

La importancia del color en la escultura ibérica: el caso del león de Elche (Alicante)*

The importance of color in Iberian sculpture: the case of the lion of Elche (Alicante)

Teresa Chapa Brunet

Universidad Complutense de Madrid
tchapa@ucm.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4608-3812>

Miguel F. Pérez Blasco

Museo Arqueológico y de Historia de Elche
mperezblasco@elche.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1721-7009>

Enviado: 06-07-2022. Aceptado: 28-11-2022. Publicado online: 03-04-2023

Cómo citar este artículo / Citation: Chapa Brunet, T. y Pérez Blasco, M. F. (2023). “La importancia del color en la escultura ibérica: el caso del león de Elche (Alicante)”. *Archivo Español de Arqueología*, 96, e01. DOI: <https://doi.org/10.3989/aespa.096.023.01>

RESUMEN: El reconocimiento de que la superficie de las esculturas ibéricas estaba pintada se remonta a finales del siglo XIX, pero la mala o nula conservación de los pigmentos y el aprecio histórico de las superficies blancas, llevó a valorarlas casi exclusivamente por la calidad de su talla. Lo cierto es que una parte importante de la expresividad de las figuras se manifestaba a través del color y los diseños pintados, así como a través de la labra. Ignorar este hecho ha llevado a errores, incluso en la identificación de las piezas. Es el caso del león de Elche, considerado tradicionalmente una leona debido a la aparente ausencia de la melena que caracteriza a los animales machos. Sin embargo, la aplicación de filtros fotográficos y el estudio en detalle de su superficie, ha permitido reconocer que los mechones de pelo fueron dibujados con pigmento rojo, variando su diseño en la cabeza y el cuello. La constatación de este hecho concreta la personalidad del “carnívoro”, una representación a menudo indefinida en la iconografía ibérica.

Palabras clave: cultura ibérica; escultura en piedra; decoración pintada; influencia jonia; talleres escultóricos; La Alcudia de Elche.

ABSTRACT: The recognition that the surface of Iberian sculptures was painted dates back to the end of the 19th century, but the poor or non-existent conservation of the pigments and the historical appreciation of white surfaces, led to valuing them almost exclusively for the quality of their carving. The fact is that an important part of the expressiveness of the figures was manifested through color and painted designs, as much as through carving.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación: “Iconografía, color y estudio espacial de la escultura ibérica en piedra (s. VI-I a.C.)”, Ministerio de Ciencia e Innovación Ref. PGC2018-093600-B-I00. Agradecemos las evaluaciones del texto, que han permitido introducir mejoras en el mismo.

Ignoring this fact has led to mistakes even in the identification of the figures. This is the case of the lion found at Elche, traditionally considered a lioness due to the apparent absence of the mane that characterizes male animals. However, the application of photographic filters and the detailed study of its surface, has made it possible to recognize that the locks of hair were drawn with red pigment, varying their design on the head and neck. The confirmation of this fact allows to identify the “carnivore”, an undefined representation in Iberian iconography.

Keywords: Iberian culture; stone sculpture; painted decoration; Ionian influence; sculpture workshops; La Alcudia de Elche.

Copyright: © 2023 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

INTRODUCCIÓN: PRIMERAS NOTICIAS SOBRE EL COLOR EN LA ESCULTURA IBÉRICA

En sus estudios sobre la escultura en la Antigüedad, Bradley (2009, p. 431) nos recuerda que el colorido lo impregnaba todo: “donde había forma, había color”. En la actualidad, es un hecho asumido que el proceso de manufactura de las esculturas ibéricas, realizadas siempre en calizas blancas, no terminaba hasta que las piezas habían recibido una profusa decoración pintada. Sin embargo, esto no ha sido siempre así. En paralelo con otras manifestaciones del Mediterráneo antiguo, las estatuas ibéricas se han apreciado como obras de escultor, sin apenas echar de menos su revestimiento pintado o, incluso, considerándolo como una distracción que podía ocultar la verdadera naturaleza del arte de la talla. Cuando apareció la Dama de Elche, en 1897, Pedro Ibarra constató la presencia de pigmentación, especialmente roja, en los labios, la mitra y la túnica de la escultura (Ibarra, 1897, p. 15). Su comprador, P. Paris, en una carta dirigida al conservador del Louvre, Edmont Pottier, relataba hasta qué punto los colores eran importantes para valorar el busto de la Dama: “La photographie ne donne pas l’admirable expression du visage (...). C’est de la pierre avec de la couleur rouge aux lèvres, au bandeau du front, aux vêtements” (Albert Llorca y Rouillard, 2020, p. 24)¹. Sin embargo, en el completo estudio sobre el entonces reciente hallazgo de La Alcudia, realizado por el autorizado investigador J. R. Mélida, no se encuentra referencia alguna al color –que por otra parte solo podía conocer por las indicaciones de Ibarra, ya que su estudio se basó en las excelentes fotografías en blanco y negro que le proporcionó A. Vives, y que fueron su-

ficientes para elaborar una valoración completa– (Mélida, 1897, p. 427) (Fig. 1).

Nuevos descubrimientos realizados en los años siguientes reiteraron la presencia de pintura sobre las superficies escultóricas. Pueden citarse como muestra las esfinges de El Salobral, en Albacete (Paris, 1906, p. 128), o los guerreros combatiendo en un sillar de esquina en Osuna (Sevilla) (Engel y Paris, 1906, p. 412), piezas todas adquiridas y trasladadas en su momento al Museo del Louvre, al igual que la Dama.

Centrándonos en territorio alicantino, merece citarse el pequeño relieve encontrado en 1934 por Figueras Pacheco en una tumba-*kaustra*² de La Albufereta (Alicante) cuyo interés no solo radicaba en el tema representado, sino en la completa coloración que presentaban las figuras (Verdú, 2015, p. 373). Figueras encargó una reproducción gráfica a color de la pieza, debido al progresivo deterioro que experimentó una vez exhumada (Figueras Pacheco, 1946, p. 314, fig. 2). A raíz de estos y otros hallazgos, García y Bellido (1945, p. 257) desarrolló el primer estudio centrado en el empleo de la pintura y propuso la existencia de este recurso en los lugares con una especial dedicación religiosa, como los cementerios y santuarios. Algo después, los trabajos desarrollados por Ramos Folqués en la zona suroeste de La Alcudia durante la campaña de 1949, exhumaron un número importante de fragmentos escultóricos ibéricos en los que el excavador puso de manifiesto la conservación de la pintura que los recubría. Entre ellos, el cuerpo de guerrero con el

1 “La fotografía no refleja la admirable expresión del rostro (...). La piedra tiene color rojo en los labios, en la cinta de la frente, en la vestimenta” (trad. T. Chapa).

2 Consideramos preferible utilizar el término griego (καυστήρας) que el *ustrinum* latino, por ajustarse mejor a esta realidad ibérica (Graells i Fabregat y Pérez Blasco, 2022, nn. 1 y 69).

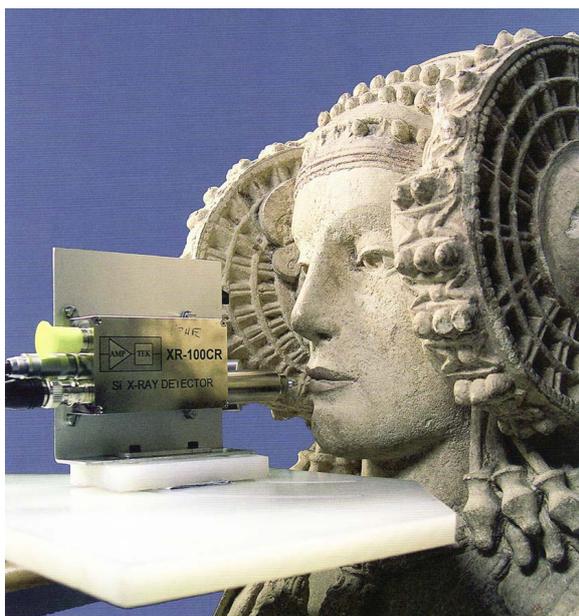


Figura 1. Analíticas realizadas por el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) para determinar los pigmentos de la Dama de Elche (fotografía José Vicente Navarro Gascón).

pectoral de lobo, el torso de personaje con fíbula, la mano sujetando un escudo o la figura femenina sedente. Todos habían sido reaprovechados como pavimento de una calle de época romana, conservándose solo la parte que había sido embutida en el pavimento (Ramos Folqués, 1950; Ronda Femenía, 2018, pp. 165-166, nn. 262-264).

Los vestigios de color eran escasos y, en aquellos momentos resultaba muy difícil determinar analíticamente los componentes del pigmento. Sin embargo, estas no fueron las únicas razones por las que estas esculturas, como se ha señalado, fueron valoradas exclusivamente por la calidad de su talla. En realidad, debemos remontarnos a una larga tradición investigadora sobre el arte antiguo que, desechando estudios pioneros como el de Quatremère de Quincy (1815), se basaba precisamente en el aprecio del color blanco de la piedra desnuda, siguiendo el criterio del influyente Wincklemann (2008 [1756]). Este hilo conductor ha sido magistralmente recogido por P. Jockey en su libro *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental* (Jockey, 2013), a cuyo texto remitimos para comprender un fenómeno que por su complejidad no puede tener cabida en este trabajo.

El proyecto “El color de los dioses”, dirigido por V. Brinkmann, mediante exposiciones en diversos países, ha sido clave para mostrar la distinta apariencia que muestra el arte antiguo cuando se le restituye toda su

compleja decoración pintada, y la importancia que esto tiene para la correcta valoración de las esculturas y sus escenarios (Brinkmann, 2009). Una prueba de ello es precisamente la pieza que centra nuestro estudio, dado que el reconocimiento de esta decoración permite realizar una estimación renovada, no solo de la propia escultura, sino de su contexto cronológico y cultural.

