

ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LA ICONOGRAFÍA DE DOS VASOS CELTIBÉRICOS Y ESTELAS FUNERARIAS DE TRADICIÓN INDÍGENA

Comparative analysis between two celtiberian vessels iconography and funerary steles of indigenous tradition.

JOSÉ IGNACIO SAN VICENTE GONZÁLEZ DE ASPURU
Universidad de Oviedo

RESUMEN: Se analizan dos vasos celtibéricos, el Vaso de *Arcobriga* y el Vaso de los Toros de Numancia, y se comparan con elementos funerarios que aparecen en estelas funerarias de tradición indígena procedentes de Álava y Navarra, así como en una estela hallada en Martos (Jaén). Se concluye con una nueva interpretación de las cerámicas celtibéricas estudiadas y se realizan diferentes aportaciones relacionadas con la planta de hiedra que rodea las vigas de la portada arquitectónica del Vaso de *Arcobriga*, el pez y el objeto rectangular del Vaso de los Toros. Este último ha sido identificado con un carro solar o mortuario.

PALABRAS CLAVE: Vaso de los Toros, Vaso de *Arcobriga*, Cemunnos, Puertas de Hades, Celtiberos, Numancia.

ABSTRACT: Two celtiberian vessels, "Vaso de *Arcobriga*" and "Vaso de Toros" of Numancia are analyzed and compared to funerary items appeared on gravestones of indigenous tradition from Alava and Navarra, as well as a stele found in Martos (Jaén). It concludes with a new interpretation of the studied Celtic ceramics and various contributions relating to the ivy plant decorating the architectural beams cover of the *Arcobriga* Glass, the fish and the rectangular object of Vaso de los Toros are made. The latter has been identified with a solar or hearse.

KEYWORDS: Vaso de los Toros, Vaso de *Arcobriga*, Cemunnos, Gates of Hades, Celtiberos, Numancia.

1. INTRODUCCIÓN

El artículo realiza un análisis comparativo de dos escenas iconográficas procedentes de cerámicas celtibéricas (Vaso de *Arcobriga* y Vaso de los Toros, **figs. 1-8**), con una serie de estelas funerarias vinculadas a los pueblos del norte peninsular, concretamente a los várdulos¹. El examen del Vaso de *Arcobriga* concluye que se trata de una portada simbólica, cubierta de hojas de hiedra, relacionada con el dios Cernunnos; no se descarta que simbolice la Puerta del Hades. En cuanto al llamado Vaso de los Toros, el análisis determina que la escena pintada transmite un mito cosmogónico cotidiano: el viaje que el ave solar hacía durante la noche por el mundo oscuro y lunar, morada de los muertos, simbolizado por los cuernos lunares y el pez muerto.

¹ Las estelas mencionadas se hallaron en localidades que correspondían al antiguo territorio várdulo, excepto la de Berain (Navarra), que se encontraba en suelo vascón, aunque en un área cercana al territorio várdulo. Todas ellas parecen provenir del mismo entorno cultural.

2. CERÁMICA PINTADA PROCEDENTE DE *ARCOBRIGA* CON ESCENA EN LA QUE SE HA REPRESENTADO UNA PUERTA DE ACCESO CON FORMA DE ARCO

2. 1. Descripción de la misma (fig. 1)

La cerámica, realizada a torno, procede de Arcobriga, Arcos de Jalón (Soria)², y tiene 15 centímetros de altura y 20 de anchura de boca. En la actualidad está depositada en el Museo Arqueológico Nacional (número de inventario 1940/27ARC/720³).



Fig. 1. Vaso de Arcobriga (MAN)

El vaso carenado tiene pintadas dos escenas muy similares, que repiten los motivos representados, por lo que se realizará una única descripción de las mismas. La pintura en cuestión muestra una portada formada por dos postes asentados sobre unos soportes, en el tramo superior, un arco de medio punto rematado

² Hallado por Enrique Aguilera y Gamboa en *Arcobriga* (Monreal de Araiza) (E. Aguilera y Gamboa, *El Alto Jalón. Descubrimientos arqueológicos*, Madrid, 1909, pp. 123-128). Sobre las circunstancias del descubrimiento, los paralelismos con el mundo púnico que proponía su descubridor y las ilustraciones y las fotos correspondientes, véanse las páginas 123-124.

³ Una ilustración reciente de la misma aparece en el catálogo realizado con motivo de la exposición celebrada en Soria en el año 2005 sobre los celtiberos. Su ficha de catálogo es la nº 271 y está encabezada por el rótulo "Vaso de cerámica con representación pintada de un posible sacerdote bajo un templete, y aves, Arcobriga, Arcos de Jalón, Soria". Le adjudican una cronología algo imprecisa, ya que figura con Ss. II-I a. C. (A. Chaín Galán, J. I. de la Torre Echávvari, [coord.], *Celtiberos: tras la estela de Numancia. Catálogo de la exposición*, Soria, 2005).

por un tímpano triangular. En la mitad de la portada, se encuentra una figura estante de cuerpo cilíndrico, cabeza circular con dos ojos, nariz y orejas; de la parte superior de la cabeza surge lo que ha sido interpretado como un pequeño árbol de crecimiento vertical⁴. De los extremos superiores de los postes cuelgan los tallos de cuatro hojas de hiedra. En la parte inferior de la escena, flanqueando la portada, se representa a dos serpientes cornudas y debajo dos aves, todas en posición afrontada. Los postes están cubiertos de líneas sinuosas y en el centro del tímpano se dispone o un disco solar o un árbol. El motivo presenta ciertas dudas ya que el tronco del árbol está algo desvaído, pero probablemente el pintor quiso representar un árbol.

2. 2. Interpretaciones de la escena pintada

Francisco Marco Simón ha sido quien mayor esfuerzo ha dedicado al tema. Ya en 1987⁵ planteó que el personaje representado era un sacerdote. Su argumentación se basaba en la similitud entre la palabra celta para árbol (*vidu*) y el término **wid*: ver, saber. La proposición tuvo eco y fue bien acogida⁶, al abrir la posibilidad de que hubiesen existido oficiantes religiosos entre los pueblos hispánicos. Su presencia está confirmada en la Galia o en Britania, con los célebres druidas, pero no hay constancia, en las fuentes escritas, de su existencia entre los pueblos hispanos. Aunque se pueda sospechar que algunos personajes mencionados por los autores greco-romanos o que aparecen en las pinturas vasculares eran profesionales religiosos, no hay certeza de si esta era su función.

Stierckx plantea que la arcada representa la puerta de acceso al otro mundo. Se apoya para ello en la presencia del disco solar en el tímpano y precisa que las serpientes son almas que aspiran a flanquear la puerta de acceso⁷. Igualmente, interpre-

⁴ No se observan los brazos, por lo que se ha propuesto que iba cubierto por un *sagum*.

⁵ F. Marco Simón, "La religión de los celtiberos", *Primer Simposium sobre los Celtiberos*, Zaragoza, 1987, pp. 55-74; *Idem*, "Iconografía y religión celtibérica. Reflexiones sobre un vaso de Arcobriga", *Homenatge a Miquel Tarradell*, Barcelona, 1993, pp. 537-552.

⁶ G. Sopeña Genzor, *Ética y Ritual. Aproximación al estudio de la religiosidad de los pueblos celtibéricos*, Zaragoza, 1995, pp. 231-232; J. M. Blázquez, "Últimas aportaciones a la religión de los celtiberos", *Gerión*, 1977, p. 358.

⁷ Lo cual hubiese sido correcto desde el punto de vista religioso romano, aunque la funcionalidad de la serpiente en el mundo celta debía tener aspectos diferentes al del latino. En Roma, el genio personal, al menos hasta el siglo II a. C., debía estar asociado a la serpiente, símbolo de fecundidad, tal y como se deduce del episodio recogido por Cicerón (*Div.* 1. 18). Narra la aparición de dos serpientes en casa de Tiberio Sempronio Graco, el padre de los Graco, y cómo, consultados los arúspices, interpretaron que el macho correspondía a Graco y la hembra a su mujer. Apuntaron que había que matar una de ellas y que si se eliminaba al macho suponía la muerte de Tiberio, o si se acababa con la hembra, la de su mujer. Tiberio optó por terminar con el macho ya que, según recoge Cicerón, dijo que su mujer era mucho más joven que él y podía tener abundante descendencia. En este caso, se trataba del genio privado cuya celebración se hacía en los altares de las casas y se celebraba el día del nacimiento del *pater familias*, el *dies natalis* con ofrendas de vino, flores, pasteles e incienso (Censorinus 2. 2; Tib. 1. 7. 49-54; 2, 2; Ov. *Tr.* 3. 3. 13-18) (J. I. San Vicente, "El Genius Populi Romani en los emperadores del siglo IV y sus antecedentes", *Arys*, 8, 2009-2010, pp. 79-100, esp. 82, nota 7).

ta el vegetal que sale de la cabeza de la figura del arco como una representación del Árbol de la Vida o Árbol Cósmico⁸. Para este autor, el personaje representado sería Sucellus y las aves que cierran la escena estarían relacionadas con los buitres que, según los autores clásicos (Sil. 3. 341; Ael. *NA* 10. 22), devoraban a los guerreros celtibéricos caídos⁹.

