

MIGUEL FERNANDO PÉREZ BLASCO

EL OLPE DEL UMBRAL DEL MÁS ALLÁ. EL ÚLTIMO VIAJE DEL ÍBERO

En una de las tumbas de la necrópolis de Poble Nou (Villajoyosa, Alicante) se encontró una pequeña jarrita de cerámica que mostraba en sus paredes una singular decoración pintada repleta de un sentido funerario. Este trabajo supone el estudio minucioso de los motivos plasmados en el vaso para tratar de averiguar su significado. La lectura iconográfica de esas imágenes nos revela la asunción de influencias mediterráneas por parte del ibero y nos descubre sus creencias en el Más Allá.

Palabras clave: cerámica ibérica, iconografía ibérica, Ibérico final, ss. II-I a.C.

THE OLPE DEL UMBRAL DEL MÁS ALLÁ. THE LAST JOURNEY OF THE IBERIAN

In one of the graves of the necropolis from the site of Poble Nou (Villajoyosa, Alicante) a small pottery jar was found, which outside walls showed a singular decorative painting full of funeral symbols. This research entails a meticulous study of the painted decorations expressed in the container and to try to find out its meaning. The iconography reading of these drawings reveals the assumption of the Mediterranean influence by the Iberians, uncovering their belief in the life after death (Live beyond death).

Key words: Iberian pottery, Iberian iconography, Late Iberian period, II-I century B.C.

En 1995 unas intervenciones arqueológicas realizadas en Villajoyosa permitieron desenterrar la necrópolis de Poble Nou (Espinosa *et al.* 2005) (fig. 1). En la segunda fase de la necrópolis, que comprende tumbas que abarcan un arco cronológico que va desde la segunda mitad del s. II a finales del s. I a.C., se documentó una serie de cerámicas ibéricas pintadas con unas decoraciones poco habituales (Pérez Blasco 2010). En la tumba 23 del sector ALA'99 fue donde se halló un pequeño *olpe* con una decoración excepcional (Pérez Blasco 2011a: 317). La pieza formaba parte del ajuar de un enterramiento de incineración que empleaba un *kalathos* como contenedor de los restos del difunto (fig. 2). Éste se decora con un prótomo de ave con las alas desplegadas, rodeado de signos vegetales en una composición abigarrada propia del estilo I Ilicitano que se data en el

s. II y primera mitad del I a.C. (Tortosa 2004: 169-175; 2006: 99-100). En la tumba también se incluyeron varios fragmentos de bronce, otros de paredes finas indeterminados y 25 cuentas de collar que se encontraron en el interior de la urna. Ésta se cubría con una pátera de campaniense B etrusca CAMP-B 5 que aporta una datación *post quem* al 150 a.C. para la tumba.

Las características y datación del enterramiento junto con los materiales que aparecen en él, hacen que adscribamos la tumba a un contexto ibérico tardío como el que muestran las necrópolis de Cabecico del Tesoro, El Cigarrallejo, Fapegal-Parque Naciones, Corral de Saus o la necrópolis Norte de El Tolmo de Minateda donde las cerámicas ibéricas figuradas, que en ellas se encuentran, se adscriben a distintos grupos y estilos simbólicos del Sureste (Abad 2003: 85-89; Tortosa 2006).

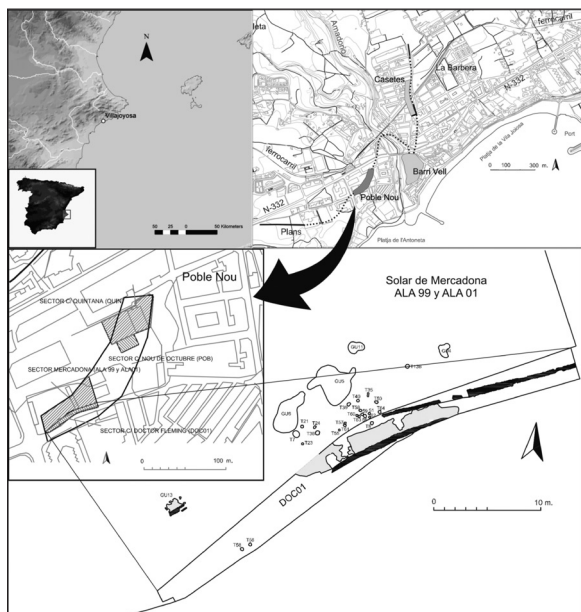


Fig. 1. Localización de Villajoyosa y plano de los sectores de la necrópolis de Poble Nou y situación de las tumbas del sector estudiado (Solar de Mercadona y de la C/ Doctor Fleming) (planimetrías facilitadas por D. Ruiz, A. Marcos y A. Espinosa).

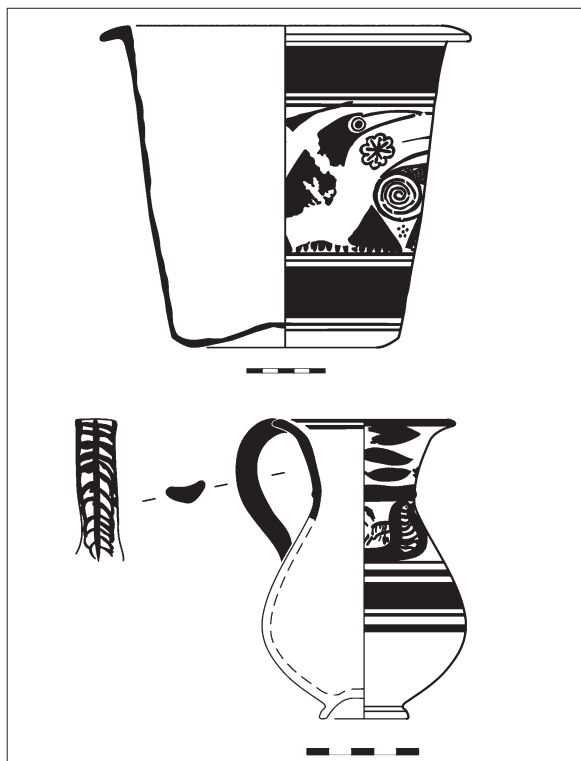


Fig. 2. Perfil del kalathos ALA'99 T23 14929 y del olpe del umbral del Más Allá.



Fig. 3. Olpe del umbral del Más Allá. Fotografía de Llorenç Pizà para el Vilamuseu.

EL OLPE

El *olpe del umbral del Más Allá* es una jarrita de pequeñas dimensiones (altura máxima 13'3 cm; diámetro del borde 8'1 cm; diámetro de la base 3'9 cm) de perfil piriforme y cuello abocinado, cuya unión con el cuerpo se destaca con un baquetón. El labio es exvasado, con el extremo del borde redondeado y su base es de pie anular. De la parte media del vaso nace un asa de cinta que muere en el borde (figs. 2 y 3). Este *olpe* pertenecería al tipo A III.2.2.1. que engloba los jarros de todos los tamaños (Mata y Bonet 1992: 132, fig. 11).

El modelo de jarra de boca redonda gozó de una menor popularidad que los *oinochoai* de mediano y gran tamaño (Mata y Bonet 1992: 132) y esto no fue diferente para su versión reducida. En la necrópolis de Poble Nou contabilizamos cinco piezas más de este tipo que pensamos que se inspiran en el tipo 58c de Lamboglia/ Clase F 5220 de Morrel (Pérez Blasco 2011b: 91, fig. 5,1). Lejos de Villajoyosa el único paralelo formal, aunque de mayores dimensiones, lo hemos hallado en los niveles sertorianos de la plaza Cisneros de Valencia (Marín *et al.* 2004: 127, fig. 4).

Iconográficamente, las decoraciones que se plasman sobre esta jarrita se aproximarían, por su narración sintética y su marcado carácter simbólico, a los cercanos estilos pictóricos del sureste, aunque no se podrían incluir en ninguno de los que se conocen hasta ahora. La falta de paralelos exactos nos ha llevado a plantearnos la hipótesis de que perteneciera a un taller ubicado en Villajoyosa o cercano geográficamente a ella; y que se englobara a su vez dentro de un "estilo simbólico levantino" que parece emparentarse más con el área valenciana que con la alcantina (Pérez Blasco 2011b: 102-108).

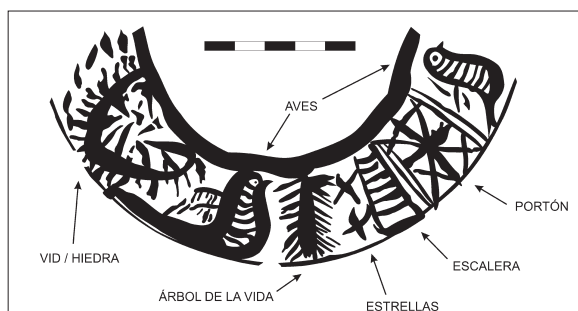


Fig. 4. Desarrollo de la decoración del *olpe del umbral del Más Allá*.

Sin embargo, el *olpe* que nos ocupa se diferencia de los otros ejemplares de esta necrópolis por el extraordinario programa iconográfico que despliega en sus paredes (fig. 4). En este trabajo hemos analizado primero los motivos de forma individual para poder después descifrar el significado de todos ellos leídos de forma conjunta. Esta metodología nos permite, mediante la lectura de unos signos que se muestran claros, alcanzar el conocimiento de otros más ocultos, cuyo significado se clarifica al observar la disposición de todos ellos en la escena. Solamente examinando la sintaxis de estas imágenes y conociendo las relaciones internas de la escena es posible la adecuada lectura iconográfica (Olmos 1996a: 92). Junto a ello debe valorarse el uso del propio vaso y el binomio objeto-contexto que es el que nos aporta la clave sobre el significado simbólico de la imagen que observamos (Tortosa 2006: 87-88).

ICONOGRAFÍA

EL ASA DECORADA

Antes de comenzar el análisis iconográfico del friso central, queremos denotar la manera particular en que se decora el asa del *olpe* (fig. 2), que nada tiene que ver con los trazos horizontales que adornan el resto de jarritas del yacimiento. En este caso, dado que esta pieza muestra una decoración singular cargada de simbolismo, nos planteamos la hipótesis de que el artesano ibérico hubiera querido plasmar sobre el asa un motivo ramiforme. Esto no es extraño en la cerámica ibérica pintada, ya que este motivo también se aprecia sobre las asas horizontales aplicadas de un *kalathos* de gran tamaño de La Alcudía (Tortosa 2004: 99, fig. 96,2; inv. 0258).

Así pues, en las cerámicas simbólicas ilicitanas, contemporáneas al *olpe*, vemos este motivo perfectamente integrado en las escenas figuradas formando parte importante de la decoración. El motivo fitomorfo lo encontramos



Fig. 5. Ave sosteniendo una rama con el pico en una tinaja de La Alcudía (Pericot 1979: 129).

en diversas representaciones relleno de huecos entre los distintos animales (Ramos Folqués 1990: fig. 71,2; Pericot 1979: 90 y 129) o siendo sostenido por el pico de algunas aves (Ramos Folqués 1990: fig. 82; Nordström 1963-1979: fig. 39, 1; fig. 41). Estas aves con una rama en el pico revolotean, en muchos casos, alrededor de figuras de divinidades femeninas considerándolas pertenecientes a su ámbito (Olmos 1988-1989: 92-93) (fig. 5). Este hecho se refrenda en otros ejemplos como en el ya mencionado *kalathos* de La Alcudía, donde este motivo vegetal figura sobre las asas aplicadas que protegen a los dos rostros femeninos con arboles (fig. 6). Es significativo que estas dos asas, decoradas con este motivo, estén íntimamente relacionadas con la protección del surgimiento de los dos rostros, en medio de este universo de fecundidad vegetal (Tortosa 2004: 99-101, fig. 56; fig. 96; inv. 0258). Igualmente, en otro *lebes* de este yacimiento, bajo un asa horizontal, se pinta el busto de una divinidad alada junto a la que brota el ramiforme de la tierra (Pericot 1979: 91, fig. 115; Olmos 1988-1989: 92).

Esta relación de la palma o ramiforme con la divinidad se acentúa en el singular cerno ritual de La Alcudía (Olmos 1987: 22-23; Tortosa 2004: 157, fig. 79; fig. 123-124; inv. 0090) donde se representa a todo el universo animal y vegetal vinculado con la diosa y en el que figuran, por supuesto, los citados elementos fitomorfos.



Fig. 6. 1 y 2. Detalles del Vaso de la Pepona de La Alcudia (Tortosa 2004: fig. 96, inv. 0258).

