

Héroes, guerreros, caballeros, oligarcas: tres nuevos vasos *singulares* ibéricos procedentes de *Libisosa*

Heroes, warriors, knights, oligarchs: three new iberian *singular* vases from *Libisosa*

Héctor Uroz Rodríguez
Universidad de Murcia

RESUMEN

El presente artículo se centra en la lectura iconográfica de un conjunto de vasos con decoración pintada figurada procedentes todos ellos de contextos cerrados del *oppidum* oretano de *Libisosa*, destruidos en el primer tercio del siglo I a.C. Con estas cerámicas, una aristocracia ibérica en avanzado estado de romanización pretende evocar un pasado remoto y heroico, basado en un ideal guerrero, como fundamento del nuevo linaje y como mecanismo de autoafirmación ante el nuevo orden romano.

SUMMARY

This article aims to highlight the iconographic analysis of a collection of vases decorated with figurative paintings, all of them coming from closed finds located in the *Libisosa's oppidum* in Iberian Oretania, which were destroyed during the first third of the 1st century B.C. Through this pottery, the Iberian aristocracy, in a very romanised phase, tries to evoke a faraway and heroic past, based on the warrior ideal as the basis of the new lineage, as well as a mechanism for the self-affirmation in the face of the new Roman order.

PALABRAS CLAVES: Pintura vascular, iconografía, época iberorromana, mitos, autoafirmación.

KEY WORDS: Painted pottery, iconography, Ibero-Roman period, myths, self-affirmation.

I. PLANTEAMIENTO Y CONTEXTUALIZACIÓN

Hacemos uso del término de “vasos singulares” para referirnos a las cerámicas con decoración figurada halladas en el *oppidum* de *Libisosa* (Lezuza, Albacete)¹,

¹ El Proyecto *Libisosa*, dirigido por José Uroz Sáez, Antonio M. Poveda y quien esto escribe, se ha desarrollado, fundamentalmente, en el marco del programa de excavaciones arqueológicas sistemáticas de la Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha, gestionado por su Dirección General de

que hasta la campaña de 2010 constituían un número mínimo de doce piezas, todas ellas incluidas en una monografía de reciente publicación (Uroz Rodríguez 2012), y en las que comparece la técnica del perfilado así como el silueteado o tinta plana, combinándose ambas en no pocos casos. Para esta ocasión nos centraremos en tres de ellos, que son los que cuentan con un protagonismo antropomorfo cimentado sobre el ideal guerrero y heroico.

De forma general, por vasos singulares entendemos una categoría de piezas que se separan de las series de producción ordinarias (Aranegui 2000; Bonet e Izquierdo 2001: 274), y en las que se plasma un código iconográfico político-religioso en absoluto espontáneo, puesto que es comúnmente aceptado que se trata de vasos de encargo por parte de la élite del lugar como distintivos de rango (Olmos 1987). No obstante, no creemos que haya que establecer necesariamente una relación, que afecte a la interpretación iconográfica, entre el vaso encargado y el lugar en el que fue amortizado de forma definitiva. Nos referimos, claro está, a la lectura funeraria o de ultratumba que se suele hacer de muchas de estas decoraciones al haberse recuperado en necrópolis, confiriéndoles la misma consideración que, por ejemplo, a las cistas de piedra del área andaluza o a las pinturas parietales funerarias de la Italia meridional. El encargo originario pudo estar destinado a su ostentación en un contexto

Patrimonio, pero también ha encontrado eco y ayuda en la Diputación Provincial de Albacete, el Ayuntamiento de Lezuza, el INEM-SEPECAM, y el Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación y la Fundación General de la Universidad de Alicante. Asimismo, *Libisosa* ha contado con el respaldo de la entidad Cajasol (posteriormente integrada en “la Caixa”), que a través de su Obra Social ha dado un gran impulso a la puesta en valor del yacimiento y, sobre todo, a la investigación científica.

privado o clientelar (siempre oligárquico o de cierta prestancia, visible en el registro material asociado) del que proceden no pocos vasos singulares (entre ellos los nuestros), y más tarde decidir (el propietario antes de morir o la familia o clientela una vez fallecido) enterrarse con/en él.

Lo cierto es que la iconografía nos ofrece una información de la Protohistoria y Antigüedad sesgada de por sí, puesto que el uso de la imagen se limita al poderoso, es su *instrumento*, mediante el que se diferencia del resto, se identifica como tal y legitima su poder (Coarelli 1970-71; Zanker 1992; Santos Velasco 2003), y que puede servir como exponente de cambios en su aparato ideológico. Y es que la imagen ibérica, volcada en origen preferentemente en la escultura, surge de la mano del desarrollo de una realidad socio-política nueva de rango aristocrático, ligada a una necesidad de justificación de su legitimidad y de su consolidación como nueva clase dirigente (Ruiz y Molinos 1993: 261), sustentada en principio en la memoria de los antepasados y sus mitos y hazañas (Santos Velasco 1996: 127). Con la irrupción de la cerámica figurada a finales del siglo III a.C., y su desarrollo en los siglos II y primera mitad del I a.C., las élites ibéricas, en su afán por proyectar sus valores en su territorio (Aranegui 1997: 51), elaboraron un complejo sistema de alusiones, dirigido a transmitir ideas a través de sugerencias indirectas, dominadas por el simbolismo y el lenguaje abstracto, creando un modelo visual diferente del que les había legado el mundo clásico, aun sin renunciar, en algunos de sus temas y fundamentos, al ideal italo-helenístico, y que debieron jugar un importante rol en la búsqueda de la afirmación y cohesión de las nuevas realidades políticas y los nuevos grupos sociales dominantes (Santos Velasco 2010: 166-167).

El total de los *vasos singulares* libisanos se ha recuperado en el barrio iberorromano, en su mayoría en el Sector 3, pero también en el Sector 18, ambos destruidos de forma repentina, provocando el derrumbe parcial de las paredes de sus edificios, y el consiguiente y potente estrato de destrucción, un “efecto sepultura” sobre todos sus enseres, lo que unido a las condiciones favorables del terreno del “Cerro del Castillo” en el que se encuentra el yacimiento, los ha conservado en su mayor parte *in situ* y completos, ofreciéndonos así una suerte de fotografía inalterada del estado previo a su devastación. Existen dos cuestiones que indudablemente resultan claves a la hora de contextualizar estas cerámicas, que es de lo que ahora se trata: la datación de, al menos, su amortización, y la funcionalidad del espacio donde aparecieron. Sobre el primer punto creemos que existen pruebas definitivas

para ubicarla en el primer tercio del siglo I a.C.; el segundo, en cambio, es más difícil de precisar, sobre todo en el caso del Sector 3.

La barriada del Sector 3 se localiza en la ladera norte del *oppidum* (Uroz Sáez *et alii* 2003; 2007; Hernández Canchado 2008; Uroz Rodríguez 2012: 237-248) (Fig. 1), y de ella se han exhumado hasta la fecha una veintena de departamentos, cuya isonomía constituye una dificultad para su caracterización, por el tipo de estructuras y su organización interna y externa, pero que de todos modos participa de un mal común en el estudio del hábitat ibérico, y a lo que se suma el hecho de que dicha isonomía se manifiesta en el registro material, lo que tampoco ayuda a calibrar el destino de sus espacios, si bien existen algunos elementos diferenciadores. A estos departamentos, publicados solo parcialmente, se les ha supuesto una funcionalidad doméstica y artesanal, y entre ellos, es el Departamento 79 el que mayor acumulación de vasos singulares aporta (5), todos ellos de protagonismo zoomorfo (Uroz Rodríguez 2012: 303-312). A su vez, se trata del espacio con mayor concentración, en número y variedad, de vajilla de importación (Hernández Canchado 2008). En este sentido, la ecuación mayor cantidad de importaciones = mayor cantidad de vasos figurados, nos parece de lo más relevante. El Departamento 15, por su parte, en el que se halló la fragmentada tinaja incluida en este artículo (apartado II.1), parece más orientado a la actividad artesanal (que no descartamos pudiese compartir con la doméstica), en virtud de la identificación de los restos de un pequeño conjunto destinado a trabajos metalúrgicos. Se trata de un horno abierto construido con adobes del tipo cuello de botella, de reducción directa y sección cilíndrica, junto al que aparecieron un crisol pétreo y un soporte plano de piedra, destinado presuntamente al retoque de las piezas (Uroz Sáez *et alii* 2003).

Estamos, en todo caso, ante un sector social enriquecido posiblemente con el comercio, en contacto directo con los agentes itálicos, aunque en ningún modo llegando al nivel de lo documentado en el Sector 18, ubicado a una cota más baja del cerro. De esta zona, concretamente de los Departamentos 127 y 174 (Fig. 1), proceden los otros dos vasos singulares abordados en el siguiente apartado, y que son, a su vez, los que se encuentran en un estado más completo. El Departamento 127, que albergó el primer vaso (apartado II.2), parece ser la construcción que domina todo su entorno, y no encuentra parangón en nada de lo exhumado hasta la fecha en el *oppidum* oretano. Se trata de un edificio de tendencia trapezoidal, de 14'5 x 16 m en sus lados más largos, que contó con una planta superior al menos en parte de su superficie, y

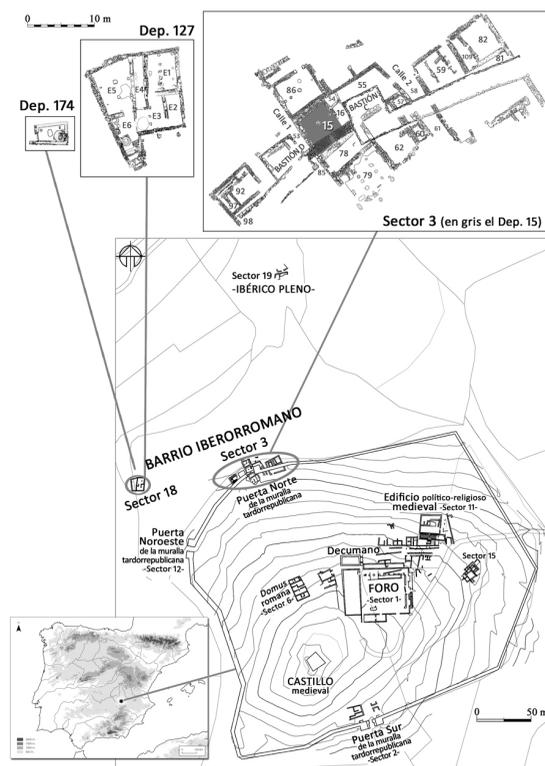


Figura 1. *Libisosa*: localización geográfica y sectores excavados hasta 2009 (topografía y curvas de nivel de F. J. Muñoz, V. Ruiz Turégano y J. A. Tolosa), con ampliación de los contextos de aparición de los vasos singulares.

cuyo plano inferior se encuentra dividido en 6 estancias o habitaciones, presentando un excelente estado de conservación (incluyendo tabiques con alzados de adobe y tapial que alcanzan casi los 2 m de altura). Un primer estudio del mismo y su contenido (cerca de 500 objetos completos o en elevado porcentaje) aparece igualmente en la monografía citada con anterioridad (Uroz Rodríguez 2012: 248-298). Preferimos evitar términos como el de “edificio singular”, por sus marcadas connotaciones religiosas, para etiquetar esta construcción, aunque queremos hacer hincapié, eso sí, en su carácter oligárquico, y que la distinguen, por diversos motivos, del resto de ambientes excavados hasta la fecha en el barrio iberorromano. El edificio, ante todo, pone de manifiesto, por parte de su propietario, un ejercicio de los diversos procesos de producción en su sentido más amplio, que atañe principalmente a las actividades textiles y de tratamiento de la lana, así como al almacenamiento de alimentos y su comercio, especialmente el vino, y al procesamiento de cereales. A todo ello se suma la presencia de un importante (más por calidad que por cantidad) conjunto de materiales de importación

(destacando la vajilla de bronce tardorrepublicana y la cerámica helenística de engobe blanco), entendidos como bienes de prestigio, algunos de ellos con una función ritual. Todavía no estamos en grado de precisar el dominio real que debió ejercer este edificio sobre el resto de la explanada, aún en incipiente proceso de excavación, aunque porcentualmente debió ser el más grande. Este aparece flanqueado a norte y sur por sendas calles, y al Este se ha hallado adosado otro departamento (Dep. 172), aún en proceso de estudio, y que por la identificación en su interior de más de 80 ánforas ibéricas debió de contar con un carácter de almacén de excedentes quizá destinados al comercio (Pérez Jordà 2000: 53), y posiblemente vinculado al propietario del Dep. 127.

El último vaso, analizado en el apartado II.3, se recuperó en el Departamento 174, un pequeño ambiente de 4 x 3 m de planta rectangular irregular, situado al norte del anterior edificio –y separado de aquel por una calle-, y que sufrió las mismas vicisitudes de destrucción que el resto del Sector 18 y que el Sector 3, contando con algunos objetos excepcionales junto a otros más comunes, más allá del vaso singular (Uroz Rodríguez 2012: 298-302). De este habitáculo debemos destacar la presencia de un espacio acotado en el que presumiblemente se practicó fuego y tuvo lugar algún tipo de ritual. Sus reducidas dimensiones hacen pensar en un carácter subsidiario, aunque alejado del concepto “doméstico” de “almacén”. De cualquier modo, tenemos la certeza de que para encuadrar definitivamente este espacio excavado entre 2009 y 2010 resulta imprescindible continuar con la intervención en la zona contigua septentrional. Así todo, no podemos dejar de mencionar la lectura que se ha hecho del Dep. F-1 de La Serreta (Grau *et alii* 2008: 27-28), de similares dimensiones, y que habría constituido una suerte de tesaurización, combinando cerámicas más comunes con piezas extraordinarias, con la intención de ostentar y conservar, de agrupar las bases materiales de la pervivencia del grupo aristocrático.

Por último, para el establecimiento de la cronología debemos volver a incidir en que estamos ante contextos cerrados, que se encuentran además ilustrados (tal y como se refleja en las publicaciones sobre el yacimiento antes citadas) con una considerable cantidad y variedad de material datante, compuesto principalmente por un importante lote de vajilla de bronce tardorrepublicana (*simpula*, coladores, jarras Piatra Neamt y Ornavasso, tazas tipo Idria...), cerámica de barniz negro –con predominio de las producciones calenas- e imitaciones, ánforas Dr. 1, Lamb. 2 y Tripolitana Antigua, paredes finas Mayet I y II, e incluso cerámica helenística de relieves y de engobe blanco,

y que permiten ubicar el momento de su destrucción entre el 100 y el 75/70 a.C., en el contexto, pues, de las Guerras Sertorianas, menos de un siglo antes de que se fundase la colonia romana².

