

El Vas dels Guerrers de La Serreta

RICARDO OLMOS*; IGNACIO GRAU**

Se analiza una pieza cerámica excepcional por su iconografía y contexto de aparición. Recuperado en un departamento con probables funciones sacras del poblado de La Serreta (Alcoi-Cocentaina-Penàguila, Alicante), es uno de los mejores ejemplos de decoración figurada del llamado estilo narrativo. Esta pieza hoy se conoce como Vas dels Guerrers por la representación de jinetes e infantes armados en escenas de iniciación, caza y combate. A través de una narración continua en un gran friso pintado, el vaso recrea una secuencia de tres hazañas, en progreso e intensidad gradual, que relatan la iniciación modélica de un joven aristócrata, la historia de un héroe.

Palabras clave: La Serreta, Contestania Ibérica, iconografía, vaso singular.

S'analitza una peça ceràmica excepcional per la seua iconografia i context d'aparició. Recuperat en un departament amb probables funcions sagrades del poblament de la Serreta (Alcoi-Cocentaina-Penàguila, Alacant), és un dels millors exemples de decoració figurada de l'anomenat estil narratiu. Aquesta peça avui es coneix com a Vas dels Guerrers per la representació de genets i infants armats en escenes d'iniciació, caça i combat. A través d'una narració contínua en un gran fris pintat, el vas recrea una seqüència de tres gestes, en progrés i intensitat gradual, que relaten la iniciació modèlica d'un jove aristòcrata, la història d'un heroi.

Paraules clau: La Serreta, Contestània Ibèrica, iconografia, vas singular.

The Vas dels Guerrers from La Serreta

In the following article, an exceptional ceramic vessel by its iconography and context is analyzed. It was recovered in a department with probable sacred functions in the Iberian settlement of La Serreta (Alcoi-Cocentaina-Penaguila, Alicante). It is one of the better examples of the called narrative figured style. The vessel today is known as The Warriors Vessel by the representation of riders and armed infants in scenes of initiation, hunt and battle. Through a continuous narration in a great frieze painted, the vessel shows a sequence of three feats, in progress and gradual intensity, which relate the initiation model of an aristocratic youth, the history of a hero.

Keywords: La Serreta, Iberian Contestania Region, iconography, singular vessel.

INTRODUCCIÓN¹

El descubrimiento

El yacimiento ibérico de La Serreta (fig. 1) se ha convertido en un referente de la actividad arqueológica desarrollada por el Museo de Alcoi desde sus orígenes. Descubierta en 1917 y excavada desde 1920, los trabajos se han mantenido ininterrumpidos desde aquellas fechas y las investigaciones han estado ligadas a los responsables que se han sucedido al frente del Museo². En la actualidad se

* Instituto de Historia, CSIC.

** Universitat d'Alacant.

1 Los autores queremos expresar nuestro agradecimiento, una vez más, a Josep Maria Segura, director del Museo de Alcoi, por las facilidades para el estudio del vaso.

Trabajo realizado dentro del proyecto de investigación: "La construcción de la naturaleza desde el poder: imágenes de la Grecia arcaica y Clásica", HUM2005-0213/HIT, aprobado por la Dirección General de investigación del MEC. Las fotografías que ilustran este artículo proceden del archivo gráfico del Museu Arqueològic Municipal Camil Visiedo Moltó d'Alcoi.

2 No es este el lugar para describir pormenorizadamente las actividades arqueológicas realizadas en La Serreta. Remitimos a los trabajos

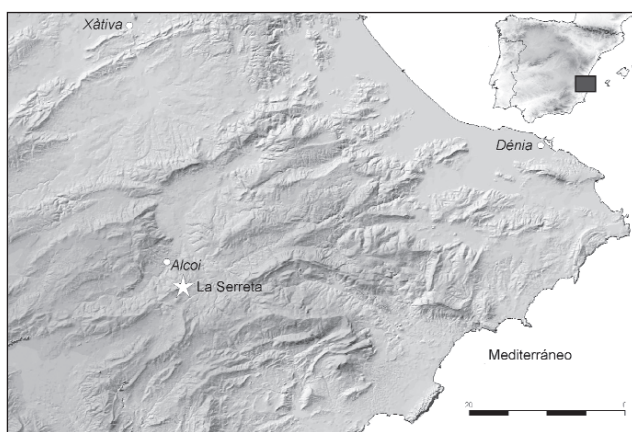


Figura 1. Localización de La Serreta.

de Segura Martí, J.M. y Cortell, E., Cien años de arqueología alcoyana, 1884-1994, Alcoi, Prehistoria y Arqueología. Cien años de investigación, Alcoi, 1984, 31-131; Llobregat Conesa, E.A., Cortell Pérez, E., Moltó, J. y Segura Martí, J.M., El urbanismo ibérico en La Serreta, *Recerques del Museu d'Alcoi*, 1, 1992, 37-70, entre otros, donde el lector interesado encontrará la descripción de las investigaciones en el sitio ibérico.

continúan las investigaciones a cargo de un equipo compuesto por arqueólogos del Museo de Alcoi, MARQ-Museo Provincial de Alicante y la Universidad de Alicante y el estudio de sus colecciones continúa dando muestras de la importancia de este enclave para el conocimiento de la cultura ibérica. El presente trabajo corrobora la importancia del análisis de los materiales de La Serreta desde perspectivas y cuestiones nuevas.

Nuestro artículo se centra en una pieza cerámica excepcional por su iconografía y contexto. Es uno de los mejores ejemplos de decoración figurada del llamado estilo narrativo. En arqueología los objetos singulares reclaman nombre propio, que suele devenir una etiqueta descriptiva y visualmente sintética al verse dotada de un inmediato poder de comunicación. El que hoy nos ocupa se conoce como *Vas dels Guerrers* por la representación de jinetes e infantes armados en escenas de iniciación, caza y combate, como se detallará en páginas siguientes. Compite esta denominación con el *Vaso de los Guerreros* de Archena (Murcia), uno de los más antiguos ejemplos decorados, pionero en la temprana investigación de la imagen ibérica³, con la gran tinaja del Castellar de Oliva (Valencia)⁴ y con la famosa lebeta homónima de Sant Miquel de Lliria, con similar vigor vegetal y decorativo⁵. Pero atendamos previamente al contexto y a los estudios precedentes de nuestro vaso de La Serreta.

En 1956, Camilo Visedo, que entonces contaba con 80 años, delegó las excavaciones de La Serreta en su colaborador Vicente Pascual. Su avanzada edad ya no le permitía dirigir personalmente las excavaciones. La campaña de 1956 se inició el 24 de septiembre y se desarrolló en un plazo de seis semanas, hasta el día 30 de octubre. Las noticias de la actuación y de los materiales que proporcionó nos llegan a través de la "*Memoria de las actividades desarrolladas en el Museo de Arte de Alcoi durante el pasado ejercicio de 1956*" remitida al Ayuntamiento de Alcoi, y el "*Informe sobre las actividades realizadas en Alcoi en el ejercicio de 1956*", que envió a la Dirección General de Bellas Artes. Publicó además una breve nota de prensa en el periódico local⁶. En un croquis que trazó Pascual se observan los departamentos excavados y su relación con los exhumados en las anteriores campañas, en especial la de 1953. Los informes que daban cuenta de sus trabajos de campo ya anunciaban que entre sus hallazgos se encontraba el vaso excepcional que ahora reclama nuestra atención.

(...) *Parte de la cerámica, una vez limpia, acusa una gran riqueza de motivos, únicos tal vez en el iberismo, los cuales valoran una vez más la importancia de La Serreta (...) Otra de las cerámicas, un jarrón de gran capacidad ya restaurado, presenta en su decoración escenas de combate y caza con motivos florales de gran vistosidad que realzan un bello conjunto y demuestran la pericia que alcanzó aquel indígena en el arte alfarero (...).*

El marco espacial

El área de excavación en la campaña que nos ocupa recibe en la actualidad el nombre de Sector F (fig. 2), denominación asignada durante el levantamiento planimétrico y estudio urbanístico que se realizó de La Serreta a inicios de los años 90, cuando se designaron por orden alfabético los distintos barrios o zonas independizadas del yacimiento⁷.

El sector F constituye un barrio de un típico poblado en ladera cuya morfología urbanística se adapta a las empinadas laderas de la topografía del cerro. La Serreta constituye, junto con El Tossal de la Cala de Benidorm⁸ y El Tossal de Sant Miquel de Lliria⁹ uno de los mejores ejemplos de poblados en ladera del entorno valenciano. Este tipo de poblados se caracteriza por la extensión desde un núcleo primitivo en la parte alta del cerro, hacia alguna de las laderas de la montaña, generalmente las vertientes meridionales, buscando la zona de mayor insolación y protección de los vientos de tramontana. El establecimiento de las nuevas viviendas requiere de una preparación previa del terreno, mediante recortes de la roca, nivelando la capa de tierra que pueda existir o creando terraplenes de relleno. Su disposición por las laderas se realiza en forma de alineaciones alargadas, con terrazas que siguen las curvas de nivel. Sobre estas plataformas se construyen los departamentos, que se adosan lateralmente. Este tipo de urbanismo constituye un sistema flexible que se adapta a las condiciones topográficas del lugar. Resulta apropiado tanto para núcleos de pequeño y mediano tamaño como para grandes poblados¹⁰. Es éste el caso que nos ocupa. Creadas las superficies para el establecimiento de las edificaciones se organiza el sistema de comunicaciones en la propia terraza, mediante estrechas callejas que siguen las curvas de nivel. Rampas empinadas salvan los distintos niveles entre las plataformas. A continuación, se erigen los departamentos y diferentes estancias del hábitat.

El barrio concreto que nos ocupa está formado por tres terrazas paralelas situadas hacia el sureste del yacimiento y entre las cotas 1009 y 1000 m s/n/m. A lo largo de estas

3 Olmos, R., Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste, *Archivo Español de Arqueología*, 60, 1987, 21-42.

4 Pericot, L., *La cerámica Ibérica*, Barcelona, 1979, 143, láms. 169-175; *Les Ibères*, Catálogo de la Exposición de París/Barcelona/Bonn, Barcelona, 1997, 245, nº 36).

5 Bonet H., *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antigua Edeta y su territorio*, 1995, Valencia 1995, 88, fig. 25, lám. XIX.

