

EL KALATHOS DE ELCHE DE LA SIERRA (ALBACETE)

Jorge Juan Eiroa

RÉSUMÉ

Le Kalathos ibérique trouvé à Elche de la Sierra (Albacete) possède une décoration peinte dans laquelle se trouve représentée une scène de caractère funéraire dont les antécédents méditerranéens et les parallélismes péninsulaires sont manifestes, avec aussi une des rares représentations de chariot de l'ensemble ibérique.

1.

A finales de 1986 tuvimos la oportunidad de conocer un kalathos de origen ibérico, procedente de los entornos de Elche de la Sierra (Albacete) (fig. 1), propiedad de don José Luis Molina Ignacio, que lo encontró casualmente durante sus tareas agrícolas.

La pieza tiene perfil ligeramente troncocónico, base cóncava y borde con labio sobresaliente y ligeramente oblicuo. Aunque se recogió fragmentado, se ha podido rehacer en casi su totalidad, a excepción del fondo, conservado sólo parcialmente en una zona.

El kalathos, que responde a las características de la forma IV-1 de Pericot (PERICOT, 1984, p. 79), tiene las siguientes especificaciones métricas: Altura, 167 mm.; diámetro interior de la boca, 175 mm.; diámetro exterior de boca y borde, 221 mm.; anchura del labio, 23 mm.; grosor del labio, 6 mm.; diámetro del cuerpo (medial), 147 mm.; grosor del cuerpo (medial), 6 mm.; diámetro de la base, 145 mm.; color interno de la pasta, 2-C2*; color externo, 2-A3*.

La calidad de elaboración es muy buena, con pasta fina decantada y buena cocción (lám. I).

El vaso está decorado con una compleja escena enmarcada en un friso centrado entre dos bandas, lisa la de arriba, de ultrasemicírculos concéntricos la de abajo, en color rojo vinoso (4-B6*), aunque en varias zonas se aprecian distintos matices de coloración, naranja en el «girasol», verdoso en dos figuras humanas y en parte del carro. Una línea fina trazada a torno a lo largo del friso, lo divide en dos partes iguales. El labio del borde está igualmente decorado con cuatro líneas paralelas, de forma que entre la primera y la segunda del interior queda un espacio más amplio que se adorna con «dientes de lobo» (fig. 2).

La pieza ha sido afectada parcialmente por el fuego que

* Los colores se definen según la escala cromática de A. LLANOS y VEGAS, J. I.: «Ensayo de un método para el estudio y clasificación tipológica de la cerámica», Consejo de Cultura, Diputación Foral de Álava, 1974.



LAMINA I. El kalathos de Elche de la Sierra (Albacete).



LAMINA II. Detalle de los caballos y del conductor.

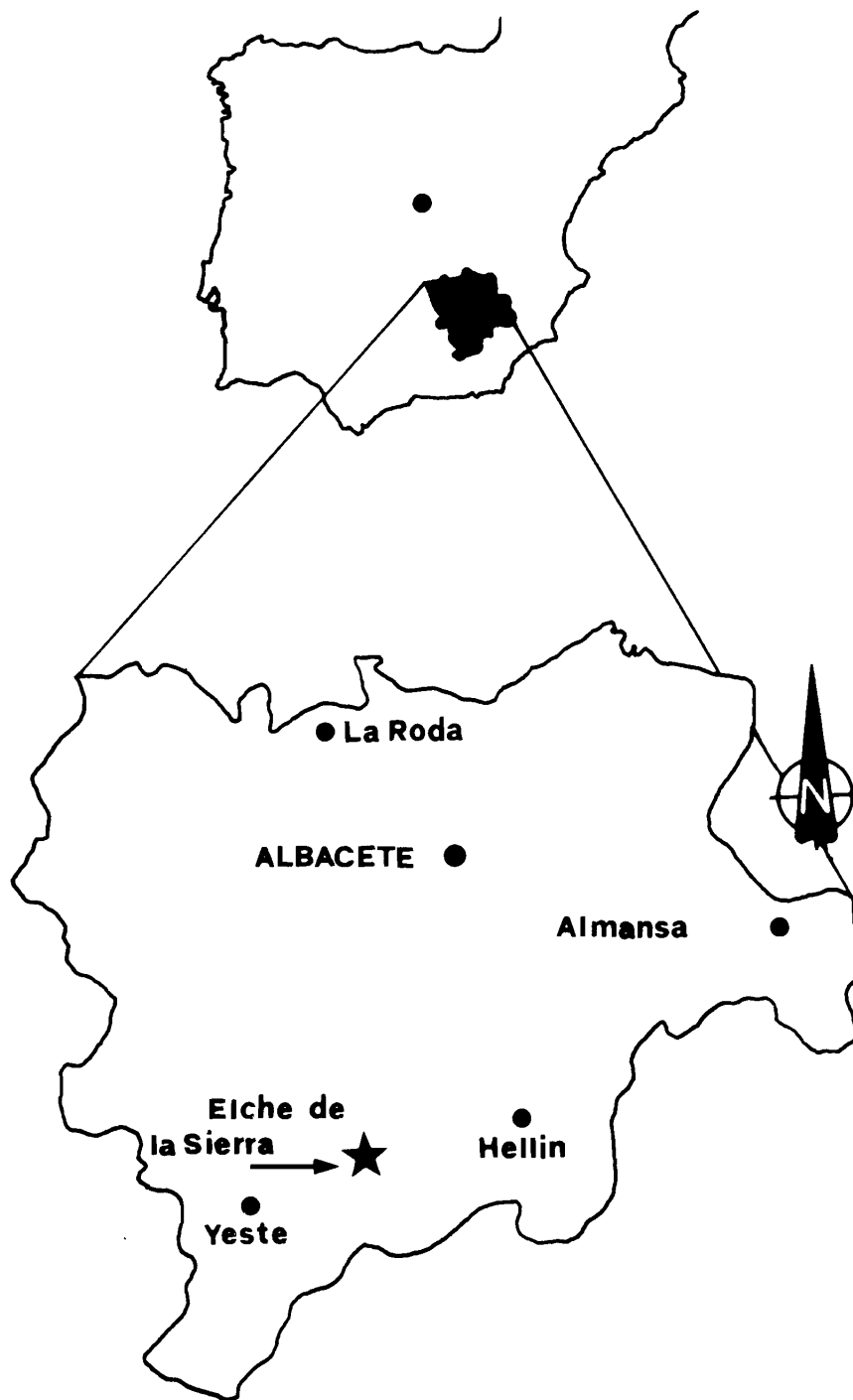


FIGURA 1. Situación del hallazgo.

ha eliminado la decoración en algunas zonas, cubriendo otras de una fina capa de hollín; sin embargo, la escena se aprecia con claridad en sus partes esenciales, pudiéndose reconstruir con relativa facilidad las zonas afectadas.