Marco ha visto ciertos paralelismos en la imagen de *Arcobriga* con Lugh o Arco, un Mercurio céltico¹⁰, así como con un "dios árbol", tipo *Fagus deus* como los *Sexsarbores* de la vertiente septentrional de los Pirineos¹¹, o incluso a las *Duillae* femeninas de Palencia¹². Además, observa ciertas similitudes entre la decoración arbórea de algunas láminas de plata aquitanas del siglo III d. C. y el árbol que surge del personaje de *Arcobriga*¹³, aunque aprecia mayores conexiones del personaje pintado en la escena vascular celtibérica con Mercurio¹⁴. Se basa en la similitud de la portada del Vaso de *Arcobriga* con una cerámica procedente de Sains-du-Nord (Bélgica)¹⁵ en la que se ha representado una portada donde se encuentra una imagen identificada con Mercurio. Esto vendría apoyado porque en el yacimiento de *Arcobriga* se halló un ara con una inscripción que fue interpretada por P. Fita como *Ocnioroco*¹⁶, aunque en la actualidad la lectura del epíteto que acompaña al

⁸ C. Sterckx, *Des dieux et des oiseaux. Réflexions sur l'ornitomorphisme de quelques dieux celtes*, Bruselas, 2000, p. 13.

⁹ Marco Simón advierte que las aves representadas no son buitres sino, gallos (F. Marco Simón, "Signa Deorum, comparación y contexto histórico en Hispania y Galia", en T. Tortosa, J. A. Santos Velasco (eds.) *Arqueología y epigrafía: indagar en las imágenes*, Roma, 2003, p. 132

¹⁰ F. Marco Simón, 2003, *op. cit.*, pp. 121-136; Marco proponía que la figura pintada bajo el arco podría representar a Lugh, el Mercurio indígena, o a Arco, la divinidad tutelar de la ciudad. Arco sería una deidad que podría tener unas características funcionales similares a las de Lugh, el Mercurio céltico. Admitido por J. Mangas, S. Martínez, A. L. Hoces de la Guardia, "El ara de las Parcae de Termes (Tiermes, Soria): nuevo documento y análisis sobre un probable sincretismo", *Gerión* 31, 2013, pp. 331-361.

¹¹ F. Marco Simón 2003, p. 125, nota 12 con bibliografía sobre las deidades arbóreas aquitanas.

¹² F. Marco Simón, "Sobre la romanización religiosa de los Pirineos, *Veleia* 24-25, *Homenaje a Ignacio Barandiaran Maestu*, II, 2007-2008, pp. 1017-1033; *Idem*, "Dioses, espacios sacros y sacerdotes", en *Ritos y mitos: VI Simposio sobre Celtiberos*, Daroca, 2010, pp. 11-26.

¹³ Estas láminas votivas de plata proceden de Hagenbach y fueron halladas al dragar el río Rin. Debían formar parte de los restos de un pecio que trasportaba el botín de los saqueos de bandas germánicas en la Galia. Se han fechado entre los años 270 y 278. El material procedía de Aquitania, bien de Las Landas (santuario de Aire-sur-Adour), como defendían los autores que publicaron el tesoro (H. Bernhard, H. J. Engels, R. Engels, R. Petrovszky, *Der römische Schatzfund von Hagenbach*, Mainz 1990), o del territorio de los convènes (santuario de *Mars Leherenn* en Ardiege] como defiende Gorrochategui [J. Gorrochategui, "Las placas votivas de plata de origen aquitano halladas en Hagenbach (Renania-Palatinado, Alemania)", *Aquitania*, 19, 2003, pp. 25-47].

¹⁴ F. Marco Simón, "Hommes et images: Rapports entre la Gaule et la Tarraconensis entre le s. II avant J. C. et le s. IV après J. C.", *Hispania et Gallia: dos provincias del occidente romano*, Barcelona, 2010, pp. 79-91, esp. 87-89.

¹⁵ W. Van Andringa, "Le vase de Sains-du-Nord et le culte de l'imago dans les sanctuaires gallo-romains", *Archéologie des sanctuaires en Gaule romaine* 22, 2000, pp. 27-44.

¹⁶ E. Aguilera y Gamboa, *op. cit.*, p. 120.

nombre del dios sea otra y simplifica la lectura al *nomen* de Mercurio¹⁷. Por último, Gonzalo relaciona el tema con el Árbol de la Vida y señala la presencia de este mismo símbolo en las placas de Arcóbriga y Numancia¹⁸.

2. 3. Análisis comparativo del vaso de Arcóbriga con algunas estelas del norte

2. 3. 1. La portada

Hay ciertos aspectos del vaso de *Arcóbriga* sobre el que pueden arrojar luz algunos elementos formales que aparecen en ciertas estelas navarras y alavesas. Una parte de las lápidas alavesas de época romana presentan una serie de motivos de tradición indígena. Estos fueron descritos por Juan Carlos Elorza¹⁹, si bien su análisis no abordó aquellos aspectos relacionados con su simbología, ni con su función funeraria. Este es el tema que se plantea a continuación y, para ello, se irán examinando los objetos que aparecen en las piezas estudiadas.

Un análisis del entramado arquitectónico permite sospechar que pudiera estar realizado con postes de madera. Su aspecto ondulante, por ejemplo en el tímpano, así lo parecen confirmar. No se trataría en ese caso de columnas de piedra sino de troncos de árbol. Si examinamos las bases de los postes, al menos una de las bases de la viga se proyecta hacia la parte superior y parece tener en sus extremos dos asas²⁰. Una de las razones de la construcción de un posible resalte puede ser que se suele rodear de piedras si va clavado en el suelo con el fin de protegerlo de la pudrición. Y ello porque uno de los inconvenientes de la cimentación de los postes de madera es que la estructura se termina debilitando debido al ataque de los hongos, insectos y roedores²¹. Además, solo se pintó la portada. En la escena representada, el conjunto arquitectónico se ha simplificado y, ciertamente, ha sido reducido a su esencia, una puerta de acceso, relacionada con un rito de paso, y su guardián. Sobre la muerte y la esperanza del renacimiento giran todos los símbolos que acompañan la puerta y, sin duda, los ritos que los inspiran.

La puerta está coronada por un arco, también de madera, con un tímpano decorado. De la parte superior de los postes penden una serie de tallos de hiedra. Esta planta es perenne y, por lo tanto, no pierde sus hojas en el transcurso del año, sino

¹⁷ *HEp* 15, 2006, 368; *HEpOL* 25022: *Me/rcur/io / L(ucius) · Silius / Toloco*.

¹⁸ L. A. Gonzalo, "La decoración arboriforme en el entorno de *Arcóbriga*", *Ritos y mitos: VI Simposio sobre Celtiberos*, Daroca, 2010, p. 504.

¹⁹ J. C. Elorza Guinea, "Ensayo topográfico de epigrafía romana alavesa", *Estudios de Arqueología Alavesa*, 2, 1967, pp. 119-185; *Idem*, "Estelas decoradas romanas en la provincia de Álava", *Estudios de Arqueología Alavesa*, 4, 1970, pp. 235-274.

²⁰ Lo que hace sugerir un recipiente con asas. Se puede observar en la viga izquierda del edificio pintado en el Vaso de *Arcóbriga*, que ha conservado entera la portada. Aunque también pudiera tratarse de un exceso de pintura en el pincel del artesano que realizó el trabajo.

²¹ No habría sido necesario si se hubiese utilizado piedra para proteger la viga o una basa de piedra sobre la que asentar la viga. En ese caso, la estabilidad se obtiene por el peso que soporta la viga, pero no parece que este fuese el motivo, ya que la estructura superior parece bastante liviana.

que permanecen a lo largo de la vida de la planta. Por ello fue asociada con la inmortalidad por distintos pueblos de la Antigüedad, entre ellos los griegos, que la vinculaban a Dioniso.

2. 3. 2. *La hiedra*

El recubrimiento de los postes ha sido interpretado como un motivo decorativo realizado con crecientes lunares²², aunque desde nuestro punto de vista las líneas sinuosas de cada viga son la representación del tallo leñoso de la hiedra, una planta trepadora cuyas hojas coronan ambos postes y cuyo tallo, partiendo del suelo, se enrolla en la viga y trepa hasta la parte superior de la misma. Las partes superiores de los tallos de la planta penden de lo alto de las vigas y de ellos brotan las hojas de hiedra reproducidas. El aspecto erizado que tiene la viga estaría producido por las pequeñas hojas de hiedra que nacen de los tallos enrollados alrededor de los postes.

En la placa del caldero de Gundestrup presidida por el dios del caldero resucitador, a la derecha del dios hay dos registros. En el de la parte superior se ven jinetes marchando a la derecha, y en el inferior, infantes avanzando a la izquierda²³. Ambos registros están separados por una larga rama estilizada, cuyas hojas son, sin duda, hojas de hiedra, la misma planta que está presente en el Vaso de *Arcobriga*. Como en la pintura vascular, están asociadas a rituales de resurrección.

