx des monnaies de Chios", *Revue Archéologique* 1, 75-82.

LAGARCE, J. y E., 1997: "Les lingots "en peau de boeuf", objets de commerce et symboles idéologiques dans le monde méditerranéen", *REPPAL* X, 73-97.

LANCEL, S., 1982: *Byrsa II. Mission Archéologique Française à Carthage*, Roma.

LANDSTRÖM, B., 1970: *Ships of the Pharaohs*, London.

LARA VIVES, G., 2005: *El culto a Juno en Ilici y sus evidencias*, Villena.

LECLANT, J., 1992: "Patèque", en E. Lipiński (dir.), *Dictionnaire de la civilisation phénicienne et punique*, Bruxelles, 343-344.

LE MEAUX, H., 2003: "Imitations et appropriations des images d'êtres hybrides sur les objets orientalisants de la Péninsule Ibérique", en I. Izquierdo y H. Le Meaux, *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos* (Actas del seminario-exposición), Madrid, 183-207.

LENERZ-DE WILDE, M., 1991: *Iberia Celtica*, Stuttgart.

LEÓN, P., 1998: *La sculpture des Ibères*, Paris.

LEÓN, P., 2003: "Jonia e Ibería", *Romula* 2, 13-42.

LILLO CARPIO, P. A., 1983: "Una aportación al estudio de la religión ibérica: La Diosa de los Lobos de la Umbría de Salchite, Moratalla (Murcia)", *CNA* XVI, 769-787.

LILLO CARPIO, P. A., 1988: "Una pareja de lobos en la cerámica pintada ibérica", *AnMurcia* 4, 137-147.

LILLO CARPIO, P. A., 1997: "Las divinidades femeninas mediterráneas y su incidencia en la religión y cultura ibéricas", en *La Dama de Elche. Más allá del enigma*, Valencia, 39-71.

LIPIŃSKI, E., 1970: "La fête de l'ensevelissement et de la résurrection de Melqart", en A. Finet (ed.), *Actes de la XVIIe Rencontre Assyriologique Internationale*, Ham-sur-Heure, 30-58.

LIPIŃSKI, E., 1983: "Notes d'Epigraphie Phénicienne et Punique, 9. La plaquette de la grotte d'Es Cuyram", *Orientalia Lovaniensia Periodica* 14, 154-165.

LIPIŃSKI, E., 1992a: "Prostitution sacrée", en E. Lipiński (dir.), *Dictionnaire de la civilisation phénicienne et punique*, Bruxelles, 362-363.

LIPIŃSKI, E., 1992b: "Ibiza. Nom", en E. Lipiński (dir.), *Dictionnaire de la civilisation phénicienne et punique*, Bruxelles, 222.

LIPIŃSKI, E., 1995: *Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique*, Louvain.

LITTMANN, E., 1932: "Punische Insciften aus Ibiza", *Forschungen und Forstchritte* 8, 179.

LÓPEZ CASTRO, J. L., 1997: "Los héroes civilizados: Melqart y Heracles en el Extremo Occidente", en J. Alvar y J. M. Blázquez (eds.), *Héroes y antihéroes en la Antigüedad Clásica*, Madrid, 55-68.

LÓPEZ CASTRO, J. L., 1998: "Familia, poder y culto a Melqart gaditano", *ARYS* 1, 93-108.

LÓPEZ GRANDE, M. J., 2000: "¿Conocimiento y culto de Rashap en el Mediterráneo Occidental?", en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos* (Cádiz, 1995), 619-626.

LÓPEZ GRANDE, M. J., 2002: "Rashap en la tradición antigua de la equiparación Heracles-Melqart. Las fuentes egipcias",

en E. Ferrer Albelda (ed.), *Ex oriente lux: Las religiones orientales antiguas en la Península Ibérica*, Sevilla, 77-86.

LÓPEZ MONTEAGUDO, G., 1973-74: "El toro en la numismática ibérica e ibero-romana", *Numisma* 23-24, ¿233-234?.

LORRIO, A. J., 1997: *Los celtíberos*, Alicante

LORRIO, A. J., 2004: "El armamento", en *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici* (Catálogo de la exposición), Alicante, 155-166.

LORRIO, A. J. y ALMAGRO GORBEA, M., 2004-2005: "*Signa equitum* en el mundo ibérico. Los bronces tipo "Jinete de La Bastida" y el inicio de la aristocracia ecuestre ibérica", *Lucentum* 23-24, 37-60.

LORRIO, A. J. y SÁNCHEZ DE PRADO, M. D., 2000-2001: "Elementos de un taller de orfebre en *Contrebia Carbica* (Villas Viejas, Cuenca)", *Lucentum* 19-20, 127-148.

LUCAS PELLICER, M. R., 1981: "Santuarios y dioses en la Baja Época Ibérica", en *La Baja Época de la Cultura Ibérica* (Actas de la Mesa Redonda celebrada en conmemoración del décimo aniversario de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, Madrid, marzo 1979), Madrid, 233-293.

LUCAS PELLICER, M. R., 1992: "Sociedad y Religión a través de las necrópolis", en J. Blánquez Pérez y V. Antona del Val (eds.), *Congreso de Arqueología Ibérica: Las Necrópolis*, Madrid, 189-205.

LUCAS PELLICER, M. R., 1995: "Iconografía de la cerámica ibérica de 'El Castelillo' de Alloza (Teruel)", *CNA* XXI, 879-891.

*LLOBREGAT, E. A., 1966: "La escultura ibérica en piedra del País Valenciano. Bases para un estudio crítico contemporáneo del arte ibérico", *Archivo de Arte Valenciano* 37, 41-57.

LLOBREGAT, E. A., 1972: *Contestania Ibérica*, Alicante.

LLOBREGAT, E. A., 1974a: "Las relaciones con Ibiza en la protohistoria valenciana", en *VI Symposium de Prehistoria*, Barcelona, 291-320.

LLOBREGAT, E. A., 1974b: "El toro ibérico de Villajoyosa", *Zephyrus* 25, 335-342.

LLOBREGAT, E. A., 1981: "Toros y agua en los cultos funerarios ibéricos", *Saguntum* 16, 149-164.

LLOBREGAT, E. A., 1986: "Cabezo Lucero", en *Arqueología de Alicante 1976-1986*, Alicante, 148-150.

LLOBREGAT, E. A., 1988: "Cabezo Lucero, Guardamar del Segura", en *Memòries Arqueològiques a la Comunitat Valenciana, 1984-1985*, València, 25-27.

LLOBREGAT, E. A., 1989: "La sculpture du Levant ibérique et ses modèles iconographiques", en P. Rouillard y M. Ch. Villanueva-Puig (eds.), *Grecs et ibères au IVe siècle avant Jésus-Christ. Commerce et iconographie*, Paris, 359-364.

LLOBREGAT, E. A., 1992: "Escultura", en *Cabezo Lucero. Necrópolis ibérica (Guardamar del Segura, Alicante)* - (Catálogo de la exposición), Alicante, 28-33.

LLOBREGAT, E. A., 1993a: "El Cabezo Lucero: descripción geográfica", en AA.VV., *La nécropole ibérique de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*, Madrid-Alicante, 15-17.

* Cuando en el texto aparezca la paginación de cualquiera de los trabajos de este autor entre corchetes [ ], ésta corresponde a la recopilación de 1991: *Ilucant. Un cuarto de siglo de investigación histórico-arqueológica en tierras de Alicante*, Alicante.

LLOBREGAT, E. A., 1993b: "Arquitectura y escultura en la necrópolis de Cabezo Lucero", en AA.VV., *La nécropole ibérique de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*, Madrid-Alicante, 69-85.

LLOBREGAT, E. y JODIN, A., 1990: "La Dama del Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)", *Saguntum* 23, 109-122.

LLOBREGAT, E. y UROZ SÁEZ, J., 1994: "Una tumba singular en la necrópolis ibérica de Cabezo Lucero (Guardamar, Alicante)", en J. Mangas y J. Alvar (eds.), *Homenaje a J. M. Blázquez, vol. II*, Madrid, 289-308.

LLORENS FORCADA, M. M., 1987: *La ceca de Ilici*, Valencia.

LLORENS, M. M. y RIPOLLÈS, P. P., 2002: "Las imágenes", en P. P. Ripollès y M. M. Llorens (eds.), *Arse-Saguntum. Historia monetaria de la ciudad y su territorio*, Sagunto, 63-120.

MAESTRO ZALDÍVAR, E., 1989: *Cerámica ibérica decorada con figura humana*, Zaragoza.

MALUQUER, J., 1957: "Un interesante lote de bronces, hallado en el Castro de Sanchorreja (Ávila)", *Zephyrus* 8, 241-256.

MALUQUER, J., 1957b: "De metalurgia tartésica: el Bronce Carriazo", *Zephyrus* 8, 157-168.

MALUQUER, J., 1958: "Nuevos hallazgos en el área tartésica", *Zephyrus* 9, 201-219.

MALUQUER, J., 1981: "El peso del mundo griego en el arte ibérico", en *La Baja Época de la Cultura Ibérica* (Actas de la Mesa Redonda celebrada en conmemoración del décimo aniversario de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, Madrid, marzo 1979), Madrid, 203-218.

MANFREDI, L. I., 1989: "Monete puniche del Museo Nazionale Romano", en E. Acquaro, *Monete puniche nelle collezioni italiane*, Roma, 65-126.

MANFREDI, L. I., 1995: *Monete puniche. Repertorio epigrafico e numismatico delle leggende puniche*, Roma.

MANGAS, J., 1992: "Las referencias a la imagen ibérica en los autores antiguos", en R. Olmos (ed.), *La sociedad ibérica a través de la imagen* (Catálogo de la exposición), Madrid, 184-189.

MANGAS, J., 1997: "Nuevas imágenes de los autores antiguos sobre el mundo ibérico", en *La Dama de Elche. Más allá del enigma*, Valencia, 157-165.

MARCOS POUS, A., 1983-84: "Recipientes griegos o itálicos de bronce, de hacia el 500 a.C., en el Museo arqueológico de Córdoba", *Corduba archaeologica* 14, 29-38.

MARCOS POUS, A., 1987: "Una paleta de tocador tardoorientalizante del Museo Arqueológico de Córdoba", *AEspA* 60, 207-210.

MARÍN CEBALLOS, M. C., 1976: "En torno a un amuleto del Museo Arqueológico de Cádiz", *Habis* 7, 245-249.

MARÍN CEBALLOS, M. C., 1978: "Documents pour l'étude de la religion phénico-punique dans la péninsule ibérique: Astarté", *Actes du II Congrès International d'Études des Cultures de la Méditerranée Occidentale* II, Alger, 21-32.

MARÍN CEBALLOS, M. C., 1979-80: "Documentos para el estudio de la religión fenicio-púnica en la Península Ibérica II: deidades masculinas", *Habis* 10-11, 217-231.

