

R. RAMOS FERNANDEZ
(Elche)

SIMBOLISMO DE LA ESFINGE DE ELCHE

La esfinge es una obra de piedra caliza esculpida en bulto redondo, si bien una de sus caras apenas fue desbastada, indicio de su posición adosada a un muro. Carece de la cabeza, cuya posición queda bien indicada por las trenzas de su cabellera que, con un marcado resalte, descienden a lo largo de su cuello. Se muestra en posición echada, con las patas delanteras y traseras plegadas. Sus garras tienen dedos humanoides de largas falanges y articulaciones marcadas por angulaciones acusadas, y en su punto de unión con los brazos aparecen resaltes verticales que representan pulseras: tres en las delanteras y dos en las traseras. Su cola se extiende entre las ancas ocupando el espacio libre que queda bajo su vientre. Su ala arranca sobre el codo a partir de un resalte semilunar y se compone de una banda lisa superior y una zona baja con anchos pulmones estilizados. Sobre sus garras delanteras y en pie se encuentra una figura femenina con los brazos cruzados y la cabeza erguida, con peinado egíptizante, con alas plegadas sobre la parte delantera de su cuerpo, según el tipo de la de Cartago (1) y de las posteriores terracotas de Ibiza (2), sobre su pecho presenta la flor de loto. Representa, pues, la Tanit alada que caracterizará mucho más tarde, en el tercer período ibérico, a las cerámicas ibéricas pintadas de Elche. En la grupa de la esfinge, y por la parte interior del ala, se presenta a un personaje, hoy acéfalo, que se sujeta con las manos al cuello del animal y puede simbolizar el alma del difunto que es así transportada al Más Allá por esta especie alada psicopompa a quien conduce y guía la diosa.

Sus dimensiones escultóricas son: 120 centímetros de longitud, por 64 centímetros de altura y por 32 centímetros de grosor.

(1) J. M.^a BLAZQUEZ: «Religiones prerromanas». Primitivas religiones ibéricas; II. Madrid, 1983, pág. 183.
(2) A. PLANELL: «El Culto a Tanit en Ebyssos». Barcelona, 1970.

Esta obra escultórica tiene un evidente carácter orientalizante que parece haber sido motivado a través de lo griego arcaico. Posibilidad que podría explicarse como el reflejo de unas ideologías sirio-egipcias plasmadas por iberos con técnicas heredadas de las escuelas helenas (3), puesto que en esta obra existen peculiaridades indicadoras de su producción ibera: si bien la piedra en que fueron esculpidas procede de las canteras locales, esto sólo es indicio de que se realizó en un taller local pero no evidencia de que el artista fuera indígena; sin embargo, tanto estilística como técnicamente contiene datos que manifiestan su autoctonía (4), porque esta esfinge estuvo realizada para situarse adosada a un muro, mientras que las griegas fueron exentas, y porque su cola se introduce entre las ancas, a la vez que en las griegas se dobla sobre sí misma y se coloca sobre el muslo. No obstante, esta pieza es una libre interpretación ibera de modelos griegos, como puede apreciarse en el arranque del ala y en su inclinación; por otra parte, la composición de esta obra expresa que su autor conocía el significado griego de la esfinge de época arcaica: protectora de los difuntos a quienes podía transportar el alma a la otra vida. Se trata, pues, de una iconografía sirio-fenicia con asociaciones egiptizantes matizada por lo griego arcaico que puede implicar, además, la presencia en Iberia de elementos chipriotas y egipcios que paulatinamente, con el transcurso del tiempo, quedaron sojuzgados por las aportaciones helenas.

La pieza responde a dos momentos temporales sucesivos: el de su fabricación y situación como elemento de un monumento funerario, y el de su desmonte y traslado que la hizo pasar a formar parte de un alineamiento de piedras dispuesto para configurar una demarcación circular que delimitó un espacio sagrado.

Esta obra puede fecharse en pleno siglo V a. J.C. en cuanto a su producción. Su reutilización debe ser anterior al año 410 a. J.C., dato cronológico obtenido en función de que la pieza datable más moderna de las halladas en los trabajos de excavación del estrato ibérico de este yacimiento, y en concreto en la zona del alineamiento, es un fragmento de asa de una crátera de columna ática que en nuestra Península puede situarse entre los años 440 y 430 a. J.C., y que como fecha más tardía alcanza el citado 410 a. J.C. (5).

a) El hallazgo

Esta pieza fue localizada formando parte de un alineamiento pétreo descubierto en el Parque de Elche.

Este yacimiento arqueológico ilicitano, todavía parcialmente excavado, está situado en la zona central de los actuales jardines, que constituyen los Parques de esta ciudad, junto a una hondonada que pudo haber sido una gran charca en épocas pasadas y que conserva vestigios de una antigua tenencia de aguas. Contiene una ocupación romana representada por un estrato perteneciente a una villa existente en

(3) R. RAMOS: «Iberia». POBLAD. II-8. Elche, 1984.

(4) T. CHAPA: «La escultura zoomorfa ibérica en piedra». Universidad Complutense de Madrid, 1980. Tesis Doctoral, tomo II, págs. 943 y 945.

(5) Según la documentación facilitada por el Dr. Olmos, a quien agradezco su especializada colaboración en el estudio de este material cerámico.

ésta que fue una parcela centuria lindante con el cardo máximo de Illici, cuyo nivel de pavimentos se encuentra a 0'50 metros de profundidad con relación a la superficie del terreno; y otra ibérica que consiguientemente configura otro estrato emplazado debajo de los pavimentos de mortero de cal y de los muros de piedra de la citada villa, cuyo nivel de base se sitúa a 1'90 metros de profundidad, por lo que se encuentra totalmente cubierto por los restos de la edificación romana que se le superpone y que en parte de su sector Este lo altera parcialmente.

