

El imaginario de algunos vasos cerámicos, repleto de signos vegetales, zoomorfos, antropomorfos..., nos acerca al código iconográfico ibérico. En los objetivos de este trabajo pretendemos, por una parte, mostrar las diferencias iconográficas que nos marcan el juego o el uso de diferentes binomios: el geográfico (Murcia/Alicante), el cronológico (fin del siglo V a.C. o fin del siglo IV a.C./fin del siglo III a. C.- siglo II a.C.), el temático (ámbito vegetal-zoomorfo/ámbito antropomorfo). Por otra parte, el análisis que presentamos intenta a través de la observación de las imágenes conocer las similitudes y diferencias que nos permiten hablar a partir de fin del siglo III-siglo II a.C. de un código iconográfico similar para un territorio concreto, Alicante y Murcia. Algunos ejemplos murcianos, anteriores a esta época y con representación zoomorfa y antropomorfa, requerirán una explicación particular, pues se presentan como casos aislados en un ámbito cerámico, generalizado por los signos geométricos. En una segunda parte, la iconografía ibérica de La Alcudia (Elche), sobre diversos soportes y en diferentes momentos, nos conducirá a una propuesta de lectura social de la imagen, junto con una serie de reflexiones de tipo iconográfico y conceptual acerca de la imagen.

I. REPRESENTACIÓN FIGURADA EN LA CERÁMICA DE LA ZONA MURCIANA

la. Fin del siglo V a.C. fin del siglo IV a.C.

La aparición de la imagen antropomorfa en un momento antiguo dentro del ámbito ibérico parece ser, por los ejemplos que conocemos, más temprana en la zona murciana que en el área alicantina. En esta última la figuración humana se documenta a partir del final del siglo III a.C. y corresponde a la irrupción del estilo conocido como *Elche-Archena*.

Comenzaremos por las imágenes murcianas del momento antiguo. En estas, que geográficamente pertenecen al área del estilo Elche-Archena, vamos a primar los apuntes iconográficos; sobre sus diferencias y similitudes con las peculiaridades de los estilos Elche-Archena y Oliva-Liria.

La necrópolis de El Cabezo del Tío Pío (Archena, Murcia) (fin del siglo V a.C.- fin del siglo I a.C.) (García Cano, 1992, p.317), se ubica en la ladera sur del cerro que lleva este nombre. Su cerámica muestra una iconografía geométrica, vegetal, zoomorfa (aves y lobos = a los ejemplares de La Alcudía) y excepcionalmente de tipo antropomorfo. Hemos seleccionado, por sus características peculiares, la urna cineraria² que representa la lucha entre infantes o entre infante y jinete, guerreros muertos, o la presencia de jabalíes que parecen enfatizar el sentido funerario de toda la escena (Fig.2). Iconográficamente no hay duda de la originalidad del vaso, que se plasma tanto en el uso de la técnica de silueta (o tintas llenas) y de contornos; como en la temática y composición de sus figuras. Esa misma peculiaridad de su imaginario nos lleva a marcar diferencias entre sus imágenes y las del estilo Elche-Archena, al que geográficamente debería pertenecer. Compositivamente, la figura antropomorfa ocupa todo el espacio, un friso continuo, sin ningún tipo de división interna como es habitual en el estilo típico de la zona. En sus escenas no se representan los elementos vegetales, tan del gusto de esta área ibérica sobre todo a partir de un momento avanzado del siglo III a.C. La representación murciana recoge escenas del momento de la lucha: heridos o muertos en el suelo, uno de ellos atravesado por la lanza; a su lado, dos infantes protegidos con grandes escudos luchan, acercándonos al momento de la acción. Sentido que no adquieren, por lo general³, en momentos posteriores, las representaciones de guerreros y cazadores de los ejemplos edetanos de Oliva-Liria, donde la narración nos aproxima a desfiles, actos culturales con música, etc. Temáticamente, monomaquia, lucha entre infante y jinete, caza; no son temas, aunque se documentan ejemplos aislados, característicos en la cerámica de Elche. La guerra y la caza, atribuciones propias de la élite aristocrática, las encontramos, sobre todo, en las imágenes edetanas.

La peculiaridad de esta cerámica se mantiene también en la misma datación antigua del vaso al que Bosch Gimpera (1958) proporciona una fecha de la primera mitad del siglo V a.C.⁴

De la necrópolis de El Cigarralejo (siglo V-I a.C.) queremos destacar uno de los vasos más peculiares a nivel icono-

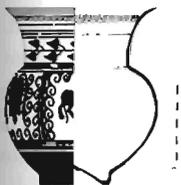
gráfico. Un fragmento, posiblemente de cratera de columnas (Page 1984, p.69) con guerreros que marchan al son de la flauta y la lira. R. Olmos habla (1987a, pp.32-33) de influencia helénica, de ciertos “ecos posibles del mundo griego”, no sólo por la forma de raíz helenizante del soporte, la cratera, que desde antiguo se asocia entre los iberos a los de clase social alta, sino por la misma iconografía. La escena muestra a guerreros, con la posición de la pierna adelantada, danzando con su panoplia: escudos, lanzas, etc. (Fig.67). Los guerreros, con máscaras o la cara pintada se disponen en fila (Cuadrado, 1982). Los preceden unos personajes de menor tamaño, dos niños o adolescentes, que tocan el doble aulós y la lira. Función musical no desempeñada esta vez por la mujer, como ocurre en algunos ejemplos cerámicos de la cerámica de estilo Oliva-Liria (Olmos *et al.*, 1992, p.40), sino por personajes masculinos.

El tercer vaso de este momento ibérico antiguo, se encontró en unos trabajos de remodelación agrícola, en las proximidades del río Benamor (El Campillo, Calasparra, Murcia) (Lillo, 1989-90). Tipológicamente pertenece al grupo de las caliciformes frecuente durante época Plena en el Sureste, donde suele aparecer como urna o parte del ajuar en las tumbas con cronología de fin del siglo IV y durante el siglo III a.C. En su decoración, un animal se distribuye en cada friso metopado: león en actitud de marcha, caballo⁵ y toro parado; o bien el tipo vegetal de palmeta representada hacia abajo y de gusto o inspiración griega (Fig.68). Ni la asociación iconográfica de estos signos ni la distribución metopada de la forma que aquí se presenta es propia de la cerámica ibérica figurada, más tardía, donde los diferentes signos ocupan todo el espacio cerámico (*horror vacui*).

Estos tres ejemplos fechados por tipología formal del soporte entre fin del siglo V-fin del siglo IV a.C.: Cabezo del Tío Pío, el Cigarralejo (datado en siglo III-II a.C. cf. cuadrado, 1990 p. 134) y El Campillo⁶, recogen modelos compositivos diferentes. Iconográficamente, los dos primeros plasman, en un único campo iconográfico, a los personajes masculinos con sus armas, bien sean infantes o jinetes. Pero con dos matices diferentes; en el primero las escenas ocupan todo el espacio del



67



68



69

67. Vaso de la necrópolis de El Cigorrolejo (Mula, Murcia) [según Emeterio Cuadrado].

68. Vaso del Campillo (Calasparra, Murcia) [según P.A. Lillo].

69. Vaso del Cobecico del Tesoro (Murcia) [según M.J. Conde].

vaso; en el segundo, los personajes forman el friso central delimitado por signos geométricos. Archena muestra claramente el momento de la acción guerrera. Los jabalíes, animales con sentido funerario, nos acercan a una escena de caza a caballo (Olmos *et al.*, 1992, p.137). El contenido de la imagen es ambiguo y juega entre lo real y lo imaginario o lo mítico, como se observa en otros ejemplos cerámicos; siendo esa ambigüedad de contenido uno de los límites a la aproximación de su código.

