# LVCENTVM

XIX - XX, 2000 - 2001

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE
PREHISTORIA, ARQUEOLOGÍA
E HISTORIA ANTIGUA

CONSEJO DE REDACCIÓN

Lorenzo Abad Casal, Director
Mauro S. Hernández Pérez
Arcadio del Castillo Álvarez
José Uroz Sáez
Alfredo González Prats
Juan Manuel Abascal Palazón
Sonia Gutiérrez Lloret
María Francia Galiana Botella, Secretaria

Estos números se editan con una subvención parcial del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Alicante.

PORTADA: Composición a partir de un fragmento de pintura mural del Tossal de Manises (Foto original Archivo MARQ).

Edita:
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante

I.S.S.N.: 0213-2338

Dep. Legal: A-968-1985

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.–, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

**Estos créditos pertenecen a la edición impresa de la obra**

Edición electrónica:

Espagrafic

LVCENTVM
XIX-XX
2000-2001

# Nueva caja ibérica decorada procedente de Alhonoz (Herrera, Sevilla)

Ana Mª Jiménez Flores

Anales de la Universidad de Alicante
Prehistoria, Arqueología e Historia Antigua

Índice

**Portada**

**Créditos**

**NUEVA CAJA IBÉRICA DECORADA PROCEDENTE DE ALHONOZ (HERRERA, SEVILLA)** . . . . . 5

**Descripción de la pieza** . . . . . 7

**El programa iconográfico: narración y símbolo** . . . . . 27

**Conclusiones** . . . . . 42

**Bibliografía** . . . . . 46

**Notas** . . . . . 52

# Nueva caja ibérica decorada procedente de Alhonoz (Herrera, Sevilla)

ANA Mª JIMÉNEZ FLORES
*Universidad de Sevilla*

Presentamos en este trabajo una nueva urna de piedra de clara raigambre ibérica, provista de una elaborada decoración pintada. El estado fragmentario de la misma impide reconstruir la caja aunque lo más significativo del conjunto son las escenas reproducidas en sus caras, de las que hacemos un análisis detenido, y que nos informan sobre las creencias y las concepciones ibéricas del traspaso al Más Allá.

In this paper we present a new stone urn, a work of Iberian art with a complex painted decoration. Its broken situation don't allow to reconstruct it, although the most interesting is the whole of represented scenes on its sides. We make a detailed analysis which reveales us new data about the Iberian beliefs and conceptions concerning the Netherworld.

El reciente hallazgo que presentamos procede de un descubrimiento accidental. Fue exhumado al realizar labores agrícolas en el Cortijo de Alhonoz o Ajonoz, entre los términos municipales de Écija y Herrera, cerca del río Genil. El interés de D. Ricardo Marsall por su recuperación determinó que se realizara un cuidadoso rastreo del lugar en busca de más fragmentos de la pieza, lo que ha facilitado su identificación y clasificación. Posteriormente, fue incluida en su colección privada, donde tuvimos oportunidad de examinarla con detenimiento, circunstancia por la que estamos sumamente agradecidos **(nota 1)**. Próximas a la zona del hallazgo se conoce la existencia de varias *villae* romanas datadas entre los ss. I-V d.C. (Durán y Padilla, 1990, 96-97) y a etapas anteriores se remonta el yacimiento próximo de Alhonoz, situado en un promontorio a la sombra de la fortaleza homónima; en este enclave se localizó un asentamiento protohistórico cuya datación abarca desde época orientalizante hasta los primeros siglos de presencia romana (López Palomo, 1982, 160; Durán y Padilla, 1990, 48-49).

Los fragmentos recuperados permiten la reconstrucción parcial de la decoración de varias caras planas, mientras otros aparecen aislados o no ofrecen relación posible con los anteriores, pudiendo ser producto de la remoción de las sepulturas

cercanas. A pesar de su estado pudimos identificar la pieza como una caja o urna cineraria, tipo frecuente en la Península Ibérica y cuya área de dispersión se ubica en la Alta Andalucía y algunos puntos del SE (Madrigal, 1994, 116, n. 10).

## Descripción de la pieza

La caja está realizada en una piedra caliza blanquecina; este material no parece de origen local por lo que podría ser resultado de la importación desde otros puntos del Valle del Guadalquivir. Se ha constatado un uso generalizado de piedras calizas y areniscas en la plástica ibérica por las ventajas que ofrece para la labra (Chapa, 1985, 244). La caja, de la que sólo pudimos observar tres de sus caras, no presentaba pie y tampoco conservaba la tapadera. La altura de sus paredes alcanzaba los 20,3 cm; con una anchura de 32 cm en los fragmentos pertenecientes a la cara principal, por lo que pudiera ser de mayor longitud, y 16 cm en las caras laterales. El grosor de las paredes era de 3,5 cm, aumentando en el fondo a 4,4 cm. El receptáculo había sido excavado en un solo bloque, en forma de prisma rectangular, puliendo con esmero las caras destinadas a recibir decoración y trabajando con más descuido las esquinas interiores. Tras el rebaje y vaciado no se procedió a ningún tratamiento especial del interior, sin que se aprecien huellas de estucado o revestimientos similares. Acerca de la tapadera, el borde superior de la

Lámina 1: Reconstrucción de la cara principal o Cara A, a partir de los fragmentos conservados (Foto: M. Oria).

caja no ofrece ningún tipo de hendidura o resalte que sugieran un sistema de encaje concreto, como es habitual en este tipo de piezas (Madrigal, 1994), por lo que el rebaje o escalón de ajuste se encontraría en la tapa.

La reconstrucción de la urna fue facilitada por la identificación de su decoración, de ahí que nos centremos básicamente en ella para examinar la naturaleza, contexto y significado cultural de la pieza. Dado el aspecto blancuzco de la piedra, el artista

no ha requerido recubrir la urna de una base de estuco, aunque no descartamos que previamente, y para igualar la superficie, haya podido aplicar una ligera capa de cal. Sobre esta base, se han diseñado las imágenes realizando previamente el dibujo de las siluetas en negro o rojo vinoso, y rellenando luego los espacios internos con pigmentos de colores. La gama empleada es diversa: además de los más habituales rojo vinoso, amarillos y ocres, encontramos composiciones en tonos verdes, azules y grises. En algunos momentos, las figuras se reproducen sólo con el dibujo en rojo vinoso oscuro, sin aplicar color, lo que responde a una búsqueda de perspectiva que considera la ausencia de color consecuencia de la distancia y, por tanto, una menor visibilidad. El campo decorativo está delimitado por una fina línea, enmarcando la escena y dejando una estrecha franja exterior, que acogía una serie de motivos geométricos o fitomorfos. Éstos podrían servir de delimitación o separación de escenas o bien, un complemento simbólico. Su ausencia puede responder a un dictado iconográfico concreto o a la necesidad de espacio para la escena central. A estos rasgos técnicos, hemos de añadir la singularidad del conjunto decorativo y su programa iconográfico, en el que nos detendremos.

Hemos designado como **Cara A** una serie de fragmentos que corresponden a la escena representada en la cara frontal de la

caja (Lám. 1), la más amplia y mejor conservada. Se pueden atribuir a ésta seis de los fragmentos conservados, algunos de ellos de tamaño muy reducido. Los tres primeros fragmentos encajan entre sí y nos dan la clave de la escena figurada. En el extremo izquierdo de la composición vemos una figura masculina, ataviada con manto, sujeto por una fíbula anular, túnica y varios elementos de adorno característicos: un pendiente amorcillado y una tira o lazo de extremos cruzados. El tocado apenas es visible aunque se puede apreciar la existencia de un posible casquete hemiesférico, diferenciado del cabello por una tonalidad diferente, y del que sobresalen en la parte inferior de la nuca algunos rizos. Presenta nariz recta prolongada en la frente, labios acorazonados y barbilla redondeada; la tez y las manos han sido recubiertas de un tono ocre oscuro, en contraste con el resto de la vestimenta, que sólo es descrita por medio del trazo negro y una gama de colores claros. El manto, sujeto a la altura del hombro derecho, donde se une uno de sus extremos tras cruzar el pecho, cae en pliegues sobre el mismo brazo; bajo éste, la túnica apenas se aprecia, aunque el cambio de tonalidad sugiere su presencia (Lám. 2).

