

La sirena del “Vaso de la Cabalgata Nupcial” de Liria y su interpretación funeraria.

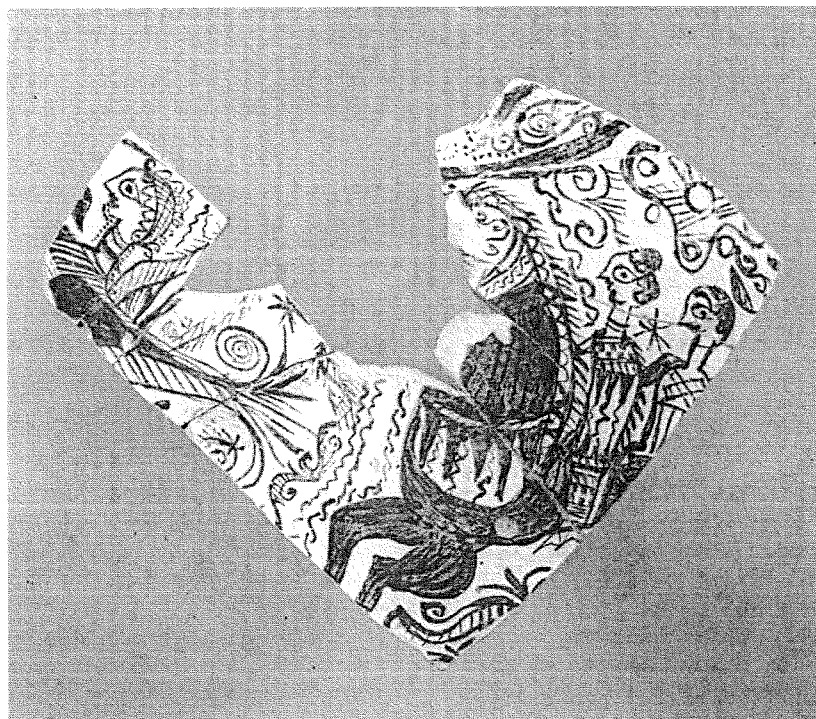
Se trata en esta breve nota sobre un conocido fragmento cerámico procedente de Liria, el llamado “Vaso de la Cabalgata Nupcial”, para el que propongo una interpretación muy distinta a la que se deduce de su título tradicional, esto es, un significado escatológico y no una representación litúrgico-festiva de la vida cotidiana.

A travers le présent article je propose une nouvelle lecture iconographique d'un très connu fragment céramique de Liria: le “Vase du défilé des Noces”. En outre, cette nouvelle interprétation, funéraire, sert à faire attention sur le risque des généralisations et des lectures trop “rapides” des images ibériques.

El reparar en este pequeño fragmento cerámico ibérico fue resultado de la revisión genérica de las imágenes figuradas registradas en la cerámica ibérica en busca de nuevos datos sobre los que apoyar el ya muy consolidado conocimiento acerca de la proximidad icónica entre griegos e iberos (1). Como tantas veces se ha puesto de manifiesto, tal abundancia de contactos a este nivel, el iconográfico, en las manifestaciones tardías de la cerámica ibérica, no hace sino confirmar que la corriente iniciada siglos antes por medio de la plástica mayor (Chapa, 1985; González Navarrete, 1987; García y Bellido, 1943; Presedo, 1973) se hace también patente entre los siglos III y I a.C. en el campo de la pintura vascular. Los estudios dedicados a esta última cuestión son abundantísimos, si bien atañen directamente al tema tratado los trabajos de conjunto de Nordström (1969-73), Aranegui (1974), Romero (1977), Maestro (1989) y Ramos (1990), además del indispensable **Corpus Vasorum Hispanorum**, publicado entre los años cuarenta y cincuenta de nuestro siglo.

En este momento tardío de la cultura ibérica muchas de las imágenes que vemos son, en unos casos, importadas directamente desde el mundo helenístico; en otras ocasiones, parte de un repertorio greco-oriental ya conocido, siendo sólo a veces lo novedoso –si es que lo es– su interpretación final. Su estudio entraña, en consecuencia, grandes dificultades, tal y como M.A. Elvira, ya en 1979, puso de relieve en lo relativo a la cerámica de Liria.

La presencia de un variado y abundante elenco de motivos griegos y greco-helenísticos en la cerámica de Oliva-Liria, Elche-Archena (Elvira, 1979, 205; Olmos, 1990; Eiroa, 1986) y hasta Azaila (Cabré, 1944, láms. 28 y 29 y fig. 77) y Numancia (Olmos, 1986), ha llamado a menudo la atención de los investigadores, que lo han tratado bajo diferentes enfoques metodológicos y presupuestos teóricos. Esta es una de las razones por las cuáles creo que no está de más insistir en ello, buscando así nuevas vías de acercamiento, nuevas propuestas metodológicas y, sobre todo, una revisión lo más completa posible de los



numerosos motivos que, aunque conocidos, no han recibido siempre la atención merecida.

Con este artículo no pretendo pues descubrir nada nuevo, si no tan sólo continuar en la misma línea de los estudios analíticos, internos y, en definitiva, globales, de la cerámica figurada ibérica llevados a cabo, entre otros, por autores como R. Olmos, M.A. Elvira o J. Eiroa. Parafraseando al primero de éstos, aquí la cuestión científica no será el “plantear una ruptura con lo anteriormente defendido”, sino una “continuidad” que sirva para “matizar, corregir, enriquecer o transformar el panorama ya existente”(Olmos, 1991).

