



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Historia

**LAS MONOMAQUIAS EN LA
PROTOHISTORIA DE LA PENINSULA IBÉRICA
TESTIMONIOS LITERARIOS Y DOCUMENTACIÓN ARQUEOLÓGICA**

Javier Núñez Izquierdo

TUTOR: Dr. D. Fernando Romero Carnicero

Curso: 2017-2018

*A mis padres, por su apoyo y paciencia para
que este trabajo haya llegado a presentarse.*

Las Monomaquias en la Protohistoria de la Península Ibérica

Testimonios Literarios y Documentación Arqueológica

Monomachies in the Protohistory of the Iberian Peninsula

Literary Testimonies and Archaeological Documentation

Resumen:

Este trabajo pretende una revisión de la iconografía de las monomaquias de las que ha quedado constancia a través de restos arqueológicos localizados de la Protohistoria de la Península Ibérica. Se inicia con un estudio general origen de las monomaquias, su simbolismo y funcionalidad; se hace referencia a la posible influencia de los combates singulares en la época prerromana transmitida a través de textos clásicos. El cuerpo principal del trabajo lo constituye la descripción e interpretación por parte de los investigadores del inventario de monomaquias elaborado como parte del mismo. Finalmente, a modo de conclusiones, se destacan los aspectos más relevantes derivados del estudio así como las incógnitas que aún permanecen por resolver.

Palabras clave: Monomaquias, Protohistoria, ritual, cerámica con decoración, Iberia, Celtiberia.

Abstract:

This work includes a review of the iconography of the monomachies that have been recorded through archaeological remains located in the Iberian Peninsula in the Protohistoric. It begins with a general study of the origin of the monomachies, its symbolism and functionality; reference is made to the possible influence of the singular combats in the Pre-Roman period transmitted through classical texts. The main body of the work is the description and interpretation by researchers of the findings of monomachies made as part of it. Finally, by way of conclusions, highlights the most relevant aspects derived from the study as well as the unknowns that still remain to be resolved.

Key words: Monomachies, Protohistory, ritual, figurative-decoration pottery, Iberia, Celtiberia.

1. INTRODUCCIÓN	
1.1. Objetivos	8
1.2. Metodología	8
1.3. Fuentes	9
2. LAS MONOMAQUÍAS. ESTADO DE LA CUESTIÓN	
2.1. La definición de monomaquia y su remota práctica histórica.	11
2.2. Historia de la investigación y estado de la cuestión.	12
2.3. Las fuentes literarias sobre la monomaquia en la Península Ibérica	13
2.4. La monomaquia en las fuentes arqueológicas.	15
3. VESTIGIOS ARQUEOLÓGICOS DE LAS MONOMAQUIAS	
3.1. Piezas estudiadas y finalmente descartadas del inventario	16
3.2. Ámbito Ibérico	
3.2.1. Escultura	
▪ <i>Alcudia, La (Elche, Alicante). Fragmento escultórico</i>	17
▪ <i>Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Escultura ibérica</i>	17
▪ <i>Necrópolis de Osuna (Sevilla)</i>	
• <i>Monumento de Osuna. Conjunto A</i>	18
• <i>Monumento de Osuna. Conjunto B</i>	18
▪ <i>Necrópolis de Piquía (Arjona, Jaén). Caja de los guerreros</i>	19
▪ <i>Tona (Barcelona). Estela funeraria de Mas Riambau</i>	20
3.2.2. Bronces	
▪ <i>Cortijo de Maquiz (Jaén). Bronce</i>	20
3.2.3. Cerámicas	
▪ <i>Castellillo de Alloza (Teruel). Kalathos</i>	21
▪ <i>Castellar de Oliva. Tinaja</i>	22
▪ <i>Cerro de El Castillo, Lezuza (Albacete)</i>	
• <i>Crátera de la monomaquia de Libisosa</i>	22
• <i>Crateriforme de la muerte mítica de Libisosa</i>	23

▪ <i>Necrópolis de Archena (Murcia). Vaso de los guerreros</i>	24
▪ <i>Puntal dels Llop (Olocau, Valencia). Jarra</i>	24
▪ <i>Serreta, La (Alcoy-Cocentaina-Penáguila, Alicante). Vaso de los guerreros</i>	25
▪ <i>Tossal de San Miguel de Liria (Valencia).</i>	
• <i>Vaso de los “cabezotas”</i>	26
• <i>Vaso de la danza guerrera</i>	26
• <i>Vaso de la doma</i>	27
• <i>Vaso de los guerreros</i>	28
• <i>Vaso de la rueda</i>	29
3.2. Ibérica Céltica	
3.3.1. Bronce	
▪ <i>Necrópolis de la Osera (Chamartín de la Sierra, Ávila). Hebilla</i>	31
▪ <i>Necrópolis de las Ruedas (Padilla de Duero, Valladolid). Pomo de Puñal Vacceo</i>	31
3.3.2. Cerámica	
▪ <i>Numancia (Garray, Soria).</i>	
• <i>Vaso de los guerreros</i>	32
• <i>Fragmento de vaso</i>	33
3.3.3. Grabados Rupestres	
▪ <i>Barranco del Rus (Torrevicente, Soria). Grabado rupestre</i>	34
▪ <i>Valle del Côa, (Vilanova de Foz Côa, Portugal). Pared 3 de Vermelhosa</i>	34
3.4. Las monomaquias en la Protohistoria peninsular	
3.4.1. Fuentes: grabados rupestres y textos clásicos	36
3.4.2. Las pruebas arqueológicas	37
4. CONCLUSIONES	42
BIBLIOGRAFÍA	43
ANEXOS	55
Anexo I. Textos clásicos	57
Anexo II. Documentación arqueológica	63

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos

El presente trabajo tiene como finalidad localizar, catalogar y analizar las representaciones de monomaquias en la Península Ibérica durante la Protohistoria encontradas en diferentes soportes. En concreto:

- Revisar la bibliografía y establecer el estado de la cuestión en cuanto al origen, contextos, simbología y funcionalidad de las monomaquias en las sociedades de la Protohistoria de la Península Ibérica con referencia a posibles precedentes.
- Elaborar un inventario de piezas arqueológicas encontradas donde aparecen representadas monomaquias documentadas hasta el momento incluyendo: imagen de la pieza, esquema de desarrollo decorativo y ficha de catalogación.
- Hacer un estudio de las piezas inventariadas: su descripción, las interpretaciones defendidas por distintos investigadores para finalizar con el análisis en función de lo aportado hasta el momento.

1.2. Metodología

La revisión bibliográfica realizada ha permitido establecer el estado de la cuestión relativo al origen de las monomaquias y sus contextos de desarrollo a partir de las opiniones de investigadores que plantean diferentes alternativas de interpretación, su posible significación y finalidad. También se ha prestado atención a los textos clásicos como fuentes literarias que sirven de apoyo a algunas ideas e interpretaciones sobre las monomaquias. (Anexo I).

Una segunda fase del trabajo, la más laboriosa, ha consistido en crear un inventario de los vestigios arqueológicos relacionados con monomaquias, como paso previo a su estudio desde tres puntos de vista: contexto arqueológico y datación, descripción material e interpretación de sus contenidos iconográficos.

Las piezas inventariadas (Anexo II), se han ordenado diferenciando primero el ámbito geográfico de origen, “ibérico” o “Iberia céltica”. Dentro de cada uno de ellos se han clasificado por el tipo de soporte: escultura, bronce, cerámica y grabados rupestres y, finalmente, siguiendo el orden alfabético de los yacimientos donde fueron descubiertas sobre

los que se ofrece información en relación con su ubicación geográfica y una breve descripción.

En la catalogación se adoptó el modelo de ficha del Museo Arqueológico Nacional: Título, Clasificación Genérica, Objeto/Documento, Componentes, Materia/Soporte, Técnica, Dimensiones, Datación, Contexto Cultural/Estilo, Procedencia, Iconografía y Depósito. En el caso de piezas expuestas en otros Museos o sedes, se ha procedido a buscar la información necesaria para crear la ficha de catalogación homogénea con las del Museo Arqueológico Nacional.

El trabajo se completa con la relación de las referencias bibliográficas citadas a lo largo del texto. A tal efecto, se ha seguido el modelo del *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* de la Universidad de Valladolid como establece la normativa para la elaboración de Trabajos Fin de Grado.

1.3. Fuentes

Hemos consultado publicaciones especializadas recurriendo a los fondos de la propia Universidad, pero, sobre todo, hemos utilizado las posibilidades que ofrecen las tecnologías de la información y comunicación (TIC) para acceder a gran cantidad de recursos bibliográficos disponibles en línea y de libre acceso.

Los repositorios más útiles han sido el portal <https://dialnet.unirioja.es>, que reúne la mayor base de datos sobre publicaciones en español en el campo de las Humanidades, y la red social <https://www.academia.edu/>, donde investigadores de todo el mundo comparten sus trabajos académicos; además, sitios en Internet, como <https://www.researchgate.net/>, donde se comparten publicaciones científicas, o repositorios de publicaciones electrónicas de algunas universidades, (Complutense de Madrid ,<https://revistas.ucm.es/>, la de Barcelona, <http://diposit.ub.edu/dspace/>, o la de Murcia (<http://revistas.um.es/>) han sido muy útiles. Algunos trabajos consultados se encuentran accesibles en el portal español de contenido cultural genérico <http://www.cervantesvirtual.com/>, y otros en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), por ejemplo: <http://gladius.revistas.csic.es/> y <http://biblioteca.cchs.csic.es/>).

Realizar el inventario ha exigido una minuciosa búsqueda en los museos arqueológicos para elaborar su ficha catalográfica y obtener imágenes de calidad. La falta de

información en algunos Museos se ha suplido utilizando la base de datos conocida como Red Digital de Colecciones de Museos de España (<http://ceres.mcu.es/>, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), donde se puede encontrar información rigurosa de muchas de las piezas. Otros Museos consultados a través de sus páginas digitales se relacionan al final de este trabajo.

2. LAS MONOMAQUIAS. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. La definición de monomaquia y su remota práctica histórica.

La monomaquia se define como "duelo o combate singular, de uno a uno" (Diccionario Real Academia Española) y dentro de esta acepción caben infinidad de variantes, que se manifiestan en la evolución de las civilizaciones, desde tiempos prehistóricos hasta los duelos de honor que llegan hasta el siglo XX.

Los enfrentamientos entre dioses, o entre dioses y monstruos en las mitologías clásicas de todas las latitudes serían ejemplos de monomaquias teogónicas que permanecen inscritas en el imaginario colectivo de muchos pueblos, porque en algunos de estos duelos míticos se decidía el destino de los hombres (Olmos, 2003: 79); el combate de Zeus, divinidad de las fuerzas positivas, contra su padre Cronos, personificación del mal, en la guerra mitológica de los Titanes, que narra Hesíodo (ca. 700 a.C., *Teogonía*, 624-6), o el de Teseo contra el Minotauro (Apolodoro de Atenas, c. 180 a.C.-119 a.C., en la recopilación *Biblioteca mitológica*).

En el ámbito mediterráneo citar, como ejemplos paradigmáticos, los combates singulares entre Paris y Menelao o Héctor y Aquiles que narra Homero (siglo VIII a. C.), como modelos de monomaquia orientada a decidir el desenlace de un conflicto armado (la guerra de Troya) (*Ilíada*, cantos III y XXII), immortalizados en muchas representaciones iconográficas en los siglos posteriores (Alberro, 2004: 241-243).

El mismo sentido, con mayor connotación sobrenatural (destino divino del pueblo de Israel), tendría el bíblico enfrentamiento entre David y Goliat en la guerra entre judíos y filisteos (Libro de *Samuel* 17:1-54) (Glück, 1964: 30). Existen paralelismos en otras latitudes, especialmente entre los pueblos protohistóricos del norte de Europa, que pudieron ser precedentes de estas prácticas entre grupos celtas desplazados hacia el sur del continente (Alberro, 2004). Son numerosas las referencias en los historiadores romanos a estas prácticas entre los galos, los germanos y otros pueblos de origen indoeuropeo contra los que se enfrentó Roma.

Como ejemplos, citar el combate entre el tribuno romano Marco Valerio Corvino y un galo (349 a.C.), en el que la aparición de un cuervo sobre la cabeza del romano se interpretó como un presagio inspirador para el tribuno (Tito Livio, VII, 26, 1-9; Olmos, 2003: 80); o el

duelo entre Tito Manlio y el líder de los senones a orillas del río Anio en 361 a.C. después de la destrucción de Roma por los galos en el año 390 a.C. (Tito Livio, VII, 10.3): el desafío parte del guerrero galo, como era su costumbre, según dice Diodoro Sículo (siglo I a. C.) (*Historia*, V. 29.3) y en la descripción se resaltan detalles de la aristocrática vestimenta del galo y de los elementos del espacio de lucha que remiten a un plano trascendente y heroico (Alberro, 2004: 241).

2.2. Historia de la investigación y estado de la cuestión

Los estudios sobre las monomaquias en el mundo antiguo se remontan a la primera mitad del siglo XX, con aportaciones importantes en el ámbito de la Filología clásica y atención especial a las manifestaciones de carácter mitológico más conocidas en las culturas mediterráneas (ref. Glück, 1964; Oakley, 1985).

En el campo de la Arqueología en la Península Ibérica, la publicación de Memorias e Inventarios de campañas de excavación de yacimientos conocidos desde principios del siglo XX fue suministrando el material de base para posteriores estudios de este tema. Los trabajos pioneros de arqueólogos como Juan Cabré (1917), Adolf Schulten y los autores de la *Memoria sobre excavaciones en Numancia* (1912), ya daban cuenta de manera puramente descriptiva, de representaciones de combates en restos cerámicos y otros objetos. En los años 50-60 se incrementa notablemente esta información con trabajos sistemáticos como los del proyecto *Corpus Vasorum Hispanorum* (Ballester *et alii*, 1954), los estudios relacionados con la filología del profesor Antonio García Bellido, y los de investigadores como Federico Wattenberg o Domingo Fletcher.

En esos años el interés fundamental era catalogar los restos que iban apareciendo en los yacimientos, establecer tipologías en los objetos (formas y estilos cerámicos, armas y herramientas, modelos de asentamientos, etc.) y datación precisa de los mismos. La interpretación de las imágenes, más allá de la simple descripción, parece desarrollarse como línea de trabajo especializada a partir de los años 70 del siglo pasado, aunque se señalan precedentes tempranos (por ej. B. Taracena, ref. en Romero, 1999; Santos, 2010: 146-147).

En el tema de las monomaquias hay aportaciones significativas desde principios de los 80 en trabajos como los del profesor Ricardo Olmos Romera (1983; 1987: 32), vinculado al Museo Arqueológico Nacional hasta 1986 y luego investigador del CSIC, que, junto a su interés por la cerámica griega, tomaría esta otra línea de investigación como preferente en

muchos de sus estudios posteriores hasta fechas recientes. En torno a este profesor se ha ido creando un grupo de investigadores y colaboradores que se han especializado en el estudio de las representaciones de monomaquias en los últimos años, entre los que cabe citar, entre otros, a Trinidad Tortosa Rocamora, María Isabel Izquierdo Peraile, María Teresa Chapa Brunet, Ignasi Grau Mira, Joan Sanmartí y Grego.

Paralelamente, en varios departamentos de Arqueología de distintas Universidades españolas han ido surgiendo trabajos específicos sobre este mismo tema; por ejemplo, en la de Valladolid los estudios del Profesor Fernando Romero Carnicero, desde los años 70 hasta la actualidad, sobre objetos con representaciones de monomaquias en el ámbito celtibérico son de referencia obligada. De la misma Universidad hay que citar al profesor Carlos Sanz Mínguez y sus estudios sobre el mundo vacceo.

En la Universidad de Valencia destaca la profesora Carmen Aranegui Gascó, que también ha creado una cierta "escuela" de investigadores interesados en este tema desde mediados de los años 90, con abundantes trabajos sobre el mundo y la imagen ibérica, especialmente en los últimos 10 años. Sus colaboraciones, entre otras, con Helena Bonet Rosado, directora del Museo de Prehistoria de Valencia, han sido claves para abrir nuevas vías de interpretación de la imaginería ibérica en general, y de las monomaquias en particular, sobre los muchos restos cerámicos de los principales yacimientos del levante peninsular.

Para terminar, añadir a los profesores Arturo Ruiz Rodríguez y su equipo, de la Universidad de Jaén, y Héctor Uroz Rodríguez de la de Alicante, que también han contribuido al estudio y debate sobre los significados explícitos y ocultos de muchas piezas arqueológicas que muestran monomaquias.

2.3. Las fuentes literarias sobre las monomaquias en la Península Ibérica.

Existen textos de historiadores romanos que hablan de la práctica de monomaquias entre distintos pueblos de Europa. En el ámbito de *Hispania* se citan otros similares, en los que se ha querido ver la fuente literaria que podría servir de pauta interpretativa para algunas de estas imágenes conservadas en restos arqueológicos (*cf.* textos originales y traducción en Anexo I).

Uno de los episodios más antiguos relacionados con este tema es el que narra Tito Livio (59 a.C.-17 d.C., *Ab urbe condita*, XXVIII, 21) sobre los funerales que Publio Cornelio Escipión (el Africano) organizó en Cartagena (*Carthago Nova*) en 207 a.C. para honrar la

muerte de su padre y su tío (fallecidos en 211 a.C. en campaña contra los cartagineses durante la Segunda Guerra Púnica); la intención de Escipión, al parecer, era la de programar un espectáculo de gladiadores al estilo de los de Roma, pero se sorprendió cuando se ofrecieron voluntarios locales que pretendieron dar a los duelos significado y trascendencia muy distintos: dirimir pleitos pendientes, disputar el liderazgo en sus grupos o hacer simplemente exhibición de su destreza.

Destaca el historiador que los que allí se enfrentaron no eran de baja extracción social o esclavos, como los gladiadores del circo romano, sino hombres libres y, en algún caso, de linaje ilustre, como los llamados Corbis y Orsua, que se disputaban el principado del pueblo de *Ibe* (García-Gelabert y Blázquez, 2005: 398; Blázquez y Montero, 1993: 70-71; Hernández Prieto y Martín Moreno, 2013: 439-442).

Otro caso muy ilustrativo es el del desafío que decidió aceptar Escipión Emiliano (nieto del anterior citado), durante el cerco a la ciudad vaccea de *Intercatia* por el ejército romano al mando de Lúculo (año 151 a.C.), cuando un guerrero de la ciudad, vestido con elegantes ropajes y brillante armamento, retó al mejor soldado de los sitiadores con gran exhibición de gritos y gestos (Apiano, c. 95 - 165, *Iberia*, 53, vol. VI de su *Historia Romana*); Escipión venció el combate, pero el vacceo vencido probablemente alcanzó la gloria entre los suyos y, según cuenta Plinio (*Naturalis Historia*, libro XXXVII, 9), un hijo suyo lucía años después un sello donde estaba grabado este combate singular, lo que sirvió a los romanos para mofarse conjeturando qué habría hecho este príncipe si su padre hubiera derrotado a Escipión (García Cardiel, 2012: 580).

Unos años después de este episodio, se produjo otro similar en el mismo contexto de las guerras entre romanos y celtíberos del siglo II a.C. provocadas por la rebelión de algunas ciudades en *Hispania* contra Roma: Valerio Máximo en su obra sobre hechos memorables de personajes romanos (*Factorum et dictorum memorabilium*, III, 2, 21, dedicada al emperador Tiberio) narra como en el año 143-142 a.C. el legado del cónsul Quinto Metelo, llamado Quinto Ocio, fue retado a combate singular por Pirreso, un guerrero "que sobresalía en nobleza y valor entre los celtíberos"; también aquí fue vencido por la mayor habilidad del romano y se rindió antes de morir; pero el vencedor le hizo entrega ceremonial de su espada y le ofreció que, una vez terminada la guerra, se uniesen según la ley de la hospitalidad, que comprometía al ganador a prestar ayuda y protección al vencido (García Cardiel, 2012: 581;

sobre el *hospitium* v. Ramírez, 2005: 279-280). Apiano describe también (*Iber*, 75) otro combate singular practicado parte del espectacular ritual funerario, con presencia de danzas y cantos, que se celebró en los funerales en honor a Viriato en el año 139 a. C.; sobre su túmulo, una vez concluida la cremación de su cadáver, se enfrentaron hasta doscientas parejas de combatientes que honraban así su memoria; episodio narrado también por Diodoro Sículo (XXXIII.21^a) (García-Gelabert y Blázquez, 2005: 399; Blázquez, 2008: 141; Pastor, 2013: 24-25; Francisco Heredero, 2012: 57-58; Gómez-Pantoja, 2006: 168-169).

2.4. Las monomaquias: documentación arqueológica.

Existe un amplio muestrario de piezas arqueológicas en las que se han identificado posibles representaciones de monomaquias que serían pruebas materiales de lo que narran las fuentes literarias citadas. Sin embargo, un primer problema de naturaleza temporal y geográfica es que los relatos de historiadores y escritores romanos se refieren casi exclusivamente al ámbito de los pueblos célticos o celtiberos en general y, en cambio, la mayor abundancia de imágenes se localiza en yacimientos de cultura ibérica. Quizá esta práctica fuera común a la mayoría de los pueblos prerromanos de la Península Ibérica, con manifestaciones de amplia difusión en el mundo mediterráneo en general, e incluso con raíces en pueblos nórdicos, pero llama la atención esa relativa escasez comparativa de restos celtibéricos.

En la Iberia céltica se documentan objetos de bronce, un par de ejemplos de cerámica pintada y dos casos de arte rupestre en los que se han identificado escenas de monomaquia. En el mundo Ibérico, en cambio, existen en esculturas y, sobre todo, vasos cerámicos, procedentes de yacimientos concentrados en el levante peninsular y la actual Andalucía que se prestan a múltiples lecturas interpretativas del tema, no exentas de posibles discrepancias de criterios.

Hemos seleccionado para el inventario y análisis las piezas que han sido objeto de atención por parte de los especialistas del tema; en su descripción y comentarios de criterios interpretativos, iremos exponiendo las líneas de consenso más aceptadas y otras opiniones que plantean alternativas de apreciación o dudas razonables sobre su lectura.

3. VESTIGIOS ARQUEOLÓGICOS DE LAS MONOMAQUIAS

3.1. Piezas estudiadas y finalmente descartadas del Inventario

Algunas piezas incluidas en el inventario inicialmente, han sido finalmente descartadas por distintos motivos.

El "vaso de los guerreros del Cigarralejo": se ha interpretado la escena como un desfile que formaría parte de un ritual funerario, pero no aparece escena explícita de monomaquia, pese a relacionarla con otras monomaquias (Blázquez, 2003: 171-175; Aranegui, 1997b: 101, fig. II.56).

El "vaso del joven y el lobo de La Alcudia": sólo muestra el enfrentamiento con un monstruo al que se alude en ocasiones para explicar el significado del lobo como animal cosmogónico relacionado con la muerte heroica y la edad adulta en ceremonias de iniciación (Olmos, 1999: 84.2; García Cardiel, 2014a: 167).

Tres vasos de la colección del Tossal de San Miguel de Liria: el del "combate de los flautistas" porque resulta difícil saber si muestra combates festivos, parte de una celebración puramente lúdica con la música como ambientación (García Cardiel, 2017), o si es otro caso más de ritual funerario en honor de algún personaje importante.

El de los "guerreros desmontados": posible vaso de encargo para ensalzar la memoria de un difunto, con símbolos de carácter mítico para describir sus hazañas (Olmos, 1999: 78.5) no goza de consenso general como monomaquia.

Finalmente, el "vaso de los letreros" porque el estado muy fragmentado de la pieza no permite definir con claridad si se trata de un combate colectivo o si puede ser el relato de un episodio real destinado a guardar memoria de un evento heroico de su protagonista (Cuadrado, 1982; Olmos, 1999: 55.1.3).