Esta temática vegetal y epifánica es bien conocida en las cerámicas apulas de figuras rojas y las sobrepintadas llamadas “De Gnathia”, en donde es frecuente la figuración de bustos femeninos rodeados de guirnaldas de hiedra o vid, flores y zarcillos y en los que con frecuencia figuran también palomas. Se ha pensado que el tema pueda tener su origen en la representación epifánica de Afrodita, diosa de la fertilidad y la vegetación, además de ctónica (Pérez Ballester 2002: 94-96; Cabrera 1998: 64-76). Los contextos funerarios de los que suelen proceder estas piezas aludirían a un ambiente dionisíaco del Más Allá, relacionado con la nueva epifanía del difunto.

Al mismo tiempo, la vinculación de este signo con el ave de la diosa queda patente también en el vaso plástico con forma de paloma de La Serreta (Alcoy). En el buche y cuello del animal se pintan ramiformes que reafirman su relación con la diosa ibérica (Grau 1996: 109, fig. 19,2; VV.AA. 2000: 217) (fig. 7).

Pero aún adquiere más protagonismo este ramiforme con forma de palma cuando lo agarra directamente la divinidad, como sucede en un *kalathos* de La Alcudia (fig. 8). Las representaciones de esta diosa alada en las cerámicas ilicitanas obliga a pensar en una inspiración



Fig. 7. Vaso plástico con forma de paloma de La Serreta (VV.AA. 2000: 217).

púnico-ibicenca para estas imágenes (Marín 2000-2001: 192), en las que la influencia de la iconografía de Tanit es patente (Marín 1987: 67-68; González Alcalde 1997: 335-336, fig. 3). De este modo, la figura de este *kalathos* presenta bastantes similitudes con las representaciones en distintas estelas votivas del símbolo de Tanit sosteniendo una rama de palma (Bertrand 1993: 15).

Las cerámicas ibéricas ilicitanas plasmarían un fenómeno de sincretismo religioso, en la línea de lo que parecen apuntar otros datos (Tortosa 1996: 153, fig. 79). Sería lógica la hipótesis, por tanto, de que realmente lo que representan las figuras femeninas ilicitanas es a esa diosa ibera de la fecundidad y de la muerte. Sin embargo, volviendo al elemento vegetal que nos ocupa, de lo que no parece haber duda es de que no nos encontramos ante un motivo meramente decorativo. Estas palmas, ramas o espigas han estado vinculadas siempre al mundo de la muerte grecolatino o púnico. Recordemos las espigas de trigo vinculadas con Deméter-Perséfone, bien representadas en los pebeteros con forma de cabeza femenina, que aparecen siempre en contextos funerarios y culturales en los yacimientos de época ibérica. La espiga de cereal, junto con la rama de palma, son los dos motivos fitomorfos más representados en las monedas peninsulares y tendrían significados de fecundidad y fertilidad asociados a los rostros de las divinidades a las que acompañan; refiriéndose a Perséfone/Koré, Artemis o Deméter en las emisiones griegas y a Tanit en las emisiones cartaginesas (VV.AA. 2010: 7-8; 10-12).

La palma es un motivo que alude al viaje al Más Allá, y aparece con frecuencia sobre estelas y en contextos funerarios. Este ramiforme se documenta desde el Bronce Medio en el Próximo Oriente como atributo de las diosas

de la fecundidad, acompañándola en ocasiones y otras substituyéndola (Bobillo 2008: 69); pudiendo simbolizar, además, una representación esquemática del Árbol de la Vida. En Constantina son numerosas las estelas en las que aparecen figuras humanas portando palmas (Prados 2008: fig. 172) o esquematizaciones del Árbol de la Vida, ya que motivos muy parecidos son interpretados así en las pinturas del hipogeo de Ksar es Sâad (Korba, Túnez) (Prados 2008: 189-190, fig. 184).

En un sepulcro de Jebel Mangoud se pinta una escena que condensa la creencia religiosa púnica sobre el allende (Prados 2008: 189 y 234, fig. 196; fig. 203-204) (fig. 9). La pintura recoge la doctrina fenicia y púnica de la salvación: un personaje con una hoja de palma en la mano avanza hacia una columna coronada por un nicho que quizás pretenda simbolizar la puerta de acceso al Más Allá, jalonada por símbolos astrales y marinos. El difunto sostiene la palma que simboliza la victoria sobre la muerte y se aproxima a la columna por la que preparará para acceder junto a los dioses y adquirir la inmortalidad.

En la tumba púnica de Gargadesc (Trípoli, Libia) sobre una nave figuran dos palmas que encuadran asimismo un nicho cuadrangular, y se representan una pareja de aves afrontadas con un árbol en medio (López Pardo 2006: 227). Las palmas también aparecen en distintas escenas del *Vaso de Sidón*, en las que se desarrolla un ritual funerario. La última escena del vaso muestra *un personaje con túnica larga que sujeta con cada mano a un pájaro y está enmarcado por cuatro palmas. La imagen puede ser del rapha en su Nueva Vida subrayado por las palmas y las aves, o en su caso, la propia divinidad como procuradora de dicha vida y las aves como las almas que transporta o a las que da la vida* (López Pardo 2006: 229, fig. 86).

Igualmente, un símbolo de victoria sobre la muerte es lo que podría estar representando la diosa alada del *kalathos* de La Alcudia, aceptando esa ascunción de atributos tomados del ámbito mediterráneo que parece producirse en la divinidad ibérica. Al mismo tiempo, existen testimonios cerámicos procedentes de los niveles ibero-púnicos del yacimiento ilicitano de figuras aisladas portando estos ramiformes (Maestro 1989: 211, 216, 218, fig. 69; fig. 71 f) o de procesiones de individuos que tendrían un carácter ritual (Ramos Fernández 1975: lám. I-C; lám. II-A; Tortosa 1996: 153; Pericot 1979: fig. 153).

Estas ramas de palma las encontramos también en las cerámicas de Azaila, siendo sostenidas por los picos de las aves, como ocurre en la parte superior de un vaso de este yacimiento, hallado en el interior del templo *in antis* de



Fig. 8. Decoración de un *kalathos* de La Alcudia (Ramos Folqués 1990: fig. 118, 1).

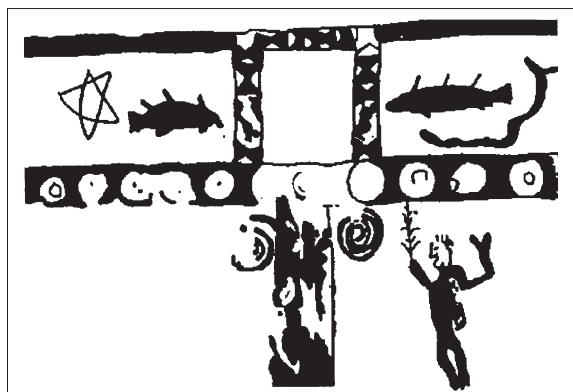


Fig. 9. Pintura del sepulcro nº 11 de Jebel Mangoud (Prados 2008: fig. 204).

planta romana (Cabré 1944: 60-62, fig. 43). La decoración muestra un friso continuo en el que se representa una teoría de aves hacia la derecha que sostienen muchas de ellas estos fitomorfos. Se encuentran rodeadas de una exuberante vegetación y de animales propios de la iconografía de ultratumba: serpientes y peces. Inserto en la escena, además, nos encontramos un motivo interpretado como un ara, sobre el que descansa también este ramiforme.

LAS AVES, SÍMBOLO DE LA DIVINIDAD

En el cuerpo del *olpe*, las imágenes más fácilmente reconocibles son las de dos zoomorfos, posiblemente palomas (fig. 4), que aparecen desde los inicios de la cultura ibérica asociadas con frecuencia a figuras femeninas, ya sean divinas o humanas. La mayoría de autores consideran que las representaciones peninsulares de estas aves estarían vinculadas a la diosa ibérica cuyo nombre desconocemos y que seguramente compartiría muchas de las atribuciones de la Astarté fenicia, la Tanit púnica, la Afrodita griega, la Turan etrusca o la Venus romana, o incluso de Deméter/Perséfone. Todas ellas son divinidades protectoras de la fecundidad humana, vegetal y animal. A partir del s. IV a.C. todas estas imágenes de divinidades



Fig. 10. Decoración del oinochoe de La Alcudia (a partir de Ramos Folqués 1990: fig. 119, 1).



Fig. 11. Terracota femenina curótrofa de la tumba F-100 de La Albufereta (Olmos 2001-2002: fig. 6).

femeninas se van a multiplicar en el Mediterráneo occidental asociándose a numerosos símbolos florales, astrales y animales, destacando entre ellos la paloma (Pereira 1999: 24; Baring y Cashford 2005: 410). Además, estas representaciones suelen aparecer en necrópolis, santuarios, o “espacios sagrados” en el interior de los poblados (Prados Torreira 2004: 100).

En el mundo ibérico de esta zona se observa en la evolución de las divinidades una evidente influencia fenicio-púnica que incidirá sobre el componente ideológico y social del sustrato indígena, y que se harán notables en sus creencias religiosas, en los lugares de culto y en las divinidades adoradas en ellos (Moneo 2003: 351). Así, en el área contestana donde se halló el vaso, cada vez más parece constatar un fuerte influjo fenicio-púnico (Bendala 2005). Estas influencias incidirían en la religión de estos pueblos y en la manera de afrontar el tránsito al Más Allá. De este modo, ofrece pocas dudas la identificación de la diosa alada Astarté que guía a la esfinge alada del Parque de Elche, cerca de *Ilici*, ciudad principal del ámbito contestano (Bendala 2005: 40). La influencia de esta divinidad en el imaginario ibérico de esta zona permanecerá latente hasta su momento final, como demuestran algunas representaciones en cerámica pintada. En La Alcudia aparecen, en ocasiones, representaciones femeninas asociadas a palomas, como sucede con dos figuras aladas que se pintaron en el cuello de una jarra de gran tamaño (Marín 2000-2001: 190, fig. 5; Tortosa 2004: 105, fig. 100, inv. 1070) (fig. 10). La de la izquierda sostiene una de estas aves, mientras que la otra agarra una serpiente, a la par que revolotea otra ave a su lado. Ambas representan a una diosa, Señora de la vida y de la muerte; una de ellas sostiene un ave que simboliza la esfera celeste, mientras que la otra sujeta una serpiente referente al inframundo (Ramos Fernández 1995: 289).

Esta divinidad sería la misma diosa de la vida, la naturaleza y la muerte, que se representó en el monumento de Pozo Moro (Bendala 2005: 40). Su capacidad engendradora la recalca su desnudez, como diosa de la fecundidad, y las aves aparecían de nuevo a su lado (Almagro-Gorbea 1983: 202-203, Taf. 25b; Bendala 2000: 220). Por tanto, se advierte como ya en época orientalizante la fecundidad se pone de manifiesto en el ambiente funerario, como también evidencia un mosaico de la necrópolis de Cerro Gil (Iniesta, Cuenca) que muestra otra diosa alada que sujeta también flores de loto con las manos, y en cuyos brazos se posan, nuevamente, dos pájaros (López Pardo 2006: 133). Esta diosa evolucionará *ya con*

posibles influjos helenos, hacia una divinidad fecundadora, curótrofa, maternal y nutricia (Moneo 2003: 351).

Muchas de estas imágenes que llegaron con la colonización fenicia, propiciaron que la península durante los ss. VII y VI a.C. estuviera abierta al influjo orientalizante. Así este esquema de la diosa entre aves se documenta en el *Bronce Carriazo* (Prados Torreira 2004: 101), y con posterioridad sobre una de las placas de oro de La Serradilla, fechadas entre finales del s. VI y finales del V a.C. (Almagro-Gorbea 1977: 223-225; 229-230, fig. 83).

El timiaterio de La Quéjola, obra de la bronzística hispano-arcaica de mediados del s. VI a.C., supone una adaptación al modelo de quemaperfumes fenicio de las modas greco-italicas (Jiménez Ávila 2002: 201). En él una adolescente desnuda sostiene una paloma, su símbolo religioso, que remite al ámbito de la divinidad de la fecundidad y el amor, asociando la imagen con Astarté/Afrodita (Blánquez y Olmos 1993: 94-95), o con una sierva de la divinidad, una prostituta sagrada o una simple portadora de ofrendas devota de la divinidad (Jiménez Avilés 2002: 210; Blánquez y Olmos 1993: 99). Estos elementos iconográficos representados en el timiaterio se repetirán con posterioridad en un buen número de exvotos de bronce ibéricos, en los que aparecen ejemplares femeninos con los brazos abiertos sosteniendo en su mano una paloma (Blánquez y Olmos 1993: 99); por lo que no sólo se transmite la forma estética, sino que también su valor simbólico se incorpora a las creencias de la sociedad ibérica (Jiménez Ávila 2002: 210).