La escena del Cigarralejo, nos aproxima, quizás a escenas rituales, donde la música y la guerra o la caza están asociadas, no sólo en cerámica sino también en escultura, como se documenta en el ejemplo de Osuna⁷.

El tercer ejemplo (El Campillo) corresponde a un friso metopado, poco corriente por sus iconos. El león no es un animal habitual en el repertorio cerámico, sólomente conocemos un caso, el de Zama (Albacete) (Olmos *et al.*, 1992, p.46) donde se le representa claramente, junto a una palmera. El toro, del siguiente friso metopado, con el sexo señalado, tampoco es tipo cotidiano del repertorio cerámico ibérico⁸. Sin embargo, ambos son los zoomorfos más representados en escultura (Chapa, 1986b, p.144) y su significado iconográfico protector y fecundante, respectivamente, allí detectado, podría aplicarse también para el soporte cerámico.

Se postula en este momento⁹ una pregunta: ¿por qué esta decoración en un momento antiguo, cuando se representan, por lo general, signos geométricos? Es evidente que se rompe esta norma. Para algunos, como resultado, tal vez, de la reacción y asimilación por parte del indígena de los temas heroicos que observa en los objetos de importación (Olmos, 1987a, p.32), como por ejemplo podría ocurrir en el caso de Archena. Es evidente que la mayor o menor llegada de productos y de influencias foráneas provoca en los enclaves un diferente grado de asimilación iconográfica. Esos primeros momentos de la imagen humana sobre cerámica ibérica en esta área, responden al tipo aristocrático representado sobre escultura en época antigua y que aparecerá sobre cerámica a partir del siglo III a.C. en la zona edetana principalmente. Existe una pervivencia de la representación aristocrática (jinete, infante con

algunos elementos de la panoplia) sobre diferentes soportes como esculturas, exvotos, etc. (Olmos *et al.*, 1992). Pero sospechamos que estos vasos aislados, singulares y únicos, de figuración zoomorfa y antropomorfa, implican una selección intencionada y cuidada de las imágenes; concepción diferente al esquema generalizado del uso de signos geométricos, como ya apuntamos. Esta concepción parece distinta al panorama que se dibuja a fines del siglo III-siglo II-siglo I a.C., como veremos más adelante. Dos cuestiones, sin embargo, cabría objetar ante ese planteamiento:

1. Que la documentación nos esté proporcionando, hasta ahora, una visión sesgada de la iconografía antigua sobre cerámica. Por tanto, la hipótesis formulada podría ser inapropiada.
2. Si este panorama de ejemplos individuales que hoy indicamos es el correcto, parece mostrarnos el uso de códigos restringidos de la imagen¹⁰; panorama diferente al que observamos después. Podríamos pensar, tal vez, y como ya exponía Olmos (1987a, p.24) que ejemplos como el vaso de los guerreros de Archena, se inserten dentro de una realización de vasos de encargo, lo que significa una relación directa entre artesano y comprador, que implica en iconografía la plasmación del gusto y de la imagen que el comprador desea ver representada. Este proceso conlleva una producción, restringida y poco generalizada. Posiblemente la funcionalidad de estos vasos tuviese un sentido específico también, pero, por desgracia la descontextualización en la mayoría de los casos nos impide conocerla.

lb. A partir del siglo III a.C.

Pero, veamos qué nos ofrece el imaginario ibérico (zoomorfo y antropomorfo) a partir del siglo III a.C.

Necrópolis importante en la zona murciana es el Cabecico del Tesoro. Aunque se ocupa entre el final del siglo V a.C. y fin del siglo I a.C., mantiene una clara pujanza durante el siglo II a.C. Su iconografía, en algunos casos, es cercana a La Alcaidía (Elche, Alicante), con elementos geométricos, fitomorfos, temas como el ave picando sobre elemento vegetal o tipos como el lobo (Fig.69), que recuerdan a algunos ejemplares del



70a



70b



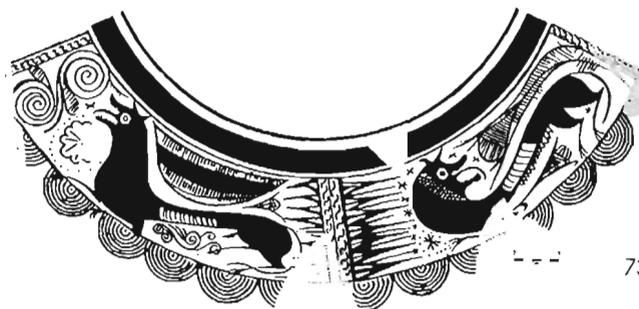
71

70 a y b. Fragmento de vaso de Santa Catalina del Monte (Murcia)
(según E. Maestro).

71. Fragmento cerámico de La Umbría de Salchite (Murcia).



72



73



74



75

72 Fragmento cerámica de las Puertas de San José (Cartagena)

73. Vaso de Cerro de Peña Rubia (Murcia) (según P. A. Lillo).

74 Vaso con signos vegetales de La Alcudia (Elche, Alicante).

75. Vaso con aves, lobos y serpientes de La Alcudia (Elche, Alicante).

yacimiento ilicitano. Compositivamente, la secuencia interna de las escenas o el *horror vacui* expresado a través de los elementos vegetales son similares a la manera de pintar del yacimiento ilicitano. Otras veces, como demuestra un estudio sobre sus cálatos (segunda mitad del siglo III- siglo I a. C.), la iconografía parece más cercana al estilo de Oliva-Liria (Conde, 1990). Un tema de guerreros, con panoplia: lanza o *pilum*, escudo (*caetra*) representado, en un fragmento descontextualizado nos acerca al tema bélico o cazador, en el caso del infante.

Del poblado de Santa Catalina del Monte, sin contexto arqueológico, procede un fragmento bícromo (pintura blanca y siena) donde el elemento vegetal inunda todo el espacio cerámico. Imbuidos en ese ámbito vegetal, dos personajes afrontados, posiblemente femeninos¹¹ se encuentran en un templo, indicado por la columna localizada en el centro de las figuras (Fig. 70). La lectura iconográfica de Jorge Aragoneses (1969, p.200), sobre estos personajes incompletos, propone una escena de adoración u ofrenda de la persona de pie (izquierda) a la figura sedente (derecha). La exuberancia vegetal del espacio cerámico y el sistema barroquizante de la composición, hicieron pensar en una fecha no anterior al siglo III a.C. Pero es cierto, como indica R. Olmos (1987a, p.23), que el modelo de las palmetas liriformes es muy anterior. Si a ello unimos la bicromía de este vaso, quizás pudiésemos proponer una fecha más antigua a la indicada por J. Aragoneses (1969).

La Umbría de Salchite es una cueva-santuario, situada a 1300 m. de altitud. El hallazgo de un fragmento de cerámica ibérica con representación femenina parece confirmar su carácter cultural (Lillo, 1983)¹². Una máscara puede cubrir el rostro. La figura, femenina, viste una túnica bajo la cual vemos la silueta de su cuerpo. Sus pies de puntillas, se asocian a un elemento interpretado como escabel (Lillo, 1983, p.774) o como brasero (Rodríguez y Chapa, 1993), sobre cuyas ascuas se encuentra el personaje (Fig.71). Los brazos, extendidos, acaban en la cabeza y patas de un lobo¹³. Todos los tipos iconográficos vegetales, aves, lobos, figura femenina nos acercan al estilo Elche-Archena¹⁴, pero, desde luego, el tema en conjunto es un *unicum* en la iconografía ibérica. Se interpreta como una divinidad, tipo diosa-madre (Lillo, 1983) o como una ini-

ciada que desea adquirir las características del lobo (Rodríguez y Chapa, 1993). Apoya la primera propuesta dos atribuciones que a veces indican atributos de divinidad en el caso ilicitano y que aquí, tal vez, nos podrían aproximar a ese significado: la representación frontal del rostro¹⁵, la roseta en su cuerpo y las alas surgiendo de sus hombros.

