

RITOS DE TRÁNSITO: SUS REPRESENTACIONES EN LA CERÁMICA IBÉRICA

Rafael Ramos Fernández
Museo de Elche (Alicante)

ENGLISH SUMMARY

Late Iberian painting offers a wide range of figurative representations the interpretation of which is a complex matter. The site of La Alcudia offers the greatest and most splendid examples of the period. The paintings can be regarded as expressions of a supernatural character linked, without any shadow of doubt, to Classical Mediterranean mythology.

La abundancia de imágenes pintadas en la cerámica ibérica de La Alcudia de Elche plantea el problema del significado al que respondieron y de la valoración que deba hacerse de los conjuntos icónicos en función de su autonomía, puesto que su carácter ilustrativo pudo constituir un factor esencial en su cultura.

Las escenas que decoran las vasijas cerámicas no fueron temas espontáneos surgidos de la improvisación de los artesanos encargados de su realización, sino que esta imagería respondía a unas ideas precisas, a un pensamiento relatado necesariamente con aquellas representaciones. Por ello, estas decoraciones ejercieron una función activa en las gentes y desempeñaron un papel educativo y social¹, cumplieron una misión que se centraba en la enseñanza de unas doctrinas.

La repetición de determinadas imágenes no se realizaba sólo con una finalidad estética y artística, sino que respondía esencialmente al criterio de aportar un significado concreto.

Esta artesanía de las imágenes guardaba un mensaje, pues ante la contemplación de los modelos figurativos el espectador recibía un estímulo por el que era instruido, ya que el contenido narrativo de las escenas, condensadas en

la plasmación de episodios clave, constituía el eje de la representación.

Consecuentemente, al decorador le interesaba figurar la idea que quería transmitir, pretendía que su pintura fuera comprensible, que quedase dentro del orden inteligible de sus contemporáneos.

En este tipo cerámico existen representaciones de cabezas y bustos, frecuentemente alados, que sugieren una relación directa con la idea del espontáneo brotar a la vida, con la noción de ánodos, término que fue empleado por los autores órficos en oposición a cátodos y que ha sido utilizado en arqueología para designar las escenas plásticas que representan personajes que emergen del suelo, de la tierra, que responden a un tránsito ctonico, a un viaje fúnebre, a un regreso tenebroso, a una ascensión de tipo revivificador procedente del estadio infernal². Al cátodos, o descenso al interior de la tierra, sigue el ánodos, o ascensión al reino de la luz desde las tinieblas. Ambos viajes están documentados literalmente en relación con ceremoniales en los santuarios de la diosa (PAUSANIAS, I XXVII 3), si bien el uso convencional del término ánodos es utilizado aquí exclusivamente para aludir a las representaciones figuradas de los tránsitos fúnebres. Puede aplicarse tanto a las

¹ Ya Dugas apreció estas cuestiones en su estudio de la cerámica ática: DUGAS, C.: «Décoration et imagerie dans la céramique Grecque». *Revue des Etudes Grecques*, 49, 1936, pp. 440-456.

² BERARD, C.: «Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chtoniens». *Biblioteca Helvética Romana*, XXIII. Neuchâtel, 1974, p. 22.



LÁMINA 1a y b. Rostros de mujer que se plasmaron con la apariencia de una flor y que, con su metamorfosis, expresan el surgimiento de la diosa al mundo de los hombres.

divinidades y a los personajes heroificados como a cualquier humano, en un orden de ritos de tránsito por los que simulan retornar del espacio subterráneo, del dominio de la sombra.

Sin embargo, para poder identificar un rostro, una cabeza o un busto con la idea del ánodos es necesario que aquellos estén en contacto con la base de la zona decorada, puesto que brotan precisamente del friso ornamental que limita la parte baja de la escena, porque vienen del exterior con relación a nuestro mundo. Cuando la plasmación figurativa no responde a la representación total de la imagen pintada, y además cuando aquella imagen arranca de la banda o del friso decorativo inferior de su campo, alude exactamente a un rito de tránsito, a una escena de subida, a un ánodos, pues reproduce una instantánea del proceso ascensional que supone el regreso al mundo de los vivos de divinidades antropomorfas o teriomorfas que proceden de los estadios infernales.