El personaje es representado de perfil, inclinado ligeramente hacia delante y con las manos alzadas sujetando unas riendas. Al fondo se observan algunos detalles del paisaje, del que

Lámina 2: Fragmentos de la parte izquierda de la Cara A donde se aprecian los detalles de la figura del auriga, los elementos de vestido y el paisaje (Foto: M. Oria).

sobresale una rama de olivo con sus hojas y el extremo de la cabeza de un pájaro en la esquina superior. Estos elementos se prolongan en el segundo fragmento, que nos permite contemplar el cuerpo del ave y otras partes del árbol. Se trata de un animal de pico curvado, cuello corto y cola larga. A la sombra del mismo, se continúa la composición anterior con la

descripción de la cuartos traseros de los animales de tiro, el inicio de la cola y las riendas sostenidas por el auriga.

El tercer fragmento nos ayuda a completar el escenario de fondo y los animales. En él se observan con más detalle y claridad gracias a una mejor conservación de los pigmentos la capa arbórea que rodea la escena y otro pájaro, similar al anterior, aunque con la cabeza vuelta hacia la izquierda y el cuerpo dirigido a la derecha (Lám. 3). Las patas, pintadas de color rojo y en forma de garras, añaden un dato más sobre la fisonomía del ave, de rasgos muy realistas. Ambos animales, a pesar de disponer su cuerpo en direcciones opuestas, dirigen su vista hacia el conductor del carro, conduciendo a la vez, la mirada del espectador. Por lo que respecta a los animales de tiro, se ha conservado el trazado del lomo, la cruz y el inicio del cuello. Unas ligeras ondulaciones en la parte inferior del cuello sugieren la presencia de crines, lo que permite pensar en un tiro conducido por caballos. Acerca del tiro observamos la prolongación de las riendas desde la parte posterior hasta un elemento colocado entre la cruz y el cuello del animal, a modo de collera o yugo, a través del cual pasan las riendas y se dirigen a la parte delantera, uniéndose al bocado. Un segundo elemento de arreo es la cincha ancha o barriguera que ciñe el vientre de los caballos y de la que parte una correa hacia

la parte posterior. Sobre el lomo se observan varias líneas paralelas horizontales que reproducirían las riendas; sin embargo, entre ambas una franja algo más ancha, sin decoración ni pintura, indican la existencia de otro elemento que, por su posición paralela a las riendas, nos inclinamos a pensar que sería la lanza del carro.

En la parte inferior contemplamos el vientre de los animales y las patas traseras, aunque ahora la escena se complica con la aparición de nuevas figuras. Al fondo se erigen dos líneas verticales, casi paralelas, trazadas en negro y sin decoración interna, que deben pertenecer al paisaje de fondo: el tronco del árbol del creemos. Ante los animales se distingue otra serie de líneas verticales, agrupadas entre sí, unidas al cuerpo de los caballos. Un examen más detenido de la imagen permite observar una superficie convexa en la parte delantera del vientre de los caballos, dato que no se corresponde con las extremidades delanteras que debieran describirse aquí. La semejanza del color aplicado nos lleva a creer que en realidad se trata de otro equino, siendo el elemento vertical ya descrito la cola del animal, muy semejante en su trazado a la ya observada en el segundo fragmento; este caballo no estaría uncido al carro, le acompañaría, quizás montado por un jinete, como en el relieve de Almodóvar del Río (Chapa, 1980, 516-519, Fig. 4.102, 1).

Lámina 3: Fragmento central de la Cara A, con la imagen de los caballos y sus arreos y el paisaje de fondo. En el extremo derecho se aprecia parte de la grupa y la cola de un tercer équido (Foto: M. Oria).

Entre los fragmentos menores hay dos que pueden adscribirse con bastante seguridad a esta composición. En el primero de ellos, de forma cuadrada, se puede observar con mayor nitidez un par de líneas paralelas curvas, que en el borde del fragmento aparece cruzada por un trazo perpendicular más oscuro. Junto a éstas, encontramos una forma no identificable decorada en color ocre oscuro, correspondiente a alguna parte de la anatomía de los caballos, del auriga o algún elemento que se nos escapa. El segundo fragmento pertenece a la parte inferior de la escena y el fondo de la caja; en él se aprecian con claridad tres extremidades inferiores de caballo, plegadas en posición de marcha, y tras ellas dos trazos paralelos ligeramente curvados (Lám. 4). Tanto en este fragmento como en el anterior podemos presuponer la presencia de las ruedas del vehículo, acompañados en éste último, con seguridad, de los animales.

La escena dominante de este conjunto corresponde, pues, a una imagen de parada o desfile, perteneciente a una línea narrativa que no podemos contemplar en su totalidad, en la que participa un carro tirado por dos caballos y conducido por un auriga, al que acompaña un tercer animal, probablemente montado por un jinete. La acción se desarrolla al aire libre,

Lámina 4: Parte inferior de la Cara A, en el borde la escena donde se observan las patas de los caballos y un fragmento de las ruedas del vehículo (Foto: M. Oria).

rodeados de árboles con pájaros, asentados en sus ramas, que contemplan con interés al protagonista del desfile.

A una de las caras laterales, **Cara B**, pertenece otro fragmento de medianas dimensiones que reproduce una segunda figura masculina, aunque de atuendo y características muy diferentes a la anterior (Lám. 5). El cuerpo es descrito en posición forzada: con la cabeza de perfil y el torso, cintura y brazos de frente. Del

rostro no se aprecian los detalles por la pérdida de las líneas de trazado, reconstruyéndose la silueta gracias a los restos de decoración roja de la piel y el tono negro del cabello. Presenta la nariz recta y los labios sobresalientes, como en el caso anterior. En cuanto al cuerpo, la prolongación del tono rojizo de la piel hasta la cintura del personaje sugiere la desnudez del torso y los brazos. Aparece flexionado hacia la izquierda y con el brazo derecho doblado en ángulo recto. A la altura de la cintura se observa la presencia de una faldilla de color azul, sujeta por medio de un cinturón formado por varias correas finas que la ciñen. La faldilla sobresale por encima del cinturón en un reborde fruncido, de lo que podemos deducir que sería una prenda amplia con pliegues para facilitar el movimiento. Nada podemos avanzar sobre la actividad desempeñada por este personaje; la pérdida del fragmento correspondiente a la mano y la ausencia de otros motivos figurativos nos impiden saberlo. Ello nos obliga a barajar diversas interpretaciones que desglosaremos más adelante.

Sin embargo, no es el único elemento decorativo con el que cuenta este fragmento. Frente a la figura analizada aparece un motivo geométrico, delimitado por una línea vertical muy fina, compuesto por un serie de roleos y lazos curvados, descritos en rojo vinoso, que se superponen a lo largo de todo el campo

Lámina 5: Fragmento correspondiente a la Cara B, en la esquina de la misma. Se pueden apreciar una serie de roleos o liras en una cenefa que rodea la escena y una figura masculina inclinada. (Foto: M. Oria).

figurativo. La finalidad de este motivo, dada la proximidad de la esquina, pudo ser la delimitación de la escena, aunque no descartamos un valor simbólico (Jiménez Flores, 2000, e.p.).