El fragmento, descontextualizado, de Las Puertas de San José (Cartagena), se asocia a las imágenes de las epifanías de divinidades femeninas en Elche, relacionadas con un ambiente zoomorfo (conejo) y vegetal (Olmos, 1987a, pp.22-23). El personaje brota de un elemento vegetal, con el rostro de frente, y los brazos alzados. A su lado las rosetas nos introducen en el simbólico ámbito divino (Fig.72).

Una interesante urna, fechada en el siglo II a.C. (Lillo, 1988), se documenta en el año 1982 en los banales del cerro Peña Rubia (Elche de la Sierra, Albacete)¹⁶. Dos lobos, de género femenino y masculino se representan en frisos metopados, rodeados de signos vegetales (Fig.73). Signo, el lobo, similar a los representados en La Alcudia, aunque es peculiar en esta pieza el bimorfismo sexual que presenta. Probablemente en este caso, debamos unir, al carácter funerario que posee este animal (Olmos *et al.*, 1992, p.102)¹⁷, el carácter fecundador indicado por los atributos sexuales del macho y las ubres de la hembra. Así, la lectura iconográfica recogería la regeneración de la vida, marcada por la fecundidad y la muerte. Ambos ámbitos, principio y fin de la existencia, son dos conceptos estrechamente vinculados en la concepción religiosa del mundo antiguo.

El trabajo de Ros Sala (1989) sobre la cerámica de Cartagena permite destacar la estrecha relación entre los signos iconográficos murcianos: prótomos de ave¹⁸, elementos vegetales, etc. y los signos ilicitanos a partir del siglo III a.C. Una relación que parece continuar, en época tardía, después del reinado de Augusto (Abascal, 1986)¹⁹.

II. REPRESENTACIÓN FIGURADA EN LA CERÁMICA DE LA ALCUDIA (ELCHE, ALICANTE)

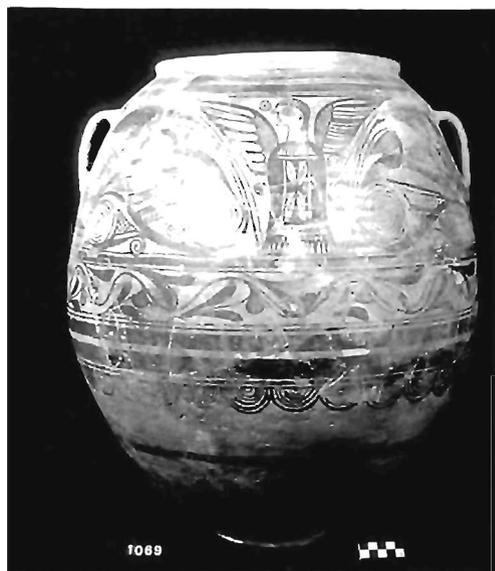
Ila. A partir de la segunda mitad del siglo III a.C.



76



78



77

76. Vaso con signos geomorfos, flor y brate de La Alcudia (Elche, Alicante).

77 Vaso con figura femenina de Lo Alcudia (Elche, Alicante).

78. Vaso con personaje alado sujetando unos caballos de La Alcudia (Elche, Alicante).

Nos introducimos a continuación en las imágenes de la zona alicantina a través de la iconografía de La Alcudía (Elche)²⁰. Es el enclave con mayor variedad de tipos en esta área y además con algunos de ellos específicos y locales de este yacimiento²¹.

Es visible en la iconografía ilicitana la preponderancia de la Naturaleza, en su vertiente vegetal y animal (Fig.74); aunque los primeros son más abundantes en las representaciones. Elementos fitomorfos que no guardan un sentido paisajístico²² en el concepto romántico de marco o como introductor de los demás signos zoomorfos y antropomorfos. La Naturaleza, en sentido vegetal y animal se une ocasionalmente configurando el mundo simbólico de la divinidad femenina. Son los protagonistas del imaginario ibérico de La Alcudía. Las divinidades se muestran en contextos de epifanía o *ánodos*, con rasgos formales que varían de una a otra representación y no permiten una caracterización homogénea para su identificación²³. Sus símbolos zoomorfos y fitomorfos que la acompañan, arropan y repletan las escenas, alcanzan diferente grado de jerarquización. Esa jerarquía interna permite distinguir entre aves con alas abiertas, lobos y posiblemente la serpiente (Fig.75), más cercanos a la representación divina, con mayor significación, que el resto de signos zoomorfos, como los conejos u otro tipo de aves de menor tamaño. En el ámbito vegetal, símbolos como las "rosetas" o flores de gran tamaño de cuatro pétalos, junto al llamado brote (Fig.76), son elementos que adquieren también una importancia relevante tanto por el número de veces representados como por su posición en las escenas y en las zonas destacadas del vaso.

Tanto la figura femenina como sus símbolos asociados han tenido y tienen una lectura. La falta de homogeneidad en la iconografía femenina ibérica y el desconocimiento del imaginario púnico condicionaron una lectura de estos personajes femeninos con la divinidad Tanit. Una figura femenina acampanada, alada y similar a las terracotas púnicas de Es Cuieram²⁴, es el ejemplo más claro que refleja la iconografía de la divinidad púnica (Fig.77). Uno de los problemas para su identificación estriba en que es una diosa poco cono-

cida iconográficamente, las fuentes clásicas existentes son escasas y arqueológicamente, la información procede de las estelas y sobre todo de sus exvotos²⁵. La influencia de esta divinidad alcanza los ámbitos de la vida, de la fecundidad, de la muerte y se asocia tanto a cultos funerarios como de fertilidad.

Pero no todas las divinidades femeninas, con atributos de alas, arboles u otros, (Fig.78) de La Alcudía se deban reconocer, quizás, como Tanit. Hipotéticamente, identificamos (Tortosa, 1993) la representación de una divinidad ibérica, caracterizada posiblemente por un atributo indígena, las palmas en las manos (Fig.79). Nos encontraríamos ante un fenómeno de sincretismo religioso, del que desconocemos su evolución en el ámbito ilicitano, pero que aparece como una posibilidad viable dentro de su código. La mezcla que se produce entre divinidad foránea/indígena y la difícil identificación de estas últimas ha llevado a sugerir, en el ámbito de la numismática, la presencia de una divinidad indígena que adopta la forma púnica en la zona andaluza del Guadalquivir (García-Bellido, 1991)²⁶. Dato que, aunque queda fuera de nuestra área de análisis, nos parece interesante por la propuesta de lectura ofrecida ante un fenómeno de aculturación religiosa.

El ámbito masculino adquiere, en proporción, menor relevancia en este yacimiento de La Alcudía. No encontramos procesiones de guerreros o escenas de caza o guerra, al estilo edetano, sólo fragmentos de cerámica con jinete o infante. De nuevo estos casos requieren una explicación singular dentro del imaginario ibérico ilicitano. Sin embargo, una escena completa muestra un personaje masculino que se enfrenta con un lobo (Fig.80). Escena, que refleja, quizás, un acto iniciático de un adolescente que demuestra su valor enfrentándose, en soledad, a un animal mítico (Olmos *et al.*, 1992, p.145). A estas composiciones con figuras humanas individuales, se unen otras dos con grupos de varios personajes, en fila, con carácter ritual posiblemente. Personajes masculinos, sin panoplia, con palmas, en una de ellas, y figuras femeninas con las manos enlazadas, nos acercan a estas representaciones colectivas, escasas por lo general en la iconografía de este enclave.