Además, la banda de SSS, agrupación esquematizada de serpientes³, que forma con frecuencia la orla que constituye la base de las zonas principales de decoración de las vasijas, y por consiguiente el suelo de los personajes en ellas representados, hace alusión al mundo subterráneo que queda debajo de ella, mundo simbolizado precisamente por la serpiente.

Además el ánodos implica, por su sentido ascensional, una noción de verticalidad que se corresponde con la plasmación que los pintores de los vasos chipriotas, griegos, suritálicos e iberos hicieron de los tránsitos ctónicos y que se vincula a la intuición de la existencia del universo en niveles relatados en las cosmografías míticas, el universo de Homero (*La Ilíada* 8, 13 s.s.; 9,568 s.s.; *La Odisea*, 11, 625) y de Hesíodo (*La Teogonía*, 720 s.s.), constituido por tres países cósmicos superpuestos: infierno, tierra y cielo.

Países que responden a pisos cerrados e infranqueables que no obstante, ocasionalmente, pueden comunicarse gracias a un lugar sagrado en el que es posible la ruptura momentánea de los suelos ideales y, consecuentemente, allí y en aquél trance es posible la manifestación de la divinidad a los humanos⁴ y el retorno de los muertos.

Por ello los rostros y los bustos, los prótomos, que se nos muestran pintados en esta cerámica de Elche no pueden considerarse y valorarse simplemente como tales, ya que son la parte superior de un cuerpo en movimiento vertical y constituyen una representación simbólica en la que lo realmente importante es el significado y no la figuración en sí. En las imágenes pintadas en algunos vasos, las cabezas que se presentan simbólicamente cortadas del resto de su cuerpo no lo estarían en el pensamiento ibero

más que temporalmente, durante un instante, durante su tránsito. Pues las gentes conocedoras del ritual sabían que el personaje salía de la tierra, subía a la luz y que inmediatamente se mostraría en su integridad corporal⁵. La característica de estos rostros reside en su tránsito a un nivel superior gracias a una subida vertical. Por ello el interpretarlos como ánodos exige imaginar que el resto de su cuerpo está a punto de aparecer.

Recordemos que Pausanias (XIX,2) describía la estatua de Afrodita como una cabeza femenina sobre un pilar «que tiene forma cuadrada como los hermas», y, aunque también sería posible que las representaciones hermaicas en sí no estuvieran en relación con las ideas de la imaginería del ánodos, parece evidente que su concepción, al menos inicialmente, corresponde plenamente a ellas.

Asimismo, las abundantes terracotas con representaciones de cabezas o bustos, estatuillas truncadas en suma, de Deméter-Coré, Tanit o Afrodita responden a formas simbólicas, imágenes de dioses, que evocan su ascensión por medio de magias infernales, ya que proceden de la esfera sepulcral.

La particularidad del tránsito en su plasmación reside pues en la noción de verticalidad, por lo que en las escenas con representaciones de ánodos el personaje surge elevado por una fuerza misteriosa, porque esa idea de verticalidad es consecuencia a su vez de la creencia en que el reino vegetal constituye el modelo de la vida humana.

Parece posible que los iberos participaran de un mundo religioso de tipo místico, integrado en los cultos agrarios y basado en los ciclos vegetativos de las plantas, en el milagro de las cosechas, en la renovación de la vida en general. Las doctrinas agrarias indican que los sucesos y las actividades de la vida humana coinciden con los ciclos de la vegetación y con los trabajos de los campos, e incluso con los grandes ritmos del universo. Así, el nacimiento y la muerte de los hombres no es otra cosa que un reflejo de aquellos, un reflejo de la periódica aparición y desaparición de las plantas. El simbolismo vegetal, transmitido por los mitos y sus consecuentes ritos, originó el desarrollo de los llamados viajes fúnebres, de los tránsitos ctónicos, de los regresos tenebrosos. Pues la flor, con relación a la semilla enterrada, representa un tránsito entre dos niveles cósmicos. La tierra madre abraza en su seno y rige a las generaciones humanas, por lo que los tránsitos ctónicos tienen lugar en un tiempo sagrado renovado perpetuamente. De ahí el que la presencia de elementos vegetales sea una característica fundamental que se suma a las representaciones antropomorfas en este tipo de cerámica ibérica.