La decoración central del kalathos, enmarcada entre las dos bandas, es una composición coherente que parece representar una escena de carácter funerario o religioso. De derecha a izquierda, en la figura 2, podemos ver: un motivo floral semejante a un girasol con el tallo alargado, del que parten seis hojas, que está formado por tres círculos concéntricos y un punto central del que surgen ocho hojas triangulares rellenas con líneas curvas; inmediatamente detrás y de espaldas al motivo floral, una figura varonil, vestida con calzón corto o túnica, sujeta con ambas manos las bridas de un par de équidos enyugados a un carro. Entre esta figura y los caballos hay un motivo floral en forma de rosetón de cuatro pétalos.

Los équidos están pintados en tinta plana, o en tinta llena, como prefiere llamarlas García y Bellido al referirse a las «figuras macizadas en oscuro, como sombras chinas» (García y Bellido, 1976, p. 634), excepto las cabezas, que aparecen bien definidas por trazos lineales muy precisos y naturalistas. Detalles de los arreos, como musserolas, collera, riendas... etc., aparecen igualmente expresados, lo mismo que unas dobles guirnaldas o trenzas que adornan las cabezas de los animales.

Estos caballos están uncidos al yugo del timón o lanza de un carro de dos ruedas, con caja maciza y rectangular, tal vez aproada, con un armazón de varales entramados. Las ruedas tienen una ancha pina de madera sobre cuyo perímetro interno se ajustan tres tablones de madera (¿con refuerzos metálicos?) que dejan en el centro una oquedad rectangular o cuadrangular en la que debía entrar un eje. Se trata de un tipo de rueda de reja o diametral, y no radial, que puede ser un paso intermedio entre las macizas y las radiales, con paralelismos bien conocidos, que discutiremos más adelante.

Detrás del carro y tocándolo con su mano izquierda, aparece otra figura varonil, algo más deteriorada que el resto, enfrentada a un personaje alado que con su mano derecha sujeta las riendas de un hermoso caballo igualmente alado que parece avanzar airoso con una de sus manos levantada, luciendo en su pecho diversos adornos sobre un pretal. La cabeza de este caballo es también muy naturalista, con detalles de los arreos, del bocado al que va unida la rienda, en marcado contraste con las cabezas de los personajes.

Sobre todo el friso se desarrolla una ancha banda lisa y abajo otra en la que se integran doce ultrasemicírculos concéntricos formados por tres bandas y un punto central.

Por fin, entre la figura alada y el caballo de la izquierda hay unas manchas de pintura de imposible definición, que tal vez podrían formar parte de otro motivo decorativo.

2.A.

Las figuras humanas responden, en términos generales,

a los cánones habituales en la pintura de los vasos ibéricos, en los que los personajes aparecen con el rostro de perfil, ofreciéndose soluciones simplistas al problema de la perspectiva.

El personaje más completo del grupo es el que en el extremo de la derecha sujeta con ambas manos las riendas de los caballos. En él se aprecian algunos detalles de interés, como la minuciosidad de las manos, en las que se observa la forma delicada con la que aprehende las riendas, con ambos pulgares extendidos, así como la finura de los trazos que modelan las piernas, donde se aprecia una cierta maestría técnica.

El otro personaje situado inmediatamente detrás del carro está más incompleto, pero parece ser el verdadero protagonista de toda la composición. Los trazos que se conservan, no obstante, parecen menos minuciosos.

2.B.

De gran interés es la figura alada que le sigue a la izquierda. Ya es sabido que este tipo de «diosas aladas», o de genios, tiene abundantes paralelismos en la cerámica ibérica pintada, que ya fueron parcialmente analizados por E. Kukahn hace años (Kukahn, 1962), cuestionados por S. Nordström (Nordström, 1973) y revisados más recientemente por J. M.^a Blázquez (Blázquez, 1977) y otros.

Es, ciertamente, frecuente la aparición de damas aladas en la pintura ibérica, ya destacadas por A. Arribas cuando hace referencia a «la escuela de Elche-Archena, con sus damas aladas entre caballos, hacia los siglos III-II a. C» (Arribas, 1977, p. 192). Así la vemos en la conocida tinaja de Elche, flanqueada por dos caballos (Pericot, 1984, p. 87 y fig. 109); en el vaso de pie con asas, también de Elche, en el que aparece doblemente representada (Pericot, 1984, p. 91, fig. 115); en otra tinaja de La Alcuñia, vestida con larga túnica (Pericot, 1984, p. 115, fig. 150)... etc., así como en diversos fragmentos citados por distintos autores, en un momento de apogeo de la pintura ibérica del Sureste al que L. Pericot se refería afirmando que «me atrevería a decir que lo más refinado se encuentra entre los ceramistas de Elche y Archena, artesanos insuperables» (Pericot, 1984, p. 116). La identificación de Tanit-Astarte-Ataecina en este tipo de figuras con alas ha suscitado, desde hace tiempo, conocidas polémicas aún no del todo concluidas (Blázquez, 1975, voz Astarte, pp. 30 y ss.).

En el kalathos de Elche de la Sierra esta figura aparece con claridad (lám. IV), bien definido su extraño rostro, que se pinta siguiendo idénticas pautas que en el resto de las figuras humanas, así como el trazo simple que configura sus alas, tocando con su mano izquierda al personaje central, mientras que con la derecha sujeta la rienda del caballo alado. Está vestida con una larga túnica, al igual que en la representación de La Alcuñia de Elche, aunque no con la misma minuciosidad en la matización de flecos, pliegues o adornos.