2. 3. 3. *La vid y el vino*

En lo que se refiere a la presencia de la hiedra en la portada vascular de *Arcobriga*, se puede establecer una relación con otros elementos que están presentes en algunos de los epígrafes del norte peninsular y que cumplen funciones similares. Uno de ellos es la vid que surge de una vasija/caldero en las estelas alavesas. En este caso, se ha producido una sustitución de la planta trepadora²⁴, aunque su función continúa siendo la misma. La hiedra es una planta perenne, vivificadora, lo que la ligaba a creencias relacionadas con el Más Allá en el mundo antiguo. La vid va a ocupar el lugar de la hiedra en los ritos y las representaciones, tal y como el caballo había sustituido al ciervo, y surge, en las estelas alavesas, de un caldero, objeto relacionado en el mundo celta con la resurrección del difunto.

Además, el fruto de esos racimos es el vino, cuyo color se asemeja al de la sangre humana y cuya ingestión cambia la visión y el comportamiento del individuo. De hecho, entre las etnias indígenas, el vino estuvo unido a ritos funerarios y

²² Por ejemplo G. Sopena Genzor, *Ética y Ritual. Aproximación al estudio de la religiosidad de los pueblos celtibéricos*, Zaragoza, 1995, p. 230.

²³ Ya Gricourt indicó que los infantes eran guerreros muertos y los jinetes guerreros, resucitados (J. Gricourt, "Sur une plaque du chaudron de Gundestrup", *Latomus* 13, 1954, pp. 376-383).

²⁴ Una de las tareas más importantes del ritual druídico era la recolección del muérdago que crecía en los robles. Esta planta era, como la hiedra, trepadora y se empleaba como remedio contra cualquier envenenamiento. Además, otorgaba la fecundidad (Plin. *NH* 16. 249-251).

fue empleado en el trascurso de los mismos. Es lógico que en los pueblos prerromanos²⁵, al familiarizarse con el vino, este ocupase la función que en las creencias religiosas pudieran tener otras plantas similares²⁶, ya que el vino era visto como sangre renovadora²⁷.

2. 3. 4. *Vid y serpiente*

En las estelas del norte se ha esculpido un tallo de vid sinuoso que recuerda el cuerpo de la serpiente. Esta relación está buscada formalmente, tal y como podemos deducir del aspecto de los racimos de uva orientados hacia arriba y con una forma triangular que recuerda la cabeza de un ofidio. Ello se debe a que esta especie era un símbolo de resurrección, al igual que la vid, y estaba asociada en la mitología celta con Cernunnos. Se produce una aproximación formal entre ambos elementos, vid y ofidio, ya que el espacio escultórico era reducido. Por otra parte, las connotaciones negativas de la serpiente provocaron su desplazamiento de la representación formal de los símbolos funerarios, al evolucionar la simbología funeraria por influencia cultural exógena.

En el caso de la vid esculpida en las estelas, está plantada en una vasija o un caldero y, por lo tanto, está viva. Igualmente, la hiedra del Vaso de *Arcobriga* debía estar plantada en el suelo. En ambos casos, son organismos regeneradores que se nutren del suelo y su presencia no es ornamental, sino renovadora y, por lo tanto, están vivos.

Hay otra particularidad y es que la composición arquitectónica parece indicar que las vigas que conforman la arquitectura del Vaso de *Arcobriga* están cortadas, lo que tendría poco que ver con el Árbol de la Vida, cuya principal característica es que está vivo al permanecer en contacto con el subsuelo y no ser un tronco cortado y muerto, sino con raíces y vivo. La que vive es la planta de hiedra. La construcción arquitectónica es solo el soporte para la planta perenne vinculada a los ritos de rena-

²⁵ La introducción del vino entre los celtíberos se debió producir en época prerromana. En Segeda se ha hallado un lugar destinado a la producción vinícola que debió ser destruido en el año 153 a. C. por las tropas del cónsul Nobilior, lo que indica una producción para el consumo temprana. Sobre Segeda y el vino véase F. Burillo, "Vino y ritual en la Celtiberia", en *Ritos y mitos: VI Simposio sobre Celtíberos*, Daroca, 2010, pp. 573-594. También en Pintia está atestiguada la presencia del vino en el ritual funerario. Todo apunta que al menos desde el siglo II a. C. y en contexto prerromano el vino era una bebida conocida y consumida (C. Sanz Mínguez, *et alii*, "Escatología vaccea: nuevos datos para su comprensión a través de la analítica de residuos", en C. Sanz Mínguez y J. Velasco Vázquez (eds.), *Pintia. Un oppidum en los confines orientales de la región vaccea. Investigaciones arqueológicas Vacceas, Romanas y Visigodas* (1999-2003), Valladolid, 2003, p. 168). En los pueblos del Norte la introducción del vino debió darse en una época más tardía, posiblemente a lo largo del siglo I a. C., y sería consumido en celebraciones rituales o como dice Estrabón en festines familiares.

²⁶ En los rituales de Dioniso se empleaban ambas plantas. Las bacantes iban tocadas con coronas de hiedra y bebían vino. Además, la hiedra era un remedio contra la excesiva ingestión alcohólica, aunque su utilización es peligrosa si no se conocen las dosis adecuadas, ya que es venenosa.

²⁷ Sobre el vino véase la voz *wine* en M. J. Green, *Dictionary of Celtic Myth and Legend*, Londres, 1992, p. 227.

cimiento. La hiedra es sin duda la planta originaria sustituida por la vid por una influencia religiosa y cultural exógena. En algunas estelas alavesas (**fig. 2, 3**), las dos vides tienden a converger en la parte superior cerrando la escena, cuyo aspecto formal recuerda al de una puerta²⁸.



Fig. 2. Ocariz (BIBAT)

Por último, tanto las serpientes como las vides están afrontadas entre ellas, lo que refuerza el paralelismo de la evolución simbólica de la vid que incorpora parte del espíritu regenerador de la serpiente. Este sincretismo funcional pudiera reforzarse al observar que en una pintura vascular vaccea procedente de Pintia, en la que se ha representado un poste central del que penden ramas metamórficas identificadas como serpientes, también están afrontadas²⁹. Además, se observa que un ave pica de una de estas ramas serpentiformes, al igual que en las estelas alavesas pican de la vid, del racimo o del vino (**fig. 3**). Tenemos, en este caso, una identificación de la rama serpentiforme con la vid a través del acto de picar del ave. Hay un cambio de los sujetos, pero permanece el mismo acto funcional, el ave picando.

²⁸ Como también lo hacen las líneas serpentiformes del vaso de Pintia (Ilustrado en R. Olmos, "Iconografía celtibérica", en A. Chaín Galán, J. I. de la Torre Echávarri, [coord.], *Celtiberos: tras la estela de Numancia. Catálogo de la exposición*, Soria, 2005, pp. 253-260, esp. p. 258).

²⁹ Olmos interpretó la viga central como el árbol de la vida. De la parte superior penden unas ramas serpentiformes, que están afrontadas entre ellas, aunque en posición invertida (R. Olmos, 2005, *op. cit.*, p. 258).



Fig. 3. Luzcando (BIBAT)

2. 3. 5. *Vides y recipientes: los calderos*

En las estelas alavesas las dos vides salen de dos recipientes de marcado contorno. Por su forma, que recuerda a los calderos de la diadema de Piloña, pueden estar en conexión con los calderos mágicos³⁰, como en una estela de Narvaja (**fig. 4**) en que dos figuras sostienen un caldero³¹. Caldero cuya función debía ser la de garantizar el acceso a la vida futura, es decir un caldero de resurrección, a través del cual se alcanzaba la inmortalidad o el renacimiento. Como señalaba Marco Simón, los portadores de los calderos, tanto en la diadema de Mones como en Gundestrup, son dioses. En Mones, todas las figuras están orientadas a la derecha. Las únicas que no lo hacen son los dioses portadores de los calderos que miran a los jinetes que tienen detrás. Lo mismo sucede en la placa mencionada, en la que aparece el dios del caldero, cuya mirada se dirige a los infantes muertos³².

³⁰ Como los que están presentes en las diademas de Mones o Piloña, próximos formalmente a los recipientes que contienen la planta de la vid en las estelas alavesas. Sobre las diademas de Piloña véase F. Marco Simón, “Heroización y tránsito acuático: sobre las diademas de Mones (Piloña, Asturias)”, J. Mangas y J. Alvar (eds.), *Homenaje a José María Blázquez*, vol. II, Madrid, 1994, pp. 319-348.

³¹ J. C. Elorza Guinea, 1967, *op. cit.*, Narvaja, nº 87, pp. 164-165, foto 26; *Idem*, 1970, *op. cit.*, Narvaja, nº 40, pp. 247-248, foto 42; AAVV., 1983, *op. cit.*, Narvaja, foto. p. 186

³² F. Marco Simón, 1994, *op. cit.*, p. 339.