La zona hoy conocida de esta villa romana presenta un área de ingreso con «impluvium», estanque de piedra y argamasa recubierta de cal y ladrillo picado, de 2 × 4 × 0'40 metros, bordeado de las dependencias principales y con una grada que eleva la parte norte de la edificación que contiene el resto de las habitaciones, de las que se conservan los arranques de muros, de piedras, con zócalos estucados y pintados en rojo y blanco, amarillo, negro, verde y blanco, imitación de mármoles y «candelabros», y los pavimentos de mortero de cal. Debajo de estos pavimentos se encontraron unos tubos de cerámica rojiza, de 12 centímetros de longitud por 6 y 7 centímetros de diámetros respectivos de sus bocas, conectados, que posiblemente constituyan las piezas conductoras de un sistema de calefacción; la dependencia N-O contenía, debajo del nivel de pavimentos, una cubeta de cal que enlazaba con la salida del alcantarillado por debajo del muro oeste de la villa; y la dependencia norte que ofreció una gran alteración de nivel, originada por la construcción de unas estructuras en adobe endurecido con cal, con base de 1'40 metros de profundidad, que se asientan directamente sobre un nivel ibérico. Estas estructuras consisten en una cámara de 2'12 metros de largo y 0'60 metros de ancho, con tres arcos de medio punto para soporte de su cubierta, hundidos, cuyas dovelas permanecían caídas en su interior, que en cada uno de sus respectivos lados presenta cuatro hornacinas, elevadas 0'14 metros con relación a su nivel de pavimento, de 0'30 metros de ancho por 0'60 metros de fondo, una de las cuales presenta, en su parte lateral superior, un orificio construido con cal que comunica con un conducto, también de cal, que queda situado inmediatamente debajo del nivel de pavimentos de la villa e integrado en ellos; y de otra estructura de superficie hoy aparentemente circular, de 2 metros de diámetro, con base rehundida y con rebordes laterales, excepto en su arco sur, construida de barro amasado con cal, con una textura y consistencia igual a la de los adobes de la cámara y en todo similar a las paredes laterales de aquélla, de la que está separada por 1'80 metros de distancia, con su centro alineado al eje N-S de la misma. Este gran disco tiene un grosor de 20 centímetros y está rodeado de un empedrado de cantos rodados que bordea el lateral de su estructura extendiéndose 60 centímetros alrededor de ella. Consta de dos líneas superpuestas de cantos que ofrecen un grosor aproximado de 20 centímetros y que, a su vez, descansa, al igual que la cámara, sobre un soporte de arcilla perteneciente al estrato ibérico así intervenido por esta alteración de nivel.

La excavación del estrato ibérico en este yacimiento ha mostrado la existencia de un alineamiento pétreo de planta oval, constituido, en buena parte, por fragmentos escultóricos, que circunscribe una plataforma de arcilla de 60 centímetros de altura en

su lateral oeste. Sus ejes N-S y E-O tienen unas dimensiones respectivas de 11 y 8 metros.

Del alineamiento que pudo formar un témenos (Pausanias: «Descripción de Grecia». II.XXXIV-10) se conserva todo el arco oeste sin más deterioro que el causado por el corte practicado para la colocación hidráulica actual que dio lugar al descubrimiento (6), mientras que el arco este ha sido hallado parcialmente desmontado, hecho atribuible a las alteraciones causadas en dicho punto por las obras de la villa romana que, bajo su nivel de pavimentos, allí lo afectan.

Los laterales que circundan la citada plataforma de arcilla contienen, sobre el nivel de base o pavimento de tierra pisada, muy abundantes fragmentos de cerámica ibérica arcaica, entre los que destacan restos de pequeños platos y copas, que por su aspecto acumulativo parecen haberse deslizado desde lo alto de la plataforma, ya que están depositados por un efecto de amontonamiento y configuran un nivel de restos de 16 centímetros de potencia.

En torno a la plataforma y en parte sobre un nivel de restos se localizó el alineamiento de grandes piedras mencionado, en el que varias de aquéllas responden a fragmentos de obras escultóricas, sin duda pertenecientes al monumento edificado con anterioridad en sus inmediaciones.

En el interior del recinto delimitado por el alineamiento se mantenía una gran piedra de cuarzo amorfo, aplanada, de rebordes desbastados para lograr su silueta casi circular, de 50 centímetros de diámetro y 16 centímetros de grosor, y el testimonio del lugar ocupado por un gran monumento arquitectónico de sillería de planta cuadrada, monumento al que probablemente, en un determinado momento de la segunda mitad del siglo V a. J.C., privaron de sus representaciones escultóricas, que fueron reutilizadas para la erección del témenos en torno a su pilar funerario, mientras que los restos del monumento aparecieron en nuestra excavación formando parte de los muros de la villa, por lo que posiblemente fueron definitivamente desmontados de su lugar en el momento de la edificación de aquélla, si bien su ubicación original aparece clara por el rebaje de su asiento que, relleno, se mantiene en la arcilla de la plataforma interior del área demarcada: una zona de 3'30 × 3'30 metros, con 0'40 metros de profundidad.

Las piezas localizadas consisten en dos sillares con función de remate de 0'11 × 0'31 × 0'12/0'17 metros; un sillar con función de plinto de 0'27 × 0'49 × 0'62 metros con rebajes para el asiento de la pieza que le fuera destinada; tres sillares moldurados, respectivamente de 0'55 × 0'70 × 0'95, 0'55 × 0'70 × 0'90 y 0'55 × 0'70 × 0'75 metros, con función de soporte; un sillar moldurado de 0'43 × 0'47 × 0'62 metros, con función de resalte de pilar; y tres grandes bloques del cuerpo basal, que posiblemente compusieron la primera grada, con unas dimensiones máximas de 0'95 × 0'75 × 1'35 metros.

El lateral oeste del alineamiento linda con los vestigios que indican la existencia de un antiguo arroyo cuyo lecho de arena se encuentra repleto de material cerámico

(6) A. RAMOS y R. RAMOS: «Excavaciones al Este del Parque Infantil de Tráfico de Elche». N. Arq. H., Arq.^a IV. Madrid, 1976, pág. 671.

roto intencionadamente, entre el que, sintomáticamente, aparecieron restos de treinta y seis ánforas odriformes de asa acanalada.

Atendiendo a que este alineamiento está montado sobre el nivel de restos ibéricos e integrado en él, y a que consecuentemente fue colocado con posterioridad a un primer momento de vigencia de esta superficie en la que más tarde, tras la destrucción de aquellas piezas escultóricas, se produjo el cambio de situación de sus restos, que, además, estaban entibados también por pequeños fragmentos de las mismas obras, es deducible que fueron reutilizados todavía a lo largo de su misma época.

Todo ello supone el efecto y la consecuencia de la destrucción de un monumento y el empleo de sus elementos escultóricos, fragmentados, para delimitar una zona que pudo tener carácter cáltico, puesto que dispusieron el alineamiento pétreo sobre el depósito de material cerámico ya existente y que continuó acumulándose tras ese momento, como lo evidencia el hecho del parcial enterramiento de las piezas de ese alineamiento en dicho nivel de restos (7).

Las obras y fragmentos escultóricos descubiertos como piezas integrantes, reutilizadas, de la línea de demarcación del área citada, además de la esfinge, responden a:

— Un toro de piedra caliza del que se conserva su parte superior, vaciada interiormente, y las dos patas delanteras esculpidas en altorrelieve. El resto de la pieza, no localizado, suponemos que constituyó una caja cineraria. Presenta la boca entreabierta mostrando unos molares asemejables a los humanos, resaltados por triángulos inscritos en su zona de arranque. Su cabeza y cuello están cubiertos por un fuerte estriado convencional que idealiza la pieza, enmarca unos ojos almendrados con largas pestañas superiores y limita un espacio frontal donde se marca un flequillo de testuz que parece recordar los adornos frontales de los pequeños toros anatolios del Museo de Kastamonu, carentes hoy de cronología utilizable (8); tiene orificios de inserción y de sujeción para orejas y cuernos, y puntos de fijación para el hocico, que debieron ser sobrepuestos. Su lomo presenta unos omoplatos muy marcados que semejan aletas y favorecen la sensación de irrealidad de la obra.