HALLAZGO Y TRATAMIENTO DE LA ESCULTURA DE LEÓN

Estos antecedentes, aquí obligadamente resumidos, conforman el contexto en el que se produjo el descubrimiento de la escultura que estudiamos. Se trata de una pieza de características excepcionales, obra de una “mano maestra”, según Blanco Freijeiro (1993, p. 88) que, sin embargo, no fue hallada en el propio yacimiento de La Alcudia y resulta todavía poco conocida en los estudios sobre arte ibérico. A pesar de las dificultades existentes para obtener información sobre las circunstancias y contexto de su hallazgo (Llobregat, 1972, pp. 114 y 155), sabemos que el león apareció de forma casual el día 12 de enero de 1961, a dos metros de profundidad, en un solar de la calle Pizarro, cerca del Parque Municipal de Elche (Ramos Folqués, 1964, p. 673; Ramos Molina, 2000, p. 99) (Fig. 2)

Hemos podido corroborar esta información investigando en los archivos y en el catastro³, confirmando que la escultura ingresó el mismo año de su hallazgo en el Museo Municipal de Elche. En los formularios del Instituto Nacional de Estadística que cumplimentaba A. Ramos Folqués, antiguo director del citado museo, detectamos en la ficha relativa al primer trimestre de 1961 (cumplimentada el 24/04/1961) un aumento en las esculturas adscritas al periodo “Mundo helénico”, que pasan de seis en 1960 a siete en 1961 (Fig. 2), siendo 201 la suma total de objetos correspondientes a este periodo (Archivo del MAHE, sig.: 5/1). En cuanto a la ubicación exacta, la calle Pizarro se aleja de manera perpendicular al Parque Municipal, sin que se haya mencionado ni registrado el número de la calle donde se produjo el hallazgo de la escultura. Eso sí, la información de “a dos metros de profundidad” nos indica que se ha producido la demolición del edificio anterior y el momento previo a la construcción de un edificio posterior. De este modo, en el catastro de Elche hemos podido advertir que los dos números de la calle más próximos al Parque Municipal coinciden, precisamente, con dos edificaciones construidas

³ Queremos agradecer a la arquitecta municipal, Inés Tabar Rodríguez, su ayuda en la búsqueda y localización de esta información.

PRESIDENCIA DEL GOBIERNO
INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA

M. 2

ESTADÍSTICA DE ARCHIVOS BIBLIOTECAS Y MUSEOS

Museo de Municipal de Elche

RESUMEN DE ACTIVIDAD

Trimestre 1º Año 1961

Fondos existentes al final del trimestre

PIEZAS	E P O C A S									
	Cultura preclásica	Mundo helénico	Roma	Paleocristiano	Alta Edad Media	Baja Edad Media	Edad Moderna (siglos XVI a XVIII)	Siglo XIX	Siglo XX	TOTAL
1 Edad de la Piedra	82									
2 Edad de los Metales	163									
3 Artes decorativas										
Bronces y hierros			49							49
Cerámica y vidrios		116	104	11		96		20		347
Encuadernación										
Orfebrería		2								2
Marfiles y esmaltes		3	21							24
Mobiliario										
Tapices										
4 Dibujos y grabados										
5 Epigrafía			8							8
6 Escultura		4	15							19
7 Espectáculos y deportes										
8 Heráldica										
9 Indumentaria										
10 Militares										
11 Monedas y medallas		73	680		21	34		29		817
12 Música										
13 Navegación										
14 Pintura										
Total	245	201	1071	11	21	130		49		1674
15 Antropología										
16 Botánica										
17 Minerología										
18 Zoología										
19 Técnica de la indumentaria y el comercio										

Figura 2. Ficha del Instituto Nacional de Estadística del Museo Municipal de Elche. Primer trimestre de 1961 (Archivo del MAHE, sig.: 5/1).



Figura 3. Lugar del hallazgo de la escultura de león. 1. Relación con el Parque Infantil de Tráfico y lugar de destino final en el MAHE (imagen IBERPIX, Instituto Geográfico Nacional, 1:50.000, 1949); 2. Relación con las principales vías de comunicación (1ª edición del Mapa Topográfico Nacional).

en 1962, justo al año siguiente a la aparición de la escultura (Fig. 3).

Inicialmente, Ramos Folqués (1964, p. 673) propuso considerarla como una pieza trasladada desde La Alcudia por algún coleccionista, que finalmente se deshizo de ella arrojándola al barranco que se abría en este lugar, muy próximo a la antigua ruta que discurría entre Elche y Alicante. Sin embargo, nuevas esculturas localizadas en el casco urbano de Elche, como la de otro león que formaba parte de los muros constructivos de la iglesia de El Salvador (Ramos Folqués, 1964, p. 673) y hallazgos posteriores, tanto en el casco urbano de Elche (Ramos Folqués, 1966, p. 150) como en el Parque Infantil de Tráfico, no lejano al lugar donde fue encontrado el león (Ramos Folqués y Ramos Fernández, 1976), parecen indicar que hubo diversos monumentos escultóricos ibéricos en esta parte septentrional de la ciudad, junto a los caminos que comunicaban con el curso del Vinalopó en sentido norte-sur y con la ruta Alicante-Murcia de este a oeste.

La pieza fue expuesta en uno de los ábsides del edificio del Pabellón Central del Parque Municipal, que desde 1948 se destinaba a albergar el Museo Arqueológico Municipal (Fig. 4). Posteriormente, fue trasladada con el resto de objetos al Palacio de Altamira, que desde principios de la década de 1980 conservó la colección del Museo Arqueológico Municipal de Elche. Aquí se exhibió en la sala central, acompañada de otras piezas ibéricas relevantes, y se barajó su participación en la exposición sobre el mundo ibérico, comisariada por Martín Almagro-Gorbea y Manuel Fernández Miranda, y celebrada en el palacio de Velázquez del Retiro en 1983, como constata la documentación conservada en el Archivo del Museo Arqueológico y de Historia de Elche (Archivo MAHE sig.: A 1/9).

Sin embargo, su primera y única salida temporal del museo no se produjo hasta 1996, formando parte de la exposición *El mundo ibérico. Una nueva imagen en los albores del año 2000*, celebrada en las Reales Atarazanas de Valencia del 29 de mayo al 21 de julio de 1996 (Ramos Fernández y Guérin, 1996, pp. 44-45; Archivo MAHE sig. A 4/85).

Finalmente, con motivo de la ampliación y conversión del museo en el actual MAHE, se llevaron a cabo unos trabajos de reordenación de las colecciones y un chequeo y limpieza de la escultura. Esta no presentaba depósitos terrosos del lugar de su hallazgo, por lo que en algún momento se le tuvo que practicar algún trabajo de limpieza previo a su exposición en el museo municipal. La pieza se encontraba en buen estado de conservación general y estructuralmente estable, presentando suciedad superficial y restos de naturaleza grasa, principalmente en la zona de la cabeza. Tras un primer cepillado superficial en seco con brocha suave, se le practicó una limpieza más exhaustiva, con vapor de agua destilada a presión y un cepillado suave con alcohol etílico, evitando en este proceso las zonas con restos de policromía⁴. Desde 2006, la escultura se exhibe en la sala IV dedicada a la escultura ibera en el actual Museo Arqueológico y de Historia de Elche “Alejandro Ramos Folqués” (MAHE).

⁴ Agradecemos a la Restauradora-Conservadora Beatriz del Ordi Castilla, encargada de la intervención sobre la escultura, el habernos facilitado toda esta información del proceso de limpieza, durante los trabajos de restauración llevados a cabo por la empresa Alebus Patrimonio Histórico, S.L.

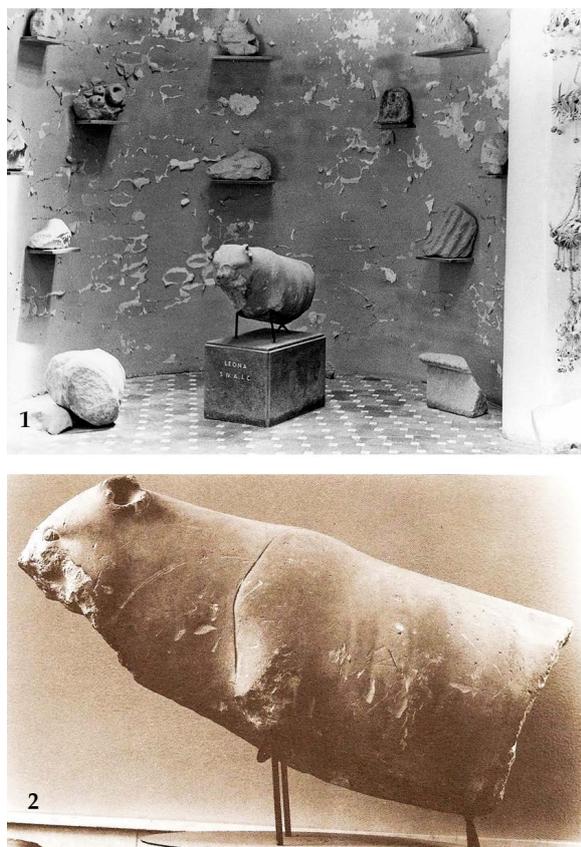


Figura 4. 1. Escultura del león expuesta en uno de los ábsides del antiguo Museo Arqueológico Municipal del pabellón central del Parque Municipal de Elche (1977). 2. Imagen del lateral izquierdo del león (1980-1990, carp. 2, diap. 74a). Archivo Fotográfico del MAHE. Fondo fotográfico de R. Ramos Fernández.



Figura 5. Vistas del león por los lados izquierdo, superior y derecho (fotografía MAHE, Miguel Ángel Cabrera).

DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA

La escultura⁵ mide 97 cm de longitud, 40 cm de altura y 37 cm de ancho. Se encuentra incompleta, faltando el hocico, los extremos de las orejas, las patas delanteras casi desde su arranque y la totalidad de los cuartos traseros (Fig. 5). Su superficie original, cuidadosamente alisada, se ha visto alterada por los golpes que provocaron las fracturas ya citadas, así como por numerosos desconchones, raspaduras e incisiones, tanto profundas como someras. A pesar de que estas alteraciones afectan a toda la figura, la conservación del lado izquierdo es algo mejor que la del derecho, que parece haber sufrido una mayor exposición a la intemperie, por lo que su superficie se presenta más deteriorada, mostrando además pérdidas de materia en la zona inferior del cuello y oreja, así como incisiones que afectan también al ojo. Las fracturas fueron vo-

luntarias, aplicándose con afán en la zona del hocico, que ha sido destrozado, al igual que parte del tabique nasal. En la pérdida de la oreja derecha tuvo probablemente mucho que ver una incisión horizontal profunda en su parte superior que facilitaría el arranque completo de esta pieza. También fueron certeros los golpes infligidos a las patas en su inicio, y lo mismo puede decirse de la rotura que afectó a los cuartos traseros, bastante limpia y de sección oblicua, con numerosas marcas en los bordes y algún lascado en la zona superior derecha debido a la fuerza empleada. Los surcos y desconchones distribuidos por el cuerpo no siguen un patrón específico, aunque se concentran principalmente en el centro y parte baja del costillar. Unas incisiones verticales y relativamente profundas en el lateral derecho parecen resultado de golpear la pieza con el filo de una piqueta. Llama la atención un raspado o incisión ancha en la zona central del costillar izquierdo, que muestra una forma angular terminada en un trián-

5 N.º de inventario GV-Museia: 18.839 (antiguo SVI 267).

gulo, lo que parece sin lugar a duda una marca realizada voluntariamente. Las circunstancias del hallazgo, realizado hace más de 50 años en el curso de una obra de construcción, impide saber con certeza cuáles de estas afecciones son antiguas y cuáles se produjeron en el momento del hallazgo o en los largos años en los que la escultura estuvo enterrada. Sin embargo, las fracturas principales parecen antiguas, dado su nivel de meteorización.

La materia prima es una caliza blanquecina de grano denso, similar a la de otras esculturas procedentes de La Alcudia o Monforte del Cid, lo que pudiera apuntar a las canteras de El Ferriol (Moratalla, Montecat y Rouillard, 2020, p. 88) como punto de extracción de la piedra. Como se ha señalado, el trabajo de apomazado superficial ha sido muy cuidadoso, de manera que los volúmenes quedan insinuados suavemente, evitando los relieves angulosos que son tan frecuentes en muchas de las producciones ibéricas. La cabeza del animal gira levemente a su izquierda, y una suave línea vertical divide la frente, señalando el inicio de lo que sería el tabique nasal, hoy perdido (Fig. 6). Esta línea se marca en los leones vivos, y más aún en las leonas, con un color oscuro que contrasta con el más dorado de la cabeza, por lo que debió emplearse un modelo que en algún momento convirtió en normativo este rasgo del original. El volumen correspondiente a la parte nasal continúa formando los arcos ciliares y alcanzando la parte inferior de las orejas. Inmediatamente debajo se sitúan los ojos, enmarcados en un rebaje ovalado correspondiente a los párpados. La esclerótica, indicada mediante leve resalte, engloba el iris abultado y la pupila, definidos ambos por un surco fino circular que Blanco Freijeiro (1993, p. 88) consideró marcado a compás. Esta manera de representar los ojos, casi fuera de las órbitas, indica que el animal está en acción, un efecto que queda actualmente atenuado por la ausencia del hocico, que imaginamos abierto, mostrando los dientes y la lengua en actitud amenazadora, o quizás mordiendo a una presa. Lo poco que queda de la zona facial muestra el detallismo con el que se representó el área de los pómulos y la mandíbula, aunque serían las arrugas forzadas del tabique nasal las que marcarían el contraste con los laterales de la cara. La oreja izquierda, bien conservada, muestra una poderosa musculatura en su arranque y un lóbulo interno profundo. Esta forma de representar el pabellón auditivo huye de la simplificación que supone su indicación mediante un relieve sobre la cabeza, el sistema más habitual en las esculturas ibéricas de leones, dando una nueva muestra de la calidad del escultor de Elche.

El cuello es grueso y liso, e indica la parte correspondiente a la melena con un resalte que dibuja el



Figura 6. Detalle de la cabeza del león (fotografía MAHE, Miguel Ángel Cabrera).

contacto con los hombros. En esta zona se aprecian todavía vestigios de pintura delimitados por líneas muy finas y relacionados con el diseño del pelaje, a los que luego aludiremos. Un apéndice angular marca el contacto de este cuerpo de melena con el dorso en la zona de la cruz, algo abultada, al igual que en los animales reales. Los omóplatos y el arranque de los brazos se diseñan mediante un suave volumen, dando paso inmediatamente después al cuerpo, que muestra el costillar indicado con surcos anchos, curvos y poco profundos. En el lado izquierdo, los dos últimos espacios intercostales son algo más amplios, y justo antes de lo que sería la cintura escapular se produce un acentuado rebaje en la superficie. Esto podría indicar que las patas traseras estaban en tensión, estirando la parte central del cuerpo. La parte inferior de la pieza muestra golpes y lascados en el lado derecho, y tiene su superficie algo desgastada en el izquierdo, habiéndose practicado una serie de incisiones o rasponazos horizontales.

Ya se ha indicado que faltan totalmente los cuartos traseros, que serían una parte clave en esta escultura. Al tratarse de una figura exenta, con la parte inferior vaciada y sin evidencias de una columna central de apoyo, las patas cumplen un papel sustancial como soportes del cuerpo. Las delanteras debían estar flexionadas y dirigidas hacia adelante, como correspondería a la actitud agresiva que suponemos, mientras que las posteriores quedarían a un nivel algo más alto, facilitándose así el contrapeso entre la parte delantera y la posterior. En el caso de que el felino estuviera atacando a una víctima, el cuerpo de esta última podría servir de apoyo en la parte delantera de la pieza, aliviando así el peso que descansaría sobre las patas traseras.

RASGOS ANATÓMICOS INCISOS Y PINTADOS

En el momento de su hallazgo, la pieza evidenciaba restos de color en la zona izquierda del cuello (Ramos Folqués, 1964, p. 673), pero salvo este apunte preliminar y la suposición de Blanco Freijeiro (1993, p. 88) de que la melena debía estar pintada, no se ha vuelto a hacer alusión a este detalle que, como veremos, resulta crucial para valorar correctamente la escultura.

Estos leves vestigios de pintura conforman cuatro largas formas triangulares, curvas y paralelas, con el vértice orientado hacia la línea dorsal y la base hacia la zona ventral del cuello. Cada una de ellas está delimitada por una incisión muy tenue, acotando el área que debía ser coloreada.

La difícil visibilidad de estos motivos pintados (Fig. 7.1) se ha solventado en gran parte gracias a la fotografía digital y a sus posibilidades de procesado. Especialmente, el empleo del conocido programa D-Strech⁶ ha permitido apreciar notablemente este trabajo de pintura, aplicando en concreto el filtro YRD para resalte de los colores rojos (Fig. 7.2), y el filtro YRE (Fig. 7.3) para modificar la temperatura del color. Los resultados son indudablemente espectaculares, y permiten apreciar el impacto que debió tener la decoración pintada, dando la impresión de una melena de mechones erizados, propios de una fiera. El contraste de color con el fondo blanquecino de la piedra haría resaltar todavía más estos elementos, creando un doble motivo “dentado”, en el que el blanco encajaría con el rojo⁷.

Pero no fue el cuello la única zona en la que se delinearón este tipo de rasgos. Un análisis detallado nos revela que también en la cabeza se dibujaron mediante incisiones una serie de mechones apuntados y entrelazados, que aluden al pelaje del león. Se aprecian dos

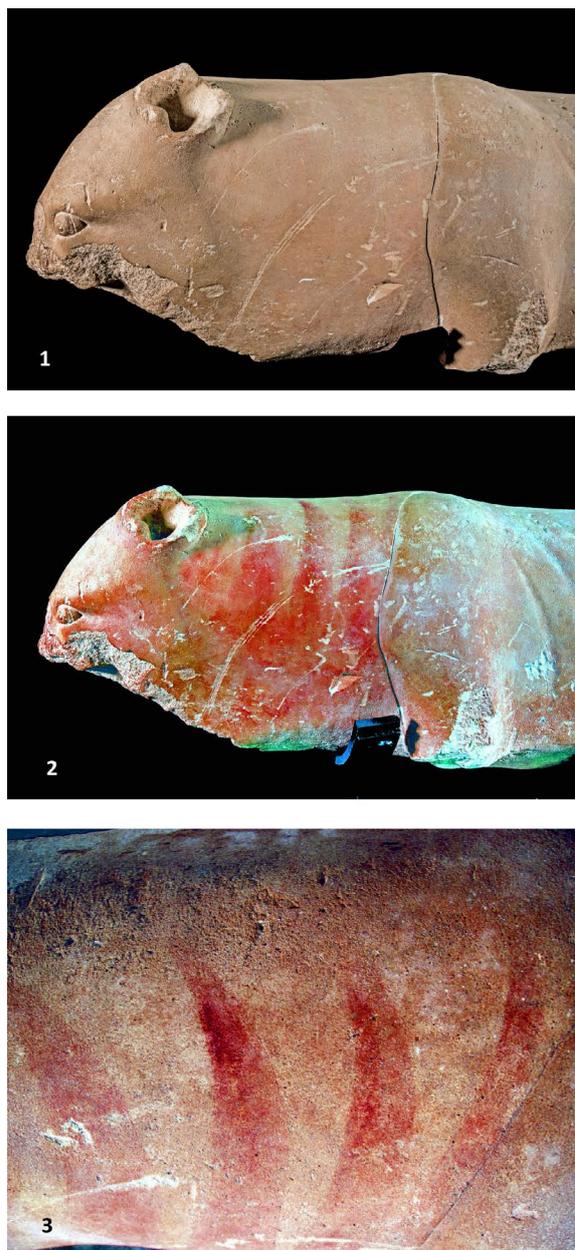


Figura 7. Melena pintada en el cuello del león (fotografía MAHE, Miguel Ángel Cabrera). 1. Imagen convencional; 2. Aplicación del filtro YRD de D-Strech; 3. Aplicación del filtro YRE de D-Strech.

