

TRASCENDENCIA DEL TEMA DEL LABRADOR EN LA CERÁMICA IBÉRICA DE LA PROVINCIA DE TERUEL

M.^a Rosario Lucas Pellicer
Universidad Autónoma de Madrid

En 1981¹ tras comparar sucintamente las figuraciones vasculares de las distintas áreas ibéricas, formulaba tímidamente la hipótesis de que los personajes del círculo de Azaila guardaban relación con el sistema trifuncional indoeuropeo defendido por Dumézil. El hombre con el arado representaría la tercera función cuya competencia se extiende a la fertilidad de la naturaleza (riqueza y abundancia de frutos, ganados y cosechas) y a su renovación (juventud).

Este acto objetivo de labrar la tierra con arado y bueyes está bien representado en dos *kalathoi* de buen tamaño, localizados respectivamente en el Cabezo de Alcalá (Azaila, Teruel)² y en el Cabezo de la

Guardia (Alcorisa, Teruel)³. Su lenguaje decorativo insiste en idéntica semántica y sintaxis, reiterando en el relleno los mismos elementos fitomorfos. Las diferencias en el dibujo son mínimas (figs. 1 y 2) y en esta descripción se tomará como referencia el ejemplar de Alcorisa, la pieza más completa, advirtiendo las variantes que se estimen más significativas.

Las figuras humanas están trazadas en tinta plana, acusando en la silueta la musculatura de los miembros y el ancho torax de cintura estrecha. Todo sugiere la desnudez del cuerpo⁴ y únicamente el tratamiento de las cabezas, siempre de perfil y con el

¹ M.^a R. LUCAS, «Santuarios y dioses en la Baja Epoca...», *Actas de la Mesa Redonda sobre la Baja Epoca de la Cultura Ibérica*, Madrid, 1981, págs. 233-295, en especial notas 99 y 104.

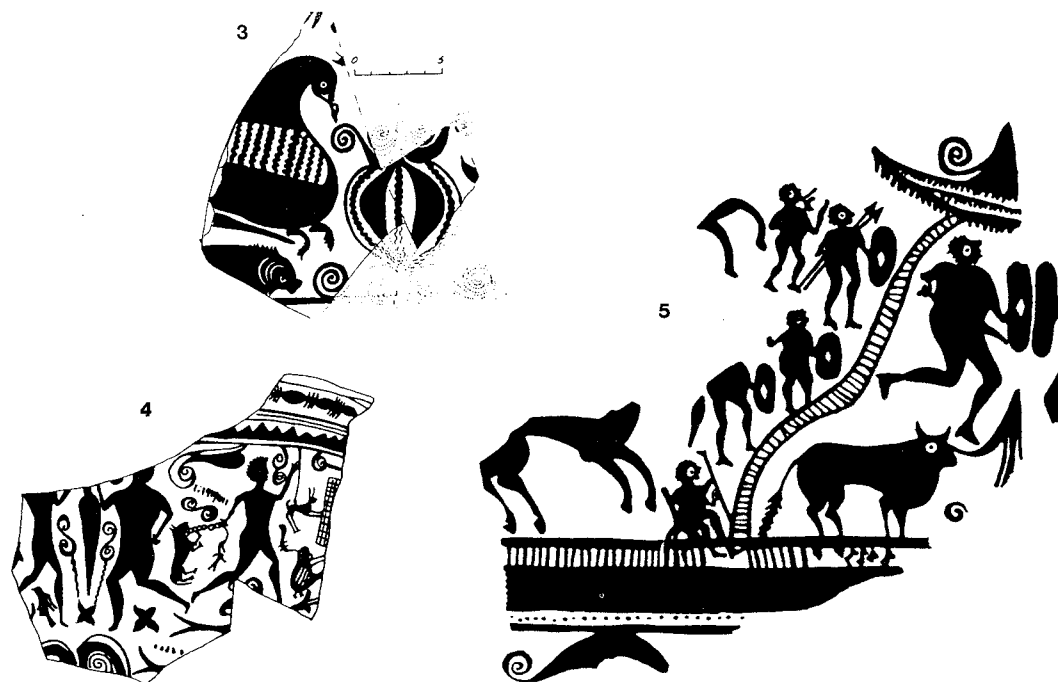
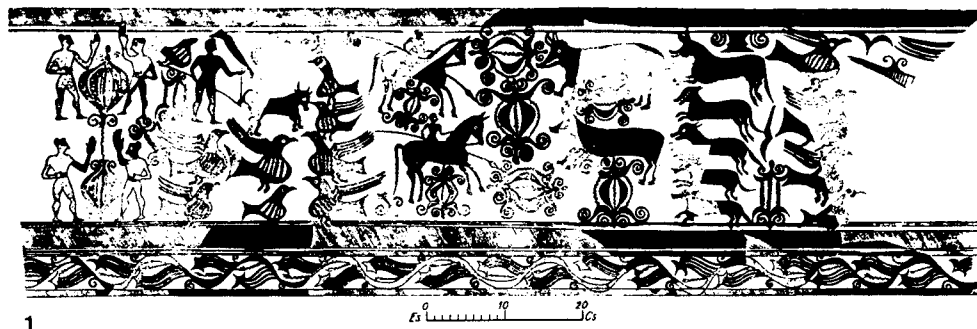
² J. CABRÉ, *Corpus Vasorum Hispanorum, Cerámica de Azaila*, Madrid, 1944, lám. 32, fig. 46, págs. 65-67. Los fragmentos del recipiente (Museo Arqueológico de Barcelona y Provincial de Zaragoza) fueron recogidos en una de las casas más importantes de la acrópolis, «situada con vistas a las calles F y G, lindando por el norte con las torres vigías» durante las excavaciones de P. Gil y Gil (1868-72). Con posterioridad, Cabré halló en la misma estancia «tal vez del jefe principal» (p. 68) fragmentos de otro *kalathos* semejante (Museo Arqueológico Nacional). La reconstrucción del dibujo (aquí reproducida) está basada, muy acertadamente, en elementos comunes a ambas vasijas «pintadas por el mismo decorador ceramista», aunque con ligeras variantes. El hombre «con un elemento extraño» (arado) sólo se menciona en la descripción del fragmento de Barcelona, aunque debería estar presente en ambos vasos dadas las similitudes con el *kalathos* de Alcorisa y la coincidencia de la gran paloma (fragmento 6 de la lám. 32 B) no incluida en la reconstrucción del dibujo. De la misma

estancia proceden otras cerámicas con figuras humanas y animales. El nivel se adscribió al período E-2, fechado en 77-43 a. C. por Cabré.

