

Escenas y protagonistas de la cerámica ibérica aragonesa

Scenes and mains character in the iberic pottery of Aragón

Elena Maestro Zaldívar¹

Resumen

Un aspecto de interés en el estudio de la cerámica ibérica decorada con escenas es el que aborda la aparición del mismo argumento en producciones de distintas áreas del territorio ibérico. Sirva esta aproximación como inicio de una línea de estudio de los materiales aragoneses.

Palabras Clave: Cerámica Ibérica decorada, figura humana, producciones aragonesas.

Abstract

Un aspect, avec interest de l'étude en céramique ibérique ornée de scènes, est celui qui aborde l'apparition du même argument dans des productions de différentes zones du territoire ibérique. Cette approche sert de point de part d'une ligne de travail des matériaux aragonais.

Keywords: Céramique Ibérique Ornée, représentation humaine, production d'Aragon.

1. Introducción

Desde el inicio de la investigación sobre la cerámica ibérica decorada con escenas, los trabajos se han centrado en una serie de aspectos que esta producción plantea, tales como su escasez en relación con la gran cantidad de cerámica ibérica en cuya ornamentación no aparecen representaciones humanas², o su datación tardía en la última etapa de desarrollo de la Cultura Ibérica³ coincidente con un período complejo de la Protohistoria peninsular, rasgo que le otorga

la posibilidad de ser tratada en diferentes claves, la ibérica propiamente dicha, la helenística o la romana, sin olvidar la europea continental.

En este sentido, a la hora de estudiar las composiciones, hay que tener en cuenta que la sociedad ibera en su último período histórico contempla el surgimiento y desarrollo de ciudades dominadas por elites urbanas que aparecen en algunos de estos recipientes, junto a imágenes evocadoras de sus tradiciones y pasado⁴; y a partir de este momento, estas vasijas se

1. Grupo de Investigación URBS, HUM-09, Departamento de Ciencias de la Antigüedad (Prehistoria), Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Universitario de Ciencias Ambientales (IUCA), Universidad de Zaragoza, emastro@unizar.es

2. T. Chapa y V. Mayoral, *Arqueología del Trabajo. El ciclo de la vida en un poblado ibérico*, Madrid, 2007, pp. 81-90.

3. También, "Culturas Ibéricas", C. Aranegui, *Los Íberos ayer y hoy. Arqueologías y culturas*, 2012, pp. 29-53.

4. Soportes denominados "vasos de memoria", C. Aranegui, "La imagen ibérica con música: otro modo de narrar", *Homenaje a Ricardo Olmos, Per speculum in aenigmate, Miradas sobre la Antigüedad*, 2014, p. 323.

convierten en elementos de prestigio y símbolos de identidad de las clases sociales dirigentes⁵. Además, desde la perspectiva helenística, no hay que obviar que los Iberos forman parte de una *koine* mediterránea escenario de enfrentamientos y cambios de envergadura en este momento⁶, a lo que hay que añadir que esta etapa coincide con los procesos de conquista y aculturación de la península Ibérica por parte de Roma, entendidos estos como una relación de intercambio en la que se producen sincrónicamente fenómenos de adopción, adaptación y pervivencia de lo indígena respecto de lo romano, junto con la aparición de reivindicaciones identitarias frente al opresor⁷. Por último, no deben despreciarse los contactos con otras áreas europeas, fundamentalmente, porque parte del territorio cultural ibérico se ubica fuera de los límites peninsulares y recibe influencias tanto del ámbito mediterráneo como del continental que en estos momentos sufre una transformación social y urbana similar a la que se produce en su área geográfica de la península Ibérica⁸.

Otros aspectos estudiados se han centrado en la descripción analítica de las escenas, su temática y los motivos decorativos que las enmarcan; en los esquemas compositivos y estilos, y en la posibilidad de asociar argumentos y morfología de la vasija que les da soporte junto con la lectura y significado que las estampas tienen para la sociedad que produce y utiliza estos recipientes en diferentes ámbitos; sin olvidar el estudio del contexto arqueológico y del territorio en el que se ubican los asentamientos, necrópolis y santuarios donde se registra.

Sin embargo, una cuestión de interés relativamente reciente es la que aborda la aparición del mismo tema en producciones de distintos entornos del territorio

ibérico, por lo tanto, pertenecientes a diferentes áreas geográficas, grupos de población e identidades y ligadas a distintos círculos estilísticos con diferentes dataciones dentro del período cronológico en el que se fabrican y emplean los vasos⁹.

2. La producción aragonesa

En su momento, apuntamos algunas cuestiones relacionadas al respecto aunque centradas exclusivamente en aquellas escenas en las que hay representaciones de armas¹⁰ que aquí hacemos extensivas al repertorio completo procedente de los ocho yacimientos aragoneses del Bajo Aragón turolense y de la Litera oscense. Ambos territorios están situados en el sector oriental de esta región, cuestión que les confiere determinadas peculiaridades como las de ser zonas de frontera, áreas de aprehensión y tránsito de innovaciones procedentes de otros lugares más o menos cercanos, y, también, enclaves de agregación de influencias, características de las que igualmente participa el sector central del valle medio del Ebro donde se ubican.

De ellos, es en el bajoaragonés donde se halla la mayor concentración de yacimientos en los que se ha encontrado esta producción. Situado al sur de la cuenca del Ebro, se caracteriza por su diversidad geomorfológica, origen de su pluralidad climática y paisajística¹¹, y por una red fluvial estructurada en cuencas principales como las del Martín, Guadalope y Matarraña con las secundarias de sus afluentes, y completada por una densa red de vales que determinan la existencia de dos zonas: la septentrional en la margen sur de la depresión del Ebro y la meridional en las primeras estribaciones de la Cordillera Ibérica.

5. C. Aranegui, "Los Iberos a través de sus imágenes" en *Los iberos Príncipes de Occidente*, Barcelona, 1998, p. 176.

6. R. Olmos y P. Rouillard, *Un coloquio sobre la vajilla ibérica en época helenística*, "La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)", *Collectión de la Casa de Velázquez*, 89, Madrid, 2004, p. IX; C. Aranegui, "Arte Ibérico en la Edetania", Alicante, 2007, p. 180.

7. F. Pina, "Los espectáculos agonísticos en el occidente del Imperio romano", *Salduie*, 7, 2007, p. 143; E. Maestro, "La transición de la ciudad ibérica a la romana en Aragón", *Mono-grafías Arqueológicas, Serie Arqueología*, 49, p. 57; I. Grau y C. Rueda, "Memoria y tradición en la (re)creación de la identidad ibérica: reviviscencia de ritos y mitos en época tardía (ss. II-I a.C.)", *Diálogo de Identidades, Bajo el prisma de las manifestaciones religiosas en el ámbito mediterráneo (s. III a.C. - s. I d.C.)*, T. Tortosa ed., *Anejos de AEspA, LXXII*, Mérida, p. 102.

8. S. Fichtl, *La ville celtique, les oppida de 150 av. J.C. a 15 ap. J.C.*, París, 2000, pp. 26-27.

9. H. Bonet e I. Izquierdo, "Vajilla ibérica y vasos singulares del área valenciana entre los siglos III y I a.C.", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXIV, 2001, pp. 273-274; T. Tortosa,

Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figura-da de la Contestania, "Anejos de AEspA, XXXVIII", Mérida, 2006, pp.149-151. Para un área determinada, con una datación más amplia, desde el s. VI a I a.C., y únicamente centrada en motivos geométricos ver: J. Diloli y R. Roqué, "La cerámica pintada al Baix Ebre: representació artística o indicador cultural?", *Arte Ibérico en la España Mediterránea*, Alicante, 2007, pp. 277-288; I. Grau, "Los jinetes de la Contestania' sobre el uso del estilo cerámico como emblema étnico", *Arte Ibérico en la España Mediterránea*, L. Abad Casal y J. Soler Díaz, eds., Alicante, 2007, pp. 119-121; E. Maestro, "Las armas en la cerámica ibérica aragonesa", *Gladius*, XXX, 2010, p. 234; H. Uroz, *Prácticas rituales, iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Lezuza, Albacete)*, *Nuevas aportaciones al ibérico final del Sudeste*, Alicante, 2012, pp. 459-461; I. Grau y C. Rueda, "Memoria y tradición en la (re)creación de la identidad ibérica: reviviscencia de ritos y mitos en época tardía (ss. II-I a.C.)", *Diálogo de Identidades...*, *Anejos de AEspA, LXXII*, Mérida, p. 101 y ss.

10. E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 213-240.

11. L. M. Frutos, *Aragón*, "Geografía de España, 6, Aragón y Castilla y León", Ed. Planeta, 1991, p. 222.

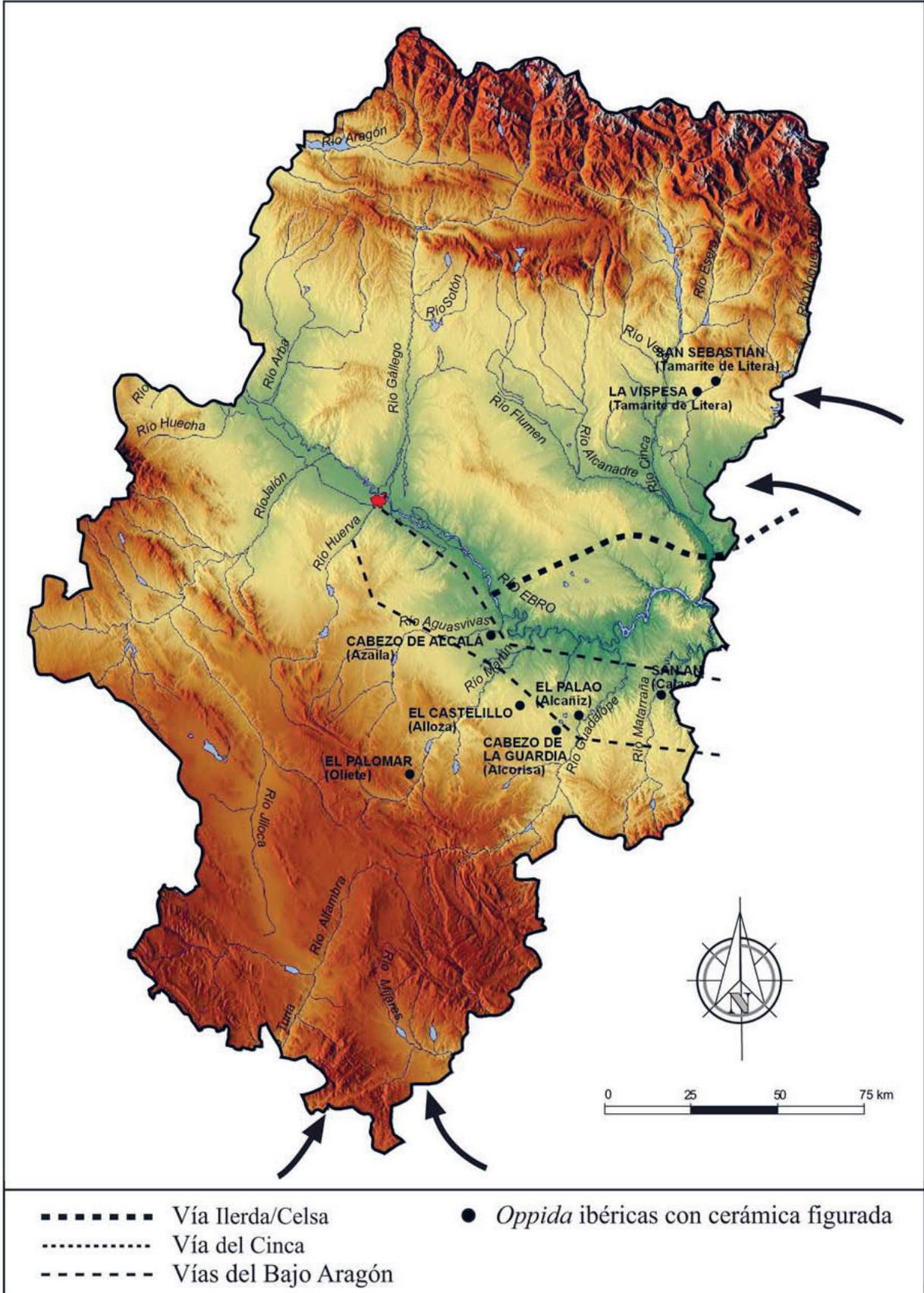


Figura 1. Mapa de localización de los ocho yacimientos aragoneses con cerámica ibérica decorada con figura humana.

Estos yacimientos se sitúan, de este a oeste, en los valles de los ríos Matarraña y Algás, San Antonio (Calaceite); Guadalope, El Palao (Alcañiz)¹²; Guadaloillo, El Cabezo de la Guardia (Alcorisa); Martín, El Castellillo (Alloza) y El Palomar (Oliete) y Aguasvivas, El Cabezo de Alcalá (Azaila). Junto a su localización en la vega de un río o en sus proximidades, tienen en común su ubicación en cerros de acusado valor estratégico, con altitudes entre los 400m y los 600m aproximadamente, cuya ocupación en la mayoría de los casos se remonta a la Primera Edad del Hierro¹³, circunstancia que acontece en todos salvo en El Palomar, con inicios más tardíos a mediados del siglo III a.C. Mientras que su final muestra cierta disparidad ya que a excepción de El Palao, habitado ininterrumpidamente desde el siglo VII a.C. hasta fines del II y comienzos del III; San Antonio y El Castellillo finalizan entre la segunda mitad y finales del siglo II a.C. y El Cabezo de la Guardia, El Palomar y El Cabezo de Alcalá en el primer cuarto del siglo I a.C.¹⁴ (Fig. 1).

