



El estanque de la diosa. Representaciones de raigambre oriental y mediterránea en la iconografía ibérica¹.

Ricardo Olmos

Instituto de Historia, CSIC

RESUMEN / ABSTRACT

Estudio la iconografía del agua, de la flor y de los animales míticos de su entorno, especialmente el espacio sagrado de los peces, en la Iberia prerromana a través de sus múltiples formulaciones. La bandeja de El Gandul (Sevilla) ofrece un microcosmos del príncipe orientalizador en su recinto de bronce. Las imágenes resurgen con vigor en época iberohelenística, en especial en vasos cerámicos, cuando se recupera y transforma la vieja memoria. Los contextos y asociaciones iluminan los diferentes sentidos sagrados: son divinidades femeninas de los espacios del agua que ordenan el territorio del *oppidum* y de los mismos espacios de la muerte. Rastreamos la pervivencia de estos esquemas iconográficos en los tempranos mosaicos iberorromanos, una época a su vez receptiva a estímulos y a cultos mediterráneos, como el de la Atargatis siria, asociada a su recinto de peces sacros.

WATER AND FLOWER IMAGES, TOGETHER WITH THE MYTHICAL ANIMALS WHICH ENCOMPASS THEM, ARE TREATED IN THIS PAPER. FISHES IN PARTICULAR ARE CONSIDERED IN THEIR SACRED PRECINCT AND MULTIPLE APPEARANCES IN PRERROMAN IBERIA. BELONGING TO THE ORIENTALIZING PERIOD PLATE FROM EL GANDUL, SEVILLA, OFFERS THE MICROCOSMOS OF A PRINCE IN ITS BRONZE FRAME. TOGETHER WITH A TRANSFORMATION OF THE OLD MEMORY A VIGOROUS REVIVAL OF PREVIOUS REPRESENTATIONS TAKES PLACE IN HELLENISTIC IBERIA, SPECIALLY IN POTTERY. EACH CONTEXT GIVES LIGHT TO A SPECIFIC MEANING: TO THE GODDESSES OF WATER IT BELONGS THE CONTROL OF THE OPPIDUM AS WELL AS THE REALM OF DEATH. A VESTIGE OF THE OLD ICONOLOGICAL PATTERN MAY BE FOUND IN EARLY IBERORROMAN MOSAICS. THE TIME IS OPEN SIMULTANEOUSLY TO MEDITERRANEAN STIMULI AND CULTS, SUCH AS THE SYRIAN GODDESS ATARGATIS, RELATED TO SACRED FISHES.

UN MICROCOSMOS SOBRE EL FUNDAMENTO DEL AGUA VIVA

La bandeja de El Gandul (Alcalá de Guadaíra, Sevilla), irremediablemente expoliada de su contexto –se supone funerario–, es en sí misma un microcosmos de bronce (Fernández, 1989, Jiménez Ávila, 2002, 139-146 y 395, láms. XXIII-XXIV). Aceptemos su fecha conjeturada, el siglo VII a.C. A ambos lados del cuenco elíptico las asas trapezoidales, de lados cóncavos, retienen las expansivas y anchas palmetas orientales, llamadas fenicias, que evocan la eclosión solar en un ancho cuenco acogedor (Shefton, 1989). Forma y dimensiones (casi 43 cms.) se adaptan perfectamente al gesto de las manos que presentan y ofrecen, horizontalmente, el recipiente, sosteniéndolo por ambas asas equilibradas. Éste es un cuenco poco profundo con labio marcado, el cual podría delimitar y ayudar a contener el líquido en la presentación.

Si para los antiguos el cielo de bronce pareció apto a la hora de fijar los códigos de las estrellas no menos podrá serlo nuestro recipiente, también de bronce fundido, para contener y grabar su propio paraíso en torno al agua. El recinto de la bandeja

concentra al máximo el vigor de una naturaleza mítica, originaria (fig. 1). Las figuras se acumulan y jerarquizan en el marco denso. Como en toda cosmología arcaica, no hay espacio concebible sin seres que lo pueblen. La naturaleza es expansiva y contigua. El centro es una corriente de agua cuya dirección la marca la serpiente sinuosa que por completo la habita y protege². Sobre la serpiente acuática, moradora originaria y perenne de ese fondo primordial, en dirección contraria y en posición invertida ascienden cuatro hermosos peces, con las aletas y escamas cuidadosamente indicadas. Su vitalidad y grueso tamaño apuntan a su naturaleza sagrada: son *hierá*, han de pertenecer al recinto extraordinario de una divinidad, una forma de su anuncio o expresión³. Son visibles en la superficie líquida. De la orilla o límite de ese recinto fecundo brota una cadena ininterrumpida de palmetas-lira con los pétalos apretados, surgiendo en ambas direcciones, alternativamente hacia arriba y hacia abajo. También pertenecen al agua. El friso concluye en ambas esquinas en sendas palmetas individuales, cuyo vigor parece surgir, respectivamente, de la lengua que asoma incisiva de la serpiente y la toca en su base y, en el otro extremo, de la misma cola⁴:

es la serpiente moradora de la profundidad, la que vigoriza y rejuvenece a las plantas⁵, la que al mismo tiempo parece atraída por su fragancia, como la serpiente que se apodera de la planta inmortal, escondida en un estanque secreto, que será buscada por el héroe, como narra la épica de Gilgames⁶:

"Con esta planta un hombre puede recuperar su vigor (...)"

(...)

"yo mismo la comeré y seré de nuevo como lo fui en mi juventud"

(...)

"Gilgames encontró un estanque cuya aguas eran frías

hacia allí descendió, para bañarse en sus aguas.

Una serpiente captó el efluvio de la planta que rebosaba fragancia,

Llegó en silencio y robó la planta".

A su vez, estas palmetas del cuenco impulsan otras dos grandes palmetas en el friso exterior, el ámbito aéreo, bien separado del reino del agua por una banda o cerco, regularmente articulado, como en la normativa de una moldura o filete arquitectónico. Sobre el cerco marcha, como sobre tierra firme, una procesión de leones alados y de esfinges, repartidos en sendos frisos. Los leones se caracterizan por las fauces abiertas, el colmillo marcado y la lengua colgante, así como por la oreja entiesada, hacia atrás, rasgos que heredarán, mucho después, los leones de esquina de Pozo Moro (Albacete) (Almagro-Gorbea, 1983). Los excelentes dibujos transmitidos de la bandeja coinciden en marcar su sexo como leones machos. Su correlato de las esfinges, en la otra hilera, muestra el rasgo civilizado del collar (con un posible colgante, al menos en un caso), y siempre un rostro serio y atento y un gorro, a modo de cofia blanda, que contiene el cabello⁷. Su género es femenino, en oposición -y complemento- a los leones. Su vigilancia callada, frente a la del ruido vecino.

Un espacio, pues, en reglada contraposición y sexuado. Los principios que rigen la composición de los frisos son dobles: por un lado, la fila de animales míticos -machos y hembras- separados por contiguas rosetas, cuando hay espacio disponible; por otro, el animal antitético que ha de oponerse o enfrentarse en gesto heráldico al gran brote floral de cada extremo, para propiciarlo y vigilarlo: las garras tocan, en tres casos, el arranque de los brotes, más o menos claramente. El exigido contacto las justifica, como en otras expresiones peninsulares de la palmeta o árbol del príncipe poderoso o de la vida⁸. Tocar es necesario para que la planta viva vigorosamente. Secuencia y afrontamiento son los dos procedimientos

habituales en la ordenación espacial del arte orientalizante, que en este espacio obligadamente se dan cita simultánea en cada friso.

Al igual que las dos diferentes filas de animales los brotes que cierran los extremos tampoco son iguales. En un lado, la palmeta es pura eclosión floral, súbita e imparable. En el otro, el brote es un signo inesperado y perturbador pues se contamina -como las esfinges- de elementos mixtos, alusivos incluso a la industria humana: sobre una base en forma de capitel "eolio" que surge de la tierra, se sustenta un gran vaso, del tipo indígena orientalizante llamado *à chardon*, con grandes alas desplegadas a ambos lados⁹. De este modo, el gran recipiente se convierte a la vez en monumento y en objeto dotado de vida propia¹⁰. La singularidad de la escena queda de este modo servida: gracias al extraordinario vaso en medio de la naturaleza hay una historia mítica aludida. Conocemos bien la forma en la cerámica peninsular, asociado desde un momento temprano a enterramientos orientalizantes. Pero, además, conocemos la asociación iconográfica de esta forma a los leones alados: en un ejemplar del Museo Arqueológico de Osuna, sobre el alto labio del vaso, los animales míticos ejercen una función de guardianes similar a la que despliega nuestra imagen¹¹. En la bandeja, de la boca de este recipiente dinámico dotado de alas asoma un segmento de círculo, que sugiere una representación astral, acogida y transportada en el gran vaso mágico¹². En el extremo superior se marca incluso un creciente. El vaso como flor, dotado de vigor vegetal en su base, es una característica de la percepción orientalizante. Le conviene especialmente a un receptáculo que es a la vez vehículo, pues podría acoger y transportar en su seno, por los confines del mundo y sus corrientes, bien un astro bien a un personaje heroico¹³. Recordemos el mito mediterráneo, bien conocido por la épica arcaica griega, del cuenco del Sol en el que el dios, tras cumplir su recorrido por la bóveda del cielo, viaja por la noche impulsado por las corrientes de Océano. El mismo héroe Heracles utilizará también este vehículo autoimpulsado para llegar al extremo occidente, a Tarteso¹⁴. Sea como sea: un vaso con alas puede ser equivalente a un recipiente de renovación y mágico, como lo es, en la tradición próximo-oriental, el caldero de los dioses y de los reyes. Ha de convenir por igual al héroe y al príncipe.