MARÍN CEBALLOS, M. C., 1983: "Una nueva interpretación de la pátera de Tivissa", *CNA* XVI, 709-715.

MARÍN CEBALLOS, M. C., 1987: "¿Tanit en España?, *Lucentum* 6, 43-79.

MARÍN CEBALLOS, M. C., 1994: "La religión fenicio-púnica en España (1980-1993)", *Hispania Antiqua* 18, 533-568.

MARÍN CEBALLOS, M. C., 1998: "Presupuestos teóricos para un estudio histórico-religioso de las iconografías egipcias y egiptizantes en el mundo fenicio-púnico", en J. L. Cunchillos *et alii* (eds.), *El Mediterráneo en la Antigüedad: Oriente y Occidente* [*http://www.labherm.filol.csic.es*], 1-16.

MARÍN CEBALLOS, M. C., 1999: "Dioses púnicos", en *De Oriente a Occidente. Los dioses fenicios en las colonias occidentales, Trabajos de Ibiza* 43, 63-90.

MARÍN CEBALLOS, M. C., 2000-2001: "La representación de los dioses en el mundo ibérico", *Lucentum* 19-20, 183-198.

MARÍN CEBALLOS, M. C., 2001: "Les contacts entre Phéniciens et Grecs dans le territoire de Gadir et leur formulation religieuse: Histoire et Mythe", en *La questione delle influenze vicino-orientali sulla religione greca. Stato degli studi e prospettive della ricerca* (Colloquio internazionale, Roma, maggio 1999), Roma, 315-331.

MARÍN CEBALLOS, M. C., 2002: "En torno a las fuentes para el estudio de la religión fenicia en la Península Ibérica", en E. Ferrer Albelda (ed.), *Ex oriente lux: Las religiones orientales antiguas en la Península Ibérica*, Sevilla, 11-32.

MARÍN CEBALLOS, M. C., 2004: "Observaciones en torno a los pebeteros en forma de cabeza femenina", en A. González, G. Matilla y A. Egea (eds.), *El Mundo Púnico. Religión, antropología y cultura material. Actas del II Congreso Internacional del Mundo Púnico (Cartagena 2000), Estudios Orientales 5-6 (2001-2002)*, Murcia, 319-335.

MARÍN CEBALLOS, M. C. y PADILLA MONGE, A., 1997: "Los relieves del 'domador de caballos' y su significación en el contexto religioso ibérico", en *Espacios y lugares cultuales en el mundo ibérico*, *Q.P.A.C.* 18, 461-494.

MARÍN JORDÁ, C., RIBERA, A. y SERRANO MARCOS, M. L., 2004: "Cerámica de importación itálica y vajilla ibérica en el contexto de *Valentia* en la época sertoriana. Los hallazgos de la plaza de Cisneros", en R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era). Actas del Seminario de la Casa de Velázquez (enero 2001)*, Madrid, 113-134.

MARKOE, G., 1985: *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean*, Berkeley-Los Angeles-London.

MARKOE, G., 1988: "A terracotta Warrior from Kazaphani, Cyprus, with stamped Decoration in the Cypro-Phoenician Tradition", *RStF* 16, 1, 15-19.

MARTÍN RUIZ, J. A., 1995: *Catálogo documental de los fenicios en Andalucía*, Sevilla.

MARTÍNEZ, J. V., 1992: "El santuario ibérico de la Cueva Merinel (Bugarra). En torno a la función del vaso caliciforme", en *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana: Homenaje a E. Pla Ballester*, Valencia, 261-281.

MARZOLI, D., 1991a: "Alcune considerazioni su ritrovamenti di brocchette etrusche", en J. Remesall y O. Musso (eds.), *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*, Barcelona, 215-224.

MARZOLI, D., 1991b: "Etruskische Bronzekannen in Spanien", *MM* 32, 86-93.

MATA, C., 1991: *Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia). Origen y evolución de la cultura ibérica*, Valencia.

MATA, M., 1995: "Las influencias del mundo fenicio-púnico en los orígenes y desarrollo de la cultura ibérica", en *III Congrès Internationale des Etudes Phéniciennes et Puniques (Tunis 1991)*, Tunis, 225-244.

MATA, C. y BONET, H., 1992: "La cerámica ibérica: ensayo de tipología", en *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana: Homenaje a E. Pla Ballester*, Valencia, 117-173.

MATTHIAE, P., 1984: *I tesori di Ebla*, Roma-Bari.

MATTHIAE, P., 1996: *L'arte degli assiri*, Roma-Bari.

MÉLIDA, J. R., 1918: *Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional en 1917*, Madrid.

MÉLIDA, J. R., 1921: *El tesoro de La Aliseda*, Madrid.

MENDLESON, C., 1987: "Amulets", en Barnett y Mendleson (eds.), *Tharros. A Catalogue of Material in the British Museum from Phoenician and other Tombs at Tharros, Sardinia*, 108-117.

MERLO, P., 1997: "Note critiche su alcune presunte iconografie della dea Ašera", *SEL* 14, 43-63.

MOHEN, J. P., 1980: *L'Age du Fer en Aquitaine du VIIIe au IIIe siècle avant Jésus Christ*, Paris.

MOLINOS, M., CHAPA, T., RUIZ, A., PEREIRA, J., RÍSQUEZ, C., MADRIGAL, A., ESTEBAN, A., MAYORAL, V., LLORENTE, M., [MOLINOS *et alii*] 1998: *El santuario heroico de "El Pajarillo", Huelma (Jaén)*, Jaén.

MOLINOS, M., CHAPA, T., RUIZ, A., PEREIRA, J., 1999: "El santuario heroico de 'El Pajarillo' de Huelma (Jaén)", *MM* 40, 115-124.

MOLINOS, M., RUIZ, A., CHAPA, T., PEREIRA, J., 1998: "El santuario heroico de 'El Pajarillo' de Huelma (Jaén, España)", en C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica* (Actas del Congreso internacional), Barcelona, 159-167.

MONEO, T., 2003: *Religio Iberica. Santuarios, ritos y divinidades (siglos VII-I a.C.)*, Madrid.

MONEO, T. y ALMAGRO GORBEA, M., 1998: "Santuarios y elites ibéricas", en C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica* (Actas del Congreso internacional), Barcelona, 93-98.

MONRAVAL, M., 1992: *La necrópolis ibérica de El Molar (San Fulgencio-Guardamar del Segura. Alicante)*, Alicante.

MORENA, J. A., 2004: "Tres nuevos bóvidos ibéricos en piedra procedentes del valle del Guadajoz (Córdoba)", *Romula* 3, 7-36.

MORENA, J. A. y GODOY, F., 1996: "Tres esculturas zoomorfas inéditas de época ibérica en el Museo Arqueológico de Córdoba", *MM* 37, 74-85.

MOSCATI, S., 1966: *Il mondo dei Fenici*, Milano.

MOSCATI, S., 1972: *I Fenici e Cartagine*, Torino.

MOSCATI, S., 1987: *Iocalia Punica*, Roma.

MOSCATI, S., 1988: "Sostrati e adstrati", en S. Moscati (ed.), *I Fenici*, Milano, 512-521.

MOSCATI, S., 1988b: "La statuaria", en S. Moscati (ed.), *I Fenici*, Milano, 284-291.

MOSCATI, S., 1988c: "Le coppe metalliche", en S. Moscati (ed.), *I Fenici*, Milano, 436-447.

MOSCATI, S., 1988d: *I gioielli di Tharros*, Roma.

MOSCATI, S., 1992: "Tra Cartaginesi e Romani. Artigianato in Sardegna dal IV secolo a.C. al II d.C.", *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei (Memorie)*, Sc. morali, serie IX, vol. III, 1-103.

MUHLY, J. D., 1980: "Bronze Figurines and Near Eastern Metal Work", *Israel Exploration Journal* 30, 148-161.

MUÑOZ AMILIBIA, A. M., 1963: *Pebeteros ibéricos en forma de cabeza femenina*, Barcelona.

NAVARRO PASTOR, A., 1981: *Historia de Elda*, I, Alicante.

NEGBI, O., 1976: *Canaanite Gods in Metal*, Tel Aviv.

NEGUERUELA, I., 1990: *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo de Porcuna (Jaén)*, Madrid.

NERI, D., 2000: *Le coppe fenicie della Tomba Bernardini nel Museo di Villa Giulia*, La Spezia.

NICOLINI, G., 1969: *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*, Paris.

NICOLINI, G., 1973: *Les ibères. Art et civilisation*, Paris.

NICOLINI, G., 1976-78: "Quelques aspects du problème des origines de la toreutique ibérique", *Ampurias* 38-40, 463-486

NICOLINI, G., 1989: "Les ors ibériques et la bijouterie grecque", en P. Rouillard y M. Ch. Villanueva-Puig (eds.), *Grecs et ibères au IVe siècle avant Jésus-Christ. Commerce et iconographie*, Paris, 365-376.

NICOLINI, G., 1990: *Techniques des ors antiques. La bijouterie ibérique du VIIe au IVe siècle*, Paris.

NICOLINI, G., 1994: "L'originalité de la bijouterie d'or ibérique, d'après quelques pièces du Museo Arqueológico Nacional", en J. Mangas y J. Alvar (eds.), *Homenaje a J. M. Blázquez, vol. II*, Madrid, 363-380.

NICOLINI, G., RÍSQUEZ, C., RUIZ, A. y ZAFRA, N., 2004: *El santuario ibérico de Castellar. Jaén. Investigaciones Arqueológicas 1966-1991*, Sevilla.

NIEMEYER, H. G. y SCHUBART, H., 1975: *Trayamar. Die phönizischen Kammergräber und die Niederlassung an der Algarrobo-Mündung*, Berlin.

NISSEN, H. J., 1990: *Protostoria del Vicino Oriente*, Roma-Bari.

NORDSTRÖM, S., 1967: *Excavaciones en el poblado ibérico de La Escuera (San Fulgencio, Alicante)*, Valencia.

NORDSTRÖM, S., 1968: "Representaciones de aves en la cerámica ibérica del sureste de España", *Opuscula Romana* 6, 97-120.

NORDSTRÖM, S., 1973: *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante*, II, Stockholm.

OLCINA, M., GRAU, I., SALA, F., MOLTÓ, S., REIG, C., SEGURA, J. M. [OLCINA *et alii* 1998: "Nuevas aportaciones a la evolución de la ciudad ibérica: el ejemplo de La Serreta", en C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibé-*

rica (Actas del Congreso internacional), Barcelona, 35-46.

OLIVER, A., 1997: "La problemática de los lugares sacros ibéricos en la historiografía arqueológica", en *Espacios y lugares cultuales en el mundo ibérico*, *Q.P.A.C.* 18, 495-516.

OLMOS, R., 1982: "Vaso griego y caja funeraria en la Bastetania Ibérica", en *Homenaje a Conchita Fernández Chicarro*, Madrid, 259-268.