Sus dimensiones son: 90 × 67 × 43 centímetros.

— Un fragmento de busto de varón de piedra caliza del que se conserva su mitad izquierda, tocado con una hombrera con adorno ondulante hacia el pecho que descende en disminución hasta el talle, que se prolonga en cruzado por la espalda y que en su zona pectoral se encuentra sujeta por una especie de cinto que la abraza, lugar en el que se observa también la presencia de la empuñadura en posición oblicua de un puñal. Atuendo que, sin faleras, recuerda al del jinete de Porcuna, si bien ésta ilicítana es una obra arcaica y de diferente escuela.

La pieza se encuentra totalmente vaciada interiormente, el grosor de sus paredes es de 5'5 centímetros, y en el centro de su espalda se aprecia parte de un orificio circular,

(7) R. RAMOS: «Demarcación ibérica en el Parque de Elche». XVIII C.N.A. Islas Canarias (en prensa).

(8) R. DONCEL: «Taureaux de pierre de la Vallée du Gökirkmark et de ses abords». *Archéologie et religions de l'Anatolie Ancienne*. Louvaine-la-Neuve, 1983, pág. 48.

de 11 centímetros de diámetro, por el que se podía introducir en el busto el depósito que le iba destinado. Se trata, pues, de una estatua-urna al llamado hasta ahora modo etrusco.

Sus dimensiones son: 29 × 31 × 24 centímetros.

— Parte del anca de un cuadrúpedo. Mide: 30 × 19 × 14 centímetros.

— Un fragmento del costillar de un cuadrúpedo. Mide: 45 × 32 × 18 centímetros.

— Un fragmento esculpido, posible relieve, con resalte para su encaje en uno de sus lados, y decorado con un motivo de faldellines, relacionable con otra gran pieza. Mide: 67 × 38 × 30 centímetros.

— Parte del cuerpo de un cuadrúpedo. Mide: 32 × 27 × 15 centímetros.

— Una campanilla de bronce de forma cónica con asa en prolongación de la pieza y con badajo oblongo del mismo metal. Mide 27 milímetros de altura y 16 milímetros de diámetro de boca.

— Una pulsera abierta, de bronce, de sección cilíndrica, de 4 milímetros de diámetro y 31 milímetros de paso.

Los materiales cerámicos descubiertos en este estrato e integrados en el alineamiento pétreo consisten en cerámicas pintadas de pastas duras, ocasionalmente con engobe blanco, decoradas con motivos geométricos a peine y con puntos y bandas, así como con baquetones resaltados en ciertos vasos pintados; fragmentos cerámicos de superficie exterior peinada; fragmentos de recipientes con asa de tipo espuerta montada sobre el labio, de ánforas odriformes de labio almendrado de tipo Mañá A, de vasos con ornamentación de baquetones muy resaltados, de ollas de superficies negras con grueso desengrasante micáceo, de vasos modelados a mano de pastas de superficies negras, grueso desengrasante micáceo y base plana, de vasos de boca cortada con orejeta perforada y de tres fragmentos, en un conjunto que supera los cinco mil, de cerámica ática de barniz negro y uno de figuras rojas.

Los restos ibéricos descubiertos en el Parque de Elche parecen corresponder al período Arcaico, comprendido entre los años 550 y 400 a. J.C. Las obras escultóricas pueden situarse, por su estilo, en los inicios del siglo V y se muestran reutilizadas en la segunda mitad del V, puesto que el conjunto cerámico a que están asociadas presenta una ausencia casi total de cerámica ática de figuras rojas y se inserta plenamente en el primer período ibérico de La Alcudia, correspondiente al estrato ibérico-arcaico, que allí anteriormente habíamos denominado preibérico (9), relacionable a su vez con Saladares, Fases II B-C.

La fecha final procede, por tanto, del hecho significativo de que entre más de siete mil fragmentos cerámicos hallados sólo tres son áticos de barniz negro, que, cronológicamente, obligan a pasar el año 450 a. J.C., y uno de cerámica ática de figuras rojas, por lo que debe considerarse al conjunto como inmediatamente anterior a la presencia general de este tipo cerámico.

(9) R. RAMOS: «Precisiones para la clasificación de la cerámica ibérica». Lucentum I. Alicante, 1982, págs. 117-133.
R. RAMOS: «Estratigrafía del Sector 5-F de La Alcudia de Elche». Lucentum II. Alicante, 1983, págs. 147-172.

b) Su reutilización

Estos hallazgos ibéricos ilicitanos, que proceden del alineamiento citado, implican una reutilización de piezas fragmentadas que pertenecieron a un monumento al que, como ya quedó indicado, privaron de sus representaciones escultóricas en un determinado momento, durante el mismo período cultural en que se construyó.

En general, todos los monumentos ibéricos hoy conocidos ofrecen indicios de su destrucción, que pueden relacionarse con la expansión cartaginesa en Iberia, y con motivos socio-políticos no conocidos, por lo que carecemos de base para precisar las circunstancias que las motivaron y por consiguiente sigue en pie el saber si los condicionantes fueron de tipo político o religioso y, sobre todo, (10) fijar la vinculación que pudo existir entre los que reutilizaron los monumentos y los que los construyeron.

Parece ser que estos monumentos tuvieron un evidente papel social en cuanto a que debieron ser edificadas por altas jerarquías, por lo que su existencia debió estar vinculada a la del poder político bajo el que habían sido erigidos (11), por lo que pudieron haber sido destruidos también a causa de crisis, cambios dinásticos, enfrentamientos sociales o auténticas guerras; o acaso pudo tratarse de un fenómeno complejo ahora denominado «revolución social» (12) o bien responder a una faceta ritual (13).

Hay, no obstante, que matizar dos aspectos en la generalidad de estos hechos a los que habrá que conceder una valoración distinta: por una parte, las necrópolis, los santuarios o las zonas cálticas rústicas; y por otra, los monumentos funerarios o religiosos existentes en las ciudades. Sencillamente, precisar la diferenciación existente entre monumentos urbanos de cualquier tipo y monumentos funerarios emplazados en lugares apartados de las urbes amuralladas y defendibles. La ciudad, en el caso concreto de Elche, se mantuvo hasta el momento de una destrucción que podría asociarse a la expansión bárquida; los monumentos no urbanos pueden estar sujetos a otros agentes destructores, de ahí la variedad de fechas que pueden aportar sus destrucciones y sus reutilizaciones.