La segunda cara lateral o **Cara C** nos ofrece una escena bien diferente de las anteriores. En ella se aprecian distintas representaciones zoomorfas correspondientes a seres marinos, trasladándonos a otro escenario (Lám. 6). La imagen queda recogida en dos fragmentos de medianas dimensiones, separados por una fractura anterior a la producida por el arado. Las huellas de la cuchilla se aprecian con nitidez en el extremo inferior derecho, con un corte limpio y reciente, que contrasta con los bordes de los fragmentos mayores, más romos y desgastados. La zona de la caja correspondiente a esta cara incluye, además de este lateral, parte de la esquina, que se prolongaría con la escena frontal, y el fondo de la caja, permitiéndonos constatar la ausencia de pie o reborde inferior, como ocurre en otros ejemplares.

La imagen central corresponde a un gran pulpo, uno de cuyos tentáculos se enrosca ocupando toda la mitad superior del fragmento. El tentáculo es descrito por medio de tres líneas, en rojo vinoso, que crean dos campos cromáticos, uno en azul correspondiente a la parte exterior del brazo del animal, y otro en blanco o sin decorar que reproduce la parte interna del

mismo. Del pulpo se conserva además buena parte del lado izquierdo del cuerpo, también pintado en azul. Bajo el cefalópodo, dos peces se agitan en direcciones opuestas. Hacia la izquierda, casi en la misma boca del animal, un pez de color azul, de silueta muy difuminada, con cola fina y detallada en líneas de rojo vinoso, presenta una aleta dorsal y otra ventral. Nada vemos, en cambio, de la cabeza o la parte delantera del cuerpo, por lo que no se puede identificar la especie. En dirección contraria, hacia la derecha, encontramos otro pez de similar tonalidad y líneas aún más difuminadas con las mismas características anatómicas.

En la parte inferior del fragmento se ha descrito un nuevo motivo geométrico, delimitado por una línea horizontal en rojo vinoso, con una serie de picos o dientes de lobo. La significación del motivo puede responder a la necesidad de cubrir todo el espacio figurativo, en un ambiente donde el *horror vacui* llega a producir obras ejemplares, o bien, puede tener algún valor simbólico, como ya señalamos en el caso de los roleos de la segunda cara. En este caso, los motivos geométricos pueden encontrar correlación con la simbología del agua y las ondas marinas, un hecho que, al centrarnos en una imagen marina, encuentra pleno sentido.

Finalmente, hemos de hacer referencia a un grupo de fragmentos de pequeñas dimensiones a los que no hemos podido

Lámina 6: Fragmentos pertenecientes a la Cara C, con la figuración de una escena marina en la que están presentes un pulpo y varios peces. En la parte inferior, una cenefa con dientes de lobo. (Foto: M. Oria).

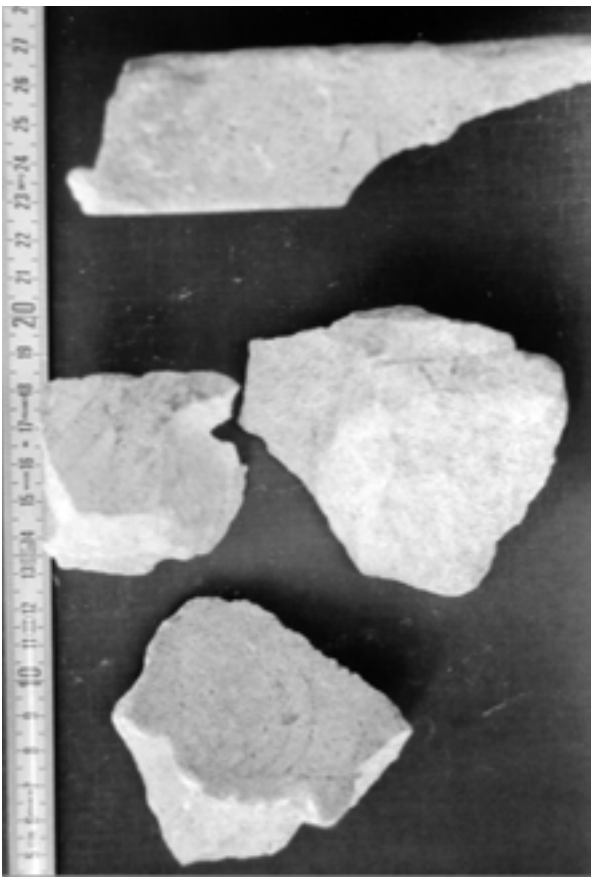

Lámina 7: Fragmentos de pequeñas dimensiones sin adscripción segura: arriba, el fragmento nº 1 perteneciente al borde superior de una cara; en el centro, fragmentos 2 y 3, quizás pertenecientes a las Caras A o B; abajo, el fragmento nº 4 decorado con líneas geométricas curvas. (Foto: M. Oria).

vincular con ninguna de las escenas, dada la escasez de la zona decorada y su desconexión con los motivos conocidos (Lám. 7):

**Fragmento 1**. Parte del borde superior de una de las paredes, con la cara superior decorada con un borde de dientes de lobo trazados en color rojo vinoso, similar a la franja inferior de la escena marina y con paralelos en el borde superior de las caras conservadas.

**Fragmento 2**. Fragmento informe perteneciente a alguna cara, con escasos restos de decoración en la que se aprecian algunas líneas en color rojo vinoso. De ellas sólo se puede deducir la presencia de una línea recta en rojo vinoso oscuro que divide el campo figurativo en dos; a la izquierda no se aprecia ningún color, mientras a la derecha se observan dos líneas curvas que delimitan tres zonas de color: una superior en color rojo oscuro, quizás correspondiente a una descripción de piel humana; otra zona intermedia sin color, perteneciente a un espacio vacío o paisaje de fondo; y la inferior, también desprovista de color, atribuible a algún elemento indefinido. Tales rasgos nos permiten presuponer que pudo formar parte de la cara B, aunque no hay elementos de juicio concluyentes para incluirlo en la descripción de la misma.

**Fragmento 3**. Fragmento destruido por la acción del arado, ya que presenta bordes agudos y sin desgaste. La zona más afectada correspondía a la esquina izquierda de la caja, en la unión de la cara frontal (cara A) y la cara lateral C, lo que nos sugiere una posible procedencia del fragmento. La imagen fue descrita previamente al sugerir su inclusión dentro de la composición central, identificándola con las ruedas del carro y algún otro elemento indefinido de los animales, la caja del carro o el auriga.

**Fragmento 4**. Fragmento informe, de destrucción reciente, por lo que pudo pertenecer a la esquina inferior izquierda, en el que sólo pueden apreciarse restos de líneas, algunas muy difusas, en rojo vinoso. De ellas podemos identificar una línea recta a la que se unen otras dos líneas paralelas formando un círculo. Probablemente estemos ante un fragmento cercano a una franja o cenefa (línea recta), y el círculo pertenezca a un roleo e incluso a parte de los tentáculos del animal marino ya analizado.

**Fragmentos 5 y 6**. Piezas de forma prismática, realizadas en la misma piedra caliza y sin decoración, aunque sus caras han sido desvastadas y pulidas. Al no ofrecer huellas de pintura, creemos que, bien pertenecieron a un elemento de la caja sin decoración, o bien formaban parte de la estructura de la tumba

y fueron rescatados junto con los restos de la caja. En el primer caso, pensaríamos ante todo en una tapadera o cubierta, en este caso de tipo plano. Sin embargo, las tapaderas planas suelen ser de una sola pieza, con o sin decoración. El corte de las piezas no parece corresponder a una fractura antigua y accidental, más bien todo lo contrario. Por sus dimensiones (Láms. 8 y 9), se necesitaría además la combinación de varios pares de fragmentos para cubrir la caja completamente, caso que no encuentra ningún precedente y exige una complejidad técnica mayor. Por otra parte, tampoco tenemos pruebas del

Lámina 8: Fragmento aislado sin decoración pintada. (Foto: M. Oria).