OLMOS, R., 1986: "Anotaciones preliminares al libro de Teresa Chapa: animalística ibérica e iconografía", en T. Chapa, *Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica*, Madrid, 7-60.

OLMOS, R., 1988-89: "Originalidad y estímulos mediterráneos en la cerámica ibérica: el ejemplo de Elche", *Lucentum* 7-8, 79-102.

OLMOS, R., 1989a: "Iconografía griega, iconografía ibérica: una aproximación metodológica", en P. Rouillard y M. Ch. Villanueva-Puig (eds.), *Grecs et ibères au IVe siècle avant Jésus-Christ. Commerce et iconographie*, Paris, 283-296.

OLMOS, R., 1989b: "Míticos pobladores del mar", *Lecturas de Historia del Arte* 1, 23-62.

OLMOS, R., 1990: "Nuevos enfoques y propuestas de lectura en el estudio de la iconografía ibérica", en A. Vila (ed.), *Nuevos enfoques en Arqueología*, Madrid, 209-230.

OLMOS, R., 1991a: "Broncística fenicia y orientalizante en el sur peninsular y en Ibiza. Una aproximación iconográfica y simbólica", en *Producciones artesanales fenicio-púnicas, Trabajos de Ibiza* 27, 41-64.

OLMOS, R., 1991b: "Apuntes ibéricos. Relaciones entre la élite ibérica y el Mediterráneo en los siglos V y IV a.C.", *TP* 48, 299-308.

OLMOS, R., 1991c: "'Puellae gaditanae': ¿heteras de Astarté?", *AEspA* 64, 99-110.

OLMOS, R., 1992a: "Religiosidad e ideología ibérica en el marco del Mediterráneo. Notas preliminares sobre la antropomorfización de la imagen ibérica", en D. Vaquerizo Gil (ed.), *Religiosidad y vida cotidiana en la España ibérica, Seminarios Fons Mellaria 1991*, Córdoba, 11-46.

OLMOS, R., 1992b: "El rostro del otro, sobre la imagen frontal de la divinidad en la cerámica de Elche", *AEspA* 65, 304-308.

OLMOS, R., 1992c: "El surgimiento de la imagen en la sociedad ibérica", en R. Olmos (ed.), *La sociedad ibérica a través de la imagen* (Catálogo de la exposición), Madrid, 8-32.

OLMOS, R., 1994: "Motivos iniciáticos mediterráneos en la iconografía ibérica. Una relectura en la pátera de Santisteban del Puerto", en M. O. Jentel y G. Deschênes-Wagner (eds.), *Tranquillitas. Mélanges en l'honneur de Tran Tam Tinh*, Québec, 435-437.

OLMOS, R., 1995: "Usos de la moneda en la Hispania prerromana y problemas de lectura iconográfica", en M. P. García-Bellido y R. M. Sobral Centeno (eds.), *La moneda hispánica y su territorio.* (Anejos de Archivo Español de Arqueología XIV), Madrid, 41-52.

OLMOS, R., 1996a: "Metáforas de la eclosión y del cultivo. Imaginarios de la agricultura en época ibérica", *AEspA* 69, 3-16.

OLMOS, R., 1996b: "Signos y lenguajes en la escultura ibérica. Lecturas conjeturales", en R. Olmos (ed.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 85-98.

OLMOS, R., 1996c: "Pozo Moro: ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo ibérico", en R. Olmos (ed.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 99-114.

OLMOS, R., 1996d: "Lecturas modernas y usos ibéricos del arcaísmo mediterráneo", en R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *Formas arcaicas y arte ibérico*, Madrid, 17-31.

OLMOS, R., 1996e: "La representación humana en la cerámica ibérica del Sureste: símbolo y narración", *CNA* XXIII, 1, 275-282.

OLMOS, R., 1996f: "Las inquietudes de la imagen ibérica: diez años de búsquedas", *REIb* 2, 65-90.

OLMOS, R., 1997a: "Las incertidumbres de los lenguajes iconográficos: las páteras de plata ibéricas", en R. Olmos y J. A. Santos (eds.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura* (Coloquio Internacional, Roma 1993), Madrid, 91-102.

OLMOS, R., 1997b: "Juegos de imagen, relato y poder en el Mediterráneo antiguo. Ejemplos ibéricos", en A. Domínguez y F. de C. Sánchez, *Arte y Poder en el Mundo Antiguo*, Madrid, 249-260.

OLMOS, R., 1997c: "Formas y prácticas de la helenización en Iberia durante la época helenística", en J. Arce, S. Ensoli y E. La Rocca (eds.), *Hispania Romana. Desde tierra de conquista a provincia del Imperio* (Catálogo de la exposición), 20-30.

OLMOS, R., 1998: "Naturaleza y poder en la imagen ibérica", en C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica* (Actas del Congreso internacional), Barcelona, 147-157.

OLMOS, R. (coord.), 1999: *Los Iberos y sus imágenes*, CD-Rom, Madrid.

OLMOS, R., 2000a: "El vaso del 'ciclo de la vida' de Valencia: una reflexión sobre la imagen metafórica en época helenística", *AEspA* 73, 59-78.

OLMOS, R., 2000b: "Les modes del llenguatge hel·lenitzant a Ibèria", en P. Cabrera y C. Sánchez (eds.), *Els grecs a Ibèria. Seguint les passes d'Hèracles*, Madrid-Barcelona, 211-222.

OLMOS, R., 2000-2001: "Diosas y animales que amamantar: la transmisión de la vida en la iconografía ibérica", *Zephyrus* 53-54, 353-378.

OLMOS, R., 2002: "Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente", *AEspA* 75, 107-122.

OLMOS, R., 2002-2003: "En la flor de la Edad. Un ideal de representación heroico iberohelenístico", *CuPAUAM* 28-29, 259-272.

OLMOS, R., 2002-2003b: "De astros, animales y plantas. Sobre la concepción del cosmos y la naturaleza en el mundo antiguo", en *Homenaje a la Dra. Dña. Encarnación Ruano*, *BAEAA* 42, 169-174.

OLMOS, R., 2003a: "Combates singulares: lenguajes de afirmación de Iberia frente a Roma", en T. Tortosa y J. A. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, 79-97.

OLMOS, R., 2003b: "Seres de nuestra sinrazón y nuestro sueños", en I. Izquierdo y H. Le Meaux, *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos* (Actas del seminario-exposición), Madrid, 29-36.

OLMOS, R., 2003c: "Tiempo de la naturaleza y tiempo de la historia: una lectura

ibérica en una perspectiva mediterránea", en D. Segarra Crespo (ed.), *Transcurrir y recorrer. La categoría espacio-temporal en las religiones del mundo clásico*, Madrid, 19-44.

OLMOS, R., 2004a: "La Dama de Galera (Granada): la apropiación sacerdotal de un modelo divino", en J. Pereira *et alii* (eds.), *La necrópolis ibérica de Galera (Granada)*, Madrid, 213-237.

OLMOS, R., 2004b: "Los príncipes esculpidos de Porcuna (Jaén): una aproximación de la naturaleza y de la historia", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 189, 19-43.

OLMOS, R., e. p.: "La simbolización del espacio sagrado en la iconografía ibérica", en *Saturnia Tellus. Definizioni dello spazio consacrato in ambiente etrusco, italico, fenicio-punico, iberico e celtico* (Convengo internazionale di studi, Roma, 10-12 novembre 2004)

OLMOS, R. y FERNÁNDEZ-MIRANDA, M., 1987: "El timiaterio de Albacete", *AEspA* 60, 211-219

OLMOS, R., TORTOSA, T., IGUÁCEL, P., 1992: "Catálogo. Aproximaciones a unas imágenes desconocidas", en R. Olmos (ed.), *La sociedad ibérica a través de la imagen* (Catálogo de la exposición), Barcelona-Madrid, 33-182

ORIA SEGURA, M., 1996: *Hércules en Hispania: una aproximación*, Barcelona

ORIA SEGURA, M., 2002: "Religión, culto y arqueología: Hércules en la Península Ibérica", en E. Ferrer Albelda (ed.), *Ex oriente lux: Las religiones orientales antiguas en la Península Ibérica*, Sevilla, 219-243

PACHÓN, J. A., CARRASCO, J. y ANÍBAL, C., 1989-90: "Decoración figurada y cerámicas orientalizantes. Estado de la cuestión a la luz de los nuevos hallazgos", *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada* 14-15, 209-272.

PADRÓ, J., 1974: "Los escarabeos de Empórion", en *Miscelánea Arqueológica. XXV Aniversario de los Cursos Internacionales de Prehistoria y Arqueología en Ampurias (1947-1971)*, tomo II, Barcelona, 113-125.

PADRÓ, J., 1978: "El déu Bes: Introducció al seu estudi", *Fonaments* 1, 19-41.

PADRÓ, J., 1983: *Egyptian-Type Documents. From the Mediterranean Litoral of the Iberian Peninsula before Roman Conquest, II. Study of the Material (From Western Languedoc to Murcia)*, Leiden.

PADRÓ, J., 1985: *Egyptian-Type Documents. From the Mediterranean Litoral of the Iberian Peninsula before Roman Conquest, III. Study of the Material (Andalucía)*, Leiden

PADRÓ, J., 1991: "La glíptica fenicio-púnica y los escarabeos en Ibiza", en *Producciones artesanales fenicio-púnicas, Trabajos de Ibiza* 27, 65-74

PADRÓ, J., 1995: *New Egyptian-Type Documents. From the Mediterranean Litoral of the Iberian Peninsula before Roman Conquest*, Leiden

PADRÓ, J., 1999: "La aportación egipcia a la religión fenicia en occidente", en *De oriente a Occidente. Los dioses fenicios en las colonias occidentales, Trabajos de Ibiza* 43, 91-101

PADRÓ, J., 2004: "La escatología egipcia en el ámbito funerario fenicio-púnico", en A. González Prats (ed.), *El mundo funerario. Actas del III Seminario Internacional sobre Temas Fenicios* (Guardamar del Segura, mayo 2002), Alicante, 299-314

PALLARÉS, R., 1991: "Las relaciones entre las representaciones mitológicas de las páteras de Tivissa y el mundo funerario etrusco", en J. Remesal y O. Musso (eds.), *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*, Barcelona, 587-595.

PANOFSKY, E., 1972: *Estudios sobre Iconología*, Madrid.

PARIS, P., 1904: *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, Paris.

PARIS, P., 1907: "Quelques vases ibériques inédits (Musée Municipal de Barcelone et Musée du Louvre)", *Institut d'Estudis Catalans. Anuari 1907, vol.* I, Barcelona, 76-88.

PENA, M. J., 1990: "Consideraciones sobre la iconografía mediterránea. Los pebeteros en forma de cabeza femenina", en I. Moll (ed.), *La Mediterrània. Antropologia i Història, VII Jornades d'Estudis Històrics Locals (Palma 1988)*, Palma de Mallorca, 55-66.