Así, en el ámbito funerario ibérico es frecuente hallar, en los ajuares de las tumbas, figuras de terracota que en ocasiones sostienen palomas, debido posiblemente a la fuerte influencia púnica irradiada desde Ibiza; ya que entre las terracotas púnicas de Ibiza, son habituales las representaciones femeninas con una paloma que ofrendan a la divinidad Astarté-Tanit (Olmos *et al.* 1992: 120, fig. 66,4).

También encontramos la figura de la paloma asociada a numerosas terracotas con atribuciones maternas y de transmisión de vida halladas en santuarios y necrópolis, tal y como se constata en la necrópolis alicantina de La Albufereta. Así, en la tumba L-127A una estatuilla de una mujer preñada sostiene con su mano derecha una paloma, anunciando el ave en este caso la fecundidad (Olmos y Tortosa 2010: 250); mientras que en la tumba F-100 el ave acompaña la escena de amantamiento por parte de la madre (fig. 11), vinculando al ave además de con la fecundidad con la transmisión de vida, y todo ello en un contexto funerario (Olmos 2000-2001: 361-364).

Otro ejemplo de aves asociadas a una escena de amantamiento la encontramos en la figura bronzínea de la Fundación Gómez-Moreno (Rueda Galán 2007: 47-48). A los pies de una figura femenina que da el pecho a un niño figurarían dos ánades que remarcan la condición divina de la figura. Este bronce ofrece una doble lectura en la que la mujer porta y cuida del niño hasta el umbral donde se encuentra la diosa, enfatizado por las aves; o quizás sea la figura femenina la propia divinidad que acoge al niño en su ámbito enmarcado por las aves (Olmos y Tortosa 2010: 254).

Más conocido es el *pinax* que se encontró en la habitación sagrada de La Serreta (fig. 12). Nuevamente la imagen de la paloma acompaña a la divinidad en una escena de curotrofia, anunciando y vigilando su entorno (Olmos 2000-2001: 366). En esta habitación singular también se halló el *kalathos de la paloma* (Grau *et al.* 2008: 16, fig. 10), donde entre la exuberancia de la vegetación también se representa una paloma que picotea en las granadas o adormideras, cuidando y fecundando el jardín de la diosa. Por tanto, el ave es animal que media entre los reinos diferentes de la vida y de la muerte; así tan pronto se muestra junto a guerreros y aristócratas como la vemos revolotear en el jardín de la divinidad.

Este jardín y estas escenas están presentes en el imaginario mediterráneo desde momentos antiguos y es habitual en la iconografía ibérica y orientalizante (Tortosa 1998: 214). Ya se aludía a él en los pendientes de oro de Aliseda (Cáceres) (Pereira 1999: 20), en donde parejas de aves protegen y pican en las palmetas de este jardín; y



Fig. 12. *Pinax* de La Serreta (VV.AA 2000: 219).



Fig. 13. Terracota de *Caere* (Rastrelli 2007: fig. 301).

aparecían también en el citado friso del “Dendróforo” de Pozo Moro picoteando las flores de loto del Árbol de la Vida, contextualizando el jardín de la diosa (Olmos 1996b: 109; Olmos 1998: 132; López Pardo 2006: 81-86).

Otro modo en el que aparecen representadas estas palomas en el mundo ibérico es mediante los vasos plásticos que parecen concentrarse en el área contestana. Estos vasos ornitomorfos los encontramos tanto en necrópolis como en el interior de poblados en contextos sacros o habitaciones singulares, a veces interpretadas como capillas domésticas (Guérin 2003: 261-262); mientras que en ambientes púnicos se hallan mayoritariamente en necrópolis, como bien ejemplifican los enterramientos de Puig des Molins de Ibiza (Pérez Ballester y Gómez Bellard 2004: 38-39).

Los ejemplares iberos se fechan en su mayoría entre la segunda mitad del s. III a.C. e inicios del s. II a.C., aunque algunos vasos han aparecido en tumbas datadas en el s. IV a.C. como sucede en El Cigarralejo y en Coimbra del Barranco Ancho (Pérez Ballester y Gómez Bellard 2004: 40). También se han encontrado ejemplares en cerámica griega en tumbas del s. IV a.C., como se

documenta en la tumba 1 de la necrópolis de Archena (Murcia). Aquí se introdujo en el ajuar un *askos* en forma de paloma de cerámica ática de figuras rojas como contenedor de perfumes y a su vez, quizás, con la intención de que ayudara al difunto a alcanzar el reino de los muertos (García Cano y Page 1990: 110, fig. 2). Son vasos portadores de fecundidad y transmisores de libaciones que acompañan y agradan a la diosa con sus perfumes (Olmos y Tortosa 2010: 251).

También se utilizarían para verter líquidos preciados en rituales sagrados, en los que la divinidad femenina ibera sanciona el acto (Pérez Ballester y Gómez Bellard 2004: 44). El empleo de estos vasos se podría poner en relación con la Astarté de Galera que ungía en vida al *rex* de Tutugi (Almagro-Gorbea 2009). Podríamos pensar que siglos más tarde, con la introducción de estos vasos en las tumbas pudiera estar plasmándose una realidad social: que la diosa vierta sus propiedades protectoras y transmisoras de vida sobre un mayor número de miembros pertenecientes a las clases aristocráticas. Debemos recordar que a partir de la primera mitad del s. IV a.C. la información arqueológica nos transmite la existencia de cambios sociales que desembocaron en una consolidación de las aristocracias locales y en una ampliación de ese segmento social (Santos Velasco 2004: 231-232).

Por otra parte, en muchas de las esculturas ibéricas femeninas procedentes del ámbito funerario, es también frecuente ver la asociación existente entre aves, figuras femeninas y el mundo de ultratumba. En ellas también parece quedar claro que el ave pertenece al ámbito de la diosa, como se aprecia en la dama sedente de El Cigarralejo, donde una paloma asoma entre las vestimentas y junto al pie izquierdo del trono (Chapa 2008: 38, fig. 7.4). Asimismo, la Dama de Baza protege en su mano a un pichón de color azul, interpretado como un atributo de vinculación con el tránsito de la muerte (Izquierdo 1998: 187-188; Chapa 2008: 38, fig. 6,1; Olmos y Tortosa 2010: 247-249); y aunque no es una fórmula frecuente, en la necrópolis de Cabecico del Tesoro se han encontrado manos sosteniendo pájaros en parecida actitud (Castelo 1995: 121). La imagen de mujeres y diosas sosteniendo un ave con su mano izquierda es un gesto elegante en ellas bien conocido desde antiguo en el ámbito mediterráneo (Olmos y Tortosa 2010: 248). Así, en unas terracotas del s. IV a.C. de *Caere* dos divinidades sostienen con su mano izquierda sendas palomas (Rastrelli 2007: 209) (fig. 13). En esta terracota se representan dos figuras femeninas sedentes en el interior de un templo. Aunque

generalmente se tiende a identificar terracotas análogas con Deméter y Perséfone, podrían representar a Uni-Juno, a quien se dedica el templo, y a Turan-Afrodita, a la que se asocia el culto en Gravisca.

Con todo lo dicho hasta ahora, parece quedar claro que el ave pertenece al ámbito de la diosa pero media con los humanos. Como señalan R. Olmos y T. Tortosa (2010: 244): *Los pájaros pueblan y cruzan el transparente y fluido reino superior, el purus ac tenuis aer* (Cic. *Nat. Deo.* 2, 42). Ésta precisamente puede ser una de las funciones destacadas de este animal en los contextos funerarios, además de señalar la presencia cercana de la diosa protectora de la fecundidad. La paloma es la mejor guía posible en este viaje al Más Allá a ese espacio de la diosa que ella conoce bien.

Las palomas fueron animales domésticos vinculados al hombre en su día a día (Olmos y Tortosa 2010: 244) y fueron empleados como guía de los hombres en los largos viajes marinos. Los navegantes recurrían a ellas para llegar al puerto de su destino, cuando su vista no alcanzaba la tierra. Así las palomas fueron empleadas ya, como relata el poema de Gilgamesh, cuando Utnapisthim perdido y desesperado se hallaba en medio del mar; por Noé en el relato bíblico que narra el episodio del arca; por los Argonautas cuando Jasón suelta una paloma necesitados de orientación; o por Eneas cuando reconociéndolas como símbolo de Venus les implora que le indiquen el camino a seguir (Luzón y Cohín 1986: 69-71; 73; Prevedo 1997: 129). En este último caso, además, dos palomas guían a Eneas por el bosque hasta el árbol consagrado a Juno Infernal del que brotan ramas doradas, ubicado en la boca del Averno, y del que ha de arrancar una rama para entregársela a Proserpina para acceder al Inframundo (*Eneida* VI, 136-204).

Si a ello unimos la creencia de que el tránsito del alma al Más Allá se produce a través de un viaje marino, parece que aún cobra más sentido la introducción de estas imágenes en los ajuares de las tumbas. Esta creencia de un viaje marino del alma se encontraba muy extendida en el mundo púnico (López Pardo 2006: 228). Por otra parte, el empleo de palomas como animal que guía a los hombres en los viajes marinos, se encuentra arraigado desde la Edad del Bronce en el ámbito del Mediterráneo occidental, como evidencian numerosas terracotas de la cultura Nurágica, y aunque el paso a la navegación astronómica se realizó a comienzos del primer milenio antes de nuestra Era y se lo atribuyen los griegos a los fenicios, de este sistema pre-astronómico quedarán reminiscencias

en la cultura mediterránea, como apreciamos en la *Eneida* (Luzón y Cohín 1986: 74).

En numerosos vasos en cerámica ibérica pintada observamos al ave guiando al cazador hacia su presa, o anunciando un triunfo o una muerte inminente (Olmos y Tortosa 2010: 246). Así sucede en el *Vas dels Guerrers* de La Serreta (Grau 1996: 104, fig. 18) con el ave que se posa sobre el ciervo señalando el camino para darle caza, al igual que sucede en las decoraciones del Cabezo de la Guardia (Alcorisa) (Pericot 1979: fig. 412; fig. 417) y las de Azaila, preparándose a su vez para apropiarse del alma del animal (Cabré 1944: fig. 47 y fig. 56; Olmos y Tortosa 2010: 246).

Asimismo está presente en la escena de fundación que se plasma en dos vasos de temática similar de Azaila y Alcorisa, en los que se representa al fundador del lugar delimitando el territorio con el arado y aprendiendo a llevar el yugo, signo de romanización (Olmos y Tortosa 2010: 246). En nuestra opinión, la paloma con su presencia certifica la proximidad de la diosa ibérica de la fecundidad; se posa sobre el arado y guía este primer trazado transmitiendo el deseo de prosperidad futura para esa tierra. No se abandonan los rasgos propios ibéricos, ni siquiera en estos momentos finales de la cultura (ss. II-I a.C.) en los que el aristócrata local se rodea de alusiones míticas grecoitalicas que reelaboran la tradición heredada enriqueciéndola (Olmos y Serrano 2000: 70-72). Estas influencias reflejan el deseo de integración de los aristócratas iberos en la nueva política impulsada por Roma, pero sin olvidar su propia identidad ibérica. Se produce pues una mixtura iconográfica de conceptos.

En otro vaso de Lliria, un guerrero se gira hacia la sacerdotisa que le ofrece una paloma que sostiene en su mano izquierda y que ha de guiarle en la batalla (Bonet 1995: fig. 51, 12-D. 16) (fig. 14). Batalla que, aunque lamentablemente parte de la escena se encuentra perdida,

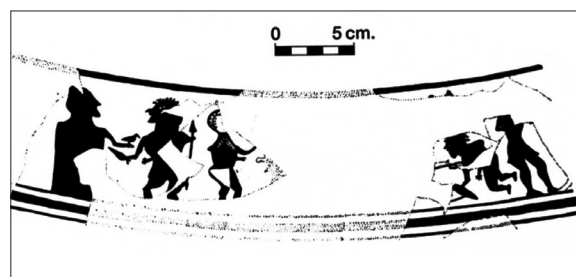


Fig. 14. Detalle de la decoración de una tinaja del Tossal de Sant Miquel (Bonet 1995: fig. 51, 12-D. 16).



Fig. 15. Detalle de una tinaja de La Alcudia (Pericot 1979: fig. 111).



Fig. 16. Exvoto de bronce conservado en el MAC-Barcelona (Prados Torreira 2004: fig. 1).

parece decantarse hacia su bando, ya que enfrente otro personaje cae malherido al suelo. También podría interpretarse del mismo modo la escena en la que se representa un ave junto a un jinete que cae abatido en el “Vaso de los Guerreros” de El Castellar de Oliva (Olmos *et al.* 1992: 48, fig. 12,3) o las patas de ave que aparecen en la escultura del guerrero herido de Cerrillo Blanco de Porcuna (Olmos y Tortosa 2010: 246). Aquí el ave se posa

sobre el hombro del vencido guiando, o habiendo guiado, a su adversario a la victoria en la batalla y anunciando el próximo tránsito de la víctima al mundo de los muertos.