Sabido es también que, en términos de estudios iconográficos, una cosa es localizar en una cultura determinada una imagen ajena a ella y otra bien distinta lograr determinar hasta qué punto funcionó igual en la cultura emisora y en la receptora –en nuestro caso concreto a ambos extremos del Mediterráneo– y si se lee sólo de manera similar o, incluso, si carece de todo tipo de significado en el ámbito receptor (Olmos, 1986b, 164 ss.; 1987, 283 ss.). No puede olvidarse tampoco que al margen del griego, otros mundos como el etrusco (Llobregat, 1987; Ramos, 1990b, 113 ss.; y el púnico (Kukhan, 1962; Olmos, 1987), tienen mucho que decir en el contexto de la iconografía ibérica tardía, y ello en virtud de su eminente proximidad a lo helénico en general y a lo helenístico en particular, esto último en el caso de lo púnico.

Admitir tal hecho no presupone en modo alguno sancionar ningún complejo de inferioridad con respecto a una “superior” cultura griega, peligro del que a menudo ha advertido E. Llobregat (1987, 360), entre otros autores. Pero por lo mismo sería absurdo negar lo evidente: la extendida presencia de imágenes griegas –o transmitidas por los griegos– y su participación, directa o indirecta, en la creación de una iconografía propia ibérica. La pieza aquí analizada es un testimonio más del hecho que, una vez creado un repertorio y admitida una imagen en el lenguaje visual de los Iberos, ésta perduró hasta la baja época de su cultura. Trataremos de defender la idea de que también perduró la idea inmersa en ella, y no sólo la imagen objetiva.

Pero, ante todo, conviene no olvidar que, aunque en cuestión de imágenes el mundo ibérico inventa, copia y modifica con profusión, no por ello deja de ser, empleando de nuevo palabras de R. Olmos, “un mundo en sí mismo”, como el griego o el etrusco (1990, 25). Como tal debemos tratar de penetrar en sus significados y como tal valorar sus manifestaciones materiales.

Pues bien, ahondar en este apasionante –a la vez que escurridizo– problema, era uno de los retos que nos habíamos voluntariamente marcado cuando reparáramos en una imagen muy concreta: una sirena pintada sobre un vaso de San Miguel de Liria (Fig. 1).

Los seres irreales nunca han resultado extraños a los ojos del investigador o del mero conocedor de las imágenes ibéricas, familiarizado incluso con la figura del león como si ésta fuera parte del paisaje natural de la Península. Así pues tampoco llaman ya su atención, en razón de su exotismo, otros monstruos híbridos nacidos en Oriente y transmitidos a nosotros por fenicios y griegos: grifos, esfinges, hipocampos, sirenas, harpías, toros androcéfalos, gorgonas, centauros, anguipedos y tritones son asíduos visitantes del mundo de las imágenes ibéricas y como tales parece que convivieron largos años con otras imágenes propias.

Por ello, antes de introducirnos en el objeto de este estudio, valgan algunas consideraciones generales sobre el tema, bien estudiado hasta la fecha en lo que afecta al mundo de la escultura zoomorfa ibérica, así como, en concreto, a sus relaciones, concomitancias, diferencias, etc., con respecto a los modelos griegos (Chapa, 1986). Los ejemplos de seres híbridos de origen o raigambre griega procedentes de ámbitos tales como el de la toréutica (Jorge Aragoneses, 1967-8; Almagro Basch, 1979; Olmos, 1983), la orfebrería (Griñó-Olmos, 1982; Marín Ceballos, 1982) o la coroplastia (Blázquez, 1983, 102-3, 428), aunque en ocasiones han sido objeto de estudios iconográficos concretos, no han recibido en cambio una publicación de conjunto en virtud del significado que encierran sus imágenes. Quizás ésto no proceda y sea, por paradójico que pueda parecer, preferible. Y es que, de momento, su número es relativamente reducido y tratar de incluirlos en un *corpus* significaría, como más de una vez ha ocurrido en la historiografía ibérica, mezclar ámbitos culturales, geográficos y cronológicos muy dispares tratando de engrosarlo artificialmente. En efecto, si no se realizan con una gran rigurosidad este tipo de trabajos, las conclusiones pueden no exceder lo obvio y conocido por todos, siendo en definitiva meros artificios literarios o, lo que es peor, obtener unas muy dudosas conclusiones generales sobre el tema.

Y puesto que tal aspecto no ha sido genérica, sino tan sólo parcialmente tratado en lo que respecta a la pintura vascular —y no levantina, sino numantina— (Olmos, 1986) (2), intentaremos una aproximación al mismo. Y es que, en el caso de la cerámica, la situación es distinta a lo que ocurre con bronce, joyas, e incluso escultura en piedra. Fundamentalmente, porque hablamos de un grupo de imágenes cohesionadas entre sí por varios elementos comunes. Así, el sopor-

te, el área geográfica y la cronología, serán, entre ellos, los más decisivos. El tema, en definitiva, va a ser plasmado sobre la pintura vascular producida en un área muy concreta, el Levante peninsular, y en unas fechas muy concretas. Con todo, no se tratará tampoco de la producción de un taller único, sino de un grupo de talleres o escuelas diferentes, con lo que las conclusiones que pueden obtenerse de ello son aún más valiosas. Metodológicamente, pues, tendremos un punto de partida válido para acometer su estudio, por cuanto estos talleres utilizaron para expresarse un lenguaje similar y surgieron en un contexto similar —temporal, espacial y culturalmente hablando—.