6 D-Strech es una herramienta diseñada por Jon Harman como *plugin* del *software* libre de procesamiento digital de imágenes científicas ImageJ. Está inspirado en lo que se conoce como las técnicas de ‘decorrelation stretching’ (estiramiento por descorrelación), produciendo con frecuencia una imagen en lo que se conoce como “falso color”. Se ha hecho muy popular en arqueología, en especial en el campo del arte rupestre (J. Pereira, 2012: “DStretch, mejora de imagen para arte rupestre” <http://www.jpereira.net/software-revisiones-y-consejos/dstretch-mejora-de-imagen-para-arte-rupestre>), pero también se ha aplicado a cerámicas ibéricas (Felicísimo *et al.*, 2019).

7 Se están realizando diferentes analíticas para determinar la naturaleza del color empleado mediante técnicas no invasivas. Participan en este trabajo el Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i), el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el Grupo de Investigación “Visión y Color” de la Universidad de Alicante. Los datos sugieren el empleo de un colorante orgánico, pero todavía no se cuenta con resultados definitivos.

grupos principales. Unos están realizados con surcos muy finos y se superponen, con su vértice hacia abajo, bajo la zona de la oreja (Fig. 8.1-2). Por su parte, en la zona superior de la frente y hasta la nuca se observan otros trazos algo más anchos y proporcionalmente más cortos, lo que se refuerza por la erosión a que se han visto sometidos (Fig. 8.3-4). Se curvan hacia el lado izquierdo, tienen forma de “llama” y su tamaño es desigual. El conjunto de todos estos mechones, que suponemos también pintados en uno o más colores,

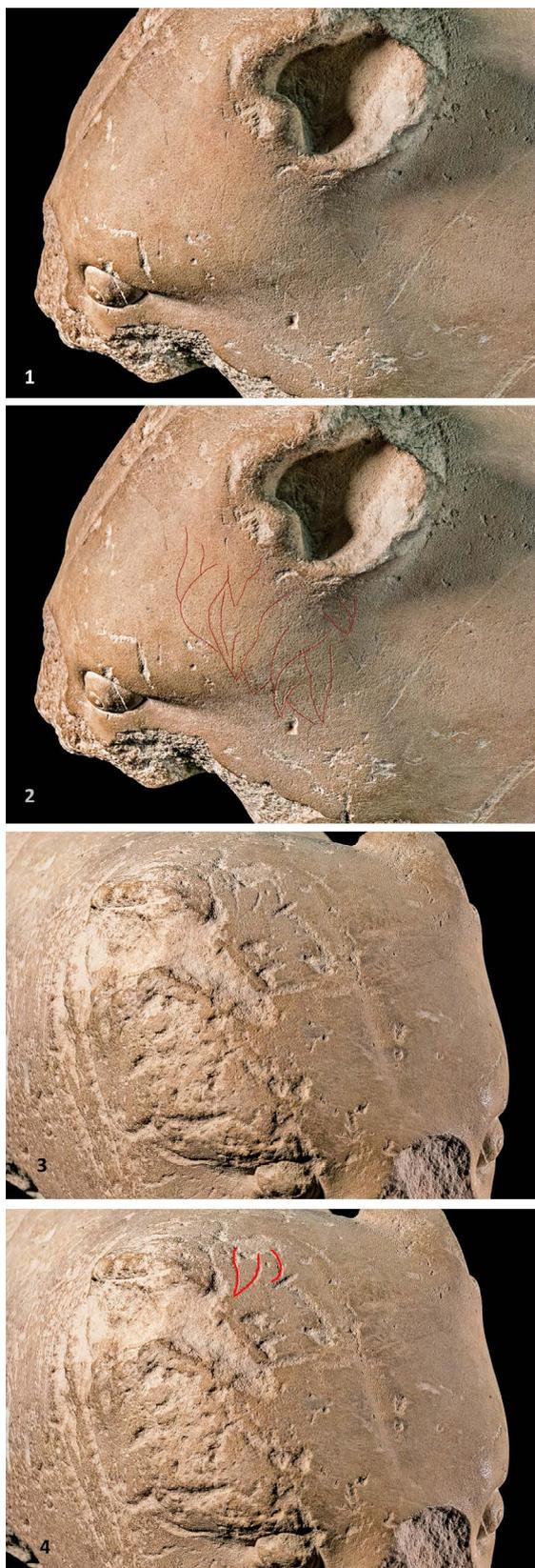


Figura 8. Detalles de los mechones de la melena bajo la oreja y sobre la frente, reforzados con trazo rojo (fotografía MAHE, Miguel Ángel Cabrera).

tuvo que reforzar notablemente la fiera del felino, como sucede en otras obras ibéricas en las que estos rasgos se representan en relieve.

A pesar de que el complemento decorativo del león esté muy perdido, han podido rescatarse evidencias del impacto que habría tenido su decoración pintada. El rojo del cuello, ahora empaldecido por el tiempo, parece haber sido de un tono fuerte, quizás oscuro por la superposición de capas, como parece advertirse en las fotos filtradas. Desconocemos el color de los mechones de la cabeza y la pintura de los ojos, otro de los rasgos que más personalidad daban a los rostros y a través de los cuales, en este caso, pudo transmitirse buena parte de la fiera del animal. Y nos falta, indudablemente, una víctima o un contrincante, lo que añadiría violencia al ataque del felino.

El tipo de aplicación selectiva de la pintura en el caso del león de Elche es importante para valorar otros ejemplos relativos a la escultura zoomorfa ibérica. La presencia de una tonalidad roja uniforme en algunas representaciones, como sucede en uno de los carnosos del conjunto de Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén) (Ruiz y Molinos, 2015, fig. 21) (Fig. 9.1), se podría interpretar como una imprimación previa para tapar los poros de la caliza y actuar como elemento uniformizador, sobre el que se desplegaran otras tonalidades. Mielke (2011, p. 307), ya desechó esa opción, y lo cierto es que un color de este tipo conviene más a la representación del pelaje de estos animales.

Por su parte, las ya citadas esfinges de El Salobral (Albacete) (Paris, 1906; García y Bellido, 1943, pp. 153-154, lám. XLIII; Chapa, 1980, p. 319; Rouillard, 1997, p. 92) muestran también a las claras un color rojo anaranjado en el cuerpo, pero se aprecian bandas que parecen coincidir con el costillar (Fig. 9.3). Otras zonas, como las alas, utilizaron un tono diferente, rojo oscuro, para decorar sus plumas (Manso *et al.*, 2001, p. 46). Los análisis de esta esfinge revelaron igualmente una ligera presencia de yeso, que en algunos casos sirvió como auténtica base para aplicar la pintura de color, y en otros sirvió para darle un tono más o menos intenso.

Ambas técnicas se aprecian analíticamente en esculturas bien conocidas, como las Damas de Elche y Baza (Gómez, Navarro y Albar, 2011, p. 332), o en el torso con fíbula procedente de La Alcudia de Elche (Ferrero Calabuig *et al.*, 1999, p. 541). Por el momento, el número de análisis de que disponemos es escaso, de manera que estos detalles no pueden resolverse con seguridad a pesar de contar con un creciente número de esculturas con vestigios de pintura en el entorno de Elche, entre las que pueden citarse la esfinge del Parque Infantil de Tráfico de Elche (Ramos Fernández y Ramos Molina, 1992, p. 35),



Figura 9. 1. Personaje con cápridos de Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén) (fotografía Museo de Jaén); 2. Esfinge de El Salobral (MAN Inv. 38443, fotografía Fundación ITMA, Santiago Relanzón); 3. Misma imagen, con filtro D-Strech YRD; Guerrero de Monforte del Cid (fotografía Museo Íbero-MARQ) con filtro D-Strech YRE.

la mandíbula inferior de león de la necrópolis de Tossal de les Basses (Rosser y Fuentes, 2007, p. 51) o el guerrero de Las Agualejas en Monforte del Cid (Molina Mas, 2020, p. 52, fig. 13) (Fig. 9.3).

En consecuencia, el empleo del color rojo en el león de Elche no resulta una novedad, pero sí lo es el hecho de que esta pintura dibuje motivos en paralelo a la decoración escultórica, definiendo rasgos que complementan la expresividad de la figura y buscando un efecto policromo con el color de la piedra base, quizás aclarado con una fina lámina de yeso, lo que podrá comprobarse con las futuras analíticas.

DEFINIR LO IMPRECISO: LEONES, LEONAS, LOBOS Y CARNASSIERS

Aunque la escultura de Elche fue identificada como un león por una de nosotros (Chapa, 1980, pp. 192-194, n.º 28, figs. 4, 17), en el momento de su hallazgo fue reconocida como una “leona” (Ramos Folqués, 1964, p. 673; 1966, p. 150), manteniéndose esta identificación hasta hoy en gran parte de la bibliografía (Mata, 2014, p. 132)⁸, con alguna excepción que manifestaba sus dudas para identificar el animal también con una loba o, de forma más genérica, con un “carnicero” (Blanco Freijeiro, 1993, pp. 87-89).

En el plano escultórico, la identificación de ciertas figuras como leonas se debe a la imposibilidad de reconocer con claridad el rasgo morfológico más característico y evidente del león: su melena. Un elemento que, cuando se representa, consiste en la labra de los mechones mediante incisión (Chapa, 1986, p. 124). Esto ha llevado a diferentes interpretaciones sobre el sexo de algunas figuras emblemáticas cuando estos

indicadores no están presentes. El caso más destacado es el de la escultura de Iponuba (Cerro del Minguillar de Baena), conservada en el MAN y conocida como leona⁹ (Fig. 10.1), aunque no faltan sus identificaciones como león (Chapa, 1980, pp. 523-526, fig. 4.103), algo que podría depender de la conservación de la decoración pintada en el cuello, como en el caso de Elche. Otros rasgos determinantes serían los genitales o las mamas, pero curiosamente muy pocas veces se hace una alusión explícita a ellos. Pueden citarse como excepciones el león de la Lloma de Galbis (Llobregat, 1972, p. 146), con el sexo indicado, o la leona de Porcuna, con sus mamas señaladas (Blanco Freijeiro, 1960, p. 41, fig. 62; Chapa, 1980, p. 479).

