

A PROPÓSITO DEL VASO DE LOS GUERREROS DEL CASTELLAR DE OLIVA

Carmen Aranegui Gascó
*Departamento de Prehistoria y Arqueología
Universidad de Valencia**

RESUMEN

El friso decorado de los guerreros de Oliva presenta la única escena de batalla con víctimas heridas documentada en la pintura cerámica ibérica acompañada de un cortejo de ciudadanos armados, con un significado funerario y una datación comprendida entre los siglos III y II a.C.

Palabras clave: Cultura ibérica, cerámica, pintura figurativa, imaginario.

RÉSUMÉ

La frise des guerriers d'Oliva montre la seule scène de bataille avec des blessés connue dans la peinture ibérique. Elle se présente accompagnée d'un cortège de citoyens armés, avec une signification funéraire, datable entre le III^e et le II^e siècles av. J.-C.

Mots clé: Culture ibérique, céramique, peinture figurative, imaginaire.

* Facultad de Geografía e Historia, Paseo de Blasco Ibáñez, 28, 46010 Valencia; e-mail: carmen.aranegui@uv.es

I. HISTORIOGRAFÍA

En las breves campañas de excavaciones realizadas en 1924 y 1925 por el Institut d'Estudis Catalans en el yacimiento del Castellar de Oliva, bajo la dirección de J. Colominas Roca, se documentaron seis enterramientos de la necrópolis situados bajo el antiguo camino que bordeaba la ladera NE de la colina en dirección a Pego (Colominas, 1925, p. 113-114; 1931, p. 186; 1944, p. 155-160), necrópolis destruida en gran parte desde el siglo XV y objeto en el siglo XX de excavaciones extraoficiales de las que se conservaban, no obstante, urnas de orejetas, armas y elementos de indumentaria o adorno, tanto en el Colegio de los Franciscanos de Onteniente como en colecciones particulares, pasando éstas al Museo Arqueológico de Barcelona tras la indicada intervención (Pla, 1964, p. 6; 1973, p. 483-494).

La pieza objeto de estas líneas (lám. 1) (Museo Arqueológico de Cataluña, inv. núm. 19.442; Colominas, 1944, p. 158-159, lám. X-XI) procede de la sepultura 4 –en conexión con las 3 y 5– y fue descrita, preliminarmente, señalando la ausencia de la tapadera, como “*gran tinaja incompleta a la que falta la base y el borde, de algo más de 50 cm de altura después de restaurada. Lleva la decoración pintada representando una lucha de guerreros,*” para añadir su editor en 1944 una interpretación de la escena como “*grupo de guerreros parapetados en una torre dividida en dos alturas que se defienden de una patrulla de infantes y caballeros que los atacan por ambos lados,*” con la correspondiente descripción de los cuatro infantes de la parte derecha, de los tres jinetes y dos peones de la izquierda y de cada una de las armas e indumentaria identificadas, acompañada de una propuesta gráfica de restitución de la decoración, perdida en aproximadamente la mitad del friso. Tanto en este enterramiento como en el número 5 los únicos hallazgos registrados son las tinajas decoradas, aunque al punto 3, con una vasija con decoración floral y humana similar a las otras, se le atribuye un ajuar complementario compuesto por un fragmento de borde de una ‘Cástulo cup’ (kylix según los primeros autores), un fragmento de puente de una fíbula anular, un fragmento de un broche de cinturón de dos o tres garfios con decoración grabada, dos brazaletes finos de bronce de sección cuadrada y dos planchuelas cónicas de bronce, asociación de hallazgos que Colominas sólo hace constar en la publicación de 1944. Este desfase hizo sospechar a Pla del carácter funerario de las tinajas



Lámina 1. Tinaja con representación de guerreros de la necrópolis del Castellar de Oliva (Valencia) (fotografía MAC).

con decoración compleja, susceptibles, en su opinión, de haber sido halladas, sin ofrendas, en una habitación próxima a la necrópolis fechable hacia los siglos II-I a.C., límite cronológico del poblado de acuerdo con la campaniense identificada en el mismo¹ (Pla, 1966, p. 294-295). Su contextualización sería así similar a la de San Miguel de Liria (Bonet, 1995, con bibliografía anterior), homologándose en consecuencia la datación del término Oliva-Liria, generalizado para designar un estilo de decoraciones cerámicas desde que lo acuñara Ballester (1934, p. 46).