Similares rasgos topográficos acontecen en los dos *oppida* oscenses, ubicados igualmente en tozales, aunque de inferior altitud que los turolenses, que oscilan entre 400 y 300m, cercanos en su día a fuentes agua, en la actualidad inexistentes¹⁵. Pertenecen a la comarca de la Litera, ubicada en la margen izquierda de la depresión del Ebro que ocupa el piedemonte oriental del interfluvio Alcanadre-Segre junto al somontano de Barbastro; con un clima continental mediterráneo y una vegetación de sotobosque de

escasa cobertura herbácea¹⁶, geomorfológicamente, se divide en dos sectores cuyo límite coincide con las dos riberas del río Cinca.

En estos momentos, el conocimiento sobre ambos yacimientos es desigual, mientras que de La Vispesa hay abundantes datos obtenidos en las ocho campañas de excavación realizadas¹⁷, de la Ermita de San Sebastián únicamente existen elementos de juicio por los resultados de programas de prospección y por recogidas incontroladas en superficie que sitúan su cronología entre los siglos II y I a. C.¹⁸ (Fig. 1).

En síntesis, en esta etapa y en ambas zonas del sector central de la cuenca del Ebro, estos asentamientos pueden considerarse lugares neurálgicos, articuladores del territorio en los que acontecen una serie de circunstancias como la presencia de esta variedad cerámica que en algunos convive con otros restos singulares como la Estela de El Palao o el Monumento de La Vispesa, considerados ambos componentes destacados del repertorio de una serie de manifestaciones de carácter supra-etnico, característico del NE peninsular¹⁹.

La excelencia de estas producciones cerámicas está corroborada por el contexto arqueológico de cada caso que permite clasificar los materiales en dos rangos: uno, en relación con la entidad y funcionalidad del yacimiento donde se han hallado y otro en referencia a su localización específica en el mismo.

Respecto al primero, todas proceden de un contexto urbano como la mayor parte de los ejemplares de esta variedad cerámica²⁰, por lo que la producción ara-

12. Última incorporación al elenco bajoaragonés, F. Marco y J.I. Royo, "Iconografía entre la Primera Edad del Hierro y la Romanización", *Iberos del Ebro*, Tarragona, 2012, pp. 316-317, Fig. 10-2.

13. E. Maestro, *Gladius*, XXX, p. 214, nota 4.

14. E. Maestro, *Gladius*, XXX, p. 215; E. Maestro, "La transición de...", *Monografías Arqueológicas, Serie Arqueología*, 49, 2015, pp. 57-59.

15. E. Maestro, A. Domínguez y A. Magallón "El proceso de romanización en la provincia de Huesca: La Vispesa (Tamarite de Litera) y Labitosa (La Puebla de Castro)", *Veleia*, 24-25, Vitoria, 2008, p. 995, nota 3.

16. Este mismo paisaje, de atochales de albardín y sisallares, caracterizaría a la comarca durante el primer milenio a.C., condicionando el carácter de los asentamientos con una agricultura de secano y aprovechamiento de los pastos y del bosque en aquellos sectores que lo permitían. A. Domínguez, E. Maestro y P. Paracuellos, "El yacimiento oscense de La Vispesa: la cerámica de barniz negro helenístico", *Empuries*, 55, 2007, pp. 123-124.

17. Cuyos resultados permiten afirmar que: 1. En el yacimiento no han aparecido restos de estructuras de la Primera Edad del Hierro, aunque sí material cerámico significativo. 2. El resultado de recientes análisis de producciones cerámicas fijan el inicio del asentamiento ibérico en la segunda mitad del siglo IV a.C. y del *castellum* romano, superpuesto al anterior, en las Guerras Sertorianas. 3. Tras un período indeterminado de abandono, se produce una ocupación residual

que se prolonga de manera lánguida hasta el siglo II, centuria en la que el yacimiento es abandonado definitivamente; E. Maestro, A. Domínguez y A. Magallón, *Veleia*, 24-25, pp. 321-329; A. Domínguez, E. Maestro y P. Paracuellos, *Empuries*, 55, pp. 123-139 y E. Maestro, A. Domínguez y P. Paracuellos, "El yacimiento oscense de La Vispesa: La cerámica gris de época ibérica", *Salduie*, 10, Zaragoza, 2010, pp. 119-153.

18. La Ermita de San Sebastián es de todos los asentamientos aragoneses con esta clase cerámica el único que no se ha excavado. Los datos proceden de recogidas en superficie no controladas y de prospecciones encuadradas en el Proyecto de *La Carta Arqueológica de Aragón* patrocinado por la Diputación General de Aragón, dirigido por F. Buriello Mozota. En la actualidad, de forma independiente del proyecto aludido, está en proceso de revisión la comarca de La Litera Sur a la que pertenecen los yacimientos de La Vispesa y la Ermita de San Sebastián, a cargo de A. Domínguez Arranz y E. Maestro Zaldívar; E. Maestro, "La figura humana en la cerámica ibérica de la provincia de Teruel", *Kalathos*, 3-4, Teruel, 1983-1984, pp. 111-123; E. Maestro, 1989, pp. 43-45, Figs. 3b y 3c; E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 227-229, Figs. 12 y 13.

19. I. Simón, *Los soportes de la Epigrafía Paleohispánica. Inscripciones sobre piedra, bronce y cerámica*, Zaragoza, 2013, pp. 44-85; 53; 184-187.

20. E. Maestro, *Cerámica Ibérica decorada con figura humana*, "Monografías Arqueológicas, 31", Zaragoza, 1989.



Figura 2. *Kalathos* perteneciente a la categoría de temas exclusivos, Cabezo de Alcalá (Azaila, Teruel).



Figura 3. *Kalathos* perteneciente a la categoría de temas exclusivos, Cabezo de La Guardia (Alcorisa, Teruel).

gonesa se comporta de la misma forma que la mayoría en el resto del mundo ibérico; mientras que en relación con el segundo nivel, los espacios donde aparecen se interpretan como viviendas de diferente entidad en la población, sin que en ningún caso se hayan revelado rasgos diferenciales a excepción hecha de La Vispesa²¹.

Similar paralelismo se manifiesta en los aspectos morfológicos de los recipientes y en el desarrollo de las escenas, todas en su pared externa²², que permi-

ten concluir que del amplio repertorio de esta época el *kalathos* es la forma cerámica que en mayor número aparece decorada con escenas, dispuestas en friso corrido sin solución de continuidad, sin ninguna cesura que parezca la secuencia; enmarcadas por bandas y filetes de diferentes grosores paralelos entre sí, bajo el ala de la vasija los superiores e inmediatamente encima de la base los inferiores²³.

Otro rasgo coincidente es la datación tardía de estos materiales, encuadrables en la segunda etapa de esta

21. A pesar de la ubicación privilegiada de las casas en las que se encontraron estos recipientes en la acrópolis de El Cabezo de Alcalá y de las alusiones a la riqueza de los materiales de la habitación donde apareció el *kalathos* de El Cabezo de la Guardia, únicamente en La Vispesa, la información arqueológica aporta elementos que presuponen la posibilidad de un entorno especial, A. Domínguez y E. Maestro, "La cerámica ibérica figurada en el yacimiento de La Vispesa, Tamarite de Litera (Huesca)", *Kalathos*, 24-25, 2005-2006, Teruel, 2009, pp. 323-340; E. Maestro, "La transición

de...", *Monografías Arqueológicas, Serie Arqueología*, 49, pp. 60-62.

22. En todas las vasijas, a excepción hecha del *kernos* procedente de la Alcudia, con la representación de un rostro femenino visto de frente que ocupa por completo el interior del recipiente, E. Maestro, *Cerámica Ibérica...*, 1989, pp. 239-240, fig. 83.

23. Aunque existen excepciones como en el caso de los *kalathoi* 2 y 4 de El Castellillo (Alloza), E. Maestro, *Gladius*, XXX, p. 221, Fig. 4 y p. 223, Fig. 6.

producción entre los años 230-200 y el 50 a.C.²⁴ No obstante, hay que tener en cuenta las diferencias existentes entre los centros productores aragoneses que ponen de manifiesto la mayor antigüedad cronológica y temática de San Antonio, anterior al año 200 a.C.²⁵, seguido de El Castelliño en el siglo II a.C. Por su parte, El Cabezo de Alcalá, El Cabezo de la Guardia y El Palomar pueden datarse en la misma centuria o como muy tarde, en el primer cuarto del siglo I a.C., teniendo en cuenta la fecha admitida para el final de estos poblados. Similar cronología, segunda mitad del siglo II a.C., tiene la producción del núcleo septentrional aragonés, con mayor seguridad La Vispesa²⁶ y por extensión la Ermita de San Sebastián. Finalmente, El Palao es de todos, el único que trasciende la frontera del cambio de Era, por lo que su producción presumiblemente puede ser la más moderna, situable en la segunda mitad del siglo I a.C.

Respecto a la etnicidad²⁷ de los pobladores de estos ocho asentamientos en la época en que tratamos, los seis bajoaragoneses pertenecen a los territorios sedetano y ausetano del Ebro y los dos literanos al ilergete²⁸.

3. Escenas y protagonistas aragoneses

3.1. Temas exclusivos

Argumentalmente, las creaciones aragonesas se caracterizan por su diversidad, aspecto relevante

teniendo en cuenta la cantidad ciertamente escasa de hallazgos hasta ahora constatada en comparación con otras áreas. Destacan por su exclusividad las secuencias de los *kalathoi* de El Cabezo de Alcalá, El Castelliño y El Cabezo de la Guardia, utilizadas en su día para definir uno de los estilos de referencia no sólo de los materiales aragoneses, sino también de la totalidad de esta producción, “el estilo Azaila-Alloza-Alcorisa”, cuya propiedad principal se centra, entre otros aspectos, en el predominio de la tinta plana; la práctica ausencia de detalles de indumentaria de los personajes, además de la decoración vegetal abundante y de algunos de los motivos animales como las aves que enmarcan las escenas, cuestión que les proporcionan la identidad de grupo aludida²⁹.

En el programa ornamental de los *kalathoi* de El Cabezo de Alcalá y El Cabezo de la Guardia, son resaltables por su carácter distintivo, sus cuatro componentes: el labrador guiando una yunta de bueyes; los dos varones afrontados en actitud de saludo; los dos caballeros lanceros atacando a sendos jabalíes, acosados a su vez por cinco carniceros y los motivos animales y vegetales que les rodean y completan la ornamentación³⁰ (Figs. 2 y 3).

Por su parte, en El Castelliño destacan dos *kalathoi* incompletos, uno con una estampa similar a la anterior con dos personajes enfrentados como protagonistas³¹ y con la escenificación de la captura de una liebre por

24. A pesar de que algunos de los materiales superen esta fecha emblemática para el Valle Medio del Ebro en este período. E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 217 y 229, nota 12.

25. Por lo que la aparición de la figura humana se produce en las áreas más orientales del Bajo Aragón, en la cuenca del Matarraña, y puede considerarse el antecedente del resto de producciones aragonesas, E. Maestro, *Gladius*, XXX, p. 229, nota 19.

26. De acuerdo con las fechas de los materiales cerámicos de su contexto, A. Domínguez y E. Maestro, *Kalathos*, 24-25, p. 339.

27. Según F. Burillo, las denominaciones de las etnias en territorio ibérico citadas en las fuentes a comienzos de la romanización corresponden al nombre de un *oppidum*, seguramente, el que ejerce la capitalidad del territorio como ciudad estado, F. Burillo, “El período del Ibérico Pleno en el territorio de los Iberos del Ebro”, *Iberos del Ebro*, Tarragona, 2012, p. 106.

28. Los límites territoriales de los primeros se desconocen con exactitud, situándose la Sedetania en el Ebro Medio desde mediados del siglo III a.C., en un área no bien definida por el momento, entre las cuencas alta y media del Martín y la desembocadura del río Huerva. Limitan al norte con los ilergetes, mientras que en el sur, seguramente, controlan parte de las vegas del Martín y del Guadalope, G. Fatás y M. Beltrán, *Salduie, ciudad ibérica*, “Historia de Zaragoza, 1”, Zaragoza, 1997; J. M. de Abascal, *Ambrosio de Morales, Las Antigüedades de las ciudades de España, Edición crítica del manuscrito*, 2 Tomos, Madrid, 2012, Tomo I, p. 186: “...Los pueblos Sedetanos fueron muy conocidos antiguamente, por tener en sí el lugar llamado Salduba, donde como Plinio dize, se edificó después la ciudad de Çaragoça y assi le cayan estos pueblos en sus contornos y en la jurisdicción de su chancillería como en el mismo autor parece. Y el estar también contados por los Sedetanos antes en la

chancillería de Tarragona, es error de los libros impressos que han de tener allí el nombre de los Edetanos y assi se distinguen en Plinio y otros autores de cosmographia. Aunque no falta quien crea que Edetanos y Sedetanos son todos unos. Y tomaron los Edetanos el nombre de la ciudad llamada Edeta que se cree que es el lugar que agora llamamos Liria. Yo en Plinio muy distintos los veo: y como dixe en los discursos generales, devesele en esto a Plinio mucho crédito por aver estado aca y tenido el gobierno de aquella tierra...”. Mientras, los Ausetanos del Ebro se asientan, con toda probabilidad, en los cursos bajos del Matarraña, Guadalope y Martín, cuya capitalidad se sitúa Osicerda identificada con El Palao. Según F. Burillo, “...en la transición del Ibérico Pleno al Tardío, el Castellet de Banyoles (Tivissa, Tarragona) desaparece y su territorio se escinde en dos etnias, Ausetanos del Ebro con capital en Osicerda (Alcañiz, Teruel) e Ilercavones con capital en Dertosa (Tortosa, Tarragona)...”, F. Burillo, *Iberos del Ebro*, 2012, p. 107. Por último, los ilergetes con capital en Iltirda ocupan los valles del Segre, las Nogueras Pallaresa y Ribagorzana y el Cinca.

29. E. Maestro, *Gladius*, XXX, p. 214, nota 1; p. 234.

30. En relación con las figuras animales y motivos vegetales que decoran estas secuencias, F. Marco, “Consideraciones sobre la religiosidad ibérica en el ámbito turolense”, *Kalathos*, 3-4, *Monografía de época Ibérica, Homenaje a Juan Cabré y Santiago Querol*, Teruel, 1983-84, pp. 71-93.