Pero no sólo la paloma es un animal guía en el mundo de los vivos, sino que esta función trasciende al mundo de los muertos. En una tinaja de La Alcudia encontramos representada la figura de un hombre vestido con una *pae-nula cucullata* (fig. 15); una prenda de lana empleada por el viajero romano (Beltrán Fortes 1999: 161). El encapuchado camina portando las riendas del caballo. Se ha interpretado la escena con un carácter funerario, en la que la silla vacía del caballo aludiría al dueño difunto del mismo y el ave que vuela junto a ellos simbolizaría el alma del mismo (Olmos y Tortosa 2010: 245-247). No obstante, tampoco podemos descartar que el ave desempeñara aquí de nuevo las funciones de animal guía, ayudando la presencia de la divinidad a alcanzar el destino del viaje; ya fuera en el Más Allá o en el mundo de los vivos –si no quiere dársele una lectura funeraria–.

Más clara parece la interpretación de la función de la paloma, en el *olpe* de Villajoyosa, ya que el contexto de necrópolis en el que se halló y la funcionalidad del pequeño recipiente nos inclinan a realizar una interpretación de las imágenes en sentido funerario. Aquí las palomas habrían guiado al difunto por el buen camino a su destino final en el allende.

En el M.A.C.-Barcelona existe una pequeña pieza de bronce conservada en la que se representa un pie izquierdo coronado por una paloma que mira en sentido contrario (Prados Torreira 2004: 91-92, fig. 1) (fig. 16). Los pies cerámicos procedentes de ambientes púnicos están presentes mayoritariamente en necrópolis, destinados a contener perfumes y desempeñando un valor de protección al difunto en su tránsito al Más Allá (Pérez Ballester y Gómez Bellard 2004: 33). Por ello, la unión del pie con la paloma en este exvoto se tiene que referir a la dualidad muerte/vida, ya que se aúna el sentido que tienen las representaciones de pies para augurar un buen viaje al Más Allá con la figura de la paloma como símbolo de la diosa de la fecundidad (Prados Torreira 2004: 102). Pero, al mismo tiempo también es posible que la paloma, como animal que media entre los dos mundos, desempeñe una función de guía para el difunto, por lo que la combinación de ambos símbolos iría destinada a propiciar un buen viaje al reino de los muertos.

Por último, no podemos olvidar la existencia en el mundo ibérico de los pebeteros en forma de cabeza femenina que encontramos presentes en las necrópolis de la

zona contestana (Pena 2007: 23). Estos rostros femeninos coronados por un *kalathos*, normalmente adornado con tres frutos que escoltan dos aves o espigas, se asociarían a una divinidad agraria de la siembra y la recolección, diosa de la fecundidad con carácter ctónico (García Cano 2007: 294-295). Generalmente se las ha identificado con Deméter/Perséfone, divinidades asociadas al mundo funerario y a los ciclos agrarios periódicos que traen la muerte a los campos en otoño y su renacer en primavera (Prados Torreira 2004: 102; Baring y Cashford 2005: 418), por lo que su inclusión en tumbas aludiría a la idea de renacimiento. Con este sentido se introducirían en las tumbas, ya comentadas, L-127A y L-100 de La Albufereta, en las que el programa iconográfico hace explícita mención a la divinidad femenina de la fecundidad, que amamanta y protege en el Más Allá (Olmos 2000-2001: 361-364).

Actualmente, la investigación parece admitir que estos pebeteros fueron concebidos en origen como incensarios en las áreas púnicas y que perdieron esta función en las áreas ibéricas, donde terminaron siendo utilizados como terracotas votivas (Pena 2007: 17-18). En conjunto las posturas orbitan en una identificación en torno a Deméter, Perséfone o Tanit, o más bien una divinidad ibérica femenina ligada al mundo de ultratumba, que además fuera de fecundidad inagotable, diosa curótrofa y psicopompa (Brotóns 2007: 325-326).

Todas estas representaciones femeninas rodeadas de aves y otros signos aluden a una diosa femenina de la fecundidad omnipresente en el mundo ibérico y protectora en el tránsito al Más Allá, que estaría arraigada desde los momentos más antiguos de la cultura ibérica (Almagro-Gorbea 1996: 72; Moratalla y Verdú 2007: 365-366), y que se serviría de imágenes importadas para expresar sus creencias y religiosidad, adaptándola a la propia idiosincrasia de los pueblos iberos.

EL ÁRBOL SAGRADO

En la decoración, junto a una de las aves, hemos diferenciado otro motivo, vegetal dibujado de forma ruda, que presenta un tallo con un grosor considerable del que surgen trazos a ambos lados (fig. 4). Podría ser interpretado como un ramiforme, y su ubicación delante de la figura de un ave aludiría a una asociación iconográfica muy recurrente en el mundo ibérico (*vid. supra*). Sin embargo, la diferencia de grosor entre el trazo vertical y los trazos oblicuos en sentido descendente, nos hacen pensar más bien de que se trata de un arboriforme con un recio tronco.



Fig. 17. Decoración del panel principal de la tinaja nº 4084 de Puntal dels Llops (Bonet y Mata 2002: fig. 69).

Estas representaciones de arboriformes se documentan en la cerámica ibérica de La Serreta (Fuentes 2007: 76, fig. 25), de Tossal de Sant Miquel (Bonet 1995: 130, fig. 60, 0685-D. 19) y de Puntal dels Llops (Bonet y Mata 2002: 126, fig. 68; fig. 69). En una tinaja de este último yacimiento dos granados son pintados de forma parecida: un trazo vertical grueso del que emergen otros trazos más finos que figuran las ramas (fig. 17).

En el contexto funerario que nos ocupa, este motivo bien podría remitirnos al Árbol de la Vida que tanto gustaba representarse en la escatología púnica y oriental en soportes muebles, decorando las paredes de los hipogeos, como sucedía en Ksar es Sâad (Prados 2008: 189-190, fig. 184) o en estelas, como se advierte en la necrópolis púnica y neopúnica de Constantina, donde además se certifica el continuado empleo de este motivo en momentos ya tardíos (Prados 2008: fig. 172).

En la península este Árbol de la Vida ya aparece representado en los relieves de tradición orientalizante de Pozo Moro, en el friso del “Dendróforo” en el que este personaje lleva a cuestras el citado árbol. Alrededor de él, las aves picotean las flores de loto en las que terminan las ramas, haciéndose partícipes de esta figuración de fecundidad vegetal y contextualizando el ambiente fértil del jardín donde se encuentra (Almagro-Gorbea 1983: 201-202, Taf. 25a). La diosa que se oculta tras ese jardín exuberante de vegetación, tiene que ser próxima a Astarté o Afrodita (Olmos 1996b: 109; Olmos 1998: 132; López Pardo 2006: 81-86, fig. 28).

La imagen del Árbol de la Vida ha sido escogida por distintas religiones para simbolizar siempre una idea de juventud, sabiduría, vida e inmortalidad, a cuyos frutos solo acceden héroes, semidioses o personajes privilegiados tras haber vencido a un ser monstruoso que ejerce el papel de guardián (Eliade 1981: 128-129). El mundo judaico recogió la tradición semita de que la vida procedía

de este árbol situado en el centro del Paraíso, del que surgía un perfume que daba la vida y la inmortalidad (Almagro-Gorbea 2011: 226). Por tanto, el árbol transmitía en las escenas el deseo de que el difunto fuera ungido con su perfume protector en el Más Allá.

Aunque nos inclinamos por la hipótesis de que este arboriforme del *olpe* se trata de una representación del Árbol de la Vida, no queremos tampoco desdeñar otra posible interpretación que puede derivarse de las fuertes influencias helenas que también recibió este área peninsular. En este caso la representación de este arboriforme trataría de ambientar el espacio por donde transita el ave, quizás los bosques sagrados de Perséfone que le menciona Circe a Ulises en la *Odisea* (X, 508-511); o los Campos Elíseos que se representan en algunas pinturas etruscas en los exteriores de las puertas del Hades (Thimme 1969: 162-163) y que se aprecian en la *Tumba del Orco* I y II (Torelli 1983: 12, fig. 3,2). El Elíseo era un espacio campestre y florido separado del Hades, donde habitaban los mortales afortunados que podían gozar de una vida ultraterrena feliz disfrutando de la beatitud divina (Elvira 1994: 78-79; Cabrera 2005; March 2008: 157).

EL CARÁCTER ASTRAL

La alusión al allende queda remarcada por otro elemento decorativo que figura en el *olpe*: las aspas. Éstas se interpretan como símbolos celestes al igual que asteriscos, rosetas o zapateros (Aranegui 1996: 412). Todos estos motivos ocupan espacios intermedios en los frisos decorativos entre las figuras antropomorfas, zoomorfas y los motivos vegetales.

Las aspas están bien documentadas en el yacimiento de La Serreta, aunque se les otorga un valor secundario y anecdótico a pesar de que se plasman siempre en el friso principal (Fuentes 2007: 60). De forma más escasa también aparecen en las cerámicas de Tossal de Sant Miquel de Lliria (Bonet 1995) y en La Alcudia de Elche donde también han sido interpretadas como estrellas (Tortosa 2004: 129, fig. 110, inv. 0183; Ramos Folqués 1990: fig. 111).

Igualmente se identifican como estrellas a los asteriscos, aunque su representación es mucho más abundante tanto en La Serreta (Fuentes 2007) como en las cerámicas de Lliria (Bonet 1995); mientras que en La Alcudia también los documentamos precisamente en las mismas piezas donde figuraban las aspas (Ramos Folqués 1990), lo que apuntaría a certificar que poseerían un mismo significado.

La faceta celeste permanece en muchos de los nombres y epítetos de *Astarté*. Heródoto la evoca, al igual que a otras diosas orientales, como Afrodita *Ouránia* (celestes). En este carácter no solo insistían los griegos, sino también los semitas en sus dedicatorias en griego y latín. La diosa *Ouránia* fue venerada por cartagineses y libios. Los fenicios llamaban a *Astarté* también *Astroarché* (reina de las estrellas), epíteto que parece, además, una deformación del nombre de *Astarté*, y es precisamente una advocación de la *Dea Caelestis* cartaginesa, diosa que es necesario identificar definitivamente con *Astarté* (López Pardo 2006: 125). Así se evidencia en el santuario de Torreparedones, donde se halló una cabeza esculpida con la inscripción en la frente de “*Dea Caelestis*” en alfabeto latino donde se tuvo que venerar a la Tanit cartaginesa, o bien a una divinidad femenina ibérica con rasgos y atribuciones muy similares. Esta divinidad propiciadora de salud y fecundidad será más tarde asimilada a Juno por los romanos (Moneo 2003: 59, fig. IV.10.4; Prados Torreira 2004: 101).

R. Marlasca ha relacionado el carácter astral atribuido a Tanit con su posible vinculación con la constelación de Virgo, constelación visible en primavera y que tiene en *Spica*, su estrella más brillante (Marlasca 2004: 119-120). Pero además, en dicha constelación, coinciden otras dos estrellas con nombres en latín: *Vendiamatrix*, relacionada con la vendimia y, por lo tanto, también con clara connotación fertilística, y *Porrina*, nombre de diosa romana que desempeñaba un importante papel en el parto.

Perséfone es la diosa griega más próxima a identificarse con Tanit, ya que junto al apelativo de *Koré* –la doncella– que era como se conocía en el mundo griego a la constelación de Virgo, hay que unir su carácter ctónico y de fecundidad, cuyo regreso anual del mundo subterráneo coincide también con la primavera (Marlasca 2004: 121). Su presencia en el firmamento estaría, por tanto, relacionada con la fertilidad, pues hace su aparición en el cielo nocturno primaveral. Todos estos datos parecen confirmar su carácter astral, además del apelativo de *Caelestis* que le dieron los romanos.

La relación fertilística vendría también avalada por algunas representaciones monetales sardo-púnicas en las que el busto de Tanit aparecería en el anverso y tres espigas junto a un creciente lunar y un astro en el reverso (Marlasca 2004: 129); y por los pebetes con forma de cabeza femenina que muestran con frecuencia espigas enredadas en el pelo de la divinidad remarcando su carácter frugífero.

