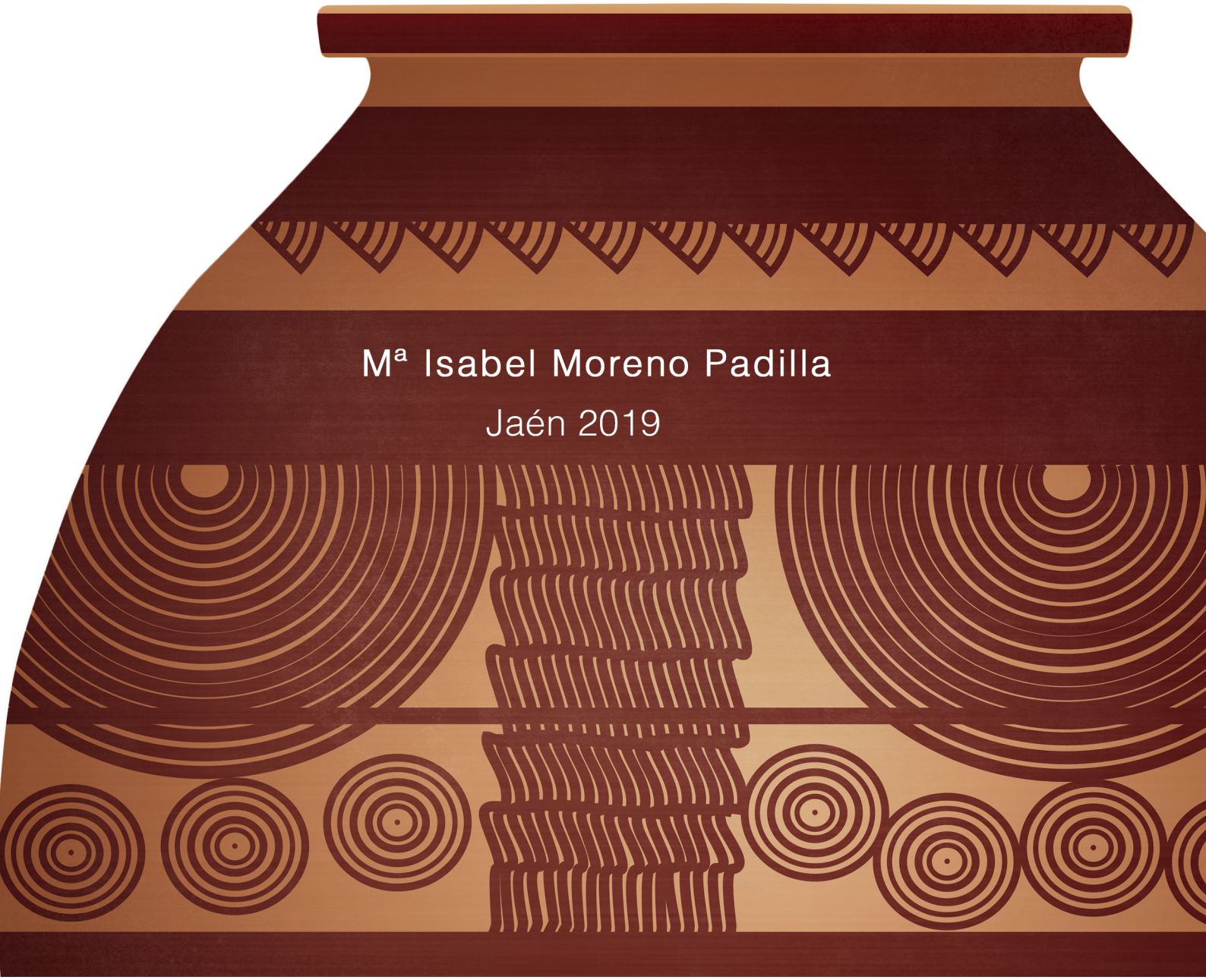
TESIS DOCTORAL

Decoracion vascular y significacion social en los territorios iberos.

Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica a torno del Alto Guadalquivir (siglos VI a.n.e - I d.n.e.)



Mª Isabel Moreno Padilla

Jaén 2019

Universidad de Jaén
Escuela de Doctorado

Programa Doctorado Interuniversitario
en Arqueología Espacial

Universidad de Jaén

Escuela de Doctorado

TESIS DOCTORAL

•

DECORACIÓN VASCULAR Y SIGNIFICACIÓN SOCIAL EN LOS TERRITORIOS IBEROS.

LOS ESTILOS Y GRUPOS PICTÓRICOS DE LA CERÁMICA A TORNO DEL ALTO GUADALQUIVIR (Ss. VI a.n.e.- I d.n.e.)

PRESENTADA POR:
MARÍA ISABEL MORENO PADILLA

DIRIGIDA POR:
ARTURO RUIZ RODRÍGUEZ
CARMEN RUEDA GALÁN

JAÉN, 2019

ISBN

Imagen de Portada: urna globular del Cerro de la Albahacas
(diseño Ana Belén Herranz Sánchez)

Agradecimientos

A lo largo de estos años han sido muchas las personas que han contribuido a mejorar no sólo el trabajo que presento en las próximas páginas, sino también, y sobre todo, han entrado de lleno en mi vida, dotándola de nuevos significados. En las incontables horas de excavaciones, prospecciones, laboratorio y congresos han ocurrido tantas cosas que dan para un *Diario de arqueóloga* con versión cinematográfica incluida. No me extenderé demasiado, dado que el objetivo último de este trabajo es otro bien distinto. Pero, puesto que tratamos de los discursos iconográficos de la cerámica ibérica y de los múltiples significados que poseen para las personas que la consumen, me gustaría subrayar aquellas cualidades (y significaciones) que, con generosidad, me han brindado cada uno de los nombres que han hecho posible este análisis.

Comenzaré este recorrido vital de la tesis por mis directores. Arturo, Carmela, vuestro talento (y paciencia) ha sido fuente de inspiración. Gracias por la confianza, las enseñanzas, las conversaciones y el ánimo cuando más lo necesitaba, cuando menos apostaba por mí. Gracias por involucrarme en vuestras clases, en vuestros proyectos de investigación y en vuestras actividades de transferencia. Gracias por incluirme en vuestro equipo y hacerme partícipe de tantas experiencias profesionales... y personales.

Enlazo con ellos otro episodio, anterior al del propio desarrollo de este trabajo. Mi relación con el equipo del Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica comienza tiempo atrás, con apenas 15 años. Mi profesor de Historia de Bachillerato, José María Crespo, a quien también agradezco su confianza y enseñanzas, me puso en contacto con Arturo Ruiz para las prospecciones de la Batalla de *Baecula*, en aquellos años recién comenzadas. Allí conocí a Arturo y Carmela, mis futuros director y directora. Pero también, a Juan Pedro (infinitas gracias por regalarme tiempo y ánimo en estos últimos meses), Manuel Molinos (siempre atento a mi evolución), Miguel Ángel (también a ti, compañero de fatigas y consejero espiritual), Paco, Paqui, Tole y Rosa. Con ellos tuve mi primera experiencia de campo en arqueología. Y como la primera vez nunca se olvida y, en este caso, fue satisfactoria, con ellos continué trabajando y aprendiendo durante el desarrollo del proyecto *Baecula*. Y, más aún, me aceptaron como miembro del equipo en trabajos posteriores. Con ellos he aprendido a mirar con otros ojos y a disfrutar del campo, nuestra fuente de trabajo.

Junto a ellas y ellos tuve la oportunidad de trabajar y entablar colaboración con Carmen Rísquez, Oliva Rodríguez y Alberto Sánchez. Os agradezco en estas líneas el apoyo recibido en todos estos años, así como el interés mostrado por mi formación desde que comencé mis estudios universitarios. Vuestras líneas de investigación y observaciones desinteresadas han mejorado cada uno de los temas desarrollados y han aportado nuevas reflexiones a estas líneas.

No quiero olvidarme del resto de compañeras y compañeros del Instituto: Miriam (confidente y un apoyo imprescindible), José, David, Bauti, María, Gustavo, Rebeca, Eva, Alejo, Darío, Pilar, Álvaro, Sara, Patricia, Raquel y Mayte, han ofrecido los ánimos y consejos que necesitaba en cada momento.

Y, finalmente, a mis compañeras de despacho, las de la "segunda planta": Miguel Ángel, Ana (nunca te agradeceré lo suficiente el cariño y el tiempo dedicado a la portada de esta tesis), Carolina y Pilar. Desde aquí lo vemos todo con otra perspectiva y nos adelantamos a los acontecimientos. Y qué sería de mí sin esas conversaciones reparadoras.

No quiero olvidarme, no me lo perdonaría, de Antonio Heredia. Cómo me hubiera gustado compartir esto contigo. Brindar por el trabajo y abrazarnos por todo. Hay mucho de ti en este trabajo. Gracias por toda la ayuda ofrecida y por esos chistes tan de Porcuna.

Durante este recorrido, he tenido la oportunidad de conocer y trabajar en otros centros de investigación. Gracias por el recibimiento y los debates a Helena Bonet y Jaime Vives del Museo de Prehistoria de Valencia y a Rosa Plana, da la Universidad Paul-Valèry de Montpellier. Vuestra disposición e interés han contribuido al desarrollo de este trabajo y han ofrecido nuevas perspectivas de análisis.

No debo pasar la oportunidad de agradecer públicamente a mis amigas: Maribel, Ana Belén, Virginia y Miriam. Ellas, que han confiado en mí y han esperado con más anhelo que yo misma el resultado final. Ellas, que me han sacado del aletargamiento que provoca esta etapa y me han ofrecido su mejor versión para que no decayera en el intento.

A mi madre, padre, hermanos y hermana. Podría decir tantas cosas... Gracias por tanto a cambio de nada. A ti Cristina, gracias por todo en estos últimos meses. Te debo un viaje.

A Mario. Tú que me has inyectado en vena la pasión por la arqueología. Tú que siempre has estado. Que lo que ha unido la tierra no lo separe nada.

Ha sido un camino duro. Reconozco que en bastantes ocasiones me he sentido superada, incapaz y fuera de lugar. Pero, tal y como recogen las palabras de W.H. Murray en *La Expedición escocesa al Himalaya*, en esta expedición hacia la tesis, he contado con el apoyo, la ayuda, el cariño y la amistad de muchas y muchos. A todos y todas, gracias. Sin ustedes este viaje hubiera sido más turbulento y menos ambicioso, sin duda.

A mi madre Salvadora,
mi padre Tomás
y a Mario

ÍNDICE

RESUMEN ... 1
ABSTRACT ... 7

LA DECORACIÓN VASCULAR IBÉRICA EN EL CONTEXTO MEDITERRÁNEO ... 12

Capítulo 1. Los albores de una nueva cultura. Los primeros hallazgos de cerámica ibérica decorada ... 14

Capítulo 2. ¿De dónde vienen los motivos? Las tesis sobre las influencias micénicas, griegas y púnicas y el desarrollo de los estilos geométricos, vegetal y figurativo ... 19

Capítulo 3. El lenguaje pictórico ibérico. Las nuevas corrientes de análisis en torno a la imagen vascular ... 28

ALTO GUADALQUIVIR Y DECORACIÓN GEOMÉTRICA. ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN Y LECTURA ... 36

Capítulo 4. El simbolismo de la cotidianidad. Las escalas espacial y temporal de un proceso iconográfico ... 37

Capítulo 5. Sobre teorías y leyendas. El marco teórico y epistemológico de un nuevo estudio sobre diseño decorativo ... 42

5.1. Iconografía y Antropología del Arte en los estudios sobre decoración cerámica arqueológica ... 42

5.2. Estilo y estética: un concepto a debate en la investigación arqueológica ... 49

5.3. La inmersión de la Semiótica en la Arqueología Contextual y Postprocesual ... 52

5.4. Sociología cerámica y paisaje cultural. Una nueva dimensión en los estudios sobre cerámica ... 55

Capítulo 6. Diario de laboratorio de un método interpretativo ... 59

6.1. De signos a códigos. Rasgos del lenguaje iconográfico ... 60

6.2. Niveles de análisis del diseño decorativo ... 73

6.3. Categorías, series y tipos. La "Vajilla" de la decoración geométrica ... 75

6.4. Gestión y tratamiento de la información ... 98

6.4.1. La Base de Datos. Una herramienta para el análisis diferencial ... 99

TIEMPOS, ESPACIOS, ESTILOS Y FRONTERAS DE LA DECORACIÓN GEOMÉTRICA 104

Capítulo 7. El Valle del Guadiana Menor 109

7.1. La necrópolis de Baza (Granada) 110
7.1.1. Análisis iconográfico 113
7.1.2. La producción de la pintura alfarera en Baza 200
7.1.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 221

7.2. La necrópolis de Túgi (Galera, Granada) 257
7.2.1. Análisis iconográfico 259
7.2.2. La producción de la pintura alfarera en Túgi 298
7.2.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 314

7.3. La necrópolis de Castellones de Céal (Hinojares, Jaén) 329
7.3.1. Análisis iconográfico 331
7.3.2. La producción de la pintura alfarera en Castellones de Céal 363
7.3.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 368

7.4. El túmulo funerario del Cerrillo de la Compañía de Hornos (Peal de Becerro, Jaén) y la necrópolis del Cerro de la Horca de Toya (Peal de Becerro, Jaén) 376
7.4.1. Análisis iconográfico 380
7.4.2. La producción de la pintura alfarera en el Cerrillo de la Compañía y el Cerro de la Horca 412
7.4.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 424

7.5. Sobre ornamentación y simbolismo. Los estilos decorativos del Guadiana Menor 435

Capítulo 8. Los valles de los ríos Guadalén y Guadalimar 440

8.1. El Oppidum de Turruñuelos (Villacarrillo-Úbeda, Jaén) y Cerro de las Albahacas (Santo Tomé, Jaén) 442
8.1.1. Análisis iconográfico 448
8.1.2. La producción de la pintura alfarera en Turruñuelos 467
8.1.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 477

8.2. El Santuario de la Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén) 481
8.2.1. Análisis iconográfico 484
8.2.2. La producción de la pintura alfarera en Castellar 492
8.2.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 496

8.3. Necrópolis iberas e iberorromanas de Cástulo (Linares, Jaén) 500
8.3.1. Análisis iconográfico 502
8.3.2. La producción de la pintura alfarera en Cástulo 584
8.3.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 594

8.4. El oppidum de Bujalamé (La Puerta de Segura, Jaén) y el Santuario de la Piedra del Águila (Orcera, Jaén) 603
8.4.1. Análisis iconográfico 606
8.4.2. La producción de la pintura alfarera en Piedra del Águila 617
8.4.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 621

8.5. Sobre ornamentación y simbolismo. Los estilos decorativos de los ríos Guadalén y Guadalimar 627

Capítulo 9. El Valle del Río Torres 635

9.1. Necrópolis de Gil de Olid (Puente del Obispo, Jaén) 635
9.1.1. Análisis iconográfico 636
9.1.2. La producción de la pintura alfarera en Gil de Olid 645
9.1.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 650

9.2. Sobre ornamentación y simbolismo. Los estilos decorativos del río Torres 654

Capítulo 10. La Campiña de Jaén 655

10.1. Torre de la Atalaya (Cazalilla, Jaén) 656
10.1.1. Análisis iconográfico 657
10.1.2. La producción de la pintura alfarera en Cazalilla 661
10.1.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 664

10.2. Oppidum de Puente Tablas (Jaén) 667
10.2.1. Análisis iconográfico 670
10.2.2. La producción de la pintura alfarera en Puente Tablas 675
10.2.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 677

10.3. Necrópolis del Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén) 679
10.3.1. Análisis iconográfico 681
10.3.2. La producción de la pintura alfarera en La Guardia 693
10.3.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 699

10.4. Necrópolis de La Bobadilla (Alcaudete, Jaén) 711
10.4.1. Análisis iconográfico 712
10.4.2. La producción de la pintura alfarera en La Bobadilla 721
10.4.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 725

10.5. Necrópolis de La Loma del Peinado (Casillas de Martos, Jaén) 732
10.5.1. Análisis iconográfico 733
10.5.2. La producción de la pintura alfarera en La Loma del Peinado 736
10.5.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 740

10.6. Necrópolis de Piquía (Arjona, Jaén) 741
10.6.1. Análisis iconográfico 743
10.6.2. La producción de la pintura alfarera en Piquía 745
10.6.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 747

10.7. Santuario de Atalayuelas (Fuerte del Rey, Jaén) 750
10.7.1. Análisis iconográfico 752
10.7.2. La producción de la pintura alfarera en Piquía 754
10.7.3. Más allá de la ornamentación: microhistoria e identidades iconográficas. Conclusiones 755

10.8. Sobre ornamentación y simbolismo. Los estilos decorativos de la Campiña de Jaén 756

Capítulo 11. Los estilos decorativos del Alto Guadalquivir. Contrastación de modelos 763

11.1. El fondo arqueológico Ricardo Marsal Monzón. Un caso particular de contrastación 765

11.2. La decoración estampillada en los circuitos de distribución del Alto Guadalquivir. Breves consideraciones 775

11.3. Los programas geométricos en otras áreas ibéricas 787
11.3.1. Las decoraciones geométricas del levante peninsular 787
11.3.2. Las decoraciones geométricas del sureste francés 812
11.3.3. Conclusiones. La decoración geométrica como documento histórico 825

CONCLUSIONES 829

CONCLUSIONS 865

BIBLIOGRAFÍA 890

RESUMEN

La cerámica es, por su propia naturaleza, uno de los elementos con mayor presencia en el registro material de toda intervención arqueológica. Las posibilidades de su análisis como documento histórico abarcan desde el campo de la tecnología y el comercio hasta aspectos vinculados con el medio ambiente, la dieta o las pautas religiosas. Cuestiones éstas de tipo doméstico, económico, religioso y cultural que, incluidas en la esfera de las manifestaciones artesanales, remiten a un especial modo de hacer, sentir, interpretar y re-presentar la realidad y las necesidades sociales y cultuales (Cobas, 2003). El tratamiento de las superficies, la configuración de un programa decorativo resultado de un complejo universo estético, simbólico y estilístico nos introduce en los *cánones* de una sociedad altamente desarrollada. Las imágenes y las formas, tal y como recogen Bonet e Izquierdo (2001: 273), en sus contextos, nos acercan, pues, "a las costumbres, los gustos, las creencias y, en última instancia, a la ideología de los iberos".

El trabajo de investigación que presentamos en las próximas páginas se encuentra integrado en una línea de investigación de reconocida trayectoria en el Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica (en adelante IUIAI): el análisis de los paisajes y territorios iberos, sus modelos, transformaciones, atributos y rasgos culturales. Entre estos últimos juega un papel fundamental, tal y como hemos descrito, la alfarería, cuya introducción del torno supuso uno de los cambios que impulsarían el desarrollo de estas sociedades. En las dinámicas territoriales que se sucederán desde el siglo VI hasta el siglo I a.n.e. en el Alto Guadalquivir, la iconografía vascular debió jugar un papel destacado en la legitimación de los cambios sociales, sancionándolos mediante su uso cotidiano y/o simbólico. Caracterizada por las soluciones de tipo geométrico, nuestro análisis, centrado en el estudio de la iconografía vascular y su comportamiento diacrónico y sincrónico en el espacio y el tiempo iberos, parte de la siguiente premisa: los programas decorativos, como categoría cultural que identifica a una sociedad y un momento determinados, son "el resultado de la configuración territorial en cuyo circuito económico participa el proceso de producción de la pieza" (Moreno, 2015a: 151).

La complejidad del objeto arqueológico en su lectura simbólica y el análisis de las fases decorativas de la cerámica ibérica en todas sus dimensiones- motivos, esquemas, técnica, función, tiempo y espacio- sugieren, por tanto, una lectura comparada de esta realidad. Siguiendo una estrategia metodológica que parte del marco teórico de la arqueología contextual, la antropología del arte y la semiología, se plantea desarrollar un método interpretativo en el que siguiendo la fórmula ya establecida por Trinidad Tortosa, la contextualización social y arqueológica de una imagen determinada junto a la funcionalidad del objeto sobre el que se plasma la

representación, nos aproxime de una manera más efectiva a la lectura de su significado social y simbólico (Tortosa, 2006). El objetivo final es definir y caracterizar el mapa de la ideología tras el diseño decorativo vascular en época ibérica y para el Alto Guadalquivir mediante el análisis de tres cuestiones básicas: cómo y con qué signos iconográficos adquieren significado las imágenes, cómo funcionan dichas imágenes en la sociedad y cómo se relaciona este significado con la identidad colectiva (Wells, 1994: 183-184).

Esta Tesis Doctoral es deudora, en gran medida, del trabajo realizado por Juan Pereira sobre "la cerámica pintada a torno en Andalucía entre los siglo VI y III a.C. en la cuenca del Guadalquivir" (Pereira, 1987). Su objeto de estudio, la cerámica con decoración pintada de época ibérica, constituyó el punto de partida para la elaboración de una tipología vascular que ha sido base para trabajos posteriores desde entonces. En este análisis se elaboró un cuadro tipológico de motivos decorativos por sitio arqueológico y, en sus conclusiones generales, se determinó la evolución de estas decoraciones. Su trabajo constituyó asimismo nuestra referencia para la elaboración de un Trabajo Fin de Máster sobre la decoración de la cerámica ibérica en el *oppidum* de *Baecula,* cuyas conclusiones y potencialidades motivaron el desarrollo de esta investigación (Moreno, 2012).

El trabajo que nos ocupa en las próximas páginas se encuentra, asimismo, asociado a los estudios sobre ceramología que, impulsados desde el IUIAI, tienen por objetivo definir y caracterizar la cadena de producción, los circuitos de distribución o la funcionalidad de los recipientes cerámicos. Así, el primer trabajo de síntesis realizado por Arturo Ruiz y Manuel Molinos sobre los iberos subrayó la necesidad de desarrollar estudios específicos en torno a este material, con el fin de completar todas estas cuestiones (Ruiz y Molinos, 1993). En este contexto se desarrolló el trabajo de Carmen Rísquez, centrado en el estudio de la cerámica de cocción reductora. La tipología contextual definida supone, al mismo tiempo, un nuevo avance en los estudios sobre cerámica ibérica del Alto Guadalquivir, al conjugar diferentes técnicas estadísticas y físico-químicas para la elaboración de su propuesta formal y la caracterización de la cadena tecnológica-operativa de este tipo de producciones vasculares (Rísquez, 1993).

La creación en 1998 del Centro Andaluz de Arqueología Ibérica impulsó el desarrollo de un laboratorio de análisis físico-químicos que, dirigido por Alberto Sánchez Vizcaíno, se encuentra centrado en el ámbito vascular en dos aspectos esenciales: por un lado, el análisis de contenidos y, por otro, el estudio de las decoraciones cerámicas para la caracterización de las materias primas empleadas. En el primer caso, el análisis de los contenidos ha posibilitado caracterizar la función de los recipientes y definir de una manera más precisa uno de los eslabones en la cadena

de producción y uso de la cerámica ibérica, incluyendo, además, todos aquellos aspectos simbólicos derivados de contextos rituales (Parras, 2008; Parras *et al.,* 2015a; Parras *et al.,* 2015b; Tuñón *et al.,* 2017; entre otros). Por otra parte, destacan los análisis de pigmentos asociados a la iconografía de cerámicas, mosaicos, estucos y materiales de construcción con objeto de identificar las materias primas y los procesos de trabajos empleados. En el caso que nos ocupa, la cerámica, nuestro trabajo se encuentra complementado por el desarrollo de la Tesis Doctoral de nuestro compañero, José Alfonso Tuñón López, que está analizando las decoraciones de la cerámica ibérica de este mismo ámbito territorial con el fin de caracterizar la evolución de un aspecto concreto de la cadena tecnológica-operativa en el marco de la pintura alfarera, definiendo los tonos y minerales empleados (Tuñón, 2009; Parras *et al.,* 2010; Sánchez *et al.,* 2012a; Tuñón *et al.,* 2015; Tuñón *et al.,* 2016; entre otros).

Los estudios de cerámica desarrollados desde el IUIAI tienen como penúltimo capítulo el Proyecto de Investigación CATA (Cerámica Arqueológica a Torno de Andalucía). Desarrollado entre los años 2006 y 2009 este proyecto tuvo como objetivo principal "la realización y articulación de un instrumento de trabajo útil sustentado con el empleo de nuevas tecnologías y orientado a facilitar el estudio y el análisis de la cerámica arqueológica" (Martínez, 2016: 6). El desarrollo de técnicas informáticas para la agrupación de formas completas sería la base para el desarrollo de una nueva tipología cerámica (Martínez, 2016; Martínez y Barceló, 2017), que tendría como base los trabajos realizados previamente por Juan Pereira en la década de los 80 (Pereira, 1987).

Esta Tesis Doctoral parte y se nutre de los trabajos y líneas de investigación mencionadas. Nuestro objeto de estudio, la iconografía vascular, se encuentra de igual modo asociado a los nuevos planteamientos teóricos y metodológicos que, en el ámbito del análisis iconográfico, se lleva a cabo desde la década de los 80 (Olmos, 1987, 1988, 2000). En este sentido, el estudio de la escultura (Molinos *et al.,* 1998; Olmos, 2002; Chapa, 2015b; Ruiz y Molinos, 2015b; Molinos *et al.,* 2015; Rueda *et al.,* 2015; entro otros), los exvotos en bronce (Rueda, 2007; Rueda, 2008; Rueda, 2011; Rueda y Ruiz, 2017; Prados *et al.,* 2018; Rueda, 2018; entre otros) o la cerámica ática (Ruiz y Rueda, 2009; Rueda y Olmos, 2015; Rueda y Grau, 2017; Rueda *et al.,* 2018; Rueda y Olmos, 2019) desde un criterio contextual será la base de estos estudios y en este contexto se incluye, también, este trabajo centrado en las significaciones sociales y/o simbólicas de la iconografía cerámica. Sirva esta introducción para subrayar la trayectoria del IUIAI en esta línea de investigación.

Siguiendo con los objetivos generales y planteamientos en los que se sustenta este trabajo, la decoración geométrica presenta una particularidad con respecto a otras manifestaciones, como la escultura en piedra o la cerámica ática. Mientras que

las primeras se encuentran asociadas al poder y su élite, la decoración geométrica presenta un mayor espectro de distribución social. El estudio de los distintos códigos de representación y el análisis de sus contextos y de la relación que mantienen con el resto de materiales con los que se encuentran asociados, adquiere entonces una nueva dimensión en los estudios sobre iconografía: a través de su análisis podemos rastrear los fundamentos estéticos que legitiman los cambios sociales, al tiempo que contribuyen a dotarlos de identidad (Moreno, 2013; Moreno, 2015a). Todo ello sin olvidar una cuestión esencial que, si bien no es nueva ni mucho menos, conviene subrayar para no perder el objetivo último de toda investigación arqueológica: que todos estos materiales forman parte de la cotidianidad de las iberas e iberos, que los integran en unos circuitos de distribución económica, social, funcional y simbólica determinados según sus necesidades, inquietudes y creencias.

Esta investigación, que parte en gran medida de la sociología cerámica, se encuentra estructurada en cuatro grandes bloques. El primero de ellos, "la decoración vascular ibérica en el contexto mediterráneo", se encuentra definido como una revisión historiográfica en torno a los estudios sobre iconografía vascular: desde los primeros descubrimientos de cerámica ibérica hasta las últimas corrientes de análisis, pasando por todas las propuestas de interpretación en torno a los orígenes y difusión de los motivos por la geografía ibera.

El complejo sistema de relaciones en el que, como categorías culturales, se incluyen la cerámica y su decoración, deviene en el desarrollo de una estrategia teórica y metodológica en la que estará centrado el bloque II, sobre "las estrategias de aproximación y lectura" de la cerámica ibérica con decoración geométrica del Alto Guadalquivir entre los siglos VI y I a.n.e. Este marco teórico y metodológico dará paso al análisis iconográfico de los sitios y materiales seleccionados en el bloque "tiempos, espacios, estilos y fronteras de la decoración geométrica". Estos sitios se encuentran articulados en el paisaje por un conjunto de valles fluviales que otorgan una coherencia a escala territorial que ha motivado la estructura del manuscrito. Así, cada capítulo consta de tres apartados en sendos niveles de análisis: micro, meso y macro. Así el análisis micro estaría asociado a los símbolos y asociaciones decorativas desarrollados en cada uno de los recipientes analizados, recogido en el apartado "análisis iconográfico". El análisis meso estaría conformado por aquellos rasgos técnicos e iconográficos que caracterizan a un sitio determinado, así como aquellas cuestiones simbólicas, sociales y económicas que derivan del desarrollo, uso y/o amortización de unos determinados programas decorativos frente a otros. Este nivel se encuentra recogido en los apartados "la producción de la pintura alfarera" y "más allá de la ornamentación. Microhistoria e identidades iconográficas". El nivel macro de nuestro trabajo se completa, en este punto de la tesis, con un último apartado que analiza las similitudes, diferencias y significaciones de los programas decorativos

documentados en los sitios asociados a un valle. Estas cuestiones definen los códigos y estilos vinculados a un territorio determinado.

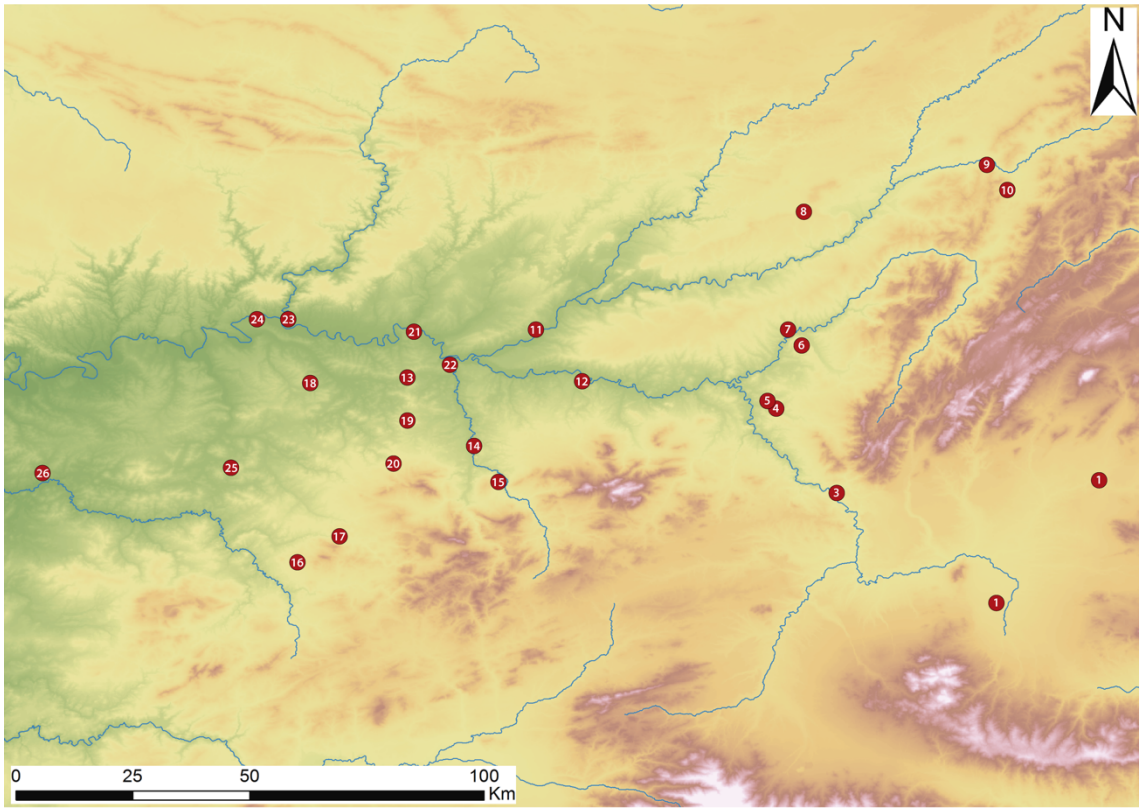


Fig. 1.: Sitios analizados en el presente estudio. 1) Cerro del Santuario (Baza, Granada); 2) Tutugi (Baza, Granada); 3) Castellones de Céal (Hinojares, Jaén); 4) Toya (Peal de Becerro, Jaén); 5) Cerrillo de la Compañía (Hornos, Jaén); 6) Cerro de las Albahacas (Santo Tomé, Jaén); 7) Turruñuelos (Santo Tomé, Jaén); 8) Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén); 9) Bujalamé (Puerta de Segura, Jaén); 10) Piedra del Águila (Orcera, Jaén); 11) Castulo (Linares, Jaén); 12) Gil de Olid (Puente del Obispo, Jaén); 13) Torre de la Atalaya (Cazalilla, Jaén); 14) Puente Tablas (Jaén); 15) Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén); 16) La Bobadilla (Alcaudete, Jaén); 17) Loma del Peinado (Casillas de Martos, Jaén); 18) Piquía (Arjona, Jaén); 19) Atalayuelas (Fuerte del Rey, Jaén); 20) El Torrejón; 21) La Carada (Espeluy, Jaén); 22) Los Chorrillos (Mengíbar, Jaé; 23) La Ropera (Andújar, Jaén); 24) Las Torrecillas (Marmolejo, Jaén); 25) Cerro Boyero (Valenzuela, Córdoba); 26) Ategua (Santa Cruz, Córdoba).

Así pues, los sitios analizados (Fig. 1) han sido: las necrópolis de Baza, Túgi, Castellones de Céal y Cerro de la Horca de Toya, así como el túmulo del Cerrillo de la Compañía de Hornos de Peal, para el caso del Guadiana Menor. Los valles de los ríos Guadalén y Guadalimar se encuentran representados por el *oppidum* de *Baecula* y el Cerro de las Albahacas, el santuario de la Cueva de La Lobera, el *oppidum* de Bujalamé, el santuario de la Piedra del Águila y las necrópolis de Cástulo. Por su parte, la necrópolis de Gil de Olid será el espacio seleccionado para el análisis de los estilos decorativos del río Torres. Finalmente, la campiña se encuentra asociada a la Torre de la Atalaya de Cazalilla, el *oppidum* de Puente Tablas, la necrópolis del Ejido de las Eras de San Sebastián de La Guardia, las necrópolis de La Bobadilla, La Loma

del Peinado y Piquía, así como el santuario de Las Atalayuelas. El conjunto, tal y como hemos visto, se encuentra fechado entre los siglos VI y I a.n.e. y presenta todo tipo de contextos: necrópolis, *oppida*, santuarios y campos de batalla.

Este tercer bloque destinado a los "tiempos, espacios, estilos y fronteras de la decoración geométrica" se completará con un último capítulo destinado a la contrastación de los modelos teóricos e interpretativos desarrollados en los capítulos anteriores. Así pues, se desarrolla una evaluación de los programas decorativos documentados en el Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón (Fig. 1), procedente de expolios y carentes, por tanto, de un contexto arqueológico que nos permita reconstruir los discursos de sus decoraciones de una forma estructurada y sistematizada. En este punto, queremos reiterar nuestro agradecimiento a Verónica Arazola Ruano, que nos ha proporcionado fotografías y dibujos de las cerámicas que forman parte de su tesis doctoral sobre la cerámica ibérica depositada en esta colección. El segundo epígrafe de este capítulo se encuentra destinado a la revisión de las producciones estampilladas documentadas en el Alto Guadalquivir. Esta revisión partirá de los trabajos realizados por Arturo Ruiz y Francisco Nocete en los años 80 y con ella pretendemos evaluar los niveles de significación de la decoración estampilladas en los distintos circuitos de distribución. Junto a este capítulo, se desarrolla brevemente el comportamiento de la decoración geométrica en el levante peninsular y el sureste francés, sitios ambos donde pude desarrollar una estancia de investigación que me permitió conocer los materiales y las decoraciones de estos ámbitos territoriales. En ambos contextos se constatarán programas documentados también en el Alto Guadalquivir aunque, salvo excepciones, por lo general siguen reglas de estructuración diferentes a las desarrolladas en nuestro ámbito de estudio. Asimismo y, sobre todo en el levante peninsular, se observa el desarrollo de programas decorativos geométricos que no se han documentado aquí, respondiendo, de este modo, a sus propias dinámicas sociales y económicas. Por último, el caso francés contribuirá al debate en torno a las sociedades protohistóricas de este ámbito territorial que, con notable influencia indoeuropea, formarán parte, al menos durante dos siglos, de los procesos asociados al mundo ibérico, sobre todo en el repertorio cerámico (y sus decoraciones geométricas).

Con este trabajo se pretende lanzar nuevas cuestiones y propuestas de futuro en los estudios sobre iconografía vascular en el mundo ibérico. Empezamos por re-valorizar las producciones geométricas, hasta ahora apenas discutidas en el debate arqueológico, y ponemos nuestro énfasis en los discursos ideológicos que condicionan la producción y el uso de estos programas decorativos.

ABSTRACT

Pottery is one of the elements of greatest presence in the material record of all archaeological intervention. The possibilities of its analysis as a historical document include from the field of technology and trade aspects to the environmental impact of production, diet or religiosity. Domestic, economic, religious and cultural issues that, included in the field of craft manifestations, refer to a special way of doing, feeling, interpreting and re-presenting reality and social and cultural needs (Cobas, 2003). The treatment of the surfaces, the configuration of a decorative program resulting from a complex aesthetic, symbolic and stylistic universe, introduces us to the canons of a highly developed society. Images and forms, as collected by Bonet and Izquierdo (2001: 273), in their archaeological context bring us closer to "the customs, tastes, beliefs and the ideology of the Iberians".

The research work presented in the following pages is part of a research line of recognized trajectory in the University Institute of Research in Iberian Archeology (hereinafter IUIAI): the analysis of Iberian landscapes and territories, their models, transformations, attributes and cultural traits. Among the latter, pottery plays a fundamental role. The introduction of the potter´s wheel in the pottery craft routine was one of the changes that drove the development of these societies. In the territorial dynamics experienced from the sixth century to the first century BC in the Upper Guadalquivir, the iconography represented in pottery had to play a prominent role in legitimizing social changes, defining them through their daily and/or symbolic use. Our analysis, focused on the study of the iconography of pottery and its diachronic and synchronic behaviour in Iberian space and time, starts from the following premise: decorative programs, as a cultural category that identifies a society and a specific moment, are "the result of the territorial configuration in whose economic circuit the production process of the piece participates" (Moreno, 2015a: 151).

The complexity of the archaeological object in its symbolic meaning and the analysis of the decorative phases of Iberian pottery in all their dimensions – motifs, schemes, technique, function, time and space–, suggest a comparative analysis of this reality. Contextual archaeology, anthropology of art and semiology constitute the theoretical framework of this work. We propose to develop an interpretative approach with the following formula: the social and archaeological contextualization of a certain image together with the functionality of the object on which the representation is expressed, approach us in a more effective way to the reading of its social and symbolic meaning (Tortosa, 2006). The final objective of this research is to define and characterize the map of the ideology behind the decorative design of pottery in Iberian times and for the Upper Guadalquivir by analyzing three basic

questions: how and with what iconographic signs images acquire meaning, how these images work in society and how this meaning is related to collective identity (Wells, 1994: 183-184).

This doctoral thesis is largely in debt to the work carried out by Juan Pereira on "Pottery Painted Potter´s Wheel in Andalusia between the Sixth and Third Centuries BC in the Guadalquivir" (Pereira, 1987). His subject of study, Iberian painted pottery, was the starting point for the elaboration of a ceramic typology that has been the basis for subsequent research since then. In this work, he will elaborate a typological table of decorative motifs by archaeological site and, in his general conclusions, he will evaluate the evolution of these decorations. His work was also our reference for the elaboration of a Master´s project on the decoration of Iberian pottery in the oppidum of Baecula, whose conclusions and potentialities motivated the development of this research (Moreno, 2012).

The manuscript that follows is also associated with the studies on pottery. These studies, promoted by the IUIAI, aim to define and characterize the *chaîne operatoire*, the distribution circuits or the functionality of the ceramic containers. Thus, the first synthesis essay on the Iberians carried out by Arturo Ruiz and Manuel Molinos stressed the need to develop specific studies around this material in order to complete all these questions (Ruiz and Molinos, 1993). This was context in which the research carried out by Carmen Rísquez, focused on the study of reductive cooking pottery, was developed. One of the mayor milestones in this work was the definition of a contextual typology, which supposed a new step forward in the studies on Iberian pottery of the Upper Guadalquivir. In this study, different statistical and physico-chemical techniques were developed for the elaboration of a typological proposal (Rísquez, 1993).

The creation in 1998 of the Andalusian Center of Iberian Archaeology promoted the development of a physico-chemical analysis laboratory. This, directed by Alberto Sánchez Vizcaíno, is focused on pottery studies in two essential aspects: on the one hand, organic residue and, on the other, the study of pigments used in pottery decorations for the characterization of the raw materials used. In the first case, chemical analyses are made it possible to characterize the function of the containers and define one of the cornerstone steps in the chain of production and use of Iberian pottery, including symbolic aspects derived from the use of potteries in ritual contexts (Parras, 2008; Parras *et al*., 2015a; Parras *et al*., 2015b; Tuñón *et al*., 2017; among others). On the other hand, studies on pigments analysis of associated to ceramic iconography, mosaics, stuccos and construction materials with the aim of identifying the raw materials employed and ancient craft processes stand out. Complementing with our

subject of study, pottery, it is noteworthy the doctoral thesis being currently developed by our colleague, José Alfonso Tuñón López. On it, Iberian pottery decorations of this same territorial area are analyzed, in order to characterize the evolution of the technological-operational chain within the framework of pottery painting, defining the tones and minerals used (Tuñón, 2009; Parras *et al*., 2010; Sánchez *et al*., 2012a; Tuñón *et al*., 2015; Tuñón *et al*., 2016; among others).

The pottery studies developed from the IUIAI have as a penultimate chapter the Research Project CATA (*Cerámica Arqueológica a Torno de Andalucía*). This project, developed between 2006 and 2009, had as objective "the realization and articulation of an useful work tool supported by the use of new technologies and aimed at facilitating the study and analysis of archaeological ceramics" (Martínez, 2016: 6). The development of digital technologies for the cluster analysis of complete ceramic forms was the basis for the advancement of a new ceramic typology (Martínez, 2016; Martínez y Barceló, 2017). This study was based on the previous research carried out by Juan Pereira in the 80s (Pereira, 1987).

This doctoral thesis is inspired in the abovementioned studies and research lines. Our object of study, pottery iconography, is similarly associated with the new theoretical and methodological approaches that, in the field of iconographic analysis, have been carried out since the 1980s (Olmos, 1987, 1988, 2000). In this sense, he study of sculpture (Molinos *et al.,* 1998; Olmos, 2002; Chapa, 2015b; Ruiz y Molinos, 2015b; Molinos *et al.,* 2015; Rueda *et al.,* 2015; among others), the bronze votive offerings (Rueda, 2007; Rueda, 2008; Rueda, 2011; Rueda y Ruiz, 2017; Prados *et al.,* 2018; Rueda, 2018; among others) or Attic ceramics (Ruiz y Rueda, 2009; Rueda y Olmos, 2015; Rueda y Grau, 2017; Rueda *et al.,* 2018; Rueda y Olmos, 2019) were the basis of these studies from a contextual criterion. This is the theoretical framework of this research, which is focused on the social and/or symbolic meanings of the ceramic iconography. This introduction evidences the leading role of IUIAI in this line of research.

Concerning the general objectives on which this work is based, the geometric design presents a particularity with respect to other manifestations, such as stone sculpture or Attic pottery. While the former are associated with power and its elite, geometric decoration presents a greater spectrum of social distribution. The study of the different codes of representation and the analysis of their contexts acquires a new dimension in iconography studies: through their analysis, we can trace the aesthetic foundations that legitimize social changes, while contributing to endow them with identity (Moreno, 2013; Moreno, 2015a). All this without forgetting that all these materials are part of the daily life of the Iberians, integrating them into specific circuits of economic, social, functional and symbolic distribution according to their

needs, concerns and beliefs.

This research, which departs to a large extent from ceramic sociology, is structured in four large blocks. The first of them, "The Iberian pottery decoration in the Mediterranean context", is defined as a review of the state of the art on ceramic iconography. This revision includes from the first discoveries of Iberian pottery to the last tendencies of analysis, going through all the proposals of interpretation regarding the origins and dissemination of the iconography across the Iberian geography.

Block II is focused on the theoretical and methodological framework: "Approaching and reading strategies" of Iberian pottery with geometric decoration of the Upper Guadalquivir among the VI and I centuries BC. This framework will lead to the iconographic analysis of the selected sites and materials. These sites are articulated in the landscape by a several alluvial valleys which show a territorial coherence. This situation has motivated the structure of the manuscript. Each chapter of this block consists of three sections: micro, meso and macro. Thus, the micro analysis focuses on the symbols and decorative associations developed in each of the analysed containers, which is discussed in the "iconographic analysis" section. The meso analysis deals with those technical and iconographic features that characterize a particular site. This is constituted by those symbolic, social and economic issues that derive from the development, use and / or amortization of certain decorative programs compared to others. This level of analysis is included in the sections "The production of pottery painting" and "Beyond ornamentation. Microhistory and iconographic identities". The macro level of our work is completed with a final section that analyses the similarities, differences and meanings of the decorative programs documented in the sites associated within a fluvial valley. These issues define the codes and styles linked to a specific territory.

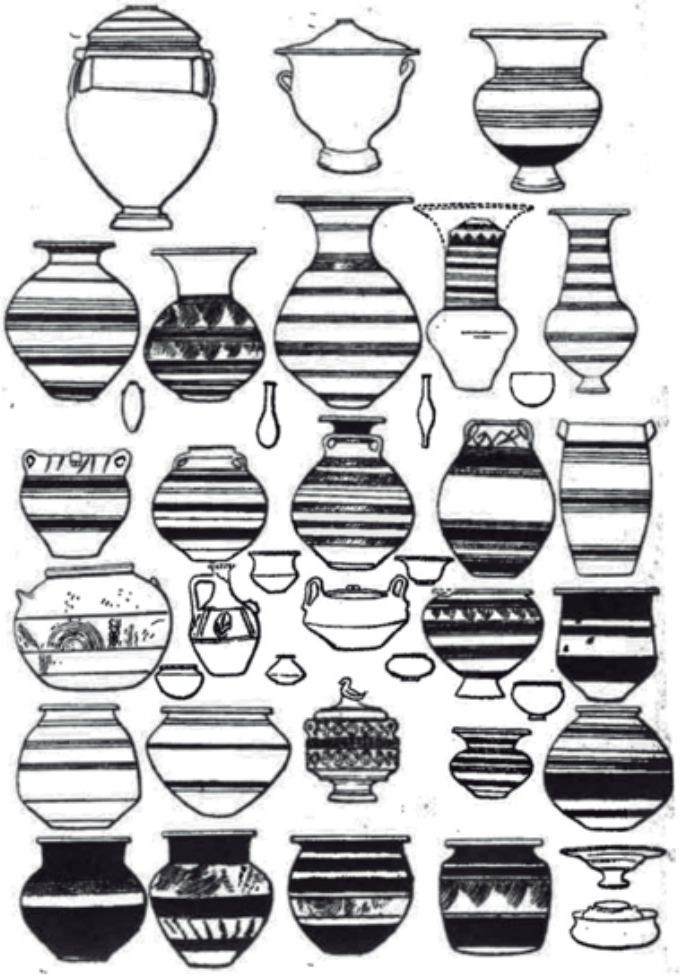
Thus, the sites analysed have been: the necropolis of Baza, Túgi, Castellones de Céal and Cerro de la Horca, as well as the tumulus of the Cerrillo de la Compañía de Hornos de Peal, for the case of the Guadiana Menor area. The valleys of the Guadalén and Guadalimar rivers are representated by the Baecula *oppidum* and the Cerro de las Albahacas military camp, the sanctuary of Cueva de la Lobera, the *oppidum* of Bujalamé, the sanctuary of the Piedra del Águila and the Cástulo necropolis. For its part, the necropolis of Gil de Olid has been selected for the analysis of the decorative styles of the Torres river. Finally, the study area known as "la campiña" is associated with the Torre de la Atalaya de Cazalilla, the *oppidum* of Puente Tablas, the necropolis of Ejido de las Eras of San Sebastián de la Guardia, the necropolis of La Bobadilla, La Loma del Peinado and La Bobadilla, as well as the sanctuary of Las Atalayuelas. The studied archaeological remains are dated between

the sixth and first centuries BC and represent all kinds of contexts: necropolis, *oppida*, sanctuaries and battlefields. In the last block of this work, associated with a final reflection on the decorative styles of the Upper Guadalquivir and the different levels of significance, a kiln will be integrated, the kiln of Guadalimar de Cástulo. The purpose of this is to evaluate the role of stamped decorations in the distribution circuits of painted pottery.

This third block, which is focused on the "times, spaces, styles and borders of the geometric decoration" will be completed with a last chapter, which intention is to contrast the theoretical and interpretative models developed in the previous chapters. Thus, an evaluation of the decorative programs documented in the *Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón* is done. These objects and their iconographic programs come from archaeological plunderings. Consequently, the lack of archaeological context of these objects precludes us in the exercise of reconstructing the discourses of their decorations in a structured and systematic way. At this point, we would like to reiterate our gratitude to Verónica Arazola Ruano, who provided us photographs and drawings which are part of her doctoral thesis on the Iberian pottery of the *Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón* collection. After this chapter, the geometric decoration behavior in the Iberian Levant and south-east of France is briefly analysed. In both places, I was able to do a research stay that allowed me to know the materials and decorations of these territorial areas. In both contexts, documented programs are also found in the Upper Guadalquivir, although they generally follow structuring rules different from those developed in our study area. Also, and especially in the Iberian Levant, the development of geometric decorative programs that have not been documented here are observed, responding to their own social and economic processes. Finally, the French case contributes to the debate on the protohistory societies of this territorial area that, with notable indoeuropean influence, were be part, at least for two centuries, of the dynamics associated with the Iberian world, especially in the ceramic works (and its geometric decorations).

This research aims to start new issues and establish proposals for the future in the study of pottery iconography in the Iberian world. We start by revaluing the geometric productions, until now barely included in the historic debate, and we put our emphasis on the ideological discourses inferred from the production and use of these decorative programs. Let this be the beginning of a research line with future prospects on the knowledge of the Iberian world.

La decoración vascular ibérica en el contexto mediterráneo



(Cabré, 1925: 26)

"Todo es siempre algo más complejo"
E. Gombrich

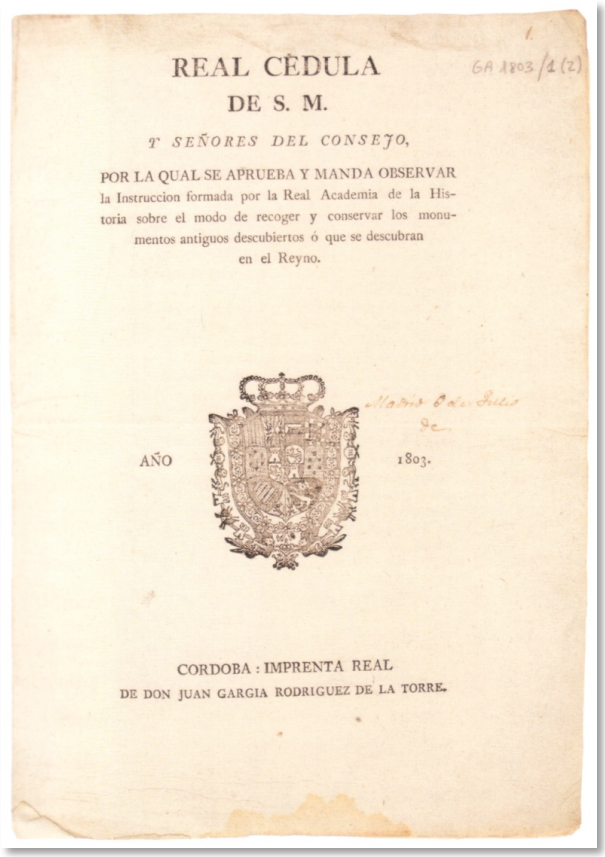
CAPÍTULO 1. LOS ALBORES DE UNA NUEVA CULTURA. LOS PRIMEROS HALLAZGOS DE CERÁMICA IBÉRICA DECORADA.

Las primeras descripciones sobre cerámica ibérica tendrán lugar en el año 1800, momento en el que se excava la necrópolis de Cerro Largo de Baza. El informe emitido por el maestro-escuela de la Colegiata de Baza, Pedro Álvarez Gutiérrez, refiere en numerosas ocasiones el expolio sufrido por una necrópolis que, considerada como un "cementerio romano", muestra una abundancia de "vasos cerámicos indígenas" (Presedo, 1982: 11-19). El relato del descubrimiento y la excavación ejemplifican el interés por una arqueología lejos aún de llamarse ibera. De esta manera, Pedro Álvarez se lamenta en numerosas ocasiones de la pérdida de información de un sitio arqueológico que sufrió, asimismo, el encarnecido debate entre las aportaciones de las *artes mayores* y las *artes menores*. Ante la ausencia de oro y otros elementos materiales "de mayor riqueza", los agricultores que hallaron casualmente este sitio durante unas labores agrícolas aniquilaron todos los ajuares vasculares, ya fuera cerámica ibérica o griega. Tal y como expone el propio maestro-escuela: "el más curioso de estas gavillas de estúpidos, se contentaba con llevar a casa uno o dos tiestos con bellas figuras de mujeres romanas, ellos decían ser moras, y se los daban a sus hijas para que jugasen" (Presedo, 1982: 14), haciendo referencia a las cráteras áticas y su iconografía. Vemos, en este párrafo, un anticipo de los debates cronológicos que, en torno a la cerámica ibérica, tendrán lugar en la primera mitad del siglo XX, aquí con la cerámica ática como protagonista de las conclusiones y propuestas de este autor.

Centrando nuestra atención en la cerámica ibérica, la memoria de excavación de la necrópolis de Cerro Largo subraya, en varias ocasiones, el número e importancia de las urnas y ajuares vasculares, "de todos los tamaños, formas y colores, casi todas enteras y algunas como si ahora saliesen de la alfarería", para los cuales destacaba que "el color de la arcilla de estas piezas, que en los etruscos dice ser blanco, en estos es rojizo", decorados, según su descripción, con "franjas paralelas blancas, negras y coloradas" (Presedo, 1982: 11-19). Aunque los materiales fueron adquiridos por el Estado en 1889, no se tiene constancia de su localización en ninguna institución (Pereira, 1987: 57), por lo que la descripción aportada por su excavador resulta esencial por dos motivos.

En primer lugar, porque otorga un valor importante a la cerámica en el proceso de formación de la necrópolis. Aunque apenas desarrolla conclusiones en este sentido, las acusaciones a la pérdida de información y, en concreto, a la

destrucción de la cerámica, son especialmente significativas en un momento, apenas los primeros años del siglo XIX, en el que se revaloriza el análisis de las grandes obras de arte de la Antigüedad, cuestión vinculada a las aportaciones de Winckelmann y su obra monumental *Historia del Arte en la Antigüedad*. Publicada en 1763 será el germen de esta disciplina científica y de las primeras aportaciones de la arqueología, que acusará la división establecida entre las *artes mayores* y las *artes menores*. La cerámica tendrá durante el siglo XIX un carácter secundario y residual en los informes y reseñas sobre descubrimientos arqueológicos, centrados en la arquitectura y la escultura principalmente. Que el maestro-escuela de la Colegiata de Baza subraye en varias ocasiones el volumen e importancia de la cerámica, ya sea ática- identificada por él como romana- o ibérica- referida de forma genérica como indígena-, amplía el marco de referencia de las sociedades del pasado de forma considerable. Ya no sólo tiene valor (arqueológico y patrimonial) la arquitectura monumental y la escultura, sino también la cerámica, considerada como documento histórico. Tal es el avance que supone este paradigma que este trabajo tendrá como consecuencia inmediata la elaboración de la primera normativa legal para la protección del patrimonio arqueológico en España, materializada en la Real Cédula de 1803 (Belén *et al.,* 2010: 127-145) (Fig.1).


REAL CÉDULA

DE S. M.

Y SEÑORES DEL CONSEJO,

POR LA QUAL SE APRUEBA Y MANDA OBSERVAR la Instruccion formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos ó que se descubran en el Reyno.

AÑO 1803.

CORDOBA: IMPRENTA REAL
DE DON JUAN GARGIA RODRIGUEZ DE LA TORRE.

Fig. 1. Real Cédula de 1803 por la que se aprueba la protección de los monumentos y sitios históricos (Belén *et al.,* 2010: 142; a partir de Escudero, 2010: 453).

El informe de excavación de la necrópolis de Cerro Largo supone, en segundo lugar, el primer trabajo que recoge descripciones sobre la decoración cerámica. Aunque escasas, a través de ellas se pueden identificar rasgos iconográficos comunes con la vecina necrópolis del Cerro del Santuario, donde se documentó la sepultura de la Dama de Baza (Presedo, 1982). Así, esta necrópolis se encontraría caracterizada, al igual que ocurre con su homóloga del Cerro del Santuario, por el desarrollo de engobes blanquecinos sobre los que se desarrolla una decoración bícroma en rojo y negro. Las bandas y filetes que conservarían los escasos fragmentos y ejemplares que pudieron ser recuperados, constituyen los primeros programas decorativos identificados en la cerámica ibérica. Aunque aún quedaba mucho para la definición de los estilos decorativos y estaba por comenzar el largo periplo de los orígenes y difusión de los motivos por el Mediterráneo…

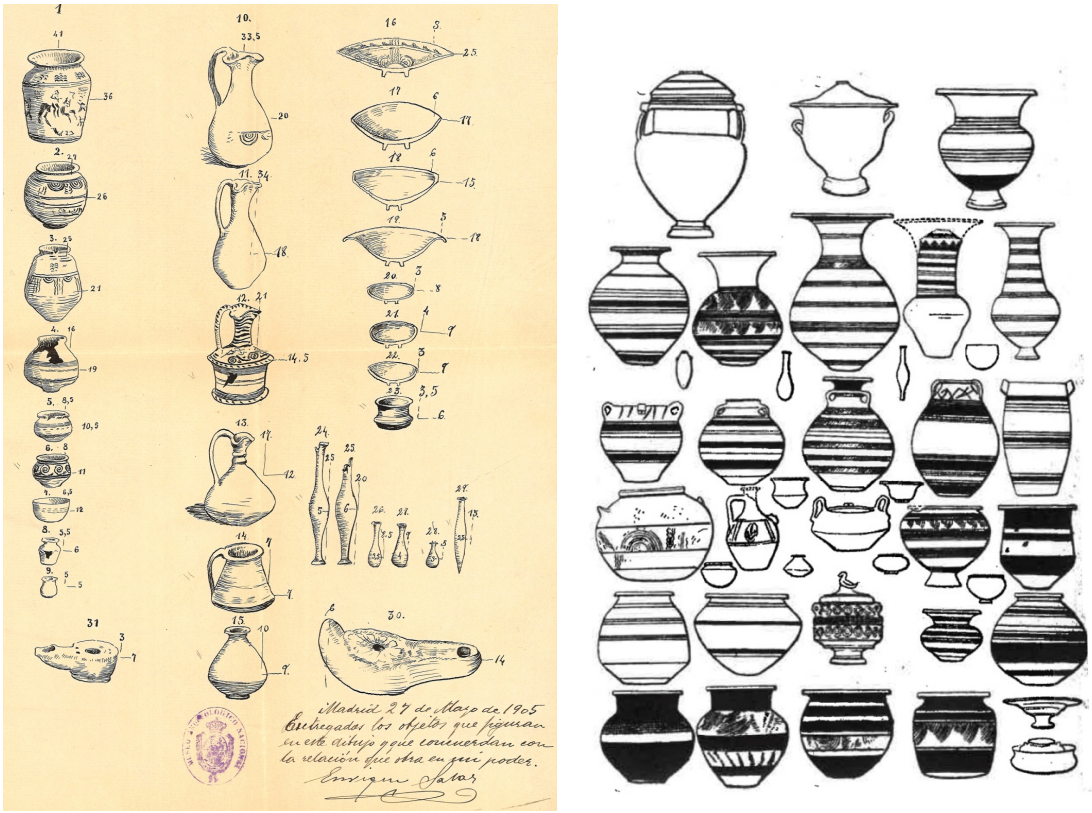


Fig. 2. Izquierda) dibujo de los materiales de Archena que, procedentes de la colección Enrique Salas, fueron depositados en el Museo Arqueológico Nacional en el año 1905. En el dibujo se señala también el *kalathos* de los guerreros (Manso, 2017:148). Derecha) Lámina con las principales formas de la necrópolis de Toya según Cabré (Cabré, 1925: 26).