6 Pascual, V., Nuevas excavaciones en La Serreta, Periódico *Ciudad de Alcoi*, edición del 4 de diciembre de 1956.

7 Llobregat *et al.*, cit. (n. 2), 37-70.

8 Tarradell, M., El poblat ibèric del Tossal de la Cala de Benidorm. Notes d'excavació, *Fonaments*, 5, 1985, 113.

9 Bonet, H., *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antigua Edeta y su territorio*, 1995, Valencia.

10 Sanmartí, J. y Santacana, J., L'urbanisme protohistòric a la costa de Catalunya, *Cota Zero*, 10, 1994, 27-37.

EL VAS DELS GUERRERS DE LA SERRETA

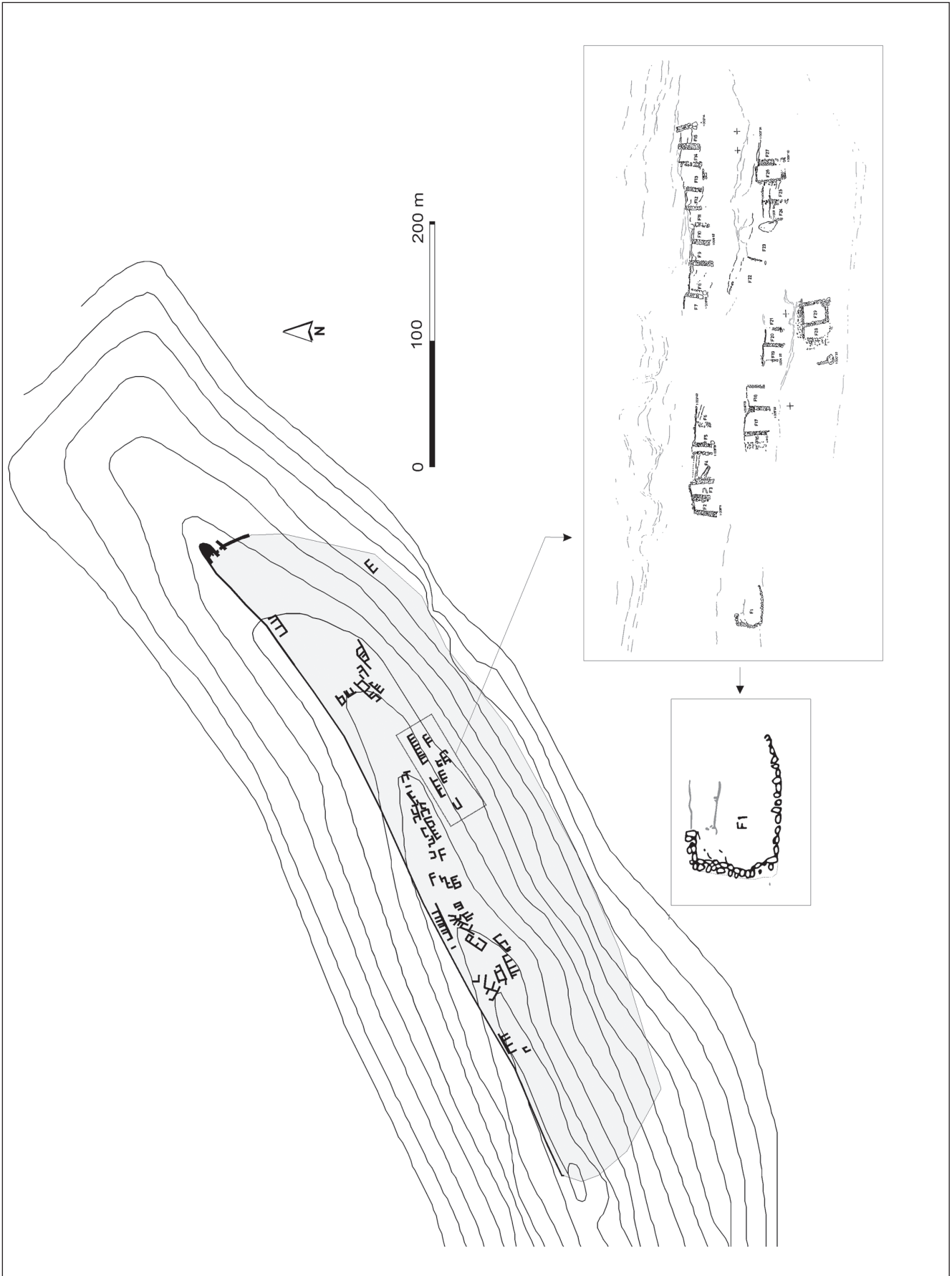


Figura 2. Esquema del urbanismo de La Serreta y localización del sector F y departamento 1. Elaboración propia a partir de Llobregat et al., cit. (n. 2)

tres terrazas se distribuyen los departamentos adosados en alineaciones alargadas. La terraza más elevada, sobre cotas de 1009 m s/n/m. acoge dos manzanas formadas por los departamentos numerados del 2 al 6 y del 7 al 15. La terraza intermedia se sitúa entre 1004-1001 m s/n/m. y en él se sitúan los departamentos 16 al 27. A la altura de esta plataforma, pero ligeramente separado al suroeste aparece el departamento 1, sobre el que centraremos a continuación nuestra atención. Por último, la terraza más baja se sitúa sobre 1000 m s/n/m. En ella se encuentran los departamentos 28 y 29.

En los niveles de regularización de tierra previos a la construcción de las viviendas no se ha encontrado material arqueológico que indique una ocupación anterior de estas laderas. Por el contrario, en la parte alta se detecta una ocupación primitiva del s. IV a.C., que Miquel Tarradell denominó "fase Serreta I"¹¹. La existencia de un núcleo del s. IV a.C. en esta parte superior condice bien con la evolución teórica de los poblados de ladera: el núcleo primitivo ocupa la zona alta para extenderse hacia las laderas en momentos posteriores.

En resumen, nos encontramos con un barrio erigido durante el s. III a.C., a juzgar por los repertorios recuperados en su excavación, y en el que se disponen las viviendas por agregación adyacente de departamentos, a lo largo de tres manzanas dispuestas a diferentes alturas. A la altura de la terraza central y separado por unos 15 m se localiza el departamento 1, cuya ubicación y características constructivas lo apartan del patrón mostrado por los restantes departamentos. Es una habitación singular.

Se trata de una cámara de 3 x 5 m, cuyo lado mayor sigue el sentido de la curva de nivel. Le falta el muro oriental, donde se situaría el vano de acceso. La cámara se encuentra aislada del resto de departamentos, pues a diferencia de los restantes habitáculos del sector no aparecen construcciones adyacentes. Sin embargo, no podemos precisar a qué distancia empezarían a aparecer nuevas estancias debido a la falta de excavaciones en su entorno. Este departamento se encuentra en la actualidad muy deteriorado y apenas podemos describir sus características constructivas. Los restos conservados de los muros son altos zócalos de piedra, realizados con mampuesto irregular trabado con barro y cuyo espesor es de aproximadamente 45-50 cm. No se conservan los alzados de los muros que posiblemente estuvieron realizados bien con mampostería de piedra local o con obra de barro, aunque sobre este segundo supuesto debemos decir que en La Serreta nunca se han detectado restos de adobes. La erosión favorecida por las fuertes pendientes del terreno ha arrasado las partes elevadas de los muros y en muchas ocasiones las partes más expuestas a la pendiente. La forma de las construcciones y

la disposición junto a la plataforma sugiere la probable existencia de dos alturas en esta estancia, ya que el acceso al departamento se realiza fácilmente desde la plataforma intermedia a una planta baja, mientras que desde la terraza superior se podría acceder a un altillo sobre la cubierta de la primera cámara. Este esquema organizativo se ha reconocido en las recientes excavaciones en el sector I¹² y es posible suponerlo en otros departamentos del poblado con idéntica disposición y construcciones semejantes, aunque no podemos asegurarlo debido a las carencias del registro documental.

El repertorio material recuperado en el sector F fue estudiado hace unos años por uno de nosotros¹³ y como resultado de la contextualización de los hallazgos se evidenció la importancia del conjunto aparecido en el departamento 1. De este espacio proceden algunos objetos destacados de La Serreta que permiten sugerir un uso no doméstico del espacio. Propusimos que se trataba de un espacio ritual¹⁴. El estudio detallado de esta habitación se encuentra en la actualidad en curso de realización y en las siguientes líneas resumiremos brevemente los elementos aparecidos para encuadrar cronológicamente y funcionalmente el departamento donde apareció el *Vas del Guerrers*.

El repertorio de materiales

El ajuar recuperado en el departamento F1 estaba compuesto por un lote donde se encontraban piezas de aparente uso cotidiano, como recipientes cerámicos, acompañados de otras piezas de uso litúrgico evidente, terracotas, vasos con decoración figurada, etc. Se cuentan entre ellas algunas de las piezas más significativas de La Serreta, como la célebre placa votiva de terracota de la Diosa Madre, una matriz de orfebre en bronce, la boquilla de una posible flauta o una lámina de plomo con inscripción en alfabeto levantino¹⁵. Son piezas que apuntan a un ámbito de representación y sagrado, al mismo tiempo que señalan y atraen la presencia de artesanos y especialistas en conocimientos diversos: maestros en coroplastia y en pintura sobre cerámica, expertos en escritura, en el ejercicio de la música y en técnica metalúrgica. Reúnen elementos singulares y concentran una información densa y pregnante.

Además de estos documentos individuales hay una reducida pero significativa muestra de vajilla helenística de barniz negro. Son bienes de prestigio procedentes del comercio mediterráneo. Entre todo el ajuar aparecido en el

11 Tarradell, M., Grafito ibérico de la comarca de Alcoy sobre campañense A, *Rivista di Studi Liguri*, XXXIV, 1968, 350-362, especialmente, 360.

12 Olcina Domenech, M., Grau Mira, I. y Moltó Gisbert, S., El sector I de la Serreta: novel perspectives al voltant de l'ocupació de l'assentament, *Recerques del Museu d'Alcoi*, 9, 2000, 119-144.

13 Grau Mira, I., Los materiales de las excavaciones antiguas de 1953 y 1956 del poblado ibérico de La Serreta, *Recerques del Museu d'Alcoi*, 5, 1996, 83-120.

14 Grau Mira, I., *La organización del territorio en el área central de la Contestania Ibérica*, Alicante, 2002, 225-230.

15 Untermann, J., *Monumenta Linguarum Hispanicarum, III. Die Iberischen Inschriften aus Spanien*, 2 vols. Wiesbaden, 1990, 573-574, G.1.5.

departamento I no encontramos otras piezas pertenecientes a la vajilla de mesa salvo estos ejemplares de vajilla fina importada. Estas piezas nos proporcionan un ámbito cronológico muy preciso sobre el momento de abandono del departamento.

Los vasos de barniz negro pertenecen al tipo campaniense A:

- un cuenco de la forma Lamb. 27¹⁶.
- un fragmento de pared y arranque de borde de plato de la forma Lamb. 36¹⁷.

Estas piezas han aparecido frecuentemente en las excavaciones de La Serreta. Por lo general no se han recuperado conjuntos numerosos, más bien aparecen de forma dispersa; dos o tres ejemplares en cada espacio del poblado¹⁸.

- una lucerna de cuerpo cilíndrico con pequeña moldura en el disco, forma Ricci D, poco frecuente entre las cerámicas helenísticas de barniz negro¹⁹. Las lucernas son poco usuales en los poblados ibéricos. Es relevante que sus paralelos más cercanos los encontremos en contextos religiosos como los que se consideran lugares de culto edetanos: el templo de Sant Miquel de Llúria y el departamento I de El Puntal dels Llops²⁰.

La vajilla campaniense A es habitual en poblados ibéricos del último momento de la época clásica ibérica, a fines del s. III o inicios del s. II a.C. Corresponden a una facies formada principalmente por las formas Lamb. 23, 27, 36, Morel 68 correspondientes al grupo de campaniense A media, definido por Morel y datado entre el 200-180, generalmente asociadas al avance de las tropas romanas a inicios del s. II a.C.²¹. Frente a esta datación clásica, en la investigación actual existe una tendencia a la revisión de este aserto, proponiendo que la llegada de esta facies cerámica podría corresponder a los momentos de la Segunda Guerra Púnica a fines del s. III a.C, puesto que estos tipos ya están presentes en la Cartagena Bárquida²².

Este es el marco temporal de la vajilla ibérica recuperada en el sector y en el departamento I, compuesto principalmente por vasos de despensa y almacenaje de distintos tipos. Entre ellos debemos citar un ánfora completa y abundantes fragmentos de bordes hasta un total 16 ejemplares de este tipo de envases. Junto a las ánforas encontramos un lote de piezas de cerámica de despensa y almacenaje tipo *pithos*, urna, *lebes* y *kálathos* con diferentes decoraciones: desde las geométricas sencillas hasta ricas combinaciones de motivos geométricos y vegetales.

Son vasos de variado tamaño, en su mayor parte recipientes grandes o medianos, cuyas formas predominantes son cerradas: tinajas, urnas, cálatos, pues las lebetas son los únicos recipientes abiertos. Estas formas suelen corresponder a los recipientes de almacenaje y despensa. No encontramos otro tipo de recipientes que no sean los utilizados para el almacenaje-transporte y a lo sumo manipulación, pues la vajilla del servicio de mesa, piezas tipo platos, jarras o los caliciformes, botellitas, etc., están completamente ausentes. La aparición de estos recipientes nos sugiere una importante capacidad de almacenamiento que excede las necesidades de un espacio doméstico. Se apuntan las características de un recinto sacralmente connotado donde se concentran productos del campo envasados en los recipientes mencionados.

La riqueza iconográfica enfatiza esta abundancia. Entre los grandes vasos cerámicos destacan algunos por su decoración, como los *pithoi* con motivos vegetales y geométricos²³, el *kálathos de la paloma*²⁴ o los *kálathoi* con abundancia vegetal²⁵. Pero, sin duda, el vaso destacado de este repertorio es la gran tinaja conocida como *Vas dels Guerrers*, al que dedicaremos la atención preferente de este trabajo. Desde su aparición en 1956 se hizo evidente su importancia por la decoración figurada que llamamos narrativa, cualidad que lo aproxima al estilo Oliva-Llúria. No logró figurar en la síntesis preceptiva que, para su época y muchas décadas después, fue la monumental Historia de España dirigida por Ramón Menéndez Pidal, donde dos fragmentos, con caballo y con jinete, posiblemente de este pintor, anuncian el taller en este capítulo de estilos pictóricos que escribe Antonio García y Bellido²⁶. Estudiaron nuestro vaso Enrique Llobregat, con magnífi-

16 Pasta marrón rojiza, fina y dura y con barniz denso, espeso y poco brillante. En el fondo exterior, marcas de digitaciones y manchas sin barnizar, propias del proceso de barnizado por inmersión de estos ejemplares.