En cuanto a las representaciones de Tanit, suele ser habitual su aparición con alas, como en las terracotas del santuario ibicenco de Es Cuieram; atributos que inciden en su carácter astral, al igual que las imágenes de un creciente lunar y un astro (Marlasca 2004: 122). También es de sobra conocido que las rosetas son a su vez el símbolo religioso de esta diosa (Kukahh 1962); un motivo que en opinión de Thimme (1969: 160-161) tendría también un carácter astral, deducido de la observación de los platos de peces suritálicos en los que los animales marinos giran alrededor de motivos astrales y solares, entremezclados con rosetas.

Por tanto, estas alas, como símbolos celestes, por un lado se vincularían a esta diosa ibérica y por otro contextualizarían el espacio del Más Allá representado en el *olpe*. Esta asociación quedaría remarcada en el vaso plástico con forma de paloma de El Amarejo que muestra una decoración estampillada de rosetas o de estrellas, *aquí como círculo radial del que mana la luz* (Olmos *et al.* 1992: 120). Esta asociación de ambos motivos también queda patente en un *kalathos* de La Serreta, donde un asterisco decora el pecho de la paloma que picotea una granada (Grau *et al.* 2008: 16-17, fig. 10).

De este modo, si la figura de la paloma, como símbolo de la divinidad femenina ibérica que guía y protege al difunto en su traslado al Más Allá es necesaria, la ayuda de las estrellas también. Así interpretamos la decoración de asteriscos que se plasman sobre otro vaso plástico con forma de pie izquierdo procedente de la tumba 30 de la necrópolis de La Serreta (VV.AA. 2000: 217) (fig. 18), en donde al deseo de tener un buen viaje al Más Allá con la introducción del exvoto en el ajuar, se uniría la decoración a base de estrellas señalando la ubicación del destino e indicando al difunto el camino.

Una última evidencia acerca de las atribuciones astrales y de fecundidad de esta divinidad femenina quedarían puestas de relieve en las diversas terracotas curótrofas halladas en el santuario de La Algaida en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) (Olmos 2000-2001: 360). Estrabón (III, 1,9) alude a que estuvo dedicado a luz incierta del Crepúsculo, *Lux dubia*, y que su advocación era de *phosphoros*, que también es la luz de la Aurora (Corzo 2007: 199). Se rinde por tanto culto a una divinidad astral vinculada a la navegación, y asociada a la gestación, parto y crianza de los niños (*idem*: 200-206). Esto se debe a que a la Tanit *astroarche*, Señora de los astros, se vincula el culto semita del amamantamiento (Olmos 2000-2001: 360).



Fig. 18. Vaso plástico con forma de pie izquierdo de La Serreta (VV. AA. 2000: 217).

EL PARAISO VEGETAL

Acompañando al Árbol de la Vida en ese paraíso ultraterreno donde habitan las dos aves (fig. 4), la exuberancia vegetal viene acentuada por un motivo alargado de aspecto extraño. La lectura conjunta del resto de motivos nos hace pensar en que se trata de un motivo fitomorfo encaminado a trasladar el concepto de fertilidad que caracteriza el ámbito de la diosa.

Ese paraíso es aludido con frecuencia mediante tallos sinuosos de los que emergen hojas de hiedra; una planta perenne representada con asiduidad en contextos funerarios griegos y etruscos y que simboliza la inmortalidad y evoca la vida en el Más Allá (Cabrera 1998: 66; VV.AA. 2010: 105-106 y 108). También es un esquema compositivo bien conocido en el mundo ibérico (Tortosa 1998: 214) que podemos documentar ampliamente tanto en las cerámicas de la zona del valle del Ebro (Beltrán Lloris 1976: 268-271) como en los estilos pictóricos del sureste, como ejemplifica un *kalathos* de Cabecico del Tesoro en el que de un grueso tallo meandrizante emergen hojas de hiedra que picotean las aves (Olmos *et al.* 1992: 85; Olmos 1998: 133).

Tampoco se puede descartar que su ancho trazo central nos haga interpretarlo como una especie de arbusto del que emergen numerosas pinceladas cortas. Su grueso tallo, dibujado con requiebros curvos, quizás podría remitirnos a una vid, arbusto trepador extendido por la fachada mediterránea peninsular y especie bien constatada en el mundo ibérico (VV.AA. 2010: 23-26). Las representaciones de vid remiten a ambientes dionisíacos, tal y como

sucede con las cerámicas apulas e italiotas estrechamente conectadas con el mundo de ultratumba (Cabrera 1998; Pérez Ballester 2002) o en las tumbas etruscas tardo-arcaicas y alto-clásicas (Torelli 1983: 10). Dioniso, dios del vino y la vegetación, se entremezcla en Magna Grecia con el orfismo y el pitagorismo protagonizando una religión misteriosa que pone el énfasis en la salvación eterna y en un destino ultraterreno (Cabrera 1998; Eliade 2009: 265-266; Eliade 1978: 187-203; Leglay 1964: 233-238). Así, en muchas representaciones de los vasos apulos, empleados como ofrendas funerarias, la rama de vid envuelve las escenas o trepa formando un emparrado que evoca el jardín del paraíso dionisiaco (Cabrera 1998). El tallo retorcido de esta parra bien podría ser el que se plasma en el *olpe*.

En cerámica ibérica este motivo vegetal representado con intención funeraria se muestra evidente en el *kalythos* de Azuara donde en el friso superior del vaso se muestra una rama de vid con hojas y frutos (VV.AA. 2010: 26-27, fig. 25), acompañando a una escena de vida/muerte del universo animal en la que dos *carnassiers* dan caza a una cierva mientras amamanta a su cría.

LA ESCALERA DE ACCESO

Una vez analizados los motivos más o menos frecuentes en el imaginario ibérico, nos encontramos con dos elementos singulares en cerámica ibérica pintada. Uno de ellos es un motivo, compuesto por dos líneas rectas verticales que se unen perpendicularmente por siete trazos cortos horizontales que nos permiten su correcta identificación con los peldaños de una escalera (fig. 4); ya que es un número de peldaños cargado de significado en el mundo de las religiones (Eliade 1974: 50-52).

En este contexto, la escalera es un elemento para ascender o descender al Más Allá, lo que nos hace entrar de lleno en la problemática de la ubicación del allende. Teniendo en cuenta las fuentes clásicas, en el mundo grecoitalico convivieron durante mucho tiempo una concepción horizontal y otra vertical del Más Allá (Urrea 2005: 49; Hansen 2011: 40-41). Horizontal porque en los textos este lugar se tendía a situar más allá del océano, en el extremo occidente por donde se ocultaba el sol, de forma contraria al oriente relacionado con la aurora y el renacer (*Odisea* X, 508-511); y decimos vertical porque la cultura grecolatina ubicaba también el mundo de los muertos bajo tierra, como sucede en la *Teogonía* de Hesíodo (768-770 y 850-854) o en el libro VI de la *Eneida* de Virgilio, cuando Eneas visita a la Sibila para descender a la morada de Plutón. Igualmente son constantes

las alusiones a este mundo subterráneo del Hades en la *Ilíada* (VII, 330; XXII, 482) y en la *Odisea* (XII, 381-383), donde incluso se pueden conjugar ambos conceptos remitiéndonos a una ubicación subterránea, por debajo de las aguas, más allá del Océano en el extremo Occidente.

Según C. Aranegui (1996), la concepción de la muerte mediante esta idea del viaje al Más Allá vía marítima, se difundiría desde el sur de Italia y el mundo etrusco hasta la península Ibérica, arraigándose en algunas zonas ibéricas como constata la presencia de materiales arqueológicos, cargados de esta simbología y vinculados con ambientes sacros o funerarios. En su estudio relativo a los platos de peces ibéricos y su vinculación simbólica con el Más Allá, mantiene que serían un *exponente de unas creencias verosíblemente difundidas por todo el Mediterráneo ya en el siglo IV a.C. que penetran en la sociedad ibérica con seguridad hacia el final del siglo III* (Aranegui 1996: 412; 2007: 179); y es que muchas son las imágenes que nos remiten a una escatología mediterránea, en la que el tránsito de la muerte se realiza a través del mar (Tortosa 2003: 296).

Por tanto, podemos contextualizar esa travesía marina del alma, asociada a ambientes funerarios tanto en el mundo griego como púnico; cosa nada extraña, puesto que ambas culturas compartieron numerosas creencias relacionadas con el concepto del Más Allá y de su tránsito (Prados 2008: 110), y la influencia de ambas fue notable en los pueblos iberos de la fachada mediterránea peninsular. La constatación de estas influencias nos la transmite Plutarco (*Sert.* VIII-IX) quien nos informa de que a Sertorio le llamó poderosamente la atención que entre los bárbaros de Hispania estuviera extendida la creencia de que en las Islas de los Bienaventurados, a diez mil estadios de Libia, se encontraban los Campos Elíseos donde vivían los Bienaventurados (*Odisea* IV, 563-569). Este dato es interesante puesto que la datación del *olpe* que nos ocupa es cercana a estos momentos y complementaría iconográficamente la narración del pasaje de la creencia ibérica de este destino ultraterreno paradisíaco.

Igualmente el mundo fenicio-púnico cuenta con una concepción horizontal y vertical del allende. Una concepción horizontal donde el curso solar juega un papel primordial. El sol se oculta por el extremo occidente, trayendo consigo la noche, y reaparece por el extremo oriente, aportando consigo la luz del día; con la aurora el alma se desplaza hacia los confines del mar, al ocaso, mientras que con el alba el alma resucita (López Pardo 2006: 207-212). Allí en el Oeste se encuentra por eso la

“puerta del sol” para los fenicios, un sol que por ello se representa con frecuencia alado en la iconografía religiosa fenicio-púnica.

Así, tanto en el mundo grecolatino como en el fenicio-púnico las representaciones de escaleras en ámbitos funerarios no son extrañas. En una pintura parietal de una tumba de Kef el Blida (Túnez) se representa una escena de tránsito funerario (López Pardo 2006: 210, fig. 77). Este viaje al Más Allá se realiza, mediante un viaje marino, puesto que se representa una nave cargada de guerreros comandados por una divinidad que porta un hacha bipenne en su mano. Delante de la embarcación, otro ser antropomorfo que parece volar se ha identificado con una divinidad solar que guiaría a las almas (Prados 2008: 78; López Pardo 2006: 210). Una escala, por la que subirían los difuntos al navío, se apoya en la embarcación a punto de zarpar; del mismo modo que se representa en una tumba de *Paestum* sobre una losa pintada del s. IV a.C. a una difunta que se ayuda de una escala para subir al barco que le trasladará al Más Allá (Bianchi Bandinelli y Giuliano 1973: fig. 274).

Sin embargo, las aguas que ha de surcar el navío en la concepción púnica no se sitúan en la esfera horizontal sino en la vertical, ya que los pueblos semitas ubicaban en la atmósfera terrestre un mar superior, un océano celeste de donde procedían las lluvias (Prados 2008: 78). Por ello en el fresco de Kef el Blida, se ha identificado al personaje de la doble hacha con Baal, que guiaría al barco hacia la inmortalidad a través de este océano (Prados 2008: 78; López Pardo 2006: 210).

La escala para subir al navío y a su vez ascender al cielo, también se simboliza en los monumentos turriformes de base escalonada que facilitan la ascensión del alma al Más Allá. Es decir, estos edificios funerarios desempeñarían una función ideológico-religiosa como elemento vertical que acerca al alma al cielo, a la inmortalidad (Prados 2008: 232). En Fenicia, en época arcaica, los cuerpos se cremaban provocando la elevación vertical de las columnas de humo desde los *ustrina* hacia el cielo. El fuego purificaba y separaba la parte terrenal del alma de la espiritual e inmortal, que era la que ascendía al cielo para lograr la salvación (Prados 2008: 86). Sin embargo, en el mundo cartaginés se generaliza la inhumación desde el s. VI a.C. por lo que es necesario la edificación de un monumento turriforme para favorecer el ascenso al cielo. Esta estructura puede ser física o figurada, como reflejan las pinturas de monumentos turriformes en el interior de hipogeos, representando esta ideología (Prados

2008: 79). Así se explica la abundancia de amuletos con forma de monumentos turriformes en las necrópolis púnicas (Prados 2008: 231), o los grabados y pinturas de la mayoría monumentos funerarios púnicos que muestran, además, una pequeña escalinata (López Pardo 2006: 216). Mediante las representaciones de estos *NEFESH* se favorecía pues la ascensión del alma del difunto, de la tierra al cielo, convirtiéndose en símbolos destinados a la salvación e inmortalidad del alma (Prados 2006: 13-14).