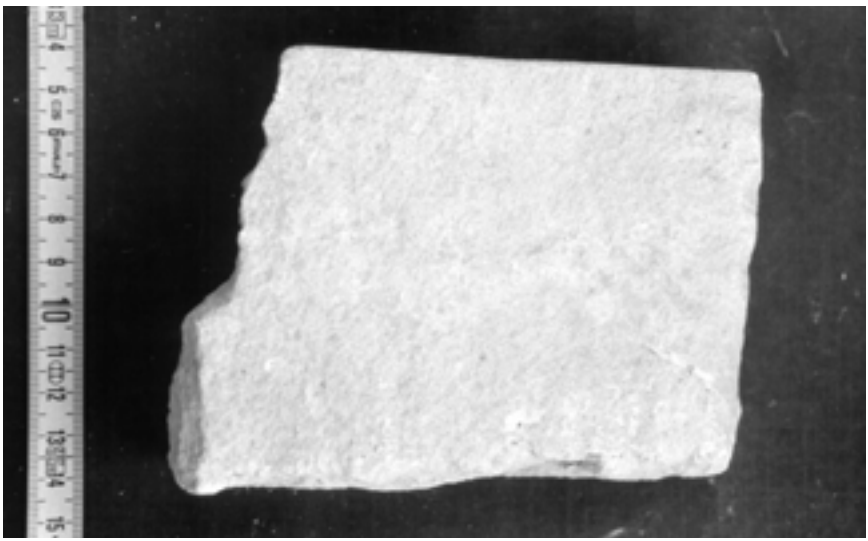

Lámina 9: Fragmento aislado sin decoración pintada. (Foto: M. Oria).

encaje de la tapadera, realizado por medio de muescas o rebajes. Nos resulta, por demás, poco probable que una caja de decoración tan compleja excluyera de su programa iconográfico un elemento tan significativo como la tapa de cierre que separará definitivamente los restos del difunto del mundo de los vivos. Incluso podrían pertenecer a dicho elemento algunos de los fragmentos anteriores.

Una segunda posibilidad sería su pertenencia a unos pies independientes o soporte de la caja. Este caso es excepcional

y sólo conocemos el ejemplar procedente de Dalías (Almería) conservado en el Museo de Barcelona, consistente en una plataforma rectangular plana con pie de sección escalonada en cada una de sus esquinas (Sanmartí, 1982, 109-112, Fig. 2). No obstante, nuestros fragmentos no podrían acometer, por su anchura, la función de pies ni parecen, por la ausencia de fracturas o elementos de unión, formar parte de una pieza pétrea más compleja.

## El programa iconográfico: narración y símbolo

El aparato decorativo de la pieza está muy mermado respecto al original y nos impide acceder con plena seguridad a la concepción ideológica y religiosa que animó su diseño. La identificación de su finalidad facilita, en buena medida, este esfuerzo, ya que el mundo funerario ibérico es rico en imágenes. Los soportes son diversos, aunque los mensajes responden al mismo código, insertados en similar contexto. Partiendo de estas premisas hemos de asumir que cualquier conclusión que podamos extraer a partir de ahora estará fuertemente condicionada por el bagaje documental con el que contemos, susceptible de ser ampliado y revisado.

Comenzando por la escena central, la identificación de la figura masculina es decisiva. Su asociación a una figura divina o hu-

mana nos dará la clave del tiempo y lugar donde se desarrolla la narración. Afortunadamente, el artista se ha recreado en los detalles de vestido y adornos, facilitando su identificación tanto a propios como a extraños. El peinado y el perfil de la figura es de raigambre itálica, quizás resultado de la formación del propio artista; pero los elementos de vestido y los adornos muestran una estrecha vinculación con las tradiciones ibéricas. La única joya presente es el pendiente amorcillado que adorna el lóbulo derecho. No es frecuente encontrar este elemento asociado a la imaginería masculina y su presencia o hallazgo en las tumbas se relaciona, a veces con cierta arbitrariedad, con los ajuares femeninos **(nota 2)**. Sin embargo, se conocen casos excepcionales que nos obligan a reconsiderar esta tesis. En la necrópolis de El Cigarralejo se han hallado pendientes amorcillados pertenecientes a tumbas de guerreros (Cuadrado, 1987, 97; Santos Velasco, 1996, 120). Otro ejemplo procede de la plástica ibérica: Uno de los jinetes figurados en el cipo de Coimbra de Barranco Ancho (Jumilla, Murcia) porta uno de estos adornos en su oreja derecha, igual que nuestro personaje (Muñoz Amilibia, 1983, 746, Lám. I, Fig. 2).

Un adorno aún más significativo es la tira, de cuero o tela y con los extremos cruzados, que rodea el cuello del auriga. Este elemento ha sido documentado en otras figuraciones ibéricas

y es interpretado como un distintivo de los grupos notables ibéricos que permiten identificar a los personajes masculinos de relevancia. En la pintura vascular es un adorno frecuente en la representación de guerreros de los vasos de Llíria, donde aparecen inmersos en escenas de muy diversa naturaleza: en jinetes armados (enócoe nº 17 y tinajas 142, 151 y 157); en escenas de caza (lebes nº 27) y en escenas de danza (tinajas 125 y 148) (Aranegui, 1997). Fuera de este centro, figuras con el mismo adorno aparecen en un vaso de La Serreta (Alcoi) con escena de caza e iniciación ritual (Maestro Zaldívar, 1989, 264-265, Fig. 93) y en la crátera de la danza de guerreros de El Cigarralejo (Cuadrado, 1982; Maestro Zaldívar, 1989, 311-313, Fig. 112). En todos estos ejemplos el adorno se vincula a la imaginería de un grupo social muy concreto.

En el campo de la escultura tenemos varios ejemplos más próximos geográficamente a nuestra pieza. De Torre Benzalá (Torredonjimeno, Jaén) proceden unas estatuillas de caliza, formadas por bloques de caliza apenas labrados de los que sólo se destaca con nitidez este adorno (Aranegui, 1997, Fig. II.45). Pero el paralelo más cercano lo tenemos en la escultura de guerrero o cazador, realizada en bulto redondo, y perteneciente al monumento o *heroon* de El Pajarillo, Huelma. Al igual que nuestro personaje, viste túnica, en este caso corta

y con escote en pico, ceñida en la parte superior del cuerpo. La espalda se cubre con un manto, prendido sobre el hombro derecho con alguna fíbula y doblado sobre el brazo izquierdo a modo de protección (Molinos y otros,1998, 267-269, nº 2824); en la representación de la caja el manto también parece haber sido recogido sobre uno de los brazos para facilitar la conducción del carro. El mismo motivo puede apreciarse en la vestimenta del busto de varón de la necrópolis de Baza, aunque en este caso se trata de un detalle pintado. Las labores de restauración y limpieza descubrieron una tira de extremos cruzados, diferenciada de la túnica color púrpura, y decorada con franjas de rojo bermellón, similares a las que decoraban las mangas de la túnica (Gómez Benito, 1999, 60, Fotos 7.6, 7.15 y 7.21). A diferencia de los ejemplos precedentes, en la figuración de la caja se puede ver con detalle la fíbula que prende el manto. Por su forma se aproxima a la tipología de las conocidas fíbulas anulares (Cuadrado, 1963) y su iconografía coincide con la empleada en la descripción del busto masculino recuperado en La Alcudia de Elche, donde el rango del personaje se evidencia también en el color púrpura y los adornos que acompañan al manto (Ramos, 1983, 65-66; Santos Velasco, 1996, 120, Fig. 40), y en el personaje masculino de la pareja sedente de Cortijo de Tixe (Sevilla) (Rodríguez Oliva, 1996, 19).