La misma dificultad tenemos con la llamada “leona” de La Alcudia (Fig. 10.2), aparecida en la zona oriental del yacimiento (Ramos Folqués, 1956, p. 111; Ronda Femenía, 2018, p. 202). Aunque no conserva la cabeza, la zona de la línea dorsal presenta un relieve aplanado que recorre desde el arranque del cuello hasta enlazar con la cola. A la luz de lo observado en el león ilicitano, resulta probable que esta superficie estuviera resaltada para pintar en ella los mechones de pelo. Recordemos que en una época, desde luego bastante más tardía, el león de Vizcarra, encontrado a comienzos del s. XIX y registrado por el Conde de Lumiares (Mora, Tortosa y Gómez, 2001, p. 18) presentaba una prolongación del pelo a modo de banda sobre el dorso que identifica a los leones adultos (Fig. 10.3).

⁸ N.º de documento IIP0051, <http://www.florayfaunaiberica.org/ficha?pieza=506>

⁹ N.º Inv. 20.418. Ceres.es Red digital de Colecciones de Museos de España: [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Leona%20de%20Baena&simpleSearch=0&hiertextSearch=1&search=advanced&MuseumsSearch=MAN%207C&MuseumsRolSearch=9&listaMuseos=\[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional\]](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAN&txtSimpleSearch=Leona%20de%20Baena&simpleSearch=0&hiertextSearch=1&search=advanced&MuseumsSearch=MAN%207C&MuseumsRolSearch=9&listaMuseos=[Museo%20Arqueol%F3gico%20Nacional])

Flora y fauna ibérica, de lo real a lo imaginario: <http://www.florayfaunaiberica.org/ficha?pieza=1045>



En cuanto a la diferenciación entre leones y lobos, también se trata de un aspecto debatido con frecuencia en la historiografía, debido a su común actitud como fieros depredadores, lo que en ocasiones ha dado lugar a figuras más conceptuales que específicas, prefiriéndose su denominación como “carniceros”. Con esta traducción literal del francés *carnassier*, se recurría al término que P. Paris (1904, pp. 91-92) empleó para describir a los cuadrúpedos depredadores más representativos de las cerámicas figuradas halladas en La Alcudia con “tête de chien ou de loup aux dents aigües”. Trabajos inmediatamente posteriores contribuyeron a asentar este término (Bosch Gimpera, 1915, p. 22; Obermaier y Heiss, 1929, p. 59) y otros importantes estudios de la cultura ibérica elaborados desde el ámbito francófono terminaron de apuntalarlo (Nordström, 1969-1973, pp. 149-151; Nicolini, 1973, p. 107).

En la cerámica ibérica figurada del sureste peninsular, la morfología “irreal” de los *carnassiers* dificulta su identificación con una especie concreta, al margen de representar el concepto abstracto de un animal feroz, aspecto acentuado por las costillas marcadas y el vacío de su interior (Olmos, 1998, p. 149). A pesar de reforzar el volumen de su cuello con trazos cortos que atraen la atención sobre esta parte del cuerpo, su hocico alargado los acerca a la figura del lobo, asignación que defendieron Blázquez (1955-1956, p. 122) y Cuadrado (1986, pp. 356-357), tal como indica Pérez Blasco (2014, pp. 537-539) (Fig. 11.1). Al contrario que el león, animal desconocido y considerado mítico o, más bien, exótico, en la península, el lobo es el primer depredador de los montes y áreas silvestres. Esta cercanía directa provoca que, cuando se convierta en protagonista de mitos y leyendas, su tamaño se exagere proporcionalmente hasta adquirir un carácter monstruoso (Chapa, 2011). Sin embargo, también es cierto que, cuando se consideró necesario, los artistas iberos decidieron deslindar las figuras de los leones respecto a los carniceros en la pintura cerámica, destacando de nuevo uno de sus rasgos más característicos: su voluminosa melena, como muestra el conocido fragmento



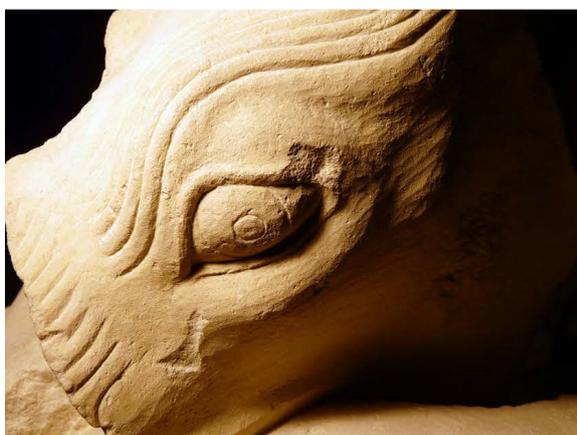
Figura 11. 1. Detalle de un dibujo de “carnassier” de una tinaja de cerámica ibérica figurada de los talleres de Elche (siglos II-I a. C.) (dibujo M. F. Pérez Blasco); 2. León de Zama (siglo III a. C.). Museo de Albacete (fotografía M. F. Pérez Blasco).

cerámico de la necrópolis de Cola de Zama Norte (Hellín) (Fig. 11.2) (Sanz, 2007, p. 199, figs. 7, 23; Pérez Blasco, 2014, p. 537) y otro menos conocido procedente de la misma necrópolis (Pérez Blasco, 2014, pp. 821-822, fig. 200, 8).

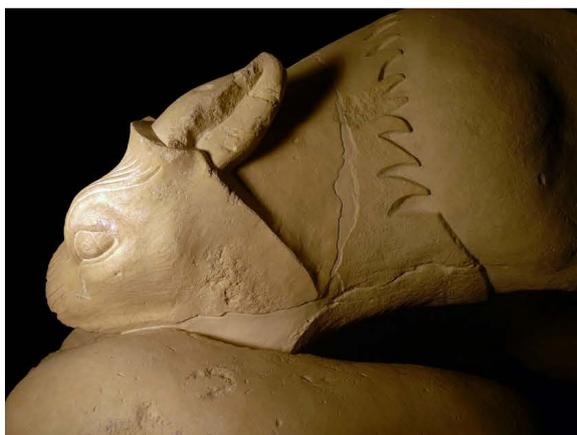
El hecho de que la escultura del león de Elche se llegara a considerar un “carnassier” más que un felino (Blanco Freijeiro, 1993) se debe a que la figu-



1



2



3

Figura 12. 1. León de Elche. Foto: MAHE, Autor: Miguel Ángel Cabrera. 2-3: Lobo del Cerrillo Blanco de Porcuna (fotografías Museo de Jaén).

ra se interpreta en actitud activa, depredadora, y no simplemente amenazante, como es lo habitual en los leones. Precisamente su principal paralelo es el lobo/carnicero de Cerrillo Blanco de Porcuna (Fig. 12), que abate con ferocidad a una víctima indefensa, en una acción paralela a la del combate entre guerreros representada en el mismo monumento, metáforas ambas de la apropiación violenta y victoriosa del territorio y la naturaleza (Olmos, 2002, p. 121). Sin embargo, el original diseño de la melena en la escultura ilicitana muestra su disposición a lo largo del cuello, a diferencia de los lobos, en los que el pelo enmarca la cabeza como una aureola, tal y como se muestra en el pectoral del guerrero de La Alcudia de Elche (Blanco Freijeiro, 1993, p. 90), las páteras de Perotitos y Tivissa (Griño y Olmos, 1982), o en el propio caso de Cerrillo Blanco.

Será precisamente en el área alicantina, y, concretamente, en el curso del Vinalopó, donde encontramos otro león en esta actitud agresiva inusual (Fig. 13). En 1968, el director del Museo de Villena, J. M. Soler, fue avisado del hallazgo de una cabeza de león en el entorno de las casas de El Zaricejo, al suroeste de Villena. Los restos consistían en evidencias de un asentamiento con abundantes materiales, entre los que se contaban varios molinos circulares, y la presencia de algunas manchas cenicientas entre la arcilla del subsuelo, conteniendo cerámicas ibéricas pintadas. En la zona en la que se recuperó la escultura se detectó una acumulación de piedras, pero revisados los lugares donde eran trasladadas, no se pudo determinar la existencia de otros restos escultóricos o arquitectónicos. Entre las varias hipótesis propuestas para la interpretación del sitio, Soler (1969, p. 70) se decantaba por la presencia de un poblado y de su correspondiente necrópolis, en la que una estructura hecha con piedras soportaría la imagen del león como elemento dominante.

Esta figura, que deliberadamente esquematiza sus rasgos principales, muestra sus fauces abiertas y restos de un elemento en el interior de su boca, seguramente un animal o cabeza humana. La figura debía mostrar explícitamente una escena en la que el felino devoraba a su víctima. Como señala Soler (1969, p. 75): “Quizá el artista quiso representar así la violencia con que el animal apresaba algo entre sus fauces”. La escultura fue incluida (Chapa, 1980, p. 791; 1986, p. 143) en el último momento de desarrollo del “grupo antiguo”, con una cronología del s. IV a. C. avanzado, previa a la de los leones que denotan influencias itálicas. La opinión de Soler (1969, p. 76) y de los autores que han estudiado los materiales arqueológicos (Hernández Alcaraz y Pérez Amorós, 1994; Sala Sellés, 2005, p. 63) dieron como muy probable esta misma fecha.



Figura 13. Cabeza de león de El Zaricejo de Villena (Soler, 1969, lám. V)

Otro de los rasgos que diferencia a lobos y leones es el profundo surco frontal de los primeros, algo que comparten con los grifos y que, o bien no aparece, o es mucho más leve en los leones. En el caso de Elche este surco es muy somero, y en la cabeza de El Zaricejo forma parte del diseño de una melena de mechones planos y paralelos. Por su parte, las orejas de los lobos son marcadamente triangulares, mientras que las de los leones son más anchas, a menudo de forma acorazonada. La pieza ilicitana muestra en la elevación de los pabellones auriculares uno de sus rasgos de distinción, ya que en general se representan aplastados sobre la cabeza para no tener riesgos de fractura. La ausencia de su extremo impide conocer con detalle su anatomía, pero tampoco se ajusta a la rigidez y carácter geométrico que suelen mostrar las orejas de los lobos. Finalmente, el cuerpo de la escultura es grueso y no presenta indicios de adelgazamiento al final del vientre. En realidad, esta característica es poco propia de cualquier carnívoro, incluidos los leones, pero resulta todavía más alejada de los lobos, cuya silueta es muy estrecha en la zona de los cuartos traseros.