Fig. 4. Narvaja (BIBAT)

2. 3. 6. *Las aves*

Como en el Vaso de *Arcobriga*, en las estelas alavesas se hallan presentes las aves³³. En este caso, se encuentran afrontadas en la parte superior y se alimentan de los granos de uva³⁴ o del vino que garantiza la creencia en una vida en el Más Allá, como en la estela de Marco Junio Paterno (**fig. 5**)³⁵. La habilidad de los pájaros para poder abandonar la tierra y volar a los cielos hizo que algunas especies de pájaros fuesen veneradas por la religión celta y se les supusiesen conexiones con el Más Allá. Por ello se les atribuyó a los pájaros la facultad de poder transportar al alma liberada del cuerpo, tal y como sucedía con los buitres, que comían los cuerpos de los guerreros caídos, y también se aceptó que los propios pájaros podían representar al alma humana liberada de su cuerpo, tal era el caso del gallo, que tradicionalmente simbolizó al alma resucitada. En este caso, las aves pueden personificar en las estelas alavesas al alma del difunto que picotea de la vid, sustancia vinculada a la resurrección.

³³ Como señala Sopena Genzor, el carácter ascensional de las aves hizo que fuesen percibidas como mensajeros del más allá y ello las convirtió en representantes de la idea del alma en tránsito hasta el cielo (G. Sopena Genzor, “La ideología de la muerte en el ámbito celtibérico”, en *Ritos y mitos: VI Simposio sobre Celtiberos*, Daroca, 2010, pp. 262).

³⁴ En esta imagen en la que estas aves picotean de un alimento vinculado al renacimiento no podemos dejar de ver una conexión con la exposición a los buitres de los cadáveres de los celtiberos caídos en batalla. En ambos casos se trata de una misma función que percibe el ave como un animal sagrado y vinculado a prácticas de renacimiento y regeneración.

³⁵ M. A. Mezquíriz, *et alii*, *Museo de Navarra*, Pamplona, 1993, p. 42. Estela funeraria de Gastiain (Navarra) de Marco Junio Paterno.



Fig. 5. Gastiaín (M. Junio Paterno) (M. de Navarra)

Además, es conocida la relación entre el gallo y sol. El gallo era y es un símbolo solar, ya que su canto marca la aparición y el ocultamiento del astro rey. En la Antigüedad, los combates de gallos y su victoria fueron considerados como símbolo de inmortalidad y suelen encontrarse como víctima de sacrificio en los altares funerarios³⁶. Célebre es la frase que Sócrates, antes de morir, dirigió a su discípulo Critón recordándole que pagase el gallo que debían a Asclepio, el dios de la medicina (Pl. *Phd.* 118ab). A pesar de que el contexto cultural y religioso en el que fue creado el vaso de *Arcobriga* era diferente al griego, en ambos casos había ciertos elementos comunes en su funcionalidad funeraria.

2. 3. 7. La figura de la portada

Como se ha analizado, en el umbral del arco de *Arcobriga* se halla una figura de cuerpo cilíndrico, cuya parte superior está coronada por una cabeza con dos ojos. Del centro de su cabeza surge lo que se ha interpretado como un pequeño árbol que crece verticalmente. Al examinar esta figura, se aprecian dos elementos característicos, uno el cuerpo cilíndrico del individuo, que recuerda el de un caldero, y, por otra parte, el objeto vertical que surge del mismo. En primer lugar, la forma del cuerpo guarda paralelismos con el célebre Cernunnos de Paspardo (Valle Canonica)³⁷, una representación

³⁶ G. Sopeña Ganzor, *Dioses, ética y ritos*, Zaragoza, 1987, p. 112

³⁷ El dios representado en el de Val Camonica fechado en el siglo VI a. C. tiene una cornamenta y está adornado con torques (E. Anati, *Camonica Valley*, Londres, 1965, pp. 100, 163-167, 213). El cuerpo cubierto recuerda al de *Arcobriga* e, igualmente, la posición de las extremidades inferiores. La de los brazos recuerda a la figura de Numancia que fue identificada como Cernunnos por Blázquez (J. M. Blázquez, "Una réplica desconocida al Cernunnos de Val Camonica: el Cernunnos de Numancia", *Revue d'Études Ligures*, 23, fasc. 3-4, 1957, pp. 294-298), aunque Romero y Sanz Mínguez propusieron ya en 1992 que podía ser una representación cenital de un insecto (F. Romero Carnicero, C. Sanz Mínguez, "Representaciones zoomorfas prerromanas en perspectiva cenital. Iconografía, cronología y

del siglo IV a. C. excavada en la roca y que presenta una figura de largo cuerpo, con los brazos levantados, la cabeza coronada por astas y con torques en los brazos. En ambos casos, el cuerpo es masivo en relación al resto del cuerpo, cilíndrico, y se separa poco del suelo³⁸. De hecho, en las imágenes clásicas se tiende a representar a Cernunos sentado, lo que cuadra con un dios ctónico. El elemento que le identifica es su cornamenta, que toma de los cérvidos. Las astas son un símbolo masculino que aparece en los machos en primavera, y las utilizan durante la época de apareamiento, cuando compiten por las hembras, y las pierden en otoño. Por todo este proceso, son un símbolo de fecundidad y debido a que las regeneran anualmente se han relacionado con creencias escatológicas de renacimiento y eternidad³⁹. En el panteón celta, Cernunos es un dios polifuncional, es decir, está asociado a varios cometidos: a la fecundidad, a través de la serpiente y el ciervo; al mundo de los muertos y, al mismo tiempo, al de la resurrección. Como las cornamentas de los ciervos, que cambian anualmente, o la muda anual de la piel de las serpientes, que en algunos casos se desprenden de la misma hasta cuatro veces, los espíritus de los muertos renacen gracias a Cernunos⁴⁰. El dios está tocado con astas de cérvidos y se identifica con esta especie, y también con la serpiente, otro símbolo de fecundidad y de regeneración, apareciendo en muchos casos junto a él y afrontadas. En el caldero de Gundestrup se le ha representado sentado, con cornamenta entre cuyas astas se encuentran hojas de hiedra. Como Señor de los Animales está acompañado de una amplia variedad de ellos, tanto salvajes como domesticados: ciervo, perro, serpiente, oso, lobo, toro, un león, jabalí, delfín, rata, etc⁴¹.

Otra de las posibilidades es que sea una representación del Árbol de la Vida. Uno de los inconvenientes que encontramos para esta atribución es la antropomorfiza-

dispersión geográfica”, *II Symposium de Arqueología*, vol. I, Soria, 1992, pp. 453-471). En la actualidad, esta hipótesis ha sido generalmente aceptada, sobre esto véase F. Romero Carnicero. “Las representaciones zoomorfas en perspectiva cenital. Un estado de la cuestión”, *De la región vaccea a la arqueología vaccea. Vaccea Monografías*, 4, 2010, pp. 467-545, esp. p. 468.

³⁸ Al igual que el de Vaso de *Arcobriga*, su cuerpo cilíndrico recuerda al de un caldero, más que a un tronco de árbol, en definitiva a un objeto relacionado con la resurrección.

³⁹ La doctrina de la metempsicosis debió llegar a los celtas bien a través del pensamiento religioso protoindoeuropeo o por medio de los pitagóricos, pero como menciona Olmsted determinar cuál de las dos vías es la válida presenta serias dificultades (G. S. Olmsted, *The Gods of the Celts and the Indo-Europeans*, Budapest, 1994, p. 30; J. I. San Vicente, “Reflexiones en torno a Estrabón y las celebraciones ante las puertas de los pueblos del norte de la Península Ibérica”, *Hispania Antiqua*, 39, 2015, p. p. 46

⁴⁰ La creencia en el Más Allá y en el renacimiento de los pueblos celtas de la Galia está atestiguada por numerosos autores. El más célebre es Diodoro Sículo (5. 28. 5-6. “Asimismo durante las comidas, cuando llegan a una disputa verbal por el motivo que sea, acostumbran a desafiarse a un combate singular, sin dar ninguna importancia a perder la vida. Entre ellos, en efecto, se ha impuesto la creencia de Pitágoras según la cual las almas de los hombres son inmortales y, después de un determinado número de años, vuelven a la vida, al penetrar el alma en otro cuerpo. Por ello, en los funerales de sus muertos, algunos lanzan a la pira las cartas que han escrito a sus parientes muertos, en la creencia de que los difuntos podrán leerlas”, traducción de J. J. Torres Esbarranch, *Diodoro de Sicilia. Biblioteca Historica. Libros IV-VIII*, Madrid, 2004) aunque también es citado el tema por Lucano (*Phars.* 1. 456). Creencias similares debían tener los pueblos peninsulares de cultura celta ya que la funcionalidad de sus dioses era similar.

⁴¹ M. J. Green, *Symbol and image in celtic religious art*, Nueva York, 2004, pp. 86-96.

ción del dios en la figura del Vaso de *Arcobriga*. Lo habitual es que se le muestre con la forma de un árbol, pero en este caso figura bajo una portada y, además, bajo unos rasgos humanizados, en los que se distingue ojos, nariz y orejas. En los casos de representaciones de divinidades arbóreas, la imagen habitual del dios suele ser el propio árbol o una parte del mismo, como el fruto o una rama, que lo identifica sin dificultad. Es, sin duda, difícil de admitir que una religión que no tenía templos y que oficiaba en los claros del bosque a sus divinidades, coloque al Árbol de la Vida bajo una portada, quizás construida con madera cortada y con los rasgos antropomorfozados. Los dioses árbol del tipo *Fagus* o *Sexarbores* de la zona aquitana se suelen representar bajo formas arboriformes⁴².