II. LOS VASOS Y SU LECTURA EN EL UNIVERSO ICONOGRÁFICO IBÉRICO

II.1. N° inv.: LB 17900, 18085; medidas: Ø bo: 28 cm, Ø fo: no lo conserva, H: indeterminable; procedencia: Sector 3. Dep. 15. Campaña 1998 (Fig. 2).

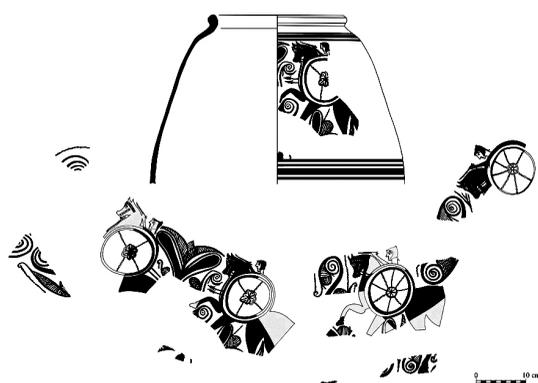


Figura 2. "Tinaja de los caballeros" de *Libisosa*. Forma y desarrollo de la decoración (dibujo de Nora Hernández Canchado –Proyecto *Libisosa*-).

Se trata de una tinaja muy fragmentada, que presenta hombro indicado y borde engrosado al exterior. No conserva las asas, y tan solo la mitad superior del cuerpo, pero se puede intuir que debió pertenecer a la variante bitroncocónica de Mata y Bonet (1992: A.I.2.1.1), del grupo también denominado de los *pithoi*. De entre todos los vasos singulares ibéricos adscritos a esta forma, destaca, sin duda, el "Vaso de los Guerreros" de La Serreta (Grau 1996: 93, fig. 6.4), de finales del siglo III-principios del II a.C., o por similitudes compositivas, el fragmentado "pithos de los jinetes" (Fuentes Albero 2006 y 2007, n° 673).

La escena plasmada en la cara A de nuestra tinaja (desarrollo izq.) se encuentra protagonizada por una pareja de jinetes que cabalgan hacia la izquierda. Los personajes se encuentran tocados por un casco en el que destacan las carrilleras y se esboza el guardanuca, mientras que el botón terminal solo se conserva en el que está más adelantado. Ambos levantan con

su brazo derecho lo que parece ser una espada recta (aunque también podría tratarse de una fusta), mientras que el izquierdo, a la vez que las riendas, sostiene (¿embraza?) un escudo circular de enorme tamaño, y cuyo umbo se encuentra decorado con una roseta o flor en vista cenital de la que nacen cuatro nervios en disposición radial. Al mismo tiempo, de detrás del escudo, al menos en el personaje de la derecha que ha conservado ese sector de la representación, surgen dos jabalinas. De los caballos destaca su acusada desproporción en lo que refiere sobre todo a sus cuartos traseros. Por lo que respecta a los elementos fitomorfos, se ha querido remarcar, separando los dos jinetes, una gran hoja cordiforme entre la que surge una flor de tres pétalos, rellenándose el resto del espacio, por lo que se advierte (ya que la conservación es muy escasa), con brotes o capullos reticulados que nacen de tallos rematados en espirales o volutas. La escena se repite a grandes rasgos en la cara B (desarrollo dcha.), con las siguientes diferencias: la decoración del umbo del escudo, en la que se sustituye la roseta por una circunferencia radiada; el casco, en el que se aprecia mejor el botón terminal; y la decoración vegetal que separa a los jinetes, que aunque no se conserva en su totalidad, parece corresponder a la composición de tallo + capullos + volutas.

La óptica bajo la que analizar la pieza debe partir ante todo de la consideración del caballo como vehículo de distinción, como elemento de prestigio de la aristocracia ibérica. Ello se debe, como es sabido, a su costo suntuario y su carácter prescindible para la economía diaria, así como al aura de superioridad que otorgaba al caballero, erigido en un nivel superior respecto al peón, y a otras cuestiones religiosas, como su consideración psicopompa (Quesada y Gabaldón 2008). Así pues, en el terreno iconográfico, más aún en el caso concreto de esta pieza, debe predominar la vertiente socio-ideológica y política del animal (Almagro Gorbea 1996: 116), más que su uso militar documentado en la Península (Quesada 1997b; *id.* 1998).

Nos encontramos, sin duda, en el terreno de lo mítico, pero fuera de la esfera divina del "domador de caballos". La decoración de la tinaja de Lezuza adolece de un estado bastante fragmentario, pero suficiente como para afirmar que se desmarca de los enfrentamientos heroicos y ambientes cinagéticos rituales, mucho más comunes en la pintura vascular ibérica. Desfiles o procesiones de jinetes se documentan, sin embargo, y aunque de manera minoritaria, en la cerámica de Edeta del Estilo II (ca. primer cuarto siglo II a.C.): una pareja de jinetes protagonizan un *kalathos* del Departamento 11 (Bonet 1995: 85, fig. 24; Pérez Ballester y Mata 1998: 239, fig. 6, n° 121), aunque

² Sobre la fase romana del yacimiento, en sus diferentes etapas (muralla, *forum* y colonia) *vid.*: Poveda 2002; Uroz Sáez *et alii* 2002; 2004; 2006; Poveda *et alii* 2008; Uroz Sáez 2012.

el caso más próximo al ejemplar oretano, por el paisaje fitomorfo que envuelve la escena, es el de una tinaja procedente del fecundo Departamento 41³, con representación de tres jinetes lanceros que cabalgan hacia la derecha (Bonet 1995: 172, fig. 81; Aranegui 1997: 63-64, fig. II.15; Pérez Ballester y Mata 1998: 241, fig. 6, n° 151) (Fig. 3a). Creemos, al igual que Pérez Ballester y Mata (1998: 241), que los caballeros marchan uno tras otro, y que la separación existente entre ellos por los motivos vegetales (como en el caso de Lezuza) no puede interpretarse como indicador de secuencias sucesivas en el tiempo. En cambio, las diferencias que presentan en el tocado y la vestimenta los personajes masculinos estarían señalando, como ha estudiado de forma genérica Aranegui (1996: 100), tres rangos distintos, ya fuesen sociales o de edad. En este sentido se ha interpretado también otro de los escasos ejemplos de desfile de caballeros en la cerámica ibérica, esta vez plasmado en un fragmentado *oinochoe* procedente del Dep. F-9 de La Serreta de Alcoy (finales del siglo III-principios del II a.C.) (Fig. 3b). En este caso, se trata, de nuevo⁴, de tres jinetes

lanceros, que además portan escudo oblongo, en procesión hacia la derecha entre un paisaje de elementos florales y hojas cordiformes. La ausencia y presencia de barba en los dos personajes conservados se ha leído en la línea de una ordenación jerárquica por edades (Fuentes Albero 2007: 122; Grau *et alii* 2008: 11-12).

Así pues, estamos en Edeta y La Serreta ante manifestaciones en las que se ha evidenciado una diferenciación (edad o/y status) entre los personajes; diferenciación que no podemos apreciar en la tinaja de *Libisosa*, en parte debido a su porcentaje de conservación. Existen, no obstante, dos aspectos que sí se puede observar cómo destacan en la pieza de Lezuza. El primero lo representa el paisaje fitomorfo, de proporciones gigantescas, sobre todo por lo que respecta al sector mejor conservado, el que separa a los jinetes de la cara A, una gran hoja cordiforme entre la que surge una flor de tres pétalos, rellenándose el resto del espacio, por lo que se advierte, con brotes o capullos reticulados que nacen de tallos rematados en espirales o volutas. Nuestra gran hoja cordiforme cuenta con zarcillos/inflorescencias⁵, combinación que se registra en un período más antiguo (finales del siglo III-principios del II a.C.) en territorio edetano y La Serreta (Mata *et alii* 2010: 97-98), localizándose en La Alcudia de Elche una centuria más tarde, generalmente sin zarcillos, bajo la consideración de hojas de zarzaparrilla (Tortosa 2004, 2006). Por lo que refiere a la flor que nace de la axila, se debe traer a colación una tinaja del Tossal de la Cala (Tarradell 1985: fig. 5; Tortosa 2006: n° 189, lám. 49 –Grupo SE II–), de datación contemporánea a nuestra pieza, así como lo pintado en un fragmento de galbo de la villa de la calle Rómulo en La Albufereta de Alicante (Pérez Burgos 1994: 63, fig 20; Tortosa 2006: n° 222 –Estilo Edetano–), en un contexto con datación tardía del siglo I d.C. Además, el elemento, creemos que floral, que se suspende frente al caballero trasero de la cara B, recuerda al que remata la axila de la hoja cordiforme de una tinajilla de *Valentia*, del primer cuarto del siglo I a.C. (García-Prósper *et alii* 2002-2003: figs. 10-11).

Si existe un ejemplar cerámico protagonizado por caballeros en el que las dimensiones del elemento vegetal resultan exageradamente desproporcionadas, y a su vez ostentan buena parte del protagonismo en la composición, ese es el lebes conservado en el Museo Arqueológico de Linares (Gabaldón y Quesada 1998). Fruto de una donación personal, no cuenta



Figura 3. Desfiles de caballeros en la pintura vascular ibérica: a. Edeta (Bonet 1995: detalle de fig. 81); b. La Serreta (Grau *et alii* 2008: fig. 4).

⁵ La terminología que usamos para referirnos a los motivos fitomorfos intenta conjugar la nomenclatura tradicional con la desarrollada en el novedoso proyecto de flora ibérica dirigido por la profesora C. Mata (Mata *et alii* 2010; www.uv.es/floraiberica ó www.florayfaunaiberica.org).

con contexto arqueológico preciso, aunque se apunta la posibilidad de que procediese de la provincia de Albacete, y se ubica en el siglo III a.C. (Gabaldón y Quesada 1998: 16-18). Pues bien, en este vaso, en el que vuelve a haber una diferencia en los personajes, al menos relativa al tamaño (¿edad?, ¿status?), dos jinetes, sin armas, se han pintado afrontados ante un enorme elemento floral. Los caballos elevan sus patas delanteras, y bajo ellas se disponen de forma igualmente heráldica dos característicos tallos en forma de “s” rematados en espirales y capullos, que enfatizan, señalan o acogen la acción (Fig. 4). La composición vegetal central se interpretó en su momento como una reminiscencia de una flor de loto (Gabaldón y Quesada 1998: 19-20)⁶. Recuérdese la estrecha asociación a la divinidad femenina del loto⁷ desde el período orientalizante, funcionando como metáfora de la fecundidad, de renacimiento y de vida en relación con el curso solar, puesto que es una flor que se abre y cierra en función de éste. Según Olmos (1999: 54.5), esta gigantesca flor podría simbolizar el monumento funerario del difunto heroizado o bien aludir a la presencia divina, a su epifanía, que acompaña a los mejores y es propiciada por estos. Gabaldón y Quesada (1998: 22-23) se inclinaron menos por la vertiente funeraria, en la que se representaría la apoteosis, el viaje al Más Allá de los caballeros, y en cambio destacaron el concepto de eclosión y fecundación transferido por el gran elemento fitomorfo, representante de la divinidad. ¿Estamos ante una suerte de Árbol Sagrado?⁸ Los caballos del vaso de Linares se encuentran muy próximos a la flor, aunque no necesariamente en actitud de olerla (algo que asociaría la escena al contexto del allende), hecho que sí se documenta en un *kalathos* del Dep. 116 de Lliria, de la que parecen proceder emanaciones, y donde además, el jinete, sin armamento, transporta en su mano otra flor tripétala exageradamente grande (Ballester *et alii* 1954: 61, fig. 46, lám. LXVI.1; Bonet 1995: 263, fig. 130, n° 408; Aranegui 1997: 65, fig. II.22; Pérez Ballester y Mata 1998: 242, fig. 6, n° 108 -Estilo II-). En este caso sí que se podría plantear la heroización ecuestre, siguiendo el modelo mediterráneo, como ha hecho hincapié la tradición

investigadora (Blázquez 1957-58; id. 1963), por la que el aristócrata difunto adquiere tras su muerte un rango sobrehumano⁹.



Figura 4. Desarrollo del *lebes* del Museo de Linares (a partir de Gabaldón y Quesada 1998: 16-17).

Por lo que refiere al resto de armamento que lucen los personajes de la tinaja libisosa, el elemento que portan con la mano derecha, como ya hemos mencionado, podría ser tanto una espada recta como una fusta. Para este último caso se conocen algunos ejemplos, como el de un fragmento de La Alcudia de Elche (Ramos Folqués 1990: fig. 117.2), o el ya citado de la villa de la calle Rómulo en La Albufereta de Alicante. Además, en el jinete de la izquierda, y tras el escudo, asoman dos lanzas. Personajes armados con pareja de lanzas se documentan, en el paso del siglo III al II a.C., en Edeta y en el Castellillo de Alloza (Kurtz 1992, figs. 4 y 5). Con respecto al tocado, y en base al personaje de la cara B que lo conserva completo, por la forma, guardanuca y botón terminal (a lo que se añade la carrillera), debe relacionarse con el tipo Montefortino (Kurtz 1992: 207-208; Quesada 1997a: 567-569), cuyos mejores ejemplos pintados se encuentran en Lliria (el más claro: Bonet 1995: fig. 72 n° 29), y en un fragmento de galbo de *oinochos* conservado en el MARQ y atribuido tradicionalmente al Castillo del Río (Aspe, Alicante), de la segunda mitad del siglo II-I a.C. (Maestro 1989: 250-252, fig. 89; Tortosa 2006: n° 1 –Grupo SE II-).

En todo caso, el elemento que más se ha querido resaltar en la composición de *Libisosa* es el escudo

⁶ La descripción de éste, por parte de Mata *et alii* (www.uv.es/floraiberica, CMP0899), es: “flor fecundada con órgano reproductor y sépalos libres; pedúnculo liso con engrosamiento en la parte superior”.

⁷ Para un breve repaso de los ejemplos más claros, *vid.* Uroz Rodríguez 2006: 70-72.