3.2. Ámbito Ibérico

3.2.1. Escultura

Alcudia, La (Elche, Alicante). Fragmento escultórico (Fig. 1)

Esta pieza, resto de una escultura de bulto redondo de gran porte, estaría compuesta al menos por dos figuras de combatientes, una en pie y otra postrada, pertenecientes posiblemente a un monumento; muestra la mano de un guerrero herido que se agarra a la pierna, protegida con greba metálica (*cnémide*), de su oponente (Olmos, 2003: 84, fig. 2) cabe suponer que para suplicar al vencedor el perdón de la vida (Olmos, 2003: 82-85). Es probable, éste y otros ejemplos remontan a una fuente o estímulo épico de prestigio de raigambre mediterránea, "homérica".

Es, posible que no haya tan solo una apropiación formal, del lenguaje escultórico de la plástica helenizante por parte del artesano ibérico sino, también, la incorporación de motivos de una tradición oral o literaria mediterránea, que aquí hace también suya el aristócrata (Olmos, 1999: 79.2.3).

Cerrillo Blanco, El (Porcuna, Jaén). Escultura ibérica (Fig. 2)

Formaba parte de un gran conjunto monumental, al que se han atribuido otras piezas sueltas que constituyen el fondo más espectacular del recientemente creado Museo Íbero de Jaén (12 diciembre 2017). De todas las piezas existentes, una se ha interpretado como escena de monomaquia (Fig. 2A), aunque algunas de las restantes se supone que también serían parte de combates singulares en el monumento original (Fig. 2C, Ruiz y Molinos, 2015: 78 y fig. 13). Representa (Fig. 2B) un guerrero que parece ser el ganador del combate y que posa junto a su caballo, mientras a sus pies estaría el contendiente vencido esperando el golpe de gracia; las vestiduras, armas y adornos denotan su pertenencia a clase alta. (Olmos, 1999: 79.2.1).

Estaríamos ante combates singulares propios de monumentos y rituales fúnebres en honor de personajes importantes de la aristocracia (Blázquez y Montero, 1993: 73-77 y figs. 1, 2, 3 y 4). Pondrían también en evidencia que este tipo de combates, destinados a ensalzar la memoria del difunto noble, no eran imitación de los combates de gladiadores típicos de la cultura romana, sino exponentes de una tradición hispana muy anterior a la conquista de Roma, tal vez con fuentes de inspiración remota en la Magna Grecia y Etruria (Blázquez, 1995: 3-7 y figs. 1, 2, 3, 4, 5 y 6). Los conceptos de muerte heroica y victoria, muy difundidos

entre los príncipes mediterráneos y especialmente la aristocracia ibérica, son estímulos de estos combates singulares, con testigos coétaneos y de artistas que los inmortalizaran para la posteridad. Así se interpretan algunos de los escorzos y posturas de estas esculturas de Porcuna, en las que los guerreros parecen mirar hacia un hipotético espectador (Olmos, 2003: 82-84, fig.1).

Necrópolis de Osuna (Sevilla). Monumento funerario. Conjunto A (Fig.3)

Bloque de arenisca que ofrece un relieve de esquina. En uno de los lados se representa a un guerrero de perfil que porta en su mano izquierda un gran escudo de forma ovalada con *umbo* y en la mano derecha una falcata; va vestido con túnica corta ceñida a la cintura y la cabeza protegida con casco. En el otro, se conserva parte de una figura, de perfil, tocada con casco (Blázquez y Montero, 1993: 77; Chapa y Olmos, 2004: 68). El grosor de los bloques indica que perteneció a un monumento de gran envergadura de carácter funerario o conmemorativo. Este relieve forma parte del grupo que representa un combate ritualizado entre dos jóvenes, acompañado de procesiones al son de música. Su iconografía reivindica una clara filiación ibérica, tanto en el peinado como en los vestidos y el uso de la falcata.

No se trata de la representación plástica de un combate cotidiano, sino una escena de naturaleza sagrada o ritual, de exaltación de un grupo social, parte de una escenografía más amplia en la cual podemos incluir otras figuras de este yacimiento, como algunos músicos, y que cabría relacionar con relatos como el de los funerales de Viriato. Por sus vestimentas, los contendientes, parecen ser de alto rango, no temen morir en el combate para mostrar su respeto y veneración a algún difunto ilustre, a quien estaría dedicado el gran monumento del que esta pieza formaría parte y al mismo tiempo reforzar los lazos sociales y familiares en el grupo tribal (Olmos, 1999: 75.1.1 y 12.1).

Necrópolis de Osuna (Sevilla). Monumento funerario. Conjunto B (Fig. 4)

Fragmento de relieve del que sólo se conservan la parte inferior de dos figuras de guerreros. Uno de ellos derribado en el suelo, vestido con túnica corta plisada y ceñida a la cintura; el otro se encuentra de pie y entre sus piernas sujeta al guerrero derribado. Va vestido con túnica corta de volantes plisados o de flecos. Entre las dos figuras aparece un escudo pequeño redondo o *caetra*, que uno de los dos sujeta (Olmos, 1999: 95.2).

Parece que el personaje que está en pie sería el vencedor de la batalla y que podría representar al difunto al que se dedicó el monumento. Este sillar pertenecería al conjunto de

un monumento funerario-religioso tipo *heroon*, relacionado con el culto al fundador de una estirpe. Las escenas están esculpidas casi en bulto redondo y la iconografía se ciñe a temas militares y circenses, en los que se aprecia la influencia romana, sobre todo en la indumentaria. En el monumento se representan batallas entre grupos rivales, diferenciados por sus vestimentas, en las que habría participado el difunto al que se ensalzaba. El resto de los personajes representados en los sillares del conocido como monumento B llevan una u otra de las vestimentas o uniformes representados en este sillar (cf. portal <http://ceres.mcu.es>, ficha de Inventario 38241).

Necrópolis de Piquía (Arjona, Jaén). Caja de los guerreros (Fig. 5)

La "Caja de los guerreros" constituye una pieza excepcional dentro de la arqueología ibérica. Descubierta en 2010 tras un invierno de lluvias abundantes que arrastraron parte del sedimento que la cubría. Es de pequeñas dimensiones, construida en un solo bloque cúbico de piedra caliza, con tapadera que encajaría perfectamente. Todas sus caras son diferentes y los espacios se definen mediante biselado, la escena se enmarca usando un cordón resaltado.

La primera cara representa un duelo entre lanceros, con personaje desnudo en el centro; la segunda cara lateral muestra una lucha desigual con un jinete a caballo; la tercera cara, certamen entre guerreros con espada y falcata, *scutum* y *caetra*, faldellín (tardío) y cinta. La cuarta cara representa dos guerreros a caballo con trenzados en las crines. La tapadera presenta franjas de líneas dobles perimetrales y cruzadas en el centro rematado con saliente cilíndrico (Ruiz, Molinos, Rueda, 2015: 410).

Aparecen por tanto, varios combates singulares posiblemente con un único protagonista, el aristócrata cuyas cenizas serían depositadas en esta urna cineraria. Aunque se reconocen influencias griegas en el estilo y la iconografía (incluso se señala el desarrollo de las escenas de derecha a izquierda, en contra de lo que es más habitual en el mundo ibérico), es clara su relación con representaciones de monomaquias vinculadas a rituales funerarios, un ejemplo más de enaltecimiento del personaje difunto a través de la plasmación en piedra de algunas de sus hazañas en vida.

Se ha propuesto también una lectura conjunta, más compleja, apoyada incluso en los elementos que delimitan los bordes de cada cara (sogueados, bandas de rombos, etc.) y que permiten una interpretación de dos momentos diferentes: dos de las caras, aquellas en las que aparecen personajes desnudos, serían representación del héroe difunto, las otras dos serían

combates en su honor enfrentándose individuos de distinta edad o clase, lo que sería característico de los siglos finales del iberismo, cuando los guerreros ya no pertenecen exclusivamente a la clase aristocrática (Ruiz, Molinos, Rueda, 2015: 420-21 y fig. 19).

Tona (Barcelona). Estela funeraria de Mas Riambau (Fig.6)

Descubierta en 1915, en un antiguo campo de fútbol del lugar de Tona (Barcelona), está, labrada en piedra rosada del Montseny, ofrece una escena de combate entre dos guerreros con espadas rectas y jabalinas; los rostros están muy esquematizados y apenas se distinguen la nariz y la barbilla; visten túnica corta y cinturón. Debajo de los combatientes se ve un lobo con la boca abierta y las orejas bien definidas; se ha perdido su parte posterior. La escena queda enmarcada por molduras de diseño en espina de pez (Garcés y Cebrià, 2002-2003: 221 y figs.1-7). Se ha sugerido que la escena representa el momento inicial de un combate singular, donde los contendientes se atacan con jabalinas, para después, seguir la lucha con las armas cortas.

La presencia del lobo, símbolo de las fuerzas infernales en la cultura ibérica, tendría, una resonancia mítica, y, a pesar de lo tosco del trazado, estaríamos en presencia de una monomaquia heroica, en la que el paso al más allá se ensalza y dignifica con la muerte (Garcés y Cebrià, 2002-2003: 221 y 228; Sanmartí 2007: 242-242 y 247, fig. 10).

3.2.2. Bronces

Cortijo de Maquiz (Jaén). Bronces (Fig. 7)

Piezas de bronce utilizadas como apliques de refuerzo en los extremos del yugo rematadas en cabeza de lobo, animal de simbología funeraria con marcada expresión de ferocidad (Fig.7A). Cuatro jinetes, cabalgando sobre hipocampos, se afrontan simétricamente en grupos de dos. Van barbados, llevan *caetrae* o escudos circulares, lanzas, y un cinturón ciñe su vestido y cintas cruzan su pecho.

Junto a los combatientes, dos jabalíes se afrontan a unas ramas esquemáticas que brotan del suelo, en un gesto propiciatorio de fecundidad. (Olmos, 1999: 81.3.).

Se ha interpretado (Fig. 7B) como una escena mítica que tendría lugar en ultratumba (Romero, 1999: 60, fig. 10C). Las luchas mitológicas de los dioses de la antigüedad clásica serían modelo de estas monomaquias para ensalzar la memoria de los héroes ibéricos locales; la presencia de los hipocampos, representativos de la frontera entre la tierra y el mar, el jabalí

como ser de connotaciones también míticas, refuerzan el desarrollo en el límite de dos mundos, en la línea que separa la vida de la muerte (Olmos, 2003: 80).

3.2.3. Cerámicas

Castellillo de Alloza, El (Teruel). Kalathos (Fig.8)

Fragmento del tipo denominado "sombbrero de copa" o "cálato", muestra en la decoración conservada dos escenas separadas por una línea en forma de escalera; en la primera hay dos caballos y cuatro figuras de guerreros armados con escudos ovales, una quinta figura humana aparece sentada sobre una silla de respaldo alto.

La otra escena representa a dos guerreros enfrentados, de mayor tamaño que los anteriores; completa la decoración la figura de un toro en la parte inferior de cuya cabeza parece brotar un elemento floral (Olmos, 1999: 78.3; Maestro, 2014: 80).

La escena ha sido interpretada como un enfrentamiento bélico, y también como un duelo heroico, celebrado al son de la música, que asociado a un juego funerario finalizado con muerte de uno de los combatientes, como acto de entrega al difunto.

La hipotética reconstrucción del friso completo (Fig. 8B) podría leerse, sin embargo, como una monomaquia que protagonizan las dos figuras centrales para dirimir un conflicto bélico entre dos grupos tribales próximos o fronterizos (las líneas en forma de escalera delimitarían sus territorios), cuyos guerreros esperan a ambos lados el desenlace de la lucha (práctica conocida como *devotio* u ofrenda de un guerrero en combate singular a favor de la comunidad); el personaje sentado podría ser una especie de árbitro de la contienda. Se ha puesto en relación con el episodio del enfrentamiento entre Corbis y Orsua, o con el desafío a Escipión en *Intercatia* (Olmos, 2003: 95-96).

Pero no faltan interpretaciones más trascendentes que integran otros elementos simbólicos de la escena, simples pero con significados ocultos importantes: estaríamos en presencia de un combate heroico, del que el vencedor saldrá revestido con un halo de héroe y el vencido fecundará con su sangre la tierra (metáfora del toro y la flor que brota de su cabeza) (Olmos, 1999: 78.3).

Castellar de Oliva, El (Valencia). Tinaja (Fig. 9)

Gran vasija bitroncocónica, cuyas asas trenzadas podrían ser las líneas divisorias del friso en dos partes con escenas bélicas. La decoración es compleja y de difícil lectura por su precario estado de conservación (Fig. 9A).

La parte más legible ofrece la imagen de varios guerreros que se organizan en dos niveles de altura, enmarcados en un esquema de cuadrículas o metopas. En algunos casos aparecen individuos aislados, en otros parecen enfrentamientos entre parejas; todos los personajes muestran armamento y equipo de combatientes regulares (cotas de malla, altas botas, lanzas, y escudos muy largos que cubren casi todo el cuerpo). La hipotética reconstrucción del friso (Fig. B) mostraría una escena general de batalla, de la que cada elemento aislado sería como una viñeta parcial del conjunto (Colominas, 1944, 158-159, lám. VIII-XIII; Olmos, 1999: 80.1).

La interpretación literal parece obvia: se trata de una batalla entre dos grupos de combatientes, en la que se observan guerreros muertos en el suelo atravesados por lanzas, jinetes en ademán de cargar contra los adversarios, e infantes a pie que se enfrentan entre sí.

Pero también se ha interpretado en clave simbólica incorporando el posible significado oculto de algunos detalles: ramas vegetales que parecen brotar en espirales de los pies de algún guerrero como expresión de su vigor y fuerza; la presencia de un ave junto a uno de los heridos simbolismo, de la muerte, y, por último, la figura de un personaje que viste una especie de túnica acampanada con mangas largas podría representar una divinidad guerrera femenina que, al estilo de las antiguas epopeyas griegas, estaría defendiendo a su comunidad protegida, aunque hay quien ve en esta figura a un individuo de rango importante que dirige o contempla el desarrollo de la lucha. Escenario heroico donde los duelos singulares tienen un sentido colectivo y comprometen a toda la comunidad (Aranegui, 2002: 229-238, figs. 1, 2 y 3 y láms. 1,2,3,4 y 5; Olmos, 2003: 87, fig.5 y Fuentes y Mata, 2009: 63-65, fig.5).

Cerro de El Castillo, (Lezuza, Albacete). Crátera de la monomaquia de Libisosa (Fig. 10)

Se diferencian dos escenas claras separadas por elementos geométricos y vegetales que parecen estar diseñados para remarcar el movimiento de la acción (Fig. 10A). En una de las caras del vaso (desarrollo decorativo izquierda, Fig. 10B), un guerrero a pie, que viste faldellín se enfrenta con lanza a un jinete (cuya figura se ha perdido, aunque se adivina que sujeta al caballo con la mano izquierda).

En la otra escena (desarrollo decorativo derecha) se muestra una monomaquia entre dos guerreros a pie que parece estar ambientada por un músico que toca el *aulós*; el guerrero de la izquierda usa una falcata y un escudo oval (*scutum*), y se cubre con un casco hemisférico ajustado a la barbilla con correas; el personaje de la derecha presenta similar armamento, aunque llama la atención la forma romboidal de su arma que tal vez sería del tipo recto.

Se dice que este vaso sirvió de propaganda política, para señalar un episodio referido a un antepasado aristócrata mítico que gobernó en Libisosa y que estaría vinculado a la divinidad. El combate singular sería el camino para buscar el prestigio, la condición heroica, la reputación (Uroz, 2013: 62-65).

Cerro de El Castillo (Lezuza, Albacete). Crateriforme de la muerte mítica de Libisosa
(Fig. 11)

Vaso de tipo poco corriente (Fig.11A), calificado como "crateriforme", escasamente representado en los territorios ibéricos, limitado al área de la actual provincia de Albacete. Tiene una forma abierta, con diseño troncocónico y asas serpentiformes horizontales; el diseño del borde indica que tuvo una tapadera.

En la decoración se observa, de izquierda a derecha (Fig.11B), una escena con un personaje que parece estar agonizando y a punto de recibir un último impacto de lanza que arroja un jinete cuya figura se ha perdido en parte; encima del agonizante un ave desciende hacia el herido. Se completa la decoración con dos ciervos sobre los que posan dos pájaros y que están separados por un elemento vegetal. En los espacios entre las escenas se observa abundancia de elementos vegetales (Uroz, 2013: 58-59, fig. 6).

Podría ser una representación de una escena parcial de combate colectivo, pero también se interpreta como una muerte heroica de un antepasado ilustre, cuya ánima es recogida por el ave descendente para llevarla al más allá; el ave podría representar también la propia muerte como ave carroñera que acude a devorar los despojos del caído.

El escenario mítico tendría su complemento en los dos ciervos que completan el friso, que, a diferencia de otros cérvidos que aparecen en escenas de caza, estarían simbolizando el espacio domesticado y la relación con la divinidad femenina de la naturaleza presente en la planta intermedia; espacio que en su momento formaría parte de las conquistas del héroe recordado (Uroz, 2013: 60-62, fig. 8).

Necrópolis de Archena (Murcia). Vaso de los guerreros (Fig. 12)

Vaso de gran tamaño, con el cuello rebajado y el borde saliente de perfil redondeado. La decoración en rojo, sobre pasta marrón claro rojizo, muestra escenas de caza y combates tanto de infantes como de jinetes, con presencia de un lobo y dos jabalíes. Los combatientes portan equipo y armas habituales: se aprecian grebas protectoras y los escudos tienen forma rectangular con grandes abrazaderas. Hay personajes abatidos, con lanzas clavadas en el cuerpo a los pies de algunos caballos y también se deja ver una silueta de pájaro en uno de los márgenes de la acción (Olmos, 1999: 13.3; Olmos, 2003: 85-87, figs. 3 y 4; García Cardiel, 2014a: 162-163, fig. 1).

El recipiente es del tipo común usado como urnas funerarias y la mezcla de guerra y caza parece indicar una intención de servir al recuerdo y conmemoración de hazañas del difunto; podría ser un vaso de encargo hecho aún en vida del personaje que se ensalza. La muerte heroica está presente tanto en las escenas de combate explícitas, una de las cuales se puede interpretar como una monomaquia en sentido estricto, como en los elementos de escenografía complementarios: el lobo de aspecto terrible indicativo del espacio limítrofe entre la vida y la muerte en el imaginario ibero (Olmos, 1999: 72.3 y 79.1) y el ave apenas insinuada que aparece en otros modelos como medio de comunicación entre el mundo real y el más allá. Se reúnen así espacios y tiempos que pudieron caracterizar la vida heroica del destinatario del vaso, en la actividad cinegética, en la guerra, en el duelo y en el tránsito más allá de la muerte (Uroz, 2013: 60, fig. 7ª; Fuentes y Mata, 2009: 61-62, fig.1).

Puntal dels Llops, (Olocau, Valencia). Jarra (Fig. 13)

Escena muy esquemática donde se ven dos guerreros armados y un ave, que yace en el suelo entre ellos con lo que parecen dos lanzas o flechas clavadas; hay una especie de árbol que cierra la escena por la derecha y el resto de la franja decorativa está ocupado por un reticulado sencillo. Una banda concéntrica más exterior tiene como motivo decorativo una sucesión de hojas con forma de corazón y algún otro reticulado.

Se ha interpretado como una escena de caza con un motivo vegetal remarcando el ambiente natural donde se desarrolla la acción. Pero los supuestos cazadores también parecen estar blandiendo armas y se protegen con escudos, lo cual parece exagerado para cazar un pájaro de pequeño porte. Se ha sugerido la hipótesis de una representación cómica o teatral, aunque no tenga muchos paralelos en la iconografía ibérica (Bonet y Mata, 2002: 127).

Sin embargo, hay otras interpretaciones que ven en esta escena un ejemplo claro de monomaquia con significado simbólico. Sería una escena, demasiado esquemática de enfrentamiento entre dos personajes masculinos armados con escudo oblongo y lanza (el de la izquierda y con falcata en el cinto) en un espacio representado por un único árbol, genérico, de difícil identificación. El ave al pie de los combatientes actuaría como testigo anunciando la muerte de uno de ellos, sería una representación de la propia muerte (Uroz, 2013: 66).

Serreta, La. (Alcoy-Cocentaina-Penáguila, Alicante). Vaso de los guerreros (Fig. 14)

Gran recipiente de forma bitroncocónica y perfil ovalado; se marca con dos asas verticales, simétricas, de estructura trenzada sobre una gruesa lámina que les sirve de base. En la decoración varios personajes que se suceden de izquierda a derecha (Fig. 14B) dibujando lo que parece una narración secuencial: una mujer tocando el *aulós* y a su lado un joven enfrentándose a un lobo, sigue una escena de caza con dos jinetes y un ciervo con ave a su lomo, y, por último, un combate singular entre dos guerreros. Todo rodeado por una rica decoración vegetal, grandes hojas acorazonadas, en plena eclosión, orientadas en su totalidad con la punta hacia el suelo; tallos y brotes secundarios singularizan cada hoja. Las asas, pintadas con trazos horizontales, se dotan de vitalidad al rematar su base con alguno de los elementos florales (Olmos y Grau, 2005: 84-85, fig. 3, lám. I; Fuentes Albero, 2007: 118-120, 134-136 y fig. 48; Fuentes y Mata, 2009: 63-64, fig.4; García Cardiel, 2014a: 164, fig. 3).

Se sugiere una lectura secuencial y global del friso. La primera escena sería un episodio de caza, pero de un cierto carácter ritual, porque se acompaña de música; la aparente juventud del personaje masculino indicaría una ceremonia de tipo iniciático de tránsito de la juventud a la madurez. La segunda, protagonizada por dos jinetes que persiguen a un cérvido, representaría la práctica del deporte cinegético propia de la aristocracia en edad madura; el protagonista se acompaña de un compañero que será testigo de sus habilidades como cazador. La última escena es un combate singular, tal vez el culmen en la vida de un guerrero aristócrata. Tres momentos de simbología heroica e intensidad creciente, definidos por la demostración de proezas cada vez más relevantes en el tiempo y con presencia de elementos que marcan también los límites entre espacios reales y míticos (Olmos y Grau, 2005: 86-97).

Tossal de San Miguel de Liria (Valencia). Vaso de los “cabezotas” (Fig. 15)

Pequeña tinaja reconstruida de cuerpo bitroncocónico. Color beige. La decoración está deteriorada pero se pueden distinguir dos escenas: a la izquierda del desarrollo decorativo un

duelo entre dos guerreros, infante y jinete, el primero se cubre con un casco con penacho y el segundo parece llevar un gorro de piel de animal; están armados con escudos rectangulares, usan jabalinas, una de las cuales hiere la pierna del infante atravesando su escudo y el jinete muestra visible una falcata al cinto; a la derecha otra escena con tres personajes, dos jinetes que están luchando con armas similares a las anteriores y detrás de uno de ellos un infante vestido con túnica que ataca por la espalda a uno de los jinetes. Entre las escenas de combate motivos vegetales (Ballester *et alii.*, 1954: 44-45, fig. 28 y lám. XLIII; Aranegui, 1997b: 62; Bonet, 1995: 225, 227, fig. 110). Se ha sugerido que el casco que porta el primer infante de la primera escena sería una cabeza de lobo (Martínez, 2011: 3, fig. 3).

La diferencia en los cascos de los combatientes y la presencia de barba en alguno de ellos podrían denotar pertenencia a distintos clanes o grupos. Las cabezas parecen desproporcionadas (de ahí la denominación popular del vaso), y esto podría ser un recurso plástico para acentuar el ambiente trágico de la escena y la cualidad heroica de sus protagonistas, envueltos en una naturaleza fecunda (Olmos, 1999: 13.1, 79.3).