En todo ello hay algo muy importante relativo exclusivamente a los monumentos funerarios que precisamente se cifra en su ya indicada reutilización durante su misma época, puesto que, según los hallazgos, parecen estar desmontados y fragmentados poco después de su momento de erección. Por lo que también pudo tratarse de que, tras las destrucciones, ya por agentes naturales ya por factores humanos, gentes de las mismas creencias recogiesen los fragmentos de sus viejos monumentos y los utilizaran para sus enterramientos como testimonios de cultos pasados pero no definitivamente perdidos entre los habitantes de aquellos pueblos, porque es un hecho evidente el empleo de estos fragmentos para tales destinos.

(10) E. RUANO: «¿Fue único el monumento funerario de Pozo Moro?». Bol. A.E.A., Arq^a 11 y 12. Madrid, 1979.

(11) M. ALMAGRO GORBEA: «Pozo Moro». Madrider Mitteilungen, 24. Madrid, 1983.

(12) J. APARICIO: «Tres monumentos ibéricos valencianos: La Bastida, Meca y El Corral de Saus». VARIA III. Valencia, 1984, pág. 201.

(13) R. RAMOS: «Excavaciones arqueológicas en el Parque de Elche». POBLAD. II-7. Elche, 1985, págs. 30-33.

Pero, ¿por qué no emplearon los restos escultóricos para restaurar los monumentos a los que pertenecían y sin embargo sí los reutilizaron para otras finalidades? Es posible que quienes reutilizaran los materiales representaran a otra fuerza política, pero sin embargo tenían las mismas creencias religiosas que los constructores de los monumentos puesto que situaban los restos de aquellas obras junto a los depósitos de sus difuntos o, probablemente en nuestro caso, como límite de una zona demarcada.

Tal vez pudiera establecerse algún vínculo con relación a un tipo ritual en el aspecto funerario ibérico, presidido por la idea de renovación. De ser así quizá estemos buscando revueltas sociales y enemigos iberos de los iberos que destruyeran sus monumentos cuando lo que sucedió con ellos realmente formaba parte de su culto. ¿Es posible que la demolición de estas construcciones fuese ritual y formase parte de las ceremonias anuales de la muerte del dios? En este sentido es significativo que todos los restos de los monumentos funerarios hallados hayan sido reutilizados con la misma finalidad: formar parte de enterramientos o de recintos cálticos.

A esta probable faceta ritual se suma la precisión realizada por Emeterio Cuadrado en su estudio sobre la necrópolis de El Cigarralejo, apreciable también en otros yacimientos, referente al hecho de que los ajuares de las tumbas de los siglos V, IV y III a. J.C. fueron intencionadamente destruidos en el momento en que se depositaron junto a los restos del difunto, mientras que los de los siglos II y I a. J.C. se colocaron intactos, es decir, sin un claro rito de inutilización de las piezas que los componían y de su cremación en la pira funeraria (14), lo que evidenciaría un cambio profundo en las prácticas funerarias, extensivo a otras facetas.

El rito funerario de incineración que practicaron los iberos se basó en la necesidad de destrucción de la materia como medio de alcanzar la inmortalidad.

Existen testimonios literarios referentes a la purificación por el fuego que tal vez pudieran aludir al principio de espiritualidad a que responde el ritual funerario ibérico de la incineración, de la destrucción del cuerpo físico del difunto así como de su ajuar por medio del fuego purificador.

Plutarco, en su tratado sobre Isis (15), escribió que esta divinidad, agradecida por las atenciones de Astarté, decidió dar vida eterna al hijo de aquélla, recién nacido. Para ello, «durante la noche quemaba cuanto de mortal contenía su cuerpo... Esto duró hasta que la reina, que espiaba a la diosa como pasatiempo, lanzó agudos gritos al ver que quemaba a su hijo, y privó a este último del privilegio de la inmortalidad».

Asimismo, el Himno Homérico de Deméter (16) relata que la diosa decidió favorecer a Celeo, rey de Eleusis, convirtiendo a su hijo Demofonte en un ser inmortal. Para

(14) E. CUADRADO: «Las necrópolis peninsulares de la cultura ibérica». La Baja Epoca de la Cultura Ibérica. A.E.A. Arq^a Madrid, 1981, págs. 62 y 63.

(15) PLUTARCO: «De Iside», 18.

(16) A. Deméter. Himno Homérico II, 233-264.

«Así criaba la diosa en el palacio al espléndido hijo del prudente Celeo, a Demofonte, al que engendrara Metanira, la de hermosa cintura. El crecía igual a un dios, sin tomar alimento, sin mamar la blanca leche... Deméter lo ungió de ambrosía, como si hubiese nacido de un dios, mientras soplaba suavemente sobre él y lo tenía en su regazo. Por las noches lo ocultaba en el vigor del fuego, como un tizón, a escondidas de sus padres.

Mas para ellos resultaba un gran prodigio cómo crecía, demasiado robusto para su edad. Y es que al verlo se asemejaba a los dioses. Y lo habría hecho desconocedor de la vejez e inmortal si Metanira, la de hermosa cintura, en momentos de insensatez, al acecho de noche,

ello, por la noche, le sostenía encima del fuego para quemar su mortalidad. Metanira, la esposa de Celeo, descubrió la acción y rompió el hechizo y, en consecuencia, Demofonte fue mortal.

Así pues, en el pensamiento de aquellas gentes la mortalidad debía quemarse para convertir al individuo en pura espiritualidad. Lo material es perecedero y por ello hay que quemar la materia, hacer desaparecer la causa de la mortalidad.

También para los egipcios (17) existía la convicción de que el alma no podía llegar a la morada de los espíritus hasta que hubiera podido desembarazarse de la materia que trataba de retenerla.

Los iberos colocaron los restos incinerados de sus difuntos en distintos tipos de tumbas, que expresan una evidente estratificación social, tumbas torre, pilares-estela, cámaras, empedrados tumulares o simples depósitos, alojados en diferentes receptáculos, estatuas-urnas, urnas cerámicas, cajas de piedra u hoyos, y los vestigios de aquellos monumentos funerarios hasta hoy descubiertos informan de la realización de representaciones con motivos alusivos a diversos aspectos de su religiosidad que tal vez forman parte de unas ideologías y cultos genéricamente mediterráneos, representaciones funerarias que se encuentran destruidas en su época y reutilizadas en la continuidad de sus depósitos de difuntos o relacionados con ellos.

c) La esfinge

El tipo femenino de la esfinge parece ser originario de Siria, de donde se adoptó en Egipto, que a su vez influyó en las concepciones estéticas de lo griego jónico.

Las producciones sirias constituyeron un activo agente difusor al que se sumó el carácter religioso de la esfinge egipcia, de cuyo sincretismo se produjo la plasmación de este ser y la iconografía que se expandió hacia Occidente. También hay que valorar, en este aspecto genérico, el hecho de que faraones del Imperio Medio mandaran esculpir esfinges en Ugarit y en otras zonas sirias, que se colocaban por parejas como guardianes de los santuarios (18). Además debió de ser algo normal que los sirios conociesen el significado egipcio de la esfinge porque su presencia como servidores de los templos egipcios era frecuente. No obstante, Siria remodeló la apariencia de la esfinge puesto que la dotó de alas para ratificar su carácter sobrenatural y así creó el tipo que se difundió por el Mediterráneo.