Se hace por ello sumamente necesario un inciso para aludir al caso de la cerámica numantina. Al margen de que la cronología de sus producciones adolece aún, después de muchos años de estudio, de una unánime consideración entre los investigadores (Taracena, 1924; Watterberg, 1963; Romero, 1977), a mi entender trae consigo implícito otro problema, si cabe, más acuciante para lo que aquí tratamos: ¿hasta qué punto ha de incluirse, por su temática, área cultural —y cronología, si fuera posible determinarla— la cerámica numantina entre la ibérica?. A veces las producciones figuradas procedentes de Numancia —e incluso las de Azaila— son o no admitidas en el concepto de lo ibérico en virtud del tema a tratar, esto es, en tanto y en cuanto conviene o no su consideración para mantener o negar determinada teoría. Creo que aquí sería aplicable lo que C. Aranegui ha denominado "inflación" del término "cerámica ibérica", por inclusión en ella de otra producción no "conectada al ámbito de la cultura ibérica" (1981, 74).

Tratando de no caer en ello, o al menos de paliar en lo posible esta tendencia —que puede no ser más que el fruto de nuestra falta de datos sobre el particular—, propongo aislar dos grandes grupos, el de la cerámica ibérica del sudeste-levante y el del centro-nordeste, a la hora de establecer alguna conclusión sobre los seres míticos de origen griego que aparecen en sus repertorios.

De esta forma, y una vez excluidos aquellos monstruos a los que sería tan arriesgado como estéril aplicarles un nombre y un origen helénico y desde luego sin definir en su bestiario ("carnassiers", "focas", "dragones"...), he contabilizado una serie de ejemplares de hipocampos, grifos, esfinges y sirenas, todos ellos seres híbridos de raigambre griega, en la pintura vascular ibérica. Evidentemente no he pretendido hacer un catálogo exhaustivo, sino tan sólo una

aproximación al mismo. Sin duda existen documentos inéditos, aún por conocer o, dada su deficiente publicación, hoy por hoy inaccesibles. Se trata de los siguientes:

Esfinges: una barbada, procedente de Liria (Balles-ter et al., 1954, 65, nº4, lám. LXVIII, fig. 57) y otra, femenina, de Los Villares, en Caudete de las Fuentes, Valencia (Maestro, 1989, 196, fig. 65).

Grifos: tres, localizados en fragmentos de cerámica de Liria y Azaila por M.M. Vidal (1975, 133-4).

Hipocampos: repartidos de la siguiente forma, según Olmos (1989):

Levante-Sudeste: tres en un mismo vaso procedente de Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia) y otros tres (o cuatro) en un vaso de La Carencia (Valencia).

Centro-Nordeste: Dos hipocampos en la cerámica numantina.

Sirenas: una, localizada en el fragmento de Liria aquí estudiado.

El repertorio, aún siendo reducido, resulta significativo. Estos seres híbridos aparecen en la cerámica de todas las regiones que produjeron cerámica figurada, es decir, la alicantina, valenciana, aragonesa y meseteña, con la excepción del centro productor de Elche-Archena. Los hipocampos y, en general, los monstruos de carácter marino, son los más abundantes. Tengamos presente que a los citados han de añadirse también los llamados “grifo-hipocampos”, presentes en el mismo vaso numantino en el que campeaban los dos hipocampos antes indicados (Olmos, 1986, 218-9). Son éstos unos seres extraños a la iconografía griega, si bien compuestos por un doble prótomo que recuerda al cuerpo de un grifo y de un caballo respectivamente. El movimiento de sus extremidades parece confirmar, igualmente, su carácter marino y no terrestre o aéreo. Por último, estarían los “gigantes” (¿quizás tritones?) y la “foca” de los dos vasos de Los Villares a los que se ha hecho ya referencia. Todos ellos, de origen griego o de invención local, tendrían, pues, carácter marino.

La sirena y la esfinge procedentes de Liria podrían presentar una peculiaridad iconográfica, si es que admitimos para ellos una procedencia común, de un mismo taller: acaso estos dos seres serían un híbrido de hombre-pájaro y de hombre-león, respectivamente. En el caso de la esfinge, su pertenencia al “sexo”

masculino está fuera de dudas; en el de la sirena, como veremos más adelante, deberá ser considerado con reservas. En cuanto a los grifos, es incluso discutible su presencia en la cerámica ibérica, defendida por M.M. Vidal de Brandt. Quizás fuera oportuno añadir también una referencia a la posible lectura de los rostros femeninos de frente, de La Alcuña, como gorgonas, si es que no se trata de divinidades ibéricas o, como se ha sostenido igualmente, representaciones de la púnica Tanit (Kukhan, 1962, 27 ss.; Ramos, 1988).

Era natural y casi de esperar la aparición de una sirena, uno de los pocos ejemplares del bestiario fantástico greco-oriental que faltaba en el repertorio de la cerámica figurada ibérica.

Lo extraño es que se encontrara abundantemente publicada y, pese a ello, todavía “camuflada” en la bibliografía al uso bajo el nombre de esfinge. En efecto, sólo conozco un trabajo, de los que pueden considerarse ya “clásicos”, en el que consta bajo su correcta denominación (3). Se trata del estudio ya citado de M.A. Elvira sobre el estilo “rico o florido” de la cerámica de Liria. Pero, siendo su objetivo primordial el analizar otros aspectos distintos al del significado de lo representado, tales como el de la evolución estilística, las diferentes escuelas y “manos” de la cerámica de Liria, etc., puede decirse que, con respecto a nuestra sirena, no ahonda en su interpretación, limitándose a calificarla de tal y a proponer el nombre de “Pintor de la Sirena” para el maestro que la creó (1979, 223).