⁸ Conviene traer a colación la reciente interpretación como bastones de mando de los jinetes de bronce cuyo arquetipo es el de La Bastida, del siglo V-IV a.C. (Lorrio y Almagro Gorbea 2004-2005), y que relaciona con el Árbol de la Vida el soporte de volutas protoeólicas sobre el que se asentarían dichos caballeros.

⁹ Entre ese significado funerario y de fecundidad se encontraría el caballo enjaezado pero sin jinete, quizá en un ejercicio de metonimia, que huele la flor, y al que acompaña un pez, en un relieve de arenisca de Las Peñuelas -Martos, Jaén, siglo IV-III a.C.- (Recio 1994; Ruiz y Molinos 2007: 180-182). Otro ejemplo de metonimia lo podríamos encontrar en los caballos enjaezados sin jinete que protagonizan, entre una profusa vegetación, la tinajilla de El Rabat de Rafelcofer -Valencia, segunda mitad siglo II a.C.- (Bonet e Izquierdo 2001: 293-295, fig. 7.1); o el caballo sin montar del extremo izquierdo de un *lebes* de Edeta con combate singular, recuperado en el mismo Dep. 41 del que procede la tinaja con los tres jinetes lanceros -*vid. infra*, Fig. 10a-.

circular, desproporcionadamente grande¹⁰, que ostentan los caballeros, y que por ello marchan hacia la izquierda (otro dato importante y que los distingue de los desfiles anteriores), y cuyo umbo se encuentra decorado, en los de la cara A, con una roseta o flor en vista cenital de la que nacen cuatro nervios en disposición radial, y con una circunferencia radiada en los de la cara B. Habida cuenta del carácter emblemático y de identificación con que cuenta el escudo (Quesada 1997a: 486; García-Bellido 2010), estas pequeñas divergencias entre las dos parejas bien puede que escondan una intención diferenciadora (¿de linaje?, ¿etnia?) que escapa a nuestros ojos. Un jinete a caballo con escudo circular de considerable tamaño y con flor cenital en el umbo se encuentra en el citado fragmento del MARQ atribuido al Castillo del Río de Aspe. En un momento también contemporáneo a *Libisosa*, el gran escudo circular decorado con flor cenital se registra igualmente en el conocido fragmento con desfile de hoplitas o infantes, que empuñan también lanzas, del Tossal de la Cala (Maestro 1989: 280-281, fig. 101; Tortosa 2006: nº 201 -Grupo SE II-; Bayo 2010: 102-103, fig. 49.4). Jinete y escudo circular quizá protagonicen también un fragmento cerámico de El Cabezo de Alcalá -Azaila, Teruel- (Maestro 1989: fig. 8a). De hecho, recientemente, Maestro (2010: 225-227) ha afirmado que puede tratarse de un desfile de varios caballeros, ya que se vislumbra delante del personaje otro escudo circular. Por último, en una tinajilla del Dep. 95 de Lliria, que incluye un enfrentamiento colectivo en el que participan dos jinetes lanceros, uno se muestra empuñando un *scutum* y otro una *caetra* (Bonet 1995: fig. 110; Pérez Ballester y Mata 1998: fig. 5.156 -Estilo II-).

Para arrojar más luz sobre la presencia del tipo iconográfico del jinete con gran escudo circular hay que volver necesariamente la mirada a las emisiones monetales de los siglos II-I a.C., concretamente a las cecas meridionales de *Ituci* -Tejada la Vieja, Huelva- (Villaronga 1994: 107-109; Alfaro Asins 1998: 103-104; García-Bellido y Blázquez 2001: 216-217) (Fig. 5a), y *Carissa* -Cortijo de Carija, Cádiz- (Villaronga 1994: 408-410; Chaves 1998: 288-289; García-Bellido y Blázquez 2001: 83-84) (Fig. 5b). Si bien, el documento más conocido protagonizado por jinete con rodela viene de las emisiones en bronce y plata de la controvertida ceca de *Ikale(n)sken* (también leído *Ikalku(n)sken*) (Villaronga 1994: 324-328; Domínguez Arranz 1998: 135, 171-172; García-Bellido y Blázquez 2001: 171-174), de ubicación incierta, barajándose diversas localizaciones en las provincias de Cuenca

y Albacete¹¹ (Fig. 5c). En el tipo de los denarios, de enorme difusión, con caballero con dos monturas (*bini equus*), no vamos a incidir. Baste recordar que éste se ha puesto en relación por algunos autores (vid., p. ej., Almagro Gorbea 2005: 168), a partir de prototipos suritálicos, con *Castor*, uno de los Dióscuros¹². Otra lectura que debemos tener en cuenta, por cuanto afecta a las tres cecas citadas, es la que han propuesto Quesada y García-Bellido (1995: 68-72), que ha sido reafirmada recientemente (García-Bellido 2010: 166-167), y que relaciona estos reversos con los jinetes mercenarios nómadas, atribuyéndoles un carácter étnico, rememorando la época bárquida y de la Segunda Guerra Púnica. De ellos se destaca el avance hacia la izquierda para mostrar el escudo circular con umbo marcado, y que los separa del común de los jinetes lanceros de la numismática ibérica y celtibérica, y el haz de jabalinas de algunos denarios de *Ikalesken*. Más allá de la consideración étnica, del desfase cronológico y de la discutible asociación cultural de la ceca de *Ikalesken* con las ciudades del sur de fuerte componente púnico, que se le puede achacar a la tesis de Quesada y García-Bellido, nos llama la atención las concomitancias que podemos trazar con la pintura de Lezuza respecto a la iconografía de dos cecas localizadas y otra que todavía no lo está, aunque se considere en un radio cercano a *Libisosa*. Hagamos hincapié, por un lado, en la orientación hacia la izquierda de nuestros caballeros, para mostrar con mayor rotundidad el escudo, con umbo subrayado con decoración fitomorfa, y que se separa de la marcha hacia la derecha de los desfiles de Edeta y La Serreta; y, por otro lado, recordemos las dos jabalinas que asoman tras el escudo en el jinete mejor conservado de la cara A de la misma tinaja.



Figura 5. Jinetes con rodela en reversos de emisiones monetales del siglo II-I a.C.: a. *Ituci* (Alfaro Asins 1998: fig. 76); b. *Carissa* (Chaves 1998: fig. 251); c. unidades de *Ikalesken* halladas en *Libisosa* (nº inv. LB 4697 y 14240).

Nos parece, por último, del todo apropiado, para introducir la interpretación final del vaso libisoso que creemos conveniente etiquetar como “tinaja de los caballeros”, traer a colación el discurso de Alma-

¹⁰ Sobre la cuestión del tamaño del escudo circular en la Península, confrontando las fuentes literarias y la tradición investigadora, vid. Quesada, 1997a: 528-531.

¹¹ Vid. Villaronga 1988; Martínez Valle 1994; Quesada y García-Bellido 1995: 65-68; Ripollès 1999; Lorrio 2007: 244-246.

¹² Recientemente, Pérez Vilatela (2009) ha rechazado esta hipótesis, relacionando el tipo con prácticas sacrificiales.

gro Gorbea (2005: 153), para quien esta nueva clase social aristocrática tenía como base ideológica que fundamentaba su poder político y económico la heroización de sus antepasados¹³, identificándose como élites ecuestres o “caballeros”, siguiendo la tradición gentilicia. De este modo interpreta la aparición en los anversos de cabezas diademadas y laureadas como divinidades locales, con carácter etno-poliádico, quizá relacionadas con el héroe fundador, confundido con la autoridad local; mientras que el reverso¹⁴ representaría a un *heros equitans* (Almagro Gorbea 1995: 259), probablemente vinculado a la divinidad/autoridad del anverso, y que reflejaría la mentalidad de dichas élites ecuestres, de una clase de *equites* que se identificaría social y míticamente con estos tipos.

II.2. N° inv.: LB 110960; medidas: Ø bo: 23'6 cm; Ø fo: 14 cm; H: 17'7 cm; procedencia: Sector 18. Dep. 127. Campaña 2007 (Fig. 6).

Este segundo ejemplar es un vaso abierto con cuerpo de tendencia troncocónica, asas serpentiniformes en disposición horizontal, base con pie alto anular oblicuo y labio recto ligeramente inclinado al exterior e interior biselado, presumiblemente para

¹³ Vid. más recientemente y como recapitulación general: Almagro Gorbea y Lorrio 2010.

¹⁴ Para un repaso historiográfico relativamente reciente sobre la consideración de los jinetes de las monedas vid. Arévalo 2003; una tesis posterior, que los engloba dentro del *arte provincial romano* y los relaciona con la conmemoración del servicio militar prestado para Roma, se encuentra en: Paz y Ortiz 2007.

apoyar una tapadera. Se trata de un tipo cerámico nada común que ha sido incluido en el lote de los “crateriformes” (Sanz 1997: 137; Tortosa 2006), y cuya distribución es prácticamente exclusiva del actual territorio albaceteño, acompañados mayoritariamente de una decoración englobada por Tortosa (2006) en el “Estilo Albacete”. Con algunas variantes en el I.P. y borde, se ha documentado en el territorio de Hellín, en El Tolmo de Minateda (Sanz 1997: fig. 15.139 y fig. 20; Tortosa 2006: nos 340 y 341, lám. 100-101) y Pozo de la Nieve de Torreuecha (Sanz 1997: fig. 24.188; Tortosa 2006: n° 385), con una cronología de la primera mitad del siglo I a.C. Se encuentra, asimismo, en la tumba 294 de Hoya de Santa Ana, de cronología anterior –siglo II a.C.– (Blánquez 1990: 332, figs. 98-99, n° 3661; Tortosa 2006: n° 404, lám. 115), en esta ocasión definido como “cuenco”. Fuera de la provincia de Albacete, que sepamos, se registra un ejemplar de forma aproximada (definida esta vez como *kalathos*) en la tumba 8 de la necrópolis del Camino del Matadero –Alhambra, Ciudad Real–, con una datación amplia de entre la segunda mitad del siglo II y principios de época julio-claudia (Madrigal y Fernández Rodríguez 2001: fig. 5.4). Debemos citar, por último, la presencia de otro vaso en Lezuza de similares características en el mismo contexto de aparición (Dep. 127) del que aquí nos ocupa (Uroz Rodríguez 2012: fig. 199a -LB 82005-).

La cara A (desarrollo izq.) del vaso aparece ocupada en su totalidad por una escena que muestra en el centro



Figura 6. “Crateriforme de la muerte mítica” de *Libisosa*. Forma y desarrollo de la decoración (dibujo de Nora Hernández Canchado –Proyecto *Libisosa*–).

a un personaje masculino que yace agonizando, tocado con largo penacho, y de cuya vestimenta destacan las cintas paralelas en el torso y lo que parece ser un ancho cinturón. El guerrero se encuentra a punto de recibir un tercer impacto de lanza o jabalina, arrojada por un jinete del que solo se ha conservado parte del caballo. Sobre el personaje tendido cae en picado un ser ornitomorfo con cola de pez. A la derecha, un segundo caballero, de tocado indeterminado, ataviado igualmente con cintas paralelas en el pecho se dispone a tirar otra lanza, presumiblemente, y por su postura erguida, contra el jinete de la izquierda. En esta ocasión la *caetra* se encuentra colgada del costado del caballo, tal y como se registra en el conocido “Vaso de los Guerreros” de La Serreta (*vid. infra*, Fig. 10b). Además, ambos caballos lucen frontaleras rematadas por elementos vegetales (¿granadas?), hecho que se documenta, además de en el citado vaso de Alcoy, o en un fragmento cerámico de El Solaig –Castellón, siglos III-I a.C.- (Mesado 2003: fig. 6), en multitud de ejemplares de Edeta, aunque con diversa composición floral (Ballester *et alii* 1954: motivos 583-584, 587-588, 592, 601-607). Por otro lado, en nuestro crateriforme el *horror vacui* se resuelve ya no con la proliferación de elementos fitomorfos más o menos reconocibles, sino con la multiplicación de sencillos punteados con el pincel, tanto en esta cara como en la siguiente.

Para el análisis de la escena, y poder trazar así los paralelos pertinentes, se debe tener en cuenta la confluencia de dos factores: el hecho de que se trate de un enfrentamiento colectivo (por ello entendemos en el que participan más de dos contendientes), y la plasmación de un personaje abatido, tendido en el suelo, ya sea muerto o a punto de morir, algo que no es muy común en la pintura ibérica¹⁵, y que hunde sus raíces en el lenguaje escultórico del siglo V a.C.: en el Cerrillo Blanco de Porcuna formando parte de un complejo programa iconográfico de temática variada, con el que se narra, justifica y recuerda cómo ha llegado al poder sobre el territorio (el *oppidum*) un grupo oligárquico (Olmos 2002; Chapa 2003: 106-109; Ruiz y Molinos 2007: 157-173); y en La Alcudia de Elche, al menos en un fragmento que muestra una mano agarrada a una pantorrilla con greba (Olmos 1999: 79.2.3; Lorrio 2004: 158-159; Farnié y Quesada 2005: 203-205, fig. 193-194), del guerrero caído en el suelo, a los pies del adversario, denotando el gesto último de la súplica, y que a su vez cuenta con un precedente en

¹⁵ Junto a los dos vasos que vamos a abordar, debemos mencionar la existencia del vaso crateriforme de la necrópolis del Fapegal (Alicante), conocido en virtud de la cita que hace de él Olmos (2010: 51). Además, en un *kalathos* muy fragmentado del Dep. 75 de Lliria, según la relectura de Fuentes Albero y Mata (2009: 75-77, figs. 18-20), aparecerían representados uno o varios personajes desmembrados en combate.

la propia Porcuna. Para un momento contemporáneo a las representaciones cerámicas, y sin abandonar el trabajo en piedra como campo de exaltación de las élites, no debemos olvidar algunas estelas del Noreste, fundamentalmente del Bajo Aragón, en las que figura igualmente el resultado cruento del combate con cuerpos de guerreros caídos (recientemente, Sanmartí 2007: 240-247 -con la bibliografía anterior-).

