

ANTONIO VIZCAÍNO ESTEVAN

IMÁGENES, TEXTO Y PRÁCTICAS EN FEMENINO. LA MUJER Y LA CERÁMICA DE TOSSAL DE SANT MIQUEL (LLÍRIA, VALÈNCIA)

A través de la consideración global de iconografía, epigrafía y contextos de las cerámicas con decoración compleja y letreros de Tossal de Sant Miquel (Llíria, València) (250-150 a.C.), reflexionamos sobre el papel de la mujer en la génesis de este fenómeno y en los actos que le dieron sentido.

Palabras clave: cultura ibérica, cerámica figurada, iconografía, epigrafía, género, Tossal de Sant Miquel.

GENDERING IBERIAN POTTERY: IMAGES, EPIGRAPHY AND GENDER ROLES IN EL TOSSAL DE SANT MIQUEL (LLÍRIA, VALÈNCIA)

In this paper we approach women's role in Iberian Iron Age socio-cultural processes and dynamics, focusing specially in cultural matters. Our analysis develops a holistic perspective of iconographic, epigraphic and archaeological data contexts with decorated and written Iberian pottery from the Tossal de Sant Miquel (Llíria, València), as this archaeological record is an outstanding evidence of complexity and stratification in Iberian society.

Key words: Iberian culture, decorated luxurious pottery, complex iconography, Iberian epigraphy, gender, Tossal de Sant Miquel.

Basta pasearse por el *Museu de Prehistòria* de València para darse cuenta. Tras un rápido recorrido por la primera planta, una escalera en el aire nos invita a dejar atrás la Edad del Bronce y adentrarnos en el mundo de los primeros contactos con griegos y fenicios, y al desarrollo de la cultura ibérica. Y es entonces cuando empieza a suceder.

Allí, de frente, asoman tímidamente algunos exvotos femeninos en bronce; justo a la derecha, un holograma de herencia noventera reconstruye virtualmente a la archiconocida Dama de Elche; las siguientes vitrinas custodian enseres de la vida cotidiana que, en algunos casos, pueden asociarse al trabajo femenino; enfrente de ellas unas cuantas joyas de oro relucen a la luz de los *leds*; algo más adelante una mujer-maniquí custodia, ataviada con túnica y manto, un telar en el seno de una casa reconstruida;

continuando el sentido de la visita nos topamos con el monumento funerario de Corral de Saus de Moixent, donde unas simpáticas “damitas” adquieren forma al amparo de la piedra. No hay duda: la representación de la mujer es una constante en la cultura ibérica. Y de pronto aparecemos en la sala de las cerámicas decoradas de Tossal de Sant Miquel (TSM a partir de ahora). Sí, estábamos en lo cierto: las mujeres están por todas partes. La cerámica de este yacimiento, una de las fuentes privilegiadas para el conocimiento de la sociedad ibérica de los ss. III-II a.C., da buena cuenta de ello.

Fue en los años treinta del s. XX cuando el *Servei d'Investigació Prehistòrica* (S.I.P) inició los trabajos de excavación en este yacimiento, situado sobre el cerro que domina la actual población de Llíria (València), y que la



Fig. 1. “Dama del Espejo” (foto: A. Vizcaíno).

investigación posterior ha vinculado con la Edeta citada por los autores clásicos, capital de la antigua *Regio Ede-tania*. Un centro ibérico de primer orden que en su momento de máximo esplendor –ss. III y II a.C.– llegó a contar con una extensión de entre 10 y 15 ha, y se constituyó como centro neurálgico de una tupida red de asentamientos jerarquizados y más o menos especializados distribuidos por la actual comarca de Camp de Túria (Bonet 1995). La riqueza del material exhumado pone de manifiesto la importancia del yacimiento, y de entre todo el registro destaca por su singularidad la cerámica con decoración compleja y letreros.