Otro modo de aproximarnos a la ideología de la muerte y del Más Allá del mundo fenicio y púnico, es mediante los textos orientales, ugaríticos y hebreos (Prados 2006: 14-16). A través del libro bíblico del *Génesis* se puede indagar acerca de la dualidad del alma (Prados 2006: 16), pero también sobre la comunicación de la tierra y ese Más Allá celestial. Aquí se narra el episodio del sueño de Jacob: *Y tuvo un sueño; soñó con una escalera apoyada en la tierra, y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella (Génesis 28, 12-13)*. Se establece por tanto mediante esta escalera un *axis mundi* que conecta el Cielo con la Tierra (Eliade 1981: 38-39).

Esta idea de ascensión por parte de unos pocos seres privilegiados mediante una escala que une la Tierra con el Cielo está ampliamente reflejada en numerosos mitos y creencias dentro de las distintas religiones y quedó plasmada en algunos rituales (Eliade 1974: 48-54). Obedece, por tanto, a *un comportamiento arcaico de la psique humana* (Eliade 1974: 53) y no a una creación histórica, perdurando el sentido funerario de la escala hasta nuestros días, y estando representada seguramente con este sentido en el *olpe del umbral del Más Allá*.

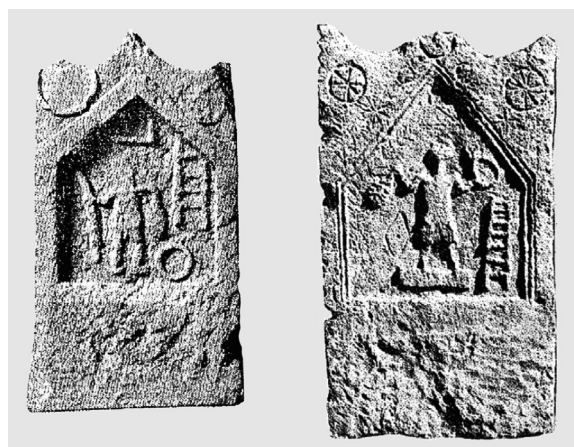


Fig. 19. Estelas de Tiddis y Tigsaw (Leglay 1964: Pl. IX, fig. 6-7).

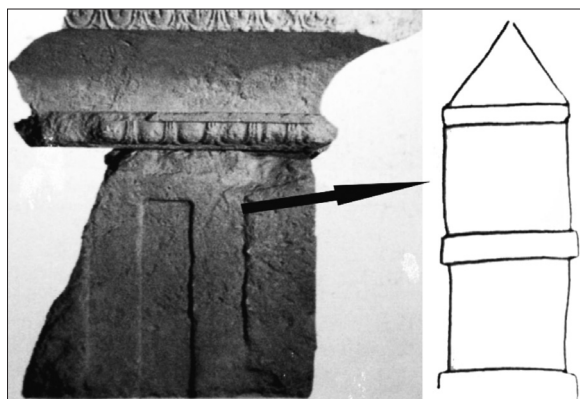


Fig. 20. Vista lateral y detalle del pilar estela de Monforte del Cid (tomado de Prados 2008: figs. 273 y 274).

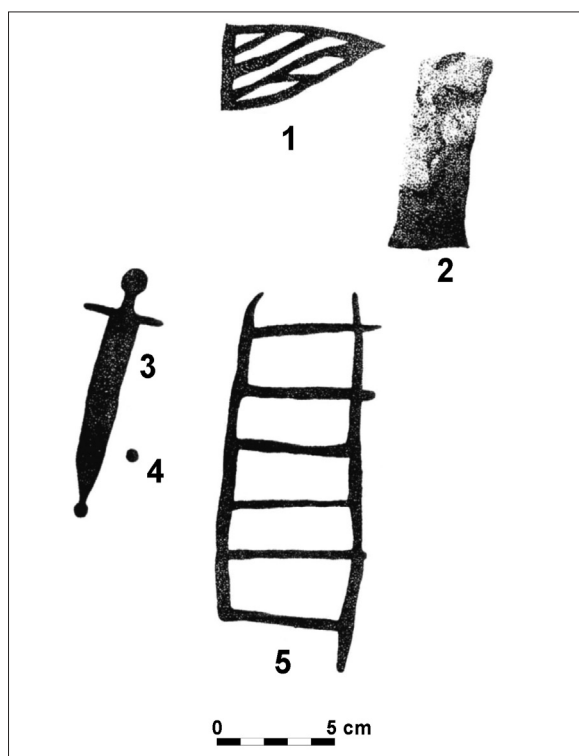


Fig. 21. Pinturas de la cueva de la Font de la Bernarda (Teruel) (Royo 1999: fig. 10).

En cuanto al significado de los siete peldaños, ya en la antigua Babilonia la comunicación con el cielo se pretendía lograr ascendiendo los siete pisos del *zigurat*; y la escalera ceremonial de los misterios de Mithra constaba también de siete peldaños, cada uno hecho de un metal distinto que representaban a los siete cielos (Eliade 1974:

51-52). El número no es casual, sino que la erudición semítica ligó su ritual de ascenso en las jerarquías a siete grados místicos, que se correspondían con las siete esferas planetarias, por las que se suponía que atravesaba el alma en su tránsito al Más Allá adquiriendo al final la total purificación (De Francisco 1989: 22, lám. 1). Esta escala suponía en el ritual mithraico un *axis mundi* que se situaba en el Centro del Universo, hecho indispensable para que pudiera producirse la ruptura de los niveles (Eliade 1974: 52).

Representaciones de escaleras, similares a la que figura en nuestra cerámica, son las que encontramos en las estelas de época romana de tradición púnica del norte de África, acompañándose en las decoraciones de peces, aves y símbolos astrales que con total seguridad, nos remiten a esa ascensión a través del océano celeste, significando la escalera un vehículo de conexión entre los hombres y los dioses (Prados 2008: 183). Así sucede con las estelas de Tiddis y Tigisis donde la divinidad con sus atributos se representa en el espacio superior y, debajo, en el registro del dedicante, se figura al difunto con la escala que le conduciría a la divinidad obteniendo así la salvación (Leglay 1964: 229-230, Pls. IX-X, fig. 6-9) (fig. 19).

Pero no sólo es posible rastrear el tema de la escalera en el mundo oriental y púnico, sino que también lo encontramos en Grecia asociado al culto de Dionisio (Leglay 1964: 233-238). Así debemos destacar el importante papel que desempeñó este dios en Tracia, y en cuyo culto y rituales místicos, la escalera jugaba un papel fundamental. De este modo, también se puede rastrear este símbolo en Magna Grecia, donde los misterios dionisiacos emergieron desde época temprana, y estuvieron estrechamente vinculados al orfismo y al pitagorismo. Este motivo aparece reiteradamente en la mayoría de los discos místicos de Tarento y Brindisi queriendo simbolizar la ascensión estelar de las sectas órfico-pitagóricas del sur de Italia (Leglay 1964: pl. XI, fig. 10; fig. 11; fig. 12).

Analizando el mundo ibérico, resulta complicada la detección de este motivo. En la península estas escalas o monumentos turriformes para ayudar a la ascensión del alma son menos abundantes. Aún así, se destaca el temprano monumento de Pozo Moro (López Pardo 2006: 215, fig. 2), o el monumento turriforme de Parque Infantil de Tráfico de Elche (Prados 2008: 257, fig. 272). Tampoco faltan en la península ejemplos de grabados de estos monumentos en estructuras funerarias. En este caso el grabado lo documentamos, en esta área *punicizante* contestana, sobre una de las molduras laterales del pilar-estela

ibérico de Arenero del Vinalopó de Monforte del Cid (Prados 2008: 254-255, fig. 272; fig. 273; fig. 274) (fig. 20), desempeñando la misma función comentada como vehículo de ascensión del alma.

Más dificultad hemos tenido a la hora de localizar en la iconografía ibérica la figuración de una escalera en un contexto funerario, tal y como se representa en este *olpe*. Sin embargo, este motivo lo encontramos representado en la zona de Teruel, pintado en las paredes de la cueva de Font de la Bernarda en Cretas (Royo 1999: 205-207, fig. 10) (fig. 21). La escalera pintada aparecía junto a un escutiforme, un motivo rectangular y una espada recta de La Tène cuya datación abarca desde finales del s. IV hasta el s. II a.C. (Lorrio y Sánchez de Prado 2010: 311-320). En los alrededores del abrigo se encontraron numerosos poblados y necrópolis del periodo inicial de la cultura ibérica, por lo que se han relacionado estas pinturas con algún tipo de ritual funerario. Esta escalera podría simbolizar aquí, del mismo modo que veíamos en la pintura funeraria de Kef el Blida, la estructura vertical que ayudara al alma a ascender al Más Allá, tal y como apreciábamos en una pintura púnica en la que un personaje ascendía por el fuste de una columna a modo de escalera para alcanzar la inmortalidad (Prados 2008: 234).

Del mismo modo, sin abandonar esta zona del interior peninsular, en el mundo celtibérico existen una serie de placas articuladas de desarrollo vertical procedentes de las necrópolis de Numancia y de Arcóbriga donde también figuran estos motivos escaleriformes (Lorrio y Sánchez de Prado 2010: 400-405, fig. 176; fig. 177) (fig. 22). En ellas el protagonismo de soliformes y motivos astrales, junto con fitomorfos y representaciones de caballos y ciervos, quedan enmarcados por escaleras, interpretadas como elementos ascensionales que comunican el ámbito terrestre con el celeste (*idem*: 407-410).

LA PUERTA DEL MÁS ALLÁ COMO DESTINO FINAL

Finalmente en el *olpe del umbral del Más Allá* encontramos un motivo rectangular que hemos identificado con un portón de doble batiente, en el que se simularía un refuerzo de fajas metálicas en las hojas de la puerta (fig. 4).

Las representaciones de puertas como delimitación y marcación del mundo de los vivos y del mundo de los muertos son frecuentemente representadas en la iconografía funeraria italogriega y también púnica. Es un motivo habitual en el mundo fenicio en los ss. IX-VIII a.C., que pervivirá en época púnica manifestándose constantemente en la arquitectura monumental púnica y nómada,

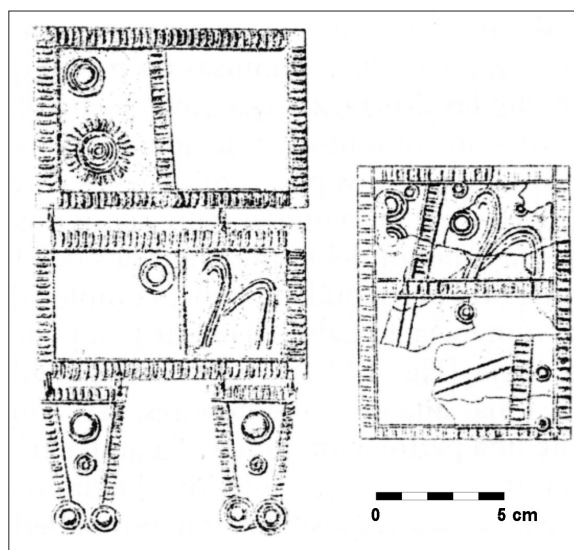


Fig. 22. Placas articuladas de Numancia (tomado de Lorrio y Sánchez de Prado 2010: fig. 177).

como ejemplifican la Tumba de la Cristiana o el Mausoleo Real de Siga (Prados 2008: 222-224, figs. 161 y 236). Parece ser un motivo de raigambre egipcia que ya se empleaba desde el Reino Antiguo y que influyó claramente en monumentos púnicos como el B de Sabratha; representándose no solamente sobre monumentos, sino también en estelas funerarias, como sucede en una estela de Tofet de Salambo (Cartago) (Prados 2008: fig. 240) o en la península Ibérica sobre el pilar-estela de Arenero del Vinalopó (Monforte del Cid, Alicante) (Prados 2008: 252, figs. 265 y 266) (fig. 20).

Sin embargo, son quizás más conocidas las representaciones de puertas en los sarcófagos etruscos y romanos; y, sobre todo, en las pinturas que decoraban las tumbas etruscas interpretadas en los momentos helenísticos como figuración de las puertas del Hades (Blázquez 1977: 159-179; Elvira 1994: 82). A estas puertas se refieren constantemente las fuentes para aludir al descanso eterno (*Ilíada*, III, 646; XXXIII 71-76).