A lo largo del proceso evolutivo que experimentó la esfinge pueden fijarse diferentes tendencias a sus representaciones, que caracterizaron a las producciones fenicias, a las sirias y, posteriormente, a las griegas, cuyo aspecto y significado alcanzaron

desde su alcoba fragante de incienso, no la hubiese espiado. Lanzó un grito y se golpeó los muslos, atemorizada por su hijo, y se trastornó mucho en su ánimo. Lamentándose, dijo estas aladas palabras:

"¡Hijo mío, Demofonte! ¡La extranjera te oculta en un gran fuego y me sume en llanto y en crueles preocupaciones!".

Así dijo angustiada, y la oyó la divina entre las diosas. Irritada contra ella, Deméter, la de hermosa corona, al hijo amado al que ella había engendrado, inesperado, en el palacio, lo dejó con sus manos inmortales lejos de sí, en el suelo, tras sacarlo del fuego, terriblemente encolerizada en su ánimo. Y al tiempo le dijo a Metanira, la de hermosa cintura: "Hombres ignorantes, ofuscados para prever el destino de lo bueno y lo malo que os acucia. También tú, efectivamente, por tus insensateces has causado un desastre irreparable. Sépalo, pues, el agua inexorable de la Estige, por la que los dioses juran. Inmortal y desconocedor por siempre de la vejez iba a hacer a tu hijo, e iba a concederle un privilegio imperecedero. Mas ahora no es posible que escape a la muerte y al destino fatal." (Trad. A. Bernabé.)

(17) «LIBRO DE LOS MUERTOS», XVI y XXXIV-XLII.

(18) T. CHAPA: «Las esfinges en la plástica ibérica». Trabajos de Prehistoria, 37. Madrid, 1990, pág. 323.

notables diferencias con las propiamente orientales, diferencias que se materializaron en el «arqueamiento de las alas en forma de hoz y la fusión perfecta de los dos seres, humano y felino» (19), si bien a medida que evolucionó el arte griego fue ganando importancia su aspecto humano.

Esta obra de Elche pudo formar parte de un monumento en el que debieron existir otras piezas similares, puesto que la hallada está realizada para ser adosada y la tendencia del período, manifiesta en las representaciones de esquina de Pozo Moro, consistía en colocarlas por parejas. Es de carácter orientalizable pero su aspecto implica el conocimiento de ideologías griegas y su realización ofrece matiz arcaico.

Su concepción de ser psicopompo procede del mundo griego, así como su técnica de fabricación, la espiritualidad que representa y, probablemente, la creación alada de la diosa que recoge el tipo isíaco de alas de dos paños así lo atestiguan, si bien su producción ibérica parece evidente por las peculiaridades ya reseñadas. La esfinge de Elche responde a la integración con personalidad propia en el ambiente mediterráneo de su época, fusión del mundo orientalizable y helénico, interpretado por los iberos desde finales del siglo VI a. J.C.

Parece que este tipo de representaciones en general, no sólo en esta pieza de Elche para lo que existen datos precisos, son anteriores al siglo IV a. J.C. Así, los monumentos funerarios licios, con los que los hallazgos ilitanos tienen evidentes paralelismos, ofrecen tanto una evolución de formas arquitectónicas y plásticas como ideológicas, debido a que la progresiva helenización restringió buena parte de las tradiciones indígenas y de las aportaciones propiamente orientales (20). Por ello, desde comienzos del siglo IV se modificó sensiblemente el sentido de las representaciones funerarias a causa de la influencia griega.

d) El alma del difunto

El tema realizado en esta obra, el ser fantástico que puede conducir el alma del difunto a su vida del más allá, puede paralelizarse con la idea a que debió responder la ejecución del llamado Caballero Marino de Vulci, conservado en el Museo de Villa Giulia, que representa a un personaje montado en un hipocampo, al que hoy le faltan los cuartos delanteros. La estatua, en piedra calcárea, fechable hacia el 520 a. J.C. (21), está hecha para ser vista sólo lateralmente puesto que la cara opuesta a la esculpida apenas está desbastada, igual que la esfinge ilitana, lo que manifiesta que su posición en su época de vida sería la de pieza adosada a algún tipo de paramento. En esta pieza de Vulci son significativos tanto las redondeces de los contornos como la sinuosidad de las formas y es destacable que el rostro del personaje es de inspiración jónica y oriental, de frente baja, cejas en la prolongación de la nariz y ojos almendrados (22).

(19) CHAPA: Op. cit. nota 18, pág. 326.

(20) P. DEMARGNE: «Fouilles de Xanthos», V. París, 1974, pág. 121.

(21) A. HUS: «Les étrusques et leur destin». París, 1980, pág. 90, lám. 1-1.

A. HUS: «Les siècles d'or de l'histoire étrusque (675-475 a. C.)». Latomus, 146, Bruxelles, 1976, págs. 118 y 151.

(22) S. STEINGRÄBER: «Etrurien». Munich, 1981, pág. 198 y fig. 101.

R. BLOCH: «Arte Etrusco». Barcelona, 1965, págs. 54-55: la sitúa en una fecha que me parece muy alta, hacia 600 a. J.C., puesto que la pieza responde al momento de las últimas producciones arcaicas de Vulci, que pueden datarse entre los años 520-510 a. J.C.

También este tema del transporte de las almas materializadas en seres antropomorfos se encuentra plasmado en la llamada Tumba de las Harpías, ahora en el Museo Británico, descubierta en Licia, concretamente en Xanthos, junto al teatro, y fechada, inicialmente, en los momentos transicionales entre los siglos VI y V a. J.C. (23). Es de planta cuadrangular, de 2'50 × 2'31 metros, emplazada sobre una base alzada y decorada en sus cuatro caras laterales con relieves realizados sobre bloques de mármol blanco sobre los que descansa una cubierta de piedra caliza consistente en una gran losa esculpida en su zona superior para asemejar una cubrición de piedras. Los relieves están distribuidos en paneles centrales y piezas angulares y circunscritos por molduras que enmarcan cada una de sus caras, con una altura de 1'02 metros. Los lados norte, sur y este son similares en su composición: en el bloque central hay una figura antropomorfa que recibe ofrendas. En las piezas angulares se realizaron representaciones independientes, mientras que el lado oeste contiene, en el bloque central, la entrada a la cámara y hay personajes sentados en las piezas angulares.

Este pilar funerario está hoy, generalmente, fechado en el siglo V a. J.C. (24).

Los bloques angulares de las caras norte y sur presentan, en cada uno de ellos, una sirena llevándose a una figura de tipo humano. Estas cuatro sirenas tienen cabeza, pecho y brazos de mujer pero su cuerpo termina en forma de huevo, con cola y patas de pájaro, así como con largas alas que arrancan de los hombros.