Se ha sugerido que en este vaso podría estar escenificada la evolución hacia una clase social que se va imponiendo en las comunidades iberas y que tendría como rasgo distintivo el uso del caballo, frente a prácticas anteriores de la aristocracia guerrera en que predominaba la lucha a pie. La simbología derivada de la vestimenta, especialmente los tocados o cascos, podría tener un significado de vínculo grupal con animales totémicos como el lobo, cuyas cualidades de astucia, sigilo y energía intenta imitar el guerrero que defiende a su grupo. En línea con esta interpretación cabría suponer un cierto carácter iniciático en el combate singular, al menos en el caso de los dos personajes de la izquierda (Martínez García, 2011: 13-15, figs. 13, 14 y 15).

Tossal de San Miguel de Liria (Valencia). Vaso de la danza guerrera (Fig. 16)

Gran recipiente del tipo *lebes* de pie alto, de color rojizo-amarillento y con la pasta muy quemada. La decoración se desarrolla en un friso continuo en el que, a pesar de faltar algunos fragmentos, se distingue bien una sucesión de escenas con presencia de guerreros y músicos: de izquierda a derecha (Fig.16B) aparece primero un caballo solitario e inmediatamente un combate singular entre dos infantes armados con escudo rectangular, lanza (el de la izquierda) y espada (el de la derecha), a los que flanquean dos músicos, probablemente hombre y mujer, que tocan la tuba y el *aulós*; completan el friso, a la derecha, dos jinetes armados con jabalina

separados entre sí por un infante solitario que porta lanza al hombro (García Cardiel, 2017: 144). La organización del friso parece fragmentar en escenas parciales cada uno de estos temas, utilizando gran cantidad de elementos vegetales como separadores entre las metopas parciales, y rellenando espacios intermedios igualmente con profusión de plantas (flores trilobuladas, zarcillos, hojas de yedra, zapateros...) (Bonet, 1995: 175-176, fig. 85; Ballester *et alii* 1954: 60, fig. 44 y lám. LXIII).

Se han propuesto dos interpretaciones de este vaso. Para algunos especialistas sería un ejemplo elocuente de certamen singular de carácter heroico en honor de un antepasado difunto de alta alcurnia, similar al que narra Tito Livio (*supra*) o a los combates celebrados con ocasión del funeral de Viriato. En esta hipótesis, el caballo solitario, ensillado, pero sin riendas, sería propiedad del difunto y evocaría su figura, como un símbolo, al modo que Virgilio describe la participación del caballo Etón en el cortejo fúnebre de su dueño Palante (*Eneida*, XI, 89); toda la escena sería, pues, representación de un ritual funerario (Olmos, 1999: 78.4).

Pero podría tratarse también de un simple ejercicio en el aprendizaje del uso de las armas, una competición deportiva, parte de las actividades de educación e iniciación a la edad adulta propias de los jóvenes aristócratas iberos.

El ambiente floral que llena la escena y la presencia de los músicos sería parte del decorado de un espectáculo con finalidades iniciáticas. Otras opiniones sobre la posibilidad de que se trate de un duelo judicial parecen menos verosímiles, (Bonet-Izquierdo, 2001: 287; Bendala, 2017: 117-125).

Tossal de San Miguel de Liria (Valencia). Vaso de la doma (Fig.17)

En este caso el friso muestra cuatro escenas diferentes: a la izquierda (Fig.17B) un peón y un jinete están trabajando en la doma de caballos acompañados o ayudados por unos pequeños perros; a la derecha de esta escena, y prácticamente sin solución de continuidad con la anterior, otros dos personajes parecen incitar a un toro con ánimo de capturarlo, uno de ellos llama su atención con un señuelo y el otro maneja una especie de lazo; sigue luego la representación de un combate singular entre dos infantes que se protegen con escudos curvos, uno blande una espada y el otro una lanza o jabalina; un fragmento perdido en esta parte de la decoración podría ser complemento de este duelo con otro en el que uno de los contendientes ha sucumbido; se completa el friso con una secuencia de tres lobos que están acosando

furiosamente a un jabalí, mientras otro se mantiene al acecho, (Ballester *et alii.*, 1954: 55, fig. 40 y lám. LIX; Bonet, 1995: 135; Bellido, 2003: 55 y fig.3; Chapa y Olmos, 2004: 57-58).

Hay algunos detalles menores que rellenan el espacio: un pájaro muy esquemático se aprecia entre las dos primeras escenas, y conjuntos de ondas y flores parecen organizar o distribuir de alguna forma el contenido, como si se quisiera dar una cierta coherencia narrativa al conjunto.

De nuevo estamos ante la posibilidad de una narrativa vinculada a prácticas de iniciación: el desafío de domar a dos animales salvajes como el caballo y el toro sería el primer capítulo de un camino hacia la madurez que faculta para el combate singular heroico. El capítulo final, con lobos y jabalíes, proyectaría el significado del combate a los límites del tiempo y el espacio, para remitirlo a un escenario trascendente, de carácter ritual o mítico (Olmos, 1999: 76.4).

Tossal de San Miguel de Liria (Valencia). Vaso de los guerreros (Fig. 18)

Lebes de labio moldurado y pie alto. Conocido también como el *vaso del combate de los guerreros con coraza*, es reconocido como "la obra maestra de la pintura ibérica" (Aranegui, 2017). La decoración muestra (de izquierda a derecha, Fig.18B) una escena de combate integrada por seis jinetes que portan lanzas y seis guerreros a pie, cuatro de ellos armados con escudo y jabalina y los dos restantes, los más próximos a los jinetes, sin escudo y con jabalina y falcata; todos parecen caminar hacia la derecha y los cuatro infantes con escudo vuelven la cabeza hacia atrás.

Parecería que los jinetes y los dos infantes que les preceden persiguen a los restantes guerreros, que giran la cabeza ante la inminencia del encuentro, anunciado por el golpe que lanza con su espada el que encabeza el grupo supuestamente atacante sobre el último de los aparentemente perseguidos. Como en otros vasos ibéricos, la decoración vegetal rellena todo el escenario (Ballester *et alii.*, 1954: 59-61, fig. 45 y láms. LXVI y LXV; Bonet, 1995: 87-88, fig. 25; Olmos, 1999: 80.3; García Cardiel, 2014a: 163-164, fig. 2; SIP, 1935: 42-45 y lám. IX).

La lectura más directa nos mostraría justamente un episodio de enfrentamiento entre dos ejércitos, con clara premonición de que el bando vencedor es el de los jinetes, a cuyo frente uno de los infantes atacantes muestra un casco con cimera, indicativo tal vez de su condición de líder del grupo. Se ha señalado que el combate real representado quizá no fuera coetáneo

del momento en que se confecciona el vaso, sino un episodio pasado que se conservó en la memoria colectiva revestido de cierta carga mágica y épica, aunque hay quien relaciona el tipo de coraza de escamas que visten los guerreros con el atuendo militar romano y, en consecuencia, podría referirse a las guerras de conquista de *Hispania* por Roma (Olmos, 1999: 80.3). La posibilidad de que los dos infantes centrales, los únicos que parecen estar peleando, representen una monomaquia, también cabe como interpretación parcial.

Sin embargo, también se ha interpretado como un desfile triunfal destinado a cultivar la identidad y alimentar la memoria colectiva: todos los personajes parecen seguir un mismo ritmo acompasado en la marcha, e incluso la orientación de los motivos vegetales acentúa esa impresión. En este supuesto, los dos infantes del centro, que no llevan escudo, servirían de elemento dinamizador de todo el séquito, y el gesto de tocar el escudo con la espada que realiza el más adelantado de los dos, tal vez por orden del que le sigue, sería una señal para provocar una respuesta conjunta de los que van delante (Aranegui, 1997b: 61-62; 2017: 52).

No faltan análisis de esta pieza que prefieren no pronunciarse sobre una única lectura, que tal vez sería reduccionista; podría ser una batalla, también un simple desfile de guerreros, tal vez puramente festivo, quizá conmemorativo de una victoria: la respuesta sobre el significado de esta escena sería que no hay respuesta única "verdadera"(Quesada, 2017:65-73).

Tossal de San Miguel de Liria (Valencia). Vaso de la rueda (Fig. 19)

Tinajilla con tendencia globular y dos pequeñas asas verticales. La decoración cubre toda la superficie del vaso y la escena principal está destacada por un marco de ondas (Fig.19B). Dicha escena ocupa el centro de la composición y es un duelo en el que uno de los contendientes ha atravesado el escudo de su oponente con la jabalina y parece que va a herirlo en el muslo; dos guerreros más, uno a cada lado de la escena central y armados con escudos diferentes, parecen prestos a entrar en acción.

En el extremo izquierdo del friso se distinguen dos ciervos, macho y hembra, y rellenan los espacios entre escenas varios modelos de elementos vegetales, entre los que destaca uno con forma de rueda de ocho radios (de donde deriva el nombre popular de esta pieza) (Ballester *et alii*, 1954: 43, fig. 27 y lám. XLII; Olmos, 1999: 78.6; Bonet, 1995: 171-172 y fig. 82).

La presencia de espadas del tipo falcata en algunos de los personajes sería indicativa de su alto rango social y militar; también detalles como la decoración de alguno de los escudos (trazos en S que recordarían los ricos damasquinados de algunas piezas conocidas de la panoplia ibérica).

Estamos ante la representación de un combate entre individuos relevantes del grupo social, tal vez para dirimir un conflicto entre dos comunidades sin llegar al enfrentamiento colectivo; el héroe de valor probado y virtudes reconocidas se sacrificaría por el grupo para dirimir una contienda.

La “rueda” que destaca singularmente en la decoración se ha interpretado como representación de una planta mágica (tal vez la adormidera) que prestaría al combate singular un componente igualmente mágico o mítico.

Por último, la presencia de ciervos vincularía el combate con las prácticas de caza propias de la educación de la aristocracia ibera que hemos visto en otras cerámicas; los ciervos, en particular, eran animales que propiciaban buenos augurios, a diferencia de los lobos (se cita un pasaje de las campañas de Sertorio, recogido por Plutarco -11,1 y 20,1- en las que llevaba consigo una cierva para que le diera suerte), (Olmos, 1999: 78.6).

3.3. Iberia Céltica

3.3.1. Bronces

Necrópolis de La Osera (Chamartín de la Sierra, Ávila). Hebilla (Fig. 20)

Placas de cinturón de bronce con clavos de hierro, macho y hembra. Conserva restos de decoración damasquinada representando, de forma muy esquemática en la pieza pasiva del broche, a dos siluetas de guerreros enfrentándose entre sí, se puede observar que ambos portan lanzas y *caetras* convexas con *umbo* (Alfayé, 2003: 19, 28, fig. 19).

El ajuar del túmulo Z de la zona I de La Osera en el que apareció este cinturón con la representación de la monomaquia era asimismo uno de los más ricos de la necrópolis, perteneciente sin duda a un aristócrata cuya identidad guerrera queda fuera de toda duda gracias a la presencia en su tumba de una espada, un escudo y un bocado de caballo (García Cardiel, 2012: 583 y 601). Esta hebilla podría ser también un objeto fabricado en recuerdo y homenaje a algún antepasado ilustre que tal vez pereció en un combate singular, como el sello que portaba el hijo del guerrero de *Intercatia* a quien dio muerte Escipión (Alberro, 2004: 238-239).

Necrópolis de Las Ruedas (Padilla de Duero, Valladolid). Pomo de puñal vacceo (Fig.21)

Esta pieza formaba parte del ajuar de una tumba de cremación. Pese a sus dimensiones exageradas e inusuales, se trata del pomo o remate de la empuñadura de un puñal corto, del llamado tipo Monte Bernorio. Pero, más que su tamaño, lo que hace a este objeto excepcional, es su cuidada ornamentación a base de damasquinado de plata. Esta se aprecia perfectamente en uno de sus lados, decorado con frisos geométricos de SSS entrelazadas.

El otro lateral es aún más interesante, aunque con la cremación gran parte del hilo de plata se fundió, el surco grabado en el acero del pomo permite apreciar la complejidad de la ornamentación: una composición que aúna, en un esquema casi simétrico, tres lobos en perspectiva cenital, verracos, dos cabras, un ave y dos parejas de guerreros luchando con jabalinas y escudos (Alfayé, 2003, 19, 28 y fig. 18; García Cardiel 2012: 593 y 601). En el canto superior se muestra una sucesión de animales, en su mayoría verracos, salvo un lobo o perro (Romero, 2010: 482-486, figs. 10, 11 y 12; Blanco, 2012: 185-186, fig.4; Sanz, 1998: 86-87; Sanz, 2010: 18).

Se ha sugerido que el conjunto de las representaciones tendría un carácter escatológico y una intención de heroificar al poseedor del puñal. Los distintos elementos representados en el pomo simbolizarían el tránsito al más allá, pero también la fuerza regeneradora y la fertilidad. En esta hipótesis, los animales representados serían seres cosmogónicos, que simbolizan la presencia en el combate de fuerzas míticas que configuran un escenario de frontera, poblado por monstruos del que sólo vuelve el vencedor del combate (García Cardiel 2012: 593).

3.3.2. Cerámicas

Numancia (Garray, Soria). Vaso de los guerreros (Fig. 22)

Cuenco hemiesférico cuya decoración pintada se despliega en forma de friso corrido bajo el borde. De izquierda a derecha (Fig. 22B) se presentan dos hipocampos, bajo los que un ave anida dos huevos sobre la copa de un árbol, dos grifos -animales mitológicos, mezcla de águila y león y dos guerreros luchando, constituyendo una imagen explícita y minuciosa sobre la vestimenta y el armamento celtibéricos (*Memoria*, 1912: 33, fig. 23, lám. XLVIII; Wattenberg, 1963: 138, 213; Romero, 1976: 21-22, 146 y fig. 4; 1999: 53, láms. I, II, III y IV, figs. 1 y 2; Alfayé y Sopena, 2010: 457-458; Jimeno, 2012: 207).

Todo parece indicar que hay una mezcla de diversos mundos en un escenario de frontera entre lo mítico y lo humano: parece que los combatientes luchan bajo unas serpientes, que podrían aludir al inframundo, y visten atuendos de calidad notable, entre los que se aprecian pieles de animal; los cascos igualmente muestran adornos de fantasía con referencias a aves, como era usual entre los celtas, y los animales míticos emulan a los guerreros utilizando sus colas como si fueran lanzas (Olmos, 2003: 80; Romero, 2014: 164-165).

Se han propuesto varias interpretaciones de estas figuras, algunas de carácter global y otras destacando sólo algunos de los elementos. Parecen distinguirse tres enfrentamientos; el de los guerreros, que es una monomaquia en sentido pleno, el de los hipocampos y el de los otros seres míticos. Representaciones de un mismo motivo por triplicado se repiten en otras imágenes de la época (Blanco, 2012: 183-184) y podrían aludir a un significado ritual o mítico del número 3. El combate singular podría ser una especie de juicio divino u ordalía entre personajes notables de dos grupos tribales o dos comunidades para dirimir diferencias, pero parece claro que se enmarca, además, en un escenario de realidad superior o fronteriza con los mundos de lo trascendente y lo arcano (García Cardiel, 2012: 579-601).

En una interpretación trascendente el ave que aparece en su nido estaría esperando el desenlace del combate para devorar las entrañas del caído y transportar su alma al cielo con los dioses, tal como narran algunos textos de Silio Itálico (*Pun III*, 340-343) (Blázquez, 1995: 4; Francisco, 2012: 59): “Al cielo y a los dioses creen ser conducidos si un buitre hambriento desgarrar sus miembros yacentes...” o de Eliano (*Natur. Anim.*, X, 22) (citado en Francisco, 2012: 59): “Los vacceos [...] a los que han perdido la vida en la guerra los consideran nobles, valientes y dotados de valor y, en consecuencia, los entregan a los buitres, porque creen que éstos son animales sagrados”.

No obstante, no existe consenso en esta interpretación, porque el ave en cuestión no parece un buitre, sino tal vez una grulla (Romero, 1999: 60-61). Podría tratarse, en términos más simples, de una monomaquia cuya memoria quisieron exaltar los familiares de alguno de los contendientes para anexionarse su gloria (Romero, 2014: 164).

Numancia (Garray, Soria). Fragmento de vaso (Fig. 23)

Fragmento de vaso de barro rojo, de forma bitroncocónica con escena pintada de dos guerreros. Las piernas se dibujan de perfil mientras que los troncos, de forma triangular, se muestran de frente. No se aprecian bien las armas ofensivas porque se ha perdido esta parte de la decoración, pero sí los escudos que son circulares, uno decorado con una especie de estrella y el otro con una cruz. Detrás de uno de los contendientes hay ramas y el combatiente parece llevar una cabeza de lobo como casco (*Memoria*, 1912: 35 y lám. L; Wattenberg, 1963: 133, 218, lám. XI; García Cardiel, 2012: 582-583, 600, fig.3; Ramírez, 2005: 284).

El disfraz de lobo podría recordar una estratagema de guerra mediante una súplica de paz, ya que las ramas y la piel de lobo expresaban entre los celtíberos la sumisión (Wattenberg, 1963: 218; Romero, 1999: 53-54; Alfayé, 2003: 28, fig. 17). Pero el casco del guerrero que aparece a la izquierda se ha interpretado también como cabeza de ave, lo que sería expresivo de una representación de un espacio de frontera o mítico, donde habitan seres híbridos; las ramas podrían representar tejo, árbol sagrado entre los celtas, de cuyos frutos se obtiene un veneno mortal, usado en rituales de suicidio (como menciona, por ejemplo, Silio Itálico, III, 326-331, al describir costumbres de los cántabros) y como ponzoña para las armas; se usaban también ramas de tejo en rituales funerarios y todavía pervive su utilización en el norte de España en ritos vinculados a los difuntos (García Cardiel, 2012: 593).

3.3.3. Grabados Rupestres

Barranco del Rus (Torrevicente, Soria), Grabado rupestre (Fig. 24)

Son escasas las manifestaciones de monomaquias en el arte rupestre de la Iberia prerromana, pese a que existen algunos yacimientos con abundancia de grabados en los que parecen distinguirse algunas escenas de combates singulares, y que se han aducido como ejemplos de la larga presencia de estas prácticas desde la Edad del Hierro.

Uno de los que suele citarse en la bibliografía especializada es el de algunas escenas que aparecen en el lugar de Osséja, en la Cerdaña francesa, muy próxima a las tierras pirenaicas del norte de Iberia (Royo, 2009: 48; Lorrio y Royo, 2015: 91); sin embargo, la mayoría de grabados con escenas de lucha de este yacimiento se datan en época medieval, entre los muchos que esta comarca ofrece, y que se superponen con estilo muy esquemático y aparentemente homogéneo desde al menos el siglo IV a.C. hasta tiempos muy recientes (Campmajo y Crabol, 2012: 23, fig. 4 y 31, fig. 12).

Se puede ofrecer, con ciertas reservas, un grabado conservado en calco que publicó en 1917 el arqueólogo Juan Cabré (Fig. 24A) en su informe manuscrito a la Comisión de Antigüedades (Cabré, 1917, III: 112), cuyo original, que copió el autor, según dice, en 1912 en el llamado barranco del Rus cerca de la población de Torrevicente (Soria), se desconoce por completo. Se trata probablemente de una monomaquia, aunque el esquematismo del dibujo no permite precisar apenas nada acerca del armamento de los contendientes (se intuye un escudo y jabalinas), ni de su vestimenta, más allá de unos aparentes cinturones y lo que podría ser un casco con cimera. El propio Cabré apuntaba la relación geométrica con algunos vasos de Numancia y lo databa en el siglo III a.C. La posición de los guerreros (Fig.24B), con el torso de forma triangular de frente y la cabeza de perfil, el trazado de sus piernas, abultadas en la parte inferior, y algunos detalles del armamento que se intuye, muestran similitudes con algunas de las cerámicas de Numancia que hemos comentado, y apoyan su filiación celta y una datación más reciente, entre los siglos II y I a.C. (Alfayé, 2003: 17-21 y 27, fig. 15).

Valle del Côa, (Vilanova de Foz Côa, Portugal). Pared 3 de Vermelha (Fig. 25)

En las paredes escarpadas del cauce del río Côa (Portugal), en su curso bajo, cerca y después de su desembocadura en el Duero, se encuentra uno de los yacimientos de arte rupestre al aire libre más ricos de la Península Ibérica.

Desde su descubrimiento en 1991 han proliferado los estudios de estos grabados y en una de las paredes (Vermelhana, pared 3), profusamente decorada con signos muy variados de distintas épocas, se ha identificado como una posible monomaquia un grupo de dos figuras humanas acompañadas de algunos caballos, que ha sido datada en la Edad del Hierro. Se distinguen (Fig.25B) dos guerreros enfrentados que exhiben espadas al cinto y lanzas de doble punta plana con nervio central, se defienden con pequeños escudos curvos; la actitud de combate es clara y parecen haber lanzado un primer ataque y prepararse para una segunda embestida.

Su vestimenta es bastante peculiar y parece consistir sólo en un gran cinturón (tal vez coraza corta) y una muy pequeña falda, mostrando la parte superior e inferior del cuerpo desnudas; por debajo del faldellín se muestran claramente los falos de tamaño exagerado de ambos contendientes y en el de la derecha se aprecia que el miembro termina en una especie de cabeza de serpiente con lengua bífida; completan el atuendo una especie de cascos con penachos que podrían ser imitación de algún tipo de ave (ornitocéfálicos) o costumbre de usar cabellos largos que se recogen y sujetan para el combate, como la que cita Estrabón (*Geografía*, III,3,6) entre los pueblos montañoses y los lusitanos de Iberia; el guerrero de la derecha, parece que cubre sus piernas con grebas y sujeta un caballo por las riendas que parece tener atadas a la cintura (Luís, 2009: 221-222 y fig. 5).

La interpretación posible de esta escena admite, por su esquematismo, cualquiera de las variantes que se suelen señalar como motivos de los combates singulares y que hemos mencionado al analizar otras piezas en el ámbito ibérico y céltico: podría ser un combate en el que los guerreros, pertenecientes a distintos grupos, dirimen en lucha singular el desenlace de un conflicto sacrificándose por sus respectivas comunidades; podría ser también parte de un ritual funerario en honor de algún miembro ilustre del grupo.

En cualquier caso, la monomaquia se ofrece como una acción de máxima responsabilidad del guerrero, que ofrece su propia muerte para conseguir la fama imperecedera de los héroes en el imaginario colectivo, cambia una posible vida confortable, pero insignificante, por la gloria que permanece en el recuerdo cuando se cruza la línea entre la vida y la muerte (Luís, 2009: 223-224 y 2016: 68-70).

3.4. Las monomaquias en la Protohistoria peninsular

3.4.1. Precedentes: grabados rupestres y textos clásicos

“Monomaquia”, del griego “μονομαχία” (monomachia) y del latín tardío *monomachia*, significa, reto o combate singular, uno a uno. El combate, general o singular, es algo inherente a la especie humana como defensa de una identidad personal o de grupo y su ámbito de supervivencia; las manifestaciones de monomaquias aparecen en la evolución de las civilizaciones desde épocas prehistóricas hasta el presente si consideramos “combate singular” en el sentido de desafío o reto, uno a uno. Las más antiguas en la Península Ibérica las encontramos en los grabados rupestres del Barranco del Rus (Fig.24) (Cabré, 1917, III: 112) y en la pared-3-de-Varmelhosa (Fig.25). El primero ya muestra relación geométrica con algunas de las cerámicas de Numancia (Alfayé, 2003: 17-21 y 27, fig. 15; Luís, 2009: 221-224) y el segundo, es prueba de la larga presencia de estas prácticas desde la Edad del Hierro

También existen testimonios literarios de combates singulares entre los pueblos protohistóricos (Alberro, 2004) transmitidos por los historiadores romanos (Anexo I): el combate entre Marco Valerio Corvino y un galo en el 349 a.C., o el duelo entre Tito Manlio y el líder de los sesones tras la destrucción de Roma

De mayor interés son las fuentes literarias relacionadas con monomaquias en la propia Península Ibérica por ofrecer pautas para la interpretación de los vestigios arqueológicos analizados. El relato de Tito Livio (*Ab urbe condita*, XXVIII, 21) de los funerales que Publio Cornelio Escipión organizó para honrar la muerte de su padre y tío donde se destaca que los combatientes eran libres y de alto linaje (García-Gelabert y Blázquez, 2005; Blázquez y Montero, 1993; Hernández Prieto y Martín Moreno, 2013).

