

Ricardo Olmos

Centro de Estudios Históricos, CSIC.

El título que encabeza mi texto quiere relacionar íntimamente dos aspectos del imaginario ibérico: la representación de la naturaleza y la representación del poder. La exposición parte de estos dos presupuestos:

- primero, no se pueden entender las imágenes ibéricas de la naturaleza sin la referencia del poder que, para representarse, se sirve continuamente de la imagen o la metáfora natural.
- segundo, no se comprende la representación humana en sí misma, sin la referencia de la naturaleza que la envuelve, penetra y limita. La imagen del hombre ibérico vive inmersa en la naturaleza, en la intemperie. Los signos sociales que utiliza son, ante todo, signos naturales. Parafraseando a Michel Serres (1990), el contrato social deviene contrato natural en los iberos.

Naturaleza y poder son construcciones históricas, es decir son representaciones inseparables de la sociedad que las inventa y usa. Son, además, mudables. Evolucionan con la sociedad que las dota renovadamente de sentidos. Y son contextuales: sus significados múltiples, heterogéneos, sólo se realizan y se definen en la pluralidad de los contextos, en cada espacio y en cada tiempo de la historia.

Para acercarnos a algunos de esos diversos sentidos de la naturaleza ibérica hemos de acudir a la totalidad de las fuentes, a la pluralidad de los testimonios fragmentarios que hoy nos restan del pasado. Son elementos dispersos, a veces meros indicios que esconden, en rendijas y resquicios, ricos significados.

Nuestra función de historiadores no es sólo reunir y clasificar los datos sino, sobre todo, construir y establecer las relaciones (Duby, 1991, 78). Para esta tarea disponemos, sobre todo, de los datos de la arqueología y, sólo indirectamente, de aquellos escasos testimonios de los autores antiguos. Estos, además de dispersos suelen estar contaminados: los filtran intereses externos al mundo ibérico y, por tanto, deben releerse desde la historia, desde la crítica.

Es entre los testimonios múltiples de la arqueología donde la imagen reclama en estos años su presencia con voz propia. Ya cada día ésta suscita menos las desconfianzas de antaño. Ha tardado su estudio sistemático en hacerse notar entre nosotros. El consenso, expreso o tácito, de quienes establecen la validez en ciencia, juzgaba subjetiva la lectura de la imagen y la opuso a la aparente objetividad

de los otros datos, supuestamente medibles. Por ello, en décadas pasadas se creyó tanto en las tipologías y clasificaciones externas de los signos, que hoy tendemos a ver, en cierto modo, inútiles e imposibles o, al menos, tan subjetivas y arbitrarias como cualquier otra aproximación en ciencia. El divorcio entre los estudiosos de la imagen ibérica y los arqueólogos que llamaremos anicónicos o escépticos nos ha perjudicado a todos, es decir, al conocimiento. El grupo de comunicaciones que hoy dedica el Congreso de Barcelona a la imagen demuestra que, en parte, las heridas se han restañado. El acuerdo está ahí: para comprender el pasado hemos de acudir a la globalidad de las fuentes disponibles. Todas tienen su propia parcela de significado. Aceptemos, pues, los indicios de la imagen para elaborar la historia: historia también de las mentalidades; o de las sensibilidades, como le gustaba decir a Lucien Febvre (Duby, 1991, 119). En la sesión de hoy vamos a intentar arrancar conocimiento de lo que parece implícito en los datos de la imagen. Indagaciones futuras deberán integrar mejor la multiplicidad de los puntos de vista.

Retornemos a la naturaleza ibérica, el eje de nuestro tema. Comprender cómo pudo entenderla el hombre ibérico -cómo la utilizó un príncipe, por ejemplo, de Pozo Moro, del siglo VI; o un habitante cualquiera de Elche, de Liria o de Azaila, digamos del III o del I a. C.- no es tarea fácil. De unos y otros centros conocemos ciertos conjuntos de imágenes. Estamos ante una cultura plástica, figurativa. Contamos con suficientes indicios para aventurarnos en el campo de sus imaginarios colectivos.

El tema que he escogido es complejo y he de seleccionar algunos puntos. Indico, previamente, los epígrafes que van a guiar mis argumentos.

Dedicaré, en primer lugar, una mirada retrospectiva sobre los enfoques que han impulsado -y a la vez limitado- las clasificaciones de la naturaleza ibérica. Me centraré en el ejemplo de Liria, como homenaje a los autores que hace cincuenta años se esforzaban en establecer las tipologías de las imágenes y los vasos.

El segundo punto es genérico, un apunte metodológico, una alusión a la relación de la naturaleza ibérica y las otras naturalezas mediterráneas como la *physis* griega. La inmensidad del tema se queda en un esbozo.

El tercer punto, combinará ya una característica o idea genérica -el carácter esencialmente ambiguo de los signos- con un ejemplo, la figuración del mar.

El punto siguiente, cuarto, habla de la relación entre las metamorfosis y el poder.

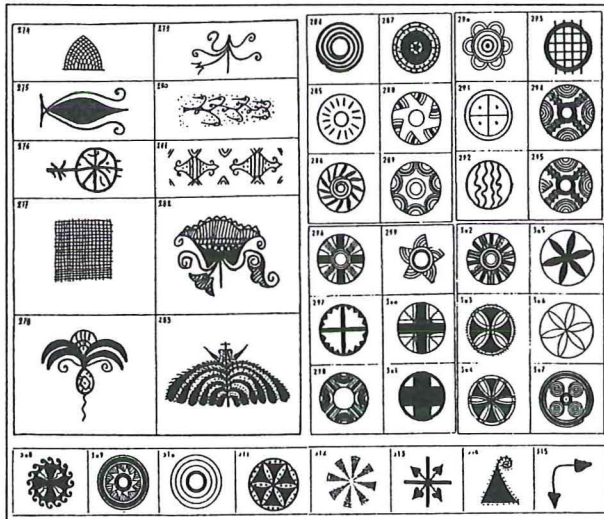


Figura 1. Motivos geométricos y estilizaciones vegetales, según la tipología del Corpus de San Miguel de Liria. En nuestra lectura, la ambigüedad entre los signos vegetales y geométricos persiste. Según Ballester Tormo, I., *et alii.* (1956).

El quinto, trata de las imágenes y los mitos de fundación.

El sexto -y último punto- alude a la construcción cultural ibérica del ámbito doméstico y del ámbito salvaje: compañeros de los dioses o monstruos para el hombre.

Pasemos al primer epígrafe:

UNA NATURALEZA DIFÍCIL DE CLASIFICAR

Si, como decía al principio, el concepto de la naturaleza es una creación histórica hay ya algo claro: no nos sirve aplicar sin más nuestra concepción al pasado para reducirlo a nuestros esquemas. Lo obvio parece trivial. No lo es. Por este motivo en gran medida han fracasado los esfuerzos por clasificar la naturaleza ibérica. Pues hemos intentado forzar en rígidas taxonomías un universo mucho más fluído y diverso de lo que sospechábamos.

Podría citar múltiples ejemplos historiográficos. Me limitaré principalmente a Liria. Todos recordamos ese inmenso y maravilloso empeño de los redactores del Corpus de Liria en establecer la tipología de los signos pintados del yacimiento (Ballester, I. *et al.*, 1956, 101 ss.). Nuestros autores contabilizan, ni más ni menos, 704 iconos. En estas tablas de motivos decorativos -otro prejuicio, tal vez: ¿qué es lo decorativo?- se va ascendiendo a través de la escala del ser (figs. 1-4).