PENA, M. J., e.p.: "Reflexiones sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina", en *Imagen y culto en la Iberia prerromana. En torno a los llamados pebeteros en forma de cabeza femenina* (Casa de Velazquez, Madrid, 2004).

PEÑA LIGERO, A., 2003: *La Necrópolis Ibérica de El Molar (San Fulgencio-Alicante). Revisión de las excavaciones realizadas en 1928 y 1929*, Villena.

PERDIGONES, L., 1991: "Hallazgos recientes en torno al santuario de Melqart en la isla de Sancti Petri (Cádiz)", en *Atti II Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici* (Roma, 1987), III, Roma, 1119-1132.

PEREA, A., 1989: "Cádiz: orfebrería fenicia", en *El oro en la España prerromana* (monográfico de la *Revista de Arqueología*), Madrid, 58-67.

PEREA, A., 1991a: *Orfebrería Prerromana. Arqueología del Oro*, Madrid.

PEREA, A., 1991b: "El taller de orfebrería de Cádiz y sus relaciones con otros centros coloniales e indígenas", en *Producciones artesanales fenicio-púnicas, Trabajos de Ibiza* 27, 75-87.

PEREA, A., 1992: "Orfebrería: técnica e imagen", en R. Olmos (ed.), *La sociedad ibérica a través de la imagen* (Catálogo de la exposición), Madrid, 250-257.

PEREA, A., 1993: "Les premiers ateliers d'orfèvre dans la Péninsule Ibérique", en *Outils et Ateliers d'Orfèvres* (Symp. Int., Saint Germain-en-Laye, 1991), 23-28 .

PEREA, A., 1996: "La orfebrería peninsular en el marco del arcaísmo mediterráneo: dos perspectivas", en R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *Formas arcaicas y arte ibérico*, Madrid, 95-109.

PEREA, A., 1997: "El busto en piedra aparecido hace un siglo en La Alcudia", en R. Olmos y T. Tortosa (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid, 145-157.

PEREA, A. y ARMBRUSTER, B., 1998: "Cambio tecnológico y contacto entre Atlántico y Mediterráneo: el depósito de 'El Carambolo', Sevilla", *TP* 55, 121-138.

PÉREZ BALLESTER, J., 1997: "Decoraciones geométricas, vegetales y figuradas: tres grupos de motivos interrelacionados", en C. Aranegui (ed.), *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Llíria (Valencia)*, Madrid, 117-159.

PÉREZ BALLESTER, J., y MATA, C., 1998: "Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de Sant Miquel (Llíria, València). Función y significado en los Estilos I y II", en C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en*

la sociedad ibérica (Actas del Congreso internacional), Barcelona, 231-243.

PÉREZ VILATELA, L., 1993: "El disco pectoral del busto fragmentario de La Alcudia de Elche: paralelos e interpretación", *Pobla* 15, 1-10.

PERICOT, L., 1979: *Cerámica Ibérica*, Barcelona.

PERNIGOTTI, S., 1988: "Fenici ed Egiziani", en S. Moscati (ed.), *I Fenici*, Milano, 522-531.

PERROT, G., 1937: *Les représentations de l'arbre sacré sur les monuments de Mésopotamie et d'Elam*, Paris.

PETROVIC, 2001: "The '*Smiting God*' and Religious Syncretism en the Late Bronze Age Aegenean", en P. F. Briehl, F. Bertemen y H. Meller (eds.), *The Archaeology of Cult and Religion*, Budapest, 107-120.

PISANO, G., 1987: "Jewellery", en Barnett y Mendleson (eds.), *Tharros. A Catalogue of Material in the British Museum from Phoenician and other Tombs at Tharros, Sardinia*, 78-95.

PISANO, G., 1988a: *I gioielli fenici e punici in Italia*, Roma.

PISANO, G., 1988b: "I gioielli", en S. Moscati (ed.), *I Fenici*, Milano, 370-393.

PLA, E. y RIBERA, A., 1980: *Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia)*, Valencia.

PLANAS PALAU, A. y MARTÍN MAÑANES, A., 1989: *Las monedas de la ceca de A'bsm (Ibiza)*, Ibiza.

PLANAS PALAU, A. y MARTÍN MAÑANES, A., 1995: *Iconografías de Bes en la moneda púnica de Ibiza*, Ibiza.

POULSEN, F., 1912: *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Leipzig-Berlin.

POVEDA NAVARRO, A. M., 1985: "Representaciones humanas pintadas sobre la cerámica ibérica de el Monastil (Elda, Alicante). La ideología en la cerámica ibérica pintada", *Saguntum* 19, 183-193.

POVEDA NAVARRO, A. M., 1995: "Iuno Caelestis en la colonia hispanorromana de Ilici", *ETF* II, 8, 357-369 .

POVEDA NAVARRO, A. M., 1996: "Representaciones humanas en la cerámica ibérica de 'El Monastil' de Elda", *CNA* XXIII, 1, 319-328.

POVEDA NAVARRO, A. M., 1997: "Nuevos hallazgos de escultura ibérica del Vinalopó en 'El Monastil' de Elda", en R. Olmos y J. A. Santos (eds.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura* (Coloquio Internacional, Roma 1993), Madrid, 353-367.

POVEDA NAVARRO, A. M., 1999: "Melqart y Astarté en el Occidente Mediterráneo: la evidencia de la Península Ibérica (siglos VIII-VI a.C.)", en *De oriente a Occidente. Los dioses fenicios en las colonias occidentales, Trabajos de Ibiza* 43, 25-61.

POVEDA NAVARRO, A. M., e. p.: "Del sincretismo de la Potnia Ibérica con Tanit a la interpretatio como Iuno Dea Caelestis en la Contestania romanizada", en *Actas del II Colóquio Internacional de Epigrafia: Divinidades indígenas e interpretatio romana* (Sintra, 1995).

POVEDA NAVARRO, A. M., e. p. 2: "Manifestaciones escultóricas ibéricas asociadas al *oppidum* de El Monastil", en *Congreso de Arte Ibérico en la*

España Mediterránea (Alicante, MARQ, 24-27 octubre 2005).

POVEDA NAVARRO, A. M. y UROZ RODRÍGUEZ, H., e. p.: "Iconografía vascular en El Monastil", en *Congreso de Arte Ibérico en la España Mediterránea* (Alicante, MARQ, 24-27 octubre 2005)

POVEDA NAVARRO, A. M. y VÁZQUEZ HOYS, A. M., 2000: "Incidencia púnica y oriental en el panorama religioso autóctono del sureste de la Península Ibérica", en M. E. Aubet y M. Barthélemy (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos* (Cádiz, octubre 1995), II, Cádiz, 697-705

PRADOS TORREIRA, L., 1996: "Los bronces figurados como bienes de prestigio", en R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *Formas arcaicas y arte ibérico*, Madrid, 83-94

PRESEDO, F. J., 1973: "La Dama de Baza", *TP* 30, 151-216

PRESEDO, F. J., 1982: *La necrópolis de Baza, EAE* 119, Madrid

PRESEDO, F. J., 1997: "La Dama de Baza reconsiderada", en *La Dama de Elche. Más allá del enigma*, Valencia, 119-135

PRIETO VILAS, I. M., 2000: "El recorrido en torno a la sepultura turriforme de Pozo Moro y secuencia narrativa de sus relieves: algunas propuestas", *ETF* II, 13, 325-356

PRITCHARD, J., 1978: *Recovering Sarepta, a Phoenician City*, Princeton

QUATTROCCHI PISANO, G., 1974: *I gioielli fenici di Tharros nel Museo Nazionale di Cagliari*, Roma

QUESADA SANZ, F., 1994: "Riqueza y jerarquización social en necrópolis ibéricas: los ajuares", en J. Mangas y J. Alvar (eds.), *Homenaje a J. M. Blázquez, vol. II*, Madrid, 447-466

QUESADA, F., GABALDÓN, M., REQUENA, F. y ZAMORA, M., 2000: "¿Artesanos itinerantes en el mundo ibérico? Sobre técnicas y estilos decorativos, especialistas y territorio", en C. Mata y G. Pérez Jordà (eds.), *Ibers. Agricultors, artesans i comerciants. III Reunió sobre Economia en el Món Ibèric*, València, 291-301

QUILLARD, B., 1979: *Bijoux Carthaginois I. Les Colliers*, Louvain-la-Neuve

QUINTERO ATAURI, P., 1915: *La necrópolis ante-romana de Cádiz*, Madrid

RADDATZ, K., 1969: *Die Schatzfunde der Iberischen Halbinsel vom Ende des dritten bis zur Mitte des ersten Jahrhunderts vor Chr. Geb.*, Berlin

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1969: "Amuletos de tipo púnico descubiertos en la Alcudia de Elche", *I.E.A.* 2, 37-43

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1974: *De Heliké a Illici*, Alicante

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1975: *La ciudad romana de Illici*, Alicante

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1982: "Precisiones para la clasificación de la cerámica ibérica", *Lucentum* 1, 117-134

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1983: *La Alcudia de Elche*, Elche

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1988a: "Dos fragmentos escultóricos de toro del Cabezo Lucero", *AnMurcia* 4, 149-153

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1988b: "Simbolismo de la esfinge de Elche", *APL* 18, 367-385

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1989: "Nuevos hallazgos en La Alcudia de Elche", *AEspA* 62, 236-240.

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1989-90: "Ritos de tránsito: sus representaciones en la cerámica ibérica", *AnMurcia* 5-6, 101-109.

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1990: "Aspectos iconográficos de la gran diosa de Elche en los períodos ibéricos", *Zephyrus* 43, 321-328.

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1991: *Simbología de la cerámica ibérica de La Alcudia de Elche*, Elche.

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1991-1992: "Los templos ibéricos de La Alcudia de Elche", *AnMurcia* 7-8, 87-95.

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1992: "La crátera iberorromana de La Alcudia", en *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana: Homenaje a E. Pla Ballester*, Valencia, 175-189.

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1995: *El templo ibérico de La Alcudia. La Dama de Elche*, Elche.

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1996a: "La expresión iconográfica en la cerámica ibérica de Elche", *CNA* XXIII, 1, 283-298.

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1996b: "Las representaciones de grifos en la cerámica ibérica de la Alcudia, su interpretación simbólica", *CNA* XXIII, 1, 313-318.

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1997a: "Vestigios cultuales en el templo ibérico de La Alcudia (Elche, Alicante)", en *Espacios y lugares cultuales en el mundo ibérico, Q.P.A.C.* 18, 211-227.

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1997b: "La Dama de Elche", en *La Dama de Elche. Más allá del enigma*, Valencia, 11-37.

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 2001-2002: "Áreas de culto en La Alcudia ibérica", *AnMurcia* 17-18, 117-126.