31. En este sentido, El Castelliño se comporta de forma distinta a los anteriores, no solo porque el objeto situado entre ambos personajes, fácilmente identificable con un recipiente, un ánfora?, sino también por el movimiento que el pintor imprime a las figuras, a lo que hay que añadir, la decoración complementaria, parca y poco variada y la aparición de letreos en alfabeto ibérico en algunos de estos recipientes, como

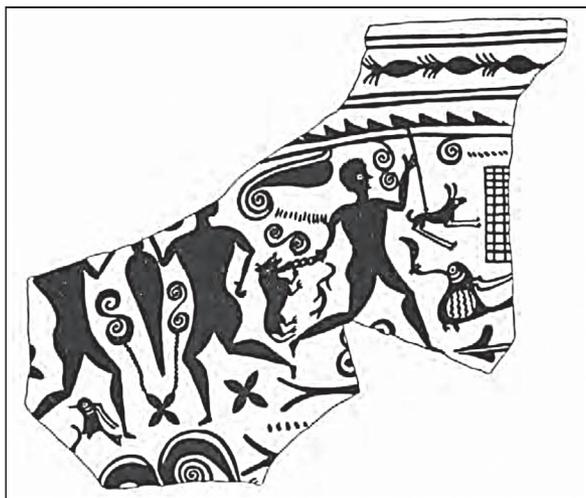


Figura 4. *Kalathos* con personajes afrontados y escena de la caza de la liebre, El Castellillo (Alloza, Teruel).

los motivos geométricos y vegetales que enmarcan las secuencias, diferentes a los que aparecen en los otros dos yacimientos, caracterizados, en este caso, por su simplicidad formal y escasa variedad temática³² (Fig. 4).

En el otro fragmento, en una composición compartimentada por un filete vertical, también se plasma la caza de la liebre pero de forma diferente. En el primer espacio, el protagonismo lo detenta un jinete lancero portando una palma, seguido de dos aves con alas explayadas, cuya montura, en actitud rampante, aparece perfectamente enjaezada. En el segundo espacio, la liebre es perseguida por un carnicero y atacada por dos aves rapaces; a la izquierda de la secuencia hoja de hiedra y palma y un búho de frente, además de la figura incompleta de otro animal difícil de identificar³³ (Fig. 5).

De todos los argumentos citados, la originalidad y exclusividad recae en la secuencia del labrador arando de los *kalathoi* de El Cabezo de Alcalá y El Cabezo de



Figura 5. *Kalathos* de la caza de la liebre y caballero, El Castellillo (Alloza, Teruel).

un cazador a pie que constituye una excepción en el ámbito de las representaciones venatorias de esta producción, aspecto que, igualmente, le confiere el rasgo de singularidad, propiedad que asimismo se repite en

la Guardia. Identificado como divinidad civilizadora; símbolo de fecundidad de la tierra o limitador del territorio, su representación únicamente está constatada hasta ahora en estos dos ejemplares³⁴, y en esta

los que se muestran en las alas de los *kalathoi* 3 y 4 de este yacimiento, E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 221-222, fig. 5 pp. 222-223, fig. 6, respectivamente.

32. E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 220-221, fig. 3.

33. Para el primer *kalathos*, P. Atrián, "Primera campaña de excavaciones en el poblado ibérico de El Castellillo (Alloza, Teruel)", *Teruel*, 17-18, pp. 221-223, lam. XX; E. Maestro, 1989, *kalathos B-1*, pp. 66-67, fig. 11; E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 221-222, fig. 4, Alloza 2. Para el segundo *kalathos*, en cuya ala se hallan dos fragmentos de una inscripción ibérica, P. Atrián, "Primera campaña de excavaciones en el poblado ibérico de El Castellillo...", pp.221-223-, lam. XXI; E. Maestro, 1989, *kalathos B-2*, pp. 67-68, fig. 12; E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp.222-223, fig. 5, Alloza 3. Es reseñable, que aves con alas explayadas alrededor de la figura de un caballero aparecen también en un fragmento de El Monastil (Elda,

Alicante), pero con alguna diferencia, ya que en la alicantina, el jinete camina precediendo a su montura, sobre cuyo lomo sobrevuela el ave de alas explayadas, E. Maestro, 1989, pp. 255-256, fig. 91a; E. Maestro, *Gladius*, XXX, p. 221, nota 16, fig. 4. Alloza 2.

34. Hasta el momento, el único caso de repetición del mismo programa iconográfico plasmado casi de idéntica forma en dos recipientes de igual morfología, E. Maestro, 1989, pp. 50-53, fig. 5 y pp. 60-63, fig. 9; M. Beltrán, *Los Iberos en Aragón*, Zaragoza, 1996, p. 162, figs. 139, 152 y 164; C. Aranegui, "Personaje con arado en la cerámica ibérica (ss. II-I a. C.). Del mito al rito", *Mèlanges C. Domergue*, 2, *Pallas*, 50, 1999, pp. 109-120; C. Aranegui, "Arte Ibérico en la Edetania", *Arte Ibérico en la España Mediterránea*, Alicante, 2007, p. 174, nota 4, fig. 17; E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 219-220, fig. 2; pp. 224-225, fig. 8; pp. 234.

misma jerarquía de exclusividad, como hemos dicho, debe clasificarse la ornamentación de las figuras animales y motivos vegetales que la rodean y que, de igual modo, enmarcan las otras dos secuencias que completan el programa ornamental de ambas vasijas, los personajes afrontados y los cazadores a caballo.

Si bien puede afirmarse que la secuencia del labrador es singular no sólo en la producción aragonesa sino también en la totalidad del ámbito ibérico y sin paralelos en otros soportes, algo similar acontece con los fragmentos de la caza de la liebre de El Castellillo, escenas, como hemos dicho, de contenido venatorio excepcional en el repertorio iconográfico de esta producción por el animal cazado, independientemente de las divergencias existentes en la identificación del otro animal que el cazador lleva cogido con un cordel, hurón o perro de caza, en uno de los fragmentos³⁵.

Sin embargo, a diferencia del tema anterior, este argumento puede tener sus raíces en representaciones escultóricas ibéricas como las plasmadas en los conjuntos de la necrópolis de Cerrillo Blanco (Porcuna, Jaén) y El Santuario de El Pajarillo (Huelma, Jaén), con dataciones que se remontan a los siglos V y IV a.C., por lo que este *kalathos*, argumentalmente, puede denominarse “vaso de memoria”³⁶.

Ahora bien, no sucede lo mismo con las secuencias de los dos personajes afrontados y de los jinetes cazadores. La primera es la única representada en tres de los seis asentamientos bajoaragoneses, e igual que sucede con la figura del varón arando, con distintas posibilidades de lectura: escena religiosa protagonizada por dos orantes; banquete de carácter ritual; representación de un pacto entre dos comunidades; semblanza de una danza conmemorativa o festiva o combate pugilístico³⁷, puesto que además de encon-

trarla, muy incompleta, en otro fragmento de *kalathos* cilíndrico procedente de este mismo yacimiento, El Cabezo de Alcalá³⁸, también aparece en otro fragmento de un recipiente de forma indeterminada procedente de El Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete), en el que se muestran las piernas de dos personajes masculinos enfrentados con un objeto fusiforme entre ambos³⁹.

A lo que hay que añadir los paralelos existentes con la decoración de un capitel del santuario de Las Atalayuelas (Fuerte del Rey y Torredelcampo, Jaén), en el que dos personajes masculinos afrontados con los brazos derechos levantados sujetan con las manos un recipiente con forma de crátera⁴⁰.

Resulta obvio que entre las escenas del fragmento cerámico albaceteño, del capitel jienense y las aragonesas existen diferencias territoriales; de soporte y de contexto. Así, en la pintura vascular de El Cerro de los Santos, una de las disimilitudes con las bajoaragonesas es la utilización de la técnica de perfilado y los detalles del calzado en las botas ajustadas hasta media pierna que portan los varones; en cuanto a las analogías, junto a la temática, la única existente la relaciona en mayor medida con el fragmento de El Castellillo por la sensación de movimiento de los protagonistas, que con los hieráticos personajes de El Cabezo de Alcalá y El Cabezo de la Guardia⁴¹.

Mientras que en el relieve de Las Atalayuelas, existe coincidencia en la disposición de los protagonistas y en la forma de estar representados sus brazos y manos diestros levantados por encima de los hombros, sin embargo esta no se produce en la meticulosidad con que se han plasmado los rasgos de los individuos del templo, con ojos detallados y nariz destacada en sus perfiles. Otra discordancia se centra en el reci-

35. I. Garcés propone una lectura alternativa para esta escena justificada en la identificación del animal que el cazador lleva del cordel como un hurón, I. Garcés, “La caza de lepóridos en época iberorromana y la revisión del *kalathos* nº 1 de El Castellillo (Alloza, Teruel)”, *Iberos del Ebro*, 2012, pp. 329-336.

36. R. Olmos, “Los príncipes esculpidos de Porcuna (Jaén): una aproximación de la naturaleza y de la Historia”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, julio-diciembre, 2004, pp. 26-29, fig. 2; E. Maestro, *Gladius*, XXX, p. 235; C. Aranequi, “La imagen ibérica con música: otro modo de narrar”, *Homenaje a Ricardo Olmos, Per speculum in aenigmate*, pp. 320-324.

37. E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 234-235.

38. De la secuencia, únicamente restan la parte inferior de las piernas de dos personajes enfrentados y un objeto global incompleto entre ellos. Estilísticamente, las figuras son similares a las del *kalathos* que describimos, salvo en que a la izquierda de los personajes aparece la parte posterior de un ave siluetada mirando a la izquierda. J. Cabré, *Cerámica de Azaila. Museos Arqueológicos de Madrid, Barcelona y Zaragoza*, CVH, Madrid, 1944, p. 67, fig. 5, lam. 32; E. Maestro, *Cerámica ibérica...*, 1989, pp. 54-55, fig. 6-B.

39. E. Maestro, *Cerámica ibérica...*, 1989, pp. 322-324, fig. 117-b. En este repertorio, quizás, debe incluirse también la escena en relieve que decora una de las caras de una urna funeraria procedente de Lobón (Badajoz), en la que dos personajes dispuestos del mismo modo que en los recipientes aragoneses, parecen danzar en torno a un ánfora colocada sobre un soporte, E. Kukhan, “Una caja funeraria ibérica con representaciones en relieve”, *IX Congreso Nacional de Arqueología*, Valladolid, 1965, Zaragoza, 1966, p. 294, fig. 2; F. Marco, “Consideraciones sobre la religiosidad ibérica en el ámbito turoense”, *Kalathos*, 3-4, p. 79, nota 47; E. Ruano, “El amor y el matrimonio entre los iberos”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie, II, Historia Antigua*, 1-7, pp. 144-145.

40. L. Prados, “La participación de la comunidad, las unidades domésticas y los individuos en los rituales de los santuarios de la cultura ibérica”, *Diálogo de Identidades Bajo el prisma de las manifestaciones religiosas en el ámbito mediterráneo (s. III a. C. - s. I d. C.)*, T. Tortosa ed., *Anejos de AEspA*, LXXII, p. 129, Fig. 4.

41. A pesar de la posibilidad de apreciar diferentes ritmos en el movimiento de las tres estampas del programa ornamental de los *kalathoi* aragoneses, siendo la que tratamos la más estática de todas, E. Maestro, *Gladius*, XXX, p. 219.

piente que hay entre los varones jienenses, de menor tamaño que los representados en los bajoaragoneses apoyados en el suelo a la altura de las piernas, mientras que en el capitel, ambos lo sostienen con las manos en actitud oferente. Sin embargo, la disposición de los protagonistas y su pertenencia a un recinto sacro determinan su interpretación como la ofrenda de libación realizada por dos varones, lectura, en cierto modo, supuesta en la versión tradicional del carácter ritual de los *kalathoi* turolenses⁴².

De todas las maneras, obviando diferencias y analogías, hay que admitir cierta sincronía cronológica entre las cinco representaciones, puesto que en todos los casos las dataciones propuestas de vida activa de los yacimientos discurren entre los siglos II y I a.C. con algunos matices. Por una parte, el final de los asentamientos bajoaragoneses, El Castellillo en las postrimerías del siglo II a. C. y El Cabezo de Alcalá y El Cabezo de La Guardia en el primer cuarto del siglo I a. C. y por otra, el desarrollo en esas mismas fechas de El Cerro de los Santos y Las Atalayuelas, ejemplos de santuarios ibéricos tardíos⁴³.

En la misma línea que la anterior, debe encuadrarse la escena de la caza del jabalí, a pesar de la existencia de composiciones protagonizadas por cazadores a caballo en las dos etapas de esta producción⁴⁴, su originalidad radica en el animal cazado, cuya aparición es escasa en el repertorio de figuras animales, ya que las representaciones de este animal relacionadas con figuras humanas son poco frecuentes, por ejemplo, aparecen formando parte de una de las secuencias del programa iconográfico que decora el *kalathos* de cuello estrangulado de El Cabezo del Tío Pío (Archena, Murcia), donde, dispuestos de igual modo que en Azaila, son perseguidos por un jinete; y, también, en la secuen-

cia incompleta de una de las caras de una tinaja ovoide de El Tossal de la Cala (Alicante)⁴⁵.

Aunque hay que precisar que el carácter excepcional de ambas escenas aragonesas se centra no sólo en la representación de la caza de este animal acorralado por cazadores y carniceros, sino también en la disposición de las figuras, presentadas en vertical, una sobre la otra, igual que los dos cazadores y los cinco carniceros. Disposición que, por otra parte, se muestra de forma excepcional en producciones antiguas como en El Cabezo del Tío Pío pero que debe considerarse una característica estilística de determinadas composiciones aragonesas encuadrables en el “estilo Azaila-Alloza-Alcorisa”, y, también, de la decoración de algunas estelas del Bajo Aragón⁴⁶. Por lo tanto, esta escena, del mismo modo que las dos anteriores, reúne elementos de originalidad y exclusividad de carácter estilístico, argumental y de lectura⁴⁷.