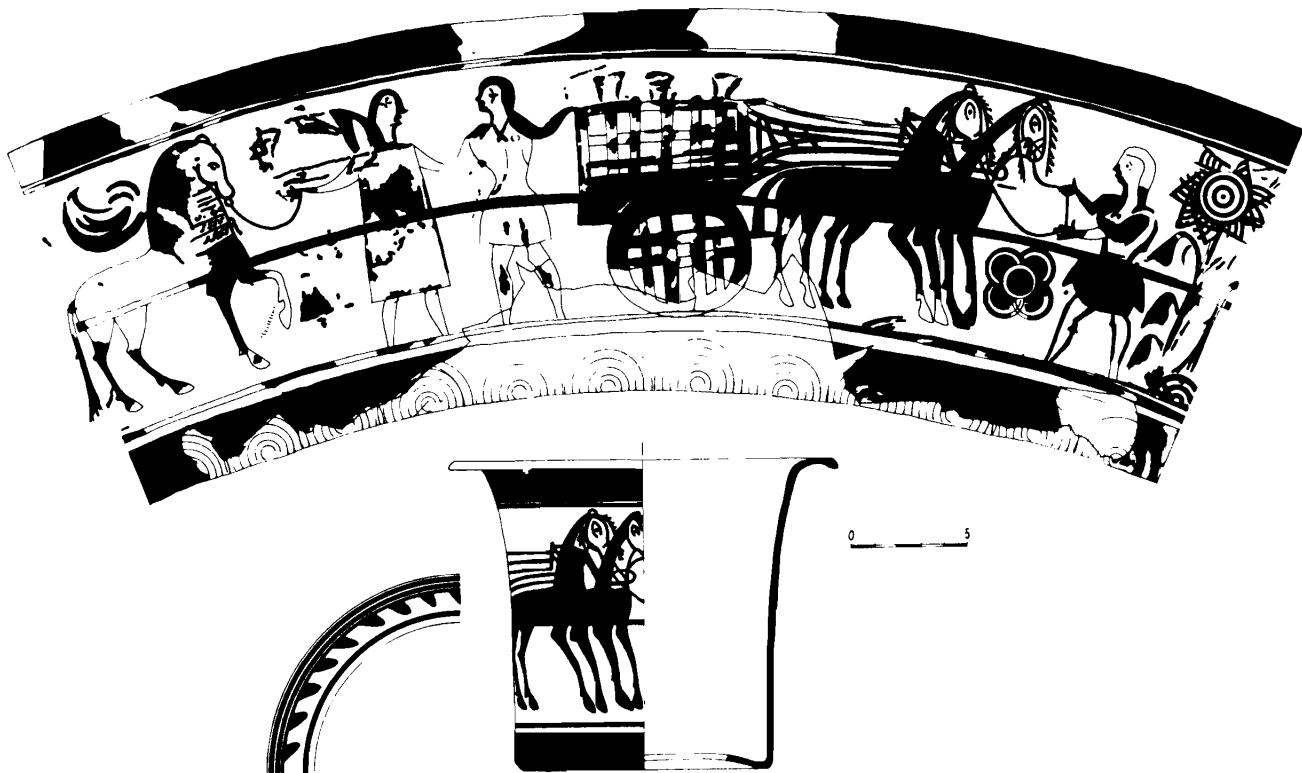


FIGURA 2. Calco de la escena representada en el kalathos.

2.C.

El caballo alado que tiene la «diosa» sujeto por las riendas, con el que hay que relacionar inevitablemente a esta figura, es de gran belleza formal, en la línea de las mejores representaciones de équidos que recordamos en el arte ibérico pintado. Los adornos del pretal o collera recuerdan otras representaciones semejantes, como la de los caballos de la tinaja con escena de lucha de La Serreta de Alcoy (Pericot, 1984, p. 134, figs. 180 y 181), o como los caballos de San Miguel de Liria (Ballester, 1954, p. 50, figs. 34 y 40). Y sí que parece responder a unos cánones precisos, como en el detalle de la cola, en cuya expresión se aprecia una cierta similitud de recursos, tal y como vemos en las representaciones valencianas (Ballester, 1954, p. 59, fig. 44), diferentes a algunos de Azaila, donde en algunos casos el caballo aparece con la cola rizada u ondulada (García y Bellido, 1976, p. 657, fig. 634).

Sin embargo es este un caballo alado que aparece asociado a un genio o diosa también con alas, formando un conjunto que tiene antecedentes en el mundo mediterráneo, tanto en Grecia como en Italia (p. ej.: Richter, 1979, p. 313, figs. 429-430; Simón y Hirmer, 1976, lám. 23), donde vemos caballos alados que a veces tiran del carro de la Aurora (Chevalier y Cheerbrant, 1986, págs. 254-257), e

incluso complejas escenas mitológicas, como la representada en una hydria del Museo Arqueológico de Florencia, en la que el carro de Afrodita es tirado por dos personajes alados —¿Himeros y Pothos (el Encanto y el Deseo)?— (Simón y Hirmer, 1976, lám. 218), o el espléndido par de caballos alados que tiran de un carro esculpido en el frontón de un templo del siglo III a. C. en Tarquinia, en el que, contrastando con las fantásticas alas, se detallan minuciosamente los arneses, en una combinación de realismo y fantasía muy propia del arte etrusco (Hamblin, 1974, p. 104).

Incluso el detalle de la mano delantera en alto, iniciando un paso, es un recurso artístico frecuentemente observado en los vasos pintados de Grecia (p. ej. Simón y Hirmer, 1976, lám. XIX), así como de Etruria (p. ej. Pallottino, 1980, láms. 241 y 294), donde también existe la figura del genio alado (aunque tal vez con distinto significado, como veremos) y de donde llegan, además, otras modas pictóricas bien documentadas en la arqueología española, como la costumbre de adornar con pinturas las paredes de las tumbas en grandes cámaras, tal y como se ve en Villaricos, Galera, Castellones del Ceal y Toya (Jorda y Blázquez, 1985, p. 308).

Tal vez podamos ver aquí un motivo más influenciado formalmente, y en buena medida, por las corrientes artísti-



LÁMINA III. Detalle del carro.

cas llegadas al levante español desde otros confines mediterráneos, como ya apuntó García y Bellido al afirmar que «salta a la vista la fuerte corriente griega que informa esta documentación pictórica (de los vasos ibéricos)» (García y Bellido, 1976, p. 603).

2.D.

Por fin, el carro tirado por dos équidos es, tal vez, el motivo más interesante de todo el friso, ya que resulta excepcional en la pintura ibérica.

Se trata de un carro de dimensiones considerables, bien distinto a los carros de combate del mundo clásico contemporáneo, ya que si tomamos como referencia, únicamente a modo de hipótesis de trabajo, la altura del personaje central del friso (el que está asido a la parte trasera del carro) y calculamos que puede representar una estatura de 1,70 m., las dimensiones del vehículo serían:

- 2,41 m. de largo, incluyendo la lanza,
- 1,50 m. de alto, desde el punto de apoyo de las ruedas,
- 0,95 m. diámetro de las ruedas,

dimensiones que, en términos generales, superan las calculadas para los modelos de carros conocidos en el mundo ibérico (Cuadrado, 1955), por lo que creemos estar, más bien, ante un carro de transporte que ante uno de guerra, es decir, más cercano al «carpentum», aunque en este caso

sin cubierta, o al «plaustrum» romanos que al carro de combate ligero.

Los tipos de carros que en el ámbito peninsular pueden ofrecer algunos paralelismos con el de Elche de la Sierra son: el de Montjuich (Barcelona) (Fernández de Avilés, 1946, pp. 262 y ss.), el de El Cigarralejo (Murcia) (Cuadrado, 1955, pp. 116 y ss.) y, tal vez, el representado en las pinturas rupestres de La Roca de los Buitres, en Los Bustos de Peñalsordo (Badajoz) (Cuadrado, 1955, fig. 1-a, 2; y Breuil, 1933), que parecen responder igualmente a un tipo de carro de transporte.

Las medidas estimadas para el carro representado en el kalathos de Albacete no favorecen la idea de pensar en un carro ligero capaz de desplazarse con rapidez y versatilidad en una acción bélica.