RAMOS FERNÁNDEZ, R., 2003: *Documentos y reflexiones sobre una Dama*, Elche.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. y LLOBREGAT CONESA, E., 1995: "Un templo ibérico en La Alcudia", *CNA* XXI, 949-959.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. y RAMOS MOLINA, A., 1992: *El monumento y el témenos ibéricos del parque de Elche*, Elche.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. y RAMOS MOLINA, A., 1999: "Posible culto a Artemis-Bendis en La Alcudia de Elche", *CNA* XXV, 640-645.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. y RAMOS MOLINA, A., 2004: "La escultura ibérica de La Alcudia", en *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici* (Catálogo de la exposición), Alicante, 133-144.

RAMOS FERNÁNDEZ, R. y UROZ SÁEZ, J., 1992: "Ilici", en F. Coarelli, M. Torelli y J. Uroz (eds.), *I Congreso Histórico-Arqueológico Hispano-Italiano: Conquista romana y modos de intervención en la organización urbana y territorial* (Elche, 26-29 octubre 1989), *DArch* 10. 1-2, 95-104.

RAMOS FOLQUÉS, A., 1950: "Hallazgos escultóricos en La Alcudia de Elche", *AEspA* 23, 353-359.

RAMOS FOLQUÉS, A., 1955: *Sobre escultura y cerámica ilicitana*, Valencia.

RAMOS FOLQUÉS, A., 1962: "Excavaciones en La Alcudia. Memorias de las realizadas de 1953 a 1958", *Noticiario Arqueológico Hispano* 5, 91-97.

RAMOS FOLQUÉS, A. [R. Ramos y L. Abad (eds.)], 1990: *Cerámica ibérica de La Alcudia (Elche, Alicante)*, Alicante.

RAMOS FOLQUÉS, A., y RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1976: "Excavaciones al Este del Parque Infantil de Tráfico en Elche (Alicante)", *Noticiario Arqueológico Hispánico* 4, 671-700.

RAMOS MOLINA, A., 1999: "La Dama entronizada de La Alcudia", *CNA* XXIV, 3, 203-206.

RAMOS MOLINA, A., 2000: *La escultura ibérica en el Bajo Vinalopó y el Bajo Segura*, Elche.

REMESAL, J., 1975: "Cerámicas orientalizantes andaluzas", *AEspA* 48, 3-21.

REVERTE, J. M., 1986: "Informe antropológico y paleopatológico de los restos quemados de la Dama de Baza", en *Coloquio sobre el puteal de La Moncloa*, Madrid, 187-192.

RIBICHINI, S., 1986: *Poenus advena. Gli dei fenici e l'interpretazione classica*, Roma.

RIBICHINI, S., 1988: "Le credenze e la vita religiosa", en S. Moscati (ed.), *I Fenici*, Milano, 104-125.

RIBICHINI, S., 2004: "Al servizio di Astarte. Ierodulia e prostituzione sacra nei culti fenici e punici", en A. González, G. Matilla y A. Egea (eds.), *El Mundo Púnico. Religión, antropología y cultura material. Actas del II Congreso Internacional del Mundo Púnico (Cartagena 2000), Estudios Orientales 5-6 (2001-2002)*, Murcia, 55-68.

RICHTER, G. M. A., 1950: "Greek Fifth-Century Silverware and Later Imitations", *AJA* 54, 357-370.

RIIS, P., 1950: "La estatuilla de alabastro de Galera", *Cuadernos de Historia Primitiva* 2, 113-121.

RIPOLLÈS, P. P. y LLORENS, M. M. (eds.), 2002: *Arse-Saguntum. Historia monetaria de la ciudad y su territorio*, Sagunto

RIZZA, G. y DE MIRO, E., 1989: "Le arti figurative dalle origini al V secolo a.C.", en *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca*, Milano, 125-242.

ROBINS, G., 1996: *Las mujeres en el Antiguo Egipto*, Madrid.

ROLLING, W., 1964: *Kanaanäische und Aramäische Inschriften*, Wiesbaden.

ROUILLARD, P., 1993: "Le vas grec à Cabezo Lucero", en AA.VV., *La nécropole ibérique de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*, Madrid-Alicante, 87-94.

ROUILLARD, P., LLOBREGAT, E. A., ARANEGUI, C., GRÉVIN, G., JODIN, A., UROZ, J., 1990: "Du nouveau sur la civilisation ibérique: les fouilles de Cabezo Lucero (Alicante)", *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* avril-juin, 538-557.

ROVIRA, S., 1989: "Examen de laboratorio de la fuente de El Gandul (Sevilla)", *AEspA* 62, 219-225.

RUANO, E., 1984: "Esculturas sedentes en el mundo ibérico", *BAEAA* 19, 21-33.

RUANO, E., 1990: "Aproximación a la artesanía del mueble ibérico: algunas precisiones sobre el trono de la Dama de Baza (Granada)", *CuPAUAM* 17, 25-33.

RUANO, E., 1992: *El Mueble Ibérico*, Madrid.

RUIZ, A., 1997: "Desarrollo y consolidación de la ideología aristocrática entre los iberos del sur", en R. Olmos y J. A. Santos (eds.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura* (Coloquio Internacional, Roma 1993), Madrid, 61-71.

RUIZ, A., 2000: "El concepto de clientela en la sociedad de los príncipes", en C. Mata y G. Pérez Jordà (eds.), *Ibers.*

Agricultors, artesans i comerciants. III Reunió sobre Economia en el Món Ibèric, València, 11-20.

RUIZ, A. y MOLINOS, M., 1993: *Los iberos. Análisis arqueológico de un proceso histórico*, Madrid.

RUIZ, A., RÍSQUEZ, C. y HORNOS, F., 1992: "Las necrópolis ibéricas en la Alta Andalucía", en J. Blánquez Pérez y V. Antona del Val (eds.), *Congreso de Arqueología Ibérica: Las Necrópolis*, Madrid, 397-430.

RUIZ, A. y SÁNCHEZ, A., 2003: "La cultura de los espacios y los animales entre los príncipes iberos del sur", en T. Tortosa y J. A. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, 137-154.

SALA SELLÉS, F., 1992: *La "tienda del alfarero" en el yacimiento ibérico de La Alcudia (Elche-Alicante)*, Alicante.

SALA SELLÉS, F., 1996: "Algunas reflexiones sobre la Fase Antigua de la Contestania Ibérica: de la tradición orientalizante al período clásico", *AnCórdoba* 7, 9-32.

SALA SELLÉS, F., 2004: "La influencia del mundo fenicio y púnico en las sociedades autóctonas del sureste peninsular", en B. Costa y J. H. Fernández (eds.), *Colonialismo e interacción cultural: el impacto fenicio púnico en las sociedades autóctonas de occidente, Trabajos de Ibiza* 54, 57-102.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, C., 1996: "Códigos de lectura en iconografía griega hallada en la Península Ibérica", en R. Olmos (ed.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 73-84.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, M. P., 1986: "Orfebrería púnica: Los collares de Ibiza en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid", *Saguntum* 20, 57-94.

SANTOS VELASCO, J. A., 1992a: "Imagen y poder en el mundo ibérico", en R. Olmos (ed.), *La sociedad ibérica a través de la imagen* (Catálogo de la exposición), Madrid, 190-193.

SANTOS VELASCO, J. A., 1992b: "Nuevos enfoques y perspectivas en el estudio de las necrópolis ibéricas", en J. Blánquez Pérez y V. Antona del Val (eds.), *Congreso de Arqueología Ibérica: Las Necrópolis*, Madrid, 607-615.

SANTOS VELASCO, J. A., 1994a: "Reflexiones sobre la sociedad ibérica y el registro arqueológico funerario", *AEspA* 67, 63-70.

SANTOS VELASCO, J. A., 1994b: *Cambios sociales y culturales en época ibérica: el caso del sureste*, Madrid.

SANTOS VELASCO, J. A., 1996: "Sociedad ibérica y cultura aristocrática a través de la imagen", en R. Olmos (ed.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 115-130.

SANTOS VELASCO, J. A., 1997: "Imagen y territorio en época ibérica en el bajo Segura", en R. Olmos y J. A. Santos (eds.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura* (Coloquio Internacional, Roma 1993), Madrid, 249-259.

SANTOS VELASCO, J. A., 1998: "Los iberos: entre la consolidación de las élites y el surgimiento del Estado", en C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica* (Actas del Congreso internacional), Barcelona, 399-404.

SANTOS VELASCO, J. A., 2003: "La función de la imagen entre los iberos", en T. Tortosa y J. A. Santos (eds.),

Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes, Roma, 155-165.

SANTOS VELASCO, J. A., 2004: "Iconografía y cambio social: la imagen ibérica en Elche y su entorno", en T. Tortosa (coord.), *El yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico* (Anejos de *AEspA* 30), Madrid, 223-244.

SAN VALERO, J., 1945: *El tesoro preimperial de plata de Drieves (Guadalajara)*, Madrid.

SANZ GAMO, R., 1997: *Cultura ibérica y romanización en tierras de Albacete: los siglos de transición*, Albacete.

SCANDONE, G., 1984: "Testimonianze Egiziane in Fenicia dal XII al IV sec. a.C.", *RStF* 12, 2, 133-163.

SCANDONE, G., 1995: "La sfinge dall'Egitto alla fenicia. Passaggio e modificazioni di un'iconografia", en *I Fenici: ieri oggi domani*, Roma, 525-536.

SCHNAPP-GOURBEILLON, A., 1981: *Lions, Héros, Masques: les représentations de l'Animal chez Homère*, Paris.

SCHUBART, H., 1985: "El asentamiento fenicio del siglo VIII a.C. en el Morro de Mezquitilla (Algarrobo, Málaga)", *Aula Orientalis* 3, 59-83.

SCHÜLE, W. y PELLICER, M., 1963: "Ein Grab aus der iberischen Nekropole von Galera (Prov. Granada)", *MM* 4, 39-50.

SECO SERRA, I., 1999: "El betilo estiliforme de Torreparedones", *Spal* 8, 135-158.

SEEDEN, H., 1980: *The Standing Armed Figurines in the Levant*, München.

SEGARRA CRESPO, D., 1998: "Aprehender la naturaleza recreándola: modelos cosmogónicos en el mundo ibérico", en C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica* (Actas del Congreso internacional), Barcelona, 217-224.

SEMPERE, A., 1933: "Antecedentes remotos de Elda", *Albor* 1, s/p.

SERRANO MARCOS, M. L., 1999: "Excavaciones en Valencia: 22 Siglos de Historia", *Revista de Arqueología* 221, 26-35.

SERRANO MARCOS, M. L., 2000: "El vaso del ciclo de la vida", *Revista de Arqueología* 234, 22-29.