Si observamos, global, sintéticamente, en su eje longitudinal la bandeja vemos que la recorre vigorosamente y en las dos direcciones un impulso unitario o, mejor, doble, que surge de la corriente de agua, sustentadora de la tierra, y se transmite en las sucesivas flores, hacia el exterior. Los mismos extremos cóncavos de las asas parecen prolongar

el vigor hacia fuera, hacia los bordes: un dinamismo unitario y centrífugo transmitido por la sucesión de los poderosos elementos florales. La bandeja representa, como dije al inicio, un perfecto microcosmos en bronce. Un paraíso floral, un recinto sagrado¹⁵: por un lado, con los espacios sustentadores del agua (moradas de la serpiente y de los vistosos peces), de la tierra que brota del agua (reino de la naturaleza vegetal, en eclosión), y el aéreo (morada de los monstruos y seres alados estrechamente vinculados, que purifican el agua y el paraíso floral)¹⁶. Por otro -eje longitudinal- con los dos ámbitos del horizonte, la palmeta-sol que nace y el extraordinario recipiente alado con creciente astral, en su otro extremo, sustentado sobre el brote de volutas "eolias", como un monumento dotado de vigor, autómata. Es un microcosmos secreto y remoto, reino de la divinidad y reino del príncipe que puede prolongar en su tumba -en ese supuesto contexto¹⁷- el privilegio del estanque vivificador del dios y de sus plantas. Un personaje que se vería acogido y representado en su propio espacio-jardín fecundo del enterramiento. Para él el experto artesano ha creado el paraíso, como aquel famoso Hiram de Tiro, lleno de sabiduría técnica y conecedor de los secretos del bronce, que para el soberano Salomón "hizo el mar (*epoíese tèn thálassan*) de metal fundido, (...) perfectamente redondo...":

"Por debajo de su borde le circuían en torno coloquintidas a diez por codo, dando la vuelta al mar todo alrededor. (...) Descansaba el mar sobre doce toros, de los que tres miraban al septentrión, tres al occidente, tres al mediodía y tres al oriente. El mar asentábase sobre ellos y todas sus traseras estaban vueltas hacia el interior. El grosor del mar era de un palmo, y su borde semejaba como una especie de borde de cáliz de una flor de lirio" (*Libro I de los Reyes*, 7, 23).

Afirmar esta cosmografía del bronce en un mundo sin textos propios, bien documentados o conocidos, no deja de ser una actitud eufórica que tiene sus riesgos y el lector, como nuestro admirado y prudente amigo Michael Blech, son bien conscientes de las posibilidades de esta y otras hipótesis imaginables, pero no falsables, y de su -nuestra- limitación. Quédese, pues, mi propuesta como tal propuesta, la de un paradigma obligadamente a la espera, atento a una intertextualidad con las expansivas mitologías próximo-orientales y a las analogías mediterráneas y peninsulares¹⁸. Pero, situado en el intervalo de las preguntas, sea también un pensamiento presto a replegarse y a redefinirse cuando otros indicios mejor argumentados, cuando otras fuentes y preguntas nuevas lo modifiquen, lo prolonguen, lo

sustituyan y definitivamente lo arrinconen. No sabría encontrar, por el momento, otro mejor camino ni otra inseguridad más fecunda para este ámbito conjetural de nuestra investigación en iconografía. En este inicial diálogo bástenos, pues, hoy plantear buenas preguntas. Como tal ensayo de diálogo lo entiendo apropiado como un presente de la amistad que me ha unido, en la sucesión de largas conversaciones, con el homenajeado.

Veamos otras asociaciones y las continuas variaciones y combinaciones de estos motivos en la iconografía peninsular de épocas orientalizante e ibérica.

LA PROTECCIÓN DE LA FLOR-TALISMÁN

En el interior de un hondo cuenco de bronce, asimismo de El Gandul, el espacio se ordena en derredor de una roseta hexapétala, superpuesta a una densa base floral o cáliz geométrico, estrellado (Fernández, 1998; Jiménez Ávila, 2002, 513-516, fig. 259) (fig. 2). La roseta, pregnante como flor modélica y "originaria", heredera de sentidos de vieja raigambre oriental, actúa como un imán (Biesalski, 1962). En el friso que interiormente circuye el vaso se representa una secuencia de herbívoros diversos que pacen en el campo. Dos de ellos son ciervos con cornamenta. En un momento se indica el esquemático alimento del brote o tallo vertical. Como en la anterior bandeja, la ordenación en fila (siete animales hacia la izquierda) coexiste con la alusión heráldica (dos cuadrúpedos seguidos, en dirección opuesta), con lo que el artesano ensaya de nuevo las dos fórmulas preferentes para la construcción de la ornamentación. En este ámbito pacífico y armónico de los rumiantes no ha hecho intrusión el carnívoro que ataca de improviso y devora a su presa con violencia, como en tantas otras imágenes del arcaísmo mediterráneo¹⁹. Es un ámbito protegido, como los espacios de *asylía* divina, y sobre todo es un ámbito fecundo. La roseta no solo articula el campo decorativo sino que construye simultáneamente en él un inseparable nexo semántico. Aquella es centro expansivo y nutricio que gobierna toda la escena. Y, al mismo tiempo, es fondo centrípeto, atractivo, geométrico, en torno al cual la existencia animal, que puebla y enriquece el territorio del príncipe, se ordena. No se define expresamente el espacio del agua, latente, sino el de la sucesión pausada y compartida de la vida.

La fórmula de la roseta que articula el centro de un recipiente circular posee una larga historia ibérica. Engendra, en su derredor, las palmetas pareadas y ordenadas en cruz en uno de los platos de Abengibre (Albacete) (Olmos y Perea 2004, 67, fig. 1); queda protegida y resaltada dentro del

recinto de un meandro o greca helenizante en el plato-trípode cerámico de El Monastil (Elda, Alicante), cuyo derredor despliega libremente una fecunda guirnalda (Pericot, 1979, fig. 82. R. Olmos (coord.), 1999, nº 65.2.5); se geometriza y disuelve en construcciones de círculos y semicírculos pintados sobre numerosos platos ibéricos, sin que aquélla llegue a perder su remota fuerza ordenadora como flor primordial: el mismo vaso –un plato, un cuenco abierto– llega a ser flor (Pericot, 1979, p.133, fig. 178; R. Olmos (coord.), 1999, nº 45.4). Y también se asociará, como veremos luego, al ámbito acuático de una divinidad.

La historia es larga y las combinaciones múltiples. Una de ellas, muy fecunda, es la vinculación de la roseta a los diversos animales de su entorno. La cerámica de Elche rebosa de esta flor, a veces alada, presidiendo la naturaleza como *physis* y participando en medio de la eclosión contagiosa de la vida. La roseta, en concreto, se asocia también a los pobladores de las aguas y al mar.

ROSETAS Y PECES: UNA CONTIGÜIDAD NECESARIA

114

Un plato de cerámica gris de la necrópolis orientalizante de Medellín, con dos orificios para colgar, se decora con grafitos de tres peces que nadan en círculo hacia la derecha (Almagro-Gorbea, 2004, 21-22 y 37, fig. 7) (fig. 3). La fecha propuesta nos sitúa hacia finales del siglo VI a. C. Los peces, que se dirigen hacia la izquierda, alternan con rosetas de ocho pétalos. El pequeño trazo en zigzag que los animales llevan en la boca indica su alimento. La alimentación es un rasgo de vitalidad y acaso –desde ahora no lo descartemos ya– una alusión sacral. Será éste nuestro primer recipiente que acoge un tema acuático con peces en su recinto circular.

El ámbito iberohelenístico repite el tema, con variantes, en los llamados “platos de pescado”. Algunos ejemplares proceden de necrópolis y es lícito proponer en ellos la extensión de una simbología funeraria, previamente documentada en el mundo greco-italico y etrusco, como apuntó Carmen Aranegui en 1996, pero también en el mismo precedente orientalizante peninsular, tal como Almagro-Gorbea ha sugerido para el plato de Medellín²⁰. Pero el tema no se agota en esta analogía y en esta vinculación, como veremos luego.

Recordemos algunos ejemplos: el plato del Tossal de la Cala, en Benidorm (Alicante) se halló en un área donde probablemente existió una necrópolis (Aranegui, 1996, 407, fig. 14, Olmos (coord.), 1999, nº 10.1). El espacio queda ordenado

por el medallón central, si bien éste no se conserva y no sabemos por tanto si adopta la esperable fórmula de la roseta. Dos bandas concéntricas de peces marchan en fila, sucesivamente, ordenados hacia la izquierda²¹. Son peces genéricos, repetidos, en los que se destaca su interior voraz: vemos su espina, como si se tratara de una radiografía. La analogía con las costillas de los lobos ibéricos es palpable: el animal, el hambre, el devorar, el tránsito.... El mar por el que aquellos peces nadan es fecundo, con roleos vegetales que aluden al espacio del agua, una fórmula mediterránea de la que se apropia la representación ibérica, que la desarrolla originalmente: espirales, rosetas, ramas de mirto, volutas y otros tallos florales devienen signos de fecundidad y felicidad del paisaje de la muerte ultramarina en el Sur de Italia y en Etruria (Thimme, 1969). También, similarmente, en Iberia, como hemos destacado en repetidas ocasiones en nuestra lectura del gran Vaso de los Hipocampos en Caudete de las Fuentes: la horizontalidad de los roleos bajo las pezuñas de los hipocampos afrontados simbolizan el viaje del héroe por el mar acogedor, mientras que su verticalidad el allende feliz de la tierra (Olmos (coord.), 1999, nº 67.2; Pla y Ribera, 1980, 99, fig. 12). En este caso, la analogía con la idea de un viaje feliz a ultratumba, tan extendida en la iconografía suritalica del siglo IV y tan renovada posteriormente, es innegable: el viaje como embajada hacia otra morada, esperanza de una renovada vida, “die Hoffnung auf ein neues Leben” (Zindel 1998, 191-194).