Por lo que refiere a los paralelos directos de enfrentamientos colectivos en la pintura vascular, el primer caso en el que nos tenemos que detener es en el de un tarro o “*kalathos* de cuello estrangulado” que actuó como urna cineraria en la necrópolis del Cabezo del Tío Pío -Archena, Murcia- (Fig. 7a), y que cuenta con el *handicap* de su incierta cronología, aunque en ningún caso aceptamos que deba ubicarse antes del siglo III a.C. En este sentido, la ausencia de motivos fitomorfos, que se ha usado como elemento diferenciador del vaso de Archena respecto a la cerámica *posterior* del Sudeste (Tortosa 1996: 146), es la misma que se encuentra en el crateriforme de Lezuza en el primer tercio del siglo I a.C. El segundo problema que plantea este *kalathos* es que muestra tres escenas sin separación aparente y en las que no podemos establecer un orden determinado, y que para Olmos (1987; *id.* 2003: 85) estarían narrando diversos encuentros con la muerte heroica. Por un lado, se plasma el enfrentamiento entre dos infantes, bajo la mirada de un cánido, que se protegen con *scuta* de decoración diversa. A estos se les ha pintado una suerte de perilla, quizá como símbolo de edad o rango. El de la izquierda levanta una falcata mientras que es alcanzado por la lanza de su oponente -que ostenta la misma espada pero envainada-, lo que se enfatiza además con una emanación de sangre. A la izquierda de éste, se desarrolla un enfrentamiento desigual entre un jinete y un infante protegido por otro escudo oval, ambos armados con lanza. Bajo este último, al mismo tiempo, se ha pintado una figura perfilada que muestra a un ser metamórfico, una suerte de ave monstruosa con cabeza humana (Olmos 1987: 37; *id.* 2003: 85). Entre ambos combates, un jinete lancero cabalga hacia la derecha donde se encuentran dos jabalíes, el del plano superior alcanzado por otra lanza. El número de personajes abatidos en el suelo son tres: uno de ellos se halla tendido de bruces bajo el combate entre infantes; otro acostado boca arriba a los pies del jinete de los jabalíes; y un tercero, está cayendo al suelo herido de muerte bajo el caballero que lucha contra el infante. En un reciente trabajo, Fuentes Albero y Mata (2009: 61-62) han propuesto para la escena una clasificación en tres grupos: el mundo de los vivos (los que luchan), el mundo de los muertos (los caídos),

y el espacio natural o de tránsito funerario (jabalíes, lobo, ser metamórfico). En todo caso, como hemos expuesto anteriormente, la clave radica en considerar lo representado como un enfrentamiento colectivo, continuo, o tres escenas separadas, independientes aún relacionadas. Aranegui expuso hace algún tiempo (1992: 323) que se estarían plasmando tres modalidades de combate, posiblemente celebradas con motivo de las exequias de un difunto. Nosotros creemos, como Fuentes Albero y Mata, que el hecho de que haya guerreros abatidos a los pies de las parejas que luchan lo convierten en un enfrentamiento colectivo, y no en dos combates singulares. Los muertos dan continuidad, sirven de nexos, también respecto al jinete lancero que galopa tras los jabalíes. De hecho, lo que rompería la interacción narrativa del conjunto sería considerar a este parte de una caza ritual. No obstante, ello forma parte del lenguaje figurativo ibérico, presente en el “tripartitismo” compositivo del “Vaso de los Guerreros” de La Serreta, como veremos a continuación, y en el que caza y guerra conviven y ensalzan la memoria de los mejores (Olmos 2003: 88). Lo que sí que parece claro, insistimos, es el enlace que supone el personaje herido a los pies del jinete lancero, aunque este se considere víctima de los jabalíes, como propone Olmos (1999: 13.3).



Figura 7. Enfrentamientos colectivos y guerreros abatidos en la pintura vascular ibérica: a. desarrollo del tarro de Cabezo del tío Pío (montaje a partir de Maestro 1989: fig. 109 y Olmos 1999: 79.1); b. desarrollo de la tinaja de El Castellar de Oliva (Aranegui 2001-2002: fig. 1); c. detalle del crateriforme de *Libisosa*; d. detalle del tarro de Archena (a partir de Olmos 1999: 79.1); e. detalle de la tinaja de El Castellar (a partir de Olmos 1999: 12.3).

En cualquier caso, tanto en el vaso murciano como en el de Lezuza, estaríamos en el terreno de la narración mítica, que podría ser reflejo de valores aristocráticos en abstracto, pero a su vez, como sucedía en la escultura de Porcuna, estar narrando la victoria de un grupo oligárquico sobre otro (lectura por la que nos inclinamos). Se trata, de todos modos, de una batalla simbólica, quizá genérica, y no *histórica* (Torelli 1997), y es entre iberos. En este sentido todavía puede arrojar más luz la no menos célebre tinaja de El Castellar (Oliva, Valencia –siglos III-II a.C.–), de contexto igualmente funerario, y que conserva aproximadamente la mitad inferior de su friso principal. Si en el anterior vaso la continuidad podía suponer un escollo, en este de Oliva la separación en dos caras (¿y episodios?) queda patente en virtud de las asas y la decoración fitomorfa; aún más, en este caso lo que resulta más llamativo, y complejo, del lenguaje pictórico, es la múltiple subdivisión en metopas que afecta sobre todo a los infantes vencedores. Y el enfrentamiento es, sin ningún tipo de duda, colectivo. Si atendemos a la decoración conservada, y no a la restitución tradicional de los frisos, en una diferenciación que se ha encargado de subrayar Aranegui (2001-2002), y que aquí reproducimos (Fig. 7b), lo que el pintor de El Castellar plasmó, seguramente por encargo, fue lo siguiente: en la cara o sector de la izquierda de la tinaja se muestran, hacia la derecha, tres caballos parcialmente conservados, uno de los cuales está montado. Bajo estos, dos personajes, desarmados y abatidos por lanzas. Junto al de la izquierda, además, se ha querido ver un ave gallinácea esquemática (Olmos 1999: 12.3). Enfrentados a ellos, encasillados, y seguramente responsables de su caída, se encuentran al menos cuatro personajes, dos de los cuales se conservan en mayor porcentaje: el primero, con faldellín y botines, porta un *scutum* y una falcata en el cinto; el segundo, con escudo oval y lanza, viste larga túnica, lo que ha llevado a interpretarlo como una divinidad femenina (Griñó 1987: 346-347), que armada, apoyaría con su presencia a su comunidad (Olmos 1999: 80.2). No obstante, Aranegui (2001-2002: 231 y 236) rechaza esta hipótesis, creemos que con buenos argumentos, puesto que sobre esta figura se vislumbran todavía dos más ataviadas con traje talar, que eliminan la singularidad de la imagen. Por otro lado, esta luce un tocado rematado en rizo, que se manifiesta en el resto de figuras masculinas que conservan la cabeza. Por ello, Aranegui considera que dichas túnicas responden a una intención de dejar patente su diferente condición social, dentro de un lenguaje dual y complementario (jinetes/infantes – ciudadanos con túnica/traje militar). Por lo que respecta a la otra cara o sector de la

decoración, esta muestra a seis infantes, igualmente enmarcados en casillas, armados con *scuta* y lanzas, que se afrontan a otros cuatro, de mayor tamaño, dos de los cuales se encuentran abatidos. A estos, además, se les ha querido remarcar, con multiplicidad de trazos, la sangre que emana de sus heridas, enfatizando así su muerte heroica (Olmos 2003: 85).

Una lectura del vaso que comparten varios autores es la que ve a dos comunidades afrontadas que son testigos de combates individuales, certámenes o funerales heroicos (Olmos 1999: 80.2). Para Fuentes Albero y Mata (2009: 84) pudieron ser dos batallas desarrolladas en tiempos distintos. En cambio, en el de Archena, ven un combate entre dos grupos étnicos próximos, reflejo de acciones simultáneas y no de episodios correlativos (Fuentes Albero y Mata 2009: 62). Aranegui (2001-2002: 236), en nuestra opinión con acierto, interpreta el desarrollo del vaso como una batalla ancestral, dentro de la creación de un *pasado* para un *presente* en el que el príncipe deja paso al colectivo, que gusta de participar en manifestaciones públicas, y cuya afirmación étnica se establece a través del dominio de las armas. Evocaría, pues, el vínculo de la nueva clase dirigente *ciudadana* con los héroes que en otro tiempo les hicieron merecedores de sus privilegios, recreando una *antigua* batalla, referente de las jerarquías sociales, construida e imaginada para explicar sus valores, su *virtus*.

Volviendo a la pieza de *Libisosa*, debemos ahora hacer hincapié en la figura ornitomorfa, que parece contar con cuerpo de pez (remarcado en tinta plana frente al perfilado del resto de la imagen), quizá para subrayar su carácter funerario (Fig. 7c). En todo caso, esta ave se diferencia notablemente de los pájaros que aparecen posados sobre los ciervos en la otra cara del vaso. Esta vuela en picado hacia el guerrero abatido, que está a punto de recibir el remate final que le supondrá el impacto de una lanza. Ya en el siglo V a.C. encontramos entre el programa escultórico de Porcuna al pájaro posado sobre el guerrero abatido (Negueruela 1990: 77-82, lám. XXIII, fig. 16). Según Olmos (2002: 120) acentúa el dramatismo de la muerte, indica que su cuerpo es ya pasto del ave carroñera (momento representado en algunas estelas aragonesas ya citadas), y, a su vez, esta puede trasladar el alma del caído en combate al allende (Olmos y Tortosa 2010: 246, 249). Ello depende de la asociación del ave con el alma del difunto a partir de la interpretación tradicional de sus representaciones en el mundo griego y su conjunción con la literatura, acuñada como *seelenvogel*, *soul-bird* o *âme-oiseau* (Weickert 1902; Turcan 1959; Vermeule 1979), lectura trasladada a ejemplos alegóricos de los sarcófagos romanos (Cumont 1942: 109). Bajo esta

óptica se puede considerar a esa suerte de ave con cabeza humana, como si de una psique homérica se tratara (Odisea, XXIV, 5 ss.), que observa al guerrero atravesado por una lanza en el vaso de Archena (Fig. 7d). Y recordemos también la identificación de un ave gallinácea esquemática junto al caído del extremo izquierdo del vaso de El Castellar de Oliva (Olmos 1999: 12.3), que, como el anterior, hemos utilizado para explicar el enfrentamiento de nuestro crateriforme (Fig. 7e). Asimismo, y aunque trascienda el mapa ibérico, no podemos dejar de mencionar la aparición del ave sobre (y hacia) el personaje armado abatido en la pintura vascular numantina del siglo I a.C., que en este caso se ha relacionado con la práctica de la exposición del cadáver del guerrero a los buitres llevada a cabo, según las fuentes, por vacceos (Cl. Eliano, X, 22) y celtíberos (Sil. Itálico, III, 341-343); y que se encuentra igualmente testimoniada en estelas (Lorrio 1997: 345-348, fig. 129). Se explica, pues, con la creencia del honor que suponía para estos guerreros caer en combate, en virtud de lo cual su alma era transportada al Más Allá por el buitre (Sopeña 2010: 258-261 –con la bibliografía anterior-).

Al guerrero caído de *Libisosa* se le ha distinguido con un penacho flotante¹⁶, elemento que se documenta en la pintura vascular en muy pocos casos (Quesada 1997a: 568). Lamentablemente no podemos ver los rasgos o atributos del jinete de la izquierda, el causante de su muerte, si bien el caballero que está de su parte no lo lleva, así que no puede considerarse un distintivo de etnia o grupo, sino, como creemos, de rango, o al menos enfatiza la importancia de su portador, del que ha sido vencido. Resulta del todo tentador interpretar la escena como la muerte simbólica del grupo aristocrático que detentaba antes el poder, y la victoria del nuevo linaje. Pero en el vaso también se podría plasmar la muerte heroica en combate del antepasado mítico, hecho ya de por sí virtuoso y digno de recuerdo.

Para terminar con la exposición de este “crateriforme de la muerte mítica” de Lezuza, debemos referirnos a su cara B (Fig. 8a y Fig. 6, desarrollo dcha.), en la que dos cérvidos se encuentran afrontados a un elemento fitomorfo ramificado y con frutos. Sobre sus lomos se posan sendas aves, de forma simétrica; el cuadrúpedo de la izquierda se encuentra astado, mientras que el de la derecha, peor conservado, posiblemente no (¿macho y hembra?, ¿adulto y joven?). La composición de ave sobre ciervo aparece de forma repetida en el siglo II-I a.C. en el Cabezo de Alcalá

¹⁶ También existe la posibilidad de que se trate del caballo, como en los combatientes de un relieve de Osuna (Olmos 1999: 12.1).

-Azaila, Teruel- (Maestro 1989: fig. 7), dentro del universo de la caza y del ciclo natural y territorial; así como en el “Vaso de los Guerreros” del Dep. F-1 de La Serreta, según la más aceptada reconstrucción de su fragmentado friso decorativo (Grau 1996: fig. 16 y 18; Olmos y Grau 2005; Grau *et alii* 2008). Forma parte de un rico programa iconográfico, al que volveremos en seguida, y del que nos interesa ahora mencionar que el animal ha sido objeto de una cacería por dos jinetes. Según Olmos, tanto en éste como en Azaila, el ave anuncia la muerte del ciervo (Grau *et alii* 2008: 28; Olmos y Tortosa 2010: 246), pero, al mismo tiempo, es una forma de indicar que también éste es posesión divina (Olmos y Grau 2005: 93). No obstante se trata en ambos casos (de forma más clara en Alcoy) de animales cazados, mientras que la escena del crateriforme de Lezuza responde a un tipo iconográfico distinto y más preciso: ciervos con aves posadas afrontados al elemento vegetal. En este sentido, y pese a la evidente divergencia en el tiempo y momento socio-político, el mayor paralelo se encuentra pintado en los lados mayor y menores de la urna cineraria de piedra de Toya (Peal de Becerro, Jaén, siglo IV a.C.) (Cabré 1925) (Fig. 8b). La pintura es hoy apenas inapreciable, pero todavía se advierten claramente las ciervas (diferenciadas en rojo y negro), algo menos las aves, y el elemento vegetal, identificado con una palmera (recientemente: Mata *et alii* 2010: 49-50). La diferenciación de los cérvidos en *Libisosa* también existió, aunque no alcanzamos a conocerla con exactitud debido al deterioro de la figura de la derecha, a la que, al contrario que la de la izquierda, se le han perfilado unas líneas en el cuello, mientras que la falta de cornamenta sólo se intuye, por lo que no podemos asegurar una distinción macho-hembra. Estas cajas de piedra funcionan como un edificio funerario a escala reducida (Almagro Gorbea 1982; Olmos 1982), y se concentran en Andalucía oriental (Almagro Gorbea 1982; Madrigal 1994), constituyendo ante todo un elemento diferenciador de alto rango aristocrático. La vertiente de ultratumba, habida cuenta del protagonismo de la muerte en combate en la cara A del crateriforme, es el primer elemento a tener en cuenta también en el caso de *Libisosa*, aunque el contexto del hallazgo no es aquí funerario (pero sí oligárquico). Creemos que estos ciervos, tanto en Toya como después en Lezuza, reproducen, o recrean, el modelo del afrontamiento al Árbol sagrado o de la vida. Custodian el espacio aristocrático¹⁷, del que estos animales, partiendo de su asociación con la divinidad femenina, actúan ahora como prototipos, así como

¹⁷ Como los seres fantásticos, especialmente los grifos. Sobre esta visión espacial, *vid.*: Ruiz y Sánchez 2003.

las aves pueden ser símbolo del espacio fecundo y domesticado (Ruiz y Molinos 2007: 186). Un espacio, una hegemonía, un poder, quizás conquistado en la cara A del vaso de *Libisosa*.