Por lo expuesto, es indiscutible la excepcionalidad temática de los cuatro recipientes en la totalidad de esta producción. En los *kalathoi* de El Castellillo, además de la escena de los varones enfrentados, por las dos versiones de la caza de la liebre y en El Cabezo de Alcalá y El Cabezo de La Guardia, debido al resultado singular de la suma de escenas exclusivas junto con los motivos vegetales y animales que completan su decoración, aún con la cautela referida a los personajes afrontados y la caza del jabalí (Figs. 2, 3, 4 y 5).

3.2. Argumentos extraordinarios

Junto a estas secuencias, consideradas *única* en los materiales aragoneses y en el conjunto de esta clase cerámica, existen otras distinguidas por su peculiaridad temática pero no excepcionales por repetirse en piezas de distintos asentamientos del territorio ibé-

42. L. Prados, “La participación de la comunidad, las unidades domésticas y los individuos en los rituales de los santuarios de la cultura ibérica”, *Diálogo de Identidades, Bajo el prisma de las manifestaciones religiosas en el ámbito mediterráneo (s. III a. C. - s. I d. C.)*, T. Tortosa ed., *Anejos de AEspA*, LXXII, p. 129, Fig. 4.

43. Datación propuesta en su día para el fragmento de El Cerro de los Santos a partir de su contexto arqueológico y, parece ser, corroborada por las alusiones comparativas relativas a la ornamentación de otro fragmento de un posible *lebes* decorado, entre otros motivos, con una cabeza femenina de frente, identificada con la divinidad protectora del asentamiento, aparecido en recientes excavaciones realizadas en 2013, aunque sin especificación de una cronología precisa para lo descubierto, E. Maestro, 1989, pp. 322-323; F. Brotons y S. Ramallo, “Una Dea Sthephanophoros en el Cerro de Los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete)”, *Homenaje a Ricardo Olmos, Per speculum in aenigmate, Miradas sobre la Antigüedad*, “Anejos de Erytheia, Estudios y Textos, 7, ACHH”, Madrid, 2014, pp. 343-349; C. Rueda, M. Molinos, A. Ruiz y L. Wiña, “Romanización y sincretismo religioso en el Santuario de las Atalayuelas (Fuerte del rey-Torredelcampo, Jaén)”, *AEspA*, 78, p. 79.

44. Pertenecientes a la primera etapa existen en yacimientos como: El Cabezo del tío Pío, Archena (Murcia) y El Tossal de San Miguel de Liria (Valencia); y a la segunda, además de las representadas en los *kalathoi* de Azaila y Alcorisa aludidos en este epígrafe, en otras escenas de El Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel); El Castellillo, Alloza (Teruel); El Tossal de la Cala, Benidorm (Alicante). Sin menosprecio de aquellas secuencias incompletas de las que no se puede certificar por su estado, si se trata de una escena de tema bélico o venatorio.

45. En relación con la denominada “urna de los guerreros de Archena”: P. Bosch, *El problema de la cerámica ibérica*, Barcelona, 1915, pp. 15-17, lam. III-1-2; R. Olmos, “Posibles vasos encargo en la cerámica ibérica del Sureste”, *AEA*, 60, 1987, pp. 28-41; E. Maestro, 1989, pp. 299-306, fig. 109; E. Maestro, “La investigación sobre los íberos en tiempos de Joaquín Costa (1846-1911)”, *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, Zaragoza, 2014, pp. 471-472. Para la secuencia de El Tossal de la Cala: E. Maestro, 1989, pp. 70-71, fig. 13; S. Bayo, *El Yacimiento ibérico de “El Tossal de la Cala”*, “Trabajos de Arqueología 1”, MARQ, 2010.

46. E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 235-236.

47. R. Olmos, *AEA*, 60, 1987, pp. 239-241.



Figura 6. *Kalathos* con escena de monomaquia, El Castellillo (Alloza, Teruel).

rico con similares rasgos formales y el mismo carácter distintivo, nos referimos a las secuencias de la monomaquia y el combatiente abatido de El Castellillo y a las de la dama y la pareja de El Palomar.

En la citada en primer lugar, se plasma la escenificación, incompleta por rotura de la vasija, de un com-

bate singular que transcurre en un espacio cercado en cuya parte central se enfrentan dos combatientes con escudos oblongos, con espada y dos lanzas uno de ellos, observados por otros tres infantes con escudos similares seguidos de un tañedor de *diaulós* y dos jinetes⁴⁸, todos a la izquierda de la lucha. Completan la escena en la parte inferior, un toro mirando a la derecha junto a un personaje sentado que sujeta con ambas manos, dispuestas a diferente altura, un bastón largo rematado en la parte superior por un pequeño trazo horizontal⁴⁹ (Fig. 6).

Otras composiciones con el mismo argumento y similar puesta en escena decoran vasos encuadrables en las dos etapas de esta producción; las más antiguas del Cerro de San Miguel (Liria, Valencia) y de El Puntal dels Llops (Olocau, Valencia), y más tardías como Alloza, las de Libisosa (Lezuza, Albacete) y La Serreta (Alcoy, Alicante)⁵⁰ que, a pesar de la coincidencia temática, sin embargo manifiestan analogías y diferencias de carácter diverso, además del cronológico, de soporte, de contexto, iconográfico y de interpretación.

En relación con la morfología de las vasijas, es destacable la variedad tipológica, *lebes* en San Miguel;

48. En la mayoría de las reproducciones de este fragmento de *kalathos*, se aprecian claramente las patas de los dos caballos, pero también existen imágenes en las que se muestran las piernas del caballero que monta el équido situado en la parte superior. M. M. Fuentes y C. Mata, "Sociedad de los vivos, pesar por los muertos", *Saguntum*, (PLAUV) 41, 2009, p. 80, fig. 25.

49. E. Maestro, "Cómo se veían los iberos", *César Augusto (63 a. C.-14 d. C.) Dos mil Años de presencia*, Herald de Aragón, Ed., Dirección G. Fatás Cabeza, Zaragoza, 2014, p. 130. En esta aportación identificamos como un *lituo* el objeto que el personaje sentado sujeta con ambas manos que, tradicionalmente, se ha reconocido como cetro o bastón de mando: P. Atrián, "Primera campaña de excavaciones en el poblado de El Castellillo (Alloza, Teruel)", *Teruel*, 17-18, Teruel, 1957, pp. 220-221, lam. XX-6; E. Maestro, 1989, pp. 68-70, fig. 13; R. Lucas, "Santuarios y dioses en la Baja Época Ibérica", *Baja Época de la Cultura Ibérica*, Madrid, 1979, p. 257, fig. 10-6; R. Lucas, "Iconografía de la cerámica ibérica de <El Castellillo> de Alloza (Teruel)", *Congreso Nacional de Arqueología*, XXI. 3, pp. 885-886; E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 223-224, fig. 6 Alloza 4; H. Uroz, *Prácticas rituales, iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Lezuza, Albacete)*. *Nuevas aportaciones al Ibérico Final del Sudeste*, Alicante, 2012, pp. 397-398, fig. 294a. Un objeto similar también aparece representado en otras escenas de diferente argumento, como es el caso de El Monastil (Elda, Alicante), E. Maestro, 1989, pp. 253-255, fig. 90-b. Asimismo, es remarkable, que este es uno de los *kalathoi* aragoneses cuya decoración se completa con una inscripción en alfabeto ibérico, en este caso, dispuesta en el borde. De los recipientes que tratamos en este artículo, únicamente los procedentes de El Castellillo y de El Cabezo de Alcalá muestran letreros en alfabeto ibérico de diversa extensión y en diferentes lugares de la vasija. En este caso, con la siguiente transcripción: *GO DE CU L SEN GI DE*: S. E. Maestro, 1989, pp. 70-71, fig. 13; J. Untermann, *Monumenta Linguarum Hispanicarum*, Band III.

Die iberische Inschriften aus Spanien, p. 330, E. 4.3., Wiesbaden, 1990.

50. En San Miguel, el desafío decora un *lebes*, el denominado *vaso de la danza guerrera*, en el que se plasma el enfrentamiento entre dos peones provistos de jabalinas y escudos oblongos que luchan acompañados por los sonos de un *diauleter* y un *tubicem* dispuestos a ambos lados de la escena que ocupa la parte central del friso. *CVH de San Miguel de Liria*, 1954, pp. 60, fig. 44, lam. LXIII, frag. 1a y b; E. Maestro, 1989, pp. 156-159, fig. 50; H. Bonet, *El Tossal de Sant Miquel de Llíria...*, p. 176, fig. 85 19-D 41. A este, con dudas por tratarse de un fragmento, puede añadirse la secuencia del enfrentamiento de dos peones que portan escudos oblongos con diferente decoración, llevando uno de ellos al cinto una espada de empuñadura de antenas. *CVH de San Miguel de Liria*, 1954, p. 71, fig. 75, lam. LXX; E. Maestro, 1989, pp. 171-172, fig. 55-c; H. Bonet, *El Tossal de Sant Miquel de Llíria...*, p. 154, figs. 68 y 77-D.31. Mientras, en la escena de El Puntal dels Llops, no hay músicos. E. Maestro, 1989, pp. 92-94, fig. 23; H. Bonet y C. Mata, *El Puntal dels Llops. Un fortín edetano*, Trabajos Varios del SIP. 99, 2002, p. 127, figs. 53 y 150; H. Uroz, *Prácticas rituales, iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Lezuza, Albacete)*. *Nuevas aportaciones al Ibérico Final del Sudeste*, Alicante, 2012, pp. 317-321, figs. 247 A.3, 248 A.3 y 249 A.3. De La Serreta, nos referimos al *vaso de los guerreros* en el que en una de las caras del *pithos*, se muestra un enfrentamiento entre dos peones, uno con espada y *caetra* y el otro con *scutum* y jabalina, sin embargo, la *auleter* no aparece asociada a ellos sino a la escena que decora la cara opuesta de la vasija. E. Maestro, 1989, pp. 261-264, fig. 93; T. Tortosa, *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, Mérida, 2006, nº 105, lam. 23; M. M. Fuentes, "Propuesta de definición del estilo pictórico de La Serreta (Alcoi, Concentaina, Penáguila, Alacant)", *Recerques del Museu de Alcoi*, 15, Alcoi, 2006, p. 57, fig. 25, lam. I-II; M. M. Fuentes y C. Mata, "Sociedad de los vivos, pesar por los muertos", 2009, p. 63, fig. 4.

oinochoe en El Puntal dels Llops; crátera en Libisosa⁵¹; *kalathos* en El Castellillo y *pithos* en La Serreta. Diversidad que no acontece en el contexto urbano de procedencia de todas ellas, a pesar de las diferencias funcionales de sus espacios de origen.

En referencia al ámbito espacial en el que transcurre la contienda, en todos los ejemplares, salvo en El Castellillo, no existen detalles evidentes de la especificidad del lugar. Así, en San Miguel, se dispone en friso corrido y acontece en un espacio sin límites ni compartimentación, destacando los motivos ornamentales de relleno, reiterados o abigarrados que envuelven las figuras de los protagonistas: hojas de hiedra; series de eses; rosetas; líneas de finas volutas; zarcillos, flores trilobuladas, entre los más destacados. Mientras que en Libisosa, el friso está compartimentado por series de eses verticales en tres espacios; el primero corresponde al *auleter*, el segundo a uno de los infantes y el tercero a su oponente. Por su parte, en La Serreta puede calificarse de heterogéneo, puesto que la ubicación del pugilato se desarrolla en una de las dos caras del *pithos*, cuyas asas limitan las secuencias que las decoran, siendo la flautista la que inicia la primera y el combate el que lo finaliza en la segunda, a lo que se suman dos series de grandes eses que preceden a la tañedora y siguen a los luchadores, respectivamente, sin que exista compartimentación interna en ninguna de las dos caras, con una abigarrada serie de motivos vegetales que rodean todas las figuras⁵². Por último, la secuencia de El Puntal dels Llops, la más sencilla de todas, se produce en un espacio limitado a la izquierda por una banda compuesta por cuadrícula y retícula y una representación arbórea a la derecha⁵³.

Asimismo, la discordancia en relación al acompañamiento musical de la lid se manifiesta en estas dos

últimas, La Serreta y El Puntal dels Llops, ya que en ambos casos se produce sin comparsa, rasgo que, por otra parte, puede determinar diferencias interpretativas⁵⁴. Por el contrario, en el resto de los vasos, la lucha es escoltada por los sonos de flauta y tuba, aunque con ciertas diferencias: en el *lebes* de San Miguel, los músicos, *tubicem* a la izquierda y *diauleter* a la derecha, aparecen uno a cada lado de los combatientes, enmarcándolos, y en Libisosa, únicamente un flautista, a la izquierda, acompaña a los contendientes como en El Castellillo, que, teniendo en cuenta lo expuesto, constituye la composición de mayor complejidad escénica por la existencia de elementos únicos, como acontecer en un espacio singular demarcado y por la presencia del bóvido y del personaje sedente.

En relación con su lectura, la reconstrucción hipotética propuesta por R. Lucas⁵⁵, siguiendo prototipos chipriotas del tipo *Bícroma IV* de la Primera Edad del Hierro y de la cerámica orientalizable peninsular, determina la duplicidad de todos los personajes excepto la de los combatientes, por lo que la contienda por la propiedad del territorio es controlada por dos jueces en representación de las dos poblaciones de las que proceden los luchadores⁵⁶, quienes, a pesar de esto, no muestran diferencias en su indumentaria como señas de identidad de cada grupo; cuestión explicable en este caso, dado que uno de los criterios identificativos de este estilo aragonés es la práctica ausencia de rasgos y detalles de la indumentaria, disparidades que sí existen en las otras escenificaciones⁵⁷, y que en esta únicamente se muestra en algunos elementos del armamento de los combatientes, provistos ambos de similares escudos oblongos, aunque uno porta espada y lanzas y el otro no⁵⁸.