Esta obra, como todas, estuvo policromada y todavía conserva restos de azules y rojos.

La denominación por la que es conocida esta tumba se debe a la primera interpretación del tema que más atención acaparó: las figuras aladas con «niños» en sus brazos de los bloques de esquina, que se identificó como el rapto de las hijas de Pandareos, rey de Licia, por las Harpías (Odisea XX,66). La interpretación actual alude a sirenas que transportan a las almas de los difuntos que las arrebatan a los cadáveres para llevarlas a su otra vida. Asimismo, los temas centrales no parecen ser divinidades, sino representaciones de las personas enterradas en la tumba a quienes los miembros de su familia llevan ofrendas. El lado occidental, el principal, está asignado a las mujeres; los otros tres expresan una gradación de edad e importancia de los personajes sentados: un hombre anciano de larga barba, otro de mediana edad con barba corta y un joven imberbe. Tres generaciones que manifiestan la intención de su creador de expresar una continuidad ritual en la tumba familiar. Si bien, recientemente, de nuevo se han realizado precisiones en cuanto a la interpretación de estos relieves para indicar que los frisos norte y sur, los encuadrados por las sirenas, ofrecen la representación de los difuntos heroizados mientras que los lados este y oeste responderían a figuras divinas.

(23) F. N. PRYCE: «Catalogue of Sulpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum». Vol. I. Part. I. «Prehellenic an Early Greek». British Museum, London, 1928, págs. 122-129 y láms. XXI-XII.

(24) DEMARGNE: Op. cit. nota 20, pág. 113.

El monumento fue restaurado, en su lugar, en 1957 por las autoridades turcas con los moldes que de sus relieves originales realizó el Museo Británico.

El tema del transporte de las almas queda patente en el pensamiento licio de época arcaica. Además, también en las civilizaciones cretense y micénica existen concepciones que materializan, en formas concretas, a las almas. La gema tallada del llamado Anillo de Néstor, descubierto en una tumba real abovedada de Pylos, hoy conservado en la Colección Evas de Oxford, tiene el campo dividido en cuatro cuarteles por un viejo árbol con sus ramas, en las que se representa la secuencia por la que pasan las almas hasta lograr su paso a la inmortalidad: crisálidas colgadas en la línea superior y dos figuras femeninas que guardan la entrada mientras otras dos, de pie, al parecer recién llegadas, hacen gestos de sorpresa al encontrarse en el otro mundo (25). El paso de las almas, agachadas, que tienen figura humana, por debajo de una losa sobre la que se encuentra un león. Su salida triunfante de esta prueba y cómo después aparecen guiadas por un personaje hacia el trono de la justicia infernal. El fiscal acusador, un grifo que se representa sentado sobre una mesa, y el juez que indulta a aquellas almas, por lo que ahora aparecen ya transfiguradas y tienen cabeza de paloma.

El mundo prehelénico tuvo una profunda concepción de la trascendencia espiritual, que llegó a materializarse en la representación de símbolos. Así, el grupo de placas de oro descubierto por Schliemann en la necrópolis localizada en el ágora de Micenas, hoy conservada en el Museo Nacional de Atenas, presentaba decoraciones simbólicas, corpóreas y abstractas, de sus creencias religiosas. Hay entre ellas unas circulares con representaciones de mariposas que aluden al alma, ya metamorfoseada, salida de la crisálida que fue su cuerpo mortal.

Incluso en la cerámica ibérica del período Helenístico, en la cerámica tipo Elche, existen representaciones de aves hacia la izquierda que representan tanto el alma como a la misma muerte.

e) La Gran Diosa

La figura femenina alada que conduce a la esfinge desde su posición en las garras delanteras es la Gran Diosa, «la divinidad única a quien venera el mundo entero bajo múltiples formas, variados ritos y los más diversos nombres» (26). Es la Diosa de la vida, la soberana del Mundo por la fuerza omnipotente del amor, el poder nutricio de la tierra, la rectora de la vida y de la muerte, la reina del cielo y señora de las estrellas, es la luna, la reina del mundo de los muertos, la diosa del mar, la madre de la

(25) J. PIJOAN: «El Arte Prehelénico». Summa Arts. Vol. VI. Madrid, 1946, pág. 507.

(26) APULEYO: «Metamorfosis», XI: «Soy —dice ella— apareciendo ante Lucio, la Naturaleza, la madre de las cosas, señora de todos los elementos, origen y principio de los siglos, divinidad suprema, reino de los Mares, primera entre los habitantes del cielo, tipo uniforme de los dioses y las diosas. Yo soy aquella cuya voluntad gobierna las bóvedas luminosas del cielo, los céfiros saludables del Océano, el lúgubre silencio de los océanos. Como potencia única soy adorada por el Universo entero bajo múltiples formas, diversas ceremonias, mil nombres diferentes. Los frigios, los primeros que vieron la luz en la tierra, me llamaron Diosa de Pesimonte y Madre de los Dioses; los atenienses autóctonos me dieron el nombre de Minerva Cecropiana. Soy la Venus de Paphos entre los habitantes de la isla de Chipre; Diana Dictyna para los cretenses hábiles en el lanzamiento de las flechas; Proserpina Estigiana entre los sicilianos que hablan tres lenguas; se me denomina Ceres, la antigua divinidad, en boca de los habitantes de Eleusis; Juno para unos, Bellona para otros; Hécates aquí; Rhamtusia allá. Pero aquellos a quienes iluminan los primeros rayos del Sol naciente por su antiguo deber, son los únicos que me honoran con el culto que me es propio, son los solos que me llaman dándome ni verdadero nombre, es decir: la reina Isia.» (Trad. Bétolaud.)

naturaleza, la dueña de todos los elementos, el vientre engendrador, la diosa de la belleza y de la fertilidad. El mundo está amparado y regido por su poder.

Los sumerios la llamaron Inanna; los acadios, Ishtar; los egipcios, Isis; los fenicios, Astarté; los frigios, Cibele; los griegos, Afrodita y Deméter, aunque también la conocieran como Artemis Efesia, los foceos y Artemis Ortia, los laconios (27); los etruscos, Uni; los cartagineses, Tanit; los romanos, Juno, y de la que por ahora desconocemos su advocación ibera.

La iconografía de esta obra ibérica tiene paralelos, ya citados, en determinadas representaciones egipcias de Isis, en el sarcófago llamado de Isis y en las terracotas de la necrópolis de Santa Mónica, en las terracotas de la Cueva des Cuieram, en las cerámicas pintadas del período ibero-helenístico de La Alcudia de Elche y en representaciones de la espartana Artemis Ortia, aunque también podría relacionarse con divinidades sirio-palestinas asociadas a Ishtar y que también, en nuestra Península, podría conectar con los bronceos de Berrueco (28) e incluso con la representación alada de los relieves de Pozo Moro (29).

e-1:

Los relieves y las representaciones pictóricas de Isis, en Egipto, ofrecen el tipo de esta figura alada. Presentan a la diosa con alas de dos paños de plumas, iguales a las de la pieza de Elche, que, asimismo, arrancan de debajo y detrás de los brazos.