Apiano en su *Historia Romana* narra el reto de un guerrero vacceo en *Intercatia* a Escipión Emiliano (*Iber.*, 53) donde, pese a la derrota, le llevó a alcanzar la gloria entre su pueblo, o el de los funerales en honor de Viriato (*Iber.*, 75), también narrado por Diodoro Sículo (XXXIII.21^a), que proporciona una visión de las monomaquias como parte esencial de los rituales funerarios, (García-Gelabert y Blázquez, 2005; Blázquez, 2008; Pastor, 2013; Francisco Heredero, 2012; Gómez-Pantoja, 2006). El reto entre Quinto Ocio y Pirreso, guerrero noble celtíbero, narrado por Valerio Máximo (*Factorum et dictorum memorabilium* III, 2,21) es otro precedente de interés en este sentido (García Cardiel, 2012)

3.4.2. Las pruebas arqueológicas

Del inventario elaborado y analizado cabe destacar algunas peculiaridades.

Hay un número de vestigios ibéricos muy superior a los de origen céltico; esto no permite establecer contrastes claros y rigurosos entre ambos mundos pese a caracterizarse por ser dos culturas bien diferenciadas en su organización socio-económica y creencias religiosas. No obstante, sí se aprecian algunas diferencias:

- Los *soportes*: las monomaquias en piedra son todas del ámbito ibérico, mientras que piezas metálicas y cerámicas son comunes a ambas culturas.
- El *armamento y vestimenta*: los guerreros celtas usan espadas rectas (tipo *gladius hispaniensis*), escudos circulares o curvos con umbo central (*caetra*), cascos, en ocasiones con cimera (vaso de los guerreros de Numancia, Fig. 22) y pieles de animales como parte de la indumentaria (Pérez Ferrandis, 2013); las imágenes íberas muestran mayor variedad de armas: las espadas suelen ser del tipo falcata, aparecen escudos tipo *caetra*, los rectangulares largos (*scutum*), diversos tipos de cascos con máscaras; lanzas, jabalinas, protecciones de grebas y corazas, son elementos comunes a ambos pueblos
- *Músicos* en las escenas tocando el *aulós* o la tuba aparece en cerámicas ibéricas

Como semejanzas señalar la presencia de vegetación y elementos florales en la decoración para rellenar espacios vacíos, delimitar escenas de un conjunto o incluso conferirles un simbolismo de carácter mítico. También el hecho de que aparezcan animales: lobos, toros o jabalíes relacionados con el mundo infernal, o como los hipocampos, asociados a un mundo mítico, y aves como presagio de la muerte. En cuanto a la interpretación de las monomaquias, también son semejantes sus **motivaciones**; las de mayor relevancia son:

Relación con rituales funerarios

Una de las interpretaciones más habituales de las monomaquias entre los pueblos de la protohistoria. Normalmente se ligan a enterramientos de personajes de alto rango social o para ensalzar la memoria de los que habían destacado en el combate. Tal es el caso del fragmento escultórico de La Alcudia (Fig. 1) y la escultura de Porcuna (Fig.2) (Blázquez y Montero, 1993; Blázquez, 1995).

Los denominados “Conjunto A” (Fig. 3) y “Conjunto B” (Fig. 4) de la necrópolis de Osuna se defiende que forman parte de magnos monumentos funerarios o conmemorativos. El

primero con una escenografía de carácter sagrado relacionado con relatos como el de los funerales de Viriato; el vencedor en pie representaría al difunto (Blázquez y Montero, 1993; Chapa y Olmos, 2004; Olmos, 1999: 75.1.1 y 12.1); en el caso del segundo (Olmos, 1999: 95.2)

Exponente destacado en este contexto es la “Caja de los guerreros” (Fig. 5). Cuatro combates singulares enaltecen las hazañas en vida u honran la muerte del aristócrata cuyas cenizas se depositaron en esta urna cineraria (Ruiz, Molinos, Rueda, 2015). En la “Estela funeraria de Mas Riambau; Garcés y Cebrià, 2002-2003; Sanmartí 2007).

Las monomaquias encontradas en soporte metálico podemos incluirlas en este contexto de significación. Los bronce ibéricos de Maquiz (Fig. 7) cuya cabeza es de lobo (Olmos, 1999: 81.3.), animal de la simbología funeraria, muestra dos combates simétricos como escena mítica de ultratumba (Romero, 1999) para ensalzar la memoria de los héroes ibéricos locales.

En la “hebilla de bronce” celta (Fig. 20), parte del rico ajuar del túmulo Z de la zona I de la necrópolis de la Osera (Alfayé, 2003), una monomaquia ensalza al noble y guerrero difunto (García Cardiel, 2012). El denominado “Pomo de puñal vacceo” (Fig. 21), singular por su cuidada y compleja ornamentación, muestra dos parejas de guerreros luchando rodeados de animales que, en su conjunto, podría sugerir la intención de heroificar a su poseedor en su tránsito al más allá. (García Cardiel 2012).

Esta motivación es menos abundante en monomaquias en soporte cerámico; el “vaso de los guerreros” de la necrópolis de Archena (Fig. 12) donde con la presencia del lobo en su decoración (Olmos, 1999: 72.3 y 79.1) y el hecho de ser un tipo de recipiente común como urna funeraria sugiere que sea el recuerdo y conmemoración de hazañas del difunto (Uroz, 2013; Fuentes y Mata, 2009).

El “vaso de la danza guerrera” del Tossal de San Miguel (Fig. 16) ricamente decorado, (Bonet, 1995; Ballester *et alii* 1954) muestra un caballo solitario ensillado pero sin riendas (evocación simbólica del difunto), seguido de un combate singular entre dos infantes armados (García Cardiel, 2017; Olmos, 1999).

Representativas de rituales de iniciación

El “vaso de los guerreros” de La Serreta (Fig. 14) la decoración sigue una secuencia que representa el paso progresivo de la juventud a la madurez a través de la demostración de habilidades como la caza y el combate singular sería la prueba final de su valía como guerrero y reconocimiento de su estirpe aristocrática (Olmos y Grau, 2005; Fuentes Albero, 2007; Fuentes y Mata, 2009; García Cardiel, 2014a). Este tipo de evolución era propia de los rituales de iniciación de los jóvenes hasta la madurez.

La decoración del “vaso de la doma” de Liria (Fig.17) también es de esta tipología; el desafío de domar a dos animales salvajes como el caballo y el toro sería la primera fase del camino hacia la madurez que culmina con la monomaquia en presencia de lobos y jabalíes, que confieren al combate su carácter mítico (Olmos, 1999: 76.4; Ballester *et alii.*, 1954; Bonet, 1995; Bellido, 2003; Chapa y Olmos, 2004).

Monomaquias como exaltación heroica

Motivación relacionada con la defensa de una comunidad evitando el enfrentamiento bélico de dos pueblos o a la afirmación de una determinada clase en el ámbito social propio de un pueblo siempre con la posibilidad de que esté ante un rito funerario.

Del Tossal de San Miguel, la decoración del “vaso de los cabezotas” (Fig. 15) se ha sugerido que la diferente vestimenta de los guerreros indicaría la pertenencia a distintos clanes, las desproporcionadas cabezas marcarían la cualidad heroica de los mismos (Olmos, 1999: 13.1, 79.3) y uno de los combatientes a caballo el predominio de una clase social entre los iberos (Ballester *et alii.*, 1954; Aranegui, 1997b; Bonet, 1995; Martínez, 2011). Por su parte, el “vaso de la rueda” (Fig. 19) muestra un combate entre individuos relevantes quizá para dirimir un conflicto entre dos comunidades donde el héroe, de valor probado y virtudes reconocidas, se sacrificaría por el grupo

La reconstrucción del friso del “kalathos” de El Castellido de Alloza (Fig. 8B) sugiere un combate singular para dirimir un conflicto bélico en dos grupos tribales relacionado con el episodio del desafío a Escipión en *Intercatia* (Olmos, 2003).

Las cerámicas de Libisosa, “crátera de la monomaquia de Libisosa” (Fig. 10) y el “vaso crateriforme de la muerte mítica” (Fig. 11) se podrían incluir en este contexto pero como

medio para conseguir prestigio y reputación la primera (Uroz, 2013) y muerte heroica de un antepasado ilustre la segunda (Uroz, 2013).

Entre las interpretaciones asociadas a la monomaquia de la “tinaja” de El Castellar de Oliva (Fig. 9) (Colominas, 1944; Olmos, 1999) está la de un escenario heroico donde los duelos singulares tienen un sentido colectivo y comprometen a toda la comunidad (Aranegui, 2002; Olmos, 2003 y Fuentes y Mata, 2009).

Desfiles o festejos como motivación

En el caso del “Vaso de los guerreros” del Tossal de San Miguel (Fig. 18), sin duda la obra maestra de la pintura ibérica (Aranegui, 2017) estudiada por multitud de investigadores (Ballester *et alii.*, 1954; Bonet, 1995; Olmos, 1999; García Cardiel, 2014a; SIP, 1935), una lectura directa podría llevar a interpretarlo como un enfrentamiento entre dos ejércitos siendo el de los jinetes el bando vencedor. Los dos infantes centrales, únicos que parecen estar peleando en combate singular podría considerarse una simple interpretación parcial del conjunto.

Sin embargo, en virtud del ritmo unísono de la marcha de los guerreros, también se ha interpretado como desfile puramente festivo o tal vez de carácter triunfal en favor de una identidad y memoria colectiva; los infantes centrales serían en este caso el componente dinamizador y organizador de todo el séquito (Aranegui, 1997b; 2017; Quesada, 2017).

Por su parte, la “jarra” del Puntal dels Llops (Fig. 13), por los motivos vegetales y ambiente natural donde se desarrolla, se ha interpretado como una escena de caza; esto se podría considerar también como algo más festivo que ligado al combate; incluso se ha sugerido la hipótesis de que se trate de una representación cómico-teatral si bien este aspecto no es habitual en la iconografía ibérica (Bonet y Mata, 2002). Estas posibilidades, no han descartado la interpretación de monomaquia con significado simbólico en la que el ave entre los combatientes anunciaría la muerte de uno de ellos (Uroz, 2013).

Desarrollo entre lo mítico y lo humano

La simbología mítica aparece en muchas de las representaciones ya comentadas en particular en el contexto de carácter funerario, sin embargo, la pieza arqueológica donde esta relación de la monomaquia con el mundo mítico destaca es en el famoso “vaso de los guerreros de Numancia” (Fig. 22), la pieza arqueológico celta de mayor relevancia y más

estudiada (*Memoria*, 1912; Wattenberg, 1963; Romero, 1976; 1999; Alfayé y Sopena, 2010; Jimeno, 2012).

En general se acepta que en la decoración se distingue una mezcla del mundo mítico y humano: hipocampos, serpientes sobre los combatientes presencia de aves y otros animales mitológicos, vestimenta noble con pieles de animales y adornos en forma de aves usuales entre los celtas marcan ese ambiente mitológico (Olmos, 2003; Arlegui, 2014).

Junto con la monomaquia propiamente dicha, otros dos enfrentamientos entre seres míticos acompañan la escena; esto ha sugerido que el combate singular podría ser un juicio divino entre notables de dos grupos tribales.

No obstante, la discrepancia en cuanto a la identificación del ave (buitre o grulla) que espera el desenlace de la contienda, ha puesto en duda esta interpretación en favor de una más sencilla: estar ante una monomaquia cuya memoria quisieron exaltar los familiares de alguno de los contendientes para anexionarse su gloria

Para terminar, indicar las motivaciones aquí diferenciadas, en muchos casos se han relacionado con una misma pieza arqueológica. De hecho se ha llegado a afirmar que algunas de las más estudiadas como ejemplos característicos de monomaquias no se ha podido y quizá nunca se podrá darle una interpretación definitiva, dicho de otra forma no existe una respuesta única.

4. CONCLUSIONES

El estudio de las monomaquias en la Protohistoria de la Península Ibérica tiene indudable interés porque en él confluyen aspectos relacionados con la historia de las culturas en general, de las mentalidades en particular y de las manifestaciones artísticas como expresión de creencias y relaciones entre civilizaciones.

Los testimonios escritos y arqueológicos de estas prácticas dan soporte documental suficiente a su existencia, sus motivaciones entre los grandes ámbitos culturales céltico e ibérico, así como a su originalidad e independencia de modelos directos griegos o romanos, si bien con rasgos comunes con otras manifestaciones similares, muy antiguas, en el mundo mediterráneo en particular y entre culturas de origen preindoeuropeo en general.

Sigue siendo un problema a resolver la escasez de restos en el ámbito celtibérico, frente a la abundancia reconocida entre los restos de cultura ibérica, pese a que las fuentes literarias describen sobre todo episodios de monomaquias en el primero de ellos.

Tal vez en los últimos años se han catalogado como monomaquias escenas de dudosa interpretación o incluidas en piezas muy fragmentarias, forzando los argumentos de similitud formal con otras mejor conservadas.

Por ello, sería preciso un cierto consenso y una catalogación temática precisa que permitiera un estudio selectivo de imágenes representativas de monomaquias, de aquellas en las que se plasman desfiles festivos, simples escenas de caza o rituales funerarios, en las que no existe combate singular propiamente dicho.

No nos atrevemos a proponer aquí una solución a este asunto, que sigue siendo objeto de discusión entre los especialistas por lo que consideramos que el tema sigue abierto a su discusión y estudio, y cabe esperar que futuros hallazgos arqueológicos corroboren o corrijan algunas de las apreciaciones que hasta el momento se han formulado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberro, Manuel (2004): "El combate individual en los celtíberos y los pueblos celtas de la antigua Irlanda", *Historia Antigua XXVIII*, pp. 237-255.
- Alfayé Villa, Silvia María (2003): "Materiales paleohispánicos inéditos en la obra de Juan Cabré", *Paleohispanica*, 3, pp. 9-29.
- Alfayé Villa, Silvia María y Sopena Genzor, Gabriel (2010): "Imágenes del ritual e imágenes en el ritual de Celtiberiá". En Francisco Burillo Mozota (coord.), *Ritos y mitos: VI Simposio sobre Celtiberos*. (Daroca, 2008). Zaragoza: Centro de Estudios Celtibéricos de Segeda, pp. 455-472.
- Aranegui Gascó, Carmen (1997a): "La favissa del santuario urbano de Edeta-Liria (Valencia)". *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló*, 18, pp. 103-113. , 18, pp. 103-113.
- Aranegui Gascó, Carmen (ed.) (1997b): *Damas y caballeros en la ciudad ibérica: las cerámicas decoradas de Lliria. (Valencia)*. Madrid: Cátedra.
- Aranegui Gascó, Carmen (2001-2002): " A propósito del vaso de los guerreros del Castellar de Oliva". *Anales de prehistoria y arqueología de la Universidad de Murcia*, 16-17. 2001-2002, pp. 229-238.
- Aranegui Gascó, Carmen (2017): "La obra maestra de la pintura ibérica". En Helena Bonet Rosado, Helena y Jaime Vives-Ferrándiz Sánchez, (eds.), *L'Enigma del vas, Obra mestra de l'art ibèric*. Catálogo Exposición Tresors del Museu de Prehistoria (Valencia, 2018), Valencia: Museu de Prehistoria, pp. 47-61.
- Arlegui Sánchez, Marian (coord.) (2014): *Museo numantino. Historia y Guía*. Soria: Asociación de Amigos del Museo Numantino y Junta de Castilla y León, 2.v.
- Ballester Tormo, Isidro, Fletcher Valls, Domingo, Pla Ballester, Enrique, Jorda Cerda, Francisco, Alcocer Grau, José (1954): *Cerámica del Cerro de San Miguel, Liria: Museo de la Excma. Diputación de Valencia*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Rodrigo Caro de Arqueología, y Diputación Provincial de Valencia.: *Corpus Vasorum Hispanorum*.

- Bellido Blanco, Antonio (2003): "Las cerámicas polícromas de Numancia: las jarras de doma". *Celtiberia*, 97, pp. 47-64.
- Bendala Galán, Manuel (2017): "¿Danza o lucha de guerreros? A propósito del "Vaso de la Danza Guerrera de la antigua Edeta". *Saguntum* -Extra 19, pp. 117-125.
- Blanco Freijeiro, Antonio (1987): "Las esculturas de Porcuna I. Esculturas de guerreros". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 184-3, pp.405-445.
- Blanco García, Juan Francisco (2011-2012). "Triplismo en la Hispania céltica". *BSAA arqueología*, LXXVII-LXXVIII, pp.171-202.
- Blázquez Martínez, José María (1995): "Posibles precedentes prerromanos de los combates de gladiadores romanos en la Península Ibérica". En José María Álvarez Martínez, y Juan Javier Enríquez Navascués, Juan (eds.), *El anfiteatro en la Hispania romana. Coloquio Internacional, Mérida 26-28 de noviembre de 1992. Bimilenario del anfiteatro de Mérida*, Mérida, pp. 31-43.
- Blázquez Martínez, José María (2003): "El vaso de los guerreros de El Cigarralejo (Mula, Murcia)". *Soliferrum. Studia archaeologica et historica Emeterio Cuadrado Díaz ab amicis, collegis et discipulis dicata. Anales de Prehistoria y Arqueología* 17-18, Murcia, pp. 171-175.
- Blázquez Martínez, José María (2008): "Los funerales de Viriato: sus paralelos mediterráneos", *BAEAA (Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, Homenaje al Dr. Michael Blech)*, 45, pp. 141-148.
- Blázquez Martínez, José María y González Navarrete, Juan (1988): "Arte griego en España. Las esculturas de Obulco (Porcuna, Jaén)". *Goya*, núm. 205-206, pp. 2-14.
- Blázquez Martínez, José María y Montero Herrero, Santiago (1993): "Ritual funerario y estatus social: los combates gladiatorios prerromanos en la península ibérica", *Veleia*, 10, pp. 71-83.
- Bonet Rosado, Helena (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Lliria: la antigua Edeta y su territorio*. Valencia: Museu de Prehistòria de València, Publicaciones diversas.

- Bonet Rosado, Helena e Izquierdo Peraille, Isabel (2001): "Vajlla ibérica y vasos singulares del área valenciana entre los siglos II y I a.C.", *Archivo de Prehistoria levantina*, vol XXIV. Valencia, pp. 273-313.
- Bonet Rosado, Helena y Mata Parreño, Consuelo (2002): *El Puntal dels Llops. Un fortín edetano*, Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica 99, Valencia.
- Cabré y Aguiló, Juan (1917): *Catálogo Monumental de la Provincia de Soria*. Manuscrito, 8 vols. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- Cabré y Aguiló, Juan (1937): "Decoraciones Hispánicas II. Broches de cinturón de bronce damasquinados con oro y plata". *A.E.A.A.*, 38. Madrid.
- Campmajo, Pierre y Crabol, Denis (2012): "Scènes de violences et de conflits dans l'art rupestre de la fin de l'âge du fer au Moyen âge en Cerdagne". En Galinier, Martin y Cadé, Michel (dirs), *Images de guerre, Guerre des images, Paix en images: La guerre dans l'art, l'art dans la guerre*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 23-50.
- Chapa Brunet, María Teresa y Olmos Romera, Ricardo (2004): "El imaginario del joven en la cultura ibérica". *Mélanges de la casa de Velázquez*, nouvelle série, 34-1. *Jóvenes en la historia*, pp. 43-83.
- Colominas Roca, Josep (1944): "La necrópolis ibérica de Oliva". *Ampurias* VI, pp. 155-176.
- Cuadrado Díaz, Emeterio (1982): "Decoración extraordinaria de un vaso ibérico". En *Homenaje a Sáenz de Buruaga*. Madrid, pp. 287-296.
- Francisco Heredero, Ana de (2012). "Guerra y ritual en el mundo celtibérico". *ARQUEO UCA*, nº 2, pp. 49-63.
- Fuentes Alberó, María Mercedes (2007): *Vasos singulares de la Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila; Alacant)*. Villena: Fundación Municipal "José M^a Soler".
- Fuentes Alberó, María Mercedes y Mata Parreño, Consuelo (2009). "Sociedad de los vivos, pesar por los muertos". *Saguntum (P.L.A.V.)*, 41, pp. 59 - 94.
- Gabaldón, Mar (2007): "Vaso ibérico de los guerreros". Pieza del Mes, Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

- Garcés Estallo, Ignasi y Cebrià Escuer, Artur (2002-2003). "L'estela ibérica de Tona (Osona)". *Pyrenae*, num. 33-34, pp. 211-232.
- García Bellido, Antonio (1987): *La España del siglo primero de nuestra era (según P. Mela y C. Plinio)* Espasa-Calpe, Madrid.
- García Cardiel, Jorge (2012): "La monomachia celtibérica. Vida y muerte al final de la Historia". En del Cerro Linares, Carmen, Mora, Gloria, Pascual, José y Sánchez Moreno, Eduardo (eds.) *Ideología, identidades e interacción en el Mundo Antiguo*. (CERSA), pp. 579-601. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- García Cardiel, Jorge (2014a): "El combate contra el mal: imaginarios locales de poder a través de la conquista romana en el levante ibérico". *Complutum*, Vol. 25 (1): 159-175.
- García Cardiel, Jorge (2014b): La lucha contra la quimera. La memoria del combate contra el mal en el Sureste ibérico. *SMSR* 80 (2/2014) p. 615-642.
- García Cardiel, Jorge (2017): "Las flautistas de Iberia. Mujer y transmisión de la memoria social en el mundo ibérico (siglos III-I a.C.)". *Complutum* 28(1), pp. 143-162.
- García-Gelabert Pérez, María Paz y Blázquez Martínez, José María (2005). Rituales funerarios de Campania, de los samnitas y de los iberos. *Acta Palaeohispanica IX Palaeohispanica* 5, pp. 393-406.
- Glück, Janus J. (1964): "Revilng and monomachy as battle preludes in ancient warfare", *Acta Classica*, 7, pp. 25-31.
- Gómez-Pantoja, Joaquín (2006): "Entre Italia e Hispania: los gladiadores". En Antonio Sartori y Alfredo Valvo (eds.), *Hiberia-Italia, Italia-Hiberia*, Milano, pp.167-180.
- Hernández Prieto, Enrique y Martín Moreno, Rocío (2013): "Juegos funerarios: los *munera gladiatoria* de Escipión en *Carthago Nova*, una fórmula de interacción con los pueblos hispanos". En Bravo, Gonzalo y González Salinero, Raúl (eds.), *Formas de morir y formas de matar en la Antigüedad romana*. Actas del X Coloquio de la Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos (Madrid, Universidad Complutense, 28-30 noviembre 2012). Salamanca-Madrid: Signifer Libros, pp. 439-458.
- Jimeno Martínez, Alfredo, *et alii* (2012): "Interpretación estratigráfica de Numancia y ordenación cronológica de sus cerámicas". *Complutum*, Vol. 23 (1), pp. 203-218.