El procedimiento, inequívocamente, es positivista. De los motivos más simples, los geométricos -trazos, puntos, bandas, círculos...- pasamos a los vegetales. Junto a los vegetales figuran los llamados insectos. Parece sintomática la asociación en una misma lámina de los diminutos y articulados "insectos" con los vegetales: de aquélla dependerá, por cierto, cierta confusión interpretativa (apenas existen los insectos) (Ballester, I. *et al.*, 1956, 105). Curiosamente, uno de los cuadros siguientes, con motivos geométricos y estilizaciones vegetales, introduce la sospe-

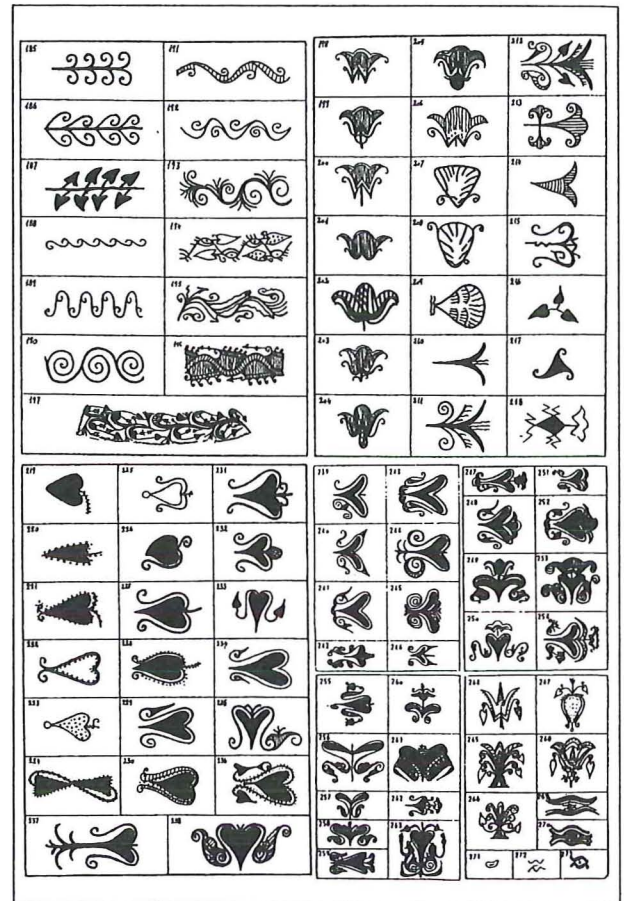


Figura 2. Motivos vegetales, según la tipología del Corpus de San Miguel de Liria. Los signos vegetales pueden transformarse en ojos como en el n° 194 o el n° 273. Según Ballester Tormo, I., *et alii.* (1956).

cha de la intercambiabilidad de los signos: parece, sin embargo, que esa correcta intuición se limita aquí a la mera constatación de similitudes ornamentales (o. c., 107). No trasciende a la interpretación.

De ahí, los autores pasan a los productos y expresiones de la cultura humana, a los objetos inanimados: armas, instrumentos, vestidos, etc. Por cierto, nada más lejos del pensamiento ibérico que esta consideración inanimada de un atuendo o de un arma: "el hierro tira del hombre" (*Odisea*, XIX,13). ¿Cómo separar, por ejemplo, las frontaleras de caballo, arrinconadas al final de estos cuadros de "temas ornamentales", de las flores? En la representación, ambas categorías se confunden: la flor abriéndose asume la función de una frontalera dotada de vida y, por tanto, de poder aristocrático, de energía (Ballester, I. *et al.*, 1956, 125).

En la clasificación del Corpus de Liria los objetos fabricados por el hombre nos ascienden al reino de la vida humana, pues a ellos se asocian. Y lo hacen también gradualmente, de la parte al todo, del individuo al conjunto: ojos, rostros, figuras humanas, aisladas o combinadas en acciones (Ballester, I. *et al.*, 1956, 108-115). Tal vez no sea superfluo recordar que el procedimiento está tomado de los coetáneos estudios estilísticos sobre cerámica griega. El Corpus de los vasos hispanos emula aquí, sus modos de aproximación y análisis. Un inevitable descenso nos

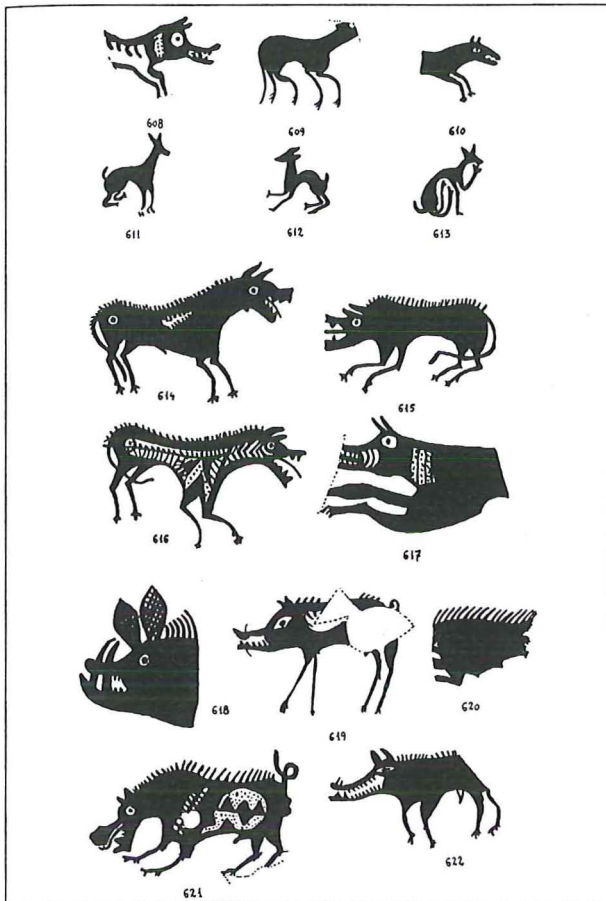


Figura 3. Tipologías de cuadrúpedos, según la tipología del Corpus de San Miguel de Liria. Se señalan elementos significativos que indican una observación precisa de la naturaleza: el perro atento (nº 611), en movimiento (nº 612), o rascándose el hocico con la pata (nº 613), o las cerdas erizadas sobre el lomo de los jabalíes. Interesa señalar las entrañas misteriosas y terribles (expresión de ferocidad y hambre) de las fieras. Según Ballester Tormo, I., et alii. (1956).

retorna a la escala de la vida animal, tal como la aprendimos en nuestros manuales escolares de zoología: aves, peces, mamíferos... (y en ellos, de lo simple a lo complejo), para acabar con los animales más insólitos e inclasificables, las rarezas y los monstruos bajo el epígrafe de ¡varios! (o. c., 116-124). Queda luego, y no vamos a detenernos más, la heterogeneidad de los objetos varios y, por último, los signos inclasificables (o. c., 126). Una férrea lógica de taxónomo estructura las formas ibéricas de la cerámica de Liria. Pero ¿a qué lleva el ingente esfuerzo? ¿Qué se interpreta?

Otros investigadores han buscado, similarmente, una relación directa de la imagen con la naturaleza. Recordemos las posteriores tipologías de Solveig Nordström sobre las cerámicas ibéricas de Alicante (1969-73). La autora sueca asoció, por ejemplo, especies reales de animales y especies pintadas. El procedimiento es lícito siempre que no prescindamos, como suele hacerse, de la ineludible relación que media entre la realidad y lo representado: el estadio de la elaboración mental y su cauce, la producción artesanal. Ello nos retorna a la pregunta inicial. ¿Cuál es

