

GRUPOS DE EDAD Y GÉNERO EN UN NUEVO VASO DEL TOSSAL DE SANT MIQUEL DE LLÍRIA (VALÈNCIA)

Presentamos en este trabajo una tinaja de grandes dimensiones inédita con decoración figurada procedente de la ciudad ibérica del Tossal de Sant Miquel de Lliria (Valencia). Con un elevado índice de fragmentación, el vaso muestra interesantes figuraciones como una escena femenina de hilado y tejido, joven a caballo, así como damas estantes. Su iconografía nos aproxima al análisis de los grupos de edad y género en la cultura ibérica; temas como la naturaleza o los rituales de tránsito a la edad adulta. La dimensión simbólica de las escenas plasmadas en este vaso de encargo se integra en el programa de imágenes de la antigua Edeta, en un marco urbano y aristocrático, de tradición mediterránea.

Palabras clave: Cultura ibérica. Cerámica. Sant Miquel de Lliria. Iconografía. Edad. Género. Ciudad. Ritual

We present in this work an unpublished figured pithos of big dimensions, coming from the Iberian city of Tossal de Sant Miquel de Lliria (València). It is made to order, highly fragmented, with interesting figured scenes as the feminine one of spinning and weaving, young horseman parade, as well as adult women. Its iconography approaches to the analysis of groups of age and gender in the Iberian culture; themes like the nature or the passage rituals to the adult age. The symbolic dimension of the scenes showed in this vase is known in the images programme of the ancient city of Edeta, inside an urban and aristocratic context of Mediterranean tradition.

Key words: Iberian culture. Pottery. Sant Miquel de Lliria . Iconography. Age- Gender. City. Ritual

INTRODUCCIÓN¹

La pieza que presentamos fue localizada en los fondos del Museo de Xàtiva durante los trabajos de estudio de la cerámica ibérica de *Saitabi* llevados a cabo dentro el proyecto de investigación “Historia de Xàtiva”, fruto de la colaboración entre la Universitat de València y el Ajuntament de Xàtiva. Uno de nosotros, J. Pérez Ballester, es el responsable de la parte relativa a la arqueología ibérica de *Saitabi*. Dentro de un contenedor con bolsas de materiales arqueológicos procedentes de La Solana (al S del Castillo), se halló una caja con 22 fragmentos de cerámica ibérica pintada que pertenecían a un mismo vaso. El código UA2036 asignado a dicha caja reveló que se trataba de una donación de D. Cristòfol Martí Adell realizada en el

año 1989, y se especificaba que el material entregado procedía de Lliria.

Las cerámicas del Tossal de Sant Miquel de Lliria (en adelante TSM) ya habían sido objeto de dos proyectos de investigación dirigidos por Aranegui (DGICYT PB89-006-CO2 y PB-94-0977) en el que participó uno de nosotros, junto a Mata y Bonet, autora a su vez de la excelente monografía sobre el TSM (Bonet 1995). Ambas investigadoras, al ver los fragmentos, confirmaron su pertenencia a la capital edetana. El estado de conservación era muy delicado, por lo que, tras realizar una completa documentación fotográfica sin flash, pusimos en contacto a la Directora del Museo de Prehistoria-S.I.P. de València, H. Bonet, con el conservador del Museo de Xàtiva, Velasco, para que el vaso fuera consolidado, restaurado y dibujado en el labora-

torio del Museo de Prehistoria. En estos momentos, a la espera de su restauración definitiva, queda pendiente el análisis de otros fragmentos con decoración figurada e iconografía femenina del TSM, tales como los de la tinaja, muy fragmentada, del departamento 104 (Bonet 1995, 244, fig.122) o el borde de lebes núm. 021 de procedencia superficial, también con cabeza femenina, “eses”, y una inscripción en el borde (Bonet 1995, figs. 145 y 222, I).

LA CERÁMICA DE SANT MIQUEL DE LLÍRIA Y LOS ESTILOS EDETANOS

La cerámica ibérica del TSM es bien conocida por sus decoraciones figuradas (Ballester *et al.*, 1954). Una primera clasificación de motivos, temas y la distinción de dos estilos diferentes, de figuras dibujadas o perfiladas y de figuras rellenas o de tinta plana, se debe al mismo Ballester (1943). Distintos trabajos de Aranegui (1975) y Elvira (1979) profundizaron en la definición del estilo, que retomó Bonet (1995, 440-443) en su monografía sobre el yacimiento, viendo la posibilidad de algunos “talleres” dentro de los “estilos” de Ballester, aportando además valiosas informaciones referidas a los contextos arqueológicos y a la cronología de los conjuntos. En cuanto al repertorio formal y su funcionalidad, tipos y usos quedaron perfectamente fijados en el mismo trabajo de Bonet (1995). Estamos ante una producción de circulación restringida: más del 90% de los vasos se hallaron en el mismo TSM, y el resto se concentran en la comarca del Camp de Túria, de la que el *oppidum* edetano ostentaba la capitalidad, aunque aparecen algunas piezas en los *oppida* mayores de territorios del entorno como *Arse/Saguntum*, *Kelin/Los Villares de Caudete*, quizás *Saitabi/Xàtiva* y esporádicamente al N del río Palancia, Castellnovo y Borriana. Cronológicamente, estas cerámicas figuradas aparecen en los niveles de destrucción del TSM, fechados por las cerámicas de importación más recientes entre el 175 y el 150 a.C. (Bonet 1995, 520; Mata 1997, 24-25).

El interés de abordar el estudio de las decoraciones figuradas de Lliria desde un enfoque de análisis científico, estudiando el comportamiento de los distintos motivos sobre los diferentes vasos, su asociación e implicación en sistemas complejos, las claves de la estructura decorativa sobre los soportes, y en fin, el querer llegar a una interpretación de sus escenas siempre contemplando su contextualización en el yacimiento, motivó la creación de un equipo de investigación del Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València dirigido por C. Aranegui, que obtu-

vo primero un proyecto coordinado por R. Olmos en el CSIC (1991-1993) y luego otro propio (1995-1997), entre cuyos resultados destacamos la publicación del libro *Damas y Caballeros en la Ciudad Ibérica* (Aranegui *et al.* 1997a). En la primera fase de la investigación aplicamos un análisis estadístico a un total de 222 piezas, aunque para obtener una mejor caracterización de la decoración nos centramos en 87, las más completas del *corpus*. Los resultados (Aranegui *et al.* 1997a y b; Pérez Ballester, Mata 1998) permitieron en un primer momento desechar el término tradicional de “Estilo Lliria/Oliva” para hablar ya de un estilo o “Grupo TSM”, es decir, propio y originario de la ciudad y el territorio de Edeta y proponer luego la agrupación de los vasos decorados de Lliria en 4 “componentes” o asociaciones significativas de motivos en vasos decorados (Aranegui *et al.* 1997b, 163-165), dos de ellos dentro del que llamamos “Estilo I” y otros dos dentro del “Estilo II”. Como Bonet, comprobamos que no hay dos vasos que traten de manera exactamente igual los temas o los motivos, ya sean figurados o vegetales, por lo que es difícil hablar de “...pintores diferentes, pues habría tantos como vasos” (Bonet 1995, 440; Pérez Ballester en Aranegui *et al.* 1997a, 153-154). Aunque trabajos posteriores han permitido precisar dos estilos distintos no sólo por la manera de dibujar las figuras, tinta plana y perfiladas, sino también por las diferentes asociaciones de motivos vegetales y geométricos, por su disposición en el campo de las escenas, por las temáticas desarrolladas, por su relación con determinados vasos, o por la exclusividad de algunos motivos (Pérez Ballester, Mata 1998). Pasamos a definir brevemente estos dos estilos:

Estilo I

Pertencen a él al menos 28 ejemplares. Se caracteriza por la técnica de tinta plana y por una factura tosca en comparación con los del Estilo II. Los motivos se disponen en composiciones de carácter narrativo, dentro de campos mayoritariamente de banda continua situados en un lugar preferente del vaso; dentro de la escena, los motivos vegetales o geométricos son escasos. En cuanto a la temática, son frecuentes y exclusivas las escenas donde está presente el ciervo, así como otros animales de ambiente silvestre como jabalíes o aves rapaces; le siguen en número las escenas en las que se desarrolla algún tipo de ritual y los enfrentamientos, en los que predominan los de infantes. Dos escenas con embarcaciones completan la serie. Hay que decir que los protagonistas son siempre masculinos. Los soportes cerámicos tienen una tipología restringida, con sólo seis formas entre las que destacan por su número

las tinajas, tinajillas y lebetes; hay además dos cálatos, una botella y un jarro, recipientes de funcionalidad primaria diversa. Entre los motivos vegetales característicos y exclusivos del Estilo I, destacan:

- Hojas acorazonadas apuntadas o casi triangulares provistas de pecíolo, que aparecen sueltas o en algún caso unidas en guirnalda; a menudo presentan un contorno de puntos. También una variante con dos zarcillos que surgen del pecíolo y rodean la hoja, acabando en dos volutas más o menos desarrolladas. Su posible inspiración en la *smilax aspera* ha sido estudiada en otro lugar (Pérez Ballester en Aranegui *et al.* 1997a, 133-137).

- Arbustos y árboles, exclusivos del Estilo I, donde destaca el árbol del granado, representado dos veces.

- Roleos, por último, que en el Estilo II tienen un carácter vegetal y “florido”, y aparecen aquí en su diseño más simple, como cenefas de ondas.