M. BELTRÁN (*Arqueología e Historia de las ciudades antiguas del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)*, Zaragoza, 1976) atribuye estas producciones a la ciudad ibérica identificada con *Beligio*, cuya vida transcurre a lo largo del s. II y termina, con las guerras sertorianas, hacia 76-72 a. C.

³ P. ATRIÁN y M. MARTÍNEZ, Excavaciones en el poblado ibérico del «Cabezo de la Guardia», *Rev. Teruel*, n.º 55-56, 1976, págs. 60-97, fig. 19, lám. XV-XVIII. Localizado en la Habitación 2, nivel 3 (p. 74). Corresponde al n.º 20 del inventario. La estancia tenía un banco enlucido, hogar y poste de sustentación y proporcionó el material más rico y completo de la zona excavada, incluyendo Campaniense A y B comparables a las de Azaila. Todo fechado en s. II a. C.

⁴ Comprobada en un exvoto de bronce de esta provincia. Representa un jinete desnudo de silueta idéntica a estos dibujos: M. ALMAGRO BASCH, «Exploraciones arqueológicas en Griegos», *Teruel*, Vol. I, 1949, págs. 171-179, fig. 14-15. La desnudez apunta, al igual que en otros contextos, por un carácter ritual o por la transmutación humana.



1. Desarrollo del *kalathos* de Azaila. Según E. Cabré.
2. Desarrollo del *kalathos* de Alcorisa. Según P. Atrián y M. Martínez.
3. Detalle de uno de los *kalathoi* de Azaila. Según E. Cabré.
4. Fragmento de Alloza. Según T. Ortego.
5. Fragmento de Alloza. Según P. Atrián.

ojo destacado por un círculo en reserva y un punto central, intenta diferenciar algunos rasgos de la cara⁵.

El labrador es el personaje de mayor tamaño y ocupa el centro del friso. Lleva en la mano derecha una larga vara o fusta flexible, ligeramente más ancha en la punta, y con la mano izquierda maneja el arado sujetándolo por la manilla de la esteva con mancera recta, que llega hasta el dental de la reja y se une al timón de cama curva, uncido a una pareja de pequeños bueyes.

La escena está rodeada por 10 aves de robusto pico y cuerpo relleno de signos serpenteantes verticales; en el lateral derecho, cinco de las palomas se disponen en hilera vertical y el tamaño aumenta de arriba a abajo. Dos ejemplares más grandes aparecen en la parte alta (junto al hombre y detrás del buey), dándose la paradoja de que el situado sobre la cama del arado es mayor que el bóvido. Otra de estas palomas se repite a la altura de la pierna derecha del labrador. Finalmente, en la parte inferior, ocupando el mismo espacio que la escena del arado, se dispusieron dos grandes pájaros de distinta especie: debajo del labrador una «paloma» con la cabeza proyectada hacia abajo y con el ala y la cola bien indicadas⁶; debajo del arado y la yunta, un «buhu» mirando de frente con el ala también desplegada y las patas a un nivel inferior que la paloma, rozando las líneas que delimitan el friso⁷.

A la izquierda de esta escena el espacio está ocupado por la reiteración de un esquema tripartito que Cabré calificó de «acto de salutación». Tiene como eje un elemento de aspecto vasiforme cuyas líneas recuerdan los motivos fitomorfos tan prodigados en estas cerámicas y está flanqueado por dos personajes contrapuestos, con el brazo interior alzado, exhibiendo una mano grande de dedos diferenciados, contrastando en su dibujo y tamaño con el resto de los rasgos corporales⁸.

⁵ E. M. MAESTRO, «La figura humana en la cerámica de la provincia de Teruel», *Kalathos*, nº 3-4, Teruel, 1983, págs. 111-119.

⁶ Idéntica a la del fragmento de Azaila (lám. 32, B 6 del Corpus (nota 2). Aquí fig. 3).

⁷ El buhu no se documenta en el ejemplar de Azaila, aunque aparece en otros *kalathoi* (fig. 55 y 56 del Corpus) procedentes de la misma habitación. También se representó en la cerámica del Castellillo: P. ATRIÁN, «Primeras excavaciones en el poblado ibérico de “El Castellillo” (Alloza, Teruel)», *Teruel*, nº 17-18, 1957, págs. 203-228, lám. XXIII. Fechada en los ss. III-II, ligeramente anterior a Azaila.

⁸ J. CABRÉ, cit. nota 2. Compárese la similitud del motivo vasiforme con el elemento vegetal situado delante de la

A la derecha del hombre arando, tras la hilera de palomas, se dibujaron superpuestos dos jinetes lanceiros decrecientes en tamaño, insertando entre las patas de los caballos diferentes motivos vegetales. Delante aparece un esquema vertical formado por la reiteración de los motivos fitomorfos y a continuación una teoría de animales (dos jabalíes seguidos de cinco lobos, decrecientes en tamaño) que, en actitud amenazante, se enfrentan a los lanceiros.

Cierra la composición un conjunto de seis aves agrupadas en dos hileras. Son idénticas a las de la escena del labrador, pero con las alas explayadas y, curiosamente, debajo de la hilada más próxima a los carnívoros se ha incluido un pez⁹.

Paralelos materiales y referencias temáticas

Sin intención de profundizar en los paralelos materiales del arado o en el proceso del tema en cuestión, es preciso recordar que en la propia cultura ibérica existen algunas piezas que pueden relacionarse con la elección de este tema y el significado religioso que se pretende abordar. Del Castellet de Banyoles (Gerona) procede un bronce votivo que representa una yunta de bueyes¹⁰ y en La Bastida de les Alcuses (Mogente, Valencia), yacimiento del que procede el famoso exvoto de guerrero con casco de cimera, también se halló un pequeño buey de bronce y el fragmento de un yugo y timón¹¹. En Covalta (Albaida, Valencia), aparte de un yugo, se localizó un arado votivo de hierro del mismo tipo que el representado en los *kalathoi* turolenses, es decir, un arado

paloma de la fig. 3. Se repite la escena de saludo, muy perdida, en los dos recipientes de Azaila (detalle del 2º *kalathos* de Azaila, con paloma a la izquierda, en CABRÉ lám. 37 B, 5 muy similar al ejemplar de Alcorisa). En todos los casos los detalles de la cabeza son bastante inconcretos. Personalmente (nota 1) sugerí la presencia de algún tipo de tocado o máscara en Alcorisa y la posibilidad de diferencias entre los personajes afrontados. MAESTRO (*vid.* nota 5) los describe idénticos, como si llevaran «una especie de visera en la parte superior de la frente» (p. 116).