Los restantes trabajos en los que se alude al fragmento, cuando incluyen una descripción del mismo, califican de esfinge al monstruo allí representado. Lo vemos en el *Corpus Vasorum Hispanorum* (1954, 77, nº11, fig. 84, lám. LXXII, 11) y, a continuación, en trabajos debidos a Fletcher (1950) y Plá (1952) y, más recientemente, en Pericot (1984, 183, fig. 278) y Maestro (1989, 174-5, fig. 57). Y sin embargo, no puede caber duda, pese al fragmentario estado de conservación del soporte cerámico, de que el ser que antecede a la supuesta “Cabalgata Nupcial” en este vaso de Liria es una sirena y no una esfinge.

Veámoslo con detenimiento: la pieza en cuestión se halló en un poblado ibérico, el de San Miguel de Liria (Valencia), entre el material de superficie del Departamento 118. Mide en total 11'2 x 13'5 cms., constando en realidad de más de dos fragmentos principales. De modo general, sin embargo, puede decirse que la sirena constituye el motivo central de uno de ellos y la pareja montada a caballo conforma la del

otro.

En ambos casos, como antes apuntaba, la sirena que acompaña a los jinetes fue calificada de esfinge y, mientras que la pareja constituida por el hombre y la mujer era "leída" como un cortejo nupcial a caballo, aquella no recibía ningún tipo de interpretación ulterior, así como tampoco se la relacionaba con la escena de la que, con toda probabilidad, forma parte. Hecho curioso a destacar sería, según Plá, el que la mujer fuera sentada "a mujeriegas", delante del varón, quien, por su parte, lo haría a horcajadas (Plá, 1952, 410-1). La escena resultante, habida cuenta además el boato en el atuendo de ambos, se explicaría por sí sola: el hombre había sido representado conduciendo sobre su montura, e incluso quizás raptando simbólicamente, a la que iba a ser su mujer.

Parecería lógico suponer que la confusión de los editores al respecto de la esfinge viniera dada por la errónea interpretación de la cola de la mujer-pájaro como el ala izquierda de aquel otro ser mítico. Y, sin embargo, leemos en Fletcher la siguiente descripción: "lo que resta del cuerpo se resuelve en larga cola rizada, surgiéndole las alas a las espaldas" (Fletcher, 1950, 436). En la descripción de Plá se habla del ser alado como una "graciosa esfinge de larga cola" (1952, 409).

En efecto, la larga cola de plumas terminando en volutas y las dos pequeñas alas que surgen enhiestas tras la cabeza, indican que, aunque desconozcamos el modo de terminar sus extremidades inferiores por haberse perdido el fragmento, el cuerpo del híbrido es el de un ave. Y puesto que este cuerpo de ave se combina con una rotunda cabeza humana, aparentemente femenina, ha de deducirse que lo aquí representado, como ya vio M.A. Elvira, es una sirena o, si se prefiere, una mujer-pájaro, pero en ningún caso una mujer-león. En efecto, no sólo se adorna ésta con un tocado muy similar -un casquete cresteado bajo el que asoman unos rizos- y parecidas joyas -dos gargantillas-, sino que, incluso presenta el mismo perfil y estilo dibujístico que la dama que, en el mismo vaso, monta a caballo. Aunque existen paralelos formales de este casquete entre los personajes masculinos de Liria (Maestro, 1977, 119 ss.), su semejanza con la figura femenina montada a caballo y, al mismo tiempo, su diferenciación con respecto al hombre, me parecen suficientes razones para proponer su adscripción al género femenino.

Se podría argumentar en contra apoyándose en un curioso y escasamente representado elemento que

acompaña al dibujo de la cabeza: una serie de puntos que perfilan la barbilla y la mandíbula y que, a falta de otra interpretación han sido leídos, en otros vasos, como representaciones esquemáticas de la barba masculina (Ballester et al., 1954, lám. LXXII, 7 y 9) (4). Así pues, y a no ser que tenga este punteado otra significación que se nos escapa -aparece también en el contorno del respaldo del trono de una figura femenina tenida por algunos como una diosa (Ballester et al., 1954, fig. 82, lám. LXXII, 3)-, o sea simplemente una marca de "autor" o de escuela, su consideración como representación de la barba sería, de poder demostrarse, la única razón para considerar a nuestra sirena un ser híbrido formado por un hombre y un pájaro. En cuyo caso tendríamos igualmente una sirena, pero marcada por un singular arcaísmo plenamente superado en el resto del mundo helenístico: el de representar a las sirenas como un ser mixto mitad hombre y mitad ave (Chapa, 1985, 229-31). Admitamos pues, como hipótesis más plausible, que lo representado sea una mujer-pájaro.

En cuanto a la cresta del casquete, no creo que en ella deba verse un significado ulterior, una especie de "distintivo" de los seres híbridos, tal y como ve T. Chapa en la escultura ibérica (1980, 233). Me inclino a considerarla un rasgo de decorativismo que, como ya observara con gran acierto M.A. Elvira, el Pintor de la Sirena emplea en más de una ocasión.

