

**LA CAJA CON RELIEVES
DE LOBÓN (BADAJOZ)**
EN EL CONTEXTO DE LAS
CAJAS FUNERARIAS DE LA
PENÍNSULA IBÉRICA

BEATRIZ DE GRIÑÓ FRONTERA



LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)
EN EL CONTEXTO DE LAS CAJAS FUNERARIAS
DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

**LA CAJA CON RELIEVES
DE LOBÓN (BADAJOZ)
EN EL CONTEXTO DE LAS
CAJAS FUNERARIAS DE LA
PENÍNSULA IBÉRICA**

BEATRIZ DE GRIÑÓ FRONTERA



JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura, Turismo y Deportes

LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)
EN EL CONTEXTO DE LAS CAJAS FUNERARIAS
DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

Beatriz de Griño Frontera

Edita:

Junta de Extremadura
Consejería de Cultura, Turismo y Deportes

© de los textos: su autora

© de las imágenes: sus autores, las instituciones

Diseño de portada:

Tecnigraf, SA

Maquetación e impresión:

Tecnigraf, SA
Tel. 924 286 006
www.tecnigraf.com

ISBN: 978-84-09-43327-8

Dep. legal.: BA-400/2022

Badajoz, 2022

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	11
I.1. El hallazgo y sus circunstancias. Situación actual	16
I.2. Historiografía de la pieza. Autenticidad cuestionada	17
I.3. Contexto arqueológico	19
II. DESCRIPCIÓN MORFOLÓGICA (figs. 1-10)	21
II.1. Aspectos generales: técnica, conservación y restauración (bigs. 1-2)	23
II.2. Aspectos particulares de cada placa:	26
1. Placa número 1 (figs. 3 y 4)	26
2. Placa número 2 (figs. 5 y 6)	28
3. Placa número 3 (figs. 7 y 8)	29
4. Placa número 4 (figs. 9, 10 y 60)	31

III. DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA (figs. 11-20)	33
III.1. Placa número 1 (figs. 11-14)	36
1. Friso superior: esquematizaciones vegetales	36
2. Friso medio: escena con carro	36
3. Friso inferior: escena con ciervos	38
III.2. Placa número 2 (figs. 15 y 16)	39
1. Friso superior: personajes frente a un ánfora	39
2. Friso medio: motivo con volutas	42
3. Friso inferior: círculos concéntricos	42
III.3. Placa número 3 (figs. 17-19)	42
1. Friso superior: motivos ondulantes y arborescentes	42
2. Ángulo superior izquierdo: escena erótica	43
3. Ángulo inferior izquierdo: escena sexual	44
4. Escena principal: jinetes galopando	44
III.4. Placa número 4 (fig. 20)	46
1. Friso superior: motivo laberíntico serpentiforme	46
2. Friso inferior: círculos concéntricos	46
IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO (figs. 21-60)	47
IV.1. Placa número 1 (figs. 21-32)	49
1. Friso superior: esquematizaciones vegetales	49
2. Friso medio:	54
a. El carro de Lobón. Significación y paralelos	58
b. La sítula de Lobón en el contexto peninsular	63
3. Friso inferior: escena de pastoreo	69

IV.2. Placa número 2 (figs. 33-45)	79
1. Friso superior:	79
a. Contendientes afrontados con casco y lanzas.	
Los contendientes en las sítulas alpinas	85
b. El ánfora como trofeo en el certamen.	
Aspectos morfológicos	97
2. Friso medio: volutas	103
3. Friso inferior: círculos concéntricos	104
IV.3. Placa número 3 (figs. 46-59)	110
1. Friso superior: motivos ondulantes y arborescentes	110
2. Ángulos superior e inferior izquierdo: escenas eróticas	110
3. Jinetes galopando de la escena principal:	122
a. Interpretación del motivo situado sobre los jinetes	132
b. Identificación de los motivos situados debajo de los jinetes	140
IV.4. Placa número 4 (fig. 60)	143
1. Motivo serpentiforme	143
2. Friso de círculos concéntricos	151
V. INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA (fig. 61)	155
V.1. Estructura general compositiva	157
V.2. Argumento del relato	161
VI. LAS CAJAS FUNERARIAS EN EL MUNDO IBÉRICO (figs. 62-74)	165
VI.1. Introducción	167
VI.2. Distribución geográfica	170

VI.3. Análisis morfológico: cajas y tapaderas	180
VI.3.1. Cajas:	181
1. Cajas lisas y sin decoración aparente	182
2. Cajas lisas y con decoración pintada	183
3. Cajas decoradas con relieves	184
VI.3.2. Tapaderas:	186
1. Tapaderas de doble vertiente	187
2. Tapaderas planas	188
a. Sin decorar	188
b. Lisas y decoradas con motivos pintados	188
c. Planas y con algún elemento aplicado	189
d. Con decoración esculpida o tallada	189
3. En forma de arco	193
VI.4. Elementos decorativos: pinturas y relieves	193
VI.5. Valor arquitectónico de las urnas	204
VII. CRONOLOGÍA	215
VIII. SÍNTESIS DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS (tabla 1)	223
IX. BIBLIOGRAFÍA	251
X. ÍNDICE DE FIGURAS	277

I

INTRODUCCIÓN

I. INTRODUCCIÓN

La urna cineraria de Lobón a pesar de su excepcionalidad ha pasado prácticamente inadvertida a la comunidad científica acaso como consecuencia del estigma de falsedad lanzado sobre ella por Antonio Blanco Frejeiro. Este trabajo pretende, entre otras cosas, recuperar su credibilidad puesta en entredicho, y demostrar que a pesar de su aparente rareza encaja perfectamente dentro del panorama funerario peninsular.

Al desconocer irremediamente su contexto originario, dada la naturaleza casual del hallazgo, se ignora si algún ajuar, más allá de la propia caja funeraria, acompañaba al difunto. Aunque esta puede ser considerada un monumento funerario en sí mismo, pues lo cierto es que las cenizas del difunto fueron recogidas en un recipiente excepcional, con un extraordinario lenguaje simbólico, y probablemente realizado por encargo. En su superficie se representa una narración que transcurre en espacios y momentos distintos del relato, en los que el propio difunto actúa como protagonista.

Se parte de la descripción morfológica y de aquellos detalles técnicos relevantes, para abordar a continuación los abundantes aspectos iconográficos de cada una de las placas que la componen, y su análisis exhaustivo y posterior interpretación. Es decir, en primer lugar se revisan los diferentes motivos individualmente, y posteriormente de forma conjunta, para entender la conexión que existe entre ellos y estar en condiciones de obtener la lectura total de la secuencia de las diferentes escenas y su interpretación. Por ello, se dedica especial atención a la parte gráfica, como herramienta para el análisis de los pequeños pormenores, no siempre apreciables a simple vista.

Se ofrecen las fotografías de cada una de las placas, cuando aún estaban separadas, testimonio gráfico del estado de la caja tal cual estaba cuando llegó al

Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, y tal como es conocida, hasta el momento, por la comunidad científica. Esto se completa con la imagen que actualmente ofrece la urna, una vez ensambladas las piezas, y con los dibujos de cada una de ellas donde quedan plasmados los pequeños cambios consecuencia de la limpieza y reintegración. De este modo, queda documentado el antes y el después de la intervención.

Determinar cuál fue el significado de las imágenes representadas en este objeto, de un indudable carácter funerario, no es tarea fácil. Aunque se parte de la premisa de que las escenas figuradas relatan un episodio funerario, se pretende determinar en la medida de lo posible si estas reproducen un hecho real, una situación idealizada o un ritual de carácter simbólico.

Por otra parte, y tomando como base el estudio monográfico de la caja de Lobón, se realiza una visión panorámica de las cajas funerarias ibéricas, en un intento por englobarla en un contexto cultural concreto. En otro orden de cosas, se valora el amplio paralelismo existente con algunos elementos y motivos representados en escenas de placas de cinturón y sítulas etruscas. Ello lleva a plantear la cuestión de si la aceptación u adopción de las cajas funerarias en la península obedece a una transmisión por parte del mundo griego e itálico, o si por el contrario ya existían precedentes peninsulares, como pudiera ser el caso de la necrópolis de Villaricos (Almería), yacimiento que actúa de enlace entre los ámbitos púnico e ibérico.

Todo ello apunta a un proceso de sincretismo o *koiné* cultural que afecta a los ámbitos etrusco, suritalico, púnico e ibérico. Sin desdeñar la tradición indígena subyacente, capaz de sintetizar y reelaborar, que no copiar, los diversos influjos culturales que le llegan del Mediterráneo occidental, especialmente al mundo ibérico andaluz donde abundan las urnas-caja cinerarias. Las imágenes representadas en ellas constituyen verdaderos relatos de gran contenido simbólico cuyo código interpretativo, a pesar de los avances realizados en los últimos años, aún se nos escapa. Las imágenes ofrecidas así como de los paralelos iconográficos incluidos en el texto proceden de otras publicaciones, de las que a menudo solo se ha tomado algún detalle.

Llama la atención el hecho de que en el ejemplar de Lobón no aparezcan animales ni seres fantásticos de incuestionable carácter apotropaico, como esfinges, grifos y sirenas, que acostumbran a acompañar y proteger al difunto en su viaje al Más Allá. Son habituales en el mundo funerario ibérico por influjo griego

I. INTRODUCCIÓN

y oriental y se documentan en otras cajas cinerarias propiamente ibéricas. Si prescindieramos del carácter simbólico de las escenas daría la impresión de que el relato se desarrolla en un ámbito exclusivamente humano, e incluso de apariencia cotidiana. Es más, no solo no hay nada en las imágenes representadas que aluda a la muerte como algo terrorífico sino que, más bien, subyace la idea de fertilidad de la naturaleza. Se representa un entorno que sabemos funerario, una aproximación paisajística, mediante elementos vegetales estilizados, que no intentan reproducir la realidad, sino situar la acción del relato en un espacio exterior, que acaso plasme una idea en la línea de la creencia helénica del jardín paradisiaco del mundo de ultratumba.

Formalmente la caja de Lobón es comparable a otras urnas ibéricas, pues en todas ellas se aprecia una adecuada compartimentación de los espacios que acogen las diferentes escenas y motivos iconográficos, que quedan resumidos en palabras y conceptos clave como inmortalidad, heroificación, fertilidad, *hierogamia*, competición, prueba, superación, trofeo, tránsito, ultratumba o epifanía divina, entre otros, repetidos a lo largo del texto. Y se valora su propia estructura tectónica dotada igualmente de sentido funerario.

A pesar de la singularidad de la urna de Lobón, se puede comprobar a lo largo del texto, que es un ejemplar más entre las cajas cinerarias peninsulares con las que comparte numerosos aspectos formales e iconográficos dado el conservadurismo y pervivencia de las creencias especialmente en el ámbito funerario. No hay que olvidar, sin embargo, que no hay dos iguales y que ofrecen una gran variedad especialmente en lo relativo a su iconografía y cronología.

Este trabajo no habría visto la luz sin el apoyo institucional de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Junta de Extremadura, así como del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, y de su director Guillermo S. Kurtz bajo cuyo impulso inicié tiempo atrás este trabajo y que me instó a terminar aprovechando las circunstancias del teletrabajo impuesto a consecuencia de la Covid 19. Mi agradecimiento personal a la restauradora Fátima Marcos; a Gerardo Kurtz por las fotos de la caja tal y como llegó al museo, y a Andrés Silva por las imágenes en su estado actual; a Concepción Choclán Sabina, directora del Museo Ibero de Jaén, por la ficha documental de la caja de Alhonor; a Antonio Madrigal Belinchón por hacerme llegar su artículo "*Cajas funerarias ibéricas de piedra de Andalucía Oriental*"; a la Fundación Rodríguez Acosta, y en particular a Javier Moya Morales, conservador de la misma, por proporcionarme información sobre el ejemplar que forma parte

de su colección; a José Manuel Guillén, conservador de los yacimientos de Galera, y a María Oliva Rodríguez-Ariza, directora honoraria del Museo de Galera y profesora titular de Prehistoria de la Universidad de Jaén cuyo servicio de publicaciones facilitó al Museo su libro “*La necrópolis ibérica de Tútugi (2000-2012)*”. Al Museo Arqueológico Nacional en Madrid por atender mis consultas. Y a todos aquellos que de algún modo u otro han hecho posible esta publicación.

I.1. EL HALLAZGO Y SUS CIRCUNSTANCIAS. SITUACIÓN ACTUAL

El hallazgo de la urna objeto de este trabajo tuvo lugar en la localidad de Lobón (Badajoz) por don Vicente Navarro del Castillo, a principios de los años sesenta, “en un baldío del pueblo, situado en la parte de la carretera que desciende de Lobón y al lado derecho de ella como a unos cien metros, junto a una vereda que conduce al cementerio nuevo. Arrancando piedras para la construcción, se encontraron en una fosa de dos metros de diámetro, una gran cantidad de urnas cinerarias en forma de olla o cuadradas y que contenían huesos calcinados y restos de armas y herramientas”¹.

Formaba parte de la colección particular de don Fernando Calzadilla, y fue comprada a sus herederos en 1994 por el Ministerio de Cultura, que la depositó en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. Se desconoce cuándo y cómo pasó a formar parte de la Colección Calzadilla, pero es un hecho que ya era de su propiedad en 1965, año en el que permite su publicación².

Cuando ingresa en el Museo Arqueológico de Badajoz la urna había sido previamente manipulada como refiere el propio Vicente Navarro: “reconstruyéndola con mucha paciencia, ya que cuando tuve noticia del hallazgo todo estaba ya destrozado”³. No fue hasta 2005 que se procedió a su limpieza y reconstrucción, que supuso la eliminación de los antiguos añadidos y el ensamblaje de las diferentes placas⁴.

1 NAVARRO DEL CASTILLO, 1963, 57.

2 KUKHAN, 1966.

3 NAVARRO DEL CASTILLO, 1963, 58.

4 Realizada en la sede del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz por la restauradora Fátima Marcos Fernández.

I.2. HISTORIOGRAFÍA DE LA PIEZA. AUTENTICIDAD CUESTIONADA

La urna de Lobón fue dada a conocer poco después de su hallazgo por el propio descubridor quien aporta en la publicación todo lujo de detalles no solo de las circunstancias en las que apareció, sino de la descripción, bastante acertada, de la urna y de la ornamentación que ocupa cada una de sus cuatro caras⁵. Apenas dos años después, en 1965, fue presentada y analizada más a fondo en el IX Congreso Nacional de Arqueología⁶.

Fue puesta en entredicho “oralmente” por Antonio Blanco Freijeiro, momento a partir del cual, acaso debido al peso científico del profesor, se sospecha de su autenticidad⁷. Desde entonces, cuando se cita la urna de Lobón unas veces se mencionan las sospechas que pesan sobre ella y otras se elude el tema⁸. En este sentido, el hecho de que el ejemplar de Lobón figure en otros trabajos sin que los autores cuestionen su autenticidad implica una aceptación tácita de la misma. La semilla de duda sembrada por Blanco Freijeiro fue recogida bastantes años después por Ricardo Montes, quien con un tono bastante irónico incluye la “dudosa urna” entre las falsificaciones arqueológicas localizadas en Extremadura⁹. En el supuesto de que consideráramos esa posibilidad nos enfrentaríamos a un falsificador con enormes conocimientos de iconografía ibérica, desconocidos en aquél entonces, y por tanto precursor de descubrimientos realizados décadas después.

A menudo cuando carecemos de una explicación para un objeto arqueológico, caemos en el recurso fácil de dudar sobre su autenticidad. Suele tratarse de hallazgos “únicos” o “raros”, que por ser los primeros, resultan extraños. Posiblemente este planteamiento subyace en las reservas postuladas en su día por Antonio Blanco Freijeiro. Por suerte el tiempo juega a nuestro favor, de modo

5 Entre los datos aportados en 1963 por NAVARRO DEL CASTILLO conviene llamar la atención sobre la existencia de otras cajas cinerarias cuadradas. Por otra parte, KUKAHN, 1966, fig. 5, ilustra un fragmento de esquina de otra de ellas.

6 KUKHAN, 1966, 293-295.

7 En comunicación personal a José M.ª BLÁZQUEZ según recoge ALMAGRO GORBEA, 1982, 251.

8 FERNÁNDEZ-MIRANDA y OLMOS, 1986, 114; RUANO, 1994, 144; OLMOS y SÁNCHEZ, 1995, 116.

9 MONTES BERNÁRDEZ, 1993, 79-80, que apareció como casi siempre ocurre en estos casos “por casualidad” en Lobón.

que algunos de estos objetos, como sucede con la urna de Lobón, ya no son ejemplares aislados y pueden ser adscritos con relativa facilidad a un determinado contexto cultural.

Schüle y Pellicer a raíz del hallazgo de una urna, de procedencia incierta, aparecida en Granada abordan el problema¹⁰. Y Teresa Chapa como consecuencia del hallazgo, también casual, de la caja de Villargordo, en Jaén, ofrece una revisión de los hallazgos más recientes entre los que se incluye el ejemplar de Lobón¹¹. Con posterioridad, María Cruz Marín Ceballos, quien descarta abiertamente que se trate de una falsificación, ofrece una panorámica general de las urnas cinerarias conocidas hasta el momento en el mundo ibérico¹². Y en 1992, una década después, Encarnación Ruano las trata de nuevo dentro de su estudio global sobre el mobiliario ibérico.

Por consiguiente no hay ningún dato objetivo para que la urna de Lobón sea considerada una falsificación. El conocimiento de las circunstancias exactas del hallazgo —no menos precisas que las de otras cajas sobre las que no pesa sospecha alguna¹³— que don Vicente Navarro ratificó oralmente a Guillermo S. Kurtz, director del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, y su inclusión dentro de un contexto, ahora coherente, hablan a favor de su autenticidad. El estudio que aquí se ofrece aspira a satisfacer, por una parte, los anhelos de aquellos autores¹⁴ que no habiendo podido realizar una “autopsia de la pieza” lamentaban la falta de dibujos pormenorizados¹⁵, así como de un estudio iconográfico detallado de su decoración, y por otra zanjar definitivamente la polémica suscitada sobre su autenticidad.

10 SCHÜLE y PELLICER, 1963.

11 CHAPA, 1979.

12 MARÍN CEBALLOS, 1982.

13 Como por ejemplo las ya mencionadas de Granada y Villargordo (Jaén), la hallada casualmente en Torre de Benzalá (Jaén) (GARCÍA SERRANO, 1969, 230-238) o la comprada por el Ashmolean Museum (Oxford) en 1922, sin ningún tipo de historial, que fue presentada en Cartagena por el propio BLANCO FREJEIRO (1951, 199-200, lám. XXXI) sin que, en aquella ocasión, planteara ningún tipo de reserva respecto a su autenticidad.

14 RUANO, 1992, 89; OLMOS y SÁNCHEZ, 1995, 116.

15 Apenas unos años después JEREZ LINDE, 1998 experto dibujante, ilustra en las figs. I y II de su trabajo las escenas de cada una de las caras, dibujos que más tarde reproducen JIMÉNEZ ÁVILA y ORTEGA, 2004, 62-63, figs. 17 y 18.

I.3. CONTEXTO ARQUEOLÓGICO

A pesar de que la caja de Lobón apareció desprovista de un contexto arqueológico claro, puede extraerse alguna información de los materiales que, según referencias, aparecieron en el mismo lugar junto a ella, o en otras localizaciones próximas y en ocasiones posteriores.

En opinión de Martín Almagro Gorbea, de quien Vicente Navarro recabó asesoramiento científico, el hallazgo correspondería a una necrópolis fechable en el siglo I a. C., anterior a la transformación de Lobón en el *Lycó* romano. Sin embargo, los fragmentos cerámicos que aparecieron con la urna, entre los que se sitúa un vaso de barniz negro, permitieron fecharla entre los siglos IV-III a. C.¹⁶. Los materiales hallados en Lobón no contradicen las fechas propuestas por los autores anteriores ya que arrojan una cronología que abarca desde el siglo IV a. C. al siglo I d. C. Entre ellos “urnas y platos con decoración policroma y estampillada denominadas de tipo iberoturdetano, platos grises de superficie alisada”, así como dos fragmentos de cerámica ática de figuras rojas del siglo IV a. C. pertenecientes al fondo de una copa decorada con ovas. Entre los materiales de época romana se mencionan cerámicas campanienses, acuñaciones monetales de Cástulo (Linares, Jaén), denarios republicanos, lucernas y cerámicas fechadas entre los reinados de Tiberio-Claudio¹⁷.

Otros autores¹⁸ sostienen, por otra parte, que los materiales aparecidos en el yacimiento de Lobón corresponden a una necrópolis de la II Edad del Hierro, a la que remiten las cajas cuadradas y vasijas globulares que contenían los huesos de la cremación, así como las armas y herramientas de hierro, que entre otros objetos formaban presumiblemente parte de los ajuares. A este mismo horizonte cultural pertenecen una serie de objetos importados, hallados en diferentes momentos, y también de forma casual en el entorno de Lobón, entre los que cabe destacar: tres fragmentos de cerámica ática fechados en el siglo IV a. C.; sendos fragmentos de copa y de pélice de figuras rojas hallados en “El Pico”, situado a los pies de la población¹⁹; y un fragmento de asa de escifo de barniz negro, localizado en “El Charro”, cerca de la orilla izquierda del Guadiana y de Lobón²⁰.

16 KUKHAN, 1966, 295.

17 JEREZ LINDE, 1998, 6.

18 JIMÉNEZ ÁVILA y ORTEGA, 2004, 49

19 Ídem, 2004, 49-50, n.º 14, fig. 14, 1. Lám. XXXII, 1 y Fig. 16,3. Lám. XXXII, 2; y JIMÉNEZ ÁVILA y ORTEGA, 2006, 111, n.º 13; JEREZ LINDE, 2011.

20 JIMÉNEZ ÁVILA y ORTEGA, 2004, 50-52, n.º 15, fig. 16.1; JIMÉNEZ ÁVILA, 2017.

En el denominado Balcón de Extremadura, situado en las afueras de la localidad, fueron hallados huesos de cremación y un lote de cerámica diversa a torno, pintada, que en 1992 ingresaron en el Museo Arqueológico de Badajoz. En 1997, fueron depositados los fragmentos de una vasija de cerámica gris estampillada, de idéntica procedencia²¹; y en 1993 una urna cineraria a torno y el plato que la cubría, hallados en el punto kilométrico 369 de la carretera Nacional V²², en la zona del puente bajo la carretera nacional que cruza la garganta en el lado sur del pueblo (junto al así llamado Convento), en el lugar donde Vicente Navarro declaró oralmente (26/02/1993) al director del MAPBa haber encontrado personalmente el *lárnax* figurado, en un nivel de cenizas junto con abundante cerámica ibérica (que dijo haber regalado a Fernando Calzadilla), puñales y otros objetos. Asimismo J. M. Jerez Linde hizo entrega al Museo, en distintas ocasiones, a lo largo de los años 1995-1997, de diversos materiales procedentes de “El Pico”, entre los que también hay cerámica a torno con bandas pintadas, y gris estampillada²³.

21 Materiales inventariados con los números D.02319 y D.02764, respectivamente.

22 JIMÉNEZ ÁVILA y ORTEGA, 2004, 60, fig. 51. Piezas que fueron depositadas en noviembre de 1993 en el MAPBa por J. J. Enríquez Navascués, arqueólogo de la Dirección General de Patrimonio de la Junta de Extremadura, e inventariadas con los n.ºs D.02321 y D.02322.

23 MAPBa n.ºs inv.º D.03264 y D.04467.

II

DESCRIPCIÓN MORFOLÓGICA

(figs. 1-10)

II.1. ASPECTOS GENERALES: TÉCNICA, CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

El objeto de este estudio monográfico es una caja rectangular con decoración en relieve, construida a base de placas de arcilla realizadas a molde, y ensambladas antes de su cocción a baja temperatura. Las cuatro placas, que aparecieron separadas, corresponden a los laterales de la caja y tienen en la parte superior, recorriendo todo su perímetro, un rebaje de dos centímetros para facilitar el acoplamiento de la tapadera. Parece que en la composición de cada una de ellas fueron empleados diferentes moldes de estampillado o matrices con la decoración en negativo, destinados a ser impresos a presión sobre el barro crudo. Las zonas de unión entre ellos, correspondientes a cada uno de los registros, fueron disimuladas por las tiras aplicadas que delimitan los espacios en cada una de ellas. La técnica de fabricación recuerda a la empleada en la producción de las terracotas de carácter ornamental o votivo de época romana²⁴, y a la utilizada en los ladrillos y placas cerámicas de época paleocristiana y visigoda, a las que se atribuye un origen Africano y se considera herederas de la tradición prerromana. Con una cronología de finales del siglo III al VIII d. C., y ocasionalmente altoimperial, se localizan principalmente en la Bética²⁵. Están decoradas en relieve por una de sus caras, preferentemente con motivos geométricos y temas cristianos, y fueron empleadas con carácter funerario o para adornar zócalos y frisos de edificios civiles y religiosos.

24 RAMOS SÁINZ y FUENTES GYSLAIN, 1998.

25 Como las de la Colección Alhonor (Écija, Sevilla) publicadas por CASTELO RUANO, 1996, o las que se conservan en el Museo Arqueológico de Sevilla estudiadas por RUIZ PRIETO, 2012.

La urna apareció destrozada e incompleta: faltaban la tapadera y el fondo de la misma. La base formada por una lámina de arcilla, más fina que las que conforman sus paredes, fue añadida antes de la cocción y una vez ensambladas las cuatro placas. Las evidencias dejadas en las esquinas, en donde se acumuló la masa arcillosa, indican que fue añadida desde dentro. Para conseguir la adherencia se presionaron sus bordes contra el interior de las paredes. Testimonio de ello es la impronta de la yema de los dedos del alfarero. Es más, si se observa el canto inferior de las placas, sobre el que de hecho se apoya la caja, se aprecia claramente su sección y restos de la fina placa del fondo, adherida, pero sin llegar a fusionarse entre ellas.

La reconstrucción de la caja permitió identificar la secuencia de las escenas que decoran el anverso de sus cuatro caras. Los motivos decorativos, en relieve, estuvieron policromados a juzgar por los restos de pintura que, tras un análisis minucioso, aún pueden apreciarse puntualmente sobre el engobe blanco que recubría su superficie. Este permanece, sobre todo, en el contorno de las figuras y en aquellas zonas hundidas menos expuestas al desgaste. El engobe fue aplicado por inmersión de toda la pieza una vez ensambladas las placas como demuestra su inexistencia en las juntas de unión. Por otra parte, llama la atención la falta de detalles anatómicos, tanto en las representaciones de animales como en las figuras humanas. Seguramente la policromía sirvió para resaltar los pormenores y compensar las limitaciones impuestas por la propia técnica de fabricación.

Hasta la limpieza y reintegración de las placas en 2005, la imagen conocida de la urna estaba formada por la combinación de los fragmentos originales con su decoración auténtica y de aquellos que fueron añadidos en el proceso de “restauración” referido por Navarro del Castillo, para rellenar los huecos existentes, que habían sido restituidos con escayola pintada con un engobe, y las juntas de unión disimuladas con arcilla. En la actualidad, la urna aparece sin ningún tipo de restitución, con sus cuatro caras ensambladas, y se ha optado por dejar vacíos los espacios de los fragmentos perdidos.

Por tanto, las fotografías²⁶ y dibujos²⁷ publicados hasta el momento ofrecían una imagen ligeramente distorsionada de la realidad. Por ello y para evitar

26 KUKAHN, 1965, figs. 1-4 que ofrece cada una de las cuatro caras ensambladas entre sí; MONTES BERNÁRDEZ, 1993, 79.

27 JEREZ LINDE, 1998, figs. I y II realiza sus dibujos a partir de las fotografías publicadas por KUKAHN.

II. DESCRIPCIÓN MORFOLÓGICA



Fig. 1. Vista general y ensamblaje de las placas 1 y 2 (MAPBa foto A. Silva).



Fig. 2. Vista general y ensamblaje de las placas 3 y 4 (MAPBa foto A. Silva).

confusiones se aporta como documentación gráfica: las fotos del estado actual de la caja una vez reconstruida, tras haber eliminado los añadidos y unido las placas. Así como las fotos de las placas tal cual llegaron al Museo y los dibujos en los que se indican los fragmentos originales conservados y aquellos que fueron restituidos, y que completan la decoración perdida; así como las secciones de la placa número 2, que pueden hacerse extensivas a las demás, ya que las dimensiones no varían entre ellas substancialmente. Y finalmente, los dibujos de cada una de las placas con la decoración original conservada²⁸.

II.2. ASPECTOS PARTICULARES DE CADA PLACA:

1. Placa número 1 (figs. 3 y 4)

La placa está incompleta y fracturada en quince fragmentos. Cuando ingresa en el museo, los espacios de los fragmentos que le faltaban habían sido restituidos, y las juntas de unión entre ellos habían sido matadas con arcilla. Por otra parte, la pérdida de piezas impidió que dos de ellas, que en la intervención anterior habían sido indebidamente colocadas, pudieran ser reintegradas en su sitio original. Uno de los fragmentos pertenece al borde superior y el otro había sido utilizado para completar las patas traseras de uno de los caballos del friso medio.

La esquina inferior izquierda está integrada en la placa contigua, que en realidad es la última, produciéndose de este modo el acoplamiento entre ambas, o lo que es lo mismo, entre el principio y el final de la narración. Lo mismo sucede en el lateral derecho en el que se aprecia, adosado, el canto de la placa siguiente con la que enlaza y en la que continúa el relato.

El anverso, apenas conserva engobe y ningún indicio de policromía. Sin embargo, en el reverso aún se aprecian algunos restos de engobe blanco y amarillo, y debajo de ellos improntas de las yemas de los dedos del alfarero.

Dimensiones: Altura máxima: 17,6 cm; anchura máxima: 26,5 cm.

²⁸ Las fotografías del estado actual de la caja se deben a Andrés Silva Cordero, arqueólogo del MAPBa; las fotos de las placas a su llegada al Museo fueron realizadas por Gerardo Kurtz Schaefer y los dibujos son obra de la autora.

II. DESCRIPCIÓN MORFOLÓGICA

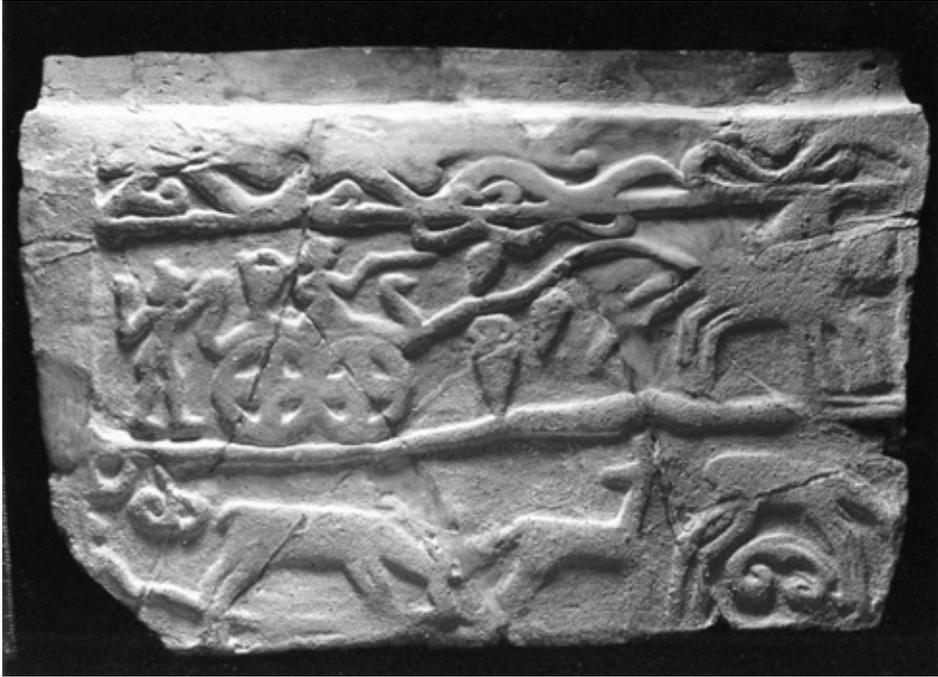


Fig. 3. Placa número 1. Estado al ingresar en el MAPBa (foto G. Kurtz).

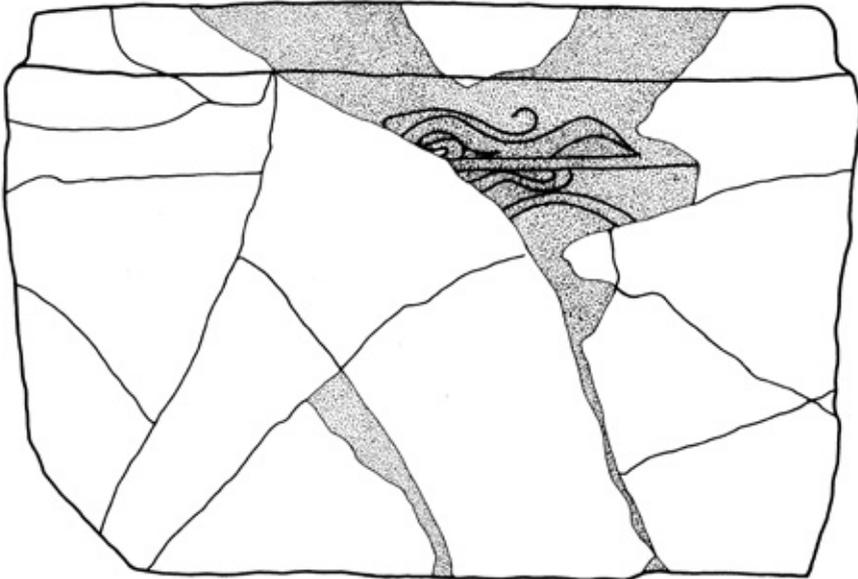


Fig. 4. Placa número 1. Fragmentos originales en blanco y añadidos (dibujo autora).

2. Placa número 2
(figs. 5 y 6)

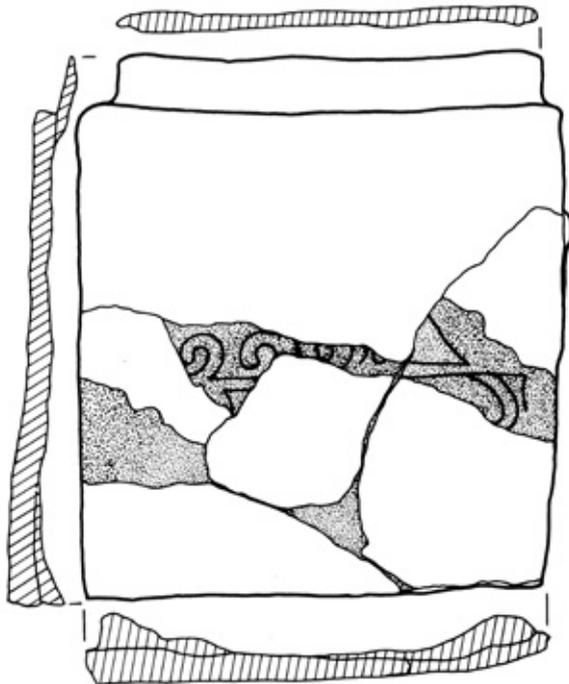
Esta placa, también fragmentada e incompleta, se acopla al lateral derecho de la cara número 1 y al costado izquierdo de la número 3. En la actualidad conserva seis fragmentos originales. Su superficie estaba totalmente recubierta de una película blanquecina que se aprecia especialmente bien en el contorno de las figuras. Sobre ella, y en algunos puntos muy concretos, se superponen los colores amarillento-beig y rojo-vinoso.

Dimensiones: Altura máxima: 17,1 cm; anchura máxima, 15,2 cm; el grosor oscila entre 0,5 y 1 cm.



Fig. 5. Placa número 2. Estado al ingresar en el MAPBa (foto G. Kurtz).

Fig. 6. Placa número 2. Secciones, fragmentos originales en blanco y añadidos (dibujo autora).



3. Placa número 3 (figs. 7 y 8)

Conserva nueve fragmentos originales. La esquina inferior derecha está integrada en la placa número 4 con la que se ensambla. Pueden apreciarse restos de la lechada blanca que cubrió toda la superficie, así como de pintura amarilla y roja-vinosa, esta última de forma particular en el ángulo superior derecho.

Dimensiones: Altura máxima: 17,1 cm; anchura máxima: 25,5 cm.



Fig. 7. Placa número 3. Estado al ingresar en el MAPBa (foto G. Kurtz).

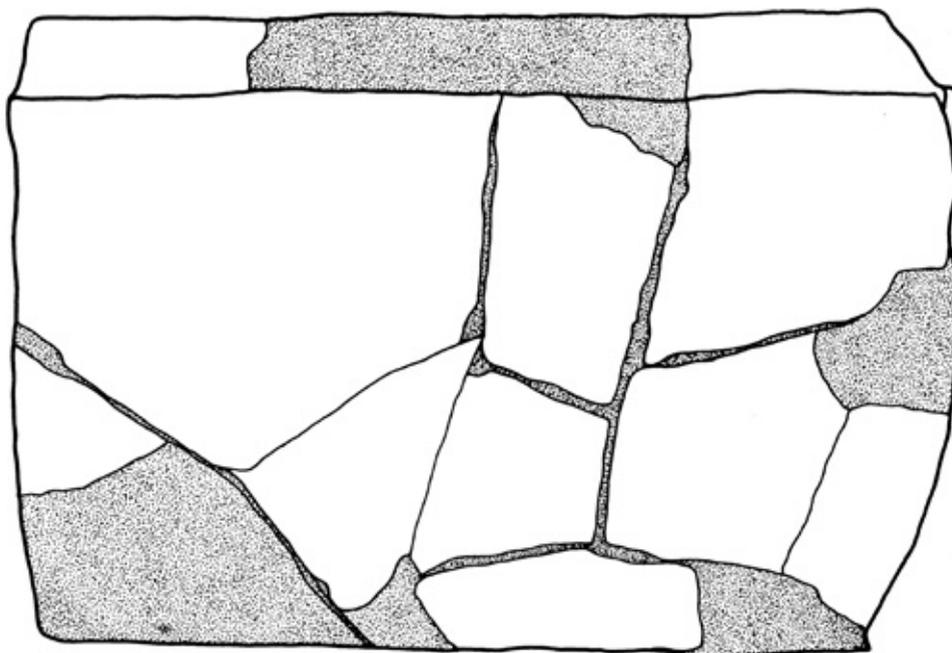


Fig. 8. Placa número 3. Fragmentos originales en blanco y restituidos (dibujo autora).

4. Placa número 4
(figs. 9, 10 y 60)

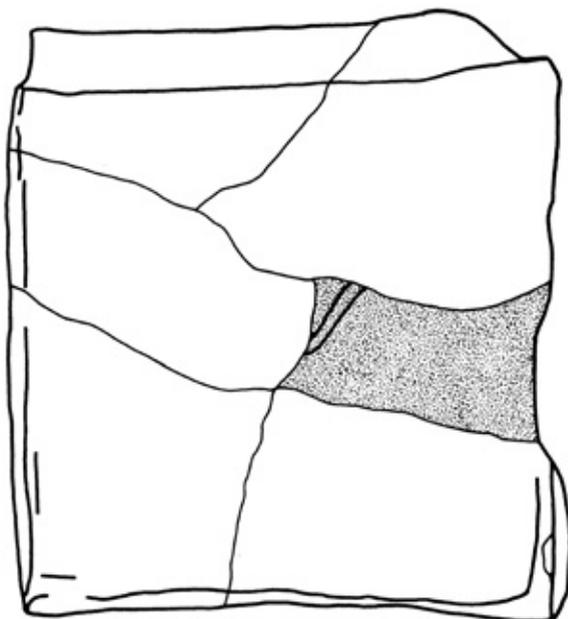
En la última intervención a la que fue sometida, fueron pegados los cinco fragmentos originales que conserva, y eliminados los abundantes restos de arcilla existentes en torno a las juntas y la reintegración de escayola. Aún conserva restos de engobe amarillento por ambos lados, especialmente en el rehundimiento del contorno del dibujo, aunque en esta ocasión no se detectan pigmentos rojizos.

Dimensiones: Altura máxima: 17 cm; anchura máxima: 15,8 cm.



Fig. 9. Placa número 4. Estado al ingresar en el MAPBa (foto G. Kurtz).

Fig. 10. Placa número 4. Fragmentos originales en blanco y añadido (dibujo autora).



III

DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA

(figs. 11-20)

III. DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA

El orden en el que se describen las placas no es arbitrario sino que responde a la secuencia establecida de las diferentes escenas cuya lectura detallada se interpreta más adelante. El análisis formal de cada una de ellas, así como del esquema narrativo y estructural empleado, posibilita su interpretación iconográfica. El examen de los diferentes motivos y temas representados, y de ciertos aspectos como el espacio físico en el que se mueven los personajes y el espacio temporal en el que transcurre el relato permite reconstruir el argumento de la narración iconográfica. Esta que puede seguirse paso a paso en el dibujo en desarrollo (**fig. 61**) es, en definitiva, el resultado de la suma de los hechos ilustrados en cada una de las placas, caras o lados de la caja en los que se plasman secuencias sucesivas de un mismo relato, en el que el protagonista aparece en una o más ocasiones. La representación puede estar compuesta por una única escena (cara 2) que plasma una sola instantánea o momento único del relato o por varios, en cuyo caso pueden representar simultáneamente dos (cara 1) o incluso tres episodios diacrónicos (cara 3). Estos últimos abarcan un mayor espacio temporal, que en el caso concreto de la tercera placa representa la secuencia de tres momentos diferentes en los que reaparece el protagonista.

La lectura del relato se realiza, por tanto, de izquierda a derecha, y de arriba abajo, como si de la página de un libro se tratara, de modo que cada una de las placas equivaldría a una de sus hojas, y están íntimamente conectadas entre sí no solo por algunos detalles iconográficos, que a continuación se mencionan, sino porque configuran un relato continuo.

III.1. PLACA NÚMERO 1 (figs. 11-14)

Esta es a mi juicio, la placa por la que empieza el relato, que finaliza en la designada con el número 4. La placa está enmarcada por un listel que bordea todo su perímetro, y por otros dos que la dividen en tres frisos en los que se desarrollan los temas, que de arriba a abajo y de izquierda a derecha, siguiendo su orientación, se describen a continuación.

1. **Friso superior.** Está ocupado por un motivo ondulante, parcialmente perdido, a base de roleos o esquematizaciones vegetales del que parece surgir la parra representada en el registro inferior.
2. **Friso medio.** La primera figura que se describe es, en realidad, la última de la escena. Se trata de un varón con los brazos en alto, el derecho aparentemente con el puño cerrado y el pulgar indicado, y el izquierdo extendido tocando la parte trasera del remate de la caja del carro que le precede. Su vestimenta está indicada mediante ligeras incisiones y debió completarse recurriendo a la policromía. Viste una especie de calzón corto que deja los muslos al descubierto y cubre su torso con una prenda de manga corta. Sobre la cabeza lleva un tocado, que deja ver una corta melena que llega a la altura de los hombros.



Fig. 11. Placa número 1. Decoración original conservada (dibujo autora).



Fig. 12. Placa n.º 1. Friso medio. Detalle de la escena de carro.

El carro es de cuatro ruedas, aunque únicamente se representan dos, provistas de cuatro gruesos radios. La caja tiene los extremos rematados en dos prótomos de ánade y una larga lanza o timón, excesivamente elevada, acaso para salvar la altura del ánfora situada debajo. Y transporta una enorme sítula, de pie ligeramente troncocónico, cuerpo en forma de cono invertido, asa que atraviesa diametralmente la boca, y pitorro vertedor aplicado en la unión del asa con el cuerpo. Está conducido por un personaje que sujeta en la mano izquierda una vara de mando. Tiene el brazo derecho doblado y apoyado en la cintura, y a juzgar por su disposición probablemente sostenía las riendas de los dos caballos. La pérdida de un fragmento del original impide precisar el modo en el que los animales de tiro estaban sujetos al extremo de la lanza del carro. Sobre la cabeza lleva un tocado semejante al del personaje anteriormente descrito, aunque ambos difieren en la vestimenta que ahora es larga y amplia como si de una túnica se tratara.

El carro pasa delante de una enorme parra de la que cuelgan dos grandes racimos de uva cuyas proporciones resultan desmesuradas en relación a las figuras humanas. Justo debajo de ellos y de la lanza del carro un ánfora vinaria se mantiene erguida, sin ningún tipo de sujeción, desafiando las leyes de la gravedad.

Los caballos, representados en dos planos diferentes, preceden y dirigen la escena. El situado en primer término mantiene el cuello erguido mientras que el que ocupa el segundo plano tiene la cabeza inclinada y muy desdibujada. Junto a ella, se aprecian dos trazos paralelos y horizontales que bien pudieran pertenecer a las riendas. La parra continúa por encima de sus cabezas. A pesar de la superficie perdida se conservan lo que pudieran ser parte de una de las patas traseras de uno de los caballos, muy elevada acaso para indicar movimiento, y de una cola al viento, representada de la misma manera que en los caballos de la tercera placa.

3. Friso inferior. Está perfectamente delimitado por una moldura que constituye, a su vez, el nivel de suelo por el que discurren las figuras del friso superior.

Una figura humana de la que no se aprecia la parte inferior del cuerpo surge del reborde que enmarca la escena en su lado izquierdo. Dicha figura cubre su cabeza con lo que parece un tocado, muy desdibujado, sobre el que se sitúa un creciente lunar. Junto a este y frente al rostro cuelga una palmeta. No se aprecian los detalles de la vestimenta, sin mangas, por la aparente pérdida de la esquina, que en realidad está integrada en la placa contigua, siendo “víctima” del acoplamiento entre ambas placas.

La figura sostiene en la mano izquierda un lanzón corto y grueso que introduce entre las patas traseras de un ciervo provisto de cuernos, en parte perdidos, que



Fig. 13. Placa n.º 1. Friso inferior. Figura humana pastoreando un ciervo.



Fig. 14. Placa n.º 1. Friso inferior. Figuras de ciervos.

con la cabeza inclinada parece comer o beber. Acolado se sitúa otro ejemplar, de características similares, aunque algo más pequeño y sin cuernos, que mantiene la cabeza erguida y vuelta hacia atrás con las orejas enhiestas como si aguzara el oído. Pegada a su cola se aprecia parte de la corona de la cornamenta del ciervo al que precede. Encabeza la escena una cierva de gráciles patas, cola y orejas bien detalladas, que con la cabeza inclinada ramonea entre la vegetación, que se confunde con el reborde de la placa. Entre sus patas brota una palmeta que se asemeja a la que cuelga frente al rostro humano, aunque aquí se representa invertida.

III.2. PLACA NÚMERO 2 (figs. 15 y 16)

El esquema compositivo es similar al de la placa anterior. Un reborde exterior enmarca la decoración aunque en esta ocasión no existen los listeles horizontales de separación entre los tres frisos decorativos.

1. Friso superior. Contiene el tema principal que ocupa mayor superficie y es el único con personajes en acción. Representa a dos figuras masculinas ante un ánfora colocada en un soporte que, sobre un podio o tarima, se yergue en el

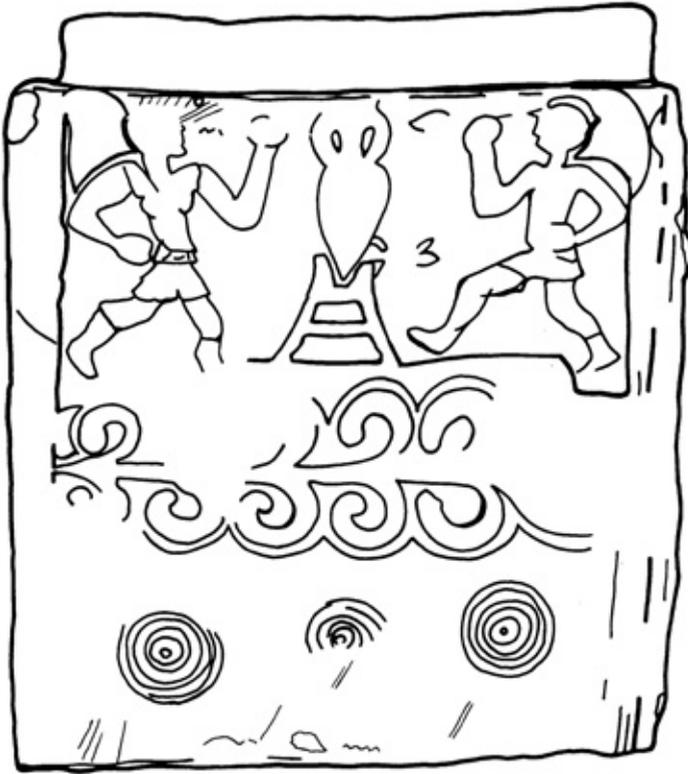


Fig. 15. Placa número 2. Decoración original conservada (dibujo autora).

centro de la escena. Ambas figuras tienen las piernas separadas y ligeramente flexionadas representando el movimiento que corresponde al instante en el que ascienden al podio.

El ánfora, que preside y divide simétricamente la escena, es de cuerpo ovoide y base apuntada, cuello corto y asas que arrancan de la boca, de labio desdibujado, y descansan en los hombros del recipiente. En el tercio inferior derecho se aprecia lo que parece un pitorro vertedor, y frente a él restos de una roseta de la que tan solo se aprecian dos pétalos.

El personaje de la derecha tiene el brazo derecho en alto, con el puño cerrado, blandiendo una lanza o jabalina, y el izquierdo doblado con la mano abierta apoyada en la cintura, cuyos dedos se vislumbran entre los restos de engobe blanco. Detrás de la figura hay una lanza situada verticalmente y apoyada en el reborde de la escena, cuya punta está en contacto con la cimera del casco.

III. DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA



Fig. 16. Placa n.º 2. Friso superior. Personajes flanqueando un ánfora.

El varón de la izquierda, para conseguir un efecto de simetría, mantiene los brazos en posición inversa, es decir, el izquierdo en alto sosteniendo igualmente una lanza que apenas se intuye, y el derecho doblado a la altura de la cintura. En esta ocasión el personaje mantiene ambos puños cerrados, y resulta inapreciable la lanza que seguramente se situaba a sus espaldas, como en la figura antes descrita.

Ambos personajes tienen la cabeza cubierta por un casco coronado por una alta cimera central que sobrepasa la nuca y cae por debajo de los hombros. De los rasgos faciales únicamente destaca la barbilla prominente de la figura de la izquierda. Llamen la atención, por otra parte, el pequeño círculo localizado sobre su cabeza y los trazos en zigzag situados frente al rostro.

El rebaje realizado *a posteriori* en la parte superior, para ajustar la tapadera, estropeó la silueta de las cabezas, a pesar de lo cual pueden precisarse, con mucha dificultad, ciertas diferencias formales entre ambos cascos. El de la izquierda tendría, además de la cimera, un penacho en alto del que apenas se intuyen unas ligeras incisiones radiales mientras que en el casco del otro varón, semiesférico y presumiblemente de cuero, sobresale una pequeña visera. Las ligeras diferencias apreciables entre ambos cascos serían extensivas al resto de la indumentaria. En lo que respecta al personaje de la derecha tan solo se aprecian evidencias de lo que pudiera corresponder a un calzón corto, mientras que el varón de la izquierda, a juzgar por las incisiones conservadas, podría vestir una túnica corta de escote en V y mangas muy cortas. Esta se ciñe

al cuerpo con un ancho cinturón que permite exhibir la desarrollada musculatura de sus pectorales, hombros y piernas, resaltada mediante incisiones.

2. **Friso medio.** Está ocupado por un motivo vegetal, incompleto, de color rojo-vinoso, formado por volutas que, dispuestas simétricamente, salen de un tronco común.
3. **Friso inferior.** Está formado por tres motivos alineados, equidistantes e iguales entre sí, formados por círculos concéntricos.

III.3. PLACA NÚMERO 3 (figs. 17-19)

Un pequeño reborde sirve de marco a la decoración cuyo esquema figurativo difiere del empleado en las placas anteriores.

1. **Friso superior.** Tiene las mismas proporciones y características formales que el friso que ocupa la parte superior de la primera placa. Está igualmente decorado con motivos ondulantes orientados hacia la derecha, que en esta ocasión no son continuos y se dividen en tres segmentos independientes. El centro lo ocupa

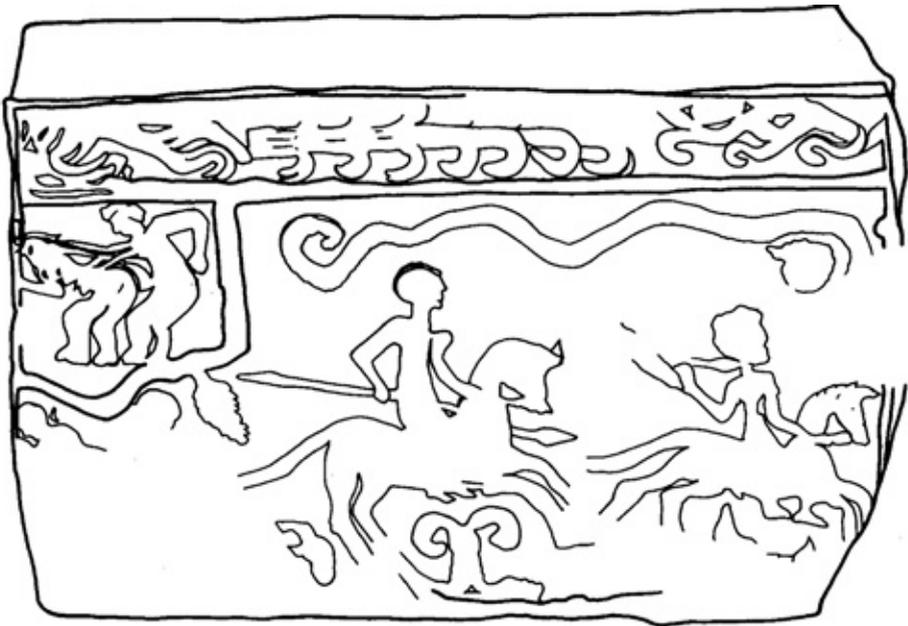


Fig. 17. Placa número 3. Decoración original conservada (dibujo autora).



Fig. 18. Placa n.º 3. Ángulo superior izquierdo. Escena erótica.

un motivo arborescente, tumbado, con apéndices laterales simétricamente dispuestos, que recuerdan a las volutas del motivo vegetal representado en el friso medio de la segunda placa. Los motivos situados a ambos lados, son asimétricos y más movidos. El de la derecha conserva restos de color rojo-vinoso.

El resto de la placa está ocupada por escenas con representaciones figuradas.

- 2. Ángulo superior izquierdo.** En él se desarrolla una escena erótica encuadrada, a modo de metopa, por el tronco de una parra de la que cuelga un racimo de uvas. La escena que transcurre de espaldas a la escena principal, de mayores proporciones y orientada hacia la derecha, representa la unión física de dos personas aparentemente desnudas practicando un coito *a tergo*.

La figura de la izquierda, femenina a juzgar por los pechos, sostiene con la mano derecha el pene de su compañero al que ayuda en la penetración. Para garantizar su estabilidad se inclina hacia delante con la cabeza y la mano izquierda

apoyadas en la pared. La figura continúa en el canto de la placa anterior a la que se acopla. Lleva un velo que se desliza sobre el brazo derecho y cubre su cabeza con un tocado algo desdibujado, que se funde con el reborde de la placa. Como detalles faciales solo se aprecia un único y gran ojo ovalado. El varón está ligeramente inclinado, y con su brazo derecho mantiene asida a la mujer por el vientre mientras que mantiene flexionado el otro brazo a la altura de los riñones.

A causa de las reducidas dimensiones de la escena, hay cierta confusión de trazos, de modo particular en la representación de los pechos de la figura femenina entre los que se sitúa la mano izquierda del varón, y en el brazo derecho de la mujer echado hacia atrás para sujetar el pene de su compañero.

- 3. Ángulo inferior izquierdo.** Debajo de la escena erótica recién descrita, y separada de la escena principal por el racimo de uvas que cuelga de la mencionada parra, se conserva un pequeño fragmento que, durante el antiguo proceso de reconstrucción, fue limado en su borde externo para facilitar su encaje. En él se aprecia parte del torso de una figura de perfil, hacia la izquierda, que parece tener el pelo recogido en la nuca, y detrás de ella restos de otra cabeza humana. Ambas figuras incompletas, torso y cabeza, se corresponden en disposición, actitud y altura con los personajes copulando representados en la escena sexual situada justo encima.
- 4. Jinetes galopando.** El resto de la superficie de la placa está ocupada por la escena principal formada por dos jinetes. La amazona que precede la secuencia sirve de guía al caballero que cabalga tras ella. Ambos personajes tienen el torso y los brazos de frente mientras que la cabeza y los pies están representados de perfil. Por encima de ambos jinetes se sitúa, como flotando, un motivo ondulante con uno de los extremos enrollado sobre sí mismo. El extremo situado sobre la cabeza de la amazona, en parte incompleto, remata en un elemento redondeado de contorno dentado.

La amazona viste túnica o jubón de manga corta que deja ver los pies representados de perfil, en una postura algo forzada condicionada por la forma de montar a “sentadillas” o “mujeriegas”, es decir, de costado con las dos piernas en el lado derecho del lomo del caballo. Cabalga sujetando las riendas con la mano izquierda, mientras que con el brazo derecho, echado hacia atrás, sostiene una lanza o jabalina, dispuesta para ser lanzada, con la punta situada a la altura de su cuello. La mano con la que enarbola la jabalina, cuya asta está incompleta, podría estar en contacto con un objeto alargado inidentificable a causa de una fractura.



Fig. 19. Placa n.º 3. Escena principal. Jinetes galopando.

La longitud del tranco del caballo es larga, pues aparece galopando con las manos levantadas y las patas traseras estiradas hacia atrás, y la cola levantada al viento. El extremo de ambas manos está representado e integrado físicamente en la placa siguiente. A pesar de la pérdida parcial de la cabeza, ligeramente humillada, todavía se atisban las crines y las orejas. Debajo del vientre del caballo y entre las manos y las patas se aprecian restos de lo que pudiera ser un perro mirando hacia la derecha al que falta, por pérdida del fragmento, la parte inferior. Se conserva parcialmente lo que pudiera interpretarse como los cuartos traseros con el rabo en alto y la cabeza con las orejas erguidas.

El jinete sujeta las riendas con la mano izquierda y con la derecha empuña una lanza de punta romboidal. Su representación resulta algo forzada pues aparece representada tras el cuello del animal, a pesar de estar sujeta con el brazo derecho, situado en un primer plano. No pueden precisarse detalles de su vestuario del que tan solo se aprecia que era de manga corta, y que sobre la cabeza lleva un casquete rematado en una corta cimera ondulante. El caballo muy alzado de patas delanteras, aparece representado al galope en el instante

en el que levanta las manos y apoya los cuartos traseros para darse impulso. Debajo del caballo hay un motivo vegetal.

III.4. PLACA NÚMERO 4 (fig. 20)

- 1. Friso superior.** El tronco de la parra de la placa anterior continúa siguiendo el marco de la escena principal y se introduce en esta última placa, por su extremo superior izquierdo, para fundirse finalmente con el laberinto serpentiforme que la decora. Su aspecto enmarañado es el resultado del entrelazamiento de los diferentes ramales. Como consecuencia de su estado fragmentario únicamente conserva cuatro extremos cuyo principio y fin no siempre está claro. Pueden apreciarse, sin embargo, dos ápices que recuerdan la terminación de la cola de una serpiente, y algunos puntos de entrada y de salida. Los diferentes cabos al entrecruzarse generan espacios oculiformes, y aproximadamente en el centro, un motivo trapezoidal de lados curvos.
- 2. Friso inferior.** Está constituido por tres motivos similares, alineados horizontalmente, a base de círculos concéntricos, de iguales características e idéntica localización que los representados en la cara opuesta, con la que hace pareja.

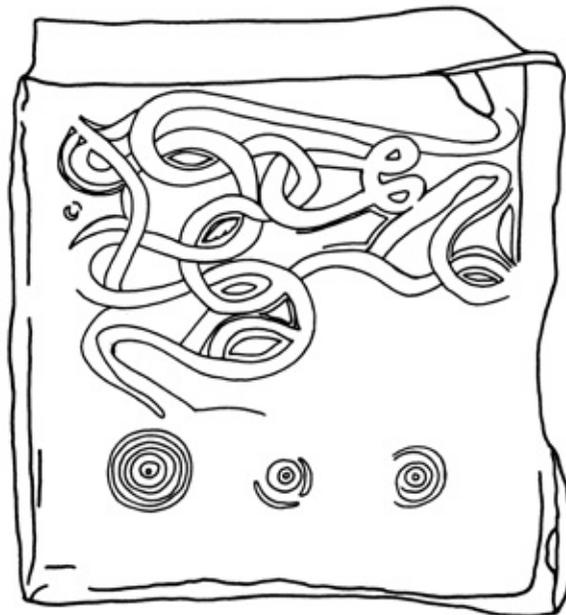


Fig. 20. Placa número 4. Decoración original conservada (dibujo autora).

IV

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

(figs. 21-60)

IV.1. PLACA NÚMERO 1 (figs. 21-32)

En la decoración de esta placa fueron necesarios al menos tres moldes de estampado con las escenas en negativo correspondientes a cada uno de los tres frisos horizontales que la decoran.

1. Friso superior. Las observaciones acerca de los motivos ondulantes que a modo de friso recorren la parte superior pueden hacerse extensivas en buena parte a la placa número 3, también rectangular, con la que conforma los lados largos de la caja. Su situación en la parte superior, por encima de las escenas que se desarrollan en el friso inferior, del que se separa por una línea horizontal, coincidente físicamente en ambos casos, no parece casual, y responde a un mismo esquema compositivo. Estos elementos aparentemente ornamentales, situados por encima de los personajes protagonistas, no deben considerarse meros elementos decorativos desprovistos de significado sino motivos dotados de contenido simbólico, que además de situar la acción al exterior, en plena naturaleza, inconcreta pero exuberante, y apartada del ámbito doméstico, sirven para indicar movimiento, delimitar espacios y separar los diferentes niveles, tanto físicos como conceptuales, de las escenas que discurren en los registros inferiores. Del mismo modo que, *mutatis mutandis*, se acepta en la actualidad para la cerámica ibérica.

La ambigüedad de este motivo ondulante en el que se combinan volutas vegetales y ondas u olas marinas, podría estar en conexión con el concepto ibérico de la muerte y de la idea de que el tránsito a la otra vida, el viaje

al Más Allá, se realizaba a través del mar²⁹. Asimismo se interpreta como rito de purificación y símbolo de paso al Más Allá, el hacer “pasar las aguas” al difunto, hecho determinado por la localización de numerosas necrópolis al otro lado de un río. Cuestión que se constata en la necrópolis ibérica de *Tútugi* (Galera, Granada), concretamente en las sepulturas 75 y 76, a las que pertenecen varias cajas del catálogo (n.ºs **26-33**), cuya orientación hacia la puesta del sol también se asocia a la muerte³⁰.

Los roleos representados en Lobón evocan esquemas ornamentales propios del repertorio griego, como los representados en la diadema de oro de Jávea (Alicante) (**fig. 21**), con la que comparte no solo la semejanza del motivo sino también la misma concepción espacial a base de frisos superpuestos. La diadema fechada a finales del siglo V o principios del IV a. C. fue hallada en el interior de una vasija formando parte de un depósito, y remite a un taller griego situado en el Levante peninsular, que contaba al menos con un orfebre de formación griega que trabajaba de acuerdo con el gusto local³¹.

Resultan de especial interés las tres matrices circulares de bronce, con roleos vegetales parecidos a los de Lobón, que formaban parte del ajuar de la tumba de un orfebre hallada en El Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante). Estos ofrecen la particularidad de estar rematados en sendas figuras de grifo cuyo carácter apotropaico y *psicopompo*, como protectores y conductores de las almas de los difuntos, parece incuestionable cuando aparecen en contexto funerario³².

La “fíbula de Braganza”³³, así denominada porque perteneció a la colección de la casa real portuguesa y que actualmente está depositada en el British Museum de Londres, es una fíbula de La Tène, de pie vuelto, de oro y detalles esmaltados, cuya procedencia se supone en el Alto Guadalquivir, de la que se descarta una autoría ibérica (**fig. 22**). Es una pieza excepcional de orfebrería, a la que se atribuye una cronología de fines del siglo V o principios del IV a. C., fabricada por “un orfebre de origen o formación griega, quizá

29 ARANEGUI, 1996.

30 PÉREZ GUTIÉRREZ y RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014.

31 PEREA, 1996, 21 y 2006, 54.3 y fig. 6; ALMAGRO GORBEA, 1989, 74-76.

32 UROZ RODRÍGUEZ, 2006, figs. 35, 36, 37 y 134, que corresponden a las matrices M23, M26 y M28, halladas en la tumba 100, fechada entre la segunda mitad del siglo V y la primera mitad del IV a. C.

33 PEREA, 2011.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO



Fig. 21. Diadema de Jávea (Alicante). Roleos vegetales (S.A., 1983).



Fig. 22.
Fíbula de
Braganza
(foto British
Museum).

de la Magna Grecia³⁴, en la que se representa la lucha heroica de un joven desnudo, armado con casco, espada y escudo, que se enfrenta a un monstruo. La acción se desarrolla en tres ámbitos: el marino, el terrenal y el mundo subterráneo, entornos que también están simbolizados en la caja de Lobón, y es precisamente en la representación del ámbito acuático en el que ambas piezas coinciden. Dos son las referencias al mar contenidas en la decoración que ocupa el arco de la fíbula: en el borde rematado por volutas que simulan las crestas de las olas de un mar encrespado, y en una cenefa de roleos y volutas, esmaltados en azul que aludirían a la fecundidad de la naturaleza marina.

Por otra parte, la estructura a base de franjas con roleos y tallos serpenteantes, que reproducen ambas placas de Lobón, es frecuente en las representaciones de la cerámica ibérica, principalmente del área levantina. Baste con citar, entre otros, el detalle de un *kálathos* hallado en la necrópolis de El Corral de Saus (Moixent, Valencia)³⁵ (fig. 23), que evoca a su vez la franja decorativa corrida que ocupa las paredes de la caja depositada en la tumba 152 de Galera (Granada) (n.º 38), y algunos ejemplos suficientemente conocidos³⁶ que vienen a confirmar las observaciones sobre la disposición de los motivos vegetales dentro de la estructura decorativa del vaso, planteadas por Pérez Ballester respecto a las cerámicas de Liria³⁷. También aparecen tallos serpenteantes, ramiformes y arborescentes, en distintos yacimientos de la zona aragonesa, fechados en época tardía (siglos III-I a. C.)³⁸.

No se pretende abordar aquí los aspectos teórico-conceptuales acerca de la abstracción, el lenguaje de signos y símbolos o el esquematismo frente al naturalismo empleados como recurso visual en la cerámica ibérica, aspectos suficientemente analizados³⁹ y que actualmente no se cuestionan. La comunidad científica ya no pone en duda el carácter simbólico de las plantas y elementos vegetales representados en la cerámica ibérica, y asume que estos motivos no pretenden reproducir fielmente la naturaleza, sino expresar ideas y

34 VV. AA., 2007, 24.

35 MATA, BADAL, COLLADO y RIPOLLÉS (Eds.), 2010, fig. 125.3.

36 PERICOT, 1979, n.ºs 13, 27, 46, 150, 168, 195, 213, 400; TORTOSA y SANTOS, 1997, fig. 4b.

37 PÉREZ BALLESTER, 1997, cap. III, 117-160.

38 OLMEDO BELLÉS y MAESTRO ZALDÍVAR, 2017, 64 fig. 3, mots. 39-42 y 65, fig. 6. En la fig. 1 se ofrece el mapa de distribución de los yacimientos correspondientes a las provincias de Teruel (5), Huesca (1) y Zaragoza (1).

39 Por SANTOS VELASCO, 2010 y 2018, entre otros autores.



Fig. 23. *Kálathos* de El Corral de Saus (Moixent, Valencia) (Mata *et al.*, 2010, fig. 125.3).

conceptos⁴⁰ e incluso “simbolizar o sacralizar el espacio en el que transcurren los hechos que narran (desfiles, combates), creando un entorno profiláctico”⁴¹.

En esta línea se sitúan aquellas consideraciones que propugnan que los elementos vegetales no son meros adornos de relleno que acompañan a las figuras que protagonizan las escenas, sino que por el contrario, y según se deduce de su distribución espacial y de sus pautas de asociación con otras figuras, poseen un gran contenido simbólico, convenientemente jerarquizado y codificado. Esta huida del naturalismo y su deriva hacia la abstracción y la geometrización dificulta en ocasiones —como sucede en el caso de Lobón— la identificación del elemento representado. Lectura que, sin embargo, era posible para aquellos sujetos, conocedores del código interpretativo, a quienes iba dirigida la imagen.

Algunas de estas apreciaciones relativas a la cerámica ibérica, que también se constatan en Lobón, pueden aplicarse a otros objetos del ámbito prerromano peninsular. Por ejemplo, los broches de cinturón nielados, encontrados como parte del ajuar funerario en el área ibérica, en el alto Duero y en la

40 OLMOS, 1992; TORTOSA, 1997 y SANTOS VELASCO, 2010 y 2018.

41 SANTOS VELASCO, 2010, 165.

Meseta occidental⁴² entre cuyos motivos decorativos hay ondas ¿vegetales o marinas? que recuerdan al motivo de Lobón⁴³. La ambigüedad de los signos vegetales o marinos, así como la asociación “voluta vegetal/onda marina”, es tratada dentro del contexto de la cerámica ibérica a propósito de la escena con hipocampos sobre roleos vegetales que simbolizan, a su vez, olas marinas, que decora una gran vasija hallada en los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia)⁴⁴. “El vaso representa un tránsito heroico por mar, una llegada de un personaje singular a un lugar fecundo y paradisiaco” según “la concepción del mar que se extiende en época helenística por el Mediterráneo”, “que comparten los pueblos del antiguo Mediterráneo”⁴⁵, como evidencian la diadema de Jávea y la fíbula de Braganza arriba comentadas.

2. Friso medio. El entorno físico en el que se desarrolla la acción de este segundo friso está simbolizado por la parra situada en el centro de la escena, siguiendo la misma pauta que la cerámica ibérica, en la que “Nunca se describen visualmente los lugares en los que ocurren los hechos que narran las escenas”⁴⁶. Este detalle permite situar el relato a finales del verano, e indica el momento previo a la recolección pues —dos grandes racimos de uvas aún cuelgan de la parra— y la sítula, transportada en el carro que se dirige a la vendimia, no parece estar aún repleta de frutos⁴⁷. Abelardo López Pérez considera que la palabra más adecuada para simbolizar al racimo de uvas es la “abundancia”⁴⁸,

42 ÁLVAREZ OSSORIO, 1941, n.ºs 2608 a 2624, 162-163, láms. CLXVII y CLXVIII.

43 Como en el ejemplar de la necrópolis de *Tugia* (Peal de Becerro, Jaén), conservado en el MAN (ÁLVAREZ OSSORIO, 1941, n.º 2612, 163, lám. CLXVII; GARCÍA Y BELLIDO, 1947, 286, fig. 344). Por otra parte, el motivo de Lobón tiene paralelismos formales entre aquellos propios del Estilo II de Liria (Valencia), concretamente el denominado GUIR-2, analizados por PÉREZ BALLESTER y MATA PARREÑO, 1988, 233, fig. 1.

44 FLETCHER VALLS, 1953, fig. 4, donde ofrece un detalle de la cenefa decorada con volutas situada entre las asas, en una forma excepcional en la cerámica ibérica de San Miguel de Liria (Valencia).

45 OLMOS, 1998 a, 150- 151; 1998 b; 1992, 121, panel 67 y OLMOS, 2002, 240.

46 SANTOS VELASCO, 2010, 153.

47 Coincidiendo con KUKAHN (1965, 293) quien identifica la escena como la fiesta de la vendimia. Por otra parte, las representaciones de vid en el mundo ibérico son escasas y su presencia puntual en cerámica y orfebrería, y algo mayor entre las imágenes monetales reproducidas por algunas cecas de la provincia Ulterior romana, como ponen de manifiesto MATA PARREÑO *et al.*, 2010, 25-29, dentro de su estudio general sobre la flora ibérica.