⁹ Esta inclusión es frecuente en otras composiciones. Aparece también en el fragmento de Azaila en el vaso no reconstruido (aquí fig. 3).

¹⁰ J. DE C. SERRA RAFOLS, «El poblado ibérico del Castellet de Banyoles», *Ampurias*, vol. III, 1941, págs. 24-25, lám. 4.

¹¹ G. NICOLINI, *Bronces ibéricos*, Barcelona, 1977, págs. 86-87.

compuesto de la variedad de dental y cama, típicamente mediterráneo, estudiado por E. Plá en 1951¹². A pesar de que este instrumento de trabajo era bien conocido, el escaso número de motivos alusivos al tema agrícola y la rareza de exvotos impide aplicar sin más análisis, el proceder de los etruscos quienes, según Macrobio, utilizaban arados con rejas de bronce como objetos rituales.

Sin embargo, no deja de ser una concurrencia que algunas monedas ibéricas del área aragonesa y pirenaica¹³ ostenten en el anverso, como símbolo secundario, el delfín ampuritano transformado en un arado de esquema similar al aquí mencionado. Acompaña a una cabeza varonil que tiende a identificarse con una especie de dios de la guerra y en el arte de algunas de ellas (por ejemplo en acuñaciones con la leyenda *Arsaos*), caracterizadas por el peinado de cortos rizos y perfil de larga nariz y labios gruesos, con o sin barba, se aprecia el peso del influjo celta¹⁴. Este perfil y su contorno se aproxima estrechamente a la individualidad de las cabezas de los raros personajes humanos conocidos en la pintura vascular turolese, en concreto al «labrador». En ocasiones el peinado de las monedas remata, al igual que las galas, en un mechón ondulado hacia afuera a modo de gancho, recordando el peculiar aspecto de los «hombres saludando» en el vaso de Azaila.

Una versión plástica de este peinado en su estilo más simple (sin mechón en la nuca) se documenta en una cabecita de plata considerada *tessera* de hospitalidad, de procedencia incierta¹⁵. Tiene representada magníficamente una serie de ondas paralelas con pequeñas incisiones que deben simular los rizos, ensortijamiento capilar que se conservó en algunas de las figuraciones indígenas del taller romano de Bronchales.

¹² E. PLÁ, «Un arado ibérico votivo. Notas sobre los arados antiguos», *Saitabi*, T. VIII, nº 35-38, 1950-51, págs. 12-27, lám. I, 2.

R. VIOLANT, «Un arado y otros aperos ibéricos hallados en Valencia y su supervivencia en la cultura popular española», *Zephyrus*, nº IV, 1954, págs. 119-127.

B. MARTI OLIVER, «Agricultura y Ganadería», *Catálogo de la Exposición de Cultura Ibérica*, SIP, Valencia, 1983.

¹³ A nivel general puede consultarse: A.M. de GÜDAN, *Numismática ibérica e ibero-romana*, Madrid, 1969, págs. 42-45 y *passim*.

¹⁴ Op. cit., nota 13, pág. 204.

¹⁵ M. GARRIDO y J. PELLICER, «Dos tésseras de hospitalidad celtibéricas en plata», *Kalathos*, nº 3-4, 1983-4, págs. 154 y ss., fig. 1.

El arado, junto a una espiga, aparece también en monedas ibéricas de Obulco y la escena completa, es decir el acto de arar con bueyes, se da en emisiones romanas (Caesaraugusta, Emérita). En este caso el campesino, identificado con un sacerdote, adopta un atuendo y prestancia excepcional y la escena se interpreta como alegoría simbólica del rito de fundar la nueva ciudad.

No obstante, el modelo iconográfico del tema agrícola con arado y yunta y el campesino desnudo tiene sus más directos precedentes en las cerámicas griegas, baste citar las escenas de labranza y siembra pintadas en una copa corintia firmada por Nicosthenes (Museo de Berlín) o la ática de figuras negras de la serie Pequeños Maestros (Museo Británico). También se conocen figuras de barro y bronce, más primitivas, que representan la yunta de bueyes y el arado, con o sin personajes, que se invocan, insistentemente, para ilustrar «Los Trabajos y los Días» de Hesíodo. Representaciones muy semejantes se hallan en el área etrusca e itálica. Incluso en el arte rupestre de los Alpes el arado tirado por bueyes y las escenas de labranza son características de las fases finales, en plena Edad del Hierro¹⁶.

Aún reconociendo todo el impacto de las representaciones que por vía mediterránea llegan a la Península Ibérica y son asumidas en la temática indígena como evidencian las adaptaciones iconográficas y otros elementos (roleos, espirales, hiedras... motivos fitomorfos en general) cuya disposición compleja o consecutiva remeda el viejo «árbol de la vida», los paralelos iconográficos más afines al *continuum* estructural de la disociación narrativa, se hallan en la decoración figurada del llamado «arte de las sítulas». Su composición acrisola, en la singular imaginería de sus frisos, precedentes orientales y griegos y el tamiz de la creatividad etrusca, pero selecciona y desarrolla una temática de enorme peculiaridad al servicio de una ideología «hallstática», antepuerta de la Segunda Edad del Hierro¹⁷.

¹⁶ La bibliografía sobre los paralelos es amplia y dispersa. Deliberadamente renuncio a referencias concretas.

¹⁷ Entre otras obras: *Mostra dell'arte delle situle dal Po al Danubio*, Catálogo de Exposición, Firenze, 1961 (versión en alemán, Viena 1962); W. LUCKE und O. H. FREY, «Die Situle in Providence (Rhode Island). Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises», *Rom. Germ. Forsch.*, nº 26, 1962.