79



80

79. Cálatus con personaje portando palmas de La Alcuía
(Elche, Alicante)

80. Vaso con lucha de joven con iobo de La Alcuía
(Elche, Alicante).

III. SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS EN LAS ZONAS MURCIANA Y ALICANTINA A PARTIR DEL SIGLO III A.C.

Las imágenes descritas, para las zonas murciana y alicantina, comparten unos signos iconográficos comunes. A partir del siglo III a.C., los signos vegetales (recordemos los cálatos del Cabecico del Tesoro, comparables a La Alcudía, alguno de ellos) y dos signos vitales dentro del imaginario ibérico, el lobo y la figura femenina, aparecen en las imágenes cerámicas de este área. Son elementos comunes del código iconográfico de este territorio (Segura y Vinalopó). Un código que se presenta más extenso y más generalizado que en el tiempo anterior, donde la imagen animal y humana se ceñía a ejemplos únicos para cada yacimiento²⁷. Veamos, las lecturas de estos signos comunes, el lobo y la representación femenina²⁸, en esta área.

El lobo, aparece asociado a diversos contextos arqueológicos, al mundo funerario (Cabecico del Tesoro), en contextos de hábitat (La Alcudía) o en un contexto de santuario (Umbría de Salchite). Contexto arqueológico y composición escénica diferentes ofrecen lecturas distintas. Símbolo rico y polivalente nos introduce en el mundo funerario, tal vez como emblema de un grupo social... puede actuar como elemento de tránsito, como objeto de un rito iniciático, o, participando, como vimos en el caso de Peña Rubia (Murcia), de dos aspectos contrapuestos y diferentes de la existencia: la vida, en su vertiente fecundadora (marcada por las ubres de la loba-hembra y por los genitales engendradores del macho) y la muerte, al que se asocia este símbolo.

Dos aspectos nos interesan destacar de la imagen femenina, en este territorio común que analizamos. Por una parte, hay una discusión común, la pregunta sobre el significado de esas imágenes: ¿divinidades?, ¿personajes humanos? Una forma de acercarnos a su interpretación son los atributos asociados al personaje. Pero, en el ejemplo ilicitano, ya insistimos que los atributos asociados a las representaciones no siempre indican el significado de la figura²⁹. La mezcla de atributos humanos y divinos nos coloca, muchas veces, en un ámbito de duda, de ambigüedad. Ambigüedad hallamos en los personajes femeninos de Santa Catalina del Monte. Ambas con representación

del rostro de perfil³⁰. La misma ambigüedad que ofrece la mujer/divinidad de la Umbría de Salchite. ¿Se trata de una escena ritual, con una iniciada? ¿o es una divinidad que muestra al espectador su rostro frontal, quizás enmascarado, incitando hacia lo desconocido? Común es, sin embargo, la imagen, el concepto de ánodos, de brotar, para la divinidad femenina tanto en La Alcudía, como en Cartagena³¹, o en el fragmento de las Puertas de San José (Cartagena).

Parece, por tanto, posible la existencia de una estructura común en el código iconográfico murciano-alicantino para una fecha posterior al siglo III a.C. Esta relación iconográfica, que parece más estrecha entre La Alcudía y Cartagena³², en caso de confirmarse, sería un dato adicional a la tesis que defiende un descenso, hacia Cartagena, de la frontera sur de la Contestania (Abad, 1993).

La conclusión de esta primera parte nos lleva a reiterar la idea, ya expresada, de unos signos iconográficos comunes para esta zona a partir del siglo III a.C. Es evidente que con sólo estos datos iconográficos no podemos extraer repercusiones de tipo económico y social, pero que esperamos ayuden a confirmar en su momento la información que proporcionarán los datos sobre talleres de producción, área de comercialización, etc.

IV. ACERCA DEL SIGNO, EL SÍMBOLO Y EL ESTILO

La sistematización de la imagen ibérica, imprescindible en el análisis iconográfico, tiene implícita la designación y definición de los elementos compositivos. Elementos que relacionados, componen, las imágenes tal como las observamos, y, que además estructuran un código que, como el de la lengua, ofrece diferentes niveles de jerarquización. El instrumento integrador de esa codificación es la concatenación, a través de pequeños elementos (las letras, las sílabas, en el caso de una lengua) que van conformando estructuras de mayor envergadura (las frases). En el código de la imagen ibérica, como caso concreto que nos ocupa, existen evidentemente unas normas por las que se establecen las relaciones de los signos (su sintaxis). Así, el signo, que definimos como la unidad mínima dentro de una

escena, tiene variados matices por parte de los semióticos y pensadores³³. Cuestiones como, el espacio semántico que alcanza³⁴, o la frontera, si la hay, entre signo y símbolo son cuestiones a debatir en la bibliografía sobre este tema.

La complejidad misma del planteamiento teórico y la dialéctica surgida entre ésta y la praxis, nos llevó a una propuesta final de adecuación entre ambos campos y a una valoración del signo desde un punto de vista formal y específico; como nuestra unidad más pequeña de conocimiento (Tortosa, 1993).

Junto al signo que designa, en nuestro caso, las diferentes realidades plásticas que la imagen nos muestra, el símbolo nos introduce en el campo de la significación: un significante no sólo adquiere una relación inmediata con el significado sino que recibe otro segundo significado que conoce la comunidad que lo crea. Se establece de esta manera una relación muy estrecha entre experiencia social y experiencia simbólica (Douglas, 1978). De ahí la importancia de insertar ese símbolo en el marco de la sociedad que lo produce, ya que actúa como elemento de identificación entre sus integrantes. El sistema de símbolos (Harnack, 1989) no puede ser intercultural, es necesario analizar los símbolos de cada cultura de manera independiente. Por otra parte, al símbolo se otorgan una serie de improntas genéricas: su relación con el contenido de la imagen, su ubicación en un espacio temporal, geográfico y cultural definidos; aunque la particularidad más evidente es que proporciona la máxima información en una mínima representación. El símbolo nos envuelve en un lenguaje que guarda una serie de connotaciones sociales y mítico-religiosas³⁵. Dentro de la problemática de desciframiento del símbolo, hay que entender éste como un elemento de uso polivalente. De un lado, por la peculiaridad del "uso del símbolo" (Durand, 1992) que debido al paso del tiempo o al cambio de las circunstancias culturales, pierde su sentido primigenio, incorporando a su significado nuevos matices. De otro lado, la combinación de un símbolo con otros puede enriquecer y matizar, o incluso, cambiar el significado que ese símbolo pudo adquirir en unión de otros elementos diferentes. La contextualización social y arqueológica de esa imagen junto a la funcionalidad del objeto sobre el que se plasma la representación nos aproximará más a

la lectura de su significado simbólico [imagen + objeto + contexto ... transmite ... significado simbólico].

Una de las dificultades más patentes para el conocimiento de los símbolos ibéricos es la falta de información acerca del código ideológico-mítico de la comunidad que emite esos símbolos, que nos permitiera conocer datos interpretativos de esas imágenes. Ante la escasez de datos, la aproximación semántica se hace a través, únicamente, de las mismas representaciones, analizándose las reglas -la semiótica- que articulan ese código³⁶, a partir de la sistematización de las imágenes.