48 LÓPEZ PÉREZ, 2005, 158-159. Lo que a su juicio explica que la representación de grandes racimos de uva, como los de Lobón, en algunas monedas de época republicana romana con metrología fenicio turdetana, además de demostrar que el cultivo de la uva era muy importante para la economía de las ciudades que las acuñaron, servía para garantizar “el poder económico de cualquier gobierno

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

alusiva a una economía basada en la viticultura, lo que encaja perfectamente con la escena referida a la vendimia de la primera cara, y que en el contexto de la unión sexual de la tercera cara además simbolizaría “fecundidad”.

La presencia del ánfora destinada a ser llenada con el fruto recolectado una vez transformado en vino, vincula esta escena con la representada en la placa siguiente, que repite asimismo el esquema de situarla en el centro de la composición. Es posible que incluso se trate de la misma ánfora, expuesta ahora como trofeo, ya repleta del preciado líquido resultado de aquellas uvas una vez procesadas.

Las alusiones al mundo del vino continúan en la tercera placa, en la que se representa un racimo de uvas, también de grandes proporciones, que cuelga de una parra cuyo tronco configura un espacio metopado en el que se produce parte de la acción. La presencia en ambas placas de una parra de la que cuelgan enormes racimos de uva, que además de simbolizar la “abundancia” y ser una referencia espacial y temporal, son una clara alusión al trofeo —el vino— entendido no solo por su innegable valor material sino como una posible vía de acceso a la inmortalidad⁴⁹.

La presencia de frondosas pérgolas cargadas de enormes racimos de uva es frecuente en la decoración de las escenas dionisiacas de la cerámica ática, simbolizando al propio dios, a su fuerza vegetativa⁵⁰, o al espacio sagrado o espacio de la muerte del jardín de Dioniso⁵¹. La mayor parte de las cráteras de campana con escenas dionisiacas que llegan a la península, desde el siglo V a. C. y durante la primera mitad del IV, fueron depositadas en tumbas ibéricas andaluzas⁵², en necrópolis en las que conviven cajas funerarias y vasos

o estado emisor, la propaganda necesaria para reforzar la legalidad de la moneda”. Entre otras la ceca de *Osset Iulia Costantia* (San Juan de Alfarche, Sevilla) donde los racimos aparecen sostenidos por genios o asociados a cornucopias, lo que refuerza su simbología de “abundancia” (Vives, 1926, CXI, 2, 5 y 11), y las de *Baicipo* (Véjer de la Frontera, Cádiz) y *Acinipo* (Ronda la Vieja, Málaga), con un gran racimo en el anverso, en las que se ha querido ver para el sufijo *-ipo* del topónimo un origen tartésico y turdetano (consultado en <http://tesauros.mecl.es/tesauros/toponimiahistorica/1212698>).

49 El vino simboliza el líquido de la vida, de la revelación y la verdad. Por otra parte, sus poderes embriagadores eran considerados en la mitología clásica como una manifestación de la posesión divina. De hecho, entre los elementos centrales de la ceremonia ritual del *symposion* griego, destacan el vino que se ingería bajo la advocación del dios que se posesiona del hombre, y “el ánfora en la que se transportaba el vino puro (el puro espíritu del dios)” (DÍEZ DE VELASCO, 1998, 42).

50 DÍEZ DE VELASCO, 1998, 5.

51 CABRERA, 1998, 68.

52 SÁNCHEZ, 1998, 113.

griegos que asumen las funciones de urna⁵³. Así en las cráteras de campana depositadas en la tumba 43 de Baza (Granada) y en la cámara de Toya (Jaén) se representa un personaje central heroizado al que se ofrecen “pámpanos milagrosamente enormes”⁵⁴. En otra crátera de Toya, cuelgan “del fondo ideal del vaso enormes racimos de vid”⁵⁵, y en una crátera de campana del *Pintor del Tyrso Negro*, procedente de la tumba 106 de la necrópolis de *Tútugi* (Galera, Granada) cuelgan del techo pámpanos blancos sobre una escena de banquete dionisiaco⁵⁶.

El valor metafórico de las imágenes de grandes pámpanos, cuya desproporción contribuye a resaltar los efectos mágicos, contenidos en estos y otros vasos griegos importados a la península, es tratado por Olmos en relación con la muerte del aristócrata ibérico⁵⁷. Quien considera que el joven varón que recibe un descomunal pámpano en la crátera 43 de Baza “puede aludir en el nuevo código ibérico, al difunto en ultratumba, a su bienaventurada recepción en el allende”. Parece constatarse, por tanto, cierta intrusión del dionisismo en el ámbito ibérico que “lo traduce a su código escatológico propio. Comparte con el modelo funciones similares y, posiblemente, algunos de sus significados más generales”. En esta línea podría interpretarse el pendiente de oro en forma de racimo de uvas que formaba parte del ajuar de una sepultura de la necrópolis de *Tútugi* del que Federico de Motos da cuenta en 1917⁵⁸. La presencia de inmensos pámpanos se documenta también en representaciones vasculares ibéricas como en un cálato de Alcorisa (Cabezo de la Guardia, Teruel), con el que la urna de Lobón tiene otros elementos iconográficos en común (personajes afrontados a un ánfora y jinetes con lanza en un contexto de cacería heroica), donde aludirían al banquete como parte del ritual de iniciación en el otro mundo⁵⁹.

Respecto al recipiente que ocupa el centro en la escena de Lobón el contexto habla en favor de su identificación como un ánfora vinaria, dado que son varias

53 OLMOS, 1982.

54 SÁNCHEZ, 1997, lám. I, 40 y 46.

55 TRÍAS, 1967, lám. 230 y 231, 472; OLMOS y SÁNCHEZ, 1995, 129.

56 CABRERA y SÁNCHEZ, 1998, 386, n.º 180.

57 OLMOS, 1998 c, 129, fig. 5 y 133.

58 GONZÁLEZ REYERO, 2014, 334.

59 TIEMBLO, 1999, 185, n.º 31, fig. 14.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

las alusiones al mundo del vino representadas en la misma. Entre los elementos iconográficos referidos al vino que apoyan esta tesis hay que valorar:

- La presencia de la gran parra o emparrado del que cuelgan dos enormes racimos, situados justo encima del ánfora y que continúa sobre las cabezas de los animales de tiro.
- La sítula que transporta el carro es una forma abierta apropiada para contener uva. Tiene forma de cono invertido, base plana, y un asa transversal al igual que los prototipos metálicos y que, como en aquellos, muy probablemente sea doble. En la unión del cuerpo con el asa se aprecia lo que parece un pitorro vertedor posiblemente en forma de cabeza de león⁶⁰.
- El tocado a base de cintas que ciñe la frente de los dos únicos personajes que participan en la escena, y que se unen con nudos sobre la nuca, al igual que los banqueteadores griegos en el simposio, o en torno a las orejas de los sátiros⁶¹. Los detalles en las figuras de Lobón están simplificados y el resultado es tosco, dando la impresión de que llevaran moñetes a la altura de las orejas, como en el sileno de Capilla, figurita de bronce de procedencia suritálica, hallada también en la provincia de Badajoz, e imitación local de un simposiasta griego con rasgos de sátiro o sileno. El bronzista parece haber captado torpemente el modelo griego al confundir la redondez de los nudos con las orejas puntiagudas⁶², sin embargo, a través de su obra se constata “que algo del extraño mundo del séquito dionisiaco ha penetrado en la iconografía de la Península Ibérica en un momento aún temprano”⁶³. Más próximo a Lobón desde el punto de vista gráfico, acaso porque coinciden en el material empleado, es la terracota de Ampurias con la imagen de un banqueteador o simposiasta tumbado, con el cabello ceñido también con cintas⁶⁴.

Una vez asumido que la escena representada se desarrolla en un contexto de vendimia se pasa a analizar algunos elementos iconográficos fundamentales en ella como son el carro, la sítula que transporta y el ánfora.

60 Como en las sítulas de bronce griegas depositadas en tumbas Tracias, estudiadas por VENEDIKOV, 1977, figs. 6-8, 11, 15-18, 21-25.

61 OLMOS, SÁNCHEZ, 1995, 115-118.

62 OLMOS, 1992, 65.

63 OLMOS, 1998 c, 122.

64 ALMAGRO BASCH, 1943, 83, fig. 55.

a. El carro de Lobón. Significación y paralelos

Rosario Lucas fue la primera en establecer para la Península Ibérica la relación directa existente entre este tipo de carro de cuatro ruedas con caja rematada en prótomos de ave y ciertos ejemplares hallstáticos⁶⁵.

Este mismo remate a base de prótomos de ave afrontados aparece representado en otro tipo de objetos, así, en el soporte del caldero ante el que se sitúan dos atletas con pesas en las manos de la sítula de Providence (Rhode Island, USA)⁶⁶; rematando los extremos del lecho en el que tiene lugar una unión carnal en el espejo de Castelvetro (Italia) (**fig. 47**); y en el carro ritual de bronce fundido de Orastie (Transilvania)⁶⁷, con cuatro ruedas de finos radios, que sostiene una caja en la que se repiten tres dobles pares de prótomos de ave⁶⁸.

Dentro del ámbito peninsular, en el entorno geográfico periférico a Lobón, y con una cronología que abarca desde el siglo IV a. C. hasta avanzado el siglo II a. C., existen diversos testimonios arqueológicos, que además de ofrecer aspectos comunes con ciertos elementos iconográficos de esta escena, contribuyen a explicarla dentro del conjunto de las representaciones de la urna de Lobón.

Los documentos referidos son los siguientes:

1. Un bajorrelieve de terracota, de mediados del siglo IV a. C., encontrado en el poblado de El Cerrón (Illescas, Toledo) (**fig. 24**), que puede considerarse el testimonio arqueológico más próximo a la urna de Lobón desde el punto de vista técnico. La escena en él representada

65 LUCAS PELLICER, 1990, 30: Como el carro ritual de Supljana (Yugoslavia); el carro del friso superior de la sítula de Vâce/Watsch (Eslovenia); el fragmento de vaso metálico de San Mauricio-Moritzing (Balsano, Italia), con la representación de un carro cuya caja es una barca; y el fragmento de la sítula de Sanceno (Italia), representados en los vasos metálicos ilustrados en LUCKE y FREY, 1962, fig. 13, láms. 48 y 67; y BONFANTE, 1981, figs. 7, 37 y 38. Los carros en forma de barca como el de Moritzing o el de Orastie (Transilvania) se interpretan como la barca solar que permite el viaje del difunto a los infiernos (VV. AA., 1992, n.º 246), así como, el paso de la oscuridad a la luz, de la muerte a la inmortalidad, la superación de las pruebas y dificultades que implican los viajes heroicos (COOPER, 2000, s.v. *viaje*).

66 BONFANTE, 1981, fig. 8.

67 VV. AA., 1992, 249, n.º 246. Fechado en el siglo VIII a. C.

68 VV. AA., 1992, 248, n.º 245: La asociación carro-ave que se da en el ejemplar de Orastie, en un contexto claramente cultural, se documenta en la misma área geográfica de Europa central en un carro de bronce en forma de pájaro, con cuatro ruedas, hallado en Sokolac (Glasinac, Bosnia).

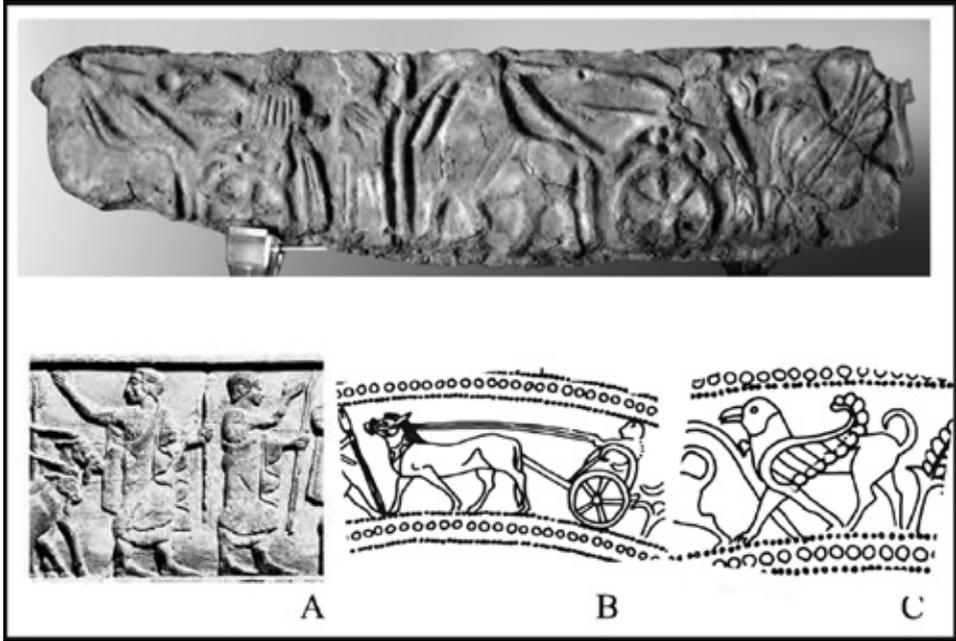


Fig. 24. Relieve de Illescas (Toledo) y sus paralelos etruscos (Blasco y Blanco, 2014).

está formada por dos carros, con sendos aurigas protegidos por un grifo alado que se sitúa tras ellos. Entre ambos carros hay una figura, acaso una diosa, con manto y tocado especial, y el brazo en alto —como en las figuras de las dos primeras caras de Lobón— gesto que podría interpretarse, en este caso, como de saludo, despedida o incluso propiciatorio ante la partida en carro al Más Allá⁶⁹. Escena para la que también han podido establecerse paralelos iconográficos con materiales etruscos como el sarcófago de Sperandio (**fig. 24 A**) y la sítula de Benvenuti (**fig. 24 B y C**) con una cronología de los siglos VI-V a. C.⁷⁰

2. Un dado de piedra negra, presumiblemente lidita, con engarce giratorio de plata para ser colgado como amuleto, hallado en el palacio-santuario de Cancho Roano (Zalamea de la Serena, Badajoz) (**fig. 25**)⁷¹.

69 BALMASEDA MUNCHARAZ y VALIENTE CÁNOVAS, 1979, 153-210; Ídem, 1981, 215-238.

70 BLASCO y BLANCO, 2014, 250-252, fig. 7.

71 Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, n.º inv.º 09536. Hallado durante las excavaciones de 1978.



Fig. 25. Dado de Cancho Roano (Zalamea de la Serena, Badajoz).
Escena de carro (Almagro Gorbea *et alii*, 2009).

Muestra a “un hombre marchando detrás de un carro tirado por un caballo que lleva procesionalmente una gran ánfora en una escena, de claro sentido funerario, según Maluquer,⁷² y con un sentido religioso y sobre todo mágico protector y, a la vez, con función de símbolo de estatus personal y de sello o marca de propiedad”, según Almagro-Gorbea, quien le atribuye una cronología *ante quem* de fines del siglo V. a. C.⁷³

Las ruedas del carro de Lobón son paralelizables a las del dado de Cancho Roano, que tiene representado en la que se denomina cara A, un carro de dos ruedas con cuatro gruesos radios. Únicamente se detallan una de las ruedas y uno de los caballos, así como la lanza o vara de madera que une carruaje y caballería. Se duda si se trata de un carro tirado por uno o dos animales en cuyo caso estarían colocados a ambos lados de la lanza⁷⁴. Se dan además otras coincidencias, como son el largo timón que sirve para sujetar el/los caballos de tiro, la presencia de un personaje situado

detrás del carro cuya caja también toca, así como, la asociación carro-ánfora. Aunque salvando las diferencias morfológicas, la gran ánfora

72 MALUQUER, 1981, 347-349, fig. 52 y 408, láms. XLIV-XLV.

73 ALMAGRO GORBEA *et al.*, 2009, 76-78, fig. 6, cuya lectura socioideológica hace extensiva al resto de los escarabeos y sellos aparecidos en Extremadura.

74 FERNÁNDEZ-MIRANDA y OLMOS, 1986, 115.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

- que transporta el carro representado en el dado, pasa a situarse en Lobón delante del carro y su lugar es ocupado por una gran sítula.
3. Una caja funeraria de piedra decorada con relieves procedente de Torre de Benzalá (Torredonjimeno, Jaén) (n.º 53)⁷⁵, fechable entre mediados del siglo IV y finales del III a. C.⁷⁶. En una de sus caras se reproduce la imagen de “dos caballos de cuyos cuellos parecen arrancar las riendas que les unirían al tiro de un carro”⁷⁷, y sobre ellos un animal carnívoro con las patas extendidas horizontalmente⁷⁸. La coincidencia entre ambas cajas funerarias es aún mayor entre las imágenes contenidas en la otra cara conservada de Torredonjimeno y las representadas en la cara número 2 de Lobón, que se analiza más adelante. En ambos casos dos figuras humanas se sitúan frente a un ánfora⁷⁹.
 4. Una caja funeraria también ibérica, de piedra caliza, hallada casualmente y en muy mal estado de conservación en el Castillo de Alhono, Herrera (Estepa, Sevilla) (n.º 55), cuya cronología de entre fines del siglo IV a. C. o comienzos del III, está basada en su esmerada ejecución y afinidad con las producciones cerámicas griegas y suritálicas⁸⁰. El análisis de los fragmentos ha permitido relacionar el programa iconográfico de su rica decoración pintada con el ritual de paso del difunto al Más Allá. Las escenas de cada una de las tres caras conservadas encuentra correspondencia en Lobón, como se verá oportunamente. En la cara A, se representa a un auriga montado en un carro, identificado como el difunto en actitud heroica, que sujeta las riendas de un tiro conducido por dos caballos, y es acompañado o conducido por un jinete que monta un caballo posiblemente alado, y por tanto de innegable carácter *psicopompo*, como el representado en el *kálathos* de Elche de la Sierra, de cronología más tardía, que a continuación se examina.
 5. Un *kálathos* ibérico hallado casualmente al realizar labores agrícolas en Elche de la Sierra (Albacete)⁸¹, con una cronología que abarca, según

75 GARCÍA SERRANO, 1968-69, 230-238.

76 MARÍN CEBALLOS, 1982, 275.

77 FERNÁNDEZ-MIRANDA y OLMOS, 1986, 110, lám. XX.

78 CHAPA, 1979, 448.

79 GRINÓ, 1985, 154 y 156, lám. 3. 3.

80 JIMÉNEZ FLORES, 2000-2001.

81 EIROA, 1986.



Fig. 26. *Kálathos* de Elche de la Sierra (Albacete) (Eiroa, 1986, fig. 2).

los autores, desde el siglo III al I a. C.⁸². Su vinculación con la escena de Lobón no lo es tanto por el paralelismo formal del carro, cuya estructura difiere sustancialmente, sino por el contenido de la escena (fig. 26). El carro de dos ruedas aunque solo se representa una, formada por líneas cruzadas, dos horizontales y cuatro verticales, transporta tres ánforas, y está tirado por dos caballos cuyas bridas sujeta un personaje masculino. Detrás del carro hay —como en Lobón— otra figura masculina que vuelve la espalda estableciendo entre ambas secuencias de la escena una separación entre el mundo terrenal y el sobrenatural. Dicho personaje, que encarna al difunto, se dirige a una figura que, a diferencia de las otras dos, viste larga túnica y tiene alas como el caballo al que sujeta del ronzal. Se “está produciendo un cambio, una metamorfosis, del carro de caballos terrenales al carro mítico. Tal vez se aluda al carro funerario en el que el hombre ibero debe partir, acompañado del auriga alado, hacia el allende”⁸³.

La importancia de esta representación de carácter funerario⁸⁴ estriba en que viene a resumir las escenas contenidas en la primera y tercera cara de Lobón. Pues en una única escena aparecen dos secuencias diferentes:

82 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 324-326, fig. 118; OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 149.4, panel 88; SANTOS VELASCO, 2018, 378; LECHUGA CHICA, 2019, 148-149, fig. 4.

83 OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 149.

84 EIROA, 1986, 81.

el carro con el contenido del trofeo que tras la superación de una prueba, aquí no especificada, haría merecedor al difunto, ahora heroizado, del viaje al Más Allá a lomos de un caballo alado guiado —al igual que en Lobón— por la divinidad. Además puede establecerse un nivel terrenal al que correspondería la celebración del ritual funerario-heroificador, con la presencia del vino al que aludirían las ánforas —como en Lobón— y un nivel divino, posterior en la secuencia temporal, con la preparación del viaje de ultratumba⁸⁵.

A esta escena pueden hacerse extensivas las apreciaciones de Olmos respecto al carácter ambiguo del carro ibérico como signo de prestigio, al que solo el noble tendría acceso, tanto en el ámbito funerario como en el social, y su carácter de vehículo mediador entre el aquende y el allende. El mismo autor señala, por otra parte, que la presencia del carro marca el momento inicial del tránsito y alude al largo camino del viaje entre los dos mundos⁸⁶.

b. La sítula de Lobón en el contexto peninsular

La imagen de la sítula reproducida en la urna de Lobón, atestigua la existencia de elementos de vajilla metálica importados, producidos en contextos etruscos y suritálicos, y sirve de elemento vehicular de transmisión de nuevos hábitos adquiridos como son el consumo del vino y su conexión con los rituales funerarios.

Las sítulas que, en definitiva, son tinajas o cubos que sirvieron en la vida cotidiana para contener líquidos o sólidos⁸⁷ pierden, en ocasiones, su función original y adquieren carácter funerario como lo demuestra su

85 Acaso pueda extrapolarse a ambos casos la misma sintaxis, que ha sido puesta de manifiesto en las escenificaciones de la pintura vascular ibérica de Liria (ARANEGUI, 1997, 166) que “cuando contienen figuras animales o humanas, están concebidas en forma de relato narrativo en cuya sintaxis se advierte la consciencia de la sucesión temporal de los distintos episodios”. Un ejemplo ilustrativo se representa en la tinajilla número 150, del departamento 41, en la que se yuxtaponen una secuencia de lucha de infantes lanceros y una de ciervos.

86 OLMOS, 1996c, 168 y 171-172.

87 ARCE, 1982, especialmente 122-123. Resulta aclaratorio el resumen realizado por el autor acerca del significado, definición y función de las sítulas en el mundo antiguo y romano, al abordar el estudio de la sítula tardo-romana de Bueña (Teruel). Las sítulas además de ser utilizadas para contener líquidos (agua y vino), o en las faenas agrícolas, adquieren un sentido religioso y una función sagrada cuando son utilizadas para contener el agua lustral empleada en las abluciones de purificación.

presencia física en las necrópolis formando parte de los ajuares o en forma de imagen⁸⁸. La vinculación de las sítulas al mundo del vino en un contexto funerario se documenta en el mundo itálico (cerámicas apulias y de *Gnattia*), sostenidas por sátiros y ménades en escenas dionisiacas o de ¿libación? en la tumba⁸⁹, y en las producciones de bronce Hallstáticas localizadas en el círculo alpino⁹⁰, o más genéricamente en la cultura etrusca⁹¹.

En el mundo de las sítulas metálicas del círculo alpino encontramos ya en el 400 a. C. sítulas como la representada en Lobón. Sítula paralelizable con el ejemplar de *Kuffarn* (Austria)⁹² por su tipología y por el mensaje de las escenas en ella representadas, entre las que se encuentran la confrontación entre dos varones en actitud semejante; la participación en las celebraciones que forman parte del ritual funerario; y la exhibición de un singular trofeo, en este caso un casco con penacho. Las carreras de carros y de caballos, que se desarrollan de forma simultánea al simposio, completan el programa competitivo. En la escena de banquete aparece un criado que escancia vino con un cazo o *simpulum* a un simposiasta que le aproxima su cuenco, y un segundo sirviente se aleja con dos sítulas, ya vacías, mientras otras seis, supuestamente repletas, esperan su turno en un vasar.

Por otra parte, cada vez son más abundantes los testimonios de vajilla metálica etrusca e itálica encontrados en la Península Ibérica, y es más conocido el papel desempeñado por Etruria como intermediario con las culturas de la península itálica⁹³. La presencia de vasos metálicos importados, de época arcaica, destinados a la bebida; de la iconografía contenida en ellos; y de otros objetos asociados a ellos como los cazos y coladores, son indicadores claros de su utilización para el consumo de vino, y de su influencia en el proceso de “aculturación” de la población local, que adopta nuevos

88 VENEDIKOV, 1977, documenta cómo desde comienzos del siglo V a. C. hasta comienzos del siglo III a. C. eran depositadas en las sepulturas tracias sítulas de importación griega.

89 GRINÓ, OLMOS y SÁNCHEZ, 1995, 292.

90 EIBNER, 1961 y 1980; LUCKE y FREY, 1962.

91 GRACIA y MUNILLA, 1997, fig. 7. 5.

92 BONFANTE, 1981, fig. 12; LUCKE y FREY, 1962, n.º 40, lám. 75. 1 y 57.

93 A este respecto interesa la Tesis Doctoral de GRAELLS I FABREGAT, 2008, sobre la asimilación de los estímulos mediterráneos en las manifestaciones funerarias en Catalunya durante los siglos VII y VI a. C. En su capítulo 2 analiza las tumbas con materiales importados, entre ellos las producciones griegas y etruscas, y en el capítulo 6 aquellas cuestiones relativas al intercambio de materiales y al comercio, en particular el foceo y etrusco.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

hábitos como el banquete o simposio, y emplea estos valiosos recipientes como símbolos de prestigio y estatus social⁹⁴. Además en las necrópolis peninsulares está suficientemente atestiguado el uso del vino en los rituales funerarios desde el siglo VIII a. C.⁹⁵, prácticamente desde el momento en que se conoce el vino en Iberia introducido de mano de los fenicios⁹⁶. Ya no se cuestiona que en las necrópolis ibéricas tuvieran lugar prácticas rituales en las que el vino actúa como aglutinador social, no solo por la abundancia en el interior de las tumbas de cerámica griega con formas destinadas a su consumo y las frecuentes producciones cerámicas ibéricas, que imitan, reelaboran y adaptan estas formas griegas de los siglos IV y III a. C., sobre todo en el sur peninsular⁹⁷, sino también por la presencia en su entorno de evidencias materiales de estos ritos⁹⁸.

Desde época muy temprana se constata en la Península Ibérica la existencia de cerámicas con la característica asa de cesta horizontal propia de las sítulas. Evidencias de esta forma cerámica se documentan tanto en la cuenca del Guadalquivir, en yacimientos cuya cronología oscila entre fines del siglo VII y el V a. C.⁹⁹, como en la del Guadiana, en asentamientos como La Mata (Campanario) —siglos VI-V a. C.—¹⁰⁰ o Cancho Roano (Zalamea de la Serena) —siglos VI-IV a. C.—¹⁰¹. Y, por otra parte,

94 BARDELLI y GRAELLS I FABREGAT, 2012, realizan una revisión de la vajilla metálica importada en el Mediterráneo occidental, a propósito de tres figuras de bronce, de origen itálico, con una cronología entre la segunda mitad del VI y el V a. C., que estaban aplicadas sobre vasos metálicos de bronce de grandes dimensiones. Entre ellas una muchacha encontrada en El Raso de Candeleda (Ávila), y un joven hallado en el Santuario de la Algaida (Cádiz), ambos en actitud simposiasta. Y una cabeza de carnero que remata el mango de un infundibulum localizado en Cancho Roano (Zalamea de la Serena, Badajoz).

95 RUIZ MATA, 1995, 188-192.

96 DOMÍNGUEZ, 1995, 46-50.

97 Especialmente interesantes son las consideraciones respecto al fenómeno de las imitaciones realizadas por GRAELLS I FABREGAT, 2008, en su capítulo 9 acerca de “Los estímulos sobre la cultura material: imitaciones y asimilación técnica y decorativa”.

98 BLÁNQUEZ PÉREZ, 1995.

99 PEREIRA SIESO, 1988, 162 y 165 fig. 13 en su tipo 9-E., cuestiona que ejemplares tan antiguos como los hallados en El Cerro de la Coronilla (Cazalilla, Jaén), Cástulo (Linares, Jaén) y la Colina de Los Quemados (Córdoba), imitaran sítulas suritálicas, como venía siendo aceptado.

100 RODRÍGUEZ DÍAZ, 2004. Campañas 1996, 1999, 2000 y 2001. Museo Arqueológico de Badajoz, n.º inv.º D.03409, D.03533, D.09036, D.09118, D.09277, D.09313, D.09752, D.10272, D.10536 y D.10644.

101 CELESTINO *et al.*, 1996. Museo Arqueológico de Badajoz, n.º inv.º D. 01505, D.01564 y D.01577.

a la cuenca media del Tajo pertenecen sendos ejemplares hallados en las necrópolis de Pajares I (siglos IV-III a. C.) y Pajares II (siglo V a. C.) localizadas en Villanueva de la Vera (Cáceres)¹⁰². Y entre las producciones celtibéricas de la Meseta¹⁰³ destacan, entre otras, las cerámicas de la necrópolis de Las Cogotas (Ávila)¹⁰⁴, empleadas como urnas cinerarias, y de Numancia (Soria)¹⁰⁵.

En el mundo ibérico levantino la producción de imitaciones cerámicas se sitúa entre los siglos IV y III a. C., fruto de una doble influencia: la de las sítulas, en bronce, de tradición hallstática, y las suritálicas, en cerámica, que imitan a su vez vasos metálicos¹⁰⁶. Este hecho parece indicar que en este periodo su tipología estaba bastante extendida y, sin embargo, nada masificada lo que probablemente obedece a que las sítulas en la sociedad ibérica fueron igualmente consideradas objetos de prestigio y/o de carácter cultural, desvirtuada ya su utilidad originaria, aunque para confirmarlo haya que esperar a futuros trabajos que amplíen el ámbito geográfico y ofrezcan un panorama más amplio. Son varios los testimonios de sítulas cerámicas documentados en la zona levantina, tanto en poblados como en necrópolis. En este contexto hay que considerar los ejemplares hallados en El Cigarralejo (Mula, Murcia) en donde conviven las sítulas metálicas importadas y las imitaciones cerámicas formando parte del rico ajuar de una tumba de guerrero¹⁰⁷.

En el departamento 2 del Tossal de San Miguel de Liria (Valencia) apareció una sítula de imitación, fechada a fines del siglo IV o inicios del III a. C.¹⁰⁸. Y curiosamente entre las ofrendas de vasos depositadas en el departamento

102 CELESTINO (Ed.), 1999, 24, fig. 1.c y 54, fig. 16.

103 SÁNCHEZ CLIMENT, 2016, tipos y subtipos 8A.1b; 9A.1b y 9B.1a; 18B.1b y 19.2. de su tabla de formas cerámicas con asa horizontal a modo de cesta o sítula.

104 CABRÉ, 1932, lám. LX; KURTZ, 1987.

105 S.A., 1912, láms. XXXI, N y XXXIV; SÁNCHEZ CLIMENT, 2016, 211.

106 PAGE, 1984, 95-100, recoge trece ejemplares repartidos entre diez importantes yacimientos ibéricos de las provincias de Valencia (La Bastida de los Alcuses, El Puntal dels Llops, El Cerro de San Miguel de Liria); Alicante (La Serreta de Alcoy) y Murcia (Coimbra del Barranco Ancho, El Cigarralejo, Cabecico del Tesoro, Los Molinicos, y en Cobatillas la Vieja). En este último yacimiento hay un ejemplar diferente tipologicamente a los anteriores, que procedería de contextos hallstáticos: PAGE, 1984, 98, n.º 69; LILLO CARPIO, 1981, 118, Cob- VII, 1.

107 PAGE, 1984, n.º 60, 61 y 68, y p. 96. Tumba 478, excavada en 1983, según comunicación oral de Emeterio Cuadrado a la autora.

108 PAGE, 1984, n.º 70.

Fig. 27. “Hombre de la sítula”. San Miguel de Liria (Maestro, 1989, fig. 52 D).



14 del mismo yacimiento, identificado como un templo o recinto sacro destruido a principios del siglo II a. C.¹⁰⁹, se halló el fragmento de vaso denominado de “los bailarines u hombre de la sítula” (fig. 27) en el que aparece un personaje que lleva colgando del brazo una sítula ovoide de paredes casi rectas, pequeño pie troncocónico, y dos asas independientes y movibles, que como en los ejemplares metálicos, atraviesan la boca horizontalmente¹¹⁰. Las escenas representadas en los vasos hallados en el templo tendrían un significado ritual y aludirían a las ceremonias celebradas en el interior del edificio¹¹¹.

En el poblado de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia) se halló una sítula cerámica provista de un asa doble o bífida que atraviesa la boca,

109 BONET, 1992, 230 y 231 fig. 5.

110 BALLESTER TORMO *et al.*, 1954, 63 fig. 50, lám. LXLVII; MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, fig. 52 D; BONET e IZQUIERDO, 2001, 290, fig. 5.1.

111 BONET, 1992, 234.

y un pitorro vertedor situado bajo uno de los extremos del asa¹¹², como en las mencionadas sítulas de bronce griegas depositadas en tumbas Tracias. Por otra parte, hay evidencias de sítulas cerámicas con pitorro vertedor perforado, en forma de cabeza de animal, en La Bastida de los Alcuses (Mogente, Valencia) y en el Cabecico del Tesoro (Verdolay, La Alberca, Murcia)¹¹³.

Además de las mencionadas sítulas metálicas del Cigarralejo (Mula, Murcia) destacan, por su proximidad geográfica con Lobón, los cinco “calderos” de bronce batido, que haciendo las veces de urna, fueron hallados en las Necrópolis de Pajares (Villanueva de la Vera, Badajoz). Conviene valorar especialmente la morfología de estos recipientes metálicos, alguno de los cuales pudo tener asas transversales, especialmente en lo que respecta a la parte inferior del cuerpo y pie troncocónicos, máxime cuando en el mismo yacimiento, se constatan como ya se vio, imitaciones cerámicas de sítulas con “asas de cesto”¹¹⁴.

Sítulas probablemente metálicas, son las que aparecen representadas en una diadema-cinturón de oro, de controvertida procedencia, actualmente atribuida a Moñes (Piloña, Asturias)¹¹⁵, fechada entre los siglos III y I a. C.¹¹⁶. Las sítulas que están sostenidas por varones de pie tienen panza globular, pie troncocónico y asas independientes. La escena con jinetes y peones armados, posiblemente tenga un significado ritual, y por tanto, un matiz competitivo pero no bélico. Esta diadema formada por dos frisos estampados, superpuestos y continuos, se considera el documento más antiguo del arte narrativo en el norte peninsular, en estrecha conexión con el mundo celtibérico, a pesar de que no comparte el contenido ideológico. Según Parzinger, la idea procedería del área ibérica, aunque las imágenes

112 PAGE, 1984, 96 n.º 59, lám. II. 2. En cuya decoración pintada, a base de bandas, se incluyen círculos concéntricos como los que aparecen en los lados cortos de la urna de Lobón.

113 PAGE, 1984, n.º 62, fig.12, 2 y 63, fig. 12, 7.

114 CELESTINO (Ed.), 1999, láms. XVII. 2, XVIII.1, XIX-XXI.

115 GARCÍA VUELTA, 2003, 156 figs. 1.6 y 7, y 165 fig. 8.

116 Sus fragmentos se hallan repartidos en tres colecciones: Museo del Louvre, Museo Arqueológico Nacional e Instituto de Valencia de D. Juan. Sobre su procedencia pesaron ciertas reservas aunque en un primer momento se creyó que procedía de un lugar indeterminado de Extremadura (PARZINGER, 1991, 28). También se ha considerado la posibilidad de que procediera de Ribadeo (Lugo) o de San Martín de Oscos (Asturias).

como tales pertenecen al mundo espiritual e ideológico local, y no copian la iconografía ibérica ni la griega¹¹⁷.

En resumen, la iconografía de las sítulas metálicas con escenas competitivas y recipientes entregados como trofeo, que conectan con Lobón, alude al mundo del vino. En ellas el vino se extrae con el *simpulum* cuya forma está pensada para poder ser colgado del caldero, y se ofrece a personajes sentados, que en ocasiones sostienen cuencos, en un contexto de *simposion* en el que la música está presente¹¹⁸. Este esquema de banquete, propio del ámbito griego, con bebida, música, erotismo, y ocasionalmente certámenes, ha sido analizado desde un punto de vista iconográfico, dentro del contexto de la sociedad prerromana peninsular¹¹⁹. Las escenas de contenido sexual se abordan más adelante, al analizar la escena erótica representada en la tercera cara de Lobón.

3. Friso inferior. Esta secuencia podría entenderse como una escena de pastoreo en la que un pastor apacienta su ganado, aunque se trata de un rebaño singular por cuanto está constituido por cérvidos, animales que en la naturaleza solo se encuentran en estado salvaje. La lectura de “ciervo doméstico” propuesta para la cabeza de ciervo con jáquima o cabezada, que configura la embocadura del jarro, hallado en el término de La Zarza (Badajoz) (**fig. 28**)¹²⁰, con una cronología del siglo VII-VI a. C., podría evidenciar la práctica de sometimiento ocasional de esta especie en la zona extremeña desde al menos el periodo orientalizante¹²¹.

La escena de Lobón resulta aún más verosímil si la figura que provista de vara conduce a los ciervos, es interpretada como una divinidad, simbolizada por la palmeta que aparece justo delante de su rostro (**fig. 29**). Esta posibilidad estaría reforzada por la presencia, sobre su cabeza, de un creciente lunar

117 PARZINGER, 1991, 29 y 38.

118 LUCAS PELLICER, 1990 a. Ofrece un magnífico análisis de estos recipientes y una amplia bibliografía.

119 OLMOS y SÁNCHEZ, 1995.

120 Conservado en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, n.º inv.º 12125; JIMÉNEZ ÁVILA, 1998, 493, y 2002, n.º 11; KURTZ, 2023 (en prensa).

121 Más adelante relata Plutarco (Sertorio 11; 20) el episodio de la cierva que le fuera regalada por un lusitano al caudillo Sertorio y su uso por parte de este como animal doméstico que le seguía fielmente (BLÁZQUEZ, 1977, 445; OLMOS, 1998, 155). En esta misma línea se sitúa la lectura de las sítulas de Magdalenenberg en Viena y Váče/Watsch Oxford con personajes con varas en V que conducen cérvidos (LUCKE y FREY, 1962, láms. 68 y 70, n.ºs 21 y 34).



Fig. 28. Jarro de La Zarza (Badajoz). Detalle del ciervo (foto Vicente Novillo).

alusivo a su naturaleza astral¹²², y al periodo concreto del ciclo lunar en el que transcurre el relato, en un momento ya muy avanzado del verano cuando tiene lugar la vendimia¹²³. Por otra parte, la aparición de la luna en lo alto

122 Por otra parte, la representación del árbol de la vida invertido, con las raíces hacia los cielos, como el representado ante el rostro de Lobón, simboliza “el principio femenino, el aspecto nutricional y protector de la Gran Madre”, y en las urnas cinerarias, la muerte (COOPER, 2000, s.v. árbol).

En la sítula Arnoaldi (LUCKE y FREY, 1962, n.º 3, lám. 63) con un esquema compositivo en tres frisos en los que se recogen diferentes secuencias (contendientes ante trofeo, carros, jinetes y peones con lanzas, y cérvidos), coincidentes con las contenidas en Lobón, se representa un estandarte, rematado en un creciente lunar, hincado en el suelo delante de un peón que provisto de escudo, casco con cimera y dos lanzas precede un desfile de guerreros.

123 Jenofonte, en su opúsculo *De la caza* (*Biblioteca Clásica Gredos* 75, 266) en relación a la cacería de los ciervos escribe: “Son apresados incluso sin cebo persiguiéndolos en la estación estival. Efectivamente, se agotan hasta tal extremo que se quedan quietos aunque sean alcanzados con la jabalina.

Fig. 29. Caja de Lobón (Badajoz). Placa n.º 1. Friso inferior. Figura con vara y creciente lunar (foto Gerardo Kurtz).



del firmamento permite contextualizar y situar la escena en la oscuridad de la noche¹²⁴. La reproducción de la imagen de la luna debía ser algo habitual a juzgar por la presencia en la mencionada tumba del orfebre de Guardamar del Segura en Alicante, de una matriz en forma de creciente lunar¹²⁵.

En otro orden de cosas, la iconografía en la que se produce la asociación del sol y la luna en relación a la idea de muerte y resurrección se documenta en la península desde época orientalizante, en objetos de orfebrería importados.

Incluso se lanzan al mar si se ven forzados, y a las aguas dulces si no encuentran salida. A veces caen también por falta de respiración”.

124 CHEVALIER, y GHEERBRANT, 1982, s.v. *Lune*, y COOPER, 2000, ídem, para quien la luna simboliza “el ojo de la noche”.

125 UROZ RODRÍGUEZ, 2006, M37, fig. 44.



1

Fig. 30. Medallones de plata. **1.** Medellín (Badajoz). **2.** Trayamar (Vélez-Málaga) (fotos Almagro Gorbea, 2008). **3.** Colgante de oro de Cádiz (foto Museo de Cádiz).



2



3

Así en Extremadura destaca un medallón de plata depositado en la necrópolis de Medellín¹²⁶, en un enterramiento de mujer fechado entre los años 650-625 a. C., en el que aparece el disco solar cubierto por un creciente lunar invertido,

¹²⁶ ALMAGRO-GORBEA, (Dir.), 2006, 294, fig. 413. 8 y 374-376, figs. 482-484. Museo Arqueológico de Badajoz, n.º inv.º D.01277.

sobre el que se sitúa un disco solar con sendas alas de buitre (**fig. 30.1**)¹²⁷. Otros medallones-amuleto similares, de carácter cosmogónico, de plata y oro, se han encontrado en Trayamar (Vélez-Málaga) (**fig. 30.2**), y en Cádiz (**fig. 30.3**), así como en otras localidades extrapeninsulares¹²⁸.

En la necrópolis orientalizante de Les Casetes (Villajoyosa, Alicante), que tantas analogías comparte con la de Medellín, se produce igualmente la doble asociación, pues entre las piezas de oro que forman parte del ajuar de la tumba 16, se depositaron dos amuletos¹²⁹. Uno de ellos, una placa de oro maciza, con la misma iconografía de los medallones anteriormente citados, pero con la particularidad de que adopta la forma del monte-betilo que se representa en aquellos, y en lugar de este, tiene un cabujón circular que alojaba alguna piedra preciosa (**fig. 31.1**)¹³⁰. El segundo amuleto reproduce el disco solar y el creciente lunar colgando hacia abajo, como en el medallón de Medellín.



Fig. 31.1. Colgante de plata de Les Casetes (Villajoyosa, Alicante) (Doménech-Belda, 2010, fig. 18).

127 El carácter solar de las alas asociado al poder protector de la divinidad puede igualmente apreciarse en un peine de marfil depositado junto al medallón en la misma tumba (Conjunto 30). Presenta en una de sus caras la imagen de una figura femenina hathórica con dos enormes alas de buitre desplegadas, que flanquean el gran disco solar que substituye al cuerpo. El trasfondo conceptual de estos motivos sería extrapolable a la imagen de la roseta alada que como símbolo de la divinidad aparece en la cerámica ibérica, del mismo modo que el disco solar alado lo es del dios Horus representado como halcón.

128 ALMAGRO GORBEA (Dir.), 2008, 374-375, figs. 482 y 483.

129 GARCÍA GANDÍA, 2009, 69, fig. 62.8 y 135, figs. 141-142, que fecha la tumba hacia el último cuarto del siglo VII a. C. Museo Municipal de Villajoyosa, n.º inv.º 003466.

130 DOMÉNECH-BELDA, 2010, 35, fig. 18, y catálogo p. 52 con fig., que lo fecha entre el 600-500 a. C.



Fig. 31.2. Colgante de oro de Cádiz (foto Museo de Cádiz).

La iconografía del disco solar y el creciente lunar asociados, aparece en otras piezas de joyería orientalizante, así por ejemplo en un ejemplar de plata hallado en la sepultura número 40 de la necrópolis de Herrerías, próxima a la de Villaricos (Almería); en una serie de colgantes circulares de Cádiz, conservados en Museo Arqueológico Municipal (**fig. 31.2**); en una arracada de Madrigalejo (Cáceres)¹³¹, y en un colgante de oro de la necrópolis de Douimes en Túnez¹³².

Esta misma asociación e igualmente en contexto funerario se constata muy posteriormente, en áreas

tan lejanas como la comarca de la Bureba en Burgos, en una serie de urnas y estelas en forma de casa, halladas en una necrópolis romana con una cronología que abarca los siglos I al IV d. C., en las que llama la atención que el creciente lunar sea el motivo decorativo más empleado; que la luna aparezca siempre representada como creciente y con los cuernos hacia arriba; y que el sol, en forma de rueda o rosácea, esté asociado a ella¹³³.

Volvamos a la mencionada figura de Lobón, de la que tan solo se representa la parte anterior del cuerpo, y que parece reunir las mismas características que las figuras del registro superior, en lo que al rostro y al tocado respecta. Por otra parte, ambas figuras provistas de una vara o fusta, símbolo de poder y dignidad¹³⁴, podrían encarnar al mismo personaje pues coinciden en su actividad de guiar —un carro en el registro superior y cérvidos en el inferior— e

131 ALMAGRO GORBEA, 2006, 294-295, fig. 413. 8; 2008, 374-376, figs. 482-484; y 2008 b, 999.

132 SIRET, 1906, 434, fig. 37. 1 y 2.

133 ABÁSULO, ALBERTOS y ELORZA, 1975.

134 Cuyas características y dimensiones coinciden con la que sostiene el “Domador del caballo” representado en una jarra de Numancia (Soria) (PERICOT, 1979, 269, fig. 429) que recuerda la doma del caballo representada con otro lenguaje en la cerámica ibérica de Liria (OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 134, panel, 77.2 y 161, panel 97).

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

interpretarse como una diosa de la naturaleza que otorga el cuidado divino al grupo de ciervos, acaso destinado a ser sacrificados en la contienda como parte del ritual de iniciación. A favor de que sea considerada una figura de carácter divino estaría el hecho de que el ciervo, uno de los animales que mejor refleja el género en la cerámica ibérica pintada, nunca aparece vinculado directamente a la mujer¹³⁵, y por el contrario aparece siempre asociado al varón en escenas de caza¹³⁶. El rol de esta figura divina como defensora de la naturaleza queda reforzado por el hecho de que “La cierva, animal sagrado de los dioses, compañera natural de sus epifanías aparece en los claros del bosque y desaparece fugazmente”¹³⁷.

La figura supuestamente divina de Lobón está precedida por un ciervo macho de desarrollada cornamenta. Como ya apuntara Vicente Navarro del Castillo tiene la cabeza inclinada en actitud de beber, con el hocico metido en las aguas en las que la figura introduce su vara¹³⁸. La cierva que le precede tiene entre sus patas, muy desdibujado, lo que parece quiso haber sido en origen una cría amamantando, y finalmente fue desechada. Esta cierva, acaso más vulnerable por haber sido originariamente concebida al cuidado de su cría, mantiene la cabeza erguida, vuelta hacia atrás, en posición de alerta, con las orejas enhiestas para oír con mayor agudeza, al acecho de cualquier peligro que pudiera sobrevenir. Entre tanto sus compañeros, con las orejas gachas, permanecen tranquilos totalmente ajenos a la eventual amenaza. Aunque la acción dramática de la cacería no está representada, esta se adivina por la actitud de alerta del cérvido y por los personajes provistos de lanza, primero a pie y luego a caballo, de las escenas siguientes.

Un esquema iconográfico similar aparece representado en la decoración en relieve de un sillar ibérico hallado en Osuna (Sevilla) (**fig. 32.1**)¹³⁹. En él una

135 Resulta clarificador el análisis realizado por CONSUEGRA (1990, 253 y 255) sobre la presencia del ciervo entre los herbívoros relacionados con la Diosa Madre, en las representaciones cerámicas del taller de Elche. Por otra parte, CHAPA (1986, 170-172) analiza el sentido funerario del ciervo en el contexto de la escultura zoomorfa ibérica.

136 SANTOS VELASCO, 2018, 368. Son muy escasas, por otra parte, las representaciones de ciervos en objetos metálicos y de orfebrería procedentes de contextos funerarios como pone de manifiesto MATA PARREÑO (2014) que pasa revista al ciervo dentro del contexto de la fauna ibérica.

137 OLMOS, 1998, 155.

138 NAVARRO DEL CASTILLO, 1963, 58. El agua que mana de los manantiales simboliza el fluir del poder divino, y como símbolo de fertilidad representa a la Gran Diosa Madre (COOPER, 2000, s.v. *agua, arroyo*).

139 CHAPA, 1986, n.ºs 177, 169-170, y 171.



Fig. 32.1. Relieve de Osuna (Sevilla). Cierva con cría y palmera (S.A., 1983, 172).

cierva amamanta a su cría, que dobla las patas para facilitar la tarea a su madre, mientras esta con la cabeza vuelta ramonea de un árbol. Mientras que en Lobón la cierva que precede la marcha, bajo cuyas patas brota una palmeta¹⁴⁰, similar a la situada delante del rostro de la figura femenina, parece ramonear con la cabeza ligeramente inclinada entre la vegetación, apenas intuida, que se funde con el reborde de la placa. Según Teresa Chapa: “La asociación de la cierva a su cría y a un árbol no puede ser entendida más que como una alusión a la renovación continua de la vida”. Lo que incide directamente en la valoración del papel del ciervo en relación a la

regeneración cíclica de las fuerzas de la naturaleza basada en la reposición periódica de los candiles de su cornamenta.

Además las semejanzas con escenas representadas en la cerámica de Liria pueden hacerse extensivas a algunos motivos vegetales como el que cuelga delante del rostro divino o brotan bajo las patas de los animales que, como en este caso, están “totalmente desconectada de su realidad vegetal... a veces subrayando secuencias silvestres donde aparecen ciervos o fieras”¹⁴¹.

140 KUKAHN lo interpreta como un “signo en forma de cuernos unidos” para los que ilustra como paralelos unos bronceos votivos localizados en Valencia, que reproducen palmetas similares a esta (1966, 294 nota 2 y figs. 8, 1 y 2). Un colgante de oro, de procedencia posiblemente extremeña, conservado en el Museo Arqueológico Nacional “representa un motivo de sendas volutas o dobles C arrolladas”, semejante al motivo vegetal situado entre las patas de la cierva. Por su técnica de ejecución a base de un fino repujado y granulado se sitúa cronológicamente entre los siglos VII-VI a. C. (ALMAGRO GORBEA, M.^a J., 1986, n.ºs 166 y 167, lám. LVI).

141 PÉREZ BALLESTER, 1997, 134.

Fig. 32.2. San Miguel de Liria (Valencia). Escena de ciervos (Pericot, 1979, fig. 209).



Este hecho se constata igualmente en cerámicas procedentes de otros yacimientos ibéricos¹⁴². En otro orden de cosas, y del mismo modo que en el friso anterior de esta misma placa, pudieron establecerse conexiones con las sítulas hallstáticas, existen en este registro similitudes con aquellas en el esquema a base de flores de loto que cuelgan, boca abajo, delante de la cabeza de figuras humanas y de animales¹⁴³, o emergen de entre sus patas¹⁴⁴.

En la mayoría de las ocasiones en las que los animales están representados junto a personajes humanos, divinos o sobrenaturales, lo hacen participando en una secuencia de escenas¹⁴⁵. Y más concretamente, cuando los ciervos aparecen en la cerámica ibérica asociados al hombre lo hacen mayoritariamente en temas de caza. La secuencia de los tres cérvidos acolados de Lobón, identificados como cabras por Kukahn¹⁴⁶, se repite en escenas pintadas en la cerámica ibérica, que en el caso de San Miguel de Liria (Valencia) han sido analizadas dentro del contexto de las escenas de caza en las que

142 Un ejemplo de cérvidos con motivos vegetales entre las patas, que además son perseguidos por un jinete con lanza, se documenta en El Cabezo de Alcalá de Azaila en Teruel (MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, fig. 7).

143 BONFANTE, 1981, figs. 4, 7, 8, 100.

144 LUCKE y FREY, 1962, catálogo n.ºs 1,4, 7, 26, 32-34, 37, 42.

145 SANTOS VELASCO, 2018.

146 KUKAHN, 1966, 294.

se encuadran¹⁴⁷. Y que por su significación han podido asociarse a recipientes cerámicos que rebasan el ámbito meramente doméstico¹⁴⁸. Entre ellas destaca la tinaja número 222 que representa a unos ciervos “libres de toda amenaza, en una escena de pradera”¹⁴⁹ en la que un ciervo provisto de cornamenta, bebe, mientras que la cierva que le precede amamanta a un cervato (fig. 32.2)¹⁵⁰. Dicha secuencia está separada por un elemento vertical¹⁵¹ de la metopa principal del friso al que pertenece, que representa a “tres jinetes lanceros que van a la caza de una cierva, a la que ya han herido”¹⁵². La cierva tiene la cabeza vuelta, como la de Lobón, y podría estar asimismo en alerta, por la amenaza potencial de los jinetes lanceros, que como pusiera de manifiesto Teresa Chapa “son cazadores y no guerreros porque parecen dirigirse a un grupo de ciervos que pastan en la cara opuesta”¹⁵³.

Existe además cierta coincidencia estructural entre la decoración del vaso de Liria, donde las secuencias de campiña y cacería de ciervos tienen como base un friso con series de semicírculos concéntricos, y la urna de Lobón cuyos cérvidos están precedidos por la serie de círculos concéntricos alineados que se desarrolla justo delante de ellos y a su misma altura, en la siguiente placa donde continúa el relato.

En las escenas descritas el ciervo representa la caza funeraria por excelencia. Esta significación simbólica procede de época muy antigua, y corresponde a creencias ampliamente extendidas. Desde los ciervos y círculos concéntricos asociados a ellos representados en los grabados dolménicos y en la pintura esquemática peninsular, pasando por el sentido funerario del ciervo en el contexto de la escultura ibérica, y la vinculación existente entre el ámbito

147 ARANEGUI, 1997, 76-86: En relación con Lobón cabe destacar la tinaja n.º 131, correspondiente al departamento 15 (fig. II. 27 y 28); el vaso n.º 145, departamento 42 (fig. II. 30 y 31); la tinaja n.º 144, departamento 41 (fig. II. 30 y II. 31); el *Kálathos* n.º 226, departamento 16 (fig. II. 37 = PERICOT, 1979, fig. 224), y especialmente la tinaja n.º 222 del departamento 15 (fig. II. 32 = PERICOT, fig. 209). Escenas de cacería de ciervos, protagonizadas por jinetes lanceros, se documentan también en el área turolense, como en El Cabezo de Alcalá (Azaila), y en El Castellillo de Alloza: MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, figs. 7 y 12, respectivamente.

148 PÉREZ BALLESTER, 1997, 157.

149 ARANEGUI, 1997, 79-80, fig. II. 32.

150 PERICOT, 1979, 150, fig. 209.

151 Recordemos que en el *kálathos* de Elche de La Sierra (Albacete), mencionado más arriba, aparecen separadas las secuencias de la misma escena.

152 ARANEGUI, 1997, 79, fig. II.34 b.

153 CHAPA, 1979, 448.

funerario y el ritual de la caza, de modo que los difuntos “eran representados a menudo como cazadores en el más allá, resaltando su carácter heroico”¹⁵⁴. Los aspectos heroicos de la caza se tratan más adelante (IV.3.3).

IV.2. PLACA NÚMERO 2 (figs. 33-45)

En esta placa fueron empleadas dos matrices diferentes para grabar sobre el barro fresco la decoración correspondiente a los registros superior y medio, y un sello más pequeño para estampillar en tres ocasiones el motivo del friso inferior.

1. Friso superior. La primera descripción de la escena, aunque breve, se debe a Vicente Navarro del Castillo¹⁵⁵ quien identifica a los personajes como “dos hombres desnudos que se dirigen hacia una ánfora grande, colocada sobre un trípode”. No es la única descripción en la que se mencionan ciertas imprecisiones. Así, por ejemplo, es interpretada también como una escena en la que dos varones con los brazos levantados danzan en torno, o frente a un ánfora, colocada sobre un soporte¹⁵⁶.

Los personajes de Lobón ni están totalmente desnudos ni están danzando, como se verá más adelante. En realidad, se trata de dos varones afrontados que forman parte de una escena relacionada con el lanzamiento de una lanza o jabalina, en un contexto de palestra o de cacería en conexión con los cérvidos de la cara anterior y de los jinetes de la placa posterior, que no conlleva necesariamente violencia física entre ambos contendientes¹⁵⁷.

Partimos de la base de que se representa la secuencia del relato en la que ambos varones han competido o se disponen a competir empuñando su lanza o jabalina, incuestionable en el personaje de la derecha, para obtener

154 CHAPA, 1986, 170-172. Llegando incluso a contextos plenamente tardorromanos como en el caso del mausoleo de Centcelles (Tarragona) en donde se representa una escena de cacería con jinetes lanceros ayudados por perros que acosan a las presas entre las que hay una cierva, vuelta ante la amenaza, en la misma actitud que la cierva de Lobón (SCHLUNK y HAUSCHILD, 1962, 27-30, fig. 4, lám. X, y 1978, 123-124, taf. 14a).

155 NAVARRO DEL CASTILLO, 1963, 58.

156 CHAPA, 1979, 448; LUCAS PELLICER, 1990 a, 301; OLMOS y SÁNCHEZ, 1995, 11.

157 La competitividad de ambos personajes respecto a su destreza en el manejo de la lanza, aunque no implica confrontación física, no invalida su utilización “como mecanismo de justicia para asuntos civiles (FERNÁNDEZ NIETO, 1992, 382) empleado para dirimir enfrentamientos personales o conflictos entre dos colectivos” (ALMAGRO GORBEA, 1997, 213) del mismo modo que en el mundo celtibérico.

el ánfora-trofeo situada en el centro de la escena, en un soporte¹⁵⁸ colocado sobre un podio o estrado¹⁵⁹, y su contenido, que será entregada al vencedor¹⁶⁰. El personaje de la derecha tiene la mano izquierda apoyada en la cintura, con los dedos extendidos señalados mediante ligeras incisiones, apenas visibles en la actualidad, aunque la forma en que están representadas las manos induce a pensar a primera vista en boxeadores¹⁶¹.

En relación con los juegos y competiciones como parte integrante de los ritos funerarios¹⁶², concierne la cara B de la mencionada caja de Alhonor (Sevilla), en la que una figura masculina con el torso desnudo y un faldellín sujeto con un cinturón, participa en algún tipo de danza o ejercicio atlético (n.º 55), que se vinculan con las escenas de las urnas de Lobón y de Torre de Benzalá (n.º 53)¹⁶³, estrechamente conectadas entre sí, como se ve más adelante.

La escena representada en la segunda cara de Lobón tiene elementos comunes tanto con las imágenes de las sítulas como con las representaciones de la cerámica ibérica. Rosario Lucas señala las sorprendentes semejanzas existentes, a pesar de las diferencias geográficas y cronológicas, entre las figuras de los recipientes metálicos del círculo Alpino, especialmente las de combate

158 CINTAS (1968, 6 n.º 2) reproduce una estela procedente del santuario de Cartago conservada en el Museo del Bardo, en la que aparece un mueble muy similar, que identificado como un altar, soporta una botella sobre la que se sitúan los símbolos de Tanit. Respecto al mobiliario relacionado con los trofeos entregados en las competiciones cabría aludir a la mesa de premios de los *certamina* que aparece en monedas de Thracia y Asia Menor y en una escena funeraria del siglo IV a. C., en la llamada tumba de la "losa pintada" de *Paestum*, referida por LILLO CARPIO (1983, figs. 4 y 5, 776) por su parecido formal con el taburete representado en un fragmento cerámico de Cuevas de la Nariz (Umbría de Salchite. Moratalla. Murcia) (RUANO, 1992, 81, fig. VI, n.º inv.º 38), fechable a mediados del siglo II a. C., sobre el que "parece levitar la diosa" (MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 315-317, fig. 114, n.º 34). De proporciones similares al escabel de Moratalla es un soporte rectangular con forma de banqueta, tallado en piedra caliza, con cuatro patas exentas decoradas con molduras a modo de escocias, hallada en la necrópolis de Dalías (Almería), en circunstancias desconocidas, que ingresó en 1936, en el Museo de Arqueología de Cataluña en Barcelona, como parte de la Colección García Faria y que comparten número de inventario 9.513 con una caja funeraria con la que de algún modo estaba relacionada (SANMARTÍ GREGO, 1982).

159 La imagen del podio se documenta, igualmente en contexto funerario, en una estela beocia del siglo IV a. C. sobre el que se erige la imagen del difunto como jinete heroizado (BLÁZQUEZ, 1977, 496, fig. 14), aunque en Lobón no se le representa como tal hasta la escena siguiente.

160 Como se argumentó en los comentarios motivados por el ánfora representada en la placa anterior.

161 MARÍN CEBALLOS (1982, 108) considera la escena de la urna de Lobón como un ejemplo de pugilato.

162 OLMOS, 2005; NÚÑEZ IZQUIERDO, 2017-2018.

163 JIMÉNEZ FLORES, 2000-2001.

Fig. 33. El Castellillo (Alloza) (Maestro, 1989, fig. 10).



atlético o *Faustkampf*¹⁶⁴, y la iconografía de la cerámica ibérica localizada en el Bajo Aragón, de modo particular en yacimientos de la provincia de Teruel como el Castellillo de Alloza (**fig. 33**), el Cabezo de Alcalá (Azaila) (**fig. 34.1**) y el Cabezo de la Guardia (Alcorisa) (**fig. 34.2**)¹⁶⁵.

La actitud de los contendientes de Lobón conecta con las escenas de la cerámica ibérica descritas como “saludo ritual”¹⁶⁶ en las que dos varones afrontados, desnudos, y de pie ante un trofeo situado entre ellos, levantan uno de los brazos con una mano de dimensiones desproporcionadas, en la que se representan con claridad los cinco dedos, como si el artista intentara captar la atención hacia este gesto de saludo¹⁶⁷. La disposición del otro brazo tiene

164 Que suponen según EIBNER, 1961, el 50 % de todos los temas representados en las sítulas.

165 LUCAS PELLICER, 1990, 296 y 300.

166 OLMOS, 1992, 12 y 43. Este “saludo ritual” ejecutado también por personajes desnudos se documenta en el caldero de Sesto Calende (EIBNER, 1961, 283-284, según LUCAS, 1990, 300).

167 MAESTRO, 1989, 51.



Fig. 34. 1. Cabezo de Alcalá (Azaila). 2. Cabezo de la Guardia (Alcorisa) (Maestro, 1989, figs. 5 y 9).

también paralelos exactos en la pintura vascular ibérica. El personaje de la derecha aparece, con el brazo en alto, doblado a la altura del codo, blandiendo una lanza, mientras apoya la otra mano a la altura de la cintura. Y la figura de la izquierda, con la disposición de los brazos invertida como en los vasos de Azaila y Alcorisa. La escena ha sido interpretada como un “pacto o juramento” en presencia de un objeto sagrado¹⁶⁸.

Como ya se mencionó los contendientes de Lobón llevan sobre la cabeza un casco con cimera. El personaje de la izquierda tiene una prolongación en la barbilla que pudiera ser una perilla, algún tipo de protector facial y más probablemente algún recurso para sujetar el casco¹⁶⁹. Este no debe entenderse como un elemento exclusivamente defensivo sino también, al igual que el cinturón, como indicador de su condición social de guerrero¹⁷⁰.

168 LUCAS PELLICER, 1981, 256.

169 UROZ RODRÍGUEZ, 2012, fig. 290, ilustra la escena de un vaso procedente de Libisosa (Lezuza, Albacete) donde se aprecian las correas del barboquejo que sujetan el casco, tipo Montefortino, por debajo de la barbilla de los personajes que participan en una monomaquia.

170 Coincidiendo con la postura sostenida por GARCÍA, ZAMORA y PUJOL (1988, 320, 323) respecto al casco de hierro, cónico, con cimera y botón terminal en su parte alta, del tipo conocido como “Montefortino”, introducido como parte del ajuar funerario de una tumba datada en la primera mitad

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

En los paralelos documentados en la cerámica ibérica los detalles de la cabeza son bastante inconcretos y únicamente en el caso del *kálathos* de Alcorisa se puede hablar de algún tipo de tocado: una especie de visera en la parte superior de la frente¹⁷¹, que recuerda de algún modo a la pequeña visera que sobresale del casco semiesférico del personaje de la derecha de Lobón, sobre el que se levanta la cimera, una máscara en forma de cabeza de animal¹⁷² o un extraño casco, como en los combatientes del monumento ibérico del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén) que cubren su cabeza con un casquete de cuero o acaso de piel vuelta¹⁷³, para impedir probablemente que pudieran asirse por los cabellos. Quizás sea esta la razón por la que los gimnastas de las sítulas tienen la cabeza totalmente rasurada, a veces, como en el ejemplar de Arnoaldi¹⁷⁴ con una cinta en la frente para evitar que las gotas de sudor entren en los ojos. Una cinta de este tipo adornada con trazos paralelos lleva uno de los jinetes que decora un vaso cerámico hallado en Lazusa (Albacete) y que podría hacer juego con la que adorna la cola de su caballo¹⁷⁵.

Por otro lado, son minoría los personajes representados en la cerámica ibérica armados con casco que llevan cimera¹⁷⁶. Dentro del contexto ibérico peninsular se documentan otros testimonios de guerreros provistos de casco con cimera: en el poblado de La Bastida de Les Alcuses (Moixent, Valencia) y en un contexto cronológico del siglo V a. C. se sitúa el hallazgo del denominado

del s. II a. C. que reaprovecha el silo número 24 del grupo de Can Miralles-Can Modolell en el valle de Cabrera del Mar, para quienes el casco dentro del armamento ibérico layetano manifiesta el prestigio e importancia social del personaje en una sociedad muy estratificada.

171 MAESTRO, 1983, 60, fig. 9.

172 LUCAS PELLICER, 1981, 256, fig. 8.

173 NEGUERUELA, 1990, 247-248, lám. XLVI. A y B. Obra en la que dedica un ilustrativo apartado a los cascos, cimeras y penachos que conforman la vestimenta y panoplia de los guerreros de Porcuna (Ídem, 129-139).

174 LUCKE y FREY, 1962, n.º 3, 59, láms. 12-15 y dibujo 63.

175 Perteneciente a la Colección Alfonso Morcillo, se conserva en el Museo Arqueológico de Linares. Monográfico de Cástulo CE2500/013. Ficha ceres.mcu.es. Red Digital de Colecciones de Museos de España (2021/06/08).

176 KURTZ, 1992, 206-207 proporciona la relación de las representaciones halladas en La Serreta (Alcoy, Alicante) (PERICOT, 191); Cerro de San Miguel (Liria, Valencia) (PERICOT, 1979, 280-281; CVH, Liria 8, 58, fig. 42; CVH, Liria 10, 35, fig. 18 = PERICOT, 1979, 224; CVH, Liria 86, 44-45, fig. 28 = PERICOT, 1979, 257-8) y Oceanilla (Soria) (TARACENA, 1932, 49, fig. lám. XXXI, A n.º 3 KURTZ, 1992, 206-207.



Fig. 35.1. Exvoto. La Bastida de Les Alcuses (Valencia) (Olmos, Tortosa e Iguácel, 1992, 105 panel 5.2).



Fig. 35.2. *Signa Equitum*. El Peñascón (Hornachuelos, Ribera del Fresno) (foto MAPBa).

guerrero de Mogente (**fig. 35.1**), que se consideraba un pequeño exvoto con la imagen de un jinete con falcata, *caetra* y casco de alta cimera¹⁷⁷, y

177 Estudiada entre otros autores por KUKHAN en 1954. Por su parte, OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL (1992, 105, 1 y 2, panel 55) lo interpretan como una imagen idealizada en la que se ensalza a un jinete heroizado que “pudo revestir las funciones de imagen cultural y protectora de un antepasado”. Apareció en un edificio (D. 218 de la casa 10) al que se atribuye una posible finalidad palacial como residencia del jefe del poblado, en base a sus dimensiones y a la existencia de una serie de objetos, entre los que cabe destacar por su relación con las imágenes contenidas en la caja Lobón, el carro, un regatón de lanza y el asa de una sítula (DÍES y ÁLVAREZ, 1998, especialmente 332, 335, 337, 340, y fig. 4.5).

que posteriormente ha sido interpretado como parte de un *Signa Equitum* al que le faltaría el vástago de empuñadura. Un vástago de bronce calado, rematado por la figura de un jinete armado, al que le falta el cuerpo, identificado también como una insignia de caballería, apareció en la necrópolis tumular situada en el denominado “Cerro del Peñascón”, correspondiente al oppidum de Hornachuelos (Ribera del Fresno, Badajoz) (siglo II a. C.-I d. C) (**fig. 35.2**)¹⁷⁸. Estandartes ibéricos de esta clase, que representan jinetes con casco de tipo jonio, de alta cimera, han sido localizados en los Museos de Cuenca y Saint-Germain, y en Espejo 1 y 2 (Córdoba)¹⁷⁹. Entre los exvotos de bronce de finales del siglo V o comienzos del IV a. C., procedentes del santuario jienense del Collado de Los Jardines (Santa Elena), destaca una figurita oferente de guerrero con un cuenco en la mano derecha y falcata a la cintura¹⁸⁰, así como otra incompleta, a la que faltan pies y manos, vestida con túnica corta ceñida por un cinturón del que cuelga una falcata¹⁸¹.

a. Contendientes afrontados con casco y lanzas. Los contendientes de las sítulas alpinas

Además de los elementos comunes entre la escena representada en la placa número 2 y las representaciones de la cerámica ibérica existen elementos iconográficos comunes entre las escenas con gimnastas de las mencionadas sítulas y los contendientes de Lobón:

1. La presencia de sendos personajes ante un singular trofeo, un ánfora en el caso de Lobón, y en las sítulas: un recipiente seguramente metálico (**fig. 36**), un escudo circular a modo de roseta de grandes proporciones

178 Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, n.º inv.º D.01807/10. Apareció en la tumba 1 del túmulo 6 durante la campaña de excavaciones de 1988. Y tendría la cabeza cubierta con un casco similar al que llevan los restantes ejemplares de este tipo, cuyos paralelos pueden verse en ALMAGRO GORBEA, 1998; ALMAGRO GORBEA, LORRIO ALVARADO y VICO BELMONTE, 2019, p. 93, fig. 15.

179 LORRIO y ALMAGRO GORBEA, 2004-2005.

180 PRADOS, 1992, 205 y 333, n.º 398.

181 Junto a otras figuras también provistas de cimera conservadas en el Museo Arqueológico Nacional recogidas por ÁLVAREZ OSSORIO, 1941, láms. XXXVII, n.ºs 230 y 232; CXXVI, n.ºs 1733-1735; CXLIII, n.º 1860, y AA.VV., 1983 b, 64 con fig.

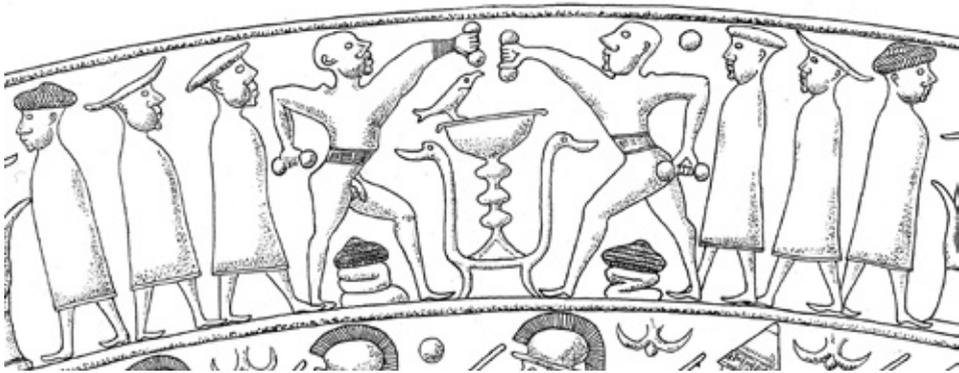


Fig. 36. Sítula de Providence (Rhode Island, USA) (Lucke y Frey, 1962, n.º 1).