51. H. Uroz describe e identifica la forma como "...vaso con cuerpo en perfil en "s", borde en ala plana, base con pie alto anular oblicuo y asas en arco con disposición horizontal. La forma del perfil remite en parte al tipo caliciforme, aunque el resultado final recuerda, a su vez, lejanamente, a la crátera ática de campana, si bien de ningún modo debe considerarse una imitación, sino una *evocatio*, una reformulación..." y en el pie de las figuras alude a ella como "Crátera de la monomaquia". H. Uroz, *Prácticas rituales, iconografía vascular y...*, Alicante, 2012, pp. 317-319, figs. 247, 248.

52. La aparente ausencia de referencia al espacio donde se produce la lucha de las vasijas de San Miguel y La Serreta puede relacionarse, quizás, con la narración de las diferentes etapas o hazañas de la vida del héroe, mientras que las ubicadas en lugares delimitados se interpretan como monomaquias, incluso como ritos de transición. H. Uroz, *Prácticas rituales, iconografía vascular y...*, Alicante, 2012, p. 393.

53. Cuya especie resulta difícil de identificar. E. Badal et alii, *Flora Ibérica. De lo Real a lo imaginario*, Valencia, 2010, pp. 91-92, fig. 83-1.

54. Secuencia, por otra parte, no exclusiva del ámbito ibérico puesto que también aparece en la cerámica de Numancia (Cerro de La Muela, Garray, Soria) donde una escena de

combate entre dos peones sin comparsa forman parte de la decoración de un cuenco. F. Romero, *Las cerámicas policromas de Numancia*, Soria, 1976, pp. 21-22, fig. 4, lam. 20.

55. M. R. Lucas, "Iconografía de la cerámica ibérica de El Castellillo de Alloza (Teruel)", *Actas del XXI Congreso Nacional de Arqueología de Teruel*, Zaragoza, 1995, Vol. III, p. 888; E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 221-222, fig. 6. Alloza 4; H. Uroz, *Prácticas rituales, iconografía vascular y...* Alicante, 2012, p. 397, notas 211-212.

56. R. Olmos, "Combates singulares: lenguajes de afirmación de Iberia frente a Roma", T. Tortosa, J. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, 2003, pp. 93-94.

57. Por ejemplo, en los trajes que llevan los luchadores de El Puntal dels Llops, siluetado en el situado a la izquierda y perfilado el de la derecha, que también se aprecian en determinados detalles como tirantes y faldellines de los peones de la crátera de Libisosa.

58. Aunque no podemos descartar que portase lanzas como los combatientes testigos del enfrentamiento, no apreciables por la fractura del recipiente. En este aspecto, en el resto de piezas analizadas, también se aprecia cierta diversidad en la panoplia de los luchadores: los protagonistas del *lebes* de



Figura 7. *Kalathos* con guerrero abatido por el monstruo, El Castellillo (Alloza, Teruel).

Además, prescindiendo de la forma de plasmar el combate, si en lugar de remontarnos a dichos modelos, tomamos como referencia más próxima enfrentamientos de carácter conmemorativo, propios de las poblaciones prerromanas peninsulares, plasmados en estas manifestaciones vasculares ibéricas desde su fase inicial, y también en las numantinas, puede considerarse que en este argumento se visibiliza una tradición no exclusiva, ya que combates con diferente significado se producen igualmente en otros territorios de la *koine* mediterránea⁵⁹.

De este mismo asentamiento, aunque de estilo diferente al resto de su producción, quizás por proceder de un segundo taller de la ciudad o ser el resultado de la obra de un pintor menos experimentado⁶⁰, es la representación de un guerrero abatido junto a la figura de un gran animal. Es el fragmento de un *kalathos* con una escena sin motivos de relleno, protagonizada por

las figuras siluetadas de un peón y de dos animales, cuyos rasgos físicos y detalles de indumentaria se indican con espacios dejados en reserva. Bajo gruesa banda y filete paralelos, un personaje yacente vestido con coraza, casco con penacho y arma al cinto trata de alcanzar con su diestra la lengua de un gran animal con las fauces abiertas; tras él, la figura de un ave de pico curvo, que sobrevuela la escena⁶¹ (Fig. 7).

Composiciones de similar argumento existen en La Alcudia (Elche, Alicante) y Libisosa, aunque con diferentes estilos y distintas actitudes de los protagonistas.

Por otra parte, es preciso diferenciar en ellas la existencia de dos tipos atendiendo a la disposición de los personajes y destacando que ambos pertenecen a la segunda fase de esta producción⁶²: el primero corresponde a aquellas en las que el protagonista se enfrenta a una fiera en actitud de ataque, plasmando el triunfo victorioso del héroe y la derrota del monstruo como en La Alcudia; y el segundo, en las que el guerrero es abatido por la fiera como en otro ejemplar de La Alcudia y el de El Castellillo⁶³ donde un ave sobrevuela la escena, cuestión que determina ciertas similitudes con escenas que decoran recipientes de Numancia en los que las aves también sobrevuelan o se posan sobre la figura del combatiente caído, con la única salvedad de que en ellas no aparece la figura del monstruo, y se interpretan como una puesta en escena del concepto de la muerte en el campo de batalla en el ámbito céltico⁶⁴.

San Miguel se protegen con escudos oblongos de similar decoración, el de la izquierda apoya con su diestra una jabalina sobre su hombro y su oponente empuña una falcata en la mano izquierda. Los contrincantes de El Puntal dels Llops se protegen con similares escudos oblongos, portan jabalinas de punta triangular con aletas en actitud de ataque y, únicamente, uno de ellos lleva sujeta al cinto una espada de hoja triangular y empuñadura rectangular. Por último, los luchadores de Libisosa, también portan escudos oblongos, como en todos los casos, pero con diferente ornamentación; ambos se protegen con cascos de tipo Montefortino, uno blande falcata de empuñadura lisa y el otro espada, posiblemente de hoja recta.

59. R. Olmos, "Combates singulares: lenguajes de afirmación de Iberia frente a Roma", T. Tortosa, J. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, 2003, pp. 93-94; H. Uroz, *Prácticas rituales, iconografía vascular y ...* Alicante, 2012, p. 398. Alguna de estas interpretaciones pueden alterar la identificación del personaje sentado de El Castellillo, como un *tubicen* y no como juez de la contienda. M. M. Fuentes y C. Mata, "Sociedad de los vivos, pesar por los muertos", *Saguntum, (PLAUV)* 41, 2009, p. 80, fig. 25. Representaciones de monomaquia también aparecen en el ámbito celtibérico, tal es el caso de la composición en friso corrido que decora el "vaso de los guerreros" de Numancia en la que ambos pugiles se hallan precedidos por "... caballos fantásticos afrontados, ave con dos huevos en el nido situado en la copa de un árbol y dos grifos afrontados..." F. Romero, *Las cerámicas policromas de Numancia*, Valladolid, 1977, pp. 21-22, Fig. 4, Lam. 20; o la escena de un graba-

do rupestre del Barranco de Rus (Torrevicente, Soria), entre otros, S. Alfayé, "Materiales paleohispánicos inéditos en la obra de Juan Cabré", *Paleohispánica*, 3, (2003), pp. 17-18, nota 38, fig. 15.

60. En la producción aragonesa, igual que sucede en la de otros territorios ibéricos, se advierte la coexistencia de más de un taller o decorador, como en El Castellillo o en el Cabezo de Alcalá, E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 224 y 227.

61. E. Maestro, 1989, p.71-72, fig. 14; E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 222-223, fig. 7. Alloza 5.

62. Para las del primer tipo: E. Maestro, 1989, pp. 224-226, fig. 74; T. Tortosa, *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, Mérida, 2006, p. 260, fig. 14, y para las pertenecientes al segundo, la posible de La Alcudia, que debido a su fragmentación puede interpretarse como un guerrero abatido en combate, por lo que las patas que aparecen sobre él pueden pertenecer a un caballo. E. Maestro, 1989, pp. 207-208, fig. 68-a; T. Tortosa, *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, pp. 44-45 y 100-101, fig. 12.

63. Del primer caso, además de las representaciones vasculares de La Alcudia citadas, existen también ejemplos escultóricos que se remontan al siglo V a.C., R. Olmos, "Los príncipes esculpidos de Porcuna (Jaén): una aproximación de la naturaleza y de la Historia", pp. 33-34, fig. 3. Por su parte, H. Uroz identifica todas las secuencias como un instante del enfrentamiento, sin contemplar la posibilidad del momento de abatimiento del guerrero por la fiera, H. Uroz, *Prácticas rituales, iconografía vascular y ...*, Alicante, 2012, pp. 405-407, fig. 300.



Figura 8. Vasija con el rostro de una dama de frente, El Palomar (Oliete, Teruel).



Figura 9. Vasija con pareja de frente, El Palomar (Oliete, Teruel).

Finalmente, completan esta categoría de argumentos extraordinarios dos piezas procedentes de El Palomar, las representaciones de una dama y la de una pareja, con la peculiaridad de que son las únicas figuras representadas de frente en el *corpus* bajoaragonés⁶⁵.

La figura de la primera, datada entre los siglos II y I a.C., corresponde a un rostro femenino dispuesto bajo el asa de una gran vasija, del mismo modo que los bustos asimilados al concepto de *ánodos* de la divinidad femenina⁶⁶ que decoran recipientes de diferentes morfologías y similar cronología de La Alcudia, o la que aparece en una pátera procedente de Monteagudo (Murcia), semejante a las ilicitanas no sólo en la disposición del rostro sino también en ciertos elementos de la indumentaria y en el rubor de los pómulos, además de su posible datación entre los siglos II y I a. C.⁶⁷.

Aunque la dama de El Palomar, a pesar de la coincidencia en su disposición en la vasija, muestra cierta disparidad estilística respecto a las citadas por lo mar-

cado de sus rasgos: ojos y cejas destacados; nariz recta y boca indicada por dos trazos, más grueso y corto el superior y más largo y ligeramente curvo el inferior; el cabello largo, cubriendo la parte superior de la frente, que cae, ligeramente ondulado, a ambos lados del rostro y la ausencia de color en las mejillas son rasgos que recuerdan más a modelos femeninos de la pintura romana que a producciones itálicas de similar iconología y datación⁶⁸ (Fig. 8).

También del mismo yacimiento, un fragmento con la representación de una pareja, argumento que en este período se aprecia tanto en soportes cerámicos como escultóricos, teniendo en cuenta que en las cinco versiones vasculares existentes, una de San Miguel, la más antigua de todas, y las más recientes con dataciones entre los siglos II y I a. C., dos procedentes de La Alcudia; una de El Monastil (Elda, Alicante) y la de El Palomar, se advierten, además de las diferencias territoriales y cronológicas citadas, ciertas disimilitudes de soporte; de técnica; de estilo; de actitud y de lectura⁶⁹.

No obstante, a pesar de estas discordancias, salvo el fragmento de San Miguel y la botellita de La Alcudia,

64. A. Schulten, *Numantia*, Munich, 1914-1931, tomo 4, lám. 22; G. Sopeña, *Ética y ritual. Aproximación al estudio de la religiosidad de los pueblos celtíberos*, Zaragoza, 1995, figs. 53 y 54; G. Sopeña, "Los Celtíberos", *Los pueblos antiguos de la Cuenca del Ebro*, Zaragoza, 2003, pp. 84-86; G. Sopeña, "La ética agonística y el ritual funerario", *Celtíberos. Tras la estela de Numancia*, Soria, 2005, p. 236, fig. 1.

65. A las que hay que añadir una cuarta figura representada de frente que completa el elenco aragonés, la de un guerrero plasmada en un pequeño fragmento procedente del yacimiento la Ermita de San Sebastián, Tamarite de Litera (Huesca). E. Maestro, "Un fragmento de cerámica ibérica con decoración antropomorfa procedente de Tamarite de Litera (Huesca)", *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, 1985, pp. 557-560 y E. Maestro, 1989, pp. 43-

45, fig. 3-b.

66. R. Olmos, "El rostro del otro" *AEA*, 65, 1992, p. 305; A. Tiemblo, "Iconografía del rostro frontal de la cerámica ibérica", *Complutum*, 10, 1999, pp. 175-194.

67. Esta pieza, perteneciente a la Colección Rubio Báguena, se halla perdida en la actualidad, E. Maestro, 1989, pp. 317-318, fig. 115b.

68. Como afirma F. Marco, se trata de una interpretación de la mujer más realista que simbólica, F. Marco, "Consideraciones sobre la religiosidad ibérica en el ámbito turoloense", 1983-84, p. 81; E. Maestro, "Damas ibéricas", Madrid, 2010, nota 40; E. Maestro, "Visibilidad e invisibilidad de la mujer en la cerámica ibérica decorada", pp. 159-160, fig. 2.