Tal vez, uno de los puntos más debatidos sobre este tema sea la manera de acercarnos a los significados del símbolo, en nuestro ámbito ibérico. Una forma desde fuera de la propia cultura, como es el caso de Kukahn (1962), quien a través de la analogía con ejemplos del Mediterráneo vislumbró la relación entre la divinidad femenina, y su símbolo la roseta, en la cerámica ilicita. O desde un acercamiento interno, a través de la propia cultura que se analice. Así, Koch-Harnack (1989) consigue, a partir de la observación de elementos repetitivos, desvelar poco a poco el entramado de relaciones del código iconográfico en torno a los símbolos vegetales en la cerámica griega.

En las imágenes ibéricas, el contenido de la palabra estilo en cerámica, ha estado asociada a una determinada área geográfica; así, el caso de las cerámicas de La Alcudia (Elche, Alicante) y de Archena (Murcia) se relacionan y se unen en un solo estilo, por las semejanzas de sus tipos temáticos. La carencia de un análisis de conjunto sobre tipos temáticos, difusión de temas, relación vaso-decoración, talleres, etc. impide determinar con precisión el contenido de esta palabra: *estilo*. Sin embargo, los análisis iconográficos actuales, nos invitan a reflexionar sobre su contenido. Los signos comunes (lobo, águila, figura femenina), que hemos visto, nos hablan de la existencia de un similar código temático, en un momento y en una zona específica. Un análisis de los rasgos, como los diferentes modos compositivos de organizar la escena o como las diferencias formales-estilísticas en los tipos iconográficos (lobo, ave...) y la misma iconografía local (Tortosa, 1993, pp.371 ss.) donde los binomios modelo/imitación, origen/difusión están todavía por definir, nos permitirán definir los

modos de producción, la distribución de talleres cerámicos y, en suma, la conceptualización de esta palabra³⁷.

V. LIMITACIONES SOBRE LA IMAGEN ENTENDIDA COMO REFLEJO DE LA SOCIEDAD

Vamos a dedicar este último apartado a partir de la iconografía, como manera de expresión colectiva. Es decir, la imagen refleja parte/s de la sociedad que la crea y la conforma y nos hace partícipes de los cambios, de las repercusiones sociales que acontecen en la comunidad. Sin embargo, ¿cuál es el límite de esa lectura social de la imagen?, ¿esa imagen actúa realmente como espejo de la sociedad en la que surge? Veamos una lectura hipotética con los datos iconográficos que proporciona el yacimiento de La Alcudia (Elche, Alicante). Nuestro objetivo ahora parte de una realidad: hay una diferencia clara entre las representaciones edetanas (Oliva-Liria) y las contestanas (Elche). Mientras que en los yacimientos valencianos, las claves de la representación son las imágenes de la aristocracia en diversos momentos; para el mundo alicantino, en cambio, el engranaje iconográfico descansa en la figura femenina y en una representación singular de la naturaleza³⁸. Argumentos diferentes para dos modelos sociales, quizás, con matices distintos.

En La Alcudia asistimos a tres cambios de lenguaje (código) iconográfico vinculados a tres diferentes soportes (escultura, cerámica, moneda). De las imágenes representadas sobre esos objetos diferentes hay dos signos iconográficos que se repiten, la imagen divina femenina y, de manera más difícil de constatar, el lobo. Veamos esos tres momentos.

La imagen, que se asocia formalmente a Tanit, emerge cerca del yacimiento de La Alcudia, en el Parque Infantil de Tráfico, sobre soporte escultórico durante los siglos V (Chapa, 1986b, p.203) - siglo IV a.C. (Marín, 1987, p.65) (Fig. 22). Esta escultura interpretada como parte de un monumento funerario turriforme, fue reutilizada según su excavador (Ramos Fernández, Ramos Molina, 1992). La esfinge, actúa como elemento mediador, y conduce al jinete hacia el más

allá. El momento lo preside una divinidad psicopompa, de pie con las alas replegadas y una flor de loto en su pecho que, corresponde formal y, tal vez, funcionalmente a la Tanit púnica. A partir de la segunda mitad del siglo III a.C. (Ramos, 1982) se confirma un segundo cambio de lenguaje, ahora sobre soporte cerámico, un ámbito vegetal y zoomorfo (lobos y aves sobre todo) se vincula al mundo de la divinidad femenina³⁹ y en un contexto arqueológico, quizás, de hábitat o santuario. La divinidad surge ahora de elementos vegetales, de pie, con las alas extendidas y el rostro de perfil. Es la imagen de Tanit que vemos en un vaso de grandes dimensiones (Fig. 77). Un vaso sin uso definido por contexto arqueológico pero que no estaría destinado al uso cotidiano⁴⁰. Las restantes representaciones femeninas se muestran iconográficamente aladas, con arboles..., de pie, con representación del busto, del rostro...; seguramente variantes formales de un tipo genérico. ¿Podemos mantener en estos casos el contenido de la divinidad púnica?, ¿estamos ante ejemplos distintos de una divinidad indígena con significado similar a la Tanit púnica?, ¿adquiere la divinidad nuevas atribuciones, con su vinculación, en cerámica, a sus símbolos (elementos vegetales, lobos y aves)? Quedaría por analizar si la modificación en el soporte (escultura, cerámica) afecta al contenido de la imagen divina.

Sigamos ahora la imagen del lobo documentado en la escultura del torso de un guerrero⁴¹ en La Alcudia (Fig.40). El personaje viste un pectoral decorado en su parte central con la cabeza de un lobo que con la boca abierta, amenazante, protege al guerrero. El carácter polivalente del símbolo, tal vez, permita unir a esta función protectora del lobo frente al enemigo, la lectura realizada por otros autores⁴² que lo consideran emblema o elemento de identificación de un grupo social importante de la comunidad (Rodríguez y Chapa, 1993). Sobre cerámica, el lobo aparece en ocasiones asociado a la divinidad⁴³. Nuestra pregunta en el sentido anterior, ¿este símbolo modifica su contenido cuando varía de soporte y de contexto arqueológico?, ¿ha perdido la posible lectura de emblema, de distintivo social que podía tener en escultura, o, por el contrario mantiene este significado cuando se representa sobre cerámica? ¿Identificación de símbolo social y religio-

so para el mismo signo, a partir del siglo III a.C., en la comunidad ilicitana?

Hasta aquí el desarrollo de los dos primeros lenguajes iconográficos. El tercero, numismático, también nos acerca, de manera indirecta, a la iconografía de Tanit. Un semis de emisión augustal con un templo tetrástilo, en el anverso, dedicado a Iuno Caelestis, la Tanit cartaginesa. Un epígrafe (CIL II, 3557) nos confirma la restauración del edificio, lo cual es un dato *a posteriori* que puede apoyar la existencia anterior de un culto a la púnica Tanit⁴⁴. Es cierto que pululamos en la iconografía de diferentes soportes -escultura, cerámica, moneda- que tienen, como es evidente, funcionalidades distintas. Pero, lo que nos interesa principalmente es poner de relevancia la importancia y la pervivencia de la imagen divina femenina (Tanit/indígena) en este núcleo.

Este discurso nos ha presentado la iconografía a través de las variaciones del soporte. Sinteticemos esas imágenes:

Divinidad femenino

Escultura: divinidad femenina guía al personaje de la élite.

Cerámica: divinidad femenina + símbolos (lobo, ave, vegetales).

Moneda: templo (divinidad femenina) + su grafía (Juno=Tanit).

Lobo

Escultura: lobo + guerrero (élite).

Cerámica: lobo + adolescente con lanza (élite).

(lobo + ave + vegetales). Símbolos divinidad.