2. 3. 8. Ciervo con cornamenta

En el caso de las estelas alavesas y navarras, hay dos ejemplares que por su temática pueden estar relacionados con el dios ciervo. En el de Gastiain (Navarra) (**fig. 6**)⁴³, se ha representado una figura flanqueada por dos calderos de los que surgen dos palmas, sin duda relacionadas con el caldero mágico y la regeneración y que recuerdan el tocado que surge del personaje de *Arcobriga*. La disposición de las mismas y su factura guardan relación con las láminas de plata procedentes de Aquitania que aparecieron en el Hagenbach (Alemania) y con una segunda estela procedente de la ermita de San Miguel de Ocariz⁴⁴, en la que se ha representado un ciervo con una cornamenta (**fig. 2**). Las cuernas del cervatillo están muy juntas y evocan formalmente el aspecto de las plantas que surgen del caldero de una estela de Berain (Navarra) (**fig. 7**)⁴⁵ y también la del tocado del vaso de *Arcobriga*. Debe estar relacionada, sin duda, con la idea de la regeneración en el Más Allá⁴⁶. El cer-

⁴² F. Marco Simón, 2003, p. 125.

⁴³ Estela funeraria de Gastiain de Annia Buturra, con vides y dos ánforas. El difunto o la divinidad con dos calderos y una vaca (es claramente una vaca/luna con dos cuernos claramente diferenciados) flanqueado por dos árboles con hojas palmeadas [J. Caro Baroja, *Los pueblos del Norte de la península Ibérica* (1943), San Sebastián, 19773, p. 130; M. A. Mezquiriz, *et alii*, 1993, *op. cit.*, p. 42, estela funeraria de Gastiain (Navarra) de Annia Buturra].

⁴⁴ J. C. Elorza Guinea, 1967, *op. cit.*, pp. 119-185, Ocariz, n° 88, p. 165, foto 28; *Idem*, 1970, *op. cit.*, pp. 235-274, Ocariz, n° 35, p. 246, foto 36; AAVV., *Museo de arqueología de Álava*, Vitoria, 1983, estela de San Miguel de Ocariz, foto p. 195; I. Filloy, E. Gil, *Museo de Arqueología de Álava. La Romanización*, Vitoria, 2000, Ocariz, n° 469, p. 290.

⁴⁵ J. Caro Baroja, 19773, *op. cit.*, p. 120. Estela funeraria de Berain (Navarra). Museo de San Telmo. Dos calderos flanqueando al difunto. De los calderos surgen unas hojas. Estas hojas son bastante parecidas a las que se han representado en la escena de la portada de la cerámica de *Arcobriga*. Además, hay dos lunas.

⁴⁶ En una estela de Luzcando (J. C. Elorza Guinea, 1967, *op. cit.*, Luzcando, n° 79, pp. 161-162, foto 25, *Idem*, 1970, *op. cit.*, Luzcando, n° 28, pp. 243-244, foto 25; AAVV., 1983, *op. cit.*, Luzcando, foto, p. 186; I. Filloy, E. Gil, *op. cit.*, Luzcando, n° 467, p. 289) los cuernos de la luna y el círculo del sol tienen una decoración bastante similar a los casos anteriores y a las láminas de Hengenbach e igualmente los cuernos de la luna de la estela navarra de Gastiain de Domitia Semproniana (M. A. Mezquiriz, *et alii*, 1993, *op. cit.*, p. 46., estela funeraria de Gastiain (Navarra) de Domitia Semproniana) (interpretada como una guirnalda por los autores de la guía del Museo). Está representada la luna con un soporte, por

vatillo se acompaña por un pequeño jabalí⁴⁷. Nos centraremos en la figura del cérvido. Todos los elementos que componen la escena, vid, calderos, pájaros, están relacionados con la regeneración y la vida en el Más Allá (**fig. 2**)⁴⁸. La presencia del cérvido y su detallada cornamenta debe simbolizar, sin duda, la creencia en el renacimiento y en la vida eterna, y puede estar relacionado con un dios con funciones regenerativas en la línea de Cernunnos.



Fig. 6.- Estela de Gastiain (M. Navarra)



Fig. 7. Estela de Berain (M. de San Telmo)

lo que debía ser un objeto formal y transportable y no una representación escultórica de una divinidad abstracta. En la época en que se realizó (altoimperial), la luna tenía ya una plasmación plástica. de otra manera no se entendería la representación del soporte

⁴⁷ La importancia del jabalí como alimento tanto en el mundo cotidiano como en el “más allá”, es puesta de manifiesto tanto por la arqueología como por la antigua literatura irlandesa y galesa. Sobre el jabalí véase la voz *boar* en M. J. Green, 1992, *op. cit.*, pp. 44-45. En el panorama peninsular véase M. L. Cerdeño, E. Cabanes, “El simbolismo del jabalí en el ámbito céltico peninsular”, *Trabajos de Prehistoria*, 51, nº 2, 1994, pp. 103-119.

⁴⁸ Hay otros objetos simbólicos relacionados con la regeneración y el Más Allá que no aparecen en las estelas o las pinturas, pero que están presentes en el contexto funerario. En algunas tumbas de la necrópolis del yacimiento de Las Quintanas, identificado con la ciudad vaccea de Pintia, han aparecido cáscaras de huevo de gallinácea, un símbolo cosmogónico, de origen y renacimiento. Igualmente se han encontrado una lucerna o un lampadario, ligados al sol a través de la simbología de la luz C. Sanz Mínguez, F. Marco Simón *et alii*, “Las Ruedas de Pintia: Nuevos datos para la contextualización de las estelas funerarias discoides”, en C. Sanz Mínguez y J. Velasco Vázquez (eds.), *Pintia. Un oppidum en los confines orientales de la región vaccea. Investigaciones arqueológicas Vacceas, Romanas y Visigodas* (1999-2003), Valladolid, 2003, pp. 219.

Por otra parte, en la iconografía celtibérica, el ciervo parece ser un animal anterior al caballo. En las placas de Arcóbrica⁴⁹, en las placas de barro de Izana⁵⁰, en la decoración de las más antiguas encontramos representado al ciervo, como también en la placa procedente de Carratiernes⁵¹, con ciervo y caballo, mientras que en las más modernas de *Arcobriga* y en las de Numancia el caballo parece ser omnipresente⁵². En Numancia, las placas están enmarcadas por bandas escaleriformes y presentan dos zonas separadas por líneas quebradas que, según sus editores, simbolizarían el agua. En la superior, están los motivos astrales y lunares, mientras que en la inferior, los caballos. La función de estos sería, según Jimeno, psicopompa y ayudaría al espíritu del difunto a conectar con el mundo superior. Hay que resaltar la presencia de una escalera junto a un caballo en una de las placas⁵³. Escaleras que también estaban presentes junto con ciervos en Izan⁵⁴ y que, en nuestra opinión, pudieran estar conectadas con el carácter ascensional del Más Allá indígena y con la presencia de las arcadas en las estelas hispanas de tradición indígena del norte peninsular. En Peñalva de Villastar se han identificado figuras de ciervos e incluso se los ha relacionado con una nueva divinidad⁵⁵, próxima funcionalmente al dios Cernunnos.

Independientemente de quién era el guardián de la puerta, la imagen que tenemos es la de una portada con un personaje que permanece en el centro de la mis-

⁴⁹ A. J. Lorrio, M. D. Sánchez de Prado, "Las placas ornamentales de la necrópolis celtibérica de Arcóbrica (Monreal de Ariza, Zaragoza)", *Anales de arqueología cordobesa*, 2007, pp. 123-156.

⁵⁰ B. Taracena, "El poblado celtibérico de Izana", *Memoria de las excavaciones practicadas en 1925-1926 en las provincias de Soria y Logroño, Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, nº 86, Madrid, 1927, pp. 3-21, fig. 2 en pág. 13, en la que se han representados escaleras, y en la número 4, un ciervo.

⁵¹ Esta placa procede de la necrópolis de la ciudad de Tiermes y se reproduce en A. Jimeno, J. I. de la Torre, A. Chaín Galán, "Ritos funerarios y mitos astrales en las necrópolis celtibéricas del Alto Duero", *Ritos y mitos: VI Simposio sobre Celtiberos*, Daroca, 2010, p. 377, fig. 5, nº 1).

⁵² El caballo que sustituye al ciervo y toma parte de los elementos funcionales del mismo estaba unido al sol y de ahí su conexión con los muertos. Según Cumont, los muertos seguían al sol en su viaje al Más Allá y el caballo solar fue de esta manera asociado a los muertos y se convirtió en un símbolo de inmortalidad (F. Cumont, *Lux Perpetua*, París, 1949, p. 416).

⁵³ A. Jimeno, *et alii*, 2010, *op. cit.*, p. 379, fig. 6, nº 5, placa procedente de la tumba 145.