Todo parece indicar que la figura reproducida en esta cara es un miembro de la aristocracia ibérica, partícipe de alguna actividad significativa propia de su rango: una cacería, una procesión o una parada. Aunque el carro está presente en escenas de ambas naturalezas, la ausencia de armas, tanto ofensivas como defensivas, sugiere que no se trata de un acto bélico. En el relieve de Almodóvar del Río lo vemos en una procesión junto a varios jinetes con lanzas y venablos en el curso de una cacería (Chapa, 1980, 218); la misma actividad podría representarse en la caja de Torre Benzalá, donde pueden apreciarse un tiro de carro y dos caballos (Marín Ceballos, 1987, 274). Diferente funcionalidad desempeña en otras representaciones vinculadas a ambientes funerarios o sacros. Tanto en la urna de Lobón, Badajoz (Kukahn, 1966, 293-295, Fig. 1) como en el *kálathos* de Elche de la Sierra (Olmos, 1997, 275-276) el carro podría transportar varias ánforas de las que se ha apuntado una finalidad funeraria, acentuada por la presencia de figuras aladas que actuarían como psicopompos. En este último caso, la figura que se dispone a ascender al carro porta también una tira de extremos cruzados, ausente en el personaje que sujeta las riendas del tiro (Maestro Zaldívar, 1989, 324-326, Fig. 118). Estos carros difieren de sus antecesores orientalizantes, carros ligeros de parada con abundantes y ricos adornos; los carros ibéricos, en cambio, son vehículos más pesados, con escasa

decoración y un uso prolongado como medio de transporte. En esta línea, tanto J.J. Eiroa como F. Quesada ven en las citadas ánforas del *kálathos* los varales de un vehículo de transporte (Eiroa, 1986, 78; Quesada, 1997, 6).

En todos los ejemplos citados, el carro aparece estrechamente unido a la imaginería funeraria de la aristocracia, ya sea sobre el soporte pétreo del relieve monumental o en las figuraciones grabadas o pintadas de las urnas cinerarias. Esta relación se acentúa cuando el propio vehículo o alguno de sus elementos es depositado en el ajuar funerario (Fernández Miranday Olmos, 1986, 70-96), una circunstancia que, en buena medida, puede darnos la clave para aproximarnos a la valoración simbólica de este elemento en el mundo ibérico. Estos hallazgos se datan desde el periodo orientalizante hasta época ibérica, un amplio lapso de tiempo en el que los cambios sociales determinan transformaciones parejas en el significado del carro. Los restos más antiguos corresponden a la necrópolis orientalizante de La Joya (Garrido, 1978, 66 ss.) y otros elementos aislados, pasarriendas sobre todo y elementos de bocado (Ferrer y Mancebo, 1991, 114-116), datados entre los ss. VII a VI a.C. En este contexto, el carro ha sido considerado un elemento de prestigio, un *keimelion*, incluido en los ajuares principescos con las mismas prerrogativas que

los productos de bronce o las joyas orientalizantes. Sin embargo, la reiteración del motivo en las realizaciones locales y su incorporación a la imaginería de producciones como las estelas del SO o los exvotos (Fernández Miranda y Olmos, 1986, 117-125) nos obliga a reconsiderar las razones de esta «adopción». Cuando menos estamos obligados a aceptar la asunción de valores simbólicos que se insertan en el complejo ideológico de las jefaturas complejas. El carro estaría ligado a una élite social, detentadora del poder económico y militar, que exhibía la posesión y uso del vehículo como indicador de su poder (Joya Guerrero, 1998, 82-84); para las aristocracias heróicas y guerreras de la cultura ibérica serán esencialmente vehículos de uso diario y transporte (Quesada, 1997, 5-7), aunque insertos aún en la ideología aristocrática como símbolo de majestad, igual que los tronos.

El paisaje que envuelve la escena no es una imagen idealizada, irreal, sino muy naturalista. La vegetación de árboles se complementa con la descripción de aves reposando en sus ramas. Tanto uno como otros pueden ser identificados por sus rasgos; en el caso de las especies arbóreas, las hojas alargadas y finas pueden hacer pensar en olivos, mientras los pájaros, de pico curvado y garras marcadas, podrían vincularse a alguna especie concreta. El escenario resulta, pues,

próximo al espectador, conocido y fácilmente identificable. Es más complejo determinar si se trata de la representación de un episodio ya vivido por el difunto, y reconocible por quienes contemplan la obra, o es una imagen simbólica, ya sea del rango del personaje o de su destino (D´Agostino, 1988, 219). En el segundo caso, el paisaje serviría de interconexión entre el mundo de los vivos y el de los muertos, punto común a ambos y que, a modo de lugar de encuentro, facilita el traspaso de uno a otro ámbito (Adam, 1996, 38), en estrecha asociación con el resto de elementos significativos que componen la escena: caballos y carro.

En su descripción ya pusimos de manifiesto las dificultades que entrañaba la identificación de la escena de la cara B. No obstante, podemos extraer algunas afirmaciones a partir de las cuales intentaremos avanzar alguna idea. En primer lugar, el personaje representado aquí no parece coincidir con el auriga anterior y tampoco se inserta en una escena de la misma naturaleza. Es descrito en tonos más oscuros, con diferentes vestiduras y en una postura que denota su participación en actividades más violentas. Su aspecto semidesnudo, cubierto sólo con una faldilla, sugiere la realización de algún tipo de ejercicio atlético o danzas, elementos habituales en los ritos funerarios. La presencia, además, de un elemento vegetal idealizado, la

franja de roleos o liras superpuestas, que le confiere connotaciones simbólicas, nos sitúa ante una imagen relacionada con el ritual. Hemos intentado buscar paralelos de esta forma geométrica en la cerámica vascular ibérica, aunque el motivo más cercano es el de hojas de tipo acorazonado superpuestas; no obstante, existe un elemento muy similar en la decoración de una tinaja de Santa Catalina del Monte (Verdolay), donde una de las franjas se compone de estilizaciones de palmetas y hojas trilobuladas (Maestro Zaldívar, 1989, 321-322, Fig. 116). El ambiente sacro viene marcado por la presencia, a la derecha de las palmetas, de una posible escena de culto con un personaje entronizado. R. Olmos ha señalado asimismo, en virtud de las diferencias técnicas y estilísticas con la producción ibérica, la posibilidad de que se tratara de un vaso realizado por encargo (Olmos, 1987, 23).

No podemos determinar con seguridad qué tipo de ceremonia contemplamos. Quizás una danza, cuya inclusión en los ceremoniales públicos y privados ibéricos parece un hecho bien constatado. A las referencias literarias (*Str.* 3.3.7; *Liv.* 25.17.4) hemos de añadir las representaciones figuradas. La decoración pintada de los vasos nos señala la existencia de danzas mixtas, ejecutadas por damas y guerreros (vaso de la danza bastetana, Maestro Zaldívar, 1989, 104-106, Fig. 28);

danzas de guerreros blandiendo armas (Maestro Zaldívar, 1989, 130-132, Fig. 39); y danzas acompañadas de escenas rituales de ofrenda o adivinación (Maestro Zaldívar , 1989, 139-140). En todos los ejemplos citados, se presentan movimientos acompasados, con los danzantes unidos por las manos, y, en el caso de los guerreros armados, entrelazando los venablos y armas. Estos datos difieren de lo que se desprende de la representación de la caja.