- Llobregat Conesa, Enrique A.; Cortell Pérez, Emilio; Moltó, Jorge Juan; Segura Martí, José M^a (1992): "El urbanismo ibérico en la Serreta", *Recerques del Museu d'Alcoi*, I, pp.37-70.
- Lorrio Alvarado, Alberto J. y Royo Guillén, José I. (2013): "El guerrero celtibérico de Mosqueruela (Teruel): una pintura rupestre excepcional de la Edad del Hierro en el Alto Maestrazgo turolense". *Antiquitas* n° 25, pp. 85-107.
- Lucas Pellicer, María Rosario (1995): "Iconografía de la cerámica ibérica de 'El Castellido' de Alloza (Teruel)", *Actas del XXI Congreso Nacional de Arqueología* (Teruel, 1991), vol. 3, Zaragoza, pp. 879-891.
- Luís, Luís (2009): "Per petras et per signos": A arte rupestre do Vale do Côa enquanto construtora do espaço na Proto-história". En *Lusitanos y vettones: Los pueblos prerromanos en la actual demarcación Beira Baixa - Alto Alentejo*. [Memorias, 9], Cáceres: Junta de Extremadura/Museo de Cáceres, pp. 213-240.
- Luís, Luís (2016): "As Gravuras da Idade do Ferro no Vale do Côa". *VACCEA*, num. 9, Anuario 2015. Valladolid: Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg, Universidad de Valladolid, pp. 60-70.
- Maestro Zaldívar, Elena (2014): "Escenas y protagonistas de la cerámica ibérica aragonesa". *Saldvie* n° 13-14, pp. 71-91.
- Martín Acera, Fernando (1988): Valerio Máximo, Hechos y dichos memorables, Ed- Akal, Barcelona: pp. 189-190.
- Martínez García, María Julia (2011): *La cimera con cabeza de lobo del "vaso de las Cabezotas", Lliria (Edeta): Una posible interpretación*. DOI: 10.13140/2.1.1529.9362.
- Mata Parreño, Consuelo (coord.) (2014): *Fauna Ibérica. De lo real a lo imaginario (II)*. Servicio de Investigación Prehistórica del Museo de Prehistoria de Valencia. Serie Trabajos varios n° 117. Valencia: Diputación de Valencia.
- Memoria presentada al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (1912): *Excavaciones de Numancia*. Madrid: Imprenta Artística de José Blass.
- Muñoz Martín, M^a Nieves (1976): *España en la Biblioteca de Diodoro Sículo*, Granada, p. 113.

- Oakley, Stephen (1985): "Single combat in the Roman Republic", *CQ*, XXXV 2, Oxford University, pp. 392-410.
- Olmos Romera, Ricardo (1987): "Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del sureste". *Archivo español de arqueología*, Vol. 60, Nº 155-156, pp. 21-42.
- Olmos Romera, Ricardo (2002-2003): "En la flor de la Edad. Un ideal de representación heroico ibero-helenístico". *CuPAUAM*, 28-29, pp. 259-272.
- Olmos Romera, Ricardo (2003): "Combates singulares: Lenguajes de afirmación de Iberia frente a Roma". En Tortosa Rocamora, Trinidad y Santos Velasco, Juan Antonio (eds.), *Arqueología e Iconografía, Indagar en las Imágenes*, Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas y Roma: L'Erma" di Bretschneider, pp. 79-97.
- Olmos Romera, Ricardo (ed. científico) y Martínez Quirce, Francisco Javier (coords.) (1996): *Al otro lado del espejo: aproximaciones a la imagen ibérica*. Madrid: Col. Lynx, la Arqueología en la mirada, nº 1.
- Olmos Romera, Ricardo *et alii* (1999): *Los iberos y sus imágenes (CD-ROM, Libro electrónico)*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, MICRONET S.A.
- Olmos Romera, Ricardo y Grau, I. (2005): "El Vas dels Guerrers de La Serreta", *RACO*, 14, pp. 79-98.
- Ortego Frías, Teógenes (1945): "El poblado ibérico del Castellillo, Alloza (Teruel)". *Empúries: revista de món clàssic i antiguitat tardana*, Núm.: 7-8, pp. 185-202.
- Pastor Muñoz, Mauricio (2013): "Viriato en el ámbito Tuccitano". *Trastámara*, nº 11.2, Especial 2013, pp. 5-31.
- Pereira Sieso, Juan, Chapa Brunet, María Teresa y Mayoral Herrera, Victorino (2005): "Las sociedades de la Edad del Hierro peninsular y su relación con los procesos de salud, enfermedad y muerte". En: *Enfermedad, muerte y cultura en las sociedades del pasado. Importancia de la contextualización en los estudios paleopatológicos*. Actas del VIII Congreso Nacional de Paleopatología. I Encuentro Hispano-luso de Paleopatología. (Cáceres 16-19 de Noviembre de 2005), Vol. I, pp. 65-90.

- Pérez Ferrandis, Susana Rosa (2013): "La panoplia en los vasos del Tossal de Sant Miquel (Llíria), Ensayo de interpretación iconográfica". *GLADIUS, Estudios sobre armas antiguas, arte militar y vida cultural en oriente y occidente*, XXXIII, pp. 7-38.
- Quesada Sanz, Fernando (2017): "De batallas y desfiles en el vaso de los guerreros". En Bonet Rosado, Helena y Vives-Ferrándiz Sánchez, Jaime (eds.), *L'Enigma del vas, Obra mestra de l'art ibèric*. Catálogo Exposición Tresors del Museu de Prehistoria (nov 2017-marzo 2018), Valencia: Museu de Prehistoria de Valencia, pp. 63-85.
- Ramírez Sánchez, Manuel (2005): "Clientela, *hospitium* y *devotio*". En de la Torre Echávarri, José Ignacio y Chaín Galán, Antonio, *Celtíberos: tras la estela de Numancia*. Soria: Diputación de Soria, pp. 279-284.
- Romero Carnicero, Fernando (1976): *Las cerámicas policromas de Numancia*. Valladolid: Patronato José María Quadrado, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Sorianos.
- Romero Carnicero, Fernando (1999): "El vaso de los guerreros de numancia. Aproximación a su lectura iconográfica". *Celtíberos. Homenaje a José Luis Argente. Revista de Soria*, 25, segunda época: 51-65.
- Romero Carnicero, Fernando (2010): "Las representaciones zoomorfas en perspectiva cenital. Un estado de la cuestión". En Romero Carnicero, Fernando y Sanz Mínguez, Carlos (eds.), *De la Región Vaccea a la Arqueología Vaccea*, Valladolid: Centro de Estudios Vacceos "FedericoWattenberg", Universidad de Valladolid, pp. 467-546.
- Romero Carnicero, Fernando (2014): "Vaso de los guerreros". En Arlegui Sánchez, Marian (coord.), *Museo numantino. Historia y Guía*. Soria: Asociación de Amigos del Museo Numantino y Junta de Castilla y León, pp. 164-165.
- Royo Guillén, José Ignacio (2009): "El arte rupestre de la Edad del Hierro en al Península Ibérica y su problemática: aproximación a sus tipos, contexto cronológico y significación". *Saldvie*, nº 9, pp. 37-69.
- Royo Guillén, José Ignacio (2015): "Arte rupestre protohistórico en la cuenca media del Ebro: un simbolo gráfico de las élites emergentes de la Edad del Hierro". *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló* 33, pp. 97-128.

- Ruiz Rodríguez, Arturo y Molinos Molinos, Manuel (2015): "El conjunto escultórico de Cerrillo Blanco, Porcuna". En Ruiz Rodríguez, Arturo y Molinos Molinos, Manuel (eds.), *Jaén, tierra ibera. 40 años de investigación y transferencia*. Jaén: Universidad de Jaén, pp. 67-84.
- Ruiz Rodríguez, Arturo, Molinos Molinos, Manuel, Rueda, Carmen (2015): "La Caja de los Guerreros de Arjona". En Ruiz Rodríguez, Arturo y Molinos Molinos, Manuel (eds.), *Jaén, tierra ibera. 40 años de investigación y transferencia*. Jaén: Universidad de Jaén, pp. 407-422.
- Sanmartí i Grego, Joan (2007): "El arte de la Iberia septentrional". En Abad Casal, Lorenzo y Soler Díaz, Jorge A. (eds.), *Arte Ibérico en la España Mediterránea*, Actas del Congreso de Arte Ibérico en la España Mediterránea, Alicante 24-27 octubre 2005. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, Diputación Provincial, pp. 239-264.
- Sancho Royo, Antonio (1980): *Apiano, Historia romana*. Madrid, Gredos, t.III.
- Santos Velasco, Juan Antonio (2010): "Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada". *Complutum*, vol. 21 (1), pp. 145-168.
- Sanz Mínguez, Carlos (1998): *Los vacceos: cultura y ritos funerarios de un pueblo prerromano del valle medio del Duero. La necrópolis de Las Ruedas, Padilla de Duero (Valladolid)*, Salamanca: Junta de Castilla y León. (Memorias, Arqueología en Castilla y León, 6).
- Sanz Mínguez, Carlos (2010): "El armamento vacceo", en Romero, F. Y Sanz, C. (eds.), *De La región vaccea a la arqueología vaccea*, Valladolid: Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg, Universidad de Valladolid, pp. 319-361 (Vaccea monografías, 4).
- Sanz Mínguez, Carlos *et alii* (1989): *Padilla de Duero. Investigaciones arqueológicas 1985-1989*, Valladolid: Catálogo de la exposición realizada en Peñafiel en 1989, con los primeros hallazgos producidos en la necrópolis de Las Ruedas de Pintia.
- Sanz Mínguez, Carlos y Velasco Vázquez, Javier (eds.) (2003): *Pintia. Un oppidum en los confines orientales de la región vaccea. Investigaciones Arqueológicas Vacceas, Romanas y Visigodas (1999-2003)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Servicio de Investigación Prehistórica (SIP)(1935): *La labor del SIP y su Museo en el año de 1934*. Valencia: Diputación de Valencia.

- Sopeña Genzor, Gabriel (2005): "Celtiberian Ideologies and Religion". *e-Keltoi* Volume 6, *The Celts in the Iberian Peninsula*, pp. 347-410.
- Tortosa Rocamora, Trinidad (1996): "Imagen y símbolo en la cerámica del sureste". En Martínez Quirce, Francisco Javier (coord.) *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*. Zaragoza: Pórtico Librerías.
- Uroz Rodríguez, Héctor (2013): "Héroes, guerreros, caballeros, oligarcas: tres nuevos vasos singulares ibéricos procedentes de Libisosa", *Archivo Español de Arqueología*, 86, pp. 51-73.
- Uroz Sáez, José., Molina Vidal, Jaime., Poveda Navarro, Antonio M. y Márquez Villoria Juan Carlos (2004): "Aproximación al conjunto arqueológico y monumental de Libisosa (Cerro del Castillo, Lezuza, Albacete)", en *Investigaciones Arqueológicas en Castilla-La Mancha (1996-2002)*, Toledo, 181-191.
- Villar Vidal, José Antonio (1993): *Historia de Roma desde su fundación*, , Ed. Gredos Madrid 243-244.
- Wattenberg Sampere, Federico (1963): *Las cerámicas indígenas de Numancia*. Valladolid: Instituto Español de Prehistoria, Centro Superior de Investigaciones Científicas y Diputación Provincial.

Enlaces a sitios Web de Museos consultados:

Red Digital de Colecciones de Museos de España (CER.ES)

<http://ceres.mcu.es/>

Museo Arqueológico Nacional (MAN), Madrid:

<http://www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico/protohistoria.html>

Museo Arqueológico de Alicante (MARQ):

<http://www.marqalicante.com/>

Museo Íbero de Jaén (MJA):

<http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MJA/?lng=es>

Museo Numantino de Soria:

<http://www.museoscastillayleon.jcyl.es/museonumantino>

Museu (Domingo Fletcher) de Prehistòria de València:

http://www.museuprehistoriavalencia.es/web_mupreva/

Museo de Valladolid:

https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/jcyl/MuseoValladolid/es/Plantilla66y33/1258120723259/_/_/

Museu d'Arqueologia de Catalunya (MAC):

<http://www.mac.cat/>, <http://www.arqueoxarxa.cat/>

Colección Museográfica de Libisosa. Centro Sociocultural Agripina del Ayuntamiento de Lezuza (Albacete):

<https://libisosa.ua.es/>

Museo episcopal de Vic (Barcelona)

<https://www.museuepiscopalvic.com/es/colleccions/arqueologia/>

Museo de Albacete:

<http://www.patrimoniohistoricoclm.es/museo-de-albacete/>

Museo de Arte Ibérico de El Cigarralejo (Mula, Murcia):

<https://www.museosregiondemurcia.es/museo-de-arte-iberico-el-cigarralejo-de-mula>

<https://www.murciaturistica.es/webs/museos/microsites/emeterio-cuadrado/museo.htm>

Museo Arqueológico de la Alcudia (Elche, Alicante) (gestionado por la Universidad de Alicante):

<http://www.laalcudia.ua.es/>

<http://www.visitelche.com/cultura/museos/yacimiento-arqueologico-lalcudia/>

Museo de Teruel:

<http://museo.deteruel.es/museoprovincial/colecciones/epoca-iberica/>

Museo Arqueológico de Alcoy (Valencia):

<https://www.alcoi.org/es/areas/cultura/museo/>

ANEXOS

ANEXO I: Textos Clásicos

Sobre los funerales de los Escipiones en Cartago Nova el año 207 a. C.

Scipio Carthaginem ad uota soluenda dis munusque gladiatorium, quod mortis causa patris patrique parauerat, edendum rediit. gladiatorum spectaculum fuit non ex eo genere hominum ex quo lanistis comparare mos est, seruorum de catasta ac liberorum qui uenalem sanguinem habent: uoluntaria omnis et gratuita opera pugnantium fuit. nam alii missi ab regulis sunt ad specimen insitae genti uirtutis ostendendum, alii ipsi professi se pugnuros in gratiam ducis, alios aemulatio et certamen ut prouocarent prouocatique haud abnuerent traxit; quidam quas disceptando controuersias finire nequierant aut noluerant, pacto inter se ut uictorem res sequeretur, ferro decreuerunt. neque obscuri generis homines sed clari inlustresque, Corbis et Orsua, patruales fratres, de principatu ciuitatis quam Ibe uocabant ambigentes ferro se certuros professi sunt. Corbis maior erat aetate: Orsuae pater princeps proxime fuerat a fratre maiore post mortem eius principatu accepto. cum uerbis disceptare Scipio uellet ac sedare iras, negatum id ambo dicere cognatis communibus, nec alium deorum hominumue quam Martem se iudicem habituros esse. robore maior, minor flore aetatis ferox, mortem in certamine quam ut alter alterius imperio subiceretur praeoptantes cum dirimi ab tanta rabie nequirent, insigne spectaculum exercitui praebuere documentumque quantum cupiditas imperii malum inter mortales esset. maior usu armorum et astu facile stolidas uires minoris superauit. huic gladiatorum spectaculo ludi funebres additi pro copia prouinciali et castrensi apparatu.

Tito Livio, *Ab urbe condita*, XXVIII 21

<http://www.thelatinlibrary.com/livy/liv.28.shtml#21>

“Scipión regresó a Cartagena para cumplir los votos hechos a los dioses y celebrar el espectáculo de gladiadores que había preparado en memoria de la muerte de su padre y de su tío. Los gladiadores que tomaron parte en el espectáculo no eran los que habitualmente presentan los lanistas, esclavos procedentes de la tarima de venta y libres que ponen precio a su sangre; la colaboración de los luchadores fue por entero voluntaria y gratuita. Algunos, en efecto, los enviaron los régulos para hacer una demostración del valor innato de su raza, otros manifestaron espontáneamente que ellos lucharían para hacer honor a su general, a otros los movió el espíritu de rivalidad para hacer y aceptar desafíos, y algunos resolvieron con el hierro las diferencias que no habían podido o no habían querido resolver pacíficamente, poniéndose previamente de acuerdo en que el objeto de las diferencias sería para el vencedor. Unos primos hermanos, que no eran personas de origen oscuro sino famosas e ilustres, Corbis y Orsua, que se disputaban la primacía de una ciudad llamada Ibe, manifestaron que lo decidirían con las armas. Corbis era el de más edad; el padre de Orsua había sido el último en detentar el poder, que había recibido de su hermano mayor a la muerte de éste. Escipión quería discutir la cuestión hablando y calmar sus iras, pero los dos dijeron que ya habían rechazado esa propuesta a sus parientes comunes y que no pensaban admitir por juez a hombre o dios alguno a no ser a Marte. Confiado el mayor en su fuerza y el menor en su florida juventud, preferían morir en el combate a someterse uno a la autoridad del otro, no fue posible sacarlos de su encono y brindaron al ejército un espectáculo notable y una prueba de lo calamitosa que es para los mortales la ambición de poder. El mayor, con su práctica en el manejo de las armas y su astucia, se impuso fácilmente a la fuerza bruta del más joven. Este espectáculo de gladiadores fue seguido de unos juegos fúnebres acordes a los recursos de una provincia y el equipamiento de un campamento”

Traducción: **Villar, 1993: 243-244**

El joven Escipión (P.C.Escipión Emiliano Numantino) retado en *Intercatia* por un celtíbero

ὁ δ', οἷον ἅπαντες οἱ ἀμαρτόντες, ἀνθ' ἑαυτοῦ τοῖς ὄνειδίζουσι χαλεπαίνων, ἔκειρεν αὐτῶν τὰ πεδία, καὶ περικαθίσας κύκλῳ τὴν πόλιν χώματα ἤγειρε πολλά, καὶ συνεχῶς ἐξέτασσε προκαλούμενος ἐς μάχην. οἱ δ' οὕτω μὲν ἀντεξέτασσον, ἀλλ' ἦσαν ἀκροβολισμοὶ μόνοι, θαμινὰ δέ τις τῶν βαρβάρων ἐξίππευεν ἐς τὸ μεταίχμιον, κεκοσμημένος ὄπλοις περιφανῶς, καὶ προυκαλεῖτο Ῥωμαίων ἐς μονομαχίαν τὸν ἐθέλοντα, οὐδενὸς δ' ὑπακούοντος ἐπιτωθᾶσας καὶ τῷ σχήματι κατορησάμενος ἀπεχώρει. γιγνομένου δὲ τούτου πολλάκις, ὁ Σκιπίων ἔτι νέος ὢν ὑπερήλγησέ τε καὶ προπηθήσας ὑπέστη τὸ μονομάχιον, εὐτυχῶς δ' ἐκράτησεν ἀνδρὸς μεγάλου μικρὸς ὢν.

Apiano, *Iberia*, 53.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0229%3Atext%3DHisp.%3Achapter%3D9%3Asection%3D53>

“...Con frecuencia, un cierto bárbaro salía cabalgando a la zona que mediaba entre ambos contendientes, adornado con espléndida armadura, y retaba a un combate singular a aquel de los romanos que aceptara y, como nadie le hacía caso, burlándose de ellos y ejecutando una danza triunfal se retiraba. Después que hubo ocurrido esto en varias ocasiones, Scipión, que todavía era un hombre joven, se condolió en extremo y adelantándose aceptó el duelo y, gracias a su buena estrella, obtuvo el triunfo sobre un adversario de gran talla, pese a ser él de pequeña estatura...”

Traducción: **Sancho, 1980: 150**

Ecos del combate singular del joven Escipión en *Intercatia*.

Sulla dictator traditione Iugurthae semper signavit. est apud auctores et Intercatiensem illum, cuius patrem Scipio Aemilianus ex provocatione interfecerat, pugnae effigie eius signasse, volgato Stilonis Praeconini sale, quidnam fuisse facturum, si Scipio a patre eius interemptus fuisset.

Plinio, *Naturalis Historia*, XXXVII, 9

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/home.html

“...Cuentan los autores que aquel intercatiense a cuyo padre mató en un desafío Escipion, llevaba un sello en el que estaba grabado este combate. De ahí el chiste tan divulgado de Estilon Preconio, que preguntaba lo que habría hecho si su padre hubiese dado muerte a Escipion...”

Traducción: **García Bellido, 1987: 199**

Dos enfrentamientos de Quinto Ocio, apodado “El Aquiles” por su valor, contra dos celtíberos.

Quorum uirtuti nihil cedit Q. Occius, qui propter fortitudinem Achilles cognominatus est: nam ut reliqua eius opera non exequar, abunde tamen duobus factis, quae relaturus sum, quantus bellator fuerit cognoscetur. Q. Metello consuli legatus in Hispaniam profectus, Celtibericum sub eo bellum gerens, postquam cognouit a quodam gentis huius iuvene se ad dimicandum prouocari--erat autem illi forte prandendi gratia posita mensa--, relicta ea arma sua extra uallum deferri equumque educi clam iussit, ne a Metello inpediretur, et illum Celtiberum insolentissime obequitantem consecutus interemit detractasque corpori eius exuuias ouans laetitia in castra retulit. idem Pyrresum nobilitate ac uirtute omnes Celtiberos praestantem, cum ab eo in certamen pugnae deuocatus esset, succumbere sibi coegit. nec erubuit flagrantissimi pectoris iuuenis gladium ei suum et sagulum utroque exercitu spectante tradere. ille uero etiam petiit ut hospitii iure inter se iuncti essent, quando inter Romanos et Celtiberos pax foret restituta.

Valerio Máximo, III, 2, 21.

<http://www.thelatinlibrary.com/valmax3.html> The Latin Library

“...Quinto Ocio no fue inferior a estos en cuanto al valor. Su propia valentía le valió el apodo de “*el Aquiles*”. Se podrá perfectamente conocer cuán bravo adalid fuera, dejando de lado otras hazañas, por los dos ejemplos que voy a referir. Siendo cónsul Quinto Metelo, marchó a España en calidad de lugarteniente suyo y bajo sus banderas combatió en la guerra contra los celtíberos. Un día se enteró de que un joven de este pueblo hispano le andaba desafiando a singular combate –era el momento en que la mesa estaba puesta para el rancho-. Abandonó inmediatamente la mesa y mandó que ocultamente le llevaran fuera del campamento sus armas y su caballo, por miedo a que Metelo no le dejara salir a pelear. Después de buscar al celtíbero que caracoleaba sobre su caballo profiriendo insolentes bravatas, lo mató, arrancó de su cuerpo los despojos y lo trajo al campamento, triunfante de alegría. En otra ocasión, Pirreso, que sobresalía entre todos los celtíberos por su nobleza y su valor, le provocó a un duelo, pero Ocio le obligó a declararse vencido. Sin embargo, este joven de ardiente y valeroso corazón no se avergonzó de entregar al celtíbero, a la vista de los dos ejércitos, su espada y capote militar. El hispano entonces pidió que le prometiera que, una vez restablecida la paz entre romanos y celtíberos, ambos se unirían por los lazos de la hospitalidad.”

Traducción: **Martín Acera, 1988:189-190**

Combates singulares tras los funerales de Viriato.

Οὐρίατθον μὲν δὴ λαμπρότατα κοσμήσαντες ἐπὶ ὑψηλοτάτης πυρᾶς ἔκαιον, ἱερεῖά τε πολλὰ ἐπέσφαττον αὐτῷ, καὶ κατὰ ἴλας οἷ τε πεζοὶ καὶ οἱ ἵππεῖς ἐν κύκλῳ περιθέοντες αὐτὸν ἔνοπλοι βαρβαρικῶς ἐπήνουν, μέχρι τε σβεσθῆναι τὸ πῦρ παρεκάθηντο πάντες ἀμφ' αὐτό. καὶ τῆς ταφῆς ἐκτελεσθείσης, ἀγῶνα μονομάχων ἀνδρῶν ἤγαγον ἐπὶ τοῦ τάφου. τοσοῦτον αὐτοῦ πόθον κατέλιπεν Οὐρίατθος, ἀρχικώτατος μὲν ὡς ἐν βαρβάροις γενόμενος, φιλοκινδυνότατος δ' ἐς ἅπαντα πρὸ ἀπάντων, καὶ ἰσομοιρότατος ἐν τοῖς κέρδεσιν.