Creemos pues que la intencionalidad de la representación de esta puerta en el *olpe* también alude a motivos escatológicos siendo símbolo de paso entre la vida y la muerte. El pintor ibero al igual que otras culturas mediterráneas pretendería mostrarnos el Más Allá ambientando la escena con las puertas, el Árbol de la Vida y las hojas de hiedra o de vid en una alusión ideal de la muerte. Sin embargo, el sello de la idiosincrasia ibérica permanece y se sigue igualmente resaltando la presencia de la paloma



Fig. 23. Pintura funeraria etrusca (Elvira 1994: lám. II, fig. 5).

en la iconografía. Si en las pinturas etruscas, en las proximidades de las puertas del Hades tienen lugar escenas de despedida, o tratan de plasmar el deseo de reencontrarse con los familiares queridos en la vida ultraterrena (Elvira 1994: 73; 86) (fig. 23), en el *olpe* de Villajoyosa las palomas son las que acompañan al difunto hasta la misma puerta del Hades. Las influencias grecoitalicas de estos momentos del s. II-I a.C. son fuertes, pero la cultura ibérica no pierde su propia entidad.

CONCLUSIONES

El *olpe del umbral del Más Allá* representa el último viaje del ibero en su tránsito a la otra vida, y una de las últimas representaciones del mundo ibérico en las que podemos valorar sus creencias funerarias antes de que se produzca la “romanización ritual y/o tipológica” que definió Ángel Fuentes (1991: 587-606) en su estudio sobre la fase final de las necrópolis ibéricas.

El *olpe* aporta un valioso testimonio visual al debate de la creencia o no del ibero en “el alma” y de su tránsito al Más Allá. Aquí se indican de forma didáctica los pasos que debe seguir el ibero para alcanzar el allende. En las imágenes juega un papel destacado la presencia de las palomas como imagen-símbolo de la Diosa ibérica por excelencia, protegiendo a sus devotos y guiándolos en su tránsito funerario hasta las puertas del Más Allá donde se encuentra su reino. Este destino se encuentra contextualizado por las estrellas que remarcan los atributos astrales de la diosa a la par que contribuyen a orientar al difunto en su viaje. Esta ascensión y ruptura del nivel terrenal con el ultraterreno se simboliza con la figuración de la escalera. Por último, la exuberante vegetación de este espacio paradisiaco ambienta la escena de bienaventuranza en la que el Árbol de la Vida, símbolo de fecundidad,

permite gozar de la beatitud divina y del descanso eterno. El vaso reúne, por tanto, una acumulación de símbolos de carácter funerario, ofreciendo una narración sintética; tal y como ocurre en la estela romana de Sactut (Prados 2006: fig. 6). Aquí en el frontón de la estela aparecen representados un signo esquemático de Tanit, un creciente lunar, un disco solar, y cuatro elementos clásicos relacionados con el traslado del alma al Más Allá y la victoria sobre la muerte: la corona de laurel, un ave con las alas desplegadas, un caduceo y un monumento funerario (Prados 2006: 19).

La iconografía de esta jarrita demuestra la plena asunción de unas creencias mediterráneas difundidas durante el s. IV a.C. que habrían penetrado con fuerza en la sociedad ibérica de esta zona oriental de la península (Aranegui 1996: 412). A la zona contestana, aparte de la temprana helenización que experimenta como consecuencia de la presencia del mundo colonial focense (Almagro-Gorbea 2003: 13), hay que sumarle las importantes influencias recibidas del mundo fenicio-púnico que también se muestran claras y prematuras en esta zona alicantina (Bendala 2005). El avance de la investigación constata, cada vez más, que la influencia fenicio-púnica en el litoral valenciano y en el área alicantina fue muy fuerte (Aranegui 2010; Sala 2010). Así, los nuevos descubrimientos arqueológicos acaecidos en Villajoyosa inciden también en este sentido; como refleja la fase más antigua de Poble Nou (Espinosa *et al.* 2005: 185) o la necrópolis orientalizante de Les Casetes (García Gandía 2009).

La decoración de este *olpe* viene a sumarse al imaginario existente en la cerámica ibérica pintada en su fase final, constatando el eco del prestigioso pasado orientalizante retomado con un lenguaje tardohelenístico en las cerámicas de Azaila y Elche (Olmos 2005: 1071-1074). Así, el taller que generó este estilo pictórico, a pesar de desarrollar su actividad en una fase avanzada del mundo ibérico, refleja una temática mediterránea en la que es apreciable un cierto aire fenicio-púnico. Estas influencias contribuyeron a generar desde el Ibérico Antiguo un proceso de hibridación cultural en este área geográfica (Aranegui y Vives-Ferrándiz 2006: 92 y ss.) que se vislumbra en la iconografía plasmada en este *olpe*, y que nos permite acercarnos al conocimiento de las creencias en el Más Allá de los iberos de esta zona en su período final. Estas imágenes serían demandadas por la población local evocando de una parte su sentimiento de identidad (Aranegui 2010: 701) y reflejando su religiosidad y creencias funerarias. El *olpe* constituye la viva prueba de que el mensaje

mediterráneo es aceptado por el propio código ibérico (Olmos 1998: 133), pudiendo percibir en su iconografía algunos rasgos fruto del legado cultural grecolatino y púnico, pero reflejando, en las formas y en el fondo, la propia idiosincrasia ibérica.

MIGUEL FERNANDO PÉREZ BLASCO
 Departament de Prehistòria, Arqueologia, Història Antiga,
 Filologia Grega i Filologia Latina
 Universitat d'Alacant
 migferpb@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, L. (2003): El tránsito funerario. De las formas y los ritos ibéricos a la consolidación de los modelos romanos, *De Iberia in Hispaniam. La adaptación de las sociedades ibéricas a los modelos romanos* (L. Abad Casal, ed.), Universidad de Alicante, Serie Arqueológica, 75-100.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1977): *El Bronce Final y el Período Orientalizante en Extremadura*, Bibliotheca Praehistorica Hispana XIV, Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1983): Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica, *Madrid Mitteilungen* 24, 177-293.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1996): *Ideología y poder en Tartessos y el Mundo Ibérico*, Real Academia de la Historia, Discurso de ingreso, Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (2003): La romanización del mundo ibérico del Sureste, *Las ciudades y los campos de Alicante en época romana, Canelobre 48*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 11-19.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (2009): La Diosa de Galera, fuente de aceite perfumado, *AEA* 82, 7-30.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (2011): La Diosa de Galera, *La escultura fenicia en Hispania* (M. Almagro-Gorbea, M. Torres eds.), Bibliotheca Archaeologica Hispana 32, Studia Hispano-Phoenicia 6, Real Academia de la Historia, Madrid, 187-232.
- ARANEGUI, C. (1996): Los platos de peces y el Más Allá, *Complutum Extra* 6, 401-414.
- ARANEGUI, C. (2010): Ocupación económica, ritual y estratégica del litoral valenciano, *Los púnicos de Iberia: proyectos, revisiones, síntesis, Mainake* XXXII (2), 689-704.
- ARANEGUI, C.; VIVES-FERRÁNDIZ, J. (2010): Encuentros coloniales, respuestas plurales: los ibéricos antiguos de la fachada mediterránea central, *De les comunitats locals als estats arcaics: la formació de les societats complexes a la costa del Mediterrani occidental*, *ArqueoMediterrània* 9, 89-107.
- BARING, A.; CASHFORD, J. (2005): *El mito de la Diosa: evolución de una imagen*, Ed. Siruela, Madrid.
- BELTRÁN FORTES, J. (1999): *Los sarcófagos romanos de la Bética con decoración de tema pagano*, Universidad de Málaga.
- BELTRÁN LLORIS, M. (1976): *Arqueología e historia de las ciudades antiguas del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)*, Zaragoza.
- BENDALA, M. (2000): *Tartessos, iberos y celtas. Pueblos, culturas y colonizadores de la Hispania antigua*, Madrid.
- BENDALA, M. (2005): La Contestania ibérica y el mundo púnico, *La Contestania Ibérica; treinta años después* (L. Abad, F. Sala, I. Grau, eds.), Actas de las I Jornadas de Arqueología Ibérica de la Universidad de Alicante, Universidad de Alicante, Serie Arqueológica, 37-51.
- BERTRANDY, F. (1993): Les representations du "signe du Tanit" sur les steles votives de Constantine. IIIer-Ier siècles a.C., *Rivista di Studi Fenici* XXI, 3-28.
- BIANCHI BANDINELLI, R.; GIULIANO, A. (1973): *Los etruscos y la Italia anterior a Roma*, Colección: El universo de las formas, Ed. Aguilar.
- BLÁNQUEZ, J.; OLMOS, R. (1993): El poblamiento Ibérico Antiguo en la provincia de Albacete: el timiaterio de La Quejola (San Pedro) y su contexto arqueológico, *Jornadas de Arqueología Albacetense en la U.A.M.* (J. Blánquez, R. Sanz, M.T. Musat, coords.), 85-108.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1977): *Imagen y Mito. Estudio sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Ed. Cristiandad, Madrid.
- BOBILLO LOBATO, A. R. (2008): Animales en el reino de la muerte. Aportaciones al estudio de la religiosidad funeraria fenicio-púnica, *De dioses y bestias. Animales y religión en el Mundo Antiguo* (E. Ferrer Albelda, J. Mazuelos Pérez, J. L. Escacena Carrasco, coords.), SPAL Monografías XI, Universidad de Sevilla, 45-81.
- BONET, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Lliria: la antigua Edeta y su territorio*, Diputación de Valencia.
- BONET, H.; MATA, C. (2002): *El Puntal dels Llops. Un fortín edetano*, Trabajos Varios del S.I.P. 99, Diputación de Valencia.
- BROTÓNS, F. (2007): Las terracotas en forma de cabeza femenina del santuario ibero-romano de La Encarnación (Caravaca de la Cruz, Murcia), *Imagen y culto en la Iberia Prerromana: Los pebeteros en forma de cabeza femenina* (M^a C. Marín Ceballos, F. Horn, coords.), SPAL Monografías IX, Universidad de Sevilla, 313-338.
- CABRÉ, J. (1944): *Corpus Vasorum Hispanorum, Cerámica de Azaila*. Madrid
- CABRERA, P. (1998): Dioniso en un jardín. El espacio de la iniciación en la iconografía de los vasos apulios, *En los límites de Dioniso* (P. Cabrera Bonet, C. Sánchez Fernández, coords.), Actas del Simposio celebrado en el MAN en Junio de 1997, 61-87.
- CABRERA, P. (2005): El dios entre las flores. El mundo vegetal en la iconografía de la Magna Grecia, *Paraíso cerrado, jardín abierto. El reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo* (R. Olmos, P. Cabrera, S. Montero, coords.), Ediciones Polifemo, Madrid, 147-170.