Pero, al margen de estas observaciones topográficas y cronológicas, el vaso de los guerreros de Oliva atrajo desde el momento de su descubrimiento la atención de los arqueólogos. A pesar de tratarse de una vasija incompleta y fragmentada supuso, tras el cálato con personajes emparejados y labrador de Azaila (Teruel) (Pijoan, 1908, p. 241-262) y la urna de los guerreros de

¹ E. Pla afirma que se trata de un fragmento de campaniense B, pero Fletcher, en su publicación de la necrópolis de La Solivella (1965), indica el hallazgo de un fragmento de campaniense A (p. 45, n. 21).

la necrópolis del Cabezo del Tío Pío (Archena) (Pijoan, 1911-1912, p. 685; Sandars, 1913, p. 247-248), un ejemplo pionero –San Miguel de Liria no se excavaría hasta 1933– de la cerámica ibérica con escenificaciones guerreras. Este aspecto suscitó el interés de Bosch Gimpera que lo citó y lo reprodujo reiteradamente (Bosch Gimpera, Serra Ràfols, 1929, p. 24 y p. 26; Bosch Gimpera, 1944, p. 234-235 y p. 345; Bosch Gimpera, 1958, p. 35), datándolo entre los siglos V y IV a.C., de acuerdo con su tesis acerca de la evolución de la pintura ibérica, pronto rebatida con pruebas arqueológicas claras (Fletcher, 1940, p. 125-140; 1943, p. 109-115) que, sin embargo, no convencieron al maestro. El vaso en cuestión está ilustrado también en la Historia de España del Instituto Gallach (Pericot, 1934, p. 308 y p. 318) y en la mayoría de los capítulos de cultura ibérica, e incluso de religión ibérica (Blázquez, 1977, p. 118), publicados desde entonces (Blanco, 1950, p. 202, fig. 2; Tarradell, 1968; García y Bellido, 1976, p. 599). Llobregat (1972, p. 32-34 y p. 185) en su *Contestania Ibérica* insistió solamente en la cronología de la necrópolis, excepcional por ser –afirma– del *segundo* periodo ibérico (Tarradell, 1961, p. 3-20), pero no prestó atención a la decoración pintada, que continúa reclamando un análisis apropiado. Esa carencia explica que la interpretación de Colominas se repitiera, corregida y aumentada, en 1979: “la escena de los vasos de Oliva representa el ataque a una fortaleza” (Pericot, 1979, p. 143), y se añade: “en el que parece advertirse la influencia del gran artista Polignoto. Estos vasos y otros con jinetes podrían situarse alrededor del 400 a.C.”

Y es que, salvo en la datación, rebajada por casi todos los especialistas a los siglos III-II-I a.C., hay que esperar hasta 1987 para encontrar otra manera de pensar la pintura sobre cerámica, como se vislumbra en una propuesta nueva respecto a un personaje de Oliva con túnica, escudo y lanza –uno de los mejor conservados– como diosa guerrera (lám. 2) (Griñó, 1987, p. 346). Esta propuesta hubiera llegado, tal vez, a otra conclusión de haberse tenido en cuenta el friso en su conjunto, con una segunda figura incompleta con túnica y armas, y los pies de una tercera hipotéticamente similar, que eliminan la singularidad de la imagen, como bien se indica en la única descripción fidedigna reciente de toda la escenificación (Maestro, 1989, p. 79-84), ilustrada con el dibujo de Colominas, dificultando esta repetición una lectura en clave de divinidad. Ya, finalmente, en 1992 encontramos (Olmos, Tortosa



Lámina 2. Personaje con túnica precedido por un guerrero con espada al cinto (fotografía MAC)

e Iguacel, 1992, p. 139) una breve explicación del tema representado² ajena a su visión como instantánea textual de un *cuadro de batalla*, mucho más aceptable desde el punto de vista de la investigación sobre iconografía e imaginario que la que hiciera Colominas, en la línea metodológica seguida asimismo en el catálogo de la exposición internacional *Los Iberos* (Aranegui, 1997a, p. 245, núm. 36).