Se trata de una producción de prestigio que traduce el imaginario aristocrático de la época a través de un lenguaje visual compartido no sólo a nivel local o regional, sino a una escala mucho mayor (Aranegui *et al.* 1997). Así, a partir del s. III a.C. las elites ponen a su servicio un artesanado selecto que mejora la calidad de una alfarería fina sobre la que comienzan a desarrollarse decoraciones de tipo geométrico y figurado. Esta situación debe ser entendida en un momento en que la ciudad ibérica desplaza a la necrópolis como espacio de ostentación (Bonet e Izquierdo 2001), convirtiéndose en el lugar donde ver y ser visto, en el escenario ideal donde relacionarse con los iguales y, lo más importante, donde diferenciarse del resto. De este modo, las elites buscan evidenciar públicamente su poder y lo hacen a través de sus vestimentas, joyas, ajuares, armas y monturas exhibidas en ceremonias y actividades privativas de su grupo. Es en ese juego aristocrático donde cobra pleno sentido el fenómeno de las cerámicas con decoración compleja de TSM.

Pero volvamos al museo, a la sala de las cerámicas. Ahí, detrás de los cristales de las vitrinas, hay hombres y mujeres que se desenvuelven en diversidad de actitudes. Algunas de las mujeres contemplan ensimismadas sus abanicos (léase flores, léase espejos) (fig. 1); otras desempeñan labores de hilado y tejido; otras, más jóvenes, se cogen de la mano para integrarse en danzas y desfiles mixtos; algunas, incluso, tañen el *diaulós*. Ellos, superiores en número, cazan, guerrear y bailan acompañados –o no– de mujeres, haciendo siempre gala de su destreza en el manejo de las armas. Ya lo hicieron notar hace años algunas investigadoras (Aranegui 1996; Aranegui *et al.* 1997; Bonet e Izquierdo 2001): estas escenas idealizan las actitudes y las prácticas de una forma de vida privilegiada; las elites se miran al espejo y se reconocen en estas cerámicas, y ello ayuda a fortalecer sus lazos de cohesión interna y su identidad frente al exterior. Se trata de una sociedad típicamente mediterránea en la que la mujer juega el rol de guardiana del hogar, administradora de las tareas domésticas –con el hilado y el tejido como máxima expresión de feminidad (Izquierdo 2008a) (fig. 2)– y transmisora de los valores culturales; es la mujer madura, la matrona, como elemento estático pero fundamental para la supervivencia del mundo del *oikos*, frente al hombre-guerrero que sale de casa y se reúne con el resto del grupo para decidir y actuar en representación de la comunidad (Aranegui *et al.* 1997; Izquierdo y Pérez Ballester 2005). Pero también aparecen mujeres que se integran en procesiones y danzas mixtas en el marco de unas celebraciones públicas y colectivas, tal vez para conmemorar ritos de paso. Unas y otros cumplen el papel que se les ha asignado socialmente en función de su edad y su sexo, y así queda plasmado en las cerámicas.

La presencia iconográfica de la mujer está atestigüada, pero ¿hay algo más? Seguimos paseándonos entre las cerámicas del museo. Es de sobras conocido que una parte considerable de estos vasos incorpora, además de las decoraciones complejas, letreros pintados. No es algo exclusivo del TSM, aunque sí define su singularidad; otros yacimientos han ofrecido cerámicas de este tipo, pero en ningún caso alcanzando en cantidad ni en calidad los niveles de la capital edetana. Conciencia de la excepcionalidad epigráfica de las producciones de TSM se tuvo desde el primer momento (1933-1953): una serie de hallazgos puntuales –pero especialmente valiosos– en las laderas de Tossal de Sant Miquel motivaron al S.I.P., dirigido en aquel entonces por Isidro Ballester, a iniciar la que sería la primera de una larga serie de campañas de

excavación en el yacimiento (Bonet 1995). Era mediados de los años treinta y el S.I.P. no contaba con grandes subvenciones; de hecho las excavaciones en La Bastida de les Alcusses (Moixent, València) se habían suspendido por falta de dinero (Bonet 2006). Pero el prometedor futuro que auguraban los primeros hallazgos de Tossal de Sant Miquel, y la proximidad del yacimiento a València, que garantizaba un desembolso menor, desequilibraron la balanza, y un equipo de investigadores de renombre inició los trabajos arqueológicos en el solar de lo que fue la antigua Edeta. A raíz de las primeras intervenciones, y con el paso de las siguientes, comenzaron a salir a la luz más y más ejemplares de estas cerámicas. Rápidamente el TSM se convirtió en centro de atención de la comunidad científica, y arqueólogos y epigrafistas no tardaron en abalanzarse sobre estas suculentas piezas que tenían –y siguen teniendo– mucho que decir para el desciframiento del ibérico. Desde entonces los estudios sobre esta cerámica han ocupado un lugar privilegiado en la investigación, tanto por su importantísimo contenido iconográfico como por la riqueza de su letrados. Aún así, más a menudo de lo deseable, las trayectorias investigadoras de epigrafistas y arqueólogos han seguido direcciones distintas, con puntos de confluencia más bien escasos.