Por ello, los rostros pintados en esta cerámica hacen referencia al nacimiento del capullo floral que se

3 RAMOS, R.: «Simbología de la cerámica ibérica de La Alcedia de Elche». Elche, 1991, p. 44 y Lám.: XVII.

4 VERNANT, J. P.: «Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique». Maspero. París, 1965, p. 149.

5 BERARD, C.: «Anodoi. Essai sur l'imagiere des passages chthoniens». Biblioteca Helvética Romana, XXIII. Neuchatel, 1974, p. 27.



LÁMINA 2. Epifanía de la diosa, vestida con túnica acampanada decorada con flor de cuatro pétalos que, como la roseta, es una ratificación de la misma presencia de la divinidad.

metamorfosea en cabeza de mujer. La germinación vegetal que se manifiesta en un rostro divino, el rostro que nace pero que todavía en su tallo es una flor⁶, con lo que se expone un pensamiento universal del mundo antiguo que expresa la idea de tránsito entre la muerte y la vida. Las cabezas suponen la plasmación del momento en que la divinidad, en su aparición frontal, brota de la tierra para presentarse ante los hombres. Significa por lo tanto una imagen de vida, de tránsito. Expresión que indica la evidencia de que los iberos participaron de la *koiné* ideológica griega, púnica y suritálica sobre la muerte.

La representación frontal del rostro⁷ es índice de una iconografía simbólica, ya que su frontalidad logra que su mirada se enfrente siempre a quien lo contempla y obliga a que sólo se pueda visualizar de frente, en un careo directo que exige la entrada en el área de su atracción, aventurándose a quedar atrapado en ella y a dejar de ser un ser vivo para convertirse en una potencia de muerte. Es, pues, la imagen que surge de los campos infernales, es una mani-

festación de la divinidad plasmada como máscara para expresar su personalidad de soberana del seno de la tierra, de las sombras, y su condición de regreso a la luz. Precisamente por ello ese rostro luce unos círculos en sus mejillas que tal vez sea exponente de «algo demoníaco»⁸, de su ascenso avernal.

La idea del ánodos y su plasmación figurativa por los iberos implica también la existencia de una divinidad local autóctona, puesto que aquella brota precisamente de su tierra, del país en el que ellos habitan. Por lo que este tipo de representaciones es sintomático de pueblos que vinculan sus orígenes a los lugares en que viven, pueblos que expresan de ese modo su autoctonía, pues en este sistema religioso agrario cada divinidad encarna una hipóstasis de la tierra madre que se origina en cada una de las culturas en que se la encuentra.

La religiosidad de los iberos, su concepto de lo sagrado y de lo sobrenatural, debió tener una destacada importancia en su vida social y, por ello, pudo suponer una significativa expresión en sus actividades plásticas. Para la comprensión de este fenómeno deben valorarse las manifiestas relaciones de sus gentes con griegos, suritálicos y púnicos, así como las connotaciones que aquellas relaciones debieron motivar en los comportamientos referentes a los momentos cruciales de la vida, considerada tanto individual como socialmente, y en especial destacar las evidentes conductas culturales ofrecidas a los difuntos, conocidas por la información que proporcionan los estudios de las necrópolis excavadas, que expresan la existencia de creencias religiosas y que reflejan un afán por conseguir una situación privilegiada de carácter ultraterreno. De ello podría dar testimonio el hecho de que realizaran representaciones como la del rostro en la cara principal de la cratera que, caracterizado por una fuerte autonomía expresiva, alude al fundamento de una visión infernal, demoníaca, de la divinidad⁹.