O. H. FREY, «Die Entstehung der Situlenkunst. Studien zur figürlich verzierten Toreutik von Este», *Rom. Germ. Forsch.*, nº 31, 1969; J. BOARDMAN, «Asouthern view of Situ-

A pesar de las diferencias geográficas y cronológicas, de la variedad de materiales, técnicas y estilos y de todas las objeciones que se puedan alegar ante el contexto funerario de estos objetos, son sorprendentes las semejanzas entre ciertas figuras y esquemas reiterados en estos recipientes de metal del círculo alpino y la iconografía humana seleccionada en la cerámica ibérica del Bajo Aragón.

Tras haber rastreado relaciones continentales durante la Primera Edad del Hierro¹⁸ justamente en sincronía con el esplendor del arte de las sítulas, y valorando todo el espíritu de tradición «céltica» (fantástica metamorfosis de aves, peces, serpientes, barcas...) que se trasluce en la decoración de estas cerámicas «ibéricas», he centrado el análisis en el exclusivo parangón con aquellas vasijas, presuponiendo que existieron raíces comunes que, aún modificadas por las circunstancias y el tiempo, dejaron sentir el eco de un pensamiento ancestral que subjetivó la manera de entender la relación del hombre con el cosmos y la interacción de su unidad social con lo divino.

Análisis iconográfico: noesis del fenómeno

Descrita la realidad material y objetiva de la escena agrícola —el *noema* del fenómeno— interesa desvelar la *noesis* o aspecto intencional. Para ello es preciso determinar:

- 1) en qué tipo de estructura se inserta,
- 2) qué orden y jerarquía ocupa dentro del sistema,
- 3) comprobar si el significado es realmente trascendente y el acto, por tanto, puede ser elevado a la categoría de lo sagrado o religioso.

la Art», en Id. y otros, *The European Community in Later Pre-history. Studies in Honour of F.C. Hawkes*, 1971, págs. 121-140; E. DI FILIPO, «Rapporti iconografici di alcuni monumenti dell'arte delle situle», en *Studi miscellanei de Archeologia delle Venezie*, n° 1, Padua, 1976, págs. 97-200; E. DI FILIPO BALESTRAZZI, «Nuovi confronti iconografici e un'ipotesi sui rapporti fra l'area delle situle e il mondo orientale», en *Este e la civiltà paleoveneta a cento anni dalle prime scoperte*, Atti dell XI Conv. St. e It. (1976), Firenze, 1980, págs. 153-170; A. EIBNER, «Darstellungsinhalte in der Kunst der Hallstattkultur», *Die Hallstattkulturr Symposium*, Steyr, 1980, págs. 261-296.

¹⁸ Estas relaciones se basan en materiales comunes a ambas zonas. Entre otros, broche de cinturón de un garfio en un túmulo de Magdalenenberg, elementos de guerrero, *simpula* y otros objetos de metal, cerámica grafitada y pintada post-cocción, *kernoi* como los del Cabezo de Monleón (Caspé), etc.

La ausencia de fuentes escritas o de algún tipo de referencias más concretas que los precedentes artísticos, ha llevado, como se acaba de decir, hasta el llamado arte de las sítulas. Interesa dejar bien sentado que en esta aproximación religiosa soy consciente de la heterogeneidad de los materiales y de la parquedad y fragmentación del repertorio aragonés, y por ello de la fragilidad de los datos manejados y de la dolencia de tomar, como único paradigma de un supuesto sistema, la composición figurada de los suntuosos recipientes del área véneta y de los Alpes orientales.

La lectura material de las imágenes de sítulas y cistas es de apariencia muy simple, pero la explicación de su significado es controvertida y está sujeta a no pocas versiones.

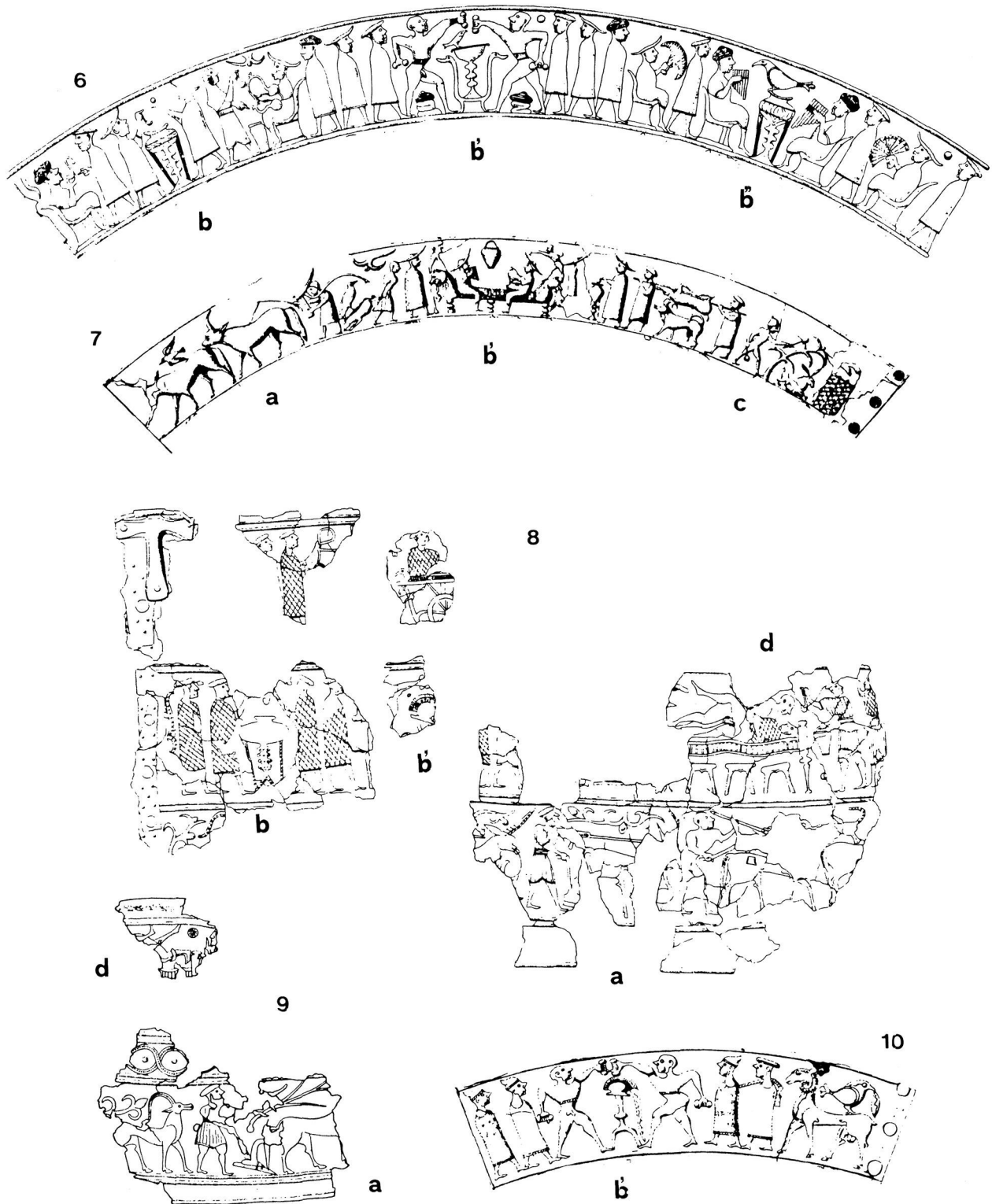
Con todo, no cabe duda, y así es aceptado unánimemente, que su pluralidad corresponde a una estructura unitaria que condensa en los actos mundanos la trascendencia de fórmulas estereotipadas de lenta evolución¹⁹. Bajo un ropaje profano de corte aúlico las escenas son espejo de ideas religiosas y políticas vividas y rememoradas por la élite aristocrática con participación de diversos componentes en funciones marcadas por el orden social e ideológico.