Figura 8. Cérvidos con aves posadas afrontados al elemento vegetal: a. cara B del crateriforme de *Libisosa*; b. lado menor de la urna de piedra de Toya (Chapa *et alii* 2002-2003: detalle de fig. 10.3).

II.3. N° inv.: LB 130309; medidas: Ø bo: 34'3 cm; Ø fo: 11'7 cm; H: 36'7 cm; procedencia: Sector 18. Dep. 174. Campaña 2009 (Fig. 9).

La tercera pieza sometida a análisis es un vaso con cuerpo de perfil en “s”, borde en ala plana, base con pie alto anular oblicuo, y asas en arco de disposición horizontal. La forma del perfil remite en parte al tipo caliciforme, aunque el resultado final recuerda, a su vez, lejanamente, a la crátera ática de campana, si bien de ningún modo debe considerarse una imitación (Page 1984: 59), sino una *evocatio*, una reformulación producto de un largo proceso evolutivo. Pese a lo peculiar del vaso, se puede considerar como paralelo un ejemplar contemporáneo, aun de menor tamaño y con diferencias en el labio, de La Alcudía de Elche, procedente de la “Tienda del alfarero” (Sala 1992: 39-40, n° 24, fig. 18 y 56 -“crátera”-; Tortosa 2004: n° 69, fig. 71 y 111 -“caliciforme globular”-).

En una de las caras del vaso (Fig. 9, desarrollo izq.), un infante sin casco, con cintas paralelas y faldellín, se dispone a enfrentarse armado con una lanza o jabalina y empuñando una *caetra* a un jinete. De este último se ha perdido la cabeza y el brazo derecho, aunque se vislumbra parte del arma que ostentaba (¿una espada?), a la vez que con la izquierda sujeta las bridas del caballo. El animal se encuentra con una pata levantada, flanqueada por dos series verticales de “eses”, pretendiendo remarcar el “movimiento”, acción latente en el resto de la composición. La calidad del trazo en las figuras humanas contrasta con el hecho de que los elementos fitomorfos apenas se esbozan: sendas flores de dos pétalos y cáliz marcado se suspenden tras el guerrero de la izquierda, mientras que bajo sus piernas se ha pintado un motivo vegetal con brote –o capullo– central (o flor de tres pétalos). Bajo el lomo del caballo se dispone un elemento vegetal



Figura 9. “Crátera de la monomaquia” de *Libisosa*. Forma y desarrollo de la decoración (dibujo de Nora Hernández Canchado –Proyecto *Libisosa*-).

realizado a partir de la superposición en vertical de cuatro flores de dos pétalos con cáliz marcado, flotando bajo sus cuartos traseros una de ellas de mayor tamaño. En este tipo de enfrentamientos se suma la evidente ventaja táctica a los efectos psicológicos que supone sobre el contrincante (Quesada 1997b: 186). A la hora de buscar paralelos de enfrentamiento desigual jinete-infante nos encontramos con que estos o forman parte de escenas de combates colectivos¹⁸, o bien la escasa conservación del vaso no permite conocer con exactitud el contexto del enfrentamiento¹⁹. Asimismo, debemos volver al vaso conservado en Linares, al constituir el jinete mejor conservado un paralelo rotundo en trazo y composición respecto a lo figurado en esta

cara de nuestra crátera, hecho que resulta todavía más claro si se observan las fotografías y algo menos si nos ceñimos al dibujo publicado en su momento por Gabaldón y Quesada, que es el que hemos reproducido en la Figura 4, y que nos lleva a pensar que se trata de una pieza del mismo taller que concibió la crátera de *Libisosa*, por lo que la datación del *lebes* de Linares debería retrasarse a finales del siglo II-primer tercio del I a.C., a un momento contemporáneo, por tanto, a los vasos de Lezuza.

En la otra cara de la crátera (Fig. 9, desarrollo dcha.) se muestra el combate singular entre dos infantes ambientado por el sonido del *aulós* tocado por un personaje masculino. El guerrero de la izquierda, al que se ha remarcado el faldellín y las cintas paralelas en el pecho, va armado con una falcata y un *scutum*, llevando en la cabeza un casco que podemos interpretar sin problemas como de “tipo Montefortino” (hemisférico, con apéndice terminal y guardanuca)²⁰, ajustado a la barbilla con sendas cintas o correas. El personaje de la derecha presenta la misma vestimenta y casco, así como escudo oblongo (este decorado de forma diversa al anterior), solo que el arma que levanta contra su adversario adopta una extraña forma romboidal,

¹⁸ Caso de un *lebes* del Dep. 12 de Líría (Ballester *et alii* 1954: 60-61, fig. 45, lám. LXIV y LXV; Bonet 1995: 87, n° 1, fig. 25; Aranegui 1997: 61-62, fig. II.9; Pérez Ballester y Mata 1998: fig. 4, n° 129 –Estilo II-) o una tinajilla del Dep. 95 del mismo yacimiento (Ballester *et alii* 1954: 44-45, fig. 28, lám. XLIII; Bonet 1995: 225, n° 86, fig. 110; Aranegui 1997: 62, fig. II.10; Pérez Ballester y Mata 1998: fig. 5, n° 156 –Estilo II-); y también del vaso del Cabezo del Tío Pío tratado anteriormente.

¹⁹ Como sucede en un ejemplar de El Cabecico del Tesoro –siglo II a.C.–, en el que el infante aparece armado con *caetra*, y quizá también con falcata (otras interpretaciones apuntan a que se trata de la pata del caballo que este estaría tocando), mientras que su muslo alcanzado por una lanza simbolizaría posiblemente su inminente derrota: Maestro 1989: 295-298, fig. 108; Quesada 1997a: 956, n° 46; *id.* 1997b: 190; Tortosa 2006: n° 287 –Grupo SE II-; Fuentes Albero y Mata 2009: 62, fig. 2.

²⁰ Cabe destacar que en el mismo Dep. 174 apareció un casco de hierro de similar tipología (Uroz Rodríguez 2012: fig. 263).

con la que creemos se quiso evocar una espada recta, aunque no se pueden descartar otras posibilidades²¹. El *auletér* va ataviado igualmente con el faldellín y no presenta ningún tocado especial. Los tres personajes se encuentran separados por series verticales de “eses”; bajo las piernas de los dos guerreros se representan, además, flores de dos pétalos con cáliz marcado, y una tercera tras el cuello del joven con falcata, que de algún modo lo *señala* respecto a su oponente.

Nos movemos aquí en el concepto aristocrático arcaico del combate heroico cuerpo a cuerpo, la monomaquia, que exigía la lucha de campeones a pie, cara a cara, en búsqueda de la *eukleia*, la reputación, la nombradía. El tema centró un artículo de R. Olmos hace algunos años (2003), y se registra en la pintura vascular²², desde finales del siglo III hasta el I a.C. Resulta complejo, y posiblemente erróneo, diferenciar en algunas decoraciones cerámicas el combate singular de lo que en realidad puede estar mostrando parte de un enfrentamiento colectivo. A continuación expondremos las que nos parecen más claras, por no aparecer acompañadas de más guerreros, por estar los contendientes claramente separados del resto, o bien porque se encuentran amenizadas por uno o varios músicos, lo que creemos confiere a la escena una clara distinción festiva y ritual. El caso paradigmático, al reunir todas esas premisas, lo constituye un lebes del Departamento 41 del Tossal de Sant Miquel de Lliria –finales del siglo III -primer cuarto del II a.C.- (Ballester *et alii* 1954: 60, fig. 44, lám. LXIII.1; Bonet 1995: 176, n° 19, fig. 85; Aranegui 1997: 98 ss., fig. II.49; Pérez Ballester y Mata 1998: fig. 3, n° 149 –Estilo II-) (Fig. 10a), que, como se ha apuntado con anterioridad, constituyó una sala de reunión y de culto gentilicio. En una escena del friso, en el que la profusa vegetación no deja un solo hueco, se muestra a dos hombres en combate singular flanqueados por dos personajes que tocan sus instrumentos musicales: a derecha, un joven con una tuba, y en el otro extremo, una mujer que sopla la doble flauta o *aulós*, ataviada con túnica talar y gorro puntiagudo. Ambos guerreros portan escudo oblongo; el de la izquierda ataca con una lanza, que está a punto de impactar en su oponente, que empuña una falcata. Por lo que refiere al resto de la decoración en banda continua que

comparte vaso con el duelo, podemos destacar dos lecturas: una de ellas (Pérez Ballester y Mata 1998: 242; Fuentes Albero y Mata 2009: 74-75) considera que se están narrando varios episodios protagonizados por el mismo individuo. Así, según esta hipótesis, el caballo de la izquierda de la monomaquia pertenecería al guerrero lancero que, victorioso, se plasmaría una vez terminado el combate, mientras que más a la derecha se habría pintado quizá el momento previo, en el que el caballero iría acompañado por su escudero. La otra lectura (Olmos 1999: 78.4; id. 2003: 91), por la que más nos decantamos, es la que, siempre a través de la yuxtaposición de espacios y acumulación de tiempos diferentes, considera representado un certamen heroico en honor de un antepasado o un difunto, al que se rememoraría en el caballo sin montar, y se evocaría en el jinete que parte hacia la derecha, y que más adelante se mostraría una vez heroizado tras su muerte, honrado por el infante con la lanza al hombro.

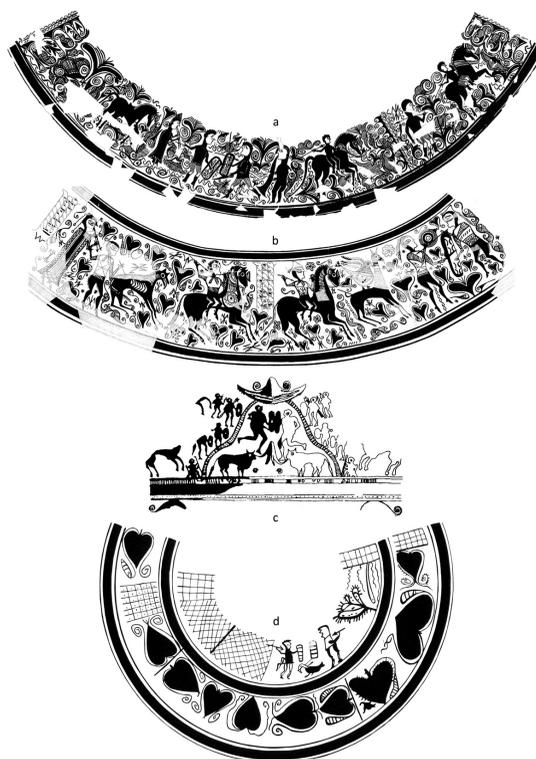


Figura 10. Combates singulares en la pintura vascular ibérica: a. desarrollo de la decoración del *lebes* de Edeta (Bonet 1995: fig. 85); b. restitución de la decoración del “Vaso de los Guerreros” de La Serreta (Olmos y Grau 2005: fig. 4); c. dibujo-restitución del fragmento de *kalathos* de El Castellillo de Alloza (según Lucas 1995: fig. 4); d. decoración de la jarra del Puntal dels Llops (Bonet y Mata 2002: fig. 53).

²¹ Sobre este asunto deben tenerse en cuenta tres factores: la extraña postura con la que el guerrero ataca con el arma (sobre todo si se trata de una espada), la *poca precisión* con la que presuntamente se habría dibujado en comparación con el trazo del resto de la composición pictórica; y el limitado espacio que quedó tan cerca del labio para llevar a cabo este sector de la misma.

²² Pero también en estampillas del siglo III a.C. del Cerro de las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real): Olmos 2003: 85; Fernández Maroto *et alii* 2007, 222, lám. 2c.

Pero esta pieza también ha dado pie al establecimiento de lazos entre el lenguaje simbólico de estos vasos y lo que narran, o interpretan, las fuentes literarias sobre las “costumbres” ibéricas (o/y celtas peninsulares), algo que posiblemente no resulte muy apropiado desde un punto de vista metodológico, pero que radica en una documentación que de ningún modo podemos obviar. Se trata de las informaciones sobre los combates singulares llevados a cabo en el funeral de Viriato (App., *Iber.* 75; Diod. Sic., XXXIII, 21), pero, sobre todo, y ya en el universo ibérico, el conocido pasaje de Tito Livio (XXVIII, 21), referido al *munus* gladiatorio que habría dispuesto Escipión el Africano en *Carthago Nova* en el 206 a.C. como parte del tributo funerario rendido a su padre y a su tío. Llama la atención de Livio cómo en estos “juegos” participaron jóvenes aristócratas de forma voluntaria, aduciendo algunas motivaciones (honrar la *virtus* de su *gens* o de su *dux*, resolución de conflictos políticos...), que han servido para ver en el vaso de Lírria, más allá de la lectura *gladiatoria* tradicional (Ville 1981: 49), un reflejo de un duelo judicial, de carácter legendario, dentro de una tradición arraigada en la aristocracia ibérica (Blázquez y Montero 1993), en una forma de vinculación o *fides* con el caudillo (Fernández Nieto 1992: 383-384; Olmos 2003: 91-92).