A día de hoy las publicaciones sobre epigrafía ibérica siguen rescatando los textos del TSM. El hecho de que la lengua ibérica permanezca intraducible determina que los avances sean lentos y que las propuestas interpretativas se presenten frecuentemente divergentes. Y, puesto que su conocimiento crece a través del método comparativo (Velaza 1996), es indispensable recurrir al *corpus* epigráfico ya consolidado, del cual los letrados edetanos constituyen un núcleo especialmente significativo (Untermann 2005).

A pesar de las lagunas, las investigaciones de los especialistas han favorecido avances considerables en el conocimiento de la estructura de la lengua e incluso, puntualmente, de su léxico; muchos nombres de persona y algunas formas verbales se identifican ya con garantías científicas. Gracias a ello se puede inferir el posible sentido general de estos textos sin caer en traducciones aventuradas, y siempre bajo propuestas hipotéticas.

Existe un grupo mayoritario de letrados pintados en el borde de los vasos que parece estar referido a fórmulas votivas (Bonet 1995; Burillo 1997; Rodríguez Ramos 2002), pues, por un lado, constan de un nombre personal (por ejemplo **u_kebas** (F.13.14), **bankebe_** (F.13.6), **ka_esir** (F.13.3,1), **a_kibe_** (F.13.15) y **bekonilti_**

(F.13.17), entre muchos otros; y, por otro, contienen la secuencia **ekiar** que interpretamos como “hacer”, no en el sentido de “fabricar” sino más bien en el de “mandar hacer”. Es decir, lo que se está indicando no es una autoría gráfica, esto es, la firma del pintor, sino un comitente: se menciona a quien ha ordenado la elaboración del vaso; una categoría de vaso que, tal y como plantea la investigación arqueológica, sólo se fabrica por encargo (Olmos 1987). Así, la persona que consigue este signo externo de riqueza se interesa por dejar constancia de su acto, más todavía cuando el objeto no se queda en su casa, sino que se emplea como ofrenda a la vista de más gente. De este modo el letrado, por breve que sea, trasciende la esfera de lo privado. A pesar de su simplicidad y del soporte cerámico, desempeña la función de una inscripción pública, semejante a las consideradas votivas u honoríficas.

Pero centrémonos en la onomástica. ¿Quién hay detrás de esos nombres? La antroponomía saca del anónimo a los individuos que promueven la creación del vaso, desde el encargo hasta la participación en los actos y ceremonias en los que aquéllos cobran sentido. La iconografía –lo hemos visto anteriormente– representa de forma idealizada los gestos y actitudes de las elites locales, tanto hombres como mujeres. ¿Sucede algo similar



Fig. 2. “Damas del telar” (foto: I. Izquierdo).



Fig. 3. Fragmento cerámico con letrado (F.13.32) (foto: A. Vizcaíno).



Fig. 4. Cálato de “la danza nupcial” (foto: I. Izquierdo).