El carro está representado (lám. III) con una perspectiva equívoca que, en cierto modo, evidencia la falta de ciertos recursos artísticos del pintor: por un lado, la caja aparece de perfil en la parte inferior más próxima a las ruedas; por otro, la misma caja es representada en perspectiva vertical o «en planta», con los varales bien definidos, a partir de los cuales se prolonga la lanza desde ambos extremos. Esta lanza está, a su vez, doblemente representada: primero, como prolongación lineal de la caja, vista de perfil; luego, como prolongación en perspectiva vertical, saliendo de ambos extremos y reforzada por cuatro listones transversales de longitud decreciente, de izquierda a derecha.

Esta caja de carro tiene una estructura semejante a la del

carro de Bolsena (Italia) (Piggott, 1983, p. 191, fig. 117); es decir, parece que de una cama de bastidor rectangular, reforzada por siete traviesas longitudinales, parte un varal maestro y central, cuya prolongación forma la lanza, que está reforzada por varales laterales y listones transversales.

En el extremo de la lanza, el yugo de madera asegura el apoyo en el cuello y pecho de los caballos (y no en el lomo), por medio de unas cinchas, asegurando una tracción más eficaz. Los antecedentes de este tipo de lanza son muy antiguos y variados y los podemos ver en los carros de Dejbjerg Bog, Ringkøbing (Jutlandia) (Clark, 1974, p. 305) y en el de Ódenburg (Hungria) (Clark, 1974, p. 305). Ello induce a pensar en una terminación «en proa», y no plana, como podría deducirse de una primera impresión de la pintura.

En términos generales, la estructura de la caja sería semejante a la representada en los carros de Los Bustos de Peñalsordo, sobre todo en el que cita E. Cuadrado en su estudio general (Cuadrado, 1955, fig. 1-a2).

Bajo la caja, un eje de madera dura, tal vez de haya, olmo o fresno, que en etapas avanzadas pudo ser ya metálico, uniría las dos ruedas.

Las ruedas del carro de Elche de la Sierra parecen pertenecer al tipo 4 de E. Cuadrado (Cuadrado, 1955, fig. 5, tipo 4), que puede ser un paso técnico previo a la rueda radial. Este tipo se ha denominado también «de reja», diametral, o de barras cruzadas (Blázquez, 1977, p. 346; Piggott, 1983, p. 129) y tiene diversos antecedentes conocidos: el mencionado carro de Peñalsordo (Cuadrado, 1955, fig. 1-a2); la rueda del carro de Mercurago (Lago Mayor, Italia) (Piggott, 1983, p. 97 y lám. 53) o los representados en los vasos áticos de figuras negras del siglo VII a. C. en Grecia, y en Etruria en el conocido relieve del sarcófago de Vulci (Piggott, 1983, p. 129, figs. 78 a y b), con un claro antecedente arqueológico en España en la rueda de Casares de la Cañada de los Ojos (Guadalaviar, Teruel), cuyos restos se conservan en el S.I.P. de Valencia (Gómez Serrano, 1954), hallados en una estructura tumuliforme, posiblemente del Bronce final.

Esta rueda está formada por una pina de madera atravesada centralmente por una ancha traviesa, también de madera, en cuyo centro podría ir una perforación cuadrangular o rectangular para introducir en ella el macho del eje, reforzándose con bocines metálicos, cerrándose en el exterior con una chaveta igualmente metálica. Transversales a esta barra y a ambos lados de ella, otras dos traviesas cruzadas reforzarían sensiblemente la sujeción de la pina, que tal vez llevase llanta metálica en época ibero-romana. También es posible que las traviesas de madera llevaran refuerzos metálicos longitudinales, interiores o exteriores. (Véase una hipotética reconstrucción de la rueda del carro albaceteño en la fig. 3.)

Este tipo de rueda diametral con traviesas pudo venir, según opina J. M. Blázquez, al sur peninsular, por una ruta mediterránea, materializada en la navegación fenicia (Blázquez, 1977, p. 347).

Esta forma de elaboración de la rueda tiene igualmente

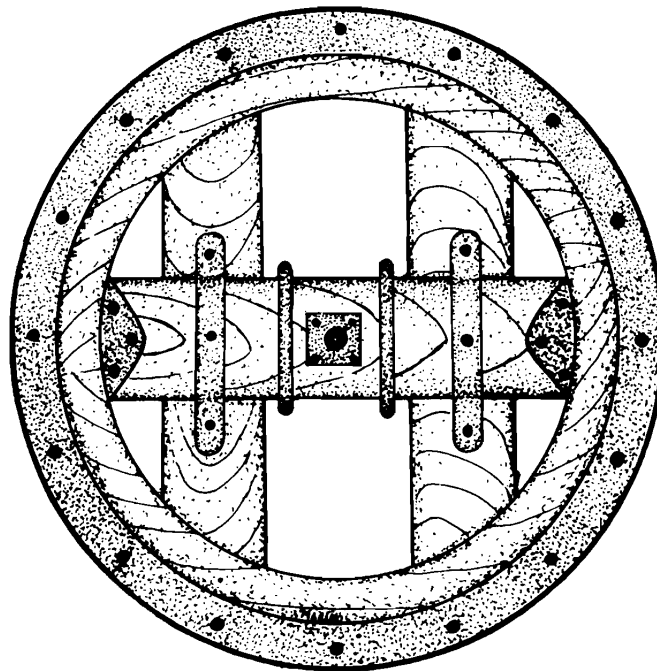


FIGURA 3. Reconstrucción del tipo de rueda del carro.

paralelismos etnográficos peninsulares, como han demostrado, entre otros, Alcalde del Río y J. Caro Baroja (Caro Baroja, 1949, p. 180, fig. 17) en el estudio del tipo de carreta santanderina, de estructura muy semejante al carro que comentamos, por lo que parece claro que su uso no está limitado a una época determinada, sino que se ha extendido en la península desde el Bronce Final hasta, prácticamente, nuestros días. Esto imposibilita, en cierto modo, una adscripción cronológica segura basada en el tipo de rueda, en el caso de que aceptásemos una evolución tipológica apoyada en las ideas de E. Cuadrado, ya que parece cada vez más probable que diversos tipos de ruedas (y diversos modelos de vehículo de tiro animal) conviviesen en épocas bien distintas, desde el Bronce Final peninsular, aunque la revisión de las pinturas de Peñalsordo podrían, tal vez, elevar esta fecha algo más. Sin embargo, no parecen existir grandes problemas para aceptar que, en términos generales, «de la rueda maciza de una pieza se pasó a la rueda maciza de tres elementos; de ésta, aligerando la maza, a la de tipo Mercurago, fosilizada hoy en la rueda gallega; al aligerar éste, se llegó a la rueda diametral, con dos traviesas, fosilizada hoy igualmente en el País Vasco y Santander» (Blázquez, 1977, p. 346), aunque, eso sí, admitiendo la convivencia de tipos señalada.