69. E. Maestro, "Visibilidad e invisibilidad de la mujer en la cerámica ibérica decorada", pp. 141-145.

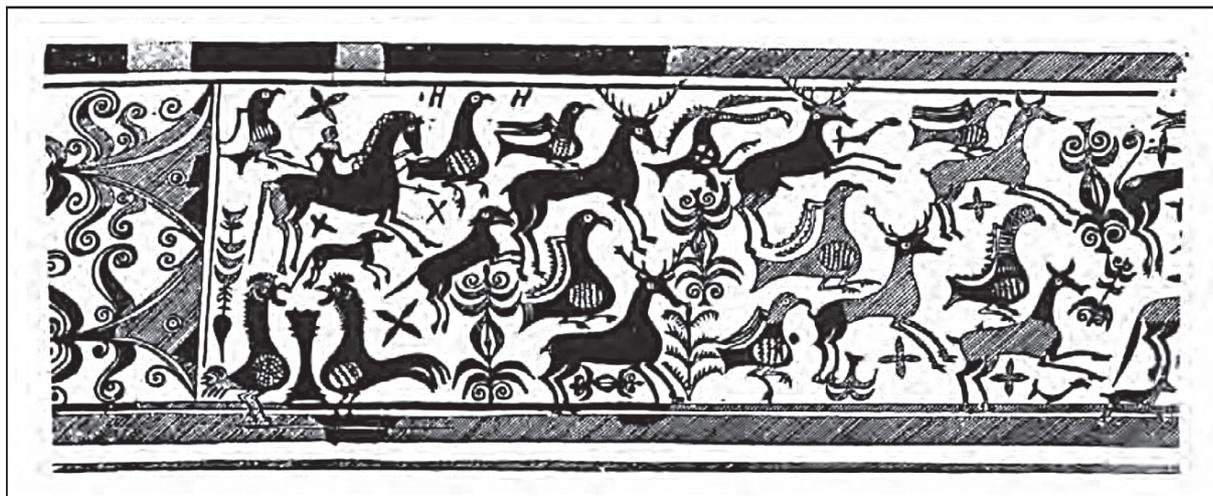


Figura 10. *Kalathos* de la caza del ciervo, Cabezo de Alcalá (Azaila, Teruel).

los otros tres casos muestran el mismo esquema compositivo, la pareja de frente, ella a la izquierda de la secuencia y él a la derecha, y en todas se trasluce ternura, ingenuidad y espontaneidad. En El Palomar, la dama inclina la cabeza hacia el varón y apoya su brazo izquierdo en su espalda, mientras él la abraza con el derecho; en La Alcudia, el varón abraza a la dama tomándola por la espalda con su brazo derecho mientras acaricia su mejilla con la mano izquierda y en El Monastil, se cogen de la mano⁷⁰.

De estas tres últimas, el mayor parecido se manifiesta en los fragmentos de El Castellillo y de El Monastil, a pesar de las diferencias de territorio, estilo y detalles existentes entre ambas⁷¹, con más elementos en la ornamentación en la aragonesa que contribuyen a encuadrar la estampa en un recinto arquitectónico específico en el que palma y granado o pebetero determinan el posible carácter ceremonial de la escena⁷².

Atendiendo a la denominación del estilo antes aludido para las producciones aragonesas, esta composición no puede clasificarse como perteneciente a él. Se trata de una representación inusual, tanto por el tema como por la técnica utilizada para plasmar las figuras, a lo que hay que añadir la simplicidad de los motivos

decorativos que las enmarca, poco frecuente en las producciones aragonesas, con excepciones como algunas piezas de El Castellillo ya mencionadas. Sin embargo, esta originalidad y la manera de realizar las figuras, en especial la disposición de cabello, muestra un parecido excepcional con la decoración de materiales de Lérida, concretamente con la figura femenina de un fragmento procedente del yacimiento de la ciudad de Lleida, carrer Bafart, 6-8 (INT-46) datado entre los años 30-1 a. C.⁷³ (Fig. 9).

3.3. Secuencias comunes

Finalmente, un tercer grupo temático del corpus aragonés lo constituyen los programas pertenecientes al catálogo común de esta producción: la caza y la guerra.

Por lo que se refiere al primero, se trata de un argumento recurrente, registrado en yacimientos de distintos territorios y ámbitos y, por lo tanto, con diferencias de taller de procedencia y estilo; de técnicas y convencionalismos; del animal cazado y actitud del cazador; de puesta en escena y de lectura, ya sea la representación de una actividad de prestigio o de un ritual de paso⁷⁴.

70. E. Maestro, "Damas ibéricas" en una aristocracia guerrera", *Mujeres en la Antigüedad clásica, género, poder y conflicto*, A. Domínguez Arranz (ed.), Madrid, 2010, pp. 47-48; E. Maestro, "Visibilidad e invisibilidad de la mujer en la cerámica ibérica decorada", pp. 139-142.

71. En referencia al estilo, el fragmento de El Monastil, se encuadra en la producción perteneciente al "Maestro de Monastil", denominación acuñada por S. Nordstrom, más tarde denominado "Estilo Monastil" por T. Tortosa, S. Nordström, *La cerámica peinte ibérique de la province d'Alicante*, tomo 2, pp. 167-168, 52-2; T. Tortosa, *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, p. 101.

72. Posible marco arquitectónico que enmarca esta composición de acuerdo con la interpretación que le atribuimos, ya apuntada por E. Ruano, "El amor", *art. cit.*, pp. 158-159, Fig. 17; y en relación con la idea de fecundidad la figura del pez que

aparece junto a la pareja de El Monastil, E. Ruano, "El amor", *art. cit.*, pp. 159-160, Fig. 18; E. Maestro, "Visibilidad e invisibilidad de la mujer en la cerámica ibérica decorada", pp. 141-145.

73. Núm. Inv. Mus. 0146, Ignasi Garcés, Isabel Gil, Xavier Payà, Núria Rafel, "Representacions humanes en la ceràmica ibèrica pintada d'Ilerda (Lleida)", (*en premsa a Homenatge a José Luis Maya, Institut d'Estudis Ilerdencs*. Agradecemos a sus autores, especialmente, a Núria Rafel, su gentileza al poner a nuestra disposición el texto de este artículo. E. Maestro, "Visibilidad e invisibilidad de la mujer en la cerámica ibérica decorada", nota 19.

74. R. Olmos y T. Chapa, "El imaginario del joven en la Cultura Ibérica", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 34-1, 2004, pp. 43-84; E. Maestro, "La investigación de la cultura ibérica en tiempos de Joaquín Costa", *Homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, 2014, pp. 472-273.



Figura 11a. Desfile de caballeros, Cabezo de Alcalá (Azaila, Teruel).

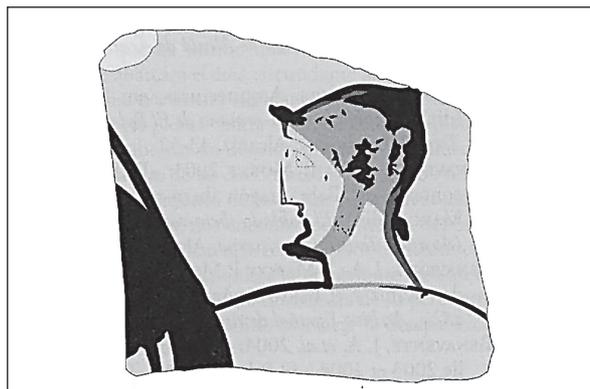


Figura 11b. Guerrero, El Palao (Alcañiz, Teruel).

En el elenco aragonés existen ejemplos de escenas venatorias en El Cabezo de Alcalá, El Cabezo de la Guardia y El Castellido⁷⁵. En los tres, todas las secuencias se plasman en *kalathoi* y pertenecen al estilo Azaila-Alloza-Alcorisa, aunque muestran diferencias en la puesta en escena.

En el primer yacimiento, la más notable se constata en dos *kalathoi*: en el ya tratado con los dos caballeros cazadores de jabalíes, mientras que en el otro recipiente, el cazador, también un jinete lancero, aparece solo rodeado de diferentes aves, algunas de ellas con alas explayadas que asimismo envuelven las figuras de dos ciervos sobre los que se posan. La composición se completa con rosetas de cuatro pétalos, tres de las cuales rodean al cazador y el signo H del alfabeto ibérico duplicado a ambos lados de una de las aves, precedido de un punto el primero de ellos. Mientras que en la parte inferior de este conjunto, dos gallos con el plumaje indicado de diferente forma aparecen enfrentados a ambos lados de un pebetero? La disposición de sus picos induce a pensar que se encuentran en actitud de emitir su característico cacareo⁷⁶ (Fig. 10).

75. En esta categoría, no incluimos las escenas de la caza de la liebre de El Castellido, por considerar que pertenecen a la categoría que denominamos "temas exclusivos", descrita.



Figura 11c. Guerrero, La Vispesa (Tamarite de Litera, Huesca).



Figura 11d. Guerrero, San Antonio (Calaceite, Teruel).

Mientras, en El Castellido, se representa de forma incompleta la caza de dos cérvidos dispuestos al modo bajoaragonés, el situado superiormente es atacado por un carnicero mientras que un ave rapaz se lanza sobre el ubicado en el plano inferior. En ambos casos, los agresores aparecen dispuestos sobre el lomo de los ciervos. A estas, hay que añadir la secuencia de los jinetes cazadores de jabalíes del *kalathos*

76. J. Cabré, *Cerámica de Azaila. Museos Arqueológicos de Madrid, Barcelona y Zaragoza*, CVH, pp. 67-68, figs. 47-52, lam. 33 A1; E. Maestro, 1989, pp. 56-58, fig. 7; E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 220-221, fig.3, Alloza 2.

procedente de El Cabezo de la Guardia de Alcorisa ya citado e incluido en la primera categoría temática de este repertorio.

Por lo que respecta al segundo argumento, los enfrentamientos bélicos, ya sean luchas reales o rituales y conmemorativas, constituyen otro de los temas preferidos en la decoración de los recipientes, captados de diferentes formas, se constatan en las dos etapas y en todos los territorios donde aparece esta producción⁷⁷.

En lo concerniente a los ejemplares aragoneses, este argumento aparece tanto en asentamientos del Bajo Aragón, San Antonio, El Palao y El Cabezo de Alcalá como de La Litera, La Vispesa. Respecto al soporte, todas las composiciones son incompletas decoran fragmentos pertenecientes a recipientes de diferentes morfologías: vasija de gran tamaño de forma indeterminada en San Antonio y El Palao y *kalathos* en El Cabezo de Alcalá y La Vispesa.

De los cuatro, únicamente el fragmento de El Cabezo de Alcalá pertenece al estilo Azaila-Alloza-Alcorisa, y el único protagonizado por un jinete quien, cabalgando hacia la izquierda, sujeta una *caetra* en alto. Seguramente, forma parte de un desfile conmemorativo⁷⁸ (Fig. 11a).

Igual que sucede con el fragmento de El Palao interpretado como parte de una parada militar, del que por su carácter parcial, no puede asegurarse si el guerrero es peón o caballero, que mira a la izquierda, y

del que únicamente puede apreciarse el rostro y la cabeza protegida por un casco de tipo Montefortino⁷⁹. En todo caso, la composición muestra una vaga similitud con un fragmento de *oinochoe* procedente de El Castillo del Río (Aspe, Alicante), en el que un jinete, prácticamente oculto por una gran *caetra* profusamente decorada, cabalga hacia la derecha tocado, igualmente, por un casco de tipo Montefortino, pero en este caso, rodeado por tres fieras de grandes fauces⁸⁰ (Fig. 11b).

Igualmente, en el fragmento de La Vispesa, se representa un desfile de guerreros, que por su carácter fragmentario, resulta difícil precisar si se trata de infantes o jinetes. Su protagonista viste traje ajustado, con una zona en reserva de forma triangular a la altura del pecho, una coraza? y se toca con casco ajustado que le cubre cabeza, cuello y parte del rostro. Lo más destacado de la composición es el motivo que aparece a su diestra, excepcional en esta clase cerámica, pudiendo identificarse como un mero elemento vegetal complementario o como un objeto relacionado con el argumento de la composición⁸¹ (Fig. 11c).

Finalmente, de San Antonio, el fragmento de otro desfile protagonizado por un peón que mira a la derecha; es reseñable su indumentaria consistente en coraza ajustada con líneas transversales y roleos a la altura del pecho, plasmados en un espacio triangular dejado en reserva, con el casco indicado por varios trazos cortos sobre el pómulo que le cubre parte del rostro y del cuello, dejando libre el ojo, de forma similar

77. Encuadrables en la primera fase de esta producción son las composiciones que decoran la urna B-2 de la necrópolis de Oliva (Valencia), E. Maestro, 1989, pp. 79-84, fig. 18, o los fragmentos procedentes del asentamiento de La Monravana, Liria (Valencia), E. Maestro, 1989, pp. 88-89, fig. 21, o el *kalathos* de El Cabezo del tío Pío, Archena (Murcia), E. Maestro, 1989, pp. 300-306, fig. 109. Aunque uno de los principales centros de esta etapa se encuentra en El Cerro de San Miguel, Liria (Valencia), con representaciones estilísticamente diferentes como las plasmadas en el "vaso de la lucha"; "el vaso de los cabezotas"; "vaso de los guerreros" o el "vaso de la batalla naval", H. Bonet, *El Tossal de Sant Miquel de Lliria...*, dpto. 41, nº 17, p. 172, fig. 82; dpto. 95, nº 86, p. 225, fig. 110; dpto. 12, nº 1, p. 87, fig. 25; dpto. 12, nº 8, p. 87, fig. 27, respectivamente. Mientras que en la etapa posterior, también hay secuencias bélicas, aunque menos abundantes, en La Serreta, Alcoy (Alicante) o El Cabecico del Tesoro, Mula (Murcia), T. Tortosa, *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, nº 130 (nº de inventario 0001): Lam. 34 y nº 287 (nº de inventario 0070a y 0070b): Lam. 73, respectivamente.

78. E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 226-227, fig. 11a. Desfiles de caballeros de esta etapa similares a los de El Cabezo de Alcalá y El Castellillo se encuentran en El Cerro de San Miguel de Liria, en la primera etapa, y en La Serreta, en la segunda.

79. P. Moret, J. A. Benavente, S. Melguizo y F. Marco, "El

oppidum de El Palao (Alcañiz, Teruel): balance de diez años de investigación (2003-2012)", *Iberos del Ebro*, pp.208-209, fig. 13, Tarragona, 2012. Los autores lo datan entre el siglo II y el I a.C., y advierten la dificultad para identificar la línea ligeramente curva bajo el cuello del protagonista, bien como sus hombros o como la parte superior de un escudo oval e, incluso, como el cuello del caballo, que nosotros identificamos como el borde superior de una *caetra*. Asimismo, interpretan como perilla el trazo grueso que aparece bajo su barbilla, que identificamos como el barboquejo del casco, J. García-Mauriño, "Los cascos de tipo Montefortino en la península Ibérica. Aportación al estudio del armamento de la IIª Edad del Hierro", *Complutum*, 4, 1993, p. 97, fig. 1.