Estilo II

Se adscriben al mismo 71 recipientes. Se define por la técnica perfilada. La decoración secundaria a base de motivos vegetales, en la mayoría de los casos inunda el campo donde se desarrolla la narración, dando lugar a ese llamativo *horror vacui* del que hablaban los investigadores que primero estudiaron estas cerámicas. La temática representada difiere notablemente de la del Estilo I: son abundantes y exclusivas las escenas de desfiles y procesiones o danzas, con jinetes, infantes y otros personajes masculinos y femeninos acompañados a veces por músicos. Son escasos los enfrentamientos y luchas claras (dos ocasiones) así como las escenas que reflejan un ritual especial, tal es el caso de tres de ellas muy fragmentarias con personajes femeninos sentados en trono o silla alta, sobre las que volveremos en este trabajo. Estas representaciones aparecen sobre formas más variadas que las utilizadas por el Estilo I. Son especialmente numerosos los lebetes, seguidos de los cálatos, tinajas, tinajillas, jarros y botellas, a los que hay que añadir los platos de peces, tapaderas, tinajillas de borde dentado y una botellita. Los motivos vegetales asociados de forma exclusiva al Estilo II son:

- Flor trilobulada, a menudo con sépalos y pedúnculo indicados y tres pétalos o lóbulos, uno central y dos laterales cuyos extremos pueden recurvarse hacia abajo.

- Hoja acorazonada apuntada con zarcillos laterales, rellena de tinta plana; en los extremos de los zarcillos se desarrollan a menudo flores trilobuladas.

- Flor y hoja combinadas, motivo en el que una flor trilobulada surge de una hoja, con tamaños y diseños muy variados.

- Rosetas con un número variable de pétalos semejantes a las que encontramos impresas sobre la cerámica itálica de barniz negro de los siglos III y II a.C.

- Roleos florales: series de roleos complejos en los que surgen flores de los extremos de sus volutas.

EL SOPORTE CERÁMICO

El vaso

Aunque muy incompleta, la orientación de los fragmentos y el gran diámetro del vaso que estudiamos apuntan a una gran tinaja (tipo A I.2 de Mata, Bonet 1992). Pertenecen concretamente a su mitad superior, donde se desarrollan al menos dos bandas continuas con decoración compleja, la superior con diferentes escenas figuradas y la inferior, a juzgar por lo conservado, sólo con motivos vegetales y geométricos. La tinaja es la segunda forma más frecuente que se asocia a decoración figurada en el TSM. De gran tamaño, profunda, pero con amplia boca, y pesada, es un recipiente adecuado para el almacenaje de alimentos (Mata, Bonet 1992, 125-126). La falta del cuello y borde impide asignarla al subtipo A I.2.1 con hombro, más adecuada para productos sólidos, o al A I.2.2, sin hombro y con cuello destacado, más apropiada para líquidos. Aquellas tinajas con decoración compleja se han encontrado en ambientes domésticos, almacenes o espacios de transformación de alimentos y ninguna en el edificio cultural del *oppidum*, lo que sumado a sus escenas -caza, desfiles, combates-, las relacionan con la clase más alta de la sociedad civil, sin perder su funcionalidad de contenedor de productos alimenticios, añadiendo un papel de ornamentación de la casa y de ostentación de su propietario (Mata 1997, 36-37).

La organización de la decoración (fig. 1)

Lo que nos ha llegado del vaso es apenas un 20% de su superficie decorada y esto condiciona enormemente descifrar la estructura decorativa del vaso y su lectura iconográfica. Los fragmentos se organizan en dos conjuntos. Uno formado por 16 fragmentos que llamaremos A, donde se aprecian dos registros de decoración compleja superpuestos, y otro de 5 fragmentos, con una llamativa representación figurada, que llamaremos B.

- Conjunto A

Parece clara su composición: una gruesa banda horizontal entre dos filetes paralelos marca la separación entre la mitad superior y decorada del vaso y la inferior,



Fig. 1. Vaso del TSM de Lliria. Conjuntos A y B. (Foto: Autores).

donde podrían darse otras series de bandas y filetes o bien quedar en reserva, como vemos en tinajas similares (Bonet 1995, figs. 205 y 206). Hacia arriba, y separadas por una banda y dos filetes paralelos más finos que los anteriores, vemos una banda continua marcada por series de roleos zigzagueantes y otros elementos, que

ofrecen una subdivisión triangular del espacio que podría extenderse alrededor de todo el vaso, como vemos en el TSM en el lebes del dep. 2 o en la tinaja muy fragmentada del 104 con figura femenina (Bonet 1995, núm. 87, fig. 8 y núm. 674, fig. 122) o en el fragmento de lebes con dama sentada sin contexto (*ead.*,

fig.145, 21). Estas series de ondas se combinan con filas paralelas de “eses” y hojas acorazonadas de tinta plana, al menos una por triángulo, unidas por su pecíolo a algunas de las series de roleos o “eses”, dando una apariencia de acumulación de motivos en la parte que nos ha llegado. Por encima se pinta otra banda o registro figurado donde frente al aspecto de zigzag horizontal encontramos una serie de figuras (damas de pie, jinete, caballo) alternadas con elementos vegetales verticales, que pueden o no, como luego analizaremos, ser significativas de separación de escenas, ambientes, etc.

- Conjunto B

Aparecen representadas dos figuras femeninas sentadas a ambos lados de un claro telar, una posible ave sobre el respaldo de la silla de una de ellas y parte de un cuadrúpedo pequeño. Carece de referencias superiores o inferiores que permitan relacionarlo con el conjunto A. Aunque presenta elementos figurados semejantes a los anteriormente descritos, no encontramos aquí la secuencia de elementos figurados entre otros verticales, sino por el contrario, las mismas series de ondas inclinadas de las que surgen hojas acorazonadas que veíamos en el registro inferior del conjunto A. Parece que la serie de roleos zigzagueantes se hubiera interrumpido para incluir la escena del telar, y quizás otras que se nos escapan por lo fragmentario del conjunto. De esto se deduce la posible existencia de otro registro figurado superior, o bien de una o varias escenas dentro de la banda continua del conjunto A. Debemos señalar que la escena con figura femenina de la incompleta tinaja núm. 674 (Bonet 1995, fig. 122) aparece entre filas de ondas y “eses”, y lo mismo ocurre con la mujer sentada del lebes núm. 21, con una clara fila de ondas inclinada delante (ead, fig. 145). Dudamos, por tanto, que la escena del conjunto B corresponda al registro figurado del conjunto A.

LOS MOTIVOS Y SU SIGNIFICACIÓN EN EL VASO

Motivos geométricos (fig. 2)

- Series de “eses” de pequeño tamaño

Es el motivo secundario más frecuente en los vasos decorados de Lliria curiosamente más presente en vasos con decoración vegetal y figurada que en los geométricos (Pérez Ballester en Aranegui *et al.*, 1997a, fig. III.6). Es prácticamente inexistente en yacimientos de cronología más antigua (s. V-primerá mitad del III a.C.); en La Serreta de Alcoi, *oppidum* con una cronología similar a la del TSM, las series de “eses” por lo que conocemos, están presentes en vasos con decoración vegetal y sólo son tes-



Fig. 2. Motivos geométricos del vaso del TSM de Lliria. (Foto: Autores)

timoniales en los vasos con escenas figuradas. Las “eses” de mayor tamaño son muy abundantes en la cerámica decorada de Elche, de cronología más reciente, entre fines del siglo II y I a.C. En Lliria en vasos con decoración vegetal, aparecen preferentemente como elementos verticales que separan metopas con motivos de hojas o guirnaldas; también son frecuentes en posición horizontal, encima o debajo de la banda decorada. En los vasos con escenas las encontramos preferentemente en el Estilo II, formando parte de los motivos que rellenan el espacio dejado por las figuras o de los separadores verticales de éstas. Su aparición en este vaso se produce en el Conjunto A, tanto en el registro figurado superior, como en el inferior con motivos en zigzag. En este caso, varias series de “eses” se sitúan horizontalmente a modo de suelo bajo el jinete y las patas delanteras del caballo que le sigue. Lo



Fig. 3. Motivos vegetales del vaso del TSM de Llíria. (Foto: Autores).

fragmentado de la escena impide saber si el motivo implica un marcador del personaje como en otros vasos ocurre con series de ondas o roleos (Pérez Ballester, Mata 1998, 235-236) o si por el contrario se trata de un elemento de relleno. En el registro inferior se disponen horizontalmente dando forma a distintos triángulos formados por series de ondas y enmarcando hojas. En algún otro vaso donde se desarrolla una decoración en zig-zag similar, las series de eses están presentes, con disposición parecida (Bonet 1995, núm. 674, fig. 122).

- Series de roleos u ondas

Los roleos que aparecen en este vaso son sencillos y en serie, rellenos de tinta plana. Son propios, tanto del Estilo I, como del II, como motivo secundario en vasos

con decoración figurada, aunque a veces adoptan un papel de marcador para indicar el principio o el fin de una narración, separar secuencias o escenas, subrayar o individualizar una de ellas, etc. (Pérez Ballester, Mata, 1998, 235-236). En el Conjunto A, dentro del registro inferior, las series de roleos u ondas, oblicuos y consecutivos, forman el tema principal de zigzag, aunque también los encontramos horizontales rellenos los triángulos que se forman, junto a las series de “eses”. En el TSM encontramos roleos en zigzag en varios vasos: el lebes núm. 87, aunque aquí las series de roleos son dobles; en un registro de la tinaja 0674, acompañados de series de “eses” y palmetas, sin olvidar que en el mismo vaso habría también una representación femenina; y en dos fragmentos pequeños, el núm. 240, con una hoja acorazonada entre ellos, y en el núm. 21, enmarcando a otra figura femenina (Bonet 1995, figs. 8, 122, 136 y 115). En los vasos decorados de La Serreta de Alcoi los encontramos en algunos platos y tapaderas con motivos geométricos y vegetales, mientras que están ausentes en los vasos con escenas figuradas. Lo mismo ocurre en Elche, donde sólo aparecen en vasos con decoración geométrica de una fase anterior a los figurados. En el Conjunto B vemos dos series incompletas, que en cierto sentido enmarcan la escena principal de las dos damas sentadas y el telar. Su disposición es peculiar, pues no están pintados verticalmente, formando el marco de la metopa figurada como parecería más lógico, sino que se disponen oblicuamente creando un panel trapezoidal invertido, con grandes hojas y otra vegetación de la que luego hablaremos, que hace desechar la idea de un espacio real y cerrado como correspondería a una estancia o ámbito femenino, e invita a pensar tal vez en un espacio ideal o imaginado que no entendemos bien debido al estado fragmentario del panel. En un fragmento de lebes del mismo yacimiento (*ead.* núm. 21, fig.145) hallamos la misma disposición de serie oblicua de roleos limitando un panel con dama sentada, aunque es, si cabe, una escena más incompleta que la que presentamos.