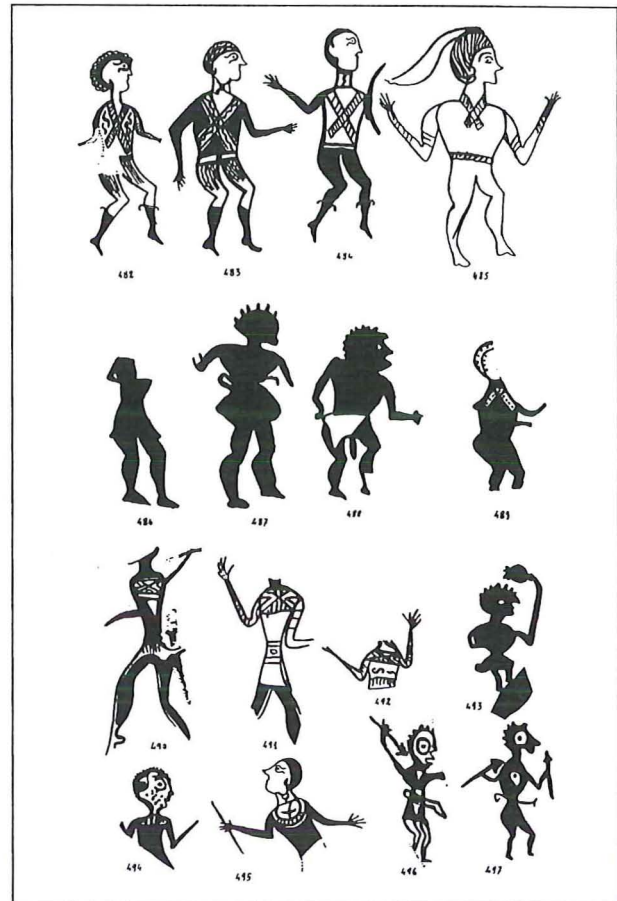
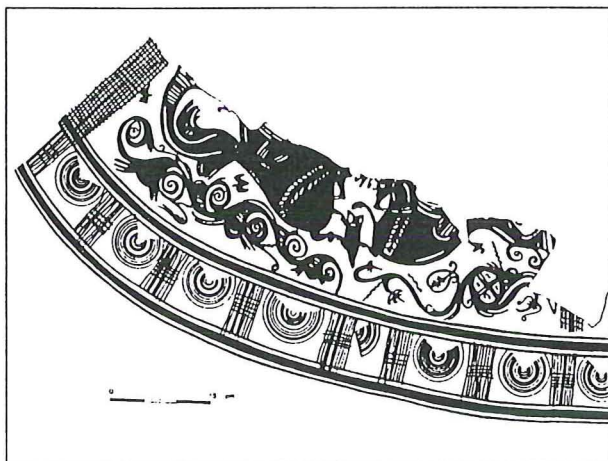


Figura 4. Figuras de varones, según la tipología del Corpus de San Miguel de Liria. Se establece una secuencia de los tipos de las figuras, aisladas de su contexto. Según Ballester Tormo, I., et alii. (1956).

la concepción de la naturaleza ibérica? O mejor, ¿cuál es aquí, en cada caso concreto, la percepción del escultor o ceramista ibérico?, ¿cuáles las fórmulas que hereda, que emplea, que transforma para reflejar aquélla? Y, sobre todo, ¿cómo las utiliza el poder?

NATURALEZA IBÉRICA, PHYSIS GRIEGA

Si proyectar nuestra concepción moderna al pasado no nos sirve de mucho -vemos que nos entorpece e incluso nos desvía- podemos ensayar una aproximación que se sirva simultáneamente del análisis de la imagen ibérica y de la analogía con otras culturas mediterráneas coetáneas de la ibérica: por ejemplo la griega, la púnica o la romana. No es difícil aceptar que la percepción ibérica participó de rasgos comunes con otras culturas próximas en el tiempo y en la historia. Pero, para no caer en el reduccionismo, han de interesarnos ante todo las diferencias. Ciertamente, ni podremos ni deberemos definir la naturaleza ibérica desde la *physis* griega, que hoy sabemos fue una representación histórica original y específica (Lloyd, 1997). Sin embargo, ciertos rasgos de la *physis* griega nos ayudan a comprender, analógicamente, aspectos de la concepción ibérica.



Figuras 5 y 6. Desarrollo del friso en el gran vaso cerámico de los Villares, en Caudete de las Fuentes (Valencia), según Plà, E. y Ribera, A. (1980).

A la izquierda, hipocampos afrontados a un ánfora, sobre roleos-olas marinas.

A la derecha, hipocampo y jinete en la playa. Bajo las patas del caballo, una foca. A la derecha, el roleo vegetal vertical indica el paisaje fecundo de la tierra.

No se nos ocurrirá reducir las imágenes míticas que esconden los vasos de Elche, las dos grandes tinajas singulares de Caudete de las Fuentes o las páteras de Tivissa o Santisteban del Puerto a las metamorfosis helenístico-romanas. El personaje devorado por el gigantesco lobo en el medallón de la pátera de Santisteban no es simplemente Heracles bajo la leontea, como creía Mélida (1933, 782, 880). Y, sin embargo, las diversas culturas mediterráneas, entre ellas la ibérica, comparten la similar fluidez de una naturaleza metamórfica. En fin, la comparación y el contraste nos ayudan. Las analogías entre culturas coetáneas e históricamente próximas son útiles y estimulan la reflexión. Pero no agotan la interpretación última, que ha de ser concreta e histórica.

❖ LA AMBIGÜEDAD DE LOS SIGNOS: ¿VEGETACIÓN O MAR?

Los signos se combinan, se intercambian, se adaptan al conjunto, unos y otros codefinen el sentido último de la escena. Todo esto se hace patente en los llamados platos de pescado o, más genéricamente, en las representaciones ibéricas de la naturaleza marina. El tema ha atraído la atención de diversos investigadores y, más extensa y recientemente, de Carmen Aranegui (1996). La asociación sistemática de peces o hipocampos a volutas vegetales es señal de que estamos en un paisaje fecundo y copioso. En este contexto la voluta multiplica y expresa sus significados potenciales: es, a la vez, signo de abundancia y de movilidad acuática. La asociación “voluta vegetal/onda marina” podrá, tal vez, extrañarnos hoy. No ocurría así en un Mediterráneo antiguo que concebía los *umida regna*, los “reinos húmedos” del mar poblados de bosques y con ninfas innumerables (Virg., *Georg.*, IV, 363-373). El mar, engendrador y nutricio, posee su propia vegetación; las olas son, a la vez, tupidas algas. Los peces ibéricos son voraces y se nutren de estas plantas acuáticas.

Si los platos suritálicos se caracterizan por ser muestrarios de una apetitosa y variada fauna marina, a la imagen

ibérica le interesa, sobre todo, la actividad de los peces insaciables, muy similar a la de las aves o conejos que, en otros vasos, pican en flores. No nos extraña, por ello, que al ceramista ibérico le interese representar el enigmático interior de los peces, su espina, y no tanto su brillo y diversidad externa, del mismo modo que representa siempre a un lobo o fiera devoradora con las fauces y costillas resaltadas. La actividad desbordada, polémica, la naturaleza como acción y lucha, la naturaleza hambrienta es lo que le obsesiona al ibero, lo que éste ante todo de ella capta y expresa.

Pero volvamos a nuestras imágenes marinas. La representación de los platos -ha señalado Carmen Aranegui (1996)- puede revestir un sentido metafórico, aludir al viaje al allende del aristócrata a través de la fecundidad del mar. Es una interpretación mediterránea. El signo es ambiguo: la sobrebundancia de la vida lo es también de su opuesto, la muerte. De ahí la pluralidad de contextos, no sólo funerario, de estos platos.

Esta luz alumbraba la escena del Vaso de los Villares de Caudete de las Fuentes (Pla, Ribera, 1980, 99-106; Olmos 1989, 49-50) (Figs. 5 y 6). No sólo hay un ámbito marino y un ámbito de la tierra igualmente fecundos, que señalan volutas horizontales en el reino del agua y verticales en el de la tierra. Los hipocampos afrontados protegen, sobre las olas, un ánfora que tocan con sus patas, un extendido motivo en el Mediterráneo helenístico que augura riqueza. El caballo híbrido participa así en la cultura humana del mismo modo que la silla de montar humaniza a los caballos de tierra. En este reino ambiguo se integra el jinete, a la derecha de este grupo, cabalgando en la playa su caballo enjaezado. Bajo las patas del caballo, un ser acuático, un cetáceo con aletas y con cola, señala el tránsito espacial, alude simultáneamente a los dos ámbitos, el marino y el terrestre. Eleva su rostro curioso, mira al recién llegado, le acompaña. Las volutas verticales en el extremo, junto al marco, aluden ya al nuevo paisaje, nos introducen en la fecundidad de tierra adentro, donde el signo de la vegetación del mar olvida su sentido y adquiere uno nuevo. La



Figura 7. Desarrollo de la tinaja de asas triples del departamento 41 de San Miguel de Liria (Valencia). Procesión con guerreros y metamorfosis floral en un ave, en el extremo de la derecha. Según Ballester Tormo, I., et alii. (1956).

lectura funeraria puede ser la correcta, pero no es la única. Se alude a una llegada heroica, a un tránsito por los húmedos caminos. El jinete a caballo accede a una nueva tierra. La fecundidad acompaña al noble, en su tránsito marino y en su destino último. Nos hallamos, pues, ante una inesperada asociación de la naturaleza y del poder en esta escena.