La normativa distribución espacial se repite en el cuenco de plata del Tesoro de Tivissa, con roleos y con peces en torno a un umbo central: es el *ómphalos thalasses* u ombligo del mar, que equivale y sustituye a la roseta (Olmos (coord.), 1999, nº 67.1.2). El color sobredorado resalta la decoración y su simbología: tres peces nadan, una vez más, hacia la izquierda, en la dirección contraria a las agujas de un reloj, como en el plato del Tossal de la Cala, como en el ejemplar de cerámica gris de Medellín. Los roleos vegetales son las olas del paisaje del mar y su bienaventurada fecundidad. De aquellos, dotados de vigor, surgen a su vez palmetas, ya en el friso de los peces. No hay simetría buscada, sino diversidad vital: las palmetas no se ordenan bajo un eje común, los tres peces se disponen en el aparente azar de la vida. El material, la decoración y la forma misma del cuenco –una *phiale* o *pátera mesómphalos*– resaltan su función sacral.

Centrípeto y con roseta central es el plato de la necrópolis de la Hoya de Santa Ana (Albacete) (Aranegui 1996, Olmos (coord.), 1999, nº 67.1.1) (fig. 4). Un grupo de siete peces de diferentes

tamaños tienden, en disposición radial, hacia el centro. La imagen refleja la percepción de una naturaleza marina diversa, al tiempo que fecunda: no hay un pez igual. Multitud de roleos y ondas expresan el movimiento e inagotable riqueza del mar. Los peces son voraces y tienden a nutrirse de la gran roseta central, construida por la acumulación densa y rápida de simples trazos cruzados. El contacto entre la gran flor y la boca del animal delinea una naturaleza de contigüidades y de reciprocidad. El símbolo divino atrae en torno a sí, con vigor unificador, a la multitud de los peces. No es un contacto trivial, no es descuido ni gesto rápido o inadvertido del pintor del plato ibérico. Repite y proyecta, en el ámbito del mar, la vieja relación entre la palmeta, loto o árbol extraordinario y sus moradores privilegiados.

Hemos aludido a la posible vertiente funeraria de esta decoración, que no agota sus sentidos. No cabe excluir una proximidad de estos ejemplos con las ofrendas de peces sobre platos de pescado de las necrópolis púnicas, como en Palermo (Sicilia), con restos espinas, o en Kerkouan, en Túnez (Zindel 1998, 174, n. 211-212), donde se apuntaría un culto a los muertos, acaso con una comida o banquete funerario, como aquellas fiestas de las *apopyridas* en que se freían o asaban pescados en cultos a héroes y a antepasados²².

Pero tampoco debería excluirse –y a ello parece apuntar nuestra iconografía– la simultánea vinculación de los peces con el ámbito o recinto sagrado de una divinidad, como en el estanque de la diosa Atargatis en Siria²³. Ya la famosa monografía de F.J. Dölger (1922, vol. II, 270-297) apuntaba a la clara función que en la cultura púnica poseía el pescado como ofrenda a divinidades como Tanit, Ammón y Saturno (Zindel 1998, 175, n. 213). Establecía con ello una clara diferencia con la cultura griega, donde esta relación es más tenue, aunque también conoce recintos y estanques de peces consagrados a divinidades, con normativas de alimentación específica de sus moradores acuáticos –la *ichthyotrophía*– y de protección que había escrupulosamente que guardar²⁴.

Es probablemente en las relaciones orientales y púnicas donde habría que rastrear las similitudes de los ejemplos ibéricos, más que en las referencias griegas propiamente dichas. Un ámbito similar o próximo al de Tanit, como el propuesto para muchas otras imágenes ibero-helenísticas (Marín Ceballos 1987), podría ampliarse también para esta vertiente marina o, simplemente, acuática de una divinidad femenina hoy difícil de denominar, señora de los animales y de los reinos infernales, como la griega Hécate cantada en el himno que introduce Hesíodo en la Teogonía: “a ella le cupo la suerte de participar de la tierra y del mar

invendimiable” (v. 413).

LA MEMORIA SACRALIZADA DEL TERRITORIO EN TORNO AL AGUA

Las connotaciones contextuales, allí donde es posible conocerlas o atisbarlas –y el mundo ibérico sigue siendo todavía un espacio poblado de atisbos– pueden aportar luz a nuestro tema. Me refiero a los recintos singulares de San Miguel de Liria, que ya Helena Bonet, junto con otros autores, ha venido precisando sugestivamente en sucesivos trabajos (Bonet, Mata y Guérin, 1990, 190-191; Bonet, 1995). En el departamento 14, con un monolito central de unos 60 cms. de altura y un enlucido que ha permitido pensar a la autora en “un pilar o betilo de carácter cultural” (Bonet, 1995, 100; Seco Serra, e.p.), se concentra una rica iconografía, especialmente un gran caldero o dinos cerámico, que es hoy vaso fragmentario con una danza de varones y mujeres cogidos de la mano, ellos con cintas ritualmente cruzadas sobre el pecho, junto a jinetes festivos y un varón con sítula de doble asa (Bonet, 1995, 101, fig. 35). Es éste el mismo recinto, que forma parte del llamado templo (Bonet, Mata y Guérin, 1990, 190, fig. 3; Almagro-Gorbea y Moneo, 64, fig. 28,2), que acoge una gran vasija fragmentaria, con una mujer o dama sentada en alto asiento, adornada con varios collares, una figura muy deteriorada. Ante ella, elevada en su trono, se yergue un alto pilar arbóreo, construido por una superposición floral de palmetas (Bonet 1995, 105, fig. 38): ¿la diosa ante su icono sagrado, vegetal? En este espacio se han hallado también instrumentos metálicos de trabajo, como una pala de hoja plana y una horca con tres púas, ambos de hierro que podrían aludir al ritual de la producción agrícola asociada a la divinidad del lugar o territorio (Bonet, Mata y Guérin, 1990, 191). Pues bien, entre otros vasos pintados, destacan dos platos de pescado ibéricos, con el característico labio colgante de los anteriores modelos áticos y suritálicos: un vestigio –si no una clara conciencia– de la vieja forma (Bonet 1995, 102-103, figs. 36-37, Olmos (coord.), 1999, nº 38.1). En uno de ellos, el espacio se articula en una cenefa, en derredor de un rosetón en movimiento, construido por segmentos de círculo en torno a tres círculos concéntricos (fig. 5). Dos peces, con las escamas dibujadas, la pueblan. Se alimentan de las enormes flores, sobre hojas acorazonadas, que se expanden en este recinto del agua. Uno y otro nadan en dirección contraria. Una roseta, no muy grande, de pétalos apretados, cubre también el campo.

En el segundo plato, más fragmentario, se opta por la ordenación centrípeta (fig. 6). Una multitud de peces, prácticamente contiguos, se dirigen en

movimiento radial hacia el interior del plato, no conservado. De ese centro emergen, en dirección opuesta, con vigor centrífugo, grandes flores abiertas, entre los intersticios de los peces. Hay también una roseta y un pequeño pez que navega a su lado. Seguramente cada pez, con su propio tamaño, ha sido singularizado. Los roleos continuos del exterior del vaso, no son solo vegetación estilizada: simbolizan también la corriente fecunda del agua. O el estanque.

La explicación funeraria no basta. Parece más adecuado proponer en este ejemplo de Liria la ofrenda de platos de pescado a la divinidad del lugar, diosa nutricia y fecunda, *potnia ichthyon* o Señora de Peces, como la Ártemis en la fuente Aretusa de Sicilia con peces "grandes, numerosos, intocables"²⁵. Pueden tener relación estrecha con el betilo (que podría ser su expresión anicónica) (Seco Serra, e. p.), con la diosa pintada en el trono ante el árbol (en la vertiente icónica, social y jerárquicamente connotada), y asociarse con la escena ritual de la lebeta cerámica, con los instrumentos agrícolas, con las lucernas que queman aceite (Bonet 1995, 102, fig. 40) y con la profusión decorativa y formal de los otros vasos.

En el pozo ritual asociado al templo (departamento nº 12), donde se depositan todos los fragmentos quemados de terracotas con cabezas votivas y algunos de los más famosos vasos decorados junto con las cenizas procedentes de las cremaciones, se guardan también, al menos, otros dos platos de pescado, uno de ellos inédito, junto con un ejemplar importado en cerámica campaniense de barniz negro²⁶. La ofrenda del plato de pescado en sus diversas manifestaciones (como importación anicónica de barniz negro, como imitación local con acumulación de riqueza geométrica y, sobre todo, con la representación de peces en medio de la naturaleza fecunda del agua) queda, por tanto, resaltada en este recinto sagrado del templo.

No son estos ejemplos un caso único en San Miguel de Liria. Otro departamento notable, el 41, ofrece una variación sobre un tema similar. Se trata igualmente de una estancia muy especial, pequeña, repleta de material cerámico, con iconografía muy densa y pregnante, junto con microvasos (Bonet 1995, 168). Algunos son grandes recipientes de prestigio, con jinetes, cacerías, duelos y otros temas iniciáticos. Hay imágenes de pura emergencia vegetal, con el mismo motivo del pilar arbóreo, construido sobre palmetas acumuladas (Bonet 1995, nº 380, fig. 86), que ya encontramos en el departamento 14, y una pequeña lebeta, de pie alto, cuya decoración predominante es el agua –en la convencional secuencia de olas encrespadas-, una corriente a la que se asocian

surgimientos florales y un ave, cerca, que revolotea baja. Otros vasos de esta misma estancia mantienen también una relación inmediata con el agua, como la famosa lebeta del duelo ritual, al son de la tuba y del *diaulós*, junto a un caballo ensillado, escena que tiene lugar sobre un roleo horizontal, una clara representación acuática: el *ludus* funerario, un probable culto a los antepasados, tiene lugar junto a un río (Bonet 1995, 175, fig. 85). De este recinto no debemos olvidar el ánfora con el friso de guerreros con cintas cruzadas sobre el pecho, que he interpretado en otro lugar como la iniciación de un grupo de jóvenes –un ritual de *iuventus*- que es testigo de una epifanía floral. La escena se desarrolla junto a la orilla de unas corrientes simbolizadas por roleos horizontales y por peces solidarios, en vivo movimiento, portadores de augurio, como las aves. Rosetas esquemáticas cubren el campo (Bonet 1995, 173, fig. 83). El agua corriente no es mera alusión territorial sino ingrediente esencial, vivificador, de este marco sagrado.