Motivos vegetales (fig. 3)

- Hojas acorazonadas

Junto a las flores, es el motivo vegetal más frecuente en Llíria. Con diversas variantes, se trata siempre de una hoja como la hiedra, aunque en muchos casos podría relacionarse mejor con la *smilax aspera*, propia de la zona (Pérez Ballester 1997, 141-142). La encontramos en los Estilos I y II, siendo motivo principal en algunos vasos con decoración sólo vegetal, mientras que en los

vasos figurados participa en las escenas como simple elemento de relleno junto a otros motivos vegetales, a veces subrayando un ambiente silvestre frente a otro más civilizado del mismo panel. También marcando horizontalmente a unos personajes para distinguirlos de otros, o haciendo de separador vertical junto a flores y roleos (Pérez Ballester, Mata 1998). En este vaso las hojas son acorazonadas sencillas, rellenas de tinta plana y provistas de un pedúnculo, en un caso rodeada por dos zarcillos que acaban en volutas simples. En el Conjunto A se encuentran en ambos registros. En el inferior, está en el interior de los triángulos que forman las series de roleos en zigzag. Esta misma disposición, aunque no con hojas idénticas, la vemos en los vasos o fragmentos de Lliria con el tema del zigzag mencionado más arriba. En el registro superior, con representaciones figuradas separadas por elementos vegetales verticales, las hojas se encuentran sólo acompañando a un posible caballo que no lleva jinete, quizás para acentuar su carácter ¿salvaje? frente al caballo montado que le antecede. En el Conjunto B las dos hojas van asociadas igualmente a series oblicuas de roleos, a las que están unidas por un pedúnculo. Lo fragmentado de la escena impide sacar alguna interpretación funcional distinta a la explicada en el apartado superior al hablar de estas series de roleos. Indicamos sin embargo que en otros vasos o fragmentos de Lliria con mujeres, también aparecen las hojas asociadas con las series de roleos, o incluso la misma hoja con zarcillos, tras la figura femenina sentada en silla de alto respaldo, como en el vaso que presentamos (Bonet 1995, núm. 27, fig. 38), aunque al tratarse también de un fragmento no está clara su interpretación.

- Flor/ ¿palmeta?

No encontramos en estos conjuntos la típica flor trilobulada de Lliria (Aranegui *et al.* 1997a, 165-167; Pérez Ballester en Aranegui *et al.* 1997a, 139-142). Sólo parte de una palmeta ovalada o almadrada, de cuya base nacerían dos pequeñas volutas. Realizada con técnica perfilada, conserva en su interior uno o varios trazos o nervios que vemos también en otras representaciones de palmetas de Lliria, con o sin volutas laterales (Bonet 1995, núm. 286, fig. 59; núm. 42, fig. 84; núm. 674, fig. 122; núm. 89, fig. 124; núm. 21, fig. 145). Aparecen formando parte de guirnaldas (núm. 89 y 286) subrayando espacios al aire libre en una escena figurada (núm. 42), dentro de un “triángulo” de zigzag, en un vaso con escena de dama (núm. 674), o en la mano de una figura femenina (núm. 21). Son dos ejempla-



Fig. 4. Fragmento cerámico del lebes núm. 21, conocido como la “dama del espejo” del TSM de Lliria (Bonet, 1995, fig. 145; Aranegui *et al.*, 1997a, fig. 57, II.6.1).

res muy similares y se encuentran tanto en el Conjunto A, en la mano derecha de una de las dos figuras estantes, como en el Conjunto B, también en la mano derecha de una de las mujeres sentadas junto al telar, lo que sin duda le confiere una significación especial semejante a la que tendría la palmeta, espejo o abanico de la llamada “dama del espejo” (Ballester *et al.* 1954, 126, motivo 684; Aranegui *et al.* 1997a, fig. 57, II.6.1) (fig. 4). La presencia de atributos femeninos de sabor mediterráneo en *Edeta* queda atestiguada en otras representaciones que muestran a la mujer adulta en actitud contemplativa. Podemos referir el fragmento con rostro femenino que huele una flor (Bonet 1995, fig. 122), de parecidas características, o la citada “dama del trono”, que parece portar una flor trilobulada (*ead.* 100, fig. 38).

- Flor/ ¿adormidera?

Dos cápsulas florales que aparecen en el Conjunto A del vaso nos inclinan a pensar en la representación de posibles adormideras. Una de ellas se encuentra sobre el arborescente que separa la figura femenina estante del pequeño jinete y la otra, peor conservada, sobre el propio jinete. En el repertorio de Lliria no es frecuente la aparición de adormideras, en ocasiones, confundidas con frutos como la granada. Al margen de otros dos pequeños vasos fragmentados, el ejemplo más conocido es el “vaso de los recolectores de granadas” (Pérez Ballester en Aranegui *et al.* 1997, fig. II.33 a y b), del departamento 15, junto a una guirnalda de hojas de *smilax*, dentro de un friso animado de significación ritual. La aparición de granadas y adormideras en la iconografía ibérica, en soportes diversos (Izquierdo, 1997) –recordemos la escultura femenina sedente de La Alcudia de Elche con rama y dos cápsulas de adormidera en su mano o en la decoración de una falcata de la necró-



Fig. 5. Motivos animales del vaso del TSM de Lliria. (Foto: Autores).

polis de La Serreta de Alcoi-, se asocia a ritos de tránsito, en relación con hitos vitales, femeninos y masculinos, de honda tradición mediterránea.

- Arborescentes

No son frecuentes las representaciones de árboles o arbustos en la cerámica de Lliria, aunque son más frecuentes en el Estilo I. Los más claros se refieren al granado, que aparece con sus frutos (Bonet, 1995, núm. 6, fig. 44; núm. 2685, fig. 144), destacándose en ambos la presencia de las

raíces, casi aéreas, que acentúan el surgir de la tierra, y a la vez, su fuerte anclaje en ella. En los dos casos están asociados a motivos figurados, aunque en el vaso núm. 2685 son poco claros. Otros motivos arborescentes de tallo o tronco central con ramas u hojas a los lados, los encontramos utilizados como separadores verticales de metopas, o dentro de ellas, señalando un espacio silvestre de caza (Bonet 1995, núm. 6, fig. 44; núm. 42, fig. 84; Pérez Ballester, Mata 1998, 238). En el vaso que estudiamos hallamos dos motivos arborescentes. En el Conjunto A aparecen ambos, verticales, fuertemente sujetos a tierra por una triple raíz, como veíamos en los dos granados ya conocidos. En un caso se trata de una sucesión de pares de volutas y hojas ovaladas de tinta plana alternadas y simétricas, rematadas en el ápice por un elemento semejante a una flor². Se ubica entre la pareja de damas estantes y el jinete, separándolos claramente. Este arborescente se repite en el Conjunto B. El otro, incompleto, presenta pares de hojas o palmetas simétricas perfiladas, con nervios en su interior. El ápice podría estar formado por una flor, como en el motivo anterior. Separa igualmente dos motivos figurados: el jinete y un posible caballo sin montura. En el Conjunto B hallamos un arborescente idéntico al del conjunto anterior, también tras una figura femenina, al que le falta la base y el ápice. Aparece inclinado tras la figura sentada a la derecha, y junto al posible pájaro. Quizás señala un ambiente de ¿jardín? donde se desarrolla la escena. Tras la figura femenina a la izquierda, bajo la gran hoja acorazonada, podría representarse un cuarto arborescente, apenas conservado.

Motivos animales (fig. 5)

- Ave

Sobre el respaldo de la silla de una de las damas del Conjunto B aparece, incompleto, el diseño de un motivo que interpretamos como un ave posada, con largo cuello, alas plegadas y ancha cola. Las aves son frecuentes en Lliria, donde aparecen en 14 vasos. En el Estilo I se trata siempre de rapaces o zancudas, aves de cuello largo y grandes alas, siendo mayoritarios los buitres, documentándose también un búho. Se incluyen especialmente en escenas de caza (Bonet 1995, núm. 42 y 420, figs. 84 y 125), enfrentamientos (*ead.* núm. 6, fig. 44) y doma de toro (*ead.* núm. 11, fig. 61), es decir, en episodios dramáticos o con final de muerte. Excepcionalmente aparecen posados o en otras escenas (*ead.* núm. 2685, fig. 144). En el Estilo II predominan igualmente las rapaces, aunque su aspecto es distinto: cuellos menos largos, cuerpos más

gruesos y los característicos picos curvados, más similares a águilas o halcones (*ead.* núm. 30, fig. 77) que a buitres. Otras representaciones son fantásticas, como el pájaro-hoja del vaso núm. 15 o las del vaso núm. 13 (¿palomas? ¿halcones?). En contraste con las del Estilo I, son raras las que están volando (*ead.* núm. 2, fig. 34) en escenas de enfrentamiento y danza; en el resto de los vasos aparecen posadas (p.e., *ead.* núm. 80, fig. 76), a veces incluso en composiciones heráldicas (*ead.* núm. 13, fig. 66) mientras que en otras, por estar incompletas, no se ha podido determinar. El ave que estudiamos recuerda más a las del Estilo I en su aspecto de buitre, aunque las de ese estilo son más simples o esquemáticas. Su tamaño remitiría a un pájaro de dimensiones más modestas, como la paloma; pero en la pintura vascular de Lliria no suelen mantenerse las proporciones reales entre los distintos tipos de seres representados, sino que el tamaño va más bien en relación con su papel premonitorio o religioso en la escena en donde se insertan. No obstante, la asociación del ave con la dama sentada es inédita en Lliria, no siendo así en otros contextos ibéricos, fundamentalmente de necrópolis, como las esculturas sedentes de la tumba núm. 155 de Baza (Granada), en la mano de la figura, o del túmulo doble 452 de la necrópolis de El Cigarralejo de Mula (Murcia), a los pies del trono; el ave también se asocia a figuras femeninas estantes en terracotas y exvotos de bronce, vinculándose especialmente en contextos de santuario, a la divinidad femenina (Prados, Izquierdo 2002-3, Izquierdo, e. p.).