Fig. 5. Detalle del cálato de “la danza nupcial” (foto: I. Izquierdo).

con los nombres de persona pintados en esas cerámicas? ¿Se puede inferir lo femenino? Untermann (1987; 1990), uno de los padres de la epigrafía ibérica, propuso en sus *Monumenta Linguarum Hispanicarum* la identificación de nombres femeninos a partir de una serie de inscripciones latinas. A través de su estudio definió tres grupos de hipotéticos nombres personales de mujer en función de sus características morfológicas, entre los que cabe destacar un infijo *-aun-* o *-iaun-* y un sufijo *-in*, tal y como se documenta en *Socedeiaunin*, *Corsyanin*, *Bastogaumin* y *Galduriaumin*. También Velaza (1993; 1994; 2004) ha trabajado en la búsqueda del femenino, en este caso a través del término **eban**. Interpretándolo como elemento

de filiación asociado a nombres personales, lanzó la hipótesis de que la existencia de un término **teban** vinculado a teóricos nombres de mujer pudiera interpretarse como la versión femenina de **eban**, indicando, por tanto, la filiación en femenino. A partir de esta idea, Velaza ha tratado de documentar la presencia de un sufijo **t-** como posible marca del femenino. Aplicando ese criterio a la onomástica, el estudio del repertorio ha ofrecido un listado de nombres personales en los que es verosímil considerar esa alternancia **Ø-** / **t-**: **bas** / **ti-bas**, **bilos** / **ti-bilos**, **lau** / **ti-lau**, **leis** / **ti-leis**, **ortin** / **t-ortin**, **o_o** / **t-o_o**, etc. (Velaza 2006).

Y si ahora tenemos en cuenta las propuestas de Untermann y Velaza —que no son aceptadas por una parte de los epigrafistas, entre ellos Rodríguez Ramos (2001)— y centramos nuestra atención en los antropónimos de las cerámicas de TSM... sucede lo previsible: la mujer no sólo está presente en las escenas, sino también en los letreros pintados. Así, nombres como **balkeuni** (F.13.18), **]*besunin** (F.13.8) y **ni_unin**** (F.13.11), posiblemente **]*unin** (F.13.55), **biu_tite*** (F.13.8), **to_os*** (F.13.32) (fig. 3) y, muy hipotéticamente, **saltutiba** (F.13.5), con su posible repetición en **]*utibaite** (F.13.45) y **]*tibaite** (F.13.53), podrían estar hablándonos de mujeres. De ser así, contaríamos con un considerable repertorio de posibles nombres femeninos, aunque reducido en comparación con los nombres que cabe suponer masculinos (es muy probable que haya otras formas de femenino, tal vez definidas por valor semántico y no morfológico, pero por el momento es imposible identificarlas). El menor protagonismo de las mujeres respecto a los hombres en estas cerámicas tiene su equivalencia también en las propias decoraciones, en las que su presencia es sustancialmente inferior, siendo además contados los casos en los que las escenas exclusivamente femeninas sean las protagonistas.

Pero lo verdaderamente significativo de todo esto es lo que implica desde el punto de vista del estudio de la sociedad ibérica: queda demostrado que la mujer es un agente activo en el encargo de cerámicas de lujo y que, por tanto, está directamente implicada en las ceremonias y celebraciones en las que estos vasos cobran pleno significado. Y éste es otro aspecto que conviene considerar. A través del análisis del carácter de los letreros (autoría simbólica, hipotéticas explicaciones de lo representado), de las decoraciones (celebraciones públicas de carácter colectivo, enfrentamientos, escenas de caza, matronas en el hogar) y de los contextos de aparición (lugares de culto, viviendas, espacios para la

Fig. 6. Dibujo de la escena principal del “vaso de los bailarines” (H. Bonet 1995: 101).



transformación de alimentos, almacenes), deducimos que los usos y los actos de los que fueron testigos estas cerámicas fueron muy diversos.

Se trata fundamentalmente de recipientes de distinto tamaño para el almacenaje de productos, en algún caso para el servicio de mesa, que tipológicamente no se diferencian de los ejemplares comunes; son la decoración y los letreros los que dotan de excepcionalidad al vaso y de ello se desprende que su uso no corresponde con las tareas cotidianas (Bonet e Izquierdo 2001). Así, por ejemplo, las cerámicas con letreros sobre borde, referidos al responsable del encargo, encontrarían su razón de ser en donaciones diversas: desde una ofrenda a la divinidad en el santuario urbano como rogativa, agradecimiento o conmemoración de una ceremonia, hasta un regalo entre familias para fortalecer los vínculos que les unen. En ambos casos se destaca a quién corresponde el gesto de la donación y de ello queda constancia ante un grupo más o menos amplio de testigos, una parte de los cuales debe estar en condiciones de leer lo escrito (De Hoz 1993a). Existen dos ejemplos especialmente significativos a este respecto, que son, además, dos de los ejemplares más emblemáticos del conjunto edetano. El primero de ellos es el conocido como cálato de “la danza nupcial” (fig. 4), que apareció en la *favissa* del santuario (Bonet 1995; Aranegui 1997). Según la interpretación más aceptada, estamos ante un cortejo nupcial encabezado por un *tubicen* y una *auletris*, seguidos de tres hombres y cuatro mujeres, todos ellos cogidos de la mano. La clave de la escena está en la última figura, que parece descender desde un plano superior –en función de la posición del brazo tendido a la mujer que le precede (fig. 5)– que podría estar representando el umbral y el escalón de salida del antiguo hogar, que abandona definitivamente para