17 La pasta es de color rosado oscuro y su barniz denso y brillante.

18 Las encontramos en el sector B: Abad, L., Un conjunto de materiales de La Serreta de Alcoy, *Lucentum*, II, 1983, 173-197, en el sector I: Olcina *et al.*, cit. (n. 12), o en el área de la fortificación de acceso: Llobregat Conesa, E. A., Cortell Pérez, E., Juan Moltó, J., Olcina Domenech, M. y Segura Martí, J.M., El sistema defensiu de la porta d'entrada del poblal ibèric de la Serreta. Estudi preliminar, *Recerques del Museu d'Alcoi*, 4, 1995, 135-162.

19 El pico, alargado y estrecho, con un pequeño apéndice lateral a la derecha, sin perforar. La pasta es rosácea y el barniz liso y de color rojizo.

20 Bonet, H., Mata, C. y Guérin, P., Cabezas votivas y lugares de culto edetanos, *Verdolay*, 2, 1990, 191-192.

21 Morel, J.-P., La céramique campanienne: acquis et problèmes, en P. Lévêque y J.-P. Morel, éd. *Céramiques hellénistiques et romaines*. *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, 242, 1980, pp. 85-122.

22 Principal-Ponce, J., Las importaciones de vajilla fina de barniz negro

en la Cataluña litoral y occidental en el s. III a.C., *Comercio y dinámica de adquisición en las sociedades indígenas*, Oxford, 1998; *idem*, La vajilla de barniz negro itálica de época ibérica en Cataluña. Tradiciones productivas y prácticas sociales, en R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*, Madrid, 2004; Sala, F. Los problemas de caracterización del s. III a.C. en los yacimientos de la Contestania: *Arqueo-Mediterránea*, 4, 1998, 29-48.

23 Grau Mira, cit. (n. 13), fig. 6, 1 y 3.

24 Grau Mira, cit. (n. 13), fig. 2, 2 y 17.

25 Grau Mira, cit. (n. 13), fig. 2, 1; 2,5 y 17.

26 Menéndez Pidal, R. (dir.) *Historia de España* vol. I.3, Madrid 1956, 639, figs. 604-605.

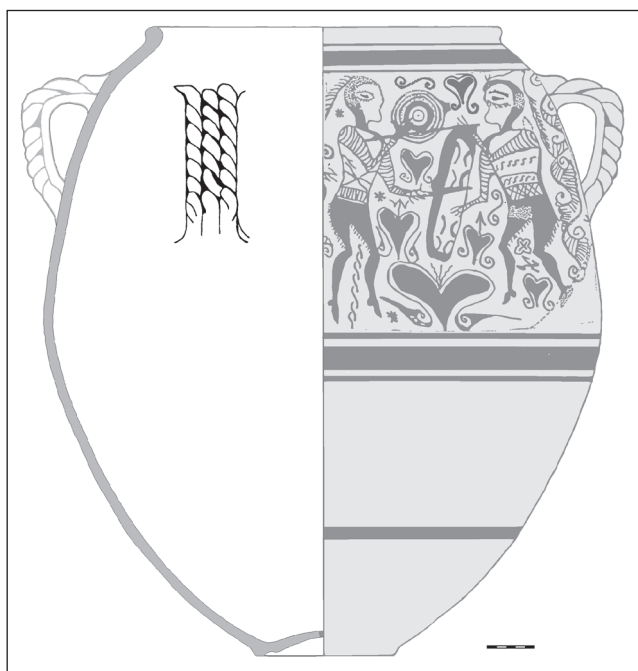


Figura 3. Dibujo de El Vas dels Guerrers.



Lámina I. El Vas dels Guerrers.

cas fotografías, en su *Contestania Ibérica*²⁷ o Solveig Nordström, quien analizó forma y decoración, junto con buenas imágenes²⁸. Por su riqueza y calidad iconográfica el *Vas dels Guerrers* se incluirá en las grandes síntesis sobre arte o cerámica ibérica²⁹, pero el establecimiento previo de los llamados estilos deja fuera a este y otros vasos de Alcoi en beneficio de Lliria: está ausente, por ejemplo, de la síntesis de G. Nicolini³⁰, que incluye, en cambio, la placa votiva en terracota con la diosa que amamanta, pieza singular que se abre camino por sí misma pues no tiene competidores. Solo recientemente se estudia su contexto de aparición³¹ y se incorpora al repertorio de imágenes que muestran actividades propias de las clases dirigentes de la ciudad ibérica, junto con los ejemplos de figuración narrativa del estilo Oliva-Lliria. Ha servido para ejemplificar rituales, como desfiles y combates al son de la música³². Con pleno derecho, pues, pertenece a la esfera simbólica, que con originalidad y voz propia abre la iconografía ibérica al amplio marco figurativo mediterráneo³³.

27 Llobregat, E., *Contestania Ibérica*, Alicante, 1972, lám. XII.

28 Nordström, S., *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante*, Alicante, 1973, láms. 16, 17 y 18.

29 Tarradell, M., *Arte ibérico*, 1968, fig. 33; L. Pericot, cit. (n. 4), p. 133, figs. 176-177, 180-181),

30 Nicolini, G., *Les Ibères. Art et civilisation*, París, 1973, 47, fig. 22.

31 Grau Mira, cit. (n. 13).

32 Aranegui, C., *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, Valencia, 1997, 100-101, fig. II, 54.

33 Olmos, R., *Combates singulares: lenguajes de afirmación de Iberia frente a Roma*, en T. Tortosa y J.-A. Santos, *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, 2003, 79-97.

Estas nuevas perspectivas introducen a nuestro *Vas dels Guerrers* en el complejo mundo imaginario de la sociedad ibérica.

DESCRIPCIÓN FORMAL DEL VASO

El *Vas dels Guerrers* (fig. 3, lám. I) es un gran recipiente de forma bitroncocónica de perfil ovalado de 66,5 cm de altura³⁴. Se marca con dos asas verticales, simétricas, de estructura trenzada sobre una gruesa lámina que les sirve de base.

Aunque formalmente el *Vas dels Guerrers* es una tinaja de un tipo muy común en toda el área ibérica, especialmente del entorno valenciano y áreas adyacentes³⁵, su tamaño como vaso decorado es excepcional. Hemos de

34 El diámetro máximo de la pieza, en el centro de la panza, es de 591 mm. El hombro se curva muy ligeramente en su paso a la boca, con un diámetro de 375 mm. Labio de tendencia vertical y ligeramente almendrado, con un grosor de aprox. 16 mm. El pie, ligeramente indicado, da paso a una base convexa; el diámetro de la base es de 143 mm.

Pasta fina y depurada, dura y de buena cocción, de color anaranjado pálido, con partículas finísimas apenas visibles de desgrasante calcáreo.

35 Tipo A.1.2.1. de Mata, C. y Bonet, H., *La cerámica ibérica: ensayo de tipología, Homenaje a E. Pla, Trabajos Varios del S.I.P.*, 89, 1993, Valencia, 117- 173; F25 de Aranegui, C. y Pla, E., *La cerámica ibérica, La Baja Época de la Cultura Ibérica, Actas de la Mesa Redonda celebrada en conmemoración del 10º aniversario de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, Madrid, 1981, 73-114; FF.2.B. de Nordström, cit. (n. 29).

situar la cronología genérica entre los siglos IV y II a.C.³⁶.

Esta forma se encuentra bien representada en la zona durante el s. IV: en el vecino poblado de El Puig y en la necrópolis de La Serreta³⁷. Los ejemplares más antiguos apenas presentan variaciones formales, pero en el s. III su tamaño es mayor y sus perfiles algo más estilizados.

Hasta el momento, las decoraciones de tipo narrativo en La Serreta se plasman sobre dos tipos de recipientes: por una parte, se emplean las grandes tinajas y los cálatos y, por otra, se representan sobre grandes jarras trilobuladas o enócoes. El primer grupo corresponde a unos tipos formales que originariamente tuvieron función de contenedores y que aparecen muy frecuentemente pintados con motivos geométricos y en ocasiones también vegetales. El segundo tipo correspondería a las vajillas del servicio de mesa que aparecen siempre decoradas con motivos excepcionales, bien figurados, bien vegetales³⁸. Estas mismas formas son las que reconocen en los hallazgos correspondientes a otros yacimientos del área comarcal, como los fragmentos de tinajas de los poblados de El Xarpolar o El Pitxòcol y el testar del posible alfar de l'Alcavonet, o los fragmentos de enócoes con defectos de cocción localizados en este último lugar³⁹. Todo parece indicar que frente al mayor elenco formal que encontramos en Lliria, en Alcoi se reducen los tipos formales sobre los que se plasman figuraciones. En el *oppidum* valenciano las decoraciones se representan sobre tinajas y enócoes, pero también sobre cálatos, urnas, lebetas o platos⁴⁰. También en Elche encontramos una mayor variedad tipológica entre los vasos singulares decorados como jarras pithoides, tinajas, cálatos, jarras de boca trilobulada, tinajillas⁴¹...

Si la variedad formal y funcional es de hecho reducida en La Serreta, aun lo es más en el espacio que nos ocupa. Por ello, lo que interesaría aquí es señalar cómo un vaso formalmente de almacenaje se convierte en vaso de representación. La respuesta no es fácil y posiblemente no responda a una única causa. Cabría pensar que los recipientes originariamente destinados al almacenamiento, como las tinajas y los grandes cálatos, poseen las características formales y el tamaño idóneas para la representación gráfica, pues disponen de amplios paneles superficiales de escaso ángulo de curvatura que permiten el trabajo del artista con facilidad. Las imágenes pueden observarse frontalmente sin la deformidad debida a la escasa sinuosidad del vaso. Otra posibilidad es que se pretenda mantener la función de almacenaje revestida de un atributo especial. Ya no es la mera conservación un producto doméstico, el recipiente transforma su función primigenia al impregnarse de la decoración excepcional. Si la decoración se singulariza, también lo hará su función, aunque sin abandonar su cometido original.

La superficie se prepara para la decoración, se alisa y cubre con una fina capa de barbotina⁴² y, sobre ella, se aplica la decoración pintada, que en parte se ha perdido. Quedan huellas dispersas que permiten atisbar la continuidad de algunas figuras. El vaso se conserva en su casi totalidad, reconstruido con fragmentos originales.

LA NARRACIÓN

La construcción del espacio iconográfico

Las asas construyen en la mitad superior del vaso un ancho campo decorativo, que dos bandas pintadas enmarcan horizontalmente (lám. II). Aquéllas no tienen función sustentadora alguna, sino meramente simbólica: definen los límites de la secuencia figurada y ordenan y enfatizan la narración. Ensanchan lateralmente la imagen y convierten el gran recipiente de almacenaje en signo de ostentación, en *pinax* o cuadro, evocación en escala menor de un edificio de memoria o monumento.

Las asas, pintadas con trazos horizontales, se dotan de vitalidad al rematar su base con alguno de los elementos florales que veremos distribuirse por el vaso: se integran en el paisaje⁴³. No hay anverso y reverso contrapuestos,

36 Ejemplares semejantes los encontramos en Sant Miquel de Lliria: Bonet, cit. (n. 5), fig. 205-206, A.I.2.1; en Los Villares de Caudete de Las Fuentes: Mata, C., *Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia). Orígenes y evolución de la Cultura Ibérica*. Trabajos Varios del S.I.P., 88, Valencia, 1991, fig. 23, 1-3; en La Alcudia d'Elx: Sala, F., *La "tienda del alfarero" del yacimiento ibérico de la Alcudia*, Alicante, 1992, fig.6; 15; Nordström, S., cit. (n. 28), fig. 25, 2; Ramos Folqués, A., *Cerámica ibérica de La Alcudia (Elche, Alicante)*, Alicante, 1990, lám. 50,5; en La Escuera: Nordström, S., *Excavaciones en el poblado ibérico de la Escuera (San Fulgencio, Alicante)*. Trabajos Varios del S.I.P., 34, Valencia, 1967, fig. 28a, lám. VIb; o en El Amarejo: Broncano, S. y Blánquez, J., *El Amarejo (Bonete, Albacete)*, Excavaciones Arqueológicas en España, 139, Madrid, 1985, fig. 26, 147; 52, 84.