⁵⁴ Presente también en la decoración de una placa decorativa de bronce del poblado carpetano del Llano de la Horca (Santorcaz, Madrid) depositada en el Museo Arqueológico regional de la Comunidad de Madrid que presenta dos registros. En el inferior, un ciervo de poderosa cornamenta que avanza a la izquierda y, en el superior, dos aves, una detrás de la otra, que tienen la misma orientación que el ciervo (cronología s. III-I a. C.).

⁵⁵ Sobre la nueva divinidad, *Cordonus Cornutos*, véase C. Jordan, "Crónica de un deicidio", *Estudios de lenguas y epigrafía antiguas* 7, 2007, pp. 37-72. Sobre los ciervos de Peñalva de Villastar véanse: S. Alfayé, F. Marco Simón, "Religion, language and identity in Hispania: Celtiberian and Lusitanian rock inscriptions", en R. Häussler (ed.), *Romanisation et épigraphie. Études interdisciplinaires sur l'acculturation et l'identité dans l'Empire Romain*, Montagnac, 2008, pp. 283-289; S. Alfayé, *Santuarios y rituales en la Hispania Céltica*, Oxford, 2009, pp. 117-118, 343, 345; S. Alfayé, G. Sopena Genzor, "Imágenes del ritual e imágenes en el ritual en Celtiberia", *Ritos y mitos: VI Simposio sobre Celtiberos*, Daroca, 2010, p. 466.

ma. Es posible que la portada solo sea una imagen simbólica que representa un lugar de culto, aunque sabemos que los celtas hacían sus rituales en los claros del bosque, o bien sea una portada simbólica, relacionada con las puertas del Hades⁵⁶ y en línea por lo tanto con la ya mencionada hipótesis de Sterckx. Este tema ya ha sido analizado en otro artículo en relación con las estelas alavesas y por lo tanto me remito al mismo, aunque las puertas del Hades enlazan con una concepción diferente acerca de dónde estaba la morada de los muertos⁵⁷.

2. 4. Conclusiones

El análisis de los elementos formales que conforman la escena examinada permite concluir que los objetos mostrados revelan una clara simbología relacionada con ritos funerarios relacionados con la pervivencia de los difuntos y su paso al Más Allá. Con este sentido se puede interpretar la presencia de la hiedra en la portada o de la vid en las estelas, a la que ha sustituido, aunque asumiendo la misma función regeneradora. Igualmente, la serpiente y el gallo están relacionados con la resurrección del difunto. Todos estos elementos mencionados están conectados con un dios vinculado con la muerte, pero también con el renacimiento del fallecido.

En relación con la figura de la portada, entendemos que puede tratarse de una divinidad similar a Cernunnos, el dios cornudo, dios de la fecundidad, la muerte y la resurrección, por los paralelismos encontrados en una estela alavesa, en la que aparece la imagen de un ciervo. Una segunda opción es la de identificar la figura representada con el Árbol de la Vida, aunque ya se han expuesto las objeciones encontradas a la hora de reconocer en la figura de la portada a un dios árbol.

No se descarta que la portada pudiera estar relacionada con la Puerta del Hades, lo que eliminaría la hipótesis de que se hubiese pretendido representar un templo de culto, mediante la portada. En este caso, la figura de Cernunnos, como guardián de la puerta y dios de la resurrección, cobraría fuerza en detrimento de la propuesta que interpreta al personaje como el Árbol de la Vida o el Árbol Cósmico.

⁵⁶ Tanto para los pitagóricos como para los órficos, los espíritus de los fallecidos iban bien a la luna donde moraban o a brillar entre las constelaciones. La similitud en este tema entre el pensamiento pitagórico y las creencias célticas fue ya mencionada en la Antigüedad por algunos autores (F. Cumont, *Astrology and religion among the Greeks and Roman*, Nueva York, 1912, p. 176; J. I. San Vicente, "Reflexiones en torno a Estrabón y las celebraciones ante las puertas de los pueblos del norte de la Península Ibérica", *Hispania Antiqua*, 39, 2015, p. 45).

⁵⁷ J. I. San Vicente, 2015, *op. cit.*, pp. 37- 43.

3. EL VASO DE LOS TOROS DE NUMANCIA

3. 1. Descripción de la pintura vascular (fig. 8)

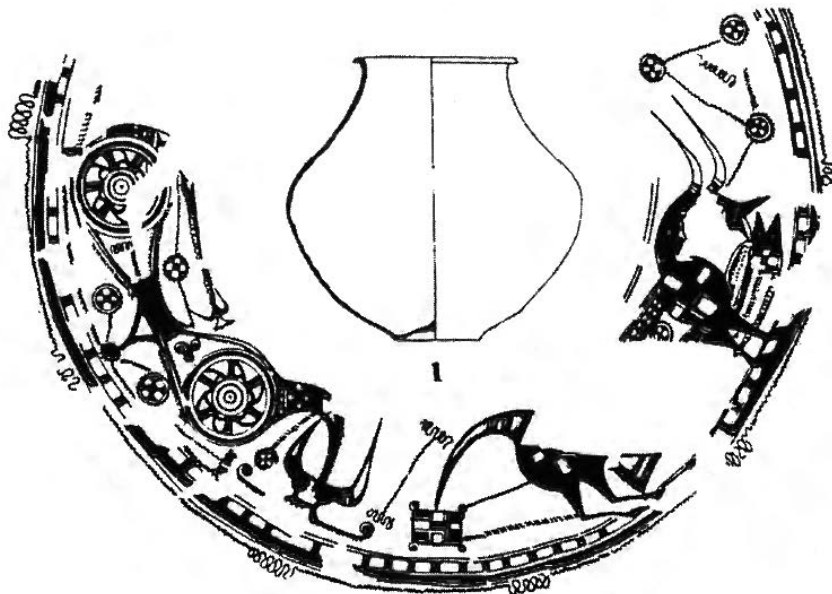


Fig. 8. Vaso de los Toros (M. Numantino)

La cerámica está realizada a torno y fue hallada durante los años 1905-1914 por Adolf Schulten en el transcurso de las excavaciones arqueológicas que efectuó en Numancia, Garray (Soria). El dibujo de la escena representada está tomado de su libro *Geschichte von Numantia*, Munich, 1933, ilustr. 10. En la actualidad, el llamado Vaso de los Toros está depositado en el Museo Numantino en Soria (número de inventario N 11975⁵⁸). Una ilustración reciente del mismo aparece en el catálogo realizado con motivo de la exposición de los celtíberos con el nº 175⁵⁹. Figura como “Vaso de los Toros. Numancia. Garray Soria”. Le adjudican una cronología algo imprecisa, concretamente le asignan el siglo I a. C.

El vaso tiene pintada una escena incompleta y falta una parte de la misma. La escena en cuestión está pintada de izquierda a derecha y en ella se distingue el vuelo de un ave que lleva inscritos dos discos de radios dextrógiros en movimiento. El ave se desplaza a través de un espacio en el que se aprecian cuatro círculos que llevan inscritos cuadrados ajedrezados pintados en blanco y negro y que simbolizan astros. Una serpiente cornuda voladora acompaña al pájaro solar en su trayectoria celeste. El pico del ave se apoya en un prótomo de toro.

⁵⁸ M. Arlegui Sanchez, (coord.), *Guía. Museo Numantino*, vol. 2, Soria, 2014, pp. 136-137.

⁵⁹ A. Chaín Galán, J. I. de la Torre Echávarri, [coord.], *Celtíberos: tras la estela de Numancia. Catálogo de la exposición*, Soria, 2005.

A la derecha de la cabeza de toro se ha representado un objeto que tiene forma rectangular y que presenta una serie de círculos en la parte externa de sus ángulos. Por una parte, lo que parece la cola/pico del ave toro está en conexión con el interior de objeto rectangular. La escena continúa con la pintura de un ave/toro que lleva inscritos discos solares, pero con sus aspas paradas. Debajo del toro se halla un gran pez que parece estar bocarriba. Ambos están rodeados por círculos similares a los ya descritos y que, como los anteriores, simbolizan astros. La escena se corta a partir de este episodio, debido a que parte del vaso ha desaparecido, pero todo apunta a que incorporaba otras figuras pintadas que completarían la escena.

3. 2. Interpretaciones de diferentes autores

Según Blas Taracena, la escena del toro devorando al pez estaría relacionada con un mito ligado a la fecundación de la tierra⁶⁰. Para Olmos⁶¹ el recipiente con un ajedrezado y espirales del Vaso de los Toros podría aludir a un espacio y gesto fundacionales y simbolizaría el territorio fundacional, siendo el toro el animal mítico del lugar. Los cuernos del bóvido aluden a su perfección y los círculos a su carácter mágico y fecundidad. Para este autor, el rabo se metamorfosea y remata en un híbrido animal y el largo pez denota el reino del agua. García-Gelabert Pérez⁶², por su parte, se limita a describir el mismo, pero sin realizar una interpretación sobre la escena representada. Salinas de Frías analiza la asociación de los toros, peces y serpientes en esta pintura vascular y percibe ciertos rasgos que se repiten en otros soportes. Interpreta las dos figuras como toros, menciona que uno de ellos parece devorar un pez y los describe rodeados de símbolos astrales. También observa varios rasgos serpentiformes⁶³ en la escena y sugiere que se trata de un mito indígena de significado desconocido⁶⁴.