Un segundo aspecto a considerar: si bien es cierto que los dos fragmentos principales que constituyen hoy el motivo central del vaso de la "Cabalgata Nupcial" aparecieron en un primer momento sueltos, parece que en ningún momento, tras su unión, se consideró la necesidad de unificar también sus significados, es decir, tratar de interpretar conjuntamente su contenido como parte de un todo. Bien es verdad que falta una buena parte del vaso y que presuponer su significado global podría acarrear una lectura errónea. Sin embargo, me atrevo a aventurar, por comparación con el mecanismo interno de la pintura vascular de este yacimiento, que tal cercanía de motivos principales en la superficie del vaso no sería fruto de la casualidad sino una respuesta concreta a un significado previo e intencionadamente buscado. El friso corrido, incluso cuando es interrumpido por motivos vegetales y florales, como lo es en este caso, suele ser la forma de plasmación gráfica de las escenas figuradas en Liria, que carece de un estilo paralelizable al "de metopas", con escenas por completo independientes unas de otras y, por el contrario, se caracteriza por los

frisos corridos y el ritmo libre (Aranegui, 1981, 85).

Por ello es nuevamente de lamentar que la fragmentación del vaso impida realizar un estudio estilístico de todos los motivos que aparecen en él, incluyendo los decorativos y no sólo los más libres, esto es, los figurativos. Pese a todo, M.A. Elvira ha calificado el estilo del Pintor de la Sirena de “confuso y personalísimo” en razón de “sus trazos distorsionados y aficiones esquematizantes” (1979, 223).

En cuanto a su cronología, hoy se puede concretar un poco más en torno a este tema que en décadas anteriores. El estudio del contexto arqueológico del poblado de San Miguel, ha permitido a Bonet y Mata situar los límites cronológicos del estilo figurado de Liria-Oliva entre los últimos decenios del siglo III y principios del siglo II a.C. (Bonet-Mata, 1982; Bonet, 1992).

Admitiendo, al menos como punto de partida hipotético, que lo figurado en el primer fragmento es una “mujer-pájaro” o sirena, que el fragmento que le sucede tiene algo que ver con ella y que la cronología del vaso corresponde a los primeros años del siglo II a.C., tratemos de analizar el significado final del conjunto:

Si nos atenemos a la interpretación genérica del monstruo mitad mujer- mitad pájaro que aquí se ha representado, convendríamos en que ésta ha ido variando en el modo y a medida que el concepto de sirena se fue desarrollando a lo largo del tiempo y las diferentes culturas hicieron uso de su imagen. El tema ha sido abundantemente estudiado desde principios de siglo hasta nuestros días (Weicker, 1902, 1909-15; Zwicker, 1927; Kunze, 1932; Shepard, 1940; Cumont, 1942; Marot, 1958; Kurt-Boardman, 1971; Homenaje a Edith Porada, 1987), por lo que obvio el acometer ni tan siquiera su síntesis histórica en estas líneas. Valga, a modo de resumen, el que entre las acepciones diversas susceptibles de aplicar a la mujer-pájaro se encuentran la de monstruo maléfico que arranca a los moribundos el alma, la de imagen o alma del difunto y la de acompañante benigno y consuelo del muerto en su viaje al mundo de ultratumba. Esto, por lo que se refiere al mundo greco-oriental, helenístico y romano. Ahora bien, sin que se pueda precisar, en multitud de casos, acerca de la exacta función de cada una de las imágenes, los investigadores que se han ocupado del tema convienen en que, con el tiempo, la sirena tendió a convertirse en un ser benéfico. Entonando música a veces, como plañidera otras, la sirena, como la harpía, era ya solaz y consue-

lo del difunto en su viaje al Más Allá en época helenístico-romana.

En opinión de T. Chapa, en las imágenes de sirenas pertenecientes al mundo de la escultura funeraria ibérica, tendríamos también reflejada la última acepción citada: la sirena como acompañante, protector y consuelo del difunto. A esta idea se añadiría, al menos juzgando por el monumento de Corral de Saus, la de que la sirena formara, ella misma, parte del cortejo fúnebre, siendo su presencia, como la de las plañideras, motivo de consuelo para los deudos y no tan sólo para el difunto (Chapa, 1986, 210-1).

Es de suponer que en los años en los que se pintó el Vaso de la “Cabalgata Nupcial”, nuestra imagen poseyera el significado más generalizado para las sirenas en el Mediterráneo por esas fechas y muy similar al que, siglos antes, había sido importado a la Península Ibérica para el ámbito de la estatuaría fúnebre.

En cualquier caso, resultaría difícil admitir que lo dibujado aquí, un ser híbrido compuesto por un cuerpo de pájaro y una cabeza femenina, careciera por completo de intencionalidad y no trascendiera más allá de la obra decorativa. En efecto, sería cuando menos sorprendente achacar una falta de curiosidad absoluta tanto al pintor como a su cliente acerca del nombre y, sobre todo, de la razón de ser de semejante motivo. Este vaso, como la mayoría de los que recibieron decoración figurada en Liria y otros centros, formaría parte de una auténtica vajilla de lujo (Bonet, 1992, 234). Y no estaría de más recordar, al respecto de su uso e intencionalidad, el hecho de que muchos de los vasos figurados de este yacimiento recibieron epígrafes en lengua y escritura ibérica. Muy interesante sería también el poder determinar si los alfareros de Liria eran capaces de “leer y escribir” en su propio alfabeto, como propone Elvira (1979, 216) o si existía un alto nivel de especialización en el poblado, con pintores conocedores de los arcanos de la escritura (Bonet, 1992, 234), al margen de los alfareros.