El desarrollo de un universo religioso genérico extendido por buena parte de los pueblos del Mediterráneo Occidental no pudo realizarse sobre culturas carentes de religiosidad propia, sino que incidió en ellas, y se adoptó, especialmente gracias a su contenido orientalizante, básicamente ya existente en todas, tamizado por la continuidad minoico-micénica como cimiento directo de los cultos, que en suma, aquí, no ofrecen más que una renovación de las ideas originarias vivas desde los momentos iniciales de la cultura ibérica, al igual que en las de los pueblos itálicos, lo que podría explicar el carácter arcaico que caracteriza a la imagería de los dioses y a la concepción del mundo

6 OLMOS, R.: «Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste». *Archivo Español de Arqueología*, 60. Madrid, 1987, p. 26.

7 VERNANT, J. P.: «La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia». Gedisa. Barcelona, 1986, pp. 49 y 104.

8 KUKAHN, E.: «Unas relaciones especiales entre el arte oriental griego y el Occidente». *Simposio de Colonizaciones*. Barcelona, 1974, p. 113.

9 BOTTINI, A.: «La religione delle genti indigene». *Magna Grecia*, III. Milán, 1988, p. 55.



LÁMINA 3. Rostro alado, de perfil, de la diosa que, flanqueado por rosetas, origina el surgimiento de una fantástica vegetación.

y de la vida terrena y ultraterrena de aquellas gentes¹⁰.

Tal vez por ello fue por lo que los iberos, ya en un período avanzado del helenismo, pudieron contribuir a la religiosidad occidental mediterránea con formalismos de símbolos y valores ampliamente reconocidos por la koiné ideológica a la que pertenecían. Pues los griegos, que habían tomado del Próximo Oriente a sus divinidades y que con ellas reelaboraron su piedad, sin embargo habían transmitido a occidente, quizás por el condicionante del substrato receptivo, la forma originaria y la concepción arcaica de la Gran Diosa.

El motivo principal pintado en la cerámica de Elche expresa la plasmación del surgimiento de la vida asociado a la representación de una divinidad femenina que se muestra como rostro que brota de la tierra.

Esta representación puede aludir a una divinidad local subterránea, ctónica, que si se la relaciona con imágenes de diosas del ámbito griego puede identificarse con figuraciones del círculo de Deméter y si se la vincula al mundo púnico, que pudo ser quien a través del comercio difundie-

¹⁰ MADDOLI, G.: «I Culti delle «poleis» italiote». Magna Grecia, III. Milán, 1988, p. 116.

ra la iconografía en sus áreas de influencia, debería identificarse con Tanit; aunque esas identificaciones no implican más que relaciones de tipo formal que tal vez provocaran el revestimiento de una idea preexistente asociada a un culto autóctono de carácter ctónico, imbricado a las corrientes religiosas imperantes en el Mediterráneo Occidental. Deméter-Coré-Afrodita o Tanit, de cualquier forma una versión local de una divinidad de origen oriental que debió asumir la representación de Gran Diosa, de Señora de los iberos.

Con relación a la iconografía de esta diosa alada parece claro que lo griego sólo matizó la expresión plástica de su representación, puesto que esta divinidad está presente en Elche desde época arcaica¹¹, por lo que la innovación de las épocas helenística e iberorromana consistió en aplicar a

¹¹ RAMOS, R.: «Demarcación ibérica en el Parque de Elche». XIX Congreso Nacional de Arqueología (Islas Canarias, 1985). Zaragoza 1987, pp. 681-699; «El Museo Arqueológico de Elche». Serie Arqueológica, I. Elche, 1987; «Una divinidad femenina ibérica en Elche». Festa d'Elx, 88. Elche, 1988, pp. 19-27; «Matiz religioso de dos obras escultóricas del Parque de Elche». Cuadernos de Prehistoria y Arqueología, 13-14. Madrid, 1988, pp. 65-75; «Los Museos Arqueológicos de Elche y La Alcudia». Nuestros Museos, XII. Valencia, 1988, pp. 92-102; «Nuevos hallaz-



LÁMINA 4. Imagen alada de la diosa en actitud ascensional, representada como busto, que muestra en sus manos unas palmas ceremoniales.

la cerámica una temática decorativa con imágenes que en el mundo ibérico, hasta entonces, sólo se habían plasmado en modelos escultóricos.