Pues bien, de este mismo departamento procede la pequeña *phiale mesómphalos* de cerámica, con la representación de un pequeño recinto o estanque acuático (Bonet 1995, 169 y 172, fig. 80, nº 73) (fig. 7). Se imita un modelo mediterráneo, como la pátera de plata con peces sobredorados de Tivissa. Frisos de roleos en el exterior y el interior resaltan el agua. En el interior se acumulan tres peces. El carácter ritual de este vaso se acentúa con la decoración del líquido que vierte: agua fecunda. De nuevo, un microcosmos.

Por sus connotaciones contextuales San Miguel de Liria es un yacimiento significativo de esta presencia, pero no único. Es ejemplo relevante de un motivo más extendido, responde a una figuración más amplia. De la Alcudia de Elche hablaremos enseguida, pero en este lugar conviene citar ya una imagen: el plato de borde vuelto que es, una vez más, evolución particular de los platos de pescado mediterráneos (Tortosa 2004, 153, nº 107, figs. 78 y 122) (fig. 8). Su interior es una síntesis extraordinaria: la misma cazoleta central decorada con círculos articula el cuerpo del inmenso pez que lo cruza de lado a lado. El animal pertenece al vaso, se identifica con él: el vientre es su centro, el cuerpo su expansión. Retengamos esta imagen y sus asociaciones –la gran ave o águila contigua, con alas desplegadas- para cuando hablemos del espacio del agua –la fuente o la charca- de la diosa ilicitana. Pues ha de ser éste, y no otro, su pez sagrado: el bien alimentado, el que recibiría la *ichthyotrophía*.

LA RENOVACIÓN DE SENTIDOS EN LA HISPANIA REPUBLICANA

Reencontramos nuestro esquema más al interior, en el poblado de Los Villares, en Caudete de las Fuentes, Valencia (Mata 1991). Hay, al menos, dos platos con peces nadando (Mata 1991 fig. 74, 1; fig. 74, 3: ¿delfín saltando?)²⁷. La fluidez del agua y el rosetón central se reconocen en el ejemplar mejor conservado. Son peces de curvado lomo, saltarines: signo de la felicidad y bienestar del mar. Estos nuevos sentidos pueden llegar motivados por la presencia primera de Roma. El delfín, cuya asociación etimológica con *delphys*, matriz, otorga a esta especie marina una singular cualidad engendradora y femenina (Burkert, 1972, 227), dota de imágenes y sentidos a téseras de hospitalidad de bronce en la temprana Hispania: la de Fuentes Claras (Teruel), incorpora –lo que es significativo– también el latín (Curchin 2004, 197; Olmos 2005, 256). La bienaventuranza del pez y del delfín ciudadanos se multiplica en las acuñaciones numismáticas coetáneas, no solo rodeando la cabeza femenina en Ampurias (una ninfa del agua) sino también, por imitación, en cecas hispanas. La resemantización helenística enriquece los nuevos sentidos visuales. No quedan ya lejos los delfines que cortan los húmedos mares evocados por Virgilio en el libro V de la Eneida (594-595). Un símil de vitalidad, de buen augurio colectivo:

“Delphinum similes, qui per maria umida nando
Carpathium Libycumque secant luduntque per
undas”.

Los platos de los Villares refuerzan el sentido de la gran ánfora de este mismo yacimiento, el vaso con los hipocampos afrontados y con el héroe que cruza el mar y arriba a una tierra fecunda, bienaventurada (Mata 1991, 130, fig. 70).

El motivo circular ibérico contamina la iconografía de la vecina Celtiberia. La llamada “copa de las truchas”, de Numancia, reproduce la redondez del recinto del agua, con tres peces entre olas y roleos que los alimentan²⁸. ¿Peces del estanque fecundo del dios o diosa en el recinto marino de cuencos sobre alto pie, que hallamos repetidos en derredor de vasos de fondo profundo (Olmos 2005, 254; F. Romero 1976, n.ºs. 40-41, fig. 12; n.º 79, fig. 18; n.º 83-85, fig. 20)? La recurrencia –y, en ocasiones, la relevante policromía– no es desdeñable. De nuevo la sobreabundancia floral acompaña al tema marino en los sucesivos ejemplos de la cerámica celtibérica: buen augurio para sus pobladores y sus élites (F. Romero 1976, n.º 347, fig. 42).

LA DIVINIDAD FEMENINA DE LOS MANANTIALES Y LAS CHARCAS

Es obligado aludir a la Alcudia de Elche, donde la roseta puede asumir la representación humana de una divinidad femenina. El icono de la flor multipétala a veces sustituye o, simplemente, alude a la diosa de nombre desconocido en el consabido espacio circular de pequeños cuencos o tacitas de un asa, dentro del denominado por Trinidad Tortosa Estilo II ilicitano, de época iberorromana (Tortosa, 2004, 160-161, figs. 124-126; Tortosa, 2004 b, 176). O en el conocido vasito múltiple, mal llamado cerno, un recipiente mezclador de ofrendas líquidas de destino ritual (Olmos (coord.), 1999, 72.2; Tortosa 2004, 156-157, figs. 79 y 123-124). En el diminuto cuenco que recibe la mezcla, hay espacio para el rostro expansivo, asombrado y frontal, que se ofrece adornado con collares y coloretos sobre sus mejillas: es diosa bella. La epifanía atrae al cortejo de los animales de su entorno subterráneo y acuático: conejos y peces. Otras veces son aves, como en la *phiale mesómphalos* ilicitana cuyo umbo u ombligo es el centro ordenador del microcosmos divino, con pájaros hacia la izquierda, allí donde en otros espacios hemos visto peces (Tortosa 2004 b, 178) (fig. 9).

Este mismo esquema circular se repite en un gran vaso o ánfora, junto a la zona de las asas verticales. No es aquí un rostro sino una *potnia* de cuerpo entero, vestida con peplos griego, con los pliegues precisos y elegantes del *kolpos* y del *apóptygma*: como si se tratara del atuendo de una efigie cultual (Olmos (coord.), 1999, 72; Pericot, 1979, portada) (fig. 10). En su epifanía la diosa, activa y desbordante, se rodea de enormes peces que giran a su alrededor, junto con grandes aves de las charcas a las que toca con su mano, mientras agitan las alas. De su poder tampoco queda excluido un pequeño conejo, su animal telúrico. Ella, en su recinto de marginalidad, junto al retiro de las asas, no puede ser otra que la divinidad ilicitana del territorio, asociada al agua que fluye o permanece estancada y a los animales de los tres reinos de su espacio fecundo. Las aves y los conejos compiten en su propio ámbito con los peces (Tortosa 2004, n.º 2, fig. 86). En cuanto al resto de la mano, con los dedos extendidos, individualizados, que en esta zona fragmentaria del vaso vemos asomar a la izquierda, no puede de ser de otra diosa o compañera sino, más probablemente, de alguien que llega apresurado ante la epifanía liminal y se asombra.

No obstante, la simbolización más llamativa de esta circularidad en que los animales funcionan como auténticos epítetos divinos, en su cualidad diversa y acumulativa, la ofrece un extraordinario

cálato del Tossal de Manises, en el Museo de Alicante (Pericot 1979, p. 68-69, figs. 90-91) (figs. 11-12). En derredor de todo el vaso una multitud de animales –repetidamente, conejos y grandes peces– corren con apresuramiento hacia la derecha. Algunos de los peces, llenos de vitalidad, incluso se yerguen y saltan. Ramas, líneas serpentiformes, y algún que otro brote o capullo cubren los escasos huecos libres del fondo: son, tal vez, alusión simultánea a los ámbitos de la tierra húmeda y al limítrofe fluido del agua. Un único animal excepcional del ámbito aéreo les acompaña: un gallo de larga cola, también apresurado. Delante del gallo, un enorme huevo, con decoración punteada que alude a un interior, portador de vida germinal. ¿Hacia dónde corren los animales, qué curiosidad y fuerza súbita les impulsa? Sería difícil contestar a esta pregunta si no conociéramos el llamado Vaso de la Vida, hallado en la plaza de Cisneros de Valencia y bien fechado en época sertoriana (Olmos 2000). Aquí los grandes cuadrúpedos y el similar gallo acuden para contemplar el portento de un monstruo devorador del lugar, cuyo cuerpo inmenso se despliega sobre el anverso del vaso. Peces y aves también corrían junto a los jóvenes guerreros ante el súbito *thauma* en la citada ánfora del departamento 41 de San Miguel de Liria. A unos y a otros les mueve la curiosidad. Similarmente, los animales del vaso del Tossal de Manises, que pertenecen a la contigüidad de los reinos subterráneo y del agua, corren sin duda ante otro portento no menor, aunque no especificado en la imagen. Acuden a la llamada, junto con el único gallo anunciador del milagro. Desde su percepción animal, más aguda que la del simple ojo humano, parecen presentir la epifanía de la divinidad del territorio, la presencia de su *potnia* o Señora, aquella misma que en los vasos de La Alcudia les atrae hacia su entorno, como imán poderoso. Este es, pues, un vaso increíble, mágico. Pues describe la percepción animal y su inmediata reacción, previa en el tiempo cósmico a la respuesta humana.

La multiplicidad de los tres reinos contiguos –el agua, la tierra y el aire– presente en estas imágenes del territorio ilicitano permiten sospechar la presencia de una divinidad que abarca los tres ámbitos, como la Tierra, madre de todos. Al modo de una simple analogía trasladada desde otra cultura mediterránea coetánea, la griega, permítaseme recordar los versos del Himno homérico a Gea, la Madre dadora y arrebatadora de la vida (*Himno Homérico XXX*, 3-6):

“Cuanto camina por la divina tierra o por el ponto,
o cuanto vuela, se nutre de tu exuberancia.
Por ti se vuelven prolíficos y fructíferos, soberana,
De ti depende dar la vida o quitársela a los

hombres mortales”²⁹.

El cálato del Tossal de Manises, sobrecargado de animales de los tres ámbitos que acuden apresurados, hubo de funcionar de un modo no muy diverso a este saludo himnico.