⁶⁰ B. Taracena, "Los pueblos celtibéricos", *Historia de España*, R. Menéndez Pidal (ed.), tomo I, vol. III, Madrid, 1954, pp. 195-299.

⁶¹ R. Olmos, 2005, *op. cit.*, p. 259.

⁶² M. P. García-Gelabert Pérez, "Consideraciones acerca de la iconografía solar pervivencias", *Hispania Antiqua* 36, 2012, p. 205: "El tema central compuesto por dos toros, siempre este animal asociado, como fecundador, a la Diosa Madre y añade en el vaso hay una acentuada preocupación por la abstracción, una valiente estilización y complejización de las figuras animales centrales, y un empleo muy alto de elementos de la iconografía solar, entre ellos ruedas solares, complicadas, con radios sinistrógiros".

⁶³ En nuestra opinión solo se percibe una serpiente cornuda en la escena y está por encima del ave solar que inicia la escena. Hay una cierta confusión en relación a esos rasgos serpentiformes (R. Licerías, Á. Santos, et alii, "Nueva iconografía en una vasija de Numancia", *VII Simposio sobre celtíberos. Nuevos hallazgos, nuevas interpretaciones*, Daroca, 2014, pp. 331-337)

⁶⁴ M. Salinas de Frías, "El toro, los peces y la serpiente: algunas reflexiones sobre iconografía y la religión de los celtíberos en su contexto histórico", J. Mangas y J. Alvar (eds.), *Homenaje a José María Blázquez*, vol. II, Madrid, 1994, pp. 513.

3. 3. La cosmogonía del Vaso de los Toros

3. 3. 1. Serpiente cornuda voladora

Mientras que el ave surca los cielos por medio de la rotación de los discos solares que están inscritos en su cuerpo, la serpiente vuela por medio de dos pequeñas alas, pero la imagen es ambigua, ya que la serpiente forma parte del ave⁶⁵, concretamente la mitad trasera de la serpiente está unida al disco posterior del pájaro. En Numancia hay un vaso que representa a un équido⁶⁶ cuya larga cola recuerda la cola serpentiforme del Vaso de los Toros y una cabeza que ha sido interpretada como una testuz de toro⁶⁷. Por lo tanto, no es improbable que la serpiente forme parte del cuerpo del ave solar

3. 3. 2. Animal fantástico

La primera figura representada es un animal fantástico, ya que tiene cabeza de ave y un cuerpo en el que están inscritos dos discos solares. El primero de ellos está situado en lo que sería el cuerpo propio del pájaro, mientras que el segundo formaría parte de la gran cola del ave. La patas del animal parecen desplazadas y convergen en un punto negro que va unido a dos círculos con decoración ajedrezada, que hemos interpretado como dos astros. Hay una clara conexión de este punto que conforman las patas del ave con los astros y se pudiera interpretar como que el ave reside allí o vuela hasta allí. El pájaro solar lleva inscritos dos círculos solares cuyas aspas en funcionamiento sugieren un movimiento dextrógiro, lo que indicaría un recorrido diurno⁶⁸ y de izquierda a derecha, ya que si fuese levógiro sería un recorrido nocturno. Estos discos solares están unidos entre ellos y a su vez al pájaro solar por medio de líneas de trazado discontinuo, lo que indica una conexión entre todos ellos.

Los animales fantásticos, como es el caso de esta volátil solar, trascienden lo natural y se adentran por lo tanto en territorio numinoso, sagrado y religioso. Esta última relación, la podemos advertir en la conexión formal de la figura representada en el Vaso de los Toros con otra pintura policroma numantina en la que se ha representado la figura de un caballo con dos soles en su cuerpo⁶⁹. Hay por tanto una equiparación entre el ave solar y el caballo solar, ambos portadores del sol.

⁶⁵ Esto parece descartar la hipótesis de que la serpiente sea en esta imagen la personificación del alma del difunto, que sigue al ave al Más Allá.

⁶⁶ Romero Carnicero, 1976, *op. cit.*, p. 22, n° 22. Fig. 6, 22.

⁶⁷ Detrás del animal fantástico hay un pez con boca doble que parece querer devorar al caballo fantástico. Lo cual refuerza el paralelismo con el Vaso de los Toros.

⁶⁸ La rueda suele representar al sol mismo y la esvástica su movimiento a través del cielo. Véase la voz *swastika* en M. J. Green, 1992, *op. cit.*, p. 204.

⁶⁹ F. Romero Carnicero, *Las pinturas policromas de Numancia*, Soria, 1976, p. 69, n° 346. Fig. 41, 346.

En las placas de *Arcobriga* y Numancia se pueden diferenciar los círculos solares de los lunares y astrales. Estos no están radiados, son de menor tamaño y de número variable⁷⁰.

Por último, señalar que el ave tiene un largo pico cuya punta se apoya entre los cuernos de un prótomo de toro.

3. 3. 3. *El prótomo de toro*

Los cuernos del toro suelen simbolizar la luna, la morada de los muertos. Aunque la simbología del toro es muy amplia, la simplificación y la importancia dada a los cuernos en la escena parecen expresar claramente esta conexión lunar de los cuernos del toro. Entre los posibles significados, uno parece factible y es el final del recorrido del pájaro solar y su transformación en un nuevo animal. Este nuevo cambio estaría producido al absorber la esencia de la cabeza del toro al posar el pico entre los cuernos de la testuz del toro/luna⁷¹.

3. 3. 4. *El objeto rectangular: el carro solar/el carro mortuario.*

En la escena hay un objeto de forma rectangular con una decoración formada por nueve rectángulos que se disponen en filas de tres por tres alternando una decoración ajedrezada en blanco y negro. En sus vértices hay una serie de objetos circulares adheridos a sus extremos, lo que permite deducir que la representación del objeto ha sido aérea, aunque han yuxtapuesto los elementos que se pierden con esa perspectiva como son los objetos circulares (interpretados como ruedas).

En el relieve de Martos (**fig. 9**) que ya hemos mencionado también figura el mismo objeto, aunque sin la decoración descrita, pero con las formas algo cuadrangulares en sus extremos. Pudiera pensarse que se trataba de un caldero, pero ya está presente en Martos acompañando al objeto rectangular. Debe de tratarse, por lo tanto, de un objeto relacionado con el mundo funerario y de una larga tradición. Pudiera pensarse en un laberinto, pero en el caso representado en posición cenital en las cerámicas numantinas, en los vértices del rectángulo tienen pequeños cuadrados y también círculos. Aunque es posible que pueda tratarse de este tipo de representación simbólica y vendría apoyado por la conexión con el toro. Además, entre las pinturas vasculares numantinas⁷² se distinguen algunos laberintos⁷³. Pero no es

⁷⁰ A. Jimeno, *et alii*, 2010, *op. cit.*, p. 386.

⁷¹ Basada en la tradición celta de que el órgano esencial del hombre, y por extensión al resto de los animales, era la cabeza, donde se concentraba la esencia del hombre y sus cualidades. Un ejemplo de la importancia dada a la cabeza es que en los relatos medievales irlandeses y galeses en los que aparecen calderos mágicos estos pueden resucitar a un hombre, siempre y cuando no se le haya cortado la cabeza o ésta no haya sufrido ningún daño.

⁷² F. Romero Carnicero, 1976, *op. cit.*, p. 25, n° 33, fig. 10, n° 33 (cuadrado cuarteado cuyos vértices rematan en círculos); p. 34, n° 82, fig. 19, n° 82 (copa con laberinto); p. 69, n° 437, fig. 42, n° 347 (laberinto)

la única solución propuesta, ya que también pudiera estar representándose un carro. Los elementos circulares que acompañan al objeto indican que podría tratarse de este tipo de objeto. Además, en la antigüedad las ruedas de los carros tendían a presentarlas en todo su contorno, tal y como las vemos en las estelas de la edad del bronce. En la que también acompañan carros a la estela del difunto.

Se trataría en este caso de un símbolo fosilizado, un arcaísmo, pero que por tradición pudiera estar presente en los rituales funerarios. Además, hay otro elemento en la escena que apoya la idea. Hay una conexión entre el objeto rectangular y el toro. Por una parte, lo que parece la cola/pico del toro está en conexión con el interior del objeto rectangular y, por otra parte, hay dos líneas de conexión entre los extremos delanteros del objeto rectangular y el ave/toro. La línea superior es continua, es posible que se trate de una cuerda que une el objeto con el toro, mientras que la segunda línea, más discontinua, está unida a una de las patas del ave/toro.

3. 3. 5. *El Ave-Toro*

El segundo animal fantástico es un ave/ toro con conexiones solares/lunares, pero puede observarse que los discos solares que lleva inscritos el toro están parados. Estos discos solares sin movimiento indican que el acontecimiento transcurre en el Más Allá, en la oscuridad del reino de los muertos, en los que el ave solar está influida por el toro/luna y, por ello, sus discos permanecen inertes.