Otro asunto, evidentemente, es el que la curiosidad de unos y otros por los motivos en cuestión se viera saciada, el que la respuesta fuera correcta y el que, finalmente, el artista o la sociedad receptora de la idea la modificaran **a posteriori**. Sin embargo, admitir que lo que aquí se hizo fue copiar por copiar, indiferentemente, ya de un repertorio, ya de una imagen conocida a través de otro contexto –quizás el funerario–, daría al traste con todo lo que hasta la fecha se ha afirmado, con sólidos argumentos la

mayoría de las veces, acerca del papel de la imagen dentro de la cultura ibérica.

Y si partimos de la idea de que lo que se ha representado no es fruto de la casualidad ni un mero **divertimiento**, para aproximarnos a su significado real, que podría ser muy distinto al que le dieron en origen otros ámbitos culturales, deberemos remitirnos a su estudio interno. La clave de éste, en mi opinión, está, precisamente en la pareja a caballo que sigue a la sirena y que en su día dió nombre al vaso.

Al contrario que sus editores, que como ya se apuntó, consideran que la mujer es "conducida" por el hombre sobre su montura, pienso que lo aquí representado puede ser, precisamente, lo contrario. La figura femenina no cabalgaría "a mujeriegas", siendo sus dos pies asomando por debajo del cuerpo del caballo una habitual convención entre los pintores de Liria para representar la escena de una forma analítica (Ballester et al., 1954, figs.21, 22, 33, 43, 44, 45, 76, etc.). Además, carecería de sentido el que la dama, objeto eminentemente pasivo de la acción, se situara por delante del jinete y no a la grupa del caballo, impidiendo así al primero el manejo de la montura. En otras palabras, la figura femenina no sería tal objeto pasivo sino una de las protagonistas de la escena. En función de ello veríamos factible su interpretación como el ser psicopompo que transportase al guerrero muerto —de ahí la presencia de la sirena— al mundo del Más Allá.

Sobre el significado del caballo en este contexto de la psicostasis "ibérica" creo innecesario insistir, remitiéndome a los estudios dedicados especialmente por J.M. Blázquez al tema (1977, 42 ss.). En la propia cerámica ibérica del Levante, por no trascender el ámbito de la pintura vascular pero sí el marco de este centro productor, existe otro vaso interpretado de modo similar: aquél en el que un hombre (?) encapuchado conduce de la brida a su caballo enjaezado, siendo la escena completada con la presencia de un ave, animal de siempre relacionado, y no exclusivamente en el mundo clásico, sino también en el céltico, con el asunto del transporte al mundo de ultratumba (Pollard, 1977, 188 ss.; Blanco, 1988, 205 ss.). Ya sea el individuo en cuestión un ser psicopompo, ya el propio difunto, ya un compañero de armas, como también se ha apuntado (Ramos, 1991, 44-5), la interpretación de este vaso, por sobrepasar el nivel de la vida cotidiana para introducirnos en el ámbito de lo sobrenatural, sirve de modelo del significado del nuestro.

Podría argüirse que el vaso no pertenecía a un

contexto funerario, al menos en el momento de su hallazgo. No dejaría de ser éste un argumento negativo de poca fuerza, dada la abundancia de ejemplos de vasos con iconografía fúnebre que proceden de poblados ibéricos. Además, en la introducción de los monstruos helénicos en la iconografía ibérica, y la creación **ex nihilo** de otros, es posible hablar, en general, de su identificación con **demonios** o seres relacionados con el mundo funerario (Olmos, 1983, 394-5). No podía ser de otro modo, cuando estos seres fantásticos no se dan en la vida real.

En cuanto a la escultura ibérica, ésta también nos ha dotado de un expresivo ejemplo de la idea del transporte del difunto al Más Allá, y suficientemente esclarecedor por realizarse, no sobre un caballo, sino sobre otro ser mítico, la esfinge. Me refiero, naturalmente, al conjunto de La Alcudia en el que un jinete monta sobre el lomo de una esfinge, entre cuyas garras delanteras está situada una segunda figura alada (Chapa, 1980, 336, fig.2; Ramos, 1988, 94-105). Si la interpretación de esta pieza por parte de unos y otros investigadores resulta correcta, tendríamos aquí no uno, sino dos seres psicopompos que se encargarían del traslado del muerto.

Finalmente, cabría interpretar también otras escenas de la pintura vascular y de la escultura en piedra ibérica como posible reflejo del tema, ya que son bastante numerosas las imágenes de guerreros a caballo tanto en uno como en otro ámbito. Ahora bien, aquí entraríamos ya en el terreno de la hipótesis, puesto que de la misma manera, lo representado podría ser también una imagen que reflejara el status del difunto en vida y su pertenencia a una categoría dentro de la sociedad ibérica: la tan traída y llevada "clase" del guerrero, si es que se admite finalmente su existencia (5).

En lo relativo a la lectura de la figura femenina, eludo conscientemente su denominación de "diosa", dada la escasez de datos al respecto. Podría tratarse, en efecto, de otro ser con función psicopompa y no necesariamente de la propia divinidad, habida cuenta de lo escasos que estamos de ellas en el repertorio iconográfico ibérico. Dicho de otro modo, y sin que ello suponga descartar radicalmente tal posibilidad, me propongo hacer con esto una llamada de atención acerca de lo abusivo que es localizar por doquier todo tipo de divinidades —y especialmente "diosas"—, entre imágenes carentes, en su mayoría, de algún rasgo diferenciador —morfología, atuendo, actividad...— con respecto a las de los simples mortales. Lo sobrenatu-

ral, bien patente en el caso de las figuras aladas e híbridas, es un concepto, cuando menos, discutible en otras muchas imágenes, tales como las sedentes, las músicas y las armadas. Entre las pertenecientes al primer grupo citado, creo haber demostrado lo arriesgado de tales generalizaciones, como se ha hecho patente en el caso de la figura sedente de El Verdolay, Murcia. En efecto, la tendencia y la aparente necesidad de engrosar el grupo de las “diosas” sedentes ibéricas por parte de algunos autores, impidió ver en ella, durante mucho tiempo, al varón entronizado que en realidad representa (Ruiz Bremón, 1991).