- ¿Fiera?

En el Conjunto B encontramos la mitad delantera de un cuadrúpedo, separado de la pareja de damas sentadas por un arboriforme y una serie de ondas con gran hoja de hiedra. Es difícil asignarle una filiación clara, dado su estado fragmentario. Teniendo en cuenta el resto de representaciones figuradas de Lliria, podría tratarse de seres tan distintos como un pequeño caballo o una fiera, cánido o lobo. A favor de la imagen de la fiera, estarían las fauces abiertas por las que sale la característica larga lengua que encontramos en frecuentes representaciones, no sólo de Lliria (Kurtz 1996), y la posibilidad de que el lomo estuviera erizado, como vemos en jabalíes, lobos y otras fieras de Lliria. En contra, que las fieras aparecen siempre con las patas acabadas en garras más o menos desarrolladas y que el morro suele ser más afilado y con presencia de dientes. La presencia de carnívoros no es muy frecuente en Lliria. En el departamento 40 aparece

un vaso con similar motivo asociado asimismo a una hoja en forma de corazón (Bonet 1995, fig. 78). En otros fragmentos sin contexto arqueológico se documentan fieras de afilada lengua y largos dientes (*ead.* fig. 145). En el caso del vaso que presentamos, destaca su larga lengua y largas patas en movimiento. A veces los pintores ibéricos desvirtúan la iconografía de un motivo por desconocimiento o falta de fijación del lenguaje figurado; se aprecia en aves de La Alcuña, copiadas hasta la saciedad, que a veces pierden un ala; ello podría explicar este caso, aquí con pezuñas.

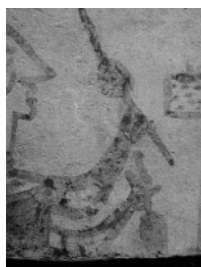
A favor de la imagen del caballo estarían las claras pezuñas y las posibles crines; en contra, que en Lliria los caballos se representan siempre con monturas, con jinetes o sin ellos, y están enjaezados; que no presentan nunca largas lenguas, y que las supuestas crines también podrían ser la representación de la piel erizada. En todo caso, se trate de una fiera o de un caballito salvaje, subraya el ambiente exterior, ajeno a la escena del telar, donde las figuras femeninas quedan claramente individualizadas o protegidas dentro de un espacio ordenado, como ya hemos indicado más arriba.

- Caballo y ¿fiera?

En el Conjunto A, entre dos arboriformes verticales, se representa un caballo con los rasgos característicos de los équidos que vemos en Lliria: riendas que salen de la boca (no suele representarse el bocado), frontalería, y en el cuello, normalmente una campanilla; aquí se trata de una cadeneta sinuosa colgante, de la que podría pender una campanilla u adorno que no se conserva, como la que vemos en el fragmento núm. 33 (*ead.* dpto. 31, fig. 72). Estos caballos se montan sin silla, aunque aquí falta justamente la parte correspondiente a ésta. Las patas, con las pezuñas marcadas, son similares a las de la fiera o caballito del Conjunto B. También presenta una larga cola que baja tiesa hasta el suelo. Quizás el rasgo que más contrasta es la desproporción entre la longitud del cuerpo del caballo y las cortas patas, especialmente las delanteras. Sólo en el vaso núm. 420 (*ead.* dep. 111, fig. 125) encontramos un caballo así, aunque está en un contexto en el que todos los seres que aparecen tienen las extremidades inferiores desproporcionadas con respecto al cuerpo, por un defecto o característica del pintor. Es por ello que puede aventurarse que el pintor ha querido representar a un jinete muy joven, sobre un potrillo.

Tras el pequeño caballo, y separado de éste por un arboriforme vertical, aparece otro caballo, del que sólo se

Fig. 6. Escena de jóvenes sedentes del vaso del TSM de Lliria. (Foto: Autores).



conservan las patas. Sería del mismo tamaño que el anterior, pero en este caso las patas están proporcionadas a la longitud del cuerpo. Hemos de destacar que es difícil que se trate de la montura de un jinete, pues la gran hoja situada bajo él impediría la representación de las piernas del mismo, tal y como las vemos en el grupo que le precede. No obstante, conocemos un vaso de La Serreta de Alcoi, donde el pintor ha dibujado sólo unos pequeños pies que sobresalen del caballo, debido a una gran hoja que hay bajo él (Grau 1995, fig. 102). Para la interpretación de esta figura destacaremos dos detalles, que la aproximan mucho a la imagen del animal estudiado del Conjunto B: en primer lugar, como aquél, presenta la pata delantera derecha en blanco, rellena por un trazo sinuoso, al contrario que el claro caballo con jinete, que aparece totalmente en tinta plana; en segundo lugar, su presencia entre grandes hojas de hiedra, como el mismo animal del Conjunto B señalaría, como en aquél, un ambiente salvaje en contraste con el más humanizado donde se ubica el jinete, entre rectos árboles o arboriformes.

Las figuras femeninas

Son cinco las figuras que podemos identificar en el vaso. En el Conjunto A un jinete y dos posibles mujeres; en el Conjunto B dos figuras femeninas sentadas. Comenzaremos por las del Conjunto B.

- Jóvenes sentadas que hilan y tejen (fig. 6)

A la derecha, aparece una figura de mujer sentada en una silla de alto respaldo decorado lateralmente con una línea ondulante y remate en forma de voluta. En el extremo superior del remate del trono aparece un motivo incompleto, para el que hemos propuesto la identificación de ave. La mujer, representada de perfil, lleva su cabello recogido en una única trenza que cae por debajo de sus hombros. Presenta una ceja bien marcada, gran ojo almendrado con punto central, nariz, boca y mentón prominente. Parece adornarse con gargantilla ajustada al cuello, de al menos de dos vueltas. Viste una túnica de escote redondeado, y alza sus brazos, de mangas decoradas, hacia lo alto del travesaño superior de una estructura vertical correspondiente a un telar de alto lizo, en el que trabaja. Porta en su mano derecha una gran flor, palmeta o abanico. Se repre-

senta el telar con dos travesaños horizontales, uno inferior y otro superior, del que cuelgan los hilos, y menos claramente, las pesas. Al otro lado del telar, frente a la primera mujer, se representa otra figura sentada sobre un asiento de alto respaldo decorado. Se peina también con una trenza que cae por su hombro y se remata con una anilla. De nuevo, como en la figura anterior, se marcan ceja, gran ojo almendrado con punto central, nariz prominente y adorno en el cuello. Viste túnica talar, de manga corta y escote redondeado y adornado. Se representa en plena actividad, hilando a dos manos, con los brazos erguidos, el derecho elevado por encima del izquierdo. Los instrumentos son distintos no obstante; el izquierdo es asido por la parte inferior y el derecho por la parte superior del fuste, tal vez representando huso y ovillo.

Las protagonistas de la escena de hilado y tejido revisiten características distintivas. Su peinado, con larga trenza y anilla en un caso, y la ausencia de tocado o velo podrían evocar la representación de jóvenes mujeres. El trenzado, entre los peinados ibéricos femeninos, se asocia a las representaciones de jóvenes y se puede disponer a dos bandas y raya central o con dos únicas trenzas largas cuyo extremo se remata con una anilla o esfera. Otra variante es la trenza única sobre la nuca a la espalda, como aparece en distintos exvotos en bronce del MAN de la Colección Vives (Álvarez-Ossorio 1941, 1663) o procedentes del santuario de Castellar de Santisteban (de la Bandera 1978, lám. XVIIb; Nicolini 1969, lám. XXVIII, 1-2). Dos trenzas y sendas anillas se observan en las jóvenes del pilar-estela de la necrópolis del Corral de Saus (Izquierdo 1998-1999). También la joven flautista de Osuna (Olmos *et al.* 1999, 75.4) se peina con trenzas, minuciosamente descritas. Ambas mujeres portan vestidos y adornos similares -gar-



Fig. 7. Fragmento cerámico conocido como la "dama del trono", del TSM de Lliria, que parece portar una flor trilobulada (Bonet, 1995, 100, fig. 38).



Fig. 8. Fragmento cerámico conocido como la "dama entronizada" de La Serreta de Alcoi (Alicante) (Maestro Zaldívar, 1989, 268-272).

gantillas y posibles brazaletes o pulseras-, propios de las figuras femeninas de alto rango. Una pareja de jóvenes, por tanto, de rasgos muy similares aunque distinguidas en sus atributos, que hilan y tejen sobre sus altas sillas decoradas. Como paralelo, en el departamento 14 del TSM se halló la llamada "dama del trono" con flor trilobulada (fig. 7); tras la silla aparece una hoja acorazonada y delante, una serie vertical de volutas dobles (Bonet 1995, 100, fig. 38). Fuera del ámbito de *Edeta*, hemos de referenciar el fragmento de la dama entronizada de La Serreta (Maestro Zaldívar 1989, 268-272) con lujoso trono, sin patas, con toda clase de detalles, como los paneles del respaldo o adornos en sus laterales, a modo de ¿palanquín? (fig. 8). La "dama" del vaso de Santa Catalina del Monte (*ead.* 321-322) también se dispone sobre trono de alto respaldo decorado con banda serpentiforme. Un trono con respaldo inclinado, terminado en esfera, con escabel, se documenta en la pátera de Tivissa (Tarragona) (Ruano 1992, núm. 3). En el vaso que presentamos, la silla de la dama que hila permite apreciar parcialmente su armadura; se intuyen sus patas rectas; su respaldo es recto, decorado, y ligeramente inclinado hacia atrás. Podemos hipotetizar, para los ejemplos edetanos, su estructura de madera, con fibras vegetales y otros materiales ornamentales, telas sobrepuestas, torneados o tallados, como en la necrópolis de El Cigarralejo (Cuadrado 1987, 104). Una aproximación al mobiliario ibérico implica plantear su función social. Las sillas de alto



Fig. 9. Damas del vaso del TSM de Lliria. (Foto: Autores).

respaldo, como los tronos, y las banquetas presentan a la mujer acomodada con los pies sobre un escabel, revistiendo una función social. El mobiliario, destacado por su tipología y decoración, y asociado a las funciones del hilado y tejido de dos jóvenes de alto rango, enfatiza el carácter simbólico de la escena y subraya su importancia.