No obstante, en cualquier caso, no se trata de establecer un paralelo con las formas de mito y de rito griegas que esta cerámica sugiere en función de su temática, sino de precisar que los iberos pudieron dar un mismo sentido a su expresión religiosa.

Con respecto a las representaciones figuradas de cabezas, sin más relación que una posible unidad de pensamiento, parece oportuno recordar que los prótomos femeninos fueron también un motivo frecuente en las producciones plásticas de Etruria. Ejemplo de ello pueden ser los tres rostros pintados sobre las dos puertas laterales del vestíbulo y sobre la central del tablino en la llamada Tumba François¹², que se muestran integrados en una decoración vegetal.

Esta íntima unión entre los prótomos antropomorfos y los temas vegetales encuentra igualmente su aplicación monumental en los capiteles figurados, en los que la cabeza de la divinidad surge de un ramo de hojas de acanto,

gos en La Alcudia de Elche». *Archivo Español de Arqueología*, 62. Madrid, 1989, pp. 234-240; «Simbolismo de la Esfinge de Elche»: Hmje. D. Fletcher, II. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVIII. Valencia, 1989, pp. 367-386; «Obras arcaicas de escultura ibérica en el Museo Arqueológico de Elche». *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 28. Madrid, 1990, pp. 26-34.

12 CRISTOFANI, M.: «Ricerche sulle pitture della Tomba François di Vulci. I fregi decorativi». *Dialoghi di Archeologia*, I-2. Milán, 1967, p. 194; RONCALI, F.: «La decorazione pittorica». *La Tomba François di Vulci*. Quasar. Roma, 1987, p. 106.

como en el caso suritálico concreto del procedente del templo de Minerva en Canusium que, al igual que los ejemplos etruscos, como el de la Tumba Campanari en Vulci, ofrecen una datación que los sitúa en los siglos III y II a. J. C.; y que también, arquitectónicamente, fue tema de frisos, como el que procedente de Caere se conserva en el Museo Etrusco Gregoriano del Vaticano, que, datado en el siglo II a. J.C., es la última expresión de la coroplastia etrusca¹³. Si bien, el posible punto de difusión mediterránea de estas representaciones arquitectónicas pudo constituirlo el área chipriota de Kition y Amatonte, yacimientos de los que proceden los llamados capiteles hathóricos, de los que el último ejemplar fue localizado en las inmediaciones del Santuario de Afrodita¹⁴ en Amatonte. Capiteles sobre los que considero oportuno aclarar que si las figuraciones llamadas hathóricas, también así designadas en las pinturas cerámicas, reproducen la imagen ctónica de Afrodita-Astaté, son realmente representaciones de la divinidad femenina de Chipre, cuyo modelo iconológico se inspira, lógicamente dada su situación geográfica y sus relaciones humanas, en el mundo egipcio pero que, en suma, constituye una designación equívoca, debida al empleo de un término que ha pasado a ser tradicional en los estudios arqueológicos, pero que no por ello debe ser utilizado sin determinar su origen.

Además, los prótomos también decoraron determinados tipos cerámicos de Volterra y de Chiusi en los que se dibujó una cabeza de mujer, en la base del asa, de la que brotaba un friso vegetal que se desarrollaba en torno a la escena figurada. Asimismo, fue tema ornamental de algunos vasos de bucchero, como el de la copa conservada en el Museo de Chiusi que presenta dos plaquetas con cabezas femeninas encuadradas por alas¹⁵, o como la píxide de Pienza, conservada en su Museo, en la que, entre otros, contiene un prótomo femenino alado¹⁶, al igual que el fragmento de asa que conserva un rostro alado que, entre aves, brota de un elemento vegetal¹⁷.