* METAMORFOSIS Y PODER

Acabamos de hablar de metamorfosis, de la contigüidad natural de los seres, de la ausencia de límites precisos entre las cosas. Ahondar en esta idea puede ser iluminativo. Precisamente esta contigüidad desmorona la rigidez de las taxonomías, resalta su inutilidad. El signo aislado no es significativo en iconografía. Si los elementos geométricos se combinan en signos florales; si las plantas se transforman en aves, en máscaras protohumanas, en ojos que miran (Elche, El Cabecico del Tesoro, Liria) (Olmos, 1996; para Liria, Bonet, 1997, fig. 72, 269-D29; fig. 109, 262 D-95); si las frontaleras de los caballos forman parte del tupido paisaje floral de los vasos de Liria; si la misma escritura pintada, señal del poderoso, se integra ocasionalmente en una flor (Liria: Bonet, 1997, fig. 73, 18 D-31; Ballester, 1956, inscripción XL,8); si la naturaleza vegetal brota y surge, casi de forma mágica e inmediata, del contacto con garras propiciadoras de monstruos (ánforas orientalizantes de Carmona; grifo y palmeta del Cerrillo Blanco de Porcuna); si las ramas y flores crecen como prolongación de las manos y pies de los dioses (diosa sedente de Pozo Moro); si todo esto es así ¿dónde establecer, aquí o allá, los precisos límites que pretendían las viejas tipologías? Ante este panorama cualquier ensayo serio de clasificación formal de la naturaleza se disuelve y fracasa. Hemos de abandonar la mera clasificación de los signos y sustituirla por su utilización, atendiendo a sus combinaciones, indagando su función en el lenguaje, como hemos visto en el Vaso de los Villares de Caudete de las Fuentes. Los signos se relacionan entre sí estrechamente y constituyen un sistema.

Tal vez nos desconcierte aún la extraña metamorfosis de un gran vaso de Liria, una tinaja de asas triples del llamado departamento 41, espacio singular donde se acumula -nos enseña Helena Bonet- una de las mayores diversidades en formas e imágenes del poblado (Bonet,



Figura 8. Parte superior de la tinaja de asas triples del departamento 41 de San Miguel de Liria (Valencia). Según Ballester Tormo, I., et alii. (1956).

1995, 168-178, fig. 83). En este recinto la variedad iconográfica es notable. La sobreabundancia de la naturaleza es representación del poder. Los principales temas de Liria se dan cita en los vasos de este recinto, como si el universo de la imagen se apropiara, metafóricamente, de la riqueza plural de la vida. Así, la ornamentación abigarrada en los platos (Bonet, 169, n°s 228, 238, 246); la profusión vegetal en la mayoría de las piezas (Bonet, 169, n° 301; p. 171, n° 268; p. 177, n° 380); los peces constreñidos en el espacio circular de una pátera de libaciones, símbolo del mar que los cerca y alimenta (Bonet, 169, n° 73); la procesión de jinetes entre inmensos brotes, sobre el ancho friso de una tinaja (Bonet, fig. 81); la caza a caballo de los mejores, concebida como certamen -en la metopa inferior- o como proeza solitaria -en el friso de las asas-, caza noble por excelencia, la del ciervo, que tiene lugar en un paisaje paradisiaco y fecundo, engendrador de riqueza, donde se justifica el don sacrificial de la muerte (Bonet, fig. 84; cf. Schnapp, 1997, 36-40); los certámenes singulares, heroicos, que legitiman el poder de los grupos, junto a unos ciervos que expresan la riqueza de la vida animal asociada al aristócrata (Bonet, fig. 82); o el duelo, al son de la doble flauta y de la gran tuba rituales, que evoca posiblemente al difunto, el antepasado heroico simbolizado por el caballo sin montar (Bonet, fig. 85). La exuberancia vegetal, lejos de ser mero ornamento, acompaña el instante de ofrecer el mayor don que se posee, el caudal de la propia vida del príncipe derramado en la lucha con sus iguales, ritual ibérico que articula la solidaridad entre los lazos familiares y la ciudad y que fascinó a Escipión el Africano cuando estableció en Cartagena los *ludi funerarii* en honor de sus antepasados ilustres (Tito Livio, 28,21; Clavel-Lévêque, 1984, 29 ss.; Fernández Nieto, 1992). El vaso, un gran recipiente a modo de cratera o caldero cerámico, pudo estar destinada al banquete de los mejores, al vino de los príncipes cuyo poder articula el territorio del mismo modo que las imágenes, artesanalmente pintadas, lo matizan y reflejan.

Pero centrémonos en la tinaja bitroncocónica de este departamento (Bonet, 1995, fig. 83) (Figs. 7 y 8). Una fila de infantes, algunos con cascos de largos penachos y cintas

cruzadas sobre el pecho, se mueve hacia la derecha. Les acompañan peces y aves: el movimiento unitario de la naturaleza señala la *sympátheia* o concordia de todos los seres, la participación unísona en la acción. Los guerreros llevan jabalinas cortas, preparados a arrojarlas. Su otra mano se eleva en actitud, tal vez de asombro, tal vez en expresión de participación colectiva, gesto que les une a todos ellos. Esperaríamos el otro grupo de oponentes, que no vemos, como en la anterior jarra de los jinetes. Encontramos en cambio, junto al espacio privilegiado de las asas, una singular metamorfosis. De un gran brote floral surge el cuerpo de un ave. Se indican incluso las patas del animal bajo el pétalo inferior del capullo en germen. La eclosión de la flor impulsa el nacimiento. La explosión tiene lugar ante el primero de los guerreros, el que precede al grupo. Este guerrero está rodeado por una especial concentración de signos que lo singularizan: dos aves, un gran pez, un roleo. Y, sobre todo, le acompaña el citado brote de la metamorfosis. El infante echa el cuerpo hacia atrás; los compañeros que le siguen se acumulan en el friso; los últimos, más distanciados, gesticulan. El motivo de la metamorfosis no es trivial o accidental. Forma parte íntima del conjunto, es preciso leerlo simultáneamente con él. La representación humana se incorpora a la totalidad de la naturaleza. Ella reacciona al unísono con vitalidad e interviene en la acción ilustre de los hombres. El reino de la metamorfosis, de la naturaleza engendradora, forma parte del mundo del aristócrata. Este grupo de guerreros se representa posiblemente en un espacio y un tiempo míticos. Les conviene el énfasis de la naturaleza vegetal, su vitalidad, su fuerza transformadora. Nos preguntamos si no estamos ante la narración de un prodigio, ante la manifestación de uno de aquellos *mirabilia* o paradojas que tanto fascinaban al hombre de la antigüedad. Las imágenes ibéricas nos introducen en el reino de una realidad maravillosa, diferente de la cotidiana. Tal vez, por eso, no se puedan clasificar sin más.

IMÁGENES Y MITOS DE FUNDACIÓN

Las metamorfosis, pues, adquieren sentido en su relación humana. No son imágenes que se justifiquen en sí mismas, sin historia. Apenas las entendemos fuera de la representación del poder. He hablado ya en otro lugar de la función ordenadora y prototípica de los rostros grotescos que, generalmente bajo las asas, brotan como flores en vasos singulares de Elche, acompañando el surgimiento espontáneo, automático, de la naturaleza vegetal y animal: lobos, conejos, aves, peces... (Olmos, 1996). He tratado de su carácter modélico y mítico. Esta metáfora de la naturaleza activa, polémica, de lucha entre opuestos, pero ordenada por una diosa, sirve para inventar los orígenes de una comunidad, para aglutinarla. Desde otros ángulos van hoy a ahondar en este motivo Diana Segarra y Trinidad Tortosa. Yo voy a insistir en las diferentes formas con que algunas de estas imágenes evocan los orígenes míticos. Pues establecen una relación estrecha entre el surgimiento de la naturaleza y la historia de los antepasados y de la comunidad.