Un último punto en la escena en el que merece la pena detenerse es la presencia del ave en reposo, en el extremo de la alta silla de la tejedora, cerca de la gran flor que porta en su mano, a la derecha, cuya posición permite la observación de toda la representación femenina. La incorporación del ave, posible paloma, a la dinámica escena de las jóvenes aristócratas, abre un campo a su interpretación, en un senti-

do ritual, mientras que la repetición de las mujeres reduce la posibilidad de su interpretación como divinidades.

- Damas en pie con flor (fig. 9)

En el Conjunto A, separadas del jinete por un elemento vertical arboriforme, aparecen dos figuras femeninas de pie, al parecer de la misma jerarquía social que las figuras sedentes anteriores, aunque podrían pertenecer a otro grupo de edad. Una de ellas va cubierta con alto tocado puntiagudo sobre el que cae el velo, que recuerda al de la tejedora de La Serreta (Aranegui *et al.* 1997, fig. 51), y se adorna con joyas –gargantillas ajustadas al cuello, similares a las de las jóvenes sentadas y posible pulsera-. En su mano elevada muestra una gran flor, por encima incluso de su cabeza. Esta flor es similar a la que porta la tejedora antes descrita; un mismo atributo y un mismo gesto presente en ambas escenas con dos protagonistas diferenciadas por su tocado, indumentaria y actitud. Se deduce la presencia de otra figura femenina anterior a partir de la presencia del extremo inferior de su túnica talar. Desconocemos si estas figuras se integran en una posible procesión o cortejo femenino, cuya existencia ha sido valorada en el contexto edetano (Aranegui *et al.* 1997a, fig. II.65; Bonet, Izquierdo 2001, fig. 6.1), en los llamados “vasos de las bailarinas” del departamento 114 o procedentes de un horno cercano a *Arse-Saguntum* (Gil-Mascarell, Aranegui 1977, 221, 5). En el caso de la pieza que estudiamos, desconocemos la composición explícita de la escena; son claramente dos damas estantes, con una gran flor en su mano derecha, al menos en la mejor conservada, que se sitúan delante y aisladas del jinete.

Joven jinete a caballo (fig. 10)

La representación masculina en este vaso recurre al esquema del jinete, cuya presencia en la cerámica edetana está ampliamente documentada (Bonet 1995, figs. 23, 34, 44, 78, 81, 110...). El varón, vestido con túnica corta, con las riendas del caballo en una mano, podría controlar el avance del animal. El momento se enmarca en un ambiente natural. Hojas y cápsulas florales, muy perdidas, rodean al jinete. En la parte inferior, una línea de pequeñas “eses” podría subrayar la importancia de la escena. Lateralmente, dos arboriformes aíslan la imagen del joven a caballo. Es un joven varón desarmado a caballo, quizás precedido por un hipotético cortejo femenino, situado entre ordenados árboles o altas plantas, seguido por un animal, fiera o caballo silvestre. Podría tratarse de



Fig. 10. Joven jinete a caballo del vaso del TSM de Lliria. (Foto: Autores).

un joven aristócrata, como así lo sugeriría la posible tirilla cruzada en su cuello, signo de rango (Aranegui 1996).

INTERPRETACIÓN Y VALORACIÓN DE LAS ESCENAS Temas femeninos

La representación de mujeres en la cerámica edetana constituye un punto de referencia esencial dentro del amplio catálogo de imágenes ibérico. Su integración en el marco del Mediterráneo antiguo, en un contexto aristocrático y urbano, ya fue presentada (Aranegui *et al.* 1997a). La mujer cobra un papel destacado en la figuración de celebraciones públicas, competiciones, cortejos o procesiones, donde a través de la danza y la música se articulan rituales colectivos, de tránsito a la edad adulta, el matrimonio, entre otros (Bonet 1995, 176, fig. 85; Aranegui 1996, fig. 21; Olmos *et al.* 1999, 78.4). El “cálato de la danza” (Bonet 1995 núm. 3, 87 fig. 26) con un friso donde hombres y mujeres, distribuidos en grupos de género, danzan, cogidos de la mano, al son de la doble flauta que toca una mujer, que junto a un músico encabeza el cortejo (fig. 11), se ha planteado que se trate de jóvenes en plena danza de iniciación, tal vez al matrimonio (Aranegui 1996, fig. 22). La “cabalgata nupcial” (Aranegui *et al.* 1997a, fig. II.64) apoyaría esta interpretación al mostrar una pareja a

caballo precedida por un ser fantástico alado, posiblemente una “sirena”, con cabeza de mujer y cuerpo de ave. En las cerámicas de prestigio edetanas se plasman ciclos de ambiente mediterráneo, donde la mujer, a través de la música y la danza, participa en ceremonias cívicas de protagonismo masculino, feminizando los discursos. Otras escenas femeninas muestran a la dama ibérica adulta con atributos característicos de su rango, como en una tinaja del departamento 104 con figura femenina de tocado puntiagudo en actitud que parece oler una flor (Bonet 1995, fig. 122), de similar representación a la conocida “dama del espejo” (Ballester *et al.* 1954, 126, motivo 684; *ead.* fig. 145), sin contexto arqueológico preciso, un tema mediterráneo de amplia tradición (Chapa, Olmos 2004, 62-63).

En el ejemplo que presentamos, dos damas adultas preceden a la representación de un joven jinete. Esta escena y la de las jóvenes sedentes tienen en común un gran atributo floral. Ya hemos señalado la presencia de signos femeninos que acompañan a la mujer en sus distintas facetas. Interesa evocar la enócoe del departamento 25 de Lliria, que muestra parte de una escena en la que se observan tres cabezas femeninas tocadas con cofias que portan una flor en la mano (según Ballester *et al.* 1954), pudiéndose tratar asimismo de algún tipo de procesión femenina (fig. 12). Según una interesante hipótesis (Aranegui *et al.* 1997a, II.6.3.), una variante de las danzas-procesiones edetanas combinada con la ofrenda de flores podría hacer referencia al sector femenino de un culto, cuya expresión masculina estaría representada por los llamados “caballe-



Fig. 11. “Cálato de la danza” del TSM de Lliria (Bonet, 1995 núm. 3, 87 fig. 26; Aranegui *et al.*, 1997a, fig. II.50).



Fig. 12. Fragmento del enócoe del departamento 25 del TSM de Lliria, (Bonet, 1995, fig. 70) con tres cabezas femeninas tocadas con cofias que portan una flor en la mano (según Ballester *et al.*, 1954).

ros de la rosa” (*ead.* depto. 14, fig. 43), no armados y portadores de flor (fig. 13). Podemos inferir, en esta línea, que podría tratarse de damas adultas de alto rango, con atributos simbólicos, en el desarrollo de una celebración colectiva en relación con ritos de paso a la edad adulta por parte de jóvenes, varones y mujeres.

La otra escena femenina del vaso es protagonizada por jóvenes aristócratas en plena actividad, con el huso y el telar. El tema del hilado y tejido en la cultura ibérica está documentado, tanto en su vertiente de cultura material en asentamientos y necrópolis, como a través de la iconografía, en distintos soportes (Izquierdo 2001). La existencia de un espacio de reunión para el trabajo en viviendas, grandes y modestas, es un fenómeno común a otras sociedades mediterráneas. En la unidad doméstica más destacada del Castellet de Bernabé, muy cerca la ciudad de Lliria, en la denominada “casa del señor” aparecieron restos de hasta cuatro telares activos (Guérin 2003, 333, fig. 379). No obstante, hemos de tener en cuenta que los telares eran estructuras móviles y podrían ser transportados de una habitación a otra, dada la multifuncionalidad de muchos espacios domésticos ibéricos. No podemos olvidar el hallazgo excepcional, desde el punto de vista del tratamiento de las fibras textiles, del poblado de Coll del Moro (Gandesa, Tarragona) una instalación de tratamiento del lino y manufactura de tejidos (Rafel, Blasco y Sales 1994) cuyo momento final de uso se sitúa en la segunda mitad del siglo III a.C. En este taller se llevaba a cabo la preparación de la materia prima o maceración del lino en piletas, así como el tejido de los paños con telares de pesas -

algunas decoradas-, probablemente, en un piso superior. En este yacimiento apareció un cálato, decorado con un motivo interpretado como posible telar, alusivo a la funcionalidad de este espacio de trabajo y comparable al que documenta el pequeño *pinakion* de La Serreta (Olmos, 1992, 130) con una mujer de pie en plena actividad -hila y teje- y profusión de elementos vegetales, posible tejido, que completa la escena (fig. 14).