37 Grau Mira, cit. (n. 14), 71.

38 Ejemplos de estos enócoes con decoración figurada han aparecido en el departamento 29 del mismo sector F o en los niveles de construcción de la puerta oriental de La Serreta, posiblemente formando parte de un ritual de fundación de la fortificación: Llobregat *et al.*, cit. (n. 18), 152-153.

39 Grau Mira, I., Un posible centro productor de cerámica ibérica con decoración figurada en la Contestania, *Lucentum, XVII-XVIII*, 1998-99, 75-91.

40 Mata, C., La ciudad ibérica de Edeta y sus hallazgos arqueológicos, 25-28, en Aranegui, cit. (n. 32).

41 Tortosa Rocamora, T., Tipología e iconografía de la cerámica ibérica

figurada del enclave de La Alcudia (Elche, Alicante), en Tortosa Rocamora, T. (coord.), *El yacimiento de La Alcudia: pasado presente y futuro de un enclave ibérico*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, Madrid, 2004, 71-222; Tortosa Rocamora T., La "vajilla" ibérica de La Alcudia (Elche, Alicante) en el contexto vascular del Sureste peninsular, en R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*, Madrid, 2004, 97-111.

42 La barbotina, de color beige claro, de la misma arcilla que la utilizada para construir el vaso.

43 Es una fórmula común a otros vasos. Por ejemplo, el famoso vaso del "Joven y el Dragón" de La Alcudia de Elche, con flor cuádrípeta bajo las asas triples, cf. Tortosa, cit. (n. 41), cat. n.º 5, p. 182, fig. 88.



Lámina II. Detalle del asa trenzada

como suele ocurrir con otros vasos con campos decorativos divididos por las asas, sino friso interrumpido por los triglifos de unas asas trífidas⁴⁴. Solo una de las dos asas sirve, pues, de inicio y de final, de límite narrativo: su espacio contiguo se acompaña y prolonga con decoración vegetal, dispuesta verticalmente, en correspondencia con ellas.

La narración (fig. 4) corre de izquierda a derecha, como la escritura griega⁴⁵. Previamente, tal vez mediante un boceto y, sin duda, tras una precisa ordenación mental, el pintor ha distribuido las figuras en el campo. La tenden-

cia o intención al equilibrio es patente: cinco figuras en cada lado, tres personajes humanos y dos cuadrúpedos, incluyendo el grupo o unidad icónica del jinete y el caballo, uno armónicamente en cada cara.

La relación entre el tamaño del vaso y las figuras que pueblan el espacio es peculiar. Los vasos conmemorativos destacan por el tamaño de los hombres a los que se exalta: algún ejemplo en Elche, que citaremos pronto, y este vaso de Alcoi, con una escala ampliada de representación que lo singulariza.

La eclosión vegetal

Las figuras quedan rodeadas por una rica decoración vegetal, se sitúan inmersos en ella: grandes hojas acorazonadas, súbitas, en plena eclosión, orientadas en su totalidad con la punta hacia el suelo⁴⁶. Tallos y brotes secundarios singularizan cada hoja. Las variaciones de este motivo, aparentemente simple, son múltiples y muestran la diversidad del brotar, la versatilidad del reino vegetal, el proceso vital de cada flor.

Estas hojas cumplen, ante todo, una función sintáctica, sirven de nexo espacial: separan a las figuras y ordenan cada acción⁴⁷. Pero hay una segunda función, la enfática. Hojas y flores añaden vitalidad inagotable y diversidad a la sucesión de escenas representadas. Al mismo tiempo, como señaló G. Nicolini en el similar Vaso de los Guerreros de Lliria, esta sobreabundancia vegetal es apotropaica: aquí y allí los signos se integran en la misma decoración del atuendo de los guerreros⁴⁸. El exceso de vida, su impulso engendrador, protege.

Los elementos “decorativos” se adaptan a las figuras, se construyen con ellas: los cuadrúpedos del valle y del bosque –lobo y ciervo–, más alargados, requieren una secuencia de roleos complejos que los identifica y cerca en su espacio, al mismo tiempo que delinea su movimiento. Sendas espirales, variante más breve y simple del roleo florido, cubren y acompañan las cabezas de los caballos. Este mismo signo, en vertical, marca el hieratismo de la tañedora de *aulós*, al inicio, y en sobreabundante eclosión floral, subraya la figura del guerrero triunfante, al final.

Acompañada de los inseparables signos vegetales cada figura asume una identidad propia. Fijémonos en los dos

44 Las funciones divisoria y articuladora de las asas debería analizarse caso por caso. La creación de paneles no siempre es indicativo de espacios narrativamente cerrados. Puede verse la diversidad de posibilidades en las grandes ánforas, tinajas, sombreros de copa, etc. de La Alcudia de Elche. Cf. Tortosa, cit. (n. 41), 179-198, figs. 85-104.

45 Suele ser ésta la dirección habitual de la secuencia narrativa en la cerámica de Sant Miquel de Lliria en escenas de danza, caza de ciervo o guerra. Por el contrario, la dirección *sinistrorsum* en escenas de caza se documenta en el relieve de Almodóvar del Río (Córdoba), cf. Olmos, R. y Blánquez, J. cit. *infra* (n. 80). En algunos casos, como en el gran vaso del hombre que lleva de las riendas a un caballo ensillado sin jinete de La Alcudia de Elche, la dirección levógira puede tener un sentido funerario, “siniestro”, Pericot, cit. (n. 4), 89, fig. 111; Tortosa, cit. (n. 41), cat. n.º 15, p. 186, fig. 92. La gran ave que

subraya el movimiento parece respaldar esta apreciación. Pero el simbolismo de izquierda/derecha es un tema abierto a una constatación más detenida, por áreas, por talleres y por escenas. Para la orientación del enfrentamiento de guerreros, cf. *infra*, “el certamen individual”. El vencedor de Alcoi se sitúa a la derecha.

46 Similar es la orientación de las grandes hojas en el cálaro del ave y la adormidera, de esta habitación y del mismo pintor. Pero es un signo común con la pintura vascular de Lliria. Cf. ejemplo en nota siguiente.

47 Cf. gran jarra troncocónica del departamento 41 de Lliria, Bonet, cit. (n. 5), 170, fig. 81. Tres jinetes. El grupo vegetal, con grandes hojas acorazonadas que apuntan al suelo, singulariza al primer jinete de sus dos compañeros.

48 Nicolini, cit. (n. 30), 114, fig. 102.



Figura 4. Calco de la decoración. El punteado representa una propuesta hipotética de restitución de las figuras perdidas (Dibujo E. Cortell, Museu d'Alcoi).

caballos, que responden a un esquema o patrón previo prácticamente idéntico. Son los elementos decorativos los que los individualizan, convirtiéndolos en dos seres diversos. Esta combinación es el secreto de pintores como el que decora la lebeta de los Guerreros de Lliria con el enfrentamiento de infantes y jinetes: los signos vegetales no son mero relleno; por el contrario, definen y diversifican a los protagonistas y enriquecen y anotan la acción⁴⁹. Cada ser y cada entorno es diferente. Con similar capacidad creativa trabaja el artesano del vaso de Alcoi⁵⁰.

No faltan los llamados “zapateros”, una estilización probable de este reino vegetal que cubre, secundaria y profusamente, los huecos restantes del campo. El motivo es común a muchos vasos de Lliria, donde asume variantes diversas, algunas con mayor densidad orgánica, vegetal⁵¹. Para este icono simétrico de trazos angulosos aceptemos el esquema de un brote que se expande, como casi todas las hojas y flores restantes, en dos –o incluso en cuatro– direcciones. Es el signo que, en el mismo departamento, aparece protegido bajo el asa trenzada del “sombbrero de copa” del ave y la adormidera, un espacio siempre extraordinario. Al ser este cálato probablemente obra del mismo pintor que nuestro vaso resulta difícil descartar la carga significativa del motivo y reducirlo a la etiqueta habitual de “elemento de relleno”. Es mucho más.

Algunas rosetas multifoliadas se asocian, selectivamente, a dos personajes humanos. Parecen marcar al protagonista de cada grupo: el primer jinete y su indisoluble caballo, el guerrero vencedor. Lo veremos luego. También señalaremos cómo la mayoría de estos signos, que un análisis taxonómico moderno separa excesivamente de las siluetas humanas y de los animales, forman en realidad una continuidad con ellos, los prolongan vitalmente, llegándose a integrar en el atuendo y armamento de los guerreros o en el adorno de los caballos. Nuestra mirada antropocéntrica nos delimita frente a la naturaleza, al situarnos en el extremo superior de “la cadena del ser”. Queda lejos la percepción antigua –grecorromana y, en general, mediterránea– que atribuía una mayor contigüidad y fluidez a los seres, aceptando sus diversas apariencias y transforma-

ciones⁵². También el sentir ibérico hacia la naturaleza fue propicio al reino fluido de las metamorfosis. El pintor juega creativamente con los signos. No los repite de modo mecánico sino que ejerce su capacidad de transformarlos. En el *Vas dels Guerrers*, poblado de detalles, esta conciencia del poder artesanal es patente. Aquél parece haber sido convocado como demiurgo del vaso.

La representación de los cuerpos

Hay ciertas normas o tendencias comunes en la representación de los cuerpos humano y animal. El perfil del rostro sigue unas pautas que encontramos similarmente en algunos pintores de Lliria. Comparémoslos. En todos los personajes se resalta la cabeza y, en ella, la mirada, con ojos alargados que refuerzan las exageradas pestañas. En La Serreta solamente conservamos completo el rostro de la mujer: sus ojos se abren en sus dos extremos, lo que parece repetirse en los varones, por las huellas que quedan de su dibujo. Esta representación contrasta con la representación redonda y frontal del ojo animal (el lobo, los caballos) e indica una estilización anatómica en el hombre: la pupila tiende a adelantarse (véase la figura de la *auetrís*, lám. III), pues se propone una mirada de perfil, que relaciona a los personajes.

Como en Lliria, no se indican las orejas en los seres humanos. No son *epékooi*, prontos a escuchar, rasgo de otras representaciones ibéricas de mortales y de dioses preocupados por atender a los indicios del mensaje oral⁵³. Por el contrario, los animales, pura percepción, son seres que miran y atienden al mismo tiempo a las señales del ruido. Las orejas entiesadas son un elemento esencial en su representación. Este rasgo abre posibilidades narrativas en casos concretos: en la lebeta citada de Lliria el caballo ensillado, tras la mujer que tañe el *aulós*, participa en el duelo, escuchando y observando atentamente los juegos funerarios en honor de su señor⁵⁴.

El perfil de las cabezas humanas nos aproxima al mismo taller de Lliria: una línea sinuosa resuelve la compleja articulación del rostro. No hay hendidura para los labios. La nariz se resalta en un arranque puntiagudo (así,

49 *Corpus Vasorum Hispanorum, Cerámica del Cerro de San Miguel. Liria*, Madrid 1954, 58-59, fig. 45; A. García y Bellido en R. Menéndez Pidal, *Historia de España*, vol I, 3, Madrid 1956, fig. 592 (desplegable); Nicolini, cit. (n. 30), fig. 102; Bonet, cit. (n. 5), 88, fig. 25.

50 Solo un estudio comparativo en una serie más amplia podrá fijar la sintaxis y función precisa en el lenguaje narrativo ibérico de estos elementos que hemos etiquetado como ornamentales: apuntaremos algunas posibilidades en nuestra descripción.

51 El capullo floral abriéndose queda bien definido en el fragmento de Lliria n° 331, del departamento 44: Bonet, cit. (n. 5), fig. 93. Los capullos aún cerrados, en cambio, se apuntan en la tinaja n° 84 de este mismo departamento, tras las patas traseras de un caballo: Bonet cit. (n. 5), fig. 94, arriba.

52 Pero también estos signos poseen vida propia en el paisaje, pueden

desarrollarse autónomamente: la gran hoja acorazonada construye un friso decorativo en el “sombbrero de copa” n° 88 del departamento 102 de Lliria, que cubre y recorre la totalidad del vaso. En la densa trama decorativa los tallos que brotan de las hojas se prolongan y transforman en extrañas formas: aves que pican en la misma vegetación de la que nacen. Cf. Bonet cit. (n. 5), fig. 115, abajo.