LA ROSETA Y EL AGUA EN LOS MOSAICOS IBERORROMANOS

El mosaico “helenístico” de Sailacos, seguramente en el *tablinum* de una casa de La Alcudia de Elche que se adornó con otros mosaicos en *opus signinum*, traslada al ámbito de una rica mansión ibérica el esquema tantas veces repetido en los vasos coetáneos en torno a un medallón central con roseta. Su centro, efectivamente, es también la rosa hexapétala, enmarcada en un cuadrado con cenefas geométricas y vegetales, que se enriquece con la conocida leyenda ibérica escrita en caracteres latinos. La escritura se vincula a la roseta y a la fecundidad, que seguramente no es otra que la de sus moradores y su ciudad, cuya identidad ahora se está recreando sobre la memoria del pasado y los intereses del presente. Pues en torno a esta cenefa se desarrolla una orla de ondas encrespadas, alusión inequívoca al ámbito del agua salúfera y de su diosa. En las esquinas de esta cenefa surgen brotes, al modo de hojas de hiedra, y en uno de los lados, entre la corriente de las ondas de agua, hay dos aves que se afrontan en gesto heráldico al motivo floral. Todo el espacio lo protege una muralla torreada, simbolización de la ciudad, cuyo centro político lo articula la vigorosa roseta y su estanque: un recinto protegido de fecundidad. Lorenzo Abad ha estudiado en pormenor cada uno de los motivos representados, su combinación y sus paralelos helenísticos en el Mediterráneo central y oriental (Abad 1986-87; 2004, 76; Fernández Díaz, 2003, 232 y fig. 28). Pues nuestro mosaico se integra en la percepción más amplia y cosmopolita del helenismo. Pero, no por ello, renuncia a la tradición heredada, que con honda originalidad asume y reelabora.

Esta confluencia de viejos y nuevos estímulos con los que se va tejiendo la trama de la naciente sociedad iberorromana se repite en otros lugares, en otros mosaicos. Como es el pavimento de *opus signinum* de La Caridad de Caminreal (Teruel), de finales del siglo II o inicios del I a. C., dispuesto sobre un gran *oecus* o sala de recepción: es decir en el lugar público de la casa, como signo reconocido por todos que aglutina el espacio y propicia el bienestar del lugar (Vicente Redón 1988, Almagro-Gorbea 1988, 123, fig. 4; Fernández Díaz, 2003, p. 217, fig. 59). Este *andrón* o espacio del varón se articula en torno a una gran roseta, de

dieciséis pétalos romboidales. El agua queda sugerida en la cenefa de hiedra, en derredor de la flor y en las dos parejas de delfines que se afrontan en los ángulos contrapuestos. Como en el caso de La Alcudia, el mosaico está precedido por una leyenda en escritura ibérica: "likinete ekiar usekerteku". Licinete, asociado a Licinio, probablemente el propietario, sería un rico indígena romanizado que en la proximidad del rosetón central ostenta su nuevo nombre y su opulencia: *pro sua salute* (Blech 1993, 94, fig. 42, lám. 21b; Noguera Celdrán 2003, 188 con bibliografía).

La encuesta podría extenderse a otros pavimentos en *opus signinum*, como el Faro del Estacio (El Argar, Cartagena): una roseta de seis pétalos, rodeada de delfines. El motivo es itálico, ya desde el III a. C. (Fernández Díaz 2003, 227-228, fig. 21), pero se reinterpreta desde la tradición local. La fecundidad, vinculada al poderoso, se incorpora al ámbito doméstico. O en el ejemplar de la Casa de la Condesa de Lebrija, en Sevilla, del siglo I a. C., con un diminuto delfín negro y un cuarto de círculo relleno de rosetas hexapétalas dibujadas por intersección de círculos (Fernández Díaz 2003, 228).

Pero resulta sobre todo iluminador desde la perspectiva de los cultos mediterráneos el pequeño edículo y la sala con piscina del Cerro del Molinete, en Cartagena, con la inscripción, en el suelo de *opus signinum*, dedicada a la diosa Atargatis: "Salute et eo melius" (Ramallo Asensio y Ruiz Valderas 1994, 85-87). Una asociación sugestiva, en cuanto el pequeño *témenos* de la diosa oriental, la *dea Syria*, pudo asociarse también en Cartagena a un estanque con peces que hemos de suponer numerosos y bien alimentados, protegidos, intocables, en definitiva sacros, si trasponemos a este nuevo recinto del Mediterráneo occidental los similares epítetos del conocido culto oriental. Se vincula aquí a prácticas salutíferas, *pro salute*, individuales y colectivas de la ciudad.

La historia, pues, es larga y densa, receptiva y con múltiples interferencias locales y mediterráneas. Seguramente es multiforme, y no lineal, como la que hasta aquí, tan someramente, he trazado. Un memorable artículo de E. Kukahn, de 1962, rastreaba en la pintura de los vasos ibéricos "levantinos" los símbolos de la llamada "Gran Diosa". El investigador alemán se servía del lenguaje propio de una época que en la historia de las religiones aún defendía la presencia de una gran diosa, universal, difundida y latente en el viejo sustrato mediterráneo. El sabio italiano Uberto Pestalozza la había propugnado por entonces con fervor en aquellas eruditas e influyentes *Pagine di religione mediterranea*. Posteriormente, el mismo

Erich Kukahn (1979) extendió el símbolo de la divinidad a la roseta ibérica: una propuesta sugerente en la que hemos bebido las siguientes generaciones hasta nuestros días.

Pero hoy hemos de atender a las diferencias y cuidar los matices y las multiplicidades. Más que esforzarnos en delinear el perfil de una divinidad única, una diosa que cruza impertérrita el tiempo y la variedad de los espacios ibéricos y mediterráneos –¿proyección al ámbito femenino de nuestro acendrado monoteísmo cristiano?– tendremos que aceptar una diversidad de nombres y seres divinos. Ante las concepciones politeístas del paganismo nuestras preguntas han de variar de signo. No es probable que la divinidad de San Miguel de Liria o de la Alcudia ilicitana sea la misma diosa, ni que ésta sea del todo identificable o asimilable a la Atargatis de *Carthago Nova*. Y mucho menos que mantuviera el mismo nombre que aquella divinidad, tan anterior, que permanece latente u oculta en el estanque de la bandeja de El Gandul, donde ni siquiera sabemos si su identidad fue femenina o masculina, aunque sospechemos lo primero. Pero hay una pregnancia y contigüidad en los signos –como la roseta, el pez, el ave o el agua– que cruzan, con continuas modulaciones, los sucesivos tiempos de la historia. La memoria guarda con celo algunos de sus sentidos y en cada nueva situación los renombra, los modifica y selectivamente se los apropia. Ciertas relaciones entre los signos permanecen vivas y conservan la presteza originaria con que se adoptaron. Nuestro texto cree en la hermenéutica de la historia y en la incesante intertextualidad del espacio mediterráneo.

Sin duda habrán de matizarse, colega y amigo Michael Blech, muchas de estas propuestas. El diálogo que hemos intercambiado en estos pasados años nos seguirá aún enriqueciendo. Hemos avanzado, pues hemos logrado cambiar las preguntas y, con ellas, los paradigmas que se fueron abriendo entre los resquicios y las expectativas. Nuestras palabras, sí, podrán todavía mudar y mostrarse nuevas para combinarse con los atisbos, tan ricos y tan llenos de frescor, que nos brindan los viejos signos ibéricos. Tal vez sea aún momento de reformular, una vez más, algunas de las preguntas pendientes, más que llegar de inmediato a las respuestas. Pero queda aún por redefinir la historia de la roseta ibérica. Y, más allá de ella, por circunscribir entre las aguas multiformes el estanque de sus dioses o, más secretamente, de lo que llamaremos aún la diosa. "Das Ewigweibliche zieht uns hinan", concluye el segundo Fausto de Goethe.

Octubre de 2005

NOTAS:

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación, "Animales y plantas en las religiones del antiguo Mediterráneo: Iberia y Grecia" (BHA2002-00844), patrocinado por Dirección General de investigación del MEC. El texto se ha enriquecido gracias a los comentarios y precisiones de la Dra. Teresa Chapa especialmente los relativos a la bandeja de El Gandul como espacio sacro y al posible carácter de recipiente funerario del gran vaso à *chardon* en ella representado y de la Dra. Irene Seco, sobre el recinto sagrado de San Miguel de Liria.
2. La serpiente es definidora de ámbitos míticos. Desde otra concepción espacial diferente, la serpiente enmarca en su anillo un riquísimo microcosmos en la copa de plata dorada fenicia de la tumba Bernardini (Palestrina), hacia el 675 a. C., en el Museo de Villa Giulia, Roma. Cf. Torelli, 2000, 126; Markoe 1985, nº E2. Para los sentidos de la serpiente en la mitología próximo-oriental, *DDDB* 1999, s.v. 'snake', 744-747.
3. Los peces saltan alegres al paso del dios Enki, en un himno sumerio, y en la *Iliada*, XIII, 27-29. Cf. West 1999, 381: "When Enki arises, indeed the fish arise in the waves". West compara y relaciona ambas manifestaciones. La historia es larga. Peces de gran tamaño, junto a grandes lotos y otros elementos acuáticos, cubren algunas copas de fayenza azul o verde llamadas de Nun, procedentes del templo del foso en Lakish, vinculados a una divinidad femenina (¿Hathor?). Cf. Keel y Uehlinger, 2001, 81, fig. 84.
4. Para la dualidad de la serpiente que posee, como el león, poderes opuestos, de destrucción y de vida 'rasgos contrarios que se armonizan también en la compleja naturaleza de la diosa Astarté', cf. Belén y Marín Ceballos, 2002, 182, con bibliografía.
5. *DDDB* 1999, 745, s.v. 'snake': en la recapitulación de época helenística de la mitología fenicia de Filón de Biblos se describe el simbolismo de la serpiente: su aliento está lleno de vida, por encima de cualquier otro animal que serpea, su vida es extraordinariamente larga, su naturaleza lleva a la serpiente a despojarse de su vieja edad y a rejuvenecer, al tiempo que alcanza un enorme crecimiento, cf. Eusebio, *Praeparatio evangelica*, I,10, 46-47. Serpiente y palmeta-árbol: cf. grupo escultórico del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén), Negueruela, 1990, 258 ss.
6. Versión standard, tablilla XI, 282 ss. Sigo la traducción al inglés de George, 1999, 98-99. La cita tiene sentido como la referencia a un mitema del viejo fondo mitológico próximo-oriental que pudo extenderse a occidente: lo conocemos, mucho más tarde, en Grecia: el encuentro y posterior pérdida de la planta protegida por la serpiente aparece en el perdido drama de Sófocles, *Los necios*, ambientado en la oriental y exótica Frigia. Sófocles, fragm. 362, escolio a Nicandro, *Theriacá* 343-354. Lucas de Dios 1983, 191-192.
7. La tendencia a otorgar un rasgo civilizado, humano, a la esfinge se prolonga en la escultura ibérica. En el Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén), la esfinge, vestida, lleva recogida la túnica con una fibula anular.
8. Cf. el grupo citado del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén) del grifo-león y la palmeta, Negueruela, 1990, 258 ss.
9. El soporte en forma de capitel "eolio" se repite en la cratera policroma orientalizante de Las Atalayuelas (Fuerte del Rey, Jaén). Pachón Romero y Carrasco Rus, 2005, 70-74, especialmente 73 con gráfico 12: el soporte sustenta, en tres ocasiones, una gran palmeta que, sobre una de las caras del singular recipiente, protege, similarmente a nuestro caso, un grifo o león alado.
10. Una cualidad de los productos manufacturados por artesanos de prestigio, expertos en su técnica o *techne*, es estar dotados de vida propia. Podrá ocurrir, en el imaginario mítico del artesanado fenicio, con singulares utensilios realizados en bronce. Así, los soportes sobre ruedas que realizó Hiram de Tiro como dones para el templo del rey Salomón en Jerusalén (*Libro I de los Reyes*, 7, vv. 27-37). Cf. como paralelo en Homero *Iliada* 18, 373-377, los veinte trípodes que forja afanosamente Hefesto sobre ruedas de oro para los banquetes de los dioses. Son utensilios *autómatoi*, dotados de movimiento propio: entrarían en la reunión de los dioses y de nuevo regresarían a casa: ¡una maravilla para la vista! (*thauma idésthai*).
11. Pachón Romero y Carrasco Rus, 2005, 103-125, especialmente 116-119: vaso à *chardon* de La Roda de Andalucía, en el Museo Arqueológico de Osuna. Este vaso, de alargado cuello, presenta la peculiaridad de estar decorado en esta zona superior con un friso de leones alados de lengua colgante y rabo ondulante, como los de la bandeja de El Gandul.
12. Creo que no se trata de una alta tapadera, pues en ese caso habría de cubrir más bien los bordes externos del labio, sino más probablemente de un astro, que surge del interior, de cuello resaltado. Pero estamos trabajando prácticamente sobre un ejemplo único, sin otros apoyos y la propuesta permanece abierta a precisiones. Sobre la posibilidad de un contenedor o recipiente cerrado, cf. nota siguiente.
13. De ser funerario, podría ser un antecedente del trono alado, recipiente de los huesos cremados de un/a difunto/a, conocido como Dama de Baza. Las alas pueden simbolizar a la divinidad protectora –o a su animal, la esfinge-, que

- protegen y dan movilidad epifánica al trono, a la efigie y al mismo enterramiento.
14. Gantz, 1993, 404. Ya en Pisandro se hace referencia a la copa de Helios, que Heracles recibe de manos de Océano. En la *Gerioneida* de Estesícoro, Helios se introduce en la copa, en la que será transportado a las profundidades de la Noche (185 PMG).
 15. Sobre el "paradise flower" fenicio en el Mediterráneo, Shefton 1989. El león y el loto garantizan la pureza de esa agua de la vida, como el "agua de juventud" de los egipcios: Belén y Marín Ceballos, 2002 182, con bibliografía.
 16. Para la cosmología y geografía míticas en el Próximo Oriente en su relación con Grecia, cf. West, 1999, 137-138
 17. Así, la similar bandeja de la tumba principesca de La joya (Huelva). Cf. Jiménez Ávila 2002, nº 47, lám. XXIII.
 18. Sobre la simbología del león, el loto, la serpiente y el agua, cf. Belén y Marín Ceballos, 2002, 169-195.
 19. Como en el grupo escultórico del lobo-león y cordero del Cerrillo Blanco de Porcuna. Cf. Negueruela, 1990, 258 ss.
 20. Almagro-Gorbea (2004, 21-22) propone en estos peces "una alusión a las divinidades de las aguas consideradas como lugar de paso al Más Allá". Apunta una posible relación de la disposición levógira de los peces con el significado funerario del plato.
 21. El posible sentido de la orientación levógira de los peces, apuntado ya para el plato de Medellín, no se debe descartar. Pero falta aún un estudio sistemático sobre la connotación izquierda/derecha en la representación ibérica.
 22. Sobre la *apópyris*, cf. el testimonio de Diomedes de Cos, ca. 300 a. C., *SIG* 1106, línea 42. Mármol escrito en las cuatro caras. Nilsson, 1957, 451, 2; Gernet, 1928, 350, nota 2. línea 40: "sacrificium piscis defuncto sacrorum conditori oblatum". En este culto la *apópyris* es un sacrificio al héroe.
 23. Clemente de Alejandría, *Protréptico*, II, 39, 9.
 24. Cf. Dölger, 1922, 174-185; Nilsson 1955, 788. En Siracusa, el estanque de la ninfa Aretusa contenía peces sagrados y protegidos, propiedad de Ártemis. Eran grandes y numerosos (*megalous kai polloús*) y *áthiktoi*, intocables. Cf. Diodoro Sículo V, 3, 5-6.
 25. Diodoro Sículo, V, 3, 5-6.
 26. Bonet, Mata y Guérin, 1990, 191: el nº 230.3, inédito. Bonet, 1995: nº 230, en fig. 29: labio colgante, decoración concéntrica en interior y exterior, con acumulación de motivos geométricos. El plato de pescado campaniense en fig. 32, nº 060. Las terracotas y cabezas votivas p. 97, nºs. 5552 y 0389, fig. 33.
 27. Cf., además, Bonet, 1991, fig. 72, 11. Cerámicas Clase A. decoración monocroma figurada. Vaso de paredes verticales: delfín saltando arriba; debajo, *carnassier* o lobo con fauces dentadas abiertas.
 28. Museo Numantino. Reproducido, finalmente, en *Celtíberos* 2005, catálogo nº 194. Nº inv. N 11968.
 29. *Himnos Homéricos*, traducción de Alberto Bernabé, Madrid, (editorial Gredos) 1978, 299.

BIBLIOGRAFÍA:

- ABAD CASAL, L. (1986-87): "En torno a dos mosaicos ilicitanos: el helenístico y el de conchas marinas", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM (Homenaje a Gratiniano Nieto II)*, 13-14.
- ABAD CASAL, L. (2004): "La Alcudia ibérica", *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici*. Alicante, 69-78.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1988): "L'hellenisme dans la culture ibérique", *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für klassische Archäologie*. Berlín, 113-127.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (2004): "Inscripciones y grafitos tartésicos de la necrópolis orientalizante de Medellín", *Palaeohispanica*, 4, Zaragoza, 13-44.
- ALMAGRO-GORBEA, M. y MONEO, T. (2000): *Santuarios urbanos en el mundo ibérico*. Madrid.
- ARANEGUI, C. (1996): "Los platos de peces y el más allá", *Homenaje al profesor Manuel Fernández-Miranda* (M. A. Querol y T. Chapa, ed.), Serie Complutum, 6. Universidad Complutense. Madrid, 401-414.
- BELÉN, M^a Y MARÍN CEBALLOS, M^a C. (2002): "Diosas y leones en el período orientalizante en al Península Ibérica", *SPAL* 11, 169-195.
- BIESALSKI, E. (1962): "Urblumen der Menschheit. Auch ein Beitrag zur Geistesgeschichte", *Antike und Abendland*, 11, 63-102.
- BLECH, M. (1993): "Archäologische Quellen zu den Anfängen der Romanisierung", *Hispania Antiqua, Denkmäler der Römerzeit*, (W. Trillmich et alii), Mainz am Rhein, 71-110.
- BONET, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Lliria: la antigau Edeta y su territorio*, Valencia.
- BONET, H., MATA, C. y GUÉRIN, P. (1990): "Cabezas votivas y lugares de culto edetanos", *Verdolay*, 2, 185-199.
- BURKERT, W. (1972): *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, (1^a ed. en alemán, Berlín 1972), Berkeley, 1983.
- CELTÍBEROS (2005): AAVV, *Celtíberos. Tras la estela de Numancia*. Soria.
- CURCHIN, L. A. (2004): *The Romanization of Central Spain*, Routledge. Londres.