De este modo, en el estado actual de la cuestión, el vaso de los guerreros del Castellar de Oliva cuenta con una bibliografía crítica de la cronología en que fue fechado inicialmente, con una sola restitución gráfica de su decoración, debida a Colominas, y con varias lecturas de la misma.

II. EL VASO Y SU DECORACIÓN

Los estudios que, por una parte, permiten enmarcar la tipología y, por otra, el significado de la decoración de una pieza como la que centra aquí mi interés en el

2 El catálogo de *La sociedad ibérica a través de la imagen* dice: *hay dos comunidades afrontadas que contemplan, como testigos, la lucha de dos enfrentamientos individuales. Se distingue una divinidad femenina, armada con escudo y lanza. Con su presencia participa en la lucha en apoyo de su comunidad... Bajo el ritual heroico del duelo se subraya el sentido colectivo de la guerra, que implica a toda la comunidad.* A pesar de que casi ninguno de estos términos corresponde a lo que se ve en el friso, éste se comprende como una representación, concepto que marca el distanciamiento en donde reside la carga cultural contenida en las imágenes, indispensable para su estudio iconológico (Bérard y Durand, 1984, 19-34), en la perspectiva que se propone el presente trabajo.

conjunto de la cerámica ibérica pintada responden a planteamientos de la investigación de los últimos diez años.

La tinaja con dos asas (tipo AI 2.1.1 de Mata y Bonet, 1992, p. 117-173) es el recipiente de almacenamiento de mayor tamaño³ del repertorio ibérico, con capacidad que alcanza en los ejemplares grandes, como el de Oliva, una dimensión supra-familiar, y una de las escasas formas sobre las que aparecen composiciones complejas pintadas, en las variantes narrativas así como en las de carácter simbólico. Las asas trenzadas se documentan en *pithoi* de La Serreta de Alcoy y de San Miguel de Liria, yacimientos que comparten con El Castellar de Oliva el recurso a la temática guerrera en la decoración cerámica, en la etapa centrada entre el 250 y el 150 a.C. Más tarde los guerreros se verán relegados por los personajes fantásticos, protagonistas de la última etapa de la pintura ibérica sobre cerámica. En todos los casos las escenas ocupan bien sea la franja entre las asas o los dos tercios superiores de la altura de las tinajas, en friso continuo o marcando las asas, como es frecuente, la separación de los campos de la decoración, distribuida en dos grandes metopas y delimitada por debajo por banda con filetes, con algún otro motivo complementario. La tipología y las pautas decorativas de la tinaja de los guerreros de Oliva nos sitúan ante un ejemplar con las caras anterior y posterior ocupadas, desde las asas hasta por debajo de su diámetro máximo, por una decoración compleja que se inserta sin ninguna dificultad en las del Ibérico Pleno.

Hoy sabemos que estas decoraciones son minoritarias y se distribuyen selectivamente (Bonet, 1995, p. 446-448; Mata, 1997, p. 25-33), como prueban yacimientos localizados, salvo rarísimas excepciones, entre el País Valenciano y la Alta Andalucía, pudiendo estar concentradas en lugares singulares (Bonet, Izquierdo, 2001, p. 273-313). Las tres tinajas de Oliva suponen una extraordinaria incidencia de piezas decoradas con temas humanos en relación al conjunto de los hallazgos, sin duda mal documentados y, con bastante probabilidad, funerarios, extremo que podría explicar la alta presencia advertida.

También se admite actualmente que estas vasijas son de encargo, eligiendo el comitente el tema de la decoración, expresivo de las prerrogativas e ideales del grupo social al que pertenece (Aranegui, 1997b, p. 164-165). Hay, por lo tanto, un artesanado dedicado a realizar vasos pintados con escenas para las elites ibéricas del sector central, con pintores que utilizan diversas técnicas de expresión plástica. En Liria se distingue una modalidad pictórica con figuras silueteadas (estilo 1), otra con figuras perfiladas y motivos complementarios más o menos profusos (estilo 2) y algunas vasijas, por último, de estilo libre. En otros yacimientos esta división carece de sentido al documentarse ya sea una sola técnica pictórica, plasmada con mayor o menor pericia, o bien un número de piezas insuficiente para apreciar rasgos de taller. Pese a ello, las escenificaciones con seres humanos tienden a ser referidas al estilo 2 de Liria puesto que constan, en casi todos los casos, de figuras en las que los detalles fisonómicos, la indumentaria, el armamento, los motivos florales, etcétera, están detallados gráficamente. Y la tinaja de los guerreros de Oliva no es, en este sentido, una excepción.