… Aunque, tal y como hemos expuesto, la memoria de excavación realizada por Pedro Álvarez Gutiérrez supuso un cambio en el modelo de protección y gestión del patrimonio arqueológico, la atención a la cerámica ibérica y, en concreto, a la decoración cerámica, siguió limitándose a exiguas descripciones. Ya en 1867, el informe de una de la necrópolis más destacadas del Guadalquivir Medio, la de

Almedinilla, se limitaba a una pequeña reseña de los productos cerámicos, todavía más parca en lo que respecta a las decoraciones (Maraver y Alfaro, 1867). Situación agravada aún más si cabe con la desaparición de numerosos materiales durante los traslados a Córdoba. A pesar de ello, la secuencia cronológica y material del sitio fueron fundamentales para la elaboración de las primeras tipologías de cerámica ibérica durante el primer cuarto del siglo XX, tal y como veremos en los siguientes capítulos.

Un último ejemplo de la escasa atención prestada a la decoración geométrica puede documentarse en Toya. Dicha necrópolis sufrió un expolio sistemático desde su descubrimiento, en el año 1908. Los trabajos de Cabré sólo pudieron limitarse a la documentación y estudio de la cámara sepulcral y a la compra y adquisición de materiales expoliados. El trabajo que expuso los resultados de esta investigación se centrará, principalmente, en la cámara y sus ajuares y hará una breve revisión al resto de materiales (Fig.2). Estas descripciones servirán de introducción para un análisis de la sociedad que utilizó la necrópolis y sus principales componentes culturales. De esta manera, aunque el estudio de la cerámica y su decoración apenas es perceptible en la memoria de la intervención, su aportación es esencial para conocer, por un lado, el estado de la investigación de esta cuestión en el primer cuarto del siglo XX, en plena efervescencia de hallazgos y descubrimientos ibéricos. Por otro, el estudio realizado y la constatación de una cultura con características particulares que la diferencian de la romana o la fenicia, sería esencial para la declaración de la cámara sepulcral como Monumento Histórico-Artístico por Real Orden de 10 de junio de 1918 (Cabré, 1925; Lainez, 1926; Mergelina, 1943-44: Lám. VII) (Fig.3).



Fig.3. Izquierda) Primeros trabajos en la cámara sepulcral de Toya con los agricultores que la hallaron. Derecha) Placa conmemorativa de su declaración como Monumento Histórico-Artístico (Archivo Juan Cabré, Instituto del Patrimonio Histórico Español).

El carácter secundario de la cerámica y su decoración será minimizado en el año 1905, fecha del descubrimiento del *kalathos* de los Guerreros de Archena, que generó, desde sus orígenes, un gran interés debido a un complejo programa decorativo que, ahora sí, se encontraba caracterizado por la figuración. Será tal el valor otorgado a este recipiente cerámico, que a punto estuvo de protagonizar un capítulo similar al de la Dama de Elche. Al igual que con el busto ilicitano, Pierre Paris hizo varias gestiones para adquirir la pieza de Archena para el Museo del Louvre, siendo finalmente adquirido por el recién creado Centro de Estudios Históricos en el año 1910 (Olmos, 1994: 312). Este *kalathos* sería depositado en el año 1905 en el Museo Arqueológico Nacional (Olmos, 1994: 313), formando parte de la colección que, desde el mismo año de su descubrimiento, se estableció en este museo con otros materiales de este sitio arqueológico (Tortosa y Santos, 1997, 1998) (Fig.2). Su hallazgo será esencial en el debate sobre la protohistoria peninsular, diversificando el mapa de las producciones cerámicas de esta "cultura prerromana". La decoración geométrica, de escasa atención, quedaba sepultada bajo los cánones de los estilos figurativos, que comenzaban a definirse, también, con el hallazgo del vaso Cazurro de Ampurias (Cazurro, 1909: 551-555), los vasos de Elche (Albertini, 1906-1907), el *kalathos* del Cabezo de Alcalá de Azaila (Cabré, 1926) y las primeras excavaciones en el tossal de Sant Miquel de Llíria en los años 30 (Pericot, 1936a, 1936b, 1940) (Fig.4), por citar sólo algunos de los ejemplares o sitios arqueológicos que presentan una mayor evolución historiográfica al respecto.



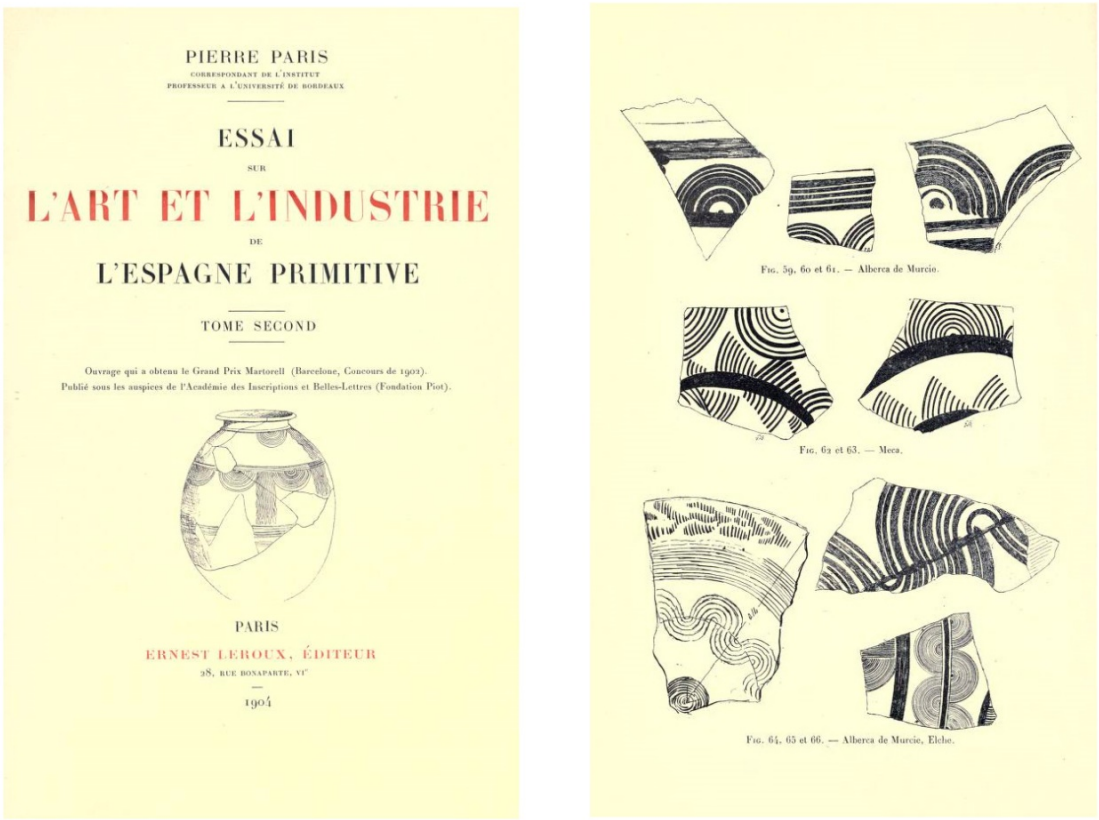
Fig.4. Izquierda) Visitas al Tossal de Sant Miquel de Llíria en agosto de 1934. Luis Pericot, director de las excavaciones, con el diario en la mano en el centro de la imagen. Derecha) Hallazgo de un fragmento de cerámica figurada en el departamento 44 del *oppidum*. Año 1936 (Bonet, 1995: láms. II y III).

CAPÍTULO 2. ¿DE DÓNDE VIENEN LOS MOTIVOS? LAS TESIS SOBRE LAS INFLUENCIAS MICÉNICAS, GRIEGAS Y PÚNICAS Y EL DESARROLLO DE LOS ESTILOS GEOMÉTRICO, VEGETAL Y FIGURATIVO.

Los sucesivos hallazgos de cerámica decorada, especialmente aquella que recibía un tratamiento de la superficie basado en la figuración, derivaría en la primera evidencia historiográfica: en un momento determinado, y como consecuencia de una situación socioeconómica concreta, se produce una generalización en el fenómeno de la utilización de las vasijas como soporte para plasmar un lenguaje formal (Moreno, 2015a: 148). Esta cuestión conduciría a la búsqueda de los orígenes y desarrollo de esta cultura, un debate que caracterizará al primer cuarto del siglo XX y sentará las bases de las corrientes positivistas y difusionistas en los estudios sobre la protohistoria peninsular.

Tal y como hemos expuesto en el capítulo anterior, el método de análisis de la imagen ibera será heredero de los planteamientos y postulados de la Historia del Arte, disciplina que durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX empleará los cánones grecolatinos como parámetros de medida para la valoración y el estudio de unos repertorios iconográficos que, aunque matizados en ocasiones por las influencias exógenas e inmersas, en otras, en una *koiné* común, se encuentran alejados de los planteamientos ideológicos de estas culturas y, por tanto, presenta un código de representación y lectura distinto. Los primeros trabajos que abordan todos estos temas se encuentran centrados en la intensidad de las influencias mediterráneas y su periplo de Oriente a Occidente. El origen de la cultura ibérica estaría vinculado, en el ámbito de la imagen, a una traslación de motivos que subrayaría el débito de la cultura ibérica a la griega, como bien lo confirmaría el hecho de la figuración y su estructuración en escenas (Aranegui *et al.,* 1996: 153-154). Esta idea subyace en los trabajos de Adolf Furtwängler sobre la cerámica micénica (Furtwängler, 1885) y es recuperada por Pierre Paris en sus estudios sobre la Península Ibérica. En 1903 y 1904 publicará los dos tomos de su *Essai sur l´art et l´industrie de l´Espagne pimitive* (Fig. 1), donde podrá observarse todas las corrientes de su época. En primer lugar, el establecimiento de un método comparativo basado en la historia del arte y su tradicional división entre artes mayores y menores. Esta cuestión subyace de forma sugerente en la temática de ambos volúmenes. Mientras que el primero, publicado en 1903, está dedicado a la arquitectura y la escultura, consideradas como las grandes obras de arte de la protohistoria peninsular; el segundo volumen comienza su análisis con la cerámica, para continuar con los exvotos, el armamento, las fíbulas y la numismática. El extenso capítulo dedicado a la

cerámica abre una nueva forma de abordar el estudio de este elemento de la cultura material. Las descripciones son abundantes y siempre ofrece información gráfica al respecto, mediante los dibujos de las piezas principalmente. En lo que respecta a la denominación de los pueblos que usaban estos materiales, Paris no dudará en atribuirles el nombre de ibéricos aunque subrayará en numerosas ocasiones, para el caso de la cerámica, una influencia micénica que se mantendrá, según el arqueólogo francés, hasta la llegada del mundo romano. Esta constatación le sugiere una cronología alta para los productos cerámicos, siendo especialmente significativos lo materiales documentados en Andalucía, como Almedinilla (Córdoba), Fuente Tójar (Córdoba), Osuna (Sevilla) o Carmona (Sevilla).


PIERRE PARIS

CORRESPONDANT DE L'INSTITUT
PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE BORDEAUX

ESSAI

SUR

L'ART ET L'INDUSTRIE

DE

L'ESPAGNE PRIMITIVE

TOME SECOND

Ouvrage qui a obtenu le Grand Prix Martorell (Barcelone, Concours de 1903).
Publié sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Fondation Piot).

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, VIe

1904

Fig. 59, 60 et 61. — Alberca de Murcie.

Fig. 62 et 63. — Meca.

Fig. 64, 65 et 66. — Alberca de Murcie, Elche.

Fig. 1. Portada del Tomo 2 de *Essai sur l´art et l´industrie de l´Espagne primitive* y selección de dibujos para corroborar la tesis micenista (Paris, 1904).

Siguiendo estos planteamientos, Pierre Paris propone la inmadurez o el primitivismo del arte ibérico, enmarcada en aquella corriente que identifica "lo griego como centro difusor del arte en el Mediterráneo" (Olmos, 1994: 312). Por esta corriente difusionista, Perrot y Chipiez darán como micénico un ejemplar de Azaila (Perrot y Chipiez, 1894) que años antes sería atribuido al arte ibérico en el catálogo de los hermanos Gascón de Gotor (1890) (Fig. 2) y será asimilada por Albertini en sus trabajos sobre Elche (Albertini, 1906-1907), por Pottier en su estudios sobre la cerámica ibérica (Pottier, 1905), por Déchelette en su ensayo sobre cronología

(Déchelette, 1909) o Philippont en su análisis sobre los iberos (Philippont, 1909). Por parte de los arqueólogos españoles, las tesis de las influencias micénicas serán defendidas, también, por Vives y Mélida (Almagro Basch, 1977: 253-254).



Fig. 2. Portada del libro *Zaragoza Artística, Monumental e Histórica* de los hermanos Anselmo y Pedro Gascón de Gotor. A la derecha, *kalathos* de Azaila interpretado por Perrot y Chipiez como micénico (González Reyero, 2006: 269).

Las excavaciones de Siret en Villaricos discutirán las altas cronologías ofrecidas por las hipótesis estilísticas anteriores. Basándose en la evidencia arqueológica, que contrastaba con todas aquellas propuestas basadas en cerámicas descontextualizadas procedentes de expolio, Siret mostrará la relación estratigráfica entre la cerámica ibérica, cuya descripción acentúa su tecnología- a torno- y sus motivos decorativos- geométricos-, y la cerámica griega fechada entre los siglos V y IV a.n.e. (Siret, 1906). Las conclusiones de Siret subrayan la influencia de las colonizaciones griega y púnica, rebajando la cronología de la cerámica e incluyéndola en un sistema de relaciones más amplio, producto del intercambio con ambas potencias mediterráneas; aunque destacará, de forma concreta, la influencia púnica en el desarrollo de estos productos (Siret, 1906). Esta postura será discutida, a su vez, por Manuel Cazurro, que defenderá la influencia de la cerámica griega de figuras negras en su análisis comparativo con la urna de la cacería de ciervos que presenta como fósil guía de esta nueva propuesta cronológica, fechada en el siglo VI a.n.e. (Cazurro, 1909) (Fig.3).



Fig.3. Izquierda) *Vaso Cazurro* (Barcelona). Escena de caza de un ciervo (Chapa y Olmos, 2004: fig. 13). Derecha) Desarrollo narrativo del *kalathos* de Cabezo del Tío Pío (Archena, Murcia): escena de duelo, caza del jabalí y enfrentamiento colectivo (montaje a partir de Blánquez *et al.*, 2006: 49 y Uroz, 2012: 383).

Los enconados debates sobre las influencias iconográficas de la cerámica ibérica serán matizados por las propuestas de Pourles. En su trabajo, propone una primera influencia fenicia, orientalizante, desde la cual se desarrolla y evoluciona la decoración cerámica ibérica (Pourles, 1912: 50-55). Aunque este trabajo no presenta mayor interés entre las hipótesis de la época, sus conclusiones serán recogidas por Bosch Gimpera en su tesis doctoral, bajo un título más que sugerente: *El problema de la cerámica ibérica* (1915) (Fig.4).

En el trabajo realizado por Bosch Gimpera se observa un nuevo criterio de análisis, basado en la delimitación de áreas o grupos culturales, fechados, en todos los casos, entre los siglos V y II a.n.e. Su aportación al debate entre las tesis micénicas y las púnicas concluye que en ningún caso tiene sentido defender, siguiendo las cronologías documentadas en los yacimientos, una influencia micénica o del período geométrico de la cerámica griega. Propone, en todo caso, una influencia helenocéntrica para las decoraciones figurativas que, todavía en los años 50, en su síntesis sobre la cerámica ibérica, vinculará a las cerámicas de figuras negras, mediante la comparación estilística de los que considera como modelos originales y el vaso de los guerreros de Archena (Bosch Gimpera, 1958) (Fig.3). La decoración geométrica, tal y como ocurre en su tesis de 1915, no presentará un mayor desarrollo más allá de la enumeración de sitios arqueológicos y la constatación del predominio de las decoraciones a bandas.



Fig. 4. Pere Bosch Gimpera, en el centro, en el *Servei d´ Investigacions Archeolègiques* de Barcelona. Fotografía realizada hacia 1918 (González Reyero, 2006: 284).

La publicación del *Corpus Vasorum Antiquorum* de Edmond Pottier (1922) y la de los trabajos de Carpenter (1925) revalorizarán las posturas helenocéntricas que se desarrollarán en España en esta misma década. Estas tesis desecharán, al menos temporalmente, las propuestas de Cabré para las necrópolis de Túgi y Toya, en las que observa una "indudable influencia cartaginesa" en la decoración cerámica (Cabré y Motos, 1920; Cabré, 1925). Tal es el peso de esta nueva corriente historiográfica, que el propio Bosch Gimpera firmará un artículo sobre las relaciones entre el arte ibérico y el griego. Basándose fundamentalmente en el análisis de la cerámica figurativa, concluye que, aunque el empleo de motivos geométricos y la división de la superficie del vaso en frisos es también característica de la cerámica jonia y cartaginesa, la escasez de ejemplares adscritos a estas culturas en las necrópolis ibéricas de Andalucía, le inclinan a defender el peso específico de las influencias griegas en el desarrollo de la alfarería local (Bosch Gimpera, 1928).

A finales de los años 20, junto a la cuestión referente a los orígenes y la cronología de la decoración figurada, surgirán nuevos interrogantes relativos a la diversificación de centros de producción en áreas artístico-culturales y a la definición de los distintos estilos identificados en la cerámica ibérica. Tal será el nivel alcanzado en este terreno que antes de finalizar la década de los veinte se acuñarán los términos *Oliva-Llíria* (Colominas, 1925) y *Elche-Archena* (Obermaier y Heiss, 1929), para distinguir dos focos dotados de especial dinamismo en el desarrollo de los motivos figurados aplicados a la decoración cerámica y, una vez establecida esa asociación, "considerar una adscripción étnica: la primera modalidad sería propia de los

edetanos y la segunda de los contestanos" (Aranegui *et al.,* 1996: 154). En ese mismo período, en el año 1926, Cabré publicará la cerámica pintada de Azaila, que adscrita como "ibérica o hispánica", fechará en el siglo I a.n.e. (Cabré, 1926: 215). La tendencia cronológica de esta fase historiográfica se invierte y las aportaciones de estos momentos optan por rebajar de forma considerable las cronologías. La cerámica, que para Cabré sirve para definir "la cultura a la que pertenece la cerámica de Toya" (Cabré, 1925) y, por extensión, las distintas áreas territoriales, se encuentra inmersa, una vez más, en la odisea de la apropiación estilística por el mediterráneo.

En esta fase, caracterizada por la descripción, caracterización y definición de los estilos figurativos y vegetales, García y Bellido (1931) y Obermaier y Heiss (1929) considerarán que la decoración geométrica no sobrepasará el siglo V a.n.e. y que la decoración figurativa y vegetal estará encuadrada entre los siglos III y I a.n.e. Esta propuesta es matizada por Fletcher en su estudio sobre el poblado de Rochina (1940), situando las decoraciones geométricas entre los siglos IV y III a.n.e., siendo sustituidas por las figurativas entre los siglos III y I a.n.e. En el Alto Guadalquivir, Pericot realizará una revisión de los materiales de Toya y concluirá que la cerámica geométrica de este ámbito geográfico son posteriores al siglo V a.n.e. (Pericot, 1942). En este mismo trabajo, Pericot subrayará la conexión estilística entre los programas geométricos del Alto Guadalquivir y los del resto de áreas de influencia de estas sociedades, indicando que sus motivos decorativos son comunes, sin hacer una revisión en profundidad de los esquemas y los signos que los integran.

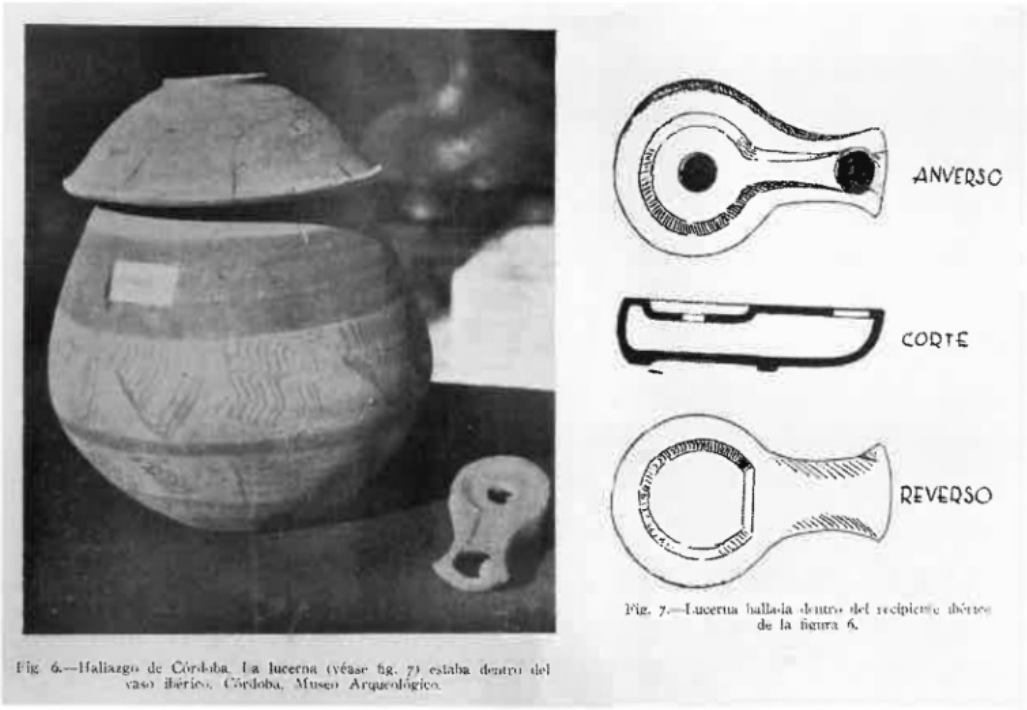


Fig. 6.—Hallazgo de Córdoba. La lucerna (véase fig. 7) estaba dentro del vaso ibérico. Córdoba, Museo Arqueológico.

Fig. 7.—Lucerna hallada dentro del recipiente ibérico de la figura 6.

Fig. 5. El hallazgo conjunto de cerámica ibérica y lucernas romanas eran, para García y Bellido, prueba suficiente para las bajas cronologías de la cerámica ibérica (González Reyero, 2006: 288).

La publicación en 1943 del artículo "Algunos problemas de arte y cronología ibéricos" dará paso a una nueva etapa, otra más, en los estudios sobre el origen y la cronología de la decoración vascular ibérica. Firmado por García y Bellido rebajará las cronologías propuestas para los estilos figurativos a un marco temporal que abarca entre el siglo I a.n.e. y el siglo I d.n.e. (Fig.5). Dado que se encontraba en un momento de efervescencia de los estilos figurativos, siendo las decoraciones geométricas desplazadas a un lugar secundario en los debates sobre imagen vascular; para el caso de Andalucía y su desarrollo exclusivo de las decoraciones geométricas, planteará que la pronta romanización de esta área territorial justificaría la inexistencia de los programas figurativos y/o vegetales. Esta teoría le lleva, en trabajos posteriores, a centrarse únicamente en las necrópolis con imitaciones, como Toya y Galera. Las decoraciones geométricas de estos yacimientos estarían fechadas, según García y Bellido, entre los siglos IV y III a.n.e. (García y Bellido, 1947; 1954).

Un trabajo interesante en lo que respecta a las decoraciones geométricas en general y las vinculadas al área andaluza en particular, puede reseñarse bajo la firma de Almagro Basch (1949). Siguiendo la propuesta de Bosch Gimpera en lo que respecta a la definición de distintas áreas culturales, establece cinco grupos: grupo andaluz, grupo de Numancia, grupo levantino, grupo del valle del Ebro y grupo del sureste francés. Propone, asimismo, una evolución estilística de la cerámica: la primera estaría vinculada a una decoración sencilla a base de bandas horizontales, de inspiración joniofocense y común a todos los grupos; mientras que la segunda se relacionaría con los estilos figurativos y vegetales. Su propuesta a la ausencia de un estilo figurativo en el ámbito andaluz la asocia a la influencia bárquida, que eliminaría la "evolución natural" de la decoración vascular ibérica (Pereira, 1987: 35-36).

El continuo debate sobre los orígenes y difusión de los motivos por el Mediterráneo será retomado por Bosch Gimpera en 1958. En *Todavía el problema de la cerámica ibérica* propondrá un triple influencia focea, griega y púnica y situará el origen de la cerámica ibérica en torno al siglo VI a.n.e., siendo fechadas las dos grandes necrópolis conocidas hasta el momento, Toya y Galera, entre los siglos V y IV a.n.e. En la década de los 60, los trabajos de Arribas (1965), Taradell (1959) y Pellicer (1969) se centrarán en el análisis de la cerámica y sus decoraciones tanto desde un punto de vista estratigráfico, como de las relaciones mantenidas con otros elementos de cultura material en contextos cerrados. Todos subrayarán la influencia fenicia en el desarrollo de la cerámica a torno y los estilos decorativos iberos. En esta misma línea, los trabajos presentados por Jully (1975), Schüle (1969) y Blanco (1969) inciden en el impacto de las influencias coloniales en la formación de la cerámica ibérica andaluza. En el caso de las decoraciones, Blanco argumentará en varios trabajos

(1969, 1976) la influencia de las decoraciones fenicias en los primeros esquemas decorativos de la cerámica ibérica, que, a partir del siglo IV a.n.e., evolucionará hacia temas y repertorios propios; destacando, entre todos ellos, las imitaciones de cráteras. Estas mismas conclusiones serán finalmente compartidas, con matizaciones, por otros arqueólogos, como Almagro Basch (1965, 1974) y Cuadrado (1974).

La influencia de las teorías difusionistas en esta primera etapa de la historiografía de la cerámica ibérica, que puede enmarcarse entre los primeros años del siglo XX y los años 70 de ese mismo siglo, condicionarán las sucesivas interpretaciones y valoraciones sobre la decoración cerámica y el mundo ibérico. La definición de los estilos figurativos y vegetales en la década de los 20 abre el campo de análisis. El origen y difusión de los motivos por el Mediterráneo es articulado en grupo o estilos decorativos que, sin embargo, no presentan un mayor desarrollo en la investigación arqueológica. En todas estas propuestas será determinante la publicación del *Corpus Vasorum Antiquorum* (Pottier, 1922), que pretendía recoger toda la cerámica antigua en su variada e inmensa espacialidad comparativa, siendo la cerámica ibérica muestra de un mundo periférico de aquella influencia grecorromana (Olmos, 1988-89; Olmos, 1994: 318). Con una colección que no sobrepasaba el medio centenar de piezas descritas en cada uno de los *corpora* publicados y un particular sistema de catalogación y registro de las piezas (que generó una notable imprecisión de fechas), el antiguo instituto Diego Velázquez y luego el Rodrigo Caro asumirán como labor propia la publicación del *Corpus Vasorum Hispanorum*, siendo el de Azaila el primero en ver la luz (Cabré, 1944), seguido poco después por el de Llíria (Ballester *et al.,* 1954) (Fig.6) y el de Numancia (Wattenberg, 1963); mientras que el de Elche no llegó a publicarse entonces aunque los dibujos fueron editados en la década de los 90 (Ramos Folqués, 1990). La decisión editorial en torno a estos *corpora* muestra, asimismo, la tradición occidental que revaloriza los estilos figurativos sobre los geométricos o abstractos. Sólo la figuración merece una atención especial. Los programas geométricos no exceden las descripciones, en el mejor de los casos, y siempre están sujetos a la propia evolución historiográfica de los estilos figurativos.

Esta cuestión será expuesta por Manuel Pellicer en el *Symposium* Internacional de Prehistoria Peninsular de Jerez de la Frontera, que en el año 1968 estuvo dedicado a Tartessos. En este encuentro, Pellicer acusa la falta de estudios y revisiones sobre los programas geométricos ibéricos y defenderá la elaboración de un *corpus* similar al de Llíria o Azaila que, incluyendo la cerámica procedente de expolios, permita su comparación con materiales procedentes de excavación arqueológica, con el fin de completar el estudio de este tipo de producciones decorativas (Pellicer, 1968, 1978). Sin embargo, esta propuesta nunca llegaría a

materializarse y los estudios sobre decoración geométrica no protagonizarán el mismo cambio de rumbo en los análisis sobre su iconografía.



Fig. 6. Portada del *Corpus Vasorum Hispanorum* del Cerro de San Miguel de Llíria. Ilustración y planchas para su edición, 1954 (Bonet *et al.,* 2006:201).

CAPÍTULO 3. EL LENGUAJE PICTÓRICO IBÉRICO. LAS NUEVAS CORRIENTES DE ANÁLISIS EN TORNO A LA IMAGEN VASCULAR.

En 1980, Tarradell y Sanmartí firmarán un artículo en *Anales littéraires de l´ Université de Besançon* que sintetizará todas las propuestas y líneas de investigación desarrolladas hasta el momento. Reflexionarán, asimismo, sobre las nuevas tendencias prefiguradas en la década anterior, tanto desde un punto de vista tipológico como decorativo. En este último sentido, ambos investigadores plantearán "el análisis de los estilos pictóricos sobre soporte cerámico desde una perspectiva globalizadora que aúne cuestiones de espacio-tiempo y permita definir el papel de las formas en la definición de los estilos" (Conde, 1998a: 300).

A partir de este momento, los trabajos surgidos en torno al análisis de la cerámica ibérica ofrecerán nuevas perspectivas de lectura gracias, en parte, al registro obtenido en actividades arqueológicas y a las revisiones de materiales antiguos como consecuencia de los datos aportados en otros campos de estudio. De todas estas nuevas propuestas destacarán los estudios tipológicos que, con un carácter globalizador, se desarrollarán en las diferentes áreas de influencia ibérica. Así, para Andalucía destacarán los trabajos de Pereira, centrados en la tipología de la cerámica decorada del Alto Guadalquivir entre los siglos VI y III a.n.e. (Pereira, 1987; 1988a; 1988b). En estos trabajos elaborará un cuadro tipológico de motivos decorativos por sitio arqueológico y, en sus conclusiones generales, evaluará la evolución de las decoraciones. Si bien no entra en un análisis pormenorizado de los programas decorativos que pueden documentarse tanto desde un nivel de análisis micro, como meso y macroterritorial. En estos mismos años, José Luis Escacena Carrasco presentará su tesis doctoral sobre las cerámicas a torno pintadas andaluzas de la Segunda Edad del Hierro, en el que elaborará una tipología basada en los rasgos morfométricos. En este trabajo realizará una descripción de los motivos identificados en cada sitio, en primer lugar, y de su evolución temporal, finalmente (Escacena, 1986). Estos dos trabajos partirán de las propuestas de María Belén sobre las cerámicas a torno pintadas de Andalucía durante los siglos VIII y VI a.n.e. En estos trabajos plantea el origen de la cerámica ibérica y su relación con el contacto comercial fenicio, tanto en las formas como en los sistemas decorativos (Belén, 1978).

La propuesta tipológica elaborada por Pereira para el Alto Guadalquivir se mantendrá durante las décadas siguientes, siendo empleada en los estudios sobre sitios concretos, que no entraremos a analizar dado la amplitud del tema. La introducción de las nuevas tecnologías en el análisis de la cerámica será el tema de

una tesis doctoral defendida en el año 2015 por Ana Luisa Martínez Carrillo. Mediante la creación de un *Corpus Virtual de Cerámica*, definiría distintas herramientas de análisis para la clasificación de los tipos y variantes cerámicas. A través de una serie de criterios métricos y morfológicos sistematizará todas las formas cerámicas del Alto Guadalquivir, caracterizadas por la heterogeneidad formal propia de las producciones artesanales (Martínez, 2016). En lo que respecta a la cerámica de cocción reductora, destaca el trabajo de Carmen Rísquez sobre este tipo de producciones. La tipología contextual definida supone, al mismo tiempo, un nuevo avance en los estudios sobre cerámica ibérica del Alto Guadalquivir, al conjugar diferentes técnicas estadísticas y físico-químicas para la elaboración de su propuesta formal y la caracterización de la cadena tecnológica-operativa de este tipo de producciones vasculares (Rísquez, 1993).

En el sureste y levante peninsular, los trabajos en este sentido estarán caracterizados por la elaboración de tipologías definidas por la función de los recipientes (Cuadrado, 1972; Mata y Bonet, 1992; Bonet, 1995; Sala, 1992, 1995; Menéndez, 1988; Uroz, 2012; entre otros). En el nordeste, esta tendencia se encuentra asociada al estudio de sitios concretos (Lafuente, 1989, 1992; Xela, 1994; Conde, 1998b; Garcés, 2000; Sanz, 2004; entre otros) y en el Languedoc, la tesis doctoral de Eric Gailledrat elabora una tipología general de la cerámica *ibéro-languedocienne* de esta área territorial (Gailledrat, 1997), partiendo de los trabajos de Py (1990), Bacou (1983), Claustres (1987), Jully (1980), Passelac (1981), Rancoule (1986) y Ugolini y Olive (1987). A ellos deben añadirse una serie de ensayos sobre temas diversos, entre los cuales destacan los trabajos sobre intercambios coloniales (Aubet, 1990; Vives, 2005; Aranegui y Vives, 2006), imitaciones (Olmos, 1981, 1990; Page, 1984, 1995; Pereira y Sánchez, 1985); producciones tardías (Choclán, 1984; Abascal, 1987-88; Garcés, 1988; Ros,1989; Conde, 1989-90; Ruiz y Peinado, 2013), cronología (Bonet y Mata, 1982; Beltrán Lloris, 1984; Cuadrado y Quesada, 1989) y difusión extrapeninsular (Santos, 1982-83, 1983; Plantalamor y Gornés, 1991; De Nicolás y Conde, 1993), entre otras cuestiones (Conde, 1998a: 300).

Para un breve análisis del tema que nos concierne en estas páginas nos centraremos en esta ocasión en aquella línea orientada hacia una lectura iconográfica de la decoración pintada sobre soporte cerámico. La renovación teórica y metodológica que, reconocida en el campo de la lectura iconográfica en arqueología, viene auspiciada por los resultados obtenidos en otros campos de las ciencias sociales, como la Historia Social, la Antropología Social y Cultural o la Semiótica, surge de la necesidad de integrar la cultura material en sus respectivos contextos históricos y culturales. El descubrimiento de la iconografía en arqueología ha sido esencial para este nueva etapa historiográfica pues, como recogen Trinidad Tortosa y

Juan Antonio Santos: "la iconografía es una de las grandes fuentes para el conocimiento de las ideologías por la información que contiene sobre los ámbitos de referencia de la representación simbólica" (Tortosa y Santos, 2003:24).

Del mismo modo que los primeros hallazgos de cerámica figurada serán decisivos para el reconocimiento de una nueva problemática en la investigación arqueológica, será el re-descubrimiento de los valores de estas producciones artesanales los que encaucen la línea de este nuevo planteamiento metodológico. La interpretación de un *kalathos* de Elche de la Sierra en clave de tránsito a la vida de ultratumba (Fig.1) (Olmos, 1987), será decisiva para reconocer en el lenguaje pictórico ibérico un verdadero código iconográfico. A partir de ese momento se desarrollan numerosos trabajos centrados en el análisis de los estilos decorativos (Elvira, 1979; Maestro, 1989; Olmos, 1996; Olmos y Santos, 1997; Bonet, 1995; Aranegui *et al.,* 1997; Santos Velasco, 2010; Tortosa, 2006; Uroz, 2012; Pérez, 2014; Rueda y Olmos, 2019; por citar sólo algunos de los ensayos más consultados sobre el tema), teniendo como punto de partida las propuestas y análisis de Kukhan (1957, 1962) y Nordström (1969) sobre el carácter simbólico de los motivos decorativos de estos programas. Todos los trabajos vinculados al análisis de la decoración figurativa eliminarán en los últimos años las tradicionales denominaciones de *Elche-Archena*, *Oliva-Llíria* y *Azaila* en sus propuestas interpretativas, al considerar que el ámbito de actuación y los niveles de significación de estas iconografías exceden los límites, fronteras y propuestas teóricas elaboradas en la primera mitad del siglo XX (Tortosa y Santos, 1998; Tortosa, 2006; Santos, 2010; Pérez, 2014). Estas nuevas propuestas subrayan que el fenómeno de la figuración se encuentra asociado a unos condicionantes ideológicos y simbólicos concretos y a las relaciones mantenidas con otros grupos decorativos con los que comparten características.

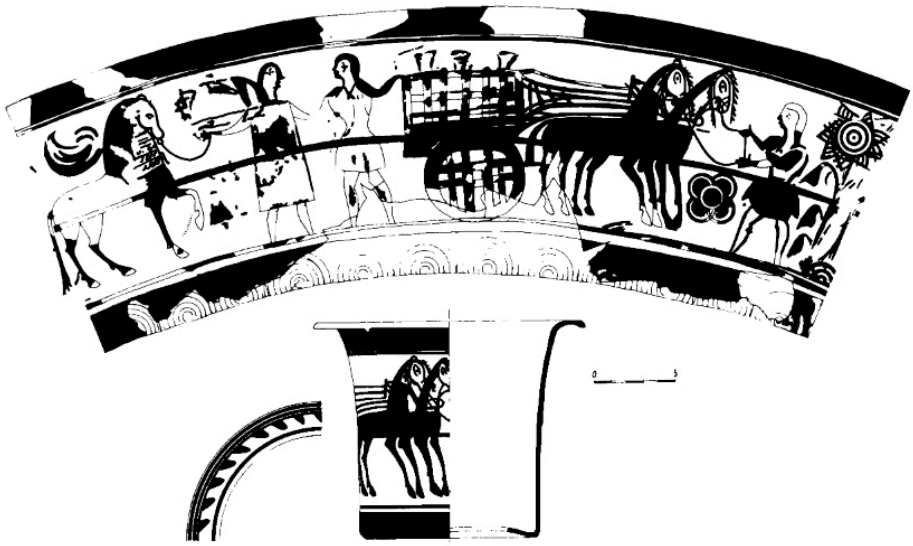


Fig. 1. Un viaje al *más allá*. Desarrollo narrativo del *kalathos* de Elche de la Sierra (Albacete) (Juan, 1986: 77).

Centrando nuestra atención en la decoración geométrica, cuyo estudio se ha mostrado bastante operativo en otros ámbitos espaciales y temporales (Gimbutas, 1989; Galán, 1989; Tiemblo, 2003; Cobas, 2003; Hernández, 2008; entre otros), observamos, además, una vez superada aquella etapa vinculada con los orígenes de los signos y motivos decorativos, una clara evolución desde los análisis cronológicos, tipológicos y contextuales de la década de los 80 (Pereira, 1987; Aldana, 1988) a los primeros reconocimientos del carácter narrativo de estos signos geométricos, que poseerían el mismo valor como agentes de transmisión de mensajes ideológicos y simbólicos que los programas figurativos y vegetales (Olmos, 1996; Santos, 2010; Uroz, 2012; Moreno, 2013; 2015a, 2015b).

De esta manera, y frente a algunas posturas que subrayan el puro decorativismo de los programas geométricos y niegan, en consecuencia, su capacidad para portar y transmitir significados, entendemos la decoración como un instrumento que valida los significantes de la realidad social y lo hace mediante la asimilación de motivos por parte de los agentes que concurren en el acto comunicativo. De tal modo, los signos geométricos y abstractos, al mismo nivel que los figurativos y vegetales, "aluden a esquemas de pensamientos socialmente aceptados o comúnmente asignados, representando estereotipos o modelos sociales" (Moreno, 2013: 398). Por otra parte, puesto que el consumo de decoración pintada supone, al mismo tiempo, un mecanismo de integración social, la decoración geométrica, frente a la figurativa, ofrece la posibilidad de estructurar unos tipos fácilmente reconocibles por la sociedad en su conjunto por lo que su área de influencia es considerablemente mayor que la figurativa y sirve para subrayar, modificar o alterar las corrientes del gusto que, en definitiva, se encuentran condicionadas por el marco social en el que se adscriben (Campbell, 2010).

El reconocimiento de un lenguaje pictórico propio cargado de significados conllevaría la abierta necesidad de realizar una lectura iconográfica desde una perspectiva indígena. Pues, en efecto, el lenguaje iconográfico ibérico estaría caracterizado por una semántica en el que los tropos, las metáforas, las alusiones, las aliteraciones y las sugerencias iconográficas aludirían a una pluralidad de referencias implícitas, marcadas por un importante discurso ideológico. En dicho discurso, todos y cada uno de los elementos que forman parte del mismo, reducidos a sus unidades de descripción mínima -los signos-, propenderían a un significado unívoco del conjunto del mensaje. Ello supondría reinterpretar el *carácter narrativo* de aquellos símbolos y atributos que, caracterizados por una forma geométrica o abstracta, han sido denominados tradicionalmente por la historiografía como "elementos de relleno", *imágenes* de un *horror vacui* ibérico. En lo que respecta a los estilos figurativos, la decoración geométrica y abstracta adquirirá en los últimos años un

nuevo rango como parte indisoluble de las escenas figuradas, siendo considerados como elementos que remiten a conceptos de espacio y tiempo narrativos (Bonet, 1995: 440) (Fig.2).

La generalización del uso de estos soportes, por último, trasluciría una necesidad de inmediatez, difusión e impacto territorial que, al documentarse en todo tipo de contextos y escalas, "nos introduciría en cuestiones diversas sobre las distintas fórmulas de integración socio-ideológica, únicamente entendidas dentro del proceso histórico y vinculadas a construcciones territoriales específicas" (Rueda *et al.,* 2008: 27).

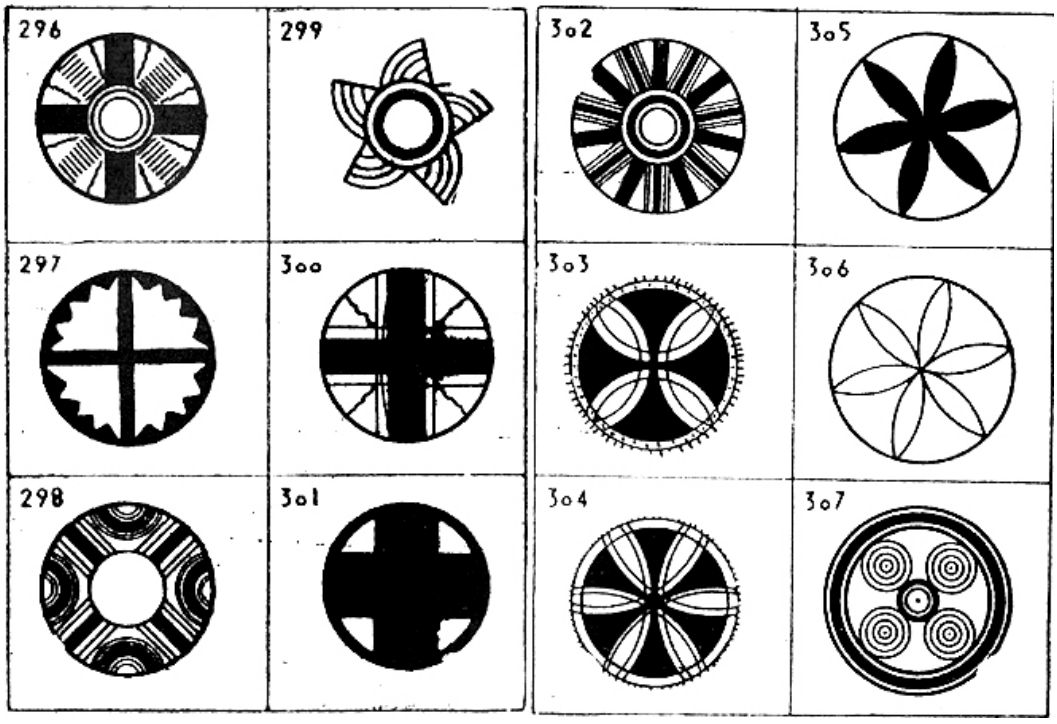


Fig.2. Estilizaciones florales con formas geométricas del *Corpus Vasorum Hispanorum* (Santos, 2010: 150).

Esta segunda fase en la historiografía sobre iconografía vascular ibérica muestra, asimismo, dos cuestiones de especial interés. En primer lugar, se constata una evolución de la propia práctica arqueológica. En la primera fase, desarrollada entre los inicios y los años 70 del siglo XX, se observa que los debates en torno al origen, difusión y distribución de los motivos decorativos, son protagonizados mayoritariamente por hombres. Sólo en contadas ocasiones las, por entonces, escasas mujeres que trabajan en arqueología pueden contribuir a estas hipótesis y, cuando lo hacen, sus trabajos se encuentran asociados al análisis de la cerámica de un yacimiento en particular, tal es el caso de Concepción Fernández-Chicarro en su estudios sobre Castellones de Céal o La Guardia (1955, 1956). En otros casos, el acercamiento a la iconografía ibérica será pionera en su tratamiento. Así, Solveig

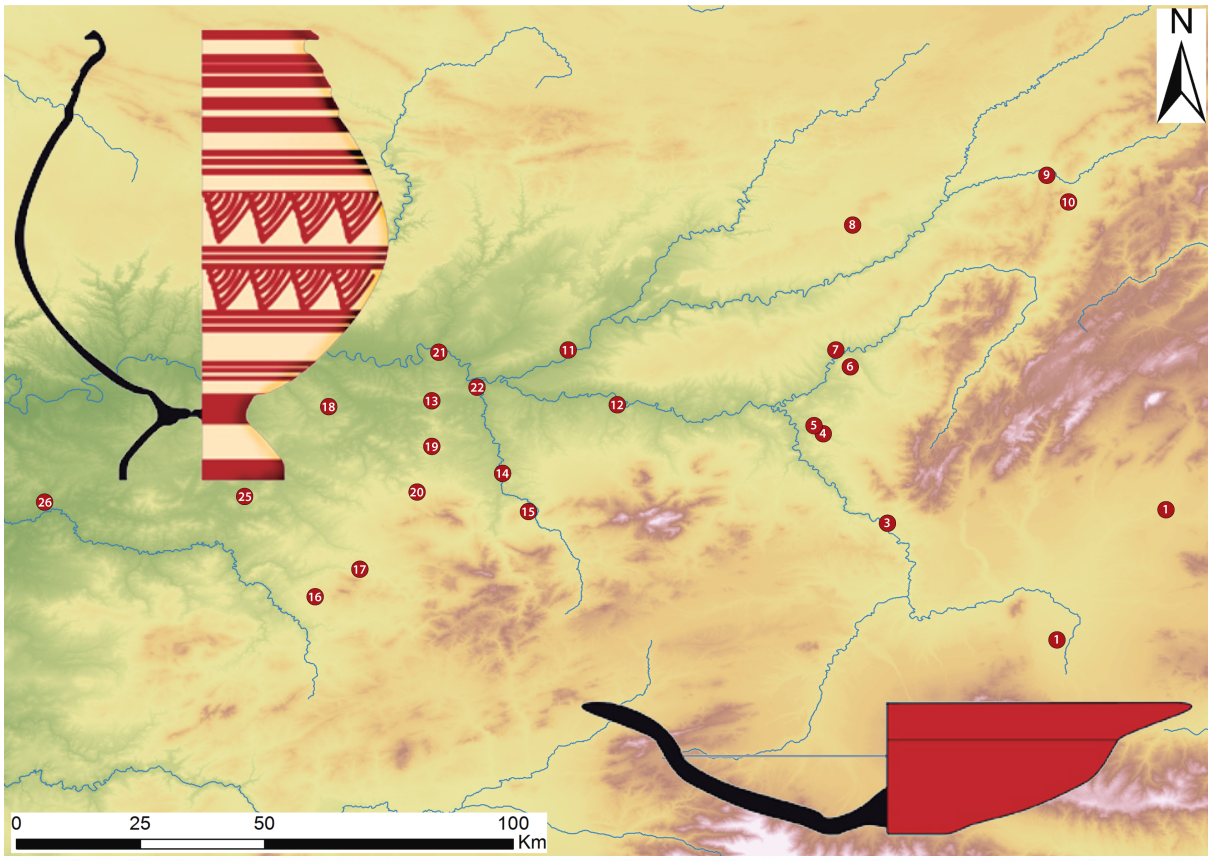
Nordström en su estudio sobre la cerámica pintada de la provincia de Alicante planteará, entre otras cuestiones, la identificación de los pequeños círculos concéntricos de las jarras de boca trilobulada de esta área territorial como símbolos apotropaicos. Sugiere, además, que los motivos geométricos considerados habitualmente como "relleno" de los temas figurativos y vegetales debían presentar un nivel de significación similar al resto de motivos (Nordström, 1969) (Fig.3). A partir de los años sesenta y, sobre todo, desde los setenta, la mayor presencia de mujeres en el ámbito arqueológico manifiesta un mayor interés por los temas vasculares. Los pioneros trabajos de Elena Maestro (1977) y María Belén (1978), por citar sólo un par de ejemplos en este sentido, muestran una tendencia cada vez más habitual desde la década de los 80. Esta idea nos remite a la segunda cuestión que planteábamos. En efecto, en la década de los 80 y los 90, se identifica un mayor número de tesis y trabajos sobre cerámica ibérica, con independencia del tema específico tratado, firmados por mujeres. Esta inclinación no parece seguirse en otras temáticas, como el armamento, la poliorcética o el territorio, aunque desde mediados de la década de los 90 y, sobre todo, a partir del nuevo milenio, se produce una mayor diversificación de los temas tratados por las investigadoras de las sociedades iberas.

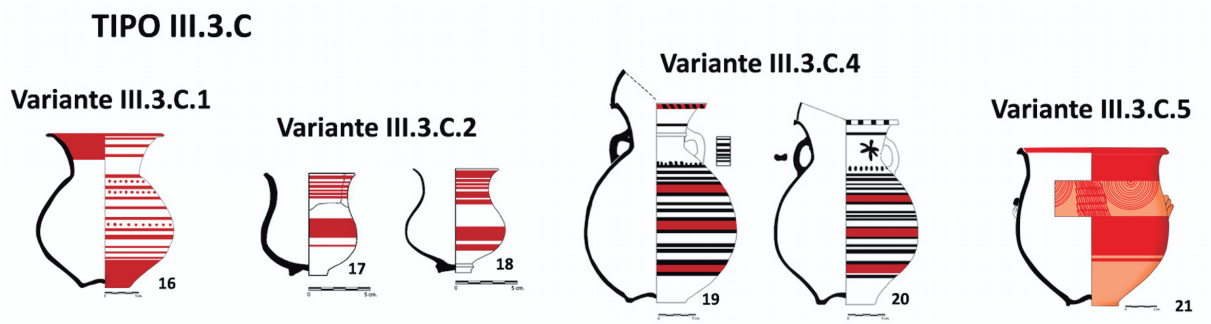


Fig.3. Solveig Nordström con recipientes cerámicos del Tossal de Manises. Museo Arqueológico Provincial de Alicante.

En definitiva, la introducción de los estudios iconográficos al ámbito de la imagen vascular subraya el papel activo de este tipo de códigos y lenguajes en los discursos ideológicos. La "probable finalidad mítica" que Cabré asociaba a los guerreros del *kalathos* de Archena (Cabré, 1926: 225-26), presenta un amplio campo de análisis e interpretación en torno a la decoración cerámica ibérica. En ella, los motivos geométricos y sus asociaciones responden, también, a un discurso iconológico cuyo mensaje se encuentra asociado al contexto temporal, espacial y simbólico en el que se inserta.

ALTO GUADALQUIVIR Y DECORACIÓN GEOMÉTRICA.





ESTRATEGIAS DE APROXIMACIÓN Y LECTURA

"Todos propendemos a creer que la interpretación agota los símbolos"
J.L. Borges. Obras completas

CAPÍTULO 4. EL SIMBOLISMO DE LA COTIDIANIDAD. LAS ESCALAS ESPACIAL Y TEMPORAL DE UN PROCESO ICONOGRÁFICO

En 1991 David Braun lanzaba una reflexión inicial que servía como antesala para el análisis decorativo de la cerámica norteamericana del conocido período Woodland (Braun, 1991). Con *"Why decorate a pot?"*, una pregunta básica y fundamental en los estudios sobre iconografía vascular, pretendía contribuir a un debate abierto en años anteriores (Hardin, 1984; Conkey, 1990; DeBoer, 1991; entre otros), al tiempo que subrayaba el carácter simbólico de la decoración sobre soporte cerámico, sobre todo al tratarse de un elemento añadido, no inherente a la manufactura del propio recipiente cerámico (Braun, 1991: 362-363).

A lo largo de las siguientes páginas retomaremos esta cuestión inicial, dada su vigencia en el estudio de la cultura material pre y protohistórica (Cobas y Prieto, 2001; Hodder y Hutson, 2003), y lo haremos centrando el foco de atención en los programas decorativos vasculares ibéricos, donde también se ha evaluado el impacto de los cambios sociales en la fabricación y circulación de la cerámica (Olmos, 1987; Bonet, 1995; Tortosa, 2006; Uroz, 2012; Moreno, 2013). De este modo, y siendo nuestro objetivo principal el estudio de la decoración cerámica de época ibérica en el Alto Guadalquivir, la práctica ausencia de un estudio en conjunto de los programas geométricos y abstractos con un criterio contextual, funcional y simbólico al mismo nivel que los programas figurativos y vegetales, conlleva, en primer lugar, a identificar las cuestiones y problemáticas que evidencian la falta de un estudio en profundidad. Estas cuestiones, aquellas "modalidades enunciativas" que tanto gustaban a Foucault (1991), devienen de todas estas reflexionares acerca de las causas que justifican la introducción de la actividad decorativa en la industria alfarera; al tiempo que se encuentran estrechamente vinculadas con el valor que la decoración adquiere en la cadena de intercambio y uso de la cerámica.

Partiendo de todas estas premisas pretendemos abordar, enriquecer y complementar, al mismo tiempo, una línea de investigación reciente en los estudios sobre cultura material, basada en la sociología de los objetos cotidianos. Estos estudios, que parten fundamentalmente de los análisis sobre cotidianidad y su dimensión psico-social desde un punto de vista filosófico y semiológico (Maffesoli, 2007), subrayan el componente simbólico de la cerámica; categoría que, al estar incluida en la esfera de la cotidianidad, refuerza y legitima los cambios sociales (Miller y Tilley, 1984; Vernant, 1992; Semprini, 1995) o, incluso, los demanda. Teniendo en cuenta todo lo expuesto, en el análisis de los programas decorativos geométricos y abstractos, consideramos que la decoración juega un papel de

conexión ambiental en el uso social de la cerámica, dado que en la configuración del diseño decorativo pueden analizarse los fundamentos estéticos que legitiman los cambios sociales, al tiempo que contribuyen a dotarlos de una identidad social (Moreno, 2013; Moreno, 2015a).

Planteada esta reflexión inicial, la segunda cuestión está vinculada con el papel que la decoración vascular juega en la producción de la alfarería en época ibérica, tanto desde un punto de vista económico y tecnológico, como funcional, estético y simbólico. La cerámica es una de las producciones más destacadas de su circuito socioeconómico, con la producción de tipos, como los *kalathos*, de alcance internacional en el comercio mediterráneo (cuadrado, 1952; García y Bellido, 1954a; Santos, 1982-1983; Martín y Roldán, 1991-92; Arribas *et al.,* 1987; Kouici, 2002), o con la especialización de hornos de distribución comarcal, como el de la producción de cerámica gris en el poblado de Las Calañas de Marmolejo (Jaén) (Molinos *et al.,* 1994; Rísquez y Molina, 1999), por lo que parece lógico suponer que la decoración no es un elemento subsidiario en la cadena de producción de la cerámica.

La cerámica ibérica, que presenta cocción oxidante, reductora o mixta, recibe diferentes técnicas decorativas, solas o combinadas entre sí. Entre estas técnicas destacan las decoraciones impresas o estampilladas, tanto en formas claras como en grises (Cura, 1975; Lillo, 1977-78; Tarradell y Sanmartí, 1980; Page y García Cano, 1984; Ruiz y Nocete, 1981; Mata, 1985; Blanco, 1993; Valor *et al.,* 2005; Camacho *et al.,* 2014; entre otros); los denominados tradicionalmente como engobe o barnices rojos (Cuadrado, 1966; Junyent, 1975; Negueruela, 1979-80; Iniesta y García Cano, 1983; Broncano, 1989; Junyent y Alastuey, 1991; Mata, 1991; Mancebo, 1996; Kbiri Alaoui, 2007; Fernández, 2012; Sánchez *et al.,* 2015; entre otros); o las decoraciones con pintura blanca asociada al territorio Ilergeta (Kukhan, 1964; Martín, 1978).

Centrando nuestra atención en las producciones pintadas, acompañadas en ocasiones con incisiones, estampillados o digitaciones, éstas eran aplicadas con pinceles y compases de diferente tamaño y grosor antes de la cocción. Por lo general, la paleta de color empleada, que oscilaba entre los rojos, marrones, ocres y negros de diferentes tonalidades y, en menor proporción, los blancos, naranjas y grises, estaba compuesta por pigmentos minerales procedentes del óxido del hierro, el manganeso, la cal o el yeso (Sánchez et al., 2012b; Tuñón et al., 2016). La decoración era generalmente monocroma, con diferentes tonalidades del rojo, aunque también se empleaba la bicromía, generalmente combinaciones de rojo y negro, blanco o marrón, y, en un número considerablemente menor, la policromía. En el caso de la decoración geométrica, generalmente realizada en frisos continuos definidos por filetes, bandas y campos, el desarrollo del compás múltiple, que facilitaba el trazado de círculos, semicírculos y segmentos de círculos concéntricos, y de los "peines",

realizados con varios pinceles que definían las líneas onduladas verticales o "aguas", así como las líneas onduladas horizontales o "tejadillos", favoreció la estandarización de este tipo de programas decorativos, agilizando el proceso de fabricación, intercambio y uso de este tipo de producciones cerámicas.

La pintura vascular debió ser una especialización de la alfarería ibérica, al mismo nivel que el modelado a torno. La siguiente cuestión radica entonces en si esta actividad era llevada a cabo en el mismo horno donde se manufacturaban los tipos cerámicos o si, por el contrario, la escala de esta industria se diversificaba desde los hornos localizados extramuros hasta talleres o tiendas especializadas en la decoración y venta de estos productos. Y, en cualquier caso, si la decoración (geométrica) responde a un diseño prefijado que completa la organicidad de la cerámica como ente social (Boast, 1995) o si se trata de una elección individual del comprador (Olmos, 1987; Guérin, 2003; Oliver, 2006), siempre según un abanico de posibilidades que incluye los motivos, signos y asociaciones que identifican al *oppidum* respecto a otras áreas territoriales.