incorporarse a su nueva vida de casada (Aranegui 1996; Aranegui *et al.* 1997). Pues bien, sobre el borde de este vaso se desarrolla una inscripción, **abartanban balkeuni** (F.13.18), que, a pesar de estar incompleta, ofrece un dato muy interesante: el segundo elemento es un nombre personal, que, siguiendo las propuestas antes comentadas, sería femenino. Considerando que la estructura del letrero conservado se corresponde con el inicio de las frecuentes fórmulas de autoría simbólica documentadas en Lliria, interpretaríamos que es una mujer –¿tal vez la novia? ¿tal vez alguna familiar?– la que encarga la elaboración de un vaso que, posteriormente, ofrece al santuario, quizá con el propósito de pedir a la divinidad la fecundidad y prosperidad del nuevo matrimonio. De hecho, el repertorio de materiales hallados en el espacio sacro –algunas terracotas femeninas, instrumental agrícola, fusayolas, etc.– apuesta por el carácter femenino de la deidad tutelar del edificio y su intervención en el ámbito de la fertilidad (Bonet y Mata 1997), por lo que la idea cobra sentido.

En el mismo santuario, pero dentro de la gran estancia que constituye el *sanctasanctórum*, encontramos otro ejemplar especialmente interesante. Se trata del “vaso de los bailarines” (fig. 6), un *lebes* que desarrolla una representación de danza con acción ritual, constituida por un cortejo de un hombre y tres mujeres precedidas por un *tubicen*, un portador de sítula y un par de jinetes. Esta escena aparece enmarcada, en su parte superior, por un letrero incompleto pero extenso: **rbankusekiar biu_tite*[----]*besuninteekiar** (ornamento) **mba_ku_ban mba_ku_** (F.13.8) (fig. 7). Este texto es especialmente destacable porque existen dos nombres personales, **biu_tite*** y ***besunin**, que, curiosamente, también podrían admitir una interpretación como antropónimos femeninos.



Fig. 7. Fragmento con letrero (F.13.8-3) del “vaso de los bailarines” (foto: A. Vizcaíno).

De nuevo la fórmula de autoría simbólica estaría remitiendo a la participación femenina en el encargo de los vasos, en este caso realizado por dos mujeres. Aquí sería plausible considerar que se trata de dos mujeres que, con motivo de una celebración concreta –de la que el desfile representado constituiría una parte significativa, y en el cual tal vez ellas mismas participarían–, ofrecen un vaso de gran valor al santuario, dejando constancia de su donación a través del letrero. Éste y el ejemplar anterior muestran claramente la activa participación de las mujeres en actos de donación, fenómeno documentado en la propia iconografía ibérica –especialmente exvotos en piedra y bronce– hasta el punto de que el ofrecimiento de vasos consagrados es considerado como un gesto característicamente femenino (Izquierdo 2008a; 2008b).