En definitiva, de todas las identificaciones que han sido consideradas para la escultura ilicitana, creemos que la de león es la más adecuada, dadas las características anatómicas expuestas y el cuidado con el que los mechones llameantes de la melena se han extendido a lo largo de su cuello.

CONCLUSIONES: VALORACIÓN GENERAL DEL LEÓN IBÉRICO DE ELCHE

En el plano iconográfico, la imagen del león desembarca en la península en el mundo tartésico en el siglo VII a. C., gracias al intermediario fenicio (García Cardiel, 2012, p. 81). Su significado de agresividad, prestigio, poder y distinción social, se plasma en los inicios de la escultura ibérica, representados en la torre de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete) (Almagro-Gorbea, 1983; López Pardo, 2006), o en los leones de El Macalón (Nerpio, Albacete) (Chapa, González Reyero y Alba, 2019). La figura del león seguirá siendo frecuentemente empleada durante la etapa ibérica, pero predominando siempre las esculturas exentas sobre las representaciones de esquina.

Ciertamente, los leones no son los animales más representados en la iconografía escultórica contestana, lugar que corresponde a los toros. Sin embargo, no dejan de aparecer con cierta asiduidad en este territorio (Fig. 14). Precisamente será la desembocadura del río Segura y el curso del Vinalopó las zonas en las que podemos situar un mayor número de piezas. La necrópolis de Cabezo Lucero integraba algunas figuras de las que solo se conservan fragmentos de cuartos traseros, garras y hocicos, que en algún caso muestran también una presa entre los dientes (Llobregat, 1993, lám. 47). El león del vecino yacimiento de El Molar (San Fulgencio, Alicante), de pequeño tamaño y con noticias dudosas sobre su hallazgo (Lafuente Vidal, 1959, 24, lám. IV; Llobregat, 1972, p. 157), así como la base con garras de La Escuela (San Fulgencio, Alicante) (Nordström, 1967, p. 154, lám. XIX^e; Llobregat, 1972, p. 157) indican el recurso a la figura del felino en diferentes contextos de esta zona. Siguiendo hacia el norte por esta cuenca, encontramos el yacimiento de La Alcudia, en el que se recuperó el cuerpo de la denominada “leona”, y alcanzando el curso alto y el propio nacimiento del Vinalopó encontramos los ejemplares ya citados de El Zaricejo y la Lloma de Galbis.

Las zonas costeras más septentrionales también han proporcionado evidencias, siempre fragmentarias, de leones. Dos mandíbulas inferiores, procedentes de Tossal de les Basses (Rosser y Fuentes, 2007, p. 51) y La Albufereta-Tossal de Manises (Ramón Sánchez, 2007), corresponden a ejemplares de tipología aparentemente antigua, con estructura cuadrada, lengua en resalte, dientes apretados y labios reforzados o multiplicados. Estas características nos llevan a reconstruirlos como leones echados, en una postura rígida pero amenazante, al estilo de los de Pozo Moro (Almagro-Gorbea, 1983). Queda aludir a la cabeza de felino del Tossal de la Cala de Benidorm, que muestra

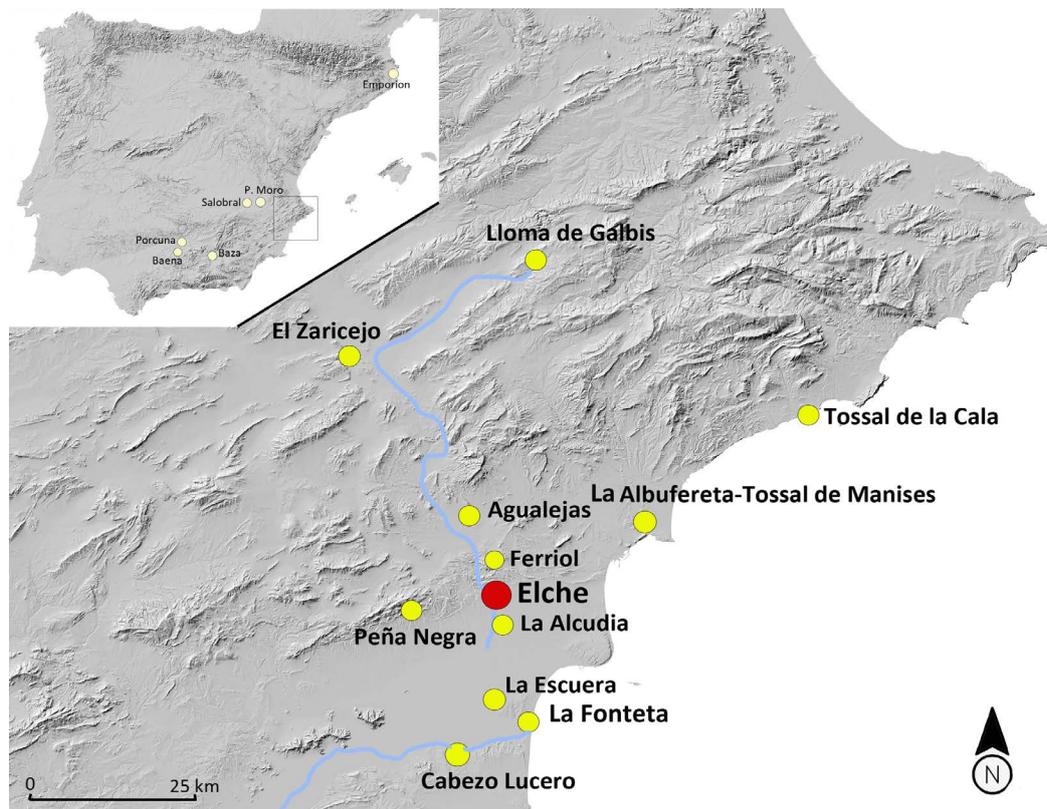


Figura 14. Yacimientos con esculturas de león del territorio alicantino y otros yacimientos citados en el texto (mapa base: SCUAM).

sus dientes puntiagudos sin llegar a abrir la boca, y presenta un resalte que desborda el cuello y se adelanta a los ojos (Sala, 2007, pp. 54-55, figs. 2, 3). Una obra muy particular y sin paralelos evidentes en la zona, confirmando que los felinos estuvieron presentes en yacimientos de distintas filiaciones y épocas, indicando su popularidad y representatividad.

En cualquier caso, la figura del león de Elche es una de las más destacadas entre todas las producciones ibéricas zoomorfas. Su diseño, técnica y acabado revelan la presencia de un verdadero maestro, y no se puede decir menos de otra de las esculturas halladas en el casco urbano de Elche, un fragmento de pierna de guerrero (Fig. 15), protegida por una greba y sujeta por una mano humana (Ramos Folqués, 1966, p. 150, lám. I). El escultor ha sabido transmitir la musculatura en tensión, los detalles anatómicos de la mano y la decoración periférica de la greba, que pensamos iría pintada diferencialmente. La delicadeza de la labra de la pierna con cnémide no desdice de la calidad de la figura del león, y dado que ambas piezas se recuperaron cerca del Parque Infantil de Tráfico, puede proponerse que pertenecieran a un único conjunto. Ambas piezas denotan figuras en movimiento, agresiones de animales salvajes y combates entre guerreros, lo que nos

hace insistir en la relación temática de estos hallazgos con los grupos escultóricos de Porcuna (Lorrio, 2004, p. 158).

La posible presencia de escultores de origen jonio para la realización de obras como la del león o la pierna con greba de Elche se basa en la técnica de trabajo de la piedra, con un estudio muy matizado de los volúmenes, que contrasta con el más esquemático y directo que caracterizará a los artistas ibéricos. Por otro lado, precisamente el recurso a una decoración pintada original y su definición sobre la piedra mediante finas líneas incisas es también un rasgo propio de los maestros helénicos, como demostró Brinkmann (2009, pp. 79-81) en sus detalladas observaciones sobre la aplicación del color en las esculturas antiguas.

El reconocimiento de la melena en el caso del león, su diseño, así como otros rasgos de su físico, han permitido evidenciar que el escultor no quiso ser ambiguo en la caracterización de este animal, recurriendo especialmente a la pintura, no solo para su identificación como león, sino para acentuar la expresividad, la visibilidad y el impacto de la fiera en el conjunto escultórico.

Estas piezas excepcionales revelan probablemente la presencia de escultores foráneos en el desarrollo de los primeros talleres ibéricos, como se ha propuesto

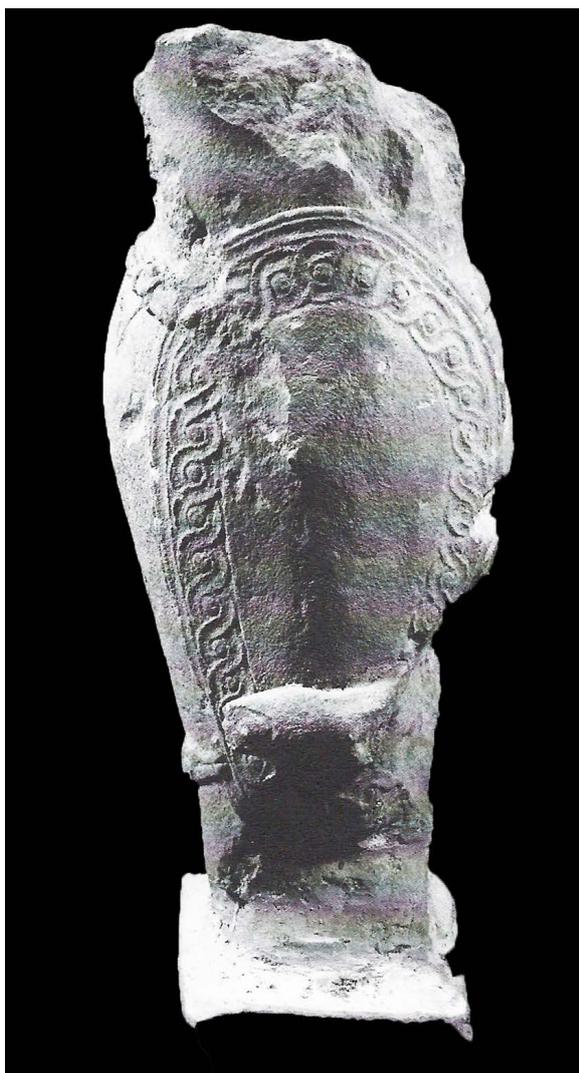


Figura 15. Mano asiendo una pierna protegida por una greba (Elche, Alicante) (Ramos Molina, 2000, lám. XXVII).