Con los datos disponibles a este respecto observamos una clara dicotomía entre el Sur- que corresponde a la zona meridional de la Contestania, a la Bastetania y a la Oretania de las fuentes clásicas; es decir, el Alto Guadalquivir, la campiña de Jaén y Córdoba y la vega de Granada- y el Sureste y Norte de la Cultura Ibérica- tratándose del área septentrional de la Contestania, la Edetania o la Ilercavonia, entre otras áreas territoriales; ámbitos que corresponden al levante peninsular y sur de Catalunya. De esta manera, y si bien es cierto que en el Alto Guadalquivir y en la vega de Granada se acusa una ausencia de excavaciones en extensión en poblados y *oppida* que permita hacer una valorativa con respecto a los planteamientos anteriores- en cuanto a la diversificación de la actividad alfarera y a la propia localización de los hornos-, puede detectarse una concentración de la producción cerámica en su totalidad, desde la selección de las arcillas hasta la realización del diseño decorativo, en los hornos y talleres localizados fuera del espacio amurallado de los *oppida.*

Tal es el caso del alfar de Marmolejo (Jaén), que, especializado en producciones grises de formas abiertas sin decoración, parece abastecer al resto de asentamientos rurales de la Campiña de Jaén entre finales del siglo VI y principios del V a.n.e (Molinos *et al.,* 1994; Rísquez y Molina, 1999). Ya en el Ibérico Pleno, podemos destacar los centros de producción cerámica localizados en las proximidades de Cástulo, a orillas del río Guadalimar, y que, en el siglo IV a.n.e. fundamentalmente y con el desarrollo de programas decorativos caracterizados por esquemas geométricos complejo y, en ocasiones, el uso de la bicromía, pudieron proveer a otras áreas del territorio de Cástulo, como el santuario de Castellar (Roca, 1975; García Gelabert y Blázquez, 1988; Moreno, 2013). Con una cronología más

avanzada, con una facies inicial en el cambio de era, destaca el alfar de Los Villares de Andújar, localizado en las inmediaciones de la ciudad de *Isturgi* y que documenta producciones cerámicas de tradición indígena, tanto en formas como en decoraciones, que también son elaboradas en su totalidad en dicho taller (Choclán, 1984; Ruiz y Peinado, 2013).

En el caso del Sureste y Levante peninsular el número de excavaciones en extensión tanto en *oppida* como en poblados de menor entidad muestra una mayor diversificación de la producción alfarera, con hornos de distribución regional o local localizados fuera del espacio delimitado por las murallas (Aranegui y Martí, 1995; López, 1995; Duarte *et al.,* 2000; Lozano, 2006; Martínez Valle *et al.,* 2000, 2001; Fuentes *et al.,* 2017) y, dentro de ellas, espacios habitacionales que presentan un número considerable de cerámica y otros elementos destinados a la pintura alfarera, tanto dentro de estos departamentos como en los exteriores de los mismos. El volumen de material cerámico documentado en estas estructuras hace suponer que en estas áreas territoriales la pintura alfarera *sale* del horno para inmiscuirse en la vida social de los *oppida* (Aranegui, 1974; Sala, 1992). De entre todo estos espacios, considerados como tiendas de alfarería, podemos destacar el de La Alcudia de Elche (Alicante), donde en un departamento denominado precisamente de este modo se documentó un elevado número de recipientes cerámicos, por lo que, según sus investigadoras, este lugar pudo tratarse "de un espacio de almacenamiento y posible distribución de este tipo de productos" (Sala, 1992: 201-202). Ya en la Edetania, podemos destacar uno de los departamentos del *oppidum* del Puig de la Nau (Benicarló, Castellón), que, interpretado como taller de pintura alfarera, documentó un fragmento de vasija reutilizado como paleta de pintura. Esta reutilización queda constatada por la decoración que conserva en su cara exterior, decorada a base de un conjunto de bandas y filetes que enmarcan, en la zona superior, una serie de segmentos de círculos concéntricos, mientras que la inferior recibe una decoración a base de círculos concéntricos; sobre este diseño decorativo ha quedado marcada la impronta de la mano de la pintora o pintor. En el interior, el fragmento conserva restos de óxido de hierro que sugieren su utilización como base de los pigmentos empleados en la realización de los motivos de otros recipientes (Oliver y Gusi, 1995: 182, fig. 20.6).

A la vista de los ejemplos citados resulta indudable el valor de la decoración en la cadena de producción de la cerámica ibérica, pudiendo ser considerada como una actividad operativa, que servía para definir a los distintos circuitos de distribución comercial. Llegados a este punto es necesario abordar, para enriquecer nuestros parámetros de análisis, la problemática sobre el diseño de los programas decorativos. Es decir, hasta qué punto la formulación de los *estilos* es controlada por

la élite aristocrática y bajo qué criterios- funcionales, simbólicos o estilísticos- el pintor crea estímulos *estéticos*, para establecer una conexión entre el uso cotidiano de los objetos- de la cerámica- y la *estructura económica* en la que se desarrollan.

La escala espacial de este estudio iconográfico se encuentra asociada al Alto Guadalquivir. El trabajo define y caracteriza la evolución de los programas y diseños decorativos desde el siglo VI hasta el cambio de era. Pero esta cuestión no se encuentra asociada únicamente al análisis diacrónico, sino que enfatiza en las relaciones sincrónicas de las decoraciones. Es decir, en ámbitos que forman parte de un mismo yacimiento, determinar y comparar las secuencias decorativas y sus usos. Pero también, en sitios que forman parte del mismo territorio, evaluar los diseños decorativos que comparten como imagen de un mismo discurso ideológico... y aquellos otros que los diferencian, ya sea por tratarse de contextos diferentes (un *oppidum*, un santuario o una necrópolis) ya por estar vinculados de forma específica a ese contexto (cuestión que puede comparar entre sí ámbitos espaciales con una cronología similar, por ejemplo dos necrópolis del siglo IV a.n.e.). E, incluso, describir y secuenciar los diseños decorativos de cada uno de los territorios analizados. Se trata de buscar paralelos, similitudes y discordancias, de definir las fronteras entre programas decorativos, de debatir sobre los canales de intercambio y comercio y de situar la decoración geométrica en un nivel de análisis que vaya más allá de la descripción y caracterización tipológica. Los semicírculos concéntricos y las líneas onduladas verticales definen a cualquier sociedad ibérica desde finales del siglo VII-inicios del siglo VI a.n.e. hasta el siglo I d.n.e. Las asociaciones derivadas de estos símbolos responden a criterios sociales e ideológicos específicos. Recurrencias que deben ser tenidas en cuenta y que han constituido la base teórica de este trabajo.

CAPÍTULO 5. SOBRE TEORÍA Y LEYENDAS. EL MARCO TEÓRICO Y EPISTEMOLÓGICO DE UN NUEVO ESTUDIO SOBRE DISEÑO DECORATIVO

5.1. ICONOGRAFÍA Y ANTROPOLOGÍA DEL ARTE EN LOS ESTUDIOS SOBRE DECORACIÓN CERÁMICA ARQUEOLÓGICA

La cultura material producida por una sociedad ejerce como un medio de control ideológico a través del cual se mantienen, refuerzan y legitiman los cambios sociales y sus derivados comportamientos culturales (Giddens, 2006; Bourdieu, 2007; Páez y De la Fuente, 2007). En el análisis de un aspecto en concreto de la industria alfarera ibérica, como es el diseño decorativo, debe atenderse no sólo los comportamientos técnicos y económicos derivados de la cadena de producción de la propia vajilla cerámica; sino que además ha de evaluarse en qué medida los programas decorativos participan o condicionan el carácter simbólico de la cerámica, sobre todo teniendo en cuenta que estos productos forman parte de la escenografía de la vida social (Moreno, 2015b).

En el ámbito del diseño decorativo, superados los modelos teóricos, terminológicos y metodológicos que incidían en la descripción y clasificación tipológica de los temas y motivos (Rice, 1987), las nuevas líneas de investigación están centradas en la búsqueda de la naturaleza de los programas decorativos y de la estructura del diseño (Arnold, 2005; Miller, 2005). Una evolución metodológica que también puede observarse en el caso de la iconografía vascular ibérica, donde las últimas investigaciones han subrayado la existencia de un lenguaje iconográfico propio cargado de una multiplicidad de significados que van más allá del mero ornamento (Olmos, 1987; Bonet, 1995; Tortosa, 2006; Uroz, 2012; Moreno, 2015a; entre otros). De este modo, el diseño decorativo como concepto aplicado a la Arqueología puede definirse como la actividad o disciplina orientada a la creación y desarrollo de soluciones estéticas que definen a un determinado producto cultural. Aplicado al análisis de los programas decorativos (geométricos y abstractos) vasculares, el diseño es definido como el conjunto de signos y figuras que, codificados como símbolos iconográficos, identifican a un territorio a través de sus estilos decorativos.

La abstracción constituyó uno de los recursos esenciales del discurso narrativo pictórico ibérico. La traslación conceptual de una idea o modelo (el mundo aristocrático y sus creencias, por ej.) necesitó del diseño, la aprobación y la expresión colectiva de una serie de iconos que aluden, mediante el empleo de varias *figuras*

retóricas, a formas perceptibles en el terreno de las categorías sociales y culturales[1]. Para ello se sirvieron de una notable cantidad de signos y símbolos codificados que, configurados como figuras naturalistas, geométricas o abstractas, aludían a esquemas de pensamiento socialmente aceptados o comúnmente asignados, representando estereotipos o modelos sociales (Moreno, 2015a).

El notable componente simbólico de la cerámica ibérica, ya sea en los programas decorativos figurados, o en los discursos netamente geométricos, serviría para transmitir, de este modo, "una serie de valores ideológicos, políticos y religiosos a los que serviría de refrendo y legitimación" (Aranegui *et al.,* 1997: 164). Este tipo de figuras y escenas se convierten, así, en una manera de propaganda política, y, paradójicamente, es en ellas donde la plástica ibérica muestra con mayor contundencia su esencia simbólica, "puesto que los símbolos no representan la realidad sino los modelos que sirven para construirla" (Geertz, 1973) o, como dice Tilley, "el Arte (la artesanía y, por ende, la iconografía vascular) es un metalenguaje que formula identidades y crea referentes" (Tilley, 1999; recogido en Santos, 2010: 164-165).

El simbolismo se ocupa del significado de los actos y pensamientos humanos que han de materializarse y se materializan en una forma física de fácil identificación, por su semejanza con la realidad representada o por las connotaciones que el símbolo despierta en el acto comunicativo (Cátedra, 2003). El significante, el signo o símbolo (naturalista, geométrico/esquemático o abstracto), que presta su forma física para aludir a una realidad representada o sugerida adquiere en el mundo ibérico un espacio destacado, al considerar al concepto (ideología, religión, poder, cultura) un programa político más efectivo que la imagen *per se*. Pero, si mientras la definición del significante es una tarea mecánica (pues en ella identificamos la forma de la figura o elemento), la lectura del significado se vuelve una tarea algo más compleja, al carecer de un sistema de relaciones directo entre la cultura material a estudiar y la arqueología (algo contrario a lo que sucede, por ejemplo, con la antropología). Este nivel de lectura encontrará mayores dificultades cuando el sistema de relaciones que marca la configuración de los patrones decorativos se encuentra guiada por una semántica basada en la geometría, en los símbolos geométricos. Esta es la causa que justificaría la escasa atención que la decoración geométrica, en su vertiente simbólica y como contenedora de significados sociales más amplios, ha merecido en la historiografía ibérica, que en los últimos años está superando esta barrera para entrar de lleno en el análisis de los signos geométricos y abstractos.

[1] En este sentido, algunos motivos y esquemas decorativos han podido ser documentados en otros soportes. Tal es el caso de la decoración pictórica o plástica en arquitectura, la decoración pictórica o plástica asociada a la divinidad o a la aristocracia ibera o, por ejemplo, los motivos decorativos de los textiles que llegan a nosotros a través de la iconografía, ya sea pintura o escultura.

Teóricamente esta propuesta se asienta sobre las bases recogidas en la Antropología Simbólica, dedicada "al estudio de unidades complejas de significado en la cultura" (Cátedra, 2003:48). Siguiendo esta corriente, todas las acciones humanas en contextos sociales están diseñadas para comunicar significados a los demás (Levi-Strauss, 1964, 1967, 1990), por lo que el análisis de patrones decorativos complejos desde presupuestos cognitivos, expresivos, posicionales, semióticos, hermenéuticos, sociológicos y holísticos llevaría a un acercamiento paulatino de sus significados intrínseco y extrínseco (la forma y el contenido del símbolo) (Reynoso, 1987). Los símbolos adquieren entonces, como "entes públicos compartidos por los actores sociales" (Cátedra, 2003:54), el rango nominal de instrumentos políticos (sociales, culturales o religiosos) con propósitos de comunicación. La utilización de signos geométricos en la configuración de las escenas figuradas o como motivos principales en los soportes cerámicos implica el diseño de un programa decorativo (consciente, determinado, interpretado y formulado por un agente o agentes que, al menos, pueden influir en la configuración de los modelos decorativos), en el que éstos, los símbolos geométricos, adquieren un rango especial, al constituirse como atributos conceptuales de aplicabilidad universal.

En lo que respecta al recurso de la decoración geométrica como principal vía de comunicación ha de destacarse que el empleo de elementos geométricos (círculos, semicírculos, segmentos de círculos, líneas, bandas, etc.) es un medio gráfico, en lenguaje pictórico, para transmitir y comunicar ideas sociales o elementos de identificación. En este medio de comunicación puede vislumbrarse un sistema de relaciones internas entre elementos que constituyen, en definitiva, el código de lectura, enviado a través de un canal de comunicación *colectiva* en época ibérica: la cerámica. En una lectura puramente estilística, "si bien es cierto que la ornamentación se subordina al trazado geométrico, los caracteres formales específicos intrínsecos de las figuras geométricas son tan fuertes que generan en la sociedad, cualquiera sea su evolución, inmediatas e instintivas referencias simbólicas" (Quaroni, 1980: 135). Pues los productos culturales, y la decoración cerámica entre ellos, dan materialidad, y forma, a un determinado sustento ideológico.

En el terreno de las categorías y el *lenguaje* de la imagen, en el desarrollo de una metodología que aborde, desde el análisis de técnicas estadísticas, analíticas, espaciales y contextuales, el estudio de la producción de programas decorativos sobre soportes cerámicos, la Arqueología necesita (se apoya) de una marco teórico, terminológico y metodológico desarrollado por otras disciplinas que, tradicionalmente, han tratado esta cuestión (por ser la *imagen* su objeto de estudio). En la Iconografía, en los principios teóricos de la Antropología del Arte y la Historia

Social del Arte y en el terreno lingüístico aportado por la Semiótica, encontramos principios cuya valoración resulta fundamental para un análisis de la imagen (geométrica) ibérica.

Desde un punto de vita etimológico, el concepto *Iconografía* consta de dos vocablos de origen griego: *eikón* (imagen) y *gráphein* (descripción). Se trata, por tanto, de la disciplina consistente en la descripción de las imágenes. Considerada parte indisoluble de la Historia del Arte, la iconografía ha despertado cierto escepticismo en la arqueología prehistórica y protohistórica hasta hace relativamente poco tiempo. Ello es debido, según señala Trinidad Tortosa, por un lado, a la falta de rigor de algunas lecturas iconográficas que, guiadas según los conceptos clásicos de belleza, estética y estilo, seleccionan de manera intencionada aquellas obras que definen y caracterizan el *estilo ibérico* (o determinadas formas de *ver, mirar* y *representar* según los *cánones* identificados en diversas áreas artísticos-culturales). A ello hay que unir, por otro lado, "el predominio de una arqueología "contextual" muy vinculada al dato empírico y poco dada a reflexiones de carácter más general" (Tortosa, 2006: 58).

Este escepticismo aumenta, más si cabe, en el caso de la decoración geométrica. En la clásica dicotomía entre *Arte* y *artesanía*, en el nacimiento de la concepción del Arte como actividad alejada de lo utilitario- en su *capacidad* para *mitificar* una parte de la historia, según los *cánones* renacentistas, y en su *valor* como *objeto* de placer estético, según la filosofía de la estética decimonónica-, la *decoración* geométrica- generalmente representada en objetos cotidianos y de uso personal- ha merecido un escaso interés en las reflexiones sobre imagen. Las posibilidades de su análisis desde un punto de vista semiológico, como *medio de comunicación* de las sociedades del pasado, quedaron invalidadas- o, al menos, cuestionadas- por un enfoque presentista, que ha analizado este tipo de manifestaciones tomando como referencia la cultura material clásica y la importancia concedida a la forma humana y la narración en la tradición artística occidental (Cobas, 2003:18).

La definición de decoración utilizada por la Arqueología y la Historia del Arte ha subrayado, al mismo tiempo, esta idea. Siguiendo la línea funcionalista de la Bauhaus, creadora de un objeto funcional caracterizado por una depuración de las líneas y los ornamentos, y las directrices marcadas por una Historia del Arte decimonónica que anteponía el estilo- *símbolo* del concepto *belleza*- como primer valor del arte- sobre un contexto que, según palabras de Carandini, "sirve, como máximo, para establecer el valor de conexión ambiental" (1997); la decoración era entendida como un conjunto de elementos que adornan una entidad u objeto sin más pretensión que la del puro ornamento, basada en aquella idea del *arte por el arte* defendida por la estética idealista y caracterizada, precisamente, por la ausencia de

una labor efectiva para el funcionamiento del objeto como instrumento físico. Sin embargo, entendemos que la decoración se sirve de la codificación de signos y símbolos para elaborar mensajes mediante formas que son reconocidas por el conjunto de la sociedad. La decoración es un instrumento que valida los significantes de la realidad social y lo hace mediante la asimilación de motivos por parte de los agentes que concurren en el acto comunicativo. El "estudio de los signos en la vida social" (Saussure, 1987: 3) implica reconocer, según una concepción estructuralista, que el código decorativo se sirve de significantes que pueden ser reconocidos en la sociedad que los comprende, por lo que su significado hace alusión al contexto social en el que estos fueron codificados. La estética se comprende así como un instrumento de presentación, siendo la decoración una de sus herramientas, que otorga a las formas y sus asociaciones un rango especial en la sociedad en la que son representadas.

Esta tradición historiográfica, caracterizada por la negación del valor semántico a este elemento del registro arqueológico, está siendo superada en las dos últimas décadas debido, en parte, a los nuevos modos de abordar los estudios sobre decoración geométrica en otros ámbitos de la investigación, como el antropológico, el sociológico o el iconográfico. Pues como bien apunta Isabel Cobas, "los estudios sobre imágenes geométricas aportan nuevas interpretaciones y muestran que éstas contienen descripciones muy precisas de personas, animales y elementos de la naturaleza e incluso narraciones complejas, y se encuentran relacionadas con la realidad social en la que se enmarcan" (Cobas, 2003:18).

Entre las propuestas planteadas por la iconografía para el análisis de la imagen, en la que destacan la existencia de varias escuelas y corrientes, destaca la planteada por la escuela de Warburg. Compuesta por teóricos como Aby Warburg, Edgard Wind, Jean Seznec o Ernst Cassirer, será Erwin Panofsky su nombre más destacado. En *Estudios sobre Iconología* (2006; primera publicación en 1939), Panofsky sentará las bases del método iconográfico, subrayando el valor de los contextos en la interpretación de las imágenes. Partiendo de la premisa, "el Arte es un producto de la mente que, culturalmente cristalizada, da lugar a la forma" (Panofsky, 2006: 24), Panosfky elaboró un método de análisis de la imagen que apostaba por reconstruir los fundamentos sociológicos que influyeron en la concepción de la obra de arte a través de tres niveles de significación. El *nivel preiconográfico* aludiría a una descripción primaria de los motivos, una identificación elemental y natural de lo que se ve, basada en la experiencia práctica o sensible. El segundo estadio correspondería con el *nivel iconográfico*, donde se advertiría los contenidos temáticos de la escena, a modo de una interpretación de los significados primarios descritos en el primer nivel. Es un estadio en el que, convenientemente apuntado por Panofsky, es necesario

conocer la tradición cultural de la época en la que se adscribe la obra. El *nivel iconológico* consistiría, finalmente, en la identificación iconográfica de los temas y motivos para acometer, posteriormente, la interpretación de los valores vinculados a una cultura determinada (Castiñeiras, 1998: 86-89).

Si bien esta propuesta es considerada como uno de los primeros intentos por abordar una interpretación integral de la obra de arte, los estudios sobre las limitaciones y las virtudes de este sistema de análisis se sucederán desde su primera publicación a finales de los años 30. No entraremos a analizar esta cuestión, dado que muchas de las críticas planteadas al sistema tienen que ver con criterios heredados de la estética decimonónica, basada en la *calidad artística de la obra de arte como obra de arte*, que subordinaría el análisis del contenido y los distintos niveles de significación planteados en el método *panofskiano*. Pero consideramos oportuno apuntar que en la identificación primaria vinculada con el *nivel preiconográfico* también debe considerarse las convenciones estilísticas propias del ámbito cultural que estamos analizando, en tanto en cuanto, siguiendo el ejemplo apuntado por el propio Panofsky (2006), el análisis de una escena en la que una figura humana levanta una mano en un ademán indeterminado puede hacer referencia a un saludo, a una advocación o a una petición, y todos estos gestos ser escenas tomadas de la vida cotidiana. Por lo que la identificación de esa escena con una u otra interpretación vendría marcada por el conocimiento que tenemos de la sociedad que estamos analizando desde el *nivel preiconográfico* del análisis (Fig.1).

A ello, debería añadirse otra cuestión: el de la psicología de la percepción de la imagen, rasgo desarrollado en las obras de Gombrich (1987, 2003) o Klein (1985). En efecto, el juego dialéctico entre significación y comunicación incluye la percepción del espectador, el valor que otorga, como miembro de una comunidad, a las imágenes en su ideario individual y la influencia que el ideario colectivo ejerce sobre la manera de percibir y entender el mundo que le rodea. Tanto la percepción de la imagen como su esencia son aspectos complejos del ciclo de comprensión iconográfica de las imágenes, sobre todo, porque intervienen aspectos subjetivos e individuales que envuelven el estudio de cualquier *corpus* iconográfico.



Fig. 1. El *nivel pre-iconográfico* y el "poder de las imágenes". *Kalathos* del arado de Cabezo de la Guardia (Alcorisa, Teruel). El saludo que sella el pacto entre los personajes enmarcados en rojo fue interpretado durante el franquismo como el origen del saludo nacional (Archivo CAAI).

En definitiva, podemos considerar con Sieber que en la configuración del código plástico hay dos aspectos básicos: "su contexto estético (o de presentación), que incluye la forma y el estilo; y su contexto de significación, que incluye el sujeto y sus asociaciones simbólicas (e, incidimos, el contexto socio-cultural más amplio en el que el objeto, incluida su decoración, se inserta)" (Sieber, 1971; recogido en Alcina Franch, 1982:15). A ello añadimos la tesis central de Fritz Saxl en su trabajo *La vida de las imágenes* (1977), donde sostiene que las imágenes poseen un significado representativo en un momento y en un lugar determinado y, una vez forjadas, ejercen una enorme influencia y sugestión sobre el pensamiento de la órbita cultural a la que pertenecen. La obra de Saxl será la penúltima aportación de dos disciplinas metodológicas aplicadas al estudio de la imagen desde la segunda mitad del siglo XX. De la mano de autores como Friedrich Antal (1966) o Arnold Hauser (1975), la Antropología y la Sociología del Arte plantearán una alternativa a la función *sacralizadora* del Arte, interrogándose por el estatuto de los objetos en la sociedad y afirmando que los mensajes que la obra de arte encarna no son esencialmente distintos a los de los otros objetos que por lo común no merecen tal acreditación (López *et al.,* 1997).

La complejidad en el análisis de la estructura del diseño decorativo no se basa sólo en la identificación y descripción de estos signos, su estructuración en asociaciones decorativas o la selección de su ubicación en el vaso; sino que incluye los *aspectos connotativos* de los que hablaba Shepard (1956). Es decir, que los estilos decorativos están condicionados por la variable económica, social y funcional de los objetos sobre los que se plasma la decoración. Es lo que llamaremos como *Forma* y *Contenido*. Así pues, el reconocimiento de ambos aspectos parte de la idea de que en los caracteres formales de la decoración, en un sentido amplio, se reflejan valores estéticos que transmiten mensajes simbólicos ligados a la religión, los valores o las normas sociales. En las siguientes páginas haremos una revisión de tres aspectos que, interrelacionados, definen los cambios en el diseño decorativo: 1) los proyectos territoriales y la dinámica social condicionan el diseño de programas de identidad basados en la imagen; 2) las producciones decorativas son el resultado de los procedimientos técnicos y los valores estéticos; y 3) el carácter simbólico de las decoraciones radica en su capacidad para generar convenciones estilísticas que agrupan a segmentos sociales o al conjunto de la población.

5.2. ESTILO Y ESTÉTICA: UN CONCEPTO A DEBATE EN LA INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA

Tipología y estilo son dos conceptos clave en el análisis e interpretación del registro arqueológico ya que, entre otras cuestiones, permiten definir los patrones de comportamiento tecnológico de la cultura material, facilitando su clasificación por grupos y éstos por entidades culturales. La notable dificultad para acercarse al concepto de estilo, dada su relación con numerosos aspectos de la estructura económica e ideológica impuesta o llevada a cabo por un territorio, requiere una revisión no sólo de este concepto en arqueología, sino de la necesidad de emplear este término para definir a las producciones cerámicas. En otro trabajo definimos el estilo en cerámica como la categoría cultural "resultado de la configuración territorial en cuyo circuito económico participa el proceso de producción de la pieza" (Moreno, 2015a: 151). Superados los primeros planteamientos que hacían una transposición literal del concepto desde la Historia del Arte (Schapiro, 1953) y atendiendo a las reflexiones de Carandini que incidían en la necesidad de incluir en la caracterización de los estilos la variable del contexto (Carandini, 1997), los estilos en arqueología, ya sea en cerámica o en cualquier otro producto cultural, se han mostrado bastantes operativos. Desde diferentes marcos teóricos y metodológicos, pero siempre incidiendo en que cada época presenta unas características técnicas, formales y estéticas que definen, parafraseando un trabajo de Isabel Cobas, el *modo de*

representar, mirar e imaginar las relaciones sociales y el paisaje cultural (Cobas, 2003). Así, por citar sólo algunos planteamientos teóricos cercanos a nuestra propuesta, podemos destacar aquellos trabajos que inciden en la función social del estilo (Sackett, 1977, 1990; Hurt *et al.,* 2001), las tesis que subrayan el valor del estilo en la comunicación de las prácticas sociales (Wobst, 1977; Hodder, 1987; Olmos, 1991) o la relación intrínseca entre ideología y estilo, siendo la primera la que define y articula el segundo (Earle, 1990; Shanks y Tilley, 1992; Tortosa, 2006; García, 2015).

En el caso de la arqueología ibérica, el concepto de estilo en cerámica está estrechamente vinculado con la caracterización de los primeros hallazgos de cerámica figurada y vegetal en el Sureste y levante peninsular, que estableció la clasificación estilística de los estilos Elche-Archena y Oliva-Llíria. Esta clasificación se enriquecerá en los años 70, momento en el que Carmen Aranegui define de una manera más precisa los estilos narrativo o de Elche-Archena y simbólico o de Oliva-Llíria; al tiempo que demanda una revisión de los estilos geométrico y vegetal (Aranegui, 1974). Tal es el alcance de esta categorización en la investigación sobre arqueología ibérica, que todos los trabajos sobre iconografía vascular realizados hasta el momento se han basado en esta clasificación tipológica-estilística para ahondar en cuestiones como el área geográfica de influencia de estos programas, el comercio de los vasos singulares, la iconografía de los mismos, el origen de estos motivos e, incluso, el abandono de esta tradicional denominación estilística debido a la rigidez impuesta por los grupos definidos y a la complejidad de unas decoraciones que van más allá de las áreas geográficas impuestas y que muestran un discurso ideológico condicionado por las características específicas de cada asentamiento (Tortosa, 2006; Pérez, 2014).

Sin embargo, esta sistematización y nuevas líneas de investigación han sido desiguales para todos los estilos decorativos de la cerámica ibérica. De este modo, la decoración geométrica ha merecido una menor atención en la historiografía sobre iconografía vascular ibérica, tal y como hemos desarrollado a lo largo de estas páginas. Para el análisis de los programas geométricos del Alto Guadalquivir, ha sido necesaria la elaboración de una estrategia metodológica que permitiera definir y secuenciar los significados intrínseco y extrínseco del estilo; es decir, la *forma* y el *contenido* del mismo (Binford, 1989; Skibo *et al.,* 1989; Sackett, 1990). Para ello no debemos olvidarnos del proceso de producción de la cerámica en su totalidad, la cadena tecnológica-operativa definida para el estudio de la cultura material protohistórica del noreste peninsular (Cobas y Prieto, 2001), aspecto éste con el que incidimos en la relación entre estilo y sociedad. En consecuencia, definimos dos fases para este análisis. La primera está relacionada con la identificación de los elementos que forman parte del diseño decorativo y su disposición en el vaso. La segunda, con el

análisis de las variables que forman parte de los cambios en el diseño y que van desde los avances técnicos (como puede serlo la aparición del compás múltiple) hasta la relación implícita entre la estructura ideológica de una sociedad determinada y los estilos decorativos de su cultura material en cualquiera de sus manifestaciones.

Si la cuestión de estilo aplicada a la arqueología ha suscitado no pocas polémicas (Braun, 1991), el concepto de estética ha quedado directamente relegado a un segundo plano en el análisis del fenómeno del diseño decorativo vascular. La estética, que en el campo de la Iconografía y la Historia del Arte está relacionada con la percepción de la belleza en un sentido kantiano (Pérez, 2000), se comprende en arqueología como el conjunto de soluciones iconográficas que contribuyen a dotar de referencias visuales a los productos culturales. En este sentido, el análisis de la evolución de los programas decorativos vasculares en época ibérica muestra que la imagen- geométrica, abstracta, vegetal y/o figurativa- se convierte en un agente de transformación estética de la realidad, contribuyendo a la identificación de las imágenes y los estilos que definen a una época o espacio determinado.

Con el análisis de los programas geométricos vasculares en el Alto Guadalquivir pretendemos reflexionar sobre la condición estética de las producciones culturales con criterios objetivos y cuantificables en la investigación arqueológica. Ahora bien, la cuestión radica en los componentes estéticos de la práctica social. Es decir, cuáles son los signos y símbolos iconográficos que codifican los programas decorativos vasculares, cómo afectan los usos de la cerámica en la caracterización de los diseños y en qué medida se establece una relación causa-efecto entre éstos y los usuarios de los mismos. En época ibérica, la cerámica presenta una biografía bastante dilatada en el tiempo, que implica, por ejemplo, que un plato sea utilizado como vajilla de mesa para, posteriormente, convertirse en tapadera de una urna cineraria en el contexto de la necrópolis. Este cambio de funcionalidad afecta al espacio pero no a la decoración, por lo que cabe suponer que la configuración formal de los patrones sociales lleva implícito una continuidad estética desde el espacio del *oppidum* al de la necrópolis. Esta reutilización de formas y decoraciones implica un control ideológico de la condición estética de las producciones cerámicas que va más allá del mero ornamento.

En el caso de los programas geométricos de otras áreas territoriales ibéricas como el Castellet de Bernabé (Llíria, Valencia), Puntal dels Llops (Olocau, Valencia), Bastida de les Alcusses (Moixent, Valencia) o el Tossal de Sant Miquel de Llíria (Valencia) y tal y como comentábamos más arriba, el análisis de la relación establecida entre los programas decorativos y los repertorios tipológicos en los que se desarrollan, sugiere una mayor diversificación en el campo de la representación estética vascular. Ello implica que en un contexto, entre finales del siglo IV a.n.e. y el

siglo III a.n.e., en el que se definen los programas figurativos vinculados a la élite aristocrática, el microcosmos del *oppidum* ofrece al resto de los sectores sociales la posibilidad de crear sus propios esquemas decorativos, aunque con una variedad de signos y símbolos geométricos que representan al territorio en su conjunto, tal y como lo constata su presencia en las bandas figurativas y vegetales; donde, por cierto, la lectura iconográfica de los temas desarrollados nos sitúa en el universo social y mítico de la aristocracia ibérica edetana, que emplea estos vasos singulares para enfatizar su propia estética (formas de vestir, ritos sociales, conceptos aristocráticos, etc.).

En definitiva, con la revisión de este concepto en el análisis de los programas geométricos vasculares ibéricos, pretendemos abordar una nueva línea en las investigaciones sobre imagen ibérica, al considerar que la estética sirve para subrayar las convenciones sociales, otorgándoles una tradición visual determinada (Campbell, 2010).

5.3. LA INMERSIÓN DE LA SEMIÓTICA EN LA ARQUEOLOGÍA CONTEXTUAL Y POSTPROCESUAL

Entramos de lleno entonces en el análisis de los códigos pictórico y semiótico que configuran el mensaje iconográfico. Cuando hacemos hablar a las imágenes de cualquier tiempo resulta inevitable recurrir a otro código de análisis distinto al pictórico: el de la lengua. A través de ella identificamos y describimos imágenes que concebimos como signos de un código de representación articulado y condicionado según una tradición visual determinada. La lengua nos permite nombrar elementos, símbolos, formas o escenas y adecuar la presentación de unas imágenes, por lo demás, ajenas a nuestro universo conceptual y mítico, a nuestro propio código de comunicación. Precisamente en este intento de abordar el análisis iconográfico desde un lenguaje actual encontraremos la primera dificultad en la comprensión del mensaje iconográfico. Por ello, hemos querido reflexionar sobre las nuevas perspectivas abiertas en el panorama metodológico de la imagen ibérica.

El estudio de las imágenes ha planteado a las historiadoras e historiadores del arte y arqueólogas/os diferentes modos de acercamiento teórico-metodológico. La iconografía, en su acepción primaria como disciplina encargada de la descripción de las imágenes, será en este sentido una de las herramientas metodológicas que muestren una mayor operatividad a lo largo del tiempo. Para describir, para valorar el lenguaje de la imagen y sus implicaciones estilísticas y estéticas, es necesario recurrir a la semiótica, una ciencia surgida a finales del siglo pasado a partir de las

investigaciones del filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce y del lingüista suizo Ferdinand de Saussure. Como ha señalado Manuel Castiñeiras, "la semiótica parte de una premisa: que la conducta comunicativa de una sociedad está organizada no sólo en lo que se refiere al lenguaje verbal, sino también al no verbal" (1998:28). Dado que, en un sentido general, la semiótica está vinculada a la comunicación y la significación, la imagen, articulada como un sistema de signos iconográficos que transmiten un significado, tomaría prestado del estructuralismo lingüístico determinados términos y conceptos que le ayudarían en su descripción primaria (con la caracterización de los elementos que forman parte de la imagen) y en su interpretación (como un organismo guiado por las leyes internas de la imagen: la semántica y la sintaxis lingüística).

En realidad, es precisamente a esta significación convencional e histórica a la que hacemos referencia cuando hablamos del contenido de la imagen y esto es lo que intentamos desentrañar de las cerámicas ibéricas mediante el análisis de sus imágenes geométricas. Desde esta perspectiva, el planteamiento teórico que desarrollamos en las próximas páginas es, en parte, deudor de la corriente estructuralista. La importancia concedida al lenguaje simbólico y al papel de la cultura en la articulación de un sistema de signos organizados por estructuras profundas, que no pueden ser cuantificados u observados directamente, serán algunas de las aportaciones más significativas del estructuralismo. Aunque, si bien es cierto que la cultura tiene un papel predominante en la codificación de signos y símbolos colectivos (al modo de una *estética* de la sociedad, como generadora de formas de presentación del ideario colectivo), consideramos que es la sociedad, el sistema socio-cultural más complejo, el que cobra un papel determinante en este sentido. El contexto social y material del objeto, cuyo análisis cobra un especial protagonismo en una sociedad como la ibérica, con la parquedad de referencias escritas que han llegado hasta nosotros, remite al esquema de pensamiento de la sociedad que lo produjo e incluye la valoración de las formas de re-presentación generadas por la cultura. El contexto de las imágenes es, en arqueología, la *comunidad lingüística* que aporta los datos de análisis referidos al significado de las imágenes. Pero, tal es la especificidad del ámbito arqueológico, el contexto no sólo debe ser entendido desde los condicionantes socio-culturales de la época a la que se adscribe el objeto, sino que también debe responder a cuestiones vinculadas con el contexto arqueológico de la pieza o la funcionalidad del objeto sobre el que se plasma la representación (pues la imagen, como *medio de comunicación* o *propaganda,* demanda un determinado canal de comunicación). Desde la valoración del contexto, entendido así en arqueología, es posible indagar en las estructuras internas del código semántico de la imagen ibérica y, al mismo tiempo, es posible valorar los aspectos que condicionan, en palabras de Foucault, "las modalidades enunciativas" (1991) del

objeto arqueológico, las *estructuras externas* de dicho código semántico: ¿Quién *habla*? ¿Quién tiene la posibilidad de plantear este tipo de lenguaje? ¿Cuál es la razón que justificaría la elaboración de un programa decorativo?...

Pero en este punto, la identificación, a nivel terminológico, del código pictórico con el código lingüístico genera, en el caso de la imagen geométrica una serie de interrogantes. Si entendemos por signo lingüístico la identificación entre una imagen acústica (significante) y un concepto (significado) (Saussure, 1987), el grado de abstracción (y conceptualización) que sufre la imagen geométrica para adquirir su forma implica un mayor conocimiento del código semántico por parte de los agentes implicados en el acto comunicativo, por lo que el diseño de las imágenes se encuentra supeditado a la convención y la asimilación. Además, debemos considerar que en la imagen geométrica el significante hace alusión a una idea relacionada con el contexto en su sentido más genérico; es decir, la relación entre significante y significado se encuentra respaldada por el contexto aunque no encontremos en él una imagen acústica que pueda identificarla o no guarde similitudes, en sentido amplio, con la realidad visual que ese concepto puede adquirir en otro ámbitos distintos al del código plástico (Tortosa, 2006:58).

Son muchas las investigadoras e investigadores que han tratado el *contenido* de los términos *significación* y *comunicación*, prestando especial atención a uno u otro elemento del acto comunicativo. Así, Saussure (que acuña el término "semiología" frente a "semiótica" empleada por la escuela norteamericana liderada por Pierce) definirá el concepto de "signo" lingüístico y el proyecto de una ciencia más amplia que la Lingüística, encargada del estudio de la totalidad de los sistemas de signos donde los códigos plásticos estarían insertos (Tortosa, 2006:57). Otras autoras y autores, sin embargo, más que a la identificación del signo y a la caracterización del contenido del término, prestan especial atención a la interpretación del signo como instrumento de comunicación, en base a la formulación: "toda cultura se ha de estudiar como un fenómeno de comunicación" (Eco, 1989:28). No entraremos a analizar este debate, heredero de aquella otra discusión en torno a los ámbitos y campos de estudio de la semiótica y la semiología[2], pero señalaremos, siguiendo la idea marcada por Umberto Eco (1975) que, en nuestra opinión, los ámbitos de la significación y la comunicación son dos parcelas inseparables del fenómeno comunicativo, ya que, como señala el propio Eco, "cualquier proceso de comunicación entre seres humanos presupone un sistema de significación como condición necesaria". Y, añadimos, que en el marco del código plástico, en especial

[2] Sobre las teorías de Pierce, en el ámbito de la semiótica, y Saussure, en el campo de la semiología, remitimos al análisis elaborado por M. Iversen (1986), "Saussure Vs Pierce: Models for a Semiotic of Visual Arts". En A. L. Rees y F. Borzello (eds.): *The New Art History*, Routledge, Londres, pp. 82-96.

cuando el lenguaje se basa exclusivamente en signos geométricos, ambas parcelas son necesarias para el envío y recepción de mensajes, pues si alguna de éstas no se encuentra suficientemente codificada, la función social de la comunicación quedaría anulada.

Otra cuestión que es importante tener en cuenta en los préstamos de la lingüística a la historia del arte y la arqueología, tiene que ver con el reconocimiento teórico y metodológico de un lenguaje considerado simbólico. En efecto, y siguiendo la corriente de la arqueología estructuralista, cuando aludimos a la existencia de un lenguaje simbólico referimos a la valoración de aquellos parámetros sociales y mítico-religiosos que tienen que ver e influyen en la codificación de los programas decorativos (Hodder, 1982, 1987, 1994; Nicholson y Patterson, 1989; Trigger, 1992; Gándara, 2006). Este universo conceptual, relacionado con el mundo de las ideas, implica una traslación de motivos desde el esquema de pensamiento de la sociedad que las produce al diseño de las imágenes que, siguiendo una estructura cíclica, surgen como nuevos elementos del esquema de pensamiento social. La arqueología postprocesual rescatará esta idea y considerará los artefactos como símbolos materiales de estrategias sociales determinadas, que pueden ser definidas mediante el análisis de los contextos (Thomas, 2015: 1288).

La valoración de conceptos como semiótica y semiología, signo y símbolo, significante y significado, código y semántica, imagen y palabra, resulta fundamental para el establecimiento de una metodología de análisis de la imagen de cualquier época. En los términos que hemos estimado oportuno establecer en nuestra vía de análisis se reconoce un código pictórico basado en los ámbitos de la significación y la comunicación, es decir, "ofrece un código interno reconocido por una comunidad y en ese código existe un deseo implícito de difundir y propagar un/unos mensaje/s" (Tortosa, 2006: 59). La adopción de algunos de estos términos desde el campo de la lingüística tiene como objetivo, en fin, resolver ciertas cuestiones que ofrece el análisis de la imagen geométrica y articular un marco de sistematización válido que nos muestre las propias limitaciones del trabajo, así como propuestas de futuro.

5.4. SOCIOLOGÍA CERÁMICA Y PAISAJE CULTURAL. UNA NUEVA DIMENSIÓN EN LOS ESTUDIOS SOBRE CERÁMICA.

Partiendo de los postulados de la arqueología del paisaje y la arqueología del territorio (Criado, 1999; Ruiz, 2000; Earle, 2001; Ruiz *et al.,* 2001; Sanmartí, 2004), esta variable resulta fundamental para realizar un análisis diacrónico del fenómeno

decorativo vascular en época ibérica. El estudio de la evolución del territorio y su impacto en la cultura material, con la definición de una estructura ideológica que vincula a la cerámica con la esfera de la representatividad social (Shepard, 1956; Arnold, 2005; Miller, 2005), se convierte entonces en una tarea fundamental para comprender y valorar en qué medida el diseño decorativo contribuye a enfatizar todos estos cambios; o, si así fuere, en qué otros casos determina o condiciona dichos cambios.

Dicho análisis sugiere, al mismo tiempo, la necesidad de realizar un estudio en profundidad de la producción vascular, con el fin de establecer paralelos y diferencias no sólo entre territorios sino también entre los diversos espacios sociales que los conforman. Ello implica, además, analizar el fenómeno de la imagen en un contexto más amplio, no sólo en lo que respecta a la circulación social de la cerámica (Moreno, 2015a), sino en relación al comportamiento iconográfico en otros soportes, como puede serlo, para el Alto Guadalquivir, el caso de los exvotos en bronce (Rueda, 2011) o la cuestión de la escultura en piedra en necrópolis u otros contextos o espacios de representación (Olmos, 2002; Chapa, 2015a), por citar sólo algunos ejemplos. Esta valoración enriquece el estudio de la decoración vascular hasta el punto de definir los parámetros de referencia e influencia de este tipo de producciones, completando el conocimiento que hasta ahora tenemos sobre la cultura material y su repertorio iconográfico en el mundo ibérico.

Enmarcándose nuestro estudio en la línea de la sociología de la cerámica, en el marco del diseño decorativo vascular ibérico, con este trabajo completamos el marco de referencia de este análisis ampliando la escala desde el soporte vascular hasta el territorio. El estudio de los espacios y las fronteras que definen a los distintos territorios políticos que integran el Alto Guadalquivir, las campiñas jiennense y cordobesa o la vega de Granada desde finales del siglo VII a.n.e. o el siglo VI a.n.e., según las regiones, hasta el siglo I d.n.e., contribuirá al análisis de los *limes* y las áreas culturales que las conforman, definiendo de una manera más precisa el diseño vascular de cada uno de estos territorios, así como los puntos de contacto o intercambio entre éstos.

El análisis de la variable territorial en el estudio de la imagen vascular ibérica, supone una novedad metodológica en el estudio de la decoración geométrica ya que se podrá definir de una manera más precisa los espacios de funcionalidad de los programas decorativos, contribuyendo a un conocimiento más profundo de la cultura material que caracteriza a cada uno de los territorios que la integran. Al mismo tiempo, podrá evaluarse hasta qué punto los proyectos territoriales se sirven de la cerámica para la definición de programas de identidad basados en la imagen y cómo sirve la decoración a la legitimación del orden social impuesto.

El ciclo de vida de la cerámica ibérica, la cadena tecnológica-operativa de su producción y uso (Cobas y Prieto, 2001), constituye el fundamento teórico y metodológico de la sociología cerámica (Shanks, 1999; Gosden, 2005). Esta corriente no ha sido desarrollada como tal, aunque bajo este parámetro conceptual diferentes estudios pueden enmarcarse en un método que puede ser definido como el análisis de las variables que forman parte del proceso de producción de la cerámica y de los parámetros que les dotan de valor en los circuitos de distribución, uso y/o amortización. En esta corriente teórica podrían inscribirse los trabajos sobre ideología (poder) y su materialización, centrados en el análisis de las estructuras de poder y su respuesta en la cultura material (Aschwanden, 1987; Zanker, 1992; DeMarrais *et al.,* 1996; Wells, 1998; Jones, 1998; Bourdieu, 2007; Webmoor, 2007, 2009; Pikirayi, 2007; Lucas, 2012; entre otros); vinculado a la cuestión anterior, los trabajos que estudian las relaciones entre la cultura material y la identidad (Arnold, 1985, 2000; Bourdieu, 1984; Hernando, 2002, 2012, 2015; Grau, 2007; Padilla y Dorado, 2017); los nuevos planteamientos teóricos sobre postcolonialismo, centrados en el estudio de las relaciones, interacciones y diálogos establecidos entre las comunidades locales y las exógenas y concluyendo que estas relaciones son más complejas y ricas que la simple aceptación de elementos culturales (Woolf, 1993; Gosden, 2001; Demarrais, 2004; Dietler, 2010; Van Dommelen, 2012; García, 2015); o el análisis o, al menos, re-valoración de "las formas experienciales y multisensoriales" vinculadas no solo a la producción de la cerámica, sino también al desarrollo de las decoraciones y lo que éstas evocan en los consumidores. Esta idea se encuentra asociada a la denominada *arqueología de los sentidos*, cuyo máximo exponente, Yannis Hamilakis subraya el valor que los artefactos poseen como conectores simbólicos y sensoriales de conceptos, afectos o pertenencias identitarias, que pueden ser reconstruidos mediante el análisis de los contextos (Hamilakis, 2013).

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, nuestro planteamiento teórico propende a responder a las siguientes cuestiones: símbolos, ¿para quién y por quién? Es decir, si el diseño de los programas decorativos sugiere una expresión colectiva de los iconos y los estereotipos representados o si, por el contrario, son códigos de representación de una *parte* de la sociedad para *mostrarse* al resto no representado. En la conformación de estos programas convergen una serie de condicionantes económicos, ideológicos y sociales que condicionan el origen, desarrollo y evolución de los motivos. El universo iconográfico sería el resultado de una serie de interacciones, desde las vinculadas a las relaciones entre las sociedades iberas y el contacto colonial hasta las asociadas con la propia especialización de la pintura alfarera. Además, ha de tenerse en cuenta las alteraciones de carácter comunicativo entre *lo que se desea ser representado* y lo que, en definitiva, *es comunicado*. Es decir, el

análisis de las variables que forman parte del acto comunicativo y la consideración de una posible estandarización del mensaje que alteraría su significado original.

Todas estas cuestiones, que pueden simplificarse en el lenguaje- no así en el análisis-, en una serie de conceptos asociados a la ideología, el poder, la identidad, el territorio, la estética, la memoria, la individualidad, la comunidad, etc., deben ser contrastadas siguiendo el principio básico de la arqueología: desde lo particular a lo general. Es decir, nuestro estudio prima el análisis de la individualización de los diseños decorativos para, a través de la compleja dialéctica establecida entre los diferentes contextos- el de la cerámica, el del espacio y el del territorio-, reconstruir los procesos históricos que los definen, condicionan o determinan. Y, más aún, recuperar conceptos, grupos, personas o situaciones que han quedado relegados a un segundo plano por no estar sujetos a los cánones de la estructura dominante, aún cuando su lugar en la sociedad fuera indispensable para la legitimación de la misma. Esta idea se encuentra asociada a la corriente historiográfica de la microhistoria que, a través del análisis individual de las subjetividades que componen una sociedad determinada, pretende reconstruir el desarrollo histórico de la misma (Geertz, 1973; Levi, 1990; Ortega y Villargordo, 1999; Serna y Pons, 2000; Ginzburg, 2001; Pons y Serna, 2002; Gaddis, 2004). En nuestro caso, el análisis individualizado y detallado de cada uno de los diseños decorativos documentados en un contexto determinado permite definir los paralelos, discordancias, recurrencias y *unicum* de los programas y, por extensión, todas las temáticas iconográficas que definen a una sociedad.

CAPÍTULO 6. DIARIO DE LABORATORIO DE UN MÉTODO INTERPRETATIVO

Dado que el objetivo final de este trabajo es el de intentar establecer y definir el mapa de la ideología del diseño decorativo sobre soporte cerámico en el Alto Guadalquivir, el análisis de los estilos decorativos en clave social, económica e ideológica, demandaba el desarrollo de un modelo teórico y metodológico que, partiendo de los postulados establecidos en otros contextos espaciales (Bonet, 1995; Aranegui *et al.,* 1997; Olmos, 1996; Tortosa, 2006; Santos Velasco, 2010; Uroz, 2012) y temporales (Galán, 1989; Prieto y Cobas, 1998; Tiemblo Magro, 2003; entre otros), permitiera evaluar el papel de la decoración desde una perspectiva social e ideológica. Para ello consideramos que:

1.- Estas imágenes se sirven de un lenguaje codificado que puede descifrarse mediante el análisis integral de la cerámica;

2.- El empleo y generalización de signos y motivos geométricos en un tiempo y un lugar determinados es un recurso visual que sirve para identificar conceptos socialmente aceptados o comúnmente asignados;

3.- El estilo, como elemento que valida, es el resultado de la configuración de unos programas y tendencias decorativas vinculado con la estructura territorial en cuyo circuito económico participa el proceso de producción de la imagen;

4.- Una cuarta idea, derivada de la apuntada por Hauser, "cuanto mayor es el grado de convencionalismo en un código iconográfico mayor puede ser su contenido simbólico, poniéndose de manifiesto un predominio de lo conceptual frente a lo visual" (Hauser, 1975: 49); lo que requiere un análisis de todas y todos los participantes en el proceso de producción de la imagen, desde el sistema de producción de la pintura alfarera hasta su uso y/o amortización.

Desde este momento y en las siguientes páginas entraremos de lleno en la reflexión de dos cuestiones consideradas esenciales en el análisis iconográfico: el qué y el cómo significan. Es decir, cómo y con qué atributos físicos adquiere significado las imágenes, cómo funcionan dichas imágenes en la sociedad y cómo se relaciona este significado con la identidad colectiva (Wells, 1994: 183-184).

6.1. DE SIGNOS A CÓDIGOS. RASGOS DEL LENGUAJE ICONOGRÁFICO.

Antes de entrar de lleno en la descripción de los niveles de análisis del diseño decorativo conviene matizar alguno de los conceptos que trataremos de forma recurrente a lo largo de este trabajo:

- Signo, símbolo o motivo: alude a la unidad mínima de análisis en la que puede descomponerse un programa decorativo. En el caso de los programas geométricos del Alto Guadalquivir, los signos o símbolos quedan clasificados en cuatro grupos[3]:

a. Símbolos geométricos individuales: esta primera categoría se encuentra integrada por formas o figuras geométricas de fácil identificación y denominación: filetes, bandas, campos[4], círculos concéntricos, semicírculos concéntricos, espirales, puntos, líneas oblicuas, eses (signo simbólico denominado de esta manera debido a su similitud con la grafía de esta letra)... En este sentido, se ha evitado en la medida de lo posible el mantenimiento de calificativos que podrían inducir a un error en las interpretaciones simbólicas de las decoraciones, al ser asignado de forma tradicional un concepto temático a una forma geométrica que no necesariamente podría tener esta significación. Tal es el caso, por ejemplo, de las líneas onduladas verticales, asociadas o denominadas habitualmente como "aguas". Tan solo en una ocasión se ha mantenido el habitual nombre asignado a un motivo geométrico, el de los denominados "dientes de lobo", caracterizados por una seriación de triángulos invertidos dispuestos habitualmente en los bordes de *kalathos*, platos, urnas globulares o jarras de boca trilobulada, acompañando, en ocasiones, a la terracota figurativa. Debido al especial carácter simbólico que este motivo parece adquirir en los programas decorativos en los que se desarrolla, se ha optado por el mantenimiento de este término, con el fin de diferenciarlos con las series de triángulos, invertidos o no, que se desarrollan en el cuerpo de algunos recipientes y que no parecen tener el mismo nivel de significación que los anteriores. Todos estos motivos se han integrado en series según su similitud formal. De esta manera, en esta categoría se han definido XX series que integran todos los tipos básicos: líneas, círculos, puntos, eses, pinceladas, tejadillos, aspas, cuadrados/rectángulos, estrellas, cejas, triángulos, ondulaciones, rombos, entrelazados, ondas, dientes de lobo, signos en U, ovas, dameros y grecas (Fig.1-3: series I-XVIII y XX-XXI).

[3] Se desarrollan aquí los motivos geométricos, objeto de nuestro trabajo, aunque en el análisis de los programas decorativos también han sido tenidos en cuenta los signos zoomorfos, antropomorfos y fitomorfos de aquellos programas, escasos, en los que aparecen.

[4] Filetes, bandas y campos forman parte de una categoría genérica en la historiografía, recogida bajo el concepto de bandas y/o franjas. En nuestro análisis estos tres términos hacen referencia al grosor. Este parámetro se encuentra condicionado por las dimensiones del propio recipiente, de manera que los filetes oscilarán entre los 0.2 y 2 cm, las bandas entre los 2 y los 5 cm y los campos aludirán a las bandas que ocupan la totalidad de una parte del recipiente: borde, cuello, asa, pie, mitad superior del cuerpo y mitad inferior del galbo.

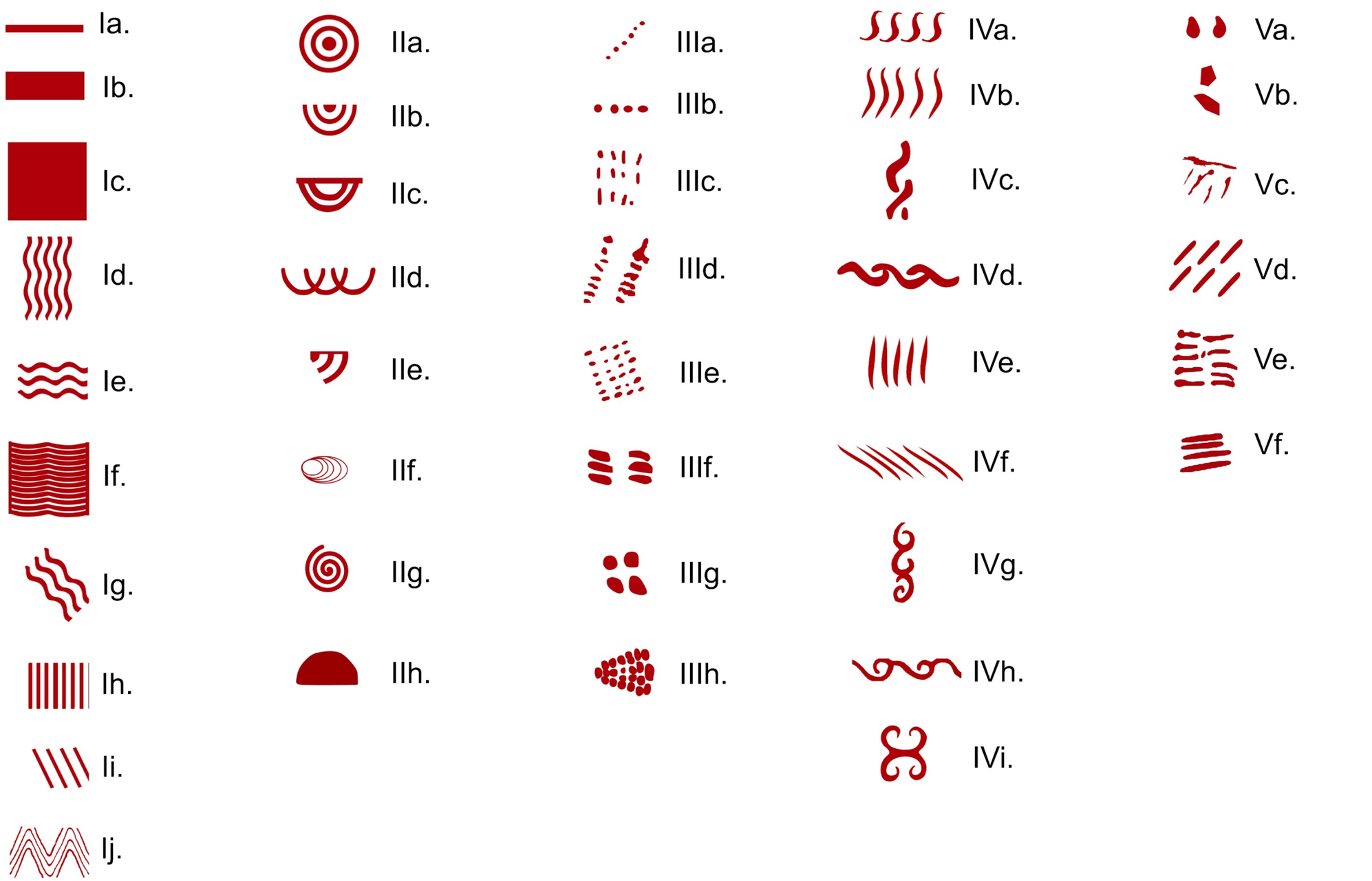


Fig. 1. Motivos decorativos del Alto Guadalquivir. Símbolos o signos geométricos individuales.