Pero ¿en qué tipo de celebraciones se enmarcaría la concepción y uso de estos vasos de lujo? Generalmente se acepta que las escenas representadas en las cerámicas remiten a la celebración de ritos de paso, manifestados públicamente en cortejos, bailes y procesiones (Aranegui *et al.* 1997; Bonet e Izquierdo 2001; Izquierdo 2008a). A través de desfiles y danzas guerreras, los jóvenes varones de la ciudad demuestran sus aptitudes en el manejo de las armas y de la montura, y, en consecuencia, su capacidad para defender a la comunidad, requisito indispensable para ser considerados adultos. Las jóvenes, por su parte, señalan el tránsito a la edad adulta con el dominio del hilado y el tejido, actividades que garantizan su buen hacer como futuras matronas. En todos estos actos la danza y la música juegan un papel fundamental. Unas veces los bailes son exclusivamente femeninos; otras veces lo son

masculinos; pero también existen los casos en que unas y otros se dan la mano y juntos ejecutan danzas y procesiones de carácter mixto, uno de cuyos ejemplares más conocidos es el anteriormente mencionado “cálato de la danza nupcial”, posible representación de una danza como sanción de la unión matrimonial.

Este tipo de manifestaciones, visibles públicamente, son las que han quedado recogidas en las cerámicas, las cuales probablemente fueron encargadas, en muchos casos, por motivo de aquéllas. Sin embargo existe otro tipo de actos no representados iconográficamente, pero sí documentados arqueológicamente, en los que la presencia física de las cerámicas debió jugar un papel fundamental, visual (imágenes y letreros) y funcionalmente (formas y usos). Sería el caso de celebraciones colectivas que debían convocarse a lo largo del año, coincidiendo con los ciclos agropecuarios. Darían éstas ocasión a actos de convivialidad, en los que se compartía comida y bebida en un mismo espacio y bajo unas mismas prácticas rituales con el fin de reforzar la cohesión y el sentimiento de pertenencia a un grupo (Dietler 1990). Vista la presencia femenina en las escenas de las cerámicas y en los letreros, así como en el carácter de determinadas ofrendas del santuario, hay argumentos más que suficientes para pensar que la mujer participó activamente en este tipo de ceremonias.

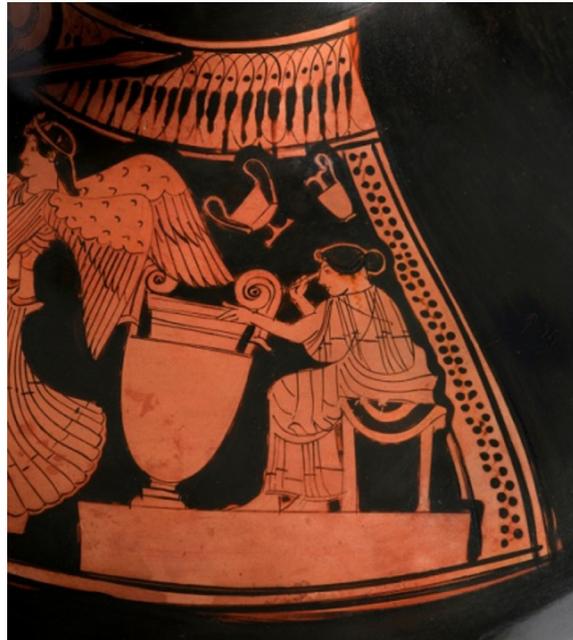


Fig. 8. Detalle de la *hydria* de Caputi (imagen: <http://cda.morris.umn.edu/~dabbsj/womarts1sex1.htm>).

¿Qué podemos deducir de todo lo dicho hasta aquí? En primer lugar que la mujer ibera de la elite no fue un simple complemento pasivo del hombre, sino un miembro reconocido en la comunidad más allá del ámbito exclusivamente doméstico. Sin pretensión de equiparar sus respectivas posiciones y roles sociales, la iconografía y la epigrafía nos hablan de una participación femenina destacada en la génesis del fenómeno de las cerámicas con decoración compleja y letreros, a través tanto de los encargos como de su presencia en las ceremonias asociadas, unas de carácter más o menos público y otras celebradas al amparo de un espacio sagrado recogido. La mujer es, pues, una aristócrata más que se desenvuelve de forma autónoma en las esferas y actividades que se le han asignado socialmente, y que en este caso confluyen con las del hombre, cuya intervención, por otra parte, debió ser más frecuente a juzgar por la mayor presencia iconográfica y epigráfica.