El segundo vaso de obligada referencia es el ya mencionado “Vaso de los Guerreros” de La Serreta (Alcoy-Cocentaina-Penáguila, finales siglo III-principios del II a.C.) (Fig. 10b). Esta tinaja con hombro, denominada tradicionalmente *pithos*, constituye el máximo exponente de ese “Estilo Serreta” individualizado recientemente (Tortosa 2006; Fuentes Albero 2006, 2007), y que presenta tantas concomitancias con el Estilo II edetano, en temática, composición y trazo. Se recuperó en el Departamento F-1, un espacio, que como ya se ha comentado, constituiría una suerte de tesaurización, conjugando un conjunto de piezas extraordinarias con otros bienes materiales más comunes (Grau *et alii* 2008: 27). El desarrollo del friso decorativo en el que se inserta un fecundo paisaje vegetal, y en el que destacan las hojas cordiformes (hiedra, zarzaparrilla), las flores en vista cenital o rosetas y los “zapateros”, muestra tres escenas que ofrecen un aparato simbólico que abarca, y ahí radica su interés, varios estadios de las gestas individuales referidas al ciclo heroico²³, y que desembocan en el combate singular. De hecho, según la lectura de Olmos y Grau (2005), estaríamos ante la plasmación tripartita y gradual de una sucesión de hazañas del mismo joven

héroe, en una suerte de ciclo biográfico: la zoomaquia, la caza ritual, y el certamen individual, todas ellas consumadas. En el episodio de la monomaquia, el protagonista heroico se sitúa a la derecha. Su oponente, tocado con penacho, empuña una espada, así como una *caetra* que manifiesta ciertas concomitancias con las cápsulas de adormidera del “*kalathos* de la paloma” del mismo departamento, hecho que se utiliza como argumento para asociar ambos vasos al mismo pintor (Olmos y Grau 2005: 94, n. 81). El héroe, por su parte, empuña un *scutum* y ha alcanzado con su lanza el pecho de su adversario, lo que alude a un desenlace victorioso. Existe, asimismo, un elemento, entre tantos otros, digno de subrayar, y es la identificación de su tocado con una piel de animal (Olmos y Grau 2005: 94), algo que ya se intuía en la escena de caza ritual, y que resulta un atributo tomado de la bestia vencida en la primera hazaña, como la leontea de Heracles después de vencer al león de Nemea. En la tinaja de Alcoy, por tanto, la monomaquia forma parte del ciclo del héroe, y se inserta dentro de las nuevas fórmulas de establecer lazos de parentesco, sancionadas con prácticas y espacios rituales, que permiten la construcción del nuevo linaje aristocrático y su clientela (Grau *et alii* 2008: 28-29). Con respecto al personaje femenino que toca la doble flauta, éste se sitúa en un extremo del friso compositivo, más próximo (y en contacto) con la hazaña del joven con el carnicero. Pero mientras los *músicos* del lebes de Lírria flanqueaban y encuadraban una sola escena –la monomaquia–, la música de la *aulétris* de La Serreta haría referencia a lo ritual de todas las hazañas, recreando el espacio y tiempos míticos, y erigiéndose en representante de la colectividad y protectora del héroe (Olmos y Grau 2005: 90, 95).

Por su parte, el personaje que hace sonar el *aulós* en el vaso de *Libisosa*, como se ha mencionado, es masculino, ataviado con el faldellín y sin ningún tocado especial. Se conocen diversos ejemplos de personajes que tocan el *aulós*, tanto en pintura vascular como en escultura²⁴, destacando en esta última el relieve que formó parte de un programa funerario monumental en Osuna²⁵, en el que la *aulétris* ambientaría el enfrentamiento heroico entre dos jóvenes (Olmos 1999: 75.4; 2003: 93; Chapa y Olmos 2004: 67-69, figs. 19-20).

²⁴ Para todos los casos *vid.* Griñó 1985: 152-156; listado que se debe actualizar con el vaso libisoso, y con un fragmento de galbo, quizá de un lebes, del Torrelló del Boverot (Almazora, Castellón – mediados del siglo II a.C.): Clausell *et alii* 2000: 92-98, fig. 12-13; Bonet e Izquierdo 2001: 286, fig. 6.1.

²⁵ Sobre los conjuntos monumentales de *Urso* y su cronología, *vid.* recientemente: Noguera y Rodríguez Oliva 2008: 415 (con la bibliografía anterior).

²³ Sobre la traslación del ciclo heroico mediterráneo al mundo ibérico, a propósito del estudio del *herôon* de El Pajarillo: *vid.* Molinos *et alii* 1998: 328.

Aunque no haga referencia a una monomaquia, nos interesa traer a colación, por el protagonismo y forma de las eses que enmarcan a los personajes de nuestra crátera, el conocido vaso crateriforme de El Cigarralejo (Cuadrado 1982; Olmos 1987: 32-33, 40-41; Maestro 1989: 311-313, fig. 112; Cuadrado 1990; Blázquez 2001-2002; Tortosa 2006: n° 305, lám. 88 –Grupo SE II–; González Reyero 2008: 71-78, figs. 1-2). La pieza carece de contexto preciso, aunque se ha datado entre el siglo III y el II a.C., centuria esta última por la que nos decantamos. De hecho, la relación que se estableció ya por Page (1984: 69, n° 12bis) con una crátera de columnas, modelo ático al que evocaría, no es óbice para una datación tardía, algo que podemos ahora apoyar en el propio vaso de Lezuza, que representa un recuerdo evolucionado de un ejemplar de campana, y ha aparecido en un contexto de principios del siglo I a.C. Pues bien, el friso decorado de la cerámica de Mula presenta un desfile de guerreros con lanza, escudo oblongo, cintas cruzadas sobre el pecho y rostro parcialmente cubierto por trazos radiales en torno al ojo (¿máscara?, ¿pintura?, ¿solución enfática abstracta?), en el que participan dos personajes masculinos de tamaño ostensiblemente más reducido (¿incidiendo en su corta edad frente a los infantes ya adultos?), uno de los cuales toca la lira y el otro hace sonar el *aulós*. La escena es claramente ritual, e independientemente de si ilustra o no algún acto concreto, forma parte del lenguaje de auto-representación y auto-afirmación del ideal aristocrático. Y el hecho es que las series de “eses” que todo lo envuelven en el vaso de El Cigarralejo remiten claramente a las que ciñen las figuras de nuestra crátera de la monomaquia, que bien pudieran estar simbolizando el sonido que envuelve el ritual, en una vertiente onomatopéyica que hay quien ha trasladado a otros vasos singulares (Pastor Eixarch 1998; 2010). En cualquier caso, estas “eses” parecen ser un comodín polisémico en el lenguaje vascular ibérico que, según la escena y el contexto, pueden indicar una u otra cosa, y cuya finalidad, como ha puesto de manifiesto recientemente Santos Velasco (2010: 165), es aludir e insinuar ideas que completen el sentido de la representación, simbolizando o sacralizando el espacio en el que transcurren los hechos que se narran.

Para el último lugar hemos reservado otros dos ejemplos, muy diversos entre sí, en el que aparece de forma clara un combate singular. Nos referimos, por un lado, a una jarra recuperada en el Dep. 2 del Puntal dels Llops (Olocau, Valencia, primer cuarto siglo II a.C.) (Maestro 1989: 93-94, fig. 23; Bonet y Mata 2002: 127, figs. 53 y 150; Bonet e Izquierdo 2004: 86-87) (Fig. 10d). En esta, un friso inferior

de grandes hojas cordiformes sirve de soporte a una escena, harto esquemática y que se ha equiparado al Estilo I edetano (Fuentes Albero y Mata 2009: 79), de enfrentamiento entre dos personajes masculinos armados con escudo oblongo y lanza (el de la izquierda, además, con falcata en el cinto). El espacio en el que transcurre la hazaña lo representa un único árbol, genérico, de difícil identificación. Aunque no se ha querido insinuar el desenlace del combate, sí se pintó un ave a sus pies, que actúa como testigo y anuncia la muerte de uno de ellos (Olmos 2003: 89), siguiendo así el lenguaje simbólico que hemos visto con anterioridad²⁶. El otro ejemplo procede de El Castellillo (Alloza, Teruel, siglos III-II a.C.), y se plasma en un *kalathos* del que solo se conserva un fragmento (Maestro 1989: 68, fig. 13; Olmos 1999: 78.3; Fuentes Albero y Mata 2009: 80-81, fig. 25) (Fig. 10c), y que incluye un epígrafe ibérico en el labio. En la escena aparece enmarcado el combate singular entre dos infantes con escudo oblongo, y que presentan un mayor tamaño que el resto de personajes conservados. Bajo ambos, sancionando el enfrentamiento, se encuentra un toro frente a un gran tallo floral, y que contaría, en origen, con su correspondiente simétrico en el lado que falta, tal y como lo restituyó Lucas Pellicer (1995: fig. 4), siguiendo así un tipo iconográfico que se documenta en la pintura vascular del Hierro chipriota del tipo *Bicroma* IV y en la cerámica orientalizante peninsular. En este combate heroico, participan como testigos diversos personajes, uno de ellos sentado sobre un trono y portando cetro, acaso el juez. De todas las lecturas nos parece más sugerente la que ve un vaso conmemorativo de la disputa por los límites del territorio entre dos comunidades, resuelto mediante el duelo heroico (Olmos 2003: 93-94).

III. CONSIDERACIONES FINALES

La presencia de un conjunto cuantioso, variado y, en general, de producción propia, de pintura vascular con decoración compleja indica, de por sí, la centralidad del *oppidum* libisano en su comarca. En este sentido, resulta apropiado hacer referencia a la línea de investigación seguida recientemente por Grau (2007) a propósito de La Serreta, según la cual la pintura vascular figurada surge allí a finales del siglo III a.C. en el marco de la creación de una identidad étnica en su territorio, legitimando un nuevo proyec-

²⁶ En un primer momento (Bonet y Mata 2002: 127; Bonet e Izquierdo 2004: 87), la escena se interpretó como una representación cómica, una escena de danza en torno a la presa herida o de caza.

to político. Esta línea participa de la lectura que se hace de la iconografía vascular desde un punto de vista de política interna, en relación, sobre todo, con la evolución social que asiste a la ampliación de los grupos aristocráticos (Ruiz 1998). Dicha evolución, sin duda, debe considerarse el principal motor de la decoración figurada y su contenido, pero no el único. Y aunque estas pinturas vasculares no se deben meter históricamente en el mismo saco (piénsese en Edeta y La Alcudia, separadas por cerca de una centuria, o las recuperadas en *Valentia*, en contexto colonial), tan cierto es que surgen al amparo de las nuevas relaciones clientelares internas, como que lo hacen en un clima de presencia efectiva romana. En el caso de *Libisosa*, enclave de importante actividad mercantil, de cruce viario y zona de transición, encontramos un contexto oligárquico con clara influencia del agente itálico, que pudo estar amparada incluso en la presencia efectiva del ejército romano.

La recreación de mitos, de una memoria heroica y modélica, es una de las respuestas a un momento de crisis y de redefinición de identidades que arranca con la Segunda Guerra Púnica y se irá intensificando con la conquista romana. Estamos ante el lenguaje de autoafirmación de la oligarquía ibérica (de su *virtus*)²⁷, dirigido también a asegurarse su status aristocrático en el emergente orden socio-político romano, y lo hacen dentro de un cóctel que incluye elementos de corte italo-helenístico, como los mitos de fundación, con otros de raigambre igualmente mediterránea, algunos herederos de los *viejos* programas escultóricos de las zoomaquias. Por tanto, es el arraigo a su situación privilegiada lo que propicia en la oligarquía la búsqueda de sus orígenes míticos heroicos que justifiquen el mantenimiento de dicha posición. En este marco, la autoafirmación y la integración (auto-romanización) de las élites no solo no son incompatibles, sino que se advierten complementarias. De especial relevancia nos parece la teoría de Chaves Tristán (2008), sobre la evolución de la elección de tipos iconográficos y las leyendas en las emisiones monetales a partir de finales del siglo III a.C., y sobre todo en el desarrollo de los siglos II y I a.C., que arrancaría en una *aemulatio* relacionada con la autoafirmación, pasando por un fenómeno de *imitatio*, para desembocar en una “integración desde dentro”. El binomio autoafirmación/auto-romanización adquiere una mayor complejidad, si cabe, con la observancia de la evolución de los lugares de culto²⁸, especialmente aquellos de carácter territorial

y supraterritorial que se concentran en el Sudeste, en los actuales territorios de Murcia, Albacete, Jaén y Córdoba oriental (Uroz Rodríguez 2008).

Volviendo a nuestros vasos, y por lo que refiere al estilo, si tuviéramos que encuadrar las decoraciones vasculares de *Libisosa*, trascendiendo este estudio parcial, en los distinguidos por Tortosa (2006), deberíamos referirnos tanto al Grupo SE II y al Estilo Albacete, con relación al programa fitomorfo y zoomorfo (aves, ciervos y carnassiers) presente en las piezas recuperadas hasta la fecha en el Sector 3 (Uroz Rodríguez 2012: 303-312, 332-343), así como al Estilo I ilicitano, preferentemente para las composiciones vegetales, sobre todo las que constituyen la decoración exclusiva del/los friso/s, muy presentes en los Sectores 3 y 18 y en el contemporáneo depósito votivo del Sector 1f (Uroz Rodríguez 2012: 181-193, figs. 186, 199, 212, 310). Asimismo, por lo que respecta a las piezas de protagonismo antropomorfo incluidas en este trabajo, creemos que muestran fuertes puntos de contacto con el Estilo II edetano, tal y como sucede con la cerámica de La Serreta. Estamos, en todo caso, en un enclave de importante relevancia comercial, y ante unos vasos de encargo que pudieron ser fruto, al menos en algunos casos concretos, de artesanos itinerantes, en combinación con producciones locales (la mayoría, teniendo en cuenta el volumen de vasos decorados, sobre todo fitomorfos).

Respecto a la datación, existe la posibilidad de que algunos de estos vasos singulares se atesoraran como bienes de prestigio, no considerando por tanto que su fabricación fuese virtualmente contemporánea a la destrucción sertoriana. Ahora bien, ¿se deben remontar más allá de unas pocas décadas, como por ejemplo, al primer cuarto del siglo II a.C., tal y como se habría ubicado, por poner un caso, la “crátera de la monomaquia” si hubiese aparecido fuera de contexto (por sus concomitancias con la cerámica levantina y alcoyana), y cuyo mejor ejemplo es la datación que se hizo del lebes conservado en Linares y seguramente procedente del mismo contexto libisano?: creemos que no, al menos desde un punto de vista estrictamente metodológico. El arco cronológico, por lo tanto, que consideramos más apropiado para el común de estas piezas, es el de finales del siglo II-primer tercio del I a.C.