La situación de las ruedas de la pintura del kalathos hace suponer la posición ligeramente avanzada del eje, con el fin de, contando con la carga, compensar el necesario equilibrio de caja-lanza-punto de apoyo en los animales, lográndose de ese modo una estabilidad mayor.

2.E.

Otra cuestión a analizar es la de los arreos y atalajes representados en la escena.

Afortunadamente, es abundante la documentación pictórica de origen clásico que nos ilustra en este sentido (p. ej.: Charbonneau-Martin-Villard, 1969, figs. 72 y 300; True, 1978, p. 27, n.º 3; Simón y Hirmer, 1976, láms. 52 a 57, 64 sobre todo, 107, 159, 194, 224, 225, 234..., etc.), donde vemos cómo los pintores clásicos, por ejemplo los de Nearcos y Chiusi, se recrean detallando pasarriendas, tirantes, frenos, pretales... etc., ya sea en el carro de Aquiles del Museo Nacional de Atenas, ya en otros vasos bien conocidos en la bibliografía. Igualmente la arqueología de campo ha documentado bastante bien este aspecto (Piggott, 1983), incluso en la península Ibérica, donde tenemos ejemplos bien conocidos en época ibérica, como la cabeza de caballo de Fuente la Higuera (Valencia), fechada en el siglo IV a. C., en la que aparecen arreos de parada (Fernández-Posse, 1983, p. 132), o el conocido jinete de Osuna (Sevilla), en cuya montura se aprecian bocado, placas, muserola, portamoro... (Fernández-Posse, 1983, p. 133).

En la figura 7 ofrecemos una identificación de los arreos clásicos sobre un calco del pintor Nearcos.

En la escena del kalathos albaceteño se aprecian (lám. V) riendas, cabezales, collera o pretal y muserola, en el caballo del fondo, así como la unción de la lanza mediante el yugo, del que no se parecía bien la forma, aunque tal vez no fuese muy diferente a los identificados arqueológica-

mente (Piggott, 1983, pp. 153, 191, 211, 218), entre los que se conocen diferentes tipos. No aparecen anteojeras, garras ni barrigueras.

Ambos caballos del tiro parecen adornados en las cabezas con trenzas de crines o con guirnaldas florales.

Por fin, la posición algo elevada de la cola del primer caballo parece indicar la utilización de baticola.

3.

A la hora de intentar estructurar una interpretación de la escena que nos ocupa somos conscientes del carácter fragmentario de los datos que manejamos acerca de la religiosidad de los iberos, así como de las corrientes culturales que afectaron a la Iberia mediterránea. La realidad es que, pese a la relativa frecuencia con la que la arqueología nos ha proporcionado datos acerca del sentimiento religioso de los iberos, aún no tenemos un conocimiento preciso de la estructura religiosa de las tribus ibéricas, y mucho menos de la compleja configuración de su panteón, o de los aspectos ceremoniales y míticos vinculados a las creencias acerca de la vida de ultratumba.

Parece evidente que en el caso del friso decorado del kalathos de Elche de la Sierra estamos ante una escena bastante compleja, que debe ser interpretada en su conjunto, a través de diversos detalles que subrayan su carácter religioso o mítico. Dama y caballos alados, auriga que sujeta las riendas de los caballos que arrastran un ca-



LAMINA IV. Detalle del personaje alado.

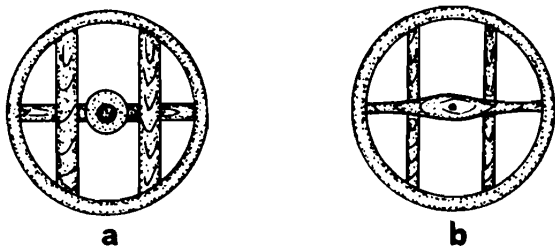


FIGURA 4. Ruedas diametrales representadas en vasos áticos del siglo VII a. C. a) British Museum (Piggott, fig. 78); b) Metropolitan Museum of New York (Charbonneaux, fig. 94).

rro, un personaje central al que parece dirigirse la dama alada... etc., nos sitúan en una tentadora posición en la que, en principio, parece fácil sucumbir a una interpretación de carácter religioso y funerario: el guerrero ibérico está iniciando su viaje al más allá y antes de subir a su carro recibe como ofrenda de la dama alada un caballo también alado que deberá uncir al tiro de su carro para ser llevado al mundo de ultratumba con más facilidad. Es decir, una escena de carácter psicopompo que tiene diversos y bellos paralelismos en el mundo mediterráneo.

El hecho de que el kalathos en el que se reproduce la escena pueda ser un vaso funerario (aunque hay que recordar que este tipo de vasos aparece indistintamente en necrópolis y en poblados) reforzaría esta primera impresión.

La diosa o personaje alado es bien conocida en la documentación arqueológica. Pericot dijo que «es indudable que las damas, que son muy variadas en sus modas, deben representar algo divino, una diosa, y no parece que este motivo diera lugar simplemente a un conjunto cerámico que pueda suponerse sacro» (Pericot, 1984, p. 114).

Cuando Lafuente Vidal analizó las influencias cartaginesas en el mundo ibérico hacía referencia, incorrectamente, a los versos de Avieno en su «Ora maritima» (Lafuente Vidal 1952, pp. 159 t ss.), concretamente a los que hacen alusión a «El cabo de la diosa infernal» (Schulten y Pericot, 1955, p. 109) (versos 241 a 243); en los que se cita un templo consagrado a la diosa de los infiernos:

«...et sacrum Infernae deae
divisque fanum penetrat abstrusi cavi
Aditumque caecum.»

(Cita de Lafuente, p. 163)

Schulten y Pericot citan esos versos así:
«...et sacrum infernae deae
divisque fanum, penetral abstrusi cavi
adytumque caecum.»

(Schulten y Pericot, 1955, p. 74)

Comentando que «la diosa infernal acaso es la misma que recibió culto en distintos lugares de la Beturia con el nombre de «Dea Ataecina Turibrigensis Proserpina», y junto al

lago infernal de Emerita» (Schulten y Pericot, 1955, p. 109).

La traducción que ofrece Lafuente es: «...y un rico templo consagrado a la Diosa de los Infiernos penetra en una cueva de acceso oculto», haciendo, tal vez, referencia a un templo que había a principios del siglo IV a. C. en Río Tinto, consagrado a la diosa. Lafuente supone que se trata del culto a Cora de los griegos, la Proserpina de los romanos y la Tanit de los cartagineses, y se pregunta si Tanit y Thanatos (muerte) responde a una misma lectura (Lafuente Vidal, 1952, p. 161).