En segundo lugar que, dando por supuesta la existencia de unas prácticas similares –que no equivalentes– entre hombres y mujeres de la elite, el conocimiento de la lectura y escritura asociado al importantísimo desarrollo epigráfico que se da en la antigua Edeta (De Hoz 1993b; Bonet 1995; Aranegui *et al.* 1997), y cuyo mejor exponente son las propias cerámicas, debió ser extensible al menos a una parte del grupo privilegiado (Cardona 1994) y sin distinción de sexos. De hecho no debemos olvidar que determinadas tareas asociadas a la mujer, como la administración del hogar, requirieron del uso de la escritura. Conviene aquí sacar a colación el hallazgo del plomo de La Bastida de les Alcusses (Moixent), del que Fletcher (1990) señala que apareció bajo de un molino giratorio, justo al lado de unas pesas de telar, utensilios comúnmente vinculados al trabajo femenino.

En tercer y último lugar, concienciarnos del mayor grado de participación de la mujer de la elite invita a plantearse una serie de interrogantes sobre otros sectores de la población directamente relacionados con el fenómeno de las cerámicas complejas: los productores. ¿Pudieron participar mujeres en el proceso de fabricación? A menudo se acepta la producción cerámica como labor femenina, pero siempre entendiéndola dentro del espacio doméstico, para tareas de mantenimiento (González Marcén y Picazo 2005; Colomer 2005). Pero ¿qué hay de las producciones de cerámica fina? ¿Qué nos impide pensar que hubo mujeres trabajando en los talleres edetanos, ya no sólo como alfareras, sino también como pintoras? Como es costumbre, el registro arqueológico

no proporciona pocos datos para conocer la situación de los grupos no privilegiados, y otras disciplinas, como la etnografía, poco pueden desvelar acerca de las formas de estructura social. Y este caso no es una excepción. Eso y la falta de estudios. En cualquier caso, el desconocimiento casi total de los alfares ibéricos próximos al TSM no permite realizar demasiadas interpretaciones sobre sus formas de trabajo y organización, y, por tanto, es poco lo que podemos inferir acerca del papel de la mujer en estos asuntos. Sin embargo, antes de acabar dejaremos en el aire una idea, una imagen significativa y muy evocadora: la del taller alfarero griego representado en la *hydria* ática de Caputi (fig. 8), del pintor de Leningrado, en la que, en uno de los lados, aparece una mujer dando los últimos retoques a un gran vaso cerámico.

Pongo fin a mi recorrido por la cultura ibérica mientras sigo planteándome otras muchas cuestiones. Las escaleras me traen de nuevo a la actualidad. En la planta baja del museo una guardia de seguridad charla tranquilamente con la mujer de consigna, que me devuelve amablemente la mochila. Abandono el edificio mientras la mujer sentada en el punto de información se despide con una sonrisa. Me pregunto si en el futuro la investigación tendrá en cuenta que ellas también tuvieron su papel aquí.

ANTONIO VIZCAINO ESTEVAN
 Departament de Prehistòria i d'Arqueologia
 Universitat de València
 Antonio.Vizcaino@uv.es

BIBLIOGRAFÍA

- ARANEGUI, C. (1996): Signos de rango en la sociedad ibérica. Distintivos de carácter civil o religioso, *REIb* 2, 91-121.
- ARANEGUI, C. (1997): La favissa del santuario urbano de Edeta-Liria (Valencia), *Quad. Preh. Arq. Cast.* 18, 103-113.
- ARANEGUI, C. (2006): Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel. Liria, *Arqueología en blanco y negro. La labor del SIP (1927-1950)* (H. Bonet, M. J. De Pedro Michó, A. Sánchez Molina, C. Ferrer García, coords.), Valencia, 197-202.
- ARANEGUI, C.; MATA, C.; PÉREZ BALLESTER, J. (1997): *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, Madrid.
- BOARDMAN, J. (2001): *The History of Greek vases: potters, painters and pictures*, Londres.
- BONET, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antigua Edeta y su territorio*, Valencia.