III. INTERPRETACIÓN DE LA DECORACIÓN

III.1. Un relato singular

La citada descripción de Maestro hace innecesario repetir aquí cómo son cada una de las figuras originales de las dos caras de la tinaja, en cuya decoración es necesario distinguir (fig. 1) lo original y lo restituido, como consta en la pequeña ilustración que acompaña el folleto sobre el Museo de Barcelona de Bosch Gimpera y Serra Ràfols de 1929, ya que Colominas optó por completar casi totalmente el friso, con soluciones en parte discutibles aunque realizadas teniendo en cuenta la pieza en cuestión y los demás vasos figurados de Oliva, de los que tomó, por ejemplo, la forma de los caballos. Olvidar esto podría inducir a atribuir las tres tinajas conocidas a un mismo autor, lo que no se puede demostrar con la documentación original disponible.

Las cerámicas ibéricas sólo muestran ocasionalmente decoraciones, si no idénticas, muy similares, en el Ibérico Tardío; los cálatos de Azaila y Alcorisa constituyen el ejemplo más notable (Aranegui 1999, p. 109-120), al que se podrían añadir otros casos más sencillos,

3 La tinaja de los guerreros de Oliva, una vez restaurada, tiene las medidas siguientes: diám. de boca: 27 cm; diám. máx.: 36 cm; diám. de base: 13,5 cm; h.: 53 cm.



Figura 1. Friso decorativo de la tinaja de los guerreros del Castellar de Oliva. En negro, la parte original y en gris, la restitución de Colominas (realización del dibujo P. Mas).

como los repetidos prótomos de ave o los *carnassiers* de Elche-Archena. Pero las escenificaciones con guerreros del Ibérico Pleno, aunque plasman desfiles, cacerías, danzas o competiciones en las que los personajes repiten gestos, indumentaria y actitudes, haciéndose eco de una cultura compartida, no repiten ni los motivos ni las composiciones, pese a ilustrar situaciones comparables. Probablemente las características de los encargos y de los talleres en donde se realizan tienen que ver con este particularismo que aleja estas decoraciones de la producción en serie, si bien la variabilidad de las escenas responde, fundamentalmente, a la falta de consolidación y fijación del lenguaje artístico que, aunque siempre es susceptible de crear obras únicas, tiende a repetir patrones cuando el pensamiento mítico o heroico se codifica en el universo de lo visual (D'Agostino, 1987, p. 213-220). Pues bien, el primer comentario que suscita el vaso de los guerreros de Oliva es que no solamente es único en su sintaxis decorativa, lo que es habi-

tual, sino que su escenificación no encaja en los grupos temáticos establecidos en el contexto ibérico.

III.2. Los episodios, su composición y su tiempo

A pesar de las lagunas con que el friso ha llegado a nuestro conocimiento, la composición de las metopas muestra una división del espacio y una dirección del movimiento de la acción exclusivos de esta pieza. Cada campo pictórico se divide verticalmente por la mitad quedando una parte para la representación de un cuadro bélico con personajes agonizantes y sangrientos que miran hacia la otra parte, subdividida en cuatro pares de casillas rectangulares superpuestas; éstas alojan a seis personajes armados en movimiento, pintados a escala ligeramente menor, que se dirigen hacia los primeros. Los restos originales del cuadro en donde aparecen los caballos (fig. 2) sólo conservan jinetes cayendo hacia el suelo atravesados por lanzas, sin que haya una



Figura 2. Secuencia con personajes con túnica y cuadro de combate con jinetes (realización del dibujo P. Mas).



Lámina 3. Jinete cayendo del caballo (fotografía MAC).

base objetiva para la restitución de los causantes de tan fatal situación (lám. 3). Los personajes bañados en sangre del cuadro de la otra cara, también atravesados por lanzas, yacen, sin embargo, a los pies de sus agresores (lám. 4), y, en ambos casos, los caídos son figuras sin color, sin sangre, sin vida, cuerpos simplemente perfilados, como los del vaso de los guerreros de Archena (Olmos, 1987, p. 21-42), en los que el tocado de la cabeza, las líneas del cinto o los botines recuerdan su condición militar.