- DDDDB, 1999: *Dictionary of Deities and Demons in the Bible* (K. van de Toorn, B. Becking y P. W. van der Horst, ed.), Leiden, Boston, Köln (Brill).
- DÖLGER, F. J. (1922): *ICHTHYS. Der heilige Fisch in den antiken Religionen und Christentum II*. Münster.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2003): "Adopción de las técnicas pictóricas y musivarias entre las sociedades íberas" en: L. Abad, (ed.), *De Iberia in Hispaniam. La adaptación de las sociedades ibéricas a los modelos romanos*. Alicante, 209-239.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1989): "La fuente orientalizante de El Gandul (Alcalá de Guadaira, Sevilla)", *AEspA*, 62, 199-218.
- FERNÁNDEZ, F. (1998): "Un cuenco de bronce orientalizante de 'El Gandul' (Alcalá de Guadaira, Sevilla)", *Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt*, Göttingen (R. Rolle y Karin Schmidt, ed.), 587-594.
- GANTZ, T. (1993): *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore y Londres.
- GEORGE, A. (1999): *The Epic of Gilgamesh. A new Translation*, Londres
- GERNET, L. (1928): "Frairies antiques", *REG*, 41, 313-359.
- JIMÉNEZ ÁVILA, J. (2002): *La toréutica orientalizante en la Península Ibérica*. Madrid.
- KEEL, O. y UEHLINGER, CHR. (2001): *Göttinnen, Götter und Gottessymbole*, Freiburg-Basel-Wien, University Press 1998 (= traducción francesa: *Dieux, déesses et figures divines*, Paris, ed. du Cerf).
- KUKAHN, E., (1962): "Los símbolos de la Gran Diosa en la pintura de los vasos ibéricos levantinos", *Caesaraugusta* 19-20, 79-85.
- KUKAHN, E., (1979): "Roseta y cruz de carácter simbólico en el mundo mediterráneo antiguo", *XV Congreso Nacional de Arqueología, Lugo 1977*. Zaragoza, 803-810.
- LUCAS DE DIOS, J. M., (1983): *Sófocles, Fragmentos*. Madrid.
- MARÍN CEBALLOS, M^a C. (1987): "¿Tánit en España?", *Lucentum* VI, 43-79.
- MARKOE, G. E. (1985): *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean*. Berkeley - Los Angeles.
- MATA PARREÑO, C. (1991): *Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia). Origen y evolución de la cultura ibérica*. Valencia.
- MONEO, T. (2003): *Religio iberica. Santuarios, ritos y divinidades*. Madrid.
- NEGUERUELA, I. (1990): *Los monumentos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*, Madrid.
- NILSSON, M. P. (1955): *Geschichte der griechischen Religion*, I. Munich (2^a ed.).
- NILSSON, M. P. (1957): *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen*. Leipzig 1906 (reed. Stuttgart 1957)
- NOGUERA CELDRÁN, J. M. (2003): "La escultura iberorromana en piedra de época republicana", en L. Abad, (ed.), *De Iberia in Hispaniam. La adaptación de las sociedades ibéricas a los modelos romanos*. Alicante 153-208.
- OLMOS, R. (coord.) (1999): *Los iberos y sus imágenes*, (Cd-Rom). Madrid.
- OLMOS, R. (2000): "El vaso del 'Ciclo de la Vida' de Valencia: una reflexión sobre la imagen metamórfica en época iberohelenística", *AEspA*, 73, 2000, pp. 59-85.
- OLMOS, R. (2005): "Iconografía celtibérica", en AAVV., *Celtíberos. Tras la estela de Numancia*. Soria, 253-260.
- OLMOS, R. y PEREA, A., (2004), "La 'vajilla' de plata de Abengibre", *La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)*, Madrid, Casa de Velázquez, 63-76.
- PACHÓN, J. A. et alii (1989-90): Decoración figurada y cerámicas orientalizantes. Estado de la cuestión a la luz de los nuevos hallazgos, *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 14-15, 209-272.
- PACHÓN ROMERO, J. A. y CARRASCO RUS, J. (2005): *Las cerámicas policromas orientalizantes y del Bronce Final. Desde la perspectiva granadina*. Granada.
- PLA, E. y RIBERA, A. (1980): *Los Villares (Caudete de las Fuentes)*, SIP, Trabajos Varios nº 68.
- RAMALLO ASENSIO, S. F. y RUIZ VALDERAS, E. (1994): "Un edículo republicano dedicado a Atargatis en Carthago Nova", *AEspA* 67, 79-102.
- ROMERO CARNICERO, F. (1976): *Las cerámicas policromas de Numancia*. Valladolid 1976.
- SHEFTON, B., B. (1989): "The Paradise Flower, a 'Court Style' Phoenician Ornament: its history in Cyprus and the Central and Western Mediterranean", en: V. Tatton-Brown, (ed.), *Cyprus and the East Mediterranean in the Iron Age*. Londres, 97 ss.
- SECO SERRA, I. (e. p.): "Santuarios betílicos en la protohistoria peninsular: el caso de San Miguel de Liria", *Debate en torno a la religiosidad protohistórica, Mérida 25-27 de Mayo 2005* (S. Celestino y T. Tortosa, ed.). Mérida.
- THIMME, J. (1969): "Rosette, Myrte, Spirale und Fisch als Seligkeitszeichen in etruskischen und unteritalischen Gräbern", *Opus Nobile. Festschrift für U. Jantzen*, 1969, 156 ss.
- TORELLI, M. (2000): *Gli etruschi*. Venecia (Bompiani).
- TORTOSA, T. (2004): *El yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico*. Madrid.
- TORTOSA, T. (2004 b): "De iconografía vascular ibérica", *Iberia, Hispania, Spania. Una mirada desde Ilici*. Alicante, 175-180.
- VICENTE REDÓN, J. D. (1988): "La Caridad (Caminreal, Teruel)", *Celtíberos*, 50-54.

- VICENTE REDÓN, J. D. (1991): "Un pavimento de opus signinum con epígrafe ibérico", *Mosaico romano. Actas de la I Mesa Redonda Hispano-francesa sobre mosaicos romanos (Madrid 1985)*. Madrid, 11-42.
- WEST, M. L. (1999): *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford.
- ZINDEL, Ch. (1998): *Meeresleben und Jenzeitfahrt*. Kilchberg/Zürich.

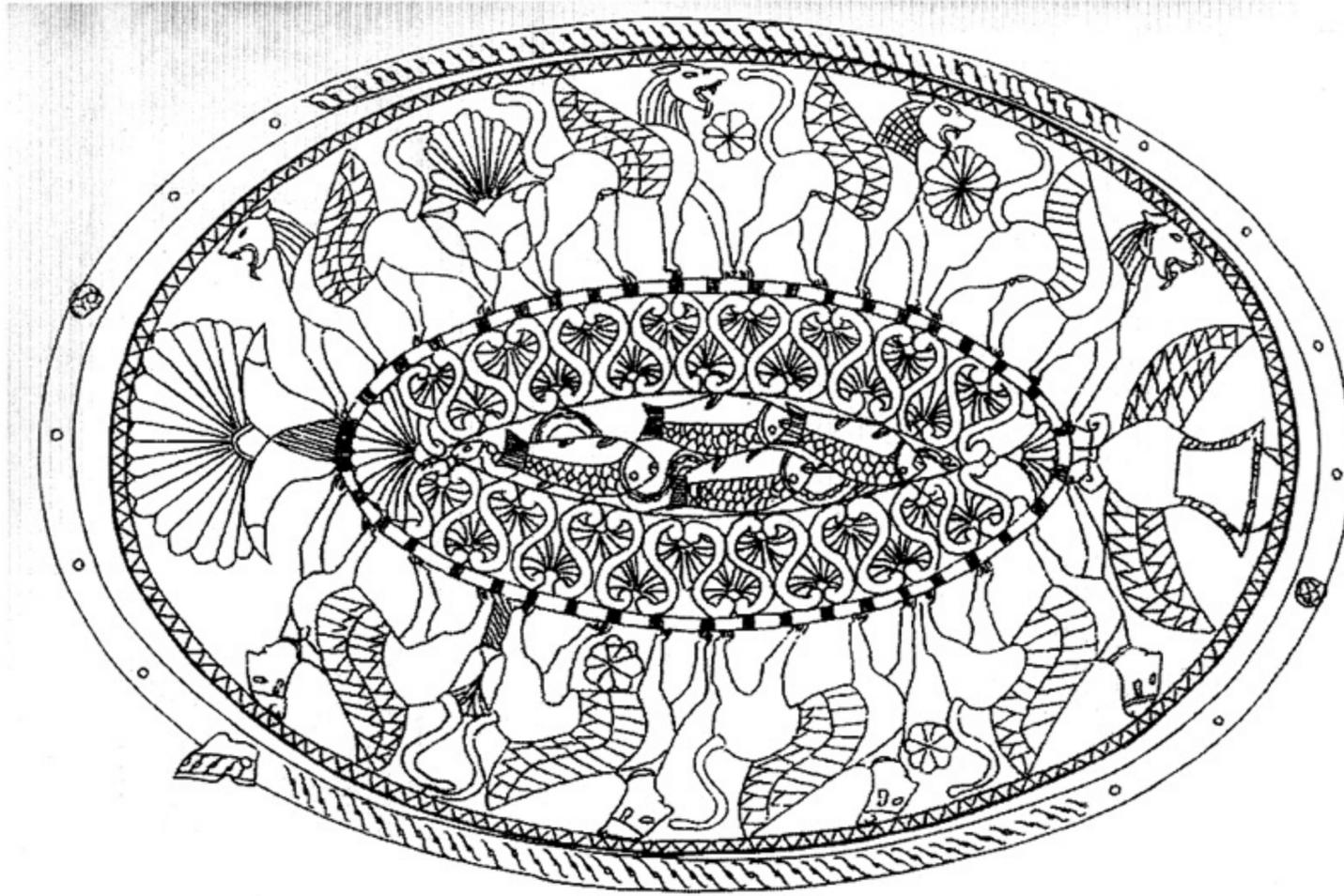


Fig. 1. Desarrollo de la decoración interior de la bandeja de El Gandul (Sevilla). Según un dibujo original de J. Jiménez-Ávila, 2002.