Apiano, Iberia, 75.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0229%3Atext%3DHispania%3Achapter%3D12%3Asection%3D75>

“...Tras haber engalanado espléndidamente el cadáver de Viriato, lo quemaron sobre una pira muy elevada y ofrecieron muchos sacrificios en su honor. La infantería y la caballería, corriendo a su alrededor por escuadrones con todo su armamento, prorrumpía en alabanzas al modo bárbaro y todos permanecieron en torno al fuego hasta que se extinguió. Una vez concluido el funeral, celebraron combates individuales junto a su tumba. Tan grande fue la nostalgia que de él dejó tras sí Viriato, un hombre que aún siendo bárbaro, estuvo provisto de las cualidades más elevadas de un general; era el primero de todos en arrostrar el peligro y el más justo a la hora de repartir el botín...”

Traducción: **Sancho, 1980: 166.**

El cadáver de Viriato es honrado con la competición de 200 parejas de gladiadores.

Ὅτι τὸ σῶμα τοῦ Ὑριάτθου ταφῆς παραδόξου καὶ μεγαλοπρεποῦς ἤξιωσαν καὶ διακοσίοις ζεύγεσι μονομάχων ἀγῶνα πρὸς τῷ τάφῳ συνετέλεσαν, τιμῶντες αὐτοῦ τὴν διαβεβοημένην ἀνδρείαν. ὁμολογουμένως γὰρ ἦν πολεμικώτατος μὲν ἐν τοῖς κινδύνοις, στρατηγικώτατος δὲ ἐν τῷ προιδέσθαι τὸ συμφέρον, τὸ δὲ μέγιστον, διετέλεσε πάντα τὸν τῆς στρατηγίας χρόνον ἀγαπώμενος ὑπὸ τῶν στρατιωτῶν ὡς οὐδεὶς ἕτερος.

Diodoro Sículo, Bibliotheca Histórica, XXXIII, 21.

<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/diodore/livre33.htm>

“Juzgaron que el cuerpo de Viriato era digno de una sepultura extraordinaria y magnífica y en sus funerales celebraron un certamen en el que compitieron doscientas parejas de gladiadores, honrando así su proclamada valentía. Pues era, según opinión unánime, el más belicoso en los combates y a la vez el más hábil general en cuanto a prever lo que más convenía, y, lo más importante, cumplió todo el tiempo de su mando amado por sus soldados como ningún otro lo fue...”

Traducción: **Muñoz, 1976: 113.**

ANEXO II. Documentación Arqueológica

Alcudia, La (Elche, Alicante)

Situado a unos 3 km. sobre una pequeña elevación al sur de la ciudad de Elche. Era la antigua ciudad de *Ilici*, principal ciudad de la región ibérica de la Contestania. Los primeros trabajos arqueológicos datan del s. XV y, tras intervenciones eventuales en el siglo XIX, el hallazgo de la Dama de Elche en 1987 impulsó nuevas exploraciones. En 1948 se levanta el “Museo Monográfico de La Alcudia” para acoger los objetos hallados. Actualmente siguen activas las excavaciones y lo encontrado está repartido entre el museo citado, el Museo Arqueológico y de Historia de Elche y el Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 1. *Alcudia, La (Elche, Alicante): Fragmento escultórico.* Foto Proyecto Iconografía Ibérica del CEH, Madrid

FICHA

Título	Fragmento escultórico de La Alcudia
Clasificación Genérica	Escultura, materiales pétreos
Objeto/Documento	Fragmento de figura.
Materia/Soporte	Piedra caliza
Técnica	Bulto redondo
Dimensiones	Altura = 35 cm.
Datación	Segunda mitad siglo V a.C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura Ibérica.
Procedencia	La Alcudia, (Elche, Alicante)
Iconografía	Pierna de guerrero con greba o cnémide y mano.
Depósito	Museo monográfico de L'Alcúdia, Elche, Alicante (Universidad de Alicante).

Cerrillo Blanco, El (Porcuna, Jaén)

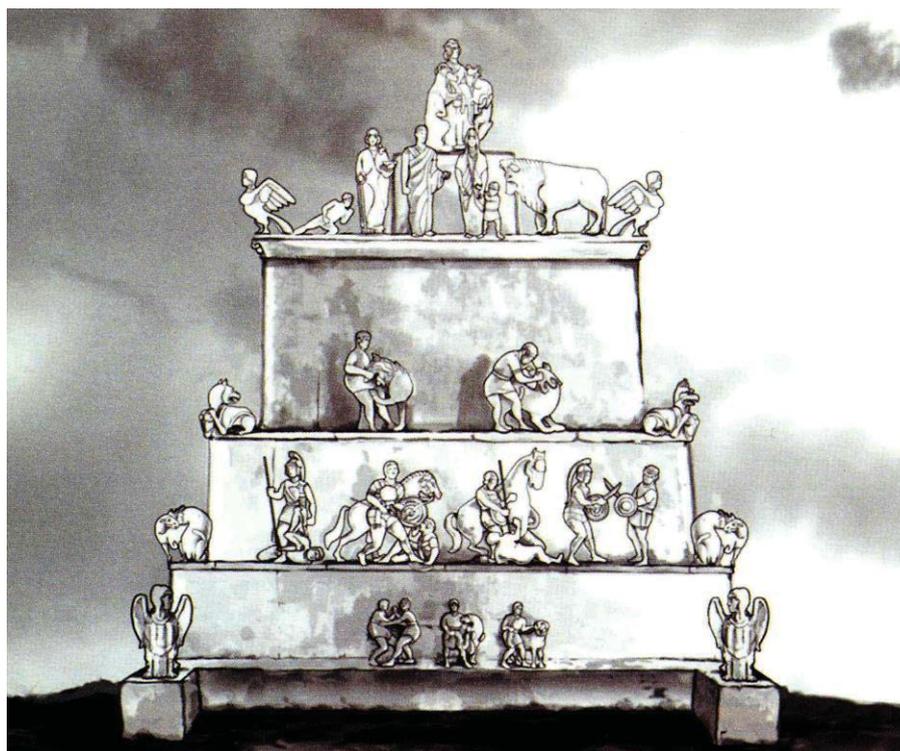
Se encuentra a escasos 3 km. de la población de Porcuna (Jaén). En la parte superior hay un cementerio con inhumaciones delimitado con lajas de piedra y datado del siglo VII a.C.; denominado *Ipolca* en época ibérica y *Obulco* en tiempos romanos. En los años 70 González Navarrete y Arteaga Matute fueron encargados de las campañas de excavación. (Pereira *et alii* 2005; Blanco 1987; Blázquez y Navarrete, 1988). La catalogación de los restos escultóricos entre 1980-1987.



A



B



C

Fig. 2. *Cerrillo Blanco, El (Porcuna, Jaén). Escultura ibérica.* A) Foto. Museo de Jaén (<http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MJA/>). B) Reconstrucción hipotética de la pieza según Negueruela (Pereira Sieso et al. 2005: 90, fig. 4). C) Reconstrucción hipotética del monumento de Porcuna (Ruiz y Molinos, 2015: 78, dibujo de *El Bosco*).

FICHA

Título	Esculturas ibéricas del Cerrillo blanco de Porcuna
Clasificación Genérica	Escultura, materiales pétreos
Objeto/Documento	Figuras parte de un conjunto escultórico amplio.
Materia/Soporte	Piedra caliza (calcarenita)
Técnica	Tallado. Lijado. Pulido. Bulto redondo
Dimensiones	Altura = 120 cm. Anchura.= 100 cm. Grosor máximo = 48 cm
Datación	Siglo V a.C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura Ibérica.
Procedencia	Conjunto monumental del Cerrillo Blanco, Porcuna (antigua Obulco) (Jaén)
Iconografía	Guerreros a caballo, combate singular, guerrero de pie.
Depósito	Museo Arqueológico de Jaén. N° Inventario CE/DA01683/E04

Necrópolis de Osuna (Sevilla)

Situada en el municipio de Osuna, la antigua *Urso*, Las excavaciones llevadas a cabo han descubierto estructuras de hábitat, fortificación o necrópolis que abarcan desde el período Orientalizante hasta la Edad Media. La fundación de Osuna habría que situarla en el Bronce Final, hacia el año 1000 a.C. Las primeras excavaciones comenzaron a finales del siglo XVIII. En 1903, los arqueólogos franceses Pierre Paris y Arthur Engel hallaron un lienzo de muralla de época republicana y algunos enterramientos en fosa estudiados por Ramón Corzo en 1973 quien halló como material de relleno de las murallas los famosos relieves de guerreros, actualmente conservados en el Museo Arqueológico Nacional (Blázquez y Navarrete, 1988).



Fig. 3. *Necrópolis de Osuna (Sevilla). Monumento de Osuna, Conjunto A.* Foto del Museo Arqueológico Nacional

FICHA

Título	Monumento de Osuna.
Clasificación Genérica	Escultura; Materiales pétreos; Mundo funerario.
Objeto/Documento	Sillar.
Conjunto	Monumento de Osuna Conjunto A.
Materia/Soporte	Arenisca.
Técnica	Mediorrelieve.
Dimensiones	Altura = 69 cm; Anchura = 55 cm; Grosor = 43 cm.
Datación	300 aC – 200 aC (S. III a.C.)
Contexto Cultural/Estilo	Cultura Ibérica.
Procedencia	Osuna (Sevilla).
Iconografía	Guerreros.
Depósito	Museo Arqueológico Nacional (Madrid) Nº Inventario: 38424.



Fig. 4: *Necrópolis de Osuna (Sevilla). Monumento de Osuna. Conjunto B.* Foto Museo Arqueológico Nacional

FICHA

Título	Monumento de Osuna.
Clasificación Genérica	Escultura; Materiales pétreos; Elementos arquitectónicos.
Objeto/Documento	Sillar.
Conjunto	Monumento de Osuna Conjunto B.
Materia/Soporte	Caliza.
Técnica	Altorrelieve.
Dimensiones	Altura = 56 cm; Anchura = 57 cm; Grosor = 27 cm.
Datación	100 aC = 76 aC (Principios s. I a.C.)
Contexto Cultural/Estilo	Cultura Ibérica. Cultura romana.
Procedencia	Osuna (Sevilla).
Iconografía	Guerreros.
Depósito	Museo Arqueológico Nacional (Madrid) Nº Inventario: 38421.

Necrópolis de Piquía (Arjona, Jaén)

Emplazada en una ladera, en el término municipal de Arjona (Jaén), es probable que fuera el lugar de enterramiento de la conocida en tiempos romanos como *Urgavo Alba*. En 2010 el hallazgo casual de la llamada “Caja de los Guerreros” propició una intervención de urgencia por parte del Instituto Andaluz de Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén confirmándose la existencia de una necrópolis íbera con 34 estructuras funerarias articuladas entorno a una tumba principesca con rico ajuar, datadas en torno al s. I a.C.; los restos recuperados se conservan en el Museo de Jaén.

http://www.portalarjonero.com/pagina/Principal/Entradas/2017/10/21_ARQUEOLOGIA_IBERA_DE_ARJONA%2C_DIEZ_ANOS_DESPUES.html



Fig. 5. *Necrópolis de Piquía (Arjona, Jaén).Caja de los Guerreros*. Foto en: <http://www.visitarjona.com/cultura/yacimientos-arqueologicos/necropolis-de-piquia>

FICHA

Título	Caja de los guerreros
Clasificación Genérica	Material Pétreo; Elementos Funerarios
Objeto/Documento	Urna cineraria de forma prismática
Materia/Soporte	Caliza
Técnica	Tallado lítico, desbastado, punzonado, cincelado, pulido
Dimensiones	Caja: Altura = 15,50 cm; Longitud = 21 cm; Profundidad = 17,20 cm Tapadera: Longitud = 20 cm; Profundidad = 19 cm.
Datación	Siglo I a. C.
Contexto Cultural/Estilo	Hierro Final. Ibérico.
Procedencia	Necrópolis de Piquía, Arjona (Jaén)
Iconografía	Tapadera: Líneas rectas; Líneas dobles. Caja: Guerrero; Escudo; Espada; Desnudo masculino; Jinete; Caetra; Escena de lucha; Armas; Scutum; Faldellín; Indumentaria; Falcata; Figura humana; Caballo.
Depósito	Museo de Jaén. N° Inventario: DJ/DA05201.

Tona (Barcelona)

El Camp de les Lloses, ubicado en el centro urbano de Tona, es de época iberorromana, data entre los siglos II y I a.C. y está formado por construcciones rectangulares con particiones internas. El hallazgo en el año 1915 de la estela ibérica, objeto de nuestro estudio, en la zona de un antiguo campo de futbol fue el primer indicio de su existencia. En 1944 un desprendimiento de tierras dejó al descubierto parte de las estructuras del asentamiento y las primeras excavaciones se llevan a cabo en los años 1960 y 1972. Fue declarado Bien Cultural de Interés Nacional en el año 1995.

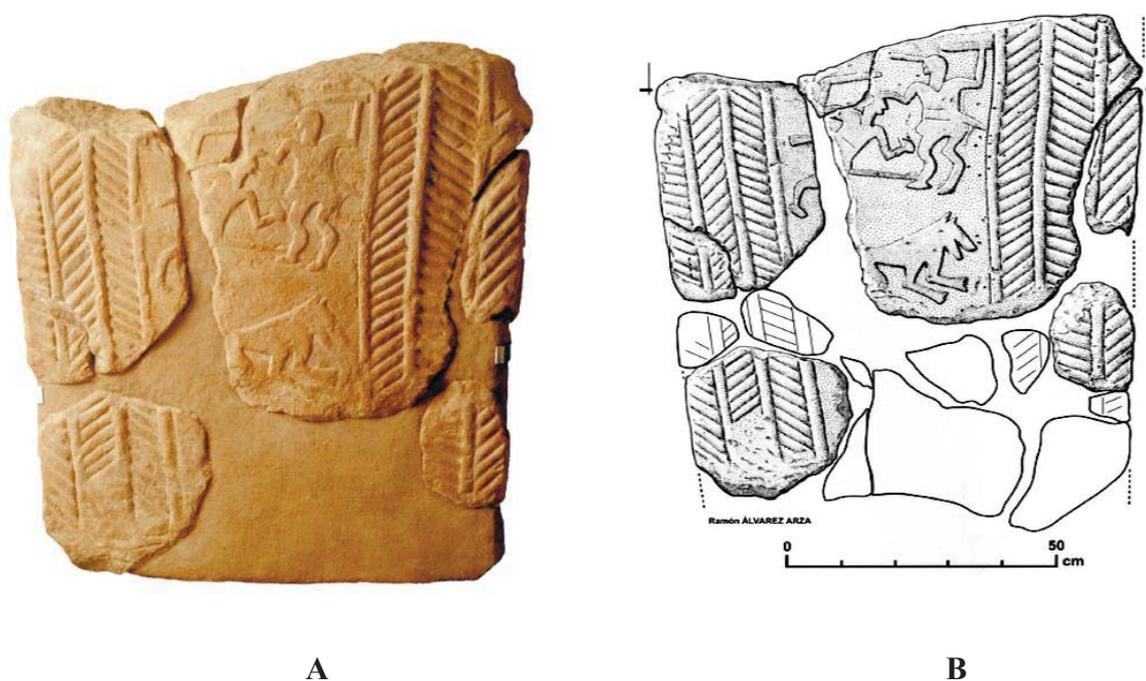


Fig. 6. Tona (Barcelona). Estela Funeraria de Mas Rimbau. A) Foto: Museo Episcopal de Vic. B) Dibujo (Garcés y Cebrià, 2002-2003: 219, fig.7)

FICHA

Título	Estela funeraria de Tona
Clasificación Genérica	Material Pétreo; Elementos Funerarios
Objeto/Documento	Estela funeraria
Materia/Soporte	Piedra rosada del Montseny
Técnica	Tallado lítico, bajorrelieve.
Dimensiones	Alto lado derecho = 90 cm; alto lado izquierdo = 78 cm; ancho máximo superior = 93 cm; ancho máximo inferior = 83 cm; grosor = 16 cm.
Datación	Siglos III-II a. C.
Contexto Cultural/Estilo	Ibérico (aussetano).
Procedencia	Mas Rimbau, Tona, comarca de Osona (Barcelona)
Iconografía	Combate singular. Lobo
Depósito	Museo Episcopal de Vic. N° Inventario: MEV 17152

Cortijo de Maquiz

Situado a unos 5 km. de Mengíbar (Jaén) la finca se emplaza en las cercanías del cerro Maquiz, donde en época iberorromana se ubicaba la ciudad de *Iliturgi*.

Fue descubierta, por azar, en 1860 y en 1862 D. Manuel de la Chica dio a conocer el hallazgo de cuatro piezas de bronce que donó a la Real Academia de la Historia. En 1970, dos piezas más fueron adquiridas por el Museo Arqueológico Nacional que la mayoría de los investigadores datan en la época Ibérica Plena (entre los siglos IV-III a.C.).

FICHA

Título	Bronces de Maquiz
Clasificación Genérica	Medios de transporte; Metales; Adornos; Objetos de prestigio.
Objeto/Documento	Lanza de carro
Componentes	Remate
Conjunto	Par de apliques para yugo
Materia/Soporte	Bronce con decoración incisa
Técnica	Fundición
Dimensiones	Altura = 14,90 cm; Longitud = 46,3 cm; Anchura = 8 cm
Datación	400 ac=301 ac (S. IV a.C.)
Contexto Cultural/Estilo	Cultura Ibérica.
Procedencia	Cortijo de Maquiz, Mengíbar (Jaén)
Iconografía	Remate: Lobo Escena: Animal fantástico; Jinete; Árbol de la Vida, guerreros.
Depósito	Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Nº Inventario: 1970/54/2 y 1970/54/1.



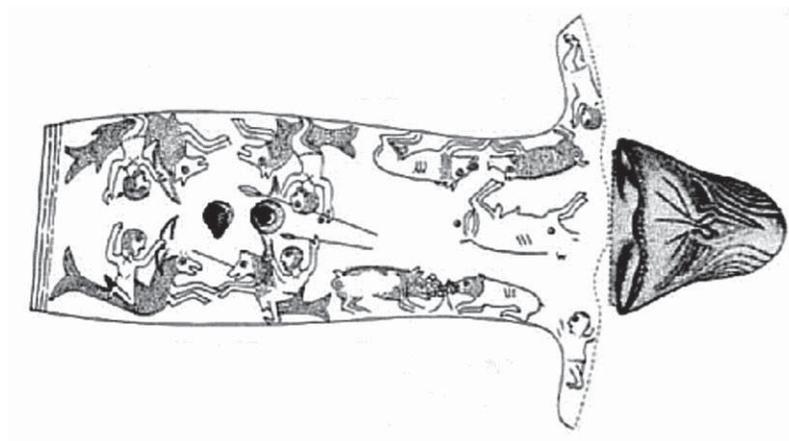
A



A



A



B

Fig. 7. Bronces de Maquiz. A) Fotos Museo Arqueológico Nacional
B) Dibujo Olmos, 1999: 81.3 (tomado de Almagro Bosch)

Castellillo de Alloza

Situado a unos 2 km. de Alloza (Teruel) se considera lugar de emplazamiento de un poblado íbero datado en los siglos III-II a.C. Su extensión comprende desde la escarpada ladera hasta su cumbre y, aunque ha desaparecido en gran medida la huella del antiguo poblado, existen zonas arqueológicas donde los vestigios son abundantes.

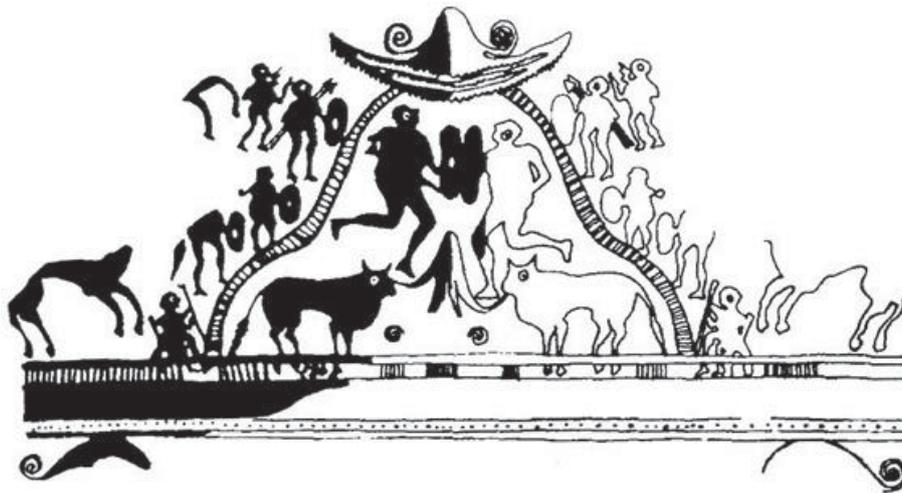
Se han documentado viviendas con zócalo de piedra y muros de adobe y destacan las piezas cerámicas, que incluso presentan escritura ibérica. Las primeras noticias sobre el asentamiento datan de época de la Reconquista y los vestigios hallados se conservan actualmente en el Museo Arqueológico de Teruel (Ortego, 1945-1946: 185-202. Los descubridores de la pieza que reseñamos fueron los arqueólogos Teógenes Ortego Frías y Purificación Atrián Jordán.

FICHA

Título	<i>Kálathos</i> de El Castellillo de Alloza
Clasificación Genérica	Equipamiento doméstico; Expresión artística
Objeto/Documento	Fragmento de <i>Kalathos</i>
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Torno y pintura
Dimensiones	Altura = 45 cm; Anchura = 4,50 cm; Largo = 33,30 cm Pared: Grosor = 1,10 cm
Datación	300 ac – 101 ac, (s. III-II a. de C.)
Contexto Cultural/Estilo	Cultura Ibérica
Procedencia	El Castellillo, Alloza, Andorra (Teruel)
Iconografía	Representación humana masculina; Motivos geométricos; Representaciones animales
Depósito	Museo Arqueológico de Teruel. Nº Inventario: 00154



A



B

Fig. 8. *Castelillo de Alloza, El (Teruel). Kalathos.* A) Foto. Ministerio de Educación y Cultura. B) Desarrollo decorativo (según Lucas, 1995)

Castellar de Oliva

Al sur de Oliva se extiende una gran llanura que muere en las vertientes de la sierra del Castellar y que separa las provincias de Valencia y Alicante. La necrópolis de Oliva se halla situada en la parte del reino de Valencia donde se enlazan las culturas ibéricas del sudeste y las célticas del centro de la meseta.

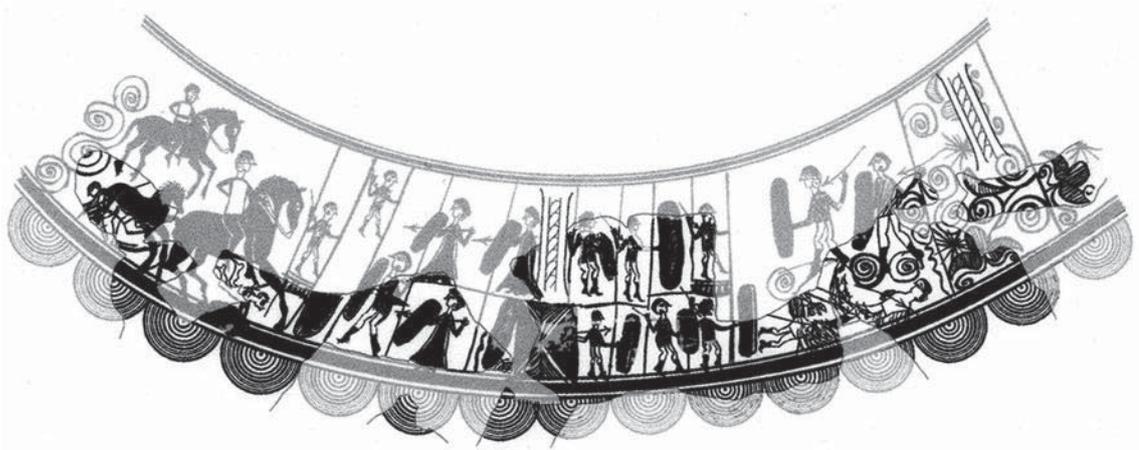
La cima del monte de El Castellar está coronada por las ruinas de un antiguo castillo, sobresaliendo de sus cimientos restos de viejas paredes, vestigios del poblado a que correspondía esta necrópolis que ocupaba la falda del monte, destruyéndose buena parte de ella. Existen noticias de que ya en el siglo XV-XVI la falda del cerro había sido sometido a rebuscas. En los años 40 el cerro fue excavado por Josep Colominas (1944). Los sepulcros ocupaban los hoyos y grietas de las rocas y los restos encontrados sitúan la necrópolis a finales del siglo IV ó inicios del III a. C.