La relación parece apuntar en ciertos ejemplos: divinidad femenina, élite, lobo. La sociedad ilicitana parece moverse en un ámbito ideológico simbólico. Cronológicamente, en época antigua la escultura de este yacimiento nos ofrece numerosos fragmentos de guerreros, que hacen de este tipo el más significativo, al igual que ocurre en otros yacimientos (Porcuna) (Negueruela, 1990). A partir de la segunda mitad del siglo III a.C., la cerámica introduce continuas y repetitivas combinaciones (lobo+ave+vegetales), salpicadas a veces por la imagen divina femenina. El código adquiere ahora mayor simbología, sus claves son religiosas, pero sigue conservando dos signos

importantes: lobo, figura femenina. Nos preguntamos ¿han desaparecido los rasgos peculiares aristocráticos, tan claros en época antigua? Quizás no desaparezcan pero sí se nos muestren de diferente forma a lo que esperamos. Nuestra propuesta vincula los dos tipos iconográficos analizados (figura femenina, lobo) a la comunidad, a la ciudad que los genera. Tal vez con matices diferentes. ¿No podría la divinidad femenina representar esa ciudad? Por otra parte, si podemos aceptar cierta asociación entre lobo y élite, en escultura; si podemos aceptar el cambio de código más simbólico a partir (aprox.) de la segunda mitad del siglo III a.C. ¿no podríamos postular, en cerámica, una vinculación del símbolo “lobo” con esa élite aristocrática? Identificación de símbolo divino con grupo de élite que nos impide encontrar la representación aristocrática sobre cerámica, bajo las claves que esperamos. Es cierto, que no podemos aventurarnos en esta hipótesis, quizás, demasiado pretenciosa, pero es una posible respuesta ante esa diferencia iconográfica que apuntamos, al principio de este punto, entre La Alcudia (Elche) y la zona edetana. Muy probablemente esta disparidad evidencie en este enclave un proceso distinto socio-político, ejercido por una aristocracia que sigue una estrategia particular o diferente a las zonas contiguas (por ejemplo, la zona edetana). Todo ello provoca una iconografía con otro tipo de valores. ¿Qué mayor garantía de perduración existe que la vinculación del poder (político-social) al ámbito religioso? En suma, hay una divinidad vital en el discurrir de esta comunidad que iría, tal vez, asociada al grupo social que ostenta el poder. Divinidad femenina, signos zoomorfos y un rico ámbito vegetal que se van extinguiendo a medida que Roma impone un nuevo orden cultural.

Hemos planteado una serie de cuestiones sobre la sociedad ibérica ilicitana a partir de los documentos iconográficos: ¿contamos con otros datos, de tipo arqueológico o a través de fuentes escritas, que hablen de la evolución social de ese grupo aristocrático? Los pocos datos existentes sobre el proceso socio-político de la Contestania a partir del siglo III a.C. apuntan a la existencia de un grupo aristocrático que ejercería el control a través de la redistribución de la riqueza. No conocemos su evolución diacrónica dentro de la comunidad pero todo

apunta a sugerir un diferente proceso entre Edetania y Contestania⁴⁵. Ante esta parquedad de datos para el proceso contestano, la iconografía nos marca, nos sugiere, rasgos culturales que configuran un territorio y una comunidad, como es el caso de Oliva-Liria/edetanos, Elche-Archena/contestanos.

No debemos olvidar, de todas formas, lo que debió suponer en el siglo III a.C. el proceso de monetización que se produce en el Levante, para el grupo aristocrático, consecuencia del asentamiento o del tránsito de las tropas que participan en la Segunda Guerra Púnica (García-Bellido, 1993b). Si La Alcudía fue centro escultórico en época antigua, (Santos, 1992, p.37; Chapa, 1986b, p.246) y si lo fue también cerámico en momentos posteriores (Olmos *et al.*, 1992), tuvo que ser de los primeros enclaves en incorporarse al proceso monetario, con las repercusiones que esto conllevaría.

Con este pequeño análisis pretendíamos ofrecer una aproximación a cuestiones iconográficas, religiosas, sociales del mundo ibérico de Elche. Lejos estuvo ofrecer respuestas o plantear únicas alternativas. Postular y reflexionar sobre estas cuestiones fue nuestro cometido. Precisamente este camino nos lleva a preguntarnos sobre cuál es la sociedad que nos ofrece la imagen; en realidad ¿actúa como un espejo? Si es así nos movemos en dos órdenes, lo real y lo aparente (Braun, 1994)⁴⁶. ¿Cuál de estos dos órdenes leemos en la imagen ibérica? ¿Cuáles son las limitaciones que nos ofrece la imagen? Así, para aproximarnos a estas preguntas debemos partir de unas premisas. La imagen que vemos es intencional, con una funcionalidad, un sentido que queremos descubrir. La descontextualización, en muchas ocasiones, de los objetos y el desconocimiento del código donde se inserta la imagen nos impide aproximarnos a las claves iconográficas y contextuales del ámbito ibérico. Como en un espejo, la imagen nos muestra una parcela, un momento, del que nosotros extrapolamos su sociedad. Encontramos así la primera limitación importante, esa imagen refleja sólo una parte del imaginario social. Esta cuestión nos conecta con la funcionalidad de la imagen, en conocer qué se pretende comunicar, transmitir en el contexto ibérico. Y, por supuesto nos vincula con los participantes en el proceso de producción de la imagen. Las respuestas a preguntas

de quién y para quién se hace la imagen, nos ofrece limitaciones. Para contestar esta cuestión relativa a los sujetos de la imagen nos apoyamos en la analogía con otras culturas mejor conocidas y en un análisis interno. El resultado se limita a entender la imagen como imagen de la ideología del grupo de élite. Rasgos, como el grado de asimilación iconográfica que posee el resto de la comunidad, nos quedará en la sombra, tal vez, para siempre. Por tanto, nuestro límite es una lectura que pulula en un parámetro unidireccional, centrada en un grupo social relevante que organiza la comunidad. Este trabajo nos ha permitido postular que la imagen cerámica de La Alcudía nos está ofreciendo instantáneas sobre el proceso socio-político de una comunidad que, posiblemente, se identifica y se cohesionaba como tal, durante toda la época ibérica, a través de sus símbolos religiosos, principalmente de la imagen divina femenina. Así, el grupo aristocrático de esta comunidad o bien participa de esos elementos divinos o bien algunos de esos signos, como el lobo, actúan de definidores de la presencia de su grupo en la imagen cerámica. Quizás el límite de la imagen sea no poder confirmarnos esta teoría, probablemente, jamás. Pero, parece posible que en el proceso la comunidad ilicitana, la ciudad en sus primeros tanteos, está representada bajo los auspicios de la divinidad femenina.

Queden las múltiples dudas y objeciones a este artículo, veladas o mejor suavizadas, por las palabras del semiótico U. Eco...

Las imágenes, los símbolos son narraciones. Se aprende a valorar el poder que puede llegar a tener el discurso sobre la imagen. Quizás el campo de la iconografía y de la semiótica inciten a este menester. Si ciertamente en cualquier otra faceta un discurso "atractivo" puede convencer. En el campo de la palabra y la imagen, esto quizás sea más evidente.

Así, de la obra de U. Eco, elegimos al azar unos fragmentos, que enlazados en un párrafo discursivo pueden presentar algunos de los matices propuestos en esta exposición. Puesto que hablamos de simbolismo, entremos en el ambiente de lo que se dice y se muestra; en el ambiente de lo que se oculta o se desvela parcialmente, sólo lo descubren aquéllos que saben y comprenden las normas del código.