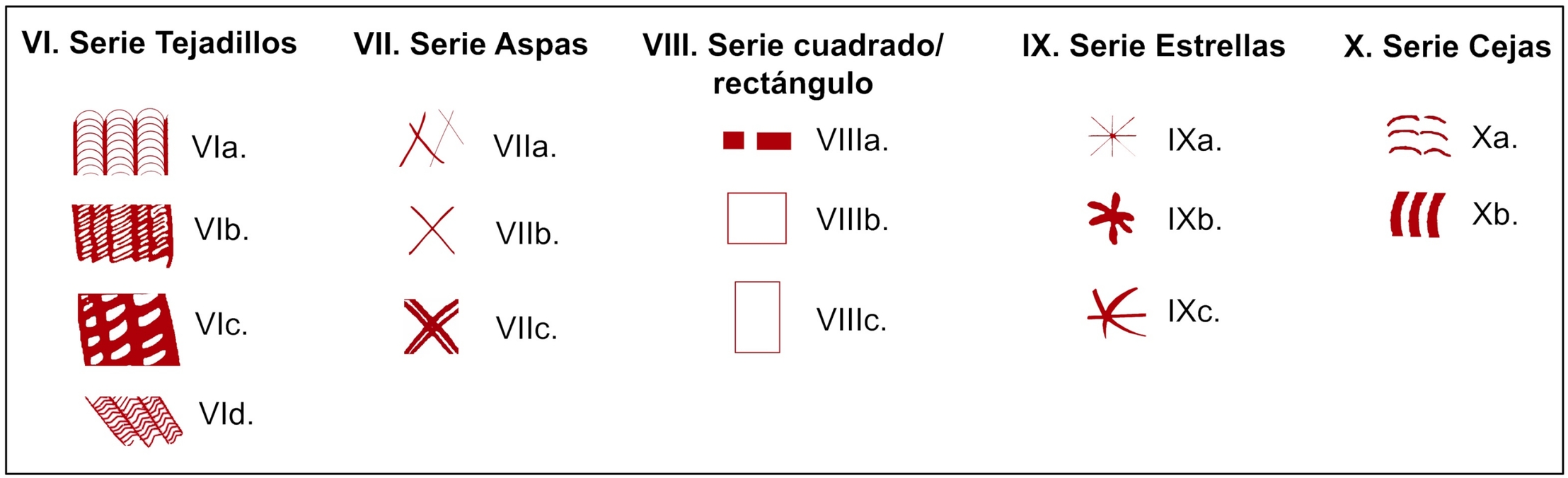


Fig. 2. Motivos decorativos del Alto Guadalquivir. Símbolos o signos geométricos individuales.

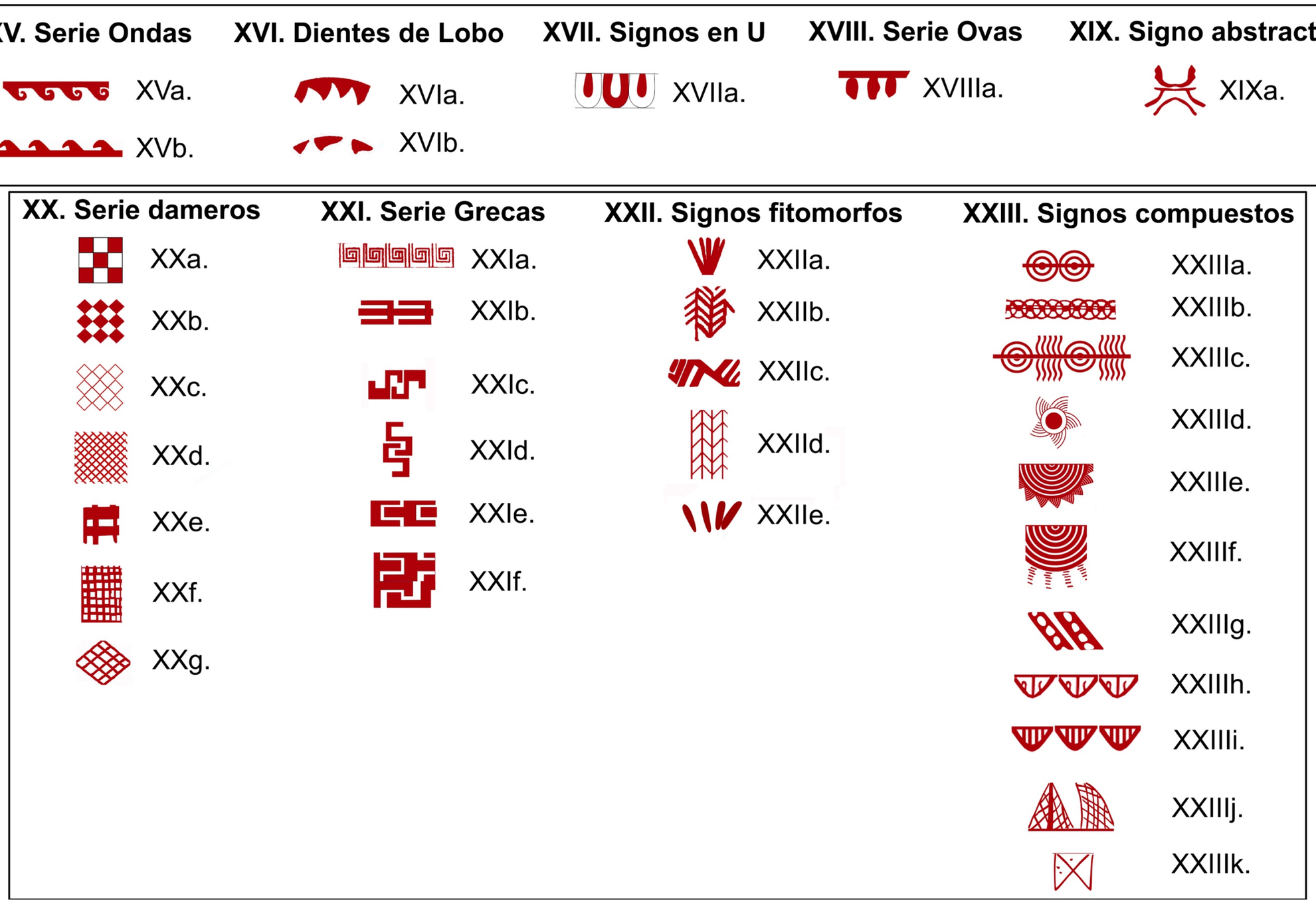


Fig. 3. Motivos decorativos del Alto Guadalquivir. Símbolos o signos geométricos individuales (series XV-XVIII y XX-XXI), abstractos (serie XIX), fitomorfos (serie XII) y compuestos (serie XXIII).

b. Símbolos o signos compuestos: bajo esta categoría se adscriben asociaciones de dos o más motivos geométricos constituidos como un único significante, que aludirían a diferentes conceptos simbólicos y/o territoriales de especial significación en el desarrollo de los estilos decorativos. Tal es el caso, por ejemplo, de las series de triángulos invertidos rellenos por series de líneas verticales y/o tallos que aludirían, de forma abstracta y simbólica, a las palmetas estilizadas vinculadas con la divinidad en las ánforas de la necrópolis de Túgi (Galera, Granada); o el tema de los semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos concéntricos o series oblicuas de cejas que, en el territorio de Cástulo, es empleado como símbolo de identidad y marcador territorial, como podremos ver en los siguientes capítulos (Fig. 3: serie XXIII).

c. Símbolos o signos abstractos: bajo este epígrafe se recogen toda una serie de signos o motivos geométricos de difícil identificación formal, ya sea por el estado de conservación de la propia decoración o derivada de la imposibilidad de dotar de una descripción y significación específica a dicho significante, para evitar caer en el terreno de lo hipotético (Fig. 3: serie XIX).

d. Símbolos o signos fitomorfos[5]: esta categoría se encuentra integrada por motivos geométricos definidos como abstracciones de elementos fitomorfos, siendo esta una de las cuestiones que mejor reflejan el grado de complejidad de las decoraciones geométricas (Fig. 3: serie XXII).

- Núcleo: signo o símbolo que, por su grado de significación, adquiere un rango nominal en la composición, al constituirse como el elemento que determina las propiedades sintácticas y combinatorias de la misma. Este núcleo, que puede ser un motivo simple (bandas o filetes), complejo (al que se adscriben el resto de motivos geométricos) o único (el denominado "campo" en nuestro análisis, definido como una ancha banda que decora la totalidad de un área específica del recipiente- borde, cuello, cuerpo, base o asa- o toda la superficie en su conjunto) determina la denominada Tendencia Decorativa. De este modo, un análisis general de los estilos decorativos del Alto Guadalquivir puede definirnos el número y comportamiento de los programas simples, complejos o únicos. En este último sentido, las decoraciones o programas únicos, caracterizados, como decíamos, por presentar en la superficie total o en un 90% el desarrollo de una decoración exclusiva en rojo, blanco, pardo o gris, hacen alusión a los denominados habitualmente- y quizá erróneamente en la mayoría de los casos- como engobes o barnices. El cambio en la nomenclatura de este

[5] Se han eliminado en este listado los motivos zoomorfos y antropomorfos que pueden documentarse en algunas secuencias decorativas orientalizantes y, en menor medida, en otras vinculadas al Ibérico Pleno. Aún así, se han tratado los distintos niveles de significación de estos símbolos en aquellos programas en los que se desarrollan, dado que, entre otras cuestiones, nos permiten evaluar los posibles significados de determinados motivos geométricos.

tipo de decoraciones se debe a la imposibilidad, en la mayoría de los casos, de poder determinar de forma fehaciente su rango como engobe o barniz, categorías vinculadas con los aspectos técnicos de la decoración[6] y que deberán ser abordados en el futuro mediante arqueología experimental y análisis arqueométricos de diferente tipo.

- Campo decorativo: área o espacio del recipiente sobre el que se desarrolla la decoración y que se encuentra vinculado con las diferentes partes que constituyen un vaso cerámico: borde, cuello, cuerpo, asa y base. Estos campos decorativos pueden estar subdivididos, a su vez, en diferentes espacios, ya sean frisos o metopas. Los frisos pueden definirse como paneles horizontales delimitados por bandas y/o filetes, habitualmente localizados en el cuerpo o el cuello del recipiente, cuyas dimensiones posibilitan esta subdivisión. Las metopas, por su parte, constituyen pequeños espacios cuadrangulares o rectangulares, habitualmente incluidas en los frisos y definidas por signos geométricos en posición vertical, ya sean bandas o filetes, ya otro tipos de motivos, como series verticales de eses, puntos o sogueados.

- Secuencia decorativa: puede ser definida como la *Matrix Harris* del diseño decorativo (Fig. 4). Comprende la composición y estructura de los signos geométricos en las diferentes áreas del recipiente y las relaciones que mantienen entre sí. Asimismo analiza la relación entre forma y decoración, con el objetivo de definir y caracterizar las secuencias decorativas en sus contextos de uso.

[6] El desarrollo de una técnica que permita caracterizar el tipo de disolvente empleado en la elaboración de estas decoraciones pasa por ser uno de los grandes retos metodológicos de la arqueometría vascular. Entre otras cuestiones, porque para la preparación de los barnices se emplea como aglutinador aceite u otra resina similar; mientras que en los engobes el agua constituye el líquido básico de la disolución. Este aspecto es interesante por dos cuestiones esencialmente económicas. La primera de ellas está vinculada al acceso y extracción del disolvente: más rápido, ágil y económico en el caso del agua. La segunda se encuentra asociada con la resina que participa en la conformación de los barnices. En época ibérica no se ha constatado una domesticación y explotación del olivar. Sí se ha documentado, sin embargo, la recolección y uso del acebuche, como ejemplar silvestre del olivo (Montes, 2016). En este caso, parte del aceite prensado del acebuche pudo ser empleado como disolvente de los barnices, si bien el escaso uso de este árbol y su empleo para otros fines parece determinar su empleo como recurso decorativo. Todas estas cuestiones, en cualquier caso, sólo podrán ser solventadas mediante distintos análisis arqueométricos y carpológicos que permitan completar el conocimiento de este tipo de producciones decorativas.

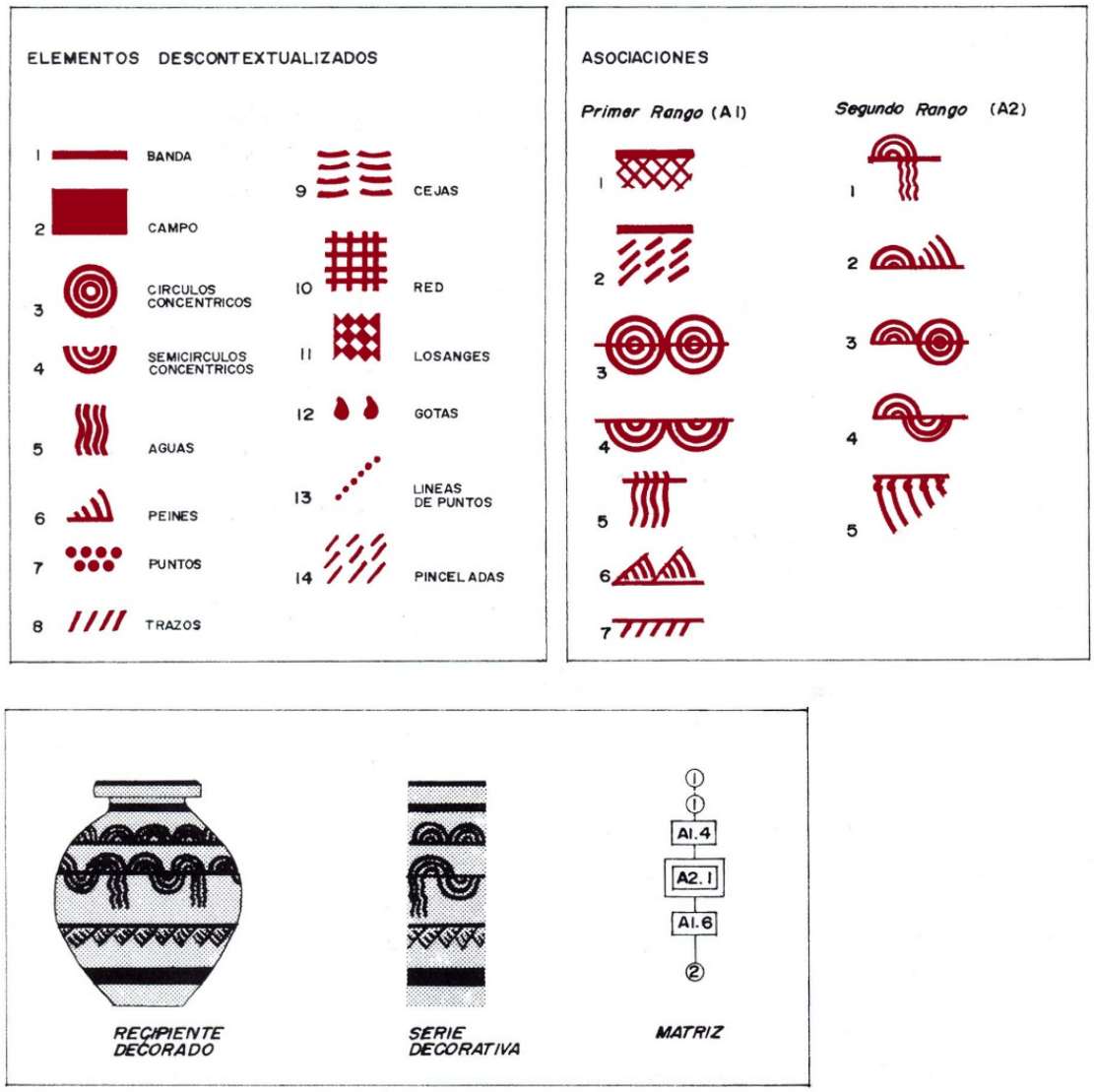


Fig.4. Primera matriz decorativa de la cerámica del Alto Guadalquivir. Secuencia de un recipiente globular del santuario de la Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén) (Nicolini *et al.,* 2004: 81).

- Código o programa decorativo: según la RAE, un código es una combinación de signos que posee un determinado valor dentro de un sistema establecido. Para Umberto Eco, la característica general de un código comunicativo se encuentra vinculada con la existencia de una estructura interna y un firme propósito de comunicación. De tal manera, que éste, el código, proporciona las reglas para generar signos como ocurrencias concretas en el transcurso de la interacción comunicativa (Eco, 1989). Un programa decorativo, entendido como un código de comunicación y lenguaje basado en la imagen, es el resultado de la elección, definición y puesta en valor (entendiendo valor como uso y siendo el uso el canal de la circulación social de las ideas y convenciones socioeconómicas) de una serie de aspectos técnicos y estéticos vinculados con el diseño decorativo, cuyo niveles de análisis desarrollaremos en el siguiente apartado. Los programas o esquemas decorativos

definidos no son fórmulas cerradas que se repiten uniformemente. Se trata, por tanto, de una clasificación que pretende simplificar una realidad compleja, buscando remitirla a unas categorías básicas que albergan cierta variabilidad. El criterio de ordenación establecido se encuentra caracterizado por una secuencia alfanumérica basada en:

- La preparación previa de la superficie del vaso. Esta cuestión será considerada el punto de partida de cualquier diseño decorativo. Es decir, en la cadena tecnológica-operativa de las decoraciones como fenómeno productivo, social y económico, el empleo del engobe o el alisado de la superficie son entendidos como la primera fase de la técnica decorativa. Esta primera fase distingue entre ocho categorías básicas, definidas en nuestra Base de Datos por números romanos correlativos: I. Superficies lisas (Fig. 5); II. Superficies con engobe[7] blanquecino (Fig. 6); III. Superficies con engobe naranja (Fig. 7); IV. Superficies con engobe pardo (Fig. 8); V. Superficies con decoración completa en rojo[8]; VI. Superficies con engobe negro (a este caso se asocian dos ejemplares, un *kalathos* y una urna ovoide de Castellones de Céal); VII. Superficies con engobe gris (ya sea como único tratamiento decorativo o con decoraciones sencillas de bandas y/o filetes); VIII. Superficies mixtas con engobe blanco y decoración completa en rojo como único tratamiento decorativo.

  Dado que un programa decorativo es el resultado de la unión de uno o varios motivos geométricos, cada uno de los grupos mencionados anteriormente, a

[7] Por engobe se entiende la disolución de agua y arcilla líquida, de los tonos descritos arriba, ya sea resultado de una inmersión del recipiente o de su desarrollo en un panel o friso determinado.

[8] Bajo esta denominación se recogen las producciones tradicionalmente denominadas como engobes o barnices rojos, caracterizados por el empleo del rojo como único tratamiento decorativo del recipiente, fundamentalmente en platos y/o cuencos. De tradición fenicia, el debate en torno a esta tendencia decorativa ha sido constante desde la década de los 70 (Cuadrado, 1953; Junyent, 1975; Negueruela, 1979-80; Iniesta y García, 1983; Blánquez, 1985; Mancebo, 1996; Kbiri Alaoui, 2007; Fernández, 2012; Sánchez *et al.,* 2015). En nuestro estudio sobre la decoración geométrica del Alto Guadalquivir, las diferentes calidades y cualidades de los tipos que pueden ser adscritos a esta tendencia decorativa han supuesto una revisión del concepto tradicional. Creemos necesario un análisis en profundidad de la producción de este tipo de decoraciones. Una revisión que se encuentra asociada no solo a la caracterización física y química del pigmento, barbotina y/o resinas que forman parte de estos diseños decorativos, sino también al análisis de las diferentes variantes de aplicación asociados a estos programas, ya sea por inmersión, ya por aplicación con pincel. Las diferencias entre uno y otros tipos decorativos son relativamente sencillas en el caso de la aplicación de la decoración. De esta manera, los recipientes que presenta este tipo de decoración tanto al interior como al exterior, tal es el caso de los platos, parecen estar vinculados a la técnica por inmersión; mientras que los recipientes con este tratamiento decorativo tan solo en el exterior, estarían asociados al pincel. Mayor dificultad presenta la caracterización y definición del primer grupo expuesto. Es decir, si la decoración es el resultado de la aplicación de un pigmento o una barbotina y si ésta se impermeabiliza con algún tipo de resina. En este último sentido, en nuestro trabajo se han documentado diferentes variantes que, a expensas de nuevos métodos de análisis que permitan caracterizar estas cuestiones, ha supuesto el establecimiento de una nueva categoría que, aunando a los anteriores barnices o engobes rojos, incluya otras técnicas decorativas. Así, bajo el epígrafe de *decoración completa en rojo*, se incluyen todos los recipientes que presentan este diseño decorativo, de especial relevancia en el Alto Guadalquivir, como veremos en los próximos capítulos.

excepción de las decoraciones completas en rojo, son sistematizados en dos niveles. El primero de ellos se encuentra definido por una secuencia alfabética en mayúscula (A, B, C...) y estaría vinculado al número de motivos geométricos que forman parte del esquema decorativo. De esta manera, A estaría vinculado a un motivo geométrico, B a dos motivos, C se relacionaría con 3, D con 4 y así sucesivamente, tantas veces como motivos iconográficos entren en juego. El segundo nivel estaría vinculado a una serie de número arábigos correlativos (1, 2, 3...), siendo cada uno de estos números un tipo diferenciado. El resultado final es el mostrado en las figuras 5, 6, 7 y 8 de las páginas anteriores[9]. Esta sistematización tiene por objetivo facilitar el análisis y la lectura de los resultados, de manera que en la Base de Datos que se explicitará en el último capítulo de este bloque, el esquema decorativo quede definido por un código alfanumérico que agilice el análisis de los resultados.

[9] Las figuras muestran los esquemas habituales de los motivos decorativos implicados en un programa determinado. El análisis no ha subdividido los tipos en variantes (que correspondería a cada uno de las asociaciones que resultan de la combinación de una serie de motivos geométricos determinados: por ejemplo bandas, filetes y semicírculos concéntricos), con el fin de comparar cuestiones cronológicas, tipológicas y simbólicas y determinar si son consecuencia de alguna de ellas o de todas relacionadas. Asimismo, se considera como un tipo decorativo las decoraciones completas en cualquiera de los engobes descritos anteriormente y sin ningún tipo de motivo geométrico sobre ellos. La individualización de esta categoría se encuentra vinculada al propio fenómeno iconográfico, pues hemos constatado el destacado papel que este tipo de producciones juegan en la circulación social de la cerámica en algunos de los territorios analizados.

I. PROGRAMAS DECORATIVOS SIN ENGOBE

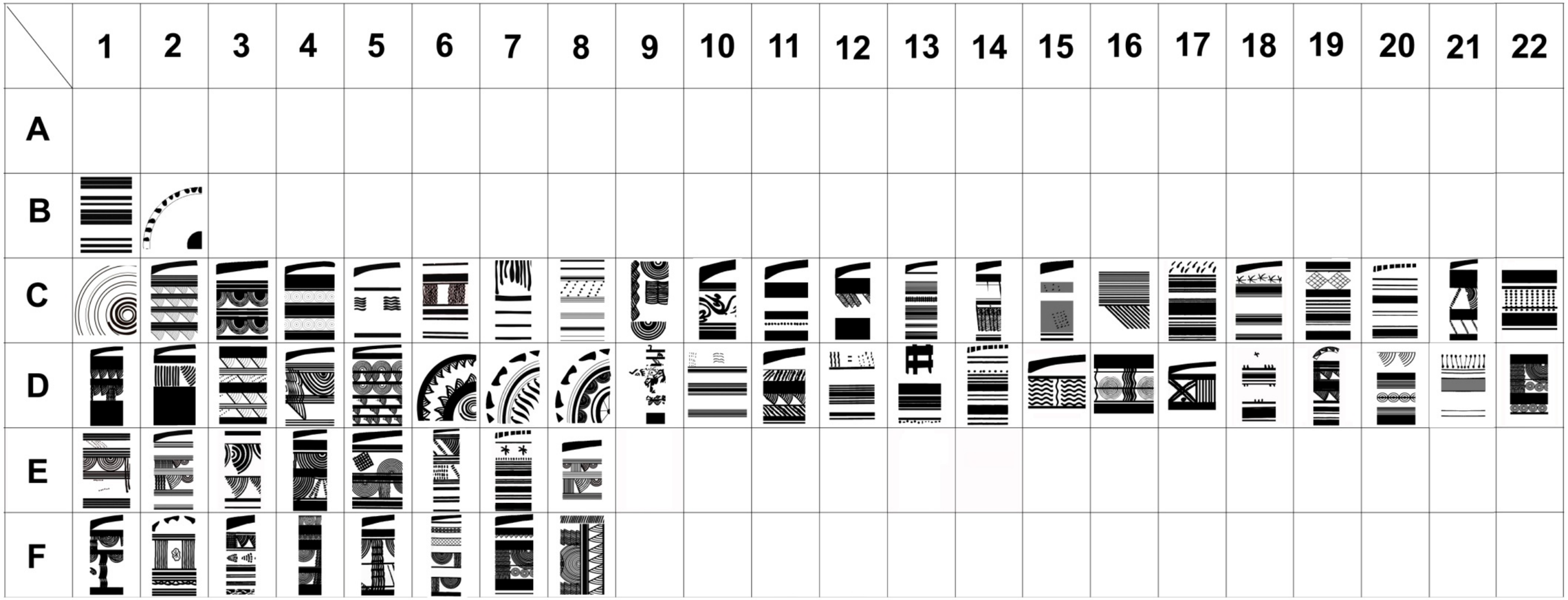


Fig. 5. Los programas decorativos del Alto Guadalquivir. Secuencias sobre la superficie lisa del recipiente.

II. PROGRAMAS DECORATIVOS CON ENGOBE BLANQUECINO

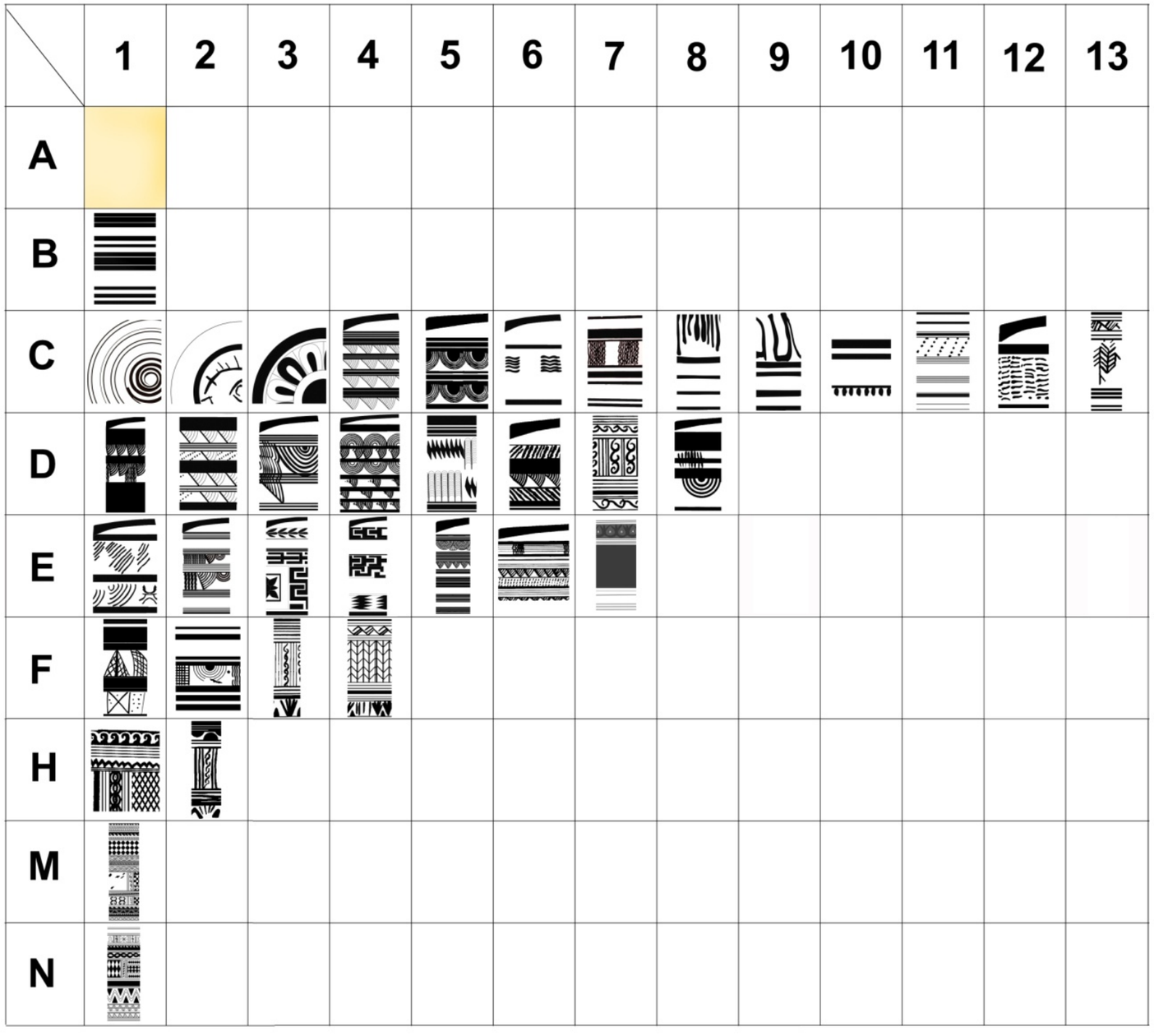


Fig. 6. Los programas decorativos del Alto Guadalquivir. Secuencias sobre engobe blanquecino.

III. PROGRAMAS DECORATIVOS CON ENGOBE NARANJA

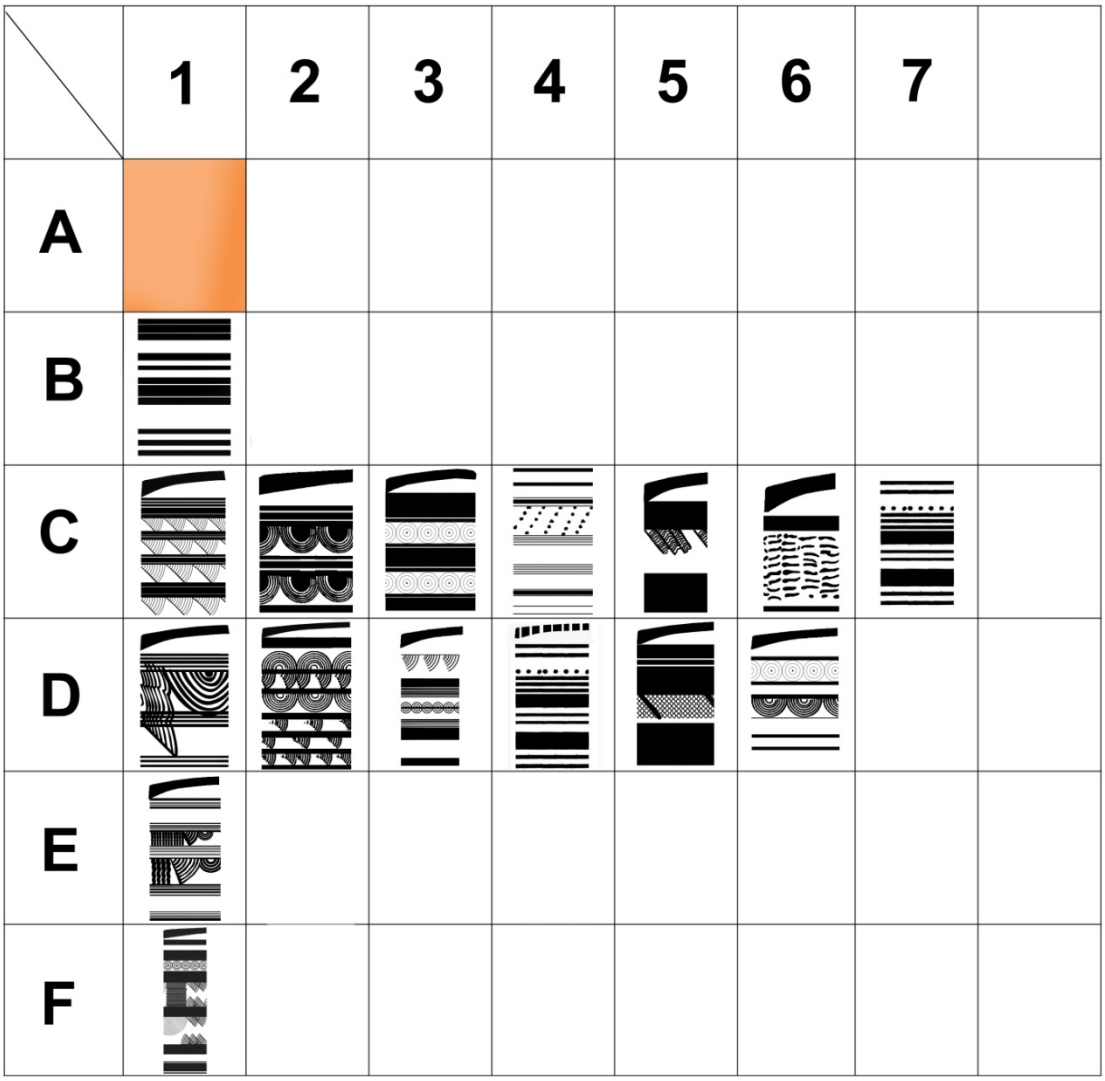


Fig. 7. Los programas decorativos del Alto Guadalquivir. Secuencias sobre engobe anaranjado.

IV. PROGRAMAS DECORATIVOS CON ENGOBE PARDO

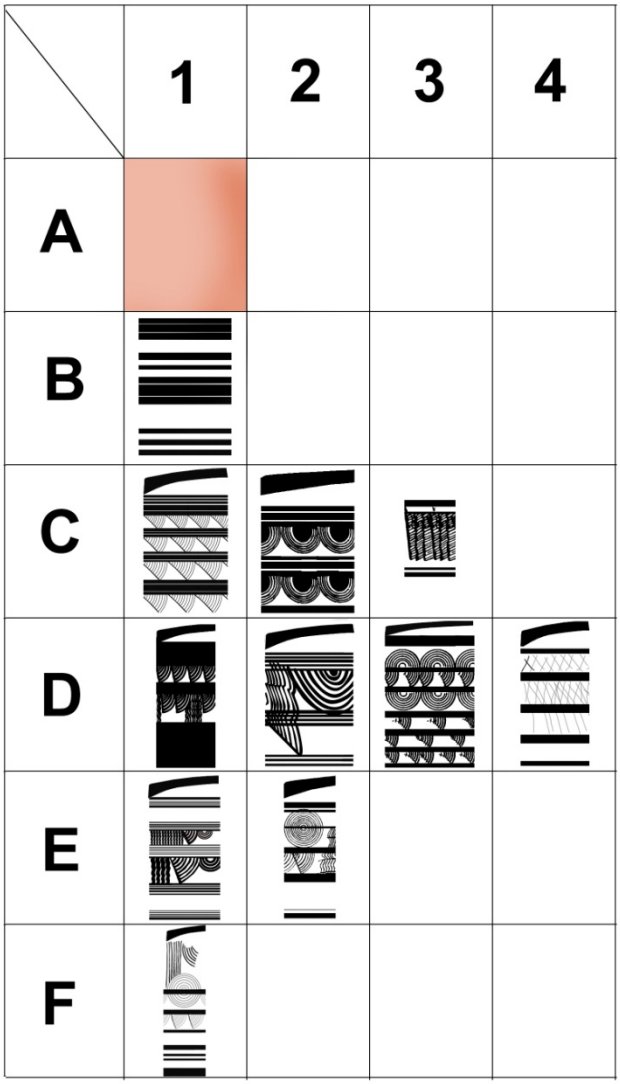


Fig. 8. Los programas decorativos del Alto Guadalquivir. Secuencias sobre engobe pardo.

6.2. NIVELES DE ANÁLISIS DEL DISEÑO DECORATIVO.

Partiendo de lo expuesto en el punto anterior, en el proceso de aproximación a una imagen geométrica cabe reconocer tres momentos: la descripción, la definición y, por último, la interpretación

[10] (Fig.9). El primero de ellos haría referencia a las características y soluciones formales que la industria de la pintura alfarera adquiere para el desarrollo de los diseños decorativos. Son, en definitiva, los rasgos que definen los programas decorativos y pueden segmentarse en dos niveles de análisis:

1. El primer nivel está vinculado con los aspectos técnicos de las decoraciones: a) El tipo de cocción sobre el que se desarrolla la decoración, ya sea oxidante, reductora o mixta (en cuyo caso también se especifica la coloración de la superficie externa); b) el tipo de tratamiento que el recipiente recibe previo a su decoración, considerando en este caso los alisados y los engobes; c) la paleta de color con la que se definen los programas decorativos, siendo el tono más empleado en época ibérica el rojo vinoso y, en menor medida, los negros, marrones, naranjas, blancos e, incluso, azules. Todas las características referidas ofrecen, de este modo, información acerca de los conocimientos técnicos, economía y recursos empleados para el desarrollo de las decoraciones; así como las decisiones simbólicas adoptadas para su desarrollo.
2. El segundo nivel vinculado con la descripción hace referencia a los aspectos estéticos de las decoraciones: a) los signos y motivos geométricos que componen las decoraciones; b) la tendencia decorativa y el área o áreas del recipiente que reciben decoración; c) el tipo de asociaciones decorativas y su relación con la tipología cerámica documentada. Los aspectos estéticos, por su parte, remiten al ámbito de la iconografía y la percepción de la imagen en el desarrollo de los diseños decorativos.

El segundo nivel de análisis se encuentra vinculado con los procesos socioeconómicos específicos en los que un determinado programa o programas decorativos se insertan. Remiten a las coordenadas espacio-temporales específicas de las decoraciones, así como sus contextos de uso y las relaciones simbólicas que establecen con otros materiales o programas iconográficos, tal es el caso de los ajuares en las necrópolis o el valor que dichas decoraciones adquieren en diálogo con otras, como pueden ser las decoraciones de las importaciones áticas. Junto a ello,

[10] El modelo metodológico desarrollado parte de los planteamientos establecidos por Anna Shepard para el análisis del diseño decorativo, reconociendo en él dos niveles: el de los aspectos formales, que aludiría a las características iconográficas de una imagen determinada; y los aspectos connotativos, vinculados con la estructura socioeconómica a la que se adscribe. El estilo decorativo sería, para esta autora, el resultado de la combinación de ambos parámetros (Shepard, 1956).

además, las narrativas que se crean con iconografías en otros soportes (por ejemplo, las relaciones simbólicas establecidas entre las cráteras áticas de Piquía y el pasarriendas del carro). Los procesos socioeconómicos funcionan, tal y como hemos visto en el capítulo dedicado a la sociología cerámica, como patrones de regularidad en el desarrollo, evolución y cambio de la cultura material. Su análisis va más allá de la contextualización y secuenciación de los programas decorativos que definen a un determinado territorio y se encuentra estrechamente vinculado con el papel que la decoración vascular juega en la legitimación de los cambios sociales, sancionados mediante su uso cotidiano y/o simbólico o, incluso, demandados mediante cambios en los programas iconográficos vinculados a la identidad. La selección de programas, según el contexto, es la base para la definición de las identidades iconográficas vasculares.

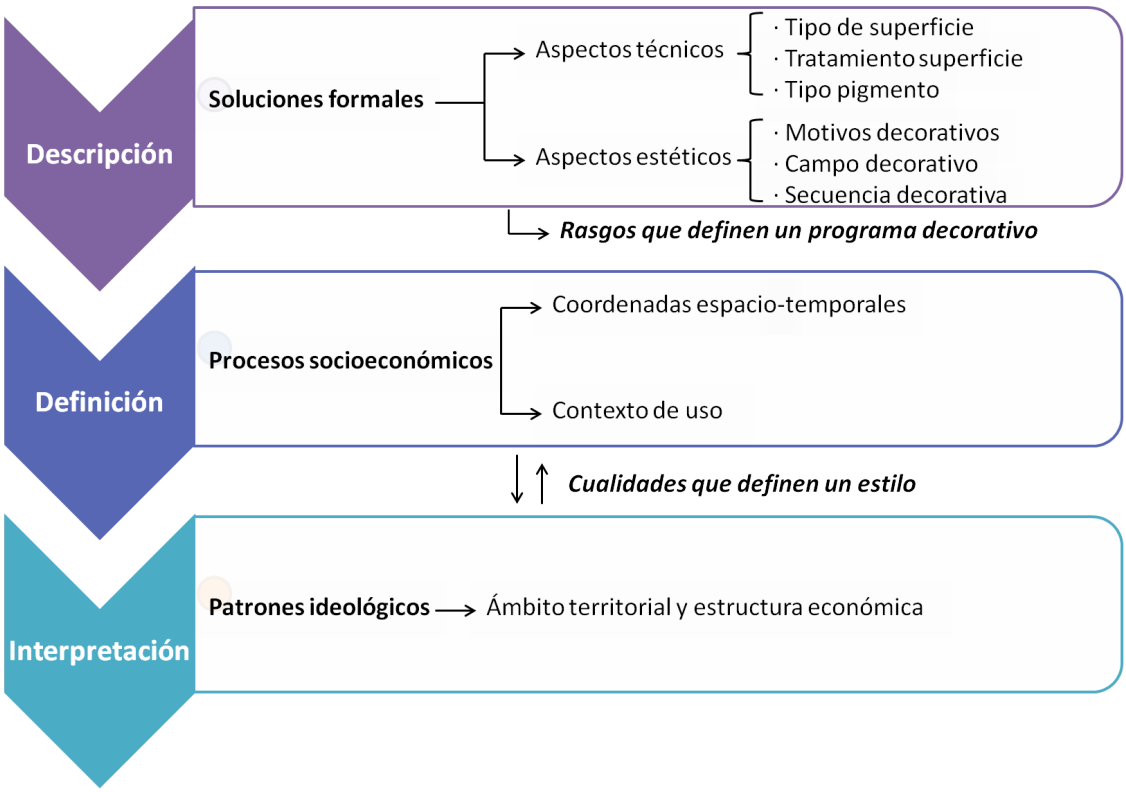


Fig.9. Niveles de análisis del diseño decorativo.

La interpretación es la última fase de la metodología de análisis iconográfico aplicado a la imagen vascular geométrica en el Alto Guadalquivir. Alude a los patrones ideológicos en los que se inserta el proceso de producción de la imagen. Es decir, la estructura económica y el ámbito territorial en el que una determinada decoración adquiere valor, lo que es representado y el significado que esa representación tiene en la sociedad donde participa. El reconocimiento de todos estas

cuestiones parte de la idea de que en los aspectos formales de la decoración, en un sentido amplio, se reflejan aspectos estéticos que transmiten mensajes simbólicos ligados a la religiosidad, los valores y las normas sociales; en fin, las convenciones sociales de una determinada cultura que pueden ser recuperados a través del contexto funcional de las piezas y el socio-cultural más amplio (Cremonte y Bugliani, 2007: 254). Y ambos aspectos, los procesos socioeconómicos y los patrones ideológicos constituyen las cualidades que definen un estilo.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, en el análisis de los programas decorativos geométricos y abstractos consideramos que la decoración presenta un papel de conexión ambiental en el uso social de la cerámica, dado que en la configuración del diseño decorativo pueden analizarse los fundamentos estéticos que legitiman, apoyan, definen o caracterizan los cambios sociales, al tiempo que contribuyen a dotarlos de identidad (Moreno, 2015a).

6.3. CATEGORÍAS, SERIES Y TIPOS. LA "VAJILLA" DE LA DECORACIÓN GEOMÉTRICA.

Tal y como se ha desarrollado en los puntos anteriores, el análisis de las secuencias decorativas finaliza con la definición y caracterización de la relación, en el espacio y el tiempo iberos, entre las formas- la tipología- y las secuencias decorativas- la iconografía. Las necesidades derivadas de dicho análisis, que pretende evaluar los cambios significativos y las similitudes entre decoraciones agrupadas bajo una misma tendencia formal, implicaba la elaboración de una propuesta tipológica que, adoptando criterios y variables ya definidas en otras existentes (Ruiz *et al.,* 1983; Choclán, 1984; Pereira, 1987; Mata y Bonet, 1992; Rísquez, 1993; Molinos *et al.,* 1994; Castro, 1998; Martínez, 2016), facilitaran la comparación entre tipos y enriquecieran la individualización de los programas decorativos.

Siguiendo una construcción arborescente y polinuclear, esta propuesta se basa en cuatro niveles de clasificación: Tendencia Formal, Grupo, Tipo y Variante (Fig. 10). La tipología resultante se encuentra definida por caracteres alfanuméricos, siendo la Tendencia Formal denominada por números romanos correlativos (I, II, III…), el Grupo por números arábigos (1, 2, 3…), el Tipo por una secuencia alfabética en mayúscula (A, B, C…) y, por último, la Variante por su número arábigo correlativo (1, 2, 3…). Para la elaboración de esta tipología se ha optado por individualizar, en cada una de las categorías que hemos reseñado y que describiremos a continuación, los atributos morfológicos y métricos que caracterizan a una determinada forma

cerámica. Se han obviado, por tanto, valoraciones funcionales que, en la mayoría de los casos, no se encuentran contrastadas debido al propio contexto[11] o a la falta de análisis físico-químicos que nos permitan asignar con exactitud un uso concreto.

Antes de realizar la evaluación, caracterización y descripción de los niveles de clasificación establecidos para el desarrollo de nuestra propuesta tipológica, es necesario realizar algunas matizaciones con respecto a otras tipologías ya existentes. Nuestro objetivo no es, en este sentido, el desarrollo de una tipología con variables cuantitativas ampliadas (este nivel de análisis fue propuesto en un primer momento, siendo finalmente modificado ante la complejidad de las variantes definidas y su dificultad para la contrastación), sino que se ha optado por otra fórmula de aproximación, que, basado fundamentalmente en la morfología de los recipientes, favoreciera la comparación y contrastación en esta matriz territorial. La base para esta tipología ha sido la desarrollada por Juan Pereira en el Alto Guadalquivir (Pereira, 1987, 1988, 1989), así como la propuesta de clasificación elaborada por Marcelo Castro para su tesis doctoral (Castro, 1998). Así, tal y como se ha desarrollado en el párrafo anterior, nuestra propuesta obvia en su clasificación la tecnología de cocción de las formas cerámicas que, en época ibérica, se caracterizan por las cocciones oxidantes, reductoras o mixtas. Tal y como hemos visto, esta cuestión forma parte del primer nivel de análisis del diseño decorativo (Cap. 3.1), por lo que hemos optado por eliminarla en la clasificación tipológica, al resultar redundante. Al mismo tiempo, tal y como veremos en las próximas páginas, bajo un mismo tipo y variante pueden agruparse formas de distinta profundidad y/o capacidad. Ello favorece la comparación decorativa entre estos recipientes y la determinación de la relación entre programa decorativo y capacidad o dimensiones de los vasos cerámicos.

[11] Por ejemplo una necrópolis, donde todas las formas son consideradas como ajuar funerario o urna cineraria, perdiendo el uso original de estas piezas o siendo elaboradas *ex professo* para este uso. Una clasificación o categorización funcional llevaría implícito el "valor de uso" de la cerámica, siendo interpretada siempre bajo esta premisa, que puede otorgar conclusiones erróneas o precipitadas ante, por ejemplo, formas cerámicas que comparten un mismo espacio o contexto.

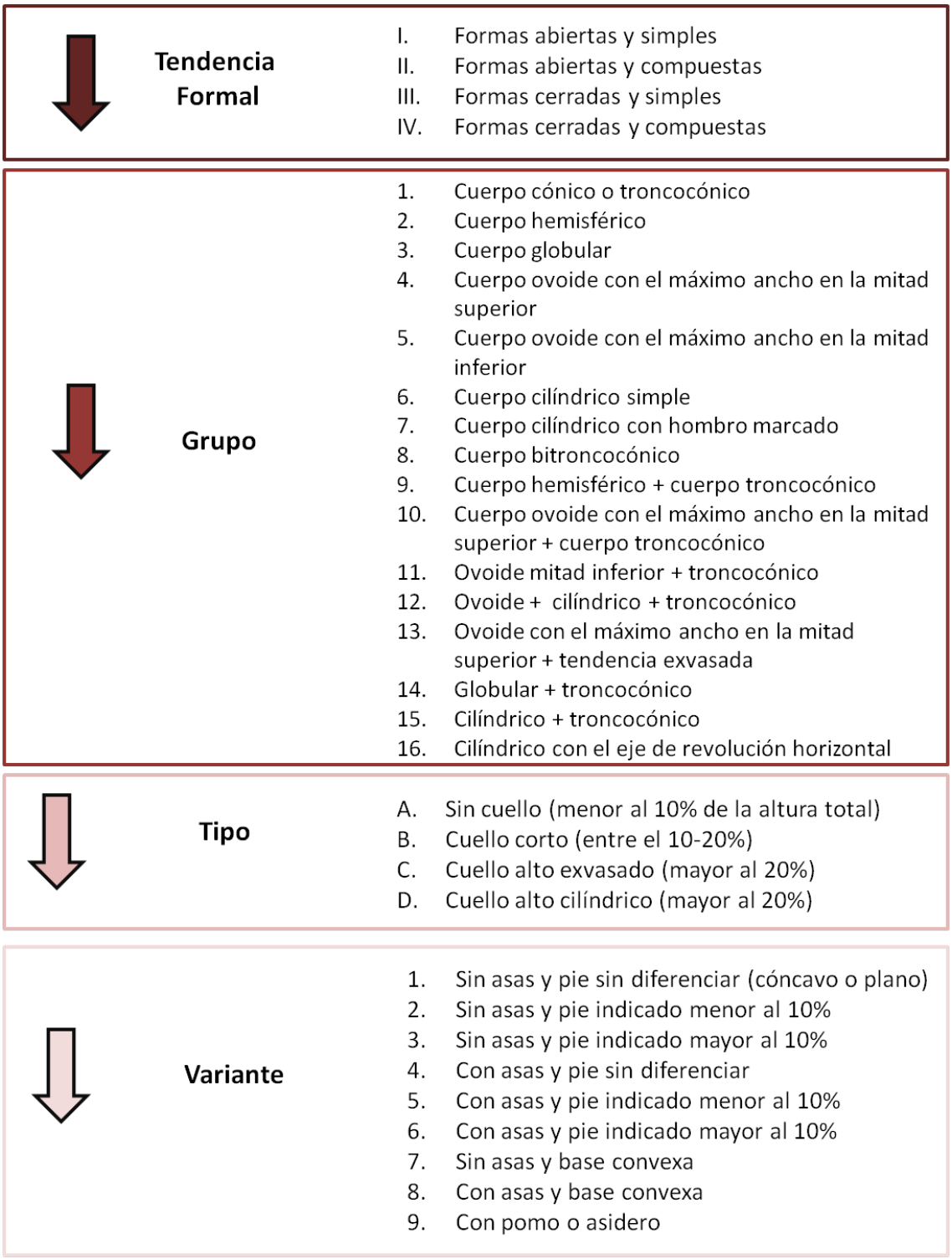


Fig. 10. Niveles de clasificación de la cerámica.

Así pues, la Tendencia Formal quedaría caracterizada, en primer lugar, por el resultado de una fórmula básica que combina, por un lado, un atributo métrico- el diámetro máximo del recipiente- y, por otro, un criterio morfológico- el perfil del cuerpo. De esta manera, obtenemos cuatro variables bajo las cuales se clasifica de

forma primaria la cerámica: I) *Formas abiertas y simples*, aquellas cuyo diámetro máximo se localiza en el borde o boca del recipiente y, además, el cuerpo presenta un perfil simple, definido por el uso de una única forma geométrica en su desarrollo; II) *Formas abiertas y compuestas*, que incluye los vasos con diámetro máximo en la boca y que presentan una combinación de dos o más formas geométricas en el cuerpo; III) *Formas cerradas y simples*, recipientes en los que el diámetro máximo es equivalente en boca y cuerpo o superior en el cuerpo y presentan una única forma geométrica en el cuerpo; IV) *Formas cerradas y compuestas*, con diámetro máximo localizado en el cuerpo o equivalente en cuerpo y borde y con un desarrollo complejo del galbo, derivado de la combinación de dos o más motivos geométricos.

El segundo nivel de análisis estaría identificado por el Grupo, que quedaría definido como el conjunto de artefactos que comparten unas mismas características morfológicas en su cuerpo o galbo. Según la forma del cuerpo, la clasificación atendería a dieciséis grupos. Los ocho primeros estarían caracterizados por formas geométricas sencillas y quedarían encuadrados, de esta manera, en los denominados *pefiles simples*. Los ocho últimos, por su parte, se encuentran definidos por la combinación de varias formas geométricas, quedando categorizadas en los *perfiles compuestos* definidos en el párrafo anterior. La clasificación quedaría de la siguiente manera: 1) Formas con cuerpo cónico: caracterizadas por el exvasamiento progresivo e ininterrumpido de las paredes; 2) Formas con cuerpo hemisférico: el perfil presenta forma de semiesfera; 3) Formas con cuerpo globular: aquellas cuyo máximo ancho se localiza en la parte central del cuerpo. Incluye aquellos recipientes cuyo máximo diámetro se encuentra ligeramente desplazado de este hipotético eje central un 0,5%; 4) Formas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior del cuerpo; 5) Formas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior del cuerpo; 6) Formas de cuerpo cilíndrico simple: con paredes rectas y equidistantes al eje de simetría; 7) Formas de cuerpo cilíndrico con hombro marcado: incluye aquellos recipientes tanto con paredes rectas y equidistantes al eje de simetría como con un ligero exvasamiento en dichas paredes. La diferencia con respecto al grupo anterior se encuentra definida por el desarrollo de un hombro marcado en el arranque del cuerpo, marcando el punto de inflexión entre el cuerpo y el borde o entre el cuerpo y el cuello; 8) Formas con cuerpo bitroncocónico: caracterizado por la conjunción de dos cuerpo cónicos, siendo el máximo ancho la unión de ambos, localizado habitualmente en la parte central del cuerpo; 9) Formas de cuerpo hemisférico y troncocónico; 10) Formas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y troncocónico; 11) Formas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior y troncocónico; 12) Formas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cilíndrico y troncocónico; 13) Formas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y troncocónica con tendencia al exvasamiento; 14) Formas

de cuerpo globular y troncocónico; 15) Formas de cuerpo cilíndrico con hombro marcado y troncocónico; 16) Formas de cuerpo cilíndrico con el eje de revolución horizontal.

En tercer lugar, para la definición de los Tipos, se ha optado por la caracterización métrica y morfológica de un atributo formal específico, el cuello. De esta manera, distinguimos entre: A) Recipientes sin cuello: incluye tanto aquellos vasos que no presentan un ruptura entre el cuello y el borde, tanto aquellos otros cuyo desarrollo es menor al 10% de la altura total del recipiente; B) Recipientes con cuello corto, que supone entre el 10-20% de la altura total del recipiente; C) Recipientes con cuello alto de tendencia exvasada mayor al 20% de la altura total; y, D) Recipientes con cuello alto de tendencia cilíndrica. En lo que respecta a las dos últimas variables, de cuello alto mayor al 20% de la altura total, se ha optado por su definición en dos categorías distintas debido a las particularidades que este tipo de cuellos presentan en la cerámica ibérica del Alto Guadalquivir.

La Variante, por último, es el resultado de la combinación de dos elementos formales: el asa y el pie. Para ello, se establecen ochos variables según los criterios métricos y morfológicos que veremos a continuación. Un último grupo estaría integrado por otro atributo formal: el pomo, asidero o botón terminal de las tapaderas. Las variables serían: 1) sin asas y base cóncava o plana; 2) Sin asas y pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente; 3) Sin asas y pie indicado mayor al 10% de la altura total; 4) Con asas y base cóncava o convexa; 5) Con asas y pie indicado menor al 10% de la altura total; 6) Con asas y pie indicado mayor al 10%; 7) Sin asas y base convexa; 8) Con asas y base convexa; 9) Con pomo o asidero. Tal y como puede apreciarse, en este nivel de clasificación se han tenido en cuenta atributos métricos del pie, no así de las asas, al no ser determinante para nuestro análisis. Del mismo modo, su clasificación se basa en la presencia o ausencia de estos atributos formales y no en su características morfológicas, dado que, al igual que ocurre con los caracteres métricos de las asas, no son determinantes para nuestro análisis.

En base a los criterios y atributos desarrollados se propone la siguiente clasificación tipológica para el análisis decorativo de la cerámica ibérica del Alto Guadalquivir documentada entre los siglos VI a.n.e. y el cambio de era.

Tendencia Formal I: Formas abiertas y simples

Grupo 1: este grupo se encuentra integrado por recipientes abiertos de perfil simple y cuerpo cónico. Según sus características morfométricas específicas, se distinguen los siguientes tipos:

- **Tipo I.1.A:** caracterizado por la ausencia de cuello, pueden observarse las siguientes variantes:
    - **Variante I.1.A.1**: está integrado por platos de cuerpo cónico, borde horizontal y base cóncava (Fig. 11: 1-2)
    - **Variante I.1.A.2:** compuesta por platos y cuencos de cuerpo cónico, borde exvasado u horizontal y pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 11: 3-5).
    - **Variante I.1.A.3:** platos de cuerpo cónico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 11: 6).
    - **Variante I.1.A.9**: se trata de tapaderas de cuerpo cónico y bordes rectos, exvasados o dentados. El rasgo identificador se encuentra asociado a un asidero o pomo, que puede ser indicado (Fig. 11: 7, 9, 10) o bitroncocónico (Fig. 11: 8).

Grupo 2: está formado por recipientes abiertos y simples con cuerpo de tendencia hemisférica. A nivel funcional, este grupo es similar al desarrollado en el anterior, al estar formado, también, por tapaderas, platos y cuencos.

- **Tipo I.2.A:** al igual que ocurre en el tipo I.1.A, se encuentra caracterizado por la ausencia de cuello y está compuesto de tres variantes:
    - **Variante I.2.A.1:** platos y cuencos de cuerpo cónico, borde cerrado, exvasado u horizontal y base cóncava o plana (Fig. 11: 11-13).
    - **Variante I.2.A.2:** se trataría de cuencos profundos, con cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 11: 14-15).
    - **Variante I.2.A.3**: está integrado por platos y cuencos de cuerpo hemisférico, bordes exvasados, cerrados, vueltos o rectos y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 11: 16-23).
    - **Variante I.2.A.9**: paralelizable a la variante I.2.A.9 comprende tapaderas de cuerpo hemisférico y bordes exvasados, vueltos o rectos. El asidero o pomo, rasgo definidor de esta variante, aparece indicado (Fig. 11: 27-28), bitroncocónico (Fig. 11: 25) o plástico, como el motivo zoomorfo de la tapadera de Toya (Fig. 11: 26).