FICHA

Título	Tinaja o urna del Castellar de Oliva
Clasificación Genérica	Equipamiento doméstico; mundo funerario
Objeto/Documento	Tinaja
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Torno y pintura
Dimensiones	Diámetro boca = 27 cm; diám. Base = 13,5 cm; diám. Máximo = 48,5 cm. Altura = 53 cm.
Datación	Finales del siglo III a. C. a mediados del siglo II a. C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura ibérica.
Procedencia	El Castellar, Oliva (Valencia)
Iconografía	Escena de guerra; adornos florales.
Depósito	Museo Nacional de Arqueología de Cataluña (Barcelona) Tumba 4 de El Castellar de Oliva



A



B

Fig. 9. *Castellar de Oliva: Tinaja*. A) Foto de la pieza (CD-ROM "Los iberos y sus imágenes", CSIC, MICRONET S.A., 1999). B) Desarrollo de la decoración (según Colominas, 1944, p. 170).

Cerro de El Castillo

Situado al lado del municipio de Lezuza (Albacete), los primeros trabajos en este yacimiento comenzaron en 1992 y los vestigios encontrados por el equipo de la universidad de Alicante desde 1996 se remontan al Bronce Final y alcanzan la época Bajomedieval de la que se conocen la torre vigía en proceso de rehabilitación.

El perímetro ocupado por el *oppidum* oretano está aún por definir y se propone el s. II a.C. como momento de mayor apogeo, aunque en algún departamento se han encontrado objetos del s. V a.C. En época del emperador Tiberio se convertirá en la colonia de *Libisosa Foroaugustana*, recinto amurallado con probablemente cuatro puertas para la defensa del cerro. Los materiales recuperados se pueden contemplar en el Centro Sociocultural de Agripina (Lezuza, Albacete). <https://libisosa.ua.es/principal.html> (Uroz Sáez, 2004)

FICHA

Título	Crátera de la monomquia de Libisosa
Clasificación Genérica	Equipamiento doméstico; Expresión artística
Objeto/Documento	Crátera
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Torno y pintura.
Dimensiones	Diámetro boca = 34'3 cm; diám. Base = 11'7 cm; Altura = 36'7 cm
Datación	Finales s. II – primer tercio siglo I a. C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura Ibérica.
Procedencia	Cerro de El Castillo, Lezuza (Albacete) (Campaña 2009)
Iconografía	Elementos geométricos, combate singular, elementos florales.
Depósito	Colección Museográfica de Libisosa. Centro Sociocultural de Agripina. Ayuntamiento de Lezuza (Albacete) Nº Inventario: LB 130309



A

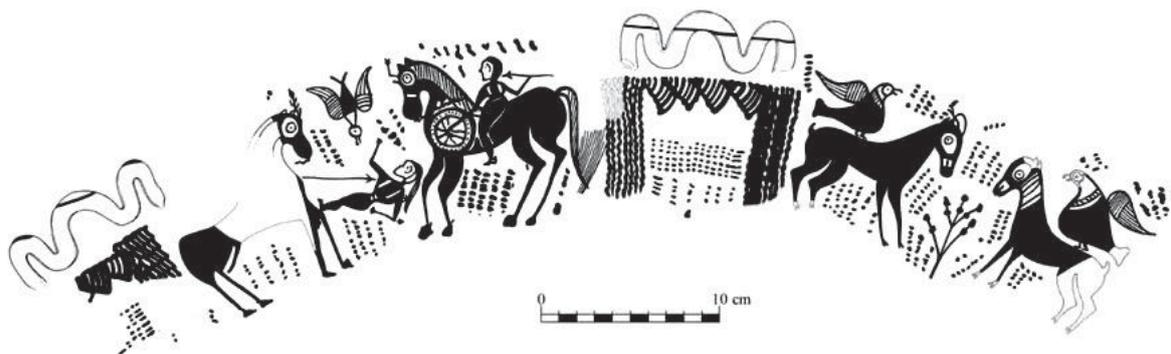


B

Fig.10. Cerro del El Castillo, Lezuza (Albacete). Crátera de la Monomaquia de Libisosa. A) Foto. Servicio de Información y Noticias Científicas. B) Desarrollo decorativo. Dibujo.Nora Hernández Canchado – Proyecto Libisosa-)



A



B

Fig.11. Cerro del El Castillo, Lezuza (Albacete). Crateriforme de la muerte mítica de Libisosa. A) Foto de la cerámica (Uroz, 2012). B) Desarrollo decorativo. Dibujo: Nora Hernández Canchado – Proyecto Libisosa-

FICHA

Título	Crateriforme de la muerte mítica de Libisosa
Clasificación Genérica	Equipamiento doméstico; Expresión artística
Objeto/Documento	Crátera
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Torno y pintura.
Dimensiones	Diámetro boca = 23'6 cm; diám. Base = 14 cm; Altura = 17'7 cm
Datación	Finales s. II – primer tercio siglo I a. C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura Ibérica.
Procedencia	Cerro de El Castillo, Lezuza (Albacete) (Campaña 2007)
Iconografía	Elementos geométricos, combate singular, elementos florales.
Depósito	Colección Museográfica de Libisosa. Centro Sociocultural de Agripina. Ayuntamiento de Lezuza (Albacete) Nº Inventario: LB 110960

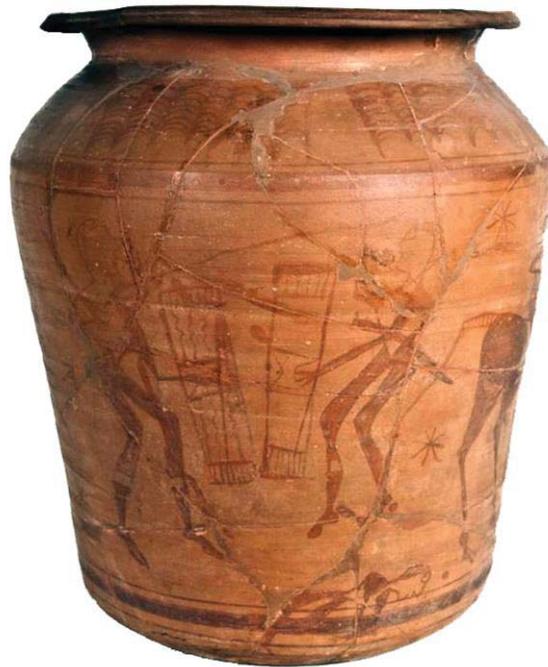
Cabezo del Tío Pío

Era un poblado ibérico a más de 1 km de Archena, en la ladera izquierda del Río Segura, cerro con una altura máxima de 226 m cuya datación se establece entre finales del s. V y I a. C. y consta de un poblado situado en la cumbre, poco estudiado, y la necrópolis conocida desde finales del siglo XVIII y objeto de expolio durante el s. XIX,

A principios del s. XX se descubrieron importantes cerámicas, Fernández de Avilés realizó prospecciones en los años 40 y en 1944, Fletcher y Valero realizaron la única campaña de excavación del poblado, que incluyó una decena de departamentos y la exhumación de 5 departamentos de la necrópolis ibérica de incineración, cuyos materiales fueron revisados por García Cano y Page del Pozo y publicados en 1990. El vaso de los guerreros objeto de estudio en nuestro trabajo fue encontrado por Enrique Salas en torno a 1905 adquirido por el Centro de Estudios Históricos en 1910 y finalmente depositado, en 1918, en el Museo Arqueológico Nacional (Olmos, 1987: 28-31; Gabaldon, 2007).

FICHA

Título	Vaso de los guerreros
Clasificación Genérica	Cerámica; Objetos contenedores; Mundo funerario; Recipientes
Objeto/Documento	Kalathos
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Torno y pintura
Dimensiones	Altura = 41 cm; Diámetro boca = 32 cm. Diám. máximo = 36 cm
Datación	250 aC-201 aC (Segunda mitad s. III a.C.)
Contexto Cultural/Estilo	Cultura ibérica.
Procedencia	Cabezo del Tío Pío, Archena (comarca de Río Segura, Murcia)
Iconografía	Escena de guerra; Escena de caza
Depósito	Museo Arqueológico Nacional (Madrid) Nº Inventario: 1918/69/1.



A



B

Fig. 12. *Necrópolis de Archena (Murcia): Vaso de los guerreros.* A) Foto. Museo Arqueológico Nacional (Madrid). B) Desarrollo de la decoración (Uroz, 2013, p.60, a partir de fuentes anteriores)

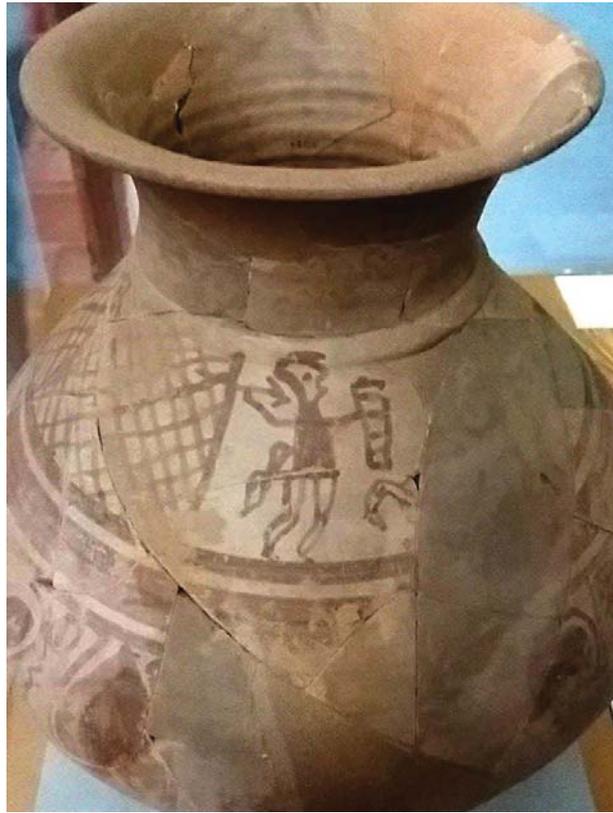
Puntal dels Llops

Situado en lo alto de un cerro ubicado en el término municipal de Olocau (Valencia), su origen se sitúa en la Edad de Bronce sin poder precisar una fecha concreta. La población en la cresta del cerro estaba amurallada y, en época ibera, era uno de los baluartes defensivos de la antigua *Edeta*. La cronología de esta segunda población se remonta al s.IV a.C. En 1978 se realizó una prospección financiada por el Servicio de Investigación Prehistórica y en 1979 se planteó una excavación de urgencia para terminar con los expolios y progresiva destrucción de lugar.

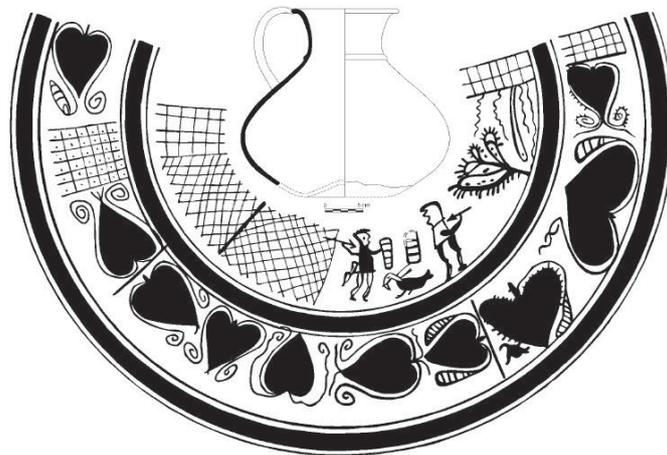
Hasta 1988 el yacimiento fue excavado por Helena Bonet Rosado y Consuelo Mata Parreño y se inició un proyecto de restauración, bajo la dirección del Museo de Prehistoria de Valencia y la financiación del Ministerio de Cultura y la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia. Desde ese momento, el Servicio de Investigación Prehistórica lleva a cabo anualmente labores de mantenimiento y limpieza de las estructuras y los accesos. El inventario de objetos recuperados son principalmente restos cerámicos, junto con objetos de metal y hueso. (Bonet, 2002)

FICHA

Título	Jarra del Puntal dels Llops
Clasificación Genérica	Equipamiento doméstico; Expresión artística
Objeto/Documento	Vaso tipo <i>Oenochoe</i>
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Torno y pintura
Dimensiones	Diámetro boca = 14 cm, diám. Base = 12 cm, diám. Máximo = 27,5 cm.
Datación	Primer cuarto siglo II a.C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura ibérica
Procedencia	Puntal dels Llops, Olocau (Valencia)
Iconografía	Guerreros, ave, árbol
Depósito	Museo de Prehistoria "Domingo Fletcher" de Valencia Nº Inventario: Depósito 2 del yacimiento, nº 2018.



A



B

Fig. 13. *Puntal dels Llops. Olocau (Valencia). Jarra.* A) Foto. Museo de Prehistoria de Valencia. B) Desarrollo de la decoración (según Bonet y Mata, 2002, pag. 51)

La Serreta

Situada a 3.5 km al este de Alcoi se ubica sobre la cresta y vertiente sur de la montaña del mismo nombre donde convergen los términos municipales de Alcoi, Penáguila y Cocentaina; Se trata de un poblado-santuario. El típico *oppidum* fortificado en altura, comprende alrededor de 5 ha. y data del s. IV a.C. al s. II a.C.

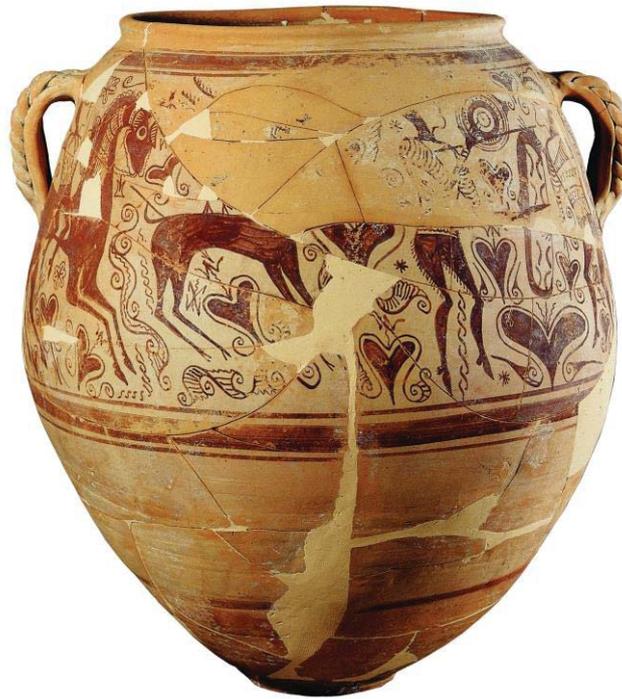
El enclave fue descubierto en 1917 por R. Vicedo Sanfelipe; C. Vicedo Moltó, realizará una prospección de superficie que confirma la existencia del yacimiento y en 1920 obtiene el permiso para iniciar la primera campaña arqueológica entre 1920 y 1955. En 1956 Vicente Pascual continúa los trabajos hasta la campaña de 1968, donde interviene M. Tarradell pero que no tuvo continuidad.

En los años 80 se llevan a cabo trabajos de limpieza y conservación al frente de E. Llobregat y se descubre en 1987 la necrópolis de cremación, donde se han exhumado un total de 80 sepulturas, fechadas principalmente en el s. IV a.C. En 1931 el yacimiento fue declarado Monumento Histórico Artístico. (Olmos, 2005; Llobregat, 1992).

En la actualidad las investigaciones están a cargo de arqueólogos del Museo de Alcoi, el Museo Provincial de Alicante y la Universidad de Alicante y la mayoría de las piezas recuperadas se conservan en el Museo Arqueológico “Camilo Vicedo Moltó” de Alcoy. El vaso objeto de nuestro estudio fue recuperado en la campaña de 1956, dirigida por Vicente Pascual en el departamento interpretado como santuario. (Olmos, 2005: 79-98).

FICHA

Título	Vaso de los guerreros
Clasificación Genérica	Cerámica; Objetos contenedores; Recipientes
Objeto/Documento	Tinaja
Materia/Soporte	Arcilla con desgrasante calcáreo
Técnica	Torno y pintura
Dimensiones	Diámetro boca = 37,5 cm; diámetro base = 14,3 cm; diámetro máximo = 59,1 cm; Altura = 66,5 cm.
Datación	Siglos IV – II a.C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura ibérica.
Procedencia	Alcoy-Cocentaina-Penáguila (Alicante)
Iconografía	Flautista; Escena de caza; Combate singular, flora abundante.
Depósito	Museo Arqueológico “Camilo Vicedo Moltó” de Alcoy. Inventario: Nº 2147



A.



B

Fig. 14. *Serreta, La (Alcoy-Cocentaina-Penaguila, Alicante). Vaso de los guerreros* A) Foto. Museo Arqueológico “Camilo Visedo Moltó” de Alcoy. B) Desarrollo de la decoración (Olmos y Grau, 2005, p. 87)

Tossal de San Miguel de Liria

Situado en un alargado montículo a unos 500 m del actual municipio de Liria (Valencia) era la antigua *Edeta*, capital de la Edetania que, según algunas fuentes clásicas, fue conocida también con el nombre de *Leiria* o *Lauro*. Habitado desde la Edad del Bronce (II milenio a.C.). Sertorio la destruyó en el año 76 a.C. y la población que se estableció fue una nueva ciudad estilo romano (Bonet, 1995:33-48).

En un Diario de Memorias de 1706 se comenta por primera vez el hallazgo de restos cerámicos por toda la superficie del cerro. Las prospecciones durante los años 20 fueron constantes y la primera campaña arqueológica en 1933 dirigida por Lluís Pericot llevó a dar forma a la estructura urbana del yacimiento pero no se encontraron muchos vestigios. En 1934 y 1935 con la participación Emili Gómez Nadal, Lluís Pericot, Domingo Fletcher y Mariano Jornet los hallazgos de cerámica figurada fueron múltiples y se delimitaron los espacios y elaboraron planos.

Tras la guerra, se retoman los trabajos en los años 40, por Lluís Pericot, Enrique Pla y José Alcocer y se descubre la necrópolis por el hallazgo de una urna cineraria en la ladera sureste aunque sin resultados relevantes. En los años 50 se identificaron nuevos departamentos y dos monedas romanas que vinculan el yacimiento con la población de *Lauro*.

El yacimiento es considerado Bien de Interés Culturales de la Provincia de Valencia en 1994; se llevan a cabo labores de restauración, limpieza y señalización y la mayoría de los materiales hallados se exponen en el Museo de Prehistoria de Valencia y el Museo Arqueológico de Liria. Entre las piezas halladas destaca principalmente la cerámica, datada entre finales del siglo III a.C. y principios del siglo II a.C. (Bonet, 1995; 33-48).



A



B

Fig. 15. *Tossal de San Miguel de Liria (Valencia). Vaso de los "cabezotas".*
A) Foto de la pieza cerámica de Ballester *et alii*, 1954, Lám. XLIII. B) Desarrollo de la decoración (Ballester *et alii* 1954, p. 44)

FICHA

Título	Vaso de los “cabezotas”
Clasificación Genérica	Equipamiento doméstico; Expresión artística
Objeto/Documento	Tinajilla, vaso globular
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Torno y pintura
Dimensiones	Diámetro boca = 17,8 cm; Diám. base = 9 cm; Altura = 29 cm.
Datación	Finales siglo III – principios siglo II a. C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura ibérica
Procedencia	Cerro o Tossal de San Miquel de Lliria (Valencia)
Iconografía	Infantes y jinetes luchando, roleos y frisos de ondas.
Depósito	Museo de Prehistoria “Domingo Fletcher” de Valencia Inventario: N° 86-Departamento 95



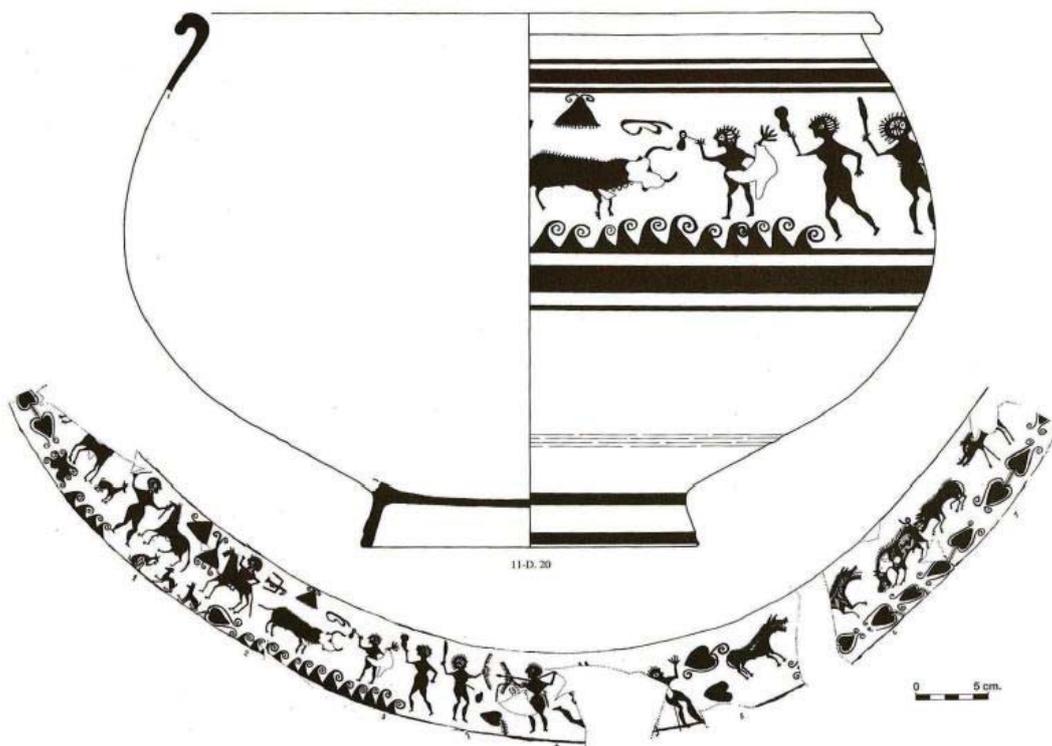
Fig. 16. *Tossal de San Miguel de Liria (Valencia). Vaso de la danza guerrera.* a) Foto. Servicio de Investigación Prehistórica. Museo de Prehistoria de Valencia. b) Desarrollo decorativo (Bonet 1995, p. 175)

FICHA

Título	Vaso de la danza guerrera
Clasificación Genérica	Equipamiento doméstico; Expresión artística
Objeto/Documento	Lebes
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Torno y pintura
Dimensiones	Diámetro boca = 35,1 cm., diámn. base = 14,7 cm.; Altura = 29,5 cm.
Datación	Primer cuarto siglo II a.C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura ibérica
Procedencia	Antigua Edeta. Tossal de San Miquel de Lliria (Valencia)
Iconografía	Danza guerrera, jinetes, caballo, músicos, temas florales.
Depósito	Museo de Prehistoria "Domingo Fletcher" de Valencia Inventario: N° 19-Departamento 41.