Un intento de aproximación a la interpretación de las diosas aladas de E. Kukahn ya reflejaba la complejidad de su interpretación en las representaciones peninsulares, a través del estudio de la cerámica levantina, sobre todo la del grupo Elche-Archena, proponiendo la identificación de la Gran Diosa, «que tiene en todo el Mediterráneo varias formas de su aspecto, pero los mismos símbolos: la flor, la roseta, la rodaja o roseta con alas y en un sentido más amplio los animales, en parte fantásticos...» (Kukahn, 1962, p. 80), insinuando la identificación de Tanit en las representaciones ibéricas (Kukahn, 1962, p. 83). A estos símbolos añade Blázquez la palma (Blázquez, 1975, p. 34). Aunque S. Nordström ha puesto algunas objeciones a las tesis de Kukahn, sobre todo desde el punto de vista cronológico (Nordström, 1973, p. 210).

J. M.^a Blázquez ha recogido e interpretado la mayor parte de las representaciones de diosas aladas en la Península Ibérica (Blázquez, 1975, pp. 30 a 42) aportando diversas e interesantes teorías al respecto, incluso matizando que la de Santiago de la Espada procede de un prototipo etrusco; que la «potnia hippon» de Elche tiene precedentes cretenses y que, en conjunto, serían de «época helenística o de los comienzos de la romanización, aproximadamente contemporáneas, por tanto, de los genios alados de la pátera de Tivisa» (Blázquez, 1977, p. 232).

El genio o diosa con alas del kalathos de Elche de la Sierra hay que asociarlo o relacionarlo con el caballo alado y con el carro, en el contexto general de la escena. Esos tres elementos juntos tienen interesantes antecedentes, tanto en el ámbito griego como en el etrusco, en pintura sobre vasos y en escultura. En un skifos de fines del siglo IV a. C. del Museo de Bellas Artes de Boston en el que se representa, primero, la muerte a espada de un varón delante de una puerta, vemos después cómo éste se despidió de su esposa en presencia de un genio o demonio alado (¿Caronte?) de rostro desagradable que lo llevará al más allá (Bianchi y Giuliano, 1974, figs. 310 y 311, p. 272); este demonio vuelve a aparecer en la decoración de un ánfora de fines del siglo IV a. C. del Museo de Orvieto, junto a una bella diosa alada (Vanth) que precede a un carro tirado por pájaros con cabeza de dragón (Bianchi y Giuliano, 1974, figs. 318 y 319, pp. 278-279). Dicen Bianchi Bandinelli y Giuliano que «la figura del difunto es accesoria; lo que interesa al pintor es la representación de los demonios de ultratumba» (p. 277), lo cual tiene sentido si recordamos que se aproxima la ruina del mundo etrusco «el optimismo dio paso a la visión típica de los griegos,



LAMINA V Detalle de los caballos del carro.

para quienes la muerte era un funesto viaje a un mundo de sombras tenebrosas» (Hamblin, 1976, p. 118).

De gran interés resulta el sepulcro de Ramtha Visnai, de Vulci, fechado en el siglo III a. C., en una de cuyas caras (fig. 5) aparece una escena esculpida en la que parece ilustrarse la partida al más allá de un difunto. Esta escena tiene componentes similares a la del kalathos albaceteño: el difunto, acompañado de dos mujeres (¿esposa y sirvienta?) parte hacia el más allá sobre un carro tirado por dos caballos y observado por un espíritu o diosa con alas (Hamblin, 1976, p. 119). Obsérvese que las ruedas del carro son de un tipo al que podríamos definir como una variante más evolucionada de la rueda diametral o de barras cruzadas, al igual que las del carro del vaso albaceteño.

También en Volterra, en una pintura sobre una urna cineraria del siglo III a. C. del Museo Guarnacci, el viaje al más allá se hace en un *carpentum* tirado por dos caballos (Bianchi y Giuliano, 1974, lám. 362), existiendo variantes al respecto, como la representación pintada sobre la losa de una tumba de Paestum, del siglo IV a. C., en la que el viaje se hace en una barca a la que sube una dama ayudada por un genio alado de rostro desagradable (Bianchi y Giuliano, 1974, lám. 274).

El tema del viaje a ultratumba, que tiene precedentes griegos (Blazquez, 1977, figs. 9 y 10; 25 a 27; 28) y, como se ve, amplia repercusión en el mundo etrusco, también tiene un interesante antecedente hispánico en la escena



FIGURA 5. Relieve del sepulcro de Ramtha Visnai, Vulci.

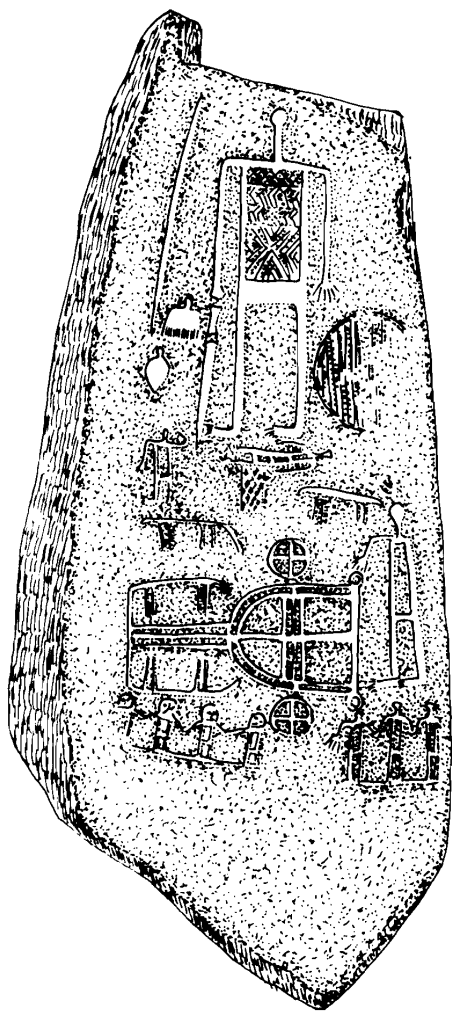


FIGURA 6. La estela de Ategua (Córdoba, según Almagro Bach.

representada en la estela del cortijo de Gamarrillas (Ategua, Córdoba) (fig. 6), del grupo de estelas decoradas del suroeste (Almagro y Basch, 1966; Pingel, 1974; Almagro Gorbea, 1977; Bendala, 1977...., etc.).

La estela de Ategua, para la que se han citado paralelismos con las escenas que ofrecen los vasos funerarios del Dipylon (Bendala, 1977, p. 191), representa la exposición del cadáver de un gran personaje realizado en trazos rectos, con coraza y armas, un espejo y un peine o instrumento musical, rodeado de planideras. Más abajo, un carro tirado por dos animales, al que parece subir el guerrero representado yacente más arriba, va a iniciar el viaje al más allá rodeado de danzantes fúnebres. Una vez más, la escena del carro fúnebre que lleva al difunto a la dimensión de la muerte.