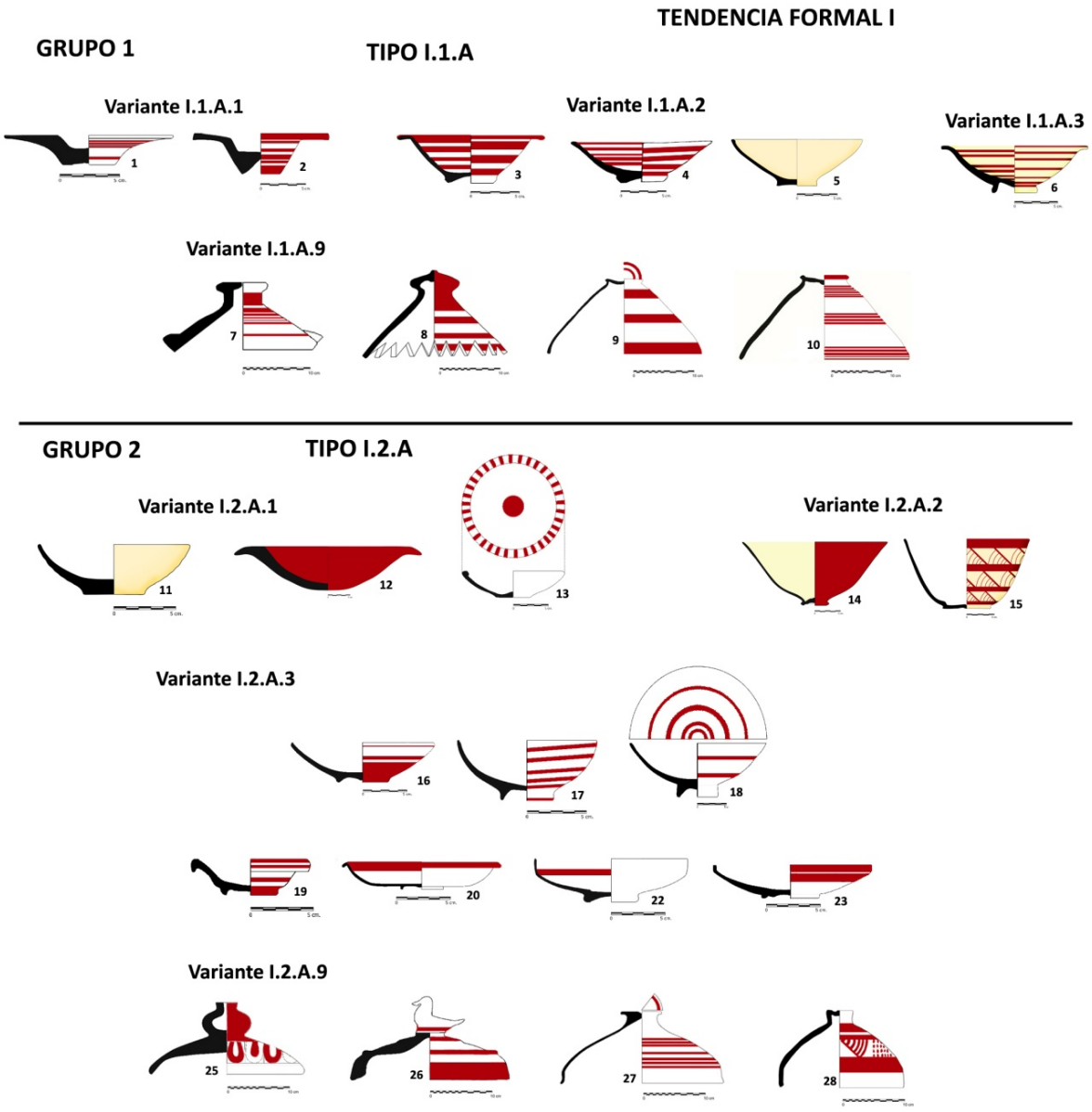


Fig. 11. **Grupos 1 y 2:** 1, 5-6, 11-12, 14-15, 25) Cerro del Santuario (Baza, Granada); 2, 4) Loma del Peinado (Casillas de Martos, Jaén); 3) La Bobadilla (Alcaudete, Jaén); 7, 18, 20, 23, 27) Castellones de Céal (Hinojares, Jaén); 8, 22, 28) Túgi (Galera, Granada); 9-10, 16-17) Cerro de la Cruz (Almedinilla, Córdoba); 13) Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén); 26) Toya (Peal de Becerro, Jaén).

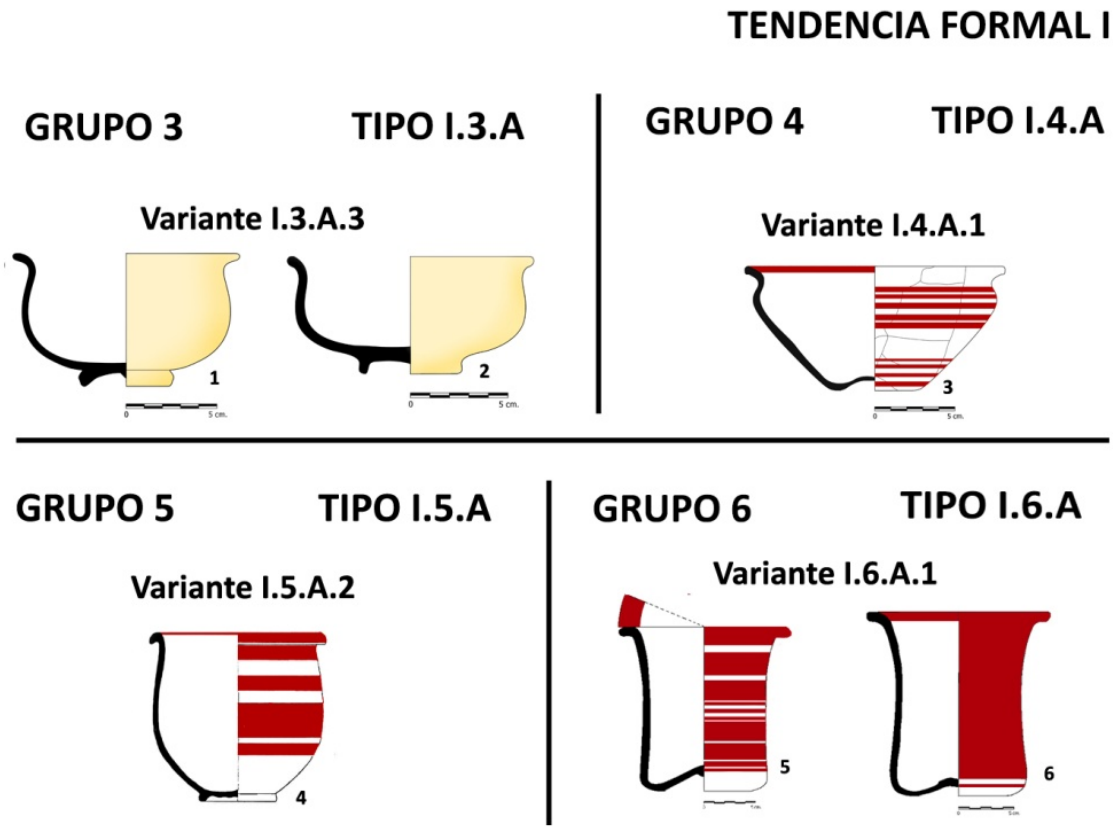


Fig. 12. **Grupo 3:** 1-2) Cerro del Santuario (Baza, Granada). **Grupo 4:** 3) Cerro de la Coronilla (Cazalilla, Jaén); 4) Toya (Peal de Becerro, Jaén); 5-6) Castellones de Céal (Hinojares, Jaén).

Grupo 3: comprende recipientes abiertos y simples de cuerpo globular, es decir, con el máximo ancho en la zona central del cuerpo o ligeramente desplazado de este hipotético eje un 0,5%.

- **Tipo I.3.A:** este tipo de vasos se encuentran caracterizados por la ausencia de cuello y según la presencia o ausencia de asas y pie puede distinguirse la siguiente variante:
    - **Variante I.3.A.3**: a las características anteriores, se incluyen bordes exvasados, ausencia de asas y un pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 12: 1-2)

Grupo 4: incluye recipientes de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior del cuerpo:

- **Tipo I.4.A:** estas formas se encuentra caracterizadas, además, por la ausencia de cuello, bordes exvasados y una base cóncava recogida en la variante **I.4.A.1** (Fig. 12: 3).

Grupo 5: comprende recipientes abiertos de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior. El ejemplar adscrito a este grupo formal presenta las siguientes características:

- **Tipo I.5.A:** definido por la ausencia de cuello. El desarrollo de un pie menor al 10% de la altura total del recipiente lo inscribe en la variante **I.5.A.2.** (Fig. 12: 4).

Grupo 6: los recipientes abiertos y simples recogidos en este grupo formal se encuentran caracterizados por un cuerpo cilíndrico de paredes rectas y equidistantes al eje de simetría.

- **Tipo I.6.A:** caracterizado por la ausencia de cuello, se observa la siguiente variante:
    - **Variante I.6.A.1**: su morfología incluiría un cuerpo cilíndrico, bordes horizontales o vueltos y base cóncava, rasgo que define esta variante (Fig. 12: 5-6).

Tendencia Formal II: Formas abiertas y compuestas

Grupo 9: está integrado por recipientes que combinan en el desarrollo de su cuerpo o galbo dos formas geométricas simples: por un lago, el cuerpo hemisférico y, por otro, el cónico o troncocónico. Según sus características específicas distinguimos entre:

- **Tipo II.9.A:** está conformado por platos que, junto con las características anteriores, se definen, en efecto, por la ausencia de cuello.
    - **Variante II.9.A.1**: los platos recogidos en esta variante se encuentra definidos por una base cóncava y presentan, además, bordes vueltos (Fig. 13: 1-2).
    - **Variante II.9.A.2**: el cuenco recogido en esta variante se encuentra definido por un borde exvasado y un pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 13: 3).
    - **Variante II.9.A.3**: este tipo de platos presentan un pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente y bordes vueltos o exvasados (Fig. 13: 4-5).

Grupo 10: compuesto por recipientes que combinan en su cuerpo la forma ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y la troncocónica.

- **Tipo II.10.A:** se encuentran caracterizados por la ausencia de cuello y según la presencia o ausencia de cuello y asas se distinguen las siguientes variantes:
    - **Variante II.10.A.1**: junto a los atributos formales anteriores se incluyen la ausencia de asas y la base cóncava. Esta variante incluye tanto recipientes profundos con bordes exvasados (Fig. 13: 6-7), como bajos de borde, también, exvasado (Fig. 13: 8-9).
    - **Variante II.10.A.2**: comprende los recipientes sin asas y pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente. Se caracteriza, además, por los bordes exvasados (Fig. 13: 10-11).
    - **Variante II.10.A.3**: incluye los vasos caracterizados por la ausencia de asas y un pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presentan, asimismo, bordes exvasados (Fig. 13: 12).

Grupo 12: constituye el grupo más complejo de todos los incluidos bajo esta tendencia formal. El cuerpo del recipiente se caracteriza por la combinación de tres formas geométricas: la ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, la cilíndrica y la troncocónica.

- **Tipo II.12.A:** junto a los rasgos anteriores, destaca la ausencia de cuello.
    - **Variante II.12.A.3**: se encuentra definida por la ausencia de asas y un pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente. Se caracteriza, además, por un borde exvasado (Fig. 13: 13).
    - **Variante II.12.A.6**: dos asas laterales en posición horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente. Comprende, también, un borde exvasado (Fig. 13: 20).

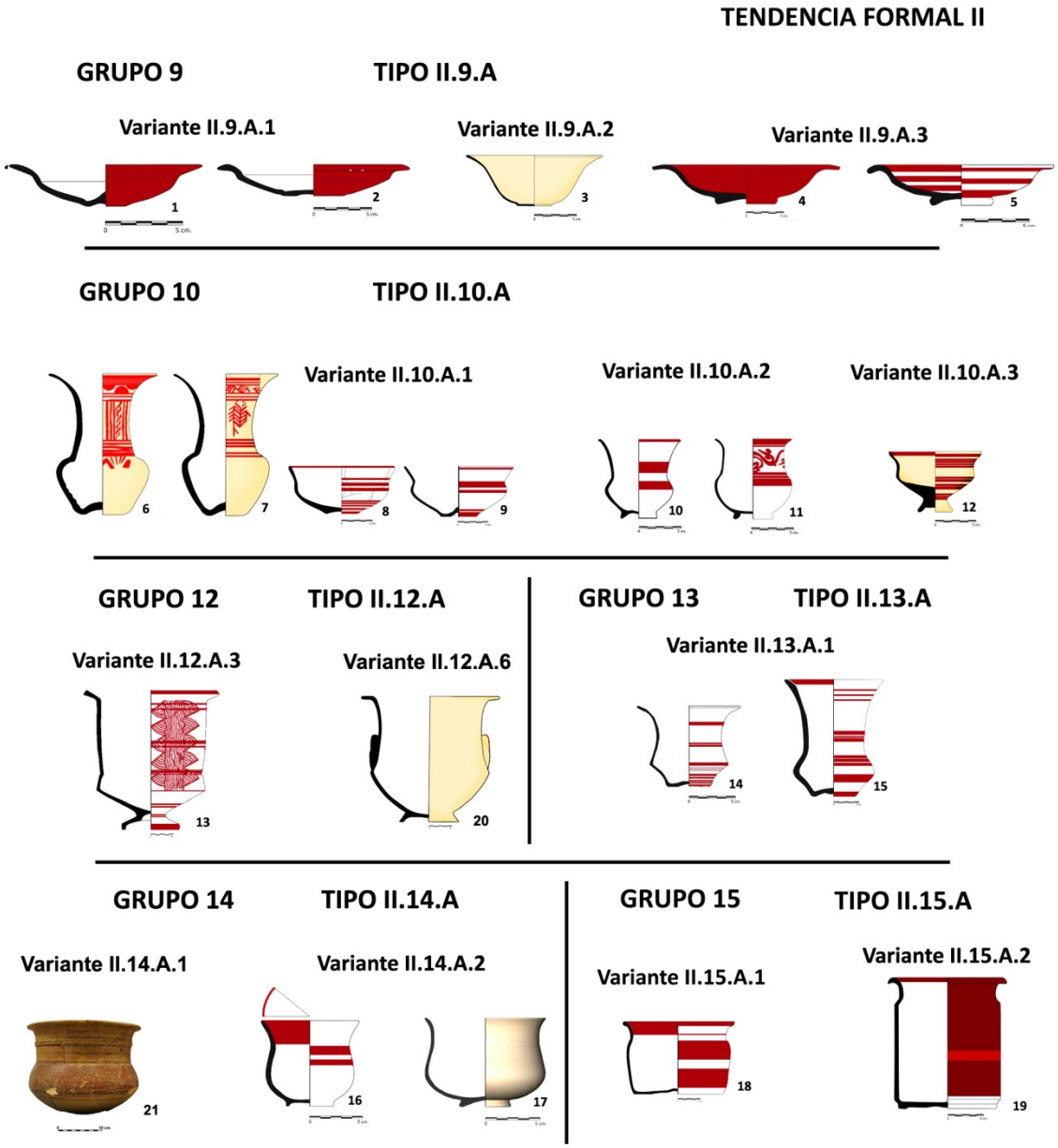


Fig. 13. **Grupos 9, 10, 13, 14 y 15:** 1-4, 9, 12, 14, 17) Cerro del Santuario (Baza, Granada); 5) La Bobadilla (Alcaudete, Jaén); 10, 13, 18-19) Castellones de Céal (Hinojares, Jaén); 6-7) Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén); 8) Cerro de la Coronilla (Cazalilla, Jaén); 15) Gil de Olid (Puente del Obispo, Jaén); 11, 16) Túgi (Galera, Granada); 20) Cerro Boyero (Ategua, Córdoba); 21) Piquía (Arjona, Jaén).

Grupo 13: este grupo formal combina el cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior del recipiente con un cuerpo troncocónico con tendencia al exvasamiento. Según sus características específicas se distinguen los siguientes tipos:

- **Tipo II.13.A:** incluye aquellos recipientes de cuerpo ovoide y troncocónico caracterizados por la ausencia de cuello.

- **Variante II.13.A.1:** este tipo se completa con la ausencia de asas, una base cóncava y un borde exvasado (Fig. 13: 14-15).

Grupo 14: incluye los recipientes abiertos caracterizados por un cuerpo compuesto por una forma globular y otra troncocónica.

- **Tipo II.14.A:** a los rasgos morfológicos anteriores se incluye la ausencia de cuello y la siguiente variante:
  - **Variante II.14.A.1**: sin asas y borde exvasado. La forma adscrita a esta variante no conserva la base aunque esta podría ser cóncava con umbo (Fig. 13: 21).
  - **Variante II.14.A.2**: sin asas y pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente. Presenta, además, bordes exvasados (Fig. 13: 16-17).

Grupo 15: se encuentra integrado por recipientes cuyo galbo presenta la combinación entre una forma cilíndrica con hombros y otra troncocónica.

- **Tipo II.15.A**: incluye los tradicionalmente denominados como *kalathoi* y se caracterizan, junto con los atributos anteriores, por la ausencia de cuello.
  - **Variante II.15.A.1**: la variante incluida en este grupo presenta ausencia de asas y base cóncava con umbo. Presenta, asimismo, bordes vueltos y engrosados (Fig. 13: 18).
  - **Variante II.15.A.2**: sin asas, pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total y borde vuelto (Fig. 13: 19).

Tendencia Formal III: Formas cerradas y simples

Grupo 2: este grupo formal comprende recipientes cerrados de perfil simple y cuerpo hemisférico. Según sus características específicas se distingue los siguientes tipos y variantes:

- **Tipo III.2.A:** junto a los caracteres formales anteriores se incluye la ausencia de cuello y según la presencia o ausencia de asas y pie, la descripción se completa con las siguientes variantes:
  - **Variante III.2.A.1**: sin asas, base cóncava con umbo y borde recto y engrosado (Fig. 14: 4).
  - **Variante III.2.A.3:** ausencia de asas y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Se caracteriza, además, por el desarrollo de bordes cerrados y engrosados (Fig. 14: 1-3).

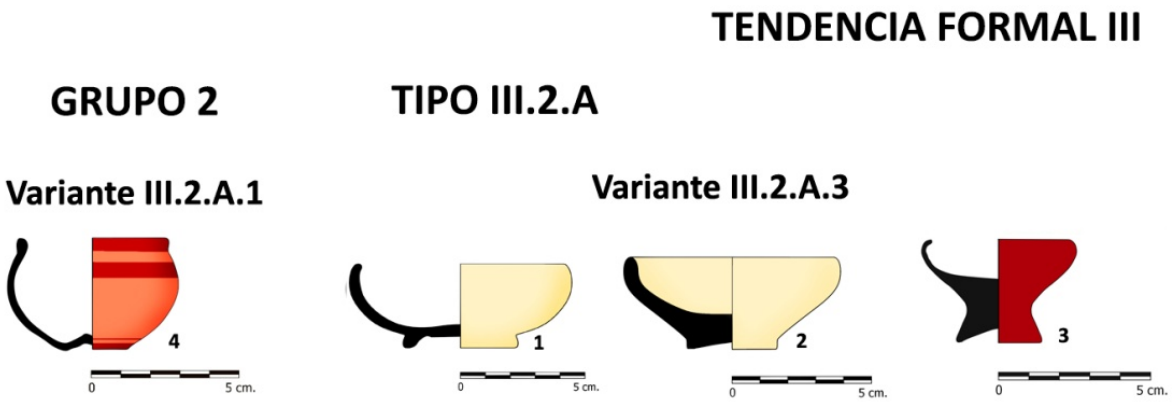


Fig. 14. **Grupo 2**: 1-3) Cerro del Santuario (Baza, Granada); 4) Castellones de Céal (Hinojares, Jaén).

Grupo 3: incluye recipientes cerrados de perfil simple y cuerpo globular con el máximo ancho en el centro del recipiente o ligeramente desplazado de éste un 0,5% con respecto a la altura total del recipiente. Las formas incluidas en este grupo presentan las siguientes características específicas:

- **Tipo III.3.A:** Sin cuello. Según la presencia o ausencia de asas y pie se distinguen las siguientes variantes:
  - **Variante III.3.A.1**: sin asas y base cóncava. Presentan, asimismo, bordes vueltos o exvasados (Fig. 15: 1-4).
  - **Variante III.3.A.2**: sin asas, pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente y bordes vueltos o exvasados (Fig. 15: 5-6).
  - **Variante III.3.A.3**: sin asas, pie indicado mayor al 10% de la altura total y bordes vueltos (Fig. 15: 7).
  - **Variante III.3.A.4**: con asas, base cóncava y borde vuelto (Fig. 15: 8).
  - **Variante III.3.A.7**: sin asas, base convexa y borde vuelto (Fig. 15: 9-10).
- **Tipo III.3.B:** con cuello corto (con altura entre el 10-20% de la altura total del recipiente) y:
  - **Variante III.3.B.1**: sin asas, base cóncava y bordes exvasados o vueltos (Fig. 15: 11-13).
  - **Variante III.3.B.2**: sin asas, pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente y borde recto (Fig. 15: 24).
  - **Variante III.3.B.4**: con asas, base cóncava y bordes vueltos (Fig. 15: 14).
  - **Variante III.3.B.5**: con asas, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 15: 15).
- **Tipo III.3.C:** cuello alto exvasado (mayor al 20% de la altura total del recipiente). Según sus características específicas se distinguen las siguientes variantes:

  - **Variante III.3.C.1:** sin asas, base cóncava con umbo y borde horizontal (Fig. 15: 16).
  - **Variante III.3.C.2**: sin asas, pie indicado menor al 10% de la altura total y bordes exvasados (Fig. 15: 17-18).
  - **Variante III.3.C.4**: con asas, base cóncava con umbo y bordes vueltos, horizontales, exvasados o rectos (Fig. 15: 19-20).
  - **Variante III.3.C.5**: con asas y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig.5:21).
- **Tipo III.3.D:** cuello alto cilíndrico (mayor al 20% de la altura total). Se observan las siguientes variantes:
  - **Variante III.3.D.1**: sin asas, base cóncava y borde vuelto (Fig.5:22).
  - **Variante III.3.D.4**: con asas, base cóncava y borde vuelto (Fig. 5: 23).

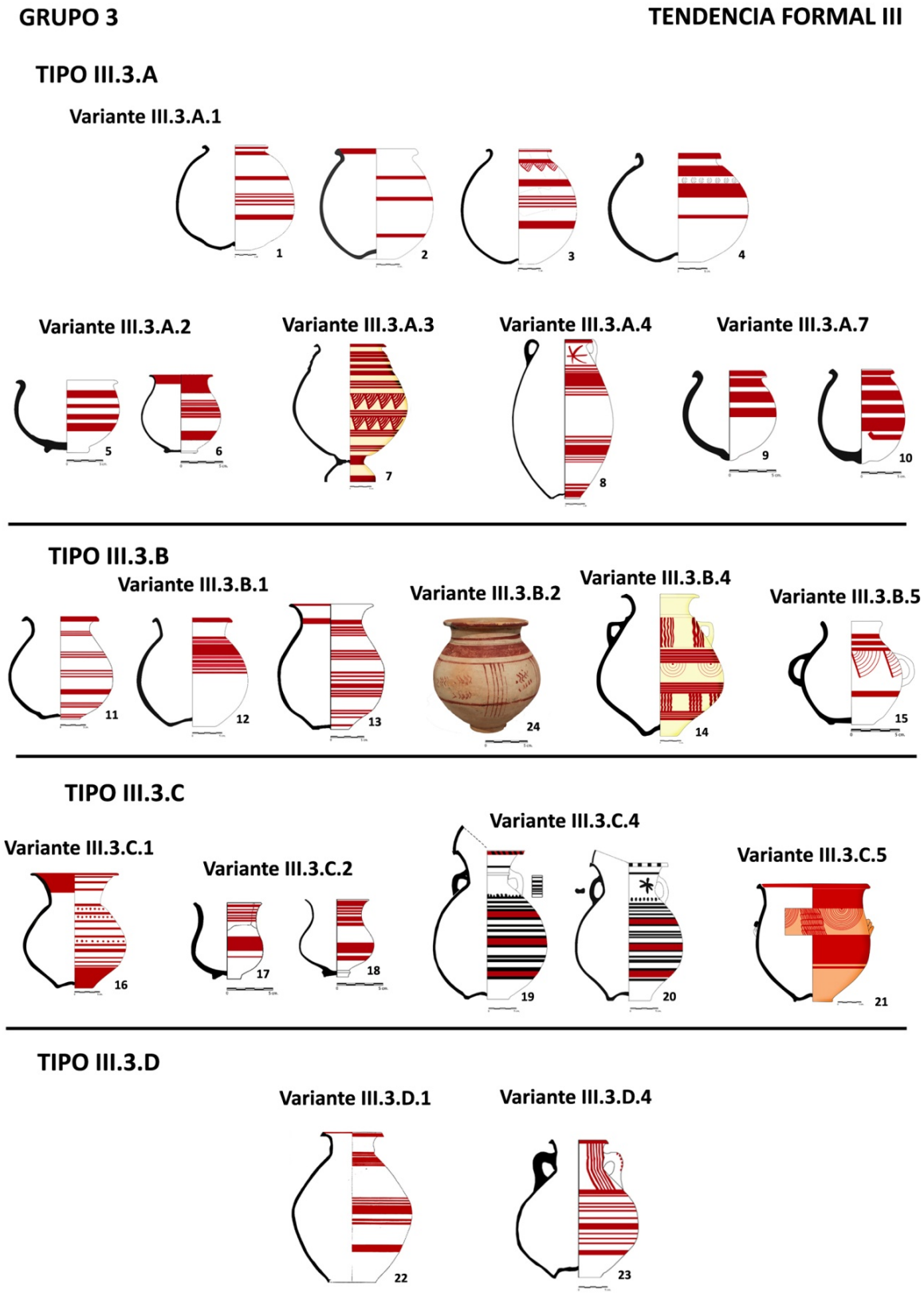


Fig. 15. **Grupo 3**: 1,3) Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén); 2) Gil de Olid (Puente del Obispo, Jaén); 8, 19, 22-23) Toya (Peal de Becerro, Jaén); 6-7, 9-10, 14) Cerro del Santuario (Baza, Granada); 5, 12) Cerro de la Cruz (Almedinilla, Córdoba); 11, 13, 21) Castellones de Céal (Hinojares, Jaén); 4, 15-17) Tútugi (Galera, Granada); 18) Baños de la Muela, Cástulo (Linares, Jaén); 20) Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén); 24) Cerro Boyero (Ategua, Córdoba).

Grupo 4: comprende formas cerradas de perfil simple y cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior. Pueden distinguirse los siguientes tipos:

- **Tipo III.4.A:** recipientes sin cuello. Según sus características específicas se distinguen las siguientes variantes:
    - **Variante III.4.A.1**: sin asas y base cóncava. Presentan, además, bordes vueltos o exvasados (Fig. 16: 1-3).
    - **Variante III.4.A.2**: sin asas y pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente. Las formas incluidas en esta variante desarrollan bordes vueltos, horizontales o cerrados (Fig. 16: 4-7).
    - **Variante III.4.A.3**: sin asas y pie indicado mayor al 10% de la altura total. El ejemplar adscrito a esta variante se encuentra conformado como una imitación de una crátera de campana. Procedente de Toya, se completa con un borde exvasado ligeramente vuelto (Fig. 16: 13).
    - **Variante III.4.A.4:** con asas, base cóncava y bordes vueltos o exvasados (Fig. 16: 8-9).
    - **Variante III.4.A.5**: con asas, borde recto y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 16: 10).
    - **Variante III.4.A.7**: Sin asas, base convexa y bordes exvasados u horizontales (Fig. 16: 11).
    - **Variante III.4.A.8:** está integrado por ánforas con asas, base convexa y bordes exvasados o rectos (Fig. 16: 12).
- **Tipo III.4.B:** con cuello corto (entre el 10-20% de la altura total del recipiente). Presenta las siguientes variantes:
    - **Variante III.4.B.1**: sin asas y base cóncava. Los bordes suelen ser exvasados o vueltos (Fig. 16: 14-16).
    - **Variante III.4.B.2**: sin asas, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 16: 34).
    - **Variante III.4.B.3:** sin asas y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con bordes horizontales (Fig. 16: 17).
    - **Variante III.4.B.6**: con asas y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente. Los ejemplares adscritos a esta variante tipológica se encuentran asociados a las imitaciones más fieles de cráteras de campana documentadas en la necrópolis de Toya (Fig. 16: 18).
- **Tipo III.4.C:** con cuello alto exvasado (de altura mayor al 20% de la altura total).
    - **Variante III.4.C.1**: sin asas, base cóncava y bordes horizontales o vueltos (Fig. 16: 19-23).

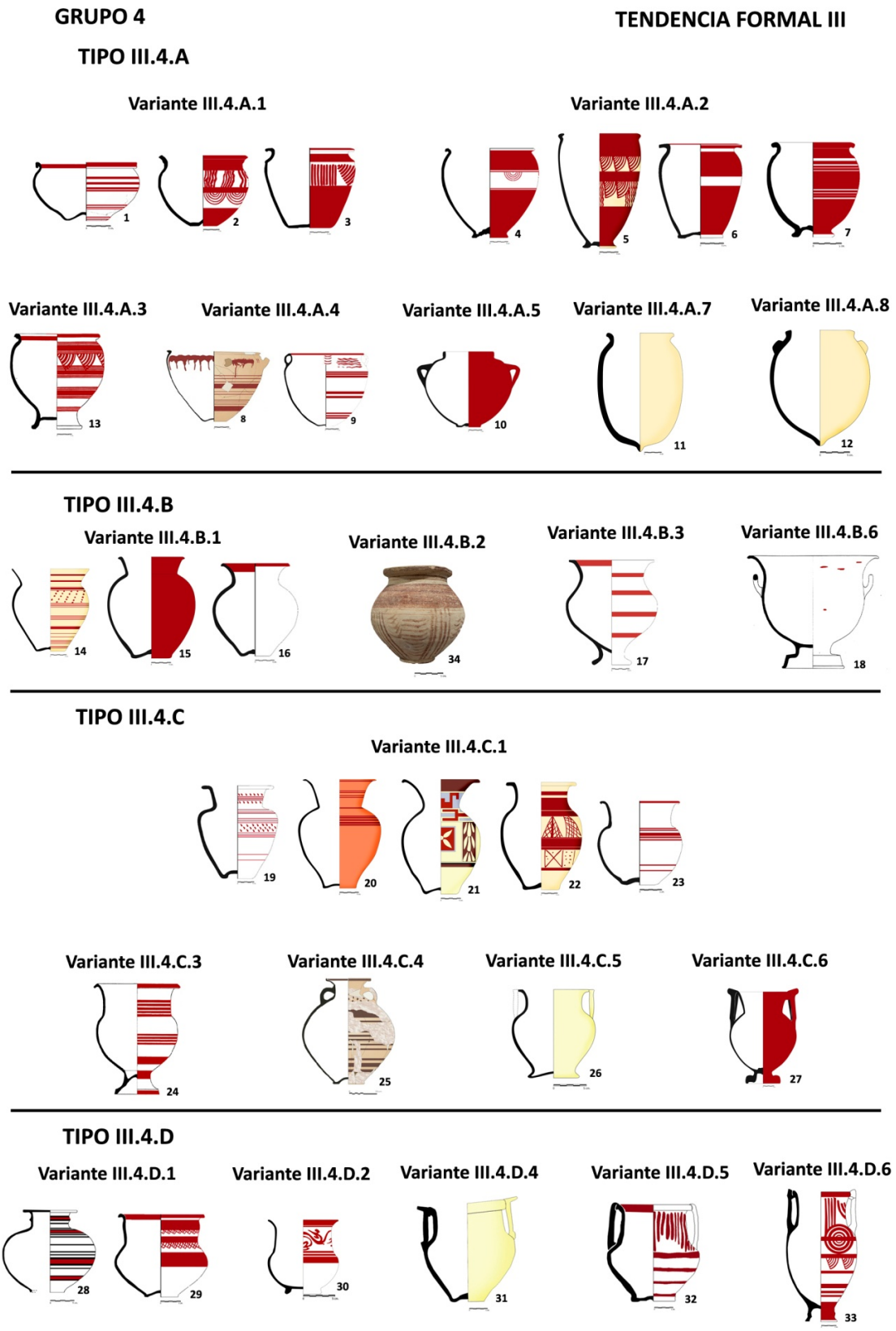


Fig. 16. **Grupo 4**: 1) Cerro de la Cruz (Almedinilla, Córdoba); 2-7, 10-12, 14-15, 20-22, 26-27, 31-33) Cerro del Santuario (Baza, Granada); 8, 25) Cerro de la Compañía (Peal de Becerro, Jaén); 9) Cerro de la Coronilla (Cazalilla, Jaén); 16, 27, 29-30) Túgui (Galera, Granada); 13, 18, 24, 28) Toya (Peal de Becerro, Jaén); 17) La Bobadilla (Alcaudete, Jaén); 19, 23) Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén); 22) Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén); 34) Cerro Boyero (Ategua, Jaén).

  - **Variante III.4.C.3:** sin asas, pie indicado mayor al 10% de la altura total y borde vuelto. Se encuentra conformado por las imitaciones de cráteras de columnas de la necrópolis de Toya que no reproducen ni la morfología ni la métrica del los modelos originales (Fig. 16: 24).
  - **Variante III.4.C.4**: con asas, base cóncava con umbo y borde recto (Fig. 16: 25).
  - **Variante III.4.C.5:** con asas, pie indicado menor al 10% y borde horizontal (Fig. 16: 26)
  - **Variante III.4.C.6**: con asas, pie indicado mayor al 10% de la altura total y borde vuelto (Fig. 16: 27).
- **Tipo III.4.D:** con cuello alto cilíndrico (mayor al 20% de la altura total).
  - **Variante III.4.D.1:** sin asas y base cóncava. Presentan, asimismo, bordes horizontales, vueltos o exvasados (Fig. 16: 28-29).
  - **Variante III.4.D.2**: sin asas, pie indicado menor al 10% y borde exvasado (Fig. 16: 30).
  - **Variante III.4.D.4**: con asas, base cóncava con umbo y borde vuelto (Fig. 16: 31).
  - **Variante III.4.D.5:** con asas y pie indicado menor al 10% de la altura total. Con bordes vueltos (Fig. 16: 32).
  - **Variante III.4.D.6:** con asas, pie indicado mayor al 10% de la altura total y borde exvasado (Fig. 16: 33).

Grupo 5: formas cerradas y simples de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior. Incluye los siguientes tipos:

- **Tipo III.5.A:** Sin cuello. Según la presencia o ausencia de asas y pie se desarrollan las siguientes variantes:
  - **Variante III.5.A.1**: sin asas y base cóncava con umbo. Las formas incluidas en esta variantes presentan bordes vueltos o exvasados (Fig. 17: 1-3).
  - **Variante III.5.A.2**: Sin asas y pie indicado menor al 10% de la altura total. Con bordes exvasados (Fig. 17: 8-9).
  - **Variante III.5.A.4**: con asas, base cóncava y bordes rectos o cerrados (Fig. 17: 10-12).
  - **Variante III.5.A.6**: Con asas y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con bordes engrosados (Fig. 17: 13-14).
  - **Variante III.5.A.7:** pequeño recipiente anforoide sin asas y base convexa. Presenta borde vuelto (Fig. 17: 4).
  - **Variante III.5.A.8**: ánforas con asas y base convexa. Con bordes exvasados o cerrados (Fig. 17: 5-7).

- **Tipo III.5.B:** con cuello corto (entre el 10-20% de la altura total del recipiente).
    - **Variante III.5.B.1:** sin asas y base cóncava. Presenta, además, bordes exvasados, vueltos u horizontales (Fig. 17: 15-18).
    - **Variante III.5.B.2**: sin asas, pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente y borde exvasado (Fig. 17: 19).
    - **Variante III.5.B.3**: sin asas, pie indicado mayor al 10% de la altura total y borde recto. Asociado a un ejemplar procedente de la necrópolis de Toya, se encuentra vinculado a una imitación libre de una crátera de campana (Fig. 17: 20).

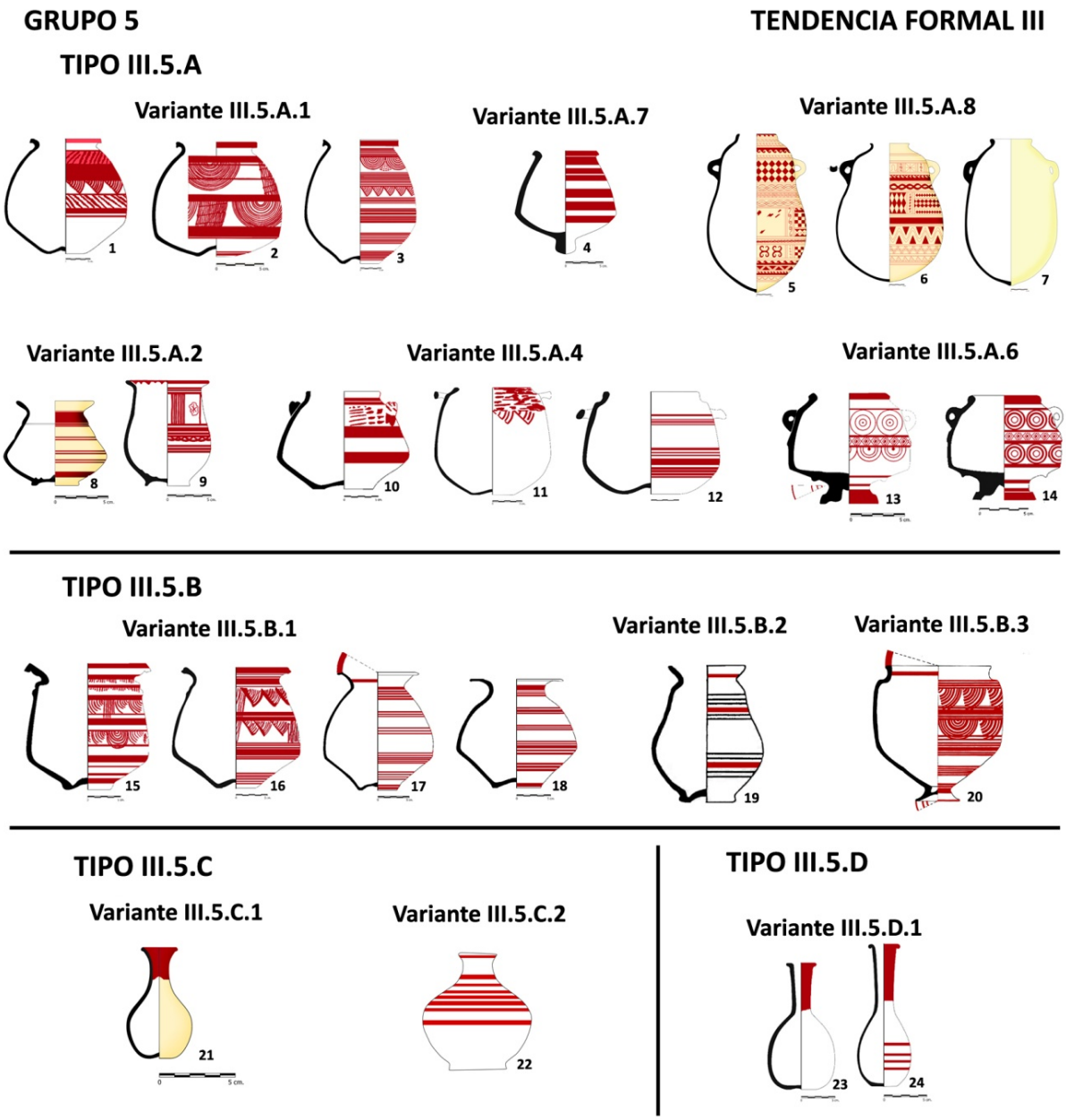


Fig. 17. **Grupo 5:** 1-3, 10, 21-22) Castellones de Céal (Hinojares, Jaén); 13-14, 17-20) Toya (Peal de Becerro, Jaén); 4-8, 21, 23) Cerro del Santuario (Baza, Granada); 9, 11-12, 24) Túgi (Galera, Granada); 15, 19) Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén); 16, 20) Gil de Olid (Puente del Obispo, Jaén); 22) Loma del Peinado (Casillas de Martos, Jaén).

- **Tipo III.5.C:** con cuello alto exvasado (mayor al 20% de la altura total).
    - **Variante III.5.C.1**: sin asas, base cóncava y borde exvasado (Fig. 17: 21).
    - **Variante III.5.C.2**: sin asas, pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total y borde cerrado (Fig. 17: 22)
- **Tipo III.5.C:** cuello alto cilíndrico (mayor al 20%).
    - **Variante III.5.D.1:** sin asas y base cóncava o plana. Con bordes horizontales o vueltos (Fig. 17: 23-24).

Grupo 7: las formas incluidas en este grupo se caracterizan por un cuerpo simple de tendencia cilíndrica y hombro marcado. Pueden distinguirse los siguientes tipos:

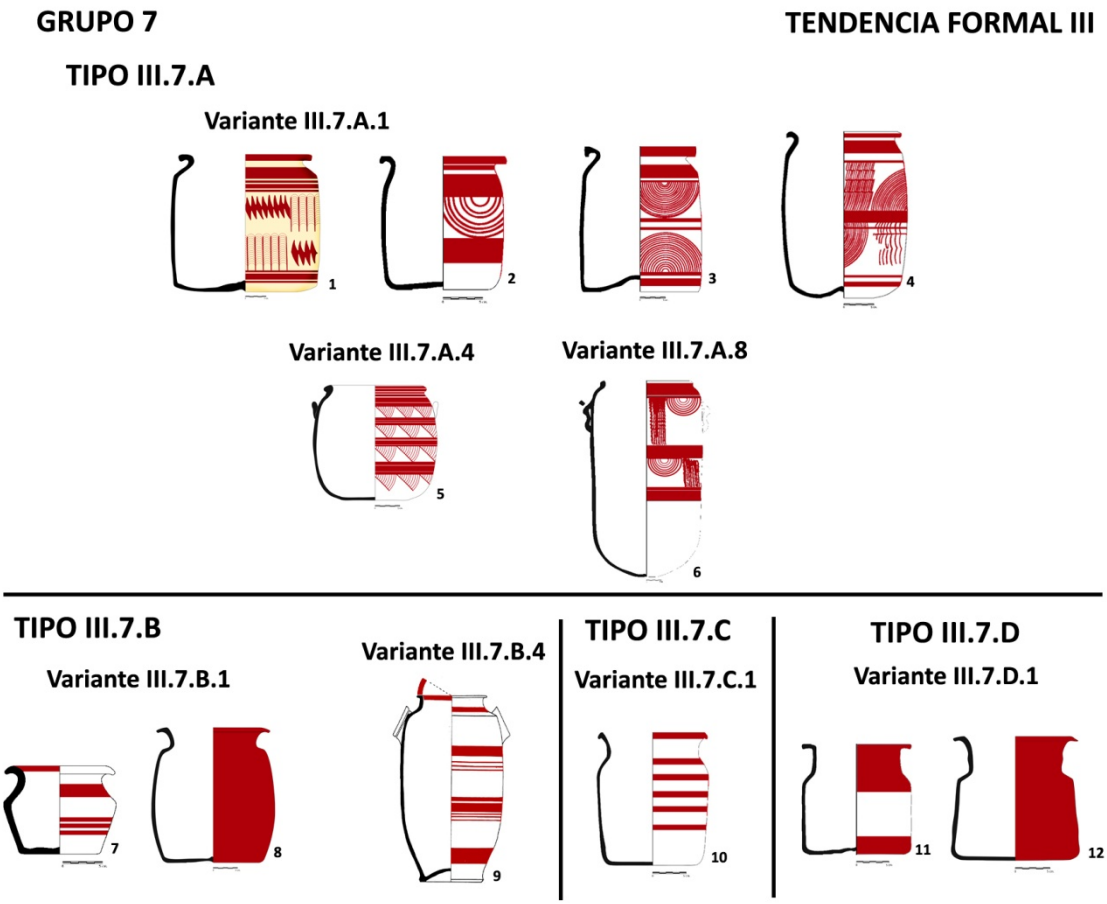


Fig.18. **Grupo 7**: 1, 5, 8, 12) Cerro del Santuario (Baza, Granada); 2-4) Castellones de Céal (Hinojares, Jaén); 7, 10) Cerro de la Cruz (Almedinilla, Córdoba); 8) Estacar de Robarinas, Cástulo (Linares, Jaén); 6, 9) Toya (Peal de Becerro, Jaén); 11) La Bobadilla, Alcaudete, Jaén).

- **Tipo III.7.A:** Sin cuello.
    - **Variante III.7.A.1:** sin asas y base cóncava. Con bordes exvasados o vueltos (Fig. 18: 1-4).
    - **Variante III.7.A.4:** con asas, base plana y bordes vueltos (Fig. 18: 5).

- **Variante III.7.A.8:** ánforas con asas y base convexa. Presenta bordes rectos (Fig. 18: 6).

- **Tipo III.7.B:** con cuello corto (entre el 10-20% de la altura total).
  - **Variante III.7.B.1:** sin asas y base plana o cóncava. Con bordes vueltos, exvasados u horizontales (Fig. 18: 7-8).
  - **Variante III.7.B.4:** con asas, base cóncava con umbo y borde horizontal (Fig. 18: 9).
- **Tipo III.7.C:** con cuello alto de tendencia exvasada (mayor al 20% de la altura total).
  - **Variante III.7.C.1:** sin asas, borde vuelto y base plana o cóncava (Fig. 18: 10).
- **Tipo III.7.D:** cuello alto cilíndrico (mayor al 20%).
  - **Variante III.7.D.1:** sin asas, base plana o cóncava y bordes horizontales, vueltos o exvasados (Fig. 18: 11-12).

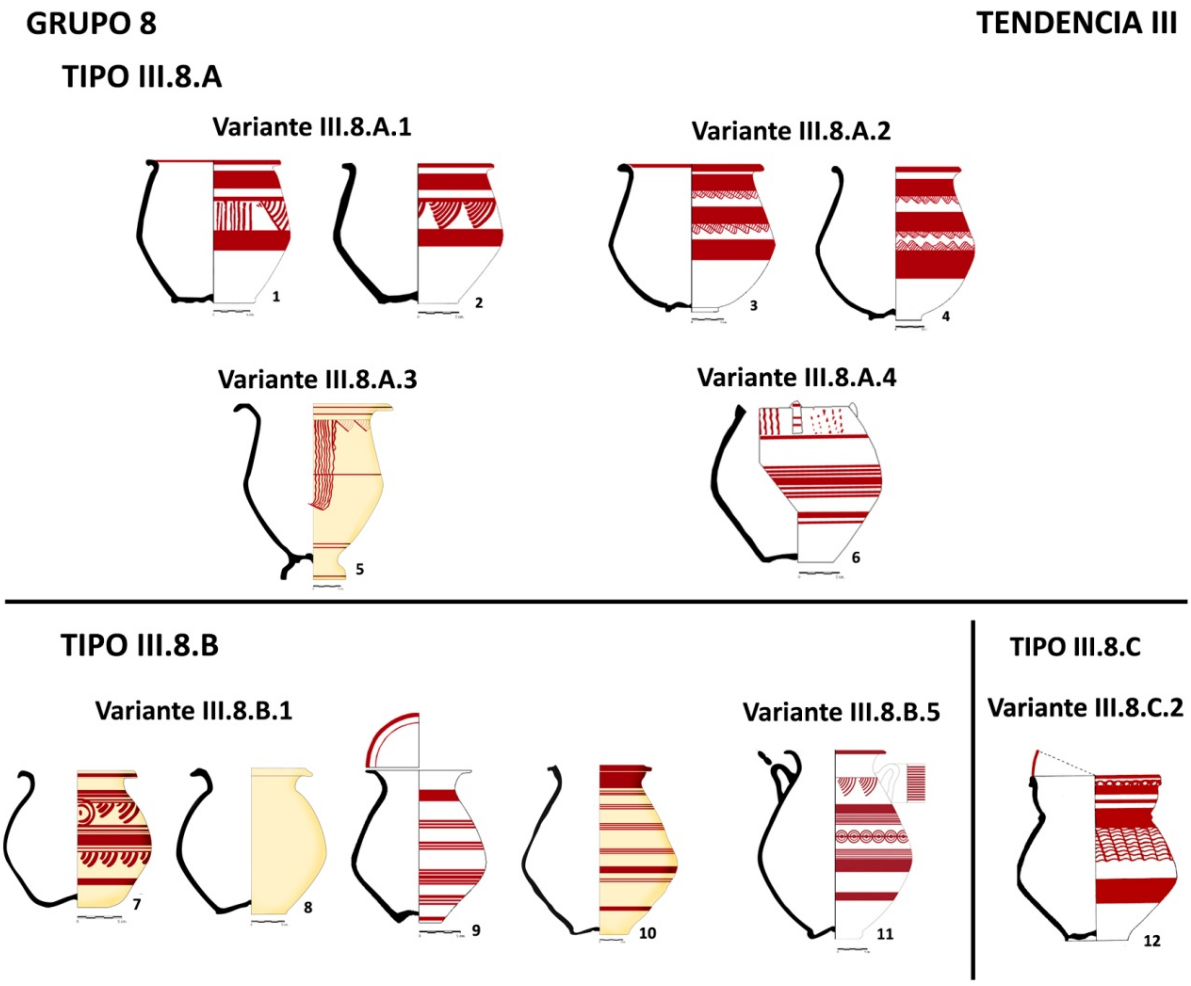


Fig. 19. **Grupo 8**: 1-2, 11) Tútugi (Galera, Granada); 3-4, 6, 9) Castellones de Céal (Hinojares, Jaén); 5, 7-8, 10) Cerro del Santuario (Baza, Granada); 12) Toya (Peal de Becerro, Jaén).

Grupo 8: comprende formas de perfil simple y cuerpo bitroncocónico. Se recogen los siguientes tipos y variantes:

- **Tipo III.8.A:** sin cuello.
    - **Variante III.8.A.1:** sin asas y base cóncava. Con bordes vueltos u horizontales (Fig. 19: 1-2).
    - **Variante III.8.A.2:** sin asas, pie indicado menor al 10% de la altura total y bordes exvasados (Fig. 19: 3-4).
    - **Variante III.8.A.3:** sin asas y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta borde vuelto (Fig. 19: 5).
    - **Variante III.8.A.4:** con asas, base cóncava con umbo y borde cerrado (Fig. 19: 6).
- **Tipo III.8.B:** con cuello corto (entre el 10-20% de la altura total del recipiente).
    - **Variante III.8.B.1:** sin asas y base cóncava. Presentan, además, bordes vueltos u horizontales (Fig. 19: 7-10).
    - **Variante III.8.B.5:** con asas y pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente. Bordes horizontales (Fig. 19: 11).
- **Tipo III.8.C:** cuello alto exvasado mayor al 20% de la altura total del recipiente.
    - **Variante III.8.C.2:** sin asas y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 19: 12).

Grupo 16: comprende formas de cuerpo cilíndrico con el eje de revolución horizontal.

- **Tipo III.16.A:** sin cuello.
    - **Variante III.16.A.1:** sin asas y base plana. Presenta una boca central exvasada y redondeada (Fig.20: 11).

Tendencia Formal IV: Formas cerradas y compuestas

Grupo 10: comprende formas cerradas, de perfil compuesto y cuerpo que combina la forma ovoide con el máximo ancho en la mitad superior con la troncocónica.

- **Tipo IV.10.A:** sin cuello.
    - **Variante IV.10.A.1:** sin asas, base cóncava con umbo y bordes vueltos (Fig.20: 1-3).
- **Tipo IV.10.B:** con cuello corto (entre el 10-20% de la altura total del recipiente).

    - **Variante IV.10.B.1:** sin asas y base cóncava con umbo. Presenta bordes vueltos (Fig. 20: 4).
- **Tipo IV.10.D**: con cuello cilíndrico.
    - **Variante IV.10.D.1**: sin asas y base cóncava con umbo. Presenta bordes vueltos u horizontales (Fig. 20: 5).

Grupo 11: incluye recipientes cerrados y compuestos caracterizados por un cuerpo que combina la forma ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior y la troncocónica.

- **Tipo IV.11.A:** sin cuello.
    - **Variante IV.11.A.1**: sin asas y base cóncava. Con bordes exvasados (Fig. 20: 6-8).
- **Tipo IV.11.B:** cuello corto (entre el 10-20% de la altura total del recipiente).
    - **Variante IV.11.B.1:** sin asas y base cóncava con umbo. Bordes vueltos (Fig. 20: 9).
- **Tipo IV.11.C:** cuello alto de tendencia exvasada (mayor al 20% de la altura total).
    - **Variante IV.11.C.1**: sin asas, base cóncava y borde vuelto (Fig. 20: 10).

Grupo 12: comprende recipientes cerrados y compuestos caracterizados, de abajo a arriba, por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuerpo de tendencia cilíndrica y, finalmente, cuerpo troncocónico.

- **Tipo IV.12.A**: sin cuello.
    - **Variante IV.12.A.1**: sin asas, base cóncava y borde recto (Fig. 20: 13).

Grupo 14: comprende recipientes cerrados y compuestos caracterizados por un cuerpo que combina la forma globular con la troncocónica.

- **Tipo IV.14.B:** con cuello corto que oscila entre el 10 y el 20% de la altura total del recipiente.
    - **Variante IV.14.B.1**: sin asas, base cóncava con umbo y borde horizontal (Fig. 20: 12).

Grupo 16: comprende recipientes cerrados con un cuerpo cilíndrico con el eje de revolución horizontal. Son los denominados toneletes (Mata y Bonet, 1992: 193).

- **Tipo IV.16.A:** sin cuello.
    - **Variante IV.16.A.1**: sin asas, base horizontal y borde exvasado (Fig. 20: 11).

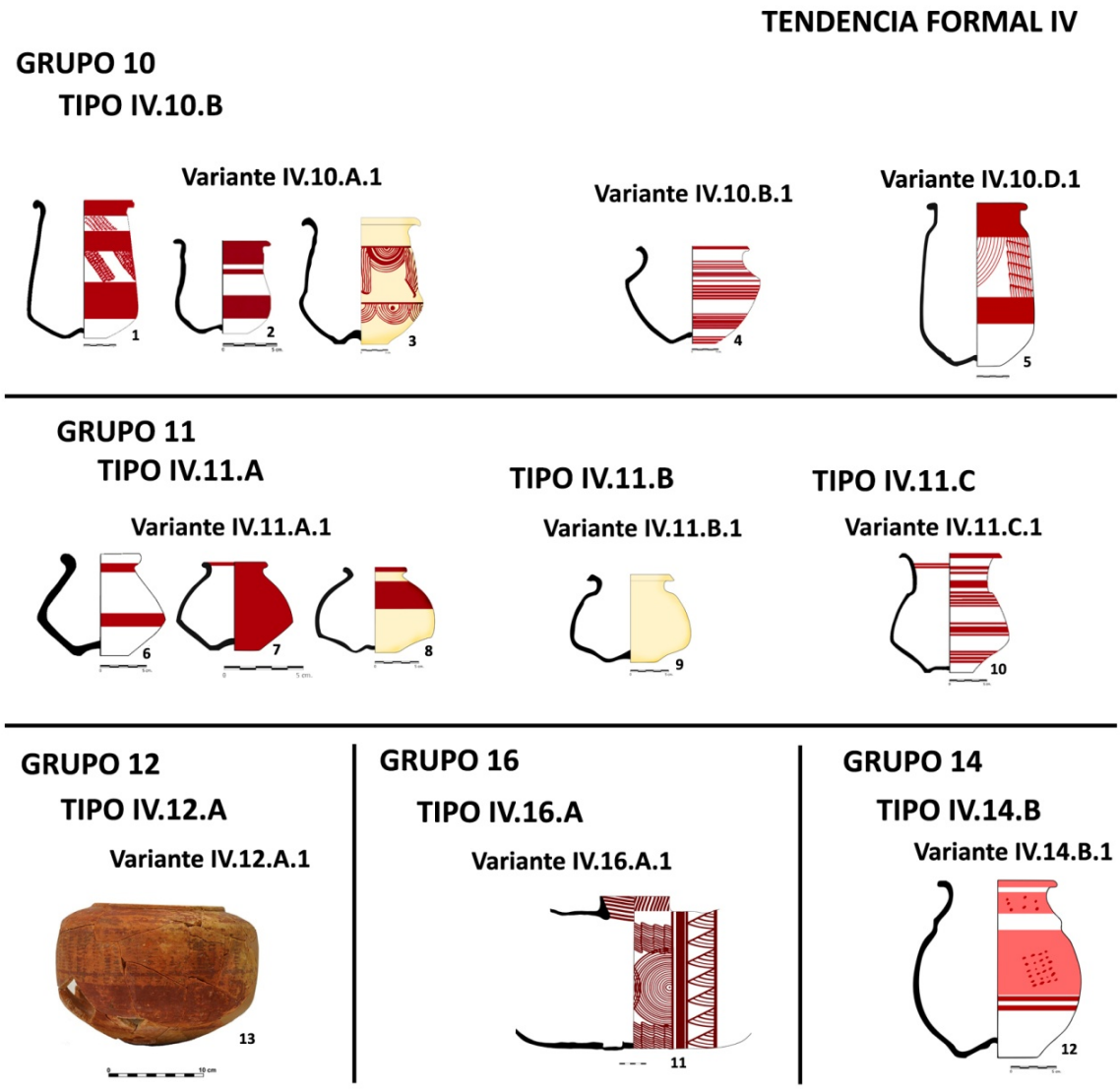


Fig.20. **Grupos 10, 11, 12, 16 y 17**: 1) Estacar de Luciano, Cástulo (Linares, Jaén); 2) Toya (Peal de Becerro, Jaén); 3, 7-9) Cerro del Santuario (Baza, Granada); 4, 6, 10, 12) Castellones de Céal (Hinojares, Jaén); 5) Puerta Norte (Cástulo, Jaén); 11) Cerro de las Albahacas (Santo Tomé, Jaén); 13) Piquía (Arjona, Jaén).

6.4. GESTIÓN Y TRATAMIENTO DE LA INFORMACIÓN.

El análisis de la decoración vascular sobre soporte cerámico en el Alto Guadalquivir ha contado con unos 2.448 recipientes cerámicos, fragmentados o completos, para su estudio. A ello han de sumarse las 596 cerámicas seleccionadas para el estudio de los programas geométricos en el área levantina y los 650 fragmentos de la cerámica denominada *ibéro-languedocienne*, documentada en el Sureste francés. Estas áreas han sido seleccionadas para la realización de un ensayo de contraste y verificación tanto del método de análisis como de la implementación

de los programas decorativos, siempre en base a la tipología documentada en el Alto Guadalquivir. La inclusión de estas dos áreas territoriales ha supuesto, además, una nueva dimensión en el ya de por sí reto metodológico, pues introducía la variable diferencial en una escala mayor: la de territorios completamente ajenos en su evolución histórica al desarrollo socioeconómico seguido en el Alto Guadalquivir. El objetivo era verificar, si así lo confirmaba el análisis superficial de los programas decorativos del sureste francés y el área valenciana, una pregunta básica en nuestro estudio del Alto Guadalquivir: ¿la decoración geométrica responde, al mismo nivel que otros soportes y/o otras iconografías, a las dinámicas de ocupación e ideología del territorio?

Dado que la finalidad es el estudio de los patrones de comportamiento del diseño decorativo sobre soporte cerámico, este reto ha sido solventado mediante el diseño, gestión e implementación de una Base de Datos que facilita la comparación entre estilos decorativos y la caracterización de los mapas de la ideología del diseño decorativo en estas áreas territoriales.

6.4.1. La Base de Datos. Una herramienta para el análisis diferencial

Tal y como hemos desarrollado a lo largo de estas páginas, el estudio de los diseños decorativos de tipo geométrico en la cerámica ibérica pretende evaluar las correlaciones espaciales y temporales significativas entre los programas decorativos de: a) un mismo contexto (santuario, necrópolis, *oppidum*, etc.); b) un mismo territorio (relaciones entre espacios de hábitat, funerarios y/o sacros); y c) un mismo proceso histórico (evaluación diacrónica y sincrónica de los programas decorativos documentados en los distintos territorios del Alto Guadalquivir y ensayo de caracterización, correlación y contrastación de la producción de la pintura alfarera en el Alto Guadalquivir, Levante peninsular y Sureste francés). El doble análisis diacrónico y sincrónico que además debe realizarse en cada una de los tres grupos que acabamos de definir demandaba un sistema de gestión de datos estadístico multivariante e inferencial que, además, facilitara, el establecimiento de modelos e hipótesis a través de un ciclo sistémico *input- output* (Marcos y Díez, 2008). Estos datos han sido definidos, además, para ser incorporados en un futuro a un SIG sobre la decoración geométrica del Alto Guadalquivir. Para la elaboración de esta base de datos hemos utilizado como administrador el software IBM SPSS Statistics 24, que nos posibilitó la recopilación de datos y objetos mediante la definición de hasta 123 variables de análisis.