En los personajes que ocupan las casillas se aprecia el interés del pintor por dejar patente su diferente condición social a través de la indumentaria. Los trazos diversificados (líneas diagonales, líneas cruzadas...) de las orlas de los escudos o sobre las mallas que cubren el cuerpo de los guerreros no suponen, en mi opinión, indicio de su jerarquización, sino un rasgo pictórico del autor de Oliva. Destacan, en primer lugar, los que visten túnica, después los infantes con cota de malla ceñida por tirantes cruzados y faldellín, y, por último el infante con polainas, mostrando los que conservan la cabeza un rizo por delante de la oreja, peinado adoptado de antiguo por la iconografía ibérica, puesto que ya aparece en el guerrero alanceado del grupo del jinete del Cerrillo Blanco de Porcuna (González Navarrete, 1987, p. 69-70), con una probable connotación social. También llevan todos la cabeza cubierta por un casco, no siempre idéntico, y calzan botines. Sin embargo, a juzgar por las armas, la categoría militar de todos estos personajes es muy similar. La panoplia exhibida se compone sólo de lanza y gran escudo ovalado, el *scutum* que los iberos incorporan a finales del siglo III, apareciendo todos los vencidos atravesados por lanzas, tanto en el cuadro de los jinetes como en el de los infantes. La



Lámina 4. Personaje bañado en sangre a los pies de un guerrero (fotografía MAC).

única excepción a esta norma se advierte en el guerrero que precede a uno de los individuos con túnica (lám. 2), que lleva una espada al cinto dejando suponer que iría pertrechado de lo que, en la cultura ibérica, es una panoplia completa (Quesada, 1997, p. 615-618).

Una explicación al margen de lo militar, pero de gran contenido social, tendría la supuesta –por la conservación fragmentaria– ausencia de escudo en los dos guerreros subidos en un escabel (*dientes de lobo transversales*, en Maestro) que ocupan la primera de las casillas superiores en cada una de las caras del vaso. Colominas colocó sobre el elemento dentado contiguo al episodio de los jinetes, un personaje en dirección inversa al resto de los que forman la comitiva, orientación que creo desafortunada. El que está junto al otro episodio de la batalla (lám. 5; fig. 3) tiene la misma dirección que el cortejo, va vestido con traje militar y provisto de lanza, como todos los de su rango, si bien la base sobre la que aparece le sitúa en un plano distinto a



Lámina 5. Cortejo de guerreros a pie y restos del soporte sobre el que aparece un supuesto aedo (fotografía MAC).



Figura 3. Secuencia con personajes con indumentaria militar y cuadro de combate con infantes. Obsérvese el elemento horizontal bajo los pies del personaje de la casilla superior (realización del dibujo P. Mas).

los demás. A estos enigmáticos personajes el pintor les otorga un papel específico en la escena que podría corresponder al de un aedo o narrador de la historia ilustrada en la decoración. Es una propuesta que tiene antecedentes en los vasos pintados de contenido épico (Lissarrague, 1984, p. 35-48) y que resulta sugerente en el caso de Oliva porque subraya el carácter conmemorativo del friso e ilustra la comunicación oral para la transmisión de epopeyas del pasado a generaciones del presente. La reiteración de este personaje redonda en la importancia que tiene para la comprensión de la escena.

Tanto en el anverso (fig. 2) como en el reverso (fig. 3) de la tinaja se repite una dirección convergente del movimiento general que relaciona las dos secuencias de la composición, que se observan mutuamente, pero en los cuadros con guerreros heridos la dinámica de la acción es distinta a la que ordena el ritmo de los guerreros que ocupan las casillas. En los primeros hay un movimiento de arriba a abajo, según marcan los cuerpos que caen y las lanzas clavadas, mientras que los segundos avanzan horizontalmente, moviendo en esa dirección las lanzas y los escudos, como se deduce del hecho de que éstos ocupen alternativamente la casilla en donde está su portador y la que está delante del mismo, marcando una marcha pautada.