La estela puede fecharse entre 700 y 600 a. C. y ha sido interpretada en relación con las escenas de prótesis del mundo egeo de la época del Geométrico, «realidad que se apoya tanto en argumentos de tipo formal o tipológico, como en el conjunto de formas rituales e ideológicas aludidas en las representaciones» (Bendala, 1977, p. 193).

La estela de Ategua nos dice, si aceptamos la interpretación de Bendala, que creemos correcta, que estamos ante los inicios de la penetración de influencias religiosas de origen mediterráneo, hacia los siglos VII-VI a. C., o tal vez antes. Estas influencias se incrementaron posteriormente y es lógico suponer que el aporte mediterráneo en el occidente peninsular fuese promoviendo la penetración de ideas y conceptos de todo tipo. Hace poco ha reafirmado M. Almagro Gorbea que «el sentido y la evolución (del arte ibérico) arranca de las tradiciones orientalizantes en las que se origina la cultura ibérica, asimilando posteriormente elementos greco-orientales, púnicos, helenísticos y romanos, que desde el punto de vista estilístico, sucesivamente, van dominando y desapareciendo hasta alcanzar la plena romanización en la que se disuelve la cultura ibérica y con ella su arte» (Almagro Gorbea, 1986, p. 504); de forma que no es extraño que determinadas influencias en lo conceptual pudieran haber arraigado adecuadamente adaptadas a la idiosincrasia de la sociedad ibera, dejando su huella en las creaciones artísticas, que son un reflejo de lo que la sociedad vive.

Sin embargo, no es fácil, pese a lo tentador que pueda resultar, interpretar una escena como la del kalathos de Elche de la Sierra a la luz de los antecedentes mediterráneos, por cuanto hay que suponer que las ideas que estos precedentes reflejan son fruto de un complejo proceso cultural que no podemos extrapolar al ámbito peninsular con todas sus consecuencias. La realidad, desafortunadamente, es bien distinta: nuestro conocimiento de la religión de los iberos es deficiente, pese a la abundante —aunque insuficiente— documentación arqueológica. La divinidades son aún mal conocidas y «los textos esconden bajo los nombres clásicos interpretaciones y, en el mejor de los casos, sincretismos de divinidades indígenas con divinidades clásicas, y los restos arqueológicos sólo permiten deducciones basadas en la iconografía o en el contexto del hallazgo, cuya interpretación no es segura» (Almagro Gorbea, 1986, p. 494). Por eso resulta muy recomendable la prudencia a la hora de interpretar testimonios como el que nos ocupa, sobre todo cuando, como en este caso, se trata de un hallazgo fortuito, fuera de todo contexto arqueológico en el que, tal vez, habría tenido bastante más sentido.

No parece que existan inconvenientes graves para suponer que el kalathos albaceteño fuese un vaso funerario. De hecho, es un tipo cerámico frecuente en las necrópolis.

En principio, con la prudencia que el caso requiere y con el leve apoyo de esos paralelismos mediterráneos que hemos referido, creemos estar ante una escena funeraria, pintada sobre un vaso mortuario, en la que se pretende reflejar el tránsito de la vida a la muerte como un viaje en el que el difunto, seguramente perteneciente en vida a una categoría social distinguida, como parece evidenciar la po-

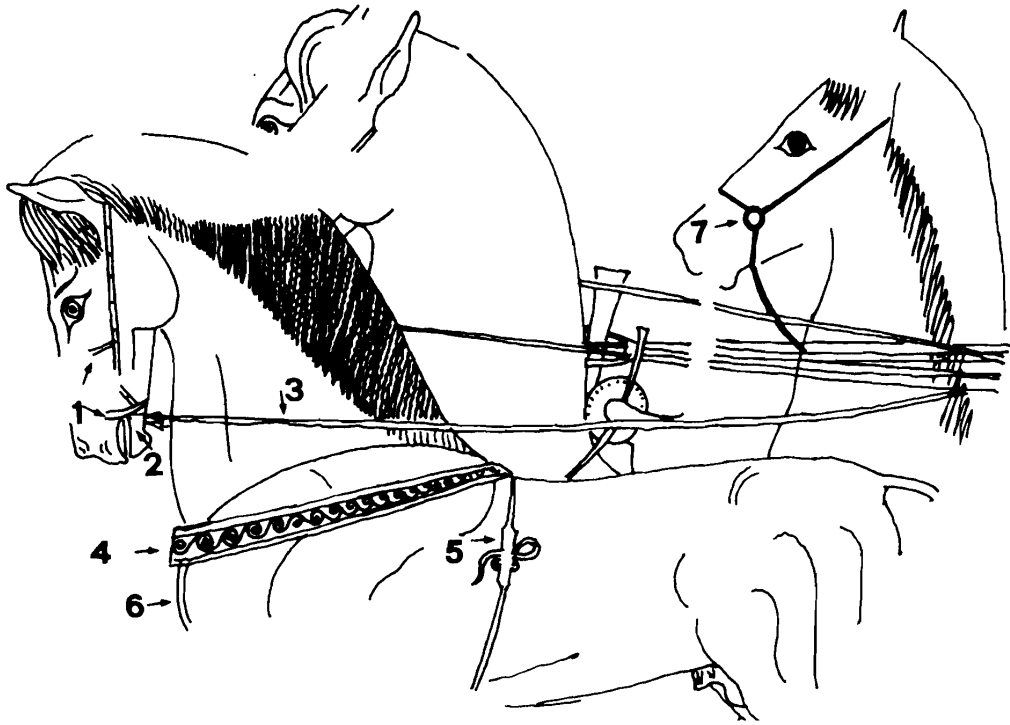


FIGURA 7. Arreos de caballo sobre un calco del pintor Nearcos (Aquiles con sus caballos; Museo Nacional, Atenas). 1. Muserola; 2. bocado; 3. rienda; 4. petral, petral o collera; 5. barriguera; 6. garrara; 7. anilla-muserola.

sesión o utilización de un carro, hace el viaje al mundo de ultratumba, guiado por un auriga y una diosa o genio que parecen tener carácter psicopompo, es decir, de conductores del espíritu del difunto.

El carro es un elemento muy arraigado en los ritos funerarios mediterráneos (y aun continentales) y, en todo caso, un símbolo social que viene vinculándose a las minorías poderosas.

En Iberia puede ser una simple asimilación de rasgos culturales, incluso simplemente estéticos, aunque con un trasfondo espiritual que parece evidente. Podemos estar ante la interpretación local de un ritual fúnebre llegado de otros confines a través del intercambio propiciado por el complejo proceso colonizador. Y es posible, por fin, que sólo se trate de la imitación artística de un modelo helénico o etrusco, aunque adaptándolo a las peculiaridades locales, llenas de ingenuidad expresiva, pero también de belleza formal.