Este motivo también está presente en la ceramografía apulia, en la que cabezas femeninas, insertas en una banda con representación de temas vegetales, decoran los cuellos de las grandes cráteras de volutas o las zonas centrales de las ánforas; y también es el que caracteriza a las cerámicas de Canosa, al mismo tiempo que se mantuvo tanto en la

13 TORELLI, M.: «L'arte degli Etruschi». Roma, 1985, p. 237.

14 HERMARY, A.; PETIT, T.; SCHMID, M.: «Rapport sur les travaux de l'Ecole Française á Amathonte de Chypre en 1987. Le Sanctuaire d'Aphrodite». *Bulletin de Correspondance Hellenique*, 112. Atenas, 1988, pp. 862 y 865.

15 LEVI, D.: «Il Museo Civico di Chiusi». Chiusi, 1935, p. 109.

16 DONATI, L.: «vasi di bucchero decorati con teste plastiche umane. Zona di Chiusi». *Studi Etruschi*, XXXVI. 1968, p. 336.

17 CRISTOFANI, M.; PHILLIPS, K. M. Jr.: «Poggio Civitate: Etruscan Letters and Chronological Observations». *Studi Etruschi*, XXXIX. 1971, p. 413.



LAMINA 5. Imagen alada de la diosa que, representada frontalmente, extiende sus manos a las riendas de los caballos también alados, divinos, que simétricamente aparecen a sus lados. Supone la representación de la subida a la faz de la tierra, a la vida, de aquella divinidad femenina que asciende en su biga sagrada.

cerámica de Volsinii como en las terracotas arquitectónicas etruscas¹⁸ y en las de la Campania¹⁹.

Figuraciones todas que pueden relacionarse con la temática de las leцитos áticas del siglo IV a. J.C.²⁰ en las que se sustituyó el motivo decorativo y simbólico de la palmeta frontal por su expresión de teofanía antropomorfa: por un rostro de mujer con una flor. Estas decoraciones griegas pudieron ser a su vez el eco de temas pintados en cerámicas chipriotas²¹ con el motivo del rostro de mujer que brota de un elemento vegetal, tema que, provisto de funcionalidad, pudo dar origen a los timiaterios de terracota en forma de cabeza femenina, cabeza de una diosa de la fecundidad coronada de espigas y frutos, extendidos por las áreas ibérica y púnica, y referentes a divinidades ctónicas en ritos de tránsito. Y aunque creo que no debemos pretender buscar el origen de estos temas a lo largo del entorno mediterráneo porque en el trabajo que nos ocupa sólo debe interesarnos llegar a conocer qué expresan estos motivos decorativos y cómo podemos interpretar la idea que subyace en ellos, sí parece evidente que en el aspecto de las decoracio-

nes cerámicas pudo ser el área del Golfo de Tarento, y especialmente el pensamiento funerario plasmado en la cerámica canosina, quien pudo hilvanar la idea ctónica imperante en estas representaciones pintadas en La Alcudia de Elche.

Tal vez la pieza más significativa de la cerámica canosina, en este caso, sea el llamado Askos Catarinella que, procedente de la necrópolis de Lavello, se conserva en Reggio Calabria. Contiene una decoración que representa un funeral, de forma realista, y en el que se pintaron, sobre sus asas, sendos rostros femeninos que deben identificarse como imágenes de ultratumba encargadas de guiar al difunto en su viaje al más allá. Estos rostros femeninos se muestran unidos por cadenas a símbolos funerarios como el ciprés, el gallo y la guirnalda, en una clara referencia al Hades ratificada con la plasmación de un cielo estrellado. El conjunto de la escena pintada sobre este askos documenta la existencia de posibles vínculos con las doctrinas místicas difundidas desde Tarento²², relación probablemente expresada con representaciones que continuaron produciéndose durante el siglo II a.J.C. y que se mantuvieron

18 KAUS, T.: «Die Ranken der Ara Pacis». Mann, Berlín, 1953, pp. 26-34.

19 KOCH, H.: «Dachterracotte aus Campanien». Berlín, 1912, p. 85.

20 OLMOS, R.: «Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste». Archivo Español de Arqueología, 60. Madrid, 1987, p. 26.

21 HUKAHN, E.: «Los símbolos de la Gran Diosa en la pintura de los vasos ibéricos levantinos». Caesaraugusta, 19-20. Zaragoza, 1962, p. 83.