Las diferencias de escala, de distribución en el campo pictórico, de actitud y de dirección de las acciones representadas, llevan a distinguir dos episodios en cada metopa: la batalla y el desfile. La opción a favor de un relato alusivo a dos historias de la misma índole resultaría confusa en extremo para el observador por lo

que, contando con la sintaxis del friso, me inclino por proponer que se trata de una sola batalla y de un solo desfile, descritos en dos metopas por imposición del soporte sobre el que se pintan, donde un pintor con otra cultura artística habría representado la primera y el segundo, respectivamente, en las caras A y B de la vasija, en vez de desdoblarlos en dos mitades, separadas por una exuberante columna de roleos y flores, como se deduce al advertir la colocación inversa -en una cara a la derecha y en la otra a la izquierda- del cuadro de batalla, con la consiguiente alteración de la visualización del tema, no ordenada por la contemplación sucesiva de una cara principal y otra secundaria. Se diría que el pintor no dispuso de un esquema o modelo adaptado al vaso que se le encargó, sino que el asunto que tenía que plasmar supuso para él una novedad. Su fuente de información podría tener su origen en la escultura, que había desarrollado composiciones de combate y de desfile, aunque parece haberle sido transmitida de manera indirecta, con el concurso de un relato oral.

Pero las distinciones puestas en juego por el pintor sirven también para marcar la separación temporal de cada uno de los episodios, hilvanados en una narración sinóptica expresada con un lenguaje dual y complementario (jinetes/infantes; ciudadanos con túnica/traje militar) en el que la batalla está tratada como acción principal y el desfile de personajes de distinto rango, tal vez simplemente de distinta edad, portadores de armas idénticas, como acción subordinada, y de esta lectura se desprende que el acontecimiento bélico precede en el

tiempo a la acción conmemorativa. En este diacronismo es donde cobra sentido la figura del aedo que, de ser aceptada, introduciría en la cultura ibérica la transmisión por vía oral de los acontecimientos del pasado.

III.3. Una batalla ancestral

El relato de un enfrentamiento armado ligado a los orígenes de la aristocracia ibérica parece desprenderse de varios de los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna y proyectarse, de acuerdo con la interpretación aquí seguida, hasta una etapa avanzada de la cultura ibérica. Se trata de una contienda a modo de *iberomaquia*, cruenta y fecunda para la tierra, y, aunque en el caso de Oliva se plasman por separado el cuadro de los jinetes y el de los infantes, tal separación no pasa de ser un particular recurso compositivo que no determina la naturaleza de los contrincantes como miembros de facciones o tribus opuestas, más identificadas con los unos o los otros. El arte ibérico no diferencia al contrario con significantes distintos de los propios, no ve a un enemigo diferente ni física ni militarmente a sí mismo, puesto que no practica la narración histórica (Torelli, 1997) a modo de crónica de hechos reales. La batalla a muerte se libra en el interior de una cultura nutrida por quienes con el sacrificio de su vida han asegurado el arraigo y pervivencia de sus descendientes, porque lo importante es el reconocerse en una idea sintetizada en un suceso que toma forma (Adam y Rouveret, 1986, p. 10), crearse un pasado, evocar a unos ancestros, que, por lo que se desprende de las imágenes ibéricas, se contemplan de manera diversa en el siglo V a.C. y en los siglos III-II a.C. Destaca en la fase de la escultura monumental el valor del héroe individual, del jinete desmontado frente a su víctima (Negueruela, 1990, p. 365, fig. 12), por ejemplo, y, en la etapa de los guerreros del Castellar de Oliva, el grupo que se identifica con aquel evento, en el que el héroe ha desaparecido. El príncipe deja paso al colectivo que gusta de participar en manifestaciones públicas (Schmitt-Pantel, 1992, p. 235) porque ello le da acceso a compartir un poder que ya no es absoluto, mediante una evolución social que asiste a la ampliación de los grupos aristocráticos (Ruiz, 1998, p. 289-300).

Es importante, a continuación, despejar la naturaleza de esa contienda (Adam y Jolivet, 1986, p. 129-144)

volviendo para ello al vaso de Oliva. La presencia en cualquiera de las partes de la escena de divinidades me parece descartable, porque ninguno de los personajes tiene atributos para ser definido como un dios, pero, sobre todo, porque el imaginario ibérico que los vasos pintados traducen no corresponde a batallas con presencia de dioses (Torelli, 1997), sino a la afirmación étnica mediante el dominio de las armas. Desecharía igualmente el duelo funerario como explicación, en este caso, del combate, por la complejidad de la representación, con caballos y más de dos contrincantes en cada cuadro.