Figura 9. Rostro femenino frontal brotando de una flor. Detalle, en la zona bajo las asas, de un gran vaso cerámico de la Alcudía de Elche (Alicante). Según dibujo de Santiago González.

Es sabido que los mitos de autoctonía hacen suyos los símbolos de la generación vegetal, la cual se convierte en precedente y modelo de la generación humana (Montanari, 1981). Una expresión original del mundo ibérico añade a esta fórmula la figuración antropomórfica (fig. 9). Es la aristocracia ibérica la que crea, para representarse, la apariencia humana del dios.

En el conocido craterisco de Elche de asas verticales el gran rostro acaba de surgir de las entrañas de la tierra, como lo indican la barbilla y el cuello, ondulado y rugoso, en silueta negra, de la diosa (Olmos, 1992) (fig. 10). Su aparición es súbita y desbordante: la frente apenas puede ya expandirse sobre el marco del vaso. Dos aves que revolotean en su derredor acompañan y anuncian el surgimiento del busto alado. No son sólo escala y medida de la naturaleza frente a la descomunal cabeza. Aparecen además como animales domésticos, a la vez mensajeros y acompañantes. Volveremos después a los animales familiares de los dioses, cuando tratemos del imaginario divino de la naturaleza.

El nacimiento originario necesita la presencia de testigos que lo refieran. De ahí las dos cabezas de perfil, solemnes y barbadas, que surgen y contemplan a la diosa. Les acompañan dos serpientes. La serpiente es animal telúrico, que comunica los reinos subterráneos con el ámbito de la luz. Su presencia conviene a la propaganda de la autoctonía. La imagen, que hemos de leer en su conjunto, combinando ambas caras del vaso, tiene una función política: narra el pasado divino del lugar. Ha debido de encargar este vaso un aristócrata.

Este ejemplo de Elche es tardío. Pero el motivo tiene una larga difusión y una centenaria historia. Los relieves de Pozo Moro y los grupos escultóricos de Porcuna revisitan un carácter sólo en parte diferente. También la pode-



Figura 10. Craterisco de la Alcudia de Elche (Alicante) con una cabeza femenina alada brotando del suelo, entre aves. Fotografía del proyecto "Iconografía Ibérica", del Centro de Estudios Históricos.

rosa imagen mítica de la naturaleza se relaciona con los grupos familiares representados en estas esculturas.

En Pozo Moro la expresión iconográfica de la autoctonía adopta un carácter extraño (Almagro Gorbea, 1983, 205, lám. 27D; Olmos, 1996a, 105, fig. 35). Se representa a un ser de doble naturaleza, de doble forma: *diphués*, *dímorphos*, es calificado en los mitos de autoctonía atenienses aquel Cécrope mitad-hombre, mitad-serpiente, comparable a nuestra imagen (Hoffmann, 1995, 77-79; Calame, 1996, 86). El signo es inequívoco: el hozar del jabalí en la tierra provoca el surgimiento de un ser doble, serpentino, que remata en busto protohumano, capaz ya de comunicarse con el gesto de su mano propiciatoria. Hay paralelos o ecos ibéricos de este motivo en los bronzes de Máquiz (Jaén), que decoraban probablemente el carro de un alto personaje: dos jabalíes afrontados ante una planta, en el primero de los bronzes, junto a su variante antropomorfa, en el segundo: un varón y un tritón levantan las manos frente al brote mágico de un árbol. El surgimiento acaece junto al reino de lo húmedo, como señalan las volutas y estos seres metamórficos con cola de pez y busto humano (Almagro Basch, 1979).

La generación vegetal, modelo de la generación humana, se refuerza y explicita en otro relieve de Pozo Moro con la intervención del héroe que traslada la rama fundacional sobre sus hombros (Almagro Gorbea, 1983, 204, lám. 26; Olmos, 1996a, 109-111, fig. 39). Este árbol del reino subterráneo, en el que anidan aves que pican en brotes florales y cuya generación propician démones protohumanos, va a ser plantado de nuevo por el príncipe. No es mera generación espontánea, como en el anterior relieve de los jabalíes. La hazaña requiere el esfuerzo y la voluntad del varón sobrehumano. De su voluntad y de su acción surge la fecundidad del linaje dinástico, linaje de los

antepasados que arraiga en la tierra como el árbol trasplantado desde el paraíso de los dioses.

En Porcuna se traslada y magnifica a la escala de la escultura en piedra un antiguo motivo de raíz oriental, el grifo guardián del loto, palmeta o árbol, que hubo de llegar con la presencia fenicia en época orientalizante (Negueruela, 1990, 269-270). Lo hallamos en marfiles y en las grandes vasijas de Carmona, asociadas a un lugar sagrado (Belén y otros, 1997). El animal poderoso, protector del jardín de los dioses, clava sus garras de afiladas uñas en la palmeta, contacto que a su vez provoca y vivifica el desbordante surgimiento vegetal. Una serpiente se enrosca en torno al cuerpo del grifo y se desliza simultáneamente sobre los sépalos vigorosos de la flor. Es, como en el craterisco de Elche y en el primero de los relieves de Pozo Moro, símbolo ctónico, que garantiza la pertenencia al lugar. La generación vegetal es modelo de la generación humana. Deviene símbolo de los aristócratas cuyo poder y origen arraigan en el vigor y fecundidad mágica de la gran palmeta del jardín de los dioses.

Pero no basta por sí sola, ni en Pozo Moro ni en Porcuna, la metáfora vegetal. La generación de las plantas ha de reforzarse, además, con la generación expresa de los hombres. Por ello, Pozo Moro introduce otro mito de fundación dinástica en la escena del matrimonio sagrado o *hierós gámos* (Almagro Gorbea, 1983, 196; Olmos, 1996a, 111-112, fig. 38). El héroe siembra la semilla real en el cuerpo de la diosa que le recibe en su templo. Es ella, tal vez, la misma divinidad que en otro relieve del monumento se muestra con dos pares de alas desplegadas, un viejo motivo orientalizante (Almagro Gorbea, 1983, 202-203; Olmos, 1996a, 112-113, fig. 37). El príncipe ibérico introduce un lenguaje humano en su programa escultórico para vincular con claridad a su linaje el origen del cosmos.

El esperma del hombre plantado en la tierra, símbolo bien estudiado por Claude Calame para los coetáneos mitos de autoctonía griegos (Calame, 1996), es también el motivo que refuerza el programa iconográfico de Porcuna. No tiene otro sentido el gesto del héroe masturbador que derramará su semen -semen de los orígenes del lugar- sobre la tierra (*Escultura ibérica*, 1990, 130-131, nº 38). De nuevo, en Porcuna, los orígenes del poder se formulan desde dos imágenes: el venerable mito del surgimiento vegetal (grifo, serpiente y palmeta) del paraíso de los dioses; y el más próximo de la generación humana, a modo de un patronímico.