- CASTELO, R. (1995): *Monumentos funerarios del Sureste peninsular: Elementos y técnicas constructivas*. Monografías de Arquitectura ibérica. U. A. Madrid.
- CORZO, J. R. (2007): La coroplastia del santuario de La Algaida (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz), *Imagen y culto en la Iberia Prerromana: Los pebeteros en forma de cabeza femenina* (M.C. Marín Ceballos, F. Horn, coords.), SPAL Monografías IX, Universidad de Sevilla, 195-218.
- CHAPA, T. (2008): Escultura y definición de áreas culturales: el caso de la Bastetania, *I Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Bastetana* (A.M. Adroher Auroux, J. Blánquez, eds.), Serie Varia 9 UAM, 29-50.
- DE FRANCISCO, M.A. (1989): *El culto de Mithra en Hispania*, Universidad de Granada.
- ELIADE, M. (1974): *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid.
- ELIADE, M. (1978): *Historia de las creencias y las ideas religiosas Vol. II: De Gautama Buda al triunfo del Cristianismo*, Ed. Paidós, Barcelona.
- ELIADE, M. (1981): *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Labor, Barcelona.
- ELIADE, M. (2009): *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid.
- ELVIRA, M. A. (1994): Reuniones familiares en el Hades etrusco, *Sexo, muerte y religión en el mundo clásico* (C. Blánquez Pérez, J. Alvar Ezquerro, C.G. Wagner, coords.), (ARYS. Encuentro-coloquio), 71-90.
- ESPINOSA, A.; RUIZ, D.; MARCOS, A. (2005): Nuevas aportaciones al conocimiento de la Vila Joiosa en época ibérica, *La Contestania Ibérica; treinta años después* (L. Abad, F. Sala, I. Grau, eds.), Actas de las I Jornadas de Arqueología Ibérica de la Universidad de Alicante, Universidad de Alicante, Serie Arqueológica, 179-196.
- FUENTES ALBERO, M. M. (2007): *Vasos singulares de La Serreta (Alcoi, Concentaina, Penàguila; Alacant)*, Villena.
- FUENTES, A. (1991): La fase final de las necrópolis ibéricas, *Congreso de Arqueología Ibérica: Las necrópolis* (J. Blánquez Pérez, V. Antona Del Val, coords.), Universidad Autónoma de Madrid, Varia 1, 587-606.
- GARCÍA CANO, J.M.; PAGE, V. (1990): La necrópolis ibérica de Archena. Revisión de los materiales y nuevos hallazgos, *Verdolay* 2, 109-149.
- GARCÍA CANO, J. M. (2007): Los pebeteros en forma de cabeza femenina de la necrópolis de Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia), *Imagen y culto en la Iberia Prerromana: Los pebeteros en forma de cabeza femenina* (M.C. Marín Ceballos, F. Horn, coords.), SPAL Monografías IX, Universidad de Sevilla, 285-312.
- GARCÍA GANDÍA, J.R. (2009): *La necrópolis orientalizante de Les Casetes (La Vila Joiosa, Alicante)*, Serie Arqueológica, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- GONZÁLEZ ALCALDE, J. (1997): Simbología de la diosa Tanit en representaciones cerámicas ibéricas, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló* 18, 329-343.
- GRAU, I. (1996): Estudio de las excavaciones antiguas de 1953 y 1956 en el poblado ibérico de La Serreta, *Recerques del Museu d'Alcoi* 5, 83-119.
- GRAU, I.; OLMOS, R.; PEREA, A. (2008): La habitación sagrada de la ciudad ibérica de La Serreta, *AEA* 81, 5-29.
- GUÉRIN, P. (2003): *El Castellet de Bernabé y el horizonte Ibérico Pleno edetano*, Trabajos Varios del S.I.P 101, Valencia.
- HANSEN, W. (2011): *Los mitos clásicos: una guía del mundo mítico de Grecia y Roma*, Barcelona.
- IZQUIERDO, I. (1998): La imagen femenina del poder. Reflexiones entorno a la feminización del ritual funerario en la cultura ibérica, *Los Iberos príncipes de Occidente* (C. Aranegui, ed.), SAGVNTVM-PLAV Extra-1, 185-193.
- JIMENEZ ÁVILA, J. (2002): *La toréutica orientalizante en la Península Ibérica*, Bibliotheca Archaeologica Hispana 16, Studia Hispano-Phoenicia 2, Real Academia de la Historia, Madrid.
- KUKAHN, E. (1962): Los símbolos de la Gran Diosa en la pintura de los vasos ibéricos levantinos, *Caesaraugusta* 20, 79-85.
- LEGLAY, M. (1964): Le symbolisme de l'échelle sur les stèles africaines dédiées à Saturne, *Latomus* XXIII, 213-246.
- LÓPEZ PARDO, F. (2006): *La torre de las almas. Un recorrido por los mitos y creencias del mundo fenicio y orientalizante a través del monumento de Pozo Moro*, Gerión-Anejos. Serie de monografías, Anejo X, Universidad Complutense de Madrid.
- LORRIO, A.; SÁNCHEZ DE PRADO, M.D. (2010): *La necrópolis celtibérica de Arcóbriga, Monreal de Ariza, Zaragoza*, Caesaraugusta 80, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza.
- LUZÓN NOGUÉ, J. M.; COHÍN CUENCA, L. M. (1986): La navegación pre-astronómica en la antigüedad: utilización de pájaros en la orientación náutica, *Lucentum* V, 65-86.
- MAESTRO, E. (1989): *Cerámica ibérica decorada con figura humana*, Monografías Arqueológicas, 31, Zaragoza.
- MARCH, J. (2008): *Diccionario de mitología clásica*, Barcelona.
- MARÍN CEBALLOS, M.C. (1987): ¿Tanit en España?, *Lucentum* VI, 43-80.
- MARÍN CEBALLOS, M.C. (2000-2001): La representación de los dioses en el mundo ibérico, *Lucentum* XIX-XX, 183-198.
- MARÍN JORDÁ, C.; RIBERA I LACOMBA, A.; 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 Cisneros, *La Vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de Era)* (R. Olmos, P. Rouillard, eds.), Collection de la Casa de Velázquez 89, 113-134.
- MARLASCA, R. (2004): Tanit en las estrellas, *El mundo púnico: religión, antropología y cultura material* (G. Matilla Sériquer, A. Egea Vivancos, A. González Blanco, coords.), Actas del II Congreso Internacional del Mundo Púnico, Cartagena, 2000, 119-136.
- MATA, C.; BONET, H. (1992): La cerámica ibérica: ensayo de tipología, *Homenaje a E. Pla Ballester*, Trabajos Varios del S.I.P. 89, 117-174.

- MONEO, T. (2003): *Religio Iberica: santuarios, ritos y divinidades (siglos VII-I a.C.)*, Bibliotheca Archaeologica Hispana 20, Real Academia de la Historia, Madrid.
- MORATALLA, J.; VERDÚ, E. (2007): Pebeteros con forma de cabeza femenina de la Contestania ibérica, *Imagen y culto en la Iberia Prerromana: Los pebeteros en forma de cabeza femenina* (M.C. Marín Ceballos, F. Horn, coords.), SPAL Monografías IX, Universidad de Sevilla, 339-366.
- NORDSTRÖM, S. (1969-1973): *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante, I y II*. Acta Universitatis Stockolmiensis, VI y VIII, Stockolm.
- OLMOS, R. (1987): Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste, *AEA* 60, 21-42.
- OLMOS, R. (1988-1989): Originalidad y estímulos mediterráneos en la cerámica ibérica: el ejemplo de Elche, *Lucentum* VII-VIII, 79-102.
- OLMOS, R. (1996a): Las incertidumbres de los lenguajes iconográficos: las páteras de plata ibéricas, *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura* (R. Olmos Romera, J.A. Santos Velasco, coords.), Coloquio Internacional (Roma, Noviembre 1993), 91-102.
- OLMOS, R. (1996b): Pozo Moro: ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo ibérico, *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica* (F. Martínez Quirce coord.), Madrid, 99-114.
- OLMOS, R. (1998): Beatitud dionisiaca y transformación vegetal en el mundo ibérico, *En los límites de Dioniso* (P. Cabrera Bonet, C. Sánchez Fernández, coords.), Actas del Simposio celebrado en el MAN en Junio de 1997, 119-137.
- OLMOS, R. (2000-2001): Diosas y animales que amamantan: la transmisión de la vida en la iconografía ibérica, *Zephyrus* 53-54, 353-378.
- OLMOS, R. (2005): Memoria histórica y tradición orientalizante en la iconografía ibérica, *El periodo orientalizante, Vol. II, Anejos de AEA XXXV* (S. Celestino Pérez, J. Jiménez Ávila, eds.), Mérida, 1063-1075.
- OLMOS, R.; SERRANO, M^a L. (2000): El vaso del "Ciclo de la Vida" de Valencia: una reflexión sobre la imagen metamórfica en época iberohelenística, *AEA* 73, 59-85.
- OLMOS, R.; TORTOSA, T. (2010): Aves, diosas y mujeres, *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá* (T. Chapa, I. Izquierdo, coords.), Actas del Encuentro Internacional del M.A.N. (2007), 243-257.
- OLMOS, R.; TORTOSA, T.; IGUÁCEL, P. (1992): Catálogo. Aproximaciones a unas imágenes desconocidas, *La sociedad ibérica a través de la imagen* (R. Olmos, ed.), Ministerio de Cultura, Barcelona-Madrid, 33-182.
- PENA, M.J. (2007): Reflexiones sobre los pebeteros en forma de cabeza femenina, *Imagen y culto en la Iberia Prerromana: Los pebeteros en forma de cabeza femenina* (M.C. Marín Ceballos, F. Horn, coords.), SPAL Monografías IX, Universidad de Sevilla, 17-39.
- PEREIRA SIESO, J. (1999): Recipientes de culto de la necrópolis de Toya (Peal de Becerro, Jaén), *AEA* 72, 15-30.
- PÉREZ BALLESTER, J. (2002): *Vasos sobrepintados italiotas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid*, Fundación Cajamurcia y Asociación Cultural de Protectores y Amigos del Museo Arqueológico Nacional, Murcia.
- PÉREZ BALLESTER, J.; GÓMEZ BELLARD, C. (2004): Imitaciones de vasos plásticos en el mundo ibérico, *La Vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de Era)* (R. Olmos, P. Rouillard, eds.), Collection de la Casa de Velázquez 89, 31-47.
- PÉREZ BLASCO, M.F. (2010): *Un nuevo estilo pictórico de la cerámica ibérica: estudio de materiales de la necrópolis de Poble Nou (ss. II-I a.C.)*, Memoria de Licenciatura defendida en la Universidad de Alicante, inédita.
- PÉREZ BLASCO, M.F. (2011a): *Olpe ibérico*, En *La Vila Joiosa. Arqueologia i museu, Museus Municipals en el MARQ. Catálogo de la exposición*, Diputación de Alicante, 317.
- PÉREZ BLASCO, M.F. (2011b): Un nuevo estilo pictórico en cerámica ibérica: la necrópolis de Poble Nou (Villajoyosa, Alicante), *Lucentum* XXX, 87-114.
- PERICOT, L. (1979): *Cerámica ibérica*, Barcelona.
- PRADOS, F. (2006): La iconografía del NEFESH en la plástica púnica: A propósito de las representaciones del monumento funerario y su significado, *AEA* 79, 13-28.
- PRADOS, F. (2008): *Arquitectura púnica. Los monumentos funerarios*, Anejos de AEA XLIV, Madrid.
- PRADOS TORREIRA, L. (2004): Un viaje seguro. Las representaciones de pies y aves en la iconografía de época ibérica, *CPAM* 30, 91-104.
- PRESEDO, F.J. (1997): La Dama de Baza reconsiderada, *La Dama de Elche, más allá del enigma*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 119-135.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1975): *La ciudad romana de Ilici*, Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos, serie II, nº 7, Alicante.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1995): La expresión iconográfica en la cerámica ibérica de Elche, *Congreso Nacional de Arqueología XXIII*, vol. I (Elche, 1995), 283-298.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1990): *La cerámica ibérica de La Alcudia*, Instituto Juan Gil-Albert, Alicante.
- RASTRELLI, A. (2007): Ficha de catálogo 301. Exvoto con pareja de divinidades, *Los etruscos* (E. Cortés, D. Virtuoso, coords.), Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura, 209.
- ROYO, J. I. (1999): Las manifestaciones ibéricas del arte rupestre en Aragón y su contexto arqueológico, *Bolskan* 16, 193-230.
- RUEDA GALÁN, C. (2007): Los exvotos de bronce como expresión de la religiosidad ibérica del Alto Guadalquivir: la colección Gómez-Moreno, *Actas del Congreso de Arte Ibérico en la España Mediterránea* (L. Abad Casal, J.A. Soler Díaz, eds.), Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 39-50.

- SALA, F. (2010): Nuevas perspectivas sobre las relaciones púnicas con la costa ibérica del sureste peninsular, *Los púnicos de Iberia: proyectos, revisiones, síntesis*, *Mainake* XXXII (2), 933-950.
- SANTOS VELASCO, J.A. (2004): *Iconografía y cambio social: la imagen ibérica en Elche y su entorno*, *El yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico*, Anejos de AEA XXX, 223-244.
- THIMME, J. (1969): Rosette, Myrte, Spiralen und Fisch als Seligkeitszeichen in etruskischen ununterilainen Gräbern, *Opus Nobile. Festschrift Ulf Jantzen* (P. Zazoff, dir.), 156-163.
- TORELLI, M. (1983): Ideologia e rappresentazione nelle tombe tarquiniesi dell'Orco I e II, *Dialoghi di Archeologia* 2, 7-17.
- TORTOSA, T. (1996): Los signos vegetales en la cerámica ibérica de la zona alicantina, *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura* (R. Olmos Romero, J.A. Santos Velasco, coords.), Coloquio Internacional (Roma, Noviembre 1993), 177-191.
- TORTOSA, T. (1998): Los grupos pictóricos en la cerámica del Sureste y su vinculación al denominado estilo Elche-Archena, *Los iberos: Príncipes de Occidente* (C. Aranegui, ed.), SAGVNTVM-PLAV Extra 1, 207-216.
- TORTOSA, T. (2004): Tipología e iconografía de la cerámica figurada en el enclave de La Alcudia (Elche, Alicante), *El yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico*, Anejos de AEA XXX, 71-222.
- TORTOSA, T. (2006): *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada en la Contestania*, Anejos de AEA XXXVIII, Mérida.
- URREA, J. (2005): Presencia de los mitos clásicos en el Museo Arqueológico Municipal de Lorca, *Alberca* 3, 45-66.
- VV.AA. (2000): *Catálogo: Museu Arqueològic Municipal Camil Visiedo Moltó, Alcoi*, Ajuntament d'Alcoi y Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- VV.AA. (2010): *Flora Ibérica. De lo real a lo imaginario* (C. Mata Parreño, E. Badal García, E. Collado Mataix, P.P. Ripollés Alegre, eds.), Trabajos Varios del S.I.P. 111, Diputación de Valencia.