A



B

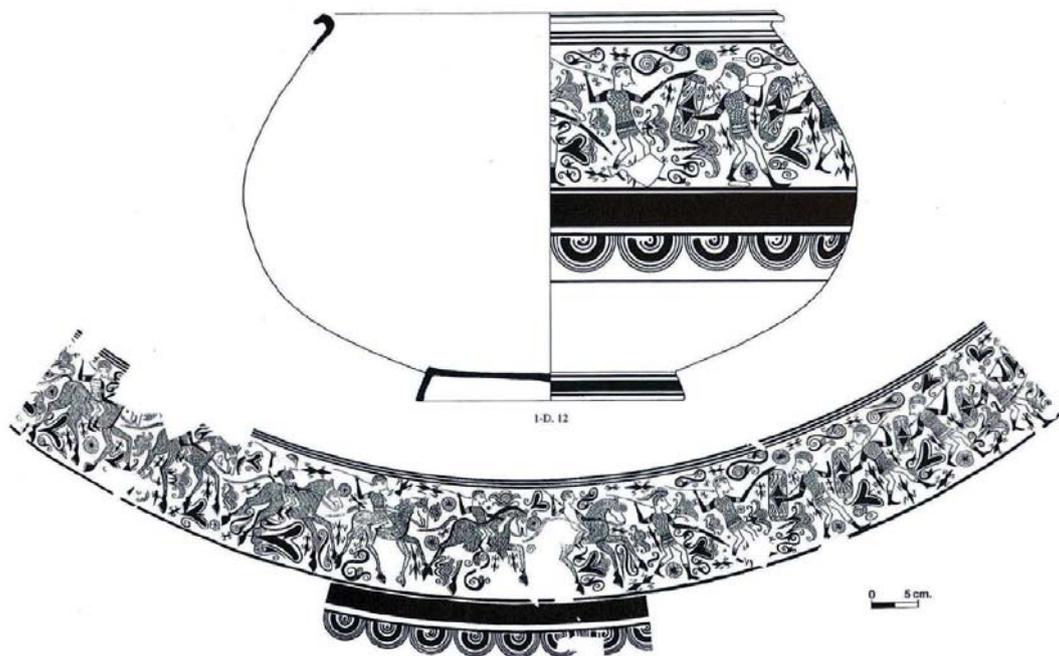
Fig. 17. *Tossal de San Miguel de Liria (Valencia). Vaso de la doma.* A) Foto Servicio de Investigación Prehistórica. Museo de Prehistoria de Valencia. B) Desarrollo de la decoración (Bonet, 1995, p. 136).

FICHA

Título	Vaso de la doma de San Miguel de Liria
Clasificación Genérica	Equipamiento doméstico; Expresión artística
Objeto/Documento	Lebes
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Torno y pintura
Dimensiones	Diámetro boca 48,5 cm; id. base 23,4 cm; Altura 35,9 cm.
Datación	Finales del siglo III a. C.- principios del siglo II a. C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura ibérica.
Procedencia	Cerro o Tossal de San Miquel de Lliria (Valencia)
Iconografía	Escenas de caza y guerra, aves, toros, caballos, jabalíes
Depósito	Museo de Prehistoria "Domingo Fletcher" de Valencia Sala VI, vitrina 99. Inventario yacimiento: 11-Departamento 20.



A



B

Fig. 18. *Tossal de San Miguel de Liria (Valencia). Vaso de los guerreros.* a) Foto. Museo de Prehistoria "Domingo Fletcher", Valencia. b) Desarrollo de la decoración (en Bonet, 1995, p. 88)

FICHA

Título	Vaso de los guerreros
Clasificación Genérica	Equipamiento doméstico; Expresión artística
Objeto/Documento	Lebes
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Torno y pintura
Dimensiones	Diámetro boca = 51,5 cm., diámn. base = 19,5 cm.; Altura =42,6 cm.
Datación	Finales siglo III- principios siglo II a. C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura ibérica
Procedencia	Antigua Edeta. Tossal de San Miquel de Lliria (Valencia)
Iconografía	Escena guerrera, jinetes, infantes, temas florales.
Depósito	Museo de Prehistoria "Domingo Fletcher" de Valencia Sala VI, vitrina 96. Inventario: N°1-Departamento 12



A



B

Fig. 19. *Tossal de San Miguel de Liria (Valencia). Vaso de la rueda.* A) Foto tomada de Ballester *et alii*, 1954, Lám. XLII. B) Desarrollo de la decoración (Ballester *et alii* 1954, p. 43)

FICHA

Título	Vaso de la “rueda”
Clasificación Genérica	Equipamiento doméstico; Expresión artística
Objeto/Documento	Tinajilla, vaso globular
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Torno y pintura
Dimensiones	Diámetro máximo = 18,3 cm; Diám boca = 11,4 cm; Diám. base= 9,7 cm; Altura = 15,3 cm.
Datación	Finales siglo III – principios siglo II a. C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura ibérica
Procedencia	Cerro o Tossal de San Miquel de Lliria (Valencia)
Iconografía	Combate singular, ciervos, motivos vegetales.
Depósito	Museo de Prehistoria “Domingo Fletcher” de Valencia Inventario: N° 17-Departamento 41

Necrópolis de la Osera (Chamartín, Ávila)

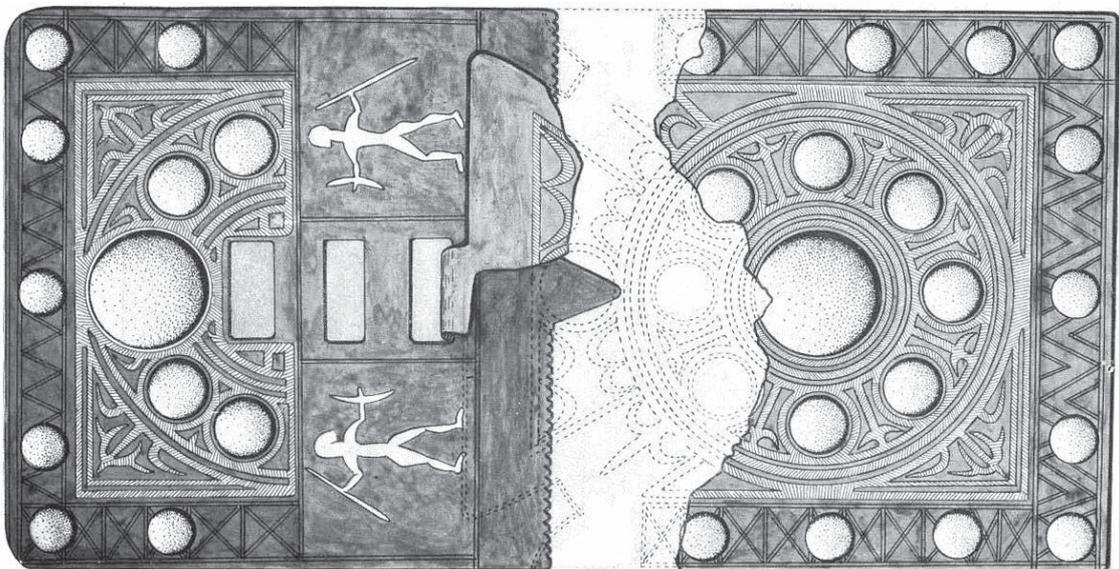
Área funeraria perteneciente al castro de la Mesa de Miranda, vinculada por algunos autores con la antigua *Arbukale*, destruida por Aníbal en el 220 a.C. Poblado y necrópolis fueron estudiados por Juan Cabré, junto con Antonio Molinero y M^a Encarnación Cabré. La necrópolis de incineración destaca por su extensión, presentando gran cantidad de tumbas aunque con variedad de ritos y estructuras. Además, la distribución espacial de los enterramientos está premeditada. Data de los siglos IV-III a.C. En cuanto a la pieza objeto de estudio, fue hallada en la “Zona I” del área funeraria, en el túmulo Z, sepultura II. (Olmos, ed., 1996)

FICHA

Título	Hebilla de La Osera
Clasificación Genérica	Indumentaria; Objetos de adorno personal; Metales; Ajuar funerario.
Objeto/Documento	Broche de cinturón
Componentes	Fragmentos
Materia/Soporte	Bronce, plata, hierro (remache)
Técnica	Fundición, damasquinado.
Dimensiones	15, 2 x 15,6 cm.
Datación	400 aC =301 aC (Siglo. IV a.C.)
Contexto Cultural/Estilo	Vettones.
Procedencia	Necrópolis de La Osera, Chamartín (Ávila): Zona I Túmulo Z Sepultura II
Iconografía	Guerreros.
Depósito	Museo Arqueológico Nacional, Madrid. N° Inventario: 1986/81/I/TZ/II/4.



A



B

Fig. 20. *Necrópolis de la Osera (Chamartín de la Sierra, Ávila). Hebilla.* A) Foto. Museo Arqueológico Nacional. B) Dibujo según J. Cabré, 1937, Lám. XXIII, Fig. 56.

Padilla de Duero (Valladolid)

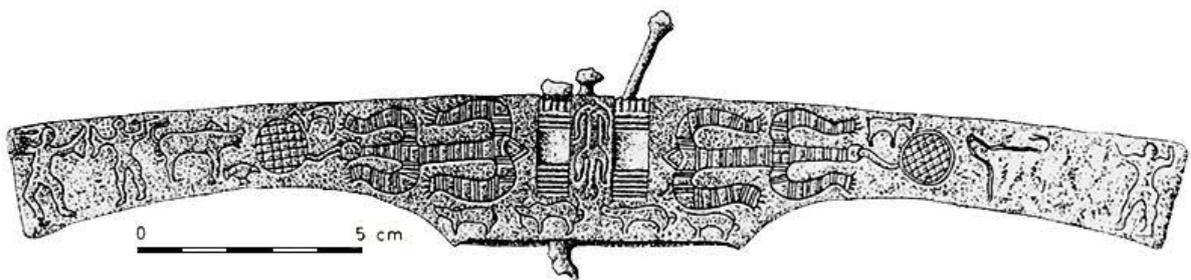
Las Quintanas es el nombre con el que genéricamente se conoce el yacimiento arqueológico de Padilla de Duero, dicho núcleo se corresponde con la zona de hábitat que algunos investigadores identifican con la antigua *Pintia*, citada por las fuentes clásicas. Nos interesa el área cementerial vinculada a este yacimiento, que se conoce como la necrópolis de Las Ruedas. Sus límites no están del todo establecidos y tiene una cronología que recorre los siglos IV a.C. al I d.C. Es una necrópolis de incineración donde los restos cremados junto con el ajuar se depositaba en hoyos, en ocasiones junto con lajas de caliza que tenían una determinada función (señalización, protección, separación). La pieza objeto de estudio fue hallada en 1986 (campana dirigida por Carlos Sanz Mínguez) en la tumba 32, situada en el sector II-Y. (Sanz, 1989)

FICHA

Título	Pomo de puñal vacceo
Clasificación Genérica	Armas.
Objeto/Documento	Pomo de puñal
Materia/Soporte	Hierro, plata.
Técnica	Fundición, damasquinado.
Dimensiones	26 cm larg;, 3,5 cm ancho (centro); 1,4 cm grueso (centro).
Datación	Mediados siglo II a.C.
Contexto Cultural/Estilo	Vacceos.
Procedencia	Necrópolis de Padilla de Duero. Tumba 32.
Iconografía	Lobos, verracos, cabras, ave. Guerreros.
Depósito	Museo de Valladolid. Tumba 32 de Padilla de Duero.



A



B

Fig. 21. *Padilla de Duero (Valladolid). Pomo de puñal vacceo.* A) Detalle de la escena de monomaquia (Sanz Mínguez, 2010, p. 347). B) Dibujo (Sanz Mínguez, 1998, p. 86)

Numancia (Garray, Soria)

En el municipio soriano de Garray, situado en el cerro conocido como “La Muela”, se emplaza el antiguo castro celtibérico de Numancia. Analizando la estratigrafía y la cronología de los materiales podemos establecer las fechas de ocupación del *oppidum*, sin embargo, no hay entre los investigadores una opinión unánime. Según Schulten, se documentan tres niveles de ocupación: un primer núcleo celtibérico, destruido por Escipión en el 133 a.C. y que habría sido ocupado por las gentes leales a él.

Un segundo estrato fechado en el 75 a.C., en el que el castro habría sido arrasado por las Guerras Sertorianas y quedaría abandonado hasta el año 29 a.C., época de Augusto, cuando recibe el *ius Latium*, llegando la ocupación hasta la época de Adriano. Poco se conoce acerca del contexto del hallazgo del vaso que nos ocupa. Debemos conformarnos con una pequeña referencia de J.R. Mélida según la cual el vaso fue encontrado entre cenizas y acompañado de otras 2 piezas cerámicas, al noroeste del *oppidum*, al terminar la campaña de 1908. Las 3 piezas mostraban marcas evidentes de haber estado expuestas a la acción del fuego. (Romero, 1999; Jimeno *et alii*, 2012)

FICHA

Título	Vaso de los guerreros de Numancia
Clasificación Genérica	Cerámica; Equipamiento doméstico; Expresión artística
Objeto/Documento	Cuenco
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Torno y pintura.
Dimensiones	Altura = 14,8 cm. Diámetro máximo = 24 cm.
Datación	Segunda mitad siglo I a.C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura Celtibérica.
Procedencia	Numancia (Garray, Soria)
Iconografía	Caballos fantásticos, grifos, combate singular de dos guerreros, ave.
Depósito	Museo Numantino. Sitio arqueológico de Numancia (Garray, Soria). Nº Inventario: N 2002.



A



B

Fig. 22. Numancia (Garray, Soria). Vaso de los guerreros. A) Foto. Museo Numantino. B) Desarrollo de la decoración (según Romero, 1976, Fig. 4)

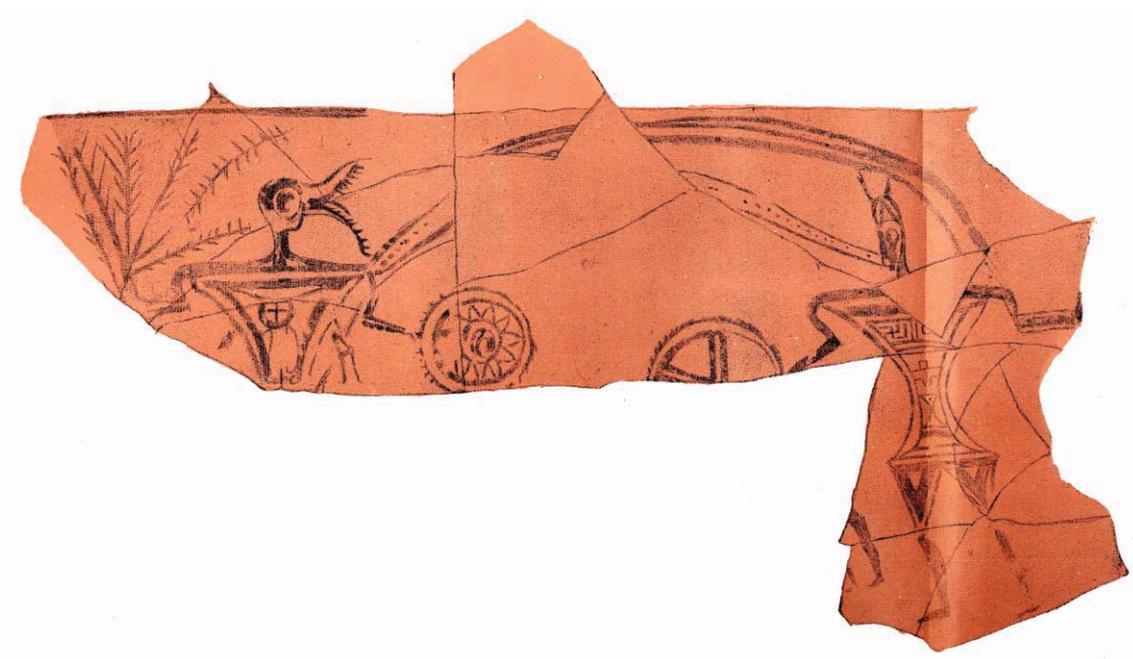


Fig. 23. Numancia (Garray, Soria). Fragmentos de vaso. Dibujo según M. A. Álvarez (Memoria 1915: lám. L)

FICHA

Título	Fragmentos cerámicos
Clasificación Genérica	Cerámica; Equipamiento doméstico; Expresión artística
Objeto/Documento	Parte de tinaja
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Torno y pintura.
Dimensiones	Altura = 17 cm. Anchura escena = 30 cm.
Datación	Segunda mitad siglo I a.C.
Contexto Cultural/Estilo	Cultura Celtibérica.
Procedencia	Numancia (Garray, Soria)
Iconografía	Combate singular de dos guerreros, vegetación.
Depósito	Museo Numantino. Sitio arqueológico de Numancia (Garray, Soria). Nº Inventario: N 2033.

Barranco del Rus (Torrevicente, Soria)

Situado en la localidad soriana de Torrevicente. Documentado en 1912 por J. Cabré. Su cronología se sitúa entre el s. III a.C. y el s. I a.C. (Alfayé, 2003)

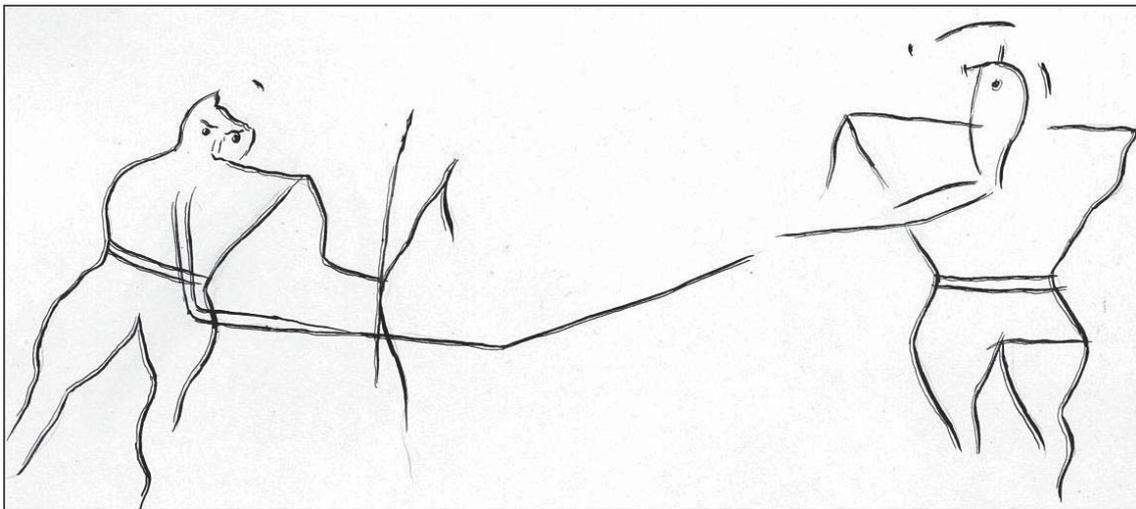
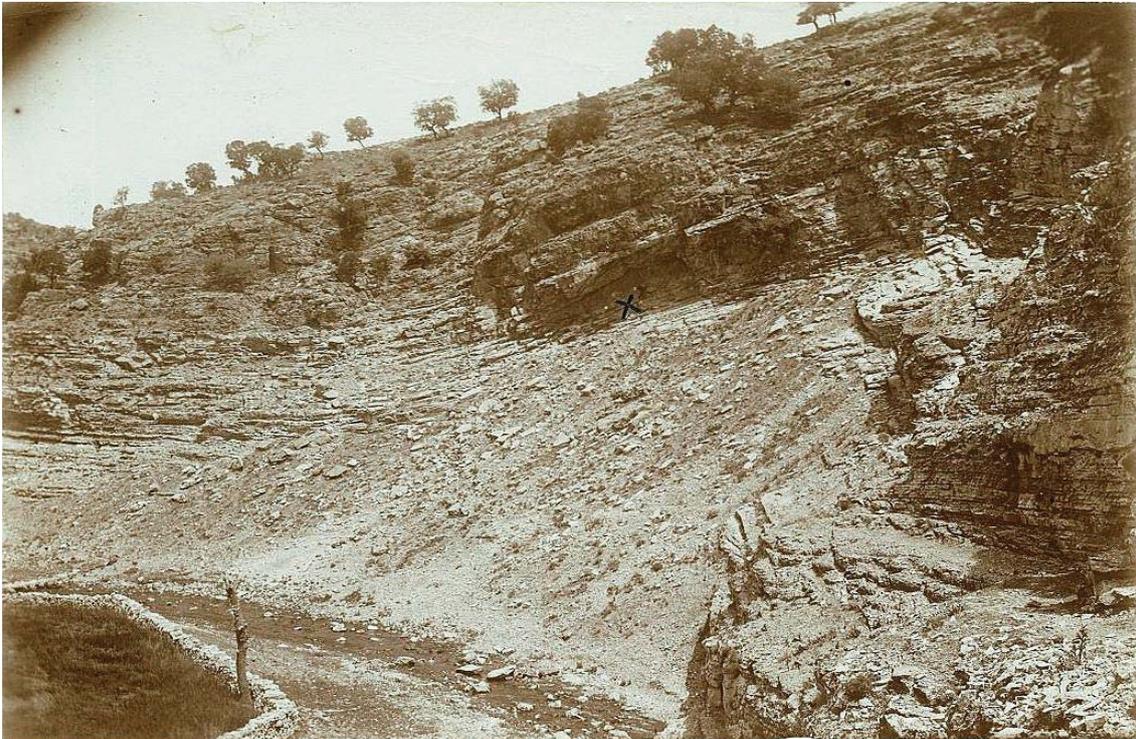


Fig. 24. *Barranco del Rus (Torrevicente, Soria). Grabado rupestre con monomaquia.*
 A) Barranco del Rus (Torrevicente, Soria). Lugar (X) donde se halló el grabado. Foto Juan Cabré, 1917, p 112. B) Grabado del Barranco del Rus (Torrevicente, Soria). Calco de Juan Cabré, 1917, p 112 Foto y grabado en :

http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/pdf/P_001475816_938709_V03TF.pdf

Parque Arqueológico del Valle del Côa, Vermelha. Vilanova de Foz Côa (Portugal)

Los últimos kilómetros del río Côa, conocidos como “Bajo Côa”, junto con su confluencia con el río Duero forman una frontera natural al oeste de la Meseta. En esta zona del municipio de Vilanova De Foz Côa (Portugal) se descubrieron, en 1991, diferentes sectores con grabados rupestres contabilizando un total de unas 300 rocas con grabados (pared 3 el de nuestro trabajo).

La cronología de estos grabados se encuentra entre el Paleolítico Superior y el s. XX. Debido a su localización junto al curso del río o su confluencia y en algunos casos en terrazas fluviales o laderas periódicamente inundadas, al arte rupestre del Côa se le atribuye una estrecha vinculación con el agua. Estos vestigios fueron nombrados Monumento Nacional en 1997 y Patrimonio de la Humanidad en 1998 (Luis, 2009).



A



B

Fig. 25. Parque Arqueológico del Valle del Côa, Vilanova de Foz Côa (Portugal). Monomachula de la pared 3 de Vermelha. A) Vermelha, pared 3, A) Detalle fotográfico (foto realizada: <http://www.arte-coa.pt/>). B) Detalle de la monomachula (Luís 2009, p. 22).