En cuanto a las figuras armadas, tampoco su simple actitud me parece un rasgo inequívoco para defender su carácter divino, femenino y bélico, como ha ocurrido con una imagen procedente de La Alcuía de Elche (Griñó, 1987, 346). Entre otros motivos porque el tocado de redecilla que porta la supuesta “diosa guerrera” es desconocido, al menos de una manera clara, entre las representaciones femeninas de la cerámica pintada ibérica y, por el contrario, sí aparece como elemento iconográfico indiscutible entre los varones (Maestro, 1989, figs. 67a, 68e, 68d, 74, 84a, 103 y 108). Así pues, ¿por qué una diosa y no un dios?. Y ¿por qué no un héroe —esto es, un ser mítico y no necesariamente una divinidad— en lucha contra un monstruo, como ha sugerido Ramos (1991, 41)?

Dicho esto, no obsta para que, aún en el supuesto de que la figura femenina montada fuera igualmente de carne y hueso y no un ser sobrenatural, la escena conservase su carácter esencialmente funerario. Y ello, en virtud de la presencia de la mujer-pájaro o sirena precediendo a la, entonces, “pareja” de difuntos.

MONICA RUIZ BREMON
Dpto. de Ciencias y Técnicas Historiográficas
Área de Arqueología
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense
28040 Madrid

NOTAS

- 1 El lector encontrará este tema abordado desde numerosos e interesantes puntos de vista en la obra de conjunto: Grecs et Ibères au IVème siècle avant Jésus-Christ. Commerce et Iconographie. Table Ronde. Bordeaux, 16 - 18 Décembre 1986, Revue des Études Anciennes, LXXXIX, 1987.

- 2 El trabajo de R.Olmos, “Míticos pobladores del mar: tritones, hipocampos y delfines durante la época prerromana y republicana en España”, *Lecturas de Historia del Arte*, 1, 1989, 23-62, resulta por el contrario un compendio de materiales diversos procedentes del ámbito de la toréutica, la numismática, la escultura en piedra y la pintura vascular.
- 3 Una vez redactado este artículo se publicó una breve referencia a la pieza en un estudio de B. de Griñó (1992, 200, fig.3). En ella se cataloga igualmente como “sirena” a la figura en cuestión.
- 4 Asimilado en el primer caso a un casquete similar al de nuestra figura y, en opinión de M.A. Elvira, también obra del “Pintor de la Sirena” (Elvira, 1979, 223, nota 70).
- 5 Sobre el particular habrá sin duda que contar, en adelante, con lo debatido y propuesto en el Congreso de Arqueología ibérica dedicado al tema de las necrópolis que se celebró en 1991 en la Universidad Autónoma de Madrid.

BIBLIOGRAFIA

- ALMAGRO BASCH, M., 1979: Los orígenes de la toréutica ibérica, *Trabajos de Prehistoria*, 36, 173 ss.
- ARANEGUI, C., 1974: Las artes decorativas en la cerámica ibérica valenciana, *Saitabi*, XXIV, 31 ss.
1981: La cerámica ibérica. La Baja Epoca de la Cultura Ibérica, Madrid, 74 ss.
- BALLESTER i et al., 1954: *Corpus Vasorum Hispanorum: cerro de San Miguel, Liria*.
- BLAZQUEZ, J.M., 1951: Caballo y ultratumba en la Península Ibérica, *Ampurias*, XXI, 281 ss.
1977: *Imagen y Mito, Madrid*.
1983: *Primitivas religiones ibéricas II: religiones prerromanas*, Madrid.
- BONET, H., 1992: La cerámica de Sant Miguel de Lliria: su contexto arqueológico, *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid, 224-36.
- BONET, H. - MATA, C., 1982: Nuevas aportaciones a la cronología final del Tossal de Sant Miguel (Lliria, Valencia), *Saguntum*, 17, 77-83.
- CABRE, J., 1944: *Corpus Vasorum Hispanorum: cerámica de Azaila*.
- CHAPA, T., 1985: *Escultura ibérica zoomorfa, Madrid*.
1986: *Iberia Graeca. Serie Arqueológica nº 2: Influxos griegos en la escultura zoomorfa ibérica, Madrid*.
Congreso de Arqueología Ibérica I: Las necrópolis. 4-6 de noviembre de 1991, Madrid.
- CUMONT, F., 1942: *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris.
- EIROA, J., 1986: El kalathos de Elche de la Sierra (Albacete), *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 2, 73 ss.
- ELVIRA, M.A., 1979: Aproximación al “estilo rico o florido” de la cerámica de Liria, *AEspA*, 52, 205 ss.
- FLETCHER, D., 1950: Unos interesantes fragmentos cerámicos del poblado ibérico de San Miguel de Liria, *AEspA*, XXIII, 435 ss.
- GARCIA Y BELLIDO, A., 1943: *La Dama de Elche y el conjunto de piezas reingresadas en España en 1941*, Madrid.