Mi opción apuesta por la hipótesis de una batalla que permaneció en la memoria de los iberos durante siglos, convertida en referente de las jerarquías sociales dominantes; una batalla ficticia construida para explicar los valores y la fuerza de los aristócratas ibéricos. Su representación visual contaría con trasposiciones de la tradición artística y, principalmente, de la tradición oral, pero, sobre todo, con el contexto social en que se crean las imágenes que no son, por ello, susceptibles de una lectura directa, sino que requieren ser filtradas a través de un modelo interpretativo.

La identificación de una batalla como tema central del vaso de los guerreros de Oliva no es un obstáculo para reconocer en el mismo un significado funerario, porque las exequias sirven para elaborar una memoria colectiva, para estrechar los lazos entre el presente y el pasado (Vernant, 1982, p. 5), y las escenas de guerra tienen la virtud de recordar un acontecimiento que cohesionan a un grupo a través del tiempo. Por eso son frecuentes los temas bélicos en los monumentos funerarios, grandes o pequeños, de la antigüedad en general y de la época que corresponde a la cultura ibérica en particular, marcada por la inestabilidad en toda la cuenca del Mediterráneo. En nuestro caso, el monumento funerario no alcanza la categoría de una escultura en bulto redondo o de un relieve; es una urna con decoración pintada de producción local en la que se evoca el vínculo de los ciudadanos armados entre sí y con los héroes que, en otro tiempo, los hicieron merecedores de sus privilegios. La cratera del desfile militar del Cigarralejo (Mula) (Cuadrado, 1990, p. 131-135) cumpliría un papel similar en su propio contexto. Estos homenajes a la memoria forman parte de la ritualidad fúnebre.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, A. M. y ROUVERET, A., 1986: *Guerre et sociétés en Italie aux V^e et IV^e siècles avant J.-C.*, París.
- ADAM, A. M. y JOLIVET, V., 1986: "À propos d'une scène de combat sur un vase falisque du musée du Louvre", Adam, A.-M. y Rouveret, A. (Eds.), *Guerre et sociétés en Italie aux V^e et IV^e siècles avant J.-C.*, París, p. 129-144.
- ARANEGUI, C., 1997a: "Catálogo", *Los Iberos*, Barcelona.
- ARANEGUI, C., 1997b: "La autorrepresentación entre los iberos de época helenística", en Aranegui, C. *et alii*, 1997, p. 161-170.
- ARANEGUI, C., 1999: "Personaje con arado en la cerámica ibérica (siglos II-I a.C.). Del mito al rito", *Pallas*, 50, p. 109-120.
- ARANEGUI, C., MATA, C. y PÉREZ BALLESTER, J., 1997: *Damas y Caballeros en la ciudad ibérica*, Madrid.
- BALLESTER, I., 1934: *Memorias del SIP de Valencia*, Valencia.
- BÉRARD, C. y DURAND, J.-L., 1984: "Entrer en image", *La cité des images*, Lausanne, p. 19-34.
- BLANCO FREIJEIRO, A., 1950: "Fragmento de un larnax ibérico en el Ashmolean Museum de Oxford", *AEspA*, LXXIX, p. 202.
- BLAZQUEZ, J. M^a, 1977: *Imagen y Mito: estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid.
- BONET, H., 1995: *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. Edeta y su territorio*, Valencia.
- BONET, H. e IZQUIERDO, I., 2001: "Vajilla ibérica y vasos singulares en el área valenciana entre los siglos III y I a.C.", *ArchPrehistLev*, XXIV, p. 273-313.
- BOSCH GIMPERA, P., 1944: *El poblamiento antiguo y la formación de los pueblos de España*, México.
- BOSCH GIMPERA, P., 1958: "Todavía el problema de la cerámica ibérica", *Cuadernos del Instituto de Historia*, 2, p. 35.