Estas variables se encuentran definidas, para su análisis estadístico, en base a dos criterios de medidas: nominal, para la identificación del artefacto y los datos

relativos a su localización espacial; y ordinal, para la cuantificación y correlación estadística de aquellos datos que forman parte del desarrollo de los programas decorativos, tal es el caso de la cronología, los signos geométricos, la tendencia decorativa, el tipo de engobe, la tipología o la caracterización de los pigmentos empleados, etc. Además, bajo el parámetro "escala" se acogen las coordenadas X e Y específicas de la pieza o del sitio arqueológico en el que se ha documentado para la contrastación de modelos mediante una incorporación futura a un SIG (Figs. 21 y 22).

La decoración vascular presenta, además, una complejidad añadida en lo que respecta a este tipo de herramientas estadísticas. Las asociaciones decorativas, caracterizadas por la compleja adición de diversos factores: símbolos, asociación de símbolos, elección del campo decorativo, tipología, etc. implicaba que cada unas de estas variables se multiplicara tantas veces como fuera necesaria para, en los posteriores análisis, poder ser reconstruidos y analizados en consecuencia. Este es el motivo por el cual llegamos a tener hasta 123 variables en la base de datos, estando vinculadas la mayoría de ellas (hasta un total de 54) a los motivos o signos geométricos que, individualizados, forman parte de las asociaciones decorativas (Fig. 21). Los campos no repetidos que integran esta herramienta son, según la información que se desprende de ellos:

- Información contextual:
    - ID: sigla identificativa del recipiente completo o fragmento.
    - Sitio, Municipio y Provincia: estos tres campos recogen información básica sobre la localización del recipiente.
    - Para el contexto específico en el que se documenta el recipiente se han definido cuatro campos que, con desplegables, acogen todas las variables específicas, ya sea en el Alto Guadalquivir (objetivo central de este trabajo), ya en Valencia y Francia (para los ensayos de contrastación de modelos):
        - Espacios de hábitat: en este apartado se puede escoger entre *oppidum*, asentamiento rural, poblado/aldea, granja fortificada y atalaya.
        - Espacios funerarios: las opciones quedan recogidas entre necrópolis y enterramientos domésticos.
        - Espacios de culto: en esta categoría se definen los contextos de culto según su proximidad al *oppidum*. Se distinguen entre urbano, periurbano y extraurbano.
        - Campamento: se encuentra centrado en el análisis de las áreas campamentales documentadas durante el desarrollo del

Proyecto *Baecula*. En este caso, las variables se escogen entre sí y no.

- Ocho serán los campos en los que se vertebra la información sobre la cronología del sitio analizado. El primero de ellos acoge toda la matriz de ocupación, por ejemplo: siglos VI-II a.n.e. Los siguientes descomponen de forma individual cada una de las fases cronológicas.
- Área territorial: información contextual a gran escala (el ámbito territorial al que se adscribe el asentamiento).
- Las coordenadas X e Y, finalmente, recogen estos datos para integrar, en un futuro, toda esta información en un Sistema de Información Geográfica.

- Información iconográfica:
  - Tal y como hemos recogido en un párrafo anterior, las columnas dedicadas a los símbolos decorativos que integran cada una de las zonas en las que puede descomponerse un recipiente (labio, borde, cuello, asa, cuerpo y base), se han individualizado hasta un total de 54. El objetivo no era otro que el tratamiento individual de los motivos decorativos para analizar frecuencia y comportamiento de aparición según la zona del cuerpo o su relación con otros motivos. Al igual que los campos anteriores, estos han sido tratado en forma de desplegable. La selección de los motivos según la nomenclatura fijada (capítulo 6.1.) facilitaba su tratamiento estadístico.
  - Las columnas de número de líneas, número de círculos, número de semicírculos y número de segmentos (estas tres últimas categorías referidas a los anillos que los integran), estaban destinadas, en un primer momento, a un ensayo que pretendía relacionar, si así fuere, el tipo de recipiente o su volumen con el número de anillos que formaban las series de círculos. Este ensayo no ha dado resultado tal y como ha sido planteado, aunque no descartamos, con el desarrollo futuro de otros trabajos, que pueda haber algún tipo de relación en este sentido.
  - Número de frisos al exterior, número de frisos al interior, número de metopas y grupos de bandas hacen referencia a la cantidad total de ellos en el recipiente. El objetivo era un análisis estadístico de los frisos y las metopas que delimitan las decoraciones complejas, así como los grupos de bandas y/o filetes que integran las decoraciones sencillas.
  - Tendencia decorativa acoge, en un desplegable, los tres tipos de decoraciones documentadas en el Alto Guadalquivir: decoración geométrica sencilla (caracterizada por el desarrollo de bandas, filetes

y/o campos), decoración geométrica compleja (que combina las bandas con otros símbolos geométricos como los círculos o las líneas onduladas verticales), decoración geométrica única (referido a los engobes como único tratamiento decorativo).

- El campo estampillado recoge si los recipientes analizados combinan la decoración pintada con algún tipo de motivo estampillado.
- Superficie decorada hace referencia, por su parte, a la situación del campo decorativo: exterior, interior o ambos.
- En lo que respecta al uso del engobe, esta columna establece todas las variables posibles: sin engobe o su uso según el espacio que ocupa en el recipiente (superficie completa, banda o campo en el labio, borde, cuello, asa, cuerpo y/o base).
- Tipo de engobe define los tonos y colores documentados: gris, pardo, ocre/blanco, naranja y negro. Esta categoría no incluye los tradicionalmente denominados como engobes o barnices rojos que, tal y como hemos apuntado en el capítulo anterior (capítulo 6.1.), hemos optado por describirlo como decoración única en rojo.
- Las columnas de tecnología y cocción describen las técnicas de producción del recipiente analizado: cerámica fina o cerámica tosca en el primer caso y oxidantes, reductoras o mixtas en el segundo.
- En lo que respecta a los colores empleados en las decoraciones, todas las opciones posibles, así como sus combinaciones, se encuentran recogidos en los campos de monocromía, bicromía y policromía.
- Programa Decorativo: código alfanumérico generado tras el análisis de los motivos que integran su secuencia decorativa (capítulo 6.1.).

- Información tipológica:
  - Conservación, función y tipología vascular señalan las especificidades del recipiente en torno a las variables de estas tres categorías: completo y fragmento en el primer caso; si se trata de un ajuar funerario, una urna cineraria o un recipiente de almacenaje, vajilla, etc., en el segundo; y las definidas en el capítulo 6.3. para el caso de la tipología.
  - La variable cronología del vaso establece la cronología específica del recipiente o fragmento analizado.
  - El campo taller recoge si se conoce un horno o taller de producción cerámica en el asentamiento o el entorno.

- Información microcontextual:
  - Número de tumba, género de tumba, número de casa, departamento, sector, espacio, estructura y depósito: información contextual derivada

de las intervenciones arqueológicas, permitiendo una lectura detallada del fenómeno decorativo a nivel de asentamiento.

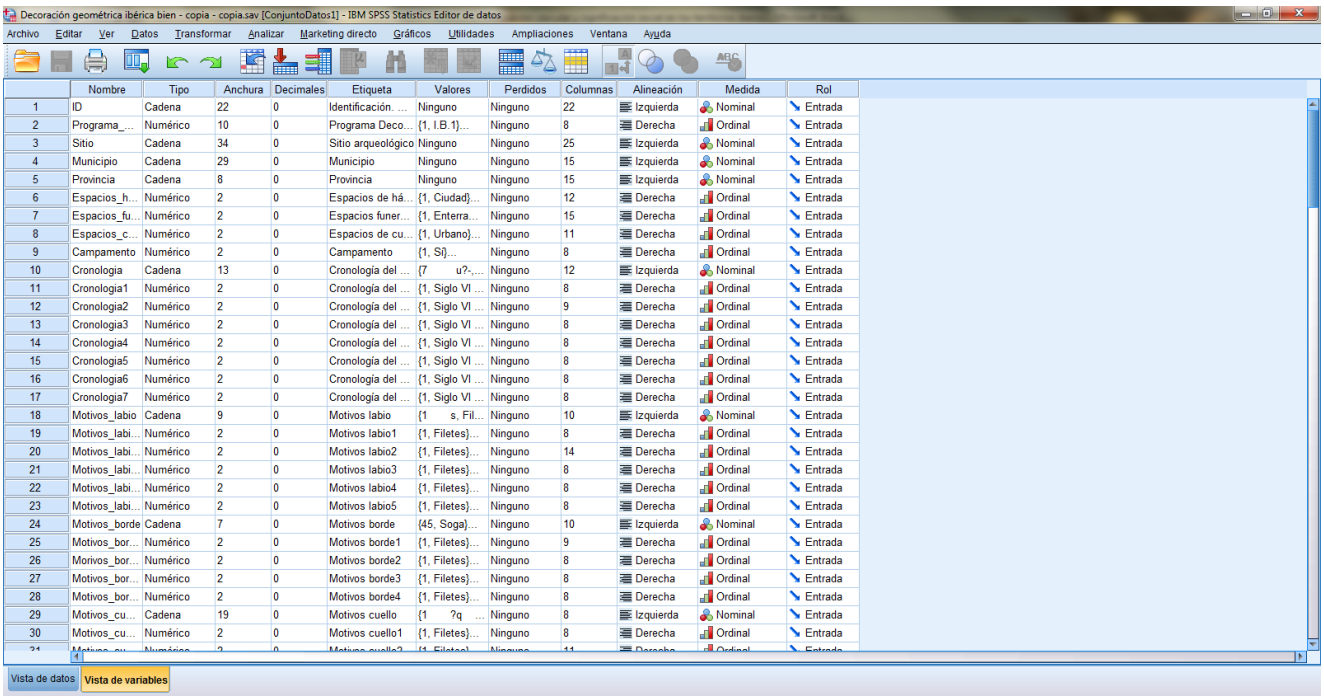


Fig. 21. Interfaz de las variables de la base de datos: información contextual (ID, Sitio, Municipio, Provincia, Contexto y Cronología), información iconográfica (descomposición de los motivos que integran un recipiente cerámico: motivos en el labio, borde, cuerpo, cuello, asa y base).

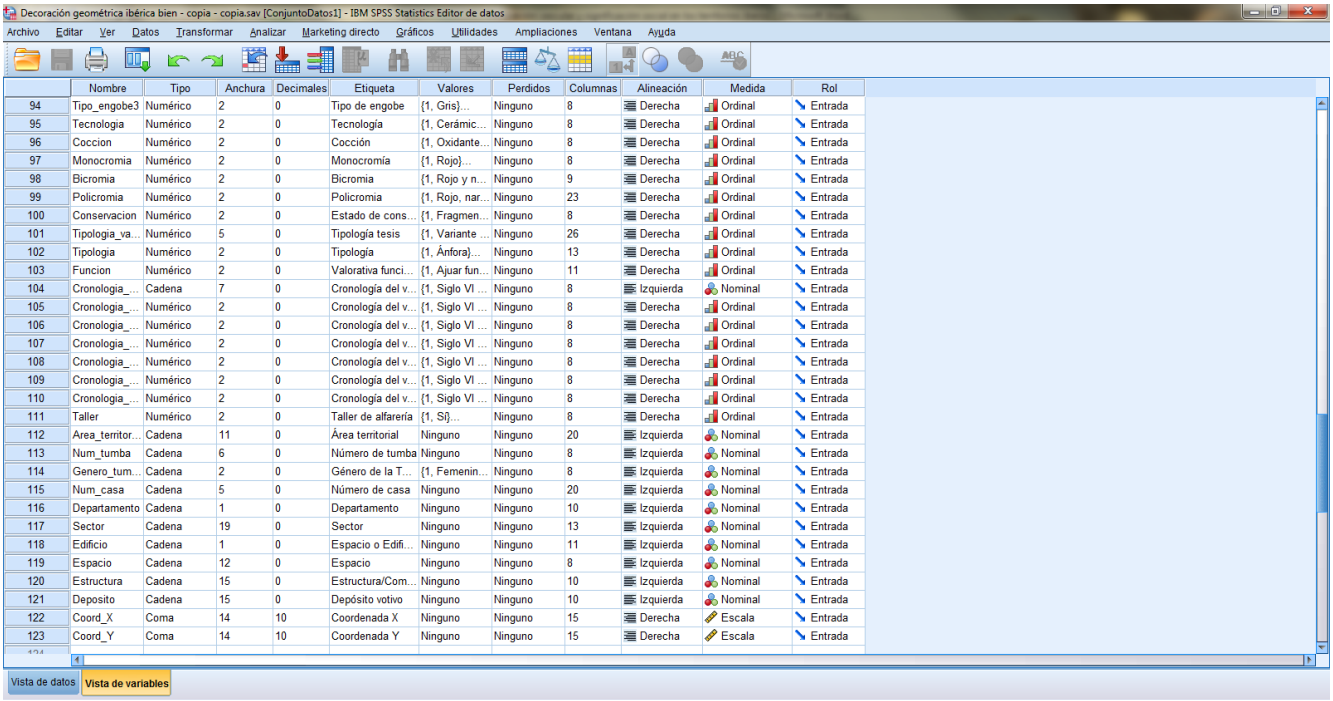
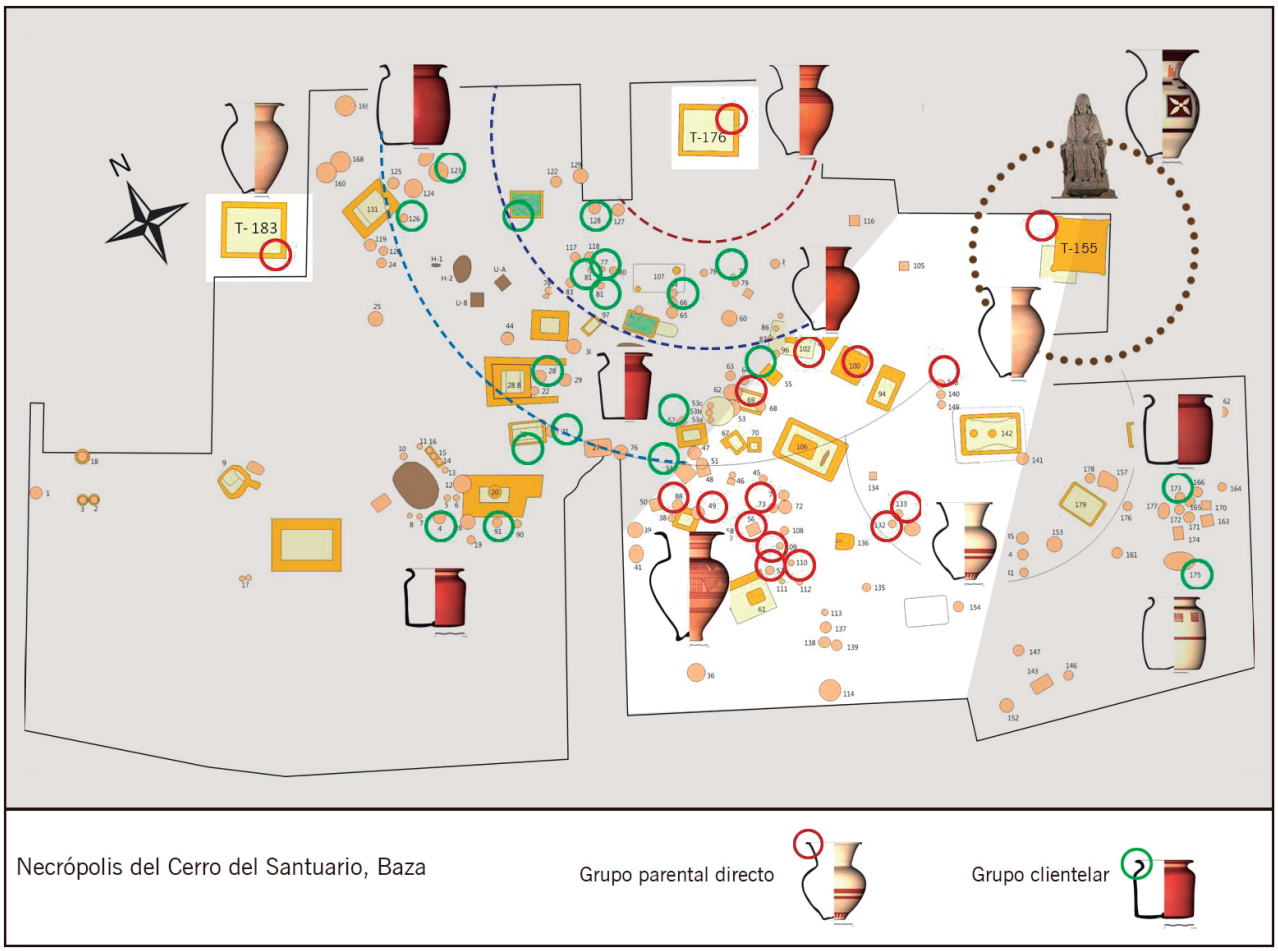


Fig. 22. Interfaz de las variables de la base de datos: información iconográfica (tipo de engobe, tecnología, cocción, paleta de color), información tipológica (estado de conservación, tipología, función, cronología, taller), información contextual (área territorial, coordenadas X e Y), información microcontextual (número y género de tumba, número de casa, edificio, sector, etc.).

TIEMPOS, ESPACIOS, ESTILOS Y FRONTERAS DE LA DECORACIÓN GEOMÉTRICA



Ruiz, 2015, 22; Rísquez, 2015: 76

"... el estudio de los signos en el seno de la vida social"
Saussure, 1987

Abordar el análisis de la imagen vascular como signo de identidad social, simbólica y/o individual requiere de una amplia lectura, sustentada en el territorio y su organización espacial. Por ello, es necesario enmarcar el objeto de análisis- el diseño decorativo y su evolución en el tiempo y el espacio- en áreas territoriales definidas por los ríos y sus valles. Estas vías fluviales serán la unidad básica sobre la que se ordena el paisaje y, por ende, el territorio en época ibérica. La selección de los sitios analizados se encuentra definida, de esta manera, por el Valle del Guadiana Menor, los valles de los ríos Guadalén y Guadalimar, la Campiña de Jaén y, finalmente, el Valle del río Torres. Este bloque cierra con un capítulo destinado a la contrastación de modelos iconográficos en otras áreas territoriales ibéricas: el levante peninsular y el sureste francés. Se ha incluido, además, un caso particular de contrastación, el Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón, que incluye necrópolis iberas de las Campiñas de Jaén y Córdoba cuyos ajuares fueron adquiridos por este expoliador sevillano. Este último capítulo cierra, finalmente, con una revisión de las cerámicas estampilladas documentadas en el Alto Guadalquivir a partir de los trabajos de Arturo Ruiz y Francisco Nocete en los años 80 (1981).

En lo que respecta a la variabilidad de contextos documentados en cada uno de los territorios definidos, el propio carácter del registro arqueológico ha condicionado la secuencia espacial de los mismos. De esta manera, el Valle del Guadiana Menor se encuentra estructurado por cuatro necrópolis, asociados en cualquier caso a *oppida* o poblados de envergadura y de control estratégico en la entrada al Alto Guadalquivir desde el Sureste y Levante peninsular. En la confluencia de los ríos Guadalén y Guadalimar la selección de los sitios se ha centrado en los espacios de hábitat y culto (los *oppida* de Turruñuelos y Bujalamé, así como los santuarios de la Cueva de la Lobera y la Piedra del Águila), incluyendo un contexto excepcional en este tipo de análisis: el área campamental de la Batalla de *Baecula*. El ámbito de la muerte es representado por las necrópolis de Cástulo, que han permitido analizar la evolución de sus programas decorativos desde el siglo VI a.n.e. hasta el cambio de era. La Campiña de Jaén, por su parte, incluye una mayor diversificación de los paisajes sociales iberos. En ella se incluyen una torre de control y colonización de las primeras etapas iberas, la torre de la Talaya de Cazalilla; el *oppidum* de Puente Tablas; el santuario de Atalayuelas y cuatro necrópolis, cada una de ellas asociadas a una fase de ocupación concreta, permitiendo una lectura horizontal del fenómeno decorativo en esta área territorial: La Bobadilla, La Loma del Peinado, Ejido de las Eras de San Sebastián y Piquía. El Valle del río Torres incluye, finalmente, la necrópolis de Gil de Olid.

Tal y como hemos expuesto en los capítulos iniciales de este trabajo, los primeros años de la arqueología ibérica estuvieron centrados en la excavación o, más bien, recuperación, de materiales procedentes de necrópolis y santuarios. El cómputo total de materiales por sitios muestra una preeminencia de los diseños decorativos asociados a estos contextos, frente a la vajilla cerámica vinculada a *oppida*, poblados u otros centros de producción. Pero esta eventualidad no implica una discriminación negativa en las investigaciones sobre estos espacios. Más bien al contrario, los proyectos de investigación vinculados al análisis del territorio, desarrollados desde el actual Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén, muestran esta nueva tendencia. Desde los años 80 la investigación se ha volcado en el análisis del territorio, con especial incidencia en los contextos de hábitat, y se han desarrollado metodologías novedosas en el análisis de episodios bélicos, caracterizados por una breve secuencia temporal (Ruiz y Molinos, 1993; Ruiz y Molinos, 2007; Bellón *et al.,* 2015d).

Así pues, ¿por qué se manifiesta una mayor representación de los diseños decorativos asociados a necrópolis frente a las decoraciones de *oppida*? Excluimos de esta cuestión los santuarios, dado que en nuestro análisis incluimos tres espacios de culto. En este sentido, la razón que justifica una mayor selección de sitios vinculados a necrópolis frente a los lugares de hábitat, se encuentra asociada al propio registro arqueológico y, en concreto, a la entidad del registro cerámico. Las necrópolis se encuentran caracterizadas por contextos cerrados que facilitan la conservación de los ajuares. Este trabajo plantea entre sus objetivos el diseño de fórmulas de caracterización iconográfica asociadas a los fragmentos amorfos de mediano y gran tamaño. Para ello era indispensable un *corpus* representativo de formas completas, con el fin de definir y caracterizar las variables asociadas a cada tipo decorativo y sus posibles asociaciones crono-tipológicas. Dado que estas fórmulas sólo pueden ser asociadas a fragmentos amorfos de cierta entidad, los sitios de hábitat y campamentales seleccionados se encuentran vinculados a esta cuestión, la de seleccionar un número mínimo de fragmentos amorfos de mediano y/o gran tamaño que permitieran contrastar y, en aquellos casos en los que fuera necesario, corregir, las fórmulas establecidas.

Finalmente, la estructura de este bloque se completa con tres niveles de análisis. El nivel micro estaría conformado por la descripción y caracterización iconográfica de cada uno de los recipientes cerámicos o fragmentos documentados en los sitios seleccionados. El nivel meso haría alusión a la valorativa funcional, simbólica y/o social de los diseños decorativos en su contexto: necrópolis, *oppida*, santuarios o espacios campamentales. Por último, el análisis macro estaría conformado por la relación que diferentes asentamientos de un mismo territorio

mantienen en sus discursos iconográficos. Es decir, la caracterización de las convergencias, divergencias, sinergias y diálogos que se establecen en los mecanismos de identificación iconográfica promovida por los distintos territorios analizados.

CAPÍTULO 7. EL VALLE DEL GUADIANA MENOR

El primer caso de estudio se encuentra centrado en el Valle del Guadiana Menor, río que discurre por las actuales provincias de Almería, Granada y Jaén, desembocando en el Guadalquivir a su paso por el término municipal de Úbeda (Jaén). Para época ibérica, el caso que nos ocupa se centra en las necrópolis de Baza (*Basti*), Túgugi, Castellones de Céal y Toya (*Tugia*). El desarrollo de un Proyecto de Investigación sobre los modelos de poblamiento en este valle, permitió definir la secuencia de ocupación y las vías de comunicación de esta área territorial, concretando el valor estratégico de estos asentamientos en el control y acceso al Alto Guadalquivir desde el Sureste (Chapa *et al.,* 1998). A partir de los planteamientos de Pierre Sillières sobre las vías de comunicación de la Hispania romana (Sillères, 1990), este equipo constata la existencia de una ruta que, desde *Baria* (Villaricos), pasaría por *Basti* y *Tugia* en su camino hacia Cástulo; mientras que una segunda vía procedente de la desembocadura del Segura y Murcia llegaría hasta el Guadiana Menor, previa escala en Túgugi. Ambas rutas confluyen en una zona de orografía especialmente complicada, considerada como un "pasillo" que canaliza y controla el acceso de las caravanas hacia el Alto Guadalquivir, conformándose además como una frontera natural y política entre bastetanos y oretanos (Chapa *et al.,* 1998: 5-7; Chapa, Pereira y Madrigal, 1993: 580). Tal es la importancia y el valor de este paso fronterizo que aún en época romana se hace referencia a la ruta que conduce de Málaga a Cástulo en el *Itinerario* de Antonino. Esta ruta estaría conformada por dos ramales principales: el occidental seguiría el curso del Guadalbullón; mientras que el oriental estaría conformado por el hinterland del Guadiana Menor, haciendo parada en *Tugia*, *Fraxinum,* Basti y *Bactara* en su camino hacia *Acci* (Guadix) (Chapa *et al.,* 1998: 5).

Toya, Castellones de Céal, Baza y Túgugi son nombres que por diferentes causas resultan claves en el conocimiento de las sociedades iberas. La complejidad de su paisaje funerario, basado en el uso de cerros sin potencialidad agrícola definidos por su proximidad al *oppidum* y el dominio visual de los caminos de acceso al mismo, se encuentra reforzada por complejos discursos ideológicos en la conformación de las estructuras funerarias y sus ajuares. Todo ello a pesar del expolio sistemático sufrido por dos de ellas, Toya y Túgugi, y la destrucción de parte del yacimiento como consecuencia de la construcción de caminos o carreteras en Castellones de Céal y Baza.

7.1. La necrópolis de Baza (Granada).

El paisaje funerario de la necrópolis de Baza, localizada en el denominado Cerro del Santuario, constituye uno de los ejemplos más significativos de los modelos sociales que, a finales del siglo V a.n.e. y, sobre todo, durante el siglo IV, se desarrollarán en el Alto Guadalquivir. Enclavada geográficamente en la denominada Hoya de Baza, se sitúa a escasos 4 kilómetros de la actual población de Baza (Granada) y forma parte de un conjunto arqueológico integrado por un espacio de hábitat, el cercano *oppidum* de Cerro Cepero, y una segunda necrópolis ubicada en Cerro Largo (Fig. 1).



Fig. 1. Izquierda superior) Vista cenital de la necrópolis del Cerro del Santuario. Izquierda inferior) El *oppidum* de Cerro Cepero visto desde el norte. Derecha) Localización del *oppidum* de Cerro Cepero y sus necrópolis en época ibérica (a partir de Adroher y Caballero, 2010: figuras 3, 4 y 6).

El territorio señalado muestra un uso del espacio, por otra parte, habitual en los asentamientos del Alto Guadalquivir, en los que un caudal, en este caso el Arroyo Azul, marca y delimita las fronteras entre el espacio de los vivos- el *oppidum*- y el área destinada a los muertos- las necrópolis ubicadas al otro lado del arroyo-, como vía que marca el tránsito al *Más Allá* (Fig.1). En lo que respecta al asentamiento de Cerro Cepero, que consta de 6.5 hectáreas de superficie en un altozano de morfología

amesetada en la actualidad, las investigaciones realizadas muestran una dilatada ocupación en distintas fases, desde el Bronce Final hasta época nazarí (Adroher y Caballero, 2010: 66). Centrando nuestra atención en el marco cronológico que nos ocupa, de época ibérica, debe señalarse que hasta el momento no han sido excavados niveles ibéricos anteriores al siglo II a.n.e., centrándose las intervenciones en época romana imperial[1] (Presedo, 1973:152, 1982:12), aunque en superficie han sido documentados fragmentos de cerámica enmarcados en el Ibérico Pleno y puede visualizarse, asimismo, la muralla ibérica que delimita el cerro (Adroher y Caballero, 2010: 66).

En lo que respecta a las dos necrópolis de época ibérica que conocemos, de la primera que tenemos constancia historiográficamente es la localizada en Cerro Largo, que fue excavada en 1.800 por el Maestro-Escuela de la Colegiata de Baza, Pedro Álvarez Gutiérrez, ante el expolio sistemático al que estaba siendo sometido el sitio. Sin embargo, aunque los materiales fueron adquiridos por el Estado en 1889, no se tiene constancia de la localización de ellos en ninguna institución (Pereira, 1987: 57). Debemos referirnos únicamente a las descripciones ofrecidas en la memoria de dichas excavaciones, que subrayan "la abundancia de vasos cerámicos indígenas", decorados, según su descripción, con "franjas paralelas blancas, negras y coloradas" (Pereria, 1987: 159); policromía ésta que podría estar vinculada, como veremos más adelante, con los recipientes polícromos de la tumba de la Dama de Baza.

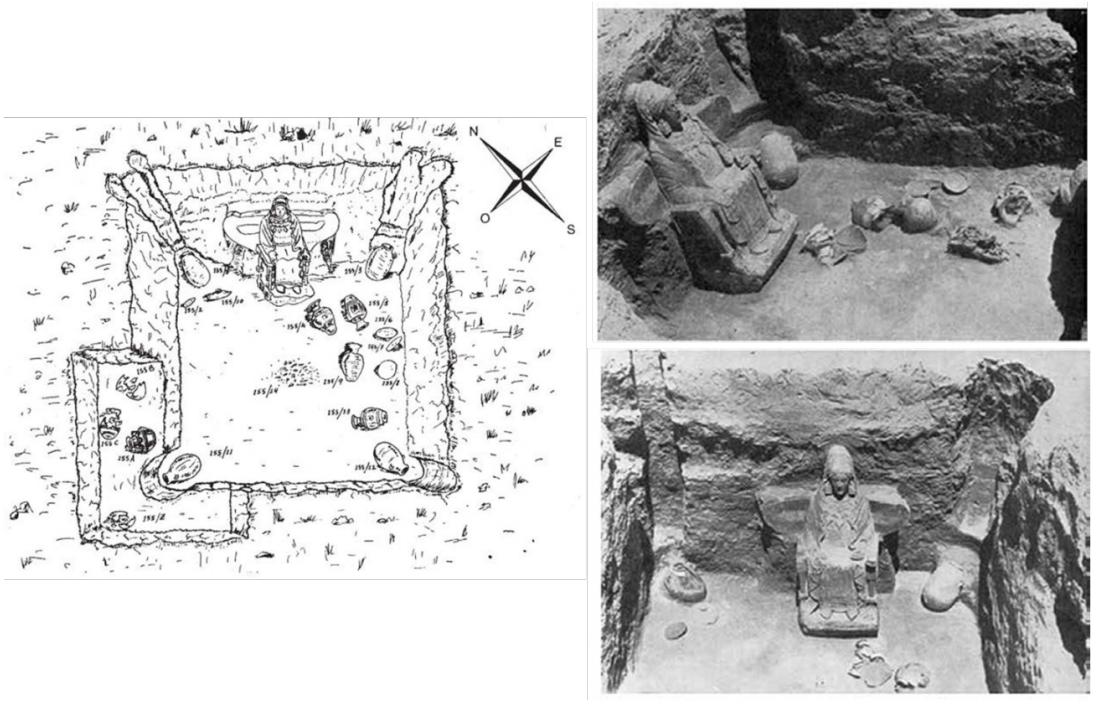


Fig. 2. Fotografías del hallazgo de la Dama de Baza (dcha.) y reconstrucción ideal de la planta de la tumba realizada por Presedo (izq.) (Presedo, 1982).

[1] La primera excavación en Cerro Cepero tiene lugar en el año 1943, bajo la dirección del notario Ángel Casas, que es acompañado eventualmente por Francisco Presedo (Adroher *et al.,* 2013: 171).

Será la necrópolis del Cerro del Santuario la que genere una mayor producción bibliográfica desde el año 1968, fecha de inicio de las excavaciones que Francisco Presedo dirigirá hasta el año 1971. De nuevo, será la destrucción de una zona importante del asentamiento el origen de unas intervenciones arqueológicas; dado que, en 1967, se produce la devastación de la corona del cerro con motivo de la plantación de almendros, la construcción de una carretera de acceso y unas instalaciones de tiro al plato (Presedo, 1973: 7). Las excavaciones realizadas en las sucesivas campañas permitieron documentar hasta 178 sepulturas (Fig. 2), a las que se sumará en el año 2013 la documentación de cinco sepulturas más, entre las que destaca un complejo arquitectónico caracterizado por la deposición de inhumaciones infantiles, con un ritual de amortización fechado en el siglo IV a.n.e. Esta cámara funeraria, situada junto al denominado por Presedo como "edificio romano", sería numerada durante el desarrollo de estas intervenciones de adecuación del asentamiento como "tumba 183" (Caballero *et al.,* 183; Adroher *et al.,* 2013).

Las intervenciones muestran un complejo espacio funerario en el que se recogen distintas tipologías de enterramiento: 1) Hoyo simple o urna entibada; 2) Estructura de lajas y/o piedras; 3) Cista delimitada por adobes; 4) Cámaras de planta cuadrangular o rectangular; 5) Sepulturas de tipología indeterminada como consecuencia de su erosión o devastación por la acción del arado (Pereira, 1987: 148). Asimismo, los distintos elementos de ajuar documentados- cerámica ibérica, de importación, armas, elementos de adorno, fusayolas, elementos de carro…- muestran un complejo social que refleja el orden político y económico desarrollado en el *oppidum* y que es simbolizado en la estructura de la necrópolis (Presedo, 1982; Ruiz *et al.,* 1992: 397-430; Ruiz y Molinos, 2015a; Ruiz *et al.,* 2016; Ruiz y Molinos, 2018).

La propuesta de análisis que planteamos en las siguientes páginas pretende evaluar el valor de la decoración cerámica en esta estructura organizativa y el papel que ciertas asociaciones decorativas presentan en el discurso simbólico, social, ideológico y económico que la necrópolis desarrolla. Los materiales analizados se encuentran depositados en el Museo Arqueológico Nacional, que conserva los ajuares de las primeras 17 tumbas y las sepulturas 43, 52 y 155. El resto de los materiales se depositaron en el museo particular de Pedro Durán en Premiá de Mar (Barcelona), quien era propietario de los terrenos y financiador de las excavaciones. Posteriormente, algunos de estos ajuares serían cedidos en depósito al Museo Arqueológico de Granada (Pereira, 1987: 57).

7.1.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Tumba 1: consiste en una fosa abierta en la tierra sin obra alguna que la cerque. Junto al ajuar cerámico se documentó una falcata clavada en la tierra (Presedo, 1982: 29).

Cerámica con engobe blanquecino:

1. **Variante I.2.A.3:** cuenco de cuerpo hemisférico con borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente. Presenta un engobe blanquecino tanto en la superficie externa como interna del plato (Fig. 3: 1).
2. **Variante III.3.A.1:** recipiente cerrado, de perfil simple y cuerpo globular. Sin cuello ni asas, se caracteriza, además, por una base cóncava con umbo y un borde vuelto. Contenía cenizas y tierra y está cubierta de un engobe color crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 3: 2).

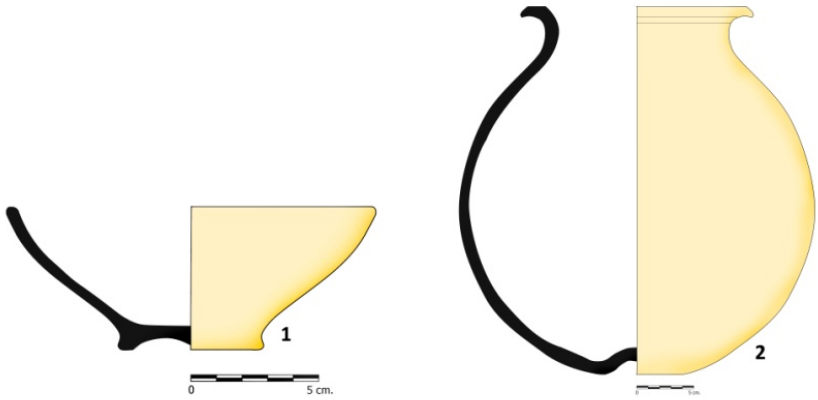


Fig. 3. Cerámica decorada de la tumba 1.

Tumba 4: Comprende una fosa con la urna delimitada por piedra y adobes. Se documentan, además, pequeños fragmentos de platos y una fusayola (Presedo, 1982: 30).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.A.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde horizontal y base cóncava con umbo. Presenta decoración completa en rojo en la práctica totalidad de la superficie externa, exceptuando la zona del cuello (Fig. 4: 1).

Cerámica con engobe:

2. **Variante I.2.A.3**: cuenco de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe anaranjado tanto en la superficie externa como interna del recipiente (Fig. 4: 2).

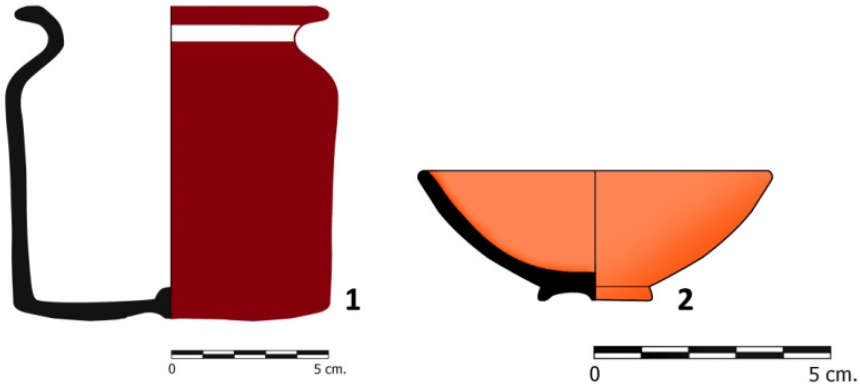


Fig. 4. Cerámica decorada de la tumba 4.

Tumba 5: según las descripciones de F. Presedo, esta tumba es "muy superficial, formando unidad con la siguiente hasta el punto de que puede pensarse que se trataba de un enterramiento común. Es un enterramiento hecho en un cerco de adobes y piedras, cubierto a su vez por otra capa de piedra y adobe" (Presedo, 1982: 32-33).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.3**: plato de perfil compuesto con cuerpo que combina la forma hemisférica con la troncocónica. Presenta borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Decoración completa en rojo en ambas superficies del recipiente (Fig. 5: 1).

Cerámica con engobe blanquecino/crema:

1. **Variante II.9.A.1:** plato de perfil complejo que combina el cuerpo hemisférico con el troncocónico mediante una carena. Con borde horizontal y base cóncava. Presenta un engobe color crema, tanto en la superficie interior como exterior (Fig. 5: 2).
2. **Variante II.9.A.3:** plato de perfil complejo mediante la combinación de una forma hemisférica y otra troncocónica. Presenta borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Sobre un engobe color crema se desarrolla una decoración compleja caracterizada por una seriación de filetes y segmentos de círculos concéntricos, tanto en el interior como en el exterior del recipiente. El labio se decora igualmente con una serie de segmentos de círculos concéntricos (Fig. 5: 3).

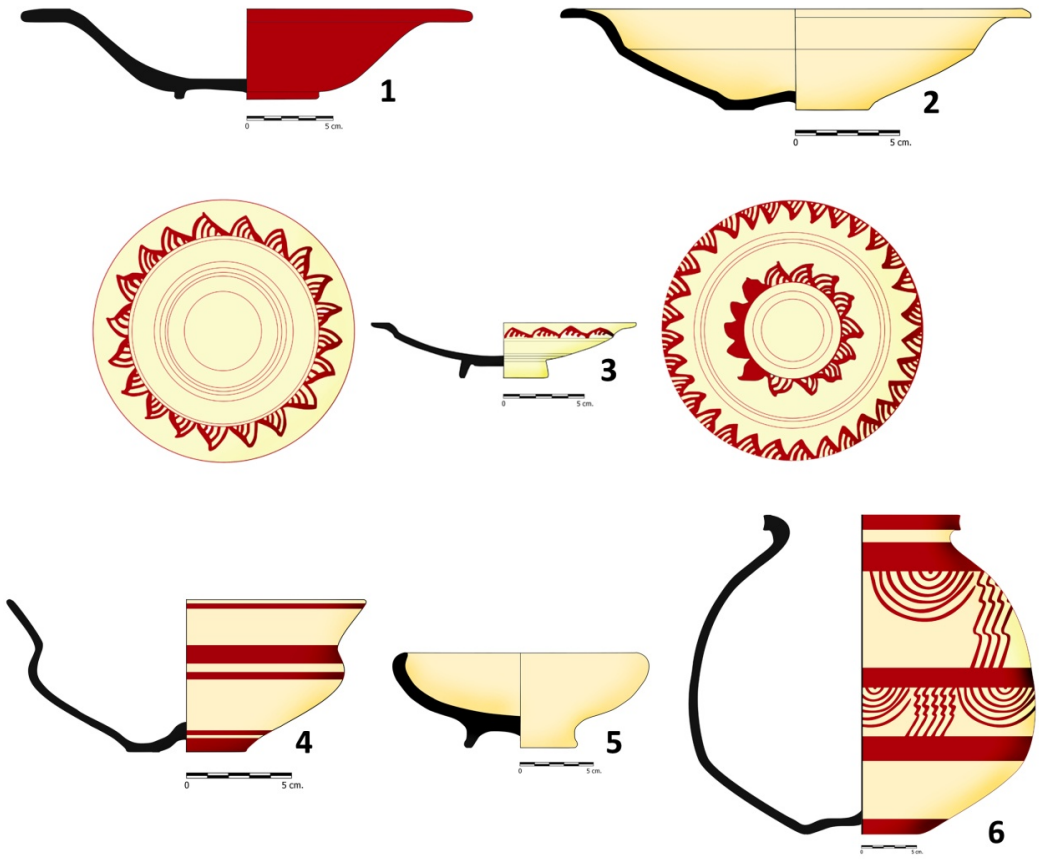


Fig. 5. Cerámica decorada de la tumba 5.

3. **Variante II.10.A.1**: recipiente abierto de perfil compuesto que combina el cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior con el troncocónico. Sin cuello, se caracteriza por un borde exvasado y una base cóncava con umbo. Presenta decoración sencilla con banda en el borde, banda y filete en el arranque y el máximo ancho del cuerpo ovoide, y banda y filete en la base (Fig. 5: 4).
4. **Variante III.2.A.3**: corresponde a una forma cerrada, de perfil simple y cuerpo hemisférico. Con borde cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta un engobe blanquecino tanto al interior como al exterior (Fig. 5: 5).
5. **Variante III.5.A.1**: recipiente cerrado y simple, de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y base cóncava con umbo. Presenta una decoración compleja con campo en borde y base. En el cuerpo tres bandas delimitan tres frisos hasta el cambio de perfil. Los dos primeros se encuentran resueltos con una alternancia de semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales; mientras que el último queda en reserva, sin decoración alguna (Fig. 5: 6).

Tumba 9: destruida por los expolios, se trata de una sepultura de cista con algún tipo de superestructura, una "mastaba" en palabras de Presedo. Junto con la cerámica se documentaron otros elementos como un *lekythos arybalístico*, dos fíbulas anulares, clavos de hierro, un fragmento de asa de escudo, distintos elementos metálicos asociados a las ruedas de un carro, anillos de cobre y dos fusayolas, entre otros (Presedo, 1982: 36-37).

Cerámica con engobe blanquecino:

1. **Variante III.2.A.3**: forma cerrada y simple de cuerpo hemisférico, borde cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente. Con engobe color crema tanto en la superficie interior como exterior del recipiente (Fig. 6: 1).

Cerámica sin engobe:

2. **Variante II.9.A.1:** plato de perfil compuesto, con cuerpo hemisférico y troncocónico, borde vuelto y base plana. Decoración completa en rojo en la totalidad de la superficie del recipiente (Fig. 6: 2).
3. Fragmentos de borde vuelto y arranque de cuerpo de tendencia globular. Con decoración completa en rojo en la superficie exterior (Fig. 6: 3-4).
4. Fragmento de cuerpo y base de una jarra. Presenta cuello de tendencia cilíndrica y base plana. Decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 6: 5).

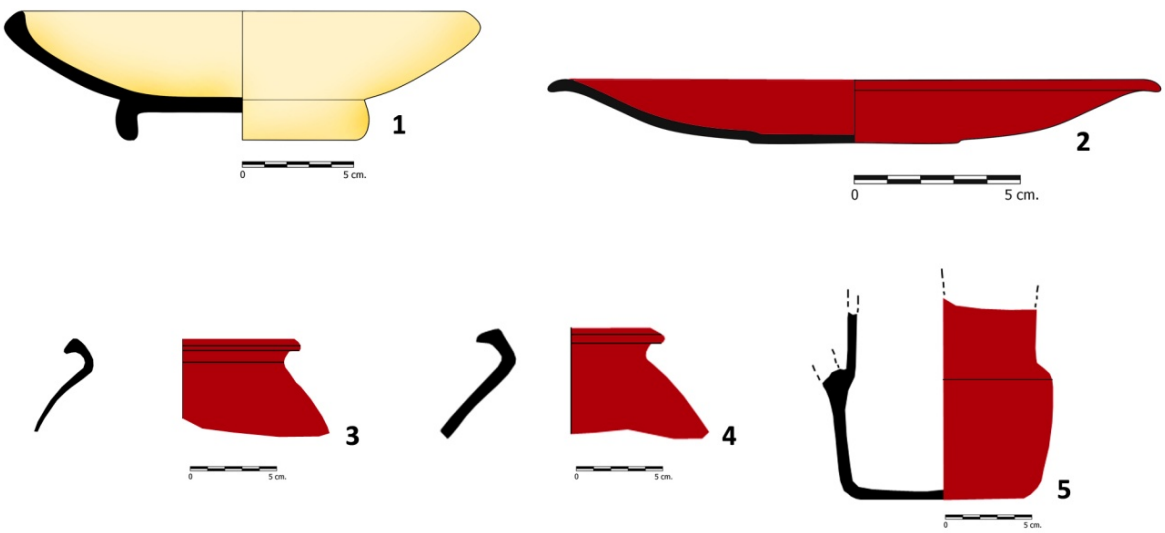


Fig. 6. Cerámica decorada de la tumba 9.

Tumba 11: enterramiento simple en hoyo destruido por la acción del arado (Presedo, 1982: 40).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.3.A.3:** recipiente abierto de perfil simple con cuerpo globular, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Decoración completa con engobe blanquecino en la superficie exterior (Fig. 7: 1).
2. **Variante III.3.B.1**: forma de cuerpo globular con el máximo ancho desplazado de este hipotético eje un 0,5%, con cuello corto (que supone entre el 10-20% de la altura total del recipiente), borde vuelto y base cóncava con umbo. Engobe blanquecino en su superficie exterior (Fig. 7: 2).

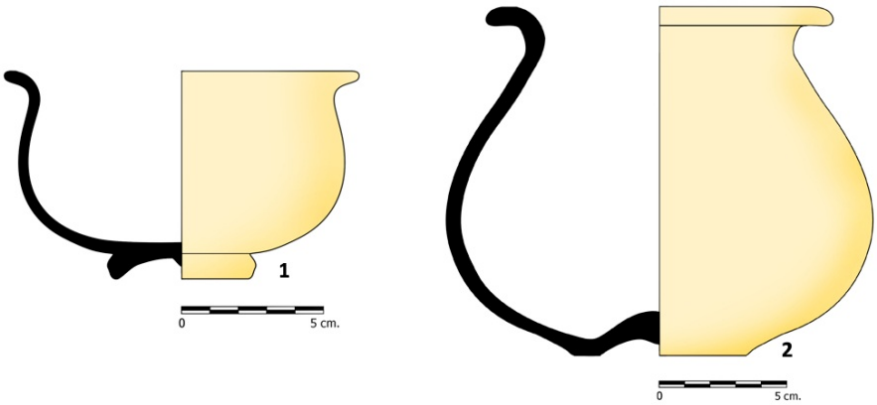


Fig. 7. Cerámica decorada de la tumba 11.

Tumba 12: Según F. Presedo, "las tumbas 12, 13, 14, 15 y 16, junto con las 5, 6, 7, 10 y 11, forman un claro conjunto en torno a un quemadero o *ustrinum*, que dio una enorme cantidad de cenizas". La tumba 12 es un enterramiento simple en hoyo, destruida por la acción del arado (Presedo, 1982: 40).

Cerámica con engobe:

1. Fragmento de borde vuelto y redondeado y arranque de cuerpo de tendencia globular. Con engobe crema como único tratamiento decorativo de la superficie exterior del recipiente (Fig. 8: 1).

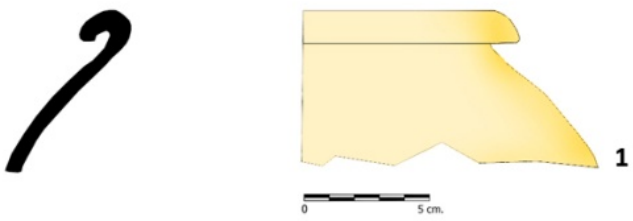


Fig. 8. Cerámica decorada de la tumba 12.

Tumba 14: hoyo simple (Presedo, 1982: 41).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Comprende decoración completa en rojo oscuro en ambas superficies (Fig. 9: 1).
2. **Variante III.5.A.1:** pequeño recipiente de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde cerrado y base cóncava con umbo. La solución decorativa se caracteriza por el empleo de un rojo oscuro en la superficie exterior (Fig. 9: 2).

Cerámica con engobe:

3. **Variante III.4.A.2**: recipiente de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde cerrado y pie indicado menor al 10% de la altura total. Sobre un engobe crema se desarrolla una decoración compleja en rojo oscuro. Tres bandas, la superior y la inferior haciendo campo con borde y base, delimitan dos frisos decorativos: el superior presenta una serie de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda y el inferior alterna los segmentos de círculos con líneas onduladas verticales (Fig. 9: 3).

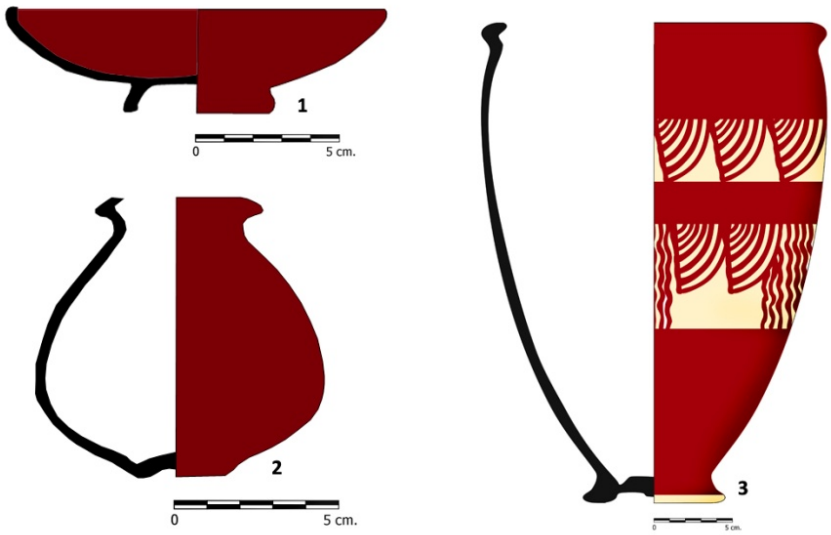


Fig. 9. Cerámica decorada de la tumba 14.

Tumba 15: enterramiento similar al anterior (Presedo, 1982: 42).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura tota. La decoración, sencilla, se desarrolla sobre un

engobe color crema. Presenta campo en borde y pie. Dos grupos de tres filetes decoran la superficie exterior, mientras que la interior incluye además un filete en el fondo del plato (Fig. 10: 1).

2. **Variante III.3.A.3**: se trata de "una imitación de una crátera de campana, caracterizada por una alteración de las proporciones y la ausencia de asas con respecto al modelo original" (Pereira, 1988: 162). Según su perfil, se caracteriza por un cuerpo globular con tres carenas en su tercio superior, ausencia de cuello, pie mayor al 10% de la altura total y borde vuelto y redondeado. Sobre un engobe blanquecino se desarrolla la decoración compleja. Presenta campo en borde y dos bandas en el pie. Una serie de bandas y filetes recorren el cuerpo del recipiente, desde las estrías del tercio superior hasta el arranque del pie, delimitando cinco frisos horizontales de los que se decoran tan solo dos. Estos paneles se sitúan en la zona que marca el máximo ancho del recipiente y se encuentran compuestos por series de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda (Fig. 10: 2).
3. **Variante III.5.A.2**: recipiente de pequeñas dimensiones. Presenta cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de su altura total. Su superficie externa aparece recubierta de un engobe color crema (Fig. 10: 3).

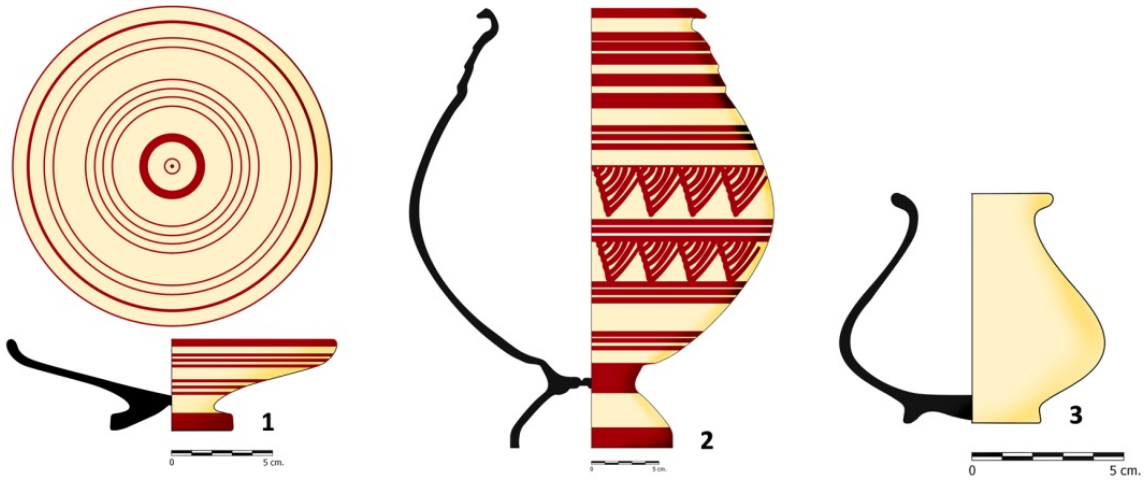


Fig. 10. Cerámica decorada de la tumba 15.

Tumba 16: enterramiento simple, "en el que la urna es entibada con adobes". Se documentan, además, un anillo de bronce y cuentas de collar de pasta vítrea (Presedo, 1982: 43).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.3**: plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde vuelto y pie indicado mayor al 10% de su altura total. Presenta decoración completa en

rojo en la superficie exterior y una serie de bandas y filetes en el interior (Fig. 11: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.A.1:** recipiente de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde cerrado y base cóncava con umbo. Sobre un engobe blanquecino se desarrolla la decoración, compleja, en un tojo rojo oscuro. Presenta banda en el borde y dos bandas en la mitad superior del cuerpo que delimitan dos frisos, el superior con serie de líneas onduladas verticales y el inferior con segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda (Fig. 11: 2).

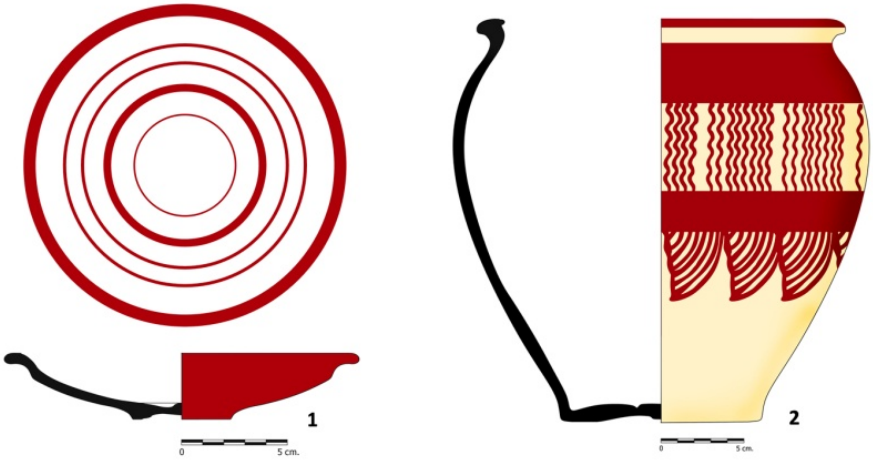


Fig. 11. Cerámica decorada de la tumba 16.

Tumba 17: enterramiento superficial en hoyo. De todo el ajuar cerámico documentado tan solo presenta decoración un plato. Además se registran fragmentos de hierro pertenecientes a un puñal (Presedo, 1982: 43).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3**: plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa del recipiente (Fig. 12: 1).

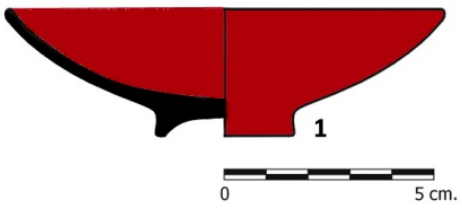


Fig. 12. Cerámica decorada de la tumba 17.

Tumba 18: enterramiento simple en hoyo (Presedo, 1982: 45).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.1.A.1:** pequeño cuenco de cuerpo cónico, borde engrosado y base plana. Sobre una cocción reductora el engobe crema característico de la necrópolis cubre la totalidad del recipiente (Fig. 13: 1).
2. **Variante III.4.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y base cóncava. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla una decoración sencilla a base de 4 grupos de pequeños filetes que recorren el cuerpo del recipiente y delimitan tres frisos sin decoración alguna. El interior del borde presenta asimismo un pequeño filete (Fig. 13: 2).

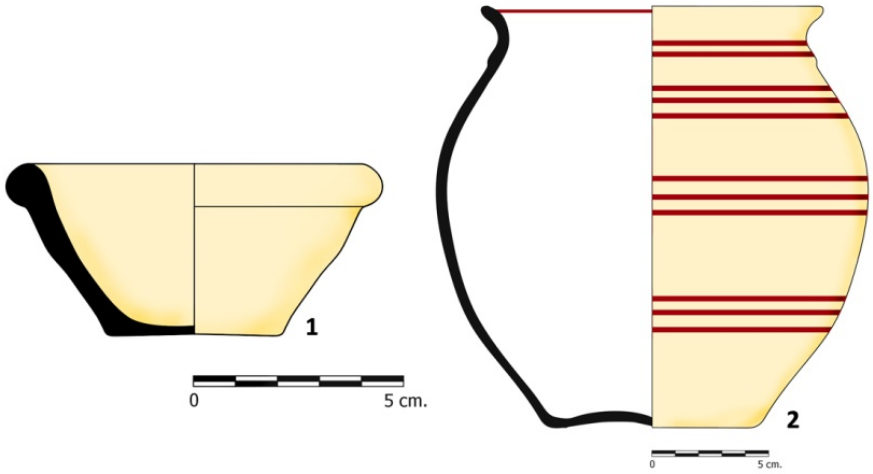


Fig. 13. Cerámica decorada de la tumba 18.

Tumba 19: "enterramiento destruido casi en su totalidad por la acción del arado, aunque conserva una estructura rectangular de adobes". El ajuar metálico consistía en fragmentos de hierro pertenecientes al asa de un escudo (Presedo, 1982: 47).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.1:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, con borde exvasado y base cóncava con umbo. Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior (Fig. 14: 1).
2. **Variante III.4.A.2**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total. Presenta campo en el borde, mitad inferior del cuerpo y base. Dos anchas bandas delimitan un friso en el máximo ancho del recipiente, en el que se desarrolla una serie que alterna los semicírculos concéntricos, los segmentos de círculos con el vértice hacia la izquierda y las líneas onduladas verticales (Fig. 14: 4).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.2.A.3:** pequeño cuenco de cuerpo hemisférico, borde cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe blanquecino (Fig. 14: 2).
2. **Variante III.3.A.1:** pequeña urna de cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con umbo. Presenta engobe crema en la superficie exterior (Fig. 14: 3).