124

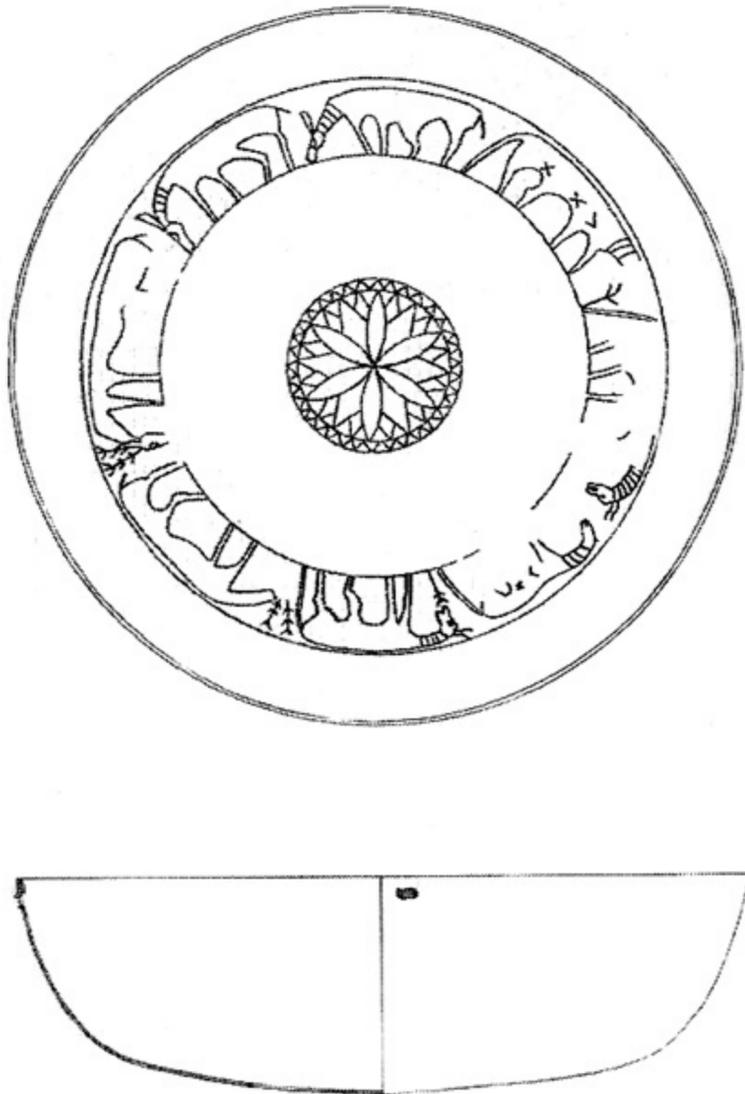


Fig. 2. Cuenco orientalizante de El Gandul (Sevilla). Según un dibujo original de J. Jiménez-Ávila, 2002.

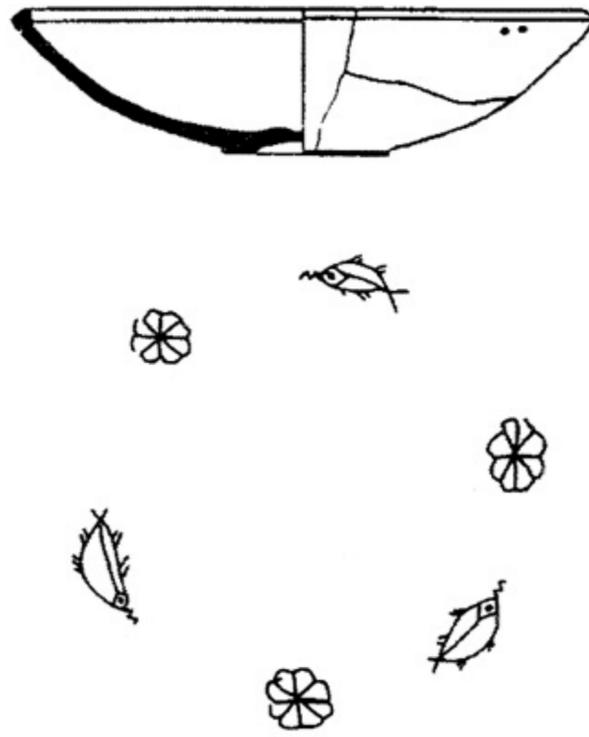


Fig. 3. Cuenco cerámico de la necrópolis orientalizante de Medellín (Badajoz) con peces y rosetas. Según Martín Almagro-Gorbea, 2004.



Fig. 4. Plato de peces de la Hoya de Santa Ana (Albacete). Foto cortesía del Ministerio de Cultura.

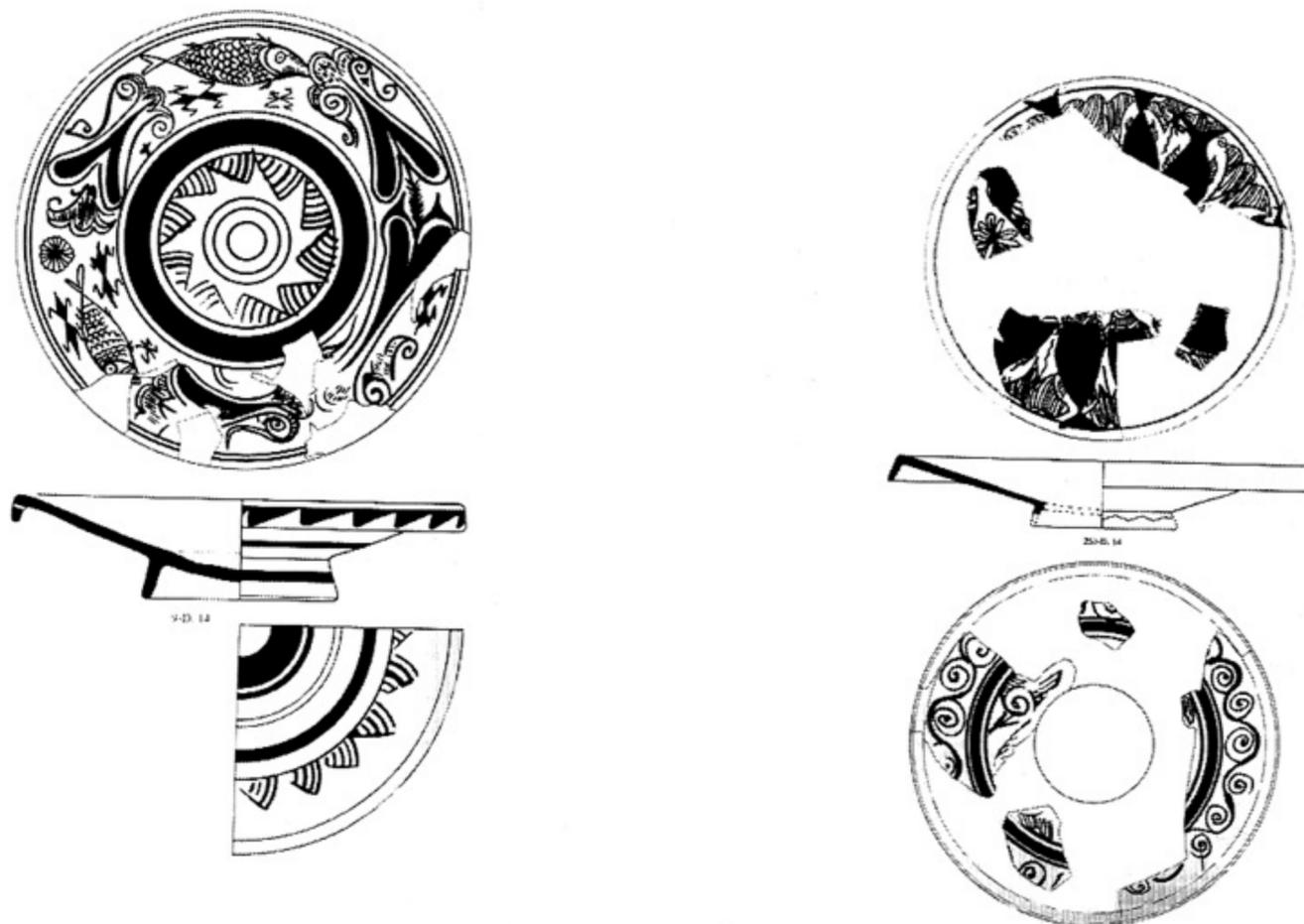


Fig. 5 y 6. Platos de peces del Departamento 14 del poblado de San Miguel de Liria (Valencia). Según H. Bonet 1995.

126



Fig. 7. Phiale mesómphalos del departamento 41 del poblado de San Miguel de Liria (Valencia). Según H. Bonet 1995.

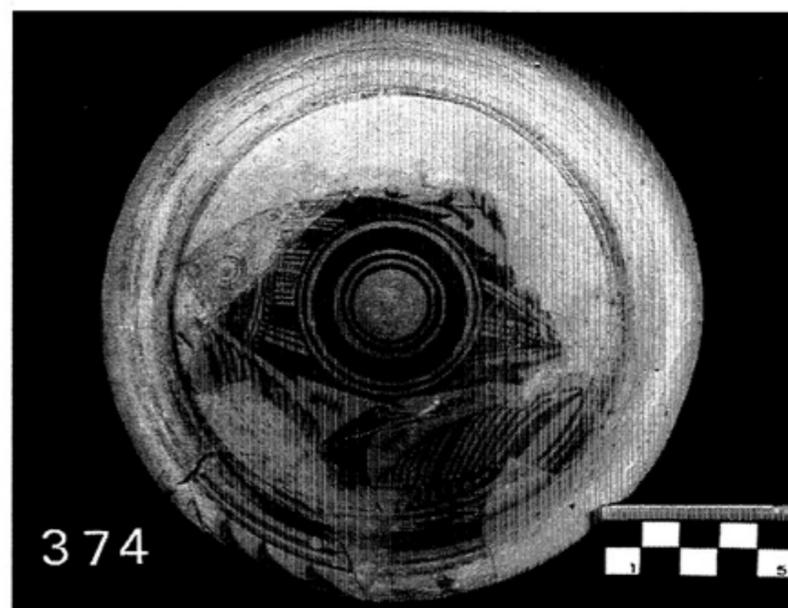


Fig. 8. Plato con pez y ave, de La Alcudia de Elche (Alicante). Fotografía del autor.



Fig. 9. Vasito múltiple con cabeza de diosa rodeada de animales, de La Alcudia de Elche (Alicante). Fotografía del autor.



Fig. 10. Divinidad femenina rodeada de animales, de La Alcudia de Elche (Alicante). Fotografía del autor.

127



Figs. 11 y 12. Detalles del cálato del Tossal de Manises (Alicante), con animales corriendo apresurados. Fotografías de Trinidad Tortosa.