53 Así en la mayoría de los exvotos ibéricos que aguardan la voz de la divinidad: mirada y audición se combinan en los rostros atentos y expectantes. También en la cerámica. Por ejemplo, en la epifanía divina del crateriforme de La Alcudia tanto la señora emergente como uno de los testigos tiene señaladas las orejas: un ave transmite un mensaje en la oreja de la diosa, cf. Tortosa, cit. (n. 41), 134, fig. 72, 136; 206 y fig. 112.

54 *Corpus Vasorum Hispanorum, Cerámica del Cerro de San Miguel. Liria*, Madrid, 1954, fig. 44.

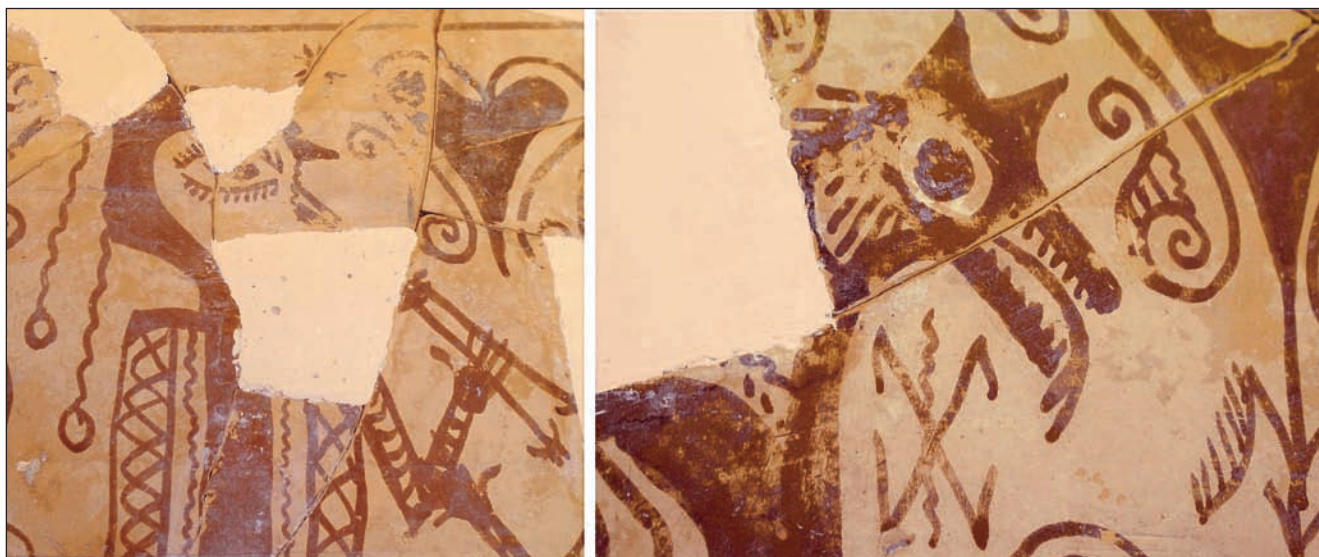


Lámina III. Ejemplos de representación de rostros: Rostro de la auletrís, izquierda. Cabeza de lobo, derecha.

en la *auletrís* y, aparentemente, en el primer jinete). La barbilla se marca con un mentón pronunciado, poderoso⁵⁵.

El cuerpo se adapta a unas convenciones heredadas de antiguo: el torso siempre de frente, las piernas de perfil. La frontalidad del torso facilita la ostentación de signos en los varones. Esta convención predominante dificulta la polaridad izquierda y derecha de los brazos, con imprecisiones y contradicciones que pronto señalaremos.

Manos y brazos enfatizan su vigor y virtud específicos, los matices de la acción, y son esenciales en un vaso que narra hazañas heroicas. Para los brazos, siempre activos, se emplea el rayado, que alterna con las manos en negro. Las piernas y muslos de los varones, más compactos y sustentadores, requieren la densidad de una silueta plena. Expresan principalmente movimiento. Piernas y piernas animales, alternando, crean los ritmos del vaso.

La auletrís o tibicina

Sigamos, junto con el pintor, la secuencia narrativa. Cuatro son las acciones yuxtapuestas. Autónoma en sí misma es la primera figura, junto al asa, una *auletrís* o “flautista” estante (lám. IV). Viste larga túnica ceremonial, sin ceñir a la cintura, probablemente talar y rígida, con franjas bordadas que acentúan la verticalidad de esta mujer-columna. Del atuendo puntiagudo (incompleto) que cubre y realza la cabeza caen, hasta la altura de los hombros, dos cintas con borlas o probables anillas metálicas. Recuerdan a muchachas o adolescentes, como las “damitas” del Corral de Saus en Moixent y algún exvoto ibérico, así adornadas⁵⁶.



Lámina IV. La auletrís.

⁵⁵ En todos estos rasgos el cuerpo se construye como en la lebeta citada de Lliria. Véase la excelente reproducción de la escena del duelo en G. Nicolini, cit. (n. 30), 42, fig. 18.

⁵⁶ Izquierdo, I., *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela*. Trabajos Varios del SIP, 98, Valencia, 2000, 252-253, figs. 132 y 133: Damitas de Moixent. Son, según la autora, dos grandes anillas o colgantes, gruesas y pesadas, que rematan largas trenzas (en una de las damitas llega hasta la altura de los muslos, en la otra hasta la altura del cinturón). Sobre los exvotos femeninos con trenzas y anillas, cf. Izquierdo, I., La colección de exvotos femeninos ibéricos del museo Valencia de Don Juan: gestualidad y género, en Moreno Conde, M., *Exvotos ibéricos I, El Instituto Valencia de Don Juan, Madrid*, Jaén, 2006, 117-148, especialmente, 124-125, y catálogo núm. 13.

Además de indicar género y edad, el vestido de esta mujer es signo establecido, que exige y refuerza la dignidad de quien asume la condición sacral. Hemos de suponer una prescripción precisa, pues la muchacha elegida representa a la colectividad. El atuendo –y la actitud rígida– de la *auletrís* o *tibicina* que ritma el duelo ritual de dos varones en la conocida lebeta de Lliria es de todo punto similar⁵⁷. Una misma convención en vestimenta, recogimiento y atención sitúa también a esta muchacha músico –aquí sin las cintas con anillas– a la izquierda de los combatientes. El código iconográfico y religioso de Alcoi comparte ciertas normas con el coetáneo mundo de Sant Miquel de Lliria. Son múltiples los detalles que apuntan a una común filiación artística entre estos dos vasos de memoria heroica. Éste es uno de ellos.

La acción se concentra en rostro y brazos. El cuerpo permanece en quietud, probable exigencia ritual. Su hieratismo contrasta con la mujer en vivo movimiento, aplicada al telar, en el *pinakion* o tablita de cerámica pintada de La Serreta⁵⁸. Aquí la virtud o *excelencia* femenina, su dedicación al tejido que produce riqueza y engendra vida simbólica, exige agitación. Todo el cuerpo, no solo las manos, se mueve en la labor.

La muchacha toca con los dedos activos, individualizados, los dos tubos del *aulós* (que la convención escolar sigue llamando, equívocamente, flautas)⁵⁹, aquí apenas desiguales. Tantean los cuatro o cinco orificios usuales. El brazo izquierdo, perdido, hubo de ser muy corto y en escorzo: solo vemos los dedos sobre la parte superior del instrumento. No parece que la boquilla o lengüeta que une los dos tubos del *aulós* esté representada. Tampoco se indica la *phorbeia* o banda de cuero que adapta el instrumento al rostro, ciñendo las mejillas en la esforzada tensión del soplar pero dulcificando también los dobles sonidos, banda de ajuste que sí vemos en el niño *auletés* del crateriforme de El Cigarralejo (Cuadrado 1990). Se indica, en cambio, el remate de los tubos en una bocina con sendas prótomes animales: ¿cabecitas de lobo? El deseo de pormenorizar este detalle podría ser una precisión del ritual: indicar que es un instrumento concreto, y no otro, el que se utiliza y representa; y reforzar el poder de los sonidos, como la vegetación viva y protectora del vaso. La música del *aulós* asume analogías animales, no sabemos si al modo imitativo que conocemos en *nomoi* auléticos de Grecia: los sonidos brotan del *aulós* como de las fauces de una fiera⁶⁰.

La música, ennoblecida, sitúa en un plano conmemorativo común las hazañas ritmadas que se acumulan a continuación⁶¹. Como la tejedora del *pinax*, creadora de símbolos, es también la mujer la que construye y transmite –aquí musical, rítmicamente– la memoria de los varones. Es nexos entre dos espacios, el santuario en el poblado y el exterior del *oppidum*. La joven produce una música narrativa sin palabras, probablemente un *nomos* aulético en honor de la divinidad a la que sirve, la señora de la habitación singular⁶².

El enfrentamiento con el monstruo

Contra una fiera combate el primer infante, junto a la *auletrís* (lám.V). Animal y varón construyen la segunda acción, ya situada en el tiempo de la rememoración y en el ámbito apotropaico de la música: los sonidos del *aulós* pueden ejercer una influencia mágica, proteger al joven⁶³. Tal vez por eso no se evita el contacto visual entre ambas figuras, muchacha y muchacho, de los que brazo y mano, respectivamente, se superponen. El rostro y el torso viril, prácticamente perdidos. Pero sabemos que lleva la cabeza sin cubrir, pues se dibuja el perfil individualizado del pelo. Recordémoslo.

El menor tamaño del hombre es probable anuncio de una edad aún no plena y exalta la desproporción de su hazaña. El adolescente viste túnica corta que deja al descubierto muslos y piernas en acción. De la túnica cuelgan tiras o lambrequines, como si se tratara de una cota de mallas, pequeños trazos que se repiten en los muslos de todos los varones. Lo vemos bien en la citada lebeta de Liria, dibujados individualmente sobre los muslos reserva-

57 La mejor fotografía, en Nicolini, cit. (n. 30), 42, lám. 18.

58 Pinax de la tejedora, cf. Visedo, C. y Pascual, V., Unos fragmentos cerámicos de La Serreta de Alcoy, *Comunicaciones del S.J.P. al I Congreso Arqueológico de Levante (Valencia 1946)*, Trabajos Varios del SIP 10, Valencia 1947, 57-63, especialmente: 57-59; *Les Ibères*, cit. (n. 4), 258, n° 66; Izquierdo Peraile, I. La trama del tejido y el vestido en la cultura ibérica, en M. Marín (ed.), *Tejer y vestir: de la Antigüedad al Islam*, Madrid, 2001, 287-312, espec. 301-303, lám. 2.

59 El antiguo *aulós* mediterráneo se corresponde mejor con un oboe.

60 Sobre música imitativa en Grecia, Cf. Jourdan-Hemmerdingen, D. L'epigramma di Pitecusa e la musica della Grecia antica, en Gentili, B. y Pretagostini, R., *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 1988, 145-188. Imitaciones de aves con flautas, *art.c.* 150 ("tibiae gingrinae", "tibiae milvinae". Otras imitaciones de voces, *art.c.* 154-155). Sobre música descriptiva aulética, en festivales delficos: recordemos a Sácadadas de Argos, que con su *aulós* pintaba la lucha de Apolo con su serpiente Pitón. Cf. *Der kleine Pauly*, IV, Múnich, 1979, 1501, s.v. 'Sakadas'. Cf., *ibidem*, 147-8, s.v. 'Nomos 2'. Cf. Pretagostini, R. y Rocconi, E. en *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, II, Los Ángeles 2004, 366.

61 Se trata de música conmemorativa y ritual, no de una intervención real de la música en un certamen, como conocemos por Grecia: los espartanos combatían al son del *aulós*, cf. Tucídides 5.70. Recordemos la olpe Chigi, de estilo protocorintio (ca. 640 aC) en el Museo de Villa Giulia. Un joven *auletés* toca el instrumento ante el certamen colectivo de dos falanges enfrentadas. Simon, E., *Die griechischen Vasen*, Múnich, 1976, n° 25-26, 48-49. En el vaso de los guerreros de El Cigarralejo, los guerreros marchan –o danzan– al son de una lira-*chelys* y un *aulós* que tocan dos jóvenes o adolescentes: Cuadrado, E., Un nuevo análisis de la crátera del desfile militar, *Homenaje a Jerónimo Molina*, Murcia 1990, 131-135; *Les Ibères*, cit. (n. 4), 258, n° 65.