Quizás, una de las peculiaridades de este autor en su obra novelada sea la capacidad y el poder de su discurso. El elemento "duda", sobre la existencia de verdad o no en sus palabras, están hilvanadas con tal lógica, arte y astucia que descubre y vela contenidos y significados al entendimiento de quien recibe el mensaje (cf. Eco, 1991 "...concentraos en la intención que hemos diseminado y emplazado en diferentes lugares; lo que en un lugar hemos ocultado, en otro lo hemos manifestado, para que vuestra sabiduría pueda comprenderlo"). (Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim. *De occulta philosophia*, 3, 65).

Con ese valor de duda *sana*, que mueve la investigación, alejada de planteamientos absolutos, nos hemos adentrado en el juego o el binomio de la imagen-palabra (cf. Eco, 1991, p.34: "El libro debe susurrarse en un cuchitril del gueto ...La palabra debe comerse muy lentamente, ...porque cuando se evapora una letra se rompe el hilo que iba a unimos a las sefirot superiores...Lógica mística, el mundo de la beatitud, la ciencia de la combinación es una música del pensamiento, pero fíjate, has de proceder lentamente, y con cautela, porque tu máquina podría proporcionarte el delirio no el éxtasis.... No sabían, como tampoco tú sabes, ni sabe tu máquina, que cada letra está ligada a uno de los miembros del cuerpo, y si desplazas una consonante sin conocer su poder, una de tus extremidades podría cambiar de posición, o de naturaleza, y quedarías brutalmente contrahecho, por fuera, de por vida, y por dentro, para toda la eternidad"

Imágenes ibéricas que, al igual que las palabras, en su código, se vinculan, adquiriendo su sentido en las relaciones y oposiciones que establecen entre ellas (cf. Eco, 1991, p.204: "...no hay informaciones mejores que otras, el poder consiste en ficharlas todas, y después buscar las conexiones. Conexiones siempre existen, sólo es cuestión de querer encontrarlas"). Pero lo que importa no es el resultado, sino el proceso en el que nos introducimos (cf. Eco, 1991, p.170 "...Eran grandes capuchas de paja que luego irían poniéndose los médium a medida que entrasen en trance, al ser poseídos por la divinidad. Es una forma de pudor, nos dijo, en algunos terrieros los elegidos bailan con el rostro descubierto, exponiendo su pasión a los presentes. Pero es necesario proteger al iniciado, respetarlo, sustraerlo a la curiosidad de los profanos, o de cualquiera que no sea capaz de comprender el júbilo interior, y la gracia"). En ese código ibérico signos y símbolos se nos muestran y se nos ocultan, ¿seremos capaces de atisbar su articulación? (Cf. Eco 1991, p.388 "...Alababa todos los nuevos símbolos masónicos, pero decía que cuantas más cosas representa una imagen más cerca está de no representar nada. Lo cual, perdonen ustedes, va en contra de toda la tradición hermética, porque el símbolo es más pleno, revelador y poderoso cuanto más ambiguo y fugaz resulta, si no ¿dónde queda el espíritu de Hermes, el dios de los mil rostros?"

NOTAS

* "Iconografía prerromana en los Museos de la Comunidad de Madrid" (H-018/91); "Iconografía y territorio en época ibérica: Alicante y Murcia" (D.G.I.C.Y.T n° PS 93-0006).

1. Centro de Estudios Históricos. C.S.I.C.
2. Sandars (1913, p.44) comenta que "contenía restos incinerados" (en Olmos, 1987a).
3. La excepción la encontramos en un vaso procedente de Sant Miquel de Llíria, donde se representa, en una escena naval, el enfrentamiento entre dos comunidades (Olmos *et al*, 1992, p.139).
4. El hallazgo posterior de una copa Droop (530 a.C.) decorada con monomaquias y auriga sobre un carro, temas cercanos a la represen-

tación de esta urna ibérica, hubiese reforzado, en opinión de Olmos (1987a, p.32), los argumentos propuestos por Bosch Gimpera para la datación de la pieza. Consideramos que, si bien este vaso singular, pueda tener una cronología temprana, no podemos precisar su datación concreta.

5. Según Lillo (1989-90, p.140), este zoomorfo se identifica como grifo.
6. En relación con el vaso del Campillo, P. A. Lillo (1989-90, p.140) lo sitúa por analogía tipológica a fin del siglo IV- siglo III a.C. Sin embargo, este autor apunta fines del siglo V a.C. por su iconografía.
7. En Olmos *et al* (1992, p.136) se dice: "Es una flautista... Su figura se relaciona con el duelo de los guerreros."

8. En Olmos *et al* (1992, pp.134 y 137) se presentan dos ejemplos con representación del toro: un vaso procedente de Sant Miquel de Llíria (Valencia) y otro de El Castellillo (Alloza, Teruel).
9. Siglo V a.C., fin del siglo IV a.C. aproximadamente.
10. Se trata de código/s iconográfico/s que responden, por un lado, a tipos generalizados (guerreros y cazadores- Archena); por otro, a tipos que representan prácticamente un *unicum* sobre cerámica (león del Campillo).
11. El tocado puntiagudo del exvoto femenino procedente del Santuario de Despeñaperros (Jaén) es similar al de los personajes de este vaso. (Olmos *et al* 1992, p.114).
12. P. A. Lillo, (1983, p.772) indica que en la prospección del lugar aparece cerámica campaniense A y B y los fragmentos de ánfora Dressel I que permiten datar la cerámica ibérica durante los siglos II-I a.C.
13. P. A Lillo (1983, p.773) habla de un canino o zorro.
14. Aunque se trata de una figura femenina, el tipo iconográfico no es ilicitano, como veremos más adelante.
15. Aunque no siempre una divinidad se muestra con el rostro frontal, como es el ejemplo de la representación formal de Tanit, en La Alcudía, (Elche, Alicante) (Tortosa, 1993a).
16. Introducimos este vaso en el trabajo por la iconográfica de la pieza con los ejemplares que aquí tratemos y porque geográficamente el cerro Peña Rubia está cercano a los límites murcianos.
17. T. Chapa (1986, p.182) dice para la escultura: debemos resaltar el doble simbolismo...la loba del Cerro de los Molinillos está dando de mamar a su cría, y tiene sus mamas llenas de leche.
18. Debemos hacer una aclaración: la divinidad femenina alada que la autora describe (Ros, 1989, p.98, fig. 38) no es tal, sino un prótomo de ave, tipo habitual en la iconografía de La Alcudía (Elche, Alicante).
19. Abascal (1986, p.29) comenta el enorme parecido entre un tipo de una globular procedente de Cartagena y los ejemplares de Elche, debido, posiblemente a que proceden de un mismo taller, La Alcudía, que continúa produciendo después del reinado de Augusto.
20. Las imágenes recogidas de este yacimiento para este trabajo se atribuyen al estrato que su excavador denomina ibero-púnico, datado entre la segunda mitad del siglo III a.C.-siglo I a.C. (Ramos, 1982).
21. T. Tortosa (1993): "La Alcudía genera una serie de tipos iconográficos. De estos sólo difunde algunos elementos como el águila. Otros como la figura humana con arreboles, con alas... no la difunde entre los demás enclaves."
22. El ibero no introduce el signo fitomorfo como elemento de paisaje en la cerámica, sino que la vegetación, herbácea en su inmensa mayoría, actúa en la escena al mismo nivel compositivo que los demás signos. Sin embargo, hay un caso de excepción: el vaso Cazorro, donde los árboles junto a los personajes que corren, dotan de un nuevo plano a la escena representada, ofreciendo un ambiente inusual a la escena ibérica. T. Tortosa (1993)
23. Rasgos o atributos como las alas, por sí solos, no ofrecen duda sobre la adscripción de la figura al ámbito divino. Sin embargo los arreboles del rostro, pueden indicar en contextos ibéricos divinidad, o quizás mujer que asimila una de las características divinas.
24. No parece existir duda sobre la identificación de los exvotos ibicencos con Tanit (Aubet, 1982).
25. Estos exvotos que representan a Tanit alada se hacen populares en Cartago a partir del siglo IV a. C. (Aubet 1976, p.78). Su imagen se vincula a la flor de loto, creciente, disco y otros. En las estelas, la divinidad aparece con elementos como la palmera, la granada o la paloma.
26. M. Paz García-Bellido (1991, p.79), habla en esta ocasión de tipos con cabezas femeninas desnudas con espigas o galeadas, o de tipos anicónicos, y comenta: La iconografía en estas zonas parece púnica, similar a la utilizada en el N. de Africa para finales del siglo III al I a.C... referida a una divinidad femenina de la fertilidad y también de la guerra... sin embargo la ausencia del signo de Tanit debe suponer que bajo esas espigas, peces y astros se esconde, no sólo Tanit, sino una divinidad más genérica".
27. Quizás la mayor demanda de estos vasos haya generado un cambio en el modo de producción, a partir del siglo III a.C., permitiendo la difusión de los tipos iconográficos.
28. Debemos tener en cuenta que no están publicadas la totalidad de las imágenes, con decoración zoomorfa y antropomorfa, de algunos yacimientos como es el caso del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia), donde los ejemplos de lobo, por ejemplo, parecen ser más abundantes de los que ahora conocemos.
29. Un atributo por sí solo, por lo general, no indica el significado divino o mortal de un personaje. Pero el contexto nos puede indicar el ámbito mítico-divino en el que nos movemos.
30. Rostro de perfil/rostro de frente. Estos opuestos no indican imagen mortal/imagen divina respectivamente. Mediante la frontalidad el rostro se comunica, se muestra al que lo mira; el rostro de perfil, por el contrario, mantiene una comunicación interna con los demás elementos de la escena. Los arreboles, aunque en el mundo ibérico ilicitano pueden otorgar una lectura divina al personaje, sobre todo en los rostros, no siempre adquieren esa atribución divina. Así, la figura I de la página 128 (Olmos *et al* 1992) no sabemos si la representación pertenece a la divinidad o a una mujer de la élite ibérica que se apropia de un elemento femenino en algún tipo de ritual. Recordemos, que en el mundo griego, los arreboles eran signo de distinción social para la mujer.