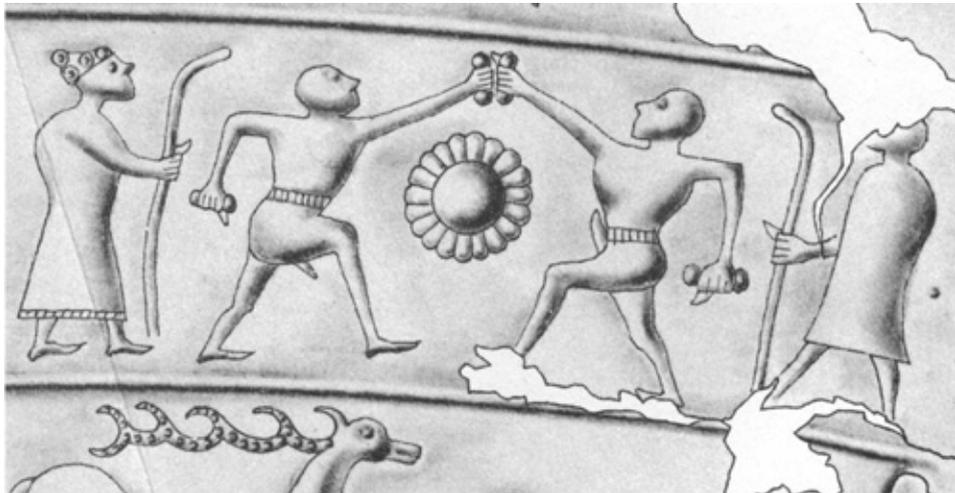


Fig. 37. Sítula de Magdalenenberg (Carintia, Austria) (Lucke y Frey, 1962, n.º 22, fig. 69).

(fig. 37)¹⁸², y más frecuentemente un casco con cimera situado sobre un soporte (fig. 38)¹⁸³.

182 De características similares a los escudos tras los que se ocultan los peones, que portan sendos pares de lanzas representados en dos fragmentos cerámicos procedentes del poblado ibero-romano de El Tossal de la Cala (Alicante), fechables entre fines del siglo III a. C. y el I a. C., conservados en el Museo Arqueológico de Alicante (MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, fig. 101; PERICOT, 1979, figs. 80 y 81).

183 LUCKE y FREY, 1962, n.ºs 3, 15, 26, 27, 33, 40, 42. Así como en la Sítula de Montebelluna (Treviso, Italia), en el mismo registro en el que se representa la unión sexual de una pareja sobre un lecho (ZAGHETTO, 2018, fig. 6).

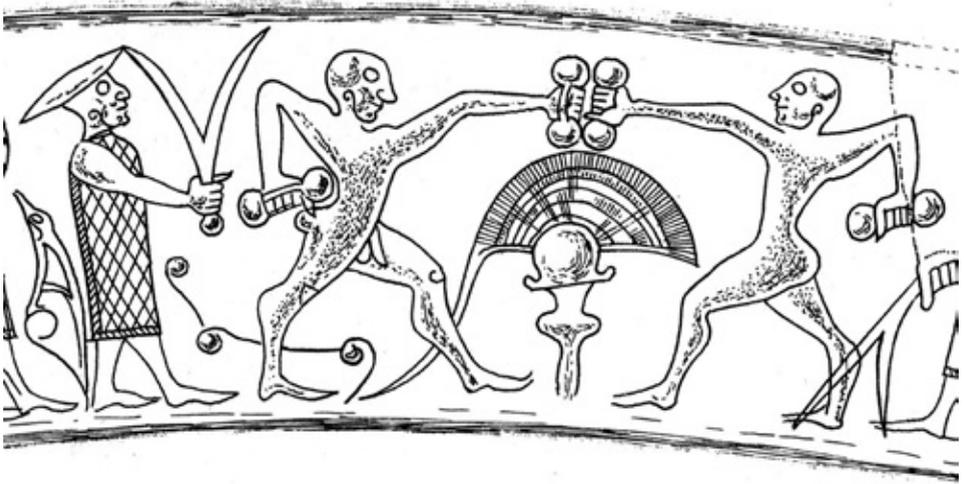


Fig. 38. Sítula de Kuffarn (Austria) (Lucke y Frey, 1962, n.º 40).

Especial interés revisten para el caso que nos ocupa los cascos con cimera por su semejanza con los representados en Lobón. Estos son variados en cuanto a la forma más o menos desarrollada de la cimera, su decoración y el soporte sobre el que se asientan y exhiben. En todos los casos, los contendientes aproximan entre sí las manos, con el objeto protagonista de la contienda (pesas, lanza...), situadas en alto sobre el trofeo, cualquiera que este sea.

La cimera del casco-trofeo representado en la sítula de Kuffarn (Baja-Austria), fechada en torno al 400 a. C., es la que más se asemeja a la que llevan las figuras de Lobón. Este mismo tipo de casco, aunque no como trofeo, aparece sobre la cabeza de los guerreros que, como en el caso de la sítula de Providence, desfilan provistos de lanza y escudo (fig. 39)¹⁸⁴.

184 Esta cimera de grandes proporciones recuerda a la de los pesados cascos corintios de voluminosa cimera que llevan sobre la cabeza los hoplitas y aurigas del friso que decora el cuello de la gran cratera de volutas, de bronce, depositada en la cámara funeraria de la tumba principesca de Vix (Francia), en la segunda mitad del siglo VI a. C. (JOFFROY, 1979, figs. 22-31). En base al casco, Joffroy (1979, 70, figs. 54 y 55) relaciona los hoplitas de Vix, también provistos de escudo circular y lanza, con las figuras del Apolo Ptoos del Museo Nacional de Atenas y del guerrero de Berlín.

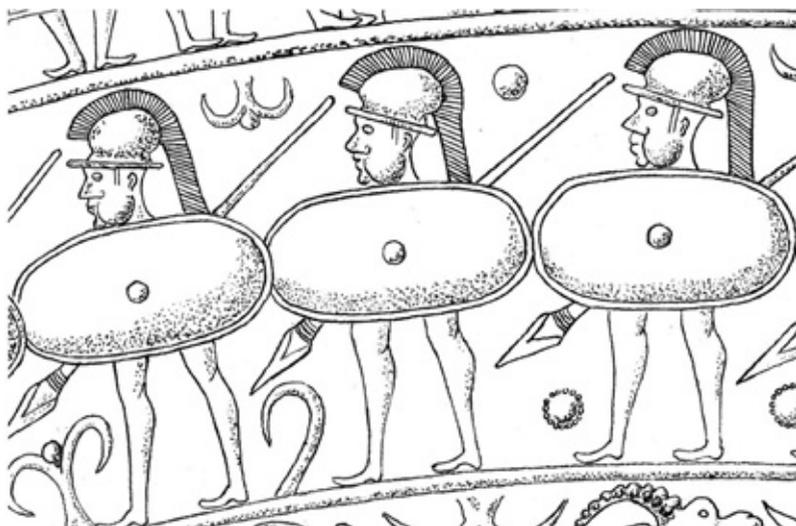


Fig. 39. Sítula de Providence (Rhode Island, USA) (Lucke y Frey, 1962, n.º 1).

2. Tanto en la urna de Lobón como en las sítulas se alude al momento previo o posterior a una competición, no representada como tal expresamente, entre parejas afrontadas ante el premio. Aunque los personajes de Lobón en lugar de “pesas” llevan lanzas¹⁸⁵, como otros personajes que forman parte de las escenas en las que aquellas aparecen¹⁸⁶, adoptan una actitud que podría interpretarse, al igual que en las sítulas, como un ejercicio de exhibición en pleno concurso o bien como el acto inicial de “salutación”¹⁸⁷.

Los gimnastas con pesas representados en las sítulas¹⁸⁸ aparecen estáticos con ambos pies apoyados en el suelo o bien con los pies en alto como “bailando”¹⁸⁹. Esta misma actitud, empleada para dar movimiento

185 Las pesas eran conocidas en época ibérica según atestigua el hallazgo, una vez más en contexto funerario, de un fragmento de exvoto de terracota hallado en la necrópolis de El Cigarralejo (Mula, Murcia), en el que se aprecia una mano empuñando lo que parece una *pesa de bolas* (SANTONJA, 1995, fig. 8).

186 LUCKE y FREY, 1962, n.ºs 1, 3, 4, 7, 35, 42.

187 SANTONJA, 1995, 172.

188 Como en Váce/Watsch, Arnoaldi, Magdalenberg, Providence, Kuffern y en una placa de bronce también de Magdalenberg (SANTONJA, 1995, láms. I y II).

189 Esta disposición, forzada, podría estar relacionada con el juego de piernas que a modo de “saltitos” realizan los boxeadores como parte de su estrategia de ataque y defensa (SANTONJA, 1995, 172).

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

a las figuras, que ha llevado a identificar a estos personajes con “varones danzando” se encuentra también en la cerámica ibérica en donde se interpreta como “danza ritual”.

Santonja plantea una sugestiva explicación para los gimnastas representados en los grabados de las sítulas del círculo alpino, interpretados habitualmente como boxeadores. En su opinión no se trataría de boxeadores sino de gimnastas que contrastan o comparan entre ellos su desarrollo muscular. Las posturas de estos atletas coinciden con las adoptadas por los actuales fisioculturistas cuando hacen “poses” en los campeonatos ante unos jueces que valoran y premian la capacidad muscular de los contendientes¹⁹⁰. En este orden de ideas resulta que la postura de los personajes de Lobón, tanto en la figura de la izquierda con los dos puños cerrados como en la de la derecha, con un puño cerrado y la otra mano apoyada en la cintura, encuentra correspondencia con los “gestos o poses” que adoptan los fisioculturistas actuales para contraer, con fuerza, los músculos pectorales y abdominales. La realización de una postura u otra está en función de los músculos que se quieren resaltar. A ello obedece la posición de piernas abiertas, en semiflexión y opuestas, de los personajes de Lobón que coincide con las posturas que se adoptan en las prácticas culturistas para resaltar los poderosos músculos de los glúteos y gemelos.

3. Personajes con casco de cimera y dos lanzas, como el de Lobón que blande una de las lanzas mientras la otra se mantiene de pie apoyada o clavada en el suelo, a sus espaldas, se documentan en sítulas tan antiguas

190 Por otra parte, la presencia de uno y más frecuentemente dos testigos oculares, situados detrás de cada uno de los contendientes se documenta en las sítulas de Providence, Magdalenenberg, Vâce/Watsch y Kuffern (LUCKE y FREY, 1962, 1, 21, 33 y 40) con las que la escena de Lobón tiene tantos elementos iconográficos en común. PARZINGER (1991, 35) considera que escenas de pugilato como las de la sítula de Vâce o Kuffern están incluidas en otras escenas en clara conexión con ellas de modo que los espectadores siguen observando la lucha e incluso el trofeo que está preparado. Como testigo ocular podría interpretarse el personaje representado en un fragmento de *kálathos* encontrado en El Castillito (Alloza, Teruel) (MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 68, fig. 13) que presencia una *monomachia* sentado junto a otros personajes entre los que se sitúan un *auleter* y otros guerreros, provistos de escudo y en uno de los casos, dos lanzas con la punta hacia arriba, que acaso esperan su turno para combatir. El personaje que presencia la contienda de peones permanece sentado al otro lado de un motivo escaleriforme que, a mi juicio, podría interpretarse como la representación convencional de la cerca o espacio acotado donde se desarrolla la lucha, que como en la placa de Lobón sería más competitiva que guerrera.

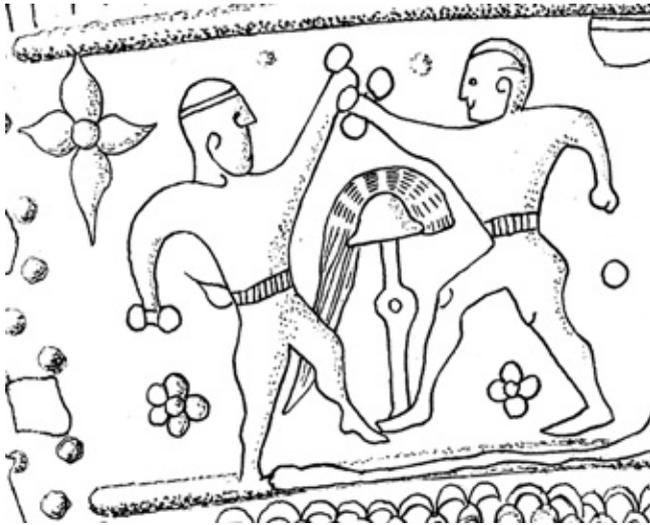
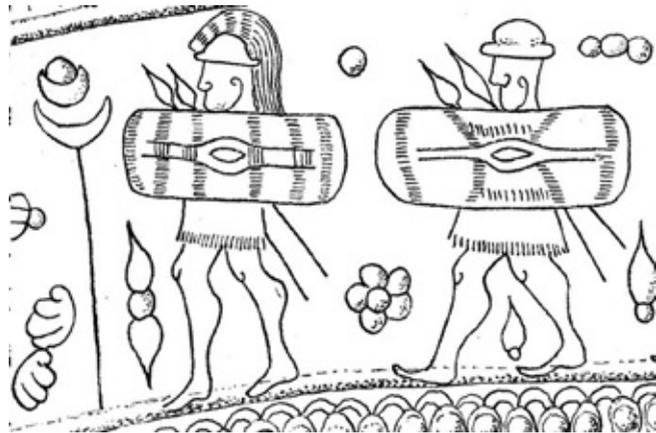


Fig. 40. 1 y 2. Sítula de Arnoaldi (Bologna, Italia) (Lucke y Frey, 1962, n.º 3).



como la “fenicio-chipriota” de Chiusi (Siena, Italia)¹⁹¹. Con una cronología en torno al 650 a. C., cuenta con el interés añadido de que los peones provistos además de un escudo circular, demuestran su habilidad saltando¹⁹². Este tipo de prácticas debió ser conocida en la Península a

191 BONFANTE, 1981, fig. 50.

192 En el *hoplitodromos* de Olimpia tenían lugar competiciones en las que los hoplitas desnudos corrían armados con casco y escudo como atestigua un ánfora panatenaica fechada con toda exactitud en el 336 a. C. (SWADDLING, 1980, 44-45 y figs.).

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

juzgar por el texto de Estrabón (III, 3.7) recogido por Blázquez sobre la presencia de música de flautas y trompetas mientras los hombres beben, danzan y saltan por alto cayendo en genuflexión mientras se ejercitan en los juegos gimnicos, hoplíticos e hípicos¹⁹³.

En la sítula de Arnoaldi (Bologna, Italia), fechable alrededor del 400 a. C., las figuras con casco, escudo y dos lanzas aparecen asociadas a púgiles con halteras o mazas ante un casco-trofeo (fig. 40.1 y 2), a carreras de carros, a jinetes y a un friso de ciervos, escenas también representadas en la urna de Lobón.

Por el contrario, en las representaciones de la cerámica ibérica es infrecuente el personaje que porta las cuatro categorías de armas (casco, espada, escudo y lanza), y más aún la panoplia completa. En las necrópolis de la Segunda Edad de Hierro Peninsular la panoplia completa estaría integrada idealmente por una espada o puñal, un escudo y una pareja de lanzas¹⁹⁴. Sin embargo, de un total de ciento trece representaciones de lanzas analizadas¹⁹⁵ tan solo en ocho ocasiones los personajes portan dos lanzas y de todos ellos únicamente seis no participan en ninguna lucha acaso porque, como sucede en Lobón, se les representa en el momento previo a la cacería o al combate. Por otra parte, el análisis de las armas depositadas en las sepulturas de la zona I de la necrópolis ibérica de *Tútugi* (Galera, Granada), a la que corresponden las sepulturas 10, 25 bis y 43 bis con caja de piedra (n.ºs 21-24), indica que la panoplia completa estaba compuesta además de por casco y escudo, como elementos defensivos, por falcata, lanza y soliferrum¹⁹⁶.

En un fragmento del denominado “vaso de los guerreros” del Tossal de San Miguel de Liria (Valencia)¹⁹⁷ se representa una lanza de pie con la punta hacia arriba situada detrás de un infante, como en Lobón, y un jinete. La lanza actúa como elemento separador entre ambos personajes que se dan la espalda mientras se dirigen en dirección opuesta. Y en el llamado “Vaso de los Cabezotas” también de San Miguel de Liria

193 BLÁZQUEZ, 1977, 340.

194 A menudo se constata en los ajuares una única lanza bien porque hubiera lanzas sin partes metálicas bien por responder a distintos modos de lucha (KURTZ, 1987, 23 y 24).

195 KURTZ, 1992, 212-214, fig. 11.

196 RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014, fig. en p. 255.

197 ARANEGUI, 1997, 109 y 110, fig. 5.



Fig. 41. “Vaso de los Cabezotas” San Miguel de Liria (Maestro, 1989, fig. 37).

(fig. 41)¹⁹⁸, la lanza orientada hacia arriba, sin que nadie la sujete, y situada una vez más detrás del protagonista, surge de un elemento posiblemente arquitectónico con una escotadura triangular, que junto a su gemela, situada en el lado opuesto, en esta ocasión sin lanza, enmarcan la escena. Según la particular interpretación de Abelardo López Pérez esta lanza “se abre del interior de una metopa rellena de tinta plana, lo que sugiere una lectura muy lógica: se abre paso a la lucha”¹⁹⁹.

En cuanto a las escenas representadas en la cerámica ibérica en las que aparecen dos lanzas, una de ellas puede atravesar a la víctima, animal o humana, mientras que la otra permanece enarbolada dispuesta a ser lanzada contra la presa o el adversario²⁰⁰ o aún en la mano de sus respectivos dueños²⁰¹.

198 Aparecido en el Departamento 95. Museo del SIP. Valencia, n.º inv.º 86. BALLESTER TORMO *et al.*, 1954, 44-45, fig. 28, lám. 43; MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, B-12, 124-126, fig. 37.

199 LÓPEZ PÉREZ, 2005, 45, fig. 6.

200 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, figs. 40 y 37.

201 Ídem, figs. 13, 49, 101.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

En un vaso polícromo de Numancia (Soria)²⁰² el personaje que blande la espada mantiene en reserva dos lanzas que permanecen erguidas detrás de sí, siguiendo un esquema compositivo similar al de Lobón²⁰³, mientras que el otro contendiente ya ha arrojado una de sus lanzas y se dispone a lanzar la segunda. Con idéntica disposición vertical, aparecen en estelas funerarias, fechables en los siglos II-I a. C., como la de Palermo (Caspé, Zaragoza), con múltiples lanzas alineadas distribuidas en dos frisos sobre los que se sitúa un jinete con lanza y escudo²⁰⁴, y las de El Mas de Magdalenes y El Tossal de les Forques, en el Bajo Aragón, cuya composición evoca el esquema de las tapaderas planas con decoración pintada que simula las vertientes de las cubiertas a cuatro aguas²⁰⁵.

4. Mientras que los personajes de Lobón llevan vestimenta corta los personajes con lanza de la mencionada sítula de Kuffarn están totalmente desnudos (**fig. 38**)²⁰⁶ hasta el punto de exhibir ocasionalmente “el pene en erección, quizás queriendo expresar la sensación de bienestar, de placer, de una correcta e intensa sesión de gimnasia con pesas”²⁰⁷, tras haberse despojado de su vestimenta que, como en la sítula de Providence, aparece depositada entre sus piernas perfectamente apilada y plegada (**fig. 36**)²⁰⁸.

Sin embargo, el afán por valorar la belleza del cuerpo musculado²⁰⁹ no se sacrifica en Lobón pues a través de la vestimenta, y mediante incisiones,

202 PERICOT, 1979, fig. 430.

203 Con el que tiene elementos comunes: disposición general de las figuras, serpiente por encima de las cabezas con casco, talle ceñido por un ancho cinturón y lanzas apoyadas de pie, detrás de uno de los guerreros.

204 GARCÍA Y BELLIDO, 1954, fig. 207; OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 47 panel 11.1; BLÁZQUEZ, 1997, 282 y 283, fig. 87.

205 IZQUIERDO y ARASA, 1999, fig. 9, 3 y 4; IZQUIERDO, 2000, 60, fig. 12, 2 y 3.

206 Al igual que ciertos personajes, aparentemente desnudos, representados en la cerámica ibérica, que tanto tienen en común con los de las sítulas.

207 SANTONJA, 1995, 172. También en algunos exvotos ibéricos de Despeñaperros (Jaén) que representan a guerreros desnudos con el pene erecto, armados con casco de cimera, puñal y *caetra* (ÁLVAREZ OSSORIO, 1941, lám. CXXVI).

208 LUCKE y FREY, 1962, n.º 1, láms. 1-10, Beilage 1.

209 Desde época griega se aprecia la práctica de estas disciplinas en los gimnasios y palestras, no solo como preparación física para el combate sino también por su valor educativo para desarrollar la astucia y la capacidad de reacción (DAREMBERG y SAGLIO, 761). Por otra parte, este tipo de prácticas deportivas destinadas al logro de un desarrollo muscular parece que conferían cierto “rango” social a aquellos que las practicaban (SANTONJA, 1995, 175).

se destaca el exagerado desarrollo muscular de los individuos representados, especialmente en lo que respecta a los pectorales del contendiente de la izquierda²¹⁰. Aunque también cabe la posibilidad de que los abultamientos que se aprecian sobre los hombros del personaje situado a la izquierda del ánfora, así como en el varón que en la cara anterior marcha detrás del carro correspondan a algún tipo de hombrera. Como en el guerrero a caballo que coronaba el túmulo de la tumba 18 de la necrópolis ibérica de Los Villares (Hoya Gonzalo, Albacete) que “viste una fina túnica de cuello escotado en -v- y manga corta, ceñido a la cintura mediante un ancho cinturón liso y detallada placa”²¹¹, y lleva encima del vestido sendas hombreras, ligeramente almohadilladas, sujetas por una correa que se cruza en el pecho²¹². Es posible, por otra parte, que este detalle de la vestimenta, coincidente en ambas placas de Lobón, sea identificativa del personaje protagonista del relato.

5. Además el cinturón que ciñe la vestimenta de los personajes de Lobón y que contribuye a destacar su musculatura, puede ser interpretado como indicio de su posición social relevante²¹³. Este tiene un estrechamiento, apreciable en el varón de la izquierda, que correspondería a la zona de atar²¹⁴. Por otra parte, entre los exvotos de bronce masculinos la vestimenta más frecuente es la túnica corta con escote y punta de la falda en V²¹⁵, manga corta y cinturón ancho cuyo broche, en ocasiones, está decorado con nielados²¹⁶.

210 En el siglo V a. C. los pugilistas jonios, como reminiscencia de las luchas legendarias, llevaban una especie de calzón o paño anudado a la cintura (DAREMBERG y SAGLIO, 754 y fig. 5851).

211 Vestimenta frecuente en otras manifestaciones de la plástica ibérica como son los exvotos de bronce (ÁLVAREZ OSSORIO, 1941, lám. XLIII).

212 CABRERA y SÁNCHEZ, 1998, n.º 206, 408-409. Las autoras citan como paralelos el conjunto de guerreros del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén) y los personajes con hombreras de Casas de Juan Nuñez (Albacete).

213 OLMOS y SÁNCHEZ, 1995, 16.

214 Un cinturón, estrecho y grueso, se documenta en Porcuna (Jaén). Parece concebido como una prenda específica para prácticas deportivas, pues el cinturón de estos luchadores apto para ser cogido por el adversario, difiere del que llevan las demás figuras (NEGUERUELA, 1990, 114 y 247).

215 Como los contendientes del conjunto escultórico de Porcuna, cuya “falda” acaba en punta por delante (NEGUERUELA, 1990, 114). Varones afrontados con el torso desnudo y sendos paños a la cintura se documentan además en una lámina repujada hallada en el santuario del Collado de Los Jardines (Despeñaperros, Jaén) (PINGEL, 1971; CEBALLOS, 1982, 272).

216 ÁLVAREZ OSSORIO, 1941, lám. XLIII, n.ºs 272-277; PRADOS, 1996, fig. 53, tipo a.5.



Fig. 42. Sítula de Vâce/Watsch (Eslovenia) (Lucke y Frey, 1962, lám. 73).

Los protagonistas de las sítulas a pesar de su desnudez acostumbran llevar —como en Lobón— un cinturón decorado, más o menos ancho, cuyos dibujos coinciden, en ocasiones, con los de la cinta situada a la altura del hombro del brazo levantado²¹⁷, como se aprecia en la sítula de Vâce/Watsch (fig. 42), que ocasionalmente contribuía a acentuar la polaridad de los contendientes²¹⁸.

6. En sítulas como la de Arnoaldi (fig. 40.1) se observan diferencias en la cabeza, cara y peinado de los protagonistas²¹⁹. Sin embargo, las desigualdades apreciables en el semblante de los contendientes de Lobón son muy sutiles, y es muy posible que la policromía incidiera en ellas.
7. El pequeño punto que en Lobón está justo encima de la cabeza del personaje de la izquierda aparece a menudo en las sítulas, preferentemente

217 LUCKE y FREY, n.º 33, láms. 47-51 y 73.

218 SANTONJA, 1995, 172. Esta diferenciación entre los contendientes se atestigua en un cuenco de Numancia (Soria). Según PERICOT (1979, figs. 428, 430-431) Wattenberg consideraba que uno de los guerreros era romano y el otro celtibérico.

219 SANTONJA, 1995, lám. I.



Fig. 43. Figuras con vocablo I N. 1. Lobón.
2. San Miguel de Liria (Valencia) (Maestro, 1989, fig. 41).



delante del rostro de las figuras humanas aunque también a la altura de la cabeza de algunos animales. Es frecuente asimismo encontrar en las sítulas, ocupando el espacio libre entre las figuras y como fondo de las escenas, rosetas como la situada entre el trípode y el personaje de la derecha de Lobón²²⁰, así como otros motivos vegetales²²¹.

El motivo zigzagueante que se sitúa delante de la boca del mismo personaje (fig. 43.1) podría corresponder, siguiendo una sugerente teoría²²²,

220 Concretamente la sítula Arnoaldi donde se constata la combinación de los dos elementos, de manera que ambos púgiles tienen un círculo a la altura de la cabeza y una roseta entre las piernas o detrás de estas pero a la misma altura (LUCKE y FREY, 1962, n.º 3, lám. 13).

221 LUCKE y FREY, 1962, n.ºs 1, 3, 4, 26.

222 PASTOR, 1998.

a un ideograma empleado para simbolizar el sonido del habla, de modo similar al constatado en algunas representaciones figurativas pintadas ibéricas²²³ y celtibéricas. Y que correspondería al vocablo *IN* = *ban* que se traduciría por “van” con el sentido de marchar, salir, liberarse²²⁴.

b. El ánfora como trofeo en el certamen. Aspectos morfológicos

Cabe la posibilidad, aunque a mi juicio muy remota, de que esta segunda ánfora contuviera aceite, pues no hay que olvidar que en los juegos olímpicos las ánforas panatenaicas entregadas como premio a los vencedores contenían aceite de los olivos sagrados. Sin embargo, no hay en la urna de Lobón ningún detalle iconográfico referido al olivo o al mundo del aceite que apoye esta hipótesis, salvo el aceite con el que presumiblemente los contendientes frotaban sus cuerpos, y sí suficientes argumentos, como ya se vio, a favor de su interpretación como ánfora vinaria.

Desde el siglo VIII a. C., se constata en yacimientos fenicios peninsulares evidencias del comercio de vino a través de las ánforas y otros vasos relacionados con su consumo. Por otra parte, la elaboración de vino en la Península Ibérica está atestiguada arqueológicamente entre los siglos VI y IV a. C. A partir de este último siglo el vino consumido es mayoritariamente fenicio o incluso indígena, pero elaborado y envasado en ánforas de tipo fenicio, y el griego minoritario. Sin embargo, hasta finales del siglo IV a. C. no se documentan estructuras relacionadas con la producción industrial de vino en la Península Ibérica²²⁵. Y es a partir del siglo III a. C., cuando llegan a la Península grandes cantidades de vino itálico contenido en un primer momento mayoritariamente en ánforas grecoitalicas.

El consumo de vino arraigó de tal modo entre las poblaciones indígenas que fueron fabricadas por parte del mundo tartésico, o de su *hinterland*,

223 Como puede leerse, aunque en la dirección contraria, delante de la cara de uno de los jinetes del denominado “vaso escrito” de San Miguel de Liria, localizado en el departamento 31. Museo del SIP. Valencia, n.º inv.º 18. BALLESTER TORMO *et al.*, 1954, 49-51, fig. 34, lám. LII; MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, B-16, 134-139, fig. 41, donde se recogen y transcriben las 16 inscripciones que conserva el vaso, muy fragmentado e incompleto, dos de las cuales (n.ºs 7 y 16) contienen el vocablo *IN*.

224 LÓPEZ PÉREZ, 2011 y 2015: “Me parece una prueba irrefutable que el vocablo *ban* = *van*, se halle presente seguido de las traducciones de salir =liberarse, de algo que nos ocupa”.

225 RUIZ MATA, 1995, 389.



Fig. 44.1. Torre de Benzalá (Torredonjimeno, Jaén) (Ruano, 1992, n.º 78).

versiones locales o imitaciones de ánforas vinarias de tipo fenicio. Y fue bebido en vasos griegos o en imitaciones indígenas de las formas griegas que prestigian a las poblaciones indígenas que las poseen, especialmente a las élites²²⁶. Entre las importaciones destacan, por su semejanza tipológica con las ánforas representadas en las placas de Lobón, las ánforas grecoitalicas así como sus imitaciones locales²²⁷.

Las ánforas representadas en Lobón tienen el cuerpo ovoidal con la punta lisa, el punto de máximo diámetro del cuer-

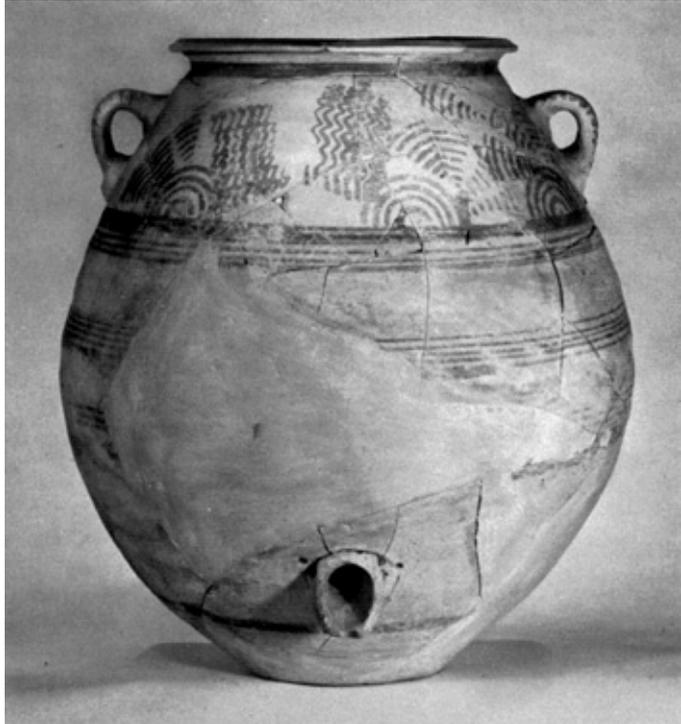
po situado por encima de la panza, el arranque superior de las asas debajo del labio y el inferior sobre la curva de la panza. Y son iguales al ánfora representada en la caja de Torre de Benzalá (Torredonjimeno, Jaén) con la que tantos aspectos tiene en común, que reproduce prototipos itálicos o greco-itálicos, fechables entre los siglos IV y I a. C. (n.º 53, fig. 44.1)²²⁸.

226 DOMÍNGUEZ, 1995. En la cuenca del Guadiana, en el ámbito geográfico de la urna de Lobón, muy alejado de la costa, se documenta el caso de Cancho Roano cuyas ánforas, no menos de cien, son producciones locales que adoptaron como modelo el envase fenicio, y donde curiosamente no se atestigua ni un solo ejemplar de ánfora griega a pesar de la existencia de copas áticas para beber (GUERRERO, 1995, 99-100).

227 RUIZ MATA, CÓRDOBA y PÉREZ, 1998, 392, fig. 3.12 y 13 y 395, fig. 4 n.º 8; En lo relativo al cuerpo son también morfológicamente muy similares a las ánforas vinarias del "tipo 0" de CERDA (1987, 462, fig. 123, n.º 600 y 601), halladas en el pecio de El Sec en Calviá (Mallorca), caracterizadas por su cuerpo ovoide, cuello cilíndrico, borde recto de labio engrosado y pequeño pie. La única diferencia formal es el pie, que no tienen las ánforas de Lobón, y que habría servido para explicar porqué se sostiene sola el ánfora situada delante del carro en la escena anterior. Estas ánforas, posiblemente originarias de Panticapea (Kertch) en el área Norte del Ponto, se fechan en la segunda mitad del siglo IV a. C., cuando llegan a la Península Ibérica, a yacimientos como Ampurias (Gerona) y *Tútugi* (Granada), cerámicas griegas del estilo de Kertch procedentes del área pónica (OLMOS y GRINÓ, 1985; CABRERA y SÁNCHEZ, 1998, 338-339, n.ºs 86 y 87).

228 PELLICER, 1978, 390, fig. 13.6; ASENSIO i VILARÓ, 2010.

Fig. 44.2. El Puntal de Salinas (Alicante) (Pericot, 1979, fig. 43).



Teresa Chapa considera que el ánfora vinaria de Torredonjimeno representa el trofeo entregado como premio en la celebración de unos juegos a los que aluden los dos caballos uncidos que aparecen en la otra cara conservada de la urna²²⁹.

Aunque las ánforas representadas en Lobón son aparentemente similares, llama la atención lo que parece un pitorro vertedor localizado en el tercio inferior del recipiente que nos ocupa, y lo que parecen restos de una flor situada frente a él, que algunos autores interpretan como fuente de vida (**fig. 15**). Mata y Bonet en su ensayo tipológico de la cerámica ibérica, incluyen entre los recipientes de cerámica fina, de gran tamaño, destinados al transporte o almacén, un tipo de tinajas y tinajillas con pitorro vertedor (**fig. 44.2**), cuya funcionalidad sería la decantación de líquidos y más concretamente vino, halladas en diferentes yacimientos

229 CHAPA, 1979, 448.

ibéricos²³⁰. De especial interés por aparecer en contexto funerario, es una vasija bicónica de cerámica común con un pico vertedor en forma de canal situado en la parte inferior del cuerpo. Formaba parte del rico ajuar de la tumba 80 de la necrópolis de Puig de Serra (Serra de Daró, Gerona), fechada por los abundantes materiales importados entre el 330-320 a. C., junto con una *pelike* ática de figuras rojas en la que fueron recogidas las cenizas del difunto, sin duda un destacado miembro de la sociedad ibérica²³¹.

En la descripción del ánfora de la primera cara se llamó la atención sobre el hecho de que pudiera mantenerse de pie sin ningún tipo de apoyo. Las ánforas de base puntiaguda como las de Lobón están imposibilitadas para sostenerse de pie si no se les proporciona un soporte o una base estable, por ejemplo, introduciéndolas en arena. Más acorde con la realidad es la imagen del ánfora representada en esta otra escena, que descansa sobre un soporte, probablemente de cuatro patas y de madera, con un hueco para encajar la base²³². Aunque Encarnación Ruano no incluye los soportes en su estudio monográfico sobre el mobiliario ibérico, y en consecuencia no analiza el ejemplar de Lobón, sí incluye en su catálogo la caja como tal entre los ejemplares decorados con relieves²³³.

La representación de ánforas erguidas sin ningún tipo de soporte no es exclusiva de Lobón y se repite con relativa frecuencia en el mundo ibérico. En todos los casos un ánfora con una tipología próxima a la de Lobón o un recipiente piriforme de punta abotonada, sin asas, se sitúa entre dos figuras

230 MATA y BONET, 1992, 126, 128 y 148, fig. 3. 1-4: Grupo I, tipo 3, tinajas procedentes de Los Villares, Margalef, La Bastida y Castillico de las Peñas, 128 y 151, fig. 6.1-4: grupo II, tipo 3, tinajillas de Molí d'Espigol, La Bastida, Los Villares y Can Bas; Por otra parte, y por citar algunos ejemplos: en el Puntal de Salinas (Alicante) entre los materiales del departamento 8 del poblado ibérico del siglo IV a. C., depositados en el Museo Arqueológico de Villena desde 1957, se documenta como pieza singular una vasija con vertedero en el tercio inferior (PERICOT, 1979, 43; SOLER, 1992, 52 y lám. 10); el Museo Arqueológico de Murcia alberga una vasija decantadora con pico procedente del poblado ibérico de Los Molinicos (Moratalla, Murcia), fechado en los siglos V-IV a. C.; y el Museo Arqueológico de Lorca otro recipiente hallado en Las Cabezuelas (Totana, Murcia).

231 MARTÍN I ORTEGA, 2008, 263, fig. 7.3. Depositado en el Museo d'Arqueologia de Catalunya-Ullastret, n.º inv.º 4393, que pudo contemplarse en la exposición sobre "Los griegos en España. Tras las huellas de Heracles" celebrada en Madrid en el primer trimestre del año 2000.

232 En una estela de Cartago (CULICAN, 1970, 37-38, fig. 111,b) se documenta un soporte cuyas características formales están muy próximas a las de Lobón, e igualmente pertenece a un contexto funerario, no solo por el hecho de figurar en una estela funeraria sino porque además sirve de soporte a una urna en forma de botella con las cenizas del difunto.

233 RUANO, 1992, 58, n.º 80.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

afrontadas generalmente humanas, a pie o a caballo. Aunque existen algunas excepciones como el mencionado ejemplar de Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia) con dos hipocampos afrontados que sostienen un ánfora entre sus patas delanteras levantadas²³⁴, donde se propicia el brotar de la naturaleza²³⁵; o un fragmento de Azaila (Teruel) donde se representa una escena similar de la que únicamente se conserva parte de uno de los hipocampos afrontados a un recipiente²³⁶. El resto de las representaciones atestiguadas en la cerámica ibérica repiten el mismo esquema de la pareja o dobles parejas de varones con el brazo en alto ante un contenedor²³⁷, interpretado como un objeto piriforme o ánfora, en el caso del fragmento de *Kálathos* de El Castellillo de Alloza en Teruel (**fig. 33**), o como un motivo floral de forma globulosa²³⁸. Este es el caso del recipiente de cuerpo ovoide, acaso gallonado, cuello corto de borde exvasado, sin asas, y punta abotonada, representado en un ejemplar de Alcorisa (Teruel), que ha sido interpretado como un gigantesco elemento floral al que se afrontan los varones con las manos en alto con el gesto de saludo, pacto o juramento, considerado más arriba (**fig. 34.2**)²³⁹. Lo que no invalida, por otra parte, la interpretación propiciatoria de la naturaleza atribuida a la escena máxime cuando en ella aparecen otros elementos vegetales, y además se establece el binomio arado-bueyes como símbolo de fecundidad²⁴⁰.

El paralelismo existente entre las cajas funerarias de Torre de Benzalá y Lobón puede llevarse aún más lejos:

- En primer lugar, cabe resaltar el hecho de que ambas son urnas cinerarias en forma de caja, de barro y piedra respectivamente, decoradas con bajorrelieves.

234 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, n.º 31, 197-200.

235 OLMOS, 1992, panel 8, 43 y panel 78, 135.

236 CABRÉ, 1944, lám. 32, B 6.

237 Procedentes todos ellos de poblados localizados en la provincia de Teruel: Cabezo de Alcalá (Azaila) (MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, figs. 5 y 6-b); Cabezo de La Guardia (Alcorisa) y El Castellillo (Alloza) (Ídem, figs. 9 y 10, respectivamente).

238 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 51, 54 y 62. En estos casos concretos, parece clara su identificación con recipientes rebosantes de vegetación. Comparto con LUCAS PELLICER (1981, 256 y 1990, 295) sus apreciaciones respecto a su “aspecto vasiforme cuyas líneas recuerdan los motivos fitomorfos tan prodigados en estas cerámicas”.

239 OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 135, panel 78, 2.

240 LUCAS PELLICER, 1990, 302.

- Además de que en ambos casos un ánfora sea el trofeo entregado al vencedor, destaca el hecho de que sean semejantes tipológicamente²⁴¹ y respondan al mismo esquema compositivo. El ánfora ocupa el eje central de la escena, y dos figuras varoniles se sitúan a ambos lados. En Lobón se representa un certamen atlético en el que presumiblemente se demostraría la maestría en la caza con lanza, mientras que en Torre de Benzalá se celebran carreras presumiblemente de carros²⁴².
- En la urna jienense las celebraciones se desarrollan al son de la música pues los personajes que flanquean el trofeo tocan el cuerno y la doble flauta o *aulós*²⁴³, mientras que en Lobón apuntan al consumo del vino.
- Las referencias funerarias en ambos casos son obvias, no solo por tratarse de urnas, sino por el contenido ideológico de las escenas en ellas representadas, como implica la presencia de instrumentos musicales a menudo vinculados al ritual funerario²⁴⁴. La celebración de certámenes con presencia de música, como parte de los ceremoniales en honor del difunto, no es exclusiva de la urna de Torre de Benzalá y se documenta, así mismo, en los relieves del monumento ibérico de Osuna (Sevilla)²⁴⁵.

El significado funerario de las escenas de Torre de Benzalá queda reforzado por la presencia de un animal carnívoro que, con las patas extendidas, se sitúa sobre los dos caballos de perfil, uncidos a un carro²⁴⁶, y por el fruto situado justo encima del ánfora, que según los autores es identificado como una granada, una piña o un racimo de uvas, alusivo al contenido

241 MARÍN CEBALLOS, 1982, 275: identifica el ánfora de Torre de Benzalá como greco-italica, con una cronología que abarcaría desde mediados del siglo V hasta fines del III a. C.

242 Carreras de carros celebradas durante los juegos fúnebres como parte de las competiciones deportivas se atestiguan iconográficamente en sítulas del círculo alpino y en escenas que, como en los ejemplares de Vâce, Kuffarn o Arnoaldi, están de algún modo vinculadas a Lobón (BONFANTE, 1981, figs. 7, 12, 14).

243 GARCÍA SERRANO, 1969, 230-238. Por otra parte, en las Olimpiadas y demás juegos públicos el sonido de las flautas reglamentaba las diferentes fases del concurso (DAREMBERG y SAGLIO, 757).

244 GRINÓ, 1985. La presencia de música, fundamentalmente de siringa, se atestigua en las ya mencionadas sítulas Hallstáticas (BONFANTE, 1981, figs. 7, 8 y 13) en las que se reproduce el esquema de banquete con bebida, música y certámenes propio del ámbito griego.

245 GARCÍA Y BELLIDO, 1941, láms. 11-12.

246 CHAPA, 1979, 448.

del ánfora. A mi juicio esta última opción es la más factible y coincidiría con los racimos de uvas que cuelgan sobre el ánfora de Lobón²⁴⁷.

Sin embargo, las representaciones del árbol del granado y su fruto, “donante y protector de vida eterna”, están presentes en Liria y en otros ejemplos de iconografía vascular ibérica²⁴⁸, e invocando fecundidad en una de las metopas que decoran el registro superior del vaso número 222 del departamento 15 de San Miguel de Liria (Valencia)²⁴⁹, en el que se representa la recolección de “los enormes frutos de un extraño granado algunas de cuyas ramas cuelgan vencidas por el peso del fruto”²⁵⁰. La granada con carácter funerario²⁵¹, aparece haciendo las veces de pomo en una tapadera de urna hallada en la tumba número 10 de la necrópolis de Galera (Granada) (n.º 21)²⁵².

2. Friso medio. Está ocupado por un motivo vegetal, poco naturalista, constituido por volutas que surgen, simétricamente, a ambos lados de un tallo recto. Su disposición horizontal divide y estructura compositivamente el espacio: arriba, la escena principal en la que intervienen personajes humanos, y debajo, círculos concéntricos. Este árbol, situado en el centro de la composición, además de ordenar el espacio, se introduce en la placa siguiente a través del tronco de la parra con el que se funde. Es muy posible que esta planta ramificada, que en las representaciones de la cerámica ibérica simboliza “el cultivo”, evoque al “árbol de la vida” e imprima carácter sagrado a la escena del mismo modo que en el mencionado cálato de Azaila²⁵³.

247 GARCÍA SERRANO (1968-69), CHAPA (1979), RUANO (1992) e IZQUIERDO (1997) defienden que es una granada, mientras que MARÍN CEBALLOS (1982, 272) considera se trata más bien de una piña a juzgar por el reticulado que presenta, o incluso de un racimo de uvas. Esta última posibilidad es defendida también por FERNÁNDEZ-MIRANDA y OLMOS, 1986, 114.

248 Son analizadas por PÉREZ BALLESTER, 1997, 147-150.

249 ARANEGUI, 1997, 78, fig. II, 33.

250 OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 133-134. En una urna hallada en la tumba 400 de El Cigarralejo (Mula, Murcia) publicada por CUADRADO (1983, lám. I y II, fig. 1a, 5 y 6) hay un esquema similar en la configuración del granado formado por un tronco vertical del que nacen lateralmente los frutos.

251 Véase CHEVALIER y GHEERBRANT, 1982, 484-485, s. v. *Grenade*. Sobre el sentido funerario de la granada y su relación con el mundo de ultratumba véase BLÁZQUEZ, 1977, 69-98; IZQUIERDO, 1997, y lo dicho en el apartado IV.4.2.

252 RUANO, 1992, 53 n.º 67.

253 TIEMBLO, 1999, 185, n.º 30, fig. 13.

Los motivos vegetales de tipo arborescente, con tallos ondulantes a partir de un tronco común abundan en la decoración de la cerámica ibérica²⁵⁴, incluso como emblema de algunos de los escudos en ella representados²⁵⁵. Y se corresponden con el motivo definido como “serie de volutas dobles”²⁵⁶, que se disponen verticalmente a modo de árbol, como por ejemplo en la vasija con pitorro vertedor de la necrópolis de Puig de Serra (Ullastret, Gerona), mencionada más arriba; frente a una dama sentada en un fragmento cerámico de San Miguel de Liria (Valencia)²⁵⁷ o en una tinaja del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)²⁵⁸.

3. Friso inferior. Debajo del elemento arborescente se sitúan tres motivos a base de círculos concéntricos, seriados horizontalmente, iguales a los representados en la cara opuesta. Los motivos geométricos de círculos y semicírculos concéntricos pintados son muy frecuentes en la decoración de la cerámica ibérica, incluso en yacimientos tan alejados como Enserune (Francia)²⁵⁹. Los círculos concéntricos realizados con compás múltiple son frecuentes en el ámbito ibérico desde época muy temprana (siglos VI-V a. C) y “hasta las primeras décadas del siglo II a. C. y en la medida de nuestro conocimiento desaparece completamente hacia la mitad del siglo I”²⁶⁰. Eran empleados para expresar la idea de “tránsito”²⁶¹, y como símbolos de la luz y el sol, y en el caso concreto de Lobón como referencia a la luz del día, momento en el que tiene lugar la escena, en contraposición al último acontecimiento de la cara anterior que podría transcurrir bajo la luz de la luna.

El esquema compositivo de Lobón —friso vegetal, y debajo, friso de círculos concéntricos— se reproduce, por ejemplo, en La Alcudia (Elche)²⁶². Y entre los numerosos ejemplos documentados en el área levantina cabe citar como muestra el friso horizontal representado en un vaso de La Albufereta (Alicante)²⁶³,

254 MATA PARREÑO *et al.*, 2010, 128-133, las incluyen entre las herbáceas y lianas que como motivos generalmente secundarios aparecen como separadores para metopar o enmarcar el espacio en el que se desenvuelven las figuras.

255 *Ex gratia*: ZALDÍVAR, 1989, fig. 55. Liria.

256 Tema 110 de BALLESTER TORMO *et al.*, 1954, fig. 69 n.º 14, lám. LXIX.

257 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, fig. 54 b.

258 PERICOT, 1979, n.º 231.

259 Ídem, n.º 363.

260 CONDE, 1990, 159.

261 LÓPEZ PÉREZ, 2005, 81-86 y 90.

262 PERICOT, 1979, n.ºs 150 y 167-168.

263 Ídem, n.º 60.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

o la secuencia de tres círculos concéntricos, en este caso alineados verticalmente de un vaso de Liria (Valencia), que en este mismo yacimiento se documentan también en disposición horizontal²⁶⁴.

Por otra parte, los círculos concéntricos situados a ambos lados del pico vertedor de algunas jarras de boca trilobulada ibéricas, son interpretados como ojos de carácter profiláctico. Estos equivaldrían a los ojos dibujados explícitamente, a veces incluso con cejas y pestañas detalladas, en jarras similares halladas principalmente en yacimientos del área Levantina²⁶⁵. Esta interpretación apotropaica podría extenderse al entorno celtibérico donde se documentan igualmente jarras con ojos esquemáticos flanqueando el pico vertedor, asociados a círculos concéntricos. Como sucede en la necrópolis de Numancia (Soria)²⁶⁶, donde los círculos concéntricos son utilizados como motivo decorativo en una gran variedad de objetos. Y donde círculos concéntricos con trazos radiales a modo de rayos solares o pestañas de ojos solares, similares a los representados en la cerámica ibérica, decoran placas articuladas de bronce, como las depositadas en las tumbas 142 y 146²⁶⁷. Por otra parte, se ha podido constatar que en la necrópolis de Las Ruedas de Pintia, en Padilla de Duero (Peñaflor, Valladolid), este tipo de jarras con ojos, probablemente también de carácter apotropaico, formaban parte de los rituales del consumo de vino en los banquetes funerarios²⁶⁸.

Resulta interesante el análisis realizado por Díez de Velasco²⁶⁹ relativo a la fuerte relación existente entre los ojos que aparecen en numerosos vasos áticos, mayoritariamente de época arcaica, y las escenas dionisiacas que los decoran. Los ojos asociados a las vides, viñas y sus frutos “podrían perfectamente reflejar la mirada de Dioniso”.

En Andalucía Occidental el motivo de los círculos concéntricos está presente desde mediados del siglo VII a. C. En cuanto a la alta Andalucía resulta

264 Ídem, n.º 228 y 249.

265 Círculos concéntricos y ojos en San Miguel de Liria (Valencia), y ojos por ejemplo en el Puntal del Llops (Olocau, Alicante), y fuera del área Edetana en yacimientos como El Amarejo (Bonete, Albacete) y El Cabezo de la Guardia de Alcorisa (Teruel): SANTOS VELASCO, 2010, 150, fig. 2, y 153; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ y LÓPEZ BERTRAN, 2017, figs. 1-4.

266 ROMERO CARNICERO, 1976.

267 JIMENO *et al.*, 2004, 149, fig. 107.3 y 152, fig. 109.6.

268 GÓRRIZ GAÑÁN, 2010.

269 DÍEZ DE VELASCO, 1998, 51, menciona que en el archivo Beazley hay 141 vasos con ojos, asociados a algún motivo de tipo dionisiaco.

esclarecedor el trabajo de Juan Pereira²⁷⁰ sobre dos recipientes cerámicos similares hallados en la necrópolis de Toya (Peal de Becerro, Jaén), que son pertinentes por el carácter simbólico de su decoración y su funcionalidad. Ambos recipientes provistos de pie alto y tapadera, han venido siendo considerados como una imitación o reinterpretación ibérica de píxides áticas²⁷¹. Sin embargo, el autor defiende que son una reelaboración de las propias producciones ibéricas, cuya funcionalidad no sería la de joyeros, dado su pequeño tamaño, sino la de contenedores de plantas aromáticas con una función ritual. Por otra parte, interesa resaltar el carácter simbólico asociado a la idea de fecundidad de los semicírculos y círculos concéntricos pintados de color rojo vinoso, y a la figura de paloma que sirve de asidero de la tapadera. En las tapaderas de Toya se consigue el efecto óptico de una flor abriéndose de modo que “La asociación de aves y círculos/flores, es el símbolo de una divinidad femenina entre cuyas atribuciones destacaría con todas sus implicaciones la fecundidad, y en cuyo culto se efectuaban rituales de libación o de combustión de plantas aromáticas”²⁷². Todo indica que eran utilizados por las propietarias de estos recipientes, que fueron depositados como parte de su ajuar funerario, en las ceremonias religiosas dedicadas a una divinidad femenina en las que participaban activamente como sacerdotisas.

El motivo de los círculos concéntricos se documenta a lo largo de toda la segunda Edad del Hierro, y perdura hasta época romana. Círculos y semicírculos concéntricos, serpentiformes, y roleos vegetales figuran entre los motivos decorativos asociados a la cerámica celtibérica meseteña, especialmente entre aquellas formas relacionadas con los prototipos griegos imitados en el mundo ibérico, que llegan a la Celtiberia desde fines del siglo V al IV a. C.²⁷³. Los círculos concéntricos son un motivo decorativo recurrente no solo en la cerámica sino también en objetos metálicos depositados en tumbas, como en la mencionada necrópolis celtibérica de Numancia donde forman parte tanto de la decoración del armamento como de ciertos objetos de adorno personal, especialmente placas, apliques y broches de cinturón²⁷⁴.

270 PEREIRA SIESO, 1999, figs. 1, 2 y 10. Depositados en el Museo Arqueológico Nacional con los números 33.681 y 33.682 del catálogo general.

271 PEREIRA y SÁNCHEZ, 1985, 94, fig. 3.

272 PEREIRA SIESO, 1999, 19.

273 SÁNCHEZ CLIMENT, 2016.

274 JIMENO *et al.*, 2004.



Fig. 45. 1. Placa del “Ciervo”.
2. “Vaso de los “Caballos”.
Santorcaz (Madrid).



Por otra parte, en el interior de una de las casas del poblado de Santorcaz en el Llano de la Horca (Madrid), cuya cronología abarca los siglos III a I a. C., se encontró un fragmento de placa de bronce (**fig. 45.1**), que pudo pertenecer a un pectoral, con decoración metopada pertinente al caso de Lobón. La decoración consiste en dos frisos superpuestos: el superior, identificado con el cielo o firmamento, contiene una procesión de aves que simbolizarían el transporte del alma, y el inferior, que únicamente conserva el primero de una

serie de ciervos, representaría la tierra. Todos ellos miran hacia la izquierda, hacia un friso vertical en el que se sitúan una sucesión de círculos concéntricos superpuestos, que —como en Lobón— se sitúan justo delante de los integrantes de la escena, y “que pueden estar representando soles o lunas, en todo caso motivos cósmicos que aludirían al paso del tiempo y las estaciones”²⁷⁵.

El Museo Arqueológico Regional de Madrid custodia un vaso de cerámica pintada (siglos II-I a. C.), procedente de este mismo yacimiento, que está decorado con un desfile de cinco caballos con los cuartos traseros y parte del tronco formados por círculos con diferentes motivos geométricos inscritos, sobre los que se disponen una serie de serpentiformes suspendidos (**fig. 45.2**). Por tanto, podría establecerse un paralelismo no solo entre la asociación de ciervos y círculos concéntricos de las placas de Lobón y El Llano de la Horca, sino también entre los caballos y los motivos serpentiformes que en ambos casos los sobrevuelan.

En otras ocasiones los círculos concéntricos representan pequeños escudos circulares o rodela. Sin ir más lejos, en la provincia de Badajoz y su entorno más inmediato, son frecuentes las estelas de guerrero también denominadas del suroeste peninsular, características del Bronce Final (siglos VIII y V a. C.) decoradas con escudos formados a base de círculos concéntricos y un punto central²⁷⁶. Fuera de la península también se documentan series de círculos concéntricos y escudos decorados con motivos de círculos concéntricos en estelas funerarias daunias de la región Apulia, en el Sur de Italia (siglos VII-VI a. C.)²⁷⁷.

Puede establecerse así mismo cierto paralelismo entre los pequeños escudos tipo *caetra* con varios círculos concéntricos representados en la diadema de oro de Moñes (Piloña, Asturias), mencionada al respecto de las sítulas en ella representadas, y los de Lobón. Así como entre las serpientes que en el extremo de la placa asturiana sirven de enganche, de modo que una vez abrochada la joya la acción transcurre ininterrumpidamente, transmitiéndose una vez más la idea de continuidad sin límite²⁷⁸. También se asemejan al escudo grabado en

275 Según <https://celticahispana.com/la-placa-del-ciervo-de-santorcaz/> y RUIZ ZAPATERO *et al.* 2012.

276 VV. AA., 2005.

277 PONTRANDOLFO, MUGIONE y SALOMONE, 1997, 297-315.

278 BALSEIRO GARCÍA, 2003.

la estela de Clunia decorada en ambas caras sobre la que se incide más abajo y que fue comentada más arriba con motivo del serpentiforme localizado sobre la cabeza de los jinetes. Lo que permite ir más lejos, y establecer cierto paralelismo entre la multiplicidad de pequeños escudos circulares, tipo *caetra*, de las estelas de Clunia²⁷⁹ y la acumulación junto a la tumba de tantas lanzas como enemigos matados por el difunto, representadas en las estelas de Palermo (Caspé, Zaragoza) y Calaicete (Teruel)²⁸⁰. En ellas se aparecen dos jinetes: uno de ellos con cuatro pequeñas rodela delante del caballo, dos sobre el cuello y el pecho, y tres ensartadas en una lanza; y el otro con un gran escudo circular y una lanza con rodela. Delante del animal hay tres rodela y una muy pequeña sobre el cuello del animal. Blázquez considera que las rodela de las estelas de Clunia tienen el mismo significado que las lanzas en pie de la estela turolense de Calaceite, que indicarían que el jinete había sido heroizado. El caballero, que armado de lanza y rodela, aparece dentro de un círculo formado por una serpiente, se convierte en una clara alusión al *status* heroico del difunto. De nuevo llama la atención la coincidencia en el número de tres, de los círculos concéntricos de Lobón y los escudos ensartados y situados delante del caballo en la estela de Caspé, así como entre el motivo serpentiforme asociado a los jinetes heroizados de las mencionadas estelas y los de Lobón. Por otra parte, mientras que en las estelas de Palermo y Calaicete “la lanza es pues el símbolo común que ensalza al guerrero allí enterrado: en su elevada situación como jinete; en la actividad noble de la caza; y finalmente, como acumulación de poder y de riqueza”²⁸¹, en las estelas de Clunia “se muestra otra versión del difunto heroizado en figura de jinete y rodeado de trofeos, escudos en este caso, que acreditan el número de enemigos a los que dio muerte en la guerra”²⁸².

En definitiva, al erigir este tipo de monumentos funerarios, la sociedad celtibérica de los siglos II-I a. C. aspiraba a alcanzar la inmortalidad que estaba reservada a “los varones miembros de las élites locales que se representan como guerreros triunfantes”²⁸³.

279 BLÁZQUEZ, 1977, 500, n.º 90 y fig. 90; SIMÓN CORNAGO, 2017.

280 BLÁZQUEZ, 1977, 282, fig. 87; OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 47, panel 11.

281 Ídem, 1992, 47 panel 11.1.

282 BLÁZQUEZ, 1977, 283-4 y 500, fig. 90.

283 SIMÓN CORNAGO, 2017, 401.

IV.3. PLACA NÚMERO 3 (figs. 46-59)

Para la decoración estampillada de esta placa fueron empleadas varias matrices, presumiblemente cuatro, salvo que se hubiera empleado la misma en las escenas sexuales, correspondientes a cada uno de los diferentes espacios compartimentados.

1. Motivos ondulantes y arborescentes del friso superior

Los motivos ondulantes de los extremos del friso evocan el movimiento incesante de las olas marinas, acaso una alusión al viaje al Más Allá “allende los mares”²⁸⁴, y también el de la *triqueta* con cara humana y piernas corriendo²⁸⁵, que indica movimiento de rotación. Por otra parte, el motivo arborescente que con la misma orientación ocupa el espacio central, coincide con el de la placa anterior en tener un eje central rectilíneo del que arrancan las ramificaciones laterales²⁸⁶.

La idea generadora, plasmada en estos y en los demás motivos vegetales representados en esta cara, también mencionada en relación a la primera placa, quedaría reforzada, en este caso, con la idea de generación humana, si hacemos extensiva a Lobón la tesis de Olmos aplicada a la hierogamia de Pozo Moro y al personaje fálico en actitud de masturbarse de Porcuna (Jaén)²⁸⁷. Si bien en las urnas cinerarias el árbol también representa la muerte²⁸⁸.

2. Escenas eróticas de los ángulos superior e inferior izquierdo

Con esta idea generativa conectan las escenas sexuales que ocupan el sector izquierdo de la placa, separadas entre sí por una parra, que enlaza significativamente con “el árbol de la vida” de la placa anterior²⁸⁹. El tronco de la parra

284 ARANEGUI, 1996.

285 Que tiene su origen en las acuñaciones de Lycia y aparece en el reverso de algunos ases de la ceca indígena de *Iliberis*, que se sitúa en Granada (BELTRÁN, 1950, 312).

286 Motivo documentado en las representaciones ibéricas, como en el Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel) (PERICOT, 1979, figs. 383 y 386), por citar algún ejemplo significativo.

287 OLMOS, 1998, 153; GONZÁLEZ NAVARRETE, 1987, 121-122, n.º 19.

288 COOPER, 2000, s.v. *árbol*.

289 La vid que simboliza la fecundidad de la vida, es considerada como un “árbol de la vida”, que suele consagrarse a aquellos dioses que mueren y resucitan cíclicamente. La dicotomía vida/fecundidad-muerte, y tránsito-renacer a otra vida fue puesta de manifiesto por LUCAS PELLICER (1990, 301 y

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

y el enorme racimo de uvas que cuelga de ella configuran sendos espacios metopados en los que se desarrollan ambas escenas sexuales como si de viñetas se tratara.

La presencia de este enorme emparrado además de ser una referencia espacial a “una naturaleza/paisaje cultivado”²⁹⁰, supone una alusión al “espacio ritual” en el que transcurre la acción. La parra separa los espacios interior, en el que tiene lugar la unión con la divinidad, y el exterior de la secuencia siguiente, que transcurre a cielo abierto, en un entorno natural con presencia de elementos vegetales salvajes como la palmera o palmeta situada entre las patas del caballo²⁹¹.

La naturaleza sexual de la escena de Lobón fue puesta de manifiesto primeramente por Navarro del Castillo²⁹² y por Kukahn²⁹³, y bastantes años después por Ruano que considera que “representa el acoplamiento de dos personajes de pie y con el cuerpo un poco doblado, situados de tal forma que sugieren la práctica del coito anal entre una pareja de distinto sexo”, paralelizable a la representación pictórica de la tumba etrusca de los Toros²⁹⁴.

No me cabe ninguna duda, pese al estado fragmentario en el que se encuentra, que la escena del ángulo inferior izquierdo ilustra una escena sexual similar, acaso una variante, de la representada en el ángulo superior. Este mismo esquema con la representación de distintas secuencias de una misma escena sexual, se documenta en un *oinochoe* etrusco de Tragliatella (localidad próxima a Cerveteri), que ilustra dos posturas diferentes en la práctica del coito sobre un

302), al relacionar el ejemplar de Lobón con el mundo de las sítulas alpinas. Poco después REMESAL RODRÍGUEZ y MUSSO (1991) con su trabajo compilatorio de los materiales etruscos peninsulares pusieron de manifiesto que las conexiones etruscas con la península no eran un fenómeno esporádico como se venía creyendo, y desde entonces son crecientes las evidencias materiales etruscas.

290 Esta es la interpretación que MATA *et al.*, (2019, 26-27, fig. 25) atribuyen a la vid representada en un *kálathos* hallado en una casa de Piquete de la Atalaya (Azuara, Zaragoza), fechado en el siglo II-I a. C.

291 Siguiendo un criterio compositivo que evoca las imágenes dionisiacas de la cerámica apulia donde pérgolas y emparrados configuran un espacio intermedio entre el espacio interior y el exterior (CABRERA, 1998, 62-67). Por otra parte, ciertas escenas sexuales representadas en cráteras dedicadas al culto a Hermes itifálico transcurren “en el interior de un templo que se supone situado en un paisaje agreste”. De modo que las celebraciones se desarrollan fuera de la polis, acaso en el recinto de Dioniso (OLMOS y GRINÓ, 1985, 42).

292 NAVARRO DEL CASTILLO, 1963, 58: “Una pareja en una actitud lúbrica”.

293 KUKAHN, 1966, 295: “separado y limitado por una raya en relieve está un grupo erótico, pero sin el carácter obsceno, porque también esto pertenece a la intensidad de la vida”.

294 RUANO, 1994, 144-145.



Fig. 46. *Oinochoe* de Tragliatella (Italia) (Bonfante, 1981, n.º 66).

Fig. 47. Espejo de Castelvetro (Italia) (Lucke y Frey, 1962, lám. 21,6, n.º 5).



lecho (fig. 46)²⁹⁵. Ambas escenas de acoplamiento son observadas por una figura que permanece de pie frente a ellas, como sucede en otras escenas eróticas etruscas o de influencia etrusca.

Otras escenas de unión sexual practicadas sobre un lecho aparecen en un espejo de bronce procedente de Castelvetro (Modena) (fig. 47)²⁹⁶, y en las sítulas de

295 BONFANTE, 1981, 59, n.º 66. Este *oinochoe* coincide además con la placa de Lobón en la presencia de dos jinetes que marchan en dirección opuesta a la escena de acoplamiento. En este caso la escena está presenciada por un testigo ocular que se sitúa detrás.

296 LUCKE y FREY, 1962, lám. 21, 6, n.º 5; BONFANTE, 1981, fig. 56; ZAGHETTO, 2018, 247-248 CAS. M1, fig. 8.

Fig. 48. Sítula de Montebelluna (Italia) (Zaghetto 2018, fig. 6).



Fig. 49. Sítula de Sanzeno (Italia) (Lucke y Frey, 1962, lám. 6, n.º 15).

Montebelluna (Treviso) (**fig. 48**)²⁹⁷, Sanzeno (Trento) (**fig. 49**)²⁹⁸ y Alpago (Belluno) (**figs. 50 y 51**)²⁹⁹. En todas ellas curiosamente se resaltan los atributos sexuales masculinos.

297 Ídem, 2018, 246 MON. S1, fig. 6; RUTA SERAFINI y ZAGHETTO, 2019. Depositada en la tumba 244 de la necrópolis de Posmon, fechada en el 525 a. C. y apenas una o dos décadas más tardía que la sítula de Sanzeno.

298 LUCKE y FREY, 1962, lám. 67, n.º 15; BONFANTE, 1981, fig. 64.

299 ZAGHETTO, 2018, 248-249 ALP. S1, fig. 9, fechada hacia el 525-500 a. C.



Fig. 50. Escenas sexuales de la sítula de Alpage (Italia) (Zaghetto 2018, fig. 9).

En el espejo de Castelvetro se representa la unión de una diosa con un mortal dentro del recinto sagrado, ante la atenta mirada de un testigo que observa desde el exterior³⁰⁰. La diosa yace sobre un lecho —cuyos remates en forma de ánade evocan los de la caja del carro de Lobón— con las piernas en alto, mientras sujeta con los brazos y aprieta contra sí al varón. Sobre ambos personajes cuelga una palmeta y un creciente lunar como los que se asocian a la diosa que guía a los ciervos en Lobón. Las figuras de Lobón y del espejo de Castelvetro están desnudas, si bien tienen la cabeza cubierta por un velo que les cae por encima de los hombros, al igual que en las sítulas de Montebelluna y Sanzeno. Y en ambos casos la escena transcurre en presencia de sendos testigos, que situados a la cabecera del lecho, participan activamente en el ritual de acoplamiento pues sostienen una sítula y un cazo o *sympulum* con el que se disponen a realizar una libación. Además, sobre las cabezas de la pareja de la sítula de Montebelluna hay una palmeta o flor de loto, como en el espejo de Castelvetro.

La sítula de Alpage (fig. 50) resulta de especial interés pues en el mismo registro metopado en el que tiene lugar el mencionado acoplamiento sobre lecho, se representan hasta cuatro momentos diferentes en los que el coito se realiza de pie, en diferentes posturas. Y entre ellas la unión sexual *a tergo* —como en Lobón— de la escena III, en la que la mujer se apoya sobre el respaldo del asiento en el que, de espaldas a la escena, se sienta una figura femenina. Tras la pareja y en un nivel superior (fig. 51) una pequeña figura, también femenina, contempla el acto.

300 Ídem, 2018, 247-248, CAS. M1, fig. 8, interpreta el relato como la representación de un matrimonio, de modo que los tres episodios que lo conforman abarcarían desde las negociaciones previas al contrato matrimonial hasta el acoplamiento nupcial.



Fig. 51. Escena de acoplamiento “*a tergo*” de la sítula de Alpageo (Italia).



El relato del que forman parte esta sucesión de episodios eróticos se inicia, de derecha a izquierda, a partir del primer contacto entre dos jóvenes, y culmina en una singular escena de parto. Según Zaghetto, que interpreta el relato completo como la plasmación de un enlace matrimonial de carácter institucional, la escena plasmaría el nacimiento del heredero de la pareja protagonista, que aparece hasta en cinco ocasiones, sola o acompañada por otras figuras, siempre femeninas, que presencian o participan activamente en los rituales. Por otra parte, y dado el contexto funerario en el que la sítula apareció, esta secuencia del relato podría interpretarse como el nacimiento del difunto a una nueva vida a través de una hierogamia divina, del mismo modo que en los casos peninsulares de Lobón y Pozo Moro, y Brezje en Eslovaquia.

En esta localidad eslovaca fue hallado un broche de cinturón³⁰¹, formado por dos placas de bronce en las que se representan sendas escenas de acoplamiento. En

301 BONFANTE, 1981, fig. 63; LUCKE y FREY, 1962, lám. 32, cat. 17.



Fig. 52. Escenas de *symplegma*. Broche de cinturón de Brezje (Eslovaquia) (Lucke y Frey, nº 18).



ellas el varón, semiarrodillado, penetra a la diosa o más propiamente a su efigie, asentada sobre un altar o pedestal³⁰², con las piernas en alto apoyadas sobre los

³⁰² En el contexto de las fiestas hierogámicas desarrolladas dentro del ritual beocio era habitual, según pone de manifiesto BERMEJO (1989, 14) en su análisis sobre el matrimonio sagrado de Zeus y Hera, la práctica de una farsa matrimonial entre el dios y un *xóanon* o muñeco de madera que representaba a la diosa.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

hombros del varón. Esta escena de *symplegma* transcurre en el interior de un recinto presumiblemente sagrado ante un inmenso quemaperfumes humeante hacia el que se vuelve el varón (**fig. 52**). Curiosamente la representación de los vapores que de este emanan, coincide con el motivo que en la tercera escena de la sítula de Alpage, arriba descrita, sobrevuela la cabeza de la figura femenina sedente y toca la frente de la mujer que tras ella está siendo penetrada *a tergo* (**fig. 51**). Ambas figuras femeninas podrían ser la representación de la diosa en diferentes secuencias de la misma escena.

Las escenas de hierogamia de Lobón no son únicas en el contexto funerario peninsular. En el monumento turriforme de Pozo Moro (Albacete)³⁰³, fechado a finales del siglo VI a. C, se representa una escena de hierogamia o unión sexual entre un mortal y una diosa (**fig. 53**)³⁰⁴, dotada de sentido funerario³⁰⁵. En sus relieves existe un programa heroizador del varón allí enterrado³⁰⁶, que coincide con Lobón en la necesidad de superar determinadas pruebas heroificadoras, —posesión del árbol de la vida y victoria en una monomaquia— como parte del ritual de tránsito para acceder como héroe a la unión física con la diosa³⁰⁷. De modo que el acto sexual es “una consecuencia del triunfo, un premio a las hazañas del héroe que accede tras esta sucesión de iniciaciones a la realeza”³⁰⁸.

Es curioso observar cómo en ambas escenas la diosa refuerza su estabilidad apoyándose en una de las paredes del recinto o espacio sagrado. En Pozo Moro, la figura femenina que es de mayor tamaño que el varón, lo que reforzaría su cualidad divina³⁰⁹, aguarda de pie respaldada contra la pared, mientras que en Lobón la diosa apoya la cabeza y una mano en el muro. Al margen de las diferentes posturas adoptadas en el coito, por detrás en el caso de Lobón y frontal en

303 ALMAGRO GORBEA, 1978, 261, 266, lám. V, 2; Ídem, 1983, 203 y 204, lám. 26. Curiosamente la representación de Pozo Moro es coincidente con las de Brezje, Castelvetro y Sanzeno; GARCÍA CARDIEL (2013) analiza la hierogamia de Pozo Moro (Albacete), considerada un caso único entre las representaciones de relaciones *sexuales* y de pareja en la iconografía ibérica, y pasa revista a aquellas escenas de *ánodos* en las que la diosa se presenta ante los seres humanos.