De un total de 20 recipientes (sítulas y cistas) con representaciones humanas, según la recopilación de Eibner²⁰, cinco contienen la escena del hombre con el arado y los bueyes y de ellos sólo la sítula de La Certosa ha conservado completa la decoración. Las restantes vasijas —cistas de Montebelluno y Sanzeno y sítulas de Nesactium y Toplice— están muy mutiladas, pero los fragmentos conservados permiten asegurar, por comparación con ejemplares más completos, la reiteración de actos similares con un mensaje afín aunque varíe el modo de expresión, el dibujo o el orden²¹.

¹⁹ A. EIBNER, op. cit., nota 17. El apogeo de las figuras humanas se inicia en el s. VI y el máximo esplendor corresponde al s. V a. C. Progresivamente disminuye el número de frisos y gana importancia la temática animal y las figuraciones más idealizadas perdiéndose el carácter narrativo de las composiciones.

²⁰ Op. cit., nota 17, Cuadro n° 1.

²¹ EIBNER, op. cit., nota 17 págs. 267 y ss. remite a las referencias puntuales sobre el estudio de estos recipientes. Es posible que en la cista de Eppan (Appiano) la labranza esté sugerida en la representación de un sirviente o campesino que portando un objeto acodado en la mano, conduce dos bueyes. Vide LUCKE Y FREY, op. cit., nota 17, págs. 58-59. lám. 62.



6. Desarrollo del friso superior de la sítula de Providence. Según Lucke y Frey.
 7. Desarrollo del tercer friso de la sítula de La Certosa. Según Lucke y Frey.
 8. Gran parte de los fragmentos de la cista de Sanzeno. Según Lucke y Frey.
 9. Detalle de algunos fragmentos de la cista de Montebelluno. Según Frey (tomado de Eibner).
 10. Detalle del segundo friso de la sítula de Vace. Según Lucke y Frey

		a	b			c	d	
		LABRADOR	HOMBRES AFRONTADOS			CAZA		ACTO SEXUAL
			COMBATE	BEBIDA	SALUDO	LIEBRE	OTROS (LANCEROS)	
Frag. cistas y símulas metal	CERTOSA	●	●	●		●		
	TOPLICE	●	●	●			●	
	NESACTIUM	●	?	?			●	
	SANZENO	●	●	●		●	●	
	MONTEBELLUNO	●	?	?			●	
Frag. cerámica y kalathos	ALCORISA	●			●		●	
	AZAILA 1	●			●		●	
	AZAILA 2	?			●		●	
	ALLOZA	?			●	●		
Uma	LOBON				●	●	●	

CUADRO 1:
Recurrencias temáticas en relación con la escena del labrador.

Eibner ha reducido las figuraciones a una serie de temas que facilitan las comparaciones. Simplificando esta desmembración las concurrencias temáticas de mayor relevancia son las siguientes (Cuadro nº1):

1) *Escena de labranza*. Incluye idénticos elementos (labrador, arado, yunta) pero el personaje viste siempre traje de campesino. El esquema formal varía en la sítula de La Certosa ya que muestra (fig. 7a) el traslado del instrumento agrícola y la conducción de los bueyes no uncidos; en la cista de Sanzeno precede a la labranza un hombre desnudo conduciendo un buey (fig. 8a).

2) *Personajes de pie, contrapuestos*, con un recipiente u otro elemento en el centro del esquema. Este modelo tripartito es seguido en dos tipos de escenas:

a) *Preparación de bebida (Trankbereitung)*.

Un suntuoso caldero descansa sobre un trípode y está flanqueado por dos personajes de atuendo diferenciado ocupados en el contenido del recipiente²². El ofrecimiento de bebida, desarrollado en otras escenas, confiere al acto un sentido especial evidenciando que la preparación e ingestión de la sustancia líquida está sujeta a fórmulas canonizadas. De los siete recipientes que muestran este tipo de escenas, tres de ellos —Certosa, Sanzeno y Toplice— documentan el arado (figs. 6, 7 y 8, letra b).

b) *Combate atlético (Faustkampf)*. Encierra mayores analogías que la escena anterior y es uno de los temas más representados (50%). Los adversarios aparecen desnudos, ceñidos por un cinturón y con halterios. Repiten el gesto del brazo extendido y están separados, normalmente, por un casco alzado sobre un trípode (por ejemplo en Sanzeno, figs. 8 y 10. b'), sustituido en ocasiones por un caldero con un pájaro en el borde (sítulas de Providence y Vace, fig. 6b') o por otros elementos²³.