para la cabeza femenina de procedencia supuestamente alicantina (Chapa, 2020, p. 156) y quizás también, ocasionalmente, en momentos más avanzados. La presencia del comercio griego a partir de mediados o finales del s. VI a. C., con un lejano origen focense y en relación mucho más directa con Emporion y Massalia (Bats y Santos, 2019, pp. 49-50; Graells i Fabregat, 2022), generó un tráfico que solo tiene sentido si los agentes locales participan activamente en él a través de puertos de comercio (Hodos, 2006; Domínguez Monedero, 2011-2012), cuya localización ha sido muy discutida en la zona alicantina (Abad, 2009, p. 28). En el establecimiento de estas redes tendrían un papel sancionador los bienes suntuarios (Almagro-Gorbea, Lorrio y Torres, 2021, pp. 76-79), y la escultura es un sorprendente ejemplo de cómo las élites ibéricas

generaron una demanda propia, que priorizaba la monumentalización de las imágenes, aunque no de la arquitectura, un modelo insólito en el resto del Mediterráneo (Bendala, 2011; Chapa, 2020, p. 144).

Las recientes excavaciones en los yacimientos de Peña Negra, La Fonteta o La Alcudia de Elche, revelan un cambio significativo en la ordenación territorial de la zona en el último cuarto del s. VI a. C., con un progresivo auge del comercio focense en lo que se ha denominado el “horizonte del 500” (Almagro-Gorbea, Lorrio y Torres, 2021, p. 94). A partir de este momento el peso político parece trasladarse a La Alcudia, generando un nuevo paisaje de poder que se reforzará a lo largo del s. V a. C. (Uroz Rodríguez, Lorrio y Uroz Sáez, 2022, p. 195). Esta nueva supremacía, en la que seguramente no faltarían los enfrentamientos violentos, buscó una manera de mostrarse y justificarse que incluyó monumentos escultóricos excepcionales. La relativa lejanía entre La Alcudia y la zona del hallazgo de las esculturas de Elche (algo menos de 3 km) no llama la atención si la comparamos con la que existe entre la antigua Obulco y el Cerrillo Blanco (2 km), el lugar donde aparecen los paralelos más próximos a las figuras ilicitanas, lo que indica el deseo de monumentalizar los accesos y las encrucijadas de caminos en el entorno de la ciudad. De este modo, el poder económico y político de la incipiente *Ilici*, reflejado en la capacidad de aglutinar y organizar un esfuerzo de trabajo colectivo para la construcción de una muralla (Gracia Alonso, 1998), como la localizada recientemente en La Alcudia (Uroz Rodríguez, Lorrio y Uroz Sáez, 2022) muestra, a través de imponentes conjuntos escultóricos situados en las vías de comunicación próximas a la margen izquierda del Vinalopó, las victorias que justifican su creciente liderazgo. A su vez, el acceso a la piedra de las canteras de El Ferrer evidencia que este dominio territorial alcanzaba, como mínimo, hasta las sierras que delimitan el curso medio del Vinalopó.

La revisión de las piezas escultóricas bajo otras técnicas y perspectivas, así como los nuevos descubrimientos y contextos proporcionados por las excavaciones, cambiarán y definirán con más precisión el panorama de este profundo momento de cambio que supone el primer desarrollo de la cultura ibérica en un lugar tan emblemático como es Elche.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Casal, L. (2009). “Contestania, griegos e iberos”. En: Olcina Doménech, M. y Ramón Sánchez, J. (Eds.). *Huellas griegas en la Contestania Ibérica*. Alicante: Diputación de Alicante - MARQ, pp. 20-29.

- Albert Llorca, M. y Rouillard, P. (2020). *La Dame d'Elche, un destin singulier. Essai sur les réceptions d'une statue ibérique*. Essais de la Casa de Velázquez, 14. Madrid: Casa de Velázquez.
- Almagro Gorbea, M. (1983). "Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica". *Madrid Mitteilungen*, 24, pp. 177-392.
- Almagro-Gorbea, M., Lorrio Alvarado, A. J. y Torres Ortiz, M. (2021). "Los focenses y la crisis de c. 500 A.C. en el Sureste: de La Fonteta y Peña Negra a La Alcudia de Elche". *Lucentum*, XL, pp. 63-110. DOI: <https://doi.org/10.14198/lvcentvm.18058>
- Bats, M. y Santos, M. (2019). "Phocée et les établissements occidentaux (VI^o-Ier s. av. J.C.)". En: Dusseaux, D., Gailledrat, E. y Plana-Mallart, R. (Dir.). *L'Aventure Phocéenne. Grecs, Ibères et Gaulois en Méditerranée nord-occidentale*. Milano: Silvana Editoriale, pp. 44-51.
- Bendala Galán, M. (2011). "Forma y función de la escultura ibérica en el marco de las civilizaciones mediterráneas". En: Blánquez Pérez, J. (Ed.). *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Madrid: Museo Arqueológico Regional, pp. 35-59.
- Blanco Freijeiro, A. (1960). "Orientalia II". *Archivo Español de Arqueología*, 33, pp. 3-43.
- Blanco Freijeiro, A. (1993). "El carnassier de Elche". En: *Homenaje a Alejandro Ramos Folqués*. Elche: Caja de Ahorros del Mediterráneo, Fundación Cultural, pp. 85-97.
- Blázquez, J. M. (1955-1956). "La interpretación de la pátera de Tivisa". *Ampurias*, 17-18, pp. 111-137.
- Bosch Gimpera, P. (1915). *El problema de la cerámica ibérica*. Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas. Memoria, 7. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.
- Bradley, M. (2009). *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brinkmann, V. (2009). "¿Muchacha o diosa? El enigma de la 'Koré del Pepló' de la Acrópolis de Atenas". En: Brinkmann, V. y Bendala, M. (Eds.). *El color de los dioses. El colorido de la estatuaría antigua*. Catálogo de la Exposición (18 diciembre 2009 a 18 de abril 2010). Madrid: Museo Arqueológico Regional, pp. 79-88.
- Chapa Brunet, T. (1980). *La Escultura Zoomorfa Ibérica*. Tomo I. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Chapa Brunet, T. (1986). *Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica*. *Iberia Graeca Serie Arqueológica*, 2. Madrid: CSIC.
- Chapa Brunet, T. (2011). "El increíble monstruo creciente: el tema del combate entre el héroe y el lobo en la iconografía ibérica". En: Perea, A. (Ed.). *La fibula Braganza*. Madrid: CSIC, pp. 189-203.
- Chapa Brunet, T. (2020). "Componentes griegos en la escultura ibérica: la cabeza denominada 'Koré de Alicante'". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXXIII, pp. 143-166.
- Chapa Brunet, T., González Reyero, S. y Alba, M. (2019). "Los leones de El Macalón (Nerpio, Albacete). Monumento, ideología y control territorial en la formación del mundo ibérico". *Complutum*, 30 (2), pp. 367-390. DOI: <https://doi.org/10.5209/cmpl.66338>
- Cuadrado, E. (1986). "La cerámica ibérica del sureste y el 'hinterland' de Cartagena". En: Mas García, J. (Ed.). *Historia de Cartagena*. Murcia: Ediciones Mediterráneo, Vol. III, pp. 353-367.
- Domínguez Monedero, A. (2011-2012). "Sagunto, el emporion de Arse, punto de fricción entre las políticas de Roma y Cartago en la península ibérica". En: Quesada Sanz, F. (Coord.). *Homenaje al profesor Manuel Bendala Galán. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid, CuPAUAM*, 37-38, pp. 395-418.
- Engel, A. y Paris, P. (1906). "Une forteresse ibérique à Osuna (fouilles de 1903)". *Nouvelles Archives des Missions*, XII. Paris: Imprimerie nationale, pp. 357-490.
- Felicísimo, A. M., Polo, M.^a E., Durán Domínguez, G., Tortosa, T. y Rodero, A. (2019). "Rollout Archaeological Photography for the Graphic Documentation of Cultural Heritage". *Proceedings of the 23rd International Conference on Cultural Heritage and New Technologies. CHNT, 23, 2018*. Vienna.
- Ferrero Calabuig, J. L., Roldán García, C., Ramos Fernández, R., Ramos Molina, A. y Ramos Molina, R. (1999). "Análisis de pigmentos en escultura policroma ibérica de La Alcudia (Elche)". *Actas del XXV Congreso Nacional de Arqueología (Valencia, 1999)*. Valencia: Diputación de Valencia, pp. 540-545.
- Figueras Pacheco, F. (1946). "El grupo escultórico de Alicante". *Archivo Español de Arqueología*, XIX, pp. 309-329.
- García y Bellido, A. (1943). *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García y Bellido, A. (1945). *La arquitectura entre los Iberos*. Madrid: Publicaciones de la Universidad de Madrid.
- García Cardiel, J. (2012). "Tránsito, muerte, poder y protección. Leones en el imaginario ibérico". En: García Huerta, M.^a R. y Ruiz Gómez, F. (Dir.). *Animales simbólicos en la historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*. Madrid: Universidad de Castilla la Mancha, Ed. Síntesis, pp. 79-90.
- Gómez, M., Navarro, J. V. y Albar, A. (2011). "El color en la escultura ibérica a la luz de los análisis físico-químicos: los ejemplos de Baza y Elche". En: Blánquez Pérez, J. (Ed.). *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Madrid: Museo Arqueológico Regional, pp. 315-335.
- Gracia Alonso, F. (1998). "Arquitectura y poder en las estructuras de poblamiento ibéricas. Esfuerzo de trabajo y corveas". En: *Actas del Congreso Internacional: Los Iberos, príncipes de Occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica*. Saguntum Extra-1, pp. 99-113.
- Graells i Fabregat, R. (2022). *Emporion i Rhode il-lustrades. La "Disertación sobre las colonias de griegos en Cataluña" de Josep Vega i Sentmenat (1780) i les*