304 OLMOS, 1996a, 111-112 y fig. 38.

305 “Relacionados con el amor y con el mundo de Dioniso son frecuentes desde época temprana las alusiones en el ámbito funerario ibérico a la fecundidad” (OLMOS y GRINÓ, 1985, 42). Sin embargo, en las hierogamias de Lobón y Pozo Moro, se repite un esquema inverso al habitual en el ámbito dionisiaco donde el dios se une con una mortal, en este caso Ariadna.

306 OLMOS, 1986 a, 17.

307 OLMOS, TORTOSA e IGUACÉL, 1992, 126 y 154.

308 OLMOS, 1996 a, 111-112.

309 OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 127.



Fig. 53. Escena de *hierogamia*. Pozo Moro (Albacete) (foto DAI).

Pozo Moro, los personajes implicados en ambas situaciones se ayudan mutuamente en la penetración, y en ambos casos la diosa está parcialmente cubierta mientras que el varón permanece desnudo.

La imagen femenina de Pozo Moro tiene la espalda cubierta por una túnica³¹⁰ que no impide el desvelamiento parcial de su ser desnudo, y los brazos extendidos en un gesto que implica la aceptación del varón³¹¹. En el caso de Lobón, la gran cabeza que Ruano atribuye al personaje femenino, que le supone “ciertas dificultades para admitir este sexo”³¹², no es tal. Su gran volumen se debe a que

310 ALMAGRO GORBEA, 1978, 261.

311 OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992.

312 RUANO, 1994, 144.

en un espacio demasiado reducido para matizar los detalles, se representan la melena hasta los hombros, el velo corto —como en el citado espejo de Castelvetro— y el tocado.

En Pozo Moro la escena transcurre en el interior de un recinto sagrado sugerido por una columna estriada, prácticamente perdida, situada tras del varón³¹³, elemento que generalmente se acepta como símbolo del santuario ibérico³¹⁴, así como la asociación entre columna-árbol³¹⁵, y su conexión con el Más Allá³¹⁶. El héroe que acude al recinto sagrado de la diosa, llega desde el exterior, atraviesa

313 Como en el citado espejo de Castelvetro (LUCKE y FREY, 1962, lám. 21, 6) donde el espacio está acotado por columnas con estrías horizontales. Como se apunta más adelante, algunas cistas resaltan las patas a modo de pilares, para simular edificios en miniatura. Se aprecia una intencionalidad clara por reproducir un edificio aún cuando formal y funcionalmente ello no fuera necesario. Este sería el caso de la cista de Galera que tiene las esquinas reforzadas por una franja roja (n.º 38, fig. 64).

314 GARCÍA CARDIEL (2013) analiza el carácter simbólico de la columna con capitel fitomorfo en contextos sacros y funerarios, incluyendo aquellas tumbas en las que fueron depositadas columnas en miniatura, algunas idénticas a la columna helicoidal de Pozo Moro tras la que se produce la escena hierogamia.

315 Consideración a la que quizás también confiera cierta verosimilitud el hecho de que la asociación columna-tronco perdure en el tiempo en contextos religiosos y asociados a la divinidad y a la idea de muerte y resurrección. Así, por ejemplo pueden citarse varios ejemplos de escultura decorativa visigoda expuestos en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. Entre ellos una pilastra decorada con el árbol de la vida con sus raíces expresamente indicadas en la parte inferior y el tronco representado como el fuste de una columna con su collarino, capitel vegetal y volutas laterales, en la que resulta obvia la asociación tronco-columna (n.º inv. ° 00897. Cruz Villalón, Griñó y Domingo, 2019, 23-24, n.º 1). El valor simbólico de la columna resulta también evidente en otra pilastra, en la que esta se representa dentro de otro soporte como es la pilastra, sosteniendo una paloma (n.º inv.° 00902. *Ibidem*, 31-32, n.º 8); en una pilastra de esquina que repite en dos de sus caras la imagen de la columna de fuste estriado, que sostiene una cruz patada y sobre ella una paloma (n.º inv.° 00899. *Ibidem* 32-33, n.º 9); así como un tenante decorado en sus cuatro caras con una cruz patada coronada por un capitel vegetal estilizado, en el que puede establecerse una clara vinculación entre la columna y la cruz, soportes que simbolizan la pasión de Cristo. Por tanto, la asociación de la columna-árbol-tronco puede hacerse extensiva a la cruz, que alude a la aceptación de la muerte y la salvación a través del sacrificio de Cristo, aquí reforzado al decorar un pie de altar sobre el que se celebra físicamente el sacrificio de la Eucaristía (n.º inv.° 00904. *Ibidem*, 64-65 n.º 74).

316 ROBLES MORENO y FENOLL CASCALES (2010) analizan el vaso cinerario de la tumba 128 de la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia) en el que se representa, como motivo principal, un capitel protoeólico de volutas abiertas. Dichos autores consideran que simboliza a la divinidad y al árbol de la vida, y está dotado de la capacidad de divinizar, heroizar a las figuras a las que acompaña y garantizar su pervivencia en el Más Allá. En este sentido podrían interpretarse las volutas/palmera de Lobón cuya situación no sería aleatoria pues en la primera cara aparece asociada a la divinidad y al cérvido, quizás el elegido para ser la presa o víctima, y en la tercera bajo el jinete protagonista o difunto heroizado.

su umbral, y se aproxima a ella³¹⁷. El umbral supone el paso desde el espacio exterior, profano, al interior sagrado, o lo que es lo mismo, la entrada a un nuevo mundo³¹⁸.

Entre las referencias arquitectónicas relacionadas con el culto a la diosa contenidas en la iconografía vascular ibérica, merece la pena destacar por su estrecha conexión con esta y la siguiente secuencia de Lobón el *kálathos* de “La mujer jinete” de San Miguel de Liria (Valencia) (**fig. 55**)³¹⁹ en el que aparece un espacio enmarcado por columnas o pilares del que sale o al que llega un jinete precedido por una amazona³²⁰. Así como la columna representada en la caja cineraria de la tumba 76 de *Tútugi* (Galera, Granada) cuyo fuste y capitel fitomorfo habían pasado desapercibidos a causa de su mal estado de conservación (**n.º 29, fig. 69**)³²¹.

La frontalidad total del rostro de la divinidad, atributo casi exclusivo de la diosa en las representaciones ibéricas³²², se sacrifica tanto en Lobón como en Pozo Moro, para expresar con mayor detalle y claridad la naturaleza del acto sexual, que de otro modo sería imposible ilustrar. Este hecho dificulta la identificación del tocado y acaso atributo que ostentaba la diosa, compuesto por un círculo central del que arrancan dos elementos simétricos. Tocados con disco central, que pueden relacionarse con el ejemplar de Lobón, son los cuernos de vaca y disco solar en el centro, que la diosa Isis lleva sobre la peluca en algunos

317 OLMOS, 1992, 30 y 121, 1, panel 72.

318 COOPER, 2000, s.v *umbral*; TIEMBLO (1999, 178, n.º 25, fig. 3; 182, n.º 10 y 11, fig. 8) dentro del contexto de la cerámica ibérica de la Alcudia (Alicante) reflexiona acerca del espacio y tiempo sacros en el que se manifiesta la divinidad a los hombres, así como sobre el carácter ordenador del espacio divino y sagrado que delimita dos mundos, uno interior y otro exterior; ROBLES MORENO y FENOLL CASCALES (2010, 348) inciden en la idea del Más Allá como un espacio físico, un umbral de paso en el que es necesario la presencia de animales mediadores.

319 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 108-109, B-3, fig. 29, B-3.

320 Columnas similares, en relación con el espacio de culto a la diosa aparecen en un vaso celtibérico de Arcóbriga (Soria) (siglo I d. C.) donde se representa un pequeño templo de “dos columnas con una decoración vegetal y una bóveda arqueada como base de un frontón decorado con un disco central” en cuyo interior se aloja la imagen divina (OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 164, 1, panel 99). De la divinidad brota una espiga alusiva a la fecundidad, mientras que las inmensas hojas de hiedra que cuelgan del templo simbolizarían la inmortalidad de la naturaleza y bajo estas, sendas serpientes mirando hacia la efigie divina. Por otra parte, la espiga que corona la imagen de la diosa se asemeja a las tres palmas que se representan hincadas sobre un ara, en el reverso de un as de cobre ¿libio-fenicio? (ca. 50 a. C.) de LASCVTA (ÁLVAREZ BURGOS, 1992, n.º 1305).

321 GARCÍA CARDIEL, 2013, 300, fig. 11.

322 TIEMBLO, 1999, 187.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

escarabeos³²³ y amuletos de tipo egipcio de Ibiza³²⁴, que la asimilan con la diosa Hathor, con una cronología que abarca desde el siglo VI al IV a. C.³²⁵. Cabe la posibilidad de que este motivo de origen egipcio³²⁶, fuera malinterpretado en Lobón del mismo modo que posiblemente lo fueron, como ya se vio, las cintas de los personajes relacionados con el carro de la primera placa.

Dentro del área geográfica extremeña se constata la existencia de un motivo semejante en materiales de época orientalizante, producidos en talleres locales. Así, la placa de oro de Villanueva de la Vera (Cáceres), cuyo anverso está decorado con veintidós parejas de creciente lunar más disco solar³²⁷ o los dos colgantes de collar en forma de creciente lunar y disco de La Aliseda (Cáceres)³²⁸. Además, en la toréutica orientalizante peninsular la flor o palmeta con dos sépalos a modo de volutas y ova central, aparece situada a modo de tocado sobre la cabeza de figuras Hathóricas, como en el timiaterio de Torrubia de Cástulo (Jaén)³²⁹ y en los bronces del Berrueco (Salamanca)³³⁰; sostenida por la propia diosa como en el timiaterio de Villagarcía de la Torre (Badajoz)³³¹; o como remate decorativo en la cama lateral de un bocado de caballo hallada en Luján (Helechal, Badajoz)³³².

Asimismo en los escarabeos y amuletos egipcios llegados a la Península, el rostro de la diosa aparece de perfil —como en Lobón— con un único gran ojo oblongo y la peluca colgando sobre los hombros. Las representaciones de ojos almendrados son frecuentes en el contexto orientalizante en relación con la diosa Hathor, y en la toréutica de modo particular, en algunos ejemplos hallados

323 BOARDMAN, 1984, n.º 32, lám. VI y n.º 46, lám. VII.

324 HERNÁNDEZ y PADRÓ, 1986, 38, fig. 3, n.º 84.

325 Conviene no olvidar que Hathor considerada la diosa suprema del amor físico o sexual en el Antiguo Egipto, fue inmediatamente asimilada con la diosa Afrodita cuando los griegos entraron en contacto con su culto (HART, 1987, 80).

326 Entre los tocados, coronas y ornamentos, que BUDGE (1978, CXXXV, n.º 39 y 40) recoge en su diccionario de jeroglíficos egipcios, hay un motivo trapezoidal con un círculo interior, al que no atribuye una significación concreta, que coincide formalmente con el que se sitúa sobre la cabeza del personaje de Lobón.

327 GONZÁLEZ, ALVARADO y BLANCO, 1993, 250 y 254, lám. I. A.

328 ALMAGRO GORBEA, M^a. J. 1986, 139, n.º 142, Láms. XLII y XLIII.

329 JIMÉNEZ ÁVILA, 2002, 403, n.º 75 y 76, lám. XXXV.

330 Ídem, 2002, 420-421, n.º 168-170, lám. LXI.

331 Ídem, 2002, 402-403, n.º 74, lám. XXXIV.

332 Ídem, 2002, 411 n.º 126, lám. XLV. Museo Arqueológico Provincial de Badajoz, n.º inv.º D.09938.

en el área extremeña³³³. Téngase en cuenta, por otra parte, la presencia de círculos concéntricos en las otras dos caras de Lobón, en las que la diosa no está expresamente representada, y su posible interpretación como ojos, que podrían simbolizar la mirada protectora de la diosa sobre el difunto.

3. Jinetes galopando de la escena principal

Según la descripción de Kukahn en la escena de Lobón “están representados dos jinetes del tipo ibérico con lanzas marchando a la derecha”³³⁴. De hecho, el esquema iconográfico de los caballos coincide formalmente con el de los caballos de los exvotos ibéricos³³⁵. El caballo es el animal que en mayor número se asocia al varón ibérico, al que distingue con su posesión, y el segundo más representado, tanto en contexto funerario, especialmente en tumbas masculinas, como cultural o doméstico, así como en una gran variedad de soportes³³⁶.

Jinetes y peones de tipo ibérico aparecen en la denominada “Caja de los Guerreros”, hallada casualmente en la necrópolis ibérica de Piquía (Arjona, Jaén). Está decorada, como el ejemplar de Lobón, con escenas en bajorrelieve en las que, como en aquella, parece participar el propio difunto (**n.º 40, fig. 54**)³³⁷.

En la cerámica ibérica pintada son frecuentes, durante los siglos IV al I a. C., las representaciones de jinetes montando en actitud similar. El caballo, que aparece siempre junto al hombre, es considerado uno de los animales masculinos por excelencia, y cuando se asocia a una mujer es porque existe una relación directa entre ellos³³⁸. El jinete, que en Lobón cabalga detrás de la amazona, parece llevar sobre la cabeza el equivalente a lo que en las representaciones ibéricas se describe como un casco ajustado con pequeña cresta o cimera, más o menos amplia, representada por semicírculos secantes, como en varios ejemplares de San Miguel de Liria³³⁹. Por otra parte, el esquema compositivo coincide, entre

333 Representaciones vinculadas a la diosa Hathor con ojos almendrados en JIMÉNEZ ÁVILA, 2002, n.º 34-39; 74; 76; 83; 125; 127; 167; y 168-170, en láms. XIX, XXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVIII, XLV, LX, LXI.

334 KUKAHN, 1966, 294.

335 ÁLVAREZ OSSORIO, 1941, n.ºs 593 a 611, 1778 y 1786 a 1791 en láms. LXXVII- LXXIX, CXXXII y CXXXIV.

336 MATA PARREÑO, 2014.

337 Ficha ceres.mcu.es. Red Digital de Colecciones de Museos de España.

338 SANTOS VELASCO, 2018, 364, fig. 17.

339 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, fig. 28, 33 e, 63.



Fig. 54. “Caja de los Guerreros” (Arjona, Jaén). (Foto A. M. Felicísimo).

otros, con el de los jinetes representados en diferentes *kálathos* hallados en la provincia de Teruel. Así, por ejemplo en El Cabezo de Alcalá (Azaila), en una escena venatoria de ciervos, en la que el caballero agarra las riendas con la mano izquierda mientras que con la derecha sujeta una lanza con punta de aletas y un pequeño saliente en la parte posterior del empuñadura, que acaso sirva para explicar el reguesamiento que se aprecia en el ejemplar de Lobón³⁴⁰; en un fragmento del Castellillo de Alloza en el que la lanza, que lleva el jinete que galopa detrás de los ciervos, está representada por debajo de la cabeza del caballo, y por encima de sus manos o patas delanteras levantadas del mismo modo que en Lobón³⁴¹; y en un vaso del Cabezo de la Guardia (Alcorisa) en el que

340 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 56-58, fig. 7.

341 Ídem, 67-68, fig. 12.

dos jinetes cabalgan hacia la derecha, con el torso de frente y las extremidades superiores de perfil, sujetando en su mano derecha una lanza y en la izquierda las riendas³⁴².

En cuanto al modo en el que están representadas las piernas todo parece indicar que el jinete de Lobón montaba con ambas piernas situadas en el mismo lado y los pies de perfil. No es extraño encontrar esta forma de montar en las representaciones ibéricas aunque es más frecuente la disposición de las piernas a ambos lados. La elección de una u otra modalidad de monta acaso tenga que ver con la propia naturaleza del personaje representado o con la actividad desarrollada.

Entre los ejemplos destacados que ilustran esta manera de cabalgar destacan los fragmentos pertenecientes al vaso de “Los guerreros y la flautista” de La Serreta (Alcoy, Alicante)³⁴³ y el *kálathos* de los “Guerreros” del Cabezo del Tío Pío (Archena, Murcia), con un relato interpretado por Olmos como “del tránsito al allende”³⁴⁴. En la cerámica de Liria (Valencia), en escenas de gran valor simbólico y complejidad narrativa, hay varios ejemplos de este tipo de monta³⁴⁵, entre los que destacan los vasos denominados de “Los guerreros desmontados”, “La danza guerrera” y “La mujer jinete” que precede la marcha (**fig. 55**), estrechamente relacionado con la escena de Lobón. Son muchas las coincidencias entre ellas, no solo en cuanto a la composición y la forma de montar sino también en detalles como los elementos vegetales situados bajo las patas de los caballos. De modo que la situación de las volutas/palmera de Lobón podría no ser aleatoria pues en la primera cara aparecen asociadas a la divinidad y a uno de los ciervos, quizá el elegido para ser la víctima propiciatoria, y debajo del jinete-difunto en la cara opuesta. Y podrían estar dotadas de un importante contenido simbólico en conexión con la idea de la muerte y la abstracción de la naturaleza propia en el arte ibérico³⁴⁶.

Se ha constatado que algunos de los motivos de carácter abstracto, alusivos a la naturaleza, que aparecen bajo los personajes en la cerámica ibérica, sirven para marcar “los diferentes episodios de la narración, adquiriendo un sentido

342 Ídem, 60-63, fig. 9, citado entre los paralelos de la cara anterior.

343 Ídem, fig. 93; PERICOT, 1979, figs. 180 y 181.

344 OLMOS, 1996 b, 93, fig. 25; MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, fig. 109.

345 Ídem, figs. 29, 45, 49 y 50; ARANEGUI, 1997, 67-69; PERICOT, 1979, 200.

346 MATA *et al.*, 2010, 55-56, resaltan como la representación de la palmera fue escasa en el mundo ibérico a pesar de que su imagen fue frecuente entre las culturas del mediterráneo oriental: la palmera simbolizó el triunfo de la vida sobre la muerte en el antiguo Egipto y fue una imagen arraigada en la iconografía púnica.



Fig. 55. Kálathos de “La mujer jinete”. San Miguel de Liria (Valencia) (Maestro Zaldívar, 1989, fig. 29).

espacial y temporal que facilita la lectura de la escena, para simbolizar o sacralizar el espacio en el que transcurren los hechos que se narran y para sugerir en ocasiones, la presencia, directa o indirecta, de la divinidad³⁴⁷. En cualquier caso se considera que los elementos representados bajo “los cuerpos o las patas de caballos y personas hacen referencia a ellas de una forma directa”³⁴⁸.

La amazona que dirige la escena en Lobón, además de la lanza o jabalina, parece sujetar un objeto de difícil identificación, que podría tener algo que ver con la vara que las figuras femeninas de la primera placa utilizan para conducir el carro y guiar la manada de ciervos. Otra posible interpretación de este objeto, dado el carácter funerario de la escena, es que se trate de una antorcha, alusiva a la oscuridad en la que transcurre la marcha por el reino de ultratumba³⁴⁹ y a las tinieblas a las que presumiblemente se dirige el protagonista, y que la propia divinidad ilumina con el símbolo de vida e inmortalidad³⁵⁰. Una

347 SANTOS VELASCO, 2010, 165; PÉREZ BALLESTER y MATA PARREÑO, 1998.

348 LÓPEZ PÉREZ, 2005, 113.

349 GRIÑÓ y OLMOS, 1982, 29.

350 Un jinete con antorcha, en un contexto igualmente funerario, se ilustra en un relieve de Copenhague (SESTON, 1980, lám. XXVI) donde se representa el punto de partida del alma liberada y el instante de su apoteosis. El caballo, una vez más con carácter *psicopompo*, transporta a *Eutychos*, un niño heroizado cuya alma subió directamente al cielo, sin entrar en el reino subterráneo del Hades, según indica expresamente el texto del epitafio.



Fig. 56. San Miguel de Liria (Valencia) (Maestro, 1989, fig. 52C).

antorcha sujeta la centauresa plañidera de la pátera de Santisteban del Puerto (Jaén) y posiblemente también el jinete del monumento funerario turriforme de Osuna (Sevilla)³⁵¹.

Además la conexión, que podría establecerse en Lobón, entre la hipotética antorcha y los diferentes elementos relacionados con el vino, podría asimismo extrapolarse a la relación existente entre la antorcha y el mundo dionisiaco. Los ritos de Dioniso, como señor de la oscuridad y de la muerte, se desarrollaban en la penumbra de la noche, a la luz de las antorchas³⁵². Su vinculación funeraria es tal que “el jardín de Dioniso es uno de los paisajes de la muerte, donde tiene lugar el éxtasis, el trance final y decisivo”³⁵³.

En el mundo ibérico está documentada la iconografía de jinetes portadores de objetos diversos: así en un fragmento cerámico del Tossal de Manises (Alicante), que representa un tema de carácter heroico, aparece una figura a caballo que se enfrenta totalmente desarmada a un animal de grandísimas proporciones, provisto tan solo de una rama de palmera, que sostiene con una de sus manos en alto³⁵⁴; y en un fragmento de *Kálathos* de San Miguel de Liria (Valencia) (fig. 56) en el que el jinete sujeta una gran flor, con la mano derecha

351 GRINÓ Y OLMOS, 26. 5, 47 lám. 2 y 104-105, lám. 42.

352 CABRERA, 1998, 62.

353 SÁNCHEZ y CABRERA, 1998, 15.

354 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 287-288, fig. 105 a; KURTZ, 1993, fig. 3. La palmera como árbol de hoja perenne representa la inmortalidad y el espíritu imperecedero, y en consecuencia la palma y la palmera son consideradas árboles de la vida y símbolos del triunfo y la victoria: COOPER, 2000, s.v. *árbol*.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

en alto³⁵⁵. Estas representaciones de flores y palmas, en manos de jinetes, en sustitución de la lanza que simboliza la lucha, pueden entenderse como símbolos de “poder”³⁵⁶.

Por otra parte, las imágenes del jinete lancero y las del caballero portador de la palma triunfal resultan frecuentes en las acuñaciones (celt)ibéricas y de la Hispania Citerior. Esta diferenciación iconográfica obedecería a que eran entregadas a las tropas hispanas en función de su modo de participación en el ejército romano, bien como autónomas, bien integradas plenamente en su estructura militar. Las primeras “se otorgaban a jinetes ya involucrados en una acción militar” y las segundas “se repartían entre las caballerías ciudadanas recién conformadas”³⁵⁷.

Sin embargo, son más abundantes las representaciones del “jinete ibérico” con lanza en ristre que aparece en los reversos de ciertas cecas no solo de la Hispania Citerior, sino también de la Bética y la Lusitania. Este tema que encaja perfectamente con el imaginario heroico indígena en torno al caballo, como ponen de manifiesto diversos autores³⁵⁸, fue aceptado por diversas cecas hispanas sin ningún tipo de imposición, de modo que “estas monedas deben considerarse, cultural, social e ideológicamente iberas o celtíberas, pues corresponden y fueron emitidas por ciudades y grupos sociales indígenas y no como un fenómeno de romanización, ni menos una imposición administrativa ni política romana, sino que es una consecuencia lógica del citado proceso evolutivo de las culturas hispánicas prerromanas”³⁵⁹. De modo que podría establecerse una concurrencia entre el esquema iconográfico monetario reproducido en el reverso de las monedas de la cercana ceca de *Tanusia* (Villasviejas del Tamuja, Botija, Cáceres)³⁶⁰, de principios del siglo I a. C., y el jinete lancero de Lobón.

Asimismo cabe la posibilidad de que el objeto sostenido por la amazona de Lobón sea un escudo como los ensartados en la lanza de la referida estela de

355 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, fig. 52C.

356 LÓPEZ PÉREZ, 2005, 50.

357 LÓPEZ SÁNCHEZ, 2010.

358 Entre ellos BENOIT, 1954, 74 y 78; BLÁZQUEZ, 1975, 105-107; OLMOS, 1995, 48; VERDÚ PARRA, 2017, 57-58.

359 ALMAGRO GORBEA, 1995, 253-254.

360 SÁNCHEZ ABAL y GARCÍA JIMÉNEZ, 1988; BLÁZQUEZ CERRATO, 1995, 71-72; SÁNCHEZ MORENO, 1995-1996, 218, fig. 9.

Clunia³⁶¹ o el toscamente pintado en un fragmento cerámico con figura de jinete hallado en La Coraja (Aldeacentenera, Cáceres)³⁶². Otro objeto, poco probable en el caso de Lobón, es la representación de un látigo como el que sostiene en su mano izquierda extendida hacia atrás, una figura, que Blázquez considera femenina, representada en un marfil fenicio hallado en un túmulo funerario de la necrópolis de El Bencarrón (Carmona, Sevilla), que con el látigo en alto se enfrenta a un grifo y a dos gacelas³⁶³. A un momento más tardío corresponde un escarabeo helenizante de Ibiza con la imagen de una mujer que cabalga sola, con las dos piernas en el mismo lado, y sostiene un látigo en esta ocasión orientado hacia abajo³⁶⁴.

El caballo en el mundo ibérico puede aparecer vinculado al difunto en dos tipos de escenas: de heroización ecuestre y de tránsito al Más Allá, que en el caso de Lobón se desarrollan conjuntamente. Una vez superado con éxito el ritual de iniciación, que posibilita el tránsito de un estado a otro, es decir, la muerte previa al renacimiento una vez superada la prueba, en este caso venatoria, se produce en Lobón, el acceso a la unión física con la divinidad, y finalmente la victoria sobre la muerte. De este modo, el difunto bajo el aspecto de un caballero³⁶⁵ adquiere después de su muerte el rango de héroe o mortal divinizado³⁶⁶. Por tanto, la secuencia en la que el jinete-difunto de Lobón se dirige hacia el laberinto representa una escena infernal de tránsito, la llegada heroica del difunto, que alcanza “la bienaventuranza tras la superación de lo imposible”, con la participación de la propia divinidad³⁶⁷. Similar a la propuesta por Olmos para el gran vaso de Los Villares, en Caudete de las Fuentes (Valencia)³⁶⁸. Además del carácter heroico que proporciona el caballo a su jinete, este supone dentro de un contexto funerario “el vehículo natural hacia el más allá”³⁶⁹.

361 BLÁZQUEZ, 1977, fig. 90.

362 SÁNCHEZ MORENO, 1995-1996, 219, fig. 10.

363 BLÁZQUEZ, 1976, 154, fig. 38.

364 BOARDMAN, 1984, n.ºs 218, 22 y 72, lám. XXXIV, 218.

365 El jinete que tipifica al iniciado y representa el espíritu que guía al cuerpo, el viaje del alma a través de un mundo lleno de pruebas y obstáculos: COOPER, 2000, s.v. *caballero*.

366 Como ya apuntara el propio KUKAHN (1966, 295) para quien “se ve claramente que se trata de héroes en esta representación”.

367 GRINÓ y OLMOS, 1982, 62 y 110.

368 OLMOS, 1998 a, 150, figs. 5 y 6. “El jinete a caballo accede a una nueva tierra. La fecundidad acampaña al noble en su tránsito... en su destino último”.

369 OLMOS, 1992, 24.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

En resumen, estas imágenes no violentas, ni de combate, aluden al tránsito hacia el Más Allá, a la heroización ecuestre y con toda seguridad al papel del caballo como elemento de prestigio. A este respecto conviene destacar que en el personaje de Lobón, inmerso en un espacio y tiempo heroico, hay un antes y un después, y que solo una vez heroizado aparece bajo el aspecto de un caballero. Por tanto el caballo constituye el símbolo de la heroización del caballero por excelencia, además de ser el vehículo del héroe y la montura empleada durante las cacerías. Es probable que en el mundo ibérico el caballo fuera considerado como elemento asociado a la imagen de determinados guerreros muertos en circunstancias concretas, y luego heroizados³⁷⁰. Así, la iconografía del caballero que corona las tumbas tumulares indica “la existencia de un grupo de élite de claro carácter caballeresco, heroizables tras la muerte”³⁷¹. Y la inmortalidad del jinete que aparece encima de los *Signa Equitum* (**fig. 35.2**), que representan al *heros equitans hispanus* cuya condición heroica se vincula además al Más Allá, pues muchos de ellos se asientan sobre un capitel eólico, como el que brota bajo el jinete de Lobón, y que como en aquellos podría simbolizar el “Árbol de la Vida”, el nacer o renacer³⁷².

Un tipo iconográfico similar, muy influido por las estelas funerarias griegas, es el del “caballero Tracio” frecuentemente representado en sarcófagos, monumentos y estelas funerarias halladas en el área del Mar Negro. Se cuestiona si reflejan una heroificación, divinización o inmortalización, y si existe en ellas una gran diferencia entre la idea Tracia del muerto heroizado y la del dios de la naturaleza, del mundo vegetal y animal al que el héroe se asimila por completo³⁷³. Por otra parte, resulta reveladora la presencia en algunas de estas estelas funerarias de una figura femenina, acaso divina, asociada a la imagen del difunto heroizado representado bajo el aspecto de un jinete³⁷⁴. Interesa resaltar el hecho de que la Gran Diosa-Madre del antiguo panteón tracio, prerromano, garantizaba a través de la hierogamia con el caballero —en propia persona o a través de su hija— la fertilidad, la salud y el bienestar del hombre y de la naturaleza³⁷⁵.

370 CHAPA, 1986, 157-166; QUESADA, 1998, 172 y 173.

371 CABRERA y SÁNCHEZ, 1998, 409.

372 LORRIO y ALMAGRO-GORBEA, 2004-2005.

373 DÉLEV, 1998.

374 GOCÉVA, 1998, 123.

375 STOJANOV, 1998, 158.

Siguiendo con el análisis de la cerámica ibérica se constata que en el taller de Elche (Valencia) el caballo aparece siempre montado por un jinete lancero, “ritualmente desnudo” que ataca a un depredador. Ello lleva a Begoña Consuegra³⁷⁶ a reflexionar sobre las elaboraciones en torno al héroe que se enfrenta al animal y su —aniquilación en combates de carácter agonal— reforzadas por la presencia de granadas enmarcando las escenas. Por otra parte, en las representaciones de un posible tema heroico documentadas por Kurtz³⁷⁷, se narra la historia de un personaje, probablemente humano por la falta de atributos divinos, que se enfrenta a un monstruo, acompañado de su caballo y ocasionalmente de un perro³⁷⁸. En esta línea de investigación abunda Aranegui³⁷⁹ que plantea la hipótesis de que las piezas de la etapa final del Tossal de San Miguel de Liria, en las que predominan escenas venatorias de ciervos y jinetes representen la caza individual heroica. A través de su participación en la caza, en solitario, el individuo se convierte en héroe, del mismo modo que en la sociedad arcaica de fines del siglo VI a. C. en cuya mentalidad las hazañas heroicas adoptan la forma de un mito o se revisten de cierto contenido religioso³⁸⁰. Por ello la cacería del ciervo representada en un vaso hallado en el Departamento 41 del mismo yacimiento, estaría concebida según Olmos³⁸¹ como un certamen o proeza en solitario acometida por parte de unos jinetes que desfilan entre una naturaleza exuberante provista de inmensos brotes que simbolizan el poder de los grupos que con su hazaña pretenden legitimar.

Teniendo todo esto en cuenta puede considerarse que la escena de jinetes cazando representada en el *kálathos* del Cabezo de la Guardia (Alcorisa, Teruel)³⁸² —coincidente con algunas escenas de Lobón— forma también parte de un proceso iniciático “por cuanto heroiza al ser humano. En ambos casos aparece lo esencial del mundo de la caza: el cazador, el caballo y la víctima”³⁸³.

376 CONSUEGRA, 1990, 252 y 254.

377 KURTZ, 1993, 239-245. Se trata entre otros del mencionado fragmento de El Tossal de Manises (Alicante) en el que el jinete sostiene una rama de palma (MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 287-8, fig. 105 a).

378 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 186-7, fig. 64.

379 ARANEGUI, 1997, 83 y 85, figs. II. 28 y II. 37.

380 En esta línea podría interpretarse la secuencia del ciervo bebiendo con algún episodio mítico del tipo de los trabajos de Hércules en el que la Cierva de Cerinia, consagrada a Artemis, se detiene sedienta a beber en el río Ladón, momento que el héroe aprovecha para atacarla.

381 OLMOS, 1998, 151, fig. 8.

382 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 50-53, fig. 5.

383 TIEMBLO, 1999, 185, n.º 31, fig. 14.

En esta misma línea cabe incluir el cipo funerario de Jumilla (Murcia), datado en el s. IV a. C. que presenta tres de sus caras decoradas con jinetes que participan en una procesión fúnebre presidida por la diosa, que en la cara principal aparece consolando a un niño³⁸⁴. Teresa Chapa sugiere la posibilidad de que la imagen de los diferentes jinetes corresponda en realidad a un único personaje en cuyo caso podría tratarse —como en Lobón— de la representación del propio difunto participando junto a la divinidad en su particular ritual de tránsito³⁸⁵.

Conviene llamar la atención sobre el hecho de que los ejemplos arriba comentados ilustran el momento concreto de la prueba a superar, mientras que en Lobón se representan aquellos aspectos previos relacionados con la preparación y la consecución del objetivo último —heroificación y la consiguiente inmortalidad del personaje— una vez superada esta³⁸⁶, bajo la protección de una divinidad jinete de carácter *psicopompo*³⁸⁷. La consideración del caballo como animal *psicopompo*, portador del alma del difunto al otro mundo, está bien documentada en la iconografía mediterránea y peninsular³⁸⁸. En este contexto de viaje al Más Allá a lomos de un caballo precedido por la imagen divina, puede encuadrarse el mencionado *kálathos* de “La mujer jinete” de San Miguel de Liria (**fig. 55**)³⁸⁹, toda vez que del mismo yacimiento procede el fragmento de “La cabalgata nupcial” (**fig. 57**) con una escena en la que un hombre y una mujer cabalgan a lomos de un mismo caballo, precedidos por una sirena cuya misión es la de acompañarlos al otro mundo y consolarlos con sus canciones³⁹⁰. Esta escena es interpretada por unos autores como la representación del rito del

384 Ídem, 147, panel 87, 1-2; OLMOS y GRINÓ, 1985, 30-31, figs. 8-11.

385 CHAPA, 1986, 159 n.º 152.

386 Por el contrario en el *larnax* del Ashmolean Museum (n.º 58. Fig. 72) solo se conserva la representación del momento preciso del relato en el que el jinete ataca y traspasa con la lanza a su víctima, un cérvido (BLANCO FREIJEIRO, 1951, lám. XXXI). Esta escena, sobre la que se profundiza más adelante, es paralelizable con la secuencia de la ya comentada tinaja número 222 de Liria (PERICOT, 1979, fig. 210).

387 Por otra parte, la diosa se manifiesta también con carácter *psicopompo* en un grupo escultórico hallado en el Parque Infantil de Tráfico de Elche (s. VI-IV a. C.) aunque en esta ocasión asociada a una esfinge sobre cuyas garras se sitúa su efigie. La imagen de la diosa, que tiene el cuerpo arropado por dos grandes alas, acompaña a un personaje masculino, presumiblemente el difunto, que cabalga sobre la esfinge (CHAPA, 1986, 116, n.º 196, fig. 65; GRINÓ, 1992, 200).

388 QUESADA, 1998, 172.

389 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 108-109, fig. 29.

390 Ídem, 1989, 174-175, fig. 57; PERICOT, 1979, 183, n.º 278; GRINÓ, 1992, 200, fig. 3.

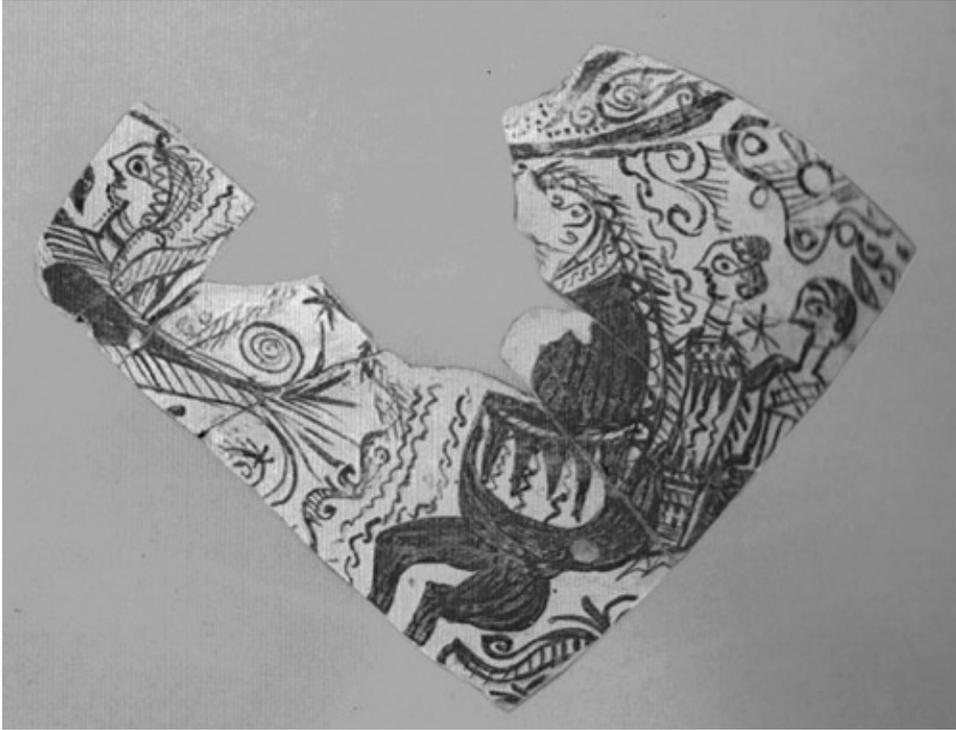


Fig. 57. *Kálathos* de “La cabalgata nupcial”. San Miguel de Liria (Valencia) (Pericot, 1979, fig. 278).

matrimonio³⁹¹, que Encarnación Ruano³⁹² considera tendría lugar en el Hades, dada la presencia de la sirena, y por otros, como una cabalgata nupcial o la partida de la pareja al nuevo hogar³⁹³.

a. Interpretación del motivo situado sobre los jinetes

Existen dos posibles interpretaciones para el inmenso motivo ondulante situado sobre la cabeza de los jinetes, según se identifique como una gran parra o como una inmensa serpiente. Ambas opciones igual de verosímiles cuentan con equivalentes iconográficos. Por otra parte, se ha querido interpretar los motivos

391 ARANEGUI, 1997.

392 RUANO, 1994, 156-157, fig. 14.

393 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 174-175, fig. 57, B. 38.

ondulantes que “penden” como símbolos o expresión de “dependencia” y subordinación de una persona dotada de autoridad respecto a otra³⁹⁴.

La alternativa de la parra, resulta factible dadas las referencias generales sobre el vino y su contexto contenidas en la urna³⁹⁵, en cuyo caso el extremo de la derecha, que se sitúa sobre la cabeza de la amazona, correspondería a otro gran racimo de uvas³⁹⁶. En este supuesto, la presencia de la parra supondría una referencia al espacio por el que cabalgan los jinetes. En esta línea podría encuadrarse la interpretación de Ruano respecto al motivo de Lobón: “encima se situaron el sol y un ramiforme”³⁹⁷.

La segunda opción es defendida por Kukahn³⁹⁸ que puntualiza que una enorme serpiente se sitúa sobre los jinetes. La serpiente aludiría a la muerte real tras la unión con la divinidad o el abandono de la vida humana tras su heroificación. Esta opción permite, por otra parte, enlazar con el motivo laberíntico de aspecto serpentiforme de la última cara, destino final del relato. La serpiente es uno de los animales asociado “a la idea de la muerte, que forma parte del paisaje del mundo subterráneo concebido como un viaje, un tránsito que requiere de un rito y de personajes o seres que facilitan y ayudan en estos tránsitos de muerte porque son seres intermedios entre lo humano y lo divino”³⁹⁹. En esta línea cabría interpretar los serpentiformes que decoran la tapadera aparecida en la tumba 137 de la necrópolis de *Tútugi* (Galera, Granada), asociados —como en el caso de Lobón— a círculos concéntricos (n.º 36). Y la mencionada crátera de “La muerte mítica” de Lezuza (Libisosa, Albacete) provista de asas plásticas en forma de serpiente. En ella además de la batalla simbólica en la que muere uno

394 LÓPEZ PÉREZ, 2005, 69-70.

395 La presencia de esta hipotética parra de Lobón y su asociación al jinete, permitiría relacionar de nuevo el mundo ibérico y el entorno pónico allí donde el caballero tracio, asociado a *Dionysos*, se manifiesta como protector de los viñedos y dios de la caza (GOCËVA, 1998, 131; PENKOVA, 1998, 138). Así, en una placa votiva de Melnik el caballero aparece sobre el fondo de una inmensa parra, con grandes racimos, rodeado por los compañeros de *Dionysos* (PENKOVA, 1998, 141, fig. 6).

396 En la cerámica ibérica se documentan otros motivos vegetales que recuerdan al de Lobón como en una tinaja de la Hoya de Sta. Ana (Albacete) con un gran tallo serpenteante del que penden grandes hojas (PERICOT, 1979, n.º 27). Por otra parte, CABRERA (1998, 67, fig. 1-3, lám. I) señala que en algunos vasos apulios con escenas dionisiacas y de *symposion* “una rama de vid crece cargada de hojas, zarcillos y racimos, y forma un emparrado que brota a ambos lados de la escena y se extiende como un baldaquino por la parte superior de la escena”.

397 RUANO, 1994, 144.

398 KUKAHN, 1966, 294.

399 VV. AA., 2007, 32.

de los combatientes, aparecen dos ciervos afrontados al Árbol de la Vida sobre cuyos lomos reposan sendas aves⁴⁰⁰, que, por otra parte, reproduce la escena representada en una de las caras de una caja de Toya (Jaén) (n.º 47. Fig. 72.2).

La serpiente debido a que muda la piel varias veces al año se vincula a la idea de regeneración y renovación de la vida. Y simboliza no solo la eternidad⁴⁰¹ sino también la resurrección ya que como poseedora del secreto de la vida es capaz de resucitar a los muertos⁴⁰². Sin desdeñar el hecho de que en lugares como Grecia, se creía que el alma abandonaba el cuerpo en forma de serpiente⁴⁰³. Por ello, cabría la posibilidad de que la hipotética serpiente de Lobón provista de una extraña cabeza representara el alma del difunto.

La serpiente cuenta con numerosos paralelos iconográficos dentro y fuera de la Península Ibérica⁴⁰⁴. Cabezas de serpiente aparecen a menudo rematando los garfios de los broches de cinturón tartésicos así como los extremos de brazaletes orientalizantes e ibéricos⁴⁰⁵. M.^a Luisa de la Bandera en su estudio sobre este tipo de brazaletes peninsulares, fabricados en metales nobles, pone de manifiesto que, entre aquellos con representaciones zoomorfas, predominan precisamente aquellos que rematan en cabezas de serpiente⁴⁰⁶.

También aparecen serpientes aplicadas en algunos jarros de bronce orientalizantes, generalmente en número de tres y con la cabeza apoyada sobre el borde.

400 UROZ RODRÍGUEZ, 2012, 315, figs. 245-246; SANZ GAMO, 2021, 281-283, fig. 4.1.

401 De igual modo que se atribuye el significado de eternidad al signo jeroglífico egipcio con la imagen de una gran serpiente que a modo de bóveda celeste cubre la imagen de una figura de pie (BUDGE, XCVIII.29). La serpiente en conexión con el mundo subterráneo es analizada por HART (1987, s.v. *Re*). Además BLÁZQUEZ (1977, 94) aborda el tema de la serpiente como animal telúrico, típicamente funerario, y ÁLVAREZ OSES (1969) la serpiente y su asociación a la mujer.

402 COOPER, 2000, s.v. *resurrección*.

403 Ídem, 2000, s.v. *alma*. En una copa Laconia fechada en el siglo VI a. C. en la que Ulises, héroe que pasó a convertirse en símbolo de la aventura humana, y sus compañeros ciegan a Polifemo (DUCAY, 1994, 50). Sobre ellos se sitúa una enorme serpiente con una gran cabeza que toca amenazante la cabeza del gigante. De época posterior es la escena de carro con auriga representada en la Tumba etrusca Golini II (Orvieto) (400 a. C.) que representa una serpiente de proporciones similares a la de Lobón con su enorme boca abierta (BONFANTE, 1981, fig. 53).

404 MATA PARREÑO, 2014, 82-87 y 215; VÁZQUEZ HOYS con una extensa bibliografía acerca de la imagen de la serpiente en el mundo antiguo.

405 ALMAGRO GORBEA, M.^a J., 1989, lám. LXXIV, n.º 224 y lám. LXXIV, n.º 225- 226. De cronología incierta (siglos V- IV a. C.). Como en el ejemplar de Mairena del Alcor (Sevilla) (VV. AA., 1997, 92, 136 y fig. n.º 108-109 en 109).

406 BANDERA ROMERO, 1984, 383, fig. 5.

Dentro del área que nos ocupa destacan los ejemplares aparecidos en Siruela y Villanueva de la Vera (Badajoz); así como los localizados en Niebla y en la tumba 17 de la Joya (Huelva); en Sevilla y en Fraguas (Talavera de la Reina, Toledo)⁴⁰⁷. Tampoco es extraña su imagen en la orfebrería de época orientalizante, como por ejemplo en los dos amuletos o colgantes de collar con forma de cabeza de serpiente, que aparecieron junto con los dos colgantes con creciente lunar y disco solar de La Aliseda (Cáceres)⁴⁰⁸, mencionados más arriba en relación al tocado de la diosa, y que han sido vinculados a una matriz de orfebre hallada en la tumba 100 de la necrópolis de Cabezo Lucero en Guardamar de Segura (Alicante)⁴⁰⁹.

Son igualmente frecuentes las representaciones de serpientes, pintadas e incluso aplicadas, en la cerámica ibérica, y escasas en lo que a la escultura se refiere. En el conjunto escultórico ibérico de El Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén), fechado en la primera mitad del siglo V a. C. aparece sobre el hombro izquierdo de una figura femenina, que Iván Negueruela interpreta, sin ningún tipo de reservas, como una diosa de carácter protector cuyo atributo sería la serpiente⁴¹⁰. Y en una estela de Clunia (Burgos) decorada por ambas caras con temas que según Blázquez⁴¹¹ apoyan su simbología funeraria, se representa a un jinete armado con lanza y rodela, situado dentro de un círculo delimitado en el suelo por una serpiente, que actúa como un espacio acotado a modo de “cancha”. El jinete, una vez más, se convierte en una clara alusión al *status* heroico del difunto.

Los serpentiformes vinculados a la divinidad aparecen en la cerámica ibérica formando parte —como en Lobón— de escenas venatorias o de contienda. Merece una mención especial la serpiente, en relieve y pintada, aplicada en un plato de La Alcudia de Elche (Alicante). Se trata de una serpiente cuyo rostro de rasgos humanos, aparece repentinamente *surgiendo de otro lugar, de las profundidades tal vez*⁴¹² y supone una amenaza para la liebre o conejo que aparece delante de ella entre diversos motivos vegetales (**fig. 58**)⁴¹³. Y la mencionada cratera de Libisosa (Albacete) con asas en forma de serpiente.

407 JIMÉNEZ ÁVILA, 2002, n.ºs 5, 6, 7, 12, 13 y 19, láms. III-VIII y XIII.

408 ALMAGRO GORBEA, M^a. J., 1989, 139, n.º 142, lám. XLIII.

409 UROZ RODRÍGUEZ, 2006, M36, 111, fig. 113.

410 NEGUERUELA, 1990, n.º 28, 239-241.

411 BLÁZQUEZ, 1977, 500, fig. 80.

412 TIEMBLO, 1999, 183, 22, fig. 11.

413 PERICOT, 1979, fig. 164.



Fig. 58. Plato de La Alcudia de Elche (Alicante) (Pericot, 1979, fig. 164. Detalle).

No cabe ninguna duda respecto al carácter funerario de la serpiente antropomorfa del plato de la Alcudia donde se combinan, como en Lobón, signos de la vida, de la fecundidad, del surgir del mundo subterráneo e incluso símbolos de la muerte misma y de su carácter repentino. Este ánodos divino encuentra correspondencia en Lobón en la imagen de la figura femenina que, en el friso inferior de la primera placa, entra en escena procedente del mundo subterráneo, asimilable al laberinto serpentiforme de la última placa. Además la existencia de la serpiente con cabeza humana de La Alcudia contribuye a interpretar como una gran cabeza humana, el extremo, ahora incompleto, de la supuesta serpiente de Lobón. En cuyo caso podríamos estar frente a una divinidad ibérica de naturaleza híbrida, del tipo de la diosa cobra egipcia *Mertseger* representada, a veces, con cabeza e incluso cuerpo de mujer⁴¹⁴.

414 Divinidad de carácter funerario considerada “Señora de Occidente” o tierra de los muertos, así como compañera y protectora de los difuntos que habrían obrado bien (BONNET, s.v. *Meresger*, fig. 111; HART, 1987, s.v. *Meretseger*). Por otra parte, es frecuente la asociación de la serpiente a grandes diosas ctónicas que tienen la serpiente como atributo (CHEVALIER y GHEERBRANT, 1982, 872-873, s.v. *serpent*), o a Dioniso. Aparece vinculada al mundo del vino en algunos vasos apulios con escenas dionisiacas como en una cratera de Ruvo, en la que se representa la alimentación de la serpiente que

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Por otra parte, en el mismo yacimiento alicantino hay varios ejemplos en los que la serpiente aparece asociada a la divinidad: en un craterisco de imitación dos serpientes acompañan el nacimiento de la diosa, representada como una cabeza femenina alada que brota de las entrañas de la tierra bajo la atenta mirada de las dos cabezas varoniles representadas en el reverso del vaso⁴¹⁵. Ambas serpientes, con la cola enrollada sobre sí misma, y las cabezas detalladas, sirven de conexión entre el mundo subterráneo y el reino de la luz y acentúan el carácter ctónico del mito⁴¹⁶; en el cuello y cuerpo de otro vaso aparecen serpientes igualmente relacionadas con la diosa, y grandes serpientes con cabezas bien especificadas, asociadas a la roseta que, situada entre aves, alude a la divinidad⁴¹⁷; en una tinaja, aparecen serpentiformes subiendo por jambas o pilares que enmarcan o delimitan el espacio o recinto en el que se manifiesta la divinidad⁴¹⁸; y también posiblemente en un fragmento con una cabeza de perfil⁴¹⁹ situada detrás de un elemento arquitectónico semejante al del ejemplo anterior, decorado con un serpentiforme de características similares⁴²⁰.

El esquema de los ejemplos de La Alcudia se corresponde con el de un vaso de Arcóbriga (Soria) en el que la efigie de la diosa se sitúa en el interior de un templete sostenido por dos columnas por las que trepan tallos serpenteantes. Aquí hay además representaciones explícitas de serpientes sobre “gallos con la cola levantada que anuncian a la divinidad” bajo enormes hojas de yedra. La escena alude al ciclo vital vida-muerte simbolizado a través de la espiga que surge de la cabeza divina, las enormes hojas de hiedra y las propias serpientes⁴²¹. En el Tossal de Manises (Alicante) también aparecen serpientes asociadas al gallo, y además al huevo, entre numerosos animales (peces, liebres o conejos) que se dirigen en la misma dirección⁴²².

enrollada en el tronco protege el árbol maravilloso, y se asocia el Jardín de la Inmortalidad de Dioniso con el Jardín de las Hespérides (CABRERA, 1998, 73 y 75, lám. II).

415 OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 125, Panel 70-71; TIEMBLO, 1999, 179, fig. 5.

416 RAMOS FERNÁNDEZ, 1992; OLMOS, 1998, fig. 10, 152 y 155.

417 PERICOT, 1979, fig. 94; MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, fig. 80.

418 PERICOT, 1979, figs. 128-130; MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, fig. 86.

419 Las características de este rostro con un gran ojo de frente y un casco silueteado coinciden con el de otras imágenes de la divinidad, representada de perfil, halladas en el mismo yacimiento.

420 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, figs. 71 i.

421 OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 164.1, panel 99. Las representaciones de elementos arquitectónicos vinculados a la divinidad ya fueron tratados al analizar las escenas eróticas de Lobón.

422 PERICOT, 1979, fig. 91.

Fuera del área levantina la serpiente aparece igualmente en el Cabezo de Alcalá (Azaila, Teruel): en un cálato con pájaros afrontados al árbol de la vida⁴²³, que se interpreta como “símbolo directo de la muerte repentina”⁴²⁴; mordiendo a un animal muerto en conexión con una escena de cacería de ciervos⁴²⁵, y sobre la cabeza de un jinete que sujeta las riendas se conserva “parte de un ofidio mirando en dirección contraria”⁴²⁶. Posiblemente también sea una alusión a la muerte inminente la serpiente que en un *kálathos* del Cabecico de la Guardia (Alcorisa, Teruel) atraviesa reptando la escena —según indican las ssss ondulantes— en la que unos ciervos son atacados por depredadores⁴²⁷.

En el ámbito celtibérico conviene volver a mencionar la “placa del ciervo” del Llano de la Horca (Santorcaz, Madrid) (**fig. 45.1**) por los paralelismos existentes entre ella y las placas de Lobón. No solo por la asociación, ya comentada, entre los ciervos y los círculos concéntricos sino también entre los caballos y los motivos serpentiformes que en ambos casos los sobrevuelan. Resultan igualmente a propósito: un cuenco de Numancia (Soria) con una serpiente situada sobre guerreros e hipocampos⁴²⁸, y una vasija de almacenaje decorada con sendas parejas de caballos afrontados, con cuerpo de serpiente y cabeza de caballo. Dado el contexto doméstico en el que apareció la vasija se atribuye a su decoración un sentido simbólico de protección del alimento que contenía, y un carácter propiciatorio de “fecundidad, abundancia y riqueza para la familia”⁴²⁹.

La iconografía de la serpiente con carácter simbólico es frecuente también en el área vaccea, en fíbulas de La Tène, y rematando los extremos de pulseras y brazaletes espiraliformes, cuya morfología reproduce sus propias sinuosidades⁴³⁰. Dentro de la misma zona geográfica resulta interesante una vasija contenedora hallada en el castro de la Cuesta del Mercado (Coca, Segovia), provista de dos

423 OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 44. 2.

424 TIEMBLO, 1999, 185, n.º 30, fig. 13.

425 Ídem, n.º 29, fig. 12; PERICOT, 1979, fig. 377.

426 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 58, fig. 8a C-3.

427 PASTOR, 1998, 119, fig. 33.

428 PERICOT, 1979, figs. 428, 430-431.

429 LICERAS *et al.*, 2014.

430 Como en los ejemplares de los denominados tesoros 1, 2 y 3 de Padilla de Duero (Valladolid), Palencia 2, y en Arrabalde 1, al norte de Zamora: BLANCO GARCÍA, 2014, 204.

Fig. 59.
 Vasija de La
 Cuesta del
 Mercado
 (Segovia)
 (Blanco
 García, 2014,
 fig. 10).



asas cuyos bordes se prolongan en sendas serpientes aplicadas, que tienen los ojos y las escamas del cuerpo marcados con círculos impresos (**fig. 59**). El interés es doble porque en este recipiente las serpientes de las asas están asociadas, como en Lobón, a círculos concéntricos pintados. Y recuerdan a las serpientes de los jarros de bronce orientalizantes, cuya función simbólica de proteger el líquido que contienen, comparten⁴³¹. Del mismo modo que la serpiente aplicada sobre el plato de La Alcudia de Elche (Alicante) (**fig. 58**)⁴³². En definitiva, la existencia de serpientes híbridas refuerza el posible carácter antropomorfo de la serpiente de Lobón.

Finalmente mencionar un único pero significativo paralelo extrapeninsular con el que el jinete de Lobón comparte ciertos aspectos. Se trata de la imagen del caballero que aparece en la cnémida n.º 1 del ajuar de la tumba del túmulo principesco de Agighiol (Valea Nucarilor, distrito de Tulcea), que formaban parte

431 Ídem, 202, fig. 10.

432 PERICOT, 1979, fig. 164.

de los Tracios del norte⁴³³. Sobre la cabeza del príncipe a caballo que exhibe un arco, en alto, pende una enorme serpiente enrollada, cuya cabeza con la mandíbula muy abierta y la lengua fuera amenaza la testuz del caballo. Curiosamente el personaje aparece representado en el casco y en las cnémidas depositadas en su ajuar, en tres momentos significativos de su vida “bajo la mirada todopoderosa ilustrada por ojos apotropaicos en la visera del casco”. Las piezas de su rico ajuar y las representaciones en ellas contenidas según “la mentalidad de la élite geta, preservaban el mismo significado en el “mundo más allá”⁴³⁴.

b. Identificación de los motivos situados debajo de los jinetes

Igualmente resulta compleja la identificación de la figura incompleta que se localiza bajo el caballo de la amazona. Se barajan tres posibilidades: que se trate de un animal, preferentemente un perro; de un motivo vegetal; o de una figura humana caída. Opciones todas ellas que tienen paralelos en representaciones ibéricas, entre las que se encuentran algunas de las escenas con jinetes, ya mencionadas. Menos probable resulta a mi juicio la tercera opción, dada la propia naturaleza de la escena, aunque personajes caídos bajo el caballo aparecen en combates ibéricos, como el representado en un *kálathos* del Cabezo del Tío Pío en Archena (Murcia)⁴³⁵, o el representado en una ánfora de El Castellar de Oliva (Valencia), presenciado por una diosa presumiblemente guerrera, armada con casco, escudo y lanza⁴³⁶.

El perro, poco frecuente en el repertorio iconográfico ibérico, tal vez por ser “demasiado familiar y cotidiano” está representado, sin embargo, en escenas de caza humana, divina y heroica acompañando ocasionalmente al jinete divino⁴³⁷.

433 Ya se ha mencionado más arriba la conexión con la imagen heroificada del “caballero Tracio”. Por otra parte, OLMOS y GRIÑÓ, 1985, abordan la coincidencia entre algunos temas iconográficos comunes entre la Península Ibérica y determinadas zonas periféricas del Mar Negro como Tracia y el Ponto, dentro del proceso de helenización de ambas zonas, como consecuencia del comercio y colonización griega.

434 VV. AA., 2022, 54, fig. 5 y 475-477.

435 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, figs. 109.

436 GRIÑÓ, 1987, 346-347; PERICOT, figs. 170, 174 y 175.

437 OLMOS, 1992, 23; Del mismo modo se constata la presencia del perro en estelas funerarias tracias junto a la imagen del jinete cazador o “caballero tracio” (GOCÉVA, 1998, figs. 6, 10). Esta coincidencia acaso no sea totalmente casual si tenemos presente que hubo un fenómeno de aculturación paralelo entre Iberia y el área del norte del Ponto ante la helenización, fruto del comercio y la colonización griega (OLMOS y GRIÑÓ, 1985, 31). El perro está igualmente presente en las estelas

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El perro sujeto con una cadena por una figura masculina, que se sitúa de espaldas a la escena de los varones afrontados a un ánfora, aparece en el mencionado fragmento de *kálathos* de El Castellido de Alloza (Teruel) (**fig. 33**); un perro o lobo se sitúa entre las patas del caballo de un jinete con lanza que participa en una cacería de seis ciervos en un vaso de Azaila (Teruel)⁴³⁸, y acompaña al héroe que se enfrenta al monstruo, situado debajo del citado jinete con palma del Tossal de Manises, o atacando, él mismo, al monstruo para reforzar al jinete que, ahora en tierra, ataca al monstruo con sus lanzas⁴³⁹. Por otra parte, en el llamado carro de Mérida que sirve de soporte a una escena que tiene algunas coincidencias con Lobón⁴⁴⁰, se representa a un jinete con lanza en una actitud similar y con dos perros a su lado, en una escena referida a la caza del jabalí⁴⁴¹.

Menos problemática resulta la identificación del motivo vegetal, situado bajo el caballo del jinete que le sigue, que serviría en primera instancia para simbolizar el entorno en el que se desarrolla la acción. En la cerámica ibérica se recurre a las abstracciones de la naturaleza para representar el espacio pues “Nunca se describen visualmente los lugares en los que ocurren los hechos que narran las escenas”⁴⁴². Por otra parte, flores de loto, palmas y palmeras, introducidas en la península presumiblemente por los fenicios, aparecen en el mundo ibérico con relativa frecuencia en representaciones pictóricas, y de forma minoritaria en escultura y arquitectura⁴⁴³. La palmera y su esquematización como palmeta servían en el mundo antiguo para simbolizar a “Oriente”⁴⁴⁴, y eran utilizadas para representar el “brotar de la vida”, y “la fuerza” dentro de un contexto iconográfico

funerarias etruscas que representan el viaje a los infiernos en carro, “indicaría que los etruscos, al igual que los griegos y los romanos, creían que estos animales, tan ligados a las personas en vida, los acompañaban más allá de la muerte en su viaje a los infiernos, donde seguirían prestándoles su compañía” (BLÁZQUEZ, 1977, 123).

438 PERICOT, 1979, 235, fig. 376; MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, C-2, 56-58, fig. 7.

439 Ídem, fig. 64; KURTZ, 1993, fig. 6.

440 Estas coincidencias son: su asociación a un carro en ambos casos de cuatro ruedas, que en el ejemplar de Mérida sustenta la escena; la vinculación del jinete a una escena de caza; y la actitud general de los jinetes provistos de lanza y casco. Los estudios de laboratorio realizados en el carro de Mérida, que determinaron se trata de un exvoto, no anterior al s. IV a. C., fabricado en la tradición de los pequeños bronce ibéricos, permitieron apreciar además que el jinete lleva un casco con bucles o escamas que evoca el casco ajustado con pequeña cresta de Lobón y de otras representaciones ibéricas.

441 OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 70, panel 28.1; BLÁZQUEZ, 1977 d, 279.

442 SANTOS VELASCO, 2010, 153.

443 MATA PARREÑO *et al.*, 2010, 29 y 47-55.

444 LÓPEZ PÉREZ, 2005, 168-170.

de carácter bélico⁴⁴⁵. Y “el poder” cuando aparecen asociadas a la divinidad, como sucede en el registro inferior de la primera cara de Lobón.

Motivos vegetales asociados a jinetes o situados entre las patas de su montura son habituales en las representaciones cerámicas de diversos yacimientos ibéricos⁴⁴⁶. Singular resulta la escena que decora la parte central de una *lébes* cerámica hallada casualmente en Lezuza (Albacete), aunque se cree procede de una necrópolis. En ella aparecen sendos jinetes afrontados a una gran flor de loto provista de un tallo excepcionalmente largo, que alcanza la altura de sus cabezas, ante la que los caballos levantan sus manos. Grandes motivos vegetales aparecen asimismo tras los jinetes y bajo las patas de los caballos⁴⁴⁷.

El motivo en cuestión recuerda, por otra parte, al capitel eólico de una famosa pilastra de Osuna (Sevilla) formado por dos grandes volutas cuyo fuste está dividido por estrías verticales⁴⁴⁸, y que en Lobón está esquematizado y se confunde con la imagen de la palmera, propia del mundo púnico, donde está claramente asociada al caballo⁴⁴⁹. Este esquema compositivo se constata igualmente en el vaso del “Pintor de los Perros” de Numancia en el que se produce la misma asociación de la palmera con el caballo y los círculos que en Lobón⁴⁵⁰.

También viene a colación el mencionado relieve funerario de Osuna (**fig. 32.1**)⁴⁵¹ con la cierva amamantando a su cría, que se sitúa delante de una palmera, y reproduce el esquema iconográfico, aunque no necesariamente iconológico⁴⁵²,

445 Ídem, 49-50.

446 Como Azaila y Alcorisa en Teruel; Liria en Valencia; La Alcudia, La Serreta y Tossal de la Cala en Alicante: MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, figs. 5, 6 a,c; 9; 29, 31, 34, 36, 45, 49, 50, 51, 77, 93, 96 99, 100 a, respectivamente.

447 GABALDÓN y QUESADA, 1998, 16-23; fig. 1.

448 S.A., 1983, 62.

449 No parece necesario desarrollar de nuevo la idea de la palmera como símbolo de inmortalidad comentada al hablar de la supuesta palma en manos de la amazona. Por otra parte, la palmera aparece en la iconografía monetar fenicio-púnica como símbolo emblemático de Fenicia y “su representación generalmente junto al caballo, alude al origen histórico de Cartago” (MAROT, 1993, 20). Símbolo de “aquella primera que la divinidad benévola otorgó en el pasado fundacional a los campos de la ciudad” (OLMOS, 1995, 48).

450 OLMOS, 1986 b, 216-217, lám. I.

451 OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 103, panel 53.2.

452 MORA SERRANO, 1993, 73-74.

de algunas acuñaciones hispano-púnicas⁴⁵³. Palmera “que en la estela simboliza, analógicamente, la paradójica y contrapuesta fecundidad de la muerte”⁴⁵⁴. En conexión con el relieve de Osuna está el también mencionado cipo o estela de Marchena (Sevilla)⁴⁵⁵, en el que aparece una palmera y sendos caballos en posición de salto. Dicha asociación caballo-palmera “revela una clara incidencia de las creencias púnicas en esta zona geográfica, con temas que repiten los de las acuñaciones de las monedas cartaginesas”⁴⁵⁶.

IV.4. PLACA NÚMERO 4 (fig. 60)

En la decoración de esta placa fue necesario el empleo de un molde con el tema principal que ocupa gran parte de su superficie, y de una estampilla que reproduce el mismo motivo de círculos concéntricos que se repite por tres veces y que, al igual que en la cara opuesta, ocupa la zona inferior.

1. Motivo laberíntico serpentiforme

En palabras de Kukahn⁴⁵⁷: “El último lado está lleno de enganches unidos que se repiten. Este conjunto enredado da que pensar como si quisiera significar algo de la vida, pero en otro sentido que el árbol. Parece un cerrar de todo lo que está en los relieves. No cabe duda que estos enganches no están hechos como adorno”. Hay que tener en cuenta además, que incluso desde el punto de vista morfológico confluyen en esta placa el principio y el fin de la caja, dado que las esquinas inferiores izquierda y derecha se integran físicamente en las placas primera y tercera, contiguas a ella.

453 Así, las acuñaciones de los Barcas con busto de caballo, serpiente y palmera en el fondo (BELTRÁN, 1948). La asociación del caballo con la palmera detrás y la divinidad bajo la forma de la cabeza de Core (Perséfone) se documenta en acuñaciones de Cartago y Cerdeña de mediados del siglo III a. C. En el reverso de las monedas acuñadas en Sicilia se representa tan solo el prótomo de caballo y la palmera a su lado, y en el anverso, en lugar de la cabeza de la diosa, la del héroe divinizado, Heracles-Melqart con la leontea (VV. AA., 1988, 468, 470 y 471).

454 OLMOS, 1995, 48.

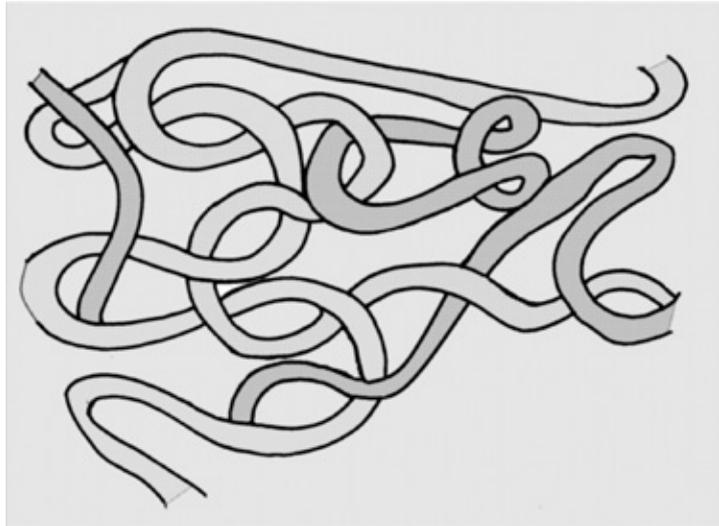
455 El paralelismo entre ambos ejemplares en lo que respecta a la asociación de los animales a un árbol —ciervos, en el primer caso, y caballos en el segundo— fue establecido por CHAPA (1986, 170). A este respecto véanse las observaciones relativas al friso inferior de la primera placa.

456 CHAPA, 1986, n.ºs 162, 105, y 161 y 162.

457 KUKAHN, 1966, 295.



Fig. 60. Caja de Lobón (Badajoz). Placa n.º 4 (foto G. Kurtz) y esquema de los ramales del motivo serpentiforme (dibujo autora).



Este es ciertamente el destino final del relato hacia el que se dirigen las figuras y simboliza la meta a alcanzar, el último escollo a franquear dentro de los rituales de tránsito para alcanzar el Más Allá, representado por el complejo entramado serpentiforme. A este respecto conviene considerar como válido todo lo dicho anteriormente sobre las serpientes, en relación al motivo representado sobre los jinetes de la cara anterior, y añadir que en la iconografía de la cerámica ibérica la serpiente es interpretada también como símbolo de lo “extremo y extremado”⁴⁵⁸.

458 LÓPEZ PÉREZ, 2005, 196-197.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Se aprecian cuatro ramales de un solo cabo y extremos abiertos, que carecen de un principio y un final claro, y un quinto que configura un pequeño circuito cerrado a modo de nudo infinito, que empieza y termina en sí mismo. Cada uno de los ramales describe un recorrido diferente. Empezando de izquierda a derecha, puede verse que el primero de los cabos, procedente de la cara anterior, se introduce por el ángulo superior izquierdo, siguiendo el nexo de unión compositivo existente entre las distintas caras, y se pierde en la maraña. Un segundo ramal, independiente, que empieza en la parte superior y termina en la inferior, configura un trazado abierto que describe cinco vueltas, dos grandes a un lado, y tres más cerradas y pequeñas en el lado opuesto, con un sentido de giro contrario al anterior. Uno de los extremos del tercer cabo se localiza en el ángulo superior derecho, sigue un trazado abierto que empieza y termina con sendos tramos largos, casi rectos y describe tres curvas cerradas. En el bucle central está inserto el mencionado nudo interminable, cuyo simbolismo apunta hacia la eternidad, lo infinito e ilimitado. Los nudos de forma genérica simbolizan lo que une al hombre con su destino⁴⁵⁹.

Idéntica forma serpentiforme reproduce la pieza hembra de algunos broches de cinturón de garfios del Bronce final, hallados generalmente en contexto funerario (por ejemplo, en el túmulo G de El Acebuchal (Carmona, Sevilla)⁴⁶⁰; y en necrópolis celtibéricas como la de Higes, (Cuadalajara)⁴⁶¹, a las que se ha atribuido el mismo significado simbólico. Por otro lado, los torques y brazaletes de hilos entrelazados ibéricos como los tres ejemplares del tesoro de Puebla de Los Infantes (Sevilla); los tres de Jávea (Alicante); y el torque de oro del tesoro de Mairena del Alcor (Sevilla), realizado con cuatro cabos entrelazados⁴⁶², generan una composición que produce la misma sensación de embrollo serpentiforme que la placa de Lobón. Entrelazados similares decoran, por otra parte, una ménsula, una placa y un capitel procedentes del santuario ibero-romano de Torreparedones conservados en el Museo Histórico Municipal de Baena (Córdoba)⁴⁶³.

Este embrollo recuerda más a la visión de un nido de serpientes cuyos cuerpos zigzagueantes se entrecruzan los unos con los otros, enredándose de tal manera que es difícil distinguir donde empieza y termina cada una de ellas, que a un

459 COOPER, 2000, s.v. *nudo*.

460 GRAELLS i FABREGAT y LORRIO ALVARADO, 2017.

461 GARCÍA Y BELLIDO, 1947, 286, fig. 346.

462 FERNÁNDEZ GÓMEZ, 1991, 17-19. Fechado en la segunda mitad del siglo III a. C.

463 MORENA LÓPEZ, 2020, 38.

laberinto propiamente dicho, aunque se haya establecido cierta analogía entre ambos⁴⁶⁴. Apoyan la primera hipótesis los cinco ojos resultantes del entrelazamiento del segundo y tercer cabo, que da lugar a dos parejas de ojos alineados o superpuestos, según el punto de vista, precedidos por un único ojo, centrado respecto a ellos. El número de ojos y cabos curiosamente es el mismo, lo que remite a igual número de serpientes, de las que solo se representaría uno de sus ojos. Estos ojos, que evocan el ojo de perfil de la diosa en la escena de hierogamia, sugieren la omnisciencia de la mirada vigilante y protectora de la divinidad. Hecho reforzado por la hilera de círculos concéntricos situados más abajo, emparejados con los de la segunda cara, y que como aquellos tendrían una lectura simbólica de carácter profiláctico.