Figuritas míticas, como el sátiro itifálico de la necrópolis del Llano de la Consolación (Albacete) (García y Bellido, 1948, 91, lám. XXXVI,2), o los sátiros lascivos que decoran el lécito del enterramiento del príncipe de Pozo Moro han podido trasladar esta fecundidad sexual y masculina de los orígenes al ámbito de la muerte, ahora desde el prestigio reforzado del lenguaje griego (Olmos, 1996a, 101-102). La muerte del poderoso se justifica a través de la vigorosa generación de la vida. Los privilegios del príncipe, y en especial su fecundidad, se dilatan más allá de los límites humanos. La asumen los sátiros, de sexualidad inagotable, que son ahora su ejemplo y su fuente en la muerte. Hay otra modalidad de mitos fundacionales que quiero recordar aquí. Tiene el interés de

mostrar la recepción y transformación ibérica de mitos mediterráneos. Retomo también aquí algunas de mis conclusiones expuestas en otro lugar (Olmos, 1996). Junto a la concepción de una naturaleza que brota de manera automática y espontánea en representaciones de Liria y, sobre todo, de Elche, la expansión de los pebeteros cerámicos a partir del siglo IV a. de C. supone la adopción de un lenguaje mítico mediterráneo (probablemente púnico). La irresponsabilidad del brotar se torna voluntad responsable de la diosa, de rostro sereno, con espigas y frutos sobre la cesta de su frente. Este mito de la responsabilidad de los dioses benefactores se expande en el mundo ibérico, con anterioridad incluso a las imágenes de Elche. No es ya un lenguaje de tal o cual *oppidum* en concreto, de tal o cual territorio delimitado, sino, al contrario, es un motivo extendido, que traspasa fronteras. La fórmula es compartida por muchos, como ocurre con el motivo del “Señor (o Señora) de los Caballos”, modelo adecuado a la economía aristocrática de los caballeros ibéricos (Aranegui, 1995). La diosa de los pebeteros responde también probablemente a una motivación económica, la importancia estratégica de Iberia en el aprovisionamiento del trigo.

La imagen tiene siempre algo nuevo que aportar. El sugestivo ejemplo del silo del Bosc del Congost, en Girona, muestra mejor que ningún otro el trasfondo político y comercial del nuevo mito (Burch *et al.*, 1993, 40-45; Olmos, 1996, 12). Sobre una forma local -el cálato o “sombbrero de copa” de vieja tradición ibérica- los moldes introducen una figuración helenizante. El rostro grotesco protegido por las asas de la cerámica de Elche se sustituye, bajo el mismo lugar -un techo de asas trenzadas- por el sereno y bello de Perséfone o Deméter. Es diosa que ordena y presencia el mensaje civilizador de Triptólemo, aquel joven que divulgaba las enseñanzas del cultivo del trigo entre los hombres. La naturaleza espontánea y automática de los mitos de autoctonía ibéricos se convierte en cultivo enseñado por los dioses. El rostro telúrico se embellece, como ocurre en la cerámica de Oliete (Teruel) y en las coetáneas dracmas de Ampurias (Kukahn, 1962, 82, fig. 20; Olmos *et alii*, 1992, 124 (Oliete) y 90-91 -Ampurias-). Es evidente la mediación y modelo ampuritanos.

La autoctonía del linaje se transforma en un modélico mito sobre el cultivo. Los grandes “cálatos” o “Sombbreros de copa” de Alcorisa y Azaila (Teruel) difunden este mensaje en los inicios de la romanización. Hay dos ejemplos casi idénticos. En estos cálatos se dan cita la vieja y la nueva tradición. Junto a la caza de los aristócratas, junto a la generación de la vegetación espontánea propiciada por los extraños démones del lugar, se introduce la imagen responsable del labrador mítico, el héroe que en el pasado unció los bueyes al yugo e introdujo el cultivo civilizado de los campos (Olmos, 1996). Toda la naturaleza que rodea al labrador desnudo interviene en este mito fundacional. A través de esta imagen del antepasado, el aristócrata asume la responsabilidad del don del trigo que, ahora, entre los siglos II y I, tanto preocupa a la política de Roma (Nicolet, 1979). Es vital la provisión de trigo a Italia y, con la conquista, la delimitación jurídica, el reparto y trabajo de las tierras. Pero ni el aristócrata de Azaila

ni su vecino de Alcorisa renuncian a la tradicional concepción de la naturaleza y de la autoctonía, expresada en la generación espontánea y en los viejos démones o *genii loci*. Tampoco olvidan la vieja imagen de la caza copiosa, que les ennoblece.

ANIMALES DEL ÁMBITO DOMÉSTICO Y DEL ÁMBITO SALVAJE: COMPAÑEROS DE LOS DIOS Y MONSTRUOS PARA EL HOMBRE

Uno de los peligros de las clasificaciones son los clichés, los estereotipos. Con la tipología podemos establecer fórmulas demasiado rígidas que no respondan ni al uso ni a la función que las imágenes efectivamente desempeñaron en cada contexto. Este era el fondo del primer punto de nuestra ponencia, ejemplificado en las taxonomías de Liria. La reflexión se puede extender a la escultura y, en general, a los tipos animales.

Por ejemplo, ante la forma de una esfinge -personaje mixto, con torso humano, con alas, cuerpo de león, etc.- nos arriesgamos, a través de un mero nombre, a unificar o aproximar contenidos que pudieron ser diferentes. Nada nos asegura que la esfinge del vaso del Corral de Saus, minuciosamente estudiada por Isabel Izquierdo (1996, figs. 13-14), tenga algo que ver con las anteriores esfinges en piedra del ibérico antiguo, como la de Agost o la de Haches. Podríamos estar ante dos concepciones, ante dos ideas divergentes, siendo o no casual la proximidad formal entre las esfinges de la escultura y cerámica. En todo caso, la esfinge del Corral de Saus se explica mejor, como ha visto bien la autora, en el contexto del enfrentamiento del hombre con el monstruo (Izquierdo, 1996). Parece claramente una hazaña heroica. Tal vez se parezca más a otras luchas individuales como la del vaso del joven y el dragón de Elche. Por ello parece más adecuada esta nueva analogía basada en los sintagmas -es decir, en las funciones de los signos en sus textos- que la tradicional tipología de las formas. En fin, en un caso u otro, vemos que para investigar necesitamos de las generalizaciones pues sin un mínimo de abstracción no es posible nuestra práctica.

Resulta muy difícil definir la historicidad de una imagen, es decir, dónde y cómo el ibero innova o, al contrario, recrea conscientemente una fórmula del pasado. Me he referido a la esfinge. He planteado como posibilidad que la asociación entre la fórmula arcaica y la helenística sea consecuencia de nuestro proceder. Sin embargo, también es posible que los iberos recuperen viejos esquemas de su trasfondo histórico dotándolos, repetidamente, de sentidos nuevos. La imagen ibérica responde, por lo general, a un arte de viejas fórmulas. Resiste bien a la usura del tiempo. La esfinge arcaica reaparece luego, muchos siglos después, en las monedas de Cástulo, galeada y asociada a un signo astral. ¿Qué guarda esta esfinge de la vieja diosa oriental de la fecundidad y la guerra a la que sirve y aquí tal vez representa, protegiendo y propiciando la nueva explotación de las minas en época republicana? Será preciso tener presente la historia, los matices de la diacronía en la utilización de los signos iconográficos.

También he aludido al grifo de época orientalizante, que prolonga sus principales significados en el monumento de Porcuna; y a la gran diosa alada y desnuda de Pozo Moro, que magnifica esquemas anteriores, como ha propuesto Michael Blech (1997, 200, fig. 3). Esta prolongación parece intencional. Sería un modo de enraizar en la imagen de un pasado venerable la propaganda del poder. Dicho con otras palabras: es una de las estrategias de la temprana aristocracia ibérica para construir su propia historia.

Quedan por tantear las estructuras, los sintagmas, no sólo los tipos. Por ejemplo, nos preguntamos cómo el ibero dispone y combina los mudables ámbitos de la naturaleza doméstica y salvaje. El tema es amplio y a estas alturas de la ponencia sólo puedo aquí esbozarlo. En el mundo de la imagen la representación de un animal suele revestir sentidos y funciones heterogéneas. Depende de los intereses de cada contexto. En el exvoto animal de un santuario puede primar la intención de su vertiente económica. Por ejemplo, el caballo. Su faceta simbólica como animal psicopompo, que ayuda a los mejores a trasladarse a otra esfera, parece más propia de la escultura funeraria en piedra. Hay, pues, múltiples conceptos del caballo en la iconografía ibérica. Su sentido es plurívoco, no único. Sólo cada contexto lo define y ordena dentro del sistema.