Una segunda posibilidad sería considerar ésta una escena de pugilato, bien documentada también en otras producciones y, especialmente, en las cajas cinerarias. Los ejemplos citados en la pintura vascular no resultan demasiado convincentes (Maestro Zaldívar, 1989, 51 y 61-65, Figs. 5, 9 y 10). La lámina de Collado de los Jardines se aproxima más a la iconografía del combate de púgiles (Pingel, 1971, 133 ss.), siendo los ejemplos más evidentes los pertenecientes a las urnas de Lobón (Kukahn, 1966, 294) y Torre Benzalá (Marín Ceballos, 1987, 273-274); en ambos aparece figurada una escena de pugilato con dos individuos enfrentados con los puños alzados, mientras el eje de la composición está constituido por un ánfora o elemento vegetal respectivamente. Los detalles de la vestimenta apenas se advierten por el deterioro de las piezas, aunque podrían estar cubiertos por una pequeña faldilla, según

se aprecia en las escenas pintadas. El paralelo más próximo, sin embargo, lo encontramos en la pintura etrusca, donde la descripción es más detallada y podemos observar elementos del vestido similares: faldilla corta, cinturón de cuero y reborde de la cinturilla. Esta coincidencia puede ser producto de la misma formación del artista que ya en las escenas precedentes dio muestras de un amplio conocimiento de la producción itálica. Con todo, al contemplar esta imagen el artista nos transporta al mundo real, al mundo de los vivos, donde se están llevando a cabo las ceremonias fúnebres, unos ritos encaminados, en última instancia, a facilitar el traspaso no traumático propiciado en la cara A.

La cara C constituye un caso raro y excepcional dentro de la imaginería funeraria ibérica conocida hasta ahora. Son escasos los datos acerca de composiciones exclusivamente marinas; en las obras vasculares los animales marinos son indicadores de un ambiente acuático pero no protagonistas de la escena. Es más frecuente la vinculación de figuras marinas, monstruos o seres híbridos normalmente, con el contexto cultual y los ritos de paso, atribuyéndose al ambiente funerario buena parte de esta producción (Aranegui, 1996, 142). Una de las imágenes más antiguas son las figuras de jinetes sobre hipocampos reproducidas en los bronces del Cortijo de Máquiz (Almagro

Basch, 1979, 176-179, Figs. 1-2), a las que hemos de añadir los hipocampos del Vaso de Los Villares (Caudete) y un vaso de La Carencia, ambos en Valencia, más dos figuras de la cerámica numantina (Ruiz Bremón, 1994, 200). Las figuraciones de las páteras de plata como la de Tivissa, a la que habría que añadir la fuente del Gandul (Alcalá de Guadaira, Sevilla) (Fernández Gómez, 1989), nos sitúan a juicio de R. Olmos a medio camino entre los valores funerarios y la actividad iniciática en los santuarios (1996a, 102).

Sin embargo, las especies de la cara C no son seres híbridos. En contexto funerario se conocen varios relieves con figuraciones de animales marinos. En un relieve, de probable finalidad funeraria, procedente de Las Peñuelas (Martos, Jaén) (Recio Veganzones, 1993, 472-473, Fig. 4) se reproduce la figura de un pez, identificado con un sábalo, asociado a otros símbolos frecuentes en este contexto: caballo, flor, copa... De la misma región procede un relieve con un delfín, en posición de salto, hallado en Úbeda la Vieja y aún inédito citado por R. Olmos en un trabajo reciente (Olmos, 1996c, 94, Fig. 27); la pieza formaría parte de un monumento funerario más complejo. Acerca de su significado, este autor había postulado la existencia de una parcela del imaginario ibérico de la muerte donde el tránsito tenía como marco de expresión el mundo acuático y los mares

(Olmos, 1989, 283-296). La concepción del mar y las aguas como límite y fin del mundo vivido y conocido es una idea muy difundida en el mundo mediterráneo, y la encontramos reiterada tanto en las nociones escatológicas griegas como etruscas. En el mundo ibérico, una sociedad de base agropecuaria (Ruiz y Molinos, 1993, 100 ss.), la escasa familiaridad con la vida marina y el halo de misterio fomentado por los comerciantes foráneos convierte este lugar en la ubicación ideal del Más Allá, poblado de animales conocidos y benéficos (peces) pero con seres amenazantes y monstruosos (pulpo).

Las tres escenas analizadas se conjugan en un discurso orgánico, jerarquizado en función de su posición dentro del espacio pictórico de la caja (Olmos, 1996b, 45). Su organización en varias caras divide la narración en diversos episodios concatenados, dando lugar a un relato complejo del que han sido mutilados algunos trazos y hemos perdido el epílogo o conclusión, descrito en la tapadera, que cerraría el ciclo narrativo.

A la hora de ordenar el discurso la subjetividad es la tónica dominante; nos dejamos guiar por nuestra propia percepción espacial, probablemente no coincidente con la del artista, al dar prioridad a unas escenas sobre otras. Por su amplitud y complejidad citamos como cara central, y por tanto como imagen dominante del discurso, la cara A, constituida por

una representación idealizada del difunto, ataviado con sus vestiduras más notables, quizás las mismas que constituyan su mortaja. Éste se nos presenta conduciendo un carro en actitud heroica, como corresponde a su rango; es guiado por un caballo, quizás montado o alado, como el del *kálathos* de Elche de la Sierra, ejerciendo de psicopompo, y envueltos por un paisaje naturalista pero idealizado. La idea de movimiento, cambio y tránsito está implícita en la imagen, aunque la quietud y pasividad de las aves que se posan en las ramas de los árboles, cuyas miradas se dirigen directamente al auriga, ofrecen una nota anecdótica distrayendo nuestra atención del drama central. El paso al Más Allá se presenta como un proceso no traumático, sereno a pesar de la latente inquietud por el cambio: el camino está despejado y la marcha precedida por algún démon protector (Olmos, 1997, 275).

A la idea dominante del paso al Más Allá se vinculan las escenas de las caras laterales, cuyo orden de lectura no podemos determinar con fiabilidad. Sin embargo, el significado de éstas gira en torno al tránsito descrito en la primera y ofrecen la visión contrapuesta de los dos mundos, el de los vivos y el de los muertos. En la cara B observamos el comportamiento de los vivos, su participación en las ceremonias y juegos fúnebres que acompañan el sepelio. Este ritual establece un último

lazo de unión con el difunto, a quien van dirigidos los juegos o danzas. El elemento vegetal simbólico de esta escena y el paisaje de la partida marcan la diferencia de ambos mundos; la exuberancia de la que hace gala este ámbito se presenta como metáfora del mundo opuesto (Olmos, 1996d, 173). Una vez concluidos, la relación con el mundo de los vivos queda definitivamente cortada y zanjados todos los conflictos suscitados por el traspaso de roles a nivel social e ideológico.

En el otro extremo, en la cara opuesta, el mundo marino, el Más Allá o un espacio de tránsito hacia el mismo, se remueve con inquietud en espera del recién llegado. La figura dominante es la del pulpo, de cabeza descomunal y largos tentáculos, que provoca el temor del espectador. Los peces, deslizándose de un lado a otro, rompen el desasosiego causado por el monstruo y cumplen un papel similar al de los pájaros de la primera escena. El ciclo se cierra con la decoración de la tapadera, lamentablemente perdida; sin embargo, las líneas descritas en el borde superior de las paredes, en el que debía encajar el borde de la tapa, y formadas por dientes de lobo, imagen simplificada de ondas marinas o fauces de lobo (Olmos, 1996d, 172), pueden indicarnos el final del tránsito. El mismo motivo cubre el labio del *kálathos* de Elche de la Sierra (Eiroa, 1986, 73, fig. 2). La tapadera pudo estar provista de

decoración de ondas o figuras geométricas donde se aunarían los elementos acuáticos y los vegetales, en una combinación conclusiva de todo el discurso iconográfico (Schüle y Pellicer, 1963, 42-43, Abb. 3, b). Las cenizas del difunto, depositadas en el receptáculo interior, quedan inmersas en las aguas del Más Allá o el oscuro vientre de un lobo, que las rodean asegurando su total integración.