Tampoco hay que olvidar los ojos que así representados aparecen en numerosas figuras de la cerámica ibérica, entre las que se encuentran las imágenes de la diosa, ni los ojos situados a ambos lados de la boca de algunas jarras trilobuladas, interpretados también como ojos de carácter profiláctico⁴⁶⁵.

En el mundo funerario egipcio era habitual que el “ojo de Horus” o *udjat*, que simboliza el ojo de la mente, el que todo lo ve, acompañara en forma de amuleto al espíritu del difunto en su oscuro viaje al Más Allá⁴⁶⁶. En otro orden de ideas, el ojo es símbolo de todos los dioses solares, y remite al poder vitalizador y fertilizador que proviene del sol. En consecuencia el ojo, podría estar asociado a la luna y a sus fases, lo que enlazaría con los círculos concéntricos identificados con el astro solar; así como con la diosa-pastora de la primera cara, divinidad de naturaleza astral, que aparecería de este modo cerrando e iniciando de nuevo el relato.

En la Península Ibérica las representaciones de ojos están documentadas desde época temprana en piezas importadas. Amuletos de origen egipcio con “la representación del ojo indestructible de Horus”, se documentan en yacimientos como Ampurias, Villaricos, Puente de Noy, Cádiz y Gorham’s Cave⁴⁶⁷. Objetos que llegan probablemente a través de Ibiza en cuyas necrópolis púnicas aparecen una

464 CHEVALIER y GHEERBRANT, 1982, s.v. *serpent*.

465 PERICOT, 1979, 176, figs. 173 y 264; MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 114, fig. 32; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ y LÓPEZ BERTRAN, 2017.

466 COOPER, 2000, s.v. *ojo*; CHEVALIER y GHEERBRANT, 1982, s.v. *oeil*; HART, 1986, 93-94.

467 Sobre Villaricos y los contextos fenicio-púnico: ALMAGRO GORBEA, M^a. J., 1986, 99-100, n.^{os} 81, 84, 93, láms. XVII.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

serie de amuletos con el contorno de los ojos recortado, o en forma de placas rectangulares, con el ojo divino en el anverso y la diosa Isis-Hathor amamantando o protegiendo a Harpócrates u Horus niño, en el reverso⁴⁶⁸. Por otro lado, en el santuario de La Algaida en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) fueron halladas dos plaquitas de plata, de procedencia etrusca, decoradas con una pareja de ojos ovales⁴⁶⁹.

Entre las representaciones peninsulares relacionadas formalmente con las piezas anteriores cabe mencionar los exvotos anatómicos de bronce, hallados en santuarios ibéricos como los jienenses del Collado de los Jardines (Santa Elena)⁴⁷⁰ y Castellar de Santisteban, donde fueron depositados pares de ojos y ojos sueltos, de evidente carácter propiciatorio, bien para solicitar bien para agradecer un don o favor recibido de la divinidad. Y de modo particular un exvoto con la forma de los ojos recortada sobre una placa también de plata, que ha sido interpretada como la representación de los ojos de la diosa Astarté. Fue hallado en Alhonz (Herrera, Sevilla), en unos niveles estratigráficos que corresponden a la fase ibérica plena, a los que se atribuye una cronología de los siglos IV-III a. C.⁴⁷¹. Y en la misma localidad que la caja de piedra con escenas ricamente policromadas (n.º 55). Entre los miles de objetos que integran el Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón, hay un exvoto de características similares procedente del *oppidum* de Turruñuelos (Villacarrillo, Jaén). Yacimiento en el que, por otro lado, aparecen círculos concéntricos entre los símbolos empleados en la decoración de su cerámica⁴⁷².

De carácter igualmente profiláctico son las cuentas de collar de “ojos” de pasta vítrea, que con frecuencia aparecen en contextos púnicos e iberos. Estas cuentas con la representación del ojo mágico, cuya pupila marcada con un punto negro destaca sobre el fondo blanco del ojo que contrasta, a su vez, sobre un fondo oscuro, generalmente azul o negro, funcionan como amuletos. Por ello, son incluidas con frecuencia, de forma aislada o agrupadas formando collares,

468 FERNÁNDEZ y PADRÓ, 1986, 42-48, fig. 3, láms. VII, VIII y 77-81, fig. 6, láms. XV- XVII, y p. 93 donde cita 30 placas y 71 ojos.

469 CORZO, 1991, 402 y 407, lám. IV.

470 PRADOS, 1991, 314-317, n.ºs 1-8, fig. 1.

471 LÓPEZ PALOMO, 1981, 252, lám. 4.

472 Procesado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. RUIZ RODRÍGUEZ y RUEDA GALÁN, 2014, 138, fig. 9.

en tumbas como parte del ajuar funerario⁴⁷³. Su amplia distribución peninsular alcanza a Extremadura⁴⁷⁴, a yacimientos localizados en la provincia de Badajoz como son las necrópolis de Medellín⁴⁷⁵ y El Jardal en Herrera del Duque⁴⁷⁶, y el palacio-santuario de Cancho Roano en Zalamea de la Serena⁴⁷⁷.

Otro aspecto a considerar es el “nudo” de trazado infinito, que puede relacionarse tanto con el “nudo isiaco” o místico, que para los egipcios representa la continuidad de la vida eterna, la inmortalidad, lo infinito, como con el denominado “nudo de Hércules”, que simboliza la unión matrimonial, lo que a su vez podría conectar con la escena de hierogamia de Lobón. Colgantes en forma de nudo de Hércules son frecuentes en la orfebrería griega a partir del siglo IV a. C. Y aparece representado en algunas piezas de orfebrería peninsular de distintas épocas: en *Tútugi* (Galera, Granada) en materiales del siglo IV a. C.⁴⁷⁸, y en Cádiz con una cronología de los siglos IV-III a. C.⁴⁷⁹. Asimismo, el Museo Arqueológico Nacional conserva un colgante de oro en forma de nudo hercúleo procedente de Ibiza⁴⁸⁰.

El “nudo de Hércules” ocupa el centro de un torques de oro, hallado en Mengíbar (Jaén)⁴⁸¹ y en sendos torques de plata del tesoro celtibérico de Padilla de Duero (Peñaflor, Valladolid). Estos últimos aparecieron asociados a brazaletes y pulseras de plata rematados en cabezas de serpientes⁴⁸²; y en el contexto de la Pintia vacceo-romana, donde se produce la asociación de los tres elementos iconográficos destacables en esta última cara de Lobón: nudos, serpientes pintadas o aplicadas a modo de asas en cuencos de cerámica a mano, y ojos pintados en jarras cerámicas⁴⁸³.

473 GARCÍA BENAJES, 2018, 30-38.

474 RUANO RUIZ, 1996, 54.

475 ALMAGRO GORBEA *et al.*, 2008, 397-399, figs. 529 y 530.

476 JIMÉNEZ ÁVILA, 2001, 115-116, fig. 7.

477 MALUQUER DE MOTES, 1981, 393 n.º 25-28, fig. 48.

478 ALMAGRO GORBEA, 1986, 59, n.º 12, lám. V; 86, n.º 64, lám. XIV.

479 ALMAGRO GORBEA, M^a. J., 1986, 59 n.º 12, lám. V.

480 SAN NICOLÁS, 1986, 63 n.º 3, 71 y 89 fig. n.º 3.

481 Perteneciente al tipo III C de BANDERA ROMERO, 1987-1988, 252, n.º 65.

482 En el Tesoro 1. ESPARZA *et al.*, 1993, 399-400, lám. I y fig. 2, n.º 1 y 2 (torques), y n.º 3-5 (pulseras).

483 SANZ MÍNGUEZ y BLANCO GARCÍA, 2015: 63 n.º 2.1.1-3 (torques con nudo); 60 n.º 1.2.38 (serpientes pintadas); 57 n.º 1.1.4-1.1.7 (serpientes aplicadas); 63 n.º 2.1.7 (brazaletes serpentiformes); 63 n.º 2.1.4-6 (pulseras); 58-59 n.º 1.2.12-14 y 18 (ojos pintados).

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Resulta curiosa, por otra parte, la presencia conjunta en un brazaletes de oro de época helenística, de los tres elementos mencionados en la descripción anterior: las serpientes entrelazadas aquí en número de tres, el nudo de Hércules y los ojos mágicos⁴⁸⁴.

Especialmente interesante por su iconografía es una fíbula-placa de bronce, forrada de electrón o plata sobredorada, cuyo disco está decorado con infinidad de estrellas, la luna, dos parejas de cuervos y serpientes. Fue depositada en la necrópolis de Las Ruedas, perteneciente a la antigua ciudad vaccea de Pintia, fechada entre fines del siglo V a. C. e inicios del II d. C.⁴⁸⁵.

Como ha podido comprobarse a lo largo del texto la imagen de la serpiente ha estado muy presente en aquellas sociedades antiguas en las que el agua de ríos y riachuelos, en las que estas proliferan, era considerada primordial. Por ello aparecen, como ya se vio, asociadas al agua o protegiendo el líquido contenido en determinados recipientes. Es probable que este vínculo también exista en Lobón, si se admite la posibilidad de que al menos el ciervo macho del principio del relato, está bebiendo en algún curso de agua en el que la diosa introduce su vara. De ser así podría establecerse además una conexión entre el agua y los ciervos guiados por la diosa de la primera cara, y las serpientes también asociadas a la divinidad de esta última cara. De modo que conectarían una vez más no solo físicamente como consecuencia de la unión material de ambas placas, sino también conceptualmente: la serpiente, por mudar de piel varias veces al año, simboliza la renovación de vida y la inmortalidad, y el ciervo que cambia su cornamenta cada año, se vincula con las ideas de regeneración continua de la naturaleza, y por ello se le asocia al ciclo “nacimiento-muerte-resurrección”.

Las fuentes clásicas, griegas y latinas⁴⁸⁶, mencionan que los ciervos o élfos, sacan a las serpientes de su guarida con su resuello o arrojando agua con la boca, para comérselas. Y precisamente la necesidad de neutralizar el efecto de su veneno es lo que hace que los ciervos sean animales sedientos⁴⁸⁷. La rivalidad

484 VÁZQUEZ HOYS, 2004, fig. 5.

485 SANZ MÍNGUEZ y BLANCO GARCÍA, 2015, 64, 2.3.7.

486 Cayo Plinio Segundo, *Historia Natural*, libro VIII, cap. XXXIII (Madrid: Universidad Nacional de México-Visor Libros, 1999), 397; Claudio Eliano, *Historia de los animales*, libro II, cap. IX. Madrid: Akal Clásica, 1989, 79-80; Aristóteles, *Historia de los animales*, libro VI, Madrid: Akal Clásica, 1990, 370.

487 SUÁREZ LÓPEZ, 2007.

entre cérvidos y ofidios⁴⁸⁸ se constata asimismo en dos tapaderas de timiate-rio de bronce, fenicio-occidentales (s. VII-VI a. C.), halladas casualmente en la zona fronteriza extremeño-portuguesa. Las paredes de sus cazoletas caladas están formadas por el cuerpo enrollado de la serpiente, que excepto en el extremo final apuntado está cubierto por escamas incisivas. Y tienen el extremo opuesto con la cabeza erguida y la boca totalmente abierta, dispuesta a morder el lomo de un ciervo recostado, en uno de los casos. El segundo ejemplar no conserva la figura amenazada por la serpiente, presumiblemente también un cérvido, que ocupaba la superficie de la tapadera⁴⁸⁹. El ciervo y las serpientes de estos quemaperfumes pueden asociarse, como en Lobón, a la divinidad a la que estarían destinadas las esencias quemadas en ellos.

Por otra parte, en el mundo ibérico los lugares de tránsito, que marcan las fronteras con la muerte, se describen como sitios ocupados por seres intermedios o démones, compañeros protectores del difunto en su viaje⁴⁹⁰. Tránsitos al Más Allá como el representado en un vaso depositado en la tumba 128 de la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)⁴⁹¹, y animales de frontera como el lobo protector de la caja de Villargordo (Jaén), a través de cuyas “entrañas se realiza el tránsito del difunto al allende” (n.º 54, fig. 66)⁴⁹². La existencia de animales mediadores situados en el umbral entre este mundo y el siguiente, impidiendo o facilitando el paso —interpretación extrapolable a Lobón— se plantea de nuevo en la cara C de la caja funeraria de Alhonor (Sevilla) (n.º 55), en la que aparece un pulpo de cabeza descomunal y largos tentáculos (que evocan serpientes) y dos peces azules situados debajo, dentro de un entorno marino simbolizado por la presencia de dientes de lobo. Esta representación cobra sentido dentro de los rituales funerarios en los que el viaje al Más Allá, se realiza por mar con la participación de monstruos marinos o animales fantásticos mixtos, idea extendida en el mundo mediterráneo que arraigó profundamente en el mundo ibérico⁴⁹³.

488 KURTZ, 2023.

489 JIMÉNEZ ÁVILA, 2018. Actualmente forman parte de la Colección Cervera de Barcelona.

490 OLMOS, 1996 c, 173-174.

491 ROBLES MORENO y FENOLL CASCALES, 2010, 348.

492 OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 102 panel 52.1.

493 JIMÉNEZ FLORES, 2000-2001; ARANEGUI, 1996.

2. Friso de círculos concéntricos

Los círculos concéntricos que ocupan la zona inferior de esta última cara, son iguales morfológicamente y tienen la misma disposición que los representados en la segunda placa, de modo que puede hacerse extensivo a ellos todo lo dicho de aquellos. Simplemente añadir que además de simbolizar las ideas de “tránsito” y de “eterno retorno”⁴⁹⁴, que conectan a su vez con la representación del nudo sin fin y todo lo que ello implica en relación a la idea de eternidad, podrían representar “el deseo de que la luz del sol acompañe al alma del difunto”⁴⁹⁵.

Serpientes y círculos concéntricos aparecen asociados en la tapadera de una caja de piedra caliza hallada en la necrópolis de *Tútugi* (Galera, Granada) (n.º 36), cuya decoración pintada consistente en un motivo solar radiante situado en el centro; sendos motivos de círculos concéntricos en los ángulos; y serpenti-formes en los bordes, se conoce gracias a un dibujo de Juan Cabré y Federico de Motos⁴⁹⁶. Ricardo Olmos analiza, por otra parte, el estrecho paralelismo formal, iconográfico y funcional existente entre esta caja y el *larnax* de oro de la tumba real de Vergina⁴⁹⁷.

Entre los numerosos materiales depositados en el departamento 4 del poblado ibérico del Puntal del Llops (Olocau, Valencia), hay varias jarras con ojos pintados a ambos lados de su boca trilobulada⁴⁹⁸, y abundantes cerámicas decoradas con círculos concéntricos, motivo que por otra parte está muy presente en todo el yacimiento. Estos motivos aparecen a su vez asociados en una interesante jarra hallada frente al departamento 6, en la que conviven círculos concéntricos, sendos frisos con ondas vegetales-marinas y ojos con las pestañas indicadas⁴⁹⁹. Ojos formados por círculos concéntricos con trazos perpendiculares a modo de pestañas, a veces incluso emparejados, aparecen en la cerámica depositada entre los restos de un silicernio (siglos VI-V a. C.) excavado en 1982 en la necrópolis ibérica de El Molar en San Fulgencio (Alicante)⁵⁰⁰. El primero en su

494 LÓPEZ, ALEMAO y TRESSERRAS, 1990, 288.

495 LÓPEZ PÉREZ, 2005, 127.

496 CABRÉ y MOTOS, 1920, 70, lám. XIII.

497 OLMOS, 1991, fig. 2.

498 BONET y MATA, 2002, fig. 63.

499 Ídem, 2002, fig. 119, jarra 23067.

500 MONRAVAL y LÓPEZ PIÑOL, 1984, 157, fig. 8. Tanto la estructura del silicernio como los objetos depositados, coinciden con los documentados en la necrópolis orientalizante de Medellín (Badajoz).

categoría conocido hasta ese momento en el País Valenciano, y de donde curiosamente procede la única caja cineraria conocida en la provincia (**n.º 2**).

Otra posible interpretación es la que plantea la existencia en la cerámica ibérica de la imagen del granado y de sus frutos, así como la cápsula de la adormidera, con la que a veces se confunde, representada por numerosos círculos concéntricos⁵⁰¹. Su representación aparece en vasos cerámicos, exvotos de bronce y terracota, figuras femeninas y zoomorfas, y cajas-urna de cerámica y piedra, hallados tanto en poblados⁵⁰² como en santuarios, depósitos votivos, y en mayor medida necrópolis⁵⁰³.

Sin olvidar, por otra parte, las granadas de cerámica presentes en tumbas ortonanas e ibéricas⁵⁰⁴. Recipientes cerámicos en forma de granada fueron hallados en el interior de sendas cajas de piedra depositadas en las necrópolis de *Tútugi* (Galera, Granada)⁵⁰⁵ y La Loma de Peinado (Casillas de Martos, Jaén)⁵⁰⁶; y dentro de urnas cinerarias, en las necrópolis de La Bobadilla (Alcaudete, Jaén)⁵⁰⁷, El Cigarralejo (Mula, Murcia)⁵⁰⁸ y El Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia)⁵⁰⁹. Y aparecen con la función de pomos de tapadera en vasos cerámicos del Cerro del Santuario (Baza, Granada)⁵¹⁰, en cuya necrópolis se hallaron asimismo varios vasos con granadas pintadas⁵¹¹. Granadas pintadas aparecen igualmente en la caja cineraria de Torredonjimeno (Jaén) (**n.º 53, fig. 44.1**)⁵¹², y en recipientes

501 Como en un vaso de la Serreta (Alcoy): IZQUIERDO, 1997, 78, figs. 3.3 y 4; foto 8; TORTOSA, 1997, 184-185, fig. 7.

502 IZQUIERDO, 1997: en los poblados del Tosal de San Miguel de Liria de donde procede el vaso de los “recolectores de granadas”, y en una gran vasija contenedora hallada en el departamento 4 del Puntal dels Llops, ambos en Valencia; en los asentamientos de Los Villares, El Amarejo de Bonete y el Tolmo de Minateda, en Albacete; y en los Cabezos de La Guardia de Alcorisa y Azaila, en Teruel.

503 Ídem, 69, tabla 1 donde ofrece una síntesis de la iconografía de la granada y la adormidera en la cultura ibérica.

504 MALUQUER *et al.*, 1973, 20 ss., figs. 14 y 15.

505 IZQUIERDO, 1997, 87, tumba 10.

506 En el interior de una incineración femenina: MALUQUER DE MOTES, 1984, 169, fig. 7.

507 IZQUIERDO, 1997, 87, fig. 12. 1, 2 y 3; TORRES GOMARIZ, 2017, fig. 4. Necrópolis fechada en el siglo VI y hasta mediados del V a. C.

508 IZQUIERDO, 1997, 89, fig. 12.4. Tumba 154 fechada en el siglo IV a. C.; y urna con el árbol del granado y su fruto pintados de la tumba 400 de la misma necrópolis (Ídem, 79-80).

509 Ídem, 89, foto 12. Tumba 520, de fines del siglo IV a. C.; y tumba 463, fechada en el siglo III a. C.

510 Ídem, 89. Tumba 155. Como parte del ajuar de la denominada Dama de Baza. Primera mitad del siglo IV a. C.

511 Ídem, tumbas 19, 20 y 65.

512 Ídem, 78.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

cerámicos depositados en enterramientos de El Tolmo de Minateda (Hellín, Albacete)⁵¹³, La Serreta (Alcoy, Alicante)⁵¹⁴, el Corral del Saus (Mogente, Valencia)⁵¹⁵, y Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia). Yacimiento del que también procede una tinaja profusamente decorada con un friso de granadas pintado en su parte central⁵¹⁶, y un fragmento de relieve arquitectónico con una granada en el centro⁵¹⁷.

Aunque aquí se resaltan especialmente aquellos testimonios procedentes de contexto funerario, dotados de contenido simbólico relacionado con las ideas de muerte y resurrección. El contexto en el que aparecen y las propias imágenes muestran que la granada aparece asociada a ritos de tránsito como la muerte y el matrimonio, y simboliza la resurrección y la fertilidad, y por ello aparece mayoritariamente asociada a la mujer. Por otra parte, los frutos de la adormidera, de propiedades narcóticas favorecían el contacto con la divinidad. Símbolos todos ellos compatibles con los contenidos del programa iconográfico de la urna de Lobón.

513 Ídem, 75-76, fig. 4.2.

514 Ídem, 78, fig. 3.3 y 4; foto 7. Tumba 43.

515 Ídem, 82 y 87, fig. 10 y 11.

516 Ídem, fotos 8 y 9; TORRES GOMARIZ, 2017, fig. 5.

517 IZQUIERDO, 1997, fig. 3.1 y TORRES GOMARIZ, 2017, figs. 2, 3 y 5. Necrópolis que abarca los siglos IV-II a. C.

V

INTERPRETACIÓN
ICONOGRÁFICA

(fig. 61)

V.1. ESTRUCTURA GENERAL COMPOSITIVA

La lectura de las escenas contenidas en las diferentes caras o placas hay que abordarla como una unidad, una narración más o menos compleja cuyo mensaje completo es el resultado de la suma de las distintas secuencias que se suceden en el tiempo, y en espacios ambientales diferentes. El protagonista es el propio difunto que participa en todas ellas, compitiendo o superando un reto, bajo la guía y protección de una divinidad femenina, asociada a determinados animales y motivos vegetales. Los personajes integrantes del relato aparecen en acción interviniendo activamente en las escenas.

Las secuencias representadas narran hechos concretos, con un principio y un fin, y aunque la acción dramática del relato —una cacería o más bien la muestra de habilidad en la caza con lanza— no se representa explícitamente, se adivina en la actitud serena de los ciervos que totalmente ajenos entran en escena, así como en los jinetes con lanza que salen de ella. La intención narrativa y la estructura compositiva del relato, en el que la orientación de las figuras no es arbitraria, permite su tratamiento de modo similar a las imágenes plasmadas en aquellos vasos cerámicos con diferentes registros⁵¹⁸, en los que cada imagen “está donde debe estar y es lo que debe ser según unos códigos preestablecidos”⁵¹⁹.

La superficie de la primera y segunda cara se distribuye en registros horizontales que dividen la superficie decorada en tres frisos superpuestos, mientras que

518 Siguiendo el enfoque metodológico aplicado en los diferentes trabajos relativos a la cerámica de Liria (PÉREZ BALLESTER, 1997, 118) se ha podido constatar una compartimentación racional del espacio compositivo y jerarquización de las figuras dentro de este.

519 TIEMBLO, 1999, 175.

en la tercera placa las escenas eróticas se incluyen dentro de un espacio acotado y apartado físicamente de la escena principal mediante el tronco de una parra.

Los espacios o registros creados en cada una de las placas contribuyen a delimitar las diferentes escenas y secuencias de la narración. Ello no impide, sin embargo, la presencia de un elemento compositivo común que actúa como nexo de unión entre todas ellas, y que consiste en la continuación, en la segunda placa, del nivel de suelo sobre el que discurren las figuras del friso anterior, y su unión con el motivo vegetal con volutas que enlaza, a su vez, con el tronco de parra de la placa siguiente, que sirve para conformar el espacio metopado en el que se representa la primera escena sexual. El tronco de la parra continúa siguiendo el marco de la escena principal para fundirse, en su extremo superior izquierdo, con el motivo serpentiforme de la última placa. La ausencia de un principio y un fin claro permite que el entrelazado de aspecto laberíntico actúe como punto de partida y destino final del relato.

Este hecho propicia un acercamiento al posible papel desempeñado por los motivos vegetales, de escaso carácter naturalista, representados en Lobón⁵²⁰. Las escenas transcurren en varios ambientes, la mayoría al aire libre, aunque la construcción sobreelevada o podio a la que suben los contendientes de la segunda placa, y el espacio reducido y acotado en el que se produce la unión sexual de la tercera cara, podrían localizarse en espacios interiores. El motivo vegetal central que aparece en la segunda placa, desempeña varias funciones: sirve de enlace entre las caras anterior y posterior a ella, delimita los espacios dentro de la propia placa, y acaso participe “alfombrando” la escena como sucede a menudo en la cerámica ibérica⁵²¹, y sirva para simbolizar y suplir el escenario en el que se desarrolla la acción sin necesidad de describirlo en detalle⁵²².

Se observan coincidencias entre el esquema compositivo de los lados cortos y largos de la caja. Las placas segunda y cuarta son parejas en cuanto que repiten, en el tercio inferior de las mismas, tres círculos concéntricos seriados horizontalmente a modo de soporte de la escena. Estos motivos se sitúan justo debajo de los retos que el difunto debe superar, y preceden a modo de faro las

520 Que estaría dentro de la línea propuesta por PÉREZ BALLESTER y MATA PARREÑO, 1998, 235, para la cerámica de Liria, particularmente del Estilo I.

521 PÉREZ BALLESTER, 1997, 128.

522 SANTOS VELASCO, 2010.

escenas dirigidas por la divinidad. Los frisos vegetales que se sitúan por encima de las escenas de las placas primera y tercera ocupan una superficie similar y responden a una misma estructura y orientación. Estos frisos vegetales participan simbólicamente en las respectivas escenas, a través de la ambigüedad de los elementos vegetales y/o marinos, contribuyendo a ambientar el relato que discurre en los registros inferiores. En este sentido, no parece casual que las escenas que aluden a las fuerzas de la naturaleza: fertilidad humana (escenas sexuales), de la vegetación (recolección de la vid, vegetación que sirve de alimento a los ciervos) y de los rebaños (posible cierva amamantando a su cría), estén coronadas por un friso con elementos vegetales. Sin olvidar, el rol ya mencionado desempeñado por la divinidad, que como diosa de la naturaleza cuida de los ciervos destinados a ser sacrificados en la cacería competitiva que forma parte del ritual. Dichas placas tienen otros elementos iconográficos en común, alusivos a la naturaleza, dotados de contenido simbólico, que acompañan a las figuras que protagonizan las escenas.

Desde el punto de vista de la vegetación destaca en ambos casos la presencia de la parra con vides colgando, que sirve como elemento para enmarcar y separar las escenas, y actúa además como referente paisajístico y ambientador temporal. Como ya se vio, la parra situada en el centro de la escena del friso intermedio de la primera placa, sitúa el relato avanzado el verano cuando tiene lugar la vendimia a la que aluden la sítula y el ánfora. La parra de la tercera placa de la que cuelga un enorme racimo de uvas, configura una metopa que permite separar tres secuencias diferentes: las dos escenas sexuales situadas en los ángulos superior e inferior izquierdo, y la escena principal con los jinetes. Este elemento separador queda reforzado por la propia disposición de los personajes copulando que miran hacia la izquierda, dando la espalda a los jinetes que galopan en sentido contrario. Y acaso contribuya a sacralizar el espacio acotado en el que se producen los hechos⁵²³.

Ambas placas coinciden también en la presencia de palmetas en su respectivo registro inferior, que sirven de referentes al ambiente agreste en el que están inmersas las figuras, lo que no anula su contenido simbólico, igual que sucede con las plantas y elementos vegetales representados en la cerámica ibérica. Es muy posible, por otra parte, que la superficie sobre la que aflora la palmeta situada entre las patas del segundo de los caballos, que se representa de modo

523 Ídem, 165.

similar a la que brota bajo el cérvido, esté relacionada con la presencia de agua, arroyo o regato en el que este bebe. Asimismo, puede establecerse una conexión entre las palmetas y la presencia de la figura de la divinidad en actitud dirigente, de modo que una figura femenina conduce ciervos en la primera placa, y una amazona guía a un jinete, en la tercera. Otra coincidencia compositiva que puede señalarse entre los registros inferiores de ambas placas sería la posible presencia de una cría bajo las patas de la cierva y de un perro bajo el caballo de la amazona.

Entre los aspectos a considerar conviene resaltar la existencia de varios episodios o escenas sucesivas en el tiempo. Así, se constata la duplicidad de la imagen, en este caso divina en la doble escena sexual contenida en la tercera placa. Este recurso de repetir la figura principal es empleado en la cerámica de Liria, para expresar diferentes secuencias temporales⁵²⁴, y cuando en las representaciones contenidas en la cerámica ibérica, la duplicidad afecta a la imagen de la divinidad esta “parece reflejar simbólicamente su omnipresencia”⁵²⁵.

Esta práctica se constata doblemente en Lobón, donde una misma figura, identificada con una divinidad femenina, inmersa en secuencias sucesivas, conduce el carro, guía a los ciervos y precede, dirige e indica el camino al jinete, al que acompaña en su tránsito. Y un personaje masculino que encarna al propio difunto, camina detrás del carro, sube al podio y cabalga tras la amazona o lo que es lo mismo, entra a pie en escena, compite con un rival, y sale triunfante a caballo. Se constata aquí un esquema similar al que expresa la cerámica de Liria respecto a la sistematización de la noción de tiempo y que coincide con la secuencia establecida para la *Lebes* 127 en la que se representa al protagonista, un jinete desmontado que entra y sale de escena tras superar una serie de pruebas⁵²⁶. Abundando en este aspecto pueden establecerse asimismo semejanzas entre las escenas de la *Lebes* 149 de Liria⁵²⁷ y la caja de Lobón ya que en ambos casos, los protagonistas se dirigen en primer lugar al escenario de la competición, y finalmente el vencedor cierra el relato alejándose a caballo.

524 PÉREZ BALLESTER y MATA PARREÑO, 1998, 238, fig.2, *kálathos* 226.

525 TIEMBLO, 1999, 182.

526 PÉREZ BALLESTER y MATA PARREÑO, 1998, 237 y 242, fig. 4.

527 Ídem, 242, fig. 3.

V.2. ARGUMENTO DEL RELATO

La dirección en la que se orientan tanto los motivos como las escenas viene a coincidir con la secuencia narrativa en la que discurre gráficamente el relato contenido en la urna de Lobón, que responde a un programa iconográfico concreto.

La narración se inicia en la cara número 1 cuyos frisos reflejan tres ámbitos: los frisos superior e inferior aluden al mundo vegetal y animal, respectivamente. El ámbito humano está representado en el friso central resumido en el carro tirado por una biga y en los distintos elementos relacionados con el vino: parra con racimos de uva colgando, personajes coronados con hojas de vid, la sítula para contener racimos de uvas, y en lugar destacado el ánfora vinaria, destinada a ser ofrecida como trofeo al vencedor. En este registro se plasma el momento en el que se acude al certamen, por lo tanto, se recoge el momento previo a la acción.

Conceptualmente puede sintetizarse en:

CAMINO HACIA LA PRUEBA ⇔ PREMIO

En la cara número 2 se recoge, como se comentó oportunamente, el momento inmediatamente anterior o posterior a la competición, enmarcada dentro de la celebración del ritual funerario-heroificador, con la exhibición en un segundo plano, pero en un lugar destacado en el centro del podio y sobre un soporte, del trofeo consistente en un ánfora vinaria.

Puede resumirse en:

SUPERACIÓN DE LA PRUEBA ⇔ TROFEO

La prueba no está indicada explícitamente, y la lectura del mensaje completo referido a la destreza en el manejo de la lanza en una *venatio* solo se obtiene tras la asociación de las imágenes de los ciervos de la primera cara, con las lanzas situadas tras los contendientes en la segunda placa, y los jinetes lanceros de la placa siguiente. La recompensa a percibir es doble, pues hay un trofeo material constituido por el ánfora y su valioso contenido⁵²⁸, y otro de naturaleza inmaterial como es la posibilidad de acceso a la inmortalidad tras la unión física con la divinidad que se produce en la escena siguiente.

528 Como las ánforas panatenaicas griegas, producidas *ex professo* y decoradas con el tema alusivo a la prueba ganada, que eran entregadas como trofeo a los vencedores en los juegos olímpicos, llenas de aceite procedente del olivar sagrado de Atenea.



Fig. 61. Desarrollo de las escenas de la caja de Lobón (Badajoz) (dibujo autora).

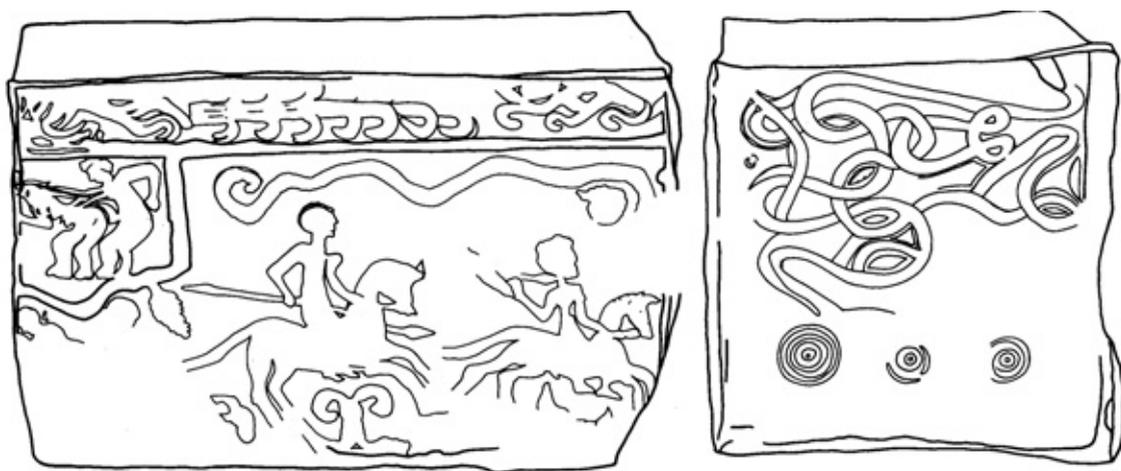
En las tres secuencias contenidas en la cara número 3 intervienen los mismos personajes, una pareja humana —hembra y varón— que participa en tres momentos diferentes que se suceden en el tiempo aunque se representan simultáneamente.

La escena sexual situada en el margen superior izquierdo recoge el requisito previo, es decir, el paso necesario para la consecución del objetivo final que no es otro que el de la heroificación del varón. En ella se documenta la unión de la diosa con un simple mortal, el propio difunto, quien a través de la hierogamia divina alcanza el rango de héroe, que le permite el acceso al ámbito divino y en última instancia a la inmortalidad. Por otra parte, la escena sexual del registro inferior representa un momento posterior de la secuencia narrativa que recoge la unión, ahora entre iguales, de una diosa con un héroe o semidios. Una vez que el protagonista del relato trasciende el ámbito humano y aparece como jinete heroizado, ahora en el centro de la escena y sobre la palmeta que personifica a la divinidad, es conducido por la diosa-amazona al mundo de ultratumba, al Más Allá.

Puede entenderse así:

REQUISITO: UNIÓN VENCEDOR CON DIVINIDAD ⇨
OBJETIVO: HEROIFICACIÓN/INMORTALIDAD

En la cara número 4 aparece la meta última a alcanzar, a saber, el Más Allá y la inmortalidad simbolizada por los círculos concéntricos, tras haber elegido y



atravesado con éxito el camino adecuado, bajo la atenta mirada de la divinidad encarnada en los ojos descritos por el entrelazado serpentina, en el supuesto de que los diferentes ramales o cabos del entramado laberíntico simbolizaran las distintas opciones a seguir. En cualquier caso el difunto-jinete se enfrenta, dentro de los rituales de tránsito, a un último escollo que supone franquear el complejo entramado, que una vez traspasado le garantiza el paso de la vida terrenal a la vida eterna en el Más Allá.

Del mismo modo que se establecieron coincidencias compositivas entre las caras 1-3 y 2-4 se constata en ellas la utilización de un mismo lenguaje —camino hacia la prueba en las impares y exhibición del premio y alusión al reto previo, en las pares— como se expone a continuación:

En las caras 1 y 3 se representa la preparación y el camino hacia el premio, es decir, la procesión hacia el certamen, bajo la presencia destacada del ánfora o futuro trofeo, y la unión sexual con la divinidad como requisito previo para iniciar el viaje al Más Allá. El triunfo en el certamen es, en el ámbito humano, la formalidad necesaria para obtener el ánfora-trofeo, mientras que la hierogamia divina lo es para alcanzar el paraíso divino y la inmortalidad.

La identidad del personaje que marcha detrás del carro en la primera cara, es la del propio difunto dirigiéndose al certamen. Como competidor se le representa

victorioso en dos ocasiones: en la prueba de habilidad como lancero y en su unión con la divinidad. Como fruto de su primera victoria obtiene el ánfora repleta de vino y como premio al segundo de sus logros, la consecución del “rango” de héroe, y la inmortalidad divina.

PLACA Nº 1
requisito ⇨
participar en el certamen
↓
victoria

PLACA Nº 3
requisito ⇨
unión con la divinidad
↓
heroificación / inmortalidad

Las caras 2 y 4 representan los mismos conceptos pero en dos niveles diferentes: el terrenal o humano y el paradisiaco o divino. A saber, los premios máximos susceptibles de ser conseguidos: el ánfora vinaria en la tierra, y la inmortalidad sobrenatural del Más Allá.

PLACA Nº 2
requisito ⇨
superación de la prueba
↓
trofeo

PLACA Nº 4
requisito ⇨
superado el ámbito terrenal
↓
inmortalidad

VI

LAS CAJAS FUNERARIAS
EN EL MUNDO IBÉRICO

(figs. 62-74)

VI.1. INTRODUCCIÓN

Con este capítulo se pretende obtener una visión global de los recipientes de este tipo en la Península Ibérica, valorándose aquellos aspectos tanto conceptuales como morfológicos y geográficos que permitan situar la urna de Lobón dentro del panorama general de las cajas peninsulares⁵²⁹. Para facilitar su localización y simplificar las numerosas referencias a ellas introducidas a lo largo del texto se ha realizado una tabla, que se adjunta en el capítulo VIII, en la que se asigna un número a cada una de las cajas, número que es empleado a lo largo del texto cuando se alude a ellas.

En primer lugar puntualizar que, como se ha podido comprobar hasta ahora, se ha evitado el empleo del término griego *larnax* y su plural *larnaxes* o *larnakes*, que algunos autores estudiosos del mundo clásico como Antonio Blanco Freijeiro (1951) trasladan a sus trabajos sobre este tipo de recipientes peninsulares. Se ha optado por denominarlas simplemente como lo que son, cajas funerarias, y no urnas para distinguirlas del resto de vasijas y recipientes con idéntica función. Sin negar con ello que ciertamente sus antecedentes más lejanos se encuentran en el mundo minoico y micénico, en los que eran frecuentes los *larnakes* de cerámica, rectangulares, con pilares en las esquinas que rematan en patas exentas, que simulan sustentar la tapadera generalmente a dos aguas pero también a cuatro vertientes, de cumbrera resaltada. En el mundo micénico se emplean también las tapaderas planas, y además de los ejemplares de cuatro patas, destinados a contener cenizas, hay otros de mayores dimensiones con

⁵²⁹ Realizado en base a la información principalmente bibliográfica y en ocasiones digital, ya que la consulta directa de los materiales excede los límites de este trabajo.

un par de patas extra situadas en el centro, concebidas como pilares de refuerzo, que sirven para configurar, separar y enmarcar los paños decorativos de los lados largos. Tanto estas cajas de mayor tamaño, destinadas a contener inhumaciones, como los ejemplares más pequeños, tenían sus superficies ricamente decoradas con motivos policromos.

El primer trabajo de conjunto sobre cajas funerarias ibéricas en la Península se debe a Schüle y Pellicer⁵³⁰, que publicaron los ejemplos conocidos hasta 1963, todos ellos de paredes lisas, ocasionalmente decoradas con motivos pintados y con el pomo de la tapa en relieve. La única salvedad era uno de los dos ejemplares extraídos en el siglo XVIII durante el expolio al que fue sometida parte de la necrópolis de Baza (Granada), y que en un primer momento estuvieron en poder de Pedro Álvarez Gutiérrez, y luego desaparecieron durante la Guerra de la Independencia. Según la descripción algo confusa de Álvarez, recogida y cuestionada por García y Bellido⁵³¹, una de las cajas conservaba la decoración pintada y en relieve, al menos en tres de sus caras: tres figuras de mujer, dos de perfil y una de frente, en una de ellas; dos jinetes con lanza a su derecha; y a su izquierda dos grandes conejos precedidos por sendas perdices. Tenía dos asas en forma de figuras femeninas y cabezas de mujer como patas (**n.º 10**). La segunda caja al parecer no conservaba nada de su decoración pintada (**n.º 11**). Con anterioridad Fernández Fuster había publicado el estudio de las urnas cinerarias de la Bética⁵³².

Los siguientes trabajos son recopilaciones parciales. Así, Teresa Chapa en 1979 revisa las urnas decoradas con relieves entre las que incluye la caja funeraria de Villargordo (Jaén) (**n.º 54**) aparecida por aquellas fechas, de la que la autora realiza un minucioso estudio. Pocos años después, aparece el trabajo de Marín Ceballos centrado igualmente en los ejemplares con relieves⁵³³. En él se abordan ciertos aspectos de la iconografía funeraria ibérica a través de las representaciones contenidas en un fragmento de caja aparecido en Torredonjimeno (Jaén) (**n.º 53**)⁵³⁴, y la de Lobón, entre las que logra establecer grandes similitudes. En ese mismo año de 1982 Enric Sanmartí analiza una caja de piedra procedente

530 SCHÜLE y PELLICER, 1963, 43-44.

531 GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 608.

532 FERNÁNDEZ FUSTER, 1951.

533 MARÍN CEBALLOS, 1982.

534 GARCÍA SERRANO, 1968-1969, 230-238; IZQUIERDO, 1997, 78.

de Dalías (Almería) (n.º 3), actualmente conservada en el Museo Arqueológico de Cataluña en Barcelona, y aprovecha la ocasión para realizar una clasificación tipológica de las mismas. Clasifica las tapaderas por su forma, en planas o de doble vertiente, y las cajas por la forma de los pies, pseudopies o por su ausencia. También examina los diferentes tipos decorativos. Posteriormente, en 1994, Antonio Madrigal pasa revista a las cajas funerarias ibéricas de piedra en Andalucía Oriental a través de la revisión y atribución a Villaricos (Almería) de varios ejemplares depositados en el Museo Arqueológico Nacional en Madrid, que se creían procedentes de la Alta Andalucía.

El trabajo más reciente y completo en cuanto a recopilación de cajas es el estudio global sobre mobiliario ibérico realizado por Encarnación Ruano. La autora manifiesta su interés por las cajas en tanto contenedores, entendidos como todos aquellos muebles cerrados mediante un panel superior y que según sus proporciones se clasifican, a su vez, en arcas, arquetas y cajas⁵³⁵. Entre las arcas, definidas por su robustez y grandes dimensiones, incluye el ejemplar de Villargordo objeto de la mencionada monografía de Teresa Chapa. Entre las arquetas, aquellos ejemplares más pequeños y provistos de patas⁵³⁶, y finalmente las cajas que carecen de ellas.

Por otra parte, y aún cuando no se trata de un estudio centrado en las cajas, resulta imprescindible el trabajo publicado en 2004 por Pereira, Chapa, Madrigal, Mayoral y Uriarte como editores, en el que se revisan los materiales de la necrópolis de Galera conservados en el Museo Arqueológico Nacional, entre los que lógicamente están las tapaderas y cajas cinerarias, procedentes en su mayoría de los trabajos realizados por Cabré y Motos durante la campaña oficial de 1918. Y van más allá al incluir en el capítulo dedicado a la historia de los trabajos arqueológicos desarrollados en la necrópolis, aquellos ejemplares de Galera conservados en otros museos e instituciones, como el Museo Arqueológico y Etnológico, y la Fundación Rodríguez Acosta de Granada y el Ayuntamiento de Galera (Granada)⁵³⁷. El estudio sobre la necrópolis ibérica de *Tútugi* se amplía en 2014 con el trabajo de María Oliva Rodríguez-Ariza que ofrece una síntesis

535 RUANO, 1992. Aunque en el caso de la caja de la tumba 76 de Galera (Granada) centra su interés en las pinturas y más concretamente en la representación del trono representado en una de sus caras, que recoge de nuevo en el catálogo con el número 35 (láms. V y XXXVIII). Sin embargo, no incluye como elemento mueble el soporte de ánfora representado en la urna de Lobón.

536 RUANO, 1992, n.ºs 64-69.

537 PEREIRA *et al.*, 2004, 55.

de las excavaciones allí realizadas entre los años 2000 y 2012. De especial relevancia para este capítulo son las campañas de 2006 y 2009: por los nuevos fragmentos de caja extraídos de las sepulturas 75, 76 y 139; por los resultados de los análisis químicos realizados de los pigmentos empleados en la decoración de los paramentos horizontales y verticales de las cámaras y corredores de las sepulturas, así como de las superficies interna y externa de las cajas funerarias⁵³⁸; y por el estudio petrográfico de las piedras empleadas en su elaboración, y de su procedencia⁵³⁹. También se valora la situación de la necrópolis, la orientación y métrica de las sepulturas y de algunos de los objetos depositados en ellas, entre los que se concede especial importancia a las proporciones empleadas en las cajas funerarias rectangulares, y en particular de la tapa decorada con un motivo solar depositada en la sepultura 137 (**n.º 36**)⁵⁴⁰.

VI.2. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA

El número de cajas funerarias conocidas directa o indirectamente, total o parcialmente, que he podido documentar, asciende a cincuenta y siete⁵⁴¹. La mayoría de ellas están suficientemente documentadas y publicadas incluso gráficamente: veintisiete⁵⁴² estarían completas, es decir, la urna con su respectiva tapadera; de otras veintitrés⁵⁴³ solo se menciona la urna, sin especificar si tenía tapadera, y de las once restantes únicamente se hace referencia a la tapa⁵⁴⁴, que ocasionalmente podría pertenecer a alguna de las cajas anteriores. Un caso singular es la caja cerámica de Neves I, en el Alentejo portugués, que al parecer nunca tuvo tapadera (**n.º 57**)⁵⁴⁵. De modo excepcional se menciona como parte integrante del conjunto funerario, el soporte a modo de escabel con patas, sobre

538 SÁNCHEZ VIZCARRO *et al.*, 2014, Capítulo 11, 349-367.

539 GARCÍA TORTOSA *et al.*, 2014, Cap. 13, 377-388.

540 PÉREZ GUTIÉRREZ y RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014, 415, fig. 16.

541 En la tabla aparecen 58 números, porque se ha preferido dar números independientes a la caja de la tumba 76 de Galera (**n.º 29**) y al fragmento de la misma encontrado décadas después (**n.º 30**), para evitar posibles confusiones en particular con las referencias bibliográficas.

542 Según tabla números **1, 3, 6, 7, 8, 12, 13, 14, 17, 20, 21, 23, 24, 29/30, 34, 38, 40, 42, 43, 45, 46 (3), 48, 50, 54 y 56**.

543 Según tabla números **2, 5, 9-11, 15 (2), 16, 18, 25 (2), 26 (2), 28, 35, 39, 41, 44, 47, 49, 53, 55 y 58**.

544 Según tabla números **4, 19, 22, 27, 31, 32, 33, 36, 37 y 51(2)**.

545 MAIA, 1987, 223, 229 y 237, láms. I-III, fotos 1-3; ARRUDA, 2001, 281, fig. 41.

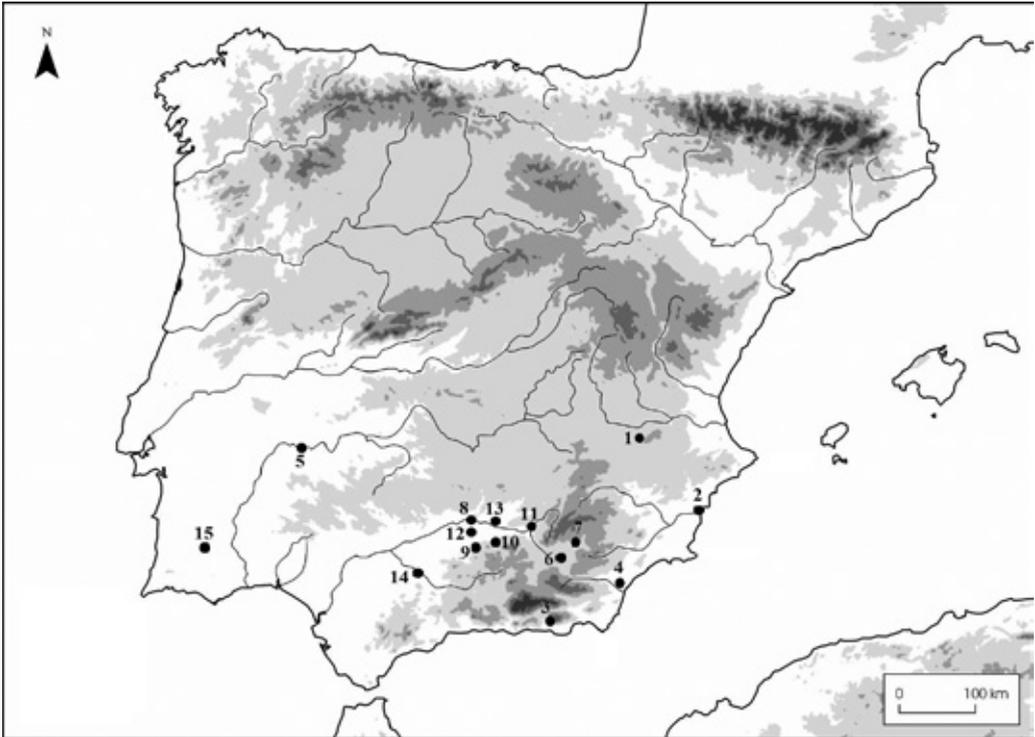


Fig. 62 . Mapa de procedencia de las cajas funerarias ibéricas.

1. Hoya Gonzalo (Albacete). Necrópolis de El Camino de la Cruz (n.º 1) (1)
2. San Fulgencio (Guardamar de Segura, Alicante). Necrópolis de El Molar (n.º 2) (1)
3. Dalías (Almería). ¿Necrópolis de El Cerrón, o de *Murgi*? (n.º 3) (1)
4. Villaricos (Cuevas de Almanzora, Almería). Necrópolis de *Baria* (n.ºs 4-8) (5)
5. Lobón (Badajoz) (n.º 9) (1)
6. Baza (Granada). Necrópolis de Cerro del Santuario. *Basti* (n.ºs 10-13) (4)
7. Galera (Granada). Necrópolis de *Tútugi* (n.ºs 14-39) (20)
8. Arjona (Jaén). Necrópolis de Piquía o de la Cuesta del Parral (n.º 40) (1)
9. Casillas de Martos (Jaén). Necrópolis de La Loma de Peinado (n.º 41) (1)
10. La Guardia. Necrópolis del Ejido de San Sebastián (Jaén). (n.º 42) (1)
11. Toya (Peal de Becerro, Jaén). Necrópolis de *Tugia* (n.ºs 43-52) (10)
12. Torre de Benzalá (Torredonjimeno, Jaén) (n.º 53) (1)
13. Villargordo (Jaén). Necrópolis de Cortijo de la Chica (n.º 54) (1)
14. Alhonor, Herrera (Estepa, Sevilla). Cortijo de Alhonor (n.º 55) (1)
15. Neves I. Castro Verde (Alentejo, Portugal) (n.ºs 56-57) (2)



Fig. 63. Dalias (Almería) (n.º 3) (Sanmartí, 1982, fig. 1).

el que descansaría la caja. Se trata de un apoyo pétreo con el mismo origen y características técnicas que la arqueta de Dalias (Almería), aunque no hay certeza absoluta de “que ambos hubiesen sido hallados en íntima conexión” (n.º 3, **fig. 63**)⁵⁴⁶. Se considera que pudieran proceder de la necrópolis del Cerrón o de la antigua *Murgi*⁵⁴⁷.

Las cajas de las que tengo constancia, proceden en su mayoría de necrópolis localizadas en las provincias de Albacete, Alicante, Almería, Badajoz, Granada, Jaén, Sevilla y el Alentejo portugués⁵⁴⁸. Algunas de las cuales lamentablemente

546 SANMARTÍ, 1982, 107, fig. 1.2. Procedente de la colección García Faria en 1936 ingresa en el Museo de Barcelona, actualmente Museo Arqueológico de Cataluña en Barcelona, con el número de inventario 9513.

547 CANO GARCÍA, 2006, 14.

548 En la tabla están organizadas alfabéticamente por provincias, y dentro de estas por necrópolis y por número de tumba cuando esta se conoce.

fueron fruto del expolio o fueron extraídas en excavaciones clandestinas, como en el caso de las necrópolis de Baza (Granada) y Toya (Jaén). Otros ejemplares cuya procedencia exacta se ignora fueron hallazgos casuales⁵⁴⁹ o están en paradero desconocido. Entre aquellos cuya existencia se conoce únicamente a través de referencias escritas, cabe recordar los dos ejemplares expoliados en la necrópolis de Baza (Granada), desaparecidos durante la Guerra de la Independencia (**n.ºs 10 y 11**). Y entre los de procedencia desconocida, el fragmento de caja conservado en el Ashmolean Museum (Oxford), publicado por Blanco Freijeiro (**n.º 58**)⁵⁵⁰.

Las provincias con más de un yacimiento con cajas funerarias son las de Jaén, repartidos entre las localidades de Arjona, Casillas de Martos, La Guardia de Jaén, Peal de Becerro, Torredonjimeno y Villargordo; Granada distribuidas entre Baza y Galera, y Almería con las localidades de Dalías y Villaricos. En los yacimientos de las restantes provincias su presencia es puntual.

La dispersión de las urnas ibéricas permite apreciar cómo el ejemplar de Lobón sigue siendo, como ya apuntara Teresa Chapa el caso más occidental⁵⁵¹, si se descartan los ejemplares atípicos del Alentejo portugués, entre los que se cuentan los dos “larnakes” hallados en el yacimiento de Neves I en Castro Verde (**n.ºs 56 y 57**)⁵⁵²; y los cuestionables ejemplares de Monte Roncão 11, Monte Roncanito 4⁵⁵³, y Monte Roncanito 2A (Reguengos de Monsaraz, Évora)⁵⁵⁴, que no se incluyen en este trabajo. Los demás casos se localizan en el cuadrante Sureste siendo el más oriental el ejemplar de la necrópolis de El Molar (San Fulgencio, Alicante) (**n.º 2**)⁵⁵⁵.

549 Este es el caso de las cajas de Arjona (**n.º 40**), Torredonjimeno (**n.º 53**) y Villargordo (**n.º 54**), todas ellas de la provincia de Jaén y que curiosamente coinciden en ser de piedra y estar decoradas con bajorrelieves, como el ejemplar de Lobón.

550 BLANCO FREIJEIRO, 1951.

551 CHAPA, 1979, 447.

552 MAIA, 1987, 223, 229 y 237, láms. I-III, fotos 1-3; ARRUDA, 2001, 281, fig. 41.

553 ANTUNES, 2016-2017, 106.

554 MARQUES *et al.*, 2013, 58, foto 3 en p. 32 y fig. en p. 72. Se trata de un posible *larnax* cerámico, de forma rectangular, hallado en el sondeo I, del que apenas se conserva un fragmento del borde y el fondo con restos de un pie anular alto, que los autores consideran una posible imitación fenicia.

555 SALA SELLÉS, 1996, 30, fig. 5.2; MONRAVAL, 1992, 14 y 121 n.º 181 y fig., lám. III. Tipo 6. Y “una posible caja-urna con relieves vegetales —hoja palmeada— y zoomorfos —ave—, al modo de la urna de Villargordo (Jaén)” de la necrópolis de Cabezo Lucero (Guardamar de Segura, Alicante) (IZQUIERDO, 2007, 70).

La máxima concentración se da en la Alta Andalucía⁵⁵⁶, en el área cultural de los Bastetanos, en donde coinciden cajas funerarias y tumbas de cámara. Martín Almagro, analiza el valor cultural de la dispersión geográfica de ambos elementos que considera relacionados entre sí, y piensa que las cajas estaban destinadas a ser cobijadas en el interior de las cámaras funerarias, como se comprueba suficientemente en las necrópolis ibéricas de Galera y Toya. Sin embargo, excluye de su análisis el caso de Lobón, por resultar “totalmente aislado y por sus propias características morfológicas no parece se deba incluir con el resto de los larnakes ibéricos”⁵⁵⁷. Por otra parte, Pereira⁵⁵⁸ valora la coincidencia en la dispersión de las cámaras sepulcrales ibéricas y fenicio-púnicas en Andalucía. Hasta el punto de que en las tumbas y cámaras de Toya y Galera puede comprobarse la influencia de los aparejos arquitectónicos de las factorías y cámaras sepulcrales fenicio-púnicas del Sur y Sureste⁵⁵⁹. Esta posibilidad sirve a Feliciano Sala para explicar la presencia del *larnax* de la necrópolis del Molar en Guardamar del Segura (Alicante) con los restos de la incineración y una placa de cinturón en su interior (n.º 2)⁵⁶⁰, fórmula funeraria atípica en las necrópolis de la Contestania ibérica, y que a su juicio podría obedecer a “la permanencia temporal en esta zona de gentes de otras regiones peninsulares a principios del s. V por motivos de comercio”⁵⁶¹.

El mayor número de cajas y/o tapaderas conocidas corresponde a la necrópolis de *Tútugi* (Galera, Granada), con veinticinco ejemplares referidos (n.º 14-39), de los que desgraciadamente no siempre se conoce la sepultura de procedencia. Los casos conocidos apenas corresponden a once de las numerosas sepulturas excavadas (tumbas 10, 25 bis, 43 bis, 61, 75, 76, 118, 136, 137, 139/151⁵⁶², 152

556 MADRIGAL, 1994, 116.

557 ALMAGRO, 1982.

558 PEREIRA, 1979, mapa I.

559 TEJERA, 1979, 83 ss. tipo VII.1.

560 Hecho destacable pues solo se alude ocasionalmente a la existencia de los huesos quemados y no se menciona, sin embargo, la presencia de otros objetos contenidos en su interior. Según se deduce de las publicaciones parece que los objetos que formaban parte del ajuar del difunto fueron depositados siempre fuera de la caja.

561 SALA SELLÉS, 1996.

562 Según RODRÍGUEZ-ARIZA *et al.*, (2014, 202-207), en esta sepultura perteneciente a la Zona III de la necrópolis, que por carecer de arquitectura monumental no fue numerada junto con otras por Cabré y Motos, fue hallada en la campaña de 2009 un fragmento de tapadera, a la que se dio el número 139, y que posteriormente se consideró que podía corresponder a la sepultura 151 de la numeración dada por PEREIRA, *et al.*, 2004, 161, quienes manifiestan que los materiales en ella localizados fueron comprados por el restaurador belga Guillermo Gossé, y después incorporados a la colección Siret.

y 153), y de ellas únicamente se sabe de cuatro que contuvieran más de una caja (tumbas 10, 61, 75 y 76). Sin embargo, se tiene constancia de que las cajas de piedra de la sepultura 76, procedentes de la Colección Federico de Motos, ingresaron en el Museo Arqueológico Nacional en 1926 (**n.ºs 29/30-32**)⁵⁶³. Se sabe que del total de cajas halladas en Galera, conservadas en el MAN, ocho pertenecen a urnas completas con su correspondiente tapa (**n.ºs 17, 20, 21, 23, 24, 29, 34 y 38**)⁵⁶⁴ y ocho a tapaderas solas (**n.ºs 19, 22, 27, 31, 32, 33, 36 y 37**)⁵⁶⁵. Así como de la existencia de restos de al menos seis cajas sin tapadera (**n.ºs 25 (2), 26 (2), 35 y 39**)⁵⁶⁶. A Galera también pertenece una caja, cuyo número de tumba se desconoce, que había sido atribuida erróneamente a Urçi (**n.º 18**)⁵⁶⁷, y que procedente de la colección de Camilo Barros ingresa en el Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, por donación, en 1880⁵⁶⁸. Así como dos cajas, halladas con posterioridad a las excavaciones realizadas por Cabré y Motos en 1918, que fueron depositadas en el Ayuntamiento de Galera con destino al Museo Municipal (**n.º 15**)⁵⁶⁹ y un tercer ejemplar, sin tapa y muy deteriorado, recuperado a finales de los años sesenta de la vivienda del ya fallecido Manuel Paulino López Hernández apodado “el Pajarero”, que había servido de bebedero de gallinas en el corral de su cueva-habitación, y que actualmente está expuesta en el Museo Arqueológico Municipal de Galera (**n.º 16**)⁵⁷⁰. El Museo de Galera custodia así mismo los diversos fragmentos de cajas y tapaderas hallados en las sepulturas 75, 76 y 139 durante las excavaciones de 2006 y 2009 (**n.º 27, 28, 30, 33 y 37**)⁵⁷¹. Fragmentos que puntualmente podrían formar parte de alguno de los ejemplares hallados en ellas, en las antiguas excavaciones publicadas por Cabré y Motos en 1920. Cabe, por tanto, la posibilidad de que los fragmentos de

563 GONZÁLEZ REYERO, 2014, 343.

564 Tumbas s/n.º (2), 10, 25 bis, 43 bis, 76, 118, 152.

565 Tumbas s/n.º, 10, 76 (2) y 137.

566 Tumbas 61 (2), 75 (2), 136, 153.

567 CABRÉ y MOTOS, 1920, 12, nota 1; FERNÁNDEZ FUSTER, 1951, 234, fig. 4.1.

568 Inv.º 00527. Ficha ceres.mcu.es. Red Digital de Colecciones de Museos de España. PEREIRA *et al.*, 2004, 62.4c.

569 RODRÍGUEZ-ARIZA, 1999; PEREIRA *et al.*, 2004, 63.9.

570 Según Jesús María García Rodríguez. Centenario del descubrimiento de la necrópolis de Tútugi, consultado en <http://cristoexpiraciongalera.com/centenario-del-descubrimiento-de-la-necropolis-de-tutugi/> (2021/03/18)

571 RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014.

tapadera (n.º 27) y de caja (n.º 28) hallados en la tumba 75, conservados en el Museo Arqueológico Municipal de Galera, pertenezcan a sendas cajas de piedra con decoración pintada de las que el Museo Arqueológico Nacional conserva algunos fragmentos (n.º 26)⁵⁷². Del mismo modo que el fragmento de la sepultura 76 del Museo de Galera (n.º 30), encaja en la caja de la misma procedencia conservada en el MAN, según puede comprobarse en la reintegración gráfica publicada que contribuye a completar su rica decoración (n.º 29, fig. 69). Se atribuye igualmente a Galera la caja de piedra con decoración incisa de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, adquirida con anterioridad a 1920 (n.º 14, fig. 74)⁵⁷³.

Es curioso observar, por otra parte, cómo desde el punto de vista de la sociología de los enterramientos, los ejemplares pertenecientes a las tumbas 10, 25 bis, 43 bis, 61, 75 y 76, se encontraban en la zona I considerada por Cabré “como la preferida por las familias y personajes más pudientes de Tútugi”⁵⁷⁴. Resulta evidente la coincidencia entre la singularidad y riqueza decorativa de estas cajas en relación al resto de las urnas, y su distribución espacial dentro la necrópolis en función del estatus social. Esta jerarquización social se confirma en el caso de las sepulturas 75, considerada “la más grande y monumental de la que se tenían noticias”⁵⁷⁵, y 76 que contuvo posiblemente la caja más ricamente decorada (n.º 29, fig. 69)⁵⁷⁶. En cuanto a su decoración se sabe de ocho ejemplares que conservan motivos pintados (n.ºs 17, 21, 22, 26, 27, 29/30, 36 y 38), siete decoración en relieve o moldurada (n.ºs 19, 23, 31, 32, 34, 35 y 38), seis incisa (n.º 14, 21, 31, 33, 36 y 38) y cinco con algún elemento de bulto redondo aplicado (n.ºs 21, 22, 24, 29/30 y 38); y que algunos de ellos combinan más de una técnica decorativa.

Le sigue en número la necrópolis de *Tugia* (Toya, Peal de Becerro, Jaén) donde hay constancia de al menos diez cajas (n.ºs 43-52), tanto de piedra como de yeso, lisas o labradas: cuatro de ellas con cubierta a dos aguas (n.ºs 43, 45 y 46 (2)), tres de tapadera plana (n.ºs 46, 48 y 50), y una de medio punto (n.º 52)⁵⁷⁷, así

572 PEREIRA *et al.*, 2004, 114.2.

573 FERNANDEZ FUSTER, 1951, 233-234, fig. 4, 3; PEREIRA *et al.*, 2004, 63.5; RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014 a, 392 y 398, fig. 5.

574 CABRÉ y MOTOS, 1920, 19; SÁNCHEZ, 2004, 198.

575 RODRÍGUEZ-ARIZA *et al.*, 2014, 18 y 161-162.

576 SÁNCHEZ, 2004, 205.

577 CABRÉ, 1925, 96.

como de dos fragmentos de posibles tapaderas grabadas con meandros, y ovas, roleos y trenzas en relieve (n.º 51), respectivamente.

Entre los objetos de las excavaciones clandestinas perpetradas en la necrópolis de Toya en 1909, según pudo comprobar Cabré en su visita al lugar de los hechos, fueron rescatados seis ejemplares procedentes de una misma cámara funeraria: tres de piedra con la cubierta a doble vertiente, y los tres restantes de yeso. Estos últimos aparecieron destrozados entre los escombros fruto de la violación y fueron abandonados *in situ* por el propio Cabré. De este lote que fue llevado a Granada, solo está publicada con testimonio gráfico una arqueta de piedra caliza, completa, de superficies lisas, provista de cuatro patas y cubierta a dos aguas (n.º 43)⁵⁷⁸. De un segundo lote de hallazgos pertenecientes a otras dos sepulturas, desaparecidas, próximas a la cámara de donde proceden las mencionadas cajas, el Museo Arqueológico Nacional conserva varias cajas lisas, de tapadera plana, y la de medio punto citada, cuyo número de sepultura Cabré no precisa (n.º 52), así como otras cuatro cajas de piedra, labradas. La más interesante según Cabré “tiene una orla compuesta de un cordón trenzado, un contario y una franja de ovas de superficie plana, con los huecos y trazos verticales pintados de rojo. El frente de la cajita y las caras laterales, completamente llenas, llevan pinturas en rojo y negro muy desvanecidas, que representan animales y signos muy difíciles de interpretar” (n.º 47)⁵⁷⁹. García y Bellido⁵⁸⁰ la publica erróneamente como procedente de Galera, debido a la mezcla de materiales de ambas necrópolis que puntualmente se produjo en los almacenes del museo.

Los materiales de la necrópolis de *Tútugi*, depositados en 1919 en el Museo Arqueológico Nacional, compartieron espacio con los de *Tugia*, que ingresaron en el mismo año, y acabaron mezclándose, y generando confusión en las publicaciones. En este sentido resulta esclarecedor el trabajo de reorganización, realizado un siglo después, de los hallazgos de las 38 sepulturas de Galera (de las 153 que se extrajeron durante los años 1916 y 1917) que conserva el MAN procedentes de la colección Federico de Motos⁵⁸¹. Estudio que

578 Ídem, 85, fig. 14; RUANO, 1992, n.º 64; MADRIGAL, 2019, 92.

579 CABRÉ, 1925, 96; CABRÉ, 1928, 107, nota 6 y fig. 19-1; GONZÁLEZ REYERO, 2002-2003, 275 y 392, fig. 10.

580 GARCÍA Y BELLIDO, 1945, 436, fig. 314.

581 CABRÉ y MOTOS, 1920.



Fig. 64. Galera (Granada). Tumba 152 (n.º 38) (Olmos, Tortosa e Iguácel, 1992).

permitió la identificación de las cajas pertenecientes a las tumbas 25 bis (n.º 23), 76 (n.os 29-33), 118 (n.º 34) y 152 (n.º 38, **fig. 64**)⁵⁸².

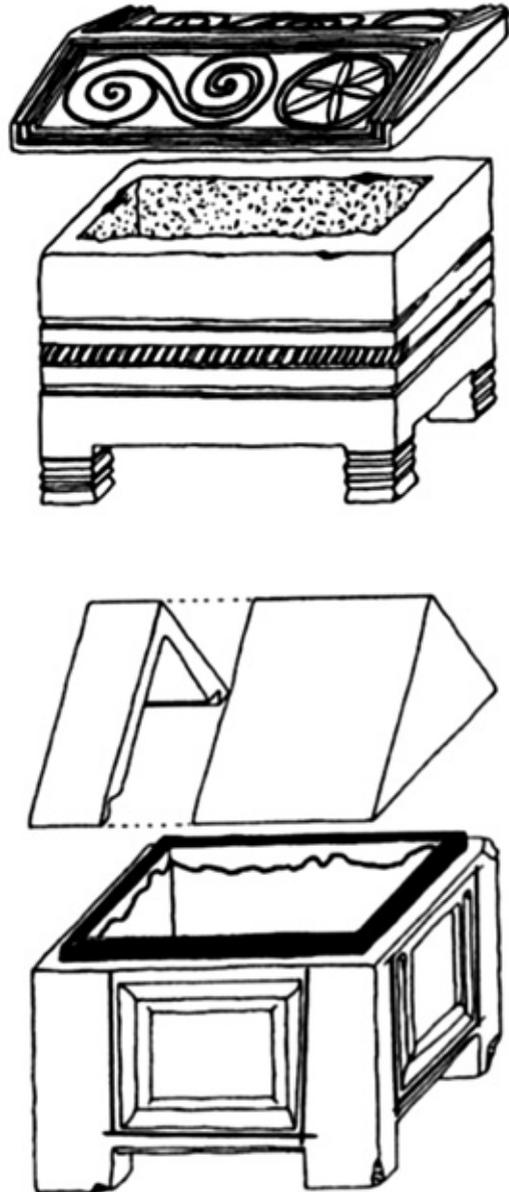
Conocemos las circunstancias del hallazgo de la tumba 152 gracias a una carta enviada por Federico de Motos al Marqués de Cerralbo, fechada el 8 de junio de 1917, en la que le informa del hallazgo durante la primera campaña oficial de excavaciones, de una tumba en la que había una urna cineraria hecha en piedra con la tapa fraccionada en dos o tres trozos fáciles de unir, decorada con una franja pintada en rojo, que estaba llena de huesos quemados entre los que encontró unos pequeños pendientes de oro, y una segunda “urna de barro llena igualmente de huesos pero sin alhajas; la tapadera de la urna tiene para cogerla, tallada la flor simbólica que aparece en las pinturas, y la que decoraba la urna que encontré antes”. Y en otra carta remitida al Marqués de Cerralbo, en julio de 1918, por Juan Cabré codirector de la excavación con Federico de Motos, se menciona la recuperación de muchas cajas pintadas⁵⁸³.

582 MANSO, 2019.

583 MARTÍNEZ LÓPEZ, 2017, 83, figs. 6 y 7; y 89.

Fig. 65. 1 y 2. Cajas de Villaricos (Almería) (n.ºs 6 y 8). (Madrigal, 1994, fig. 2. 3 y 4).

Anteriormente, Madrigal⁵⁸⁴ había conseguido atribuir a la necrópolis de *Baria* (Villaricos, Almería) cuatro ejemplares de piedra, localizados en el Museo Arqueológico Nacional entre los materiales de la mencionada necrópolis granadina de *Tútugi* y las jienenses de *Tugia* y Castellones de Ceal. A saber: una esquina de tapa procedente de la tumba 264 (n.º 4)⁵⁸⁵; una caja de mármol estucado con decoración pintada en rojo, hallada como parte del ajuar del enterramiento 4 de la tumba 414 (n.º 5)⁵⁸⁶; una caja con su tapadera de doble vertiente encontrada entre el ajuar del enterramiento 27 de la tumba 784 (n.º 6, fig. 65.1)⁵⁸⁷; así como una caja y su correspondiente tapadera localizadas en el enterramiento 5 de la tumba 864 (n.º 7)⁵⁸⁸. Esta última participó como procedente de Galera en la Exposición Universal de Barcelona de 1929, con número de catálogo 6158, junto a una segunda caja igualmente con tapa



584 MADRIGAL, 1994, nota 2.

585 ASTRUC, 1951, 69, lám. LIV-2; MADRIGAL, 1994, 114, fig. 2.1.

586 MADRIGAL, 1994, 114, fig. 2.2.

587 Ídem, 114-115, fig. 2.3.