En el vaso de Lliria que presentamos se observa una mujer que eleva sus manos hacia el bastidor de sección cuadrangular de un telar de estructura vertical, con pesas colgando de los hilos, cuya iconografía ha sido muy difundida en la Antigüedad, y cuya utilización parece preeminente en la cultura ibérica (Alfaro 1984; Izquierdo 2001), al margen del uso de otros telares de dimensiones más reducidas -de placas perforadas, tarjetas y de rejilla- para la confección de bandas y cenefas, más o menos estrechas, que luego podrían ser añadidas o cosidas a las prendas (Ruano y Montero 1989). Además de un documento excepcional que ilustra la asociación del tejido y sus elementos -estructura lígnea, hilos, pesas- con la mujer, el vaso muestra tareas de hilado, torcido, y, tal vez, ovillado, con distintos instrumentos. Ambas mujeres se sitúan una frente a otra, con idéntica escala, similares peinados, vestidos y adornos y dinámica actitud ante el trabajo. No se trata de gemelas ya que se distinguen en ojos y atributos -también en los respaldos de las sillas, sin olvidar la presencia del ave-, no obstante, el parecido de estas figuras las hace participar del significado positivo, ritual y de celebración, que se asocia a las representaciones de gemelas y gemelos en el mundo del Mediterráneo antiguo (Dasen, en prensa). En



Fig. 13. Vaso del “caballero con flor”, cálato procedente del departamento 116, del TSM de Lliria (Bonet, 1995, fig. 130 y Aranegui *et al.*, 1997a).



Fig. 14. Placa cerámica de La Serreta de Alcoi (Alicante). Foto: Ministerio de Cultura.

contraposición a “la dama” individual, ambas figuras representan un colectivo femenino. El lenguaje simbólico del tejido ibérico es rico en manifestaciones. El hilado y tejido se han identificado como exponentes de género y estatus femenino. Así, en el contexto de la muerte, identidades y valores femeninos se representan a través del símbolo del huso, como en la estela con pareja de la tumba núm. 100 de La Albufereta (Alicante) (Llobregat, 1972, 150-151). Un rico juego de opuestos -femenino/ masculino; interior/ exterior; huso y rueca/ arma-lanza; espacio doméstico/ espacio de lucha- que podría trasladar al imaginario de la muerte funciones de la sociedad. Esta escena, además, ha sido interpretada en relación con el nuevo papel de la mujer a partir del siglo IV a.C. (Aranegui 1994, 130, foto 16). Al margen de una gran cantidad de documentos mediterráneos, no podemos obviar el conocido tintinábulo o colgante procedente de la tumba femenina “degli ori” de Bolonia, del siglo VII a.C., decorada con mujeres que cardan, hilan y tejen, un complejo programa de figuraciones interpretado en sentido iniciático y de tránsito de las jóvenes al estado de mujer adulta a través del simbolismo del tejido (Morivi Govi 1984). Esta interpretación parece sugerente en su aplicación al vaso que estudiamos. La representación de las jóvenes edetanas en su ejercicio aristocrático, entregadas al hilado y al tejido, frente a la naturaleza vegetal y animal, podría sugerir el sentido ritual de la escena, de tránsito de la juventud a la edad adulta. La presencia del ave, asociada en otros contextos rituales ibéricos –exvotos femeninos en bronce depositados en los santuarios e imágenes curatóforas en terracota- a la divinidad femenina, constituiría el testimonio sancionador del rito.

Temas masculinos

El tema del jinete es recurrente en la cerámica de Lliria. Tanto en las representaciones vasculares edetanas como en la escultura mayor, en el relieve en piedra o en las monedas, el caballo es un animal montado y enjaezado, en

posesión de unos pocos y destinado a fines como la caza, la guerra, la parada o el desfile, o incluso el tránsito al más allá, siendo escasísimas y tardías las representaciones como animal de tiro. Es un animal que concede un estatus especial a su propietario; que se ha interpretado repetidamente como un signo de riqueza y poder sobre los demás, de un grupo de personas, *equites* o élite aristocrática del Ibérico pleno (p.e., Aranegui *et al.* 1997a, 61-83; Quesada 1998, 169-178). La presencia de restos de équidos en basureros domésticos valencianos es escasa (Pérez Ballester, Borredá 2004, 307-308; Iborra 2004, 386-393), lo que confirmaría su eliminación de la carne alimenticia. Tal vez lo interesante de esta representación es que estamos ante un varón que no porta armas ofensivas ni defensivas. En los vasos de Lliria la mayoría de jinetes van armados, y sólo aparecen cinco individuos sin armas en distintas escenas (Bonet 1995, vasos núm. 2, 48, 327, 366 y 408), portando cuatro de ellos la característica tirilla cruzada alrededor del cuello y sobre el pecho, distintivo masculino conocido también sobre otros soportes que podría ser diferenciador de estatus o rango (Aranegui 1996); el quinto (núm. 408), en tinta plana, no presenta detalle alguno de vestimenta. Uno de los jinetes está asociado a un combate de caballero y ser monstruoso, con un objeto indeterminado en la mano y precedido por un jinete desmontado (núm. 2); otro lleva una especie de bastón o varilla en una escena muy incompleta (núm. 327); en dos casos portan una flor trilobulada en la mano (núms. 48 y 408) en escenas con un claro significado ritual o mágico; el quinto va emparejado en el mismo caballo con una figura femenina y ambos van precedidos por un ser fantástico, similar a una sirena (núm. 366), en una escena igualmente de carácter mágico o ritual. En estos ambientes, con personajes masculinos singulares, representados en acciones en las que sobresalen por su rango (núm. 2 y seguramente 327), que participan en actos rituales acompañados también por mujeres (núms. 48 y 366) o se dirigen a una gran flor de la que emanan rayos (núm. 408), se integra la enigmática escena de este vaso. No podemos obviar el lebes del Museo Monográfico de Cástulo (Jaén) con jinetes sin armas, simétricamente afrontados a una gran flor (Gabaldón, Quesada 1998). Admitiendo la juventud del personaje y de la montura, sí podríamos estar ante un posible rito de paso a la edad adulta, o quizás a una determinada clase social de la ciudad, acompañado o introducido por damas de rango o edad superior a las que tejen en el Conjunto B, portadoras de grandes flores. La escena se desarrollaría en el marco de un paisaje ordenado, frente a un desbordante mundo natural.



Fig. 15. Cipo decorado en relieve de la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia) (Foto: Ministerio de Cultura).

CONSIDERACIONES FINALES: LOS VALORES DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

La complejidad de interpretar el programa iconográfico de este vaso es alta ante lo fragmentario del conjunto y la riqueza metafórica de las imágenes representadas. La propuesta que planteamos se expone con todas las reservas, a la espera de completar la restauración del vaso en la mayor medida posible, y podrá ser resuelta definitivamente o matizada en el futuro. Hemos planteado para este gran contenedor cerámico, característico de espacios domésticos, una interpretación ritual, expresión de ritos de tránsito a la edad adulta, donde los jóvenes –un pequeño jinete y dos mujeres– son pintados con atributos y funciones distintivas, en un contexto aristocrático y urbano de carácter simbólico.

Una de las escenas destacadas es de protagonismo femenino. Dos jóvenes mujeres de alto rango y parecida apariencia hilan y tejen frente a frente –parecen conversar durante su ejercicio–, constituyendo un núcleo de trabajo femenino aislado en sí mismo, al margen de la naturaleza y sus peligros, que acechan próximos. Se puede evocar, a través de la metáfora textil y la transformación del hilo a tejido, el desarrollo de un rito de iniciación de estas jóvenes a la etapa adulta, cuando la dama es garante del *oikos*, salvaguarda del grupo colectivo y de la transmisión y recreación de un modo de vida cultural, de una generación a otra. La mujer, en efecto, garantiza el presente del linaje familiar, función asociada simbólicamente al mundo del tejido, la preparación de alimentos y otras actividades de mantenimiento del hogar, del mismo modo que protagoniza rituales de fecundidad en los santuarios (Izquierdo 2004). Una escena, pues, de alto contenido simbólico, donde a través de la compleja dialéctica interior/ exterior, doméstico/ salvaje, se expresan identidades sociales, de género y tal vez, un acontecimiento festivo o nupcial, una celebración femenina desde la juventud a la madurez. No

olvidemos la importancia de estas actividades de carácter festivo, según refiere un pequeño texto de repertorios de singularidades o paradojas de la Antigüedad: “*Hay un pueblo entre los iberos que, en una determinada fiesta, premia a las mujeres que demuestran haber tejido más vestidos y los más hermosos*” (Paradoxografus Vaticanus, 5), posibles concursos o competiciones femeninas legendarias en el mundo antiguo que también evocan famosos poetas (Ovidio, *Metamorfosis*, Lib. VI, vv. 1-145).