SHEFTON, B. B., 1982: "Greeks and Greek Imports in the South of the Iberian Peninsula. The archaeological evidence", en H. G. Niemeyer (dir.), *Phönizier im Westen, Madrider Beiträge* 8, Mainz am Rhein, 337-370.

SHEFTON, B. B., 1989: "The Paradise Flower, a 'Court Style' Phoenician Ornament: its History in Cyprus and the Central and Western Mediterranean", en V. Tatton-Brown (ed.), *Cyprus and the East Mediterranean in the Iron Age*, London, 97-101.

SIRET, L., 1908: *Villaricos y Herrerías. Antigüedades Púnicas, Romanas, Visigóticas y Árabes, Memorias de la Real Academia de la Historia* 14, Madrid.

SMITH, A. H. V. y OWENS B., 1983: "The Caergwrle Bowl: its composition, geological source and archaeological significance – an addendum", *Institute of Geological Sciences Report* 83.1, 24-27.

SOLÀ SOLÉ, J. M., 1951-52: "La plaquette en bronze d'Ibiza", *Semitica* IV, 24-31.

SOLÀ SOLÉ, J. M., 1955: "Inscripciones fenicias de la Península Ibérica", *Sefarad* 15, 1, 41-53.

SOLÀ SOLÉ, J. M., 1956: "Miscelánea púnico-hispana I: 1. La etimología fenicio-púnica de Ibiza", *Sefarad* 16, 331 ss.

SOPHOCLEOUS, S., 1985: *Atlas des Représentations Chypro-Archaïques des Divinités*, Göteborg.

STORM, I., 1971: *Problems concerning the origin and early development of the Etruscan orientalizing style*, Odense.

SWAN HALL, E., 1986: *The Pharaoh Smites his Enemies. A Comparative Study*, München-Berlin.

TARRADELL, M., 1968: *Arte ibérico*, Barcelona.

TARRADELL, M., 1985: "El poblat ibèric del Tossal de la Cala de Benidorm. Notes d'excavació", *Fonaments* 5, 113-127.

TENDERO, M. y LARA, G., 2004: "Objetos metálicos", *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici* (Catálogo de la exposición), Alicante, 231-240.

TIVERIOS, M. A., 2000: "Troballes tartèssies a l'Herèon de Samos", en P. Cabrera y C. Sánchez (eds.), *Els grecs a Ibèria. Seguint les passes d'Hèracles*, Madrid-Barcelona, 55-66.

TORRECILLAS GONZÁLEZ, J. F., 1985: *La necrópolis de época tartésica del "Cerrillo Blanco" (Porcuna-Jaén)*, Jaén.

TORRES ORTIZ, M., 2002: *Tartessos*, Madrid.

TORTOSA, T., 1996a: "Imagen y símbolo de la cerámica ibérica del Sureste", en R. Olmos (ed), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 145-163.

TORTOSA, T., 1996b: "Las primeras representaciones sobre cerámica en la zona murciana", en R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *Formas arcaicas y arte ibérico*, Madrid, 129-149.

TORTOSA, T., 1997: "Los signos vegetales en la cerámica ibérica de la zona alicantina", en R. Olmos y J. A. Santos (eds.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura* (Coloquio Internacional, Roma 1993), Madrid, 177-191.

TORTOSA, T., 1998: "Los grupos pictóricos en la cerámica del sureste y su vinculación al denominado estilo Elche-Archena", en C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica* (Actas del Congreso internacional), Barcelona, 207-216.

TORTOSA, T., 2003a: "Algunas reflexiones sobre la iconografía de la cerámica ibérica en época helenística", en T. Tortosa y J. A. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, 167-180.

TORTOSA, T., 2003b: "El 'desencuentro' entre la representación del 'ser híbrido' en el mediterráneo y algunas cerámicas ibéricas", en I. Izquierdo y H. Le Meaux, *Seres híbridos. Apropiación de motivos míticos mediterráneos* (Actas del seminario-exposición), Madrid, 293-310.

TORTOSA, T., 2004: "De iconografía vascular ibérica", en *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici* (Catálogo de la exposición), Alicante, 175-180.

TORTOSA, T., 2004b: "Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada del enclave de La Alcudia (Elche, Alicante)", en T. Tortosa (coord.), *El yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico* (Anejos de *AEspA* 30), Madrid, 71-222.

TORTOSA, T., 2004c: "La «vajilla» ibérica de La Alcudia (Elche, Alicante) en el contexto vascular del Sureste peninsular", en R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era). Actas del Seminario de la Casa de Velázquez (enero 2001)*, Madrid, 97-111.

TORTOSA, T. y SANTOS, J. A., 1995-96: "Reflexiones sobre el territorio e imagen ibéricos: el área alicantina", *Studia Storica. Historia Antigua* 13-14, 69-87.

TRAN TAM TINH, V., 1986: "Bes", *LIMC* III, 98-108.

TSIRKIN, J. B., 1981: "The labours, death and resurrection of Melqart as depicted on the gates of the Gades, Herakleion", *RStF* 9, 1, 21-27.

UBERTI, M. L., 1988: "Gli avori e gli ossi", en S. Moscati (ed.), *I Fenici*, Milano, 404-421.

UCKO, P. Q., 1969: "Ethnography and archaeological interpretation of funerary remains", *World Archaeology* 1, 262-281.

ULREICH, H., NEGRETE, M. A., PUCH, E. y PERDIGONES, L., 1990: "Cerro del Prado. Die Ausgrabungen 1989 im Shutthang der phönizischen Ansiedlungen an der Guadarranque-Mündung", *MM* 31, 194-250.

UNTERMANN, J., 1980: *Monumenta Linguarum Hispanicarum, Band II. Inschriften in iberischer Schrift aus Südfrankreich*, Wiesbaden.

UNTERMANN, J., 1990: *Monumenta Linguarum Hispanicarum, Band III. Die iberischen Inschriften aus Spanien*, Wiesbaden.

UROZ RODRÍGUEZ, H., 2003: "La importancia de los cultos salutíferos y el cosmopolitismo en la Carthago Nova tardorrepublicana y altoimperial", *Eutopia* 3, 7-31.

UROZ RODRÍGUEZ, H., 2004-2005: "Sobre la temprana aparición de los cultos de Isis, Serapis y *Caelestis* en *Hispania*", *Lucentum* 23-24, 165-180.

UROZ RODRÍGUEZ, H., e.p.: "El *carnassier* alado en la cerámica ibérica del Sudeste", *Verdolay*, 10.

UROZ SÁEZ. J., 1981: *Economía y Sociedad en la Contestania Ibérica*, Alicante.

UROZ SÁEZ. J., 1983: *La Regio Edetania en la época ibérica*, Alicante.

UROZ SÁEZ. J., 1985: "La Época Ibérica", en *Historia de la provincia de Alicante,* t. II, Murcia, 169-235.

UROZ SÁEZ, J., 1992: "Tumba del orfebre", en *Cabezo Lucero. Necrópolis ibérica (Guardamar del Segura, Alicante)* - (Catálogo de la exposición), Alicante, 45-48.

UROZ SÁEZ, J., 1993: "Armas y objetos de metal en la necrópolis de Cabezo Lucero", en AA.VV., *La nécropole ibérique de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*, Madrid-Alicante, 119-134.

UROZ SÁEZ, J., 1997: "En torno a la necrópolis ibérica de Cabezo Lucero (Guardamar, Alicante)", en *La Dama de Elche. Más allá del enigma*, Valencia, 99-117.

UROZ SÁEZ, J. y MÁRQUEZ VILLORA, J. C., 2002: "La Puerta Norte de *Libisosa* y su contexto arqueológico", en *II Congreso de Historia de Albacete. Volumen I: Arqueología y Prehistoria* (Actas del Congreso, Albacete, noviembre 2000), Albacete, 239-244.

UROZ SÁEZ, J. POVEDA NAVARRO, A. M., MÁRQUEZ VILLORA, J. C., e. p.: "La transformación de un *oppidum* en colonia romana: *Libisosa*", en *III Seminario de Historia: La Iberia de los oppida ante su romanización. Homenaje a E. A. Llobregat Conesa* (Elda, Alicante, diciembre 2003).

UROZ SÁEZ, J., POVEDA NAVARRO, A. M., MUÑOZ OJEDA, F. J. y UROZ RODRÍGUEZ, H., e. p.: "El departamento 86. Una taberna del barrio industrial ibérico de *Libisosa* (Lezuza, Albacete)", en *I Jornadas de Arqueología de Castilla-La Mancha* (Cuenca, diciembre 2005).

VAN BERCHEM, D., 1967: "Sanctuaires d'Hercule-Melqart. Contribution a l'étude de l'expansion phénicienne en Méditerranée", *Syria* 44, 73-109, 307-338.

VAN BUREN, D., 1945: *Symbols of the Gods in Mesopotamian Art*, Rome.

VAN DER MEIJDEN, H., 1993: *Terrakotta-arulae aus Sizilien und Unteritalien*, Amsterdam.

VANEL, A., 1965: *L'iconographie du dieu de l'orage dans le Proche-Orient ancien, jusqu'au VIIe siècle a.J.*, Paris.

VARELA GOMES, M., 1983: "El 'Smiting god' de Azougada (Moura)", *TP* 40, 199-220.

VARELA GOMES, M., 1997: "O touro de Mourão: um bronze Urartu", *Estudos Orientais VI. Homenagem ao Professor António Augusto Tavares*, 67-88.

VÁZQUEZ HOYS, A. M., 1981: "La serpiente en el mundo antiguo I. La serpiente en las religiones mediterráneas", *BAEAA* 14, 33-39.

VÁZQUEZ HOYS, A. M., 1993: "La serpiente en las monedas. Transmisión iconográfica de una antigua creencia", *ETF* II, 6, 59-98.

VÁZQUEZ HOYS, A. M., 1995: "Aproximación a la serpiente como motivo religioso y mágico en el Próximo Oriente y Egipto", en *III Congrès Internationale des Etudes Phéniciennes et Puniques (Tunis 1991)*, Tunis.

VÁZQUEZ HOYS, A. M., 1996: "A propósito de la serpiente en las cerámicas ibéricas de Elche", *CNA* XXIII, 1, 329-338.

VÁZQUEZ HOYS, A. M., 2000: "La magia de las cuentas y de los colgantes de vidrio", en E. Ruano, P. Pastor y R. Castelo (eds.), *Joyas prerromanas de vidrio*, Cuenca, 53-75.

VÁZQUEZ HOYS, A. M. y DEL HOYO, J., 1991: "La Gorgona y su triple poder mágico", *ETF* II, 3, 117-181.

VERCOUTTER, J., 1945: *Les objets égyptiens et égyptisants du mobilier funéraire carthaginois*, Paris.

VIDAL DE BRANDT, M. M., 1975: *La iconografía del grifo en la Península Ibérica*, Barcelona.

VILLARONGA, L., 1969-70: "Las monedas de Iltirda con el lobo en el reverso", *Ampurias* 31-32, 259-271.