²² Normalmente los personajes alzan el brazo sujetando el *simpulum*. La sítula de Vace (Watsch) muestra a uno de ellos arrojando una especie de granos en el interior del caldero mientras su oponente se tapa la nariz dando a entender que se desprenden vapores o algún olor especial.

²³ Casco sobre un trípode en Sanzeno, Vace, Arnoaldi y Kuffern. En Matrei se añade además una lanza y una roseta. En el ejemplar 22 de Magdalenenberg el centro está ocupado únicamente por una gran roseta y los individuos son más dinámicos. En Providence el eje lo ocupa un recipiente. El acto no deja de recordar el famoso juramento que, según Pausanias, prestaban solemnemente los atletas olímpicos como garantía de respetar el reglamento del concurso.

En la sítula de La Certosa (fig. 7b') esta escena está incluida en un conjunto más complejo: dos dignatarios sentados en una *kliné* tocan sus instrumentos (lira y siringa). Los brazos del mueble representan leones que devoran o vomitan, individualmente, un hombre y una liebre. Sobre ellos están de pie los atletas desnudos, dispuestos simétricamente y en la parte superior del eje central está colgada una sítula. Esta composición, única en su género, es una síntesis de diversos actos y explica la unidad de la pluralidad temática y la relación entre atletas, dignatarios, violencia y música. La bipersonalidad de los personajes se demuestra en la sítula de Providence y en la de Benvenuti, con detalles que identifican quiénes son los rivales²⁴.

Por esta razón, y aunque la escena atlética tienda a interpretarse en sentido deportivo considerando el caldero o el casco como el premio al vencedor, las versiones comentadas, así como el pájaro posado en el caldero o su sustitución por una roseta, significan que el acto está cargado de mayor trascendencia, bien traducida en La Certosa al armonizar la antítesis del espíritu (música) y de la fuerza física (combate y violencia). Esta dualidad de competencias, asumidas por los principales personajes, se evidencia en la sítula de Magdalenenberg al remarcar la función guerrera de los músicos (casco de cimera en la cabeza). Todo sugiere, pues, la intención de representar diversos «roles» y la capacidad de cumplir distintas funciones mediatizadas por la observancia de unos principios vinculados al orden sagrado y a la fortaleza de la bebida.

Nada extrañaría que la simetría y oposición de los brazos alzados esté conectada, simbólicamente, con otra modalidad figurativa, el llamado «saludo ritual» ejecutado por personajes desnudos (por ejemplo, Caldero de Sesto Calende) que, libres del elemento axial, contraponen en alto una especie de puñal rememorando viejos gestos rituales²⁵.

²⁴ En la sítula de Providence (aquí fig. 6 b') a los pies de los atletas se ve la ropa y el tocado, idéntico al de otros dignatarios, (los músicos o el que ingiere la bebida sentado). En la sítula de Benvenuti, una de las más antiguas, junto al atleta situado a la izquierda, se representó un sillón vacío y sobre él un tocado de alas anchas. El de la derecha está flanqueado por una esfinge (se fecha el recipiente hacia 600 a. C.).

²⁵ EIBNER, op. cit., nota 17, págs. 283-284. La ideología tripartita con los personajes alzando o extendiendo el brazo, colocando o no en el centro un símbolo sagrado (altar u otro elemento), es común al patrimonio oriental y etrusco y de larga trayectoria. La interpretación es ambigua y depende del ti-

A pesar de las variantes son innegables las similitudes entre las escenas comentadas (especialmente las de tipo atlético) y las representaciones de Alcorisa y Azaila, reiterada en el conocido fragmento de «El Castellillo» de Alloza (fig. 4).

3) *Caza*. La cinegética interesó muy accidentalmente al arte de las sítulas, a pesar de la recreación en los animales salvajes, ocupando el friso inferior (en la sítula de Arnoaldí se incluyó entre ellos el busto desnudo de un arquero). Por esta razón las raras escenas de caza de liebre adquieren un significado especial. En el recipiente de La Certosa, en el mismo friso que el labrador, un hombre desnudo, tocado con un gorro, acosa con una maza a un lepórido situado entre un elemento vegetal y una red (fig. 7c). Escena similar se dibujó también en Sanzeno (con arado) y en la sítula de Welzelach²⁶.

La liebre no se asocia al arado en los ejemplares turolenses conocidos, pero la caza de este animal está representada en el mencionado fragmento de Alloza, pues a la derecha del «saludo» (fig. 4) una liebre alarga sus patas hacia una red y es alcanzada por la lanza de un individuo desnudo que sujeta en la mano derecha un cánido atado a una cadena. El tema de la caza de la liebre, aunque esporádico, es conocido en otras representaciones hispanas y ayuda a valorar el significado de esta acción y sus posibles sustituciones²⁷.

4) *Otros*. Aparte de estas afinidades es posible observar, en los cortejos y desfiles grabados en metal, ciertos convencionalismos y figuraciones que tienen

po de los personajes y del contexto del acto (saludo a las divinidades, augurios, danzas, etc.).

²⁶ En LUCKE y FREY, cit. nota 17 pág. 45 se remarca la asociación de la caza de la liebre y del arado y las similitudes con las representaciones del ceramista Nicosthenes. Esta escena, al igual que la labranza y el acto sexual, se dan siempre en las sítulas del Grupo Certosa-Providence, testimoniando la unidad estructural con el resto de las figuraciones y la posibilidad de que el binomio caza del conejo-arado se hubiese representado en los fragmentados recipientes de Welzelach, Montebelluno, Toplice y Nesactium. La organización de los frisos del vaso Chigi y la prolija temática (incluyendo la caza de la liebre) es buen modelo de la disposición adoptada y de la selección del contenido.

²⁷ La pintura rupestre del Torcal de la Bojadilla atestigua la caza de un lepórido. Aparece asimismo en una placa púnica procedente de Ibiza, en una urna (perdida) de Galera (Granada), en la *pátera* de Santisteban del Puerto (Jaén) etc. En el *cipo* de Jumilla (Murcia) un jinete aplasta un conejo o liebre, animal que también aparece en un *kernos* de La Alcudía y en otros materiales ibéricos. Su imagen continúa en las cerámicas hispano-romanas y en la medieval.

sus resonancia en la decoración aragonesa; tal es el caso de la inclusión de aves en las escenas, el hecho de representar dos jinetes consecutivos²⁸ sobrevolados o no por pájaros, la presencia ocasional de perros y toros..., la importancia de los animales salvajes junto a motivos fitomorfos e incluso el testimonio de los hombres sentados (fig. 6)²⁹.