Podríamos hablar, por ejemplo, de un imaginario animal más propio de los dioses frente a otro más adecuado a los hombres. O, mejor, de cómo, uno y otro, se entrecruzan y relacionan. Los dioses utilizarían su lenguaje específico, no siempre coincidente con el humano. También ellos poseen su propio ámbito de animales domésticos. Los grifos, esfinges y leones, por ejemplo, monstruos para el hombre, son compañeros cotidianos de las antiguas diosas tartesias. En parte, los aristócratas ibéricos se apropian de estos demonios para aproximarse al imaginario divino. Hay precedentes orientalizantes y eslabones del proceso. En el cinturón de Aliseda el varón lucha con el león, una fiera humanizada que se yergue sobre sus patas traseras para igualarse en una lucha cuerpo a cuerpo, de igual a igual, con el hombre, desnudo y sin armas (Olmos et alii, 1992, 71). Similarmente, los leones ya aparecen sometidos en las manos del joven de la jarra de bronce del enterramiento de Pozo Moro, joven que aún los agarra del rabo (Almagro Gorbea, 1983, 186; Olmos, 1996, 100-102). No es, pues, casual que también protejan las cuatro esquinas de esta torre funeraria. El príncipe de Pozo Moro ha acabado por apropiárselos. Las posibilidades no se agotan: siglos más tarde, en plena época romano-republicana, el león de Estepa (Sevilla) es cabalgado por un soldado de alta posición, vestido con cota de mallas (Olmos, 1996, 149). Su pertenencia al prestigioso ejército de Roma se subraya con un prestigio no menor, el servirse del viejo animal de aristócratas y dioses como un caballo psicopompo, domesticado. Las imágenes son signos abiertos, plásticos, potencialmente ambiguos, mudables.

Los ejemplos podrían ampliarse casi indefinidamente.

Hemos citado a las palomas del vaso de Elche, acompañantes de la diosa. Recordemos la paloma de la dama de Baza, o la que está posada al pie de la dama sedente de El Cigarralejo. En exvotos, en terracotas, en vasos de ofren-

das, las mujeres ibéricas de alta condición se asociarán con frecuencia, como emulación o recuerdo, a las domésticas aves que sirven a las diosas. En la Quéjola, una adolescente desnuda se inicia con la paloma de su Señora (Olmos, Fernández Miranda, 1987).

La cierva, animal sagrado de los dioses, compañera natural de sus epifanías (aparece en los claros del bosque y desaparece fugazmente), símbolo funerario de la escultura ibérica, podrá también ser el animal doméstico del caudillo Sertorio, como conocemos por Plutarco (Sertorio 11; 20). Al asociarse a la cierva que le sigue fielmente y que anuncia su cambiante fortuna, el general romano se apropia del animal de los dioses. Se muestra así ante los iberos como hombre excepcional, lleno de inspiración divina.

No sabemos si en el reino de dioses y héroes las serpientes son animales domésticos además de telúricos. En la misma Porcuna, sobre el hombro de una de las figuras estantes que se han llamado diosas o sacerdotisas y que yo prefiero ver como antepasados míticos, se desliza una serpiente que, probablemente, va a beber del líquido de la pátera que la mujer sostendría en su mano izquierda (Negueruela, 239-241). El motivo prefigura, en pleno siglo V, lo que sólo décadas después definirá, en el mundo griego clásico, la imagen de Higía, la diosa o heroína de la Salud. Recordemos la Higía Hope, del siglo IV (Sobel, 1990). Tal vez en el ámbito aristocrático y mítico de los iberos, como en Grecia, la serpiente es animal doméstico que bebe en recipiente humano y toma su alimento de mano de los hombres, una figuración que hoy nos extraña aunque haya quien disfrute en sus casas de la compañía de ofidios (para la serpiente como animal doméstico en Grecia, cf. Romeyer Dherbey, 1997, 145).

Mi último ejemplo será un conocido vaso de Liria con una escena de doma de un caballo (fig. 11). Es sintomática en Liria la relación entre imagen heroica y el recipiente aristocrático que evoca el gran caldero sin asas mediterráneo, la vieja cratera (Ballester *et alii*, 1954, 56, lám. LIX, fig. 40; Bonet, 1995, 135, fig. 61, nº 11; Aranegui, 1997, 81).

El vaso yuxtapone escenas diversas que resumirán hoy la relación del hombre con la naturaleza. Empecemos con la doma de caballo. Un varón desnudo con fusta en la mano coge de las riendas aún no bien dispuestas a un caballo encabritado, tratando de domarlo. Otro jinete, ya montado, le observa. Podría ser el experto, más adulto, que atiende a la iniciación o aprendizaje del joven compañero. El grupo de perros ociosos alude al animal ya plenamente domesticado. La familiaridad del animal se refleja en el gesto de uno de los perros que se rasca el hocico con la pata.

Sigue, a la derecha, la incitación de un toro de poderosa cornamenta. Frente al toro, que tiene la cabeza agachada para embestir, un varón agita señuelos en sus manos. Le socorre, detrás, otro personaje con un objeto indeterminado. La fórmula de la primera escena con los dos personajes se repite. El segundo acompañante testimonia y colabora con el que se inicia en esta prueba de valor y habilidad, una prueba claramente diferente y más peligrosa que la del caballo. La insinuación vegetal del suelo, una fila de ondas, asocia esta escena con la anterior. Las ondas se interrumpen, tan sólo, para dar cabida a los perros. El ave,

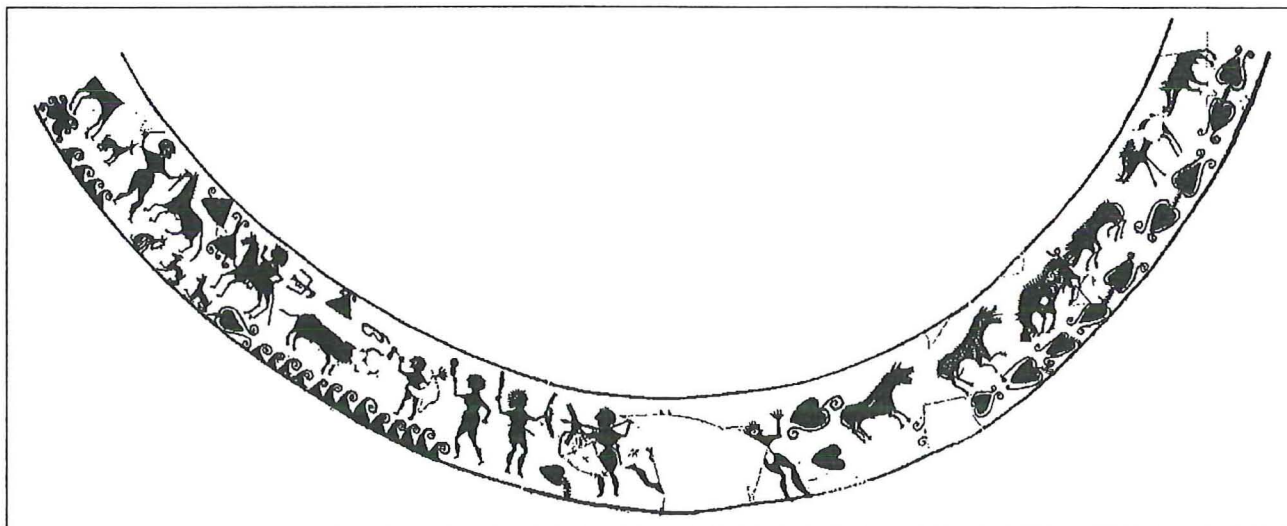


Figura 11. Desarrollo del vaso de Liria conocido como “la doma del caballo”. De izquierda a derecha: iniciación de un varón en una doma del caballo, en presencia de un jinete; la incitación de un toro; duelo entre dos guerreros y fragmentos de otros dos guerreros; certamen entre animales: un jabalí es acosado por tres perros; dos jabalíes cierran la escena, a la derecha. Según Ballester Tormo, I., *et alli.* (1956).

que vuela vigilante hacia la derecha, sirve de enlace entre los dos grupos. Ambos tienen en común la hazaña de domeñar a un animal salvaje: en el primer caso, el caballo; en el segundo, el toro. Se representan, pues, dos formas de dominio diferentes. En la secuencia, el toro ocupa el tercer grado en el alejamiento entre el ámbito animal y el hombre, tras los familiares perros y el caballo, en un lance de doma.