## Conclusiones

Las cajas cinerarias de piedra constituyen un elemento característico de las necrópolis ibéricas del Sureste. M. Pellicer y W. Schüle (1963, 41-44) proporcionaron un primer catálogo de piezas, en su mayoría dispersas o perdidas, y los estudios posteriores avanzaron su clasificación (Sanmartí, 1982) y catálogo, permitiendo definir su área de dispersión. Estos avances facilitaron su vinculación con la Bastetania y su cultura material (Almagro, 1982), incorporando los nuevos descubrimientos y hallazgos como apoyo documental (Madrigal, 1994). Incluso las cajas halladas en puntos distantes del área geocultural bastetana, véase el ejemplar de Lobón, pueden insertarse en este marco como resultado de los intercambios económicos y culturales. La caja que mostramos en esta ocasión no se localizó en la región bastetana tradicional, pero el valle del Genil es una zona en estrecho contacto con el mundo artístico y cultural de

la Bastetania. A los datos extraidos del asentamiento de Alhonoz, hemos de añadir, en relación con el ambiente artístico y funerario, el hallazgo de varias piezas escultóricas en el Cerro de los Infantes (Écija) y en Herrera (Chapa, 1980, 599-605, Nº SE.4-5; 618-619, Nº SE.11), así como la existencia de un friso con un grupo de guerreros en relieve procedente de Alhonoz (López Palomo, 1979, 105-106, Lám. 21).

Sobre la cronología de esta pieza, la producción de cajas de piedra se sitúa desde mediados del s. IV y fines del s. III a.C., prolongándose en ocasiones hasta época republicana (Madrigal, 1994, 118), en estrecha conexión con la emergencia de las aristocracias heroicas y guerreras y la difusión de las cráteras griegas como urna cineraria (Sanmartí, 1982,112-115). En este dilatado período de tiempo, la iconografía se incorpora a la ideología aristocrática en su etapa final, en pleno s. III a.C. y en el marco de desarrollo de las aristocracias urbanas (Ruiz Rodríguez, 1996, 67-69; Aranegui, 1997, 109 ss.); concentrada esencialmente en los vasos, los exvotos y los pequeños objetos funerarios, han tenido como predecesor la decoración de las tumbas, primero los grandes monumentos escultóricos (Chapa, 1993), datados hasta mediados V a.C., y posteriormente la decoración del interior de la tumba, de donde se traslada a las paredes de las urnas. Las más antiguas

de estas producciones se fechan a partir de mediados del s. IV a.C., incorporando decoraciones complejas entre el último cuarto de esta centuria y el s. III a.C. (Marín Ceballos, 1987, 274). La cuidada ejecución de los detalles y su proximidad a la decoración de cerámica griega o suditálica nos sugiere una datación elevada, a fines del s. IV a.C., fecha que coincide con las esculturas de El Pajarillo y Torre Benzalá y la rarificación de los grandes vasos griegos, sustituidos por las urnas.

La pieza, dada su tipología y la piedra en que ha sido trabajada, sería resultado de la importación, aunque no podemos determinar con certeza si fue adquirida con la decoración que contemplamos ahora o bien sólo fue importada la caja en bruto. La importación de las materias primas en bruto o con un labrado básico es frecuente en muchas producciones de lujo destinadas a mercados lejanos, siendo en el centro receptor donde se lleva a cabo, por parte de artistas locales, el acabado y decoración final de las piezas, evitando así su deterioro por el transporte y la aproximación a los gustos de cada cliente. No descartamos, pues, que la piedra fuera importada en un bloque prismático, quizás con un ligero vaciado del interior, y, posteriormente, un artista local se encargó de concluirla y decorarla según los designios del cliente.

Sobre la formación de este artista, los rasgos estilísticos que muestra en su obra, con el empleo de una gama de color diversificada, más allá de la monocromía o bicromía habitual en el mundo ibérico clásico, la búsqueda de perspectivas y el dinamismo de las figuras, nos lo sitúa en un ambiente artístico helenizante, en cuya formación confluyen tanto la componente itálica como la de raigambre etrusca. Los medios de transmisión y adopción de estos rasgos son otra cuestión a analizar en trabajos más extensos. La función desempeñada por los elementos vegetales es también original. En el mundo ibérico, los signos fitomorfos no se introducen como elementos de paisaje. La vegetación no define planos sobre los que disponer las figuras humanas o zoomorfas, sino que se intercalan y mueven en el mismo nivel compositivo, acaparando en ocasiones todo el campo figurativo (Tortosa Rocamora, 1996, 188) **(nota 3)**. Por los detalles "ibéricos" del personaje creemos que la decoración se realizó bajo la supervisión directa del cliente, quien decide cómo desea enfrentarse a la muerte y cómo espera que lo contemplen sus allegados (Olmos, 1996d, 174). El programa iconográfico desarrollado en las paredes de la caja constituye una plasmación cuidada de la simbología ibérica del paso al Más Allá, conocida por otras producciones (Olmos, 1996d), que el aristócrata adopta para sí y su sepultura. Aunque el medio de expresión artística ofrezca algunas novedades estilísticas, con

aportes de los programas etruscos o itálicos (escena marina; púgiles semidesnudos), la proximidad y coincidencia de las ideas reflejadas permite superar estas distancias.

## Bibliografía

ADAM, A.M., 1996: "Végétation et paysage dans la peinture funéraire étrusque", *Nature et paysage dans la pensée et l`environnement des civilisations antiques. Actes du Colloque de Strasbourg 11-12 juin 1992*. G. Siebert ed., París, 31-38.

D'AGOSTINO, B., 1988: "L'immagini e la società in Etruria arcaica", *AION. ArchStAnt X. La Parola, l'immagine, le tomba. Atti del Colloquio Internazionale di Capri*, Nápoles, 217-225.

ALMAGRO BASCH, M., 1979: "Los orígenes de la Toreútica ibérica", *Trabajos de Prehistoria,* 36, 173-212.

ARANEGUI, C., 1996: "Los platos de peces y el más allá", *Homenaje a M. Fernández-Miranda. Complutum Extra* 6, 1, Madrid, 401-414.

ARANEGUI, C., 1997: "La decoración figurada en la cerámica de Llíria", C. Aranegui ed., *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, Madrid, 49-116.

BLÁNQUEZ, J., 1990: *La formación del mundo ibérico en el Sureste de la Meseta. Estudio arqueológico de las necrópolis ibéricas de la provincia de Albacete,* Albacete.

BLÁNQUEZ, J., 1997: "Mundo funerario ibérico en la Alta Andalucía", *La Andalucía Ibero-turdetana (siglos VI-IV a.C.). HA XIV*, Huelva, 205-243.

CHAPA, T., 1980: *La escultura zoomorfa ibérica en piedra.* Tesis Doctoral, Madrid, 2 vols.

CHAPA. T., 1985: *La escultura ibérica zoomorfa,* Madrid.

CHAPA, T., 1993: "La destrucción de la escultura funeraria ibérica", *Trabajos de Prehistoria,* 50, 185-195.

CUADRADO, E., 1963: *Precedentes y prototipos de la fíbula anular hispánica. Trabajos de Prehistoria, 7*, Madrid.

CUADRADO, E., 1982: "Decoración extraordinaria de un vaso ibérico", *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Madrid, 287-296.

CUADRADO, E., 1987: *La necrópolis ibérica de «El Cigarralejo» (Mula, Murcia). B.P.H. XXIII,* Madrid.