La función del hilado y el tejido como actividades-signo femeninas es significativa en el Mediterráneo antiguo. Los tejidos cuentan la historia de las mujeres; marcan simbólicamente sus hitos vitales, desde el nacimiento, la iniciación al mundo adulto y las ceremonias nupciales, hasta los epitafios y ajuares fúnebres. Tradiciones, rituales y juegos en relación con el trabajo de la lana evocan su importancia en la vida de la mujer (Buxton 1994, 133-134; Foley 2003, 118-119). Autores como Brulé (1987, 116-118) insisten en el protagonismo de los grupos de edad y género: el valor del aprendizaje de los trabajos textiles como iniciación al oficio de mujer adulta; y la ritualización de los vestidos de las jóvenes –modo de preparación de la lana, tejido, forma, color, ornamentos–. Hilado y tejido ofrecen a la mujer el medio para pensarse, en su vertiente social y de ciclo vital, así como en su habilidad para *tender los hilos* con el exterior y comunicar con él (Segarra 2001). Poseen además un sentido de tiempo y de espacio femenino en el mundo mediterráneo, con extraordinarios ejemplos en la literatura antigua (Papadopoulou-Belmehdi 1994, 47; Olmos 2001). La asociación de estas actividades con rituales y cultos a una divinidad femenina se ha constatado arqueológicamente a través de la deposición de elementos asociados a la actividad textil, así como vestidos y tejidos en santuarios. Son conocidos en el mundo clásico ejemplos de su elaboración ritual por parte de mujeres –y en particular, jóvenes–, a modo de ofrecimiento colectivo a la divinidad, donde a través del tejido la mujer protagoniza rituales urbanos (Neils 2003, 151). Vestidos femeninos diseñados para ritos de paso a la edad adulta, ofrenda de éstos o de reproducciones a las divinidades; testimonios de agradecimiento tras un primer parto. En resumen, son muchos los valores simbólicos del tejido en relación con las mujeres y las jóvenes; numerosos ejemplos de la antigua mitología ilustran su significado (Buxton 1994, 139-140). En los territorios ibéricos contamos con fusayolas y pesas de telar en tumbas y lugares sagrados (Bonet, Mata 1997). En el departamento 2 del Castellet de Bernabé se ha propuesto, a través de las ofrendas depositadas, el desarro-

llo de rituales en honor a una divinidad femenina (Guérin 2003, 332, fig. 378). Grandes santuarios como el Cerro de los Santos han documentado abundantes *pondera* y fusayolas, para las que se ha apuntado un carácter ritual, la hilatura sagrada, o confección de tejidos de calidad (Sánchez Gómez 2002, 236-239). Las cuevas-santuario proporcionan también ajuares textiles y revisten un significado plural, tal vez profiláctico. Así, en distintas de estas cuevas del área valenciana (Gil-Mascarell 1975) se ha hallado gran cantidad de fusayolas. No olvidemos que las cuevas, en este contexto mediterráneo, aparecen especialmente vinculadas al mundo de los nacimientos y al de las divinidades de los partos (Simon 1990, 95; Olmos 2000-2001). Por su parte, el ofrecimiento de tejidos a la divinidad en la Península ibérica se ha planteado para el santuario marinerio de La Algaida en Cádiz (Corzo 2000), acentuado en este caso por otros elementos de la indumentaria femenina. Las jóvenes aristócratas que se representan en este vaso de encargo edetano, en conclusión, convierten el hilo en tejido, pudiendo narrar su transformación simbólica hacia la edad adulta, bajo la mirada del ave, en el seno de una familia o linaje destacado en la ciudad.

La escena con joven varón a lomos de un pequeño caballo nos sitúa en otro contexto, donde de nuevo los motivos vegetales juegan un papel destacado, aislando a su protagonista, que es precedido por mujeres adultas cuyo atributo es justamente la gran flor. Hemos propuesto para esta escena, la representación de la parte masculina del ritual. Las damas, por su parte, adornadas y cubiertas por sus vestidos y tocado, caminan en cortejo, pudiendo sancionar un rito de juventud. La identidad masculina se muestra a través del caballo; su posesión implica, además de su doma, privilegio y dignidad (Izquierdo *et al.* 2004, 155). La incógnita permanece sobre el caballo o gran fiera que se representa tras el pequeño jinete, pudiendo significar la simbolización de la esfera salvaje, no domesticada, del mismo modo que ocurre en otra escena del vaso, donde se pinta la fiera frente a la escena femenina con jóvenes que hilan y tejen.

Cada grupo de edad y género tiene su propio sistema de valores y éste es único en cada sociedad. Dentro de la cultura ibérica y a través del catálogo de imágenes conocido (Olmos *et al.* 1999), se van reconociendo códigos de representación entre grupos de edad y género y ritos de iniciación a la edad adulta (Prados 1997; Izquierdo 1998; Chapa 2003a; Chapa, Olmos 2004). Así, jerarquías de tamaño o escala, peinados distintivos, presencia o ausencia de determinados elementos de indumentaria y/ o tocado,

proporcionan algunas claves. Las cerámicas ofrecen ejemplos, al margen del *corpus* edetano, como la decoración de un vaso crateriforme de la necrópolis de El Cigarralejo (Cuadrado 1990); la escena de lucha de un adolescente contra un lobo de descomunal escala en una tinaja de La Alcudia (Tortosa 1996, 153, fig. 80); o el enfrentamiento del joven a un ser híbrido alado en una tumba de la necrópolis del Corral de Saus (Izquierdo 1995). La escultura en piedra cuenta también con ejemplos, como las jóvenes del pilar-estela de Corral de Saus (Izquierdo 1998-9) o el cipo de la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (García Cano 1994) donde se expresa el reconocimiento del joven por el adulto sentado (fig. 15) (Chapa 2003b).

Otra posibilidad, finalmente, que no podemos descartar, aunque *a priori* es más difícil de argumentar, es la interpretación global del vaso en clave funeraria, dato de contexto inexistente. Según esa premisa, ciertas figuras femeninas que hilan y tejen representarían a las míticas *Parcas* o *Moiras*, divinidades femeninas que traman y cortan el hilo del destino de los seres humanos. El jinete podría representar, según esta clave de interpretación, un rito funerario, apoyándose en uno de los significados del caballo, protagonista de escenas de tránsito al allende (Blázquez 1959). A pesar de esta sugerente propuesta, consideramos determinante la contextualización del vaso cerámico que hemos presentado de la ciudad de Edeta y apoyándonos en su análisis y la determinación del uso y función del conjunto de vasos figurados del TSM, proponemos una lectura aristocrática y ritual de su iconografía; aristocrática, en el sentido de un vaso encargado, de grandes dimensiones y compleja composición de imágenes que pertenece a las clases poderosas edetanas; y ritual, al mostrar identidades de edad y género, con atributos y gestos distintivos, en el ejercicio de simbólicas actividades, donde la naturaleza, vegetal y animal, contribuye a definir ambientes y sancionar el desarrollo las escenas.

ISABEL IZQUIERDO PERAILE

Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura.
Secretaría de Estado de Cultura, Plaza del Rey, 1, 28004 MADRID
Isabel.Izquierdo@dgba.mcu.es e Isabel.Izquierdo@uv.es

JOSÉ PÉREZ BALLESTER

Departament de Prehistòria i d' Arqueologia
Facultat de Història, Universitat de València
Avda. Blasco Ibáñez, 28, 46010 VALENCIA
Jose.Perez-Ballester@uv.es

NOTAS

- ¹ Agradecemos a Carmen Aranegui y Ricardo Olmos sus sugerencias y comentarios.
- ² Muy difícil de determinar: Por la inflorescencia final se podría aproximar a una planta dicotiledónea (tipo margarita...). Agradecemos a la Prof. T. Badal sus informaciones al respecto.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, C. (1984): *Tejido y cestería en la Península Ibérica*, Bibliotheca Praehistorica Hispana XXI, CSIC, Madrid.
- ÁLVAREZ-OSSORIO, F. (1941): *Catálogo de los Exvotos de bronce, ibéricos*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.
- ARANEGUI, C., (1975): "Las artes decorativas en la cerámica ibérica valenciana". *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. (Granada 1973) Vol. I, 45-64.
- ARANEGUI, C. (1994): *Iberia sacra loca*. Entre el Cabo de la Nao, Cartagena y el Cerro de los Santos, *REIb.*, 1, La escultura ibérica, 115-138. U.A.M.
- ARANEGUI, C. (1996): "Signos de rango en la sociedad ibérica. Distintivos de carácter civil o religioso", *REIb.* 2, 91-121.
- ARANEGUI, C., MATA, C., PÉREZ BALLESTER, J., ed. (1997a): *Damas y caballeros en la ciudad ibérica: las cerámicas de Lliria (Valencia)*. Cátedra. Historia/ Serie Menor. Madrid.
- ARANEGUI, C., BONET, H., MARTÍ, A., MATA, C., PÉREZ BALLESTER, J., (1997b): La cerámica con decoración figurada y vegetal del Tossal de Sant Miquel (Lliria, València): una nueva propuesta metodológica. En: Olmos, R. y Santos Velasco, J.A. (Eds.), (1997), *Iconografía Ibérica. Iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura. Coloquio Internacional* (Roma, 1993). *Serie Varia*, 3, 153-175. Madrid.
- BALLESTER, I., (1943): "Notas sobre las cerámicas de San Miguel de Liria: Las barbas de los Iberos" *Ampurias*, V, 109-116.
- BALLESTER, I., FLETCHER, D., PLA, E., JORDÁ, F., ALCÁCER, J. (1954): *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel de Lliria*. C.S.I.C. Madrid.
- BANDERA, M^a L., de la (1978): "El atuendo femenino ibérico (II)" *Habis*, 9, 401-440.
- BLÁZQUEZ, J. M., (1959): "Caballo y ultratumba en la Península hispánica". *Ampurias*, 20, 281-302.
- BONET, H., (1992): "La cerámica de Sant Miquel de Lliria: su contexto arqueológico". En: Olmos, R., Tortosa, T. e Iguacel, P., (1992): *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Catálogo de la exposición, 224-236. Madrid.
- BONET, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antigua Edeta y su territorio*. S.I.P. València.
- BONET, H., MATA, C. (1997): "Lugares de culto edetanos: Propuesta de definición", *Quaderns de prehistoria i Arqueologia de Castelló*, Vol. 18, *Espacios y Lugares culturales en el mundo ibérico* 115-146.
- BONET, H., IZQUIERDO, I. (2001): Vajilla ibérica y vasos singulares del área valenciana en época helenística, *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXIV, 273-313.
- BRULÉ, P., (1987): *La fille d'Atènes*. París.
- BUXTON, R., (1994): *Imaginary Greece. The contexts of mythology*. CUP. Londres.
- CHAPA, T. (2003a): La percepción de la infancia en el mundo ibérico, *Trabajos de Prehistoria* 60, 1, 115-138.
- CHAPA, T. (2003b): El tiempo y el espacio en la escultura ibérica. Un análisis iconográfico, en Tortosa, T., Santos, J.A. (Eds.), *Arqueología e Iconografía: indagar en las imágenes*, Roma, 99-119.
- CHAPA, T., OLMOS, R. (2004): "El imaginario del joven en la cultura ibérica", *MCV* 34, 1, 43-83, *Dossier: Jóvenes en la Historia*. M. Marín (coord.).
- CORZO, R. (2000): "El santuario de La Algaida (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz) y la formación de sus talleres artesanales", *Jornadas fenicio púnicas*. Ibiza, 147-181.
- CUADRADO, E., (1987): La Necrópolis ibérica de El Cigarralejo (Mula, Murcia). *BPH*, XXIII.
- CUADRADO, E., (1990): "Un nuevo análisis de la crátera ibérica del desfile militar de El Cigarralejo (Murcia)". *Homenaje a Jerónimo Molina*, 131-134. Murcia.
- DASEN, V. (e. p.): "Twins", *XVI International Congress of Classical Archaeology of the Associazione Internazionale di Archeologia Classica (AIAC)*, Boston, USA, (Agosto 2003).
- ELVIRA, M. A., (1979): "Aproximación al Estilo florido o rico de la cerámica de Liria". *AEspA.*, 52, 139-140.
- FOLEY, H. (2003): "Mothers and daughters", En: Neils, J. & Oakley, J. H. (2003), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, 7-12. Yale University Press. Londres, 113-137.
- GABALDÓN, M^a M. y QUESADA, F. (1998), "¿Jinetes y caballos en el más allá ibérico? Un vaso cerámico en el Museo Arqueológico de Linares", *Revista de Arqueología*, n^o 201, enero, 16-23.
- GARCÍA CANO, J. M., (1994): "El pilar estela de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)". *REIb.*, 1, *La escultura ibérica*, 173-202.
- GIL-MASCARELL, M. (1975): "Sobre las cuevas ibéricas del País Valenciano. Materiales y Problemas". *Saguntum-PLAV*, 11 (1975), 281-332.
- GIL-MASCARELL, M., ARANEGUI, C. (1977): "El poblamiento del Bajo Palancia en época ibérica". *Saguntum-PLAV*, 12, 191-194.
- GRAU, I. (1996): "Estudios de las excavaciones antiguas de 1953 y 1956 en el poblado de La Serreta", *Recerques del Museu d'Alcoi*, V, 83-119.
- GUÉRIN, P. (2003): *El Castellet de Bernabé y el Horizonte Ibérico Pleno Edetano*, TV SIP, 101, Valencia.
- IBORRA ERES, P., (2004): *La ganadería y la caza desde el Bronce Final hasta el Ibérico Final en el Territorio Valenciano*, TV SIP, 103, Valencia.
- IZQUIERDO, I., (1995): "Un vaso inédito con excepcional decoración pintada procedente de la necrópolis ibérica de Corral de Saus (Moixent, Valencia)". *Saguntum-PLAV*, 29, *Homenatge a la Pra. Dra. Milagro Gil-Mascarell Boscó*, Volum I, 93-104.
- IZQUIERDO, I. (1997): "Granadas y adormideras en la Cultura ibérica y el contexto del Mediterráneo antiguo". *Pyrenae*, 28, 65-98.
- IZQUIERDO, I. (1998): "La imagen femenina del poder. Reflexiones entorno a la feminización del ritual funerario ibérico". En: Aranegui, C. (Ed.): *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica*. Actas del Congreso Internacional (Barcelona, 1998). *Saguntum-PLAV*, Extra-1, 185-193.
- IZQUIERDO, I. (1998-1999): "Las damitas de Moixent en el contexto de la plástica y la sociedad ibérica". *Lucentum*, XVII-XVIII, 131-148, Alicante.
- IZQUIERDO, I. (2001): La trama del tejido y el vestido femenino en la Cultura Ibérica, En: *Tejer y vestir: De la Antigüedad*