Para cerrar la lectura de los vasos singulares que presentamos en este trabajo queremos dejar constancia e incidir en lo siguiente: en el crateriforme que

²⁷ Aunque pudiera constituir ya un universo obsoleto para Roma, como en el caso de las monomaquias (vid. Olmos 2003: 96-97).

²⁸ Vid. el fenómeno de *aemulatio* ibérica frente a la *inter-*

pretatio romana estudiado recientemente en la evolución de los lugares de culto del Alto Guadalquivir (Ruiz *et alii* 2010). Para un estudio completo de la evolución del espacio, paisaje y elementos votivos de estos santuarios en el contexto político que los alberga y justifica: vid. Rueda 2011.

bautizamos como “de la muerte mítica”, aparece lo que consideramos un episodio de un enfrentamiento colectivo. En el mismo se ha podido recrear un fragmento de una *antigua* batalla, simbólica, quizá genérica, y no *histórica*, referente y modelo de las jerarquías sociales, construida e imaginada para explicar sus valores, su *virtus*. Extremadamente relevante para su interpretación resulta la figura central del guerrero abatido, distinguido con penacho, a punto de ser rematado, y sobre el que vuela en picado un ave con cuerpo de pez dispuesto a trasladar su alma. La escena se podría interpretar como la muerte simbólica del grupo aristocrático que detentaba antes el poder, y la victoria del nuevo linaje. Ese poder, espacio o hegemonía es el que se encontrarían custodiando los cérvidos del reverso, siguiendo el modelo pretérito del afrontamiento al Árbol sagrado o de la vida. Pero en el vaso también se podría plasmar la muerte heroica en combate del antepasado mítico, hecho ya de por sí virtuoso y digno de recuerdo. El carácter igualmente funerario de lo figurado en la cara B serviría para cualquiera de las dos lecturas. Asimismo, conviene traer a colación la lectura preliminar que ha hecho Olmos (2012: 51) del vaso inédito del Fapegal, bajo la óptica de la reminiscencia de episodios homéricos, ya conocidos por la aristocracia local de época tardorrepública, como *la lucha en torno al guerrero caído, de bruceas sobre el suelo, y el expolio de sus armas*. Por su parte, la “crátera de la monomaquia” puede observarse desde diversos ángulos, ya sea como un enfrentamiento iniciático de dos jóvenes, una exhibición de virtudes aristocráticas; o bien, y al mismo tiempo, como plasmación, en clave mítica, de una práctica, igualmente oligárquica (y arquetípica), según la cual pudo dirimirse un conflicto de una forma heroica. Tanto el crateriforme, en clave de batalla mítica, como la crátera, desde la monomaquia, evocan un pasado remoto, heroico y modélico, basado en un ideal guerrero, en el que se fundamenta el nuevo linaje. Ya que, en todo caso, el fin último de estos enfrentamientos, como han destacado recientemente Fuentes Albero y Mata (2009: 89) sería el mantenimiento de la cohesión del grupo o el control de ciertos asentamientos y su territorio. Las monomaquias, siguiendo a Olmos (2003: 80-81, 88-89), sirven para mostrar y construir el recuerdo, enfatizando la memoria heroica legendaria, actúan de paradigma del ideal aristocrático para el presente; configuran su conciencia como tal grupo, y a su vez articulan la memoria y el control del *oppidum* y su territorio.

Por último, la lectura que proponemos de la “tinaja de los caballeros” de *Libisosa*, aun apartándose del concepto de *heroización ecuestre*, se mueve entre el

terreno de la plasmación de una élite ecuestre sancionada por la divinidad y de sus antepasados míticos heroicos del nuevo linaje ampliado. El hecho de que se representen dos parejas de jinetes, creemos que hace alusión a un grupo gentilicio, quizá a dos, habida cuenta de las diferencias en el umbo del escudo, unidos por (nuevos) lazos clientelares. Asimismo, el *nacimiento* o sanción divina del nuevo linaje ecuestre es lo que pensamos que se pintó en el lebes del Museo de Linares. Aquí, además, se afrontan a una suerte de Árbol sagrado. Los de Linares son, como los de Lezuza, una pareja. No considero, en nuestro caso, que haya que establecer un vínculo con los Dióscuros, ni con una rememoración de la caballería nómada, aunque ambos hayan podido servir de inspiración, pero esa dualidad sí podría evocar el concepto de magistratura colegiada, apropiado en un ambiente cívico y de una oligarquía en contacto directo con el agente itálico y en avanzado estado de (*auto*)romanización.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro Asins, C. 1998: “Las emisiones fenopúnicas”, *Historia monetaria de Hispania antigua*, Madrid, 50-115.
- 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”, *Homenaje a Conchita Fernández Chicharro*, Madrid, 249-258.
- Almagro Gorbea, M. 1995: “La moneda hispánica con jinete y cabeza varonil: ¿tradición indígena o creación romana?”, *Zephyrus* 48, 235-266.
- Almagro Gorbea, M. 1996: *Ideología y poder en Tartessos y el Mundo Ibérico*, Madrid.
- Almagro Gorbea, M. 2005: “Ideología ecuestre en la Hispania prerromana”, *Gladius* 25, 151-185.
- Almagro Gorbea, M. y Lorrio, A. J. 2010: “El ‘Heros Ktistes’ y los símbolos de poder de la Hispania prerromana”, F. Burillo (coord.), *Ritos y mitos: VI Simposio sobre Celtíberos*, Zaragoza, 157-181.
- Aranegui, C. 1992: “Una falcata decorada con inscripción ibérica. Juegos gladiatorios y venationes”, *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana: Homenaje a E. Pla Ballester, Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica* 89, Valencia, 319-330.
- Aranegui, C. 1996: “Signos de rango en la sociedad ibérica. Distintivos de carácter civil o religioso”, *Revista de Estudios Ibéricos* 2, 91-121.
- Aranegui, C. 1997: “La decoración figurada en la cerámica de Lliria”, C. Aranegui (ed.), *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Lliria (Valencia)*, Madrid, 49-116.

- Aranegui, C. 2000: "Mostrarse en imágenes. Un recorrido a través de las decoraciones de la cerámica ibérica", *Scripta in Honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, vol. I, Alicante, 293-305.
- Aranegui, C. 2001-2002: "A propósito del vaso de los guerreros del Castellar de Oliva", *Anales de Prehistoria y Arqueología* 17-18, 229-238.
- Arévalo González, A. 2003: "La moneda hispánica del jinete ibérico: estado de la cuestión", F. Quesada y M. Zamora (eds.), *El caballo en la antigua Iberia. Estudios sobre los équidos en la Edad del Hierro*, Madrid, 63-74.
- Ballester, I., Fletcher, D., Pla, E., Jordá, F. y Alcacer, J. 1954: *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel*, Liria, Madrid.
- Bayo Fuentes, S. 2010: *El yacimiento ibérico de "El Tossal de la Cala". Nuevo estudio de los materiales depositados en el MARQ correspondientes a las excavaciones de José Belda y Miquel Tarradell*, Trabajos de Arqueología 1, Alicante.
- Blánquez Pérez, J. 1990: *La formación del mundo ibérico en el sureste de la Meseta (estudio de las necrópolis ibéricas de la provincia de Albacete)*, Albacete.
- Blázquez, J. M. 1957-58: "Caballos en el infierno etrusco", *Ampurias* 19-20, 31-8.
- Blázquez, J. M. 1963: "L'héroïsation équestre dans la Péninsule Ibérique", *Celticum* 6, 405-423.
- Blázquez, J. M. 2001-2002: "El vaso de los guerreros de El Cigarralejo (Mula, Murcia)", *Anales de Prehistoria y Arqueología* 17-18, 171-176.
- Blázquez, J. M. y Montero, S. 1993: "Ritual funerario y status social: los combates gladiatorios prerromanos en la Península Ibérica", *Veleia* 10, 71-84.
- Bonet, H. 1995: *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antigua Edeta y su territorio*, Valencia.
- Bonet, H. 2010: "Ritos y lugares de culto de ámbito doméstico", T. Tortosa, S. Celestino y R. Cazorla (coords.), *Debate en torno a la religiosidad protohistórica*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 55, Madrid, 177-201.
- Bonet, H. e Izquierdo, I. 2001: "Vajilla ibérica y vasos singulares del área valenciana entre los siglos III y I a.C.", *Archivo de Prehistoria Levantina* 24, 272-313.
- Bonet, H. e Izquierdo, I. 2004: "Vasos ibéricos singulares de época helenística del área valenciana", 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 (Madrid 2001)*, Madrid, 81-96.
- Bonet, H. y Mata, C. 2002: *El Puntal dels Llops. Un fortín edetano*, Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica 99, Valencia.
- Cabré, J. 1925: "Arquitectura Hispánica. El sepulcro de Toya", *Archivo Español de Arqueología* 1, 73-101.
- Clausell, G., Izquierdo, I. y Arasa, F. 2000: "La fase del Ibérico Final en el asentamiento del Torrelló del Boverot (Almazora, Castellón): dos piezas cerámicas singulares", *Archivo Español de Arqueología* 73, 87-102.
- Coarelli, F. 1970-71: "Classe dirigente romana e arti figurative", *Dialoghi di Archeologia* 4-5, 241-265.
- Cuadrado, E. 1982: "Decoración extraordinaria de un vaso ibérico", *Homenaje a J. M. Álvarez Sáenz de Buruaga*, Madrid, 287-296.
- Cuadrado, E. 1990: "Un nuevo análisis de la cratera ibérica del desfile militar de El Cigarralejo", *Homenaje a Jerónimo Molina*, Murcia, 131-134.
- Cumont, F. 1942: *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris.
- Chapa, T. 2003: "El tiempo y el espacio en la escultura ibérica: un análisis iconográfico", T. Tortosa y J. A. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, 99-119.
- 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., Pereira, J., Madrigal, A., Mayoral, V. y Uriarte, A. 2002-2003: "Estatuas funerarias ibéricas de los Castellones de Céal (Hinojares, Jaén)", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 42, 143-166.
- Chaves Tristán, F. 1998: "Las acuñaciones latinas de la Hispania Ulterior", *Historia monetaria de Hispania antigua*, Madrid, 233-317.
- Chaves Tristán, F. 2008: "Moneda local en Hispania: ¿autoafirmación o integración?", J. Uroz, J. M. Noguera y F. Coarelli (eds.), *Iberia e Italia: modelos romanos de integración territorial*, Murcia, 353-378.
- Domínguez Arranz, A. (1998): "Las acuñaciones ibéricas y celtibéricas de la Hispania Citerior", *Historia monetaria de Hispania antigua*, Madrid, 116-193.
- 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*, Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo 2, Murcia.
- Fernández Maroto, D., Vélez Rivas, J. y Pérez Avilés, J. 2007: "La cerámica estampillada ibérica de tipo figurativo del Cerro de las Cabezas (Valdepeñas)", L. Abad y J. A. Soler (eds.), *Arte ibérico en la España mediterránea*, *Actas del Congreso* (2005), Alicante, 211-227.
- Fernández Nieto, F. J. 1992: "Una institución jurídica del mundo celtibérico", *Estudios de Arqueología*

- Ibérica y Romana: Homenaje a E. Pla Ballester*, Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica 89, Valencia, 381-384.
- Fuentes Albero, M. M. 2006: "Propuesta de definición del estilo pictórico de La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila; Alacant)", *Recerques del Museu d'Alcoi* 15, 29-74.
- Fuentes Albero, M. M. 2007: *Vasos singulares de La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila; Alacant)*, Villena.
- Fuentes Albero, M. M. y Mata, C. 2009: "Sociedad de los vivos. Pesar para los muertos", *Saguntum* 41, 59-94.
- Gabaldón Martínez, M. M. y Quesada Sanz, F. 1998: "¿Jinetes y caballos en el Más Allá ibérico? Un vaso cerámico en el Museo Arqueológico de Linares", *Revista de Arqueología* 201, 16-23.
- García-Bellido, M. P. 2010: "Etnias y armas en Hispania: los escudos", *Gladius* 30, 155-170.
- García-Bellido, M. P. y Blázquez, C. 2001: *Diccionario de cecas y pueblos hispánicos* (2 vols.), Madrid.
- García-Prósper, E., Polo Cerdá, M., y Guérin, P. 2002-2003: "Rituales funerarios ibéricos en la necrópolis fundacional de Valentia", *Anales de Arqueología Cordobesa* 13-14, 279-310.
- González Reyero, S. 2008: "Música, memoria y comportamiento social en la Contestania ibérica. El caso de El Cigarralejo (Mula, Murcia)", A. M. Adroher y J. Blánquez (eds.), *Ier Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Bastetana (vol. II. Comunicaciones)*, Madrid, 69-85.
- 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. 2007: "Los jinetes de la Contestania. Sobre el uso del estilo cerámico como emblema étnico", L. Abad y J. A. Soler (eds.), *Arte ibérico en la España mediterránea*, *Actas del Congreso* (2005), Alicante, 111-123.
- Grau, I., Olmos, R. y Perea, A. 2008: "La habitación sagrada de la ciudad ibérica de La Serreta", *Archivo Español de Arqueología* 81, 5-29.
- Griñó, B. de 1985: "La influencia de la música griega y mediterránea en las culturas de la Península ibérica", *Ceràmiques gregues i helenístiques a la Península Ibérica (Taula Rodona amb motiu del 75è aniversari de les excavacions d'Empúries)* (1983) Barcelona, 151-167.
- Griñó, B. de 1987: "Aproximación a la iconografía de las divinidades femeninas de la Península Ibérica en época prerromana", P. Rouillard y M. Ch. Villanueva-Puig (eds.), *Grecs et ibères au IVe siècle avant Jésus-Christ. Commerce et iconographie*, Paris, 339-347.
- Hernández Canchado, N. 2008: "La cerámica de importación tardorrepublicana del barrio iberorromano de *Libisosa*: el Departamento 79", *Verdolay* 11, 143-178.
- Kurtz, W. S. 1992: "Guerra y guerreros en la cerámica ibérica", R. Olmos (ed.), *La sociedad ibérica a través de la imagen* (Catálogo de la exposición), Barcelona-Madrid, 206-215.
- Lorrio, A. J. 1997: *Los celtíberos*, Alicante.
- Lorrio, A. J. 2004: "El armamento", *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici* (Catálogo de la exposición), Alicante, 155-166.
- Lorrio, A. J. 2007: "Celtíberos y bastetanos en el oriente de la Meseta sur: problemas de delimitación territorial", G. Carrasco (ed.), *Los pueblos prerromanos en Castilla-La Mancha*, Cuenca, 227-270.
- Lorrio, A. J. y Almagro Gorbea, M. 2004-2005: "*Signa equitum* en el mundo ibérico. Los bronceos tipo 'Jinete de La Bastida' y el inicio de la aristocracia ecuestre ibérica", *Lucentum* 23-24, 37-60.
- Lucas Pellicer, M. R. 1995: "Iconografía de la cerámica ibérica de 'El Castellillo' de Alloza (Teruel)", *Actas del XXI Congreso Nacional de Arqueología (Teruel, 1991)*, vol. 3, Zaragoza, 879-891.
- Madrigal, A. (1994): "Cajas funerarias ibéricas de piedra de Andalucía oriental", *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía (Córdoba, 1991)*, II, Córdoba, 113-120.
- Madrigal, A. y Fernández Rodríguez, M. 2001: "La necrópolis ibérica del Camino del Matadero (Alambra, Ciudad Real)", R. García Huertas y J. Morales (coords.), *Arqueología funeraria: las necrópolis de incineración*, Cuenca, 225-257.
- Maestro Zaldívar, E. 1989: *Cerámica ibérica decorada con figura humana*, Zaragoza.
- Maestro Zaldívar, E. 2010: "Las armas en la cerámica ibérica aragonesa", *Gladius* 30, 213-240.
- Martínez Valle, A. 1994: "En torno a la localización de la ceca de ikalesken", *Actas del IX Congreso Nacional de Numismática*, Elche, 59-66.
- Mata, C., Badal, E., Collado, E. y Ripollés, P. P. 2010: *Flora Ibérica. De lo real a lo imaginario*, Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica 111, Valencia.
- Mata, C. y Bonet, H. 1992: "La cerámica ibérica: ensayo de tipología", *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana: Homenaje a E. Pla Ballester*, Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica 89, Valencia, 117-173.
- Mesado, N. 2003: "El caballo ibérico de La Regente (Burrana, Castellón)", F. Quesada y M. Zamora (eds.), *El caballo en la antigua Iberia. Estudios sobre los équidos en la Edad del Hierro*, Madrid, 179-186.