Se ha propuesto una hipótesis en la que se menciona el trayecto nocturno del sol. Es el caso de la orientación de los caballos en la numismática. Miranda Green⁷⁴ señala una hipótesis desarrollada por la numismática Daphne Nash Briggs⁷⁵ en la que sostiene que la posición del movimiento de los caballos solares está relacionada con el movimiento del sol a través de los cielos durante el día y la noche. El caballo representa al sol tanto de día como de noche. Según Briggs los caballos diurnos están orientados a la derecha y galopando en el sentido de las hojas del reloj siguiendo el curso solar, mientras que los caballos nocturnos suelen presentarse caminando o parados y representan al cansado sol nocturno moviéndose en sentido contrario a las agujas del reloj en la obscuridad. En ese sentido, las placas numantinas muestran a las figuras de los équidos orientadas hacia la izquierda⁷⁶.

En este caso, se ha optado por un animal fantástico con un pico en la parte trasera y cuernos de toro en la delantera. La posición de desplazamiento del animal

⁷³ Sobre el laberinto véase J. Rykwert, *La idea de ciudad*, Salamanca 2002, pp. 156-170. En relación a los laberintos, el autor afirma que estaban inspirados en la Puerta del Hades y eran, ante todo, cauces de salvación y modelos iniciáticos.

⁷⁴ M. Aldhouse-Green, "La religión celtibérica desde la religión céltica", *Ritos y mitos: VI Simposio sobre Celtíberos*, Daroca, 2010, pp. 189-204, esp. 197.

⁷⁵ M. Aldhouse Green, 2010, *op. cit.*, p. 197; D. Briggs, 2008, 'Identifying the Icení. Lecture presented at a conference entitled *Land of the Icení, Current Work on the Iron Age in Northern East Anglia*, organized by Dr John Davies, at the King of Hearts Centre for People and the Arts, Norwich, Saturday 17th May, 2008.

⁷⁶ A. Jimeno, *et alii*, 2010, *op. cit.*, p. 385.

fantástico, el ave toro, con respecto a la que tenía el ave solar no ha cambiado, es de izquierda a derecha, pero los astros que lleva inscritos el ave toro están parados y eso solo puede darse en el trayecto nocturno. En este trayecto, el ave solar participa de la esencia de la luna, debido a la simbiosis del pájaro con los cuernos del toro que ha devorado. Ello ha permitido la asunción por parte del ave de los cuernos de la luna, pero ello le ha supuesto perder la actividad de sus discos solares. Parece tratarse de un nuevo reino, del reino de los muertos, simbolizado, además, por la figura del gran pez flotando boca arriba.

3. 3. 6. *El gran pez*

El toro parece estar conectado con un gran pez, que permanece a sus pies. Se ha interpretado que pudiera estar en combate con el mismo. En este sentido, pudiera tratarse de un monstruo marino primordial, o bien simbolizar el viaje marino de los difuntos al mundo de los muertos que, según una de las creencias predominantes, estaba al otro lado del mar⁷⁷. Aunque la representación del gran pez con la boca abierta parece sugerir la muerte del mismo por el toro, se ha interpretado que pudiera tratarse de una doble imagen de su boca con el fin de representar un doble pez⁷⁸.

Los peces aparecen habitualmente en la pintura vascular de Numancia, y un porcentaje elevado de los seres vivientes pintados en la misma son peces. Es muy probable que estén representados porque tiene un componente relacionado con el "Otro mundo", bien porque indican el camino o lo conocen o bien porque es una criatura que habita en el camino que conduce al Más Allá y, en este sentido, lo simboliza. Puede haber otra razón que vamos a analizar a continuación.

En el relieve procedente de Martos (**fig. 9**) se ha representado a un caballo avanzando a la izquierda al paso, acompañado por un pez, un caldero y un objeto rectangular visto con perspectiva cenital⁷⁹. Sobre el pez, el autor de la publicación defiende que es un sáballo (*alosa alosa*)⁸⁰ o alosa. Antiguamente, era un pez bastante común en Europa, llegando hasta Escandinavia, aunque en la actualidad es raro encontrarlo en el norte de Europa y Gran Bretaña, donde está extinguido. Como el salmón, cuando es adulto, a los tres o más años, remonta los cursos de agua para la freza. En ambos casos, el traslado y la freza agotan las fuerzas de los peces, que se dejan arrastrar hacia el mar, aunque la mayor parte perece en este proceso. Se ha

⁷⁷ Dice Miranda Green que en Irlanda el mar estaba visto como una de las vías de acceso al otro mundo (véase la voz *sea-god* en M. J. Green, 1992, *op. cit.*, p. 188).

⁷⁸ Un ejemplo similar en una pintura policroma de Numancia en F. Romero Carnicero, 1976, *op. cit.*, p. 26, nº 39. Fig. 11, 39. La descripción es: "Fragmento del borde y cuerpo de un cuenco sobre los que se dibujan peces dobles en negro sobre fondo blanco".

⁷⁹ A. Recio Veganzones, "Relieve ibérico funerario con caballo de "Las Peñuelas" (Martos)", J. Mangas y J. Alvar (eds.), *Homenaje a José M^o Blázquez*, II, Madrid, 1994, pp. 467-491.

⁸⁰ Es un pez marino de la familia de la sardina, vive en el Mediterráneo y el Atlántico y su carne es comestible. Es de color azulado verdoso en el dorso y plateado en el resto, con una mancha oscura junto a las aberturas branquiales y alcanza hasta 70 cm de longitud. El sáballo como el salmón remonta los cursos de agua bastante arriba para la freza.

estudiado el caso de los salmones, y el 90 % vuelve para reproducirse al lugar donde nacieron, remontando la corriente para llegar al agua dulce al objeto de procrear.



Fig. 9. Relieve funerario de Martos (Jaén) (M. de Martos)

Tanto en el Vaso de los Toros, como en el relieve funerario de Martos, se ha representado a los peces boca arriba, y en el caso de la pintura numantina con dos bocas. Hay que mencionar que se trata claramente de una perspectiva formal fosilizada. No es el artista el que innova, sino que sigue una tradición de representación que obedece a unos motivos específicos. Después de haber observado el espectáculo de verlos subir los ríos y reproducirse, su muerte flotando hacia arriba, con la boca abierta, camino del mar, debía impactar al espectador que veía en ese traslado un camino hacia el Más Allá y pudo ser interpretado desde un punto de vista religioso. Indudablemente señalaba el camino al Mas Allá. La presencia de un pez muerto y flotando boca arriba, tanto en el Vaso de los Toros como en el relieve de Martos, no es accidental, sino que está relacionado con el viaje al Más Allá. En una de las placas del caldero de Gundestrup, aparece una pequeña figura, transportada por un delfín. El delfín simboliza el viaje del alma de los difuntos al Otro Mundo a través del mar a las islas de los Bienaventurados. La escena está relacionada con el dios Cernunnos, que es quien preside la placa. El significado es claro, el delfín va unido al renacimiento de la muerte y transporta el alma del muerto a través del mar hasta el Mas Álla. A partir de la proposición de Reinach⁸¹ sobre la identidad entre la concepción del Más Álla de los celtas galos y lo que en las epopeyas irlandesas se conoce como Shid o el Otro Mundo, situado en islas occidentales lejanas, se ha

⁸¹ S. Reinach, "L'«Orbis alius» des druides", *Revue Celtique* XXII, 1902, pp. 447-457.

venido manteniendo que el viaje al otro mundo se realizaba por mar y el destino estaba en una islas occidentales situadas en el Océano⁸².

3.4. Conclusiones

Se ha interpretado la escena del vaso como un viaje solar a través de la órbita celeste, señalada por las estrellas que tienen forma de círculos. Desgraciadamente, la pintura vascular no está completa y es posible que hubiese otra escena que terminase de rematar la historia. Desde la perspectiva actual, la pintura sugiere el viaje diurno del ave solar, que simboliza al sol hasta llegar al reino de la oscuridad y de los muertos, donde se transforma en un ave/toro. Esta transformación pudiera explicarse porque en el mundo celta no hay oposición entre cualidades u objetos que desde nuestro punto de vista son contrarios, luz y oscuridad. Para ellos eran complementarios.

Debajo del ave/toro, cuyos círculos solares se encuentran parados, está el pez boca arriba, símbolo de la muerte. El toro arrastra el carro solar, aunque también pudiera simbolizar el carro del muerto.

Independientemente del significado, la continuidad sugiere que la escena podía haberse extendido con la resurrección del ave solar (abandono por parte del ave/toro de su componente lunar) y reiniciando de nuevo el ciclo. Ello haría posible de nuevo el recorrido diurno del sol repitiendo el proceso eternamente.

⁸² En principio el Más Allá estaba en el occidente, el lugar donde moría el sol. Cuando los avances griegos permitieron conocer que la tierra era redonda, hubo dentro del mundo griego un cambio en la ubicación del lugar a donde se dirigían los muertos, que se situó en el espacio celeste, bien la luna u otros elementos astrales. Los celtas conocían también las nuevas innovaciones y realizaron cambios en sus creencias para adecuarlas a los nuevos conocimientos, pero convivían ambas tradiciones, tal y como lo prueba el relato fabuloso de Procopio (VIII, 20. 47-58) que narra que los marineros de costa atlántica trasladaban en sus barcas y de una manera sobrenatural o fantástica las almas de los muertos a Britania, donde salían a recogerla y se las llevaban después de nombrarlas.