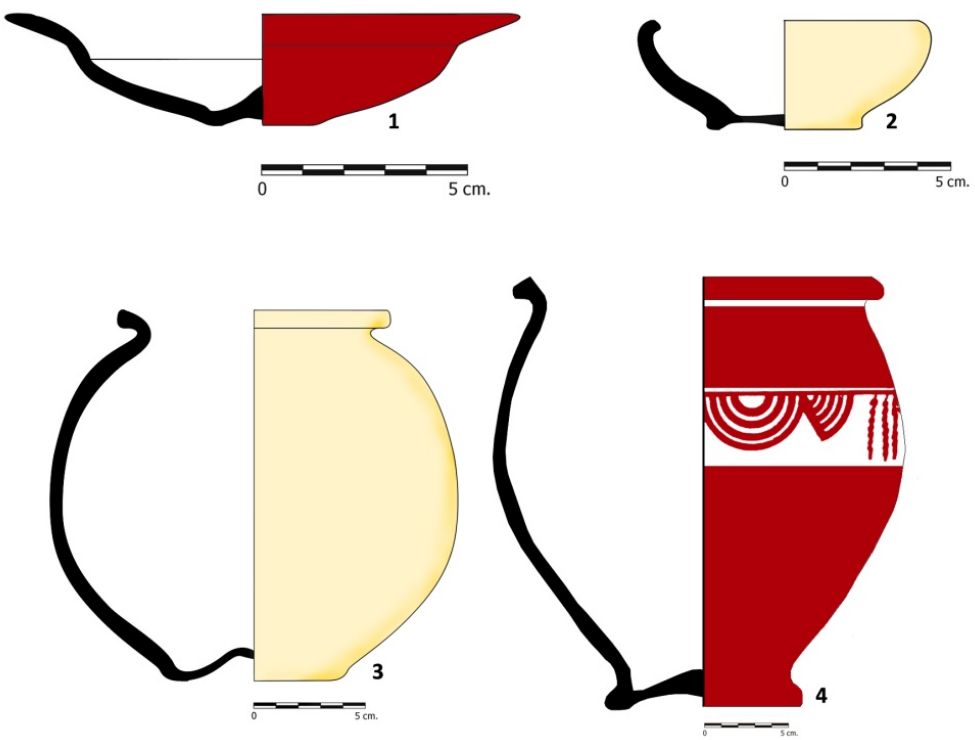


Fig. 14. Cerámica decorada de la tumba 19.

Tumba 20: enterramiento excavado en el suelo y delimitado con adobes en sentido rectangular (Presedo, 1982: 47).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.A.2:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total. Presenta campo tanto en la superficie interior como exterior del borde, así como en la base y en la mitad inferior del cuerpo. Dos anchas bandas enmarcan un panel horizontal en su máximo ancho. Dicho friso presenta una serie que alterna los semicírculos concéntricos, los segmentos de círculos con el vértice hacia la izquierda y las líneas onduladas verticales (Fig. 15: 1).

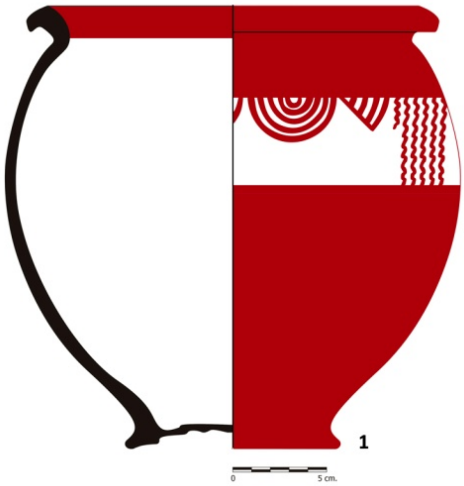


Fig. 15. Cerámica decorada de la tumba 20.

Tumba 21: enterramiento de planta cuadrada delimitada por adobes. Se documentó, además, fragmentos de un anillo de bronce (Presedo, 1982: 48).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.A.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y base cóncava con umbo. Presenta decoración completa en rojo en la práctica totalidad de su superficie exterior, salvo en la base (Fig. 16: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.A.1**: pequeña urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava. La superficie exterior aparece recubierta de un engobe color crema como único tratamiento decorativo (Fig. 16: 3).
2. **Variante III.7.A.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y base cóncava con umbo. Sobre un engobe blanquecino se desarrolla un campo tanto en la superficie interior como exterior del borde y una banda en el hombro del recipiente. Todo en un tono vinoso oscuro (Fig. 16: 2).

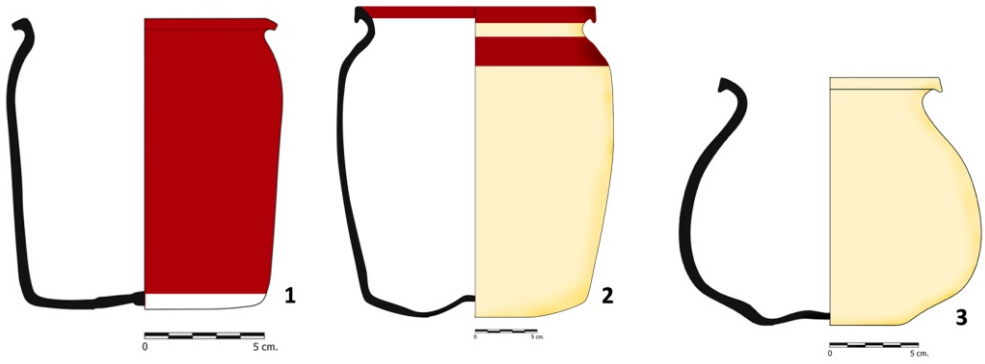


Fig. 16. Cerámica decorada de la tumba 21.

Tumba 22: enterramiento en hoyo con la urna reforzada con piedra (Presedo, 1982: 49).

Cerámica con engobe:

1. **Variante IV.II.A.1:** microvaso de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior y cuerpo troncocónico, borde exvasado y base cóncava con umbo. Sobre un engobe crema se desarrolla un campo en el borde y una banda en el tercio superior del cuerpo (Fig. 17: 1).

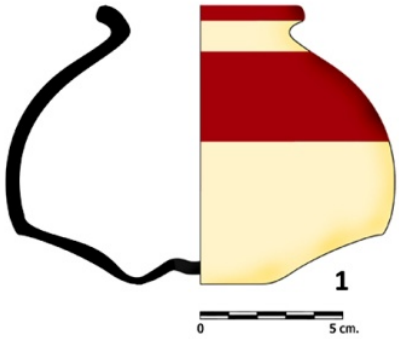


Fig. 17. Cerámica decorada de la tumba 22.

Tumba 23: enterramiento en cista con algún tipo de estructura en su superficie. El interior, con adobe, piedra y tierra, conservaba restos de cal con pintura. Presedo subraya el expolio sufrido por la tumba y la posible localización de cerámica ática en ella (Presedo, 1982: 52).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.A.2**: urna de cuerpo globular, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total. Presenta campo en el borde, banda en el arranque del cuerpo y dos grupos de tres filetes cada uno en el cuerpo (Fig. 18: 1).
2. **Variante III.4.A.2**: cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total. Presenta una decoración sencilla con campo en el borde y banda en la base. Tres anchas bandas a lo largo del cuerpo delimitan dos frisos en los que se desarrollan una serie de tres filetes de distinto grosor (Fig. 18: 2).
3. **Variante III.4.A.1**: forma similar a la anterior, aunque con base cóncava. Presenta campo en borde, mitad inferior del cuerpo y base. Este campo y la banda superior delimitan un friso en el máximo ancho del recipiente relleno por tres filetes de distinto grosor y tamaño (Fig. 18: 3).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta un engobe gris en la superficie exterior del recipiente (Fig. 18: 4).
2. **Fragmento de un *kalathos:*** presenta cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y cuello exvasado mayor al 20% de la altura total. Sobre un engobe color crema se desarrolla una decoración compleja en rojo vinoso. Presenta campo en el borde y banda en el cuello. En el arranque del cuerpo, se desarrolla una asociación particular en la necrópolis, caracterizada por un filete sobre el que se dispone una serie de pequeños trazos verticales. Bajo ésta, una serie de bandas y filetes delimitan un panel horizontal caracterizado por una serie de semicírculos concéntricos colgantes (Fig. 18: 5).

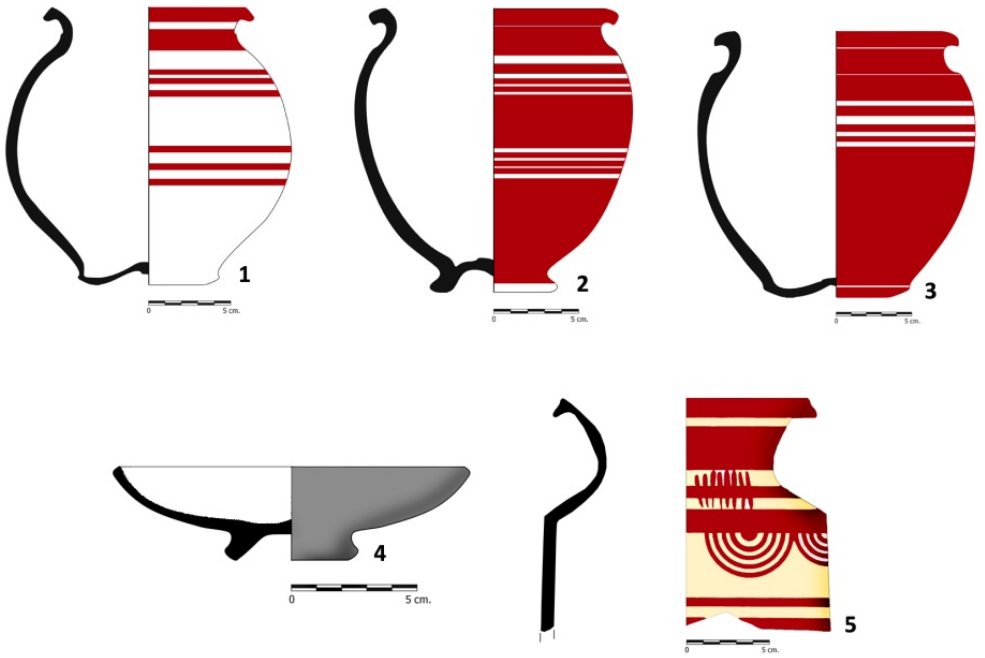


Fig. 18. Cerámica decorada de la tumba 23.

Tumba 24: enterramiento simple completamente destruido por la acción del arado (Presedo, 1982: 52).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico con borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta un engobe color crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 19: 1).

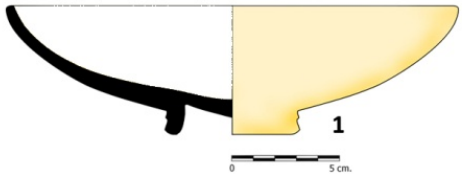


Fig. 19. Cerámica decorada de la tumba 24.

Tumba 25: se encuentra bajo los muros romanos localizados en el centro de la necrópolis. F. Presedo señala que la urna se encontraba "metida en un bolsón de cenizas" (Presedo, 1982: 53).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.8.B.1**: urna de cuerpo bitroncocónico, cuello corto (entre el 10-20% de la altura total del recipiente), borde vuelto y base cóncava con umbo. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla una decoración sencilla en rojo-marrón. Presenta campo en el borde y el cuello. Siete grupos de bandas y filetes de distinto grosor y número se suceden a lo largo del cuerpo, delimitando frisos sin decoración alguna (Fig. 20: 1).

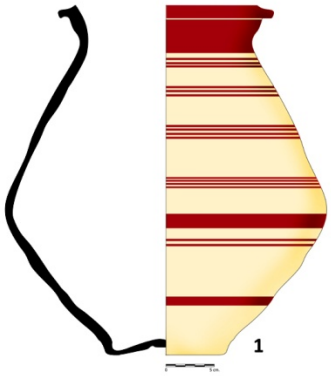


Fig. 20. Cerámica decorada de la tumba 25.

Tumba 26: enterramiento delimitado por adobe, de planta cuadrada y cubierta por una loseta. En ella se documentaron, además, restos de una falcata, un regatón y un anillo de bronce (Presedo, 1982: 53-54).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.1:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, con borde vuelto y base cóncava. Presenta decoración completa en rojo en toda la superficie del recipiente (Fig. 21: 1).
2. **Variante III.4.A.2**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total del

recipiente. Presenta decoración completa en rojo en su superficie exterior (Fig. 21: 2).

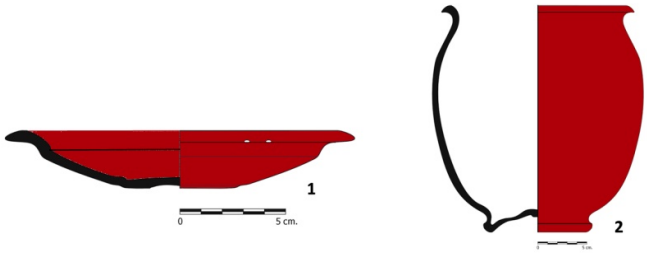


Fig. 21. Cerámica decorada de la tumba 26.

Tumba 27: sepultura prácticamente destruida por la acción del arado. Junto con el ajuar cerámico se documentó una cabeza de caballo de cerámica gris y pintura roja, un colgante de piedra en forma de pie humano, diez fusayolas, cuatro cuentas de piedra y una de bronce, un arete de oro y un caracol, entre otros (Presedo, 1982: 54).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.D.5:** imitación de una crátera de columnas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello de tendencia cilíndrica mayor al 20% de la altura total y pie indicado menor al 10% y asas geminadas en posición vertical. Tiene decoración completa en rojo en toda la superficie exterior del recipiente (Fig. 22: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe blanquecino tanto en la superficie interior como exterior (Fig. 22: 2).
2. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con umbo. Presenta un engobe color crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 22: 3).

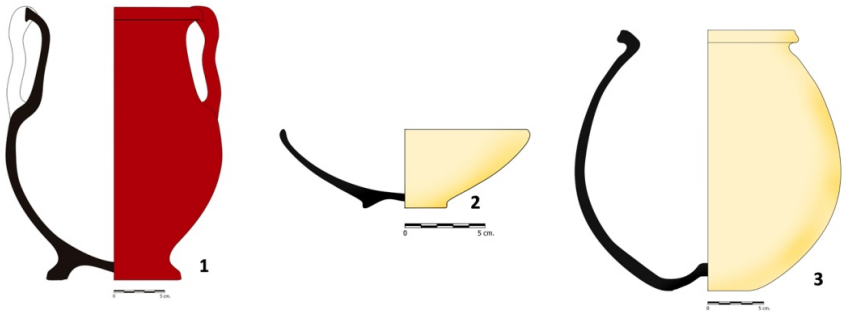


Fig. 22. Cerámica decorada de la tumba 27.

Tumba 28: enterramiento superficial completamente destruido por el arado al que se asocia fragmentos pertenecientes a una falcata (Presedo, 1982: 55).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1**: pequeño recipiente de cuerpo globular, borde exvasado y redondeado y base plana. Presenta engobe crema en la superficie exterior del recipiente, sobre una cocción de ambiente reductor (Fig. 23: 2).
2. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino (Fig. 23: 1).

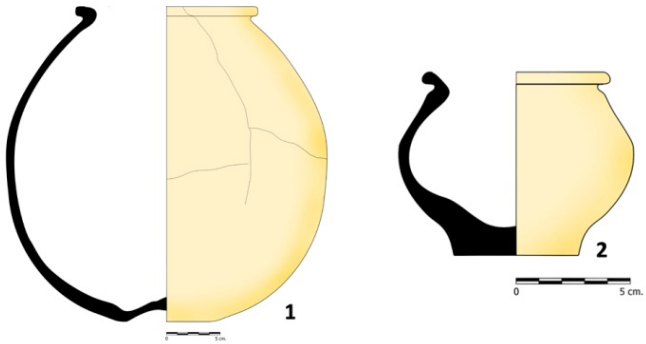


Fig. 23. Cerámica decorada de la tumba 28.

Tumba 29: tumba circular delimitada por adobe (Presedo, 1982: 56).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular con borde horizontal y base cóncava con umbo. Presenta engobe color crema (Fig. 24: 1).

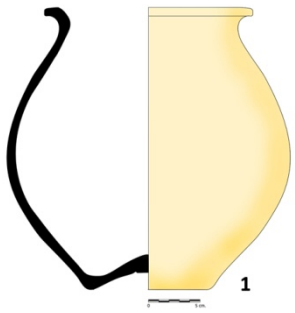


Fig. 24. Cerámica decorada de la tumba 29.

Tumba 30: enterramiento circular de piedra y adobe (Presedo, 1982: 58).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.1:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y base plana. Con engobe blanquecino en ambas superficies como único tratamiento decorativo (Fig. 30: 3).
2. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe crema tanto en la superficie interna como externa (Fig. 30: 1-2).
3. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 30: 4).

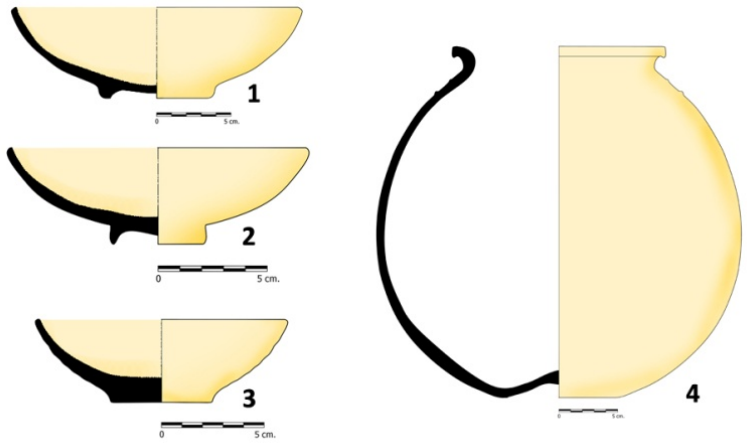


Fig. 25. Cerámica decorada de la tumba 30.

Tumba 31: enterramiento superficial de forma redondeada. La urna estaba entibada con adobe. Entre el ajuar metálico destacan restos de una falcata (Presedo, 1982: 58).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.10.A.2:** vaso caliciforme que combina la forma ovoide con el máximo ancho en la mitad superior con la troncocónica, con borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total. Presenta decoración completa en rojo en toda la superficie exterior (Fig. 26: 2).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe blanquecino tanto en la superficie interna como externa (Fig. 26: 1).
2. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con umbo. Presenta un engobe de color gris en la superfice exterior del recipiente (Fig. 26: 3).

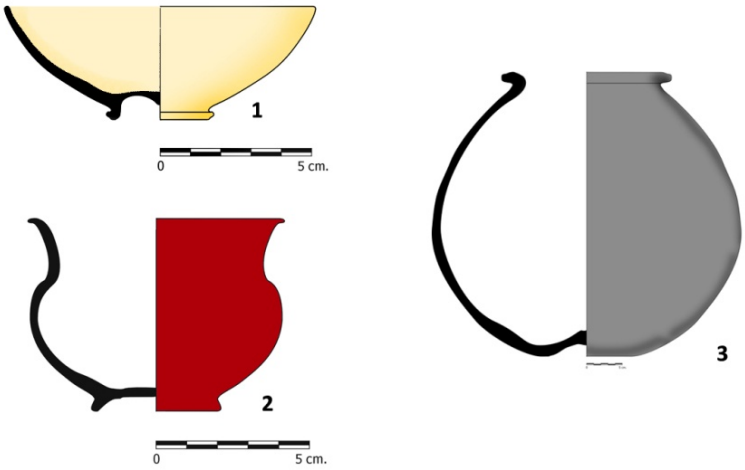


Fig. 26. Cerámica decorada de la tumba 31.

Tumba 34: enterramiento de cárama irregular delimitada por adobes y piedras. Se documentan fragmentos de falcata y asas de escudo (Presedo, 1982: 61).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.1**: plato de cuerpo hemisférico y troncocónico con borde exvasado y base cóncava con umbo. Con decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa (Fig. 27: 1).

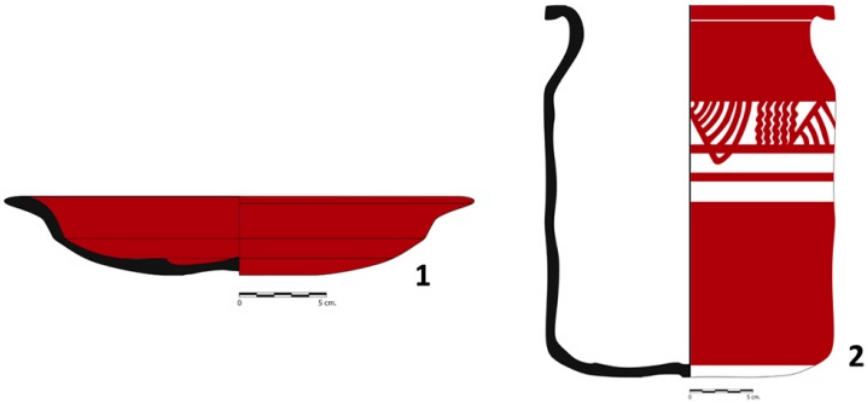


Fig. 27. Cerámica decorada de la tumba 34.

2. **Variante III.7.A.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y base plana. Presenta decoración compleja en rojo vinoso con campo en el borde y la mitad inferior del cuerpo. Este campo y la banda superior delimitan un friso decorativo con filetes, líneas onduladas verticales y serie de segmentos de círculos concéntricos, colgantes o sedentes, con el vértice hacía la izquierda (Fig. 27: 2).

Tumba 35: enterramiento de hoyo sin estructura definida. Dentro de la urna se documentó también una fusayola (Presedo, 1982: 61).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.1.A.3:** plato de cuerpo cónico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total. La decoración se realiza tanto en la superficie interior como exterior sobre un engobe color crema. Presenta campo en el borde y serie de pequeñas filetes a lo largo del cuerpo (Fig. 28: 1).
2. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe color crema en toda la superficie externa del recipiente (Fig. 28: 2).

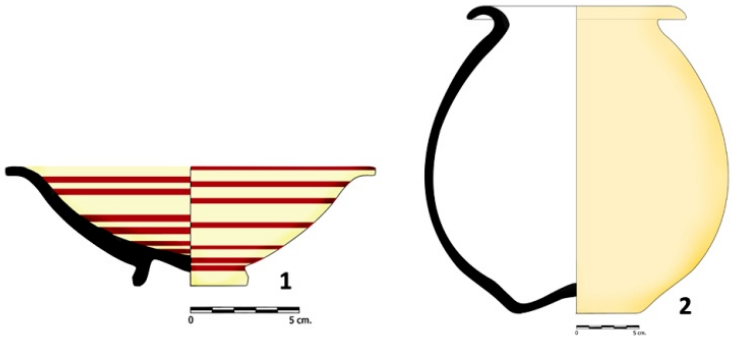


Fig. 28. Cerámica decorada de la tumba 35.

Tumba 38: enterramiento de cámara con estructura cuadrangular (Presedo, 1982: 63).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.1**: pequeño plato de cuerpo hemisférico, borde recto y base plana. Presenta engobe blanquecino en ambas superficies (Fig. 29: 1).



Fig. 29. Cerámica decorada de la tumba 38.

Tumba 39: enterramiento en hoyo circular (Presedo, 1982: 64).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico con borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe blanquecino como único tratamiento decorativo (Fig. 30: 1).
2. **Variante III.5.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava. Con engobe anaranajado en un tono similar al blanquecino característico de la necrópolis (Fig. 30: 2).

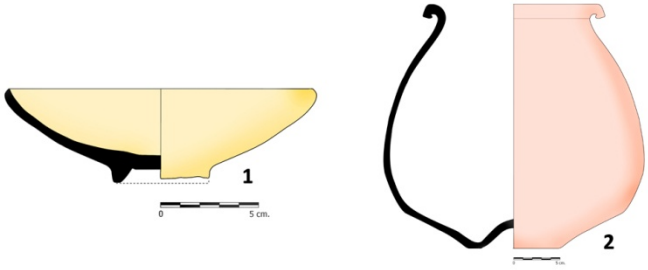


Fig. 30. Cerámica decorada de la tumba 39.

Tumba 40: enterramiento en hoyo. Se documentaron, además, una falcata de hierro y fragmentos de regatón de lanza (Presedo, 1982: 64).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular con borde exvasado y base cóncava con umbo. Presenta engobe color crema (Fig. 31: 1).

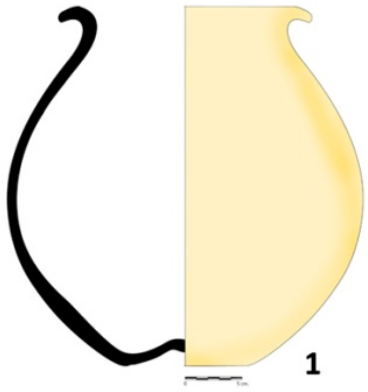


Fig. 31. Cerámica decorada de la tumba 40.

Tumba 43: "cista de lajas verticales con planta rectangular, con una superposición triple de enterramientos". Además del material cerámico propiamente ibérico, esta tumba presentaba como ajuar tres cráteras áticas de campana y tres *kylix* áticos de

figuras rojas, un brasero, dos fíbulas de bronce, dos pendientes de oro, una falcata de hierro, un *soliferreum* doblado y un asa de escudo (Presedo, 1982: 66-79).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urnas de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe color blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 32: 1-2).

Bajo esta primera tumba se documentó otra sepultura, también de cista, con bancos sobre los que se depositó el ajuar cerámico. El enterramiento era triple, con los individuos depositados en tres cráteras griegas. Junto a la cerámica, griega y ática, se documentó un brasero de bronce y distintos restos de armas, como un soliferreum y una falcata.

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.1:** cuenco de cuerpo hemisférico, borde vuelto y base plana. Se encuentra caracterizada por el uso del rojo como único tratamiento decorativo (Fig. 32: 3).
2. **Variante I.2.A.2:** cuenco de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total. Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior y crema en la interior (Fig. 32: 4).
3. **Variante II.9.A.1:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, con borde exvasado y base cóncava. Con decoración completa en rojo en toda la superficie del recipiente (Fig. 32: 5).
4. **Variante II.4.D.6:** imitación ibera de una crátera de columnas griega. Presenta cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello cilíndrico mayor al 20% de la altura total, asas geminadas y pie indicado mayor al 10%. Tiene decoración completa en rojo en toda la superficie externa del recipiente (Fig. 32: 9).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe blanquecino tanto en la superficie interna como externa (Fig. 32: 6-7).
2. **Variante I.3.A.3**: vaso abierto de cuerpo globular, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta un engobe gris en la superficie exterior (Fig. 32: 8).
3. **Variante III.4.D.5:** imitaciones iberas de cráteras de columnas griegas. Presentan cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde



Fig. 32. Cerámica decorada de la tumba 43.

4. vuelto, cuello de tendencia cilíndrica mayor al 20% de la altura total y pie indicado menor al 10%. Según el tipo de diseño decorativo podemos diferenciar entre:
    a. Las imitaciones con decoración compleja en un rojo vinoso oscuro sobre el engobe crema característico de la necrópolis. Pueden diferenciarse dos tipos de esquemas decorativos:
        i. Línea ondulada en el cuello y serie de cuatro o cinco bandas y filetes en el cuerpo. Eventualmente puede presentar un campo en la superficie interior del borde, trazos verticales en las asas y campo en la base (Fig. 32: 10-12).
        ii. Campo en la superficie interior del borde, serie de trazos verticales en el cuello y de filetes en el cuerpo (Fig. 32: 13).
5. **Variante II.4.D.6**: al igual que las anteriores se tratan de imitaciones de las cráteras de columnas. La diferencia con respecto al tipo anterior se encuentra vinculado a un mayor desarrollo del pie (por encima del 10% de la altura total). Presenta un engobe blanquecino en la superficie exterior como único tratamiento decorativo (Fig. 32: 14-15).
6. **Variante III.4.A.8**: pequeñas urnas anforoides de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde recto, base convexa y dos asas en posición vertical. Con engobe blanquecino (Fig. 32: 16-17).
7. **Variante III.5.A.8:** pequeñas urnas anforoides de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde recto, base convexa y dos asas en posición vertical. Con engobe crema en la superficie exterior (Fig. 32: 18-19).
8. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con umbo. Sobre la cerámica, de cocción reductora, se desarrolla un engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 32: 20).
9. **Variante III.5.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y base cóncava con umbo. Presenta engobe color crema (Fig. 32: 21).

Inmediatamente en el borde E de la tumba se documentó el *ustrinum*, con cerámica ática y fragmentos de collar.

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico con borde recto y pie indicado mayor al 10%. Con engobe blanquecino tanto en la superficie interna como externa (Fig. 32: 22).
2. **Variante III.3.A.1**: urnas globulares con borde vuelto y base cóncava con umbo. Presenta engobe color crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 32: 24-25).

3. **Variante III.8.A.1:** pequeño vasito de cuerpo bitroncocónico, borde exvasado y base plana. Presenta engobe gris en la superficie exterior (Fig. 32: 23).

Tumba 44: enterramiento en hoyo circular revestido con adobes. Como ajuar metálico presentaba fragmentos de hoja de falcata (Presedo, 1982: 86).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna globular de borde exvasado y base cóncava con umbo. Presenta engobe color crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 33: 1).

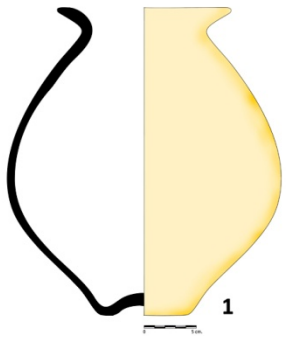


Fig. 33. Cerámica decorada de la tumba 44.

Tumba 46: enterramiento en hoyo circular revestido interiormente con adobe (Presedo, 1982: 87).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.3:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico con borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa del recipiente (Fig. 34: 2).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico con borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe blanquecino (Fig. 34: 1).
2. **Variante III.3.A.1**: urna globular con borde vuelto y base cóncava con umbo. Sobre un engobe blanquecino se desarrolla la decoración, simple, en un tono oscuro. Presenta campo en borde, tanto en la superficie interna como externa. Tres grupos de filetes, de distinto número y grosor, se desarrollan en la mitad superior del cuerpo, mientras que uno último lo hace en la mitad inferior (Fig. 34: 3).

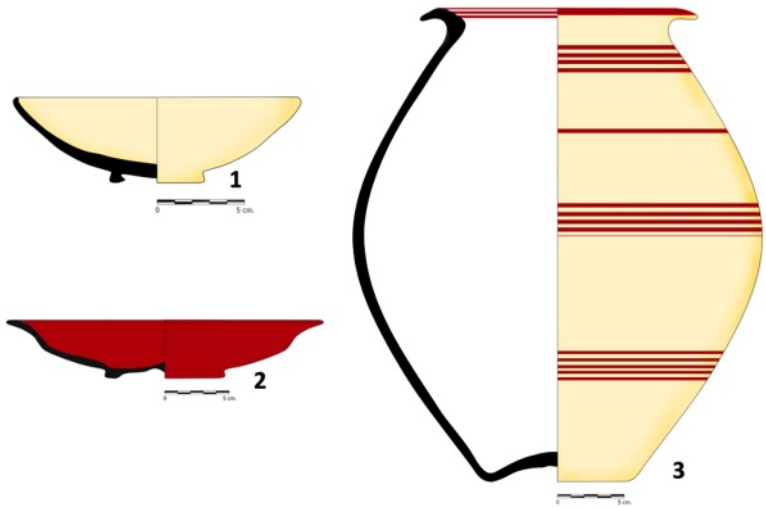


Fig. 34. Cerámica decorada de la tumba 46.

Tumba 47: enterramiento superficial. Presenta cuenta cilíndrica de collar (Presedo, 1982: 89).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe color crema (Fig. 35: 1).
2. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con engobe blanquecino como único tratamiento decorativo (Fig. 35: 2).

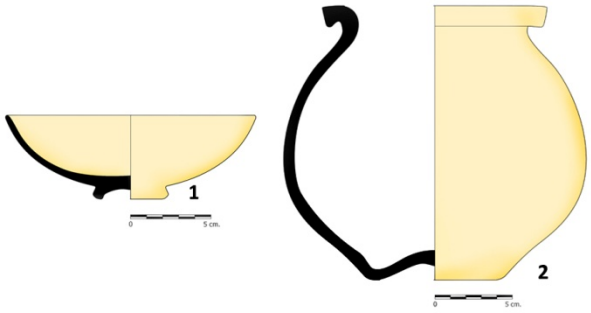


Fig. 35. Cerámica decorada de la tumba 47.

Tumba 48: enterramiento en hoyo con revestimiento de adobe y cubierto por lajas de piedra (Presedo, 1982: 89).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urnas de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe color crema como único tratamiento decorativo del recipiente (Fig. 36: 1-2).

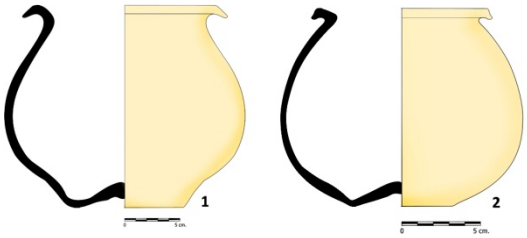


Fig. 36. Cerámica decorada de la tumba 48.

Tumba 49: "pozo circular cubierto por una estructura de adobe" (Presedo, 1982: 91).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal, cuello alto de tendencia exvasada y pie indicado menor al 10% de la altura total. Sobre un engobe crema apenas conservado se desarrolla la decoración compleja, en un tono vinoso oscuro. Presenta campo en el borde y serie de cuatro filetes en el cuello. Cuatro grupos de filetes delimitan tres frisos horizontales, dos de ellos decorados. La decoración en ambos consiste en una serie alternada de líneas onduladas verticales, segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda y semicírculos concéntricos colgantes (Fig. 37: 1).
2. **Variante III.4.D.4:** imitación ibera de crátera de columnas griega. Con cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello alto cilíndrico, base cóncava con umbo y asas geminadas. Presenta fallos de producción y cocción y un engobe color crema en la superficie exterior (Fig. 37: 2).

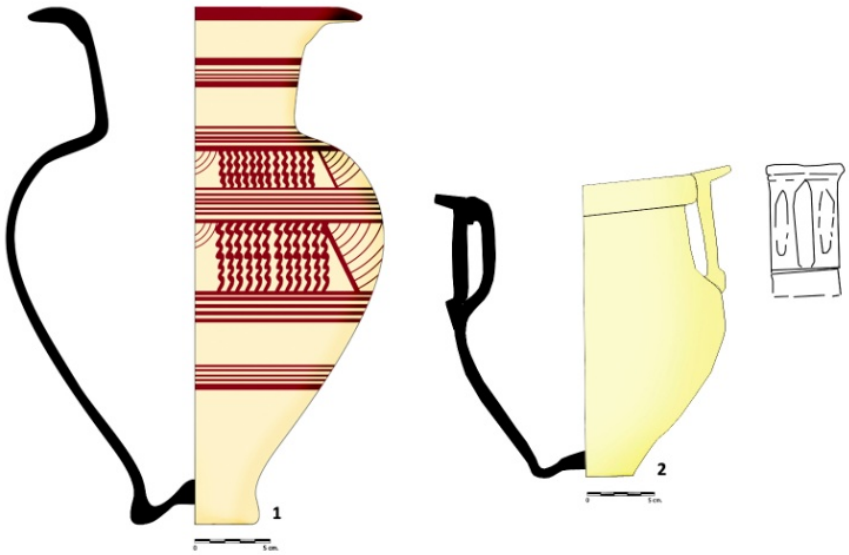


Fig. 37. Cerámica decorada de la tumba 49.

Tumba 50: "enterramiento de cámara cuadrangular delimitado por adobe y tierra apisonada" (Presedo, 1982: 92).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde recto, pie indicado mayor al 10% y engobe crema (Fig. 38: 1).

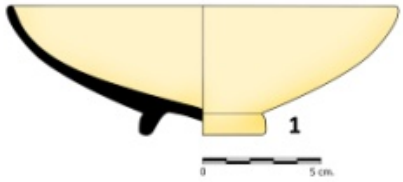


Fig. 38. Cerámica decorada de la tumba 50.

Tumba 51: sepultura simple en hoyo bajo la tumba 48. Se documenta, además, un fragmento de borde de *kylix* ático (Presedo, 1982: 93).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Presenta engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 39: 1).

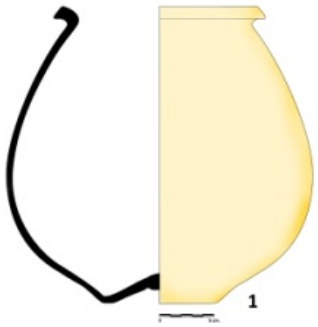


Fig. 39. Cerámica decorada de la tumba 51.

Tumba 52: enterramiento circular formado por una urna cercada con adobe (Presedo, 1982: 93).

Cerámica con engobe:

1. **Fragmento** de urna de cuerpo ovide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello de tendencia cilíndrica y base cóncava. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla una decoración sencilla a base de bandas y filetes, distribuidos en 4 grupos desde el tercio inferior del cuello hasta el tercio

inferior del cuerpo. Estos grupos delimitan tres frisos horizontales sin decoración alguna (Fig. 40: 1).

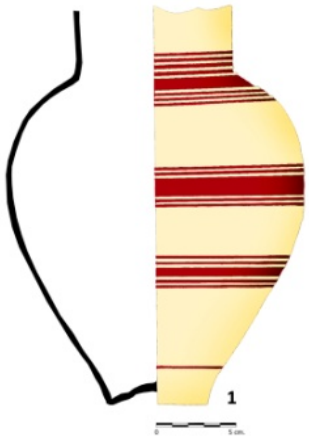


Fig. 40. Cerámica decorada de la tumba 52.

Tumba 53A: estructura circular haciendo conjunto con otras dos tumbas más. Con restos de un *soliferreum* (Presedo, 1982: 93).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.3:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde exvasado y base cíoncava. Presenta decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa (Fig. 41: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.7.A.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde exvasado y base cóncava. Sobre el engobe crema se desarrolla la decoración, compleja. Cinco grupos de bandas y filetes delimitan cuatro frisos horizontales, el primero de ellos decorado con segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda y el resto combinando estos motivos con series oblicuas de puntos (Fig. 41: 2).

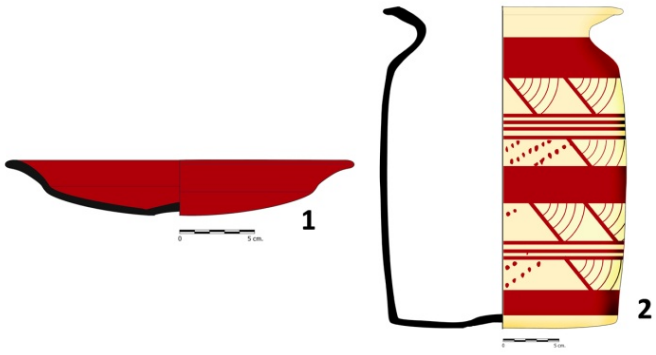


Fig. 41. Cerámica decorada de la tumba 53A.

Tumba 53B: estructura circular que hace conjunto con las tumbas 53A y 53C (Presedo, 1982: 94).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico con borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe crema (Fig. 42: 1).
2. **Variante III.4.D.1:** recipiente de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello de tendencia cilíndrica mayor al 20% de la altura total y base cóncava. Sobre el engobe crema de desarrolla un campo en borde, cuello, base y dos bandas en el cuerpo, la inferior haciendo conjunto con el mencionado campo de la base (Fig. 42: 2).

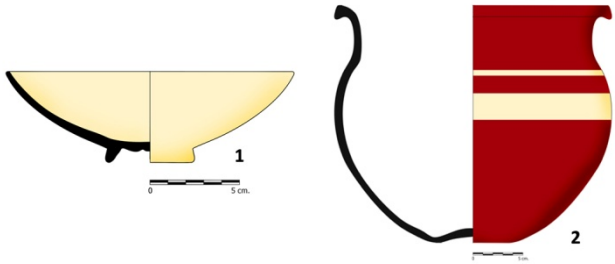


Fig. 42. Cerámica decorada de la tumba 53B.

Tumba 53C: presenta fragmentos de falcata y un posible *soliferreum* (Presedo, 1982: 94).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Presenta engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 43: 1).

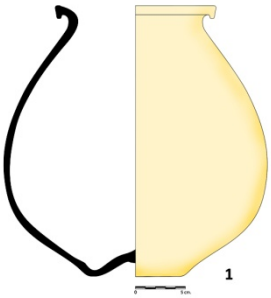


Fig. 43. Cerámica decorada de la tumba 53C.

Tumba 55: cista de forma rectangular y losas de piedra como recubrimiento. Entre el ajuar metálico se documentó una falcata de hierro, un asa de escudo y una punta de lanza (Presedo, 1982: 96).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.2:** cuenco de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total. Sobre el engobe crema se desarolla una decoración compleja. Cuatro bandas delimitan tres frisos horizontales rellenos de segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha (Fig. 44: 1).
2. **Variante I.2.A.3:** cuencos de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe blanquecino tanto en la superficie interna como externa (Fig. 44: 2-3).
3. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con umbo. Presenta engobe color crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 44: 4).
4. **Variante III.7.A.1**: *kalathoi* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto o exvasado y base plana con umbo. Según el tipo de diseño decorativo se distinguen los siguientes grupos:
    a. Engobe blanquecino como único tratamiento decorativo de la superficie externa del recipiente (Fig. 44: 5).
    b. Decoración compleja sobre este mismo engobe crema. Según los esquemas pueden diferenciarse dos tipos:
        i. Desarrollo de una técnica decorativa mixta caracterizada por la pintura, el estampillado y la incisión. El borde presenta campo y una serie de incisiones triangulares que resaltan sobre la pintura. En el cuerpo, cuatro bandas delimitan tres frisos horizontales. El superior presenta una serie de estampillas con motivos radiales irregulares (Ruiz y Nocete, 1981). El friso intermedio presenta una serie de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda y el inferior una serie de líneas onduladas verticales (Fig. 44: 6).
        ii. El segunto tipo decorativo presenta campo en el borde y un panel decorativo que cubre la totalidad del cuerpo y aparece delimitado por dos grupos de filetes y bandas. Dicho panel presenta una serie superpuesta y combinada de tejadillos y rombos (Fig. 44: 7).

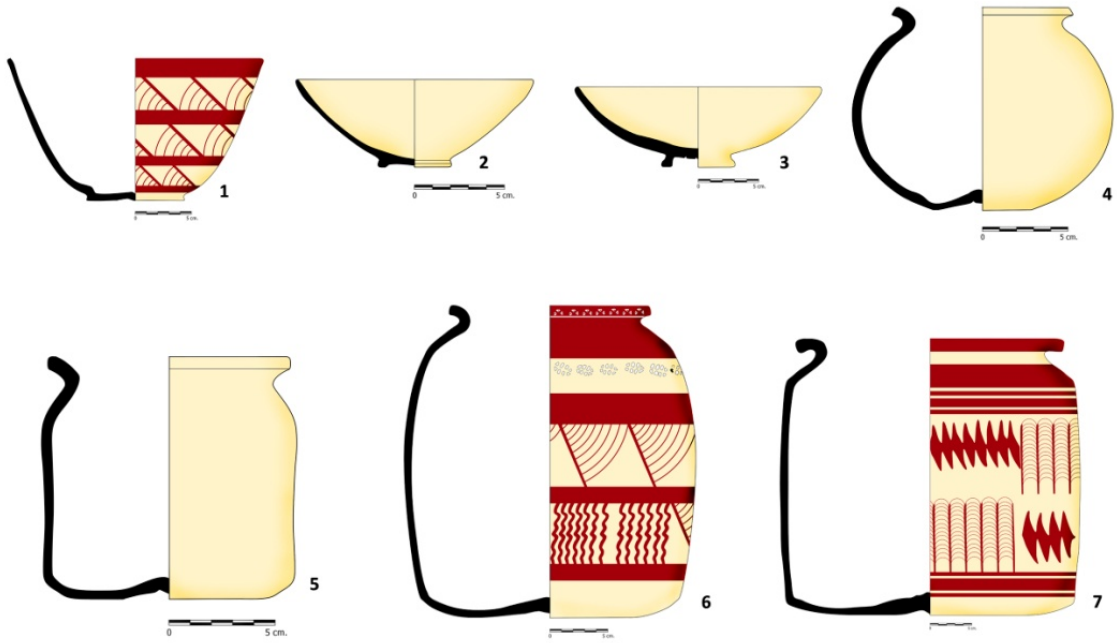


Fig. 44. Cerámica decorada de la tumba 55.

Tumba 56: enterramiento superficial de forma cuadrangular (Presedo, 1982: 99).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.C.1:** urna de cerámica gris de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde y cuellos exvasados y base cóncava. Presenta un engobe crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 45: 1).

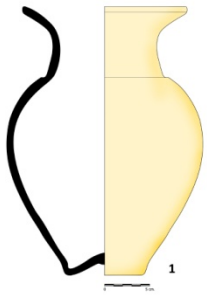


Fig. 45. Cerámica decorada de la tumba 56.

Tumba 57: enterramiento rectangular revestido y cubierto por adobes (Presedo, 1982: 100).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.B.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto, cuello corto de tendencia exvasada y base plana. Sobre la superficie

gris del recipiente se aplica una decoración completa en rojo en toda la superficie exterior del recipiente (Fig. 46: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante II.9.A.3:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Aparece recubierto del engobe blanquecino característico de la necrópolis (Fig. 46: 2).

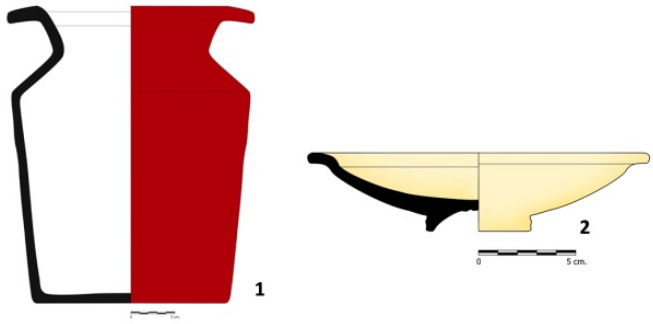


Fig. 46. Cerámica decorada de la tumba 57.

Tumba 58: enterramiento circular de adobe (Presedo, 1982: 101).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Sobre el engobe crema se desarrolla una serie de bandas y filetes en el cuerpo y un estrecho filete en la base del pie (Fig. 47: 1).
2. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con umbo. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla una serie de bandas y filetes a lo largo del cuerpo, distribuidas en tres grupos irregulares en cuanto a su grosor y número (Fig. 47: 2).

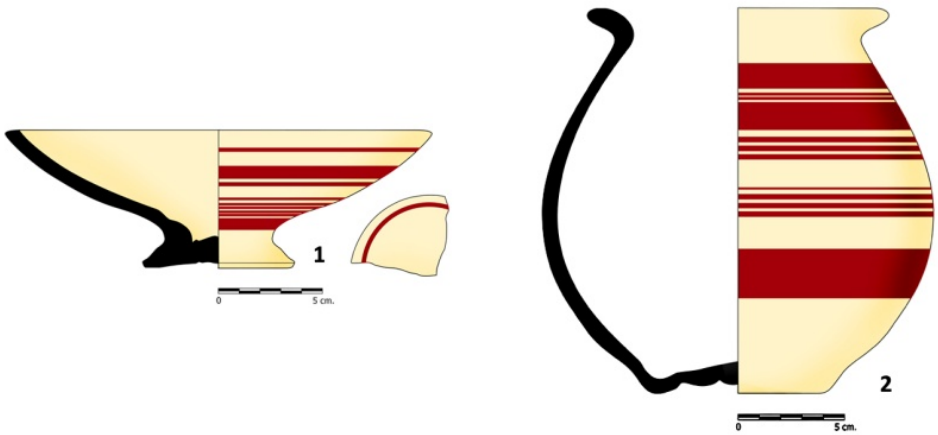


Fig. 47. Cerámica decorada de la tumba 58.

Tumba 59: enterramiento simple en hoyo (Presedo, 1982: 101).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Aparece recubierta de un engobe crema apenas conservado (Fig. 48: 1).

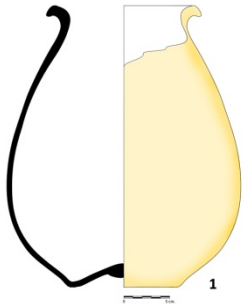


Fig. 48. Cerámica decorada de la tumba 59.

Tumba 60: enterramiento simple en hoyo (Presedo, 1982: 102).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico con borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta engobe blanquecino (Fig. 49: 1).
2. **Variante III.5.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde horizontal y base cóncava con umbo. El engobe, grisáceo, se desarrolla sobre una cocción reductora (Fig. 49: 2).

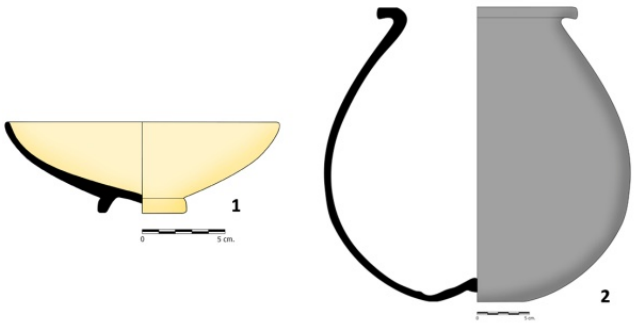


Fig. 49. Cerámica decorada de la tumba 60.

Tumba 61: sepultura excavada en la roca y revestida por adobes (Presedo, 1982: 103).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.1.A.1:** plato de cuerpo cónico, borde exvasado y base cóncava. Con engobe crema (Fig. 50: 1).

2. **Variante III.3.A.1:** urna globular con borde exvasado y base cóncava. Presenta un engobe grisáceo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 50: 2).

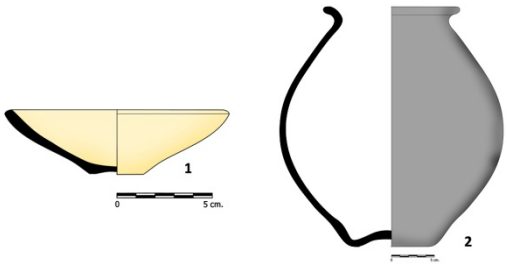


Fig. 50. Cerámica decorada de la tumba 61.

Tumba 62: sepultura de hoyo cubierta por piedras sin escuadrar. Esta tumba incluía también un *lekythos* y un plato ático (Presedo, 1982: 103-104).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.A.1**: recipiente de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y base plana. Presenta una decoración compleja a base de banda en el borde y campo en la base. Una banda en el cuello y otra ancha que ocupa la mitad inferior del cuerpo delimitan un friso en su mitad superior, compuesta por una serie que alterna las líneas verticales con los segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. 51: 1).



Fig. 51. Cerámica decorada de la tumba 62.

Tumba 63: pequeño enterramiento circular excavado en la roca (Presedo, 1982: 105).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe crema sobre la superficie gris del recipiente (Fig. 52: 1).
2. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde horizontal y base cóncava. Presenta engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 52: 2).

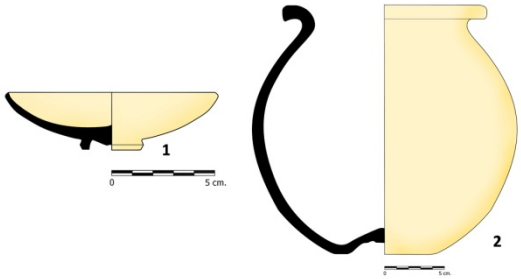


Fig. 52. Cerámica decorada de la tumba 63.

Tumba 64: enterramiento simple en hoyo (Presedo, 1982: 105).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde vuelto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla la decoración, sencilla. Presenta campo, tanto en la superficie interna como externa; mientras que un grupo de tres filetes marcan el fondo interior del recipiente (Fig. 53: 1).
2. **Variante III.4.A.2**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal y pie indicado menor al 10% de la altura total. Sobre el engobe crema se desarrolla una decoración a base de campo en el borde y dos anchas bandas que marcan la mitad superior y la inferior del cuerpo, dejando un estrecho friso en reserva (Fig. 53: 2).

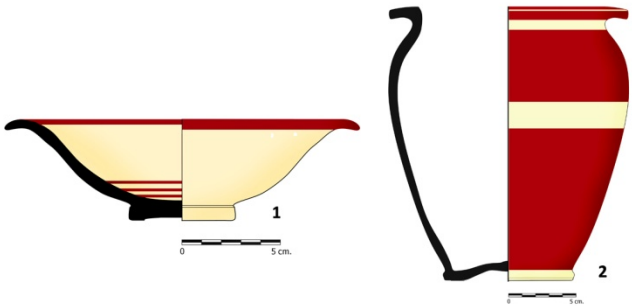


Fig. 53. Cerámica decorada de la tumba 64.

Tumba 65: hoyo simple (Presedo, 1982: 106).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello exvasado mayor al 20% de la altura total y base cóncava. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla la decoración, sencilla. Presenta campo en el borde, serie de bandas y filetes en el cuello, cuatro

grupos de bandas y filetes en el cuerpo y una pequeña banda en la zona de la base (Fig. 54: 1).

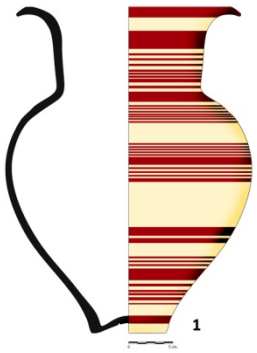


Fig. 54. Cerámica decorada de la tumba 65.

Tumba 66: enterramiento simple de tendencia circular. Presenta, además, cuatro cuentas polícromas y restos de un asa de escudo de hierro (Presedo, 1982: 107).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.B.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto, cuello corto exvasado y base plana. Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 55: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta el característico engobe crema de la necrópolis (Fig. 55: 2).
2. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava. Con engobe blanquecino (Fig. 55: 3).
3. **Variante III.7.A.1**: *kalathoi* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y base plana con umbo. Sobre el engobe crema se desarrolla una decoración compleja, solucionada según dos tipos de esquemas decorativos:
    a. El primero presenta filete en el borde y dos anchas bandas en el cuerpo que delimitan un panel decorativo compuesto por semicírculos concéntricos distribuidos de forma irregular en el espacio del friso (Fig. 55: 4).
    b. El segundo se caracteriza por un campo en el borde y tres grupos de filetes en el cuerpo, delimitando dos frisos horizontales: el superior comprende una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes con las líneas onduladas verticales y el inferior se encuentra reservado al tercio inferior de dichas líneas onduladas (Fig. 55: 5).

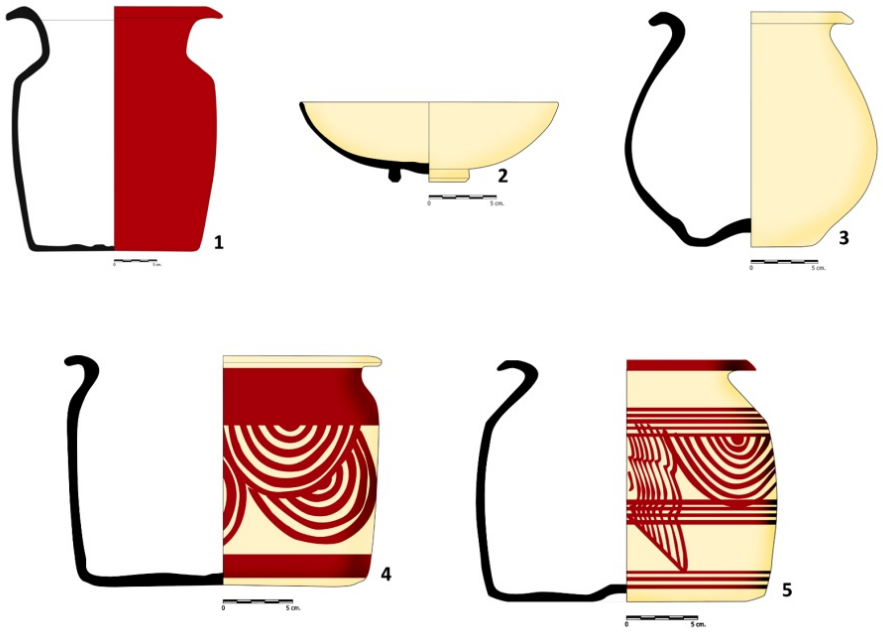


Fig. 55. Cerámica decorada de la tumba 66.

Tumba 68: enterramiento de forma circular superpuesta a la sepultura 69. Comprende tres fusayolas de cerámica y restos de una jarrita de pasta vítrea (Presedo, 1982: 111).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.3:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta decoración completa en rojo en toda la superficie del recipiente, tanto en su interior como en su exterior (Fig. 56: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 56: 2).

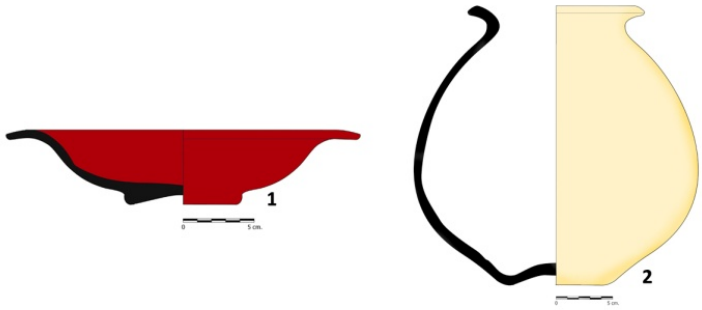


Fig. 56. Cerámica decorada de la tumba 68.

Tumba 69: estructura cuadrangular delimitada por adobes y enlucida con yeso. Conservaba restos de decoración en rojo (Presedo, 1982: 112).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.B.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello corto de tendencia exvasada y base cóncava. Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 57: 2).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Sobre el engobe crema se desarrolla una serie de bandas y filetes tanto al interior como al exterior del recipiente (Fig. 57: 1).

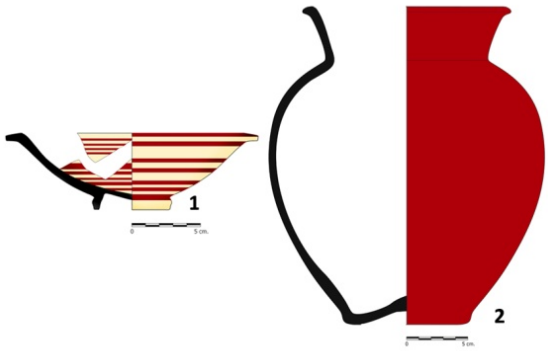


Fig. 57. Cerámica decorada de la tumba 69.

Tumba 70: sepultura cuadrangular cercada por adobes (Presedo, 1982: 112).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1**: urna globular de borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe color crema en su superficie exterior (Fig. 58: 1).