22 BOTTINI, A.; TAGLIENTE, M.: «Foretum ritrovato». Bollettino Storico della Basilicata. 1986, p. 74.



LÁMINA 6. Representación como busto de la divinidad femenina alada que sostiene en su mano una serpiente, indicio de su procedencia subterránea, sobre la que vuela una paloma, atributo celeste. Expresión plástica que manifiesta su carácter de señora de la vida y de la muerte.

hasta el siglo I de nuestra Era, que reflejaban todavía un cierto ascendiente heleno.

La relación expresiva entre ciertos temas decorativos de la cerámica canosina y la ilicitana se ve reforzada además por el hecho de la presencia relativamente abundante de cerámica de Gnatia, localidad próxima a Canosa, en La Alcudia de Elche, testimonio probable de vínculos comerciales, que implican relaciones humanas, entre ambas áreas geográficas y culturales. Además, también en un ambiente del que participó Canosa, en el Golfo de Tarento, en Thurioi, fueron localizadas unas tablillas funerarias cuyo contenido literario es relacionable con los temas pintados en la cerámica aludida. En una de estas tablillas se escribió: «Yo he descendido a la cámara de la diosa». Pero sólo los iniciados tienen derecho a penetrar en la cámara de la diosa (APULEYO, «Metamorfosis», XI-17 y PAUSANIAS, «Periegesis», X-23, 13 y 17), por lo que aquél que ha des-

cendido a la cripta de la diosa se presenta, por ese mismo hecho, como iniciado. Aunque si se ha descendido al seno de la Soberana es porque está muerto y espera recompensa. Por ello, es un rito que debe relacionarse con prácticas dedicadas a la diosa ctónica²³.

La fórmula de Thurioi se refiere a un rito, por lo que estas tablillas reflejan un probable culto a la divinidad de los muertos y es normal, a su ambiente, que este rito haya tomado el sentido de un viaje infernal, un descenso al país de las tinieblas y un retorno a la luz. El cumplimiento de este rito garantiza al iniciado su felicidad póstuma y su realización consiste en descender a un megarón, a una cámara, la diosa. Ese descenso simbolizó un viaje a los infiernos donde reina la Soberana de los muertos y ese viaje lleva una enseñanza referente a las rutas que se deben seguir en el Tártaro, enseñanza que se encuentra mencionada tanto en estas tablillas como en las doctrinas pitagóricas.

Estas imágenes pintadas en la cerámica de La Alcudia, al igual que los rostros del askos Catarinella o los de las cerámicas de Amatonte, pueden aludir tanto al surgir de la divinidad como, consecuentemente, a su inmersión previa en el Hades, pues es preciso descender al seno de la tierra, y celebrar con un ritual esa bajada a los infiernos, para que ella recoja en su interior a los muertos que, como la semilla enterrada, florecerán en su día para alcanzar el más allá, ya que la tierra es el regazo materno en el que germina la fertilidad de las plantas que permiten la vida en general.

Ese descenso a las entrañas de la tierra se relaciona con evidencia con la ubicación de las cuevas sagradas²⁴ en las que los iberos practicaron acciones culturales de carácter ctónico en los recintos más profundos de ellas, lo que en cierta forma es relacionable con las cámaras subterráneas de la diosa que citan textos relativos a ese tipo de ritos en áreas geográficas comunicadas con la ibérica, que además ofrecen representaciones plásticas que enlazan con la ilicitana.

La localización de criptas subterráneas en varios santuarios de divinidades ctónicas en Sicilia, consagrados a Deméter y Coré, que están precedidas de un vestíbulo alargado, abovedado, bajo el cual fue tallada la cámara en el roca, manifiestan la existencia de estos lugares sagrados. Los hipogeos recientemente localizados en el mundo itálico aportan documentación que confirma la evidencia de los rituales de descenso dados a la divinidad por su condición de Señora de los subterráneos. Tanto el existente en la zona del promontorio Gargano, dedicado a Deméter, como

23 FESTUGIERE, A. J.: «Etudes de la religion Grecque et hellénistique». Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie. París, 1972, p. 51.