- GONZALEZ NAVARRETE, J.A., 1987: *Escultura ibérica de Cerrillo Blanco de Porcuna*, Jaén, Jaén.
Grecs et Ibères au IVème siècle avant Jésus-Christ. Commerce et Iconographie. Table Ronde, Bordeaux, 16-18 Décembre 1986. Revue des Études Anciennes, LXXXIX, 1987.
- GRINÓ, B.- OLMOS, R., 1982: *La pátera de Santisteban del Puerto (Jaén)*. Estudios de Iconografía I. Madrid.
- GRINÓ, B., 1987: Aproximación a la iconografía de las divinidades femeninas de la Península Ibérica, Revue des Études Anciennes, LXXXIX, 339 ss.
 1992: Imagen de la mujer en el mundo ibérico, La Sociedad ibérica a través de la imagen, Ministerio de Cultura, Madrid, 194 ss.
La presencia de material etrusco en el ámbito de la colonización arcaica de la Península Ibérica. Mesa Redonda. Barcelona, 24-7 de abril de 1990, Barcelona.
- JORGE, M., 1967-8: La badila ritual de La Luz (Murcia) y la topografía arqueológica de la zona según los últimos descubrimientos, Anales de la Universidad de Murcia, 26, 23 ss.
- KUKHAN, E., 1962: Los símbolos de la Gran Diosa en la pintura de los vasos ibéricos levantinos, Caesaraugusta, 19-20, 79-85.
- KUNZE, E., 1932: Sirenen, Ath.Mitt., 57, 124-41.
- KURT, D.C.- BOARDMAN, J., 1971: *Greek burial customs*, London.
- LLOBREGAT, E., 1987: La sculpture du Levant ibérique et ses modeles iconographiques, Revue des Études Anciennes, LXXXIX.
- MAESTRO, E., 1976: La indumentaria femenina en la cerámica ibérica con figuras humanas del Cerro de San Miguel de Liria (Valencia), Miscelánea Arqueológica, Zaragoza.
 1977: La indumentaria masculina en la cerámica ibérica con figuras humanas del Cerro de San Miguel de Liria (Valencia), Estudios, III, 119 ss.
 1989: *Cerámica ibérica decorada con figura humana*, Monografías Arqueológicas, 31, Zaragoza.
- MARIN, M.C., 1983: Una nueva interpretación de la pátera de Tivisa, XVI Congreso Nacional de Arqueología, Murcia, 709-18.
- MAROT, R., 1958: The Sirens, Acta Ethnol. Acad. Scient. Hung., 7, 1-60.
Monsters and demons in Ancient and Medieval Worlds, (Homenaje a Edith Porada), Mainz, 1987.
- NORDSTRÖM, S., 1969-73, *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante*, Estocolmo.
- OLMOS, R., 1983: El centauro de Rollos y el centauro en el mundo ibérico, Homenaje a Martín Almagro Basch, Madrid, 377-88.
 1986: Notas conjeturales de iconografía celtibérica. Tres vasos de cerámica policroma de Numancia, Numantia, 2, 215 ss.
 1986b: Quelques observations sur l'assimilation de l'iconographie grecque dans le monde ibérique. II., BCH, Sup. 14, 164 ss.
 1987: Iconografía griega, iconografía ibérica: una aproximación metodológica, Revue des Études Anciennes, LXXXIX, 283 ss.
 1989: Míticos pobladores del mar: tritones, hipocampos y delfines durante la época prerromana y republicana en España, Lecturas de Historia del Arte, 1, 23-62.
 1990: Original elements and Mediterranean stimuli in Iberian Pottery, Mediterranean Archaeology, 3, 7 ss.
 1991: Historiografía de la presencia y del comercio griego en España. Veinte años de Arqueología en España. Homenaje a Don Emeterio Cuadrado Díaz (Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, 31), Madrid.
- PERICOT, L., 1984: *Cerámica ibérica*, Barcelona.
- PLA, E., 1952: Notas sobre las cerámicas del Cerro de San Miguel de Liria, II Congreso Nacional de Arqueología, Zaragoza, 405 ss.
- POLLARD, J., 1977: *Birds in Greek Life and Myth*, London.
- PRESEDO, F., 1973: La Dama de Baza, Trabajos de Prehistoria, 151-206.
- RAMOS, R., 1988: Simbolismo de la esfinge de Elche, Homenaje a D.Fletcher, II, 367-86.
 1990: *Cerámica ibérica de la Alcudia* (Elche, Alicante), Alicante.
 1990b: El toro de Iberia, Homenaje a Jerónimo Molina, Murcia, 113 ss.
 1991: *Simbología de la cerámica ibérica de la Alcudia de Elche*, Elche.
- ROMERO, F., 1977: *Las cerámicas policromas de Numancia*, Valladolid.
- RUIZ BREMON, M., 1991: La supuesta dama sedente de El Cabeceo del Tesoro (Verdolay, Murcia), AEspA, 64, 83-97.
- SHEPARD, K., 1940: *The fish-tailed monster in Greek and Etruscan Art*, New York.
- TARACENA, B., 1924: *La cerámica ibérica de Numancia*, Madrid.
- VIDAL DE BRANDT, M., 1975: *La iconografía del grifo en la Península Ibérica*, Barcelona.
- WATTEMBERG, F., 1963: *Las cerámicas indígenas de Numancia*, Biblioteca Prehistórica Hispánica, IV, Madrid.
- WEICKER, G., 1902: *Der Seelenvogel in der Alten Literatur und Kunst*, Leipzig.
 1909-15: Seirenen, W.H. Roscher, Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie, Leipzig, IV, 602-39.
- ZWICKER, W., 1927: Sirenen, Paulys Real Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Stuttgart, V, 288-308.