VILLARONGA, L., 1994: *Corpus Nummum Hispaniae ante Augusti Aetatem*, Madrid.

VIVES Y ESCUDERO, A., 1917: *La necrópolis de Ibiza.*

ÍNDICE DE FIGURAS*

Capítulo 2

2.1.

1. Vista satélite de la situación geográfica de Cabezo Lucero.
2. Vista aérea del conjunto de poblado y necrópolis de Cabezo Lucero.
3. Situación de Cabezo Lucero y de los yacimientos más relevantes de su entorno: 1. Cabezo Lucero; 2. Cabezo del Estaño; 3. Castillo de Guardamar; 4. La Fonteta; 5. El Molar; 6. El Oral; 7. La Escuera; 8. La Picola-*Portus Ilicitanus*; 9. La Alcudia; 10. Peña Negra.
4. El entorno cultual de Cabezo Lucero: a. La Alcudia -"templo" fase A- (Ramos Fernández, 1991-92, 93); b. El Oral IIIJ (Abad y Sala, 1997, fig. 1); c. La Escuera (Gusi, 1997, fig. 7, a partir de Nordström, 1967).

2.2.

5. Vista aérea de la necrópolis de Cabezo Lucero con señalización de la Tumba 100.
6. Planta con la distribución de las plataformas y los fragmentos escultóricos (AA.VV., 1993, 74).
7. La Dama de Cabezo Lucero.
8. Cabeza de grifo. Imagen del hallazgo en 1989.
9. Fosa con forma de "lingote" o *keftiu.*
10. Enterramiento del tipo b.1.
11. Enterramiento del tipo b.2.
12. Enterramiento del tipo b.2 con abundancia de cerámica ática.
13. La deposición del armamento en la tumba.
14. Planta con la datación de los diversos puntos de la necrópolis (AA.VV., 1993, 26).

Capítulo 3

15. La Tumba 100. Imágenes de su excavación en 1986.
16. M2
17. M3
18. M24
19. M26bis
20. M39
21. M41
22. M42

Capítulo 4

4.1.

23. M1
24. M4
25. M5
26. M7

* Cuando no se especifique procedencia de la imagen, ésta pertenece a José Uroz Sáez y Héctor Uroz Rodríguez

27. M8
28. M9
29. M10
30. M11
31. M18
32. M19
33. M20
34. M22
35. M23
36. M27
37. M28
38. M29
39. M30
40. M31
41. M32
42. M35
43. M36
44. M37
45. M38
46. M43
47. M44
48. M66
49. M77
50. M78
51. M79
52. M80

4.2.

Apartado A

53. Sello de *Mardikh* (detalle de Matthiae, 1984, tav. 88).
54. El Árbol sagrado en la toréutica y ebúrnea orientalizantes peninsulares: a. Medellín (a partir de Almagro Gorbea, 1977, fig. 131); b. Niebla (Blázquez, 1975a, fig. 31); c. La Joya (detalle de Jiménez Ávila, 2002, fig. 246.5); d y e. Cruz del Negro (Aubet, 1979, fig. 6).
55. Pintura vascular del Dep. 14 de Llíria (restitución parcial de Lillo, 1997, fig. 4).
56. La palmera con frutos en el imaginario púnico e ibérico: a. reverso de tetradracma cartaginés (según Manfredi, 1995, 241, nº 1); b. estela de Osuna (Chapa, 1985, lám. XIX); c. vaso de Zama (Sanz, 1997, fig. 49).
57. M35 de la Tumba 100 (según dibujo de Sánchez de Prado para el MARQ).
58. Posible roseta en M79 de la Tumba 100.
59. "Mujer en la ventana": a. plaquita de marfil de Nimrud (Uberti, 1988, 410); b. M20a de la Tumba 100.
60. La flor de loto en orfebrería: a. M44 de la Tumba 100; b. *Tharros* (detalle de Pisano, 1988b, 387).
61. El loto y la divinidad femenina: a-b. Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983a, taf. 25b y 24a); c. Medellín (Blech, 1997, fig. 3); d. Cástulo (Blanco, 1965, fig. 31); e. Villagarcía de la Torre (Jiménez Ávila, 2002, detalle de lám. XXXIV); f. Parque de Elche (Ramos Fernández y Ramos Molina, 1992, fig. 7); g. Cueva de Es Cuieram (Aubet, 1968, fig. 5.18).
62. El creciente lunar en la orfebrería: a. matriz M37 de la Tumba 100; b. ejemplares de Cartago con y sin disco (Quillard, 1979, detalles de pl. IX-6b, III-2c, V-3h).

63. El ave y la divinidad femenina en la toréutica orientalizante y del Ibérico arcaico: a. "Bronce Carriazo" (a partir de Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 27.2); b. timiaterio de La Quéjola (AA.VV., 1998, 144).
64. El ave y la "diosa-madre" ibérica: a. Dama de Baza; b. terracota de La Serreta (a partir de AA.VV., 1998, 113 y 141).

Apartado B

B.1.

65. *Smiting God* de Minet el-Beida, s. XIV-XIII a.C. (Bisi, 1992, fig. 311).
66. Bronces fenicios del suroeste peninsular: a. Sancti Petri (Poveda, 1999, fig. 5); b. Barra de Huelva (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 19.3); c. Sevilla (Poveda, 1999, fig. 4).
67. Bronce de Roca Rotja (Guerrero, 1986, fig. 10.2).
68. "Guerrero de Cádiz" (a partir de Almagro Basch, 1980, lám. X-XI).
69. Detalle de M11 de la Tumba 100.
70. "Melqart de Sevilla" (a partir de Fernández Gómez, 1983, lám. I).
71. Relieve de Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983a, taf. 25a).
72. Relieve de Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983a, taf. 23b).

B.2.

73. Leones orientalizantes y su evolución en el Ibérico Antiguo: a. La Joya, s. VII a.C. (Garrido y Orta, 1978, detalle de lám. LIV); b. Pozo Moro, *ca.* 500 a.C. (Almagro Gorbea, 1983a, detalle de taf. 21b); c. Baena, s. V a.C. (Chapa, 1985, detalle de lám. I); d. Nueva Carteya, s. V-IV a.C. (Chapa, 1985, detalle de lám. XI).
74. Detalle de M77 de la Tumba 100 frente a cabeza de lobo de Maquiz (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, detalle de 82.4).
75. Cabeza de guerrero de Porcuna (AA.VV., 1998, 237, nº 16 y González Navarrete, 1987, detalle de 32) y detalle de M77 de la Tumba 100.
76. Pátera de Santisteban del Puerto (Olmos, 2000b, fig. 6).
77. Pátera de Santisteban del Puerto. Detalle del umbo.
78. Fíbulas de Driebes (Griñó y Olmos, 1992, lám. 15.2).
79. Detalle del pectoral del *Heraion* de Samos (Tiverios, 2000, fig. 2).
80. Marfil de Medellín (según Almagro Gorbea, 2002, fig. 1).
81. Escarabeo de Ibiza (Acquaro, 1988, 403).
82. Matrices en forma de cabeza masculina con cuello-apéndice: a. Fosos de Bayona (Villas Viejas, Cuenca); b. El Bonillo (Albacete) (Lorrio y Sánchez de Prado, 2000-2001, fig. 2.2 y 4.2).

B.3.

83. Detalle de M8 de la Tumba 100.
84. *Naiskos* de Boston (Ward, 1996, tav. I).
85. Terracota de Bes de Agrigento, s. IV a.C. (Bisi, 1988, 335).
86. Amuleto de Bes de Puig des Molins, s. IV a.C. (Uberti, 1988, 420).
87. Moneda de Ibiza de la Tumba 21-22 de Cabezo Lucero (AA.VV., 1993, lám. 169).
88. Terracotas de Bes con corona de plumas del s. IV a.C.: a. Cagliari (Bisi, 1988, 332); b. Ullastret (Padró, 1983, lám. XLV).
89. Detalle de M20a de la Tumba 100.
90. Amuletos de *Ptah*-pateco: a. Cartago, s. VI-IV a.C. (Moscati, 1988, 517); b. *Tharros*, s. V-IV a.C.; c. Puig des Molins, s. V-IV a.C. (Acquaro, 1988, 401).
91. Amuleto áureo de Cádiz (Perea, 1991a, 244).

Apartado C

C.1.

92. Acuñaciones ibéricas con el lobo en el reverso: a. unidad de *Iltiŕta* (Villaronga, 1994, 176, nº 1); b. as de *Iltiŕaka*(?) (Arévalo, 1998, fig. 170); c. semis de *Iltiŕaka*(?) (Villaronga, 1994, 356, nº 2).
93. Torso de guerrero de La Alcudia (AA.VV., 1998, 236, nº 12).
94. Cabeza de lobo de El Pajarillo (Molinos *et alii*, 1998, lám. 78).
95. Cabeza de lobo de una pátera de Tivissa (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 90.3).
96. Cista de Villagordo (Chapa, 1985, lám. VIII).
97. Bronces de Maquiz (Almagro Basch, 1979, fig. 2 y 4).
98. Desarrollo de pintura vascular de La Alcudia (Ramos Folqués, 1990, fig. 19.2).
99. Reconstrucción de la urna de Umbría de Salchite (Lillo, 1983, fig. 5).
100. M20b de la Tumba 100.
101. Placas áureas de Segura de León (Almagro Gorbea, 1989, detalle de 70).

C.2.

102. Bronce de Alcalá del Río (Olmos, 1999, 27.2.4).
103. a. Toro del Cerro del Prado (Jiménez Ávila, 2002, lám. LII.149); b. toro de Porcuna (reconstrucción de Blanco, 1960a).
104. Toro de Porcuna (AA.VV., 1998, 237, nº 15).
105. Símbolos geométricos en cabezas de toro: a. toro de Villajoyosa (Uroz Sáez, 1985, 215); b. toro de Monforte (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, detalle de 50.3).
106. Toro de la colección Levy & White (Olmos, 1999, 50.1.2).
107. Acuñaciones ibéricas con el toro en el reverso: a. semis de *Untikesken* (Villaronga, 1994, 141, nº 3); b. mitad de *Abaŕiltur* (*id.,* 203, nº 3); c. mitad de *Kaśtilo* (*id.,* 331, nº 6); d. semis de Obulco (*id.,* 350, nº 65); e. dracma de *Arse* (*id.,* 306, nº 16).
108. a. Pintura vascular de Alloza (reconstrucción de Lucas, 1995, fig. 4); b y c. pintura vascular chipriota *Bicroma* IV (Karageorghis y Des Gagniers, 1974, XVI.a.3 y b.14); d. pintura vascular orientalizante de Lora del Río (Remesal, 1975, detalle de fig. 2).
109. *Lebes* de Llíria y detalle de su decoración (Bonet, 1995, lám. XXV y fig. 61).
110. Cabeza de toro de Cabezo Lucero (Chapa, 1985, lám. XXIII).
111. M5 de la Tumba 100.
112. Pendientes áureos chipriotas: a. Nicosia (tardo-chipriota I-III, fin. s. XVII-XII a.C.); b. *Kition* (tardo-chipriota II, s. XIV-XIII a.C.) (Karageorghis, 2002, figs. 93 y 97).