- Molinos, M., Chapa, T., Ruiz, A., Pereira, J., Rísquez, C., Madrigal, A., Esteban, A., Mayoral, V., Llorente, M. 1998: *El santuario heroico de 'El Pajarillo', Huelma (Jaén)*, Jaén.
- Moneo, T. 2003: *Religio Iberica. Santuarios, ritos y divinidades (siglos VII-I a.C.)*, Madrid.
- Negueruela, I. 1990: *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo de Porcuna (Jaén)*, Madrid.
- Noguera Celdrán, J. M. y Rodríguez Oliva, P. 2008: "Sculptura hispánica in epoca republicana: note su generi, iconografia, usi e cronologia", J. Uroz, J. M. Noguera y F. Coarelli (eds.), *Iberia e Italia: modelli romani di integrazione territoriale*, Murcia, 379-454.
- Olmos, R. 1982: "Vaso griego y caja funeraria en la Bastetania Ibérica", *Homenaje a Conchita Fernández Chicarro*, Madrid, 259-268.
- Olmos, R. 1987: "Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste", *Archivo Español de Arqueología* 60, 21-42.
- Olmos, R. 1999: *Los Iberos y sus imágenes*, Madrid.
- Olmos, R. 2002: "Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente", *Archivo Español de Arqueología* 75, 107-122.
- Olmos, R. 2003: "Combates singulares: lenguajes de afirmación de Iberia frente a Roma", T. Tortosa y J. A. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, 79-97.
- Olmos, R. 2010: "La ninfa Ilike", T. Tortosa, S. Celestino (eds.) y R. Cazorla (coord.), *Debate en torno a la religiosidad protohistórica*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 55, Madrid, 49-63.
- Olmos, R. y Grau, I. 2005: "El Vas dels Guerrers de La Serreta", *Recerques del Museu d'Alcoi* 14, 79-98.
- Olmos, R. y Tortosa, T. 2010: "Aves, diosas y mujeres", T. Chapa e I. Izquierdo (coords.), *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá*, (Actas del Encuentro Internacional, Museo Arqueológico Nacional 2007), Madrid, 243-257.
- Page del Pozo, V. 1984: *Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia*, Madrid.
- Pastor Eixarch, J. M. 1998: "Ideogramas musicales, onomatopéyicos y animistas de las pinturas figurativas ibéricas y celtibéricas", *Kalathos* 17, 91-129.
- Pastor Eixarch, J. M. 2010: "Doble espiral y eses en serie: símbolos gráficos de 'cadencia' en las culturas ibérica y celtibérica", F. Burillo (coord.), *Ritos y mitos: VI Simposio sobre Celtíberos*, Zaragoza, 473-484.
- Paz Peralta, J. A. y Ortiz Palomar, E. 2007: "El jinete en la moneda ibérica y celtibérica. Su imagen e interpretación: un arte provincial romano", *Nu-misma* 251, 87-136.
- 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", C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de Occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica*, (Actas del Congreso internacional), Saguntum Extra 1, Barcelona, 231-243.
- Pérez Burgos, J. M. 1994: "Memoria preliminar sobre la excavación arqueológica llevada a cabo por el Cophiam en la calle Rómulo (Albufereta, Alicante)", *LQNT* 2, 45-68.
- Pérez Jordà, G. 2000: "La conservación y la transformación de los productos agrícolas en el mundo ibérico", C. Mata y G. Pérez Jordà (eds.), *Ibers. Agricultors, artesans i comerciants. III Reunió sobre Economia en el Món Ibèric*, Saguntum Extra 3, València, 47-68.
- Pérez Vilatela, L. 2009: "Iconografía e ideología en los reversos monetales de Ikalkumskén", *Estudios de Lenguas y Epigrafía Antiguas* 9, 61-114.
- Poveda Navarro, A. M. 2002: "Fora Hispania. La evidencia de *Libisosa Forum Augustum* (Lezuza, Albacete)", *Coninbriga* 41, 5-38.
- Poveda Navarro, A. M., Uroz Sáez, J. y Muñoz Ojeda, F. J. 2008: "Hallazgos escultóricos en la colonia romana de Libisosa (Lezuza, Albacete)", J. M. Noguera y E. Conde (eds.), *Escultura romana en Hispania V (Actas de la reunión internacional, Murcia 2005)*, Murcia, 481-497.
- Quesada Sanz, F. 1997a: *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional, social y simbólico de las armas en la Cultura Ibérica (siglos VI-I a.C.)*, Montagnac.
- Quesada Sanz, F. 1997b: "¿Jinetes o caballeros? En torno al empleo del caballo en la Edad del Hierro Peninsular", *La Guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania* (Catálogo de la exposición), Madrid, 185-194.
- Quesada Sanz, F. 1998: "Aristócratas a caballo y la existencia de una verdadera 'caballería' en la cultura ibérica: dos ámbitos conceptuales diferentes", C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de Occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica* (Actas del Congreso internacional), Saguntum Extra 1, Barcelona, 169-183.
- Quesada Sanz, F. y Gabaldón, M. M., 2008: "¿Hipolartría, epifanía, protección de un bien valioso? En torno al papel 'religioso' de los équidos en la Protohistoria peninsular", E. Ferrer, J. Mazuelos y J. L. Escacena (coords.), *De dioses y bestias*.

- Animales y religión en el Mundo Antiguo*, Spal Monografías 11, Sevilla, 143-162.
- Quesada, F. y García-Bellido, M. P. 1995: "Sobre la localización de *ikale(n)sken* y la iconografía de sus monedas", M. P. García-Bellido y R. M. Sobral Centeno (eds.), *La moneda hispánica. Ciudad y territorio*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 14, Madrid, 65-74.
- Ramos Folqués, A. 1990: *Cerámica ibérica de La Alcudia (Elche, Alicante)*, Alicante.
- Recio, A. 1994: "Relieve ibérico funerario con caballo de 'Las Peñuelas' (Martos)", J. Mangas y J. Alvar (eds.), *Homenaje a J. M. Blázquez*, vol. II, Madrid, 467-491.
- Ripollès, P. P. 1999: "De nuevo sobre la localización de *Ikale(n)sken*", *Las Jornadas de Arqueología Ibérica en Castilla-La Mancha (Iniesta, 1997)*, Toledo, 145-168.
- Rueda, C. 2011: *Territorio, culto e iconografía en los santuarios iberos del Alto Guadalquivir (siglos. IV a.C.-I d.C.)*, Jaén.
- Ruiz Rodríguez, A. 1998: "Los príncipes ibéricos: procesos económicos y sociales", C. Aranegui (ed.), *Los iberos, príncipes de Occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica (Actas del Congreso internacional)*, Saguntum Extra 1, Barcelona, 289-300.
- Ruiz, A. y Molinos, M. 1993: *Los iberos. Análisis arqueológico de un proceso histórico*, Madrid.
- Ruiz, A. y Molinos, M. 2007: *Iberos en Jaén*, Jaén.
- Ruiz, A., Rueda, C. y Molinos, M. 2010: "Santuarios y territorios iberos en el Alto Guadalquivir (siglo IV a.C. - I d.C.)", T. Tortosa, S. Celestino (eds.) y R. Cazorla (coord.), *Debate en torno a la religiosidad protohistórica*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 55, Madrid, 65-81.
- Ruiz, A. y Sánchez, A. 2003: "La cultura de los espacios y los animales entre los príncipes iberos del sur", 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.
- Sanmartí i Grego, J. 2007: "El arte de la Iberia septentrional", L. Abad y J. A. Soler (eds.), *Arte ibérico en la España mediterránea (Actas del Congreso, Alicante, 2005)*, Alicante, 239-264.
- Santos Velasco, J. A. 1996: "Sociedad ibérica y cultura aristocrática a través de la imagen", R. Olmos (ed.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 115-130.
- Santos Velasco, J. A. 2003: "La función de la imagen entre los iberos", T. Tortosa y J. A. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, 155-165.
- Santos Velasco, J. A. 2010: "Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada", *Complutum* 21.1, 145-168.
- Sanz Gamó, R. 1997: *Cultura ibérica y romanización en tierras de Albacete: los siglos de transición*, Albacete.
- Sopeña Genzor, G. 2010: "La ideología de la muerte en el ámbito celtibérico. Evidencias rituales y nuevas perspectivas", F. Burillo (coord.), *Ritos y mitos: VI Simposio sobre Celtíberos*, Zaragoza, 245-271.
- Tarradell, M. 1985: "El poblado ibérico del Tossal de la Cala de Benidorm. Notes d'excavació", *Fonaments* 5, 113-127.
- Torelli, M. 1997: *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano.
- Tortosa, T. 1996: "Imagen y símbolo de la cerámica ibérica del Sureste", R. Olmos (ed.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 145-163.
- Tortosa, T. 2004: "Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada del enclave de La Alcudia (Elche, Alicante)", T. Tortosa (coord.), *El yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 30, Madrid, 71-222.
- Tortosa, T. 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 38, Mérida.
- Turcan, R. 1959: "L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique", *Revue de l'histoire des religions* 155, 33-40.
- Uroz Rodríguez, H. 2006: *El programa iconográfico religioso de la 'Tumba del orfebre' de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*, Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo 3, Murcia.
- Uroz Rodríguez, H. 2008: "Religión en tiempos de transición: de Iberia a Hispania. Poder, control y autoafirmación", J. Uroz, J. M. Noguera y F. Coarelli (eds.), *Iberia e Italia: modelos romanos de integración territorial*, Murcia, 465-492.
- Uroz Rodríguez, H. 2012: *Prácticas rituales, iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Lezuza, Albacete). Nuevas aportaciones al Ibérico Final del Sudeste*, Alicante.
- Uroz Sáez, J. 2012: "La colonia romana de Libisosa y sus precedentes", G. Carrasco (ed.), *La ciudad romana en Castilla-La Mancha*, Cuenca, 87-130.
- Uroz Sáez, J., Molina Vidal, J. y Poveda Navarro, A. M. 2002: "El foro de Libisosa. Datos preliminares

- de una investigación en curso”, *II Congreso de Historia de Albacete. Volumen I: Arqueología y Prehistoria (Actas del Congreso, Albacete 2000)*, Albacete, 245-251.
- Uroz Sáez, J., Molina Vidal, J., Poveda Navarro, A. M. y Márquez Villora, J. C. 2004: “Aproximación al conjunto arqueológico y monumental de Libisosa (Cerro del Castillo, Lezuza, Albacete)”, *Investigaciones Arqueológicas en Castilla-La Mancha (1996-2002)*, Toledo, 181-191.
- Uroz Sáez, J., Poveda Navarro, A. M. y Márquez Villora, J. C. 2006: “La puerta norte de Libisosa: cronología y arquitectura”, Th. G. Schattner y F. Valdés (eds.), *Puertas de ciudades. Tipo arquitectónico y forma artística, (Actas del Coloquio Internacional, Toledo, 2003)*, Toledo, 173-184.
- Uroz Sáez, J., Poveda Navarro, A. M. y Márquez Villora, J. C. 2003 [2010]: “Libisosa. La transformación de un oppidum en colonia romana”, A. M. Poveda y J. Uroz Sáez (eds.), *La Iberia de los oppida ante su romanización. Homenaje a E. A. Llobregat Conesa (Actas del III Seminario de Historia, Elda, 2003)*, Alebus 13, 221-252.
- Uroz Sáez, J., Poveda Navarro, A. M., Muñoz Ojeda, F. J. y Uroz Rodríguez, H. 2007: “El departamento 86: Una taberna del barrio industrial ibérico de Libisosa (Lezuza, Albacete)”, J. M. Millán y C. Rodríguez (coords.), *Arqueología de Castilla-La Mancha. Actas de las I Jornadas (Cuenca, 2005)*, Cuenca, 143-170.
- Vermeule, E. 1979: *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley-Los Angeles- London.
- Villaronga, L. 1988: *Els denàris ibèrics d'Ikalkusken*, València.
- Villaronga, L. 1994: *Corpus Nummum Hispaniae ante Augusti Aetatem*, Madrid.
- Ville, G. 1981: *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, BEFAR 245, Roma.
- Weickert, G. 1902: *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst. Eine mythologisch- archäologische Untersuchung*, Leipzig.
- Zanker, P. 1992: *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.

Recibido: 19-01-2012

Aceptado: 22-05-2012