Creemos, por último, que la pieza es algo tardía, tal vez de un momento avanzado del siglo II a. C. y realizada con el estilo y talante de los ceramistas del grupo Elche-Archena.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO Y BASCH, M.: *Las estelas decoradas del Suroeste peninsular*, Biblioteca Prehistórica Hispana, XVIII, Madrid, 1980.
- ALMAGRO GORBEA, M.: *El Bronce Final y período orientalizante en Extremadura*, Biblioteca Praehistoria Hispana, XIV, Madrid, 1977. «La cultura ibérica», en *Historia de España, I, Prehistoria*, Edit. Gredos, Madrid, 1986, pp. 472 y ss.
- ARRIBAS, A.: *Los iberos*, Barcelona, 1976.
- BALLESTER, I.: *Cerámica del cerro de San Miguel de Liria*, Corpus Vasorum Hispanorum, Madrid, 1954.
- BENDALA, M.: «Notas sobre las estelas decoradas del Suroeste y los orígenes de Tartessos», *Habis*, 8, Sevilla, 1977, pp. 177 y ss. «Tres nuevas estelas de guerreros en la provincia de Córdoba», *Habis*, 10, Sevilla, 1079-1980, pp. 381 y ss.
- BIANCHI BANDINELLI, R. y GIULIANO, A.: *Los etruscos y la Italia anterior a Roma*, Bilbao, 1974.
- BLÁZQUEZ, J. M.: *Diccionario de religiones prerromanas de Hispania*, Madrid, 1975. *Imagen y mito: Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid, 1977.
- BREUIL, H.: *Les peintures rupestres de la Péninsule Ibérique*, París, 1933-1935.



FIGURA 8. Distribución de hallazgos de carros en el Sureste y zonas adyacentes. 1. El Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia); 2. El Cigarralejo (Mula, Murcia); 3. El Amarejo (Bonete, Albacete); 4. El Macalón (Nerpio, Albacete); 5. Elche de la Sierra (Albacete); 6. Baza (Granada); 7. El Mirador (Granada); 8. La Bastida de Les Alcuses (Mogente, Valencia). 9. Toya (Jaén).

- CABRE, J.: *Cerámica de Azaila Corpus Vasorum Hispanorum*. C.S.I.C., Madrid, 1944.
- CARO BAROJA, J.: *Análisis de la cultura: Etnología, historia, folklore*, C.E.E.P., Barcelona, 1949.
- CARPENTER, R.: *The greeks in Spain* (Reimp.), Londres, 1971.
- CLARK, J. G. D.: *Prehistoric Europe: The economic basis*, Londres, 1974 (Reimp.).
- CUADRADO, E.: «El carro ibérico», III C.N. Arqu., Zaragoza, 1955, pp. 116 y ss. «Excavaciones en el santuario ibérico del Cigarralejo (Mula, Murcia), Informes y Memorias, 21, Madrid, 1950.
- CHARBONNEAUX, J.; MARTÍN, R.; VILLARD, F.: *Grecia arcaica*, Madrid, 1969.
- CHAVALIER, J.; CHEERBRANT, A.: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1986.
- DAREMBERG, CH.: *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Edit. Saglio, Graz, 1969 (t.º 1.º-2.º, p. 926: CHAR).
- DETIENNE, M.: Remarques sur le char en Grèce», en *Problèmes de la guerre en Grèce Ancienne* (J. P. Vernant, direct.) París, 1968, pp. 335 y ss. (Apéndice: «Recherches comparatives sur le problème du char»).
- ENCICLOPEDIA DELL'ARTE ANTICA: Tomo II, p. 358 (CARRO), Roma, 1959.
- FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A.: «El aro ibérico de Montjuich», Arch. Esp. de Arqu., 64, 1946, pp. 262 y ss.
- FERNÁNDEZ-POSSE, M. D. (Coordinadora): *Los iberos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.
- FRANKFORT, H.: *The art and Architecture of the Ancient Orient*; London, 1970.
- GARCÍA Y BELLIDO, A.: «Arte ibérico», en *Historia de España* dirig. por R. Menéndez Pidal, tomo I-3 (España prerromana), cap. IV (Pintura cerámica), p. 198. Madrid, 1976.
- GÓMEZ SERRANO, N. P.: «Arqueología de las altas vertientes comunes al Tajo y al Turia», Arch. de Arte valenciano, 25, 1954, pp. 46 y ss.
- HAMBLIN, D. J.: *Los etruscos*, Barcelona, 1974.
- JORDA, F.; BLÁZQUEZ, J. M.: *Historia del arte hispano*, I, La Antigüedad, 1. Madrid, 1985.
- KUKAHN, E.: «Los símbolos de la Gran Diosa en la pintura de los vasos ibéricos levantinos», Caesaraugusta, 19-20, Zaragoza, 1962, pp. 79 y ss.
- LAFUENTE VIDAL, J.: «La influencia de los cultos religiosos cartagineses en los motivos artísticos de los iberos del SE español», Arch. de Prehistoria. Levantina, vol. III, Valencia, 1952, pp. 159 y ss.
- LITTAUER, M. A.; CROUWEL, J. H.: «Terracotta models as evidence for Vehicles wich tilts in the ancient Near East» en Proc. of the Prehistoric Society, vol. 40, dic. 1974, pp. 20 y ss.
- MALUQUER DE MOTES, J.: «Pueblos ibéricos», en *Historia de España* dirig. por R. Menéndez Pidal, t. I-3 (Escultura), pp. 469 y ss. Madrid, 1976.
- NORDSTRÖM, S.: «La ceramique peinte iberique de la province d'Alicante» II, Estokolmo, 1973.
- PALLOTTINO, M.: *Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*; Roma, 1980.
- PERICOT, L.: *Cerámica ibérica*, edit. Polígrafa, Barcelona, 1984.
- RATHJE, A.: «Oriental imports in Etruria in the Eighth and Seventh centuries B.C.», en D. y F. R. Rindway (Edits) *Italy before the Romans*, London, 1979.
- RICHTER, G. M. A.: *El arte griego*, Barcelona, 1979.
- ROSE, H. J.: *Mitología griega*, Barcelona, 1979.
- SIMON, E. y HIRMER, M. y A.: *Die Griechischen Vasen*, Munich, 1976.
- SCHUBART, H.: «Die Kultur der Bronzezeit im Südwesten der Iberischen Halbinsel», Mad. Forsch. 3, Berlín, 1975.
- SCHULTEN, A. y PERICOT, L.: *Fontes Hispaniae Antiquae; Avieno, Ora maritima*, Fasc. I, Barcelona, 1955.
- TRUE, M.: «Attic Black Figured pelike, kraters, hydriai and kyliques; Museum of Fine Arts, Boston»; Corpus vasorum Antiquorum, 19; Boston, 1978.