588 Ídem, 115, fig. 2.5.

en forma de tejado a dos aguas, incluida en el catálogo con el número 6159, que en este caso efectivamente sí procedía de Galera (n.º 20)⁵⁸⁹. Y una quinta caja completa, procedente de la colección Siret, que también presume proviene de Villaricos, decorada con cordones en relieve y acanaladuras, y su correspondiente tapadera de yeso, de doble vertiente, con restos de pintura roja, decorada con una roseta de seis hojas lanceoladas y motivos escaleriformes y espiraliformes en relieve (n.º 8, fig. 65.2)⁵⁹⁰.

El hecho de que las cajas de Villaricos aparecieran en el interior de tumbas de cámara, con inhumaciones en ataúdes de madera, colocadas boca abajo y sin restos de cenizas, e incluso como en el caso del fragmento de tapa de la tumba 264 junto a la cabeza del difunto, lleva a Madrigal a cuestionar su utilización como urnas funerarias. Sin embargo, Cano García defiende la posibilidad de “que el mayor núcleo de población que habitó Villaricos estaría fundado más bien por íberos que por aportaciones de gentes extranjeras, y no al revés como habitualmente se ha supuesto”, población a la que se atribuye este tipo de enterramientos en caja propio de contextos ibéricos⁵⁹¹.

VI.3. ANÁLISIS MORFOLÓGICO: CAJAS Y TAPADERAS

La piedra, arenisca o caliza, es la materia en la que habitualmente se considera están talladas la mayoría de las cajas. Apreciación que en lo que respecta a la necrópolis de *Tútugi* (Galera, Granada) puede concretarse, pues a raíz de los análisis petrográficos de los fragmentos de caja hallados en las sepulturas 75, 76 y 139, durante las campañas de 2006 y 2009, pudo determinarse que las rocas utilizadas para su realización pertenecen a una litografía alóctona, importada desde fuera de la cuenca Guadix-Baza, correspondiendo unas a rocas evaporíticas alteradas, posiblemente de alabastro y otras a una calcarenita de origen marino⁵⁹².

Un caso excepcional, por estar realizado en mármol, es el ejemplar hallado en la tumba 414 de Villaricos (n.º 5), mencionado más arriba. Entre los ejemplares cerámicos además de la caja de Lobón, se conoce la arqueta hallada en la tumba

589 PEREIRA *et al.*, 2004, 58-59 n.º 14, fig. 10.4.

590 MADRIGAL, 1994, 115, fig. 2. 4; MARTÍN RUIZ, 1995-1996, 84-85, fig. 6.

591 CANO GARCÍA, 2004, 30.

592 GARCÍA TORTOSA *et al.*, 2014, 381, 382 y 387: fragmentos de tapadera de las sepulturas 75 (fig. 4: GTU-1) y 139 (fig. 4: GTU-11), y de las cajas de las sepulturas 75 (fig. 4: GTU-10) y 76 (fig. 4: GTU-12).

número 1 de la necrópolis del Camino de la Cruz (Hoya Gonzalo, Albacete) (n.º 1), las del yacimiento portugués de Neves I (Castro Verde, Alentejo) (n.ºs 56 y 57), y la del Ashmolean Museum (Oxford), de procedencia desconocida (n.º 58). El empleo del yeso o escayola se atestigua en tres cajas de la necrópolis de *Tugia* (Toya, Jaén), destrozadas en el expolio de 1909, y que debido a su mal estado de conservación fueron dejadas *in situ* (n.º 46)⁵⁹³. Y en sendas tapaderas planas halladas en la tumba número 10 de la necrópolis de *Tútugi* (n.ºs 21 y 22)⁵⁹⁴, ambas con pomo esculpido. Uno de ellos, al menos, tallado en piedra caliza, de modo que ofrece la particularidad de combinar ambos materiales.

VI.3.1. Cajas:

Desde el punto de vista tipológico las urnas, con independencia de su tamaño, son mayoritariamente de tendencia rectangular y de paredes rectas. Pueden ser lisas, tener decoración incisa, pintada o sin evidencias de ella (acaso porque esta no se ha conservado), tener elementos aplicados en relieve, a menudo en forma de molduras propias de la ornamentación arquitectónica, o de bulto redondo que hacen las funciones de pomo, patas o asas. Y con relativa frecuencia combinan diferentes técnicas decorativas. Singulares morfológicamente son el ejemplar de Baza (n.º 13), por sus paredes ligeramente exvasadas en la parte superior; el de la Colección Rodríguez-Acosta de Granada (n.º 14, fig. 74), por el perfil quebrado de sus paredes en la parte inferior; y los ejemplares en forma de lingote de Neves I en el Alentejo portugués (n.ºs 56 y 57).

A pesar de que las publicaciones a menudo obvian los detalles morfológicos sabemos que el borde de las cajas puede ser plano, como se atestigua en la necrópolis de El Molar en (Alicante) (n.º 2), Villaricos (n.º 7) y Galera (n.º 14, 16, 20), o presentar un rebaje para encajar la tapadera, tanto interior como exterior, que recorre todo el contorno. Este recurso que es el empleado en Lobón, se documenta igualmente en Villaricos, en la caja de piedra de la tumba 784 (n.º 6), que ofrece la particularidad de haber sido resaltado con pintura roja⁵⁹⁵; en el ejemplar también almeriense de Dalías, conservado en el Museo Arqueológico de Cataluña en Barcelona (n.º 3); en las tumbas 76, 136 y 152 de Galera

593 CABRÉ, 1925, 85.

594 RUANO, 1992, publica erróneamente que la caja n.º 69 de su catálogo, hallada en la tumba 43 bis (n.º 24), está realizada en yeso.

595 MADRIGAL, 1994, 115.

(Granada) (n.ºs 29, 35 y 38); y en una caja de yeso de tumba desconocida (n.º 8). Excepcional resulta la acanaladura en V que tiene en los lados cortos una de las dos cajas depositada en la sepultura 10 de Galera (n.º 21).

Las cajas pueden tener la base plana (n.ºs 2, 9, 13, 38, 47, 53 y 57); simular falsos pies mediante incisiones marcadas en las aristas (n.ºs 3, 21, 38 y 56); estar ligeramente sobreelevadas sobre pseudopatas rebajadas en la propia caja (n.ºs 16, 24, 40 y 42); disponer de patas exentas en los ángulos de las esquinas; y excepcionalmente pueden estar asentadas sobre un plinto (n.º 5). Un caso mixto, en el que se combina el podio o plinto, que ocupa únicamente el centro de la base en el que se tallan unas pseudopatas, se documenta en el ejemplar de Galera de la colección de José Rodríguez-Acosta de Granada (n.º 14). Las patas exentas pueden ser de sección cuadrada o rectangular, lisas (n.ºs 6, 20, 23, 29, 34 y 43) o con molduras talladas horizontalmente (n.ºs 8, 12, 18, 34, 35 y 50), y rara vez de sección triangular (n.º 1). Excepcionalmente los pies pueden estar tallados en bulto redondo: en forma de garras de animal (n.º 54) o de cabeza de mujer, según la descripción conservada de una de las urnas de Baza (Granada), actualmente en paradero desconocido, extraída durante el expolio que sufrió la necrópolis en el siglo XVIII (n.º 10).

1. Cajas Lisas y sin decoración aparente. Este grupo está constituido por cajas de superficies lisas y que aparentemente no presentan ningún tipo de decoración plástica, incisa o pintada, aunque es probable que la ausencia de esta última obedezca, en más de una ocasión, a su pérdida. Forman parte de este conjunto una caja cerámica, procedente del Camino de la Cruz (Hoya Gonzalo, Albacete) (n.º 1)⁵⁹⁶; sendos ejemplares almerienses, de piedra, hallados en Dalías (n.º 3)⁵⁹⁷, y en la tumba 864 de Villaricos (n.º 7)⁵⁹⁸; cuatro ejemplares granadinos, dos de ellos procedentes de Baza (n.ºs 12 y 13) y los otros dos de Galera (n.ºs 16 y 18); y siete jienenses, uno de ellos hallado en La Guardia de Jaén (n.º 42) y los restantes en Peal de Becerro, tallados la mitad en piedra y la otra mitad en yeso (n.ºs 43-46)⁵⁹⁹. Entre los pertenecientes a este tipo se constata un predominio de aquellos que se asocian a cubiertas de doble vertiente respecto a los de tapadera plana entre los que cabe citar, una de las cajas de yeso de Toya (n.º 46) y el ejemplar cerámico de Albacete (n.º 1).

596 VV. AA., 1983, 91, n.º 178.

597 SANMARTÍ, 1982.

598 MADRIGAL, 1994, 115, fig. 2.5.

599 CABRÉ, 1925, 85.

2. Cajas lisas y con decoración pintada. Dentro de esta variante se incluyen tanto aquellos ejemplares completos, que conservan su tapa, que será considerada de forma individual más adelante, como aquellas cajas sin tapa. A ella pertenece el ejemplar del enterramiento número 4 de la tumba 414 de la necrópolis almeriense de Villaricos (**n.º 5**), cuya decoración pintada en rojo sobre estuco está “localizada en dos sectores: el primero en la parte superior del borde, donde conserva una línea en zig-zag y, el segundo en el frente del plinto, allí discurre una línea de sierra y, debajo, una serie de motivos arborescentes”⁶⁰⁰.

De la necrópolis de *Tútugi* (Galera, Granada) hay varias cajas que presentan algún tipo de decoración pintada. Las paredes de algunos de estos ejemplares granadinos están sencillamente decoradas con sendas líneas de ovas y arcos (**n.º 17**)⁶⁰¹ o con simples franjas pintadas en rojo enmarcadas por líneas incisas (**n.º 21**)⁶⁰². En contraposición a la rica decoración policroma de motivos geométricos y vegetales, figuras zoomorfas y humanas, de las escenas que decoran la caja de la tumba 76 (**n.º 29**)⁶⁰³, cuya tapa tiene además, como se detalla más adelante, un pomo escultórico. Y a los frisos de ondas y puntos de las caras del ejemplar de la tumba 152, realzados por las patas pintadas de rojo de las esquinas, el borde moldurado y la tapa con pomo tallado en forma de flor (**n.º 38, fig. 64**)⁶⁰⁴.

Otras escenas figuradas, en las que se profundiza más adelante, se documentan en la necrópolis jienense de *Tugia*, que ha proporcionado una caja cuya decoración bicroma, en rojo y negro, se completa con un cordón so-gueado, y sendas fajas de ovas y contarios en relieve que a modo de cornisa la

600 MADRIGAL, 1994, 114, fig. 2-2.

601 Se desconoce la tumba de procedencia: FERNÁNDEZ FUSTER, 1951, 234; SCHÜLE y PELLICER, 1963, 44; CHAPA, 1979, 447; RUANO, 1992, n.º 72.

602 Hallada en la sepultura 10: CABRÉ y MOTOS, 1920, 23 y 24; GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 435, fig. 313 (caja); SANMARTÍ, 1982, fig. 7.1; RUANO, 1992, n.º 67; PEREIRA *et al.*, 2004, 76.1. figs. 12, 17, 18.3.

603 CABRÉ y MOTOS, 1920, 40-41; GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 600-603, figs. 529-531; RUANO, 1992, n.º 35, láms. V y XXXVIII y n.º 71; CHAPA, 2004; PEREIRA *et al.*, 2004, 114, 117, figs. 52, 53, 55, 57.2- 57.6.

604 GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 601 fig. 533; RUANO, 1992, n.º 73; OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, panel 6, 81.1; GÓNZALEZ REYERO, 2002-2003, 275 y 292 fig. 10; PEREIRA *et al.*, 2004, 161-162, figs. 106, 107, 108, 109. 4-7 y 110; MARTÍNEZ LÓPEZ, 2017, 83, fig. 6; MANSO, 2019, 64, fig. 8 y 69.

bordean (n.º 47)⁶⁰⁵; en un ejemplar hallado casualmente en el cortijo sevillano de Alhonor (n.º 55)⁶⁰⁶, y en el fragmento perteneciente a una de las caras de una caja, de procedencia desconocida, conservado en el Ashmolean Museum (Oxford). Está decorado con una escena de cacería, bastante perdida, que se conoce por el dibujo y la descripción de Antonio Blanco Freijeiro (n.º 58)⁶⁰⁷. Sin embargo, la falta de la tapadera —que pudo haber tenido algún elemento aplicado, como en los ejemplos que a continuación se detallan— y la rotura de la base que impide saber si tuvo algún tipo de pata labrada harían factible su inclusión en el grupo siguiente.

3. Cajas con figuras en relieve o de bulto redondo. Este grupo está integrado por cuatro urnas cuyas paredes están ocupadas por escenas en bajorrelieve. A saber: la caja de Lobón (Badajoz) (n.º 9), única por ser de cerámica; las jienenses de Arjona (n.º 40, figs. 54 y 70)⁶⁰⁸ y Torredonjimeno (n.º 53, fig. 44.1), cuyos elementos comunes ya han sido suficientemente valorados; y la mencionada urna granadina hallada en el expolio de la necrópolis de Baza, perdida durante la Guerra de la Independencia. Aunque como ya se mencionó más arriba se conserva la descripción de los relieves pintados, conservados en tres de sus cuatro caras: dos mujeres de perfil y una tercera de frente; dos jinetes con lanza; y dos conejos precedidos por otras dos perdices, respectivamente. Las esquinas superiores estaban ocupadas por grifos, las asas eran figuras femeninas y las patas tenían forma de cabeza de mujer (n.º 10)⁶⁰⁹.

605 CABRÉ, 1925, 96; CABRÉ, 1928, 107, nota 6 y fig. 19-1; GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 436, fig. 314 y 605, 608; RUANO, 1992, n.º 77; CABRERA y SÁNCHEZ, 1998, 407 n.º 205; CHAPA, PEREIRA *et al.*, 2002-2003, 151 y 164, fig. 10.3; GONZÁLEZ REYERO, 2002-2003, 275 y 392, fig. 10.

606 JIMÉNEZ FLORES, 2000-2001.

607 BLANCO FREIJEIRO, 1951, lám. XXXI.

608 Hallazgo casual procedente de la necrópolis ibérica de Piquía también denominada de la Cuesta del Parral (siglo I a. C). Consultado en ceres.mcu.es. Red Digital de Colecciones de Museos de España (2020/04/17).

609 CABRÉ, 1947, 322-3; GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 608; SCHÜLE y PELLICER, 1963, 43-44; CHAPA, 1979, 448. Aunque, hoy por hoy, no hay ningún otro caso cuya distribución de la decoración coincida. La utilización de imágenes femeninas como decoración de asas, en esta ocasión en forma de rostros “hathóricos” está documentada en la propia necrópolis de Baza en un brasero de bronce hallado en la tumba 43 (PRESEDO, 1982, 79, fig. 46.9, Lám. XV. 3 y 4). Por otra parte, desde época bien temprana se documenta en la Península Ibérica el empleo de cabezas femeninas en la decoración del mobiliario fúnebre. Así, cuatro protomos femeninos con las manos hacia arriba rematan las patas de bronce de un lecho fúnebre hallado en el túmulo funerario del Torrejón de Abajo (Cáceres), fechado a fines del s. VI a. C. (GARCÍA y HOZ, 1991, láms. I, III, V y VI).

Un caso particular es la caja de Villargordo (Jaén) (**n.º 54**)⁶¹⁰ con las paredes totalmente lisas, salvo un pequeño pomo que ocupa el centro de la cara delantera, las patas esculpidas en forma de garras de animal, y la tapadera cubierta por una piel de lobo extendida.

Se sabe por referencias que un listón sogueado en relieve, situado junto al borde superior que servía de apoyo a la tapa, recorría el contorno de una urna rectangular de piedra provista de cuatro patas, hallada casualmente en la era de la Loma Huesa, próxima a la necrópolis de La Loma de Peinado en Casillas de Martos (Jaén), y actualmente en paradero desconocido (**n.º 41**)⁶¹¹. Un cordón también sogueado, enmarcado por sendas acanaladuras, recorre la parte media de las paredes de una caja de Villaricos (Almería) (**n.º 8**)⁶¹². Y un elemento decorativo aplicado, del que se aprecia lo que parece el botón central de una flor, se sitúa bajo la esquina saliente de la caja A de la necrópolis de Neves I de Castro Verde (Portugal) (**n.º 56**)⁶¹³.

En ocasiones las cajas están decoradas con sencillos motivos geométricos como en el caso del ejemplar atribuido al enterramiento 27 de la tumba 784 de Villaricos (Almería), cuyos frentes presentan como motivo principal un cuadrado enmarcado por finas ranuras perpendiculares (**n.º 6, fig. 65.1**)⁶¹⁴, y en sendas arquetas de Galera (Granada) (**n.º 21 y 35**)⁶¹⁵, decoradas con franjas horizontales ligeramente rehundidas que ocupan el centro de cada una de sus caras, la primera de ellas con restos de pintura roja, además de simples líneas incisas en todo su contorno⁶¹⁶. Líneas oblicuas y paralelas decoran uno

610 CHAPA, 1979, 446. Semejantes a las empleadas en las patas de algunos muebles como en el caso del trono de la Dama de Baza (RUANO, 73-74), que cumple igualmente la función de urna pues las cenizas del difunto fueron introducidas en un orificio practicado en uno de sus costados.

611 MALUQUER, 1984, 162.

612 MADRIGAL, 1994, 115, fig. 2.4; MARTÍN RUIZ, 1995-1996, 84-85, fig. 6.

613 MAIA, 1987, 224, lám. I.2.

614 MADRIGAL, 1994, 115, fig. 2.3.

615 RUANO, 1992, n.ºs 67 y 68. Ambas urnas tienen problemas en cuanto a la asociación a sus respectivas tapaderas. La número 67 con una granada en la tapa es asociada por GARCÍA Y BELLIDO (1945, fig. 313) a otra decorada con ovas, y la número 68 aparece asociada según OLMOS (1991, 304, fig. 2) a la tapadera pintada con motivos geométricos que apareció sola según RUANO (1992, n.º 76).

616 CINTAS, 1968, 62, fig. 12, ilustra una serie de pequeños muebles votivos, tallados en piedra calcárea, depositados como ofrendas en el interior de las tumbas de época púnica de las necrópolis de Douïmès y Dermech en Cartago, que reproducen objetos de la vida cotidiana, y que son tipológicamente iguales a este tipo de arquetas granadinas.

de los lados de la tapa de la mencionada caja de la colección Rodríguez-Acosta de Granada, que presenta además en una de sus caras sendas franjas horizontales superpuestas, decoradas con once ovas y semicírculos entrelazados, también incisos, realizados con compás (**n.º 14, fig. 74**)⁶¹⁷.

VI.3.2. Tapaderas:

De los numerosos fragmentos de tapaderas documentadas veinticuatro aparecen asociadas a su respectiva urna⁶¹⁸. En las demás ocasiones falta la cubierta o por el contrario solo se conserva esta, en cuyo caso resulta comprometida su adscripción a un tipo concreto de urna. Un caso particular es el de la caja B de Neves I. (Castro Verde) en el Alentejo portugués porque nunca tuvo tapadera (**n.º 57**). Se trata de un recipiente de cerámica, rectangular, de lados cóncavos, fondo plano y decoración de volutas en relieve aplicadas en las esquinas y en dos de sus frentes, provista de un hueco o *loculus* central para alojar la vasija cineraria que previsiblemente tenía su propia tapa. Se trataría más bien de un contenedor para alojar la vasija-urna que de una caja con las funciones de urna propiamente dicha⁶¹⁹.

Por otra parte, y dado que suelen pasar desapercibidas en la descripción general de las cajas o quedar en un segundo plano, he procurado considerarlas individualmente. Las tapaderas ofrecen una gran variedad tipológica, y en la manera en la que se ajustan a la urna, por ello he optado por organizarlas formalmente⁶²⁰. Estas pueden ser de base plana y estar simplemente superpuestas, es decir, descansando sobre el borde también plano de la caja, o bien tener un rebaje en

617 RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014 a, 392 y 398 fig. 5.

618 Números **1, 3, 6, 7, 8, 12, 13, 14, 17, 20, 21, 23, 24, 29, 34, 38, 40, 42, 43, 45, 48, 50, 54** y **56**.

619 MAIA, 1987, 229 y 241, lám. IV-VI y ARRUDA (2001, 281-282), que por su forma de piel de toro la relacionan con los altares de arcilla de los santuarios de Cancho Roano (Badajoz) y Coria del Río (Sevilla). La piel de toro en contexto funerario se documenta asimismo en el pavimento de guijarros y el murete de adobe que rodea y delimita el espacio sagrado del monumento turriforme de Pozo Moro (Albacete) (ALMAGRO GORBEA, 1978 y 1983); en las fosas de cremación en forma de "lingote chipriota" de la necrópolis de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante) (UROZ (2006, 31-32, fig. 9), que este autor pone en relación con la planta de las tumbas 155 de la necrópolis de Baza (Granada), y 31 de la necrópolis de los Villares (Hoya de Gonzalo, Albacete), a la que pertenece la caja funeraria **n.º 1**. Por su parte RODRÍGUEZ-ARIZA (2014, 254 y 256) examina las estructuras en forma de piel de toro en blanco, levantadas sobre el fondo rojo del pavimento, documentadas en las sepulturas 11, 20 y 34 de Galera.

620 Coincidiendo básicamente con la clasificación realizada por SANMARTÍ, 1982, 113.

todo su contorno para encajar directamente sobre el reborde interior o exterior, según el caso, que para este fin tienen las urnas, y además, pueden sobresalir o no respecto a las paredes de la urna, adoptando en algunas ocasiones la forma de alero o cornisa.

Excepcionalmente las tapas pueden tener un reborde en tres de sus lados, manteniendo el lado posterior plano, en el que se practican, en crudo, orificios en los que insertar algún tipo de cordaje o cordón de cuero para facilitar la apertura y cierre de la tapa. En las cajas aparecidas en contexto funerario esta solución se atestigua tan solo en el único ejemplar aparecido en la necrópolis de El Camino de la Cruz en Hoya Gonzalo (Albacete) (**n.º 1**)⁶²¹. Sin embargo, es una práctica documentada en algunas cajas cerámicas halladas en poblados, como por ejemplo en La Serreta (Alcoy, Alicante)⁶²². Estas cajas, de mediano tamaño y sin ningún tipo de connotación funeraria, como evidencia la temática de su decoración pintada, difieren de las cajas cinerarias en lo que respecta a su función, que algunos autores cuestionan y consideran placas decorativas pensadas para ser colgadas por la existencia de los orificios⁶²³, pero no en lo relativo a su morfología y decoración general.

Las tapaderas ofrecen básicamente dos variantes:

1. De doble vertiente: A este tipo de tapaderas de vertiente a dos aguas pertenecen un total de once ejemplares, nueve de ellos tallados en piedra, que proceden de Galera (Granada) (**n.ºs 20, 23 y 34**)⁶²⁴, Villaricos (**n.ºs 6, 7 y 8**)⁶²⁵, y Dalías (**n.º 3**) en Almería; y, al menos, dos casos más de Peal de Becerro

621 VV. AA., 1983, 91 n.º 178.

622 Donde fueron localizadas las cinco tapaderas documentadas gráficamente por Fuentes, 2006, en su lám. VIII y fig. 10. Se conservan en el Museo Monográfico Camilo Visiedo de Alcoy (Alicante) con los números de inv.º 628: decoración pintada con una flor cuádrípeta rodeada de hojas de yedra, volutas, y círculos en el borde (*Ibidem*, 32-33 y 48-49); inv.º 2.332: figura con huso frente a un telar, roleos vegetales, flores, espas y ondas (*Ibidem*, 33, 39, 59 y 61); inv.º 1.430: dos figuras incompletas, flor, eses, roleos y ondas (*Ibidem*, 32 y 59); inv.º 3.087: motivos vegetales (*Ibidem*, 33 y 39); inv.º 1.431: figura masculina a izquierda y motivo vegetal sobre su cabeza (*Ibidem*, 55). Con n.º de inv.º 3.064 se ha conservado parte de una de las cajas, provista de patas, con la superficie plana decorada, de la que apenas se conservan unas ondas pintadas (*Ibidem*, 32).

623 IZQUIERDO, 2001, 301-302.

624 La tapadera plana que cubre la urna de la tumba 25 bis en la figura 3 de MANSO, 2019, no es la suya, o lo que queda de ella. El fragmento que le corresponde, situado a sus pies en la ilustración corresponde a una cubierta de doble vertiente.

625 MADRIGAL, 1994, 114, fig. 2-3 y 115, fig. 2-4. Se trata de dos ejemplares incluidos como parte del ajuar del enterramiento número 27 de la tumba 784, y número 5 de la tumba 864, respectivamente.

(Jaén) (n.ºs 43 y 45) de los cuales solo el primero está atestiguado gráficamente, y otros dos de yeso (n.º 46)⁶²⁶. Según parece deducirse de las referencias de Cabré estos ejemplares de yeso, al igual que los de piedra, se asociaban a urnas del primer tipo caracterizadas por tener las paredes lisas y sin decorar. Por otra parte, resulta particular la tapadera correspondiente a la caja de piedra caliza depositada en el enterramiento 5 de la tumba 864, de la necrópolis almeriense de *Baria* (Villaricos) que tiene en las esquinas unos salientes en forma de cuarto de esfera a modo de acróteras (n.º 7).

2. De superficie plana: Forman parte de este grupo las restantes tapaderas conservadas que se asocian indistintamente, a los diferentes tipos de urnas, y pueden clasificarse, a su vez:

a. *Sin decorar*: A esta variante pertenece la tapadera de una arqueta de la primera modalidad hallada en El Camino de la Cruz (Hoya de Gonzalo, Albacete) con una línea de perforaciones del borde (n.º 1)⁶²⁷. Y un pequeño fragmento de piedra, posiblemente de alabastro, triangular y de superficies planas que conserva parte del reborde de ajuste a la caja, hallado en la sepultura 139 de Galera, en un nivel de revuelto producido por el saqueo (n.º 37)⁶²⁸.

b. *Lisas y decoradas con motivos pintados*: Integran este grupo sendos ejemplares de piedra, también sin urna, aparecidos en Galera (Granada). El primero de ellos apenas conserva tres fragmentos de borde saliente decorado con ovas dobles, y motivos lineales y concéntricos en el resto de la superficie, pintados en rojo y negro sobre el fondo blanco (n.º 27)⁶²⁹. La decoración pintada de la segunda tapadera consistente en un motivo solar radiante situado en el centro y cuatro círculos en los ángulos, y entre ellos motivos serpentiformes, es conocida por un dibujo de Cabré (n.º 36)⁶³⁰, según el cual solo faltaba parte de una esquina. Olmos analiza su estrecho paralelismo formal, iconográfico y funcional con el *larnax* de oro de la tumba real de Vergina⁶³¹.

626 CABRÉ, 1925, 85, refiere cómo entre los restos de cajas de yeso encontrados entre los escombros del monumento había restos de tres, dos de ellas, del mismo tipo que las de piedra, es decir, doble vertiente y “una cuya tapa era tumba”.

627 VV. AA., 1983, 91, n.º 178.

628 RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014, 210, fig. 242.5, 211; GARCÍA TORTOSA *et al.*, 2014, 381, 382, fig. 4 (GTU11) y 387.

629 GARCÍA TORTOSA *et al.*, 2014, 381-382 fig. 4 (GTU-1) y 387.

630 CABRÉ y MOTOS, 1920, 70, lám. XIII.

631 OLMOS, 1991, 303, fig. 2.

c. *Planas y con algún elemento aplicado*: Se incluyen en este grupo aquellas tapaderas en las que la decoración plástica complementa generalmente la pictórica, que por otra parte ocupa una mayor superficie. Tienen la superficie lisa, decorada con motivos pintados, y algún elemento de bulto redondo, generalmente en el centro de la tapadera, haciendo las veces de pomo, como en los ejemplares de las tumbas 10, 43 bis, 76 y 152 de la necrópolis de Galera (Granada), que adoptan formas vegetales como la granada (n.º 21) o la flor de seis pétalos (n.º 38)⁶³²; zoomorfas como un posible caballo o herbívoro (n.º 22); sendos leones tumbados, incompletos: un león, acéfalo, en la tumba 43 bis (n.º 24), y las garras de león, sobre peana, en el ejemplar de la tumba 76, que tiene además una cenefa de dientes de lobo, y dos bandas con ovas y cuadrados en el contorno (n.º 29)⁶³³; y geométrica como el pomo en forma de pirámide cuadrangular truncada, de una de las dos cajas de la necrópolis granadina de *Basti* expuestas en el Museo Arqueológico Municipal de Baza (n.ºs 12 y 13)⁶³⁴. Por otra parte, los animales que coronan estas cajas-monumento debieron cumplir la misma función protectora del difunto que albergan, que las esculturas zoomorfas de bulto redondo situadas sobre los pilares-estela funerarios ibéricos de cronología similar, concentrados en el sureste peninsular⁶³⁵.

Casos particulares son la tapadera plana, con molduras en el contorno y un sencillo pomo cilíndrico en el centro, de la necrópolis de Piquía (Arjona, Jaén), porque acompaña a una urna decorada con relieves y sin evidencias de pintura (n.º 40); así como la tapadera de cerámica de la caja A de la necrópolis de Neves I de Castro Verde (Portugal) con una moldura en relieve, aplicada paralela al borde, que reproduce su forma de lingote o piel de toro. En el centro tiene un pequeño orificio rectangular en el que probablemente estuvo inserto el pomo (n.º 56).

d. *Con decoración esculpida o tallada*: Pertenecen a esta variante varias cajas con algún tipo de decoración tallada en piedra, que no siempre conservan evidencias de haber estado pintadas. En la mencionada tapa de Villargordo (Jaén), se representa una piel de lobo extendida que curiosamente no tiene garras por extremidades sino brazos humanos cuyas manos se aferran a las

632 MATA, BADAL *et al.*, 2010, fig. 101.1.

633 GARCÍA Y BELLIDO, 1954, fig. 531.

634 Expuestas en la sala 2-7, según imagen contenida en la web del propio Museo.

635 IZQUIERDO, 2007.



Fig. 66. Villargordo (Jaén) (n.º 54) (S.A., 1983, 174).

esquinas delanteras de la caja. Esta tapadera acompaña a un arca de paredes lisas cuya única decoración consiste en un pomo circular que ocupa el centro de la cara frontal, y las patas en forma de garra presumiblemente de lobo (n.º 54, fig. 66)⁶³⁶.

A la necrópolis de Galera pertenecen dos pequeños fragmentos de sendas tapaderas de piedra, rescatados por Motos entre la tierra revuelta de la tumba 76, que conservan en la zona superior respectivamente, restos de un cordón sogueado, una moldura y líneas incisas (n.º 31); y un friso metopado y parte del rebaje interior para acoplar al borde de una de las tres cajas, perdidas, en ella depositadas (n.º 32)⁶³⁷. A alguna de estas cajas podría pertenecer el fragmento de piedra arenisca, muy blanda, con el borde y la superficie interior alisados, y la exterior decorada con motivos geométricos a base de líneas paralelas y oblicuas, talladas con buril en forma de V, hallado en el transcurso de las excavaciones de 2009 (n.º 33, fig. 67)⁶³⁸. Así como

636 CHAPA, 1979, fig. 1.

637 CABRÉ y MOTOS, 1920, 40-41; PEREIRA *et al.*, 2004, 114 y 119. 2 y 3, figs. 57.7 y 8.

638 RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014, 190, fig. 215-14.

Fig. 67. Galera
(Granada).
Sepultura 76 (n.º
33) (Rodríguez-
Ariza *et alii*, 2014,
fig. 215-14).



la tapadera también de piedra con trazos incisos paralelos y oblicuos trazados en el borde, conservada en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada (n.º 14, fig. 74). En la misma necrópolis, en una tumba sin numeración, se halló una tapadera, aislada —aunque en otro lugar aparece asociada a una urna que, en realidad, no le corresponde—⁶³⁹ cuya superficie horizontal es totalmente plana, con restos de lo que parece una cornisa o alero sobresaliente, que presenta el borde externo decorado con ovas y perlas (n.º 19)⁶⁴⁰. En el párrafo siguiente Cabré menciona además dos fragmentos de piedra, conservados en el Museo Arqueológico Nacional, rescatados de las excavaciones clandestinas de 1909 en la necrópolis de Toya, como “probablemente pertenecientes a tapaderas de cajas cinerarias con ornamentación ya de meandros grabados, ya de ovas, roleos y trenzas de relieve” (n.º 51).

También granadina es la tapadera plana con el borde externo decorado con molduras talladas, que sobresale sobre una de las cajas de Baza, lisa y con patas también molduradas, que exhibe el Museo Arqueológico Municipal (n.º 12, fig. 68).

639 GARCÍA Y BELLIDO, 1954, fig. 313 en pág. 435, donde aparece situada sobre una urna de piedra hallada en la tumba número 10 de Galera a la que, en realidad, corresponde un fragmento de tapadera de yeso, con un pomo en forma de granada (n.º 21).

640 CABRÉ, 1925, 96.



Fig. 68. Baza (Granada) (n.º 12) (según *La cultura ibérica en Bastetania*, consultado 2021/02/07 en <https://es-la.facebook.com>)

Forman igualmente parte de este grupo un fragmento de esquina de tapadera de piedra caliza, que tiene el contorno decorado con un bocel. Fue localizado en los fondos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, y finalmente atribuido a la tumba 264 de la necrópolis almeriense de Villaricos (n.º 4). De la misma necrópolis procede un ejemplar depositado en el enterramiento 27 de la tumba 784, que tiene las paredes decoradas con cuadrados enmarcados por molduras (n.º 6)⁶⁴¹, así como una tapadera de yeso de la colección Siret, también conservada en el MAN, y atribuida a Villaricos aunque con ciertas reservas, que presenta ambas vertientes profusamente decoradas con una roseta de seis hojas lanceoladas y motivos escaleriformes y espiraliformes en relieve, y restos de pintura roja (n.º 8, **fig. 65.2**)⁶⁴².

641 MADRIGAL, 1994, fig. 2.3.

642 MADRIGAL, 1994, fig. 2.4; MARTÍN RUIZ, 1995-1996, fig. 6.

3. En forma de arco. Es posible que exista un tercer tipo de tapadera pues Juan Cabré menciona la existencia de una caja de piedra, lisa, cuya tapa *acusa arco de medio punto*, procedente de los materiales rescatados en 1909 del expolio de una de las cámaras de la necrópolis de Toya (Granada), y llevada al Museo Arqueológico Nacional (n.º 52)⁶⁴³. Este es el único testimonio de tapaderas de este tipo conocido hasta el momento.

VI.4. ELEMENTOS DECORATIVOS: PINTURAS Y RELIEVES

Se ha podido constatar tanto en cajas como en tapaderas de diferente procedencia, materia y técnica decorativa, que su superficie tanto interior como exterior, era recubierta a veces con un fino engobe de color blanco o con un estuco o enlucido de yeso, más o menos espeso, sobre el que se aplicaba la decoración pintada. Hay evidencias claras de esta práctica preparatoria, en algunos ejemplares como la caja de mármol hallada en la tumba 414 (n.º 5) y en el enterramiento 27 de la tumba 784 de la necrópolis de Villaricos (Almería), cuyo interior fue enlucido con una fina capa de yeso (n.º 6); en las cajas de piedra de las tumbas 25 bis (n.º 23), 118 (n.º 34) y 137 (n.º 36) de Galera (Granada), y en una caja completa de la misma necrópolis cuyo número de tumba se desconoce (n.º 20); así como en los ejemplares cerámicos de Lobón (n.º 9), de Neves I (n.º 56) y del Ashmolean Museum de Oxford (n.º 58, fig. 71).

Esta costumbre de aplicar una capa de yeso sobre las superficies era una práctica habitual en la arquitectura y como tal está atestiguada en los paramentos interiores, tanto horizontales como verticales, en necrópolis con presencia de cajas, como la del Cerro del Santuario de Baza⁶⁴⁴ y en la necrópolis de Tútugi (Galera)⁶⁴⁵, ambas en Granada, situada esta última en una zona rica en margas de yeso. El mineral extraído era empleado para recubrir suelos y estucar paredes, tabiques y corredores, así como para soportar la decoración pintada de urnas y vasijas del ajuar funerario⁶⁴⁶. El análisis de los recubrimientos y pigmentos empleados en los revocos de las sepulturas, así como de la decoración interna y externa de los fragmentos de caja recuperados en las sepulturas 75 y 76 de Galera, durante las campañas de 2006 y 2009, constató el empleo en

643 CABRÉ, 1925, 96.

644 PRESEDO, 1982. Tumbas 23, 69, 130, 136 y 142.

645 SÁNCHEZ, 2004. Tumbas 22, 26, 65, 76, 128, 134, 143 y 145.

646 En Galera destacan por su excepcionalidad y riqueza las ánforas de la tumba 6: GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 606-607, figs. 540 y 541; PEREIRA *et al.*, 2004, 73-75, figs. 4-8.

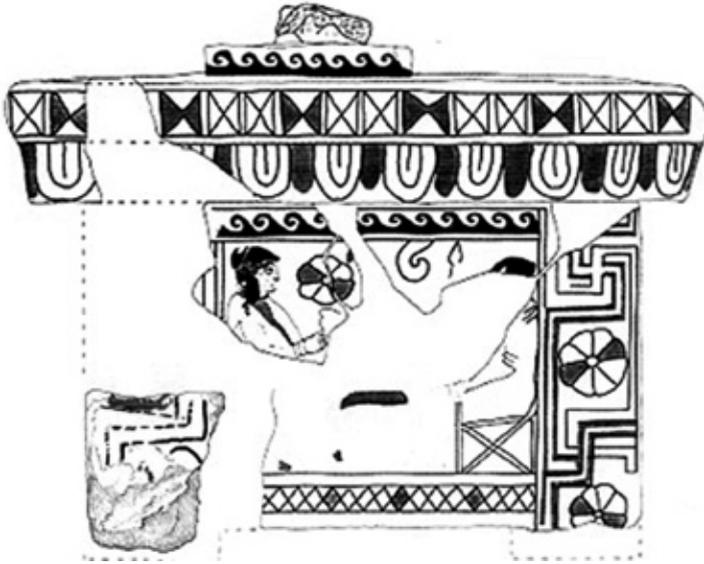
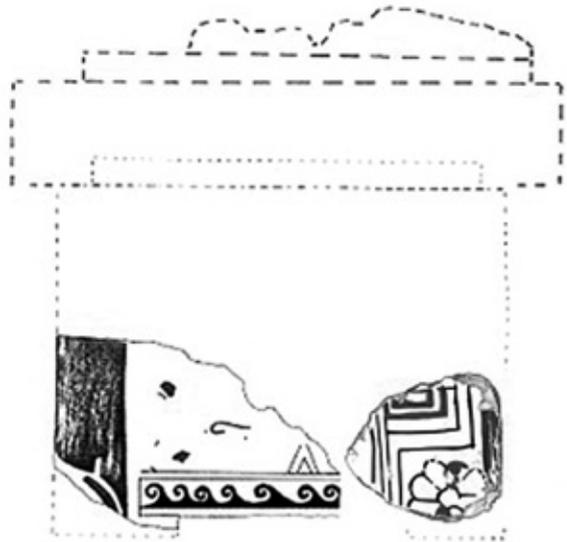


Fig. 69. Galera (Granada). Sepultura 76 (n.º 29) (Rodríguez-Ariza *et al.*, 2014, fig. 216. 2 y 3).

su decoración de los colores rojo, negro y blanco, compuestos por hematitas, carbón vegetal y yeso dolomita, respectivamente⁶⁴⁷. Uno de los fragmentos de caja aparecidos en la sepultura 76 decorado con “una cenefa de líneas quebradas pintadas en negro y rojo que enmarcan una roseta de ocho pétalos, con dos de ellos rellenos de rojo” (n.º 30) pertenece a la caja de la Colección Federico de Motos, conservada en el Museo Arqueológico Nacional (n.º 29, **fig. 69**), como puede verse en el dibujo de la misma con la reintegración del nuevo fragmento recuperado casi 90 años después⁶⁴⁸.



647 SÁNCHEZ VIZCAÍNO *et al.*, 2014, Cap. 11, especialmente 350- 352, fig. 1 y tablas 1 y 2.

648 Composición realizada por RODRÍGUEZ-ARIZA *et al.*, 2014, 192, fig. 215-21 y fig. 216. 2 y 3, a partir de la fig. 57 de PEREIRA *et al.*, 2004.

En necrópolis con cajas funerarias como la de *Basti* y *Tugia* se documentan cerámicas, fechables entre los siglos VI y IV a. C., con motivos geométricos pintados en rojo, así como líneas paralelas y series de puntos, dibujados sobre un engobe crema mediante la combinación de los colores rojizo-anaranjado y negrozco⁶⁴⁹. Entre las llamadas cerámicas “orientalizantes” de la zona ibérica Andaluza, procedentes de contextos igualmente funerarios, hay ejemplares con decoración policroma a base de figuras de animales y vegetales, aplicada sobre un engobe mate amarillento. Y entre ellos destaca, por su conexión con el grifo representado casi tres siglos después en una de las caras de la caja de la tumba 76 de la necrópolis de Tútugi (n.º 29, fig. 69), un espectacular pithos procedente de El Saltillo (Carmona, Sevilla), de mediados s. VI a. C., con un friso de grifos alados en procesión entre motivos florales y guirnaldas de flores de loto, en negro y rojo sobre el fondo ocre de la superficie del vaso⁶⁵⁰. La influencia orientalizante en esta necrópolis ya fue considerada por Juan Cabré según se deduce de la documentación original de la excavación por él realizada en 1918⁶⁵¹.

La práctica de estucar la superficie de los recipientes cerámicos sobre la que aplicar la pintura debió ser relativamente frecuente pues se encuentran igualmente en enterramientos sin evidencias de caja/tapa, ni restos de estuco en sus paramentos. Esta costumbre de cubrir todo el exterior de la urna de color blanco, con una función que no debió ser meramente decorativa⁶⁵² también se documenta, aunque de forma ocasional, en tumbas de cámara hipogea de época romana, que atestiguan la pervivencia de las tradiciones de la cultura ibero-turdetana y púnica⁶⁵³. Sin embargo, las referencias bibliográficas acerca del empleo de pintura blanca como fondo previo a la decoración de la cerámica son escasas cuando no inexistentes y a menudo son confundidas con sales minerales⁶⁵⁴. Culubret ofrece una visión de conjunto sobre las producciones cerámicas peninsulares en las que se emplea esta técnica, a raíz del análisis

649 PEREIRA, 1979, 291.

650 BELÉN y RUT BOBILLO *et al.*, 2004, fig. 7.5.

651 POLAC y DEL REGUERO, 2020.

652 BELÉN, 1983, 212.

653 Así, en la tumba número 53 excavada junto a la zona del anfiteatro de Carmona (Sevilla) se halló un ejemplar (número 3) recubierto externamente por una capa de caliza de color blanco. Cajas de estas características ya se habían documentado con anterioridad en la misma necrópolis (BENDALA, 1979 y 1980).

654 CULUBRET, 1997, 32.

de los recipientes bícromos aparecidos en 1995 en la necrópolis ibérica de El Salobral (Albacete), de finales del siglo V y principios del IV a. C.⁶⁵⁵. En ella se incluyen las producciones del área catalana aparecidas en yacimientos de la segunda mitad del s. V-III a. C., con influjo directo del mundo helénico⁶⁵⁶, y se alude a la presencia en el sur peninsular, desde época temprana de bicromía rojo-blanco. Resultado de la evolución o imitación de la cerámica fenicia de barniz rojo son las cráteras de imitación andaluzas, decoradas, así mismo, con pintura roja aplicada sobre un engobe amarillento⁶⁵⁷. Algo más alejadas cronológica y geográficamente se sitúan las cerámicas de la ciudad celtibérica de Numancia (Soria) cuyas figuras se dibujan sobre fondo blanco⁶⁵⁸.

Las cámaras funerarias ibéricas tenían las paredes y, a veces, solo el zócalo, revestidas previamente de estuco y luego pintadas⁶⁵⁹. Unas veces, con escenas, motivos geométricos y vegetales, y la mayoría de las ocasiones simplemente de rojo. Destacan las pinturas que decoraban las cámaras de la necrópolis de Galera, en donde curiosamente se produce la mayor concentración de cajas. Concretamente sobre el enlucido de yeso de la cámara 76, que proporcionó la caja pintada más rica en temática y colorido (**n.º 29, fig. 69**)⁶⁶⁰, se “pintaron figuras policromadas, de pequeñas dimensiones, que se relacionarían con el acto del sepelio y con episodios bélicos, venatorios o domésticos de los allí enterrados”⁶⁶¹. Lamentablemente fueron destruidas

655 Una copa de imitación griega, dos platos y una fuente decorados con motivos geométricos y vegetales pintados en rojo-vinoso sobre fondo blanco, y en blanco sobre fondo rojo, que se ponen en conexión con otros ejemplares hallados en el yacimiento también albaceteño de El Amarejo con el que coincide en la alternancia como fondo de los colores rojo y blanco (CULUBRET, 1997, 33).

656 Como queda de manifiesto a través de ejemplos como los de Ullastret, entre otros, que aparecen perfectamente contextualizados y asociados a cerámicas áticas y campanienses (CULUBRET, 1997, 32). Esta asociación a producciones cerámicas griegas de barniz negro y figuras rojas se produce igualmente en el ajuar de la tumba tumular número 5 de la necrópolis de El Salobral, motivo del estudio de Culubret, que acompaña los restos del difunto incinerado depositados en el interior de una crátera del taller del Pintor del Tirso Negro. Por otra parte, KUKAHN (1965, 353) ya defendía el origen griego de la decoración cerámica con pintura blanca en la cerámica antigua del Nordeste de Cataluña.

657 OLMOS, 1982, 263-264.

658 ROMERO CARNICERO, 1977; LICERAS *et al.*, 2014.

659 Esta costumbre de decorar las paredes con estucos se documenta en las tumbas etruscas coetáneas, así como en las cámaras funerarias fenicias también con un claro predominio del color rojo, no solo en Fenicia sino también en Occidente (AMADISI GUZZO, 1988, 448-455).

660 RUANO, 1992, n.º 71.

661 CABRÉ y MOTOS, 1920, 39; PEREIRA *et al.*, 2004, 114-119.

por los clandestinos con anterioridad a las excavaciones oficiales de 1917⁶⁶². Motivos geométricos y vegetales pintados cubrían las paredes recubiertas de yeso de la cámara, a juzgar por los fragmentos de dientes de sierra y hojas de yedra hallados en el suelo. La decoración de esta tumba reviste especial interés porque documenta el empleo de policromía también en los pavimentos a base de motivos geométricos en blanco, negro, rojo y amarillo que simulan una alfombra o tapiz⁶⁶³.

De los apenas ocho enterramientos de Galera que conservan restos de estuco o evidencias de haberlo tenido⁶⁶⁴, únicamente la tumba 76, conservó, tras el expolio, evidencias de dos tapaderas (**n.ºs 31 y 32**) y una caja completa (**n.º 29**). La caja es referida por la excepcionalidad de sus escenas pintadas, cuya rica iconografía es abordada en un interesante trabajo monográfico por Teresa Chapa⁶⁶⁵. Hay que tener presente que algunas de estas tumbas fueron profanadas y saqueadas, y otras que no fueron violadas porque no contenían materiales en su interior fueron consideradas cenotafios. La presencia de cenotafios se atestigua igualmente en otras necrópolis andaluzas como en el caso de Baza, en algunas de cuyas estructuras funerarias no fueron depositados los restos resultantes de la incineración del difunto⁶⁶⁶.

Espectacular resultó a los ojos de Cabré el desaparecido pavimento de la tumba 2 de la necrópolis de Tútugi, conocido por un dibujo suyo⁶⁶⁷. Martín Almagro Gorbea que realiza un estudio monográfico del mismo considera “Se trata de un tapiz usado a modo de alfombra”, de origen fenicio, con la representación de veinticuatro palmetas de cuenco, blancas y negras con algunos detalles amarillos, distribuidas en seis líneas sobre un fondo rojo⁶⁶⁸. En la misma necrópolis se han documentado otros testimonios, más modestos, como por ejemplo la tumba 26, pavimentada con una gruesa capa de yeso⁶⁶⁹; los zócalos de la cámara

662 CABRÉ y MOTOS, 1920, 39; GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 602; PEREIRA *et al.*, 2004, 114.

663 GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 423 y 603, fig. 532; PEREIRA *et al.*, 2004, 71, fig. 1.

664 Resulta curioso que las cenizas de la tumba 26 fueran depositadas en la imitación ibérica de una cratera de columnas ática de barniz rojo, y no en una caja, que como se sabe tienen el mismo valor tectónico.

665 CHAPA, 2004.

666 PEREIRA, 1987, 265.

667 CABRÉ y MOTOS, 1920, 21, lám. IX; PEREIRA *et al.*, 2004, 71, fig. 1.

668 ALMAGRO GORBEA, 2008.

669 PEREIRA *et al.*, 2004, 99.

de la tumba 65 revestidos de yeso y pintados de rojo⁶⁷⁰, o las cámaras con corredor de las tumbas 128⁶⁷¹, 134⁶⁷², 143⁶⁷³ y 145⁶⁷⁴.

Las cajas reproducen en definitiva, aunque a menor escala, los recursos pictóricos empleados en la llamada “pintura mayor de los iberos”⁶⁷⁵, en las terracotas y en la escultura de bulto redondo. En la gran escultura la superficie de la pieza una vez estucada era policromada, y si bien son pocos los testimonios que han llegado hasta nosotros tenemos constancia indiscutible de ello en la Dama de Baza, máximo exponente de la escultura ibérica, en donde aglutinados con yeso se emplearon los colores azul, rojo, marrón y negro⁶⁷⁶. Entre las manifestaciones de la plástica ibérica del área Edetana se documentan terracotas en forma de cabeza humana así como imitaciones locales de pebeteros o “cernos” en forma de cabeza femenina cuya policromía —rosa, beige, marrones y rojizos— era aplicada sobre una base de pintura blanca⁶⁷⁷.

En aquellos casos en los que las cajas han conservado restos de pintura esta es generalmente de color rojo, más o menos intenso, aplicado sobre un fondo blanco, que sirve de base a la decoración, aunque también hay constancia del empleo de otros colores como son el negro y rosa de las encarnaciones⁶⁷⁸. Sin olvidar las figuras de bulto redondo, que hacen las veces de pomo en las tapaderas planas, en las que se aprecian igualmente restos de pintura roja. Sin embargo, la caja de vistosa policromía, hallada casualmente en Alhonor (Herrera, Sevilla) (n.º 55), parece que no estuvo previamente estucada, algo quizás innecesario dado el color blanquecino de la piedra caliza en la que fue tallada, sobre la que se perfilaron las figuras en negro o rojo vinoso, y se completaron con colores amarillos, ocres, verdes, azules, grises y blanco⁶⁷⁹. En los casos de urnas

670 Ídem, 2004, 109.

671 Ídem, 2004, 132.

672 Ídem, 2004, 133, figs. 76 y 77.

673 Ídem, 2004, 141, fig. 83.

674 Ídem, 2004, 142, fig. 85.

675 GARCÍA Y BELLIDO, 1945.

676 PRESEDO VELO, 1973.

677 RUIZ DE ARBULO, 1994; BONET, MATA y GUERÍN, 1990, especialmente 185, 186 y 190. Este recurso técnico de aplicar la policromía sobre blanco hace que las imitaciones locales de pebeteros en forma de cabeza femenina tengan más en común con las cabezas votivas edetanas que con los quemaperfumes, a pesar de coexistir con los modelos originales.

678 GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 603.

679 JIMÉNEZ, 2000-2001.

con relieves en los que se conoce la existencia de restos de pintura esta sirve para realzar la decoración esculpida. Así el empleo de los colores rojo-vinoso y amarillo-beig sobre el estuco o engobe blanquecino que recubría la superficie cerámica de la urna de Lobón debió contribuir a que las figuras quedaran recordadas visualmente sobre el fondo⁶⁸⁰.

Además de las escasas escenas narrativas conservadas, en las que participan figuras humanas, zoomorfas (aves, caballos, serpentiformes, cérvidos, peces e incluso un pulpo) y de animales fantásticos como el grifo, cuyo valor apotropaico en contexto funerario es sobradamente conocido, se representan una gran variedad de motivos, que ocupan tanto la superficie de las paredes de la urna como de su cubierta, y constituyen el elemento decorativo principal o sirven para enmarcar los temas principales. Motivos geométricos (líneas onduladas y rectilíneas, ondas y olas encrespadas, grecas, esvásticas, dientes de lobo, rombos, zigzags, arcos, círculos concéntricos, puntos y S), vegetales (hojas de mirto o hiedra, ramas de olivo, volutas y roleos vegetales, tallos florales, arborescentes y rosetas), o tomados del repertorio arquitectónico (arcos de medio punto, líneas de ovas y arcos secantes, sargas de perlas, sogueados y meandros) forman parte de su repertorio decorativo.

Con independencia de que la pintura o el relieve sea la técnica empleada, cuando se representan escenas estas se localizan en los frentes de las caras principales, y no hay constancia, hasta el momento, de escenas representadas en la cubierta de las urnas. Las cajas con representaciones de escenas son escasas pues apenas conozco cinco testimonios de pintura narrativa (n.ºs 10, 29, 47, 55 y 58), y dos en relieve (n.ºs 40 y 53), además del ejemplar de Lobón, que se diferencia de los otros por ser el único cuya decoración se estructura en registros, a pesar de que el esquema decorativo en frisos superpuestos es habitual en la cerámica pintada ibérica.

Siguiendo con las escenas en relieve conviene llamar la atención sobre la figura frontal que toca el *aulós* o doble flauta en el fragmento de caja de Torre de Benzalá (Torredonjimeno, Jaén) (n.º 53, fig. 44.1). Instrumento que aparece con frecuencia vinculado al ritual funerario, en este caso, a los juegos fúnebres con carreras de carros representados en la otra cara. Y sobre el ánfora vinaria situada

680 Del mismo modo, salvando las diferencias técnicas, que el grifo pintado de negro sobre un fondo rojo en la urna de la tumba 76 de Galera para la que se establecen paralelos con la cerámica ática de figuras rojas recortadas sobre el fondo negro del barniz, habitual en la necrópolis granadina (OLMOS, 1992, 75).

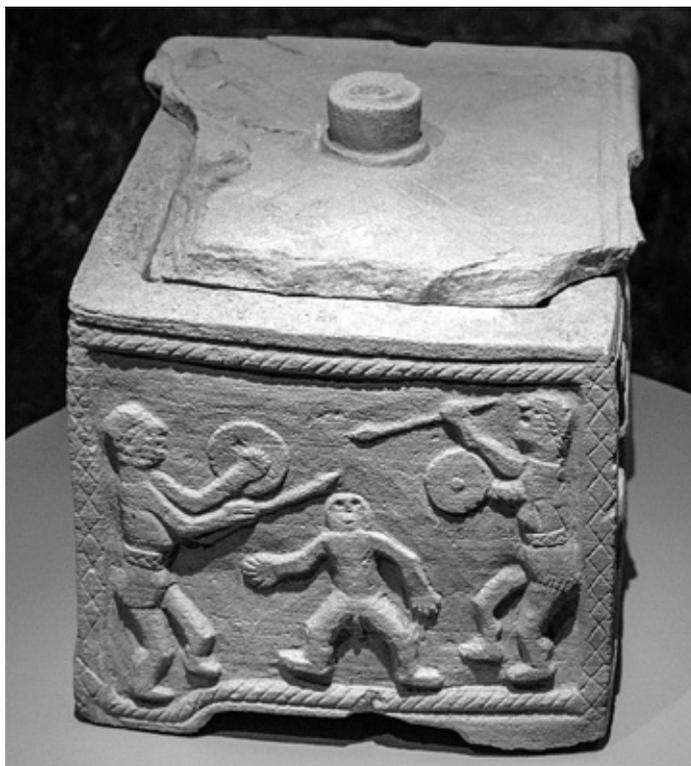


Fig. 70 . Caja de “Los Guerreros” (Arjona, Jaén) (**n.º 40**) (Foto A. M. Felicísimo).

entre el flautista y el personaje de perfil que toca el cuerno, que representaría, al igual que en Lobón, el trofeo destinado al vencedor en el certamen⁶⁸¹.

Por otra parte, podría ser el propio difunto, identificado como un personaje aristocrático, cuyos restos fueron depositados en el interior de la caja probablemente con los de su mujer, quien participara como protagonista en las escenas de la denominada “Caja de los Guerreros”, hallada en la necrópolis ibérica de Piquía (Arjona, Jaén). En cuyos lados cortos se representa un combate entre lanceros a pie provistos de escudo circular, con la presencia de un personaje desnudo en el centro, que exhibe su sexo; o entre guerreros armados con espada, falcata y escudo; y en los lados largos, la confrontación de un peón contra un jinete y de dos jinetes armados con lanza y escudo, respectivamente (**n.º 40, figs. 54 y 70**)⁶⁸².

681 GRINÓ, 1985, 154 y 156, lám. 3.3.

682 Ficha ceres.mcu.es. Red Digital de Colecciones de Museos de España. Los huesos depositados en su interior corresponden a los de dos individuos: un hombre y una mujer.

En cuanto a las escenas pintadas resulta interesante comprobar que a pesar de no haberse conservado ninguna ilustración del ejemplar perdido de Baza (Granada) (n.º 10), la decoración conocida por referencias resulta coherente con la descrita en otros casos. En el frente había una escena protagonizada por tres mujeres, una de frente y dos de perfil, con peinados que llamaron la atención de Pedro Álvarez Gutiérrez⁶⁸³, comparable con la escena pintada en la caja de la tumba 76 de Galera (Granada) (n.º 29, fig. 69) en cuya cara principal hay una figura femenina interpretada como una diosa sentada, ricamente ataviada, con una lanza en la mano y frente a ella una oferente, de pie, que le tiende una flor⁶⁸⁴. Al parecer, entre ambas hubo una figura arrodillada ahora inapreciable por el deterioro de la pintura en ese punto⁶⁸⁵. La figura frontal de Baza tendría su equivalente en la diosa sedente de Galera, y las de perfil en la oferente con flor y en la devota arrodillada que le rinden culto⁶⁸⁶. Ambas escenas están asociadas además a la imagen del grifo, que amenazante ocupa en Galera uno de los lados cortos⁶⁸⁷ y en Baza los cuatro ángulos superiores⁶⁸⁸.

Por otra parte, los dos jinetes con lanza representados en el lado derecho del ejemplar de Baza, así como, los dos grandes conejos⁶⁸⁹ precedidos por sendas

683 Quien describe dos cistas halladas en dicha necrópolis y por él conservadas, entre las que se encuentra el ejemplar descrito (n.º 10). Según información de GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 608 y 673 nota 4.

684 GARCÍA Y BELLIDO, 1954, figs. 529 y 530; GRINÓ, 1987, 341-342; PEREIRA *et al.*, 2004, 114, 117, figs. 52, 53, 55, 57.2-57.6.

685 CABRÉ y MOTOS, 1920, 69.

686 CHAPA, 1979, 448.

687 OLMOS, 1992, 75, 2. Panel 31.

688 Las imágenes de grifos representadas en las cajas granadinas que actuaban como protectores de los enterramientos fueron tomados del repertorio iconográfico griego. Estos aparecen representados en la cerámica ática del s. IV a. C. hallada en poblados y necrópolis peninsulares. Los ejemplares catalogados en su día (OLMOS, GRINÓ, 1985, 49) procedentes de Ampurias y Ullastet (Gerona), Más de Codoll (Tarragona), L'Orleyl (Castellón), La Bastida de los Alcuses (Valencia), La Albufereta (Alicante), Castellones de Ceal y Toya (Jaén), Baza y Galera (Granada) se localizan en una área muy próxima a la de las mencionadas cajas cuando no coincidente. El modelo de grifo protector documentado en L'Orleyl (Castellón), en una crátera que contenía los restos incinerados del difunto, no dista mucho del de Galera, ya que en la tumba 47, se utilizó como urna cineraria una pélice de figuras rojas en la que figuran dos protomos de grifo en actitud amenazante. En ambos ejemplos de Galera —cista y pélice— además se produce la asociación de grifos y ovas (OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, paneles 31 y 32, 75-76).

689 La representación de liebres y conejos formando parte de escenas es habitual en la cerámica ibérica, sin embargo, su presencia es menos frecuente como elemento iconográfico principal. En esta línea cabe mencionar una urna de Numancia (Soria) con grandes metopas en las que se representan conejos (PERICOT, 1979, 260, fig. 420).



Fig. 71. Caja del Ashmolean Museum (Oxford) (n.º 58).

perdices en el lado izquierdo, estarían en relación con la escena de cacería del fragmento de caja conservado en el Ashmolean Museum (Oxford) (n.º 58, fig. 71). La escena venatoria en la que participa un jinete montado a “muje-riegas” —como los jinetes de Lobón— que persigue a un ciervo atravesado por una lanza, al que se dispone a arrojarle una segunda lanza, está enmarcada, como en el ejemplar de Galera, por motivos

geométricos en parte extraídos del repertorio arquitectónico, pintados en rojo y castaño oscuro sobre un fondo blanco⁶⁹⁰.

Las escenas policromas que decoraban las paredes lisas de un ejemplar de la necrópolis de *Tugia* en Toya (Peal de Becerro, Jaén) estaban bastante deterioradas a juzgar por las ilustraciones publicadas por Juan Cabré (n.º 47, fig. 72.2)⁶⁹¹. Hecho que provocó cierta confusión en la interpretación de sus figuras que algunos autores describieron como ciervas⁶⁹² y otros como équidos⁶⁹³. Para la identificación de

690 BLANCO FREIJEIRO, 1951. En una gran tinaja de San Miguel de Liria (Valencia) como parte de su compleja decoración hay una escena, prácticamente idéntica, en la que la presa aparece asimismo traspasada por una lanza (PERICOT, 1979, 150, fig. 210). Iconografía que, por otra parte, recuerda a la representada con posterioridad en una de las placas de terracota, conservadas en el Museo Arqueológico de Sevilla, decorada con una escena de cacería enmarcada por rombos, en la que participan un jinete, dos ciervos, un jabalí, una liebre, dos pájaros, y una persona a pie que corre tras ellos (RUIZ PRIETO, 2012, 22, grupo 20, n.º 95, y fig. 3 en p. 56).

691 CABRÉ, 1925, 96; Ídem, 1928, fig. 19-1; GARCÍA FERNÁNDEZ, 2019, 73 fig. 2.

692 GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 608.

693 RUANO, 1992, n.º 77.

Fig. 72. 1. Crátera de “La muerte mítica” (Libisosa, Albacete). **2.** Caja de Toya (Jaén) (n.º 47) (Chapa, Pereira *et al.*, 2002-2003, fig. 10.3).



las escenas resultan definitivos los dibujos de tres de sus caras, publicados por Chapa y otros autores⁶⁹⁴, en las que se repite la escena de las ciervas afrontadas a un elemento vegetal que se sitúa entre ellas.

Esta descripción coincide efectivamente con la proporcionada por Paloma Cabrera y Carmen Sánchez, fruto del análisis directo de la pieza: “la escena mejor conservada presenta dos ciervas afrontadas ante un árbol de la vida muy esquematizado, sobre sus lomos aparecen sendas aves”⁶⁹⁵, y corroborada por otros autores⁶⁹⁶. En una de las caras puede apreciarse que la cierva de la derecha es

694 CHAPA, PEREIRA *et al.*, 2002-2003, 164, fig. 10 n.º 3.

695 CABRERA y SÁNCHEZ, 1998, 407, n.º 205.

696 MATA PARREÑO, 2014, fig. 37.

negra y la de la izquierda de color rojizo, y que sobrevuelan sus cabezas sendas aves de este mismo color, y sobre el lomo del ejemplar negro hay una tercera ave posada. Por otra parte, en la ilustración publicada por Antonio García y Bellido⁶⁹⁷ puede verse cómo sobre el lomo del cuadrúpedo, que tiene cola palmiforme⁶⁹⁸, hay una pequeña ave que mira en dirección opuesta. Esta misma composición, asociada igualmente a elementos que “penden”, aparece en la crátera ibérica denominada de “La muerte mítica” hallada en el *oppidum* de Lezuza (Libisosa, Albacete) (**Fig. 72.1**)⁶⁹⁹.

A pesar de la aparente uniformidad formal existente entre las cajas vistas a lo largo del texto se ha podido comprobar que no hay dos ejemplares iguales, y por tanto pueden considerarse producciones únicas, quizás hechas por encargo y en exclusiva para un determinado difunto, para el que se elige una decoración y un relato concreto acorde con su sexo y condición social. En esta línea Olmos⁷⁰⁰ plantea la existencia de una prefiguración de la muerte del aristócrata ibérico, único dotado del privilegio de relatarla y mostrarla anticipadamente, en las imágenes que posteriormente serán depositadas en su propia tumba. Imágenes que en el caso de Lobón plasman el lugar de partida y despedida del mundo de los vivos (caras 1 y 2), y el lugar donde se inicia el tránsito al mundo de los muertos, y se produce el encuentro con el *δαίμων* intermediario en el umbral del tránsito a la muerte (caras 3 y 4).

VI.5. VALOR ARQUITECTÓNICO DE LAS URNAS

Un aspecto no suficientemente valorado es la presencia en las cajas de ciertos elementos que evocan construcciones u ornamentación típicamente arquitectónica. En esta línea habría que empezar por considerar lo más obvio, como es la forma paralelepípeda de las cajas que reproduce la planta rectangular de muchos edificios ibéricos, y la tapadera en forma de techumbre generalmente de doble vertiente. Excepcionales son los ejemplares de cubierta plana cuya

697 GARCÍA Y BELLIDO, 1947, fig. 301, citada erróneamente como procedente de Galera (Granada).

698 La imagen de este cuadrúpedo provisto de cola que remata en lo que parece una aleta caudal estaría en conexión con las representaciones de hipocampos que sostienen entre sus patas un ánfora vinaria en los Villares (Valencia) (OLMOS, 1989, 49-51, figs. 17 y 18), mencionada más arriba en relación con el ánfora representada en la segunda placa de Lobón.

699 UROZ RODRÍGUEZ, 2012, 315, figs. 245-246; SANZ GAMO, 2021, 281-283, fig. 4.1.

700 OLMOS, 1996 c, 169-171.

decoración aparece distribuida en segmentos triangulares que simulan las vertientes de los tejados a cuatro aguas. Este es el caso de la tapadera de la tumba 152 de Galera (n.º 38, fig. 64) provista de un pomo en forma de flor situado en el centro, a modo de cumbre, en el punto donde confluyen los vértices de las cuatro vertientes indicadas con líneas pintadas; y del ejemplar de la necrópolis de Piquía en Arjona (Jaén), marcadas en esta ocasión con dobles líneas incisas que confluyen en un pomo circular (n.º 40). Este mismo esquema decorativo que evoca la cubierta de un edificio, incluso con la presencia de la flor —en este caso solo pintada— se reproduce en una de las tapas de cerámica hallada en el poblado de La Serreta (Alcoy, Alicante)⁷⁰¹.

Esta misma composición e igualmente en contexto funerario, aparece en algunas estelas ibéricas del Bajo Aragón cuya decoración grabada evoca la decoración pintada de las tapaderas planas, que a base de segmentos triangulares simulan la cubierta a cuatro aguas. Este es el caso de los ejemplares de El Mas de Magdalenes y El Tossal de Les Forques, ambos en Teruel⁷⁰², ocupados por lanzas que confluyen en un motivo circular de carácter floral que a modo de cumbre evoca el pomo de las tapaderas.

Como ya se mencionó, en ocasiones las cajas simulan pilares dibujados con líneas verticales incisas⁷⁰³, y resaltados mediante franjas pintadas de rojo⁷⁰⁴, que situados en las esquinas parecen sustentar la estructura de estos edificios en miniatura que traducen a pintura motivos tallados en soportes arquitectónicos. De modo que las cajas funerarias con cubierta de sección triangular que reproduce un tejado a dos aguas, y excepcionalmente a cuatro vertientes, en este caso simulada pictóricamente, suponen la plasmación de la idea de tumba, entendida como “casa”, frecuente en el mundo antiguo, y que, por

701 Conservada en el Museo Monográfico Camilo Visedo (Alcoy, Alicante) n.º inv.º 628. La flor cuádrupétala que ocupa el centro está rodeada de hojas de yedra, volutas, y círculos en el borde. PERICOT, 1979, 189; RUANO, 1992, n.º 75; FUENTES, 2006, 32-33 y 48-49. lám. VIII y fig. 10.

702 IZQUIERDO y ARASA, 1999, fig. 9, 3 y 4; IZQUIERDO, 2000, 60, fig. 12, 2 y 3.

703 Como en las urnas de Galera (RUANO, 1992, n.º 66), y Dalías (Almería) que sustentan una techumbre de doble vertiente (Ídem, n.º 65).

704 En el ejemplar de Galera (RUANO, 1992, n.º 73) la franja roja de las esquinas reproduciría las patas de madera de una caja imitando el trabajo de Taracea (OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 81, panel 36.1). En ella se emplea una técnica similar a la documentada en una arqueta de marfil hallada en Cancho Roano (Zalamea de la Serena, Badajoz) en donde las patas en forma de barras cuadrangulares y casi macizas ocupan las esquinas. En ellas se insertan las delgadas placas de marfil, que conforman las paredes de la caja (RUANO, 1992, 51, n.º 62).

otra parte, Olmos extrapola a los vasos griegos y de modo particular a las cráteras de columnas griegas, y a sus imitaciones ibéricas⁷⁰⁵. Idea que en el contexto ibérico peninsular tiene su máximo exponente en la tumba 155 de la necrópolis de Cerro del Santuario de Baza (Granada). Esta tesis defendida por Francisco Presedo⁷⁰⁶ está basada, entre otras cosas, en el hecho de que su estructura estuviera sostenida por cuatro pilares situados —como en las cajas cinerarias— en las esquinas; a la que se accedía, como en cualquier casa, tras superar un escalón; que tuviera una repisa en la que fueron depositados cuatro vasos que formaban parte del ajuar; y de que en su interior se hubiera depositado la famosa escultura conocida como “Dama de Baza”, que hacía las veces de urna al contener en su interior las cenizas del difunto⁷⁰⁷. Además puede establecerse una coincidencia entre las patas delanteras en forma de garra de animal del trono de la Dama y las garras de carnívoro que sustentan la caja de Villargordo (Jaén) (n.º 54, fig. 66).

El hecho de que durante el siglo IV a. C. se imitaran, con relativa frecuencia, cráteras de columnas áticas en Andalucía⁷⁰⁸, Sureste y Levante⁷⁰⁹, era debido a que las columnas sugerían el edificio en miniatura⁷¹⁰. Si a ello añadimos el hecho de que las cráteras son asimiladas modificando su función original como contenedores de vino para pasar a ser utilizadas como urnas cinerarias en las necrópolis ibéricas⁷¹¹, el binomio caja-urna y crátera-urna resulta obvio⁷¹². Quizá resida en este hecho la explicación para la relativa escasez de cajas respecto a las cráteras que acaso tuvieron un uso todavía más restringido.

705 OLMOS, 1982.

706 PRESEDO, 1973, 16-17, fig.1; Ídem, 1982, 210.

707 CABRERA y GRIÑÓ, 1986.

708 PEREIRA y SÁNCHEZ, recogen los yacimientos andaluces que imitan cráteras de columnas áticas entre los que se encuentran las necrópolis de Galera, Baza y Peal de Becerro (1985, 88; 88-91, fig. 1.4-10; y 94, fig. 1.1-3, respectivamente). Curiosamente la dispersión de los hallazgos de las cráteras de columnas de imitación (mapa 1) y las áticas de importación no coincide (mapa 2).

709 En el área de Valencia y Murcia la forma de crátera más imitada es precisamente la de columnas. Estas no reproducen los prototipos áticos (mediados s. VI-fines s. V a. C.) que llegaron a Andalucía Oriental hacia fines del siglo V, y fueron imitadas a lo largo del siglo IV, sino que se inspiran en las imitaciones ibéricas de época anterior (PAGE, 1984 y 1985).

710 OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1982, 80.

711 En Andalucía las cráteras de columnas aparecen exclusivamente en las necrópolis donde se utilizan como urnas mientras que en Levante aparecen en los poblados con un uso doméstico (PAGE, 1984, 62-63).