80. S. Nordström, le atribuye una datación entre el siglo III y el primer cuarto del I a.C. y lo incluye en el "grupo realista de estilo Liria", S. Nordström, *La cerámique peinte ibérique*, tomo 2, pp. 163-164; E. Maestro, 1989, pp. 251-252, fig. 89. T. Tortosa, lo desvincula de Liria y le atribuye una cronología entre el siglo II y primer cuarto del siglo I a.C., T. Tortosa, *Los estilos y grupos pictóricos*, Fragmentos (Grupo SE II), Nº 1 (nº inv. 0001).

81. En el primer caso, es un motivo vegetal irreal, mientras que en el segundo, puede interpretarse como un estandarite, A. Domínguez y E. Maestro, "La cerámica ibérica figurada en el yacimiento de La Vispesa, Tamarite de Litera (Huesca)", *Kalathos*, 24-25, 2005-2006, Teruel, 2009, p. 338; E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp. 228-229, fig. 13.

a los que portan los protagonistas del desfile de la crátera de la necrópolis de El Cigarralejo (Mula, Murcia)⁸² (Fig. 11d).

De este último conjunto puede concluirse, además de su localización geográfica dispersa y de su uniformidad argumental que, obviando el fragmento de El Cabezo de Alcalá el único perteneciente a un estilo definido, el de El Palao es el que muestra mayores diferencias técnicas y estilísticas, mientras que los de San Antonio y La Vispesa comparten similitudes tanto en la técnica como en la indumentaria de los protagonistas, y muestran semejanzas con producciones murcianas.

4. En síntesis

Independientemente de la técnica y de la pertenencia a un determinado taller; de la adscripción estilística, además de la posible existencia de intercambios comerciales entre estas dos comarcas aragonesas, e incluso de la posibilidad de intervención de decoradores itinerantes⁸³, por lo expuesto, y teniendo en cuenta que hay que discernir entre la exclusividad de la decoración de recipientes enteros y las secuencias de fragmentos con programas incompletos⁸⁴, en el repertorio estudiado pueden establecerse tres categorías:

Primera Categoría: temas exclusivos aragoneses y de la totalidad de esta variedad cerámica. A ella pertenecen los programas iconográficos completos de vasos enteros de los *kalathoi* de El Cabezo de Alcalá y El Cabezo de La Guardia y, como secuencias independientes o fragmentarias, la del labrador arando de ambos recipientes y las dos versiones de la caza de la liebre de El Castellillo (Figs. 2, 3, 4 y 5).

Segunda Categoría: argumentos extraordinarios del repertorio aragonés que aparecen conceptuados de manera similar en otros ámbitos territoriales y culturales, ibéricos y celtibéricos de similar cronología: las escenas de los personajes afrontados de El Cabezo de Alcalá, El Cabezo de La Guardia y El Castellillo; la

monomaquia y el guerrero abatido de este último yacimiento y la pareja y la dama de El Palomar (Figs. 6, 7, 8, y 9).

Tercera Categoría: secuencias comunes a esta producción, correspondientes a dos líneas diferentes desde el punto de vista temático: la caza y la guerra. De la primera, existen ejemplos en El Cabezo de Alcalá, El Cabezo de La Guardia y El Castellillo (Figs. 2, 3 y 10); y de la segunda, pueden establecerse variantes atendiendo a aspectos concretos de cada estampa, incluso advirtiendo la posibilidad de distintas lecturas debido al carácter parcial de las secuencias de los cuatro asentamientos donde aparecen: San Antonio, El Palao, El Cabezo de Alcalá y La Vispesa (Figs. 11a, 11b, 11c y 11d).

Desde una perspectiva global, al relacionar estas decoraciones con las procedentes de otros territorios y ámbitos ibéricos, las mayores similitudes temáticas de las secuencias aragonesas se producen con materiales registrados en yacimientos, asentamientos, santuarios y necrópolis, del sudeste peninsular: La Alcudia (Elche), Castillo del Río (Aspe), El Monastil (Elda) y La Serreta (Alcoy) en la provincia de Alicante; El Cigarralejo (Mula) y Monteagudo en Murcia y El Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo) y Libisosa (Lezuza) en Albacete, todas ellas pertenecientes a la segunda fase de desarrollo de esta clase cerámica. Si bien es cierto, que algunos temas se remontan a la fase anterior, como la monomaquia de El Cerro de San Miguel; la caza del jabalí de El Cabezo del tío Pío o las paradas militares, también de El Cerro de San Miguel.

Otro aspecto destacable se centra en la coincidencia, igual que acontece en la fase anterior, de determinados temas utilizados en complejos escultóricos de carácter religioso del Ibérico Antiguo, como el desfile de guerreros a pie; el guerrero a caballo; la grifomaquia; el pugilato; el ave carroñera sobre el guerrero abatido; el cazador de liebre con mastín, el novillo

82. E. Maestro, *Gladius*, XXX, pp.218-219, fig. 1.

83. A. Domínguez y E. Maestro, "La cerámica ibérica figurada en el yacimiento de La Vispesa, Tamarite de Litera (Huesca)", *Kalathos*, 24-25, 2005-2006, Teruel, 2009, p. 339-340; E. Maestro, "Los *kalathoi* de Azaila, soporte de un estilo decorativo de la cerámica ibérica con escenas", *De las ánforas al museo, estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, Zaragoza, 2015, pp. 580-581; E. Maestro, "Los SIG como instrumento para la elaboración de un atlas de los yacimientos ibéricos del Bajo Aragón turolense con cerámica ibérica decorada con escenas", *Congreso de Arqueología y Patrimonio Aragonés*, Zaragoza, 2016, pp. 524-525.

84. Como en el caso de los dos *kalathoi* de El Cabezo de Alcalá y El Cabezo de la Guardia, cuyo programa ornamental completo M. R. Lucas lo interpreta "...como una compleja alegoría de orden mitológico-religioso, propio de una

sociedad campesina que gira en torno a la figura del labrador, la única no repetida en la composición, símbolo de fecundidad de la tierra, delimitador del territorio y divinidad civilizadora que en este friso se muestra rodeado de las aves a través de las que se manifiesta como dios celeste, dominador de la luz y la oscuridad. Mientras que en la escena de los personajes afrontados, se muestra como soberano político y garante de los pactos de su ciudad, aunque cabe la posibilidad de que estos personajes sean sacerdotes en el momento de realizar un rito fundacional, o se trate de la representación de una danza conmemorativa, en todo caso, independientemente de la interpretación que se le atribuya a esta secuencia, todas las posibilidades forman parte del mismo concepto, la fundación del oppidum. Por último, las figuras de jinetes lanceros cazadores, deben identificarse como el héroe equitans, guerrero y protector de la ciudad...", E. Maestro, *Gladius*, XXX, p. 234-235

erguido, el águila con alas explayadas y la lechuza de El Cerrillo Blanco (Porcuna, Jaén), o la caza de la liebre de El Pajarillo (Huelma, Jaén), de los siglos V y IV a.C.⁸⁵. Monumentos que constituyen una fuente de inspiración de carácter reivindicativo y de reafirmación de las señas de identidad de estas poblaciones ante el proceso de conquista ejercido por Roma en esta etapa de su Historia, el Ibérico Reciente, y que las ciudades íberas adoptan, transformando “...el diálogo entre la naturaleza y el poder aristocrático...” de los grandes complejos escultóricos del Ibérico Antiguo, adaptándolo a nuevos entornos y soportes que se convierten, de este modo, en “vasos de memoria” según la denominación de C. Aranegui⁸⁶.

Por lo tanto, en el repertorio argumental aragonés convergen, por una parte, elementos característicos de la segunda etapa de esta producción, la mayoría de ellos, que coinciden preferentemente con las decoraciones documentadas en yacimientos de las provin-

cias de Alicante, Murcia y Albacete; por otra parte, también se utilizan, pero en menor medida, temas propios de la primera fase de esta producción, siendo El Cerro de San Miguel el yacimiento de referencia. No obstante, en algunos temas aragoneses pertenecientes a la primera categoría que establecemos en este trabajo, como el hombre guiando los bueyes y los varones afrontados, pueden existir otras fuentes de inspiración, ya que ambos argumentos se encuentran grabados en piezas muebles de arcilla procedentes de yacimientos de Aquitania fechados en la Primera Edad del Hierro⁸⁷.

Sirva esta aproximación como el inicio de una línea de trabajo de la cerámica ibérica decorada con figura humana procedente de yacimientos aragoneses y como homenaje a nuestros compañeros, en agradecimiento a sus enseñanzas, apoyo y colaboración y, sobre todo, en reconocimiento de su inestimable amistad.

85. R. Olmos, “Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente”, *Archivo Español de Arqueología*, 75, 2003, pp. 107-122; R. Olmos, “Los príncipes esculpidos de Porcuna (Jaén): una aproximación de la naturaleza y de la Historia”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, julio-diciembre, 2004, pp. 19-43; M. Molinos, T. Chapa, A. Ruiz, J. Pereira, C. Rísquez, y A. Madrigal, A., *El Santuario Heroico de “El Pajarillo”*, Huelma (Jaén), Universidad de Jaén, Jaén, 1998; F. Burillo, *El territorio turoloense en época ibérica*, Teruel, 2002.; E. Maestro, *Gladius*, XXX, p. 224. Advirtiendo además, que algunos de estos argumentos también los encontramos en diferentes formatos y soportes en la Celtiberia, S. Alfayé, “Materiales paleohispánicos inéditos

en la obra de Juan Cabré”, *Paleohispánica*, 3, 2003, pp. 9-29.

86. R. Olmos, “Los príncipes esculpidos de Porcuna (Jaén): una aproximación de la naturaleza y de la Historia”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, julio-diciembre, 2004, p. 26; C. Aranegui, “La imagen ibérica con música: otro modo de narrar”, *Homenaje a Ricardo Olmos, Per speculum in aenigmate*, pp. 320-324.

87. Concretamente, en yacimientos del Perigord Noir (Dordogne, Francia). Algunas de las piezas en las que se plasma la escena de los varones afrontados, por ejemplo, estaban expuestas en el Museo de Protohistoria de Beynac, y luego trasladadas al depósito del Museo Nacional de Prehistoria de Les Eyzies de Tayac-Sirueil, que ahora estamos estudiando.