31. En el caso de Cartagena no contamos con el ánodos de la imagen femenina pero sí con el surgimiento de uno de sus símbolos, el ave (Ros Sala, 1989).
32. Relación atestiguada en los estudios de Ros Sala (1989) y de Abascal (1986, p.29). Pensamos que esa relación comercial permitiría probablemente al enclave ilicitano comercializar su cerámica a nivel comarcal, y difundir unos tipos iconográficos determinados.
33. La bibliografía es amplia (Peirce, 1931, Morris, 1938; Eco, 1988; ver Tortosa, 1993) y tras su lectura se contemplan diferentes matices que enriquecen y complican la definición de este nombre.
34. Las tendencias actuales de la semiología recogen como signos todos los objetos, ya que ellos por sí mismos pueden proporcionar una información (Eco, 1988, p.39).
35. Para Jünger (1993, p.54), la funcionalidad del símbolo se plasma en los siguientes términos: "Es posible hacer visible lo invisible; las cosas que no están presentes podemos acercarlas a la razón mediante parábolas, y a la intuición, mediante símbolos."
36. Dice L. Strauss (1990): "...las historias de carácter simbólico son, o lo parecen, arbitrarias, sin significado, absurdas, pero a pesar de todo diríase que reaparecen en todas partes..."
37. Estilo, una palabra que como puntualiza Rice (1987, p.246) no se compone de entidades estáticas, sino dinámicas y en continuo cambio.
38. No es que el mundo edetano no tenga representaciones de la naturaleza, sino que pensamos que éstas adquieren otro valor diferente a las ilicitanas.
39. Planteamos aquí la problemática de los procesos de sincretismo religioso. El desconocimiento de su evolución nos impide valorar en la imagen la relación y significado de forma/contenido, indígena/foráneo.
40. T. Tortosa (1993, p.386); planteamos la posibilidad de que seis vasos de gran tamaño, que guardan todo el código iconográfico cerámico hallado en La Alcudia, puedan pertenecer contextualmente a alguna estructura de tipo religiosa por analogía con los resultados que Bonet (1992, pp.230 ss.) expone para algunos de los vasos más importantes en el caso de Sant Miquel de Llíria.
41. La escultura (siglo IV a.C.) de este yacimiento se encuentra fragmentada y reutilizada como material de construcción en la pavimentación de una calle de esta ciudad (Ramos, 1982).
42. Blanco (1993, p.92) comenta: Apolo Liceo tenía en Argos su principal santuario, de ahí que a los argivos se les conociese también como "los lobos", y que sus monedas exhibiesen un lobo como símbolo de la ciudad, igual que hacían Ilerda-Lérida e Ileraca entre las poblaciones ibéricas.
43. En Archena lobos y jabalíes se asocian a jinetes e infantes guerreros (Olmos *et al.* 1992, p.50). En otros soportes encontramos al lobo del umbo de la pátera de plata de Tivissa, vinculado con las escenas representadas alrededor de este objeto. En una de ellas un personaje entrega a una divinidad sedente una ofrenda (Olmos et alii, 1992, p.151).
44. Nuevos datos numismáticos (García-Bellido, 1993a, pp.177-178) sugieren la posibilidad que Ilici sea la ceca de procedencia de algunas emisiones de divisores en bronce. Ejemplares que están apareciendo en la zona de la antigua Edetania, Contestania y alguna zona interior de la Meseta. Su iconografía (signo de Tanit en anverso o caduceo u otros símbolos -rosetas, astros-) y metrología corresponden al mundo púnico. Se trata de imágenes con abundantes símbolos pero son anepígrafas, lo que impide reconocer su ceca de emisión. Dos datos importantes nos ofrece la autora; uno, la datación de fines de la Segunda Guerra Púnica, con lo que podría ser coetánea a la producción de cerámica figurada. Y dos, que el uso iconográfico de determinados símbolos (rosetas, caduceo...) en moneda sólo aparece en las monedas ebusitanas. Esta información, probable, de adscripción de las monedas a la ceca ilicitana, unido a la relación entre la imagen púnica de la cerámica ilicitana con los exvotos ibicencos nos induce a pensar en unas vinculaciones muy estrechas entre los dos enclaves.
45. Como postula A. Ruiz (1993, p.271) hay un problema teórico: en la zona edetana e ilergeta, falta en el proceso hacia el estado aristocrático, una aristocracia orientalizante que intente imponer un modelo de funcionamiento no consanguíneo. Pero, a pesar de este vacío esas comunidades llegarán a convertir sus jefaturas en aristocracias. Además, para la zona edetana e ilergeta, según aparece en las fuentes escritas, hay una fuerte asociación entre la comunidad y su rey/régulo. Así, encontramos la relación de capital del grupo-grupo y a veces el nombre del régulo (*Edeta-edetanos-Edecón*), información que no hallamos para la zona contestana.
46. "Mais l'image du miroir est, par rapport à l'original qu'il reflète, dans une dépendance ontologique: tant que l'objet est donné, l'image est possible. Sans objet, pas d'image, et inversement: si l'image, dans le miroir, pouvait s'y fixer. Elle ne serait plus reflet, et ne pouvait plus présenter du neuf. D'où l'idée du miroir, puisqu'il ne peut rien fixer, comme métaphore de l'éphémère... Le miroir nous introduit dans un jeu complexe de relations entre deux ordres qui s'opposent: le réel et ses apparences" (Braun, 1994, p.66).