DURÁN, V. y PADILLA, A., 1990: *Evolución del poblamiento en el término municipal de Écija,* Écija.

EIROA, J.J., 1986: "El kálathos de Elche de la Sierra (Albacete)", *Anales de la Universidad de Murcia,* 2, 73-86.

FERNÁNDEZ MIRANDA, M. y OLMOS, R., 1986: *Las ruedas de Toya. El origen del carro en la Península Ibérica*, Madrid.

FERRER, E., y MANCEBO, J., 1991: "Nuevos elementos de carros orientalizantes en la Alta Andalucía. Algunas precisiones en torno a su función, significado y distribución", *CPAUAM* ,18, 113-148.

GÓMEZ BENITO, R., 1999: "Proceso de intervención de conservación-restauración del guerrero de Baza", C. San Martín-M. Ramos coord., *El guerrero de Baza*, Granada, 59-72.

JIMÉNEZ FLORES, A.M., e.p.: "Sobre algunos elementos de culto orientales: columnas y capiteles", *II Congreso Internacional del Mundo Púnico. Cartagena, abril 2000*, Cartagena-Murcia.

JOYA GUERRERO, J., 1998: "El carro y su función social durante el Bronce Final y el Orientalizante en el Suroeste de la Península Ibérica: una revisión necesaria", *SPAL,* 7, 81-91.

KUKAHN, E., 1966: "Una caja funeraria ibérica con representaciones en relieve", *IX C.N.A. Valladolid 1965*, Zaragoza, 293-296.

LÓPEZ PALOMO, J.A., 1979: *La Cultura ibérica del valle medio del Genil,* Córdoba.

LÓPEZ PALOMO, J.A., 1982: "El poblado de Alhonoz (Herrera-Sevilla)", *Homenaje a C. Fernández Chicarro*, Madrid, 157-170.

MAESTRO ZALDÍVAR, E.M., 1989: *Cerámica ibérica decorada con figura humana. Monografías arqueológicas, nº 31,* Zaragoza.

MADRIGAL, A., 1994: "Cajas funerarias ibéricas de piedra en Andalucía Oriental", *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Granada 1993,* Córdoba, 113-120.

MARÍN CEBALLOS, M.C., 1987: "Algunos aspectos de la iconografía funeraria ibérica", *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos,* Jaén, 271-275.

MOLINOS, M. y OTROS, 1998: *El santuario heroico de «El Pajarillo», Huelma (Jaén),* Jaén.

MUÑOZ AMILIBIA, A.M., 1983: "Cipo funerario ibérico decorado con esculturas", *XVII C.N.A. Cartagena-Murcia 1982*, Zaragoza, 741-748.

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

OLMOS, R., 1989: "Míticos pobladores del mar", *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte 1*, 283-296.

OLMOS, R., 1992: "El surgimiento de la imagen ibérica en la sociedad ibérica", *La sociedad ibérica a través de la imagen. Catálogo de la exposición.* Ministerio de Cultura, Madrid, 8-32.

OLMOS, R., 1996a: "Las incertidumbres de los lenguajes iconográficos: Las páteras de plata ibéricas", R. Olmos-J.A. Santos eds. *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuesta de interpretación y lectura (Roma 11-13 noviembre 1993)*, Madrid, 91-102.

OLMOS, R., 1996b: "Una aproximación historiográfica a las imágenes ibéricas. Algunos textos e ideas para una discusión", *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, R. Olmos ed., Madrid, 41-59.

OLMOS, R., 1996c: "Signos y lenguajes en la escultura ibérica. Lecturas conjeturales", *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, R. Olmos ed., Madrid, 85-98.

OLMOS, R., 1996d: “Caminos escondidos. Imaginarios del espacio en la muerte ibérica“, *Homenaje a M.Fernández-Miranda. Complutum Extra* 6, 2, Madrid, 167-176.

OLMOS, R., 1997: “La representación humana en la cerámica del Sureste: Símbolo y narración“, *XXIII C.N.A. Elche 1995*, Zaragoza, vol. 1º, 275-282.

QUESADA SANZ, F., 1997: “La posesión de carros y el significado de su colocación en la tumba: contraste entre culturas. El caso de Iberia“, *http://www.ffil.uam.es/equus/art.2.htm*, 9 pp.

RAMOS, R., 1983: *La Alcudia de Elche*, Elche.

RECIO VEGANZONES, A., 1993: “Relieve ibérico funerario con caballo de “Las Peñuelas“ (Martos)“, *Homenaje a J.M. Blázquez,* Madrid, vol. 2º, 467-491.

RODRÍGUEZ OLIVA, M., 1996: “Las primeras manifestaciones de la escultura romana en la Hispania Meridional“, J. Massó y P. Sada ed., *II Reunión sobre escultura romana en Hispania,* Tarragona, 13-30.

RUANO RUIZ, E., 1987: *La escultura humana de piedra en el mundo ibérico,* Madrid, 2 vols.

RUIZ BREMÓN, M., 1994: “La sirena del vaso de la cabalgata nupcial de Liria y su interpretación funeraria“, *Saguntum,* 27, 197-205.

RUIZ, A. y MOLINOS, M., 1993: *Los iberos. Análisis arqueológico de un proceso histórico,* Barcelona.

RUIZ RODRÍGUEZ, A., 1996: "Desarrollo y consolidación de la ideología aristocrática entre los íberos del Sur", R. Olmos-J.A. Santos eds., *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuesta de interpretación y lectura (Roma 11-13 noviembre 1993)*, Madrid, 61-71.

SCHÜLE, W. y PELLICER, M., 1963: "Ein Grab aus der iberischen Nekropole von Galera (Prov. Granada)", *MM,* 4, 39-50.

SANMARTÌ GRECO, E., 1982: "Caja funeraria y soporte pétreos de época ibérica procedente de Dalías (Almería) conservados en el Museo Arqueológico de Barcelona", *Ampurias,* 44, 105-120.

SANTOS VELASCO, J.A., 1996: "Sociedad ibérica y cultura aristocrática a través de la imagen", *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica,* R. Olmos ed., Madrid, 115-130.

TORTOSA ROCAMORA, T., 1996: "Los signos vegetales en la cerámica ibérica de la zona alicantina", R. Olmos-J.A. Santos eds., *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuesta de interpretación y lectura (Roma 11-13 noviembre 1993)*, Madrid, 177-191.

**1.** Además de con D. Ricardo Marsall, estamos en deuda con M. Oria Segura quien se hizo cargo de forma desinteresada de la realización de las fotografías y reproducciones gráficas que ilustran este trabajo. Debemos agradecer, además, a las profesoras M.C. Marín Ceballos y M.L. de la Bandera sus valiosas indicaciones e interés por esta pieza, así como al profesor P. Saez Fernández las puntualizaciones hechas sobre la naturaleza del vehículo. La presente publicación se enmarca en las líneas de investigación desarrolladas por el grupo de investigación «Religio Antiqua. Historia y Arqueología de las Religiones Antiguas del Sur de la península Ibérica» (Cód. HUM-650), perteneciente a la Universidad de Sevilla.

**2.** El contraste de la composición de los ajuares y el sexo del difunto, cuando éste ha podido ser verificado a través de análisis osteológicos, permite afirmar que no existen elementos exclusivos de cada sexo (Blánquez, 1990, 412; idem, 1997, 210).

**3.** La única excepción que confirma la regla es el denominado Vaso Cazurro, procedente del entorno emporitano y, por tanto, inmerso en un ambiente cultural muy helenizado, lo que justificaría las diferencias tanto temáticas como estilísticas de la decoración con respecto al resto de la producción ibérica (Maestro Zaldívar, 1989, 36-40, Fig. 1).