24 GIL, M.: «Sobre las cuevas ibéricas del País Valenciano. Materiales y problemas». *Papeles del Laboratorio de Arqueología*, 11. Valencia, 1975, pp. 282 y 303; LLOBREGAT, E.: «Toros y Agua en los cultos funerarios ibéricos». Saguntum, 16. Valencia, 1981, p. 164.

el del monte Papalucio, consagrada a Coré, dan testimonio de ello²⁵. Y también igual que en Chipre, en Amatonte, en donde se ha localizado una gruta sagrada bajo el Santuario de Afrodita²⁶. Destino que también pudo tener la cámara existente tras la mesa de ofrendas, a 2,70 m bajo el nivel del pavimento del templo ibérico de La Alcudia, en su segundo período de ocupación, todavía en curso de excavación.

Así pues, en el entorno mediterráneo, los santuarios de las diosas contienen un megarón, una cripta subterránea, morada original de la Reina de los muertos. Así también, los testimonios literarios conocidos al respecto muestran que no se puede ser admitido en estas cámaras sagradas sin haber participado en una iniciación²⁷.

Por ello, es verosímil sugerir la hipótesis alusiva a que ciertos temas iconográficos de la cerámica ibérica de tipo Elche, realizados con la espontaneidad y personalidad de unos decoradores que relatan algo cotidiano y normalizado en la vida espiritual de su Sociedad, respondan a un pensamiento indígena que participó de una creencias propias pero vinculables a la koiné mediterránea. Consiguientemente, esta imaginería pintada en la cerámica de La Alcudia de Elche debe relacionarse con la idea de la renovación vegetal y de la mostración de la divinidad femenina que preside el periódico acontecimiento del brotar a la vida, por lo que estos temas pintados son ánodos que plasman la subida de la diosa a la superficie de la tierra.

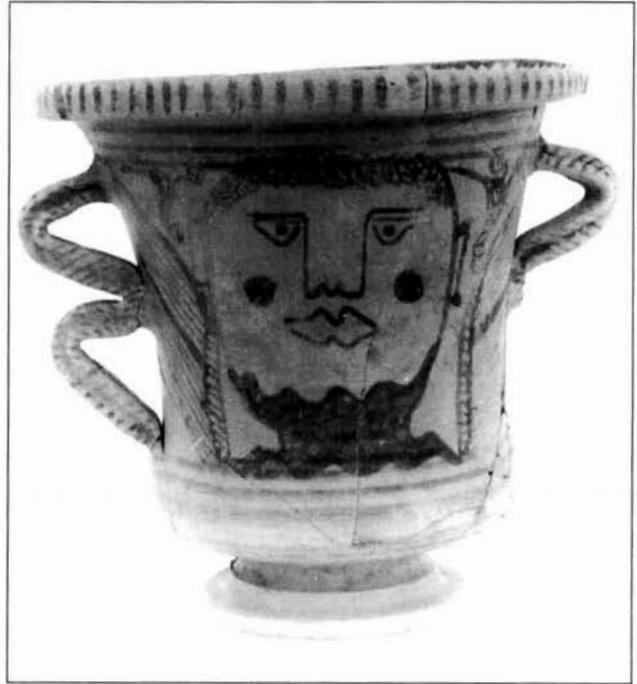


LÁMINA 7. Rostro alado de mujer que se enmarca en los dos ángulos superiores de su zona con dos aves que pican en sus alas, en actitud simétrica, simulando el gesto de libar, y que queda fijado en la línea de su base por una alusión vegetal de la que brota ese rostro femenino como una flor de su cáliz.

25 BOTTINI, A.: «La religione delli genti indígene». Magna Grecia, III. Milán, 1988, p. 56.

26 HERMARY, A.; PETIT, T.; SCHMID, M.: «Rapport sur les travaux de l'Ecole Française á Amathonte de Chypre en 1987. Le Sanctuaire d'Aphrodite». Bulletin de Correspondance Hellenique, 112. Atenas, 1988, p. 857.

27 FESTUGIERE, A. J.: «Etudes de la religion Grecque et hellenistique». Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie. París, 1972, p. 53.