712 OLMOS, 1982.

Por otra parte, la propia distribución de ciertos elementos decorativos contribuye, en ocasiones, a reforzar el valor arquitectónico de las urnas. Así, entre los motivos ornamentales se dan aquellos extraídos del repertorio arquitectónico que configuran frisos, pintados, moldurados o incisos, que curiosamente no ocupan un lugar aleatorio dentro de la distribución general de la decoración sino que se sitúan en la parte superior o en el borde externo de las tapaderas como si de un edificio se tratara. En este sentido resulta interesante la decoración plástica de las cajas que imita formas ornamentales griegas tomadas de elementos arquitectónicos ibéricos⁷¹³, como por ejemplo sendos capiteles procedentes de Osuna (Sevilla)⁷¹⁴, un capitel de pilastra con grandes ovas y dardos procedente de Cástulo (Linares, Jaén)⁷¹⁵ o la zapata de piedra caliza con la función de capitel de pilastra, hallada en la tumba 75 de la necrópolis de *Tútuqi* en Galera (Granada), en la que se hallaron restos de al menos dos cajas de piedra con decoración pintada (n.º 26)⁷¹⁶. Y otra vez en contexto funerario conviene tener presente algunos destacados monumentos del tipo pilar-estela, en los que las molduras con decoración de ovas ocupan un lugar relevante como elemento decorativo de carácter arquitectónico. Generalmente forman parte del capitel y se sitúan bajo la moldura de la gola, en forma de baquetones decorados con uno, dos e incluso tres frisos de ovas, como en los monumentos del Llano de la Consolación (Montealegre del Castillo, Albacete); Corral del Saus (Mogente, Valencia); Cabecico del Tesoro, El Cigarralejo y Coimbra del Barranco Ancho (Murcia); o La Alcudia de Elche y Monforte del Cid (Alicante)⁷¹⁷.

Volviendo a las cajas talladas en piedra, conviene traer a colación algunos ejemplos con elementos decorativos extraídos del repertorio decorativo arquitectónico. Este es el caso de la tapadera hallada en la tumba 864 de Villaricos (Almería) (n.º 7), con los ángulos de la doble vertiente rematados en cuartos de esfera

713 GARCÍA Y BELLIDO, 1947, 216.

714 Con una cronología de los siglos IV-III a. C. Museo Arqueológico Nacional, n.º inv.º 38420 y 38432. Consultado en ceres.mcu.es. Red Digital de Colecciones de Museos de España (2020/07/29).

715 De fines del siglo V-IV a. C. Museo Arqueológico de Linares. Monográfico de Cástulo, n.º inv.º 00184. Consultado WEBDomus. Junta de Andalucía (2020/07/29).

716 Fechado en la primera mitad del siglo IV. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, n.º inv.º 1918/66/1. Consultado en ceres.mcu.es. Red Digital de Colecciones de Museos de España (2020/07/29).

717 IZQUIERDO, 2000.

como si de antefijas se tratara, que recuerdan a aquellas urnas cinerarias etruscas con tapadera en forma de tejado a dos aguas en las que la última teja de cada hilera, estaba decorada por una antefija⁷¹⁸; la parte superior de una caja, sin tapa, extraída durante las excavaciones clandestinas de 1909 en Peal de Becerro (Jaén) (**n.º 47**), cuyas paredes lisas decoradas con pinturas, culminan en un borde sobresaliente a modo de cornisa formada por tres molduras superpuestas: un cordón sogueado arriba, una sarta de perlas a modo de contario en medio y finalmente ovas⁷¹⁹. Y dos fragmentos de sendas tapaderas, del mismo yacimiento, decorados con meandros, ovas y trenzas en relieve (**n.º 51**)⁷²⁰; la caja de la necrópolis de la Loma del Peinado, en Casillas de Martos decorada con un cordón sogueado en relieve situado junto al borde (**n.º 41**)⁷²¹; la tapadera plana de la tumba 76 de Galera (Granada) (**n.º 29**, **fig. 69**) decorada con una línea de ovas, que colocada sobre su urna evoca un cimacio jónico⁷²². Ovas que han sido interpretadas como “lenguas”, referidas a “Dos mujeres que conciben la exaltación del prestigio y exhibición del poder mediante el don de la palabra”⁷²³; y una tapadera de la misma necrópolis, que apareció aislada, en una tumba sin identificar, —aunque en otro lugar aparece asociada a una urna que, en realidad, no le corresponde—⁷²⁴ cuya superficie horizontal totalmente plana, conserva

718 VV. AA., 1992, 73, n.º 157; MADRIGAL, 1994, 115, fig. 2-4.

719 GARCÍA Y BELLIDO, 1954, fig. 314; CABRERA y SÁNCHEZ, 1998, 407, n.º 205; RUANO, 1992, n.º 77.

Por no citar paralelos extraídos fuera del contexto de las urnas cabe mencionar que este mismo sogueado se emplea decorando un trozo de zapata que coronaba la pilastra de la cámara 75 de Galera (GARCÍA Y BELLIDO, 1954, fig. 299). La concepción y distribución de estos motivos se encuentra asimismo en monumentos funerarios que adoptan la forma del pilar-estela (ALMAGRO GORBEA, 1983; ALMAGRO y RAMOS, 1983; RAMOS FERNÁNDEZ y RAMOS MOLINA, 1992, lám. VI).

720 CABRÉ, 1925, 96.

721 MALUQUER, 1984, 162.

722 GARCÍA Y BELLIDO, 1954, fig. 313. Por otra parte, las grecas verticales pintadas en las esquinas de la caja, que también sirven para enmarcar los temas pintados, reproducirían grecas semejantes a las esculpidas en un fragmento arquitectónico procedente asimismo de Granada (GARCÍA Y BELLIDO, 1954, fig. 309 en p. 427).

723 LÓPEZ PÉREZ, 2005, 29 y 102; Ídem, 2002, 21-23. Interpreta y equipara las lengüetas del collar de la Dama de Baza como lenguas “órgano de la palabra”, a las que consecuentemente atribuye “la grandeza de la palabra”. Conviene recordar la caja perdida de Baza (**n.º 11**) estrechamente conectada iconográficamente con la de Galera cuyas figuras femeninas, destacadas socialmente, estarían dotadas del mismo atributo (**n.º 29**).

724 GARCÍA Y BELLIDO, 1954, fig. 313 en p. 435. Donde la sitúa sobre una urna de piedra hallada en la tumba número 10 de Galera a la que, en realidad, corresponde un fragmento de tapadera de yeso, con un pomo en forma de granada (**n.º 21**).

Fig. 73.
Monforte del Cid
(S.A., 1983, 157).



restos de lo que parece una cornisa o alero sobresaliente con el borde externo decorado con ovas y perlas (n.º 19)⁷²⁵.

Y entre los ejemplos pintados destacan tres urnas de Galera cuya tapadera sobresale por los laterales y adopta la forma de un alero corrido. En el caso de la más sencilla, y justo debajo del sobresaliente de la tapa se sitúa una línea de ovas simples y más abajo, otra línea de arcos, motivos claramente arquitectónicos (n.º 17)⁷²⁶, con un paralelo exacto en el pilar-estela de la necrópolis ibérica de Monforte del Cid (Alicante) (fig. 73), fechado a fines del siglo V o comienzos del IV a. C.⁷²⁷; y en la caja de la Colección Rodríguez-Acosta (n.º 14, fig. 74), decorada con dos franjas horizontales superpuestas situadas en la zona superior de la caja. Ocupadas con ovas incisas y arcos entrelazados, respectivamente, cuyo efecto tectónico se completa con una serie de líneas oblicuas y paralelas, también incisas, que situadas en el borde externo de la tapa simulan un sogueado (n.º 14). La segunda urna pintada de Galera, hallada en la sepultura 76 (n.º 29, fig. 69), tiene los laterales de la tapadera decorados con un friso de ovas dobles y otro de carretes, que alternan uno pintado por cada dos sin pintar. Esta tapadera conserva, en la parte superior, las garras de un león, que como otras tapas decoradas con esculturas zoomorfas, reproduce una vez más el esquema de

725 CABRÉ, 1925, 96.

726 RUANO, 1992, n.º 72.

727 S.A., 1983, fig. en p. 157.



Fig. 74. Caja de Galera. Fundación Rodríguez-Acosta (Granada) (n.º 14) (Rodríguez-Ariza, 2014, fig. 5).

los pilares funerarios ibéricos rematados por figuras de animales en los que las cajas podrían haberse inspirado⁷²⁸. Ovas dobles decoran los tres fragmentos del borde saliente pertenecientes a una tercera tapadera localizada en la sepultura 75 durante las excavaciones realizadas en Galera en 2006 (n.º 27)⁷²⁹.

Entre las cajas de cerámica destacan la decoración de volutas y espirales aplicadas en la pieza B de Neves I (Portugal) que María García Pereira considera una “clara alusión para-arquitectónica” (n.º 57)⁷³⁰. Y un fragmento de caja (n.º 58), conocida por la descripción de Blanco Freijeiro⁷³¹, que detalla como “El conjunto está limitado en su parte alta por un friso de arcos de medio punto sobre pilares apoyados en una cresta de olas esquemáticas, y en los lados verticales por una serie de ángulos superpuestos”, y por un dibujo que muestra en la parte superior izquierda un saliente, que recuerda a la mencionada tapadera de piedra caliza de Villaricos que simula acróteras o antefijas en las esquinas (n.º 7).

728 ALMAGRO, 1982, 254 y 1983 b.

729 RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014, 173 y 175 fig. 195.

730 GARCÍA PEREIRA, 1987, 242.

731 BLANCO FREIJEIRO, 1951, lám. XXXI.

Podría parecer intuitiva esta valoración arquitectónica de las cajas ibéricas si no fuera porque está sobradamente documentada la existencia de urnas en forma de edificios en otros contextos culturales a los que la urna de Lobón no es ajena. En el ámbito etrusco y con una cronología muy amplia (s. VII- II a. C.) se producen urnas cinerarias en terracota, metal o piedra, en forma de edificios de planta rectangular, que reproducen a escala, casas, templos y palacios de techumbre plana o a doble vertiente, con frontones decorados, tejas y antefixas, puertas, columnas y pilastras, según el caso, y decoración policroma a base de palmetas, lotos, meandros, trenzas, ovas, etc.⁷³², que tienen sus antecedentes en las urnas cinerarias *oikomorfas* de la Cultura Villanoviana (siglos IX-VIII a. C.) cuya tapadera imita la techumbre de la cabaña⁷³³.

Por otra parte, y salvando las diferencias funcionales, las cuatro placas que conforman la urna de Lobón, recuerdan desde el punto de vista técnico las placas de terracota empleadas, durante los siglos VI al IV a. C., como revestimiento decorativo en la arquitectura civil y religiosa etrusca en las que conviven motivos pintados y frisos corridos con escenas de procesiones, banquetes y asambleas⁷³⁴.

En el propio ámbito peninsular, ya en época romana y como un fenómeno exclusivamente Hispano, se documenta la existencia de monumentos funerarios en forma de casa de planta rectangular y tejado a dos aguas, con una oquedad para albergar las cenizas del difunto, o que fueron utilizadas como estelas para indicar la posición del enterramiento, en este caso de inhumación. Dentro del área que nos ocupa, merece mención especial el conjunto de estelas emeritenses identificadas por Trinidad Nogales como del “Tipo II”, caracterizadas por estar labradas en granito local y constar de un “cuerpo rectangular y de remate superior a doble vertiente, a lo que parece un frontón rectangular”⁷³⁵.

Destacan también, por su abundancia y por estar circunscritas a una zona muy concreta de la comarca de la Bureba en Burgos, las estelas en forma de casa, que según refleja la paleografía y la onomástica abarcan “prácticamente todo el periodo romano”⁷³⁶. Se caracterizan por tener decorada exclusivamente la

732 VV. AA., 1992, 73, n.º 157; CAMPOREALE, 1992, 73 y 139.

733 GRACIA MUNILLA, 1997, fig. 7.13 en p. 289, y 324-325.

734 CAMPOREALE, 1992, números 96 a 98.

735 NOGALES, 1994.

736 MARTÍNEZ SANTA OLALLA, 1932; ABÁSULO, ALBERTOS y ELORZA, 1975, 83.

fachada principal donde se sitúa la puerta⁷³⁷. En relación al ejemplar de Lobón, llama la atención que entre los numerosos motivos que decoran estas estelas-casa de Poza de la Sal, el más frecuente sea precisamente el creciente lunar, y también el hecho de que la luna aparezca siempre representada como creciente y con los cuernos hacia arriba, a veces incluso sobre soportes⁷³⁸. La representación de la rueda o rosácea, se interpreta como el astro solar cuando aparece en correspondencia con el creciente lunar como única representación astral, en posición central o preponderante. Y además pueden ponerse también en relación con un sillar decorado con falsas puertas, perteneciente a un monumento funerario en forma de pilar-estela rematado por una figura de toro, hallado en el arenero de Vinalopó en Monforte del Cid (Alicante) junto al mencionado sillar de gola con una moldura decorada con dieciséis ovas por lado, separadas por dardos⁷³⁹.

En Andalucía son numerosas las cajas cinerarias romanas con inscripción latina que se asemejan formalmente a las ibéricas⁷⁴⁰. Entre algunos de los ejemplos de especial interés para este trabajo, se sitúa un ejemplar de época republicana romana, con rebaje para acoplar la tapadera plana y cuatro toscas patas, que recuerda de modo especial a las urnas de piedra de la necrópolis ibérica de Tútugi (Galera). Destaca no solo por la forma y el empleo de la piedra caliza local de color blanco amarillenta⁷⁴¹ sino también por la inscripción con el nombre indígena ASANAN(a), que ocupa uno de los lados largos.

Un claro testimonio del empleo de cajas cinerarias en época ibérica y su perduración local en época romana se da entre otros casos, en la necrópolis de Piquía

737 Traspasar el umbral de la puerta, entendida como lugar de paso, simboliza en contexto funerario, el tránsito de la tierra al Más Allá.

738 ABÁSOLO, ALBERTOS y ELORZA, 1975, 20 n.º 2, lám. II, 2. El creciente lunar aparece sobre un soporte triangular y dos series de círculos concéntricos separados por un listel que se prolongan en sus extremos a modo de roleos.

739 ALMAGRO GORBEA y RAMOS FERNÁNDEZ, 1986, 49 n.º 2, fig. 1, y 50 n.º 3, láms. 3a y 3b, lo fechan entre el 525 y el 475 a. C. mientras que PRADOS MARTÍNEZ, 2007, propone una cronología más tardía en base a la fuerte influencia de la cultura y religión púnica en el área del sureste de la Península Ibérica desde el siglo IV a. C. hasta más allá de la conquista romana.

740 O a cajas sin inscripción como “el braserillo” de piedra caliza con patas, asociado a una sepultura, que fue hallado durante las excavaciones en la villa romana de Encinarejo de Córdoba, que se conserva en el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba (PALOMERO GUERRERO, 2000, 54-55, fig. 7).

741 Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, n.º inv.º 03999. RODRÍGUEZ OLIVA, 2001, 369, lám. III, 2; PASTOR MUÑOZ, 2002, 93-94, fig. 44.

(Arjona, Jaén) (de donde procede el ejemplar n.º 40). Concretamente en una caja de piedra, de base plana, con rebaje para encajar la tapa, perdida, con una inscripción latina en uno de sus lados mayores, alusiva a un liberto de cognomen LOCHUS, presumiblemente de origen greco-oriental, y de cronología altoimperial⁷⁴². Y en Torredonjimeno (Jaén) (donde se halló la caja n.º 53), en un ejemplar también de piedra caliza, en este caso con cubierta a doble vertiente y patas, con una inscripción dedicada a una liberta de nombre TERTIOLA, fechada en el siglo I d. C.⁷⁴³. Esta costumbre funeraria se atestigua igualmente en la necrópolis de La Guardia (Comarca Sur, Jaén) (que proporcionó la caja n.º 42), en sendos ejemplares anepígrafos, fechados en época romana, provistos de tapadera plana y cuatro patas, que tienen la zona inferior de dos de sus lados tallada en forma triangular⁷⁴⁴; y en sendas cajas con tapadera a doble vertiente, una de ellas con *pulvini* redondeados y el nombre del difunto inscrito en uno de sus lados, localizadas entre las numerosas cajas cinerarias de época tardorrepública y altoimperial procedentes de la colección Marsal⁷⁴⁵. Y en un ejemplar hallado en la dehesa de Cerrogordo en Villardompando (Jaén), cuya morfología recuerda los prototipos ibéricos de cuatro patas y cubierta a dos aguas, y una inscripción dedicada también a una liberta de nombre VERANA⁷⁴⁶. Esta urna, fechada entre finales de la república y la primera mitad del siglo I d. C., encontrada, como las anteriores, en la Campiña del Sur jienense, muestra la concentración de cajas funerarias en esta zona. Hecho que quizás obedezca a la perduración entre libertos del *Conventus Astigitanus*, de una costumbre funeraria de época ibérica, precisamente en la provincia que mayor número de yacimientos con cajas cinerarias ha proporcionado.

A una cronología similar pertenece una peculiar urna de barro hallada *in situ* en el interior de un mausoleo sito en Las Canteras en Alcalá de Guadaíra (Sevilla) que imita “una arqueta de madera con cierre” en relieve provisto de remaches, y rebaje para ajustar la tapadera, abovedada y de esquinas redondeadas, decorada con una estrella incisa. El monumento de Las Canteras fechado en torno a mediados del siglo I d. C. tiene paralelos en la también sevillana necrópolis

742 Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, n.º inv.º 03130. PASTOR MUÑOZ, 2002, 173, fig. 173.

743 Museo Arqueológico de Jaén, n.º inv.º DA00876. RODRÍGUEZ OLIVA, 2001, 365, lám. I, 2.

744 Museo de Jaén, n.º inv.º DA00875 y DA00877. Consultado en ceres.mcu.es. Red Digital de Colecciones de Museos de España (2020/05/04).

745 BELTRÁN FORTES, 2014, 195-196, figs. B33-018/1 y B33-018/3.

746 Museo Arqueológico Nacional. Madrid, n.º inv.º 1955/55/1. RODRÍGUEZ OLIVA, 2001, 370.

de Carmona que ha proporcionado igualmente “urnas cinerarias de barro, en forma de arqueta”⁷⁴⁷. Y un ejemplar con cuatro patas y triángulos tallados en la parte inferior, como los arriba citados, y cubierta a dos aguas, extraído en una intervención de urgencia en la ciudad de Córdoba. Urnas que “son propias de la Bética, aunque presentan similitud con las que encontramos en la Lusitania. Su origen estaría en las urnas cinerarias indígenas (‘larnakes’ ibéricos del Alto Guadalquivir y Sudeste andaluz) y en la influencia itálica”⁷⁴⁸.

747 AMORES y HURTADO, 1981, lám. XII. El cierre está localizado en el frente de uno de los lados largos como el pomo de la caja de Villargordo (Jaén) (n.º 54. Fig. 66). Y la estrella situada en el lado contrario recuerda a las estrellas que decoran la tapadera de otras cajas cinerarias como la de Villaricos (Almería) (n.º 8. Fig. 65.2) y Galera (Granada) (n.º 36).

748 Corresponde al enterramiento n.º 9 extraído en el solar de la Avenida El Brillante, s/n.º correspondiente al edificio “La Constancia”, de Córdoba. Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, n.º inv.º DJ032223. Consultado en ceres.mcu.es. Red Digital de Colecciones de Museos de España (2020/07/29).

VII
CRONOLOGÍA

VII. CRONOLOGÍA

Entre los elementos a valorar en relación a encuadrar la caja de Lobón cronológicamente se contempla lógicamente, en primer lugar, el contexto arqueológico y las circunstancias en las que se produjo el hallazgo. No resulta fácil establecer una datación absoluta dada su naturaleza de hallazgo casual, sin embargo, existen algunos aspectos que pueden ayudar a obtener una cronología relativa. Como se vio en la introducción, los materiales hallados en Lobón y su entorno abarcan desde los siglos IV a. C. al I d. C. Entre ellos se encuentran aquellos correspondientes a una necrópolis de incineración de la II Edad del Hierro, a la que presumiblemente pertenecía la caja de Lobón. Horizonte cultural al que, por otra parte, pertenecen una serie de objetos importados, fechados en el siglo IV a. C.

En segundo lugar, se consideran aquellas urnas en forma de caja, tipológicamente similares, especialmente las de aquellas necrópolis en las que se documentan contextos arqueológicos claros, que generalmente abarcan un amplio espacio cronológico, y cuyos ajuares ofrecen una cronología exacta. Y en tercer lugar, aquellos objetos mencionados a lo largo del texto con los que la caja de Lobón comparte ciertos aspectos. Precisamente, el análisis de las escenas de las tres primeras caras, que presentan figuras en movimiento o pasantes, ha puesto de manifiesto las numerosas coincidencias con la iconografía contenida tanto en la cerámica ibérica y en algunos relieves, como en las sítulas y otros objetos metálicos etruscos.

Las conexiones etruscas defendidas por los diferentes autores encuentran su refuerzo en el hecho de que los contactos peninsulares con el mundo etrusco no son, como ya se vio, un fenómeno tan esporádico como se pensaba. Al ámbito etrusco y con una cronología muy amplia (ss. VII- II a. C.) pertenecen las urnas

cinerarias en forma de edificio de planta rectangular, con techumbre plana o a doble vertiente, en las que han podido inspirarse los ejemplares ibéricos. Y acaso también la técnica de elaboración de las cuatro placas que conforman la urna de Lobón, tenga algo que ver o esté inspirada en las placas de terracota empleadas en la arquitectura etrusca, durante los siglos VI al IV a. C., o incluso en las placas de revestimiento, acróteras y antefijas documentadas en la propia península en época prerromana. Así las terracotas arquitectónicas decorativas presentes, en época arcaica y clásica, en las construcciones de *Emporion*, colonia focea fundada a partir de la segunda mitad del siglo VI a. C. en San Martí d'Empuries (Gerona)⁷⁴⁹; o de inspiración itálica ya en plena época romana⁷⁵⁰.

Ya se vieron las estrechas coincidencias existentes desde el punto de vista iconográfico con las representaciones de las sítulas metálicas del círculo Alpino, especialmente, las del combate atlético o *Faustkampf*, y las imágenes etruscas de contenido sexual del *oinochoe* de Tragliatella; del espejo de Castelvetro; de las sítulas de Sanzeno, Alpagio y Montebelluna, cuyas cronologías oscilan entre el 525-500 a. C., aproximadamente; y de las dos placas de cinturón de Brezje algo más tardías. Cronología básicamente coincidente con la atribuida a la escena de hierogamia representada en el monumento turriforme de Pozo Moro (Albacete), fechado a finales del siglo VI a. C., donde aparece la única otra escena de unión sexual entre un mortal y una diosa documentada en el contexto funerario peninsular en época prerromana (**fig. 53**).

Por otra parte, los paralelos establecidos con algunas representaciones de carros etruscos pueden hacerse extensivos a las representaciones de las sítulas como recipientes, así como, a su imitación e incorporación a las tipologías cerámicas, a partir de la existencia de vajilla metálica etrusca en la península con la presumible asunción de los nuevos hábitos que ello conlleva.

En cuanto a las cajas peninsulares mencionar que entre aquellas que proporcionan las cronologías más antiguas se encuentran las procedentes de las necrópolis de Camino de la Cruz en Hoya Gonzalo (Albacete) (**n.º 1**) y de El Molar en San Fulgencio (Guardamar de Segura, Alicante) (**n.º 2**), fechadas a principios del siglo V a. C.⁷⁵¹, y la más reciente, el ejemplar de Piquía (Arjona Jaén) (**n.º 40**)

749 DUPRÉ RAVENTÓS, 2005, 116, fig. 7.

750 RAMALLO ASENSIO, 1999, 159-178.

751 BLÁNQUEZ, 1984 y SALA SELLÉS, 1996, respectivamente.

VII. CRONOLOGÍA

del siglo I a. C. Espectro cronológico que, básicamente, coincide con el ofrecido por los materiales de Lobón y su entorno.

La cronología de los ejemplares de *Tútugi* (Galera, Granada), que es la necrópolis con el mayor número de cajas cuya tumba de procedencia se conoce⁷⁵², abarca desde el siglo V al II a. C.⁷⁵³. Los materiales depositados en sus ajuares ofrecían como fechas más antiguas las correspondientes a la tumba 76, fechada a fines del siglo V o comienzos del IV a. C. Sin embargo, las cajas y sus correspondientes tapas se fechan en la primera mitad del siglo IV a. C. (**n.ºs 29-33**). Y la más reciente es atribuida a la tumba 118 (**n.º 34**), con una cronología de los siglos III y II a. C., que en esta ocasión sí coincide con la de su caja. Aunque, a partir de la campaña de excavaciones realizada en 2009, se cuestiona la temprana cronología de la sepultura 76 que, en base a los nuevos materiales extraídos, se retrasa al siglo III a. C. Por otra parte, los datos proporcionados por las nuevas excavaciones han permitido establecer el periodo de apogeo de la necrópolis, al que pertenecen los ejemplares de las tumbas 43 bis, 75, 137 y 152, en el siglo IV a. C.; el periodo de transición al que corresponden las sepulturas 25 bis, 61, 136 y 139/151, en el siglo III a. C.; y situar el ejemplar completo de la tumba 10 (**n.º 21**), en pleno siglo III a. C.⁷⁵⁴.

Por tanto, las diferentes cronologías atribuidas a las cajas dentro de la propia necrópolis de Galera permiten constatar la continuidad de esta práctica funeraria, relativamente extendida en el ámbito ibérico, y que perdura en época romana. Sin embargo, el análisis somero de sus características formales, pues su estudio pormenorizado excede el propósito de este trabajo, no permite conocer su evolución tipológica, ni apreciar rasgos distintivos que permitan afinar su cronología. De hecho, aspectos como la posesión de una tapadera plana con pomo de bulto redondo corroboran esta continuidad. Asideros de este tipo se documentan tanto en ejemplares del siglo IV a. C., como los hallados en las tumbas 43 bis (**n.º 24**) y 152 (**n.º 38**), con sus respectivos pomos en forma de león tumbado y flor hexapétala; como en ejemplares del siglo III a. C., como los hallados en las tumbas 76 (**n.º 29**) y 10 con el pomo zoomorfo (**n.º 22**) o en forma de granada (**n.º 21**).

Al siglo IV a. C. pertenecen el ejemplar hallado en la tumba 864 de la necrópolis de Villaricos (Almería) (**n.º 7**), esta vez con tapadera de doble vertiente y

752 Tumbas 10, 25 bis, 43 bis, 61, 75, 76, 118, 136, 137, 152 y 153.

753 PEREIRA *et al.*, 2004.

754 RODRÍGUEZ-ARIZA *et al.*, 2014, 62 y Capítulo 2.3.

acróteras en las esquinas; los ejemplares con decoración en relieve de la necrópolis de Baza (Granada) (n.ºs 10); de Toya (n.º 43-52); Casillas de Martos (n.º 41) y La Guardia en Jaén (n.º 42).

En cuanto a las cuatro cajas de piedra identificadas como pertenecientes a la necrópolis de Villaricos, de las que se conoce el número de tumba de cámara y enterramiento, aunque se desconoce su situación exacta dentro de la necrópolis, se apunta una cronología de los siglos IV-III a. C. para el enterramiento número 5 de la tumba 864 (n.º 7), y de los siglos III-II a. C. para los ejemplares de las tumbas 264, 414, y 784 (n.º 4-6)⁷⁵⁵.

Otras cajas halladas casualmente, a pesar de no disponer de contexto arqueológico claro arrojan alguna luz sobre el horizonte cronológico del ejemplar de Lobón, con el que comparten ciertos aspectos iconográficos y formales. Este es el caso de las cajas jienenses con bajorrelieves de Torre de Benzalá (Torredonjimeno, Jaén), a la que se atribuye una cronología de entre mediados del s. IV y fines del III a. C. (n.º 53)⁷⁵⁶, y Villargordo (n.º 54), de cronología similar; del ejemplar Almeriense de Dalías (n.º 3), carente de decoración y único provisto de soporte pétreo, fechado en la primera mitad del siglo IV a. C.⁷⁵⁷; y de la caja ricamente policromada encontrada en el Cortijo de Alhonz de fines del siglo IV a. C. - principios del III a. C. (n.º 55)⁷⁵⁸.

No conviene desdeñar, por otra parte, la existencia dentro del ámbito peninsular de no pocos testimonios arqueológicos que contienen ciertos elementos iconográficos presentes en la caja de Lobón, como se ha visto a lo largo del texto, y que pueden contribuir a encuadrarla cronológicamente. Así, por ejemplo, y sin abandonar las cajas, el ánfora representada en el ejemplar de Torre de Benzalá (Torredonjimeno, Jaén) (n.º 53), que reproduce prototipos greco-italicos, similar a las ánforas vinarias de Lobón a las que, por lo tanto, puede atribuirse idéntica cronología (s. IV-III a. C.).

Además, muchos de los elementos iconográficos presentes en Lobón son frecuentes en la cerámica ibérica: las franjas con roleos y tallos serpenteantes; las secuencias de cérvidos acolados; las escenas descritas como "*saludo ritual*" estrechamente conectadas con aquellas de combate atlético de las sítulas alpinas; los

755 CHÁVEZ, CÁMALICH, MARTÍN y GONZÁLEZ, 2001, 67.

756 PELLICER, 1978, 390; MARÍN CEBALLOS, 1982.

757 SANMARTÍ, 1982.

758 JIMÉNEZ FLORES, 2000-2001.

desfiles de jinetes lanceros; las series de círculos concéntricos alineados; o las representaciones de sítulas, cuya existencia material en la península en época prerromana que como ya se vio está suficientemente atestiguada, no solo por las producciones cerámicas de imitación con la característica asa de cesta horizontal, sino también por la existencia física de ejemplares metálicos. Un claro ejemplo de ello se constata en el Tossal de San Miguel de Liria (Valencia) en donde conviven la representación de la sítula y la forma cerámica fechada en la transición de los siglos IV al III a. C.

Respecto a las imágenes de carros representados en diferentes soportes conviene destacar algunos ejemplos, por sus estrechas coincidencias con Lobón: como la escena de carro que transporta un ánfora, seguido por un varón, representada en el dado de Cancho Roano (Zalamea de la Serena), al que se atribuye una cronología de fines del siglo V. a. C. (**fig. 25**); el bajorrelieve de terracota encontrado en el poblado de El Cerrón (Illescas, Toledo), de mediados del siglo IV a. C., con la representación de un carro que transporta la imagen de la diosa (**fig. 24**), con estrechos paralelos iconográficos con el mundo etrusco. A caballo entre los siglos IV-III a. C. se fecha el carro que transporta un ánfora de la recién mencionada caja de Torredonjimeno (**n.º 53**). Y por último, la escena con el carro funerario seguido del difunto y guiado por la diosa, del *kálathos* ibérico de Elche de la Sierra (Albacete), que unos autores fechan a partir del siglo III a. C. y otros avanzado el siglo II a. C. (**fig. 26**).

Hay que tener presente que el caballo además de como elemento de tiro aparece también en escenas venatorias de ciervos; participa en escenas de carácter heroico, y es empleado como transporte para el tránsito al Más Allá. Escenas todas ellas que en el caso de Lobón se desarrollan conjuntamente.

Conviene rememorar la consideración del caballo como animal *psicopompo* en el cipo funerario de Jumilla (Murcia), decorado con jinetes que participan en una procesión fúnebre presidida por la diosa, fechado igualmente IV a. C.; o las representaciones de jinetes lanceros frecuentes en la cerámica ibérica durante los siglos IV al I a. C. Entre ellas interesa recordar, por su estrecha relación con la escena de Lobón y con el culto a la diosa, la escena pintada en el denominado vaso de “la mujer jinete”, del *Kálathos* de San Miguel de Liria (Valencia) que precede la marcha seguida por un varón (**fig. 55**)⁷⁵⁹. Ambos jinetes, al igual que en la secuencia de Lobón, salen de la escena para introducirse en un nuevo espacio.

759 MAESTRO ZALDÍVAR, 1989, 108-109, fig. 29, B-3.

Este mismo esquema compositivo se reproduce en sendos *kálathos* hallados en El Cabezo de Alcalá (Azaila)⁷⁶⁰ y en el Cabezo de la Guardia (Alcorisa)⁷⁶¹, ambos en Teruel, en los que una pareja de jinetes que se dispone a cazar jabalíes se sitúa frente a motivos globulares rematados por volutas contrapuestas que deben franquear. Su decoración no solo es estéticamente similar sino que reproduce prácticamente la misma secuencia de escenas.

Finalmente, insistir en lo mencionado en la introducción respecto a la posible consideración de la caja de Lobón como parte integrante del ajuar funerario de una tumba perteneciente a la necrópolis de incineración de la II Edad del Hierro, cuyos materiales que aparecieron descontextualizados, abarcan un amplio espectro cronológico que comprende los siglos IV a. C. al I d. C. Esta amplitud de fechas coincide con la de las cajas técnicamente más próximas a Lobón, que son aquellas decoradas con bajorrelieves de las necrópolis jienenses de Torredonjimeno (**n.º 53**) y Piquía (**n.º 40**): la primera, fechada en los siglos IV-III a. C.; la segunda, en el I a. C.; y por las proporcionadas por la cincuentena de cajas aquí consideradas, aunque la mayoría de ellas, así como buena parte de los paralelos iconográficos, se sitúan mayoritariamente en los siglos IV y III a. C. Fecha que, por otra parte, coincide con la del vaso de barniz negro al que se asocia, que según Kukhan permitía su adscripción a los siglos IV-III a. C.⁷⁶².

760 Ídem, 50-56, fig. 5.

761 Ídem, 60-63, fig. 9.

762 KUKHAN, 1966, 295.

VIII

SÍNTESIS DE LAS CAJAS
FUNERARIAS IBÉRICAS

(tabla 1)

Tabla 1. SÍNTESIS DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Procedencia Yacimiento	Contexto Arqueológico	Objeto Materia
1. Hoya Gonzalo (Albacete)	Necrópolis. El Camino de la Cruz. Tumba 1. Cuadrícula 6	a. Caja completa, cerámica, lisa, patas sección triangular b. Tapadera cerámica, plana, con reborde, lisa, orificios en el borde
2. San Fulgencio (Guardamar de Segura, Alicante)	Necrópolis. El Molar	Caja sin tapa, piedra arenisca, lisa, borde y base plana
3. Dalías (Almería) Fig. 63	Hallazgo casual. ¿Necrópolis. El Cerrón o <i>Murgi</i> ?	a. Caja completa, piedra, borde con rebaje exterior, falsas patas. Descansaría sobre un soporte pétreo a modo de escabel con patas b. Tapa a doble vertiente
4. Villaricos (Cuevas de Almanzora, Almería)	Necrópolis. <i>Baria</i> . Tumba 264.	Fragmento de esquina de tapa, piedra caliza
5. Villaricos (Cuevas de Almanzora, Almería)	Necrópolis. <i>Baria</i> . Tumba 414, enterramiento n.º 4	Caja sin tapadera, mármol, sobre plinto

VIII. SÍNTESIS DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Decoración Iconografía	Localización	Referencias bibliográficas
Superficie con engobe, sin decoración	Museo de Albacete	BLÁNQUEZ PÉREZ, 1984, 100 y 103, lám. 1. VV. AA., 1983, 91 n.º 178
Decoración pintada, perdida	Museo Arqueológico Provincial de Alicante. Inv.º NM-5.116	SALA SELLÉS, 1996, 30, fig. 5.2; MONRAVAL, 1992, 14 y 121 n.º 181 y fig., lám. III. Tipo 6
Pseudopatas incisas	Museo Arqueológico de Cataluña en Barcelona. Colección García Faria. Inv.º 9513. En 1936 ingresa en el Museo Arqueológico de Barcelona.	SANMARTÍ, 1982, figs. 1-6; RUANO, 1992, n.º 65; CANO GARCÍA, 2006, 14
Bocel perimetral en relieve	Museo Arqueológico Nacional. Madrid.	ASTRUC, 1951, 69, lám. LIV-2; MADRIGAL, 1994, 114, fig. 2.1
Decoración pintada en rojo sobre estuco: zig-zag en el borde; dientes de sierra y motivos arborescentes en el plinto	Museo Arqueológico Nacional. Madrid.	MADRIGAL, 1994, 114, fig. 2.2

LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)

Procedencia Yacimiento	Contexto Arqueológico	Objeto Materia
<p>6. Villaricos (Cuevas de Almanzora, Almería)</p> <p>Fig. 65.1</p>	<p>Necrópolis. <i>Baria</i>. Tumba 784, enterramiento n.º 27</p>	<p>a. Caja completa, piedra caliza, interior del borde resaltado, patas rectangulares lisas</p>
		<p>b. Tapadera a doble vertiente, borde rebajado</p>
<p>7. Villaricos (Cuevas de Almanzora, Almería)</p>	<p>Necrópolis. <i>Baria</i>. Tumba 864, enterramiento n.º 5</p>	<p>a. Caja completa, piedra caliza, lisa, bordes planos</p>
		<p>b. Tapadera a doble vertiente, lisa</p>
<p>8. Villaricos (Cuevas de Almanzora, Almería)</p> <p>Fig. 65.2</p>	<p>Necrópolis. <i>Baria</i></p>	<p>a. Caja completa, yeso, borde con rebaje interior, patas cuadradas</p>
		<p>b. Tapadera a dos aguas</p>

VIII. SÍNTEISIS DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Decoración Iconografía	Localización	Referencias bibliográficas
Decoración pintada y en relieve: resalte del borde en rojo sobre el enlucido de yeso, y cuadrado formado por escocia y bocel, enmarcado por ranuras	Museo Arqueológico Nacional. Madrid	MADRIGAL, 1994, 114-115, fig. 2.3; Ficha ceres.mcu.es. Red Digital de Colecciones de Museos de España.
Superficies pulidas		
Sin decoración	Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Inv.º 1935/4VILL/T864-V/1a	BOSCH GIMPERA, 1929, 156; MADRIGAL, 1994, 115 fig. 2.5; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 59 n.º 15. Consultado ceres.mcu.es. Red Digital de Colecciones de Museos de España (2020/06/23).
Decoración escultórica en las esquinas a modo de acróteras en forma de cuarto de esfera	Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Inv.º 1935/4VILL/T864-V/1b. Exposición Universal de Barcelona, 1929, n.º 6158	
Cordón en relieve enmarcado por acanaladuras, patas con molduras	Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Colección Siret	MADRIGAL, 1994, 115 fig. 2.4; MARTÍN RUIZ, 1995-1996, 84-85, fig. 6
Contorno y vertientes con decoración en relieve, incisa y pintada en rojo (rosetas expéталas, roleos vegetales)		

LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)

Procedencia Yacimiento	Contexto Arqueológico	Objeto Materia
9. Lobón (Badajoz)	Hallazgo casual. ¿Necrópolis?	Caja sin tapa, cerámica, borde rebajado, base plana
10. Baza (Granada)	Necrópolis. <i>Basti</i> . Cerro del Santuario. Expolio s. XVIII	Caja sin tapa, estuco, patas y asas
11. Baza (Granada)	Necrópolis. <i>Basti</i> . Cerro del Santuario Expolio s. XVIII.	Caja sin tapa, estuco
12. Baza (Granada) Fig. 68	Necrópolis. <i>Basti</i> . Cerro del Santuario	a. Caja completa, piedra, lisa, patas b. Tapa plana, sobresaliente
13. Baza (Granada)	Necrópolis. <i>Basti</i> . Cerro del Santuario	a. Caja completa, piedra, restos de yeso, lisa, borde exvasado, base plana b. Tapadera plana, encajada en superficie superior, pomo troncopiramidal

VIII. SÍNTESES DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Decoración Iconografía	Localización	Referencias bibliográficas
Relieves pintados en amarillo-beig y rojo-vinoso sobre engobe blanco	Museo Arqueológico Provincial. Badajoz. Inv.º 11952	NAVARRO DEL CASTILLO, 1963, 57; KUKHAN, 1966.
Decoración en relieve: patas en forma de cabeza de mujer y asas como figuras femeninas. Figuras humanas y zoomorfas pintadas: tres mujeres, dos jinetes con lanza, grifos, dos conejos, dos perdices	Paradero desconocido. Perdida durante la Guerra de Independencia	CABRÉ, 1947, 322-323; GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 608; SCHÜLE y PELLICER, 1963, 43-44; CHAPA, 1979, 448.
Decoración pintada, perdida	Paradero desconocido. Perdida durante la Guerra de Independencia	CABRÉ, 1947, 322-323; GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 608; SCHÜLE y PELLICER, 1963, 43-44
Patas molduradas	Museo Arqueológico Municipal de Baza. Granada. Exposición permanente S2-7	
Borde moldurado		
	Museo Arqueológico Municipal de Baza. Granada. Exposición permanente S2-7	

LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)

Procedencia Yacimiento	Contexto Arqueológico	Objeto Materia
14. Galera (Granada) Fig. 74	Necrópolis. <i>Tútugi</i>	a. Caja completa, piedra, paredes de perfil quebrado, base sobreelevada
		b. Tapadera sobresaliente, plana
15. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i>	Dos cajas de piedra
16. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i>	Caja piedra, lisa, pseudopatas, borde plano
17. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Tumba s/n.º	a. Caja completa, piedra, lisa, base rota, ¿patas?
		b. Tapadera sobresaliente, plana
18. Galera (Granada)	Necrópolis de <i>Tútugi</i> . Tumba s/n.º	Caja sin tapa, piedra blanquecina, patas molduradas

VIII. SÍNTEISIS DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Decoración Iconografía	Localización	Referencias bibliográficas
Decoración incisa: dos franjas horizontales con ovas y arcos entrelazados	Fundación Rodríguez-Acosta. Granada. Adquirida antes de 1920	FERNÁNDEZ FUSTER, 1951, 233-234, fig. 4, 3; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 63.5. RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014 a, 392 y 398 fig. 5
Líneas oblicuas incisas en el borde		
	Museo Arqueológico Municipal de Galera. Granada	RODRÍGUEZ-ARIZA, 1999; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 63.9
	Museo Arqueológico Municipal de Galera. Granada. Ingres a finales de la década de 1970	http://cristoexpiraciongalera.com/centenario-del-descubrimiento-de-la-necropolis-de-tutugi/ (consultado 2021/03/18)
Decoración pintada: dos líneas horizontales con ovas y arcos	Paradero desconocido	FERNÁNDEZ FUSTER, 1951, 234; SCHÜLE y PELLICER, 1963, 44; CHAPA, 1979, 447; RUANO, 1992, nº 72
Líneas oblicuas pintadas en el borde		
Paredes lisas, sin decorar	Museo Arqueológico y Etnológico. Granada. Colección Camilo Barros. Inv.º 00527. Ingresa en 1880	CABRÉ y MOTOS, 1920, 12, nota 1; FERNÁNDEZ FUSTER, 1951, 234, fig. 4.1; ceres.mcu.es . Red Digital de Colecciones de Museos de España (consultado 2020/06/23)

LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)

Procedencia Yacimiento	Contexto Arqueológico	Objeto Materia
19. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Tumba s/n.º	Tapa sin caja, piedra, plana, alero sobresaliente en el borde
20. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Tumba s/n.º	a. Caja completa, piedra arenisca, lisa, borde plano, patas cuadradas b. Tapadera a dos aguas
21. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona I. Tumba 10	a. Caja completa, piedra caliza, borde con acanaladura en V, patas marcadas con incisiones b. Tapa de yeso, plana, con pomo esculpido en piedra caliza
22. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona I. Tumba 10	Fragmentos de tapadera, yeso, plana, con pomo esculpido y laterales de extremos rebajados

VIII. SÍNTEISIS DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Decoración Iconografía	Localización	Referencias bibliográficas
Friso de ovas y perlas en relieve	Museo Arqueológico Nacional. Madrid.	CABRÉ, 1925, 96; GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 435, fig. 313 (tapa)
Enlucido de yeso	Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Colección Siret. Inv.º 1979/70/519. Exposición Universal de Barcelona, 1929, n.º 6159	BOSCH GIMPERA, 1929, 156; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 58-59 n.º 14, fig. 10.4
Franjas pintadas en rojo, líneas incisas y rebaje, rectangular horizontal en el centro	MAN. Madrid. Inv.º 1979/70/Gal/T.10/19	CABRÉ y MOTOS, 1920, 23 y 24; GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 435, fig. 313 (caja); SANMARTÍ, 1982, fig. 7.1; RUANO, 1992, n.º 67; CHAPA <i>et al.</i> , 2002-2003, 151. fig. 10.2; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 76.1. figs. 12, 17, 18.3; RODRÍGUEZ-ARIZA, <i>et al.</i> , 2014, 62 y Capítulo 2.3.
Pomo en forma de granada	MAN. Madrid. Inv.º 1979/70/Gal/T.10/20	RUANO, 1992, n.º 67; IZQUIERDO, 1997, 78; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 76.2. figs. 12, 14, 17, 18.2
Équido o herbívoro sobre peana pintado en rojo, incompleto	MAN. Madrid. Inv.º 1979/70/Gal/T.10/21	CABRÉ y MOTOS, 1920, 21, lám. XIV.I; CHAPA, 1979, 440; RUANO, 1992, n.º 74; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 76.3. figs. 14, 17, 18

LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)

Procedencia Yacimiento	Contexto Arqueológico	Objeto Materia
23. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona I. Tumba 25 bis	a. Caja completa, piedra, patas cuadradas exentas b. Tapa plana, rebaje total. Y fragmento de tapadera a doble vertiente con reborde
24. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona I. Tumba 43 bis	a. Caja completa, piedra caliza, pseudopatas b. Tapadera plana con pomo esculpido
25. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona I. Tumba 61	Dos cajas sin tapadera, piedra
26. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona I. Tumba 75	Fragmentos de dos (¿) cajas de piedra
27. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona I. Tumba 75. Campana 2006	Tres fragmentos de tapadera, borde saliente

VIII. SÍNTEISIS DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Decoración Iconografía	Localización	Referencias bibliográficas
Fina capa de yeso. Patas molduradas	<p>MAN. Madrid. Colección Federico de Motos.</p> <p>Inv.º 1922/3GAL/T25BIS/1a. Antiguos n.ºs inv.º 1979/70/GAL/518 y 1979/70/Gal/T.25 bis/Ia</p> <p>MAN. Madrid. Colección Federico de Motos.</p> <p>Inv.º 1922/3GAL/T25BIS/1B. Antiguos n.ºs inv.º 1979/70/GAL/518 y 1979/70/Gal/T.25 bis/Ib</p>	<p>CABRÉ y MOTOS, 1920, 28; PEREIRA <i>et al.</i>, 2004, 96-97.3, fig. 35;</p> <p>MANSO, 2019, 53, fig. 3 y 67</p> <p>MADRIGAL, 1994, 116 notas 11 y 32</p>
Paredes lisas	<p>Museo Arqueológico y Etnológico. Granada. Inv.º 8.251.</p> <p>Hallada en 1962, ingresa por mediación de M. Pellicer, W. Schüle y J. Fernández</p>	<p>PEREIRA <i>et al.</i>, 2004, 62.4f, y 107, fig. 44;</p> <p>RUANO, 1992, n.º 69</p>
Pomo en forma de león acéfalo echado		
Sin decorar	<p>MAN. Madrid. Colección Federico de Motos. S/n.º</p>	<p>CABRÉ y MOTOS, 1920, 35; PEREIRA <i>et al.</i>, 2004, 109.4 y 5</p>
Decoración pintada	<p>MAN. Madrid. Inv.º 1918/66/s.n.º</p>	<p>PEREIRA <i>et al.</i>, 2004, 114.2</p>
Decoración pintada en rojo y negro sobre fondo blanco, motivos lineales y concéntricos, ovas dobles en el borde	<p>Museo Arqueológico Municipal de Galera. Granada</p>	<p>PEREIRA <i>et al.</i>, 2004, 173, fig. 195.1-3 y 358 tabla 2; RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014, 173 y 175, fig. 195; GARCÍA TORTOSA <i>et al.</i>, 2014, 381-382 fig. 4 (GTU-1) y 387</p>

LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)

Procedencia Yacimiento	Contexto Arqueológico	Objeto Materia
28. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona I. Tumba 75. Campaña 2006	Fragmento de caja, piedra, superficie interior alisada
29. Galera (Granada) Fig. 69	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona Ic. Tumba 76	a. Caja completa, piedra caliza, lisa, borde con rebaje exterior, patas cuadradas en las esquinas b. Tapa plana, borde rebajado y sobresaliente con cornisa lisa sobre gola, pomo
30. Galera (Granada) Fig. 69	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona Ic. Tumba 76. Campaña 2009	Fragmento de esquina de caja. Completa la caja anterior

VIII. SÍNTEISIS DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Decoración Iconografía	Localización	Referencias bibliográficas
	Museo Arqueológico Municipal de Galera. Granada	RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014, 173, fig. 196-5
Pintada en rojo, negro y rosado con motivos geométricos, zoomorfos, vegetales, un grifo y figuras femeninas de pie, arrodillada y sentada	MAN. Madrid. Colección Federico de Motos. Inv.º 1979/70/Gal/ T.76/1. Ingresa en 1926	CABRÉ y MOTOS, 1920, 40-41; GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 600-603, figs. 529-531; RUANO, 1992, n.º 35, láms. V y XXXVIII y n.º 71; CHAPA, 2004; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 114, 117, figs. 52, 53, 55, 57.2-57.6; GARCÍA CARDIEL, 2013, 300, fig. 11; MANSO, 2019
Pomo zoomorfo esculpido sobre peana. Motivos geométricos y vegetales (dientes de lobo, triángulos unidos por sus vértices, roleos, ovas dobles y eje vertical, lengüetas, motivos en S) pintados en rojo y negro	MAN. Madrid. Colección Federico de Motos. Inv.º 1979/70/Gal/T.76/1. Ingresa en 1926	GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 600-604, figs. 529-531; RUANO, 1992, n.º 71; CHAPA, 2004; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 119, figs. 56 y 57.2; ARRUDA, 2001, 281, fig. 41
Motivos vegetales y lineales pintados en rojo y negro sobre fondo blanco	Museo Arqueológico Municipal de Galera. Granada	RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014, 192, fig. 215-21 y 193, fig. 216.2 y 3; SÁNCHEZ VIZCAINO <i>et al.</i> , 2014, 351, tabla 1, 352 fig. 2d; GARCÍA TORTOSA <i>et al.</i> , 2014, 381-382, fig. 4 (GTU-12) y 387.

LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)

Procedencia Yacimiento	Contexto Arqueológico	Objeto Materia
31. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona I. Tumba 76	Tapadera sin caja, piedra, plana, rebaje inferior.
32. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona I. Tumba 76	Fragmento de tapadera, piedra, plana, rebaje interior
33. Galera (Granada) Fig. 67	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona I. Tumba 76. Campaña 2006	Fragmento de tapadera, piedra arenisca
34. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona II. Tumba 118	a. Caja completa, piedra caliza, patas cuadradas con molduras, borde sobresaliente con alero
		b. Tapadera a doble vertiente, rebaje interior, alero exterior corrido
35. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona III. Tumba 136	Caja sin tapadera, piedra caliza, borde rebajado, patas en las esquinas

VIII. SÍNTEISIS DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Decoración Iconografía	Localización	Referencias bibliográficas
En la parte superior: líneas incisas, cordón sogueado y moldura en relieve	MAN. Madrid Colección Federico de Motos. Inv.º 1979/70/Gal/T.76/2. Ingresa en 1926	CABRÉ y MOTOS, 1920, 40-41; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 119.2, fig. 57.8; ARRUDA, 2001, 281, fig. 41; MANSO, 2019
En la parte superior: friso metopado en relieve	MAN. Madrid. Colección Federico de Motos. Inv.º 1979/70/Gal/T.76/3. Ingresa en 1926	PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 119.3, fig. 57.7; ARRUDA, 2001, 281, fig. 41; MANSO, 2019
Decoración geométrica incisa	Museo Arqueológico Municipal de Galera. Granada	RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014, 190, fig. 215-14; ARRUDA, 2001, 281, fig. 41; MANSO, 2019
Enlucido de yeso interior y exterior. Moldura exterior en relieve	MAN. Madrid. Colección Luis Siret. Inv.º 1935/4/Gal/T.118/Ia	CABRÉ y MOTOS, 1920, 48; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 131.4. Fig. 75 A
Enlucido de yeso exterior	MAN. Madrid. Colección Luis Siret. Inv.º 1935/4/Gal/T.118/Ib	PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 55-56d, 131.4. Fig. 75 A; MADRIGAL, 1994, 116 notas 11 y 32; MANSO, 2019
Línea incisa bajo el borde, banda ancha horizontal en el centro, patas molduradas	MAN. Madrid. Inv.º 1979/70/Gal/T.136/I	SANMARTÍ, 1982, fig. 7.3 (derecha); RUANO, 1992, n.º 68. PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 136. 1, fig. 79.

LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)

Procedencia Yacimiento	Contexto Arqueológico	Objeto Materia
36. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona III. Tumba 137	Tapadera sin caja, piedra arenisca, plana, borde vuelto, esquinas achaflanadas
37. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona III. Tumba 139/151. Campaña 2009	Tapadera sin caja, posible alabastro, plana, reborde, lisa
38. Galera (Granada) Fig. 64	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona III. Tumba 152	a. Caja completa, yeso, base plana, borde saliente, rebaje interior, lisa
		b. Tapadera plana, yeso con pomo

VIII. SÍNTEISIS DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Decoración Iconografía	Localización	Referencias bibliográficas
Motivo circular estrellado, círculos concéntricos, ondulaciones y sogueado, incisos y pintados en rojo, negro y amarillo sobre el enlucido de yeso	MAN. Madrid. Inv.º 1979/70/Gal/T. 137/1	CABRÉ y MOTOS, 1920, 70, lám. XIII; GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 601, fig. 534; SANMARTÍ, 1982, fig. 7.3 (izquierda); OLMOS, 1991, 303, fig. 2; RUANO, 1992, n.º 76; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 137. 1, fig. 80
Sin decorar	Museo Arqueológico Municipal de Galera. Granada	RODRÍGUEZ-ARIZA, 2014, 202, 210, fig. 242.5, 211; GARCÍA TORTOSA, 2014, 381-382, fig. 4 (GTU11) y 387
Borde moldurado, pseudopatas incisas pintadas de rojo y en las caras friso de ondas y puntos rojos	MAN. Madrid. Colección Federico de Motos Inv.º 1922/3/GAL/T.152/1a. Antiguos n.ºs inv.º 33.448 y 1979/70/Gal/T.152/1a	GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 601, fig. 533; OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, panel 6, 81.1; RUANO, 1992, n.º 73; GÓNZALEZ REYERO, 2002-2003, 275 y 292, fig. 10; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 161-162, figs. 106, 109 4-7 y 110; MARTÍNEZ LÓPEZ, 2017, 83,
Pomo esculpido en forma de flor hexapétala, abierta, alrededor volutas y motivos vegetales, pintados de rojo	MAN. Madrid. Colección Federico de Motos Inv.º 1922/3/GAL/T152/1b. Antiguos n.ºs inv.º 6166 y 1979/70/Gal/T.152/1b	fig. 6; MANSO, 2019, 64, figs. 8 y 69

LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)

Procedencia Yacimiento	Contexto Arqueológico	Objeto Materia
39. Galera (Granada)	Necrópolis. <i>Tútugi</i> . Zona III. Tumba 153	Caja de piedra, sin tapa
40. Arjona (Jaén) Figs. 54 y 70	Hallazgo casual. Necrópolis. Piquía o La Cuesta del Parral	a. Caja completa, piedra caliza, pseudopatas
		b. Tapadera con pomo circular
41. Casillas de Martos (Jaén)	Hallazgo casual. Necrópolis. La Loma de Peinado	Caja sin tapadera, piedra, patas
42. La Guardia (Comarca Sierra Sur, Jaén)	Necrópolis. El Ejido de San Sebastián	a. Caja completa, piedra caliza, pseudopatas, lisa
		b. Tapa a dos aguas, base plana
43. Toya (Peal de Becerro, Jaén)	Necrópolis. <i>Tugia</i> . Excavaciones clandestinas 1909	a. Caja completa, piedra caliza, patas cuadradas, lisa
		b. Tapadera a doble vertiente
44. Toya (Peal de Becerro, Jaén)	Necrópolis. <i>Tugia</i> . Excavaciones clandestinas 1909	Base de caja, piedra caliza

VIII. SÍNTEISIS DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Decoración Iconografía	Localización	Referencias bibliográficas
Muy deteriorada.	MAN. Madrid. Colección Federico de Motos	CABRÉ y MOTOS, 1920, 61; PEREIRA <i>et al.</i> , 2004, 163 n.º 21
Escenas en bajorrelieves: lucha entre dos guerreros, con lanza, espada o escudo, a pie y a caballo, y testigo desnudo.	Museo Arqueológico Provincial. Jaén. Inv.º DJ/DA05201	Ceres.mcu.es. Red Digital de Colecciones de Museos de España (consultado 2020/04/17)
Pomo esculpido cilíndrico. Dobles líneas, perimetrales, incisas, cruzadas en el centro		
Listón sogueado en relieve junto al borde	Paradero desconocido. Hallada por Fernández Lara de Casillas	MALUQUER, 1984, 162
Sin decoración	Museo Arqueológico de Úbeda. Jaén. Inv.º 0331	Ceres.mcu.es. Red Digital de Colecciones de Museos de España (consultado 2020/06/23)
	Según Cabré, 1925 perteneció al lote llevado al Museo Arqueológico y Etnológico de Granada. Paradero desconocido	CABRÉ, 1925, 85, fig. 14; SCHÜLE y PELLICER, 1963, 73-101; SANMARTÍ, 1982, fig. 7.2; RUANO, 1992, n.º 64
	Museo Arqueológico y Etnológico de Granada	CABRÉ, 1925, 85

LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)

Procedencia Yacimiento	Contexto Arqueológico	Objeto Materia
45. Toya (Peal de Becerro, Jaén)	Necrópolis. <i>Tugia</i> . Excavaciones clandestinas 1909	a. Caja completa, piedra
		b. Tapadera a dos aguas
46. Toya (Peal de Becerro, Jaén)	Necrópolis. <i>Tugia</i> . Excavaciones clandestinas 1909	Fragmentos de tres cajas de yeso: dos con tapadera a doble vertiente, y una plana
47. Toya (Peal de Becerro, Jaén) Fig. 72.2	Necrópolis. <i>Tugia</i> . Excavaciones clandestinas 1909	Caja sin tapadera, piedra caliza, base plana, paredes lisas
48. Toya (Peal de Becerro, Jaén)	Necrópolis. <i>Tugia</i> . Excavaciones clandestinas 1909	a. Caja completa, piedra
		b. Tapadera plana
49. Toya (Peal de Becerro, Jaén)	Necrópolis. <i>Tugia</i> . Excavaciones clandestinas 1909	Caja sin tapadera, piedra, cuatro patas

VIII. SÍNTESES DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Decoración Iconografía	Localización	Referencias bibliográficas
	Dibujada <i>in situ</i> , quedó en Peal de Becerro	CABRÉ, 1925, 85
Muy deteriorados	Dejadas <i>in situ</i>	CABRÉ, 1925, 85
Reborde-cornisa con cordón sogueado, ovas y contario en relieve. Dos ciervas con aves sobre su lomo, afrontadas a un motivo vegetal, pintadas en rojo y negro	Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Inv.º 1986/149/219	CABRÉ, 1925, 96; CABRÉ, 1928, 107, nota 6 y fig. 19-1; GARCÍA Y BELLIDO, 1954, 436, figs. 314, 605 y 608; RUANO, 1992, n.º 77; CABRERA y SÁNCHEZ, 1998, 407 n.º 205; CHAPA, PEREIRA <i>et al.</i> , 2002-2003, 151 y 164, fig. 10.3; GONZÁLEZ REYERO, 2002-2003, 275 y 392, fig. 10; GARCÍA FERNÁNDEZ, 2019; 73, fig. 2.
En relieve. [...] <i>en el borde, una orla determinada por otros dos bocelos sobre línea de ovas planas</i>	Museo Arqueológico Nacional. Madrid	CABRÉ, 1925, 96
En relieve. [...] <i>dos bocelos y una escota</i>		
<i>Cuatro franjas rectangulares, una en cada cara, labradas.</i>	Museo Arqueológico Nacional. Madrid	CABRÉ, 1925, 96

LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)

Procedencia Yacimiento	Contexto Arqueológico	Objeto Materia
50. Toya (Peal de Becerro, Jaén)	Necrópolis. <i>Tugia</i> . Excavaciones clandestinas 1909	a. Caja completa, piedra, patas molduradas
		b. Tapadera plana
51. Toya (Peal de Becerro, Jaén)	Necrópolis. <i>Tugia</i> . Excavaciones clandestinas 1909	Dos fragmentos de tapaderas
52. Toya (Peal de Becerro, Jaén)	Necrópolis. <i>Tugia</i> . Excavaciones clandestinas 1909	Tapadera de medio punto
53. Torre de Benzalá (Torredonjimeno, Jaén) Fig. 44.1	Hallazgo casual	Caja sin tapadera, piedra, base plana
54. Villargordo (Jaén) Fig. 66	Hallazgo casual. Necrópolis. Cortijo de la Chica	a. Caja completa, piedra caliza, patas
		b. Tapadera plana con pomo, sobresaliente

VIII. SÍNTEISIS DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Decoración Iconografía	Localización	Referencias bibliográficas
[...] y en sus pies, series de filetes paralelos en sentido horizontal	Museo Arqueológico Nacional. Madrid	CABRÉ, 1925, 96
moldura de talón y bocel en relieve		
1. Meandros incisos 2. Ovas, roleos y trenzas en relieve	Museo Arqueológico Nacional. Madrid	CABRÉ, 1925, 96
	Museo Arqueológico Nacional. Madrid	CABRÉ, 1925, 96
Bajorrelieve. Dos figuras tocan el cuerno y el <i>aulós</i> y flanquean un ánfora con un fruto (piña, granada o racimo) sobre ella; un carro y dos caballos con un carnívoro sobre ellos	Propiedad de D. Germán Serrano, de Torredonjimeno	GARCÍA SERRANO, 1968-69, 230-238; CHAPA, 1979, 448; FERNÁNDEZ-MIRANDA y OLMOS, 1986, 110, lám. XX; RUANO, 1992, 57 n.º 78; IZQUIERDO, 1997, 78
Pomo circular esculpido en forma de flor y garras como patas	Museo Arqueológico Provincial. Jaén. Inv.º DA01788	CHAPA, 1979, 446; RUANO, 1992, 57 n.º 61; OLMOS, TORTOSA e IGUÁCEL, 1992, 102 panel 52.1
Piel de carnívoro con cabeza de lobo y manos humanas, extendida, en bajorrelieve		

LA CAJA CON RELIEVES DE LOBÓN (BADAJOZ)

Procedencia Yacimiento	Contexto Arqueológico	Objeto Materia
55. Castillo de Al-Honoz, Herrera (Estepa, Sevilla)	Hallazgo casual. Cortijo de Alhonoz.	Caja sin tapadera, piedra caliza blanquecina, sin rebaje
56. Neves I. Castro Verde (Alentejo, Portugal)	Necrópolis. Pieza A.	a. Caja completa, cerámica, lisa, pseudopatas
		b. Tapadera plana, lados cóncavos en forma de lingote
57. Neves I. Castro Verde (Alentejo, Portugal)	Necrópolis. Pieza B.	Caja cerámica, nunca tuvo tapadera, rectangular con lados cóncavos, fondo plano, hueco central para vasija
58. Sin procedencia Fig. 71		Fragmento de caja, cerámica, sin tapadera, parte superior sobresaliente, lisa

VIII. SÍNTEISIS DE LAS CAJAS FUNERARIAS IBÉRICAS

Decoración Iconografía	Localización	Referencias bibliográficas
Sin estuco. Figuras humanas y zoomorfas pintadas en negro, rojo-vinoso, amarillos, ocre, verdes, azules y grises: auriga, jinete, figura masculina desnuda, équidos, pájaro, pulpo, peces, ramas de olivo, dientes de lobo y roleos	Colección particular de D. Ricardo Marsal Monzón (Sevilla). En 2005 ingresa en la Colección Museística de Andalucía con n.º inv.º C10-016	JIMÉNEZ FLORES, 2000-2001
Engobe espeso. Motivo vegetal aplicado en las esquinas		MAIA, 1987, 223, 229 y 237, láms. I-III, fotos 1-3
Superficie con engobe. Decoración en relieve		
Volutas en relieve aplicadas en las esquinas y en dos frentes		MAIA, 1987, 229, lám. IV-VI; ARRUDA, 2001, 281, fig. 41
Pintada sobre fondo blanco. Escena de cacería (jinete con lanza y ciervo herido) y motivos geométricos (arcos, olas, ángulos)	Ashmolean Museum (Oxford)	BLANCO FREIJEIRO, 1951; RUANO, 1992, n.º 81

IX
BIBLIOGRAFÍA

IX. BIBLIOGRAFÍA

- ABÁSULO, J. A.; ALBERTOS, M. L. y ELORZA, J. C. (1975):** *Los monumentos funerarios de época romana, en forma de casa, de la región de Poza de la Sal (Bureba, Burgos)*. Burgos.
- AIROA, J. J. (1986):** “El kálathos de Elche de la Sierra (Albacete)”. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 2, 73-86. Murcia.
- ALMAGRO BASCH, M. (1943):** *Las necrópolis de Ampurias*, vol. I. Barcelona.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1978):** “Los relieves orientalizantes de Pozo Moro (Albacete, España)”. *Trabajos de Prehistoria*, 35, 251-278. Madrid.
- 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 C. Fernández Chicharro*, 250-257. Madrid.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1983):** “Pozo Moro, un monumento funerario ibérico orientalizante”. *Madridener Mitteilungen*, 24, 177-293.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1983b):** “Pilares-estela ibéricos”. *Homenaje al Prof. M. Almagro Basch*, III, 7-20. Ministerio de Cultura. Madrid.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1989):** “Orfebrería Orientalizante”. *El oro en la España Prerromana. Revista de Arqueología*, 68-81.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1995):** “La moneda hispánica con jinete y cabeza varonil: ¿tradición indígena o creación romana?”. *Zephyrus*, XLVIII, 235-266. Salamanca.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1997):** “Guerra y sociedad en la Hispania Céltica”. *La Guerra en la Antigüedad. Una aproximación al origen de los ejércitos en Hispania*, 207-221. Madrid.
- ALMAGRO GORBEA, M. (1998):** “*Signa Equitum* de la Hispania Céltica”. *Complutum*, 9, 101-115. Universidad Complutense de Madrid.
- ALMAGRO GORBEA, M. (2008):** “Un tapiz fenicio en Galera (Granada, España). Tapices y tejidos Hispano-fenicios”. *Lucentvm*, XXVII, 51-60. Alicante.

- ALMAGRO-GORBEA, M.; ARROYO, A.; CORBÍ, J. F. M.; MARÍN, B. y TORRES ORTIZ, M. (2009): “Los escarabeos de Extremadura: una lectura socioideológica”. *Zephyrus*, LXIII, enero-junio, 71-104. Salamanca.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (Dir.); LORRIO, A. J.; MEDEROS, A. y TORRES, M. (2006): La necrópolis de Medellín. I. La excavación y sus hallazgos. *Bibliotheca Archaeologica Hispana*, 26 (1). Real Academia de la Historia. Madrid.
- ALMAGRO GORBEA, M. (Dir.); LORRIO, A. J.; MEDEROS, A. y TORRES, M. (2008): La necrópolis de Medellín. II. Estudio de los hallazgos. *Bibliotheca Archaeologica Hispana*, 26 (2). Real Academia de la Historia. Madrid.
- ALMAGRO GORBEA, M. (Dir.); LORRIO, A. J.; MEDEROS, A. y TORRES, M. (2008 b): La necrópolis de Medellín. III. Estudios analíticos. IV Interpretación de la necrópolis. V. El marco histórico de Medellín-Conisturgis. *Bibliotheca Archaeologica Hispana*, 26 (3). Real Academia de la Historia. Madrid.
- ALMAGRO GORBEA, M.; LORRIO ALVARADO, A. y VICO BELMONTE, A. (2019): Los *Signa Equitum* o estandartes ibéricos de tipo “Jinete de La Bastida”. *Sagvntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 51, 81-119. Valencia.
- ALMAGRO GORBEA, M. y RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1986): “El monumento ibérico de Monforte del Cid”. *Lucentvm*, 5, 45-63. Alicante.
- ALMAGRO GORBEA, M.^a J. (1986): *Orfebrería fenicio-púnica*. Madrid.
- ÁLVAREZ BURGOS, F. (1992): *La moneda hispánica desde sus orígenes hasta el siglo V*. Ed. Vico y Segarra. Madrid.
- ÁLVAREZ OSES, J. A. (1969): «La mujer y la serpiente”. *Caesaraugusta*, 21-22, 49-74. Zaragoza.
- ÁLVAREZ OSSORIO, F. (1941): *Catálogo de los exvotos de bronce ibéricos del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.
- AMADISI GUZZO, M.^a G. (1988): “La pintura”. *Los Fenicios. Catálogo de la exposición*, 448-445. Barcelona.
- AMORES, F. y HURTADO, V. (1981): “Excavación en un mausoleo circular en Las Canteras (Alcalá de Guadaira, Sevilla)”. *Habis*, 12, 383-396. Universidad de Sevilla.
- ANTUNES, A. S. (2016-2017): Um unguentário de alabastro na Azougada (Moura, Portugal). An alabaster vase in Azougada (Moura, Portugal). *O Arqueólogo Português*, Série V, 6/7, 59-124. Museo Nacional de Arqueología e Etnología. Lisboa.
- ARANEGUI, C. (1996): “Los platos de peces y el Más Allá”. *Complutum Extra*, 6, 401-414.
- ARANEGUI, C. (1997): “La decoración figurada en la cerámica de Lliria”. *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Lliria (Valencia)*, 49-116. Madrid.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- ARANEGUI, C. (Ed.); MATA, C. y PÉREZ, J. (1997): *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Lliria (Valencia)*. Madrid.
- ARCE, J. (1982): *La Sítula tardorromana de Bueña (Teruel)*. *Estudios de Iconografía*, I.2. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.
- ARRUDA, A. M. (2001): "A Idade do Ferro pós-orientalizante no Baixo Alentejo". *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 4: 2, 207-291. Lisboa.
- ASENSIO i VILARÓ, D. (2010): "El comercio de ánforas itálicas en la Península Ibérica entre los siglos IV y I a. C. y la problemática en torno a las modalidades de producción y distribución". Roma 2008- International Congress of Classical Archaeology. *Bolletino di Archeologia on line I*. Volume speciale B/ B8/ 3.
- ASTRUC, M. (1951): La necrópolis de Villaricos. *Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas*, 25. Madrid.
- BALMASEDA MUNCHARAZ, L. J. y VALIENTE CÁNOVAS, S. (1979): "Excavaciones en 'El Cerrón' (Illescas, Toledo)". *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 7, 153-210. Madrid.
- BALMASEDA MUNCHARAZ, L. J. y VALIENTE CÁNOVAS, S. (1981): "El relieve de Illescas". *Archivo Español de Arqueología*, 143-144, 215-238. Madrid.
- BALSEIRO GARCÍA, A. (2000): *Diademas áureas prerromanas. Análisis iconográfico y simbólico de la diadema de Ribadeo/Moñes*. Servicio de publicaciones de la Diputación de Lugo. Salamanca.
- BALLESTER TORMO, I.; FLETCHER VALLS, D.; PLA BALLESTER, E.; JORDA CERDA, F. y ALCACER GRAU, J. (1954): *Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria. Corpus Vasorum Hispanorum*, II. CSIC. Diputación Provincial de Valencia. Madrid.
- BANDERA DE LA, M.^a L. (1984): "Brazaletes peninsulares orientalizantes e ibéricos en metales nobles". *Habis*, 15, 365-418. Sevilla.
- BANDERA DE LA, M.^a L. (1987-1988): "Estudio crítico de los 'torques ibéricos'". *Habis*, 18-19, 531-564. Sevilla.
- BARDELLI, G y GRAELLS I FABREGAT, R. (2012): "Wein, Weib und Gesang. A propósito de tres apliques de bronce arcaicos entre la Península Ibérica y Baleares". *Archivo Español de Arqueología*, 85, 23-42.
- BELÉN, M. (1983): "Aportaciones al conocimiento de los rituales funerarios en la necrópolis romana de Carmona". *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, III, 209-226. Ministerio de Cultura. Madrid.
- BELÉN, M.; RUT BOBILLO, A.; GARCÍA MORILLO, M.^a C. y ROMÁN, J. M. (2004): "Imaginería orientalizante en cerámica de Carmona (Sevilla)". *Huelva Arqueológica*, 20, 149-169. Huelva.