Un paisaje diferente, una hilera de grandes hojas acorazonadas, define el carácter de la siguiente escena: tres lobos rodean y atacan a un jabalí. Otro jabalí, queda en segundo plano, sin intervenir. Se señalan las entrañas, el interior desgarrado de la víctima. Es el reino de lo salvaje, de lo radicalmente indomable para el hombre, la absoluta alteridad.

Fuera de estos dos paisajes de vegetación queda una escena humana, una lucha individual. Se conserva bien a la izquierda la pareja de los combatientes, ambos con escudo y falcata. El de la derecha ha sido atravesado por una lanza y la sangre brota del pecho a borbotones, pero aún conserva dos jabalinas en sus manos. El oponente, blande la falcata para atacarlo ya directamente y rematarlo. Un tercer hombre, muy incompleto, cae al suelo. El cuarto personaje sirve de tránsito, de vínculo entre las normas de la guerra humana y el certamen animal. De hecho vuelve su mirada hacia el friso de la naturaleza más salvaje, inclina su cuerpo hacia atrás y gesticula con la mano levantada. ¿Es una forma de indicar su participación asombrada ante la fiereza de la lucha animal olvidando la también sangrienta, pero sometida a norma, lucha heroica? ¿Acaso le interesa más aquélla?

El gran vaso de Liria sintetiza la relación del aristócrata con la naturaleza. Se representa el espacio del varón, el ámbito de la aventura y del azar en el exterior de la ciudad, que ha estudiado Carmen Aranegui (1997). Pero dista de ser un espacio neutro y homogéneo. Hay una gradación de metáforas diversas en este mundo agonal y de enfrentamientos. Sólo la imagen de la naturaleza les une a todos

los seres en la *sympátheia* o padecimiento universal. También el enfrentamiento humano interviene como medida y comparación frente a la más despiadada lucha de las fieras.

En fin, establecer las mudables relaciones del universo animal y vegetal con el hombre es una privilegiada forma de poder que de modo diverso practicó el ibero en su dialéctica con la historia. Sería preciso en otro lugar ampliar y analizar, caso por caso, cada uno de los nexos entre poder y naturaleza dentro del fluctuante sistema de las representaciones ibéricas. Resta ya, como síntesis última, recordar una idea seminal de Claude Lévi-Strauss: cada cultura construye su propio imaginario en torno a la naturaleza (Lévi-Strauss, 1962, 272-273).

■ BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO BASCH, M. (1979): Los orígenes de la toréutica ibérica, *Trabajos de Prehistoria*, 36, 173-211.
- ALMAGRO GORBEA (1983): Pozo Moro: el monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica, *Madridier Mitteilungen*, 24, 177-293, láms. 12-34.
- ARANEGUI, C. (1995): Sacra loca iberica, *Sur les pas des grecs en Occident. Homnages André Nickels*. Collection Études massaliètes 4, París, 17-30.
- ARANEGUI, C. (1996): Los platos de peces y el más allá. *Homenaje al profesor Manuel Fernández-Miranda* (M. A. Querol y T. Chapa, eds.), Serie Complutum, 6, Madrid, 401-414.
- ARANEGUI, C. (1997): La sociedad ibérica vista a través de las imágenes sobre cerámica de Llíria. *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*. (C. Aranegui, C. Mata y J. Pérez Ballester, eds.), Madrid.
- BALLESTER TORMO, I., et alii (1956): *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria*. Madrid.
- BELÉN, M^a y otros (1997)= BELÉN, M., ANGLADA, R., ESCACENA, J. L., JIMÉNEZ, A., LINCEROS, R. y RODRÍGUEZ, I. (1997): *Arqueología en Carmona (Sevilla)*.

- Excavaciones en la Casa-Palacio del Marqués de Saltillo, Carmona.*
- BLECH, M. (1997): Los inicios de la iconografía de la escultura ibérica en piedra: Pozo Moro, *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura*, (R. Olmos, J. A. Santos, eds.), Madrid, 193-210.
- BISI, A. M» (1965): *Il grifone. Storia di un motivo iconografico nell'Antico oriente mediterraneo*. Studi Semitici 13, Roma.
- BONET, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antigua Edeta y su territorio*, Valencia.
- BURCH et alii, (1993): El culto a Deméter y los misterios eleusinos, *Revista de Arqueología*, 144, 40-45.
- CALAME, C. (1996): *Mythe et histoire dans l'antiquité grecque*, Éditions Payot-Lausanne, Lausanne.
- CLAVEL-LÉVÉQUE, M. (1984): *L'Empire en jeux. Espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, París.
- DUBY, G. (1991): *L'histoire continue*, París.
- ESCULTURA IBÉRICA (1990): *Escultura ibérica en el Museo de Jaén (Abril-Mayo 1990)*, Jaén.
- FERNÁNDEZ NIETO, F. J. (1992): Una institución jurídica del mundo celtibérico. *Estudios de Arqueología ibérica y romana*. Homenaje a Enrique Pla Ballester. T.V. S.I.P., 89, Valencia, 381-384.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1948): *Hispania Graeca*, Barcelona.
- HOFFMANN, H. (1995): The Riddle of the Sphinx: a case study in Athenian immortality symbolism, *Classical Greece. Ancient histories and modern archaeologies* (Ian Morris ed.), Cambridge, 71-80.
- KUKAHN, E. (1962): Los símbolos de la Gran Diosa en la pintura de los vasos ibéricos levantinos, *Caesaraugusta*, 20, 137-142.
- IZQUIERDO, I. (1996): Reminiscencias mediterráneas en cerámica ibérica. El ejemplo del Corral de Saus (Mogente, Valencia), *AEspA* 69, 239-262.
- LÉVI-STRAUSS, Cl. (1962): *La pensée sauvage*, París.
- LLOYD, G.E.R. (1997): Les animaux de l'antiquité étaient bons á penser: quelques points de comparaison entre Aristote et Huainanzi, *L'animal dans l'Antiquité* (B. Cassin y J. L. Labarriére, eds.), París, 545-562.
- MÉLIDA, J. R. (1933): El arte clásico en España. Apéndice a *Arte Clásico (Grecia Y Roma)*, (G. Rodenwaldt), Barcelona.
- MONTANARI, E. (1981): *El mito dell'autoctonia*, Roma.
- NEGUERUELA, I. (1990): *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*, Madrid.
- NICOLET, Cl. 1979: *Rome et la conquête du monde méditerranéen*, Nouvelle Clío, París. (reimpr. 1997).
- NORDSTRÖM, S. (1969-73): *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante*, Estocolmo.
- OLMOS, R. (1989): Míticos pobladores del mar. *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, 1, 283-296.
- OLMOS, R. (1992): El rostro del otro. Sobre la imagen de la divinidad en la cerámica ibérica de Elche. *AEspA*, 65, 304-308.
- OLMOS, R. (1996): Metáforas de la eclosión y del cultivo. *Archivo Español de Arqueología*, 69, 3-16.
- OLMOS, R. (1996 a): Pozo Moro: ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo ibérico. *A través del espejo. Aproximación a la imagen ibérica* (R. Olmos, ed.) Colección Lynx. La arqueología de la mirada. Madrid, 99-114.
- OLMOS et alii (1992): *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Barcelona.
- OLMOS, R., FERNÁNDEZ-MIRANDA, M. (1997): El timiaterio de Albacete, *AEspA*, 60, 211-219.
- PLÀ, E., RIBERA, A. (1980): *Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia)*. T.V. SIP n° 68, Valencia.
- ROMEYER DHERBEY, G. (1997): Les animaux familiers, *L'animal dans l'Antiquité* (B. Cassin y J. L. Labarriére, eds.), París, 141-156.
- SCHNAPP, A. (1997): *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, París.
- SERRES, M. (1990): *Le contrat naturel*, París (= *El contrato natural*, Valencia 1991).
- SOBEL, H. (1990): *Hygieia: die Götterin der Gesundheit*, Darmstadt.