62 Sobre la música instrumental o *nomoi* auléticos cf. Pretagostini, R. y Rocconi, E., cit. (n. 60), 366, "Generi poetico-musicali".

63 Papadopoulou, Z. D. en *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, The J. Paul Getty Museum, II, Los Ángeles 2004, 347 ("Musical instruments in cult").

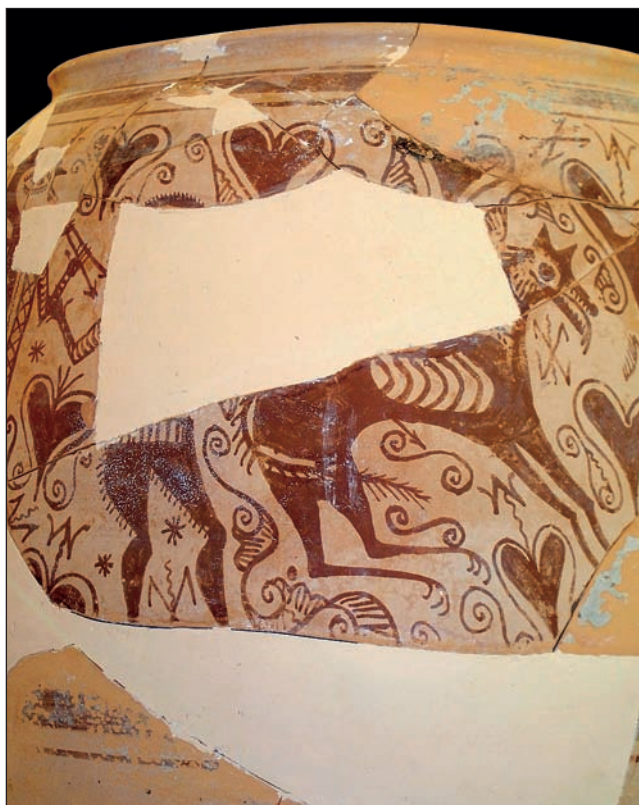


Lámina V. El enfrentamiento con el monstruo.

dos y, sobre todo, en el famoso *Vaso de los Guerreros* de ese mismo yacimiento⁶⁴. En Alcoi podemos ver solo los remates de los flecos, pues las piernas van en negro.

El sonido de los tubos lobunos del *aulós* apunta a favor del impulso varonil que ataca al lobo, como si se tratara de un antídoto musical con poder mágico frente al monstruo. Pero ¿qué brazo ataca? El joven acaba de lanzar la jabalina, con tal vigor que la punta atraviesa en este instante el vientre del animal. Cabría esperar que fuera el brazo derecho, incompleto, el que atacara. Pero la palma de la mano gesticula, abierta. Seguramente expresa el asombro ante su propia acción, la agitación súbita. Por la inclinación de la lanza es más probable que sea la izquierda con la que hiera, empuñando todavía el arma. La relevancia entre izquierda y derecha, aquí y en otros casos, aparentemente se anula, se neutraliza⁶⁵. Queda tan solo el indicio del codo, doblado, que suponemos casi en contacto con el animal, seguramente en el gesto de afianzar la jabalina. En el

64 Siempre las mejores imágenes en Nicolini, cit. (n. 30), figs. 18 y 102 y pl. VI (color). García y Bellido cit. (n. 49), 641 identificó en este caso la *lorica squamata* de los romanos, introducida en el armamento ibérico. Pero Nicolini, cit. (n. 30), 114, lo matiza: “à moins que ce ne soit une cotte de mailles portée sur une tunique courte à franges”.

65 Por ejemplo en los mismos guerreros del combate singular, en el extremo de nuestra escena. O en el citado (n. 64) *Vaso de los Guerreros* de Llíria.



Lámina VI. La fiera.

viejo enfrentamiento heroico se exigía una relación directa, inmediata, con el monstruo, como un ingrediente fundamental de la hazaña⁶⁶. Aquí se mantiene la estrecha proximidad entre uno y otro a través del vínculo transmisor de la lanza.

La fiera asume los rasgos de un lobo: fauces abiertas con las dos filas de los colmillos indicados; larga lengua colgante, bífida, que acentúa el horror mítico; ojo grande y redondo con intensa pupila, frente al humano alargado y con pestañas; pelambre sobre el cuello; garras singularizadas; y las costillas del animal devorador, indicadas según la convención ibérica⁶⁷ (lám. VI). El rabo, encrespado, se recoge entre las piernas, pues el lobo ha asumido la superioridad del hombre y expresa la derrota. Las piernas traseras, dobladas y recogidas, anuncian esquividad y el inminente desplome.

Los cuartos traseros del lobo se acompañan de roleos floridos. Tres espirales, más simples, bajo el vientre, acentúan la dirección, el movimiento. Los lobos pueblan lugares marginales y hostiles. En el imaginario ibérico ese espacio puede enfatizarse con vegetación abundante o con una corriente de agua. El monstruo lobuno de El Pajarillo (Huelma, Jaén) habita esos límites del agua⁶⁸. El lobo

66 En la citada ánfora de La Alcudia ilicitana el joven agarra al animal de su lengua descomunal (*Les Ibères*, cit. (n. 4), 245, n° 35). Ejemplos del contacto físico: grupo con la gripomaquia del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén); varón y león enfrentados en el cinturón de oro de Aliseda (Cáceres); matriz de Cabezo Lucero con héroe y grifo, etc.

67 Parece atisbarse un aspa o signo floral, difícilmente visible sobre el lomo. De corroborarse la intencionalidad, lo que no es seguro, podría ser signo de la individualidad y pertenencia divina de la fiera: el lobo o monstruo mítico del lugar, que –como su congénere de El Pajarillo en Huelma– pertenece al relato de un tiempo remoto (cf. n. siguiente).

68 Molinos, M., Chapa, T., Ruiz, A., Pereira, J., Rísquez, C., Madrigal, A., Esteban, A., Mayoral, V., y Llorente, M., *El santuario ibérico de “El Pajarillo”*, Jaén, 1998, 327.



Lámina VII. La caza del ciervo.

erguido frente al jinete que llega en una gran ánfora de asas triples de La Alcudia de Elche se asocia a un friso de ondas que definen la corriente o río que le pertenece y que celosamente protege⁶⁹. En el vaso del “Joven y el dragón”, de este mismo yacimiento, se resaltan ambos elementos: el exuberante bosque (que expresan e intensifican inmensas espirales florales) y el friso de ondas, verticales, junto a la triple asa, que indicaría el curso del agua y señala el límite del vaso-microcosmos⁷⁰. En la escena de Alcoi los roleos floridos pueden apuntar, desde parámetros menos precisos, al espacio mítico del lobo: vegetación y agua engendradoras⁷¹. Sea como sea, animal y entorno salvaje comparten inseparablemente la vitalidad del lugar.

Del genérico esquema del joven que accede al territorio limítrofe y boscoso para enfrentarse, cara a cara, con el monstruo –ejemplarmente, el citado vaso del *Joven y el Dragón*– el pintor de Alcoi escoge el momento final de la victoria, no aquel previo al enfrentamiento, el del instante

dramático del cruce de miradas, o el del encuentro de igual a igual, preferido en épocas más tempranas, que en tensión y dramatismo dejaba pendiente el desenlace⁷². En nuestro vaso interesa, por el contrario, dejar constancia del resultado victorioso, el que acompaña y rememora la flautista⁷³. A medida que ella toca el joven vence.

En el habitual esquema mítico, el hombre cambia de status tras la hazaña y puede entonces recibir un nombre nuevo. Será “matador de monstruos” o *theróktonos*, como se le conocería en Grecia⁷⁴. En el vaso de Alcoi asumirá la piel del lobo que, finalmente, cubrirá su cabeza. Con el doble rostro asume una personalidad nueva.

La caza del ciervo

Separada por las grandes hojas verticales, la escena siguiente es la más compleja del cuadro y requiere utilizar los dos espacios del marco concedido, es decir, cruzarlos (lám. VII). Los ocupan, respectivamente, dos jinetes caza-

69 Tortosa, cit. (n. 41), 189, cat. n° 20, 189. Una lectura de estos elementos en R. Olmos, La ninfa Ilike, en T. Tortosa y S. Celestino (coords.) *La expresión religiosa ibérica: proceso de identidades e intercambios en el marco antiguo Mediterráneo. 'Debate en torno a la religiosidad protohistórica'*, Mérida 25-27 de Mayo 2005, e.p.

70 Tortosa, cit. (n. 41), cat. n° 5, p. 182, fig. 88; *Les ibères*, cit. (n. 4), 245, n° 35.

71 La vegetación de espirales es una convención habitual en la imagen ibérica para expresar la fecundidad del agua (agua nutricia, engendradora). Es un signo utilizado profusamente en vasos decorados con peces y seres marinos, como en platos de pescado y fiales para libaciones de agua (Lliria, Tivissa, etc.) o como en la gran ánfora con hipocampos de Caudete de las Fuentes (Valencia). Sobre estos sentidos del agua fecunda como roleo vegetal, cf. R. Olmos, La simbolización del espacio sagrado en la iconografía ibérica, *Saturnia Tellus (Convegno de Roma, 10-12 de noviembre de 2004)*, Roma, e.p.; R. Olmos, El estanque de la diosa. Representaciones de raigambre oriental y mediterránea en la iconografía ibérica, en *Homenaje a Michael Blech*, Madrid e.p.

72 Así, en el enfrentamiento del cinturón de oro de Aliseda, varón frente a león erguido que le clava sus garras en el muslo del héroe. O el posterior, pero de tradición anterior, de la gripomaquia del Cerrillo Blanco de Porcuna, en el que monstruo clava igualmente las garras y envuelve en su cuerpo al oponente. En ambos casos el hombre no se sirve de arma alguna sino de la pura fuerza de sus brazos. En el *Vaso del Joven y el Dragón* de La Alcudia de Elche, el joven lleva jabalina en su mano pero previamente agarra la inmensa lengua de la fiera, en un contacto cuerpo a cuerpo, narrativa y míticamente necesario.

73 Es muy similar a Alcoi la variante de Gripomaquia que vemos en la matriz de orfebre de la tumba de Cabezo Lucero (Guardamar de Segura, Alicante). Cf. *Les Ibères*, cit. (n. 4), 261, n° 77; Olmos, R., (coord.), *Los iberos y sus imágenes*, CD-Rom, Madrid, 1999, n° 84.1.2.

74 “Matador de fieras”, Jost, M., Héraklès en Arcadie, en Bonnet, C. y Jourdain-Annequin, C., (eds.), *Héraklès*, 1992, 245-261. Sobre la asunción de un nombre nuevo por el héroe, Bader, F., *Les travaux d'Héraklès et l'idéologie tripartite*, en Bonnet C. y Jourdain-Annequin, C., cit., 7-41.

dores. En medio de ellos, el asa triple ayuda a separar grado o status. Ambos llevan túnica corta y las cintas cruzadas sobre el cuello, que denotan su actividad festiva, ritual. Pero su atuendo y atributos no son idénticos. El segundo jinete va ceñido por cinturón, sobre el que se emula el dibujo o damasquinado, en aspa, del broche. Su condición ha de ser diferente pues se acompaña de un escudo redondo o *caetra*, con umbo señalado, y su calzado lleva el estímulo de las espuelas o aguijón: está familiarizado con la montura y gobierno del caballo.

Ninguno de estos signos acompañan al compañero que le precede, cuya túnica meramente se adorna con el esquemático signo floral del supuesto brote doble –o “zapateo”– sobre el pecho. Tres rosetas, además, acompañan sobre el campo a esta figura y su caballo: una tras la montura, otra delante de su cabeza, la tercera junto al pie, como en el citado *Vaso de los Guerreros* de Lliria, un posible rasgo denotativo y protector. Aunque la parte superior de la cabeza apenas se conserva parece llevar sobre ella, a diferencia de su compañero, un casco o piel, del que cuelgan los flecos de las crines. Este rasgo de su cubrición lo reencontraremos más claramente en la escena siguiente y es la clave de lectura que, desde el anterior episodio, permite proponer la continuidad biográfica de quien ha de ser el mismo personaje. Los caballos, como dijimos, responden a un esquema casi idéntico: el *prometopidion* o frontalera asume el conocido esquema de una flor abierta; de las mismas riendas, bajo el cuello, cuelga una campanilla o tintinábulo, en cada animal diferente.