Las alas de Isis son la expresión de que puede volar al Más Allá, acompañar en su gran viaje a las almas de los muertos y protegerlas.

Además, Isis es la naturaleza considerada como mujer y apta para recibir toda generación (30). Suele estar representada como una diosa que lleva en su cabeza un trono, que es el ideograma de su nombre. En algunos casos, en época avanzada, su tocado lo forman dos cuernos de bóvidos entre los que se interpone un disco, que, ocasionalmente, suele adornarse con una pluma a cada lado, aunque también existen representaciones de Isis con una cabeza de vaca sobre su cuerpo humano (31).

En las obras escultóricas o pictóricas de Isis, es frecuente que ésta aparezca junto a Osiris o junto a los muertos a quienes protege con sus brazos alados. También suele aparecer llorando al pie de los sarcófagos y velando junto a los vasos canopos. Es evidente que los griegos bebieron iconografía egipcia, por lo que la morfología alada de la diosa en Occidente pudo deberse a una adopción griega de las alas de Isis, puesto que a partir de mediados del siglo VII a. J.C. se iniciaron relaciones e influjos

(27) La designación de Señora de las Fieras (Potnia Theron) procede de la Iliada que alude a Artemis (HOMERO: La Iliada, XXI-470) y además los poderes de esta diosa coinciden con los citados para Afrodita en el Himno Homérico a ella dedicado (Himno Homérico a Afrodita, 68-74: ... «Preciosamente ataviada con toda su hermosa vestimenta sobre su cuerpo, y adornada de oro, la risueña Afrodita se encaminó presurosa a Troya, tras abandonar el huerto fragante, haciendo raudamente su camino por las alturas, entre nubes.

Llegó al Ida pródigo en veneros, madre de fieras, y se encaminó en derechura al aprisco, monte a través. Tras ella, haciéndole halagos, marchaban grisáceos lobos, leones de feroz mirada, osos y veloces panteras, insaciables de corzos. Y ella al verlos regocijó su ánimo en su fuero interno e infundió el deseo en sus pechos.»

(28) M. ALMAGRO BASCH: «El Bronce Final y el período Orientalizante en Extremadura». Bibliotheca Praehistorica Hispana, XIV. Madrid, 1977, pág. 254.

(29) ALMAGRO GORBEA: Op. cit. nota 11.

(30) PLUTARCO: «De Iside», 53.

(31) PLUTARCO: «De Iside», 19.

recíprocos entre lo griego y Egipto: mercenarios griegos, jonios y carios sirvieron en Egipto. Durante la época saíta los helenos del Asia Menor comerciaron en Egipto, lo que tal vez supuso el inicio del desarrollo del gran período cultural del área jónica, que evolucionó coincidiendo con los avances persas hacia el Egeo y su conquista de Egipto.

e-2:

El sarcófago de la necrópolis de Santa Mónica, conservado en el Museo Nacional de Cartago, es una obra de mármol de 1'93 metros de longitud, datada entre los siglos IV y III a. J.C., cuya tapa, esculpida en altorrelieve, tiene una figura femenina cubierta con un largo velo que desciende por ambos lados de su rostro y que está coronado por una cabeza de halcón. Está vestida con un manto que, a la altura de la cintura, se transforma en dos grandes alas plegadas una sobre otra (32). La pieza es de ejecución griega, evidente en el rostro, el velo y la parte superior del vestido, y de inspiración oriental apreciable en la incorporación de elementos egipcios como la cabeza de halcón y las alas cruzadas de tipo Isis-Neftis.

e-3:

Las terracotas aladas, de forma acampanada, con flor de loto de la Cueva des Cuieram, conservadas en los Museos Arqueológicos de Barcelona e Ibiza, así como las de Santa Mónica del Museo de Cartago (33), responden también al patrón iconográfico de esta pieza de Elche. Están realizadas a molde, son huecas y representan figuras femeninas (34), tocadas con tiara cilíndrica y peinado egiptizante. Su cuerpo está cubierto por dos grandes alas, a manera de manto (35), que dejan en la parte central del pecho un espacio en el que colocaron, con evidente frecuencia, una flor de loto estilizada (36).

e-4:

También las cerámicas pintadas de Elche ofrecen representaciones de esta figura femenina alada.

La iconografía de esta diosa, diosa que en Elche se muestra en el período arcaico como la representación de un personaje femenino con las alas plegadas, según ya he referido, y que probablemente estuvo asociado a un principio masculino identificado con el toro, en el occidente mediterráneo parece propia de un área púnica matizada por lo griego suritálico.

Sin embargo, durante el período ibérico clásico no existieron en Elche imágenes de divinidades. Esto tal vez pudiera relacionarse, a través de Cartago (37), con lo ocurrido en el área chipriota (38), donde, en su escultura clásica, la divinidad se confundía con su sacerdotisa, y que a su vez pudo tener cierta relación con la Sicilia de su período

(32) A. PARROT y otros: «Los fenicios». Madrid, 1975, pág. 170.

(33) P. CINTAS: «Manuel d'Archéologie Punique», II. Paris, 1976, pág. 368 y lám. XCII, 1.

(34) M. E. AUBET: «La Cueva des Cuyram». Instituto de Arqueología de la Universidad. Public. Event., 15. Barcelona, 1969 (tipos 13 a 19).

(35) M. TARRADELL: «Terracotas púnicas en Ibiza». Barcelona, 1974, págs. 202-204.

(36) JACOBSTHAL: «Greek Pins». Oxford, 1956, págs. 47-49.

(37) P. CINTAS: «Manuel d'Archéologie Punique», I. Paris, 1970, pág. 360.

(38) J. KARAGEORGHIS: «Le Grande Déesse de Chypre et son culte». Maison de l'Orient Méditerranéen Ancien, 5. Lyon, 1977, págs. 209-218.

clásico (39), en el que no existió facies de orientalización ni material que hoy informe sobre la producción de piezas asimilables a divinidades. Asimismo, en Licia la helenización añadió, ya desde inicios del siglo IV a. J.C., «temas nuevos que no eran ni indígenas ni orientales sino tomados de la vida griega» (40), lo que supuso una consecuente transformación iconográfica. Por ello, las llamadas damas ibéricas no debieron representar en sí a la divinidad sino que fueron retratos de sus grandes sacerdotisas, como reflejo humano de la propia divinidad.

Pero la representación de la diosa volvió a producirse en Elche a lo largo de la época ibero-helenística en sus cerámicas pintadas. Este período, la tercera etapa ibérica, datable entre el último cuarto del siglo III a. J.C. y mediados del I a. J.C., está esencialmente representado por la temática de la decoración cerámica (41): representaciones de las fuerzas de la vida y de la muerte en actitudes violentas que contrastan con la serenidad con que pintaron a la Gran Diosa, que normalmente preside las escenas y que responde a representaciones antropomorfas de libre interpretación ibera, además de la plasmación de otras figuras humanas en escenas de variado tipo.