C.3.

113. La cabeza de serpiente en la orfebrería: a. Aliseda (Blázquez, 1975a, detalle de lám. 42a); b. matriz M36 de la Tumba 100; c. Cheste (Nicolini, 1990, detalle de pl. 159).
114. La serpiente en los relieves de Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983a, detalles de taf. 27a y 28a)
115. Relieve de El Monastil (Foto y dibujo: Museo Arqueológico Municipal de Elda).
116. La serpiente en el conjunto escultórico de Porcuna (a partir de González Navarrete, 1987, 113, 167 y 170).

C.4.

117. Detalle de una arracada de Aliseda (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, detalle de 39.4).
118. a. Detalle de M10 de la Tumba 100; b. escarabeo de Ibiza (Boardman, 1984, nº 58); c. escarabeo de *Tharros* (Boardman, 1987, fig. 4); d. escarabeo de Kerch (Boardman, 1987, pl. 57e); e. medallón de Trayamar (a partir de Niemeyer y Schubart, 1975, s.n.).
119. Pintura vascular chipriota *Bicroma* IV: a. Grupo XXVe; b. Grupo XXVf (Karageorghis y Des Gagniers, 1974, XXV.e.15 y f.5).

120. *Kalathoi* con aves picando del elemento vegetal: a. Azaila; b. Cabecico del Tesoro (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 9.2 y 39.3).
121. Parejas de aves afrontadas a elemento vegetal central en pintura vascular ibérica: a. fragmento del Dep. 39 de Llíria (Bonet, 1995, fig. 77, 30-D.39); b. restitución del anterior según Blanco (1956); c. friso inferior de tinaja del Dep. 21 de Llíria (Ballester *et alii*, 1954, fig. 37); d. *oinochoe* del Tossal de la Cala (Nordström, 1968, fig. 2a); e. tinajilla de La Alcudia (Ramos Folqués, 1990, fig. 65.2).
122. Terracota de Cabecico del Tesoro, mitad s. IV-s. III a.C. (García Cano y Page, 2004, a partir de 73).
123. El ave y la adormidera en la pintura vascular ibérica: a. *kalathos* de La Serreta (AA.VV., 2000c, detalle de 217); b. crateriforme de El Tolmo de Minateda (Blánquez y Roldán, 1993, 53); c. tinaja de *Libisosa.*
124. Anverso y reverso de placa caliza de Cabezo Lucero.

Apartado D

D.1.

125. El grifo en los marfiles fenicios andaluces: a. Cruz del Negro; b. Bencarrón (según Vidal de Brandt, 1975, 141).
126. Placa de cinturón de Sanchorreja y restituciones hipotéticas: a. según Maluquer (1957); b. según García y Bellido (1960).
127. Detalle del cinturón áureo de Aliseda (Olmos, 1999, detalle de 28.3).
128. *Pithos* de Carmona (AA.VV., 1998, 234, nº 7) y desarrollo de su decoración (según Belén *et alii*, 1997).
129. El *carnassier* alado en la pintura vascular ibérica: a. *kalathos* de La Alcudia (Ramos Fernández, 1996b, 317); b. jarra de El Monastil (dibujo: Museo Arqueológico Municipal de Elda).
130. Cabeza de grifo de Redován (AA.VV., 1998, 293, nº 184).
131. Cabeza de grifo de La Alcudia (Ramos y Ramos, 2004, 142).
132. Urna cineraria de Galera (García y Bellido, 1980, fig. 130).
133. Detalle de M11 de la Tumba 100 junto a dibujo de un relieve de Ankara (según Akurgal, 1969, fig. 17).
134. Detalles de matrices circulares de la Tumba 100 (según dibujos de Sánchez de Prado para el MARQ).

D.2.

135. La esfinge y el Árbol sagrado: a. terracota de Ibiza (Bisi, 1988, 347); b. marfil de Nimrud (Gubel, 1992, pl. Xb); c. marfil de Salamina (Karageorghis, 2002, fig. 345).
136. Peines fenicios del Bajo Guadalquivir: a. El Acebuchal (Aubet, 1980, fig. 1); b. Cruz del Negro (Aubet, 1979, fig. 2.5).
137. Esfinge de bronce de Cástulo (AA.VV., 1998, 32).
138. Pintura vascular orientalizante: a. Cabra (Blánquez, 2003, detalle de fig. 4); b. Mengíbar (Pachón, Carrasco y Aníbal, 1989-90, fig. 3).
139. Dama de Galera (a partir de Moscati, 1988b, 291).
140. Esfinge de Villaricos (según Siret, 1908, fig. 17).
141. Esfinge del Parque de Elche (a partir de Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 88.1).
142. "Esfinge" de pintura vascular de Llíria (Bonet, 1995, fig. 145, nº 23, y 335).
143. Reverso de un as de *Kaśtilo* (Izquierdo *et alii*, 2004, 149).
144. Detalle de M11 de la Tumba 100.

Apartado E

145. Colgantes "anforiformes": a. matriz M43 de la Tumba 100 (según dibujo de Sánchez de Prado para el MARQ); b. *Tharros* (Barnett y Mendleson, eds., 1987, detalle de pl, 89); c. Cádiz (Nicolini, 1990, pl. 147f).
146. Composiciones de roleos en orfebrería: a. matriz M66 de la Tumba 100; b. brazalete de Aliseda (Nicolini, 1990, pl. 161b).
147. Base de M19 de la Tumba 100 (a) y plaquitas ebúrneas de: b. Cruz del Negro (Aubet, 1979, lám. VII.c-1); c. La Fonteta (González Prats, 2002, detalle de lám. III); d. *Tharros* (Uberti, 1988, 419).
148. M7 de la Tumba 100 (según dibujo de Sánchez de Prado para el MARQ).
149. a. M31 de la Tumba 100; b. "the Caergwrle bowl" (detalle de Hawkes, 1969, lám. II y Green, 1985, pl. XXII) .
150. Matriz M78 de la Tumba 100 junto a pendiente de Cádiz (Perea, 1991a, 180).

Apartado F

F.1.

151. M18b de la Tumba 100 y dibujo-restitución (según Sánchez de Prado para el MARQ).
152. Animales fantásticos afrontados al Árbol sagrado en la orfebrería oriental: a. Enkomi (Karageorghis, 2002, fig. 90); b. *Tharros* (Pisano, 1988b, 381).
153. Grifos afrontados en las páteras metálicas orientales: a. *Kourion* (Karageorghis, 2002, 155); b. Nimrud (Moscati, 1988c, detalle de 438).
154. Grifos afrontados en marfiles orientales y occidentales: a. *Arslan Tash* (Moscati, 1966, nº 12); b. Nimrud (Bisi, 1965, fig. 90.7); c. *Praeneste* (Aubet, 1971, fig. 21).
155. Grifos afrontados en la orfebrería y glíptica tartésica: Extremo de diadema (a) y detalle de sello giratorio (b) de Aliseda (Almagro Gorbea, 1977, lám. XXXIV.2 y XXVIII.1).
156. Peine de Cruz del Negro (Aubet, 1979, fig. 5, CN.9).
157. Bandeja de El Gandul (Jiménez Ávila, 2002, lám. XXIII.48).
158. Matrices con animales en disposición heráldica en torno al Árbol sagrado: a. M9 de la Tumba 100; b. "Bronce Candela" 1 (González Prats, 1989, lám. I y fig. 1).
159. Paleta de tocador de Córdoba (Marcos Pous, 1987, figura 1-3).

F.2.

160. Grifomaquia de Porcuna (González Navarrete, 1987, 141).
161. Recreación del sector central de El Pajarillo (Molinos *et alii*, 1998, fig. 121).
162. Héroe de El Pajarillo y detalle (a partir de Molinos *et alii*, 1998, lám. 41 y 46).
163. Zoomaquias en la pintura vascular ibérica: a. La Serreta (Grau, 1996, fig. 18); b. Corral de Saus (Izquierdo, 1995, fig. 5).
164. Desarrollo de la decoración de una tinajilla de Los Villares (Mata, 1991, detalle de fig. 71)
165. Placa áurea del cinturón de Aliseda (AA.VV., 2000, nº 4).
166. Escarabeo de Ibiza (Moscati, 1988, detalle de 518).
167. Pátera de plata de *Idalion* y detalle (a partir de Falsone, 1992, pl. VIc) con dibujo de M11 de la Tumba 100.

F.3.

168. Marfil de Samaria (según Moscati, 1966, nº 13).
169. Árula de Centuripa (Rizza y De Miro, 1989, fig. 13).
170. Lobo/león atacando a cordero de Porcuna (a partir de González Navarrete, 1987, 175 y 178).
171. Pátera de Tivissa (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, 90.1) y desarrollo del friso (según Serrà, 1941, fig. 3).

172. a. M18c de la Tumba 100; b. aplique de Castellones de Ceal (Foto: Museo Provincial de Jaén; dibujo: Chapa *et alii*, 1998, fig. 59.5).

F.4.

173. Relieve de Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983a, taf. 26).
174. Detalles de M8 de la Tumba 100: a. 2ª metopa; b. 3ª metopa .
175. Horus niño naciendo del loto: a. marfil de *Arslan Tash*, s. IX a.C. (Pernigotti, 1988, 524); b. marfil de Nimrud, s. VIII a.C. (Uberti, 1988, 413); c. pátera de plata de *Amathus*, s. VII a.C. (Karageorghis, 2002, detalle de fig. 366).
176. Máscaras que surgen de la vegetación en las matrices de la Tumba 100: a. M1; b. M4; c. M29 (según dibujos de Sánchez de Prado para el MARQ).
177. Selección de máscaras hathóricas de la toréutica orientalizante: a. MAN; b-d. Sevilla (Jiménez Ávila, 2002, detalle de lám. XXII).
178. Colgante áureo etrusco del Louvre (Culican, 1971, pl. IIc).
179. *Ánodoi*/epifanías en la pintura vascular ibérica: a. La Alcudia (Ramos Fernández, 1992, detalle de fig. 1); b. El Monastil (Maestro, 1989, detalle de fig. 91c); c. La Alcudia (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992, detalle de 40.4).
180. Desarrollo de la decoración de un *kalathos* de Cabecico del Tesoro (según Conde, 1990, fig. 6, nº 11).

4.3.

181. a. Dama de Elche (Ramos y Ramos, 2004, 143); b. Dama de Baza –detalle– (AA.VV., 1998, detalle de 113); c. Dama de Cabezo Lucero (a partir de Uroz Sáez, 1997, lám. I).