Los dos jóvenes persiguen a un ciervo con jabalinas en la mano derecha, mientras que la izquierda se ocupa del gobierno de las riendas, con gesto similar. El cuadrúpedo huye pero, como el lobo, ha sido ya alcanzado por un venablo que le atraviesa el cuerpo. La gran hoja acorazonada bajo el vientre del ciervo prolonga y responde al impulso sesgado de la jabalina. Sobre el lomo se posan las garras de un ave de presa, que toma dominio del animal herido, anunciando su muerte. Es un motivo habitual en la iconografía ibérica, que adelanta y sintetiza tiempos sucesivos dotando de pregnancia a las figuras: la persecución y huída, la lanza en la mano de cada varón como atributo inexcusable, el arma que atraviesa ya el cuerpo, el ave sobre el cadáver inminente.

Ni la cabeza del pequeño ciervo ni el cuerpo de la magnificada ave se conservan pero sí los restos de las alas desplegadas, muy similares a las del ave del citado cálato del mismo departamento, con el pájaro picando la adormidera, guardándola, otro rasgo que confirma que es un mismo pintor el que ha decorado, tal vez como encargo único, ambos vasos de asas trenzadas. El ave, enfatizada, puede ser alusión a la diosa que otorga la caza, al tiempo que marca su posesión sobre ella por mediación de su alado mensajero animal.

Pero queda una gran duda sobre la ambientación espacial que define la muerte del ciervo para convertirla en sacrificio fecundante, pues todavía no tenemos plena certeza

de los precisos códigos formales del paisaje. En el “Vaso Cazorro”, de Ampurias, la sangre del ciervo cae ritualmente sobre el agua, representada inequívocamente por un friso de ondas⁷⁵. El animal ha sido asaeteado por jóvenes semidesnudos que lo persiguen a la carrera en el estilizado paisaje de un valle o bosque. La persecución tiene lugar junto a una corriente o río, que pone un límite a la huída del animal. La sangre vertida en aquella la fecunda. También en la gran tinaja de Lliria, conocida como *Vaso de la caza de los Ciervos*, la señalización del espacio es notable⁷⁶: la cierva aparece acorralada por dos jinetes en medio de un territorio accidentado en el que se podría representar vegetación boscosa, montaña y agua. Un cerco de pequeños trazos espirales delimita al animal sin escapatoria. Desciende sobre él, veloz el ave anunciadora de la muerte.

Esta delimitación espacial es la que elabora nuestra escena, pero de una manera más elegante y más tenue. Las espirales-flor en secuencia vertical y horizontal, que enmarcan por detrás y por delante al ciervo, pueden aludir al paisaje fecundo, como antes este mismo esquema aludirían al territorio del lobo⁷⁷. Similar a Lliria es la acumulación de pequeños trazos, que aquí caen verticalmente, solo por detrás del cuarto trasero. La secuencia se repite en la escena siguiente, entre las piernas del guerrero herido. En este caso la sucesión de trazos toca la tierra, en la figura del ciervo, no. Podríamos pensar en ambos casos en vertimiento de sangre. Pero también puede ser simple expresión de movimiento. El aleteo de las alas de la gran ave que pica en la adormidera, en el “Sombrero de copa” de este mismo pintor, se acompaña de este mismo signo. Será aún preciso indagar más en las combinaciones y sintaxis de este elemento.

En la iconografía ibérica la representación de la caza del ciervo asume diversas variantes. Exige velocidad, suele aunar a dos varones, generalmente jinetes, y tiene lugar en un espacio limítrofe, como la caza mítica de Heracles y la cierva de Cerinea de la leyenda griega, acosada por el héroe hasta los límites de un río, el Ladón, tras acogerse al Artemision o bosque sagrado de Ártemis en búsqueda de asilo o protección⁷⁸. La escena cinegética del ciervo sobre-

75 *Les Ibères*, cit. (n. 4), 256, n° 61

76 Bonet cit. (n. 5), 174, fig. 84.

77 La simbolización del territorio ha sido estudiada por uno de nosotros en artículos diversos. Finalmente, Olmos, cit. (n. 71).

78 Las variantes del relato encuentran una síntesis en Apolodoro, *Bibl.* II, 5,3. La intervención de la corriente de agua en el desenlace de la caza se repite insistentemente y pudo formar parte de un mitema remoto. Cf. Calímaco, *Himno III (a Ártemis)*, 98-109: caza de las ciervas que uncirán el carro de Ártemis con la salvación excepcional de una cierva de cuernos de oro, la única que logra escapar atravesando el río Celadón. Protegida de la diosa, será más tarde la perseguida por Heracles. Cf. Bader, cit. (n. 74), 12: “fleuve contre le cervidé”. Los elementos naturales intervienen de modo diverso en los trabajos de Heracles, su raíz mítica entroncaría en el remoto estadio del cazador prehistórico.

natural se representaba en el Heracleion gaditano, según descripción de Silio Itálico⁷⁹, y ciertos elementos podrían ser evocados en ese extraordinario paralelo tardoibérico, el relieve de Almodóvar del Río, en Córdoba, en el que dos jinetes persiguen a un ciervo mítico de maravillosa cornamenta, al que hieren⁸⁰. Por cierto, en este monumento el ámbito de la caza se delimita claramente mediante una moldura o baquetón sogueado, que refuerza la singularidad del acto y del territorio. En la otra mitad del relieve la divinidad femenina que otorga la caza del ciervo adulto acoge en sus brazos a una cría o cervatillo, al que protege con sus manos, en su regazo. La gran efigie, un busto con *polos*, es transportada en un carro procesional, atendida por sirvientes. En nuestro vaso la divinidad no está directamente, en efigie, pero sí en el recinto que acoge la imagen, amamantando.

En Almodóvar del Río el primer jinete ha lanzado la jabalina, que hiera al ciervo, y en esa anticipación habitual en la narrativa ibérica el joven que ha alcanzado a su presa vuelve su cabeza al espectador. En este mismo instante en que se anuncia triunfante, el tiempo se funde y se supera: le es ya permitido ostentar la *caetra*. Ha alcanzado el status de guerrero adulto tras la caza iniciática. En los dos acompañantes de Almodóvar y Alcoi, representados en segundo lugar, hemos de suponer, probablemente, al compañero con mayor experiencia, anteriormente iniciado: son, ahora, testigos. A ellos les corresponde con pleno derecho, en el relieve y en el vaso, el escudo ya logrado.

El certamen individual

De nuevo, la cuarta escena queda separada por el límite vertical de las dos grandes hojas acorazonadas y, en el extremo, por el encuentro con la segunda asa trenzada y la espiral florida que a ella se asocia. La secuencia heroica culmina en un duelo o combate singular (lám. VIII). Los dos guerreros han de mirarse intensamente, pero del primero, el de la izquierda, no conservamos el gran ojo. Este varón lleva *caetra* y espada; su oponente gran escudo heroico, rectangular y oblongo, y lanza⁸¹. En ambos escudos se señala el umbo, que en la *caetra* se representa irrealmente, como una incomprensible prolongación del borde. Ambos guerreros se ensalzan con cascos y penachos, que destacan la obligada corporeidad épica, la gran-

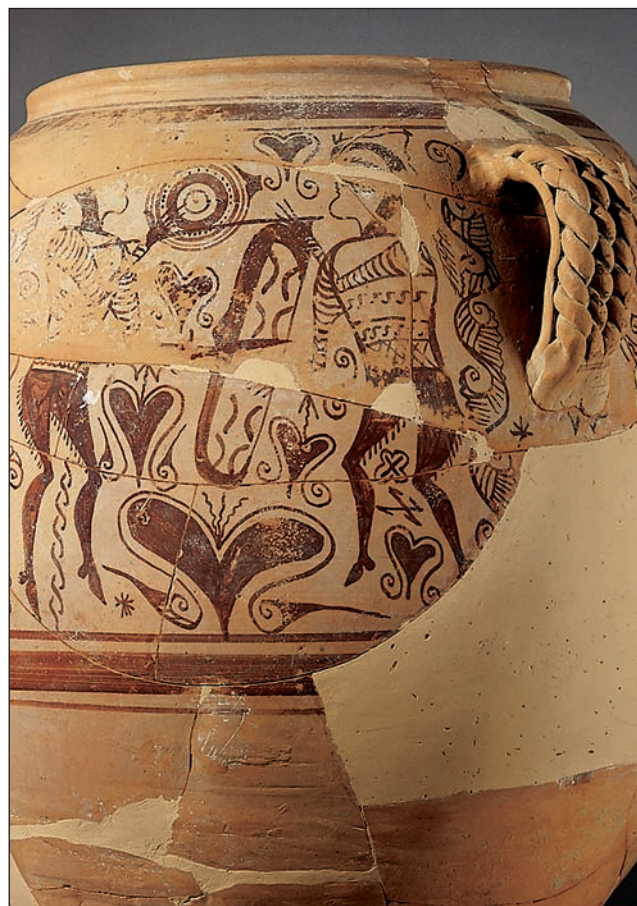


Lámina VIII. El certamen individual.

deza de su enfrentamiento. Sus cuerpos son más anchos y ostentosos y *megaloi*, grandes, si a ellos trasladamos el epíteto del guerrero de Intercatia, que en tierra de vacceos desafía a Escipión Emiliano a un combate singular: *megalon andra* le llama Apiano (*Iber.* 53)⁸².

La cabeza del varón de la derecha se cubre claramente con una piel de animal cuyas fauces le protegen (lám. IX). Se indican las orejas, sobre su frente, y tal vez, por detrás, el rabo colgante, como penacho. De nuevo, la acción llega a su cumplimiento. Él es el vencedor en el certamen. Ha logrado clavar la lanza a su oponente. En otros vasos heroicos como los famosos y homónimos de Archena y Oliva, se explicita y acumula el vertimiento ritual de sangre sobre la tierra, lo que no podemos decidir en nuestro caso pero sí sospecharlo⁸³. Entre las piernas del vencedor,

79 Silio Itálico, *Punica* III, 38-39: "... et altos / aripedis ramos superantia cornua cerui".

80 Olmos, R. y Blánquez, J., El relieve de Almodóvar del Río (Córdoba). La diosa que otorga y regenera la caza, Córdoba, e.p. (2006). Proponemos una tenue asociación mítica del ciervo de Almodóvar del Río con la descripción de Silio.

81 Compárense los círculos y flores del "cálato" del ave y la *caetra*, un nuevo rasgo que identifica la misma mano en ambos vasos. Es posible que en el gran escudo oblongo se represente el interior mientras la *caetra* parece ofrecerse exteriormente. Este juego del interior y exterior del arma defensiva de uno y otro oponente se repite en el duelo del sillar de esquina de Osuna (Sevilla), donde se resalta la ilusión espacial del conjunto.

82 Fernández Nieto, F. J., Una institución jurídica del mundo celtibérico, *Estudios de arqueología ibérica y romana. Homenaje a Enrique Pla*, Valencia, 1992, 382-384. Olmos cit. (n. 33), especialmente 95-96.

83 Olmos (coord.), cit. (n. 73), n° 13.3 (Archena); n° 80.1 (Oliva): del tobillo atravesado por lanza de uno de los guerreros cae la sangre a borbotones sobre la tierra, ya cubierta de cadáveres. Del pecho herido de uno de ellos manan abundantes chorros. La mejor imagen en Picot, cit. (n. 4), 128, fig. 169.



Lámina IX. El vencedor del certamen.

en cambio, se acumulan tres elementos vegetales, uno de ellos la roseta, como en el primer jinete y como en el paralelo, muy preciso, de la lebeta o *Vaso de los guerreros* de Lliria⁸⁴. La vegetación abundante de roleos verticales a su espalda, que cierra nuestra escena, le pertenece y corresponde⁸⁵.

Los tres episodios de una narración

La secuencia de las tres hazañas, en progreso e intensidad gradual, relata la iniciación modélica de un joven, la historia de un héroe (fig. 5). El espacio y tiempo míticos son recreados por la música narrativa de la *tibicina* o *auletrís*. Ella puede conmemorar los tres episodios, aunque interviene directamente en el primero, la proeza de un adolescente en soledad frente al lobo, que nos introduce en el espacio liminal –¿bosque y corriente?– de la fiera del lugar. En el siguiente *athlon*, la caza a caballo del ciervo por el héroe, requiere el acompañamiento de otro joven, que actuará como testigo y experto introductor en el nuevo espacio, al que se accede tras pasando el límite del asa. En

este episodio y, más claramente, en el siguiente, el protagonista va ya revestido con la piel y vigor del lobo vencido, signo que para siempre le pertenece. El momento del duelo –la guerra aristocrática– culmina su madurez como varón. Hazañas y territorio se entrelazan íntimamente en el recinto simbólico del gran vaso, un microcosmos del nuevo *oppidum*.