Bibliografía

- ABASCAL, J. M. de (2012): *Ambrosio de Morales, Las Antigüedades de las ciudades de España, Edición crítica del manuscrito*, 2 Tomos, Real Academia de la Historia, Madrid.
- ALFAYÉ, S. (2003): "Materiales paleohispánicos inéditos en la obra de Juan Cabré", *Paleohispánica*, 3, 9-29.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (2005): "Ideología Ecuestre en la Hispania Prerromana", *Gladius*, XXV, 151-186.
- ARANEGUI, C. (1998): "Los Iberos a través de sus imágenes", *Los Iberos Príncipes de Occidente*, Barcelona.
- ARANEGUI, C. (1999): "Personaje con arado en la cerámica ibérica (ss. II-I a.C.). Del mito al rito", *Mèlanges C. Dommargue*, 2, Pallas, 50, 1999, 109-120.
- ARANEGUI, C. (2000): "Mostrarse en imágenes, un recorrido a través de las decoraciones de la cerámica ibérica", *Scripta in honorem Enrique A. Llobregat Conesa*, Alicante, 293-305.
- ARANEGUI, C. (2007): "Arte Ibérico en la Edetania", *Actas del Congreso Arte Ibérico en la España Mediterránea*, Alicante, 24-27 de octubre de 2005, L. Abad y J. A. Soler eds., Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 167-183.
- ARANEGUI, C. (2012): *Los Iberos ayer y hoy. Arqueologías y culturas*, Marcial Pons Historia, Madrid.
- ARANEGUI, C. (2014): "La imagen ibérica con música: otro modo de narrar", *Homenaje a Ricardo Olmos, Per speculum in aenigmate, Miradas sobre la Antigüedad*, P. Bádenas de la Peña, P. Cabrera Bonet, M. Moreno Conde, A. Ruiz Rodríguez, C. Sánchez Fernández y T. Tortosa Rocamora (eds.), "Anejos de Erytheia, Estudios y Textos, 7, ACHH", Madrid, 320-324.
- ATRIAN, P. (1957): "Primera campaña de excavaciones en el poblado ibérico de El Castillito (Alloza, Teruel)", *Teruel*, 17-18, 203-228.
- BADAL, E. et alii (2010): *Flora Ibérica. De lo Real a lo imaginario*, «Serie de Trabajos Varios, 111», Servicio de Investigación Prehistórica del Museo de Prehistoria de Valencia, Diputación de Valencia.
- BAYO, S. (2010): *El Yacimiento ibérico de "El Tossal de la Cala"*, "Trabajos de Arqueología 1", MARQ.
- BELTRÁN, M. (1996): *Los Iberos en Aragón*, "Colección Mariano de Pano y Ruata", Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza.
- BELTRÁN, M. (2002): *Roma. República*, "Caesaraugusta 75". Crónica del Aragón Antiguo 1994-1998, vol. II. De la Prehistoria a la Alta Edad Media, Zaragoza, 427-484.
- BELTRÁN, M. (2013): *Azaila Estado de la cuestión en el año 2013*, "Caesaraugusta, 83", Zaragoza.
- BENAVENTE, J., MORET, P. Y MARCO, F. (2003): "El Palao de Alcañiz y el Bajo Aragón durante los siglos II y I a. C.", *AEspA*, 76, 187-246.
- BONET, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Lliria, la anti-gua Edeta y su territorio*, Valencia.
- BONET, H. E IZQUIERDO, I., (2001): "Vajilla ibérica y vasos singulares del área valenciana entre los siglos III y I a.C.", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXIV, Valencia, 273-313.
- BONET, H. Y MATA, C. (2002): *El Puntal dels Llops. Un fortín edetano*, "Trabajos Varios del S.I.P.", 99", Diputación de Valencia.
- BONET, H. Y MATA, C. (2008): "Las cerámicas ibéricas. Estado de la cuestión", *Las cerámicas Hispanorromanas. Un estado de la cuestión*, XXVI Congreso Internacional de la Asociación Rei Cretriaae Romanae Fautores, Cádiz, 147-171.
- BROTONS, F. Y RAMALLO, S. (2014): "Una Dea Sthephaphoros en el Cerro de Los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete)", *Homenaje a Ricardo Olmos, Per speculum in aenigmate, Miradas sobre la Antigüedad*, P. Bádenas de la Peña, P. Cabrera Bonet, M. Moreno Conde, A. Ruiz Rodríguez, C. Sánchez Fernández y T. Tortosa Rocamora (eds.), "Anejos de Erytheia, Estudios y Textos, 7, ACHH", Madrid, 343-349.
- BURILLO, F. (2001): "Propuesta de una territorialidad étnica para el Bajo Aragón: Los Ausetanos del Ebro u Ositanos", *Kalathos*, 21-22, 159-187.
- BURILLO, F. (2002): *El territorio turolense en época ibérica*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel.
- BURILLO, F. (2012): "El período del Ibérico Pleno en el territorio de los Iberos del Ebro", *Iberos del Ebro, Actas del II Congreso Internacional (Alcañiz-Tivissa, 16-19 de noviembre de 2011)*, Tarragona, 103-110.
- DILOLI, J. Y ROQUÉ, R. (2007): "La cerámica pintada al Baix Ebre: representació artística o indicador cultural?", *Actas del Congreso Arte Ibérico en la España Mediterránea*, Alicante, 24-27 de octubre de 2005, L. Abad y J. A. Soler eds., Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 277-288.
- DOMÍNGUEZ, A. Y MAESTRO, E. (1994): *La Vispesa, foco de romanización de la Ilergeria Occidental*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación Provincial de Huesca, Huesca.
- DOMÍNGUEZ, A. Y MAESTRO, E. (2009): "La cerámica ibérica figurada en el yacimiento de La Vispesa, Tamarite de Litera (Huesca)", *Kalathos*, 24-25, *Homenaje a Antonio Beltrán Martínez y Rafael Blasco Jiménez, 2005-2006*, Teruel, 323-340.
- DOMÍNGUEZ, A., MAESTRO, E. Y PARACUELLOS, P. (2007): "El yacimiento oscense de La Vispesa: la cerámica de barniz negro helenístico", *Empuries*, 55, 2007, 123-139.
- FATÁS, G. Y BELTRÁN, M. (1997): *Salduie, ciudad ibérica*, "Historia de Zaragoza, 1", Zaragoza.
- FICHTL, S. (2000): *La ville celtique, les oppida de 150 av. J.C. a 15 ap. J.C.*, Ed. Errance, París.
- FUENTES, M. M. (2006): «Propuesta de definición del estilo pictórico de La Serreta (Alcoi, Concentaina, Penáguila, Alacant)», *Recerques del Museo de Alcoi*, 15, Alcoy, 29-74.
- FUENTES, M. M. Y MATA, C. (2009): «Sociedad de los vivos, pesar por los muertos», *Saguntum*, 41, 59-94.
- GARCÉS, I. (2012): "La caza de lepóridos en época iberorromana y la revisión del kalathos nº 1 de El Castillito (Alloza, Teruel)", *Iberos del Ebro, Actas del II Congreso Internacional (Alcañiz-Tivissa, 16-19 de noviembre de 2011)*, Tarragona, 329-338.
- GARCÍA-MAURIÑO, J. (1993): "Los cascos de tipo Montefortino en la península Ibérica. Aportación al estudio del armamento de la IIª Edad del Hierro", *Complutum*, 4, 93-144.
- GRAU, I. (2007): "'Los jinetes de la Contesania' sobre el uso del estilo cerámico como emblema étnico", *Actas del Congreso Arte Ibérico en la España Mediterránea*, Alicante, 24-27 de octubre de 2005, L. Abad y J. A. Soler eds., Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 111-124.
- GRAU, I. Y RUEDA, C. (2014): "Memoria y tradición en la (re) creación de la identidad ibérica: reviviscencia de ritos y mitos en época tardía (ss. II-I a. C.)", *Diálogo de Identidades, Bajo el prisma de las manifestaciones religiosas en el ámbito mediterráneo (s. III a.C.-s. I d.C.)*, T. Tortosa ed., *Anejos de AEspA*, LXXII, Mérida, pp.101-122.
- KUKHAN, E. (1966): "Una caja funeraria ibérica con representaciones en relieve", *IX Congreso Nacional de Arqueología*, Valladolid, 1965, Zaragoza, pp.293-295.

- LUCAS, M. R. (1995): "Iconografía de la cerámica ibérica de El Castelli de Alloza (Teruel)", *Actas del XXI Congreso Nacional de Arqueología de Teruel*, Zaragoza, Vol. III, 879-891.
- MAESTRO, E. (1983-84): "La figura humana en la cerámica ibérica de la provincia de Teruel", *Kalathos*, 3-4, *Monografía de época Ibérica, Homenaje a Juan Cabré y Santiago Querol*, Teruel, 1983-1984, 111-123.
- MAESTRO, E. (1985): "Un fragmento de cerámica ibérica con decoración antropomorfa procedente de Tamarite de Litera (Huesca)", *Actas del XVII Congreso nacional de Arqueología*, Zaragoza, 557-560.
- MAESTRO, E. (1989): *Cerámica Ibérica decorada con figura humana*, "Monografías Arqueológicas, 31", Zaragoza.
- MAESTRO, E. (2010a): "Damas Ibéricas en una aristocracia guerrera", *Seminario Interdisciplinar Mujeres en la Antigüedad Clásica: Género, poder y conflicto*, Ed. Silex, Madrid, 35-54.
- MAESTRO, E. (2010b): "Las armas en la cerámica ibérica aragonesa", *Coloquio Internacional De armas, de hombres y de dioses. El papel de las armas en la conquista romana de la península Ibérica*, Casa de Velázquez, Madrid, noviembre de 2009, *Gladius*, XXX, 213-240.
- MAESTRO, E. (2014): "La investigación de la cultura ibérica en tiempos de Joaquín Costa", *Homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, Zaragoza, 465-474.
- MAESTRO, E. (2015a): "Visibilidad e invisibilidad de la mujer en la cerámica ibérica decorada", *Jornadas sobre Género y enseñanza en la historia. Silencios y ausencias en la construcción del pasado*, Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza e Instituto de Estudios Altoaragoneses, Zaragoza-Huesca, 21-22 de noviembre de 2013, Ed. Silex, Madrid, 137-160.
- MAESTRO, E. (2015b): "La transición de la ciudad ibérica a la romana en Aragón", *Monografías Arqueológicas, Serie Arqueología*, 49, Zaragoza, 57-68.
- MAESTRO, E. (2015c): "Los *kalathoi* de Azaila, soporte de un estilo decorativo de la cerámica ibérica con escenas", *De las ánforas al museo, estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, Isidro Aguilera Aragón, Francisco Beltrán Lloris, M^a Jesús Dueñas Jiménez, Concha Lomba Serrano y Juan A. Paz Peralta (eds.), Institución Fernando El Católico, Diputación Provincial, Zaragoza, 577-582.
- MAESTRO, E. "Los SIG como instrumento para la elaboración de un atlas de los yacimientos ibéricos del Bajo Aragón turolense con cerámica ibérica decorada con escenas", *Congreso de Arqueología y Patrimonio Aragonés*, Zaragoza, 523-530, (e.p.).
- MARCO, F. (1983-84): "Consideraciones sobre la religiosidad ibérica en el ámbito turolense", *Kalathos*, 3-4, *Monografía de Época Ibérica, Homenaje a Juan Cabré y Santiago Querol*, Teruel, 71-93.
- MARCO, F. Y ROYO, J. I. (2012): "Iconografía entre la Primera Edad del Hierro y la romanización: nuevos documentos y nuevas lecturas", *Iberos del Ebro, Actas del II Congreso Internacional (Alcañiz-Tivissa, 16-19 de noviembre de 2011)*, Tarragona, 305-320.
- MOLINOS, M., CHAPA, T., RUIZ, A., PEREIRA, J., RÍSQUEZ, C. y MADRIGAL, A. (1998): *El Santuario Heroico de "El Pajarillo"*, Huelma (Jaén), Universidad de Jaén, Jaén.
- MORET, P., BENAVENTE, J. A. Y GORGES, A. (2006): *Iberos del Matarraña: investigaciones arqueológicas en Valdelortmo, Calaceite, Cretas y La Fresneda (Teruel)*, "Alqannis, 11", Alcañiz.
- MORET, P., BENAVENTE, J. A., MELGUIZO, S. Y MARCO, F. (2012): "El *oppidum* de El Palao (Alcañiz, Teruel): balance de diez años de investigación (2003-2012)", *Iberos del Ebro, Actas del II Congreso Internacional (Alcañiz-Tivissa, 16-19 de noviembre de 2011)*, Tarragona, 195-210.
- MORET, P. Y BENAVENTE, J. A. (2014): "Sens dessus dessous: lecture renversée d' un motif ibérique sur un vase peint d'Alcañiz", *Homenaje a Ricardo Olmos, Per speculum in aenigmate, Miradas sobre la Antigüedad*, P. Bádenas de la Peña, P. Cabrera Bonet, M. Moreno Conde, A. Ruiz Rodríguez, C. Sánchez Fernández y T. Tortosa Rocamora (eds.), "Anejos de Erytheia, Estudios y Textos, 7, ACHH", Madrid, 375-379.
- NORDSTRÖM, S. (1973): *La ceràmique peinte ibérique de la provinde d'Alicante*, 2 vols, Estocolmo, 1969-1973.
- OLMOS, R. (1987): «Posibles vasos encargo en la cerámica ibérica del Sureste», *AEA*, 60, 1987, 28-41.
- OLMOS, R. (1992): «El rostro del otro» *AEA*, 65, 304-308.
- OLMOS, R. (2000): "El vaso del <ciclo de la vida> de Valencia: una reflexión sobre la imagen metafórica en época iberohelenística", *AEsp.A*, 73, 59-85.
- OLMOS, R. (2002): "Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente", *Archivo Español de Arqueología*, 75, 107-122.
- OLMOS, R. (2003): "Combates singulares: lenguajes de afirmación de Iberia frente a Roma", T. Tortosa, J. Santos (eds.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma, 2003, 79-97.
- OLMOS, R. (2004): "Los príncipes esculpidos de Porcuna (Jaén): una aproximación de la naturaleza y de la Historia", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, julio-diciembre, 2004*, 19-43.
- OLMOS, R. Y SANTOS, J. A. (1997): "Iconografía Ibérica. Iconografía Itálica", *Serie Varia*, 3, Madrid.
- OLMOS, R. Y CHAPA, T., (2004): "El imaginario del joven en la Cultura Ibérica", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 34-1, 43-84.
- OLMOS, R. Y ROUILLARD, P. (2004): "La vajilla ibérica en época helenística (siglos IV-III al cambio de era)", *Un coloquio sobre la vajilla ibérica en época helenística, Colección de la Casa de Velázquez*, 89, Madrid, 2004, p. IX.
- PINA, F. (2007): " Los espectáculos agonísticos en el occidente del Imperio romano", *Salduie*, 7, 2007, 143-156.
- PRADOS, L. (2014): "La participación de la comunidad, las unidades domésticas y los individuos en los rituales de los santuarios de la cultura ibérica", *Diálogo de Identidades, Bajo el prisma de las manifestaciones religiosas en el ámbito mediterráneo (s. III a. C. - s. I d. C.)*, T. Tortosa ed., *Anejos de AEspA, LXXII*, Mérida, 123-133.
- ROMERO, F. (1977): *Las cerámicas policromas de Numancia*, "Biblioteca Soriana" (Anejos de Celtiberia), Patronato José María Cuadrado, Valladolid.
- RUANO, E. (1994): "El amor y el matrimonio entre los Íberos", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie, II, Historia Antigua*, 1-7, 141-163.
- RUEDA, C. (2013): "Ritos de paso de edad y ritos nupciales en la religiosidad íbera: algunos casos de estudio", *Santuarios Íberos: territorio, ritualidad y memoria*, (eds. C. Rísquez y C. Rueda), Actas de el Congreso El Santuario de la Cueva de la Lobera de Castellar, 1912-2012, Jaén, 341-383.
- RUEDA, C., MOLINOS, M., RUIZ, A. y WIÑA, L. (2005): "Romanización y Sincretismo religioso en el Santuario de las Atalayuelas (Fuerte del rey-Torredelcampo, Jaén)", *AEspA*, 78, 79-96.
- SANTOS, J. A. (2010): "Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada", *Complutum*, 10, Vol., 21, Madrid, 145-168.

- SIMÓN, I. (2013): *Los soportes de la Epigrafía Paleohispánica. Inscripciones sobre piedra, bronce y cerámica*, Zaragoza.
- SOPEÑA, G. (1995): *Ética y ritual. Aproximación al estudio de la religiosidad de los pueblos celtibéricos*, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial de Zaragoza, Departamento de Ciencias de la Antigüedad, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- SOPEÑA, G. (2003): "Los Celtiberos", *Los pueblos antiguos de la Cuenca del Ebro*, Zaragoza, 2003, 84-86.
- SOPEÑA, G. (2005): "La ética agonística y el ritual funerario", *Celtiberos. Tras la estela de Numancia*, Soria. 2005, 235-238.
- TIEMBLO, A. (1999): "Iconografía del rostro frontal en la cerámica ibérica", *Complutum*, 10, 175-194.
- TORTOSA, T. (2006): *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de la Contestania*, "Anejos del Archivo Español de Arqueología, XXXVIII", Mérida.
- UROZ, H. (2012): *Prácticas rituales, iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Lezuza, Albacete). Nuevas aportaciones al Ibérico Final del Sudeste*, Universidad de Alicante, Cajasol Obra Social, Alicante.
- UROZ, H. (2013): "Héroes guerreros, caballeros, oligarcas: tres nuevos vasos singulares ibéricos procedentes de Libisosa", *AEspA*, 86, 51-73.