- BONET, H. (2006): Excavar a principios del siglo XX, *Arqueología en blanco y negro. La labor del SIP 1927-1950* (H. Bonet, M. J. De Pedro Michó, A. Sánchez Molina, C. Ferrer García, coords.), Valencia, 67-81.
- BONET, H.; IZQUIERDO, I. (2001): Vajilla ibérica y vasos singulares del área valenciana entre los siglos III y I a. C., *APL XXIV*, Valencia, 273-313.
- BONET, H.; MATA, C. (1997): Lugares de culto edetanos. Propuesta de definición, *Quad. Preh. Arq. Cast.* 18, 115-146.
- CARDONA, G. (1994): *Antropología de la escritura*, Barcelona.
- COLOMER, L. (2005): Cerámica prehistórica y trabajo femenino en El Argar: una aproximación desde el estudio de la tecnología cerámica, *Arqueología y Género* (M. Sánchez Romero ed.), Granada, 177-217.
- DABBS, J. (2011): *Women and Art*, <<http://cda.morris.um.edu/~dabbsj/womartslsex1.htm>> (Consulta 23-II-2012).
- DE HOZ, J. (1993a): Las sociedades paleohispánicas del área no indoeuropea y la escritura, *AEspA* 66, nº 167-168, 3-30.
- DE HOZ, J. (1993b): La lengua y la escritura ibéricas y las lenguas de los íberos, *Actas del V Coloquio sobre Lenguas y Culturas de la Península Ibérica* (F. Villar, J. Untermann, coords.), Salamanca, 635-666.
- DIETLER, M. (1990): Driven by Drink: the role of Drinking in the political Economy and the case of the Early Iron age France, *Journal of Anthropological Archaeology* 9, 352-406. DOI: [http://dx.doi.org/10.1016/0278-4165\(90\)90011-2](http://dx.doi.org/10.1016/0278-4165(90)90011-2)
- FLETCHER, D. (1985): *Inscripciones ibéricas del Museo de Prehistoria de Valencia*, Trabajos Varios del SIP 81, Valencia.
- FLETCHER, D. (1990): *El plomo ibérico de Mogente (Valencia)*, Trabajos Varios del SIP 76, Valencia.
- GONZÁLEZ MARCÉN, P.; PICAZO, M. (2005): Arqueología de la vida cotidiana, *Arqueología y Género* (M. Sánchez Romero, ed.), Granada, 141-158.
- IZQUIERDO, I. (2008a): Arqueología, iconografía y género: códigos en femenino del imaginario ibérico, *Verdolay* 11, 121-144.
- IZQUIERDO, I. (2008b): Gestualidad, imagen y género: exvotos femeninos del santuario ibérico del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete), *Arqueología del Género: Primer Encuentro Internacional en la UAM* (L. Prados, C. Ruiz López, eds.), Madrid, 250-296.
- IZQUIERDO, I.; PÉREZ BALLESTER, J. (2005): Grupos de edad y género en un nuevo vaso del Tossal de Sant Miquel de Llíria (València), *SAGVNTVM-PLAV* 37, 85-103.
- OLMOS, R. (1987): Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del sureste, *AEspA* 60, 21-42.
- RODRÍGUEZ RAMOS, J. (2001): El término (t)eban(en) en lengua íbera: 'coeravit' vs 'filius', *Arse* 35, 59-85.
- UNTERMANN, J. (1987), Repertorio antroponímico ibérico, *APL Homenaje a D. Fletcher* I, XVII, 289-318.
- UNTERMANN, J. (1990): *Monumenta Linguarum Hispanicarum, Bd III: Die iberischen Inschriften aus Spanien*, 2. Die Inschriften, Wiesbaden.
- UNTERMANN, J. (2005): La lengua ibérica en el País Valenciano, *Món Ibèric als Països Catalans, XIII Col·loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà* (2003), 1135-1150.
- VELAZA, J. (1993): Una nueva lápida ibérica procedente de Civit (Tarragona), *Pyrenae* 24, 159-165.
- VELAZA, J. (1994): Iberisch *eban*, *teban*, *ZPE* 104, 142-150.
- VELAZA, J. (1996): *Epigrafía y lengua ibéricas*, Madrid.
- VELAZA, J. (2004): Eban, teban, diez años después, *E.L.E.A.* 5, Valencia, 199-210.
- VELAZA, J. (2006): Tras las huellas del femenino en ibérico: una hipótesis de trabajo, *PalHispan* 6, 247-254.