- BOSCH GIMPERA, P. y SERRA RÀFOLS, J. DE C., 1929: "El Museo Arqueológico de Barcelona", *Actas del IV Congreso Internacional de Arqueología*, Barcelona.
- COLOMINAS, J., 1925: "La necrópolis d'Oliva (prov. de València)", *Butlletí de l'associació catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistoria*, III, p. 113-114.
- COLOMINAS, J., 1931: "Objectes de la necrópolis d'Oliva al Museu de Barcelona", *AIEC*, MCMXXI-MCMXXII, p. 186.
- COLOMINAS, J., 1944: "La necrópolis ibérica de Oliva (provincia de Valencia)", *Ampurias*, VI, p. 155-160.
- FLETCHER, D., 1940: "El poblado ibérico de Rochina", *Atlantis*, XV, p. 125-140.
- FLETCHER, D., 1943: "Sobre la cronología de la cerámica ibérica", *AespA*, XVI, p. 109-115.
- GARCÍA y BELLIDO, A., 1976: "Arte ibérico, pintura cerámica", *HEMP* I, III, p. 599.
- GONZÁLEZ NAVARRETE, J. A., 1987: *Escultura ibérica de Cerrillo Blanco, Porcuna, Jaén*, Jaén.
- GRINÓ, B., 1987: "Aproximación a la iconografía de las divinidades femeninas de la Península Ibérica", *REA*, LXXXIX, p. 339-347.
- LISSARRAGUE, F., 1984: "Autour du guerrier", *La cité des images*, Lausanne, p. 35-48.
- MAESTRO, E. M^a, 1989: *Cerámica ibérica decorada con figura humana*, Monografías arqueológicas, 31, Zaragoza.
- MATA, C., 1997: "Características de la cerámica del TSM con decoración compleja", Aranegui, C. *et alii*, 1997, p. 25-33.
- MATA, C. y BONET, H., 1992: "La cerámica ibérica: ensayo de tipología", *Homenaje a Enrique Pla Ballester (TV del SIP, 89)*, p. 117-173.
- NEGUERUELA, I., 1990: *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*, Madrid.
- OLMOS, R., 1987: "Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del sureste", *AEspA*, 60, p. 21-42.
- OLMOS, R., TORTOSA, T. e IGUACEL, P., 1992, *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid.
- PERICOT, L., 1934, *Historia de España. Gran historia general de los pueblos hispanos*, Barcelona.
- PERICOT, L., 1979: *Cerámica Ibérica*, Barcelona.
- PIJOAN, J., 1908: "La ceràmica ibèrica a l'Aragó", *AIEC*, II, p. 241-262.
- PIJOAN, J., 1911-1912: "El vas ibèric d'Archena", *AIEC*, IV, p. 685.
- PLA, E., 1964: "Los iberos en Oliva", *Sant'Ana*, III, 21-22, p. 6.
- PLA, E., 1966: "Actividades del SIP, 1961-1965", *ArchPrehistLev*, XI, p. 294-295.
- PLA, E., 1973: "Notas sobre el poblado y la necrópolis de 'El Castellar' de Oliva (Provincia de Valencia)", *XII CNA*, Zaragoza, p. 483-494.
- QUESADA, F., 1997: *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, social y simbólico de las armas de la Cultura Ibérica*, 2 vols., Montagnac.
- RUIZ, A., 1998: "Los príncipes ibéricos: procesos económicos y sociales", Aranegui, C. (Coord.), *Actas del Congreso Internacional Los Iberos, Príncipes de*

- Occidente*, Barcelona.
- SANDARS, H., 1913: *The weapons of the Iberians*, Oxford.
- SCHMITT-PANTEL, P. y THELAMON, F., 1983: "Image et histoire. Illustration ou document", Lissarrague, F. y Thelamon, F. (Eds.), *Images et céramique grecque*, Rouen, p. 9-20.
- SCHMITT-PANTEL, P., 1992: "Les activités collectives et le politique dans les cités grecques", *La cité grecque d'Homère à Alexandre*, Paris, p. 233-248
- TARRADELL, M., 1961: "Ensayo de estratigrafía comparada y de cronología de los poblados ibéricos valencianos", *Saitabi*, XI, p. 3-20.
- TARRADELL, M., 1968: *Arte Ibérico*, Barcelona.
- TORELLI, M. 1997: *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Roma.
- VERNANT, J. P., 1982: "Introduction", Gnoli, G. y Vernant, J.-P. (Eds.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-Paris.