- al Islam*. M. Marín (Ed.), Estudios Árabes e Islámicos: Monografías, I, 287-311, CSIC, Madrid.
- IZQUIERDO, I. (2004): "Exvotos femeninos como expresión de fecundidad. A propósito de un bronce femenino del Instituto y Museo Valencia Don Juan de Madrid", *PLAV-Saguntum*, 36, 120-140.
- IZQUIERDO, I. (en prensa): "Arqueología de la muerte y el estudio de la sociedad: una visión desde el género en la cultura ibérica", en Sánchez Romero, M. (Ed.), *Arqueología y Género*, Complutum.
- IZQUIERDO, I. y PRADOS, L. (en prensa): "Espacios funerarios y religiosos en la Cultura ibérica: lecturas desde el género en arqueología", *Spal*.
- IZQUIERDO, I., MAYORAL, V., OLMOS, R., PEREA, A. (2004): *Diálogos en el país de los iberos*. Ministerio de Cultura, Madrid.
- KURTZ, G., (1996): Un posible tema heroico ibérico, *Saguntum-PLAV*, 26, 239-245.
- LLOBREGAT, E. A., (1972): *Contestania ibérica*. IEA. Alicante.
- MAESTRO ZALDÍVAR, E. (1989), *Cerámica Ibérica decorada con figura humana*. Universidad de Zaragoza.
- MATA, C., (1997): La ciudad ibérica de Edeta y sus hallazgos arqueológicos, en Aranegui *et al.*, *Damas y caballeros en la ciudad ibérica: las cerámicas de Lliria (Valencia)*. Cátedra. Historia/ Serie Menor, 15-48, Madrid.
- MATA, C., BONET, H., (1992): La cerámica ibérica: ensayo de tipología. *Homenaje a Enrique Pla Ballester*. *TV SIP*, 89, 117-173.
- MORIGI GOVI, C. (1984): "Il tintinnabulo della "tomba degli Ori" dell'Arsenale di Bologna", *A.C.* 23, 211-235.
- NEILS, J. (2003): "Children and Greek Religion", en Neils, J. & Oakley, J. H. (2003), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, 7-12. Yale University Press. Londres, 139-161.
- NICOLINI, G., (1969): *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*. París.
- OLMOS, R. (dir.) (1992): *La sociedad ibérica a través de la imagen*. *Catálogo de exposición* (1992). Ministerio de Cultura. Madrid.
- OLMOS, R. (2000-2001): "Diosas y animales que amamantan: La transmisión de la vida en la iconografía ibérica", *Zephyrus*, LIII-LIV, 353-378.
- OLMOS, R. (2001): "El Simbolismo del tejer y del vestido en la Odisea", En: *Tejer y vestir: De la Antigüedad al Islam*. M. Marín (Ed.), Estudios Árabes e Islámicos: Monografías, I, 109-136, CSIC, Madrid.
- OLMOS, R. (Dir.) (1999): *Los Iberos y sus imágenes*. Ed. Micronet/CSIC, Cd-Rom, Madrid.
- PAPADOPOULOU-BELMEHDI, I. (1994): *Le chant de Pénélope*, Belin, París.
- PÉREZ BALLESTER, J., (1997): Decoración geométrica, vegetal y figurada: tres grupos de motivos interrelacionados, en Aranegui, C. *et al.*, *Damas y caballeros en la ciudad ibérica: las cerámicas de Lliria (Valencia)*. Cátedra. Historia/ Serie Menor, 117-160, Madrid.
- PÉREZ BALLESTER, J., MATA, C. (1998): "Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de Sant Miquel de Lliria (Valencia). Función y significado de los Estilos I y II ", En: Aranegui, C. (Ed.) (1998): *Los iberos, príncipes de occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica*. Actas del Congreso Internacional (Barcelona, 1998). *Saguntum-PLAV*, Extra-1, 231-244.
- PÉREZ BALLESTER, J., BORREDÁ, R., (2004): La Carraposa (Rotglá y Corbera-Llanera de Ranes). Un lugar de culto ibérico en el Valle del Canyoles (La Costera, Valencia), *Madrider Mitteilungen*, 45, 274-320.
- PRADOS, L. (1997): "Los ritos de paso y su reflejo en la toréutica ibérica". En: Olmos, R. y Santos Velasco, J.A. (Eds.), 1997, *Iconografía Ibérica. Iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura. Coloquio Internacional* (Roma, 1993). Serie Varia 3: 273-282. Madrid.
- PRADOS, L., IZQUIERDO, I. (2002-2003): "Arqueología del género: La Cultura Ibérica", *Homenaje a E. Ruano. Boletín de la Asociación Española de Arqueología*, 42, 213-229, Madrid.
- QUESADA, F., (1998): Aristócratas a caballo y la existencia de una verdadera "caballería" en la Cultura Ibérica; dos ambientes conceptuales diferentes, en Aranegui, C. (ed.), *Los Iberos, Príncipes de Occidente*, Actas Congreso, 169-184, Barcelona.
- RAFEL, N., BLASCO, M., SALES J. (1994): "Un taller ibérico de tratamiento del lino en el Coll del Moro de Gandesa (Tarragona)". *TP* 54, 2, 121-136; con anexo de: N. Alonso y J. Juan i Tresserras, "Anexo. Fibras de lino en las piletas del poblado ibérico del Coll del Moro (Gandesa, Terra Alta): Estudio paleoetnobotánico", 137-142.
- RUANO, E., (1992): *El mueble ibérico*. Madrid.
- RUANO, E., MONTERO, I. (1989): "Placas de hueso perforadas procedentes de la necrópolis de El Cigarralajo (Mula, Murcia)", *Espacio, tiempo y forma, Serie I, 2, Prehistoria*, 281-302.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, M.L. (2002): *El santuario de El Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete)*. *Nuevas aportaciones arqueológicas*. Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.
- SEGARRA, D. (2001): "Coser y cantar": A propósito del tejido y la palabra en la Cultura Clásica", En: *Tejer y vestir: De la Antigüedad al Islam*. M. Marín (Ed.), Estudios Árabes e Islámicos: Monografías, I, 199-217, CSIC, Madrid.
- SIMON, E. (1953): *Opfernde Götter*. Berlin.
- TORTOSA, T. (1996): "Imagen y símbolo en la cerámica ibérica del sureste", en R. Olmos (Ed.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, 145-162.