Un apoyo indirecto de esta figuración nos la ofrece la citada lebeta de Lliria con el certamen funerario al son del *aulós* femenino y de la pesada y grave tuba que tañe, simultáneamente, un varón. Ambos enmarcan, afrontados, el espacio y el tiempo de un certamen heroico, que ritman y conmemoran con música⁸⁶. Uno y otro vaso, próximos en el tiempo, son signos de memoria y se atesoran en un espacio singular, que acumula una multiplicidad de objetos e imágenes notables⁸⁷. Muy probablemente, el pintor de Alcoi tiene presente este u otro modelo similar. Pero da un paso más allá, al convertir nuestro vaso en un ejemplo, prácticamente único en el arte ibérico, de narración continua o representación cíclica, la “serie di molteplici, diverse scene che vengono raccolte insieme sotto un unico, generale punto di vista riguardo ad un determinato argomento”⁸⁸. No son otras estas escenas que las hazañas de un varón mítico. Una tras otra nos lleva desde el inicio, con su separación del hogar, a la cumbre –*akmé* o flor– de su gloria en el combate⁸⁹.

La secuencia iconográfica encuentra ya una temprana correspondencia en los relieves del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén): lucha con el monstruo de los márgenes ultrahumanos, caza iniciática en el exterior del *oppidum*, certamen individual entre guerreros⁹⁰. Pero el paralelo escultórico más próximo es la esquina del monumento de Osuna, con la joven flautista, ataviada con traje talar que

86 Olmos, cit. (n. 33).

87 Bonet., cit. (n. 5), 168 ss.: el departamento 41, con multitud de formas cerámicas con escenas de jinetes y caza, vegetación exuberante, portentos, pátera de peces, etc.

88 Froning, H. La forma rappresentativa ciclica nell'arte classica, en Olmos, R. (coord.), *Coloquio sobre Teseo y la copa de Aison*, Anexos de Archivo Español de Arqueología, XII, 1992, 131-154, especialmente 131. Sobre la forma narrativa cíclica en el arte griego, además, Himmelmann-Wildschütz, N., *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*, Mainz, 1967.

89 La citada lebeta de Lliria yuxtapone dos escenas conexas en torno a un mismo personaje: el certamen funerario al son de la música y el viaje o partida del varón heroizado en compañía de su escudero. El mismo Vaso de los Guerreros de Archena yuxtapone certámenes individuales y caza heroica, pero en una articulación narrativa muy poco clara. En estas y otras asociaciones podría anunciarse el germen de lo que se desarrolla, como verdadero ciclo biográfico, en el Vaso dels Guerrers de Alcoi. El modelo de Alcoi estaría, sin embargo, más próximo a los ciclos heroicos como el de Melcart- Heracles, cuyas hazañas se narraban en el Heracleion gaditano. En otro lugar habrá que estudiar la significación de esta ruptura en la representación figurada ibérica que significa, tan innovadoramente, nuestro vaso y el posible influjo de las narrativas mediterráneas.

90 Olmos, R. Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente, *Archivo Español de Arqueología*, 75, 2002, 107-122.

84 La posición de la roseta entre las piernas del guerrero se repite en esta escena. Cf. Bonet, cit. (n. 5), fig. 25: guerrero con lanza y escudo oval.

85 En el vaso conmemorativo de Oliva sendos brotes espirales brotan de los pies del guerrero vencedor, también en el extremo de la derecha, junto a la eclosión vegetal que acompaña a las asas. Pericot, cit. (n. 4), 128, figs 169 y 171.



Figura 5. Representación de los tres episodios en diferentes tonalidades.

ritma el enfrentamiento iniciático de dos jóvenes, en el contiguo sillar de esquina. El cuerpo de la adolescente, en quietud reglada, contrasta con el vivo movimiento de los contendientes. Tal vez también sea un *ludus*, una rememoración, la que se representa en estos relieves, bien como un ritual escenificado por niños y adolescentes⁹¹, o incluso como la ofrenda de la nuda vida, el sacrificio máximo de una autoinmolación voluntaria, en un ritual y pacto de fidelidad ibérica similar al que refiere Tito Livio (28.21) en Carthago Nova, aquel certamen funerario entre hombres libres que estableció el joven Escipión en honor de su padre y de su tío, Publio y Cneo, muertos antes en Amtorgis. El duelo, en sus diferentes manifestaciones, puede sellar un pacto entre poderosos y articular el poder de un grupo aristocrático que se expresa en el control del *oppidum* y su territorio⁹². Y, ante todo, es evocación de un tiempo pasado, deviene memoria de los mejores.

En el gran Vaso de Alcoi la sucesión de hazañas del joven héroe es ritmada por la muchacha con vestido ritual, acaso la que como niña se habría iniciado en el doble *aulós*

junto a la mujer adulta (¿su madre?) en el espacio de la diosa, tal como testimonia la famosa terracota votiva. Allí aprendería a tocar los *nomoi* o piezas melódicas, normativas, que agradan y conmemoran a la *Potnia*, su Señora⁹³. La narración cíclica, reglada al son de la música, evoca e indirectamente ilumina la famosa cita de Estrabón (*Geogr.* 3.1.6; C 139), que el geógrafo augusteo atribuye a los turdetanos, quienes además de servirse de la gramática, poseían “recopilaciones escritas, *syngrámmata*, de la antigua memoria (*palaiàs mnémes*), así como poemas y *nomoi* sujetos a medida, de seis mil años, como ellos afirman”⁹⁴. Se está refiriendo a una tradición memorable en la Turdetania helenístico-republicana, “que recrea leyendas y mitos de fundación con fines políticos y que da vida renovada a viejos símbolos”⁹⁵. El vaso de Alcoi es un ejemplo de esta afirmación de la remota memoria heroica en época ibero-helenística, pero no ya de un poema cantado –que pudo muy bien existir, paralela o previamente– sino de su representación figurada y musical, al amparo de un lugar y ocasión sacros.

91 Olmos, cit. (n. 33); con más precisión se expone esta relación con un *ludus* o ritual encomendado a niños y adolescentes en el trabajo de este autor, “Competiciones y agones en Iberia”, en AAVV, *Reflejos de Apolo. Deporte y arqueología en el Mediterráneo antiguo*, Madrid 2005, 101-112, especialmente 109 ss., bajo el epígrafe “Osuna: la ascensión por jóvenes y niños del juego de la guerra”.

92 Gran vaso del Castellillo de Alloza, Teruel. Olmos, cit. (n. 33), fig. 9. La gran asa de este “sombbrero de copa” o “cálato” sirve para construir el espacio heroico, liminal, del duelo entre dos contendientes.

93 En el recinto se ha encontrado lo que parece ser la boquilla de un instrumento musical, un posible *aulós*, en hueso. La ofrenda de *auloi* en santuarios es frecuente en Grecia. Cf. Papadopoulou, cit. (n. 63), 354, n° 76. Un *aulos* de hueso en el santuario de Ártemis en Brauron, cf. Landels, *The Brauron aulos*, *Papers of the British School at Athens*, 58, 1963, 116-119.

94 *Nomoi* en griego significa costumbres, normas de conducta que

adquieren fuerza de ley –de ahí, leyes– pero también melodías reguladas por diversos modos musicales que se practicaban en precisas ocasiones rituales, como la que suponemos representada en el vaso de Alcoi. En el pasaje de Estrabón, se ha preferido traducir por leyes, pero muy bien podría aludir a poemas heroicos, cantados, que devienen un código modélico de comportamiento aristocrático. Son *nomous*, normas sometidas a la medida o norma de un verso, *enmetrous*. El pasaje se explica claramente desde la terminología poética y musical griega. Sobre *nomos* musical, Pretagostini, R. art. cit., (n. 60) 366 y n° 196 (Ps- Plutarco, *de musica* 6, 1133 b-c) y n° 198, Platón, *Leyes* 7, 799e: “para nosotros los cantos son leyes..., los antiguos alguna vez llamaron así, según parece, a los cantos con cítara”.

95 Olmos, R. Memoria histórica y tradición orientalizante en la iconografía ibérica, en Celestino, S. y Jiménez Ávila, J., *El período orientalizante*, *Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XXXV, 2005, 1063-1075, especialmente 1065.

En jóvenes de ambos sexos recae la responsabilidad de ritualizar la memoria. Edad y género asumen funciones específicas en el devenir del nuevo *oppidum*⁹⁶. Cada uno de los jóvenes acepta la personalidad social que los otros hombres y la ciudad para ellos han creado: atuendos, vestidos, gestos y acciones sucesivas a que obliga el *ethos* aristocrático. Son como deben ser: muchachos y muchachas en la flor de la edad a quienes en el proceso de la vida se encomienda alcanzar el cumplimiento de la edad adulta, como un modelo para las generaciones venideras y sus semejantes en el *oppidum*. En este universo de la representación establecida también los animales y las plantas se atienen a la norma de su propia *physis*, la que define la actitud y la virtud –casi humana– del caballo, la ferocidad del lobo, el temor huidizo del ciervo y su cualidad fecundante, la vigilancia y prontitud del ave de presa, el brotar imparable de hojas y flores perfectas. Todo nos indica que el vaso responde a unas prescripciones precisas y a un encargo⁹⁷. El artesano modela, pinta y articula el espacio atendiendo a las normas colectivas que marcan el imaginario social en este momento de crisis, de redefinición de identidades y de delimitación de espacios colectivos y de tránsito: un momento impreciso desde finales del siglo III a.C. o primeras décadas del siglo II a.C.

La presencia de nuestro vaso en la habitación singular

de esta área del poblado cumple, pues, la función conmemorativa de un monumento. El gran recipiente pudo contener productos del campo, acaso las primicias que habrían de ofrecerse periódicamente a la diosa, quien manifiesta su presencia y actividad en el territorio. El amamantamiento de los dos pequeños de la plaquita votiva en terracota no agota su ámbito. La *kourotrophía* ha de ser larga, no concluye con el don de la leche de la generosa nodriza divina. La Señora se seguirá ocupando, con presencia invisible, del adolescente que se enfrenta al monstruo, del jinete que, en compañía de sus semejantes, ensaya la caza que ella otorga y vigila en sus valles, y finalmente de aquel que deviene guerrero adulto y modelo ciudadano. La roseta, que acompaña al joven jinete y al guerrero, vigor de su rostro y de sus piernas así como del caballo por él cuidado, podría ser una alusión al poder y presencia de la Señora en su territorio, que es aquí el propio edificio del vaso⁹⁸.

El ánfora trenzada, microcosmos del espacio ibérico, es historia mítica, modélica, pues articula el nuevo marco ciudadano que surge en el contexto histórico de la Segunda Guerra Púnica y se remodela con los pactos políticos con Roma. Pero un análisis más pormenorizado del tema nos lleva a un estudio global de este departamento singular, que hemos de desarrollar ya en un próximo trabajo⁹⁹.

96 Sobre la *iuventus* ibérica y su función simbólica y política, cf. Chapa, T. y Olmos, R., El imaginario del joven en la cultura ibérica, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 341, 2004, 43-83; Olmos, R., *En la flor de la edad*. Un ideal de representación heroico iberohelenístico, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM* 28-29, 2002-2003, 259-272.

97 Sobre el modelo y término de “vaso de encargo” para determinadas producciones del mundo ibérico, especialmente para la cerámica pintada con escenas singulares coetánea a nuestra ánfora, Olmos, cit. (n. 3).

98 En la gran ánfora de La Alcudia de Elche con el enfrentamiento del joven y el monstruo, la roseta multipétala y el cuadrifolio se asocian, respectivamente, a la cabeza y a la pierna en movimiento y al brazo vigoroso del adolescente. Es posible que estuviera también presente en esta escena de Alcoi, pero la zona del vaso correspondiente al brazo del adolescente se ha perdido.

99 Grau, I. Olmos, R. y Perea, A. en preparación, próximamente en la revista *Zephyrus*, 2006.