- BELTRÁN FORTES, J. (2014):** “Urnas romanas de época tardorrepublicana y altoimperial en el Farmm”. *FARM. Fondo Arqueológico de Ricardo Marsal Monzón*, 187-200. Junta de Andalucía. Sevilla.
- BELTRÁN, A. (1948):** “Acuñaciones Púnicas de Cartagena”. *Congreso de Murcia*, 224-238. Cartagena.
- BELTRÁN, A. (1950):** *Curso de Numismática. Numismática Antigua*. Zaragoza.
- BENDALA, M. (1979):** “La etapa final de la cultura ibero-turdetana y el impacto romanizador”. *La Baja Época de la Cultura Ibérica. Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 43-48. Madrid.
- BENDALA, M. (1980):** “Reminiscencias púnicas en la necrópolis de Carmona”. *Jornadas Arqueológicas sobre colonizaciones orientales (2-24 de mayo de 1980)*. Huelva.
- BENOIT, F. (1954):** *L'heroisation équestre*. Aix-en-Provence.
- BERMEJO BARRERA, J. C. (1989):** “Zeus, Hera y el matrimonio sagrado”. *Polis*, 1, 7-24. Universidad de Alcalá.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1951):** “Fragmento de un larnax con decoración pintada en el Ashmolean Museum, Oxford”. *Crónica IV Congreso Arqueológico del Sudeste Español*, Alcoy, 1950. Cartagena.
- BLANCO GARCÍA, J. F. (2014):** “La naturaleza salvaje en el mundo vacceo: imagen y símbolo”. *Sautuola*, 19, 187-217. Santander.
- BLÁNQUEZ, J. (1984):** “La necrópolis ibérica de ‘El Camino de la Cruz’ (Hoya de Gonzalo)”. *Al-Basit*, 15, 93-108. Madrid.
- BLÁNQUEZ, J. (1995):** “El vino en los rituales funerarios ibéricos”. S. Celestino (Ed.). *Arqueología del vino. Los orígenes del vino en Occidente*. Jerez de la Frontera, 213-240. Madrid.
- BLASCO, C. y BLANCO, J. F. (2014):** “Los Carpetanos y sus vecinos: fenómenos de interacción a la luz de la cultura material”. *1^{er} Simposio sobre los Carpetanos. Arqueología e Historia de un pueblo de la Edad del Hierro*, (E. Baquedano, ed.). *Zona Arqueológica*, 17, 235-265.
- BLÁZQUEZ CERRATO, C. (1995):** “Sobre las cecas celtibéricas de Tamusia y Sekaisa y su relación con Extremadura”. *Archivo Español de Arqueología*, 68, n.º 171-172, 243-258. CSIC. Madrid.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a (1956):** “La urna de Galera”. *Caesaragusta*, 7-8, 99-107. Zaragoza.
- BLÁZQUEZ, J. M.^a (1959):** “Caballo y ultratumba en la Península Ibérica”. *Ampurias*, XXI, 281-302. Barcelona.
- BLÁZQUEZ, J. M.^a (1975):** *Diccionario de las Religiones Prerromanas de Hispania*. Madrid.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- BLÁZQUEZ, J. M.^a (1976):** *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente*. Salamanca.
- BLÁZQUEZ, J. M.^a (1977a):** “El simbolismo funerario del huevo y la granada en las antiguas religiones mediterráneas”. *Imagen y Mito*, 69-98. Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M.^a (1977b):** “La heroización ecuestre en la Península Ibérica”. *Imagen y Mito*, 278-289. Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M.^a (1977c):** “Música, danza, competiciones e himnos en la Hispania antigua”. *Imagen y Mito*, 332-343. Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M.^a (1977d):** “Caballos en el infierno etrusco”. *Imagen y mito*, 114-158. Madrid.
- BOARDMAN, J. (1984):** *Escarabeos de piedra procedentes de Ibiza. Museo Arqueológico Nacional. Catálogos y monografías*, 8. Ministerio de Cultura. Madrid.
- BONET, H. (1992):** “La cerámica de Sant Miquel de Lliria: su contexto arqueológico”. R. Olmos.; T. Tortosa y P. Iguácel (Eds.). *La sociedad ibérica a través de la imagen*, 224-236. Ministerio de Cultura. Madrid.
- 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*, XXIV, 273-313. Diputación de Valencia.
- BONET, H. y MATA, C. (2002):** “El Puntal dels Llops. Un fortín Edetano”. *Trabajos varios del SIP*, 99. Valencia.
- BONET, H.; MATA, C. y GUERÍN, P. (1990):** “Cabezas votivas y lugares de culto edetanos”. *Verdolay*, 2, 185-199. Murcia.
- BONFANTE, L. (1981):** *Out of Etruria. Etruscan Influence Nord and South. BAR International Series*, 103.
- BONNET, H. (1971):** *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*. W de G. Berlín/ New York.
- BOSCH GIMPERA, P. (1929):** *El arte en España. España Primitiva. Exposición Internacional de Barcelona 1929*. Herna A.G. Barcelona.
- BUDGE, E. A. (1978):** *An Egyptian hieroglyphic Dictionary*. Vol. I. New York.
- CABRÉ, J. (1925):** “El sepulcro de Toya”. *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1, 73-101. CSIC. Madrid.
- CABRÉ, J. (1944):** *Cerámica de Azaila. Museos Arqueológicos de Madrid, Barcelona y Zaragoza. Corpus Vasorum Hispanorum*. Madrid.
- CABRÉ, J. y MOTOS, F. (1920):** “La necrópolis ibérica de Tútugi (Galera, provincia de Granada). Memoria de las excavaciones practicadas en la campaña de 1918”. *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, 25. Madrid.

- CABRERA, P. (1998):** “Dioniso en un jardín. El espacio de la iniciación en la iconografía de los vasos apulios”. C. Sánchez, y P. Cabrera (Eds.). *En los límites de Dioniso. Actas del simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional* (Madrid, 20 de junio de 1997), 61-87. Murcia.
- CABRERA, P. y GRINÓ, B. (1986):** “La Dama de Baza: ¿Una diosa tejedora en el allende?”. *Estudios de Iconografía II. Coloquio sobre el Puteal de la Moncloa. Museo Arqueológico Nacional. Catálogos y Monografías*, 10, 193-203. Ministerio de Cultura. Madrid.
- CABRERA, P. y SÁNCHEZ, C. (1998):** *Los griegos en España. Tras las huellas de Heracles*. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid.
- CAMPOREALE, G. (1992):** “Architecture civile et architecture religieuse”. *Les Etrusques et l'Europe*. Reunion des Musées Nationaux/Galleries Nationales du Grand Palais. Paris, 15 septembre-14 décembre 1992/Altes Museum 25 février-31 mai 1993, 72-77 y 139-141. Paris.
- CANO GARCÍA, J. A. (2004):** “Una necrópolis ibérica en Baria (Villaricos, Almería)”. *Axarquía. Revista del Levante Almeriense. Sección de Arqueología*, 9, 11-32.
- CANO GARCÍA, J. A. (2006):** “Poblamiento ibérico del campo de Dalías (Poniente almeriense) y el oppidum destacado del Cerrón”. *Farua: Centro Virgitano de Estudios Históricos*, 9, 1-19. Berja (Almería).
- CASTELO RUANO, R. (1996):** “Placas decoradas paleocristianas y visigodas de la colección Alhonor (Écija, Sevilla). *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 9, 467-536. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid.
- CELESTINO, S. (Ed.) (1996):** *El Palacio-santuario de Cancho Roano V-VI-VII. Los Sectores Oeste, Sur y Este*. Consejería de Cultura. Junta de Extremadura. Madrid.
- CELESTINO, S. (Ed.) (1999):** El yacimiento Protohistórico de Pajares. Villanueva de La Vera. Cáceres. 1. Las necrópolis y el Tesoro Áureo. *Memorias de Arqueología Extremeña*, 3. Mérida.
- CERDA, D. (1987):** “El Sec: la cerámica ática de barniz negro y las ánforas”. *Grecs et Ibères au IV siècle a. J. C. Commerce et iconographie. Revue des Études Anciennes*, LXXXIX, 51-92. Paris.
- CINTAS, P. (1968a):** “Le signe ‘de Tanit’ interprétations d’un symbole”, Carthage sa naissance, sa grandeur. Les collections puniques des musées du Bardo, de Carthage et d’Utique. *Archéologie vivante*, vol. I, n.º 2, 4-10.
- CINTAS, P. (1968b):** “Les Carthaginois dans leur cité”, Carthage sa naissance, sa grandeur. Les collections puniques des musées du Bardo, de Carthage et d’Utique. *Archéologie vivante*, vol. I, n.º 2, 53-66.
- CONDE BERDÓS, M.ª J. (1990):** “Los Kalathoi “sombrero de copa” de la necrópolis del Cabecico del Tesoro de Verdolay (Murcia)”. *Verdolay*, 2, 149-160. Murcia.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- CONSUEGRA, B. (1990):** “Los animales que acompañan a la Diosa Madre en las cerámicas ibéricas del taller de Elche”. *Zephyrus*, XLIII, 254-258. Salamanca.
- COOPER, J. C. (2000):** *Diccionario de símbolos*. Barcelona.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1991):** “Piezas etruscas del santuario de la Algaida (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz)”. J. Remesal-Olimpio Musso (Coord.). *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*, 399-412. Universitat de Barcelona. Barcelona.
- CRUZ VILLALÓN, M.; GRIÑÓ, B. y DOMINGO, J. (2019):** *La escultura tardoantigua y altomedieval de Badajoz y Museo Arqueológico Provincial de Badajoz*. Badajoz.
- CUADRADO, E. (1983):** “Una decoración excepcional en la cerámica ibérica”. *Homenaje a Martín Almagro Gorbea*, III, 57-67.
- CULICAN, W. (1970):** “Problems of phoenicio-punic iconography-a contribution”. *Australian Journal of Biblical Archaeology*, 3, 28-57.
- CULUBRET, B. (1997):** “Cerámicas con pintura blanca en la necrópolis ibérica de El Salobral (Albacete)”. *Pátina: Revista de la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, 8, 32-39. Madrid.
- CHAPA, T. (1979):** “La caja funeraria de Villargordo (Jaén)”. *Trabajos de Prehistoria*, 36, 445-458. CSIC. Madrid.
- CHAPA, T. (1986):** Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica. *Iberia Graeca. Serie Arqueológica*, 2. CSIC. Madrid.
- CHAPA, T. (2004):** “La iconografía de la necrópolis de Galera: a propósito de la caja cineraria de la tumba 76”. J. Pereira, T. Chapa, A. Madrigal, V. Mayoral y A. Uriarte (Eds.). *La necrópolis ibérica de Galera (Granada). La colección del Museo Arqueológico Nacional*, 239-254. Ministerio de Cultura. Madrid.
- CHAPA, T.; PEREIRA, J.; MADRIGAL, A.; MAYORAL, V. y URIARTE, A. (Eds.) (2002-2003):** “Esculturas funerarias ibéricas de los Castellones de Ceal (Hinojares, Jaén)”. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 42, 143-166. Madrid.
- CHÁVEZ, E.; CÁMALICH, M.^a D.; MARTÍN, D. y GONZÁLEZ, P. (2001):** “La depresión de vera y valle del río almanzora (Almería) en la antigüedad: estado de la investigación”. *Revista Tabona*, 10, 61-90. La Laguna.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1982):** *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures...* Paris.
- DÉLEV, P. (1998):** “Observation sur le Cavalier Thrace”. *Pulpudeva*, 6 -supplementum, 129-135. Sofia.
- DÍES, F. y ÁLVAREZ, N. (1998):** “Análisis de un edificio con posible función palacial: la casa 10 de la Bastida de les Alcuses (Moixent)”. *Saguntum PLAV, Extra-1*, 327-341. Valencia.

- DÍEZ DE VELASCO, F. (1998):** “Dioniso y la muerte. Gorgo en contextos dionisiacos en la cerámica ática”. C. Sánchez, y P. Cabrera, (Eds.). *En los límites de Dioniso. Actas del simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid, 20 de junio de 1997)*, 41-60. Murcia.
- DOMÉNECH-BELDA, C. (2010):** “Objetos egipcios y egiptizantes en la protohistoria de Alicante”. M. H. Olcina Doménech y J. J. Ramón Sánchez (Coord.). *Objetos egipcios en Alicante. Catálogo de la exposición. Museo Arqueológico de Alicante del 26 de marzo al 17 de octubre de 2010. MARQ*, 26, 15-44. Alicante.
- DOMÍNGUEZ, A. J. (1995):** “Del Simposio griego a los bárbaros bebedores: El vino en Iberia y su imagen en los autores antiguos”. S. Celestino (Ed.). *Arqueología del vino. Los orígenes del vino en Occidente*, 21-72. Jerez de la Frontera.
- DUCAY, E. (1994):** “El largo viaje de la leyenda de Ulises”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)*, XII, n.º 1 y 2, 47-50. Madrid.
- DUPRÉ RAVENTÓS, X. (2005):** “Terracotas arquitectónicas prerromanas en Emporion”. *Empúries*, 54, 103-123.
- EIBNER, A. (1961):** *Mostra dell' arte delle situle dal Po al Danubio. Catálogo de Exposición*. Firenze.
- EIROA, J. J. (1986):** “El Kalathos de Elche de La Sierra (Albacete)”. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 2, 73-86. Murcia.
- ESPARZA, A.; SANZ MINGUEZ, C.; MARTÍN VALLS, R y DELIBES DE CASTRO, G. (1993):** “Tesoros celtibéricos de Padilla de Duero (Valladolid)”. F. Romero Carnicero, C. Sanz Mínguez y Z. Escudero Navarro (Eds.). *Arqueología Vaccea. Estudios sobre el mundo prerromano en la cuenca media del Duero*. 397-470. Junta de Castilla y León.
- FERNÁNDEZ FUSTER, L. (1951):** “Urnas cinerarias de la Bética”. *Crónica del VI Congreso Arqueológico del Sudeste Español*, Alcoy (1950), 230-238. Cartagena.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1991):** “Orfebrería Ibérica”. *Orfebrería prerromana. Arqueología del oro*. Casa del Monte. Julio-Agosto. Biblioteca Virtual. Madrid.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, J. H. y PADRÓ PARCERISA, J. (1986):** *Amuletos de tipo egipcio del Museo Arqueológico de Ibiza*. Ibiza.
- FERNÁNDEZ-MIRANDA, M. y OLMOS, R. (1986):** *Las ruedas de Toya y el origen del carro en la Península Ibérica. Catálogos y Monografías del Museo Arqueológico Nacional*, 9. Madrid.
- FERNÁNDEZ NIETO, F. J. (1992):** “Una institución jurídica del mundo celtibérico”. *Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica*, 89, 381-384. Valencia.
- FLETCHER VALLS, D. (1953):** “Una nueva forma en la cerámica ibérica de San Miguel de San Miguel de Liria (Valencia)”. *Zephyrus*, 4, 187-191. Salamanca.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- FUENTES ALBERO, M.^a de las M. (2006):** “Propuesta de definición del estilo pictórico de La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila; Alacant). *Recerques del Museu D’ Alcoi*, 15, 29-74. Alcoy.
- GABALDÓN, M. y QUESADA, 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.
- GANGEMI, G. (2015):** “La sítula istoriata”. G. Gangeni, D. Voltolini y M. Bassetti (Eds.). *Le signore dell’Alpago. La necropoli preromana di Pian de la Gnela a Pieve d’Alpago (Belluno)*, 113-117. Treviso.
- GARCÍA BENAJES, E. (2018):** *La joyería del museo d’arqueologia de catalunya - Barcelona de los siglos VII a.c - II d.c.* Tesis doctoral. Universidad autónoma de Barcelona.
- GARCÍA CARDIEL, J. (2013):** “De la Hierogamia a la ofrenda. El contacto con la divinidad en el mundo ibérico”. *Mediterráneo Antico*, XVI, 1, 277-308.
- GARCÍA GANDÍA, J. R. (2009):** La necrópolis orientalizante de Les Casetes (La Vila Joiosa, Alicante). *Publicaciones de la Universidad de Alicante. Serie Arqueológica*.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, F. J. (2019):** “La Cámara de Toya y su arquitectura: Cien años de interpretaciones”. J. P. Bellón y M.^a I. Moreno Padilla (Eds.). *Cien años de Arqueología de un monumento: la Cámara de Tugia*. Exposición del 20 de noviembre de 2018 al 15 de enero de 2019, 67-78. Museo Ibero de Jaén. Instituto de Estudios Gienenses. Diputación de Jaén.
- GARCÍA SERRANO, R. (1968-69):** “Dos piezas escultóricas ibéricas de la provincia de Jaén”. *Oretania*, 28-33, 230-238. Jaén.
- GARCÍA TORTOSA, F. J.; NIETO ALBERT, L. y RODRÍGUEZ-ARIZA, M.^a O. (2014):** “Marco geológico y geomorfológico y características petrográficas de las rocas utilizadas en la necrópolis ibérica de tútugi (Galera, Granada)”. En M.^a O. Rodríguez-Ariza, et al. (Eds.). *La necrópolis ibérica de Tútugi (2000-2012)*. Cap. 13, 377-388.
- GARCÍA VUELTA, O. (2003):** “Aspectos morfotécnicos de las diademas-cinturón castreñas”. *Brigantium*, 14, 151-172.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1943):** *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1945):** “La pintura mayor entre los iberos”, *Archivo Español de Arte*, 26, 78-108. CSIC. Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1947):** “Colonización púnica. Colonización griega. El arte ibérico. El arte de las tribus célticas”. *Ars Hispaniae*, I, 137-338. Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1954):** “Arte Ibérico”. R. Menéndez Pidal (Dir.). *Historia de España*, t. I ***, 371-675. Espasa Calpe. Madrid.

- GARCÍA, J.; ZAMORA M. D. y PUJOL, J. (1998):** “Armament i societat a la Laietània Ibérica”. *Saguntum PLAV, Extra-1*, 309-325. Valencia.
- GARCÍA-HOZ, C. (1991):** “Los bronceos orientalizantes de ‘El Torrejón de Abajo’”. *La presencia de material etrusco en el ámbito de la colonización arcaica en la Península Ibérica*, 457-474. Barcelona.
- GOCÊVA, Z. (1998):** “Particularités de L’iconographie du cavalier Thrace a Odessos et dans son territoire”. *Pulpudeva 6 - Supplementum*, 136-143. Sofia.
- GONZÁLEZ NAVARRETE, J. A. (1987):** *Escultura ibérica de Cerrillo Blanco. Porcuna, Jaén*. Madrid.
- GONZÁLEZ REYERO, S. (2002-2003):** “Nueva aproximación a los estudios ibéricos de principios de siglo. Juan Cabré y la fotografía”. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 42, 265-283.
- GONZÁLEZ REYERO, S. (2014):** “Entre nacionales y extranjeros: Galera en la conformación de un modelo para la protohistoria ibera (1916-1931)”. En M.^a O. Rodríguez-Ariza et al. (Eds.). *La necrópolis ibérica de Tútugi (2000-2012)*. Cap. 10, 325-347.
- GONZÁLEZ, A.; ALVARADO, M. y BLANCO, J. L. (1993):** “Las joyas orientalizantes de Villanueva de la Vera (Cáceres)”. *Trabajos de Prehistoria*, 50, 250-256. CSIC. Madrid.
- GÓRRIZ GAÑÁN, C. (2010):** “Rituales de vino y banquete en la necrópolis de Las Ruedas de *Pintia*”. En F. Romero Carnicero y C. Sanz Mínguez (Eds.). *De la Región Vaccea a la Arqueología Vaccea*. Valladolid.
- GRACIA, F. y MUNILLA, G. (1997):** “Les cultures protohistòriques a la Península Itàlica. La cultura etrusca”. *Protohistòria. Pobles i cultures a la Mediterrània entre els segles XIV i II a.C. Biblioteca Universitària*, 1, 276-345. Barcelona.
- GRAELLS I FABREGAT, R. (2008):** *Análisis de las manifestaciones funerarias en Catalunya durante los ss. VII y VI a. C. Sociedad y cultura material: la asimilación de estímulos mediterráneos*. Tesis Doctoral. Universidad de Lleida. Lérida.
- GRAELLS i FABREGAT, R. y LORRIO ALVARADO, A. J. (2017):** *Problemas de cultura material: broches de cinturón decorados a molde de la Península Ibérica (s. VI a. C.)*. Universitat d’ Alacant. Alicante.
- GRÍÑÓ, B. (1985):** “Influencia de la música griega y mediterránea en las culturas de la Península Ibérica”. *Mesa Redonda sobre cerámica griega y helenística de la Península Ibérica*. Ampurias (1983), 151-167. Barcelona.
- GRÍÑÓ, B. (1987):** “Aproximación a la iconografía de las divinidades femeninas de la Península Ibérica en la época prerromana”. *Revue des études anciennes*, LXXIX, 3-4, 339-347. Burdeos.
- GRÍÑÓ, B. (1992):** “Imagen de la mujer en el mundo ibérico”. *La Sociedad ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura. Madrid.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- GRÍÑÓ, B. y OLMOS, R. (1982):** *La Pátera de Santisteban del Puerto (Jaén). Estudios de Iconografía I. 1.* Museo Arqueológico Nacional. Madrid.
- GRÍÑÓ, B.; OLMOS, R. y SÁNCHEZ, C. (1984):** “Discusión crítica al libro de Virginia Page”. *Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia. Iberia Graeca. Serie arqueológica*, 1, 259-304. Madrid.
- HART, G. (1987):** *A dictionary of Egyptian gods and goddesses.* Routledge & Kegan Paul. London and New York.
- HERNÁNDEZ, J. y PADRÓ, J. (1986):** *Amuletos de tipo egipcio del Museo Arqueológico de Ibiza. Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza*, 16. Ibiza.
- IZQUIERDO, I. (1997):** “Granadas y adormideras en la cultura ibérica y el contexto del Mediterráneo antiguo”. *Pyrenae*, 28, 65-98. Universidad de Barcelona.
- IZQUIERDO, I. (2000):** “Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela”. *Servicio de Investigación Prehistórica. Serie de Trabajos Varios*, 98. Valencia.
- IZQUIERDO, I. (2001):** “La trama del tejido y el vestido femenino en la cultura ibérica”. Marín, M. (Ed.). *Tejer y Vestir: De la Antigüedad al Islam. Estudios Árabes e Islámicos: Monografías*, I, 287-311. Madrid.
- IZQUIERDO, I. (2007):** “Monumentos de la muerte en *Iberia*: Reflexiones en torno a la percepción de la arquitectura y la escultura funeraria en la cultura ibérica”. *Anales de Arqueología Cordobesa*, 18, 67-92. Universidad de Córdoba.
- IZQUIERDO, I. y ARASA, F. (1999):** “La imagen de la memoria. Antecedentes, tipología e iconografía de las estelas de época ibérica”. *Archivo de Prehistoria Levantina. Servicio de Investigación Prehistórica*, XXIII, 259-300. Valencia.
- JEREZ LINDE, J. M. (1998):** “La urna cineraria con relieves, procedente de Lobón”. *Revista de Ferias y Fiestas*, 6-9. Lobón.
- JEREZ LINDE, J. M. (2011):** “Elementos de una vajilla de origen griego hallados en Lobón”. *Revista de Ferias y Fiestas*, 84-88. Lobón.
- JIMÉNEZ ÁVILA, J. (1998):** “Una vez más, acerca del jarro ritual ‘lusitano’.. Novedades iconográficas y técnicas sobre el jarro orientalizante de Mérida”. *Memoria. Excavaciones Arqueológicas en Mérida*, 489-504. Mérida.
- JIMÉNEZ ÁVILA, J. (2001):** “La necrópolis de ‘El Jardal’ (Herrera del Duque): elementos para el estudio del ritual funerario del Suroeste Peninsular a finales de la I.^a Edad del Hierro”. *Complutum*, 12, 113-122. Universidad Complutense de Madrid.
- JIMÉNEZ ÁVILA, J. (2002):** *La toreútica orientalizante en la Península Ibérica.* Real Academia de la Historia. Madrid.
- JIMÉNEZ ÁVILA, J. (2017):** “Los estudios sobre cerámica griega en Extremadura”. X. Aquilué, P. Cabrera y M. Orfila (Eds.). *Homenaje a Glòria Trias Rubiés. Cerámicas griegas de la Península Ibérica: cincuenta años después (1967-2017).* Centro Iberia Graeca, 234-245. Barcelona.

- JIMÉNEZ ÁVILA, J. (2018):** “Timiaterio fenicio occidental”. M. Almagro Gorbea, J. L. Gomá, J. Jiménez Ávila y A. Perea (Eds.). *La Colección Cervera: Joyas de la arqueología española*, 126-159. Valencia.
- JIMÉNEZ ÁVILA, J. y ORTEGA BLANCO, J. (2004):** “La cerámica griega en Extremadura”. *Cuadernos Emeritenses*, 28. Mérida.
- JIMÉNEZ ÁVILA, J. y ORTEGA BLANCO, J. (2006):** “El comercio griego en Extremadura (ss.VI-IV a. C.)”. *Revista de Estudios Extremeños*, LXII-I, 105-140. Badajoz.
- JIMÉNEZ FLORES, A. M.^a (2000-2001):** “Nueva caja ibérica decorada procedente de Alhonoza (Herrera, Sevilla)”. *Lvcentvm*, XIX-XX, 5-52. Alicante.
- JIMENO, A.; TORRE de la J. J.; BERZOSA, R. y MARTÍNEZ NARANJO, J. P. (2004):** La necrópolis Celtibérica de Numancia. *Memorias. Arqueología en Castilla y León*, 12. Soria.
- JOFFROY, R. (1979):** *Vix et ses trésors*. Paris.
- KUKHAN, E. (1954):** “Estatuilla de bronce de un guerrero a caballo del poblado ibérico de la Bastida de les Alcuses (Mogente, Valencia)”. *Archivo de Prehistoria Levantina*, V, 147. Valencia.
- KUKAHN, E. (1965):** “El origen de la pintura blanca en la cerámica antigua del Nordeste de Cataluña”. *VIII Congreso Nacional de Arqueología*, Sevilla-Málaga, 1963. Zaragoza.
- KUKAHN, E. (1966):** “Una caja funeraria ibérica con representaciones en relieve”. *IX Congreso Arqueológico Nacional* (Valladolid, 1965), 293-296. Zaragoza.
- KURTZ, W. S. (1987):** *La necrópolis de Las Cogotas*. Vol. I: Ajuares. *British Archaeological Reports (BAR). International Series*, 344. Oxford.
- KURTZ, W. S. (1992):** “Guerra y guerreros en la cerámica ibérica”. *La sociedad ibérica a través de la imagen*, 206-215. Madrid.
- KURTZ, W. S. (1993):** “Un posible tema heroico ibérico”. *Saguntum* 26, 239-245. Valencia.
- KURTZ, W. S. (2023):** “Los ciervos en arqueología”. *Revista de Poética Medieval* (en prensa).
- LECHUGA CHICA, M. A. (2019):** “El carro en el mundo ibero de la Alta Andalucía”. J. P. Bellón y M.^a I. Moreno Padilla (Eds.). *Cien años de Arqueología de un monumento: la Cámara de Tugia*. Exposición del 20 de noviembre de 2018 al 15 de enero de 2019, 143-158. Museo Ibero de Jaén. Instituto de Estudios Giennenses. Diputación de Jaén.
- LICERAS, R.; SANTOS, A.; QUINTERO, S.; CHAÍN, A.; DE LA TORRE, J. I. y JIMENO, A. (2014):** “Nueva iconografía en una vasija de Numancia”. *VII Simposio sobre los celtiberos. Nuevos hallazgos. Nuevas interpretaciones*. Capítulo 35, 331-337. Teruel.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- LILLO CARPIO, P. (1981): *El poblamiento ibérico en Murcia*. Murcia.
- LILLO CARPIO, P. (1983): "Una aportación al estudio de la religión ibérica: la diosa de los Lobos de la Umbría de Salchite, Moratalla (Murcia)", *XVI Congreso Nacional de Arqueología*, 769-781. Zaragoza.
- LÓPEZ PALOMO, L. A. (1981): "Alhonz (Excavaciones de 1973 a 1978)". *Noticario Arqueológico Hispánico*, 11, 33-186. Ministerio de Cultura. Madrid.
- LÓPEZ PALOMO, L. A. (1981): "Bronces y plata tartésicos de Alhonz y su hinterland". *Zephyrus*, XXXII-XXXIII, 1981, 245-261. Salamanca.
- LÓPEZ PÉREZ, A. (2002): *La fidelidad representada en el lenguaje iconográfico en cerámicas ibéricas. Posibles conjeturas ibéricas*. Albacete.
- LÓPEZ PÉREZ, A. (2005): *El ojo del Íbero: Un código iconográfico*. Albacete.
- LÓPEZ PÉREZ, A. (2011): "Códigos de lectura en la acepción iconográfica ibérica". *Revista de Arqueología*, 364, 45-49. Madrid.
- LÓPEZ PÉREZ, A. (2015): "El lenguaje ibérico origen etimológico del castellano: ir y ver, dar y decir". Cargado en SCRIBD, el 7 de diciembre de 2015.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, F. (2010): "Moneda Ibérica y Gens Mariana (107-90 a. C.)". *Glaadius*, XXX, 171-190. CSIC. Madrid.
- LÓPEZ, A.; ALEMAO, C. y TRESSERRAS, J. J. (1990): "Astrolatría lunisolar en el poblamiento ibérico de la Layetania". *Zephyrus*, XLIII, 287-291. Salamanca.
- LORRIO, A. J. y ALMAGRO GORBEA, M. (2004-2005): "*Signa Equitum* en el mundo ibérico. Los bronce tipo "Jinete de La Bastida" y el inicio de la aristocracia ecuestre ibérica". *Lxcentvm*, 23-24, 37-60. Alicante.
- LUCAS PELLICER, M.^a R. (1981): "Santuarios y dioses en la Baja Época Ibérica". *La Baja Época de la Cultura Ibérica*. (Madrid, 1979). *Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 233-293. Madrid.
- LUCAS PELLICER, M.^a R. (1986): "La mujer símbolo de la fecundidad en la España prerromana". *La Mujer en el Mundo Antiguo*, 345-380. Madrid.
- LUCAS PELLICER, M.^a R. (1990a): "La transcendencia del tema del labrador en la cerámica ibérica de la provincia de Teruel". *Zephyrus*, 43, 293-303. Salamanca.
- LUCAS PELLICER, M.^a R. (1990b): "El santuario rupestre del Solapo del Águila (Villa-seca, Segovia) y el Barranco Sagrado del Duratón". *Zephyrus*, 43, 199-208. Salamanca.
- LUCKE, W. y FREY O. H. (1962): *Die Situla in Providence (Rhode Island)*. *Römisch-Germanische Forschungen*, 26. Berlín.
- MADRIGAL, A. (1994): "Cajas funerarias ibéricas de piedra de Andalucía Oriental". *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía (Córdoba, 1991)*, II, 113-120. Publicaciones de la Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía y Obras social y Cultural Cajasur. Córdoba.

- MADRIGAL, A. (1997):** “El ajuar de la cámara funeraria ibérica de Toya (Peal de Becerro, Jaén). *Trabajos de Prehistoria*, 54, 167-181. CSIC. Madrid.
- MADRIGAL, A. (2019):** “Una historia inconclusa: La Cámara Funeraria Ibera de Toya (Peal de Becerro, Jaén) y su ajuar funerario”. En J. P. Bellón y M.ª I. Moreno Padilla (Eds.). *Cien años de Arqueología de un monumento: la Cámara de Tugia*. Exposición del 20 de noviembre de 2018 al 15 de enero de 2019, 81-97. Museo Ibero de Jaén. Instituto de Estudios Gienenses. Diputación de Jaén.
- MAESTRO ZALDÍVAR, M.ª E. (1989):** *Cerámica Ibérica decorada con figura humana. Monografías Arqueológicas*, 31. Zaragoza.
- MAIA, M. (1987):** “Dois larnakes da Idade do Ferro do sul de Portugal”. *Stvdia Paleohispánica: Actas del IV Coloquio sobre lenguas y culturas paleohispánicas*. (Vitoria/Gasteiz, 6-10 mayo 1985). *Veleia. Revista de Prehistoria, Historia Antigua, Arqueología y Filología clásicas*, 2-3, 223-242. Universidad del País Vasco. Vitoria.
- MALUQUER DE MOTES, J. (1981):** “El Santuario protohistórico de Zalamea de la Serena, Badajoz. 1978-1981”. *Programa de Investigaciones Prehistóricas*, IV. Barcelona.
- MALUQUER DE MOTES, J. (1984):** “La necrópolis de La Loma de Peinado, Casillas de Martos (Jaén)”. *Programa de Investigaciones Prehistóricas*, VI. Barcelona.
- MALUQUER DE MOTES, J.; PICAZO, M. y DEL RINCÓN, M. A. (1973):** “La necrópolis ibérica de la Bobadilla, Jaén”. *Programa de Investigaciones Prehistóricas*, I. Barcelona.
- MANSO MARTÍN, E. (2019):** “Reordenando colecciones: los materiales de Galera de la colección de Federico Motos en el Museo Arqueológico Nacional”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 38, 45-72. Madrid.
- MARÍN CEBALLOS, M. C. (1982):** “Algunos aspectos de la iconografía funeraria ibérica”. *Actas del I Congreso Andalucía de Estudios Clásicos*, 272-275. Jaén.
- MAROT, T. (1993):** “Introducción a la numismática antigua. Numismática Hispano-Púnica. Estado Actual de la Investigación”. *VII Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica (Ibiza, 1992)*. *Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza*, 31, 9-25. Ibiza.
- MARQUES, J. A.; GÓMEZ MARTÍNEZ, S.; GRILO, C. y BATATA, C. (2013):** Povoamento rural no troço médio do guadiana entre o rio degebe e a ribeira do álamo (idade do ferro e períodos medieval e moderno) Bloco 14 – Intervenções e Estudos no Alqueva. *Memórias d’Odiana - 2.ª Série. Estudos Arqueológicos do Alqueva*. Évora.
- MARTÍN I ORTEGA, M. A. (2008):** “Una tumba excepcional de la necrópolis del Puig de Serra (conjunt ibèric d’Ullastret), Serra de Daró, Baix Empordà”. *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, 49, 251-268. Gerona.
- MARTÍN RUIZ, J. (1995-1996):** “Indicadores arqueológicos de la presencia indígena en las comunidades fenicias de Andalucía”. *Mainake*, XVII-XVIII, 73-90. Diputación de Málaga.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- MARTÍNEZ LÓPEZ, C. (2017):** “La excavación de Tútugi (Galera, Granada) en las cartas de Federico de Motos y el marqués de Cerralbo”. *Lucentum*, XXXVI, 77-91. Alicante.
- MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J. (1932):** “Las estelas funerarias en forma de casa en España”. *Investigación y Progreso*, VI, 148-150. Madrid.
- MATA PARREÑO, C. (Coord.) (2014):** “Fauna Ibérica. De lo real a lo imaginario (II)”. *Servicio de Investigación Prehistórica del Museo de Prehistoria de Valencia. Serie de Trabajos Varios*, 117. Diputación de Valencia.
- MATA PARREÑO, C.; BADAL GARCÍA, E.; COLLADO MATAIX, E. y RIPOLLÉS ALEGRE, P. P. (Eds.) (2010):** “Flora Ibérica. De lo real a lo imaginario”. *Servicio de Investigación Prehistórica del Museo de Prehistoria de Valencia. Serie de Trabajos Varios*, 111. Valencia.
- MATA, C. y BONET, H. (1992):** “La cerámica ibérica: ensayo de tipología”. *Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica*, 89, 117-173. Valencia.
- METZGER, H. (1944-1945):** “Dionysos chthonien d’après les monuments figurés de la période classique”. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 68-69, 296-333.
- MONRAVAL SAPIÑA, M. (1992):** *La necrópolis ibérica de El Molar (San Fulgencio-Guardamar, Alicante). Catálogo de los fondos del Museo Arqueológico Provincial*, V. Alicante.
- MONRAVAL SAPIÑA, M. y LÓPEZ PIÑOL, M. (1984):** “Restos de un silicernio en la necrópolis ibérica de El Molar, San Fulgencio-Guardamar del Segura (Alicante)”. *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 18, 145-162. Universidad de Valencia.
- MONTES BERNÁRDEZ, R. (1993):** *Falsificaciones arqueológicas en España*. Málaga.
- MORA SERRANO, B. (1993):** “Las cecas de Malaca, Sexs, Abdera y las acuñaciones púnicas en la ulterior-Baetica”. *Numismática Hispano-Púnica. Estado Actual de la Investigación. VII Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica (Ibiza, 1992). Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza*, 31, 63-96. Ibiza.
- MORENA LÓPEZ, J. A. (2020):** La escultura zoomorfa ibérica en Baena (Córdoba). Monumentos para la memoria y símbolos del poder. *Historia y patrimonio baenense*, 5. Baena.
- NAVARRO DEL CASTILLO, V. (1963):** “El pueblo de Lyco a través de la historia”. *Revista de Estudios Extremeños*, 19, I, 51-95. Diputación Provincial de Badajoz.
- NAVARRO DEL CASTILLO, V. (1972):** *Historia de Mérida y pueblos de su comarca*, I, 37-39. Cáceres.
- NEGUERUELA, I. (1990):** *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Estudio sobre su estructura interna, agrupamientos e interpretación*. Madrid.

- NOGALES BASARRATE, T. (1994):** “Las estelas funerarias peninsulares en el mundo clásico. El fenómeno emeritense”. *Actas del V Congreso Internacional de Estelas Funerarias*, 206-207. Diputación Provincial de Soria.
- NÚÑEZ IZQUIERDO, J. (2017-2018):** *Las monomaquias en la protohistoria de la Península Ibérica. Testimonios literarios y documentación arqueológica*. Grado en Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid.
- OLMEDO BELLÉS, S. y MAESTRO ZALDÍVAR, E. (2017):** “Decoración y motivos vegetales de la cerámica ibérica aragonesa durante el Ibérico Tardío”. *SALDVIE. Estudios de Prehistoria y Arqueología. Departamento de Ciencias de la Antigüedad*, 17, 59-70. Universidad de Zaragoza.
- OLMOS, R. (1982):** “Vaso griego y caja funeraria en la Bastetania Ibérica”. *Homenaje a C. Fernández Chicharro*, 259-269. Madrid.
- OLMOS, R. (1986a):** “Anotaciones preliminares al libro de Teresa Chapa: Animalística ibérica e iconografía”. Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica. *Iberia Graeca. Serie Arqueológica*, 2. Madrid.
- OLMOS, R. (1986b):** “Notas conjeturales de iconografía celtibérica. Tres vasos de cerámica policroma de Numancia”. *Numantia*. Investigaciones arqueológicas en Castilla y León, II, 215-225.
- OLMOS, R. (1989):** “Míticos pobladores del mar. Tritones, hipocampos y delfines durante la época prerromana y republicana en España”. *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, I, 23-62. Instituto de Estudios Iconográficos. Ayuntamiento de Vitoria.
- OLMOS, R. (1991):** “Apuntes Ibéricos”. *Trabajos de Prehistoria*, 48, 299-308. Madrid.
- OLMOS, R. (1992):** “El surgimiento de la imagen en la sociedad ibérica”. R. Olmos (Ed.). *La sociedad ibérica a través de la imagen. Catálogo de la exposición*, 8-32. Madrid.
- OLMOS, R. (1995):** “Usos de la moneda en la Hispania prerromana y problemas de lectura iconográfica”. La moneda hispánica: ciudad y territorio. Actas del I Encuentro Peninsular de Numismática Antigua (EPNA). *Anejos del Archivo Español de Arqueología*, XIV, 41-52. CSIC. Madrid.
- OLMOS, R. (1996a):** “Pozo Moro: ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo ibérico”. R. Olmos (Ed.). *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica. Col. Lynx.*, 99-114. Madrid.
- OLMOS, R. (1996b):** “Signos y lenguajes en la escultura ibérica. Lecturas conjeturales”. R. Olmos (Ed.). *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica. Col. Lynx.*, 85-98. Madrid.
- OLMOS, R. (1996c):** “Camino escondidos. Imaginarios del espacio en la muerte ibérica”. *Complutum Extra*, 6 (II), 167-176. Madrid.
- OLMOS, R. (1998a):** “Naturaleza y poder en la imagen ibérica”. *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia Extra-1*, 147-157. Valencia.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- OLMOS, R. (1998b):** "Las modas del lenguaje helenizante en Iberia". *Los griegos en España. Catálogo de la exposición*, 236-253. Atenas.
- OLMOS, R. (1998c):** "Beatitud dionisiaca y transformación vegetal en el mundo ibérico". C. Sánchez y P. Cabrera (Eds.). *En los límites de Dioniso. Actas del simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional. (Madrid, 20 de junio de 1997)*, 119-137. Murcia.
- OLMOS, R. (2002):** "Las modas del lenguaje helenizante en Iberia". P. Cabrera y C. Sánchez, (Eds.). *Los Griegos en España. Tras las huellas de Heracles. Catálogo de la exposición. Museo Arqueológico Nacional. Atenas, 27 de mayo-5 de julio de 1998*. 236-253. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid.
- OLMOS, R. (2005):** "Competiciones y agones en Iberia". M. Prada (Coord.). *Reflejos de Apolo. Deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo. Catálogo de la exposición. Museo de Almería, 6 de junio - 28 de agosto de 2005*, 101-112. Ministerio de Cultura. Madrid.
- OLMOS, R. y GRINÓ, B. (1985):** "El entorno pónico y la Península Ibérica". *Archeologia*, XXXVI, 15-53. Varsovia.
- OLMOS, R. y SÁNCHEZ, C. (1995):** "Usos e ideología del vino en las imágenes de la Hispania Prerromana". S. Celestino (Ed.). *Arqueología del vino. Los orígenes del vino en Occidente*, 107-136. Madrid.
- OLMOS, R., TORTOSA, T. e IGUÁCEL, P. (1992):** *La sociedad ibérica a través de la imagen. Catálogo de la exposición*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- PAGE DEL POZO, V. (1984):** Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia. *Iberia Graeca. Serie Arqueológica*. Madrid.
- PAGE DEL POZO, V. (1985):** "Imitaciones ibéricas de cráteras y copas áticas en la provincia de Murcia". Mesa Redonda Ceràmiques greques i hellenístiques a la Península Ibèrica (Empúries, 1983). *Monografies Emporitanes*, VII, 71-81. Barcelona.
- PALOMERO GUERRERO, D. (2000):** "Poblamiento antiguo y medieval en Encinarejo de Córdoba". *Antiquitas*, 11-12, 47-64. Priego de Córdoba.
- PARZINGER, H. (1991):** "El mundo continental y Galicia en la Edad del hierro. Reflexiones acerca de la diadema de Ribadeo". *Galicia No Tempo. Arte Antiguo y Medieval*.
- PASTOR, J. M. (1998):** "Ideogramas musicales, onomatopéyicos y animistas de las pinturas figurativas ibéricas y celtibéricas". *Kalathos*, 17, 91-129. Teruel.
- PASTOR MUÑOZ, M. (2002):** *Corpus de inscripciones latinas de Andalucía*. Vol. IV. Granada.
- PELLICER, M. (1978):** "Tipología y cronología de las ánforas prerromanas del Guadalquivir según el Cerro Macareno (Sevilla)". *Habis*, 9, 365-400. Sevilla.
- PENKOVA, E. (1998):** "Certaines particularités de L'íconographie de Dionysos en Thrace". *Pulpudeva 6 -Supplementum*, 136-143. Sofia.

- PEREA, A. (1996):** *Historia del oro en el Museo Arqueológico Nacional. Serie guías didácticas /teóricas*, 3. Madrid.
- PEREA, A. (2006):** “Entre la metáfora y el mito. La representación simbólica de lo femenino en la sociedad ibérica”. *MARQ, Arqueología y Museos*, 1, 49-68. Alicante.
- PEREA, A. (2011):** *La fíbula de Braganza. The Braganza Brooch*. CSIC. Madrid.
- PEREIRA SIESO, J. (1979):** “La cerámica ibérica procedente de Toya (Peal de Becerro, Jaén) en el Museo Arqueológico Nacional”. *Trabajos de Prehistoria*, 36, 289-347. Madrid.
- PEREIRA SIESO, J. (1987):** “Necrópolis Ibéricas en la Alta Andalucía”. A. Ruiz Rodríguez y M. Molinos (Eds.). *Iberos. Actas de las I Jornadas sobre el Mundo Ibérico (Jaén, 1985)*, 257-272. Junta de Andalucía. Jaén.
- PEREIRA SIESO, J. (1988):** “La cerámica ibérica de la cuenca del Guadalquivir. I. Propuesta de clasificación”. *Trabajos de Prehistoria*, 45, 143-173. Madrid.
- PEREIRA SIESO, J. (1999):** Recipientes de culto de la necropolis de Toya (Peal de Becerro, Jaén). *Archivo Español de Arqueología*, 72, 15-29. CSIC. Madrid.
- PEREIRA, J. y SÁNCHEZ, C. (1985):** “Imitaciones ibéricas de vasos áticos en Andalucía”. Mesa Redonda Ceràmiques greques i hellenístiques a la Península Ibèrica, (Empúries, 1983). *Monografies Emporitanes VII*, 87-100. Barcelona.
- PEREIRA, J.; CHAPA, T.; MADRIGAL, A.; MAYORAL, V. y URIARTE, A. (Eds.) (2004):** *La necrópolis ibérica de Galera (Granada). La colección del Museo Arqueológico Nacional*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- PÉREZ BALLESTER, J. (1997):** “Decoraciones geométricas, vegetales y figuradas: tres grupos de motivos interrelacionados”. *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Lliria (Valencia)*, 117- 160. Madrid.
- PÉREZ BALLESTER, J. y MATA PARREÑO, C. (1998):** “Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de Sant Miquel (Lliria, Valencia). Función y significado de los Estilos I y II”. *Sagvntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia (PLAV), Extra-1*, 231-243. Universidad de Valencia.
- PÉREZ BLASCO, M. F. (2011):** “El olpe del Umbral del Más Allá. El último viaje del ibero”. *Sagvntvm. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia (PLAV)*, 43, 133-154. Universidad de Valencia.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, M. y RODRÍGUEZ-ARIZA, M.ª O. (2014):** “Orientaciones astronómicas, métricas y geometría en las sepulturas de la necrópolis ibérica de Tútugi”. *La necrópolis ibérica de Tútugi (2000-2012)*, cap. 15, 401-446. Universidad de Jaén.
- PERICOT, L. (1979):** *Cerámica Ibérica*. Barcelona.
- POLAC, G. y DEL REGUERO, J. (2020):** “La influencia orientalizante en la necrópolis de Tútugi (Galera, Granada). Una relectura de la documentación original de Juan

IX. BIBLIOGRAFÍA

- Cabré Aguiló". *IX Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos. MYTRA*, 5, 85-97. Instituto de Arqueología-Mérida (IAM).
- PONTRANDOLFO, A.; MUGIONE, E. y SALOMONE, F. (1997):** "Alcuni esempi figurativi del'Itálica Antica". R. Olmos Romera y J. A. Santos Velasco (Eds.). *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura. Coloquio Internacional* (Roma 11-13 Nov. 1993). *Serie Varia*, 3, 283-318. Universidad Autónoma de Madrid.
- PRADOS MARTÍNEZ, F. (2007):** "A propósito del pilar-estela ibérico de Monforte del Cid (Alicante): elementos para una discusión". *Habis*, 38, 79-98. Sevilla.
- PRADOS, L. (1991):** "Los exvotos anatómicos del Santuario ibérico de Collado de los Jardines (Sta. Elena, Jaén)". *Trabajos de Prehistoria*, 48, 313-332. CSIC. Madrid.
- PRADOS, L. (1992):** *Exvotos de bronce del Museo Arqueológico Nacional*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- PRADOS, L. (1996):** "Imagen, Religión y Sociedad en la Toreutica Ibérica". R. Olmos (Ed.). Al otro lado del Espejo. Aproximación a la imagen Ibérica. *Col. Lynx* 131-143. Madrid.
- PRESEDO VELO, F. (1973):** "La Dama de Baza". *Trabajos de Prehistoria*, 30, 151-206. CSIC. Madrid.
- PRESEDO VELO, F. (1982):** "La necrópolis de Baza". *Excavaciones Arqueológicas en España*, 119. Madrid.
- QUESADA, F. (1998):** "Aristócratas a caballo y la existencia de una verdadera 'caballería' en la cultura ibérica: dos ámbitos conceptuales diferentes". *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia (PLAV), Extra-1*, 169-180. Valencia.
- RAMALLO ASENSIO, S. F. (1999):** "Terracotas arquitectónicas de inspiración itálica en la península ibérica". M. Bendala, CH. Rico y L. Roldán (Ed.). El ladrillo y sus derivados en la época romana. *Monografías de arquitectura romana*, 4. Madrid.
- RAMÓN, J. (1981):** *La producción anfórica púnico-ebusitana*. Eivissa.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1992):** "La crátera iberoromana de La Alcudia". Estudios de Arqueología Ibérica y romana. Homenaje a Enrique Pla Ballester. *Trabajos Varios del Servicio de Investigaciones Prehistóricas*, 89, 175-189. Valencia.
- RAMOS SÁINZ, M^a L. y FUENTES GYSLAIN, I. (1998):** Arqueología experimental: la manufactura de terracotas en época romana. *British Archaeological Reports (BAR). International Series*, 736. Oxford.
- REMESAL RODRÍGUEZ, J. y MUSSO, O. (1991):** *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*. Universitat de Barcelona. Departament de Prehistòria, Història Antiga i Arqueologia. Edicions Universitat Barcelona.
- ROBLES MORENO, J. y FENOLL CASCALES, J. (2010):** "Iconografía para el Más Allá: El vaso de la tumba 128 de la Necrópolis Ibérica de Coimbra del Barranco

- Ancho (Jumilla, Murcia)”. J. J. Martínez García, H. Jiménez Vialás y M. Martínez Sánchez (Coords.). *Recorridos por la Antigüedad. Actas del IV Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo (CIJIMA)*, 331-354.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, A. (2004):** *El edificio protohistórico de “La Mata” (Campanario, Badajoz) y su estudio territorial*, I. Universidad de Extremadura. Cáceres.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2001):** “Urnas cinerarias de un sepulcro familiar de época romana de Torredonjimeno (Jaén)”. *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 23, 363-385. Universidad de Málaga.
- RODRÍGUEZ-ARIZA, M.^a O. (1999):** “La necrópolis ibérica de Galera. Un patrimonio recuperable”. J. Blánquez y L. Roldán (Eds.). *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Un homenaje a la memoria*, 143-152. Asistencia Técnica de Patrimonio (Ed.). Madrid.
- RODRÍGUEZ-ARIZA, M.^a O. (2014):** *La necrópolis ibérica de Tútugi (2000-2012)*. Universidad de Jaén.
- RODRÍGUEZ-ARIZA, M.^a O. (2014 a):** “Los materiales de Tútugi de la Fundación Rodríguez-Acosta”. *La necrópolis ibérica de Tútugi (2000-2012)*, cap. 14, 389-400. Universidad de Jaén.
- ROMÁN PULIDO, T. (1919):** “Joyas arqueológicas de la provincia. Colecciones italogriegas e ibero-romanas de D. Tomás Román Pulido”. *Don Lope de Sosa*, 83, 337-338. Jaén.
- ROMERO CARNICERO, F. (1976):** *Las cerámicas policromas de Numancia*. Soria.
- RUANO RUIZ, E. (1992):** *El mueble Ibérico*. Madrid.
- RUANO RUIZ, E. (1994):** “El amor y el matrimonio entre los Iberos”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, H.^a Antigua*, 7, 144-147. UNED.
- RUANO RUIZ, E. (1996):** “Las cuentas de vidrio prerromanas del Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera”. *Treballs del Museu Arqueològic d’Eivissa i Formentera*, n.º 36. Eivissa.
- RUIZ DE ARBULO, J. (1994):** “Los cernos figurados con cabeza de Core. Nuevas propuestas en torno a su denominación, función y origen”. *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia (PLAV)*, 27, 155-170.
- RUIZ MATA, D. (1995):** “El vino en época prerromana en Andalucía Occidental”. S. Celestino (Ed.). *Arqueología del vino. Los orígenes del vino en Occidente*, 157-21. Madrid.
- RUIZ MATA, D.; CÓRDOBA, I. y PÉREZ, C. (1998):** “Vinos, aceites y salazones en la Turdetania”. *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia (PLAV). Extra-1*, 387-397. Valencia.
- RUIZ PRIETO, E. (2012):** “Las placas cerámicas decoradas del Museo Arqueológico de Sevilla (MASE): morfología, iconografía y contextualización”. *Revista de*

IX. BIBLIOGRAFÍA

- Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*. Artículo n.º 286. 15 de marzo de 2012, 1-58.
- RUIZ RODRÍGUEZ, A. y RUEDA GALÁN, C. (2014):** “Los exvotos en bronce del FARM: *oppida* y santuarios”. *FARM. Fondo Arqueológico de Ricardo Marsal Monzón*, 131-144. Junta de Andalucía. Sevilla.
- RUIZ ZAPATERO, G. (Coord.) (2012):** *Los últimos carpetanos. El oppidum del Llano de la Horca (Santorcaz, Madrid)*. Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid, del 18 de abril al 25 de noviembre de 2012.
- UTA SERAFINI, A. y ZAGHETTO, L. (2019):** “L’attesa della signora. Le filatrici sulla situla dell tomba 244 di Montebelluna”. G. Cresci Marrone, G. Gambacurta y A. Marinetti (Eds.). *Il dono di Altino. Scritti di archeologia in onore di Margherita Tirelli. Antichistica* 23. *Archeologia*, 5, 57-71. Venezia.
- S.A. (1912):** Excavaciones de Numancia. *Memoria presentada al Ministerio de instrucción pública y Bellas Artes por la Comisión Ejecutiva*. Madrid.
- S.A. (1983):** *Los Iberos*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- SALA SELLÉS, F. (1996):** “Algunas reflexiones sobre la fase antigua de la Contestania Ibérica: de la tradición orientalizante al periodo clásico”. *Anales de Arqueología Cordobesa*, 7, 9-32.
- SAN NICOLÁS, P. (1986):** “Orfebrería púnica: Los collares de Ibiza en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid”. *Saguntum: Paleles del Laboratorio de Arqueología de Valencia (PLAV)*, 20, 57-94. Valencia.
- SÁNCHEZ ABAL, J. L. y GARCÍA JIMÉNEZ, S. (1988):** “La ceca de Tanusia”. Actas del I Congreso Peninsular de Historia Antigua, II, 149-190. Santiago de Compostela.
- SÁNCHEZ CLIMENT, A. (2016):** *La cerámica celtibérica meseteña: tipología, metodología e interpretación cultural*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- SÁNCHEZ MORENO, E. (1995-1996):** “El caballo entre los pueblos prerromanos de la meseta occidental”. *Studia Histórica. Historia Antigua*, 13-14, 207-229. Salamanca.
- SÁNCHEZ VIZCAÍNO, A.; PARRAS GUIJARRO, D. J.; TUÑÓN LÓPEZ, J. A.; MONTEJO GÁMEZ, M. y RAMOS MARTOS, N. (2014):** “Análisis de recubrimientos y pigmentos en la Necrópolis ibérica de Tútugi (Galera. Granada)”. En M.^a O. Rodríguez-Ariza *et al.* (Eds.). *La necrópolis ibérica de Tútugi (2000-2012)*, cap. 11, 349-369. Universidad de Jaén.
- SÁNCHEZ, C. (1997):** “Imágenes de la muerte en una tumba ibérica. El Ajuar ático de la tumba 43 de Baza (Granada)”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XV, n.º 1 y 2, 37-48. Madrid.

- SÁNCHEZ, C. (1998):** “Dioniso en el privilegio de la muerte”. C. Sánchez y P. Cabrera (Eds.). *En los límites de Dioniso. Actas del simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid, 20 de junio de 1997)*, 105-117. Murcia.
- SÁNCHEZ, J. (2004):** “La arquitectura de la necrópolis de Galera”. J. Pereira, T. Chapa, A. Madrigal, V. Mayoral y A. Uriarte (Eds.). *La necrópolis ibérica de Galera (Granada). La colección del Museo Arqueológico Nacional*. 195-212. Ministerio de Cultura. Madrid.
- SANMARTÍ GREGO, E. (1982):** “Caja funeraria y soporte pétreo de época ibérica procedente de Dalías (Almería) conservada en el Museo Arqueológico de Barcelona”. *Ampurias*, 44, 105-120. Barcelona.
- SANTONJA, M. (1995):** “Fisioculturistas de hace más de 2.500 años”. *Muscle and Fitness*, año XIII, 146, 172-176.
- SANTOS VELASCO, J. A. (2010):** “Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada”. *Complutum*, 21 (1), 145-168. Madrid.
- SANTOS VELASCO, J. A. (2018):** “Género y metáforas con animales en la cerámica ibérica pintada (siglos IV-I a. C.)”. *Complutum*, 29 (2), 381-386. Madrid.
- SANZ GAMO, R. (2021):** “Pintura vascular ibérica en espacios de tránsito, el sureste de la Meseta Meridional”. T. Tortosa Rocamora, A. Poveda Navarro (Eds.). *Vasa Picta ibérica. Talleres de cerámica del sureste hispano (s. II a. C.-I d. C.). Homenaje a Ricardo Olmos. Mytra*, 8, 275-314. Instituto de Arqueología de Mérida.
- SCHLUNK, H. y HAUSCHILD, T. (1962):** “Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centcelles”. *Excavaciones arqueológicas en España*, 18. Madrid.
- SCHLUNK, H. y HAUSCHILD, T. (1978):** “Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit”. *Hispania Antiqua*. Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.
- SCHÜLE, W. y PELLICER, M. (1963):** “Ein Grab aus der Iberischen Nekropole von Galera (Prov. Granada). *Madridrer Mitteilungen*, 4, 39-50. Heidelberg.
- SESTON, W. L. (1980):** “L'Épitaphe d'Eutychos et l'héroïsation par la pureté”. *Scripta varia. Mélanges d'histoire romaine, de droit, d'épigraphie et d'histoire du christianisme. Publications de l'École française de Rome*, 43, 539-549. Roma.
- SIMÓN CORNAGO, I. (2017):** “Los jinetes de las estelas de Clunia”. *Acta Palaeohispanica XII. Palaeohispanica* 17, 383-406.
- SIRET, L. (1906):** *Villaricos y Herrerías, antigüedades púnicas, romanas, visigóticas y árabes*. Madrid.
- SOLER GARCÍA, J. M.^a (1992):** “El poblado ibérico del Puntal de Salinas (Alicante)”. *Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica*, 89, 51-72. Valencia.
- STOJANOV, T. (1998):** “Les figurations féminines sur les monuments du cavalier Thrace et le problème des déesses en Thrace”. *Pulpudeva 6 -Supplementum*, 151-158. Sofia.

IX. BIBLIOGRAFÍA

- SUÁREZ LÓPEZ, J. (2007):** “La cervatina bendita y la serpiente maldita: la lucha mítica del ciervo y la serpiente y un conjuro asturiano contra la culebra (narrativa e iconografía)”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5 (julio-diciembre).
- SWADDLING, J. (1980):** *The Ancient Olympic Games*. London.
- TARACENA, B. (1932):** Excavaciones en la provincia de Soria. *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, 119. Madrid.
- TEJERA, A. (1979):** *Las tumbas fenicias y púnicas del Mediterráneo Occidental (estudio tipológico)*. Sevilla.
- TIEMBLO MAGRO, A. (1999):** “Iconografía del rostro frontal en la cerámica ibérica”. *Complutum*, 10, 175-194. Madrid.
- TORRES GOMARIZ, O. (2017):** “La granada: usos y significados de una fruta de Oriente en Occidente”. F. Prados Martínez y F. Sala Sellés (Eds.). *El Oriente de Occidente. Fenicios y púnicos en el área ibérica. VIII Edición del Coloquio internacional del Centro de Estudios Fenicios y Púnicos en Alicante (2013)*. Universidad de Alicante.
- TORTOSA, T. (1997):** “Los signos vegetales en la cerámica ibérica de la zona alicantina”. R. Olmos Romera y J. A. Santos Velasco (Eds.). *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura. Coloquio Internacional (Roma 11-13 Nov. 1993). Serie Varia*, 3, 177-192. Universidad Autónoma de Madrid.
- TORTOSA, T. y SANTOS, J. A. (1997):** “Orígenes y formación de la colección de vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XV, nº 1 y 2, 49-57. Madrid.
- TRÍAS, G. (1967):** *Cerámicas griegas de la Península Ibérica*. Valencia.
- UROZ RODRÍGUEZ, H. (2006):** “El programa iconográfico religioso de la ‘Tumba del Orfebre’ de Cabezo Lucero (Guardamar de Segura, Alicante)”. *Monografías del Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo*, 3. Murcia.
- UROZ RODRÍGUEZ, H. (2012):** *Prácticas rituales, iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Lezuza, Albacete). Nuevas aportaciones al Ibérico Final del Sudeste*. Alicante.
- VAQUERIZO, D. (1996):** *Córdoba en tiempos de Séneca. Catálogo de la Exposición conmemorativa del MM Aniversario del nacimiento de Lucio Anneo Seneca*. Córdoba, Palacio de la Merced 7 de noviembre- 7 de diciembre. Córdoba.
- VÁZQUEZ HOYS, A. M.^a (1995):** “A propósito de la serpiente en las cerámicas ibéricas de Elche”. *Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología*, 329-338. Elche.
- VÁZQUEZ HOYS, A. M.^a (2004):** “La Gorgona Medusa ¿un posible mito tartésico? *Huelva Arqueológica*, 20, 195-213.
- VENEDIKOV, I. (1977):** “Les situles de bronze en Thrace”. *Thracia*, IV, 55-103.

- VERDÚ PARRA, E. (2017):** “El jinete que regresó a Lucentum. Un lágynos ibérico decorado del Tossal de Manises (Alicante)”. *Lucentum*, XXXVI, 45-76. Universidad de Alicante.
- VISEDO, C. (1935):** “Una curiosa cerámica inédita de La Serreta (Alcoy) con otras noticias de hallazgos sueltos”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 24, 197-200.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, J. y LÓPEZ BERTRAN, M. (2017):** “Jarras Ede-tanas con ojos pintados”. F. Arrasa i Gil y C. Mata Parreño (Coord.) Homenaje a la profesora Carmen Aranegui Gascó. *Sagvntvm. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia (PLAV)*. Extra-19.
- VV. AA. (1983):** *I Jornadas de Arqueología en Albacete. Catálogo de la exposición Arqueología en Albacete 1977-1982*. Albacete.
- VV. AA. (1988):** *Los Fenicios. Catálogo de la exposición*. Barcelona.
- VV. AA. (1990):** *Los bronzes romanos en España. Catálogo de la exposición*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- VV. AA. (1992):** *Les Etrusques et l' Europe*. Reunion des Musées Nationaux/Galeries Nationales du Grand Palais. Paris 15 septembre-14 décembre 1992/Altes Museum 25 février-31 mai 1993, 72- 77 y 139-141. Paris.
- VV. AA. (1997):** *Tesoros de la Antigüedad en el valle del Guadalquivir*. Catálogo de la exposición. Córdoba-Sevilla.
- VV. AA. (2005):** *Catálogo de estelas decoradas del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. (Siglos VIII-V a. C.)*. Consejería de Cultura. Junta de Extremadura. Badajoz.
- VV. AA. (2007):** *El Héroe y el Monstruo*. Catálogo de la exposición. Museo Arqueológico Nacional. Madrid 26 de abril - 29 de julio de 2007. Madrid.
- VV. AA. (2022):** *Tesoros Arqueológicos de Rumanía. Las Raíces Dacias y Romanas*. Catálogo de la exposición. Museo Arqueológico Nacional. Madrid 1 de octubre de 2021 a 27 de febrero de 2022. Ministerio de Cultura y Deporte. Madrid.
- ZAGHETTO, L. (2018):** “Il metodo narrativo nell' Arte delle situle”. *Arimnestos. Ricerche di Protostoria Mediterranea*, 1, 239-250.

X

ÍNDICE DE FIGURAS

X. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Vista general y ensamblaje de las placas 1 y 2	25
Fig. 2. Vista general y ensamblaje de las placas 3 y 4	25
Fig. 3. Placa n.º 1. Estado al ingresar en el MAPBa	27
Fig. 4. Placa n.º 1. Fragmentos originales y añadidos	27
Fig. 5. Placa n.º 2. Estado al ingresar en el MAPBa	28
Fig. 6. Placa n.º 2. Secciones, fragmentos originales y añadidos	28
Fig. 7. Placa n.º 3. Estado al ingresar en el MAPBa	29
Fig. 8. Placa n.º 3. Fragmentos originales y restituidos	30
Fig. 9. Placa n.º 4. Estado al ingresar en el MAPBa	31
Fig. 10. Placa n.º 4. Fragmentos originales y añadido	31
Fig. 11. Placa n.º 1. Decoración original conservada	36
Fig. 12. Placa n.º 1. Friso medio. Detalle de la escena de carro	37
Fig. 13. Placa n.º 1. Friso inferior. Figura humana pastoreando un ciervo	38
Fig. 14. Placa n.º 1. Friso inferior. Figuras de ciervos	39
Fig. 15. Placa n.º 2. Decoración original conservada	40
Fig. 16. Placa n.º 2. Friso superior. Personajes flanqueando un ánfora	41
Fig. 17. Placa n.º 3. Decoración original conservada	42

Fig. 18. Placa n.º 3. Ángulo superior izquierdo. Escena erótica	43
Fig. 19. Placa n.º 3. Escena principal. Jinetes galopando	45
Fig. 20. Placa n.º 4. Decoración original conservada	46
Fig. 21. Diadema de Jávea (Alicante). Roleos vegetales	51
Fig. 22. Fíbula de Braganza (Portugal)	51
Fig. 23. <i>Kálathos</i> de El Corral de Saus (Moixent, Valencia)	53
Fig. 24. Relieve de Illescas (Toledo) y sus paralelos etruscos	59
Fig. 25. Dado con escena de carro. Cancho Roano (Zalamea de la Serena, Badajoz)	60
Fig. 26. <i>Kálathos</i> con escena de carro. Elche de la Sierra (Albacete)	62
Fig. 27. “Hombre de la sítula”. San Miguel de Liria (Valencia)	67
Fig. 28. Jarro de La Zarza (Badajoz). Detalle del ciervo	70
Fig. 29. Caja de Lobón (Badajoz). Figura con vara y creciente lunar	71
Fig. 30. Medallones de plata: 1. Medellín (Badajoz). 2. Trayamar (Vélez-Málaga). 3. Colgante de oro. Cádiz	72
Fig. 31.1. Colgante de plata. Les Casetes (La Villajoyosa, Alicante)	73
Fig. 31.2. Colgante de oro. Cádiz	74
Fig. 32.1. Relieve de Osuna (Sevilla). Cierva con cría y palmera	76
Fig. 32.2. Escena de ciervos. San Miguel de Liria (Valencia)	77
Fig. 33. Personajes afrontados a un ánfora. El Castelillo (Alloza)	81
Fig. 34. Personajes flanqueando un trofeo: 1. Cabezo de Alcalá (Azaila). 2. Cabezo de la Guardia (Alcorisa)	82
Fig. 35.1. Exvoto de jinete con casco. La Bastida de Les Alcuses (Valencia)	84
Fig. 35.2. <i>Signa Equitum</i> . El Peñascón (Hornachuelos, Ribera del Fresno)	84
Fig. 36. Sítula de Providence (Rhode Island, USA). Varones con pesas ante un recipiente	86

X. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 37. Sítula de Magdalenenberg (Carintia, Austria). Varones con pesas ante una roseta	86
Fig. 38. Sítula de Kuffarn (Austria). Varones con pesas ante un casco	87
Fig. 39. Sítula de Providence (Rhode Island, USA). Desfile de guerreros	88
Fig. 40. Sítula de Arnoaldi (Bologna, Italia): 1. Varones con pesas ante un casco. 2. Desfile de guerreros	90
Fig. 41. “Vaso de los Cabezotas”. Detalle de peón y jinete. San Miguel de Liria (Valencia)	92
Fig. 42. Sítula de Vâce/Watsch (Eslovenia). Varones con pesas flanqueando un casco	95
Fig. 43.1. Figura con vocablo I N. Caja de Lobón (Badajoz)	96
Fig. 43.2. Jinete con vocablo I N. San Miguel de Liria (Valencia)	96
Fig. 44.1. Caja con decoración en relieve. Torre de Benzalá (Torredonjimeno, Jaén) (n.º 53)	98
Fig. 44.2. Tinaja con pitorro vertedor. El Puntal de Salinas (Alicante)	99
Fig. 45.1. “Placa del ciervo”. 2. “Vaso de los Caballos”. Santorcaz (Madrid)	107
Fig. 46. <i>Oinochoe</i> de Tragliatella (próximo a Cerveteri, Italia). Escenas de acoplamiento	112
Fig. 47. Espejo de Castelvetro (Modena, Italia). Acoplamiento sobre lecho	112
Fig. 48. Sítula de Montebelluna (Treviso, Italia). Acoplamiento sobre lecho	113
Fig. 49. Sítula de Sanzeno (Trento, Italia). Acoplamiento sobre lecho	113
Fig. 50. Sítula de Alpagó (Belluno, Italia). Escenas sexuales	114
Fig. 51. Sítula de Alpagó (Belluno, Italia). Escena de acoplamiento “ <i>a tergo</i> ”	115

Fig. 52. Broche de cinturón con escenas de <i>hierogamia</i> . Brezje (Eslovaquia)	116
Fig. 53. Monumento funerario con escena de <i>hierogamia</i> . Pozo Moro (Albacete)	118
Fig. 54. “Caja de los Guerreros”. Arjona (Jaén) (n.º 40)	123
Fig. 55. <i>Kálathos</i> de “La mujer jinete”. San Miguel de Liria (Valencia)	125
Fig. 56. Jinete sosteniendo una flor. San Miguel de Liria (Valencia)	126
Fig. 57. <i>Kálathos</i> de “La cabalgata nupcial”. San Miguel de Liria (Valencia)	132
Fig. 58. Plato con serpiente aplicada. La Alcudia de Elche (Alicante)	136
Fig. 59. Cerámica con serpientes aplicadas. La Cuesta del Mercado (Segovia)	139
Fig. 60. Caja de Lobón (Badajoz). Detalle del motivo serpentiforme	144
Fig. 61. Desarrollo de las escenas de la caja de Lobón (Badajoz)	162
Fig. 62. Mapa de procedencia de las cajas funerarias ibéricas	171
Fig. 63. Caja de Dalias (Almería) (n.º 3)	172
Fig. 64. Caja de Galera (Granada). Tumba 152 (n.º 38)	178
Fig. 65.1. Caja de Villaricos (Almería). Enterramiento 27. Tumba 784 (n.º 6)	179
Fig. 65.2. Caja de Villaricos (Almería) con tapadera a doble vertiente (n.º 8)	179
Fig. 66. Caja de Villargordo (Jaén) con decoración tallada (n.º 54)	190
Fig. 67. Caja de Galera (Granada). Sepultura 76. Fragmento de piedra tallada (n.º 33)	191
Fig. 68. Caja de Baza (Granada) decorada con molduras (n.º 12)	192
Fig. 69. Caja de Galera (Granada). Tumba 76. Reconstrucción de la decoración (n.º 29 y 30)	194
Fig. 70. Caja de “Los Guerreros” (Arjona, Jaén) (n.º 40)	200

X. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 71. Caja del Ashmolean Museum de Oxford (Inglaterra). Procedencia desconocida (n.º 58)	202
Fig. 72.1. Crátera de “La muerte mítica” (Libisosa, Albacete)	203
Fig. 72.2. Caja de Toya (Jaén) (n.º 47)	203
Fig. 73. Fragmento arquitectónico. Monforte del Cid (Alicante)	209
Fig. 74. Caja de Galera. Fundación Rodríguez-Acosta (Granada) (n.º 14)	210
 Tabla 1. Síntesis de las cajas funerarias ibéricas	 224



JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura, Turismo y Deportes