- primeres recerques sobre la fundació d'establiments grecs al Mediterrani occidental*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- Graells i Fabregat, R. y Pérez Blasco, M. F. (2022). *Un Mistophoros en fragments: La tumba 478 de "El Cigarralejo" (Mula, Murcia)*. Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo, Murcia: Consejería de Presidencia, Turismo, Cultura y Deportes de la Región de Murcia.
- Griño, B. de y Olmos, R. (1982). "1. La Pátera de Santisteban del Puerto (Jaén)". En: *Estudios de Iconografía I*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional Catálogos y Monografías, pp. 17-111.
- Hernández Alcaraz, L. y Pérez Amorós, M. L. (1994). "Aportación al estudio de los asentamientos con escultura ibérica al noroeste de la Contestania". En: *Fortificaciones y Castillos de Alicante. Valles del Vinalopó (Petrer, 1991)*. Petrer: Caja de Crédito, pp. 187-207.
- Hodos, T. (2006). *Local responses to colonization in the Iron Age Mediterranean*. London: Routledge.
- Ibarra, P. (1897). "Hallazgo en Illici". *La Correspondencia Alicantina*, Año VI, nº 1723, 8 de agosto de 1897. Republicada en *Pobladores de Elche*, 19 (1997), pp. 8-9.
- Jockey, P. (2013). *Le Mythe de la Grèce Blanche*. Paris: Ed. Belin.
- Lafuente Vidal, J. (1959). *Museo Arqueológico Provincial de Alicante. Catálogo-Guía*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos – Diputación Provincial de Alicante.
- Llobregat, E. A. (1972). *Contestania Ibérica*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- Llobregat, E. A. (1993). "Arquitectura y escultura en la necrópolis de Cabezo Lucero". En: Aranegui, C., Jodin, A., Llobregat, E. A., Rouillard, P. y Uroz, J. *La necrópolis ibérica de Cabezo Lucero. Guardamar del Segura, Alicante*. Madrid-Alicante: Casa de Velázquez y Diputación Provincial de Alicante - Instituto de Cultura Juan Gil Albert, pp. 69-85.
- López Pardo, F. (2006). *La torre de las almas. Un recorrido por los mitos y creencias del mundo fenicio y oriental a través del monumento de Pozo Moro*. Gerión Anejos, X. Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense.
- Lorrio, A. J. (2004). "El Armamento". En: *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo. Alicante, pp. 155-166.
- Manso Martín, E., Moreno Cifuentes, M. A., Rodero Riaza, A. y Navarro Gascón, J. V. (2001). "La esfinge de El Salobral. Análisis y tratamiento de restauración". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19, pp. 42-49.
- Mata, C. (Coord.) (2014). *Fauna Ibérica. De lo real a lo imaginario (II)*. Serie de Trabajos Varios del SIP, 117, Valencia: Diputación de Valencia.
- Mélida, J. R. (1897). "Busto ante-romano descubierto en Elche". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I, pp. 440-445.
- Mielke, D. (2011). "Die Polychromie iberischer Skulpturen". *Madrider Mitteilungen*, 52, pp. 306-332.
- Molina Mas, F. A. (2020). "El torso del Guerrero de Monforte del Cid (Alicante) y otros fragmentos de esculturas halladas en la necrópolis ibérica de Camino del Río". *MARQ. Arqueología y Museos*, 11, pp. 41-67.
- Mora, G., Tortosa, T. y Gómez, M. A. (2001). *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Valencia. Murcia. Catálogo e Índices*. Madrid: Publicaciones del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia.
- Moratalla, J., Montecat, Ch. y Rouillard, P. (2020). "Un territoire des hommes". En: Rouillard, P., Costa, L. y Moratalla, J. (Eds.). *Des carrières en archipel. Au pays de la Dame d'Elche (Alicante, Espagne)*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 81-102.
- Nicolini, G. (1973). *Les Ibères. Art et Civilisation*. Paris: Ed. Fayard.
- Nordström, S. (1967). *Excavaciones en el poblado de La Escuera (San Fulgencio, Alicante)*. Serie Trabajos Varios del SIP 34. Valencia.
- Nordström, S. (1969-1973). *La cerámica pintada ibérica de la provincia d'Alicante*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Obermaier, H. y Heiss, C. W. (1929). "Iberische Prunk-Keramik vom Elche-Archena-Typus". *IPEK, Jahrbuch für Prähistorische und Ethnographische Kunst*, pp. 56-73.
- Olmos, R. (1998). "Naturaleza y poder en la imagen ibérica". *Actas del Congreso Internacional: Los Iberos, Principes de Occidente. Estructuras de poder en la sociedad ibérica. Saguntum Extra-1*, pp. 147-158.
- Olmos, R. (2002). "Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente". *Archivo Español de Arqueología*, 75, pp. 107-122. DOI: <https://doi.org/10.3989/aespa.2002.v75.130>
- Paris, P. (1904). *Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne Primitive*, vol. II, Paris.
- Paris, P. (1906). "Antiquités ibériques du Salobral (Albacete). Planches I et II". *Bulletin Hispanique*, tome 8 (3), pp. 221-224.
- Pérez Blasco, M. F. (2014). *Cerámicas ibéricas figuradas (siglos V-I a.C.): iconografía e iconología*. Universidad de Alicante, Tesis Doctoral, Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante. <http://hdl.handle.net/10045/41124>
- Quatremère de Quincy, A. C. (1815). *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture considéré sous un nouveau point de vue*. Paris: Imprimerie de Firmin Didot.
- Ramón Sánchez, J. J. (2007). "Un fragmento de escultura ibérica procedente del Tossal de Manises". En: Abad Casal, L. y Soler Díaz, J. (Eds.). *Arte Ibérico en la España mediterránea. (Actas del Congreso, Alicante 24-27 de octubre 2005)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert. Diputación Provincial de Alicante, pp. 103-110.
- Ramos Fernández, R. y Ramos Molina, A. R. (1992). *El Monumento y el Témenos Ibéricos del Parque de Elche*. Elche: Ajuntament d'Elx.
- Ramos Fernández, R. y Guérin, P. (1996). *El mundo ibérico: una nueva imagen en los albores del año 2000*. Catálogo de la Exposición (Reales Atarazanas de Valencia, 29 mayo - 21 julio 1996). Valencia: Generalitat de Valencia.

- Ramos Folqués, A. (1950). "Hallazgos escultóricos en La Alcudia de Elche". *Archivo Español de Arqueología*, 23, pp. 353-359.
- Ramos Folqués, A. (1956). *Memoria de las excavaciones practicadas en La Alcudia (Elche). Campañas 1949-1952*. Noticiario Arqueológico Hispano, III y IV, Cuadernos 1-3 (1954-1955). Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 102-113.
- Ramos Folqués, A. (1964). "Esculturas Ibéricas de Elche". *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 4-10 de abril 1961)*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp. 672-673.
- Ramos Folqués, A. (1966). "Fragmento de escultura ibérica de Elche". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XI, pp. 149-153.
- Ramos Folqués, A. y Ramos Fernández, R. (1976). "Excavaciones al este del Parque Infantil de Tráfico en Elche (Alicante)". *Noticiario Arqueológico Hispánico*. Arqueología IV, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 671-700.
- Ramos Molina, A. (2000). *La escultura ibérica en el Bajo Vinalopó y Bajo Segura*. Elche: Instituto Municipal de Cultura.
- Ronda Femenía, A. M. (2018). *L'Alcúdia de Alejandro Ramos Folqués. Contextos arqueológicos y humanos en el yacimiento de la Dama de Elche*. Alicante: Publicacions Universitat d'Alacant.
- Rosser, P. y Fuentes, C. (Coords.) (2007). *Tossal de les Basses, seis mil años de historia de Alicante*. Catálogo de exposición. Alicante: Patronato Municipal de Cultura y Ayuntamiento de Alicante.
- Rouillard, P. (1997). *Antiquités de l'Espagne: dépôt au musée des antiquités nationales de Saint-Germain-En-Laye*. Paris: Musée du Louvre. Département des Antiquités.
- Ruiz, A. y Molinos, M. (2015). "El conjunto escultórico de Cerrillo Blanco, Porcuna". En: Ruiz, A. y Molinos, M. (Eds.). *Jaén, tierra ibera. 40 años de investigación y transferencia*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Sala Sellés, F. (2005). "Consideraciones en torno a la arquitectura y al urbanismo de la Contestania Ibérica". En: Abad, L., Sala, F. y Grau, I. (Eds.). *La Contestania Ibérica, Treinta Años Después*. Actas de las I Jornadas de Arqueología Ibérica (Alicante, 24-26 de octubre de 2002). Alicante: Universidad de Alicante, pp. 119-146.
- Sanz, R. (2007). "El arte en las comunidades ibéricas de Castilla la Mancha". En: Abad Casal, L. y Soler Díaz, J. (Eds.). *Arte Ibérico en la España mediterránea. (Actas del Congreso, Alicante 24-27 de octubre 2005)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert. Diputación Provincial de Alicante, pp. 185-209.
- Soler, J. M. (1969). "La leona ibérica del Zaricejo (Villena) y su contexto arqueológico". *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, VII (segunda época), pp. 67-76.
- Uroz Rodríguez, H., Lorrio Alvarado, A. J., y Uroz Sáez, J. (2022). "La muralla y las primeras huellas de urbanismo de la fase ibérica antigua de La Alcudia de Elche". *Complutum*, 33 (1), pp. 177-209. DOI: <https://doi.org/10.5209/cmpl.80891>
- Verdú Parra, E. (2015). *La necrópolis ibérica de l'Albuferea (Alacant). Ritos y usos funerarios en un contexto de interacción cultural*. MARQ, Serie mayor 11. Alicante: Diputación de Alicante.
- Winckelmann, J. J. (2008) [1756]. *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.