Como lazo temporal en la pervivencia ideológica hay que citar el excepcional testimonio de la urna de Lobón (Badajoz). En tres de sus caras y en disposición comparable a la decoración aragonesa se representaron, según E. Kukhan³⁰, las siguientes escenas: transporte de un recipiente en un carro de cuatro ruedas con caja rematada en protomos de ave³¹. Aparece encima de un friso de cápridos y debajo de una posible parra. Escena ritual de «danza» (o *saludo*) ante un ánfora sobre un trípode (los hombres desnudos con brazos en alto). Debajo de un motivo serpentiforme dos jinetes lanceros (¿relacionados con los cápridos?) preceden a una escena erótica aislada por un elemento acodado³².

Justamente un acto sexual —*symplegma*— (figs. 8 y 9, d), coincidiendo siempre con la representación del labrador, se documenta en los recipientes de Montebelluno, Sanzeno, Nesactium y Toplice. El agente masculino es uno de los notables, al igual que se aprecia en otros materiales de la zona³³.

²⁸ Aves acompañan las escenas de labranza y se superponen a calderos, jinetes, víctimas animales, etc. Dos jinetes consecutivos armados encabezan el friso superior de la sítula boloñesa de Certosa y sin armar en la yugoslava de Vace.

²⁹ Excepcional en el mundo ibérico. Un ser monstruoso sentado en los relieves de Pozo Moro (Albacete). Más próximas a las sítulas: representaciones de hombre sentado en la patera de Tivissa y en el fragmento de Alloza (con cetro y pies hundidos en una franja enrejada que podría representar una cerca). Delante uno o dos bueyes debajo de dos combatientes afrontados, tras otro motivo escaleriforme (en este caso vertical), idéntico al utilizado en el espejo de Castelvetro para aislar la escena sexual del resto de las figuraciones.

³⁰ E. KUKHAN, «Una caja funeraria con representaciones en relieve», *IX Cong. Nac. de Arq.* (Valladolid, 1965), Zaragoza, 1966, págs. 293-295. Se fecha en el s. IV.

³¹ El tipo es idéntico a otros ejemplares hallstáticos: carro ritual de Supljana (Yugoslavia), fragmento de vaso metálico de San Maurizio de Moririzting (Balzano, Italia), carro del friso superior de la sítulas de Vace (con dos ruedas), Sanzeno, etc.

³² Se impone una documentación gráfica más detallada para apreciar con mayor seguridad temática y detalles. Aquí, como en las sítulas, las imágenes relacionadas con el mundo funerario.

³³ Entre otros, el llamado espejo de Castelvetro y la placa yugoslava de Brezje (el personaje realiza el acto sexual sen-

Interpretación religiosa

La lectura psicológica de las representaciones en metal descubre, por la carga simbólica de elementos ajenos a la racionalidad de los actos (pájaros, vegetales, armonía de animales domésticos y salvajes idealizados...), la existencia de unas fórmulas sacralizadas. El destino de los recipientes favorece la explicación de un ritual funerario que exalta la vida aristocrática, pero, como postula Eibner, el desarrollo de los festejos revela la pervivencia de ceremonias ancestrales dirigidas a consagrar alianzas entre unidades étnicas que comparten antecedentes míticos y dioses comunes³⁴. Tras el sacrificio del toro victimal³⁵ y de los festejos colectivos, *symplegma* y labranza dan sentido a la intención última de las ceremonias: renovar la energía de los participantes y propiciar el despertar de la naturaleza³⁶.

Las concomitancias de esta estructura con las cerámicas aragonesas pueden ser casuales, pero descartada la apariencia más anecdótica (desfiles, competiciones, transporte de instrumentos, servicio de bebida) no del todo ajena a España³⁷, el significado de los temas afines, reduce lo profano a una serie de principios de honda y arraigada simbología. A saber:

1) La esencia de lo divino (bebida o sustancia comparable) se materializa en los recipientes que la contienen y se trasfiere a los participantes. En nuestro territorio los vegetales sugiriendo vasijas, los trípodes y, por extensión de equivalencias, los

tado y, a juzgar por la similitud con algunos fragmentos de la sítila de Welzelach, también debió representarse esta escena).

³⁴ Se basa fundamentalmente en la obra de A. ALFOLDI, *Das frühe Rom and Latiner*, Danrmstadt, 1977. Hechos comparables a las *anficionias* y alianzas de los griegos.

³⁵ Bien documentado en la sítila de La Certosa.

³⁶ El contexto funerario impone trasferir el símbolo de las cermonias de fertilidad al renacer tras la muerte (como en la urna cineraria de Lobón). Este sentido, en la esfera de los vivos, es idéntico a la intención de las *Lupercalia* u otros festejos conocidos en distintos calendarios del mundo antiguo y dirigidos a revitalizar la vida de la comunidad y fortalecer las fuerzas físicas de los dirigentes a la vez que se propicia la fecundidad de la tierra.

³⁷ Un desfile de guerreros a la izquierda del fragmento del hombre sentado de Alloza (aquí fig. 5). Competiciones de carros en: monumento esculpido de Mallá (Osona, Barcelona), *pátera* de Castellet de Banyoles (Tivissa, Tarragona), relieve de Illescas (Toledo), cuadriga de un «*pondus*», de Azaila, etc.

*thymiateria*³⁸ son, en esta clave, símbolo de la esencia divina.

2) La adopción de gestos y fórmulas que reiteran axiologicamente los elementos sagrados expresan la *mediación* divina y sacralizan los hechos, armonizando, en su caso, la oposición de elementos contrarios. Con esta clave, aún ignorando el significado auténtico, presumiblemente conceptualizado en las grandes manos³⁹, la escena tripartita del «saludo» traduce una acción sancionada por la presencia divina.

3) La violencia (caza, guerra...), evocación de la idea de lucha y triunfo⁴⁰ trasciende a símbolo por alusión a una gesta mítica o propiciatoria del beneficio divino. La imagen del hombre armado o del animal amenazante, al igual que la caza de animales salvajes o de la veloz liebre, cargado todo de motivos fitomorfos y de la convivencia irreal de aves carniceras y peces expresa, pues, esta trasferencia.