La cerámica es precisamente la que caracteriza a este período ibero-helenístico con su personalidad, su barroquismo, su independencia, su desprecio por los cánones clásicos y su singular identificación evidenciada por sus representaciones simbólicas, humanas, animales y vegetales, que constituyen un claro índice para fijar un paso más en la secuencia cultural ibera.

La diosa, bien pintada sólo con su rostro, alado o no, o bien su busto o completa, con las alas extendidas y con una silueta de botella debida a su ropaje acampanado, es evidentemente la misma que representa el gran sincretismo mediterráneo, es la Tanit cartaginesa (42), puesto que, seguidamente, durante el período ibero-romano (43) el templo principal de Illici estuvo dedicado a Juno. Además, en un vaso se presenta acompañada de los animales propios de la diosa: la paloma y la serpiente; y en otro en medio de una pareja de caballos alados, aspecto que evidencia la posibilidad de que esa misma diosa pudiera estar fundida con la Artemis de Efeso, la divinidad alada que los focenses veneraban en todas sus ciudades (44).

La fecha tardía de estas representaciones pictóricas, finales del siglo III hasta principios del I a. J.C., podría sugerir la idea de un retorno orientalizante en cuanto a la iconografía y revitalización de la religiosidad ibera se refiere. Tal vez esto pueda relacionarse con los movimientos mediterráneos de mercenarios iberos, la apertura de la Vía Real que unía Susa y Efeso constituyendo el puente terrestre entre Oriente y

(39) G. SFAMENI: «I culti orientali in Sicilia». Leiden, 1973, págs. 101-103.

(40) DEMARGNE: Op. cit. nota 20, págs. 113-121.

(41) RAMOS: Op. cit. nota 9 (1982), págs. 121 y 122.

(42) A. RAMOS: «La Alcudía de Elche, antes y durante la dominación púnica». I Congreso Nacional de Arqueología y V Congreso de Arqueológico del S.E. (Almería, 1949). Zaragoza, 1950, pág. 206. «... figuras como representaciones de la diosa Tanit y de los animales sagrados que procedentes de Egipto pasaron a los cartagineses..., sin que olvidemos la influencia que Grecia ejerció sobre el pueblo fenicio, quien, probablemente, tomara de aquéllos estas figuras representativas de Tanit...».

(43) R. RAMOS: «La ciudad romana de Illici». Instituto de Estudios Alicantinos. Serie II, núm. 7. Alicante, 1975, págs. 159-182.

(44) A. BLANCO: «La Antigüedad». Historia del Arte Hispánico. Madrid, 1981, pág. 63.

Occidente a través del punto de contacto que suponía Jonia, a las estancias de jonios en tierras egipcias, la conquista de Egipto por los persas y esencialmente las matizaciones cartaginesas surgidas a consecuencia de la Segunda Guerra Púnica en función de la helenización experimentada por Cartago a causa de su relación con la Sicilia griega.

La divinidad representada en las cerámicas de Elche pudo ser una Potnia local, una «Señora de Elche», identificada con la antigua diosa, que tuvo evidentes paralelos en un mundo jónico que ya en los momentos a que aludo debió estar espiritualmente integrado en la religiosidad y el pensamiento de determinados grupos iberos.

e-5:

Las representaciones de la espartana Artemis Ortia, aspecto arcaizante de una divinidad de la fecundidad, vinculada a la agricultura y consecuentemente a la fertilidad y a la vida en general (45). Diosa cuya primera imagen, según la tradición, fue traída por Ifigenia y Orestes del Quersoneso táurico y se consideraba caída del cielo, a la que en Esparta también llamaban Ligodesma porque fue encontrada en una mata de juncos que envolviéndola la mantenía en pie (46) y cuyo altar del Limneon se rociaba de sangre humana, lo que no contradice su calidad de protectora de los animales y de los humanos puesto que esencialmente era nodriza, criadora de niños.

La iconografía de Ortia parece ser reflejo de integraciones egipcias y sirias en el mundo griego, que a su vez originó la helenización del tipo que llegó al occidente mediterráneo.

Es probable que la iconografía de las representaciones femeninas pintadas en la cerámica de Elche estuviese relacionada con la de Artemis Ortia, versión de una potnia peloponésica adscrita a la jurisdicción de Artemis, que a su vez fue en el mundo griego una faceta de la Gran Diosa, por lo que participó de alguno de sus aspectos y fue, asimismo, sincretizable con ella.

Asociado a Artemis Ortia pudo existir un señor de la Tierra, un Poséidas, que se correspondía con sus similares sumerios, acadios o hititas (47), divinidad agrícola citada en los textos de Pilos como dios del caballo, de las fuentes, de la fecundidad y de las fuerzas subterráneas, que en Licosura estaba relacionado con Deméter y Artemis, es decir, con las dos reinas que se asocian a su culto. Este dios masculino, que pasó en la mitología griega a ser Poseidón, experimentó, igual que la Gran Diosa (escindida básicamente a partir de entonces en Deméter-Artemis-Afrodita), el reparto de poderes con lo que perdió fuerzas en su aspecto divino, sobre todo a partir de las migraciones consiguientes a la ruina de Micenas, cuando sus seguidores tuvieron que desplazarse a las islas y a las costas de Asia Menor. Entonces Poseidón se convirtió en el dios del

(45) R. M. DAWKINS: «The Sanctuary of Artemis Ortia at Sparte». Londres, 1929.

(46) PAUSANIAS: «Descripción de Grecia», III-16, 7 a 11 (Trad. A. Tovar. Valladolid, 1946).

F. VIAN: «La religión griega en la época arcaica y clásica». Las Religiones Antiguas, II. Madrid, 1983, pág. 252.

(47) A quien posiblemente estuvo dedicado el santuario ibero del Cigarralejo en función de las ofrendas de équidos que su excavación ofreció: E. CUADRADO: «Excavaciones en el Santuario ibérico del Cigarralejo, Mula». Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones, núm. 21. Madrid, 1950.

mar. Pero antes de que eso ocurriera Poséidas había sido un Señor, un Dueño, un Esposo de la Potnia Theron, tal vez vinculado a Ortia, que tuvo una metrópoli religiosa en la ciudad de Helike (48). Fue el Poseidón Helikonios a quien, más tarde, dio culto la antictionía de las doce villas jónicas del Cabo Micale y en cuyo honor se sacrificaban toros.

(48) Ciudad homónima de la citada por Diodoro de Sicilia en tierras de Iberia, tal vez próxima al río Alebus (Avieno: «Ora marítima», 46), que más tarde pudo denominarse como el Benni-Alepus que diera lugar al actual Vinalopó.