4) El binomio arado-bueyes es un símbolo de fecundidad que, en equivalencia alegórica con el acto genésico⁴¹, exhorta la renovación periódica de la na-

³⁸ Por extensión los vegetales axiales flanqueados por animales. La relación con el árbol de la vida es evidente. *Vide* el acertado estudio de F. MARCO SIMÓN, «Consideraciones sobre la religión ibérica en el ámbito turolense», *Kalathos*, nº 3-4 1983-84.

³⁹ El tamaño desproporcionado de las manos es una de las características de los exvotos ibéricos de bronce y expresa el acercamiento a la divinidad, en línea con los antecedentes orientales. Ante la polivalencia del gesto (nota 25) es más objetiva la acepción de saludo o afrontamiento (sobre otras interpretaciones, op. cit., nota 1). El movimiento, expresando el júbilo o la energía vital, no es contradictorio a la acepción general. Como gesto estático perduró en los punzones del taller romano de Bronchales (hombrecillos de pelo ensortijado y grandes manos).

⁴⁰ Hace referencia al esfuerzo y lucha contra asechanzas y peligros sugiriendo o evocando la *virtus* o *ponos* a la manera de la ideología greco-romana (por protección y designio de los dioses) y más tarde cristiana (con ayuda de la gracia). Así se entiende la relación con la muerte en el mundo romano (sarcófagos y estelas) o el sentido apotropaico de buena suerte y victoria (p. e. en los mosaicos). La caza de la liebre es relevante en el mundo persa, tracio, ilirio etc. y debe ser complementaria del símbolo de fecundidad y fertilidad atribuido al roedor.

⁴¹ Asociaciones constantes en las comunidades de dominio campesino. EIBNER (op. cit., nota 17, pág. 268) refiriéndose a las sítilas precisa: «el labrador con el arado no es la representación de la vida en el campo (contrariamente a la opinión de Lucke y Frey) del mismo modo que el *symplegma* no es la expresión del placer sexual, son el reflejo de ceremo-

turalidad y el don de la «Vida». Consecuentemente la escena del labrador rodeada de pájaros convierte el acto humano en efecto divino.

En la narrativa de las viejas sítulas lo humano se detalla prolijamente con ponderada concesión al elemento irreal. Las claves simbólicas se estructuran marcando el énfasis del protagonismo en dos o tres seres humanos que, además de su dignidad social y política, exhiben en el ritual funciones vinculadas a la esfera espiritual (música, bebida sagrada, *symplegma...*) y de fortaleza física (guerreros, competidores deportivos...) sin intervenir en los trabajos serviles (incluido el laboreo del campo). Contrariamente las cerámicas de Alcorisa y Azaila, y también las de Alloza, recargan la decoración con la amalgama de entes distintos al hombre (aves, vegetales, peces...) ⁴² configurando en su reiterada organización y metamorfosis un orden cuya lógica responde a leyes espirituales ajenas al mundo físico. Este fenómeno evidencia que los usuarios de estas vasijas materializaban con estas representaciones el Misterio de lo sobrenatural, entendido como proyección que irrumpen e idealiza el nivel de los mortales. Esta trasfiguración explica que, en la escena del arado, paloma y buho simbolicen la unidad de los principios contrarios (luz-sombra, día-noche, muerte-resurrección, etc.).

Esta atmósfera de constelaciones irreales integra las acciones «ordinarias» de los raros personajes humanos en una estructura religiosa que confiere a los actos su verdadera dimensión. Dualidad de esquemas

nias y rituales de fecundidad manifestados simbólicamente por la vinculación del arado al desarrollo y madurez de los frutos». R. LUCAS, «Santuario rupestre del Solapo del Aguila» en estas actas.

⁴² En términos equivalentes se expresa F. MARCO (op. cit., nota 38, págs. 79-84).

En la toreútica alpina, paralelamente a las figuraciones humanas, se desarrollan frisos con temática exclusivamente animal y fitomorfa: liebres, aves, cérvidos, carniceros reales o fantásticos... caracterizados por los roleos, zarzillos y otros elementos pisciformes y miembros humanos que salen de sus bocas, uniendo la fantasía a la idealización de astas y pezuñas. Estas representaciones son características de la región y la cultura de Este.

e individuos no pueden ser vanales y responden, sin duda, a una intención concreta relacionada con el acto o los agentes, ya sea en referencia a un modelo mítico o a la necesidad de matizar la participación. El énfasis que el dibujante ha puesto en la escena agrícola refuerza la idea de que la labranza es el acontecimiento más extraordinario, pero también remite a una tríada de actividades complementarias cuya jerarquía dependerá de las circunstancias ⁴³.

Presumiblemente la decoración comentada condensa las vivencias de ritos y festejos que, en este caso concreto, propician la fertilidad de la naturaleza y la energía de los participantes, pero también es posible que los dibujos personalicen seres divinos (desnudez corporal) implicados en el devenir humano y, sin contradicción con la explicación precedente, sean la referencia al orden cósmico y a la estructura ternaria de las actividades sociales.

En cualquier caso estas experiencias, expresadas en la decoración de unos recipientes relevantes por su decoración y contexto, son el testimonio de una religión marcadamente campesina en la que el funcionamiento socio-económico está regido por un paradigma ideológico reforzado cíclicamente por la celebración de ritos que intentan atraer y controlar las fuerzas sobrenaturales percibidas en la mutación del orden cósmico ⁴⁴. Todo ello dentro de un críptico dominio de seres masculinos cuyo estudio y contrastación no puede agotarse en el análisis parcial de la iconografía cerámica*.

⁴³ Sintetizado en el orden *sagrado* (o ritual), *agrario* y *guerrero* (lanzas).

⁴⁴ En mi opinión, la amplia gama de dibujos ornamentales de estas cerámicas evocan en su abigarramiento las relaciones que los dioses mantienen con los hombres, ya sea en el sentido de mediaciones benéficas (*hierofanías*) o de manifestación de su fuerza y poder (*kratofanías*).

* En el XXI Congreso Nacional de Arqueología (Teruel, 1991) la autora complementa este trabajo con la comunicación «Iconografía de la Cerámica ibérica del Castellillo de Alloza (Teruel): La Caza de la Liebre».