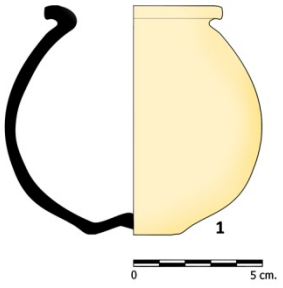


Fig. 58. Cerámica decorada de la tumba 70.

Tumba 72: estructura cuadrangular delimitada por adobes (Presedo, 1982: 114).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe color crema (Fig. 59: 1).
2. **Variante III.8.A.4**: urna de cuerpo bitroncocónico, borde vuelto, base cóncava con umbo y dos asas en posición vertical. Presenta un engobe crema más diluido de lo habitual en la necrópolis (Fig. 59: 2).
3. **Variante III.5.A.1:** urnas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino en la superficie externa del recipiente (Fig. 59: 3-4).

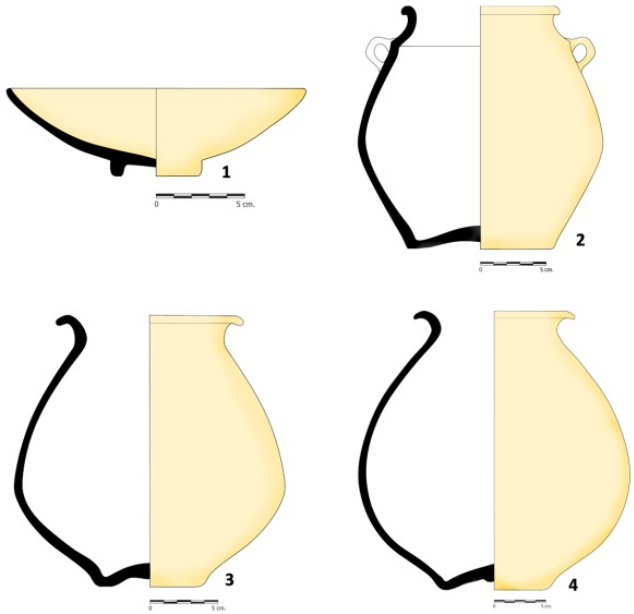


Fig. 59. Cerámica decorada de la tumba 72.

Tumba 73: sepultura simple con un cerco de adobe de forma ovalada (Presedo, 1982: 115).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.B.1:** cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello corto de tendencia exvasada y base cóncava con umbo. Presenta engobe blanquecino (Fig. 60: 73).

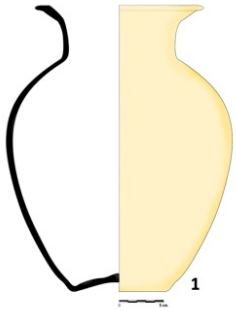


Fig. 60. Cerámica decorada de la tumba 73.

Tumba 74: enterramiento simple en hoyo (Presedo, 1982: 115).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna globular con borde exvasado y base cóncava con umbo. Con engobe color crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 61: 1).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.1.A.1:** plato cónico de borde horizontal y base plana. Presenta decoración sencilla a base de filetes en la superficie exterior (Fig. 61: 2).

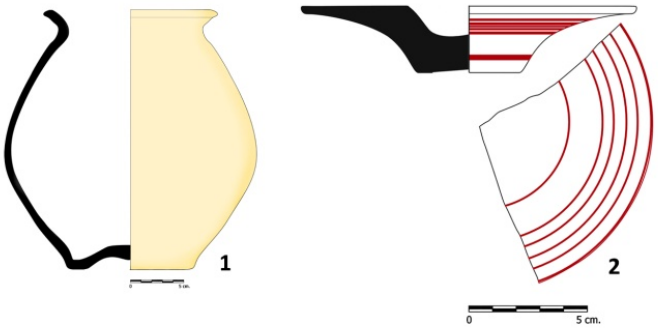


Fig. 61. Cerámica decorada de la tumba 74.

Tumba 75: sepultura destruida por la acción del arado. El ajuar se completa con fragmentos de un anillo de bronce (Presedo, 1982: 117).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.A.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y base plana. Presenta decoración completa en rojo en la práctica totalidad del recipiente, salvo en el borde (Fig. 62: 4).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.1.A.1:** pequeño cuenco de cuerpo cónico, borde vuelto y base cóncava. Con engobe blanquecino (Fig. 62: 2).
2. **Variante I.2.A.3:** plato hemisférico de borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe color crema tanto en la superficie interna como externa (Fig. 62: 1).
3. **Variante I.3.A.3:** recipiente abierto de cuerpo globular, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta el engobe crema característico de la necrópolis, aunque algo más diluido de lo habitual (Fig. 62: 3).

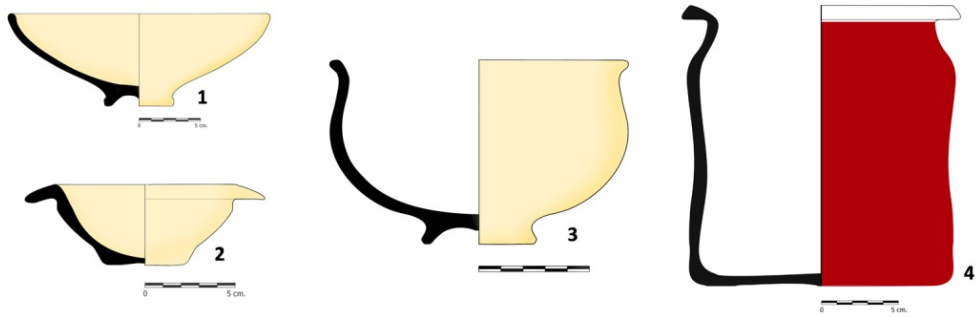


Fig. 62. Cerámica decorada de la tumba 75.

Tumba 76: enterramiento circular delimitado por adobes, prácticamente destruido por su ubicación superficial (Presedo, 1982: 117).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.B.1**: urna globular con borde vuelto, cuello corto y base cóncava. Presenta un engobe blanquecino muy diluido (Fig. 63: 1).

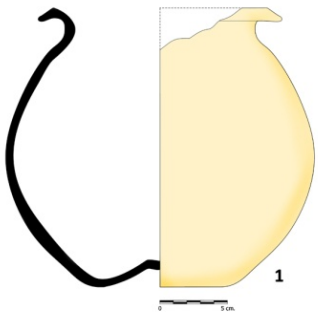


Fig. 63. Cerámica decorada de la tumba 76.

Tumba 77: enterramiento simple de forma circular con cerco de adobe (Presedo, 1982: 119).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.7.A.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y base plana. Presenta engobe blanquecino (Fig. 64: 1).

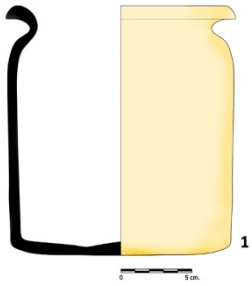


Fig. 64. Cerámica decorada de la tumba 77.

Tumba 79: enterramiento simple de hoyo (Presedo, 1982: 120).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y base cóncava con umbo. Con decoración compleja en rojo vinoso. Presenta campo en el borde y la base. Tres bandas delimitan dos frisos horizontales en el cuerpo: el superior con series de líneas onduladas verticales y el inferior con semicírculos concéntricos colgantes (Fig. 65: 1).

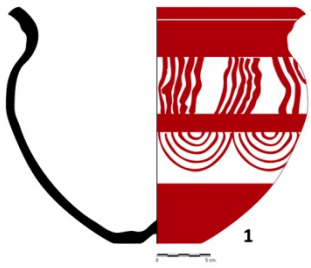


Fig. 65. Cerámica decorada de la tumba 79.

Tumba 80: conformado como una estructura de adobes en ángulo recto que acogía una sepultura doble (Presedo, 1982: 121).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde horizontal o recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta dos tipos de programas decorativos:

a. Con engobe blanquecino como único tratamiento decorativo (Fig. 66: 1).
b. Sobre el engobe crema se desarrolla una serie de pequeños filetes en el cuerpo, desde el borde hasta la base, en la superficie interior y exterior. El fondo interior presenta una espiral como variante a la decoración sencilla descrita (Fig. 66. 2).

2. **Variante III.3.A.1:** urnas de cuerpo globular, borde vuelto u horizontal y base cóncava con umbo. Presenta engobe color crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 66: 3-4).

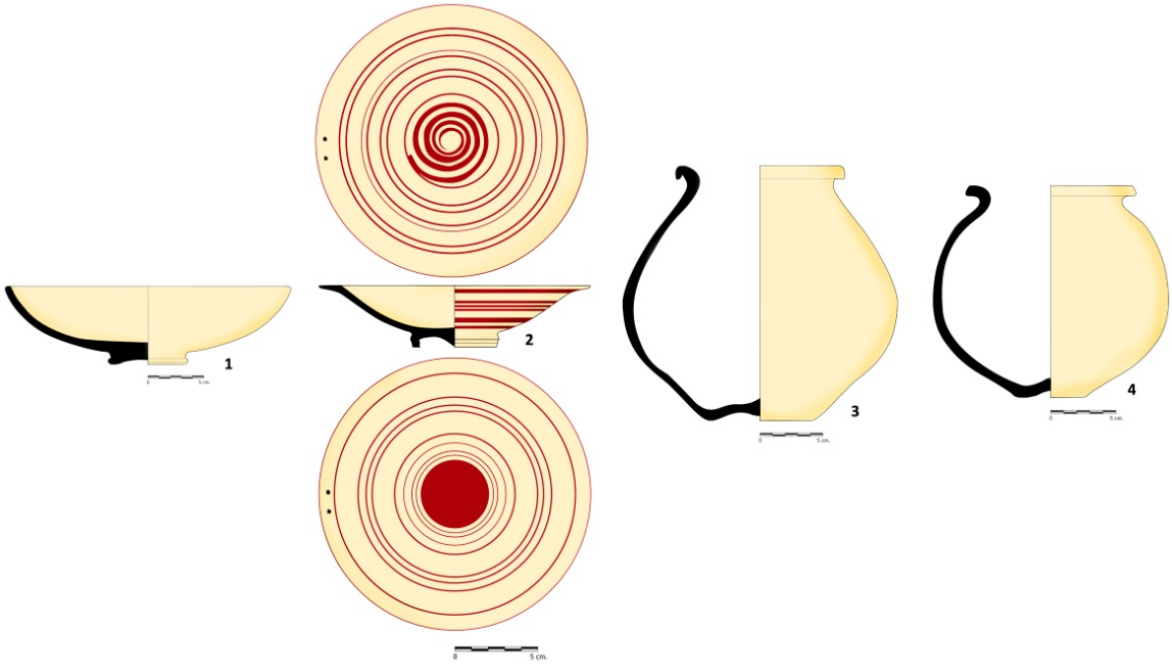


Fig. 66. Cerámica decorada de la tumba 80.

Tumba 81: enterramiento cuadrangular delimitado por adobes. Presenta también un puchero globular de bronce (Presedo, 1982: 123).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico con borde cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. De cocción reductora, presenta engobe color crema tanto en su superficie interna como externa (Fig. 67: 1).
2. **Variante III.7.B.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde horizontal, cuello corto entre el 10-20% de la altura total y base plana con umbo. Presenta engobe blanquecino como único tratamiento decorativo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 67: 2).

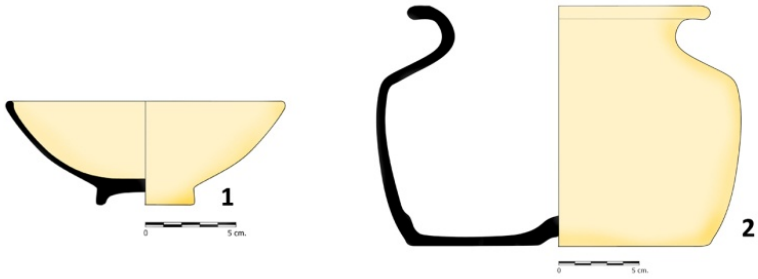


Fig. 67. Cerámica decorada de la tumba 81.

Tumba 82: estructura rectangular con un lecho de adobe para acoger las urnas y una kylix ática de figuras rojas. Enterramiento doble (Presedo, 1982: 125).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Sobre el engobe crema se desarrolla una decoración simple a base de filetes tanto en la cara interna como externa del recipiente (Fig. 68: 2).
2. **Variante III.7.A.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y base plana con umbo. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla un esquema complejo a base de banda en el borde y tres grupos de tres filetes a lo largo del cuerpo, que delimitan dos frisos horizontales compuestos por semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales (Fig. 68: 1).

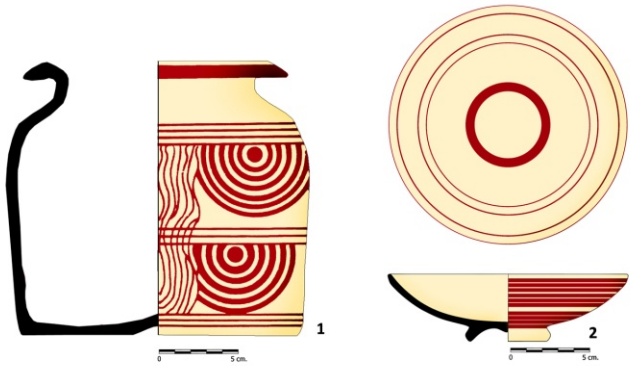


Fig. 68. Cerámica decorada de la tumba 82.

Tumba 83: enterramiento simple con forma ovalada. Sepultura doble (Presedo, 1982: 127).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe blanquecino (Fig. 69: 1)

2. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava. Presenta el engobe crema característico de la necrópolis (Fig. 69: 2).

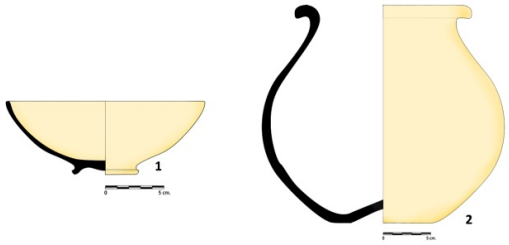


Fig. 69. Cerámica decorada de la tumba 83.

Tumba 83A: Presedo denominó de este modo al enterramiento situado bajo la sepultura 83. En esta tumba se registraron además una falcata y *soliferreum* doblados, una punta de lanza, una pulsera de bronce, una fíbula de hierro y un fragmento de asa de escudo, entre otros (Presedo, 1982: 127).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato hemisférico con borde exvasado y pie indicado mayor al 10%. Presenta decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa del recipiente (Fig. 70: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.8.A.3:** urna de cuerpo bitroncocónico, borde vuelto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Sobre el engobe crema se desarrolla la decoración, compleja. Presenta filete en borde y base. Una serie de filetes delimitan a lo largo del cuerpo dos frisos horizontales, el superior con series irregulares de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda y líneas onduladas verticales. El panel inferior, por su parte, se encuentra decorado por el tercio inferior de las líneas onduladas del friso superior (Fig. 70: 2).

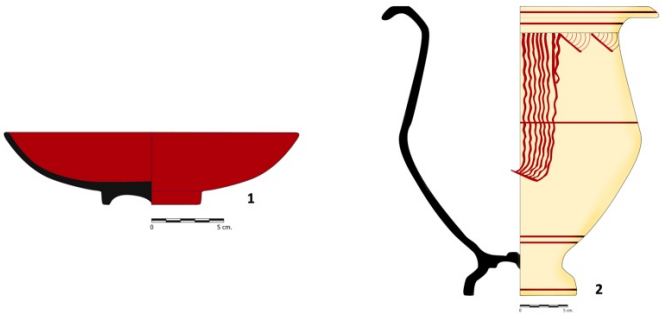


Fig. 70. Cerámica decorada de la tumba 83A.

Tumba 84: estructura circular cubierta por una laja de piedra, la única que conserva la cubierta en las tumbas en hoyo de la necrópolis. Con una cuenta de collar y un fragmento de hueso tallado (Presedo, 1982: 128).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato hemisférico con borde exvasado y pie indicado mayor al 10%. Presenta engobe color crema (Fig. 71: 1).
2. **Variante III.8.A.1:** urna de cuerpo bitroncocónico, borde vuelto y base cóncava. Con engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 71: 2).

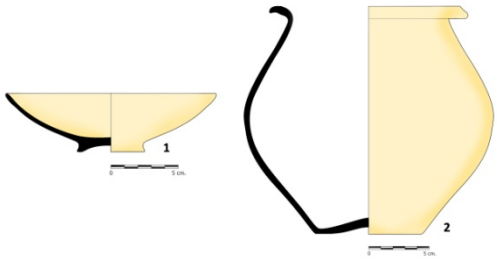


Fig. 71. Cerámica decorada de la tumba 84.

Tumba 85: enterramiento de estructura redondeada delimitada por adobes y cubierta por una piedra. Registra, también, una fíbula de bronce, fragmentos de asa de escudo y de *soliferreum* y una hoja de puñal (Presedo, 1982: 128).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular, borde vuelto y base plana. Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 72: 1).

Cerámica con engobe:

2. **Variante I.2.A.3:** plato hemisférico de borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe color crema (Fig. 72: 2).

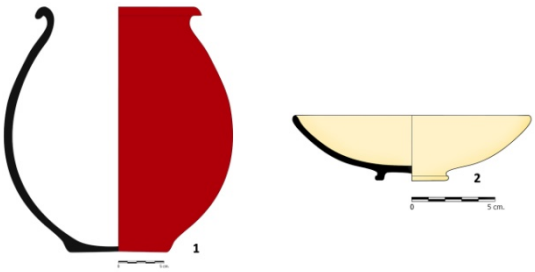


Fig. 72. Cerámica decorada de la tumba 85.

Tumba 87: enterramiento en hoyo revestido con adobe (Presedo, 1982: 132).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presentan engobe color crema (Fig. 73: 1-2).
2. **Variante III.8.A.1**: urna de cuerpo bitroncocónico, borde vuelto y base cóncava con engobe blanquecino como único tratamiento decorativo (Fig. 73: 3)
3. **Variante III.5.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelta y base cóncava con umbo. Con engobe crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 73: 4).

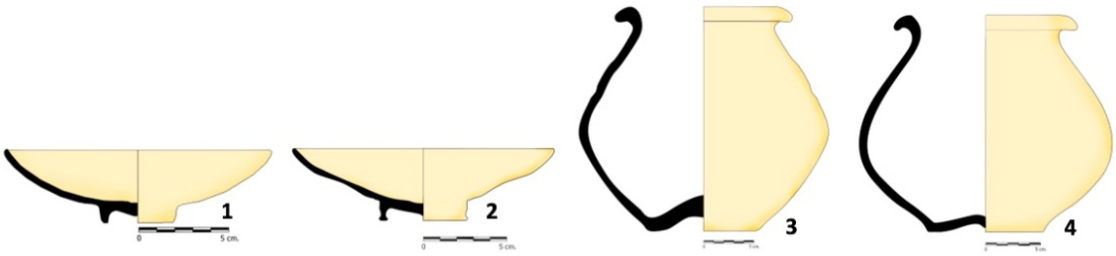


Fig. 73. Cerámica decorada de la tumba 87.

Tumba 88: estructura cuadrangular delimitada por adobes (Presedo, 1982: 132).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde cerrado y base plana. Con engobe blanquecino (Fig. 74: 1).
2. **Variante III.3.A.1:** urna globular de borde horizontal y base cóncava con umbo. Presenta engobe color crema (Fig. 74: 2)
3. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal, cuello exvasado mayor al 20% de la altura total y base cóncava. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla una decoración compleja en un tono vinoso oscuro. Presenta bandas en el cuello y dos frisos horizontales en el cuerpo, delimitados por bandas y filetes. El panel superior presenta un enrejado triangular y el inferior una serie abstracta que alterna unos símbolos en X, puntos y líneas o trazos verticales (Fig. 74: 3).

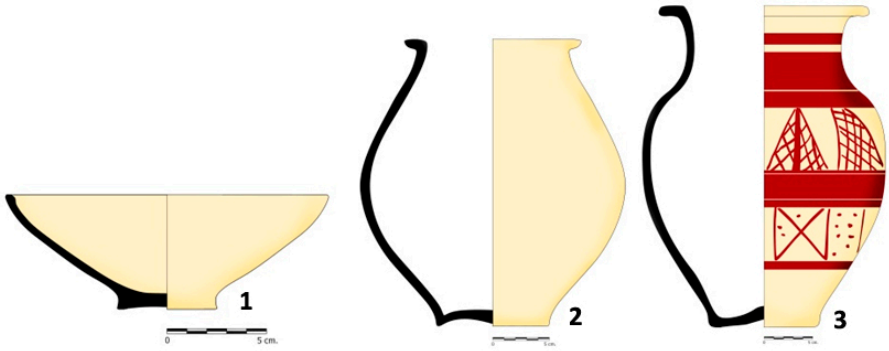


Fig. 74. Cerámica decorada de la tumba 88.

Tumba 90: enterramiento en hoyo (Presedo, 1982: 135).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta decoración completa en rojo tanto en la superficie interior como exterior del recipiente (Fig. 75: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 75: 2).

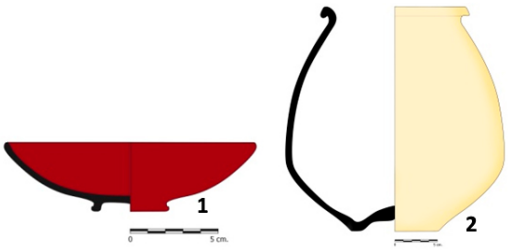


Fig. 75. Cerámica decorada de la tumba 90.

Tumba 91: situada bajo la tumba 90, consiste en un enterramiento simple en hoyo circular (Presedo, 1982: 135).

1. **Fragmento de *kalathos*** de cuerpo cilíndrico con hombro marcado y base plana con umbo. Sobre el engobe crema se desarrolla una decoración simple a base de filetes, tres en el hombro y cuatro en la mitad inferior del recipiente (Fig. 76: 1).

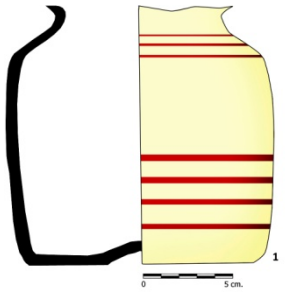


Fig. 76. Cerámica decorada de la tumba 91.

Tumba 92: estructura ovalada en la que las urnas son entibadas con adobes. Presenta, además, una cuenta de collar de pasta vítrea (Presedo, 1982: 136).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.A.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde horizontal y base cóncava con umbo. Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 77: 1).
2. **Variante III.7.B.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto, cuello corto y base plana. Con decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 77: 2).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Sobre el engobe crema se desarrolla una serie de bandas y filetes, tanto al interior como al exterior (Fig. 77: 3).
2. **Fragmentos de *kalathos*** de cuerpo cilíndrico con hombro marcado y base cóncava con umbo. Sobre el engobe blanco se desarrolla una banda en la zona del cuello y dos filetes en el cuerpo, uno en el arranque y el segundo en el tercio inferior (Fig. 77: 4).

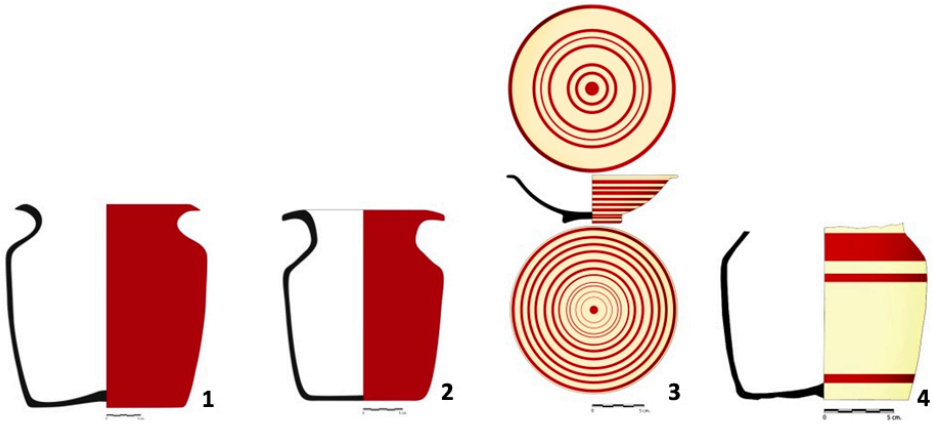


Fig. 77. Cerámica decorada de la tumba 92.

Tumba 93: enterramiento simple en hoyo. Al igual que la sepultura anterior, cuenta con fragmentos de una cuenta de collar estriada (Presedo, 1982: 136).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava. Presenta el engobe blanquecino característico de la necrópolis (Fig. 78: 1).

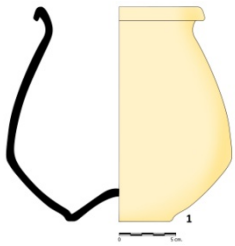


Fig. 78. Cerámica decorada de la tumba 93.

Tumba 95: enterramiento simple en hoyo cubierto por adobes. Cuenta, además, con un plato ático de barniz rojo, una cuenta de collar de pasta vítrea y fragmentos de un anillo de bronce (Presedo, 1982: 139).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, con borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior e interior del recipiente (Fig. 79: 5).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde recto o exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe crema (Fig. 79: 3-4).
2. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 9: 2).
3. **Variante III.5.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla una decoración compleja caracterizada por dos frisos delimitados por filetes. El primer panel, localizado en la mitad superior del cuerpo, presenta una serie de semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales; mientras que el inferior, desarrollado en la mitad superior del cuerpo, tiene semicírculos concéntricos colgantes (Fig. 79: 1).

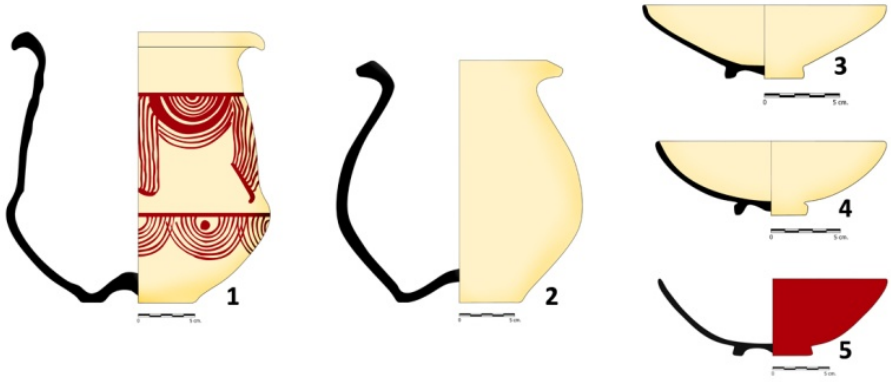


Fig. 79. Cerámica decorada de la tumba 95.

Tumba 96: sepultura superficial destruida por la acción del arado, en la que también se documentaron restos de una falcata y un *soliferreum* (Presedo, 1982: 141).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico con borde cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con decoración completa en rojo en toda la superficie del recipiente (Fig. 80: 2).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino en la superficie externa del recipiente (Fig. 80: 1).

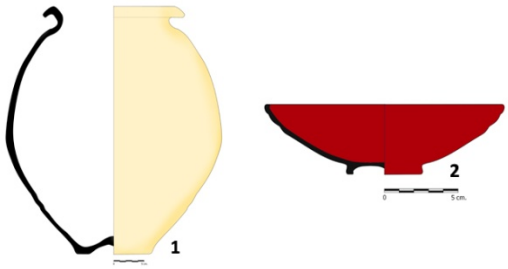


Fig. 80. Cerámica decorada de la tumba 96.

Tumba 97: cista de cuatro lajas verticales y una horizontal de cubierta (Presedo, 1982: 143).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.B.1:** urna de cuerpo globular, borde vuelto, cuello corto y base cóncava. Con engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 81: 1).

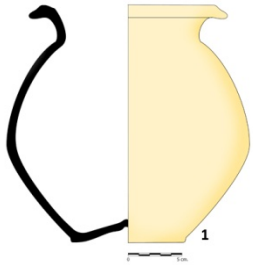


Fig. 81. Cerámica decorada de la tumba 97.

Tumba 98: sepultura destruida por la acción del arado (Presedo, 1982: 145).

Cerámica sin engobe:

1. **Fragmento** de urna con cuerpo de tendencia globular y borde vuelto. Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 82: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Fragmento** de una imitación de crátera de columnas. Presenta cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal, cuello alto de tendencia cilíndrica y asas geminadas en posición vertical. Presenta engobe color crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 82: 2).
2. **Variante III.4.C.5:** imitación de crátera de columnas. Cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal, cuello alto de tendencia exvasada, pie indicado menor al 10% de la altura total y asas geminadas en posición vertical. Con engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (fig. 82: 3).
3. **Variante III.4.A.8:** urna anforoide de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado, base convexa y dos asas en posición vertical. Con un engobe crema apenas conservado (Fig. 82: 5).
4. **Variante III.7.B.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, cuello corto, borde vuelto y base plana con umbo. Sobre el engobe crema se desarrolla un campo en el borde y dos frisos horizontales en el cuerpo, delimitados por tres bandas. El panel superior presenta trazos oblicuos y el inferior series de semicírculos concéntricos colgantes y un símbolo abstracto de difícil identificación formal (Fig. 82: 4).

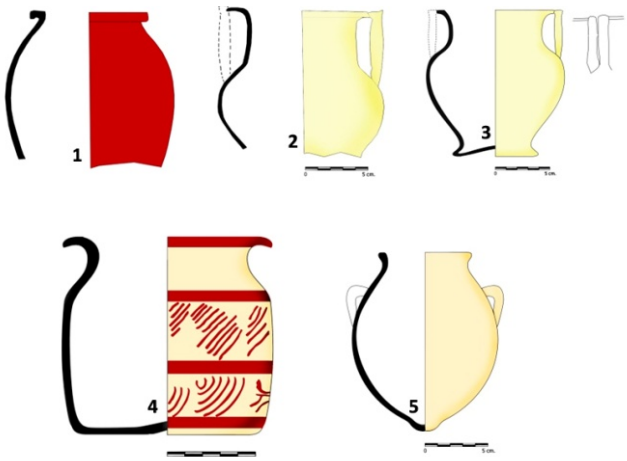


Fig. 82. Cerámica decorada de la tumba 98.

Tumba 100: sepultura cuadrangular excavada en la roca con fragmentos de una pulsera de bronce (Presedo, 1982: 145-146).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello de tendencia exvasada mayor al 20% de la altura total y base cóncava. Con engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 83: 1).

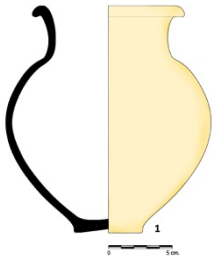


Fig. 83. Cerámica decorada de la tumba 100.

Tumba 101: sepultura superficial prácticamente destruida (Presedo, 1982: 147).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde exvasado cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con decoración completa en rojo en su superficie exterior e interior (Fig. 84: 1).

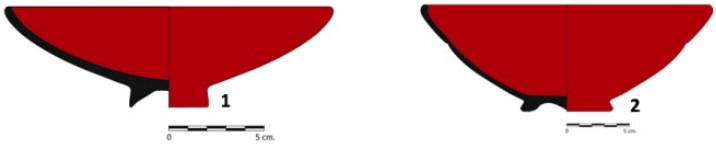


Fig. 84. Cerámica decorada de la tumba 101.

Tumba 102: enterramiento hecho en un hoyo dentro del cual se construyó una cista de adobe. Además del ajuar cerámico, se documentaron restos de una falcata (Presedo, 1982: 148).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello exvasado mayor al 20% y base cóncava. Con decoración completa en rojo en toda la superficie exterior del recipiente (Fig. 85: 1).

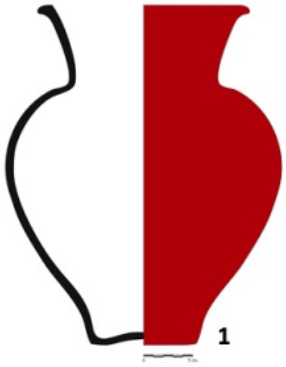


Fig. 85. Cerámica decorada de la tumba 102.

Tumba 103: enterramiento circular delimitado por adobes y piedras. Documenta una pulsera de bronce, un anillo de bronce, clavos y fragmentos de hierro (Presedo, 1982: 148).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.B.1:** urna de cuerpo globular, borde vuelto, cuello corto y base cóncava. Con engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 86: 1).

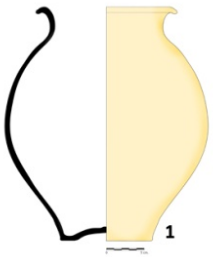


Fig. 86. Cerámica decorada de la tumba 103.

Tumba 104: sepultura limítrofe a la 43, completamente destruida (Presedo, 1982: 149).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10%. Con engobe color crema tanto al interior como al exterior (Fig. 87: 1-2).
2. **Variante III.8.B.1:** Cerámica gris de cuerpo bitroncocónico con borde vuelto, cuello corto y base cóncava con umbo. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla una banda en el borde y tres grupos de bandas y filetes en el cuerpo, que delimitan dos paneles decorativos. El friso superior, localizado en la mitad superior del cuerpo, presenta serie de segmentos de círculos concéntricos y semicírculos concéntricos en posición vertical. El segundo friso, localizado en la mitad inferior, presenta serie de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda (Fig. 87: 3).

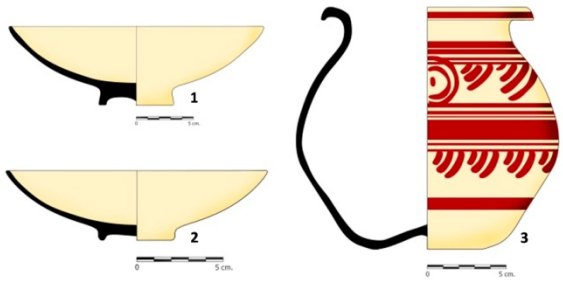


Fig. 87. Cerámica decorada de la tumba 104.

Tumba 105: sepultura en hoyo conformada por una pequeña pared de adobe en forma de cista (Presedo, 1982: 149).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna de tendencia globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Sobre un engobe pardo se desarrolla un campo en el borde y una serie de 5 bandas y filetes en el cuerpo que delimitan 4 frisos horizontales, tres de ellos decorados. Los dos paneles superiores muestran marcas en X y el inferior trazos verticales (Fig. 88: 1).

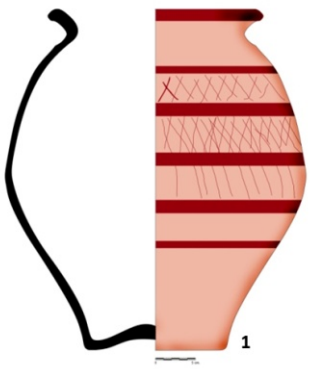


Fig. 88. Cerámica decorada de la tumba 105.

Tumba 106: sepultura cuadrangular completamente destruida "desde antiguo". Junto con la cerámica ibérica se documentaron fragmentos de cerámica ática de barniz negro, fragmentos de cerámica ática de figuras rojas, una fusayola y una concha de molusco, entre otros (Presedo, 1982: 150-152).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.1.A.2:** pequeño cuenco de cuerpo cónico, borde exvasado y base plana. Presenta un engobe blanquecino en toda la superficie del recipiente y en el interior se desarrolla una decoración compleja a base de una banda que enmarca un símbolo zoomorfo indeterminado, interpretado como un sol por Presedo (1982: 152) (Fig. 89: 1).

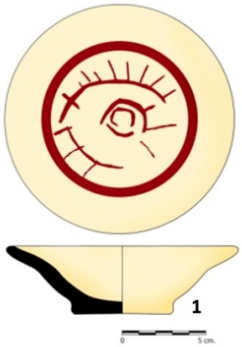


Fig. 89. Cerámica decorada de la tumba 106.

Tumba 107: estructura rectangular excavada en la roca (Presedo, 1982: 152).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.B.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado, cuello corto de tendencia exvasada y base cóncava con umbo. Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 90: 1).



Fig. 90. Cerámica decorada de la tumba 107.

Tumba 108: estructura superficial destruida por las labores agrícolas. Presenta un fragmento de una pieza de alabastro en blanco y negro, fragmentos de asa de escudo,

restos de una falcata y un pequeño fragmento de una hoja de puñal (Presedo, 1982: 152).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.8.B.1:** urna bitroncocónica con borde vuelto, cuello corto y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino al exterior (Fig. 91: 1).

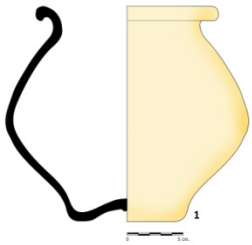


Fig. 91. Cerámica decorada de la tumba 108.

Tumba 109: cista rectangular delimitada por adobes (Presedo, 1982: 154).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.B.1:** urna ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello corto y base cóncava con umbo. Sobre la superficie gris se aplica un engobe blanquecino. Presenta 4 grupos de bandas y filetes en el cuerpo, el primero y el tercero compuestos por cuatro bandas y el segundo y el cuarto por tres (Fig. 92: 1).

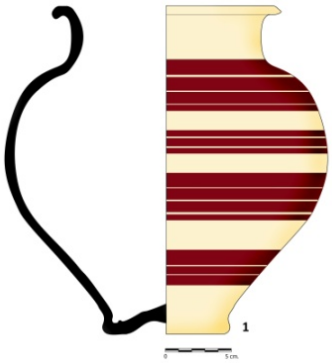


Fig. 92. Cerámica decorada de la tumba 109.

Tumba 110: estructura de forma rectangular con un cerco de adobes (Presedo, 1982: 154).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado, cuello alto de tendencia exvasada y base cóncava con umbo. Sobre el engobe crema se desarrolla un grupo de bandas en el

cuello y cuatro grupos de bandas y filetes en el cuerpo, el primero compuesto por dos bandas y el resto por tres, todas de diferentes grosores (Fig. 93: 1).

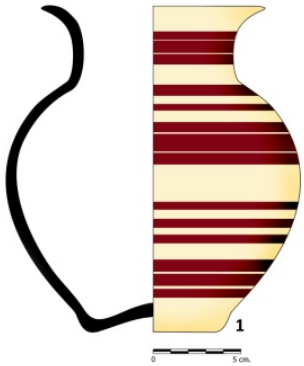


Fig. 93. Cerámica decorada de la tumba 110.

Tumba 112: estructura rectangular con cerco de adobes (Presedo, 1982: 157).

Cerámica con engobe

1. **Fragmento** de urna de tendencia globular con base cóncava. Sobre un engobe de la misma tonalidad que la arcilla se desarrollan tres grupos de filetes: en la mitad superior (8 filetes, hasta la rotura del fragmento), en el máximo ancho del recipiente (10) y en la mitad inferior (9 filetes) (Fig. 94: 1).

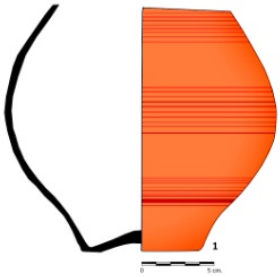


Fig. 94. Cerámica decorada de la tumba 112.

Tumba 113: enterramiento simple en hoyo (Presedo, 1982: 157).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna globular con borde vuelto y base cóncava con umbo. Sobre el engobe blanquecino característico de la necrópolis se desarrolla un campo en el borde y una serie de bandas y filetes a lo largo del cuerpo del recipiente (Fig. 95: 1).

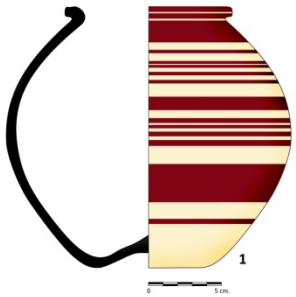


Fig. 95. Cerámica decorada de la tumba 113.

Tumba 114: sepultura simple excavada en la roca (Presedo, 1982: 158).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna globular de borde exvasado y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 96: 1).

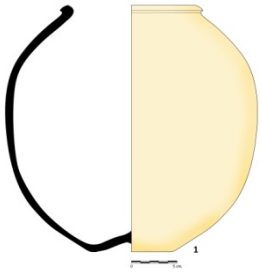


Fig. 96. Cerámica decorada de la tumba 114.

Tumba 115: sepultura en hoyo cubierto por adobes (Presedo, 1982: 158).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.A.4:** orza de tendencia cilíndrica con borde vuelto, base plana y dos asas perforadas en los laterales. Presenta una decoración compleja con bandas en el borde y cuatro grupos de bandas y filetes en el cuerpo que delimitan cuatro frisos decorativos. Los cuatros paneles presentan segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. 97: 1).

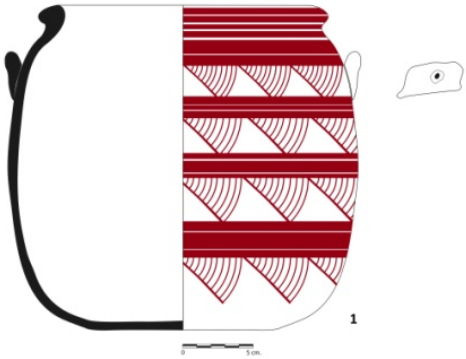


Fig. 97. Cerámica decorada de la tumba 115.

Tumba 116: enterramiento cuadrangular a escasos centímetros de la superficie del cerro (Presedo, 1982: 159).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.A.4:** urna de cuerpo globular con borde exvasado, base cóncava con umbo y dos asas en posición horizontal. Presenta decoración compleja con bandas en el borde y tres grupos de filetes en el cuerpo, que delimitan tres frisos horizontales. El primer panel presente líneas onduladas de puntos; el segundo series de semicírculos concéntricos colgantes y líneas verticales y el tercero desarrolla la prolongación de los trazos verticales y series horizontales y oblicuas de puntos (Fig. 98: 1).



Fig. 98. Cerámica decorada de la tumba 116.

Tumba 117: "enterramiento en hoyo circular excavado en el suelo" (Presedo, 1982: 160).

Cerámica con engobe:

1. **Fragmento** de urna de cuerpo globular con base cóncava, inscribible en la variante III.3.A.1. Presenta engobe color crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 99: 1).

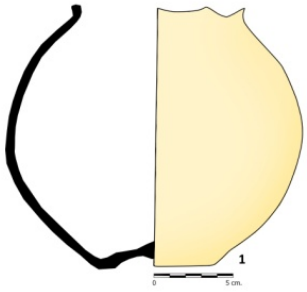


Fig. 99. Cerámica decorada de la tumba 117.

Tumba 118: enterramiento circular cercado por adobes. Según F. Presedo, la urna estaba entibada con piedras y una pesa de telar (Presedo, 1982: 160).

Cerámica con engobe:

1. **Fragmento** de imitación de crátera de columnas. Presenta cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello alto de tendencia cilíndrica y dos pares de asas geminadas en posición vertical. Dicho fragmento carece del pie, por lo que podría estar inscrito en las variantes III.4.D.5 o III.4.D.6. Con engobe blanquecino como único tratamiento decorativo (Fig. 100: 1).

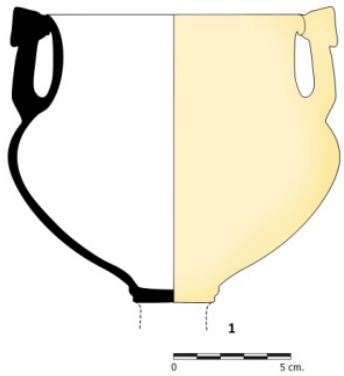


Fig. 100. Cerámica decorada de la tumba 118.

Tumba 119: cista cuadrangular revestida y cubierta de adobes (Presedo, 1982: 162).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3.** plato de cuerpo hemisférico, borde cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta decoración completa en rojo tanto al interior como al exterior (Fig. 101. 1).
2. **Variante III.5.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y base cóncava con umbo. Decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 101: 2).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.2.A.3:** cuenco de cuerpo hemisférico, borde cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe color crema (Fig. 101: 3).
2. **Variante III.8.A.1:** urna de cuerpo globular, borde horizontal y base cóncava con umbo. Presenta engobe color crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 101: 4).
3. **Variante III.8.B.1**: urna de cuerpo globular, borde vuelto, cuello corto y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino como único tratamiento decorativo (Fig. 101: 5).
4. **Variante III.3.A.1:** urna globular de borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino al exterior (Fig. 101: 6).

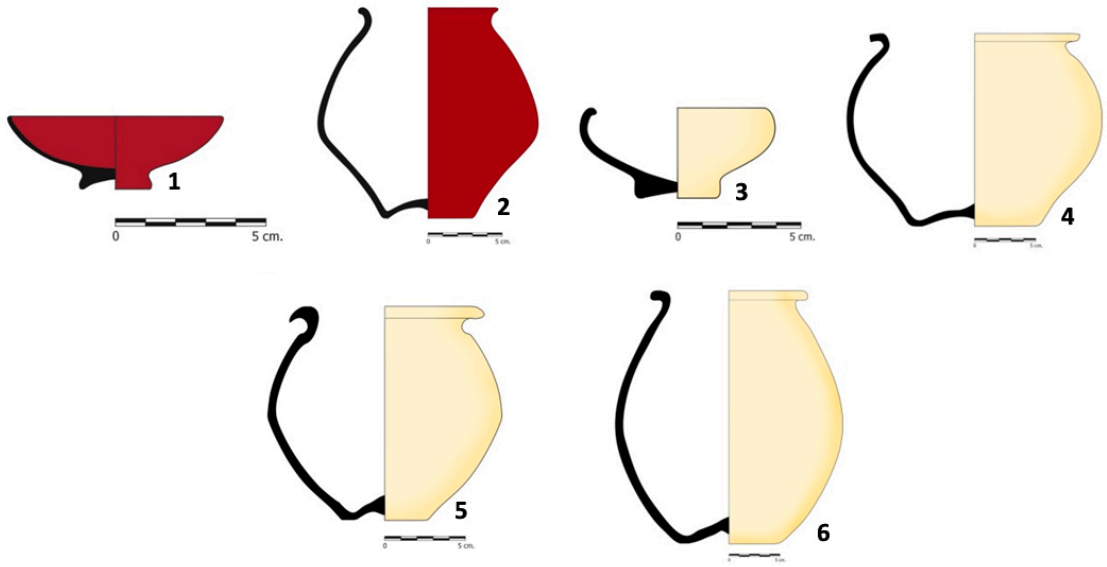


Fig. 101. Cerámica decorada de la tumba 119.

Tumba 120: enterramiento completamente destruido (Presedo, 1982: 164).
Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde exvasado o cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Comprenden engobe blanquecino tanto al interior como al exterior (Fig. 102: 1-2).

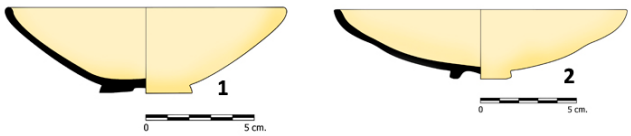


Fig. 102. Cerámica decorada de la tumba 120.

Tumba 121: estructura destruida por la acción del arado (Presedo, 1982: 164).
Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total. La superficie exterior presenta decoración completa en rojo; mientras que la interior una serie continua de bandas y filetes, estando el fondo constituido por una espiral (Fig. 103: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde horizontal, exvasado o recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presentan dos tipos tendencias decorativas:
    a. La primera emplea el engobe color crema como único tratamiento decorativo (Fig. 103: 3-5).
    b. El segundo esquema, sencillo, se encuentra caracterizado por una serie de bandas y filetes tanto al interior como al exterior del recipiente. El

fondo interior presenta una espiral y toda la decoración se desarrolla sobre el engobe blanquecino característico de la necrópolis (Fig. 103: 2).

2. **Variante II.10.A.3:** copita de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y cuerpo troncocónico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla una serie de bandas y filetes desde el borde hasta el arranque del pie. El borde interior presenta campo (Fig. 103: 6).
3. **Variante III.2.A.3:** copita o cuenquecito de cuerpo hemisférico, borde cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta engobe blanquecino en la superficie externa e interna del recipiente (Fig. 103: 7).
4. **Variante II.14.A.2:** recipiente abierto de cuerpo globular y troncocónico, borde exvasado y pie indicado menor al 10%. Con engobe color crema (Fig. 103: 8).
5. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular con borde vuelto y base cóncava con umbo. Presenta engobe blanquecino en la superficie exterior (Fig. 103: 9).

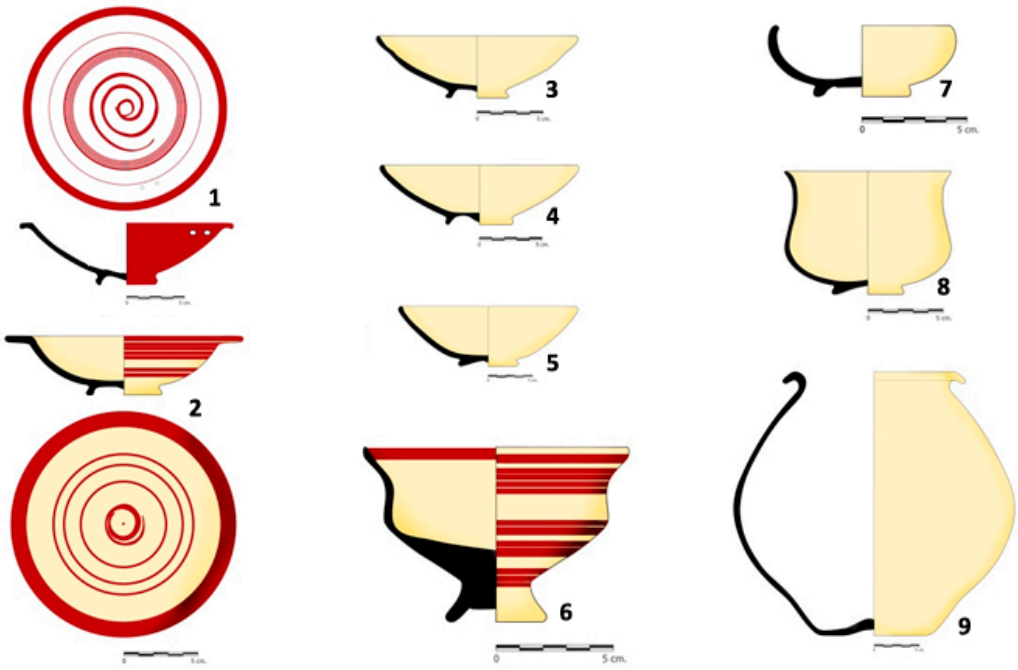


Fig. 103. Cerámica decorada de la tumba 121.

Tumba 123: sepultura cuadrangular delimitada por adobes. Presedo señala que "estaría cubierta o señalizada por una columna o estela". Entre el ajuar metálico destaca dos *soliferrea* doblados, dos falcatas de hierro, un puñal fragmentado, un asa de escudo, clavos de hierro, restos de bocado de caballo, una fíbula de bronce, restos de fíbulas de hierro y dos fusayolas (1982: 167-168).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.B.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto, cuello corto de tendencia exvasada y base plana con umbo. Presenta

decoración completa en rojo en toda la superficie exterior del recipiente (Fig. 104: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde vuelto o cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Según el esquema decorativo se diferencia entre:
    a. Los platos que reciben engobe crema como único tratamiento decorativo (Fig. 104: 2-3).
    b. El plato con decoración sencilla a base de bandas y filetes tanto en la superficie interna como externa del recipiente. El programa decorativo se desarrolla igualmente sobre el mismo engobe blanquecino (Fig. 104: 1).
2. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe color crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 104: 5).

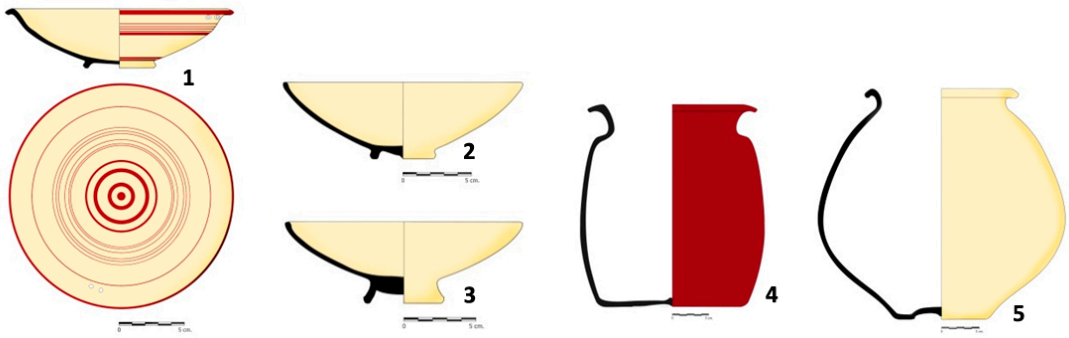


Fig. 104. Cerámica decorada de la tumba 123.

Tumba 124: enterramiento simple en hoyo circular. Se documentaron, además, un plato ático de barniz rojo y una fusayola (Presedo, 1982: 170).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.3:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta una banda bajo el borde (Fig. 105: 2).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.B.1:** urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Presenta engobe color crema como único tratamiento decorativo (Fig. 105: 1).

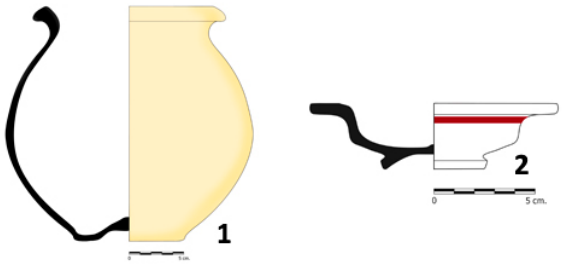


Fig. 105. Cerámica decorada de la tumba 124.

Tumba 125: enterramiento simple de plato y urna (Presedo, 1982: 171).
Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.C.6:** imitación ibera de una crátera de columnas griega. Presenta cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello alto exvasado, pie indicado mayor al 10% de la altura total y asas geminadas. Presenta decoración completa en rojo en toda la superficie externa del recipiente (Fig. 106: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe blanquecino (Fig. 106: 2).

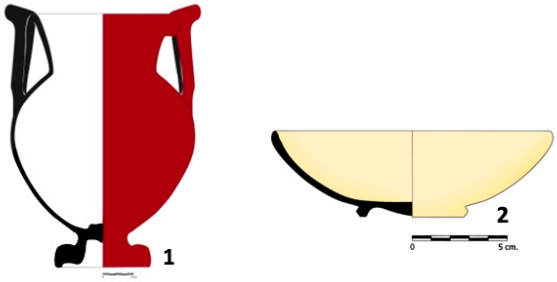


Fig. 106. Cerámica decorada de la tumba 125.

Tumba 126: enterramiento simple en un hoyo de forma redondeada. Con asa de escudo, fragmentos de puñal, fragmentos de *soliferreum*, anillo de bronce y fragmentos de hierro pertenecientes a un bocado de caballo (Presedo, 1982: 173).
Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.C.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto, cuello exvasado mayor al 20% de la altura total y base plana. Presenta campo en borde, cuello y base. Tres grupos de bandas y filetes delimitan dos frisos horizontales rellenos de círculos concéntricos en el cuerpo (Fig. 107: 1).

Cerámica con engobe:

2. **Variante II.9.A.3:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico con borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Sobre un engobe

rojizo se desarrolla una decoración a base de filetes en la superficie exterior y con bandas, filetes y segmentos de círculos concéntricos en espiral en el interior (Fig. 107: 2).

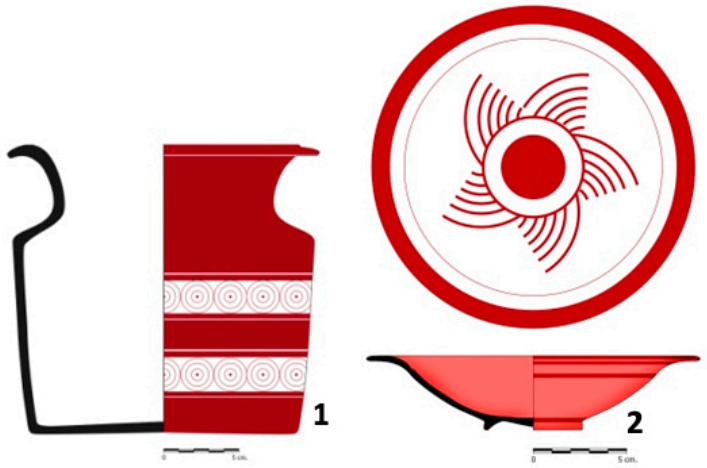


Fig. 107. Cerámica decorada de la tumba 126.

Tumba 127: enterramiento simple en hoyo circular con dos lajas verticales y una horizontal (Presedo, 1982: 173).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.A.5**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde recto, pie indicado menor al 10% de la altura total y dos asas en posición vertical. Presenta decoración completa en rojo en toda la superficie externa del recipiente (Fig. 108: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe color crema al interior y exterior (Fig. 108: 2).

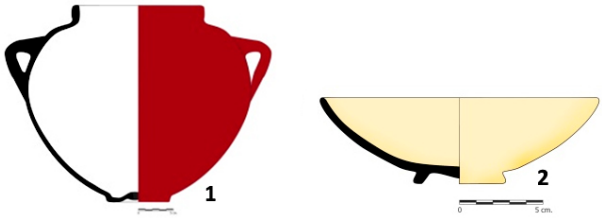


Fig. 108. Cerámica decorada de la tumba 127.

Tumba 128: enterramiento excavado en el suelo de forma circular. Presenta fragmentos de una kylix ática de figuras rojas (Presedo, 1982: 174).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.D.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto, cuello exvasado mayor al 20% de la altura total y base plana. Presenta

decoración completa en rojo vinoso oscuro en toda la superficie exterior del recipiente (Fig. 109: 1).

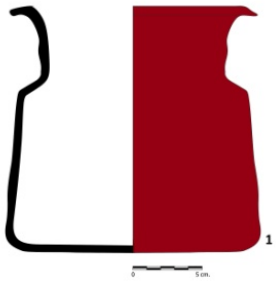


Fig. 109. Cerámica decorada de la tumba 128.

Tumba 129: enterramiento excavado en la roca de forma circular y delimitado por un cerco de adobe (Presedo, 1982: 174).
Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.A.2:** pequeño vaso de cerámica gris de forma ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total. Sobre el engobe crema se desarrolla una decoración simple a base de 5 grupos de bandas y filetes en el cuerpo del recipiente (Fig. 110: 1).

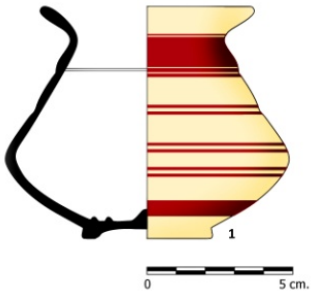


Fig. 110. Cerámica decorada de la tumba 129.

Tumba 130: se trata de una de las grandes tumbas monumentales de la necrópolis, con un enterramiento múltiple. Comprende una tumba de cista excavada en la roca y delimitada por piedra. Se conservan restos de pintura de los enlucidos de cal, a base de un motivo geométrico consistente en un friso dentado. Se documenta una crátera de campana de figuras rojas, cinco platos áticos de barniz negro, un plato precampaniense, una empuñadura de escudo, un *soliferreum* doblado, una falcata de hierro y un brasero de bronce (Presedo, 1982: 174-181).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.D.6:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado, cuello cilíndrico mayor al 20%, asas geminadas en posición vertical y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Sobre un

engobe pardo se desarrolla una decoración compleja a base de campo en el borde y banda en la base. Cuatro grupos de bandas delimitan 4 frisos, tres de ellos decorados. El panel superior presenta una serie de líneas verticales y segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la derecha. El segundo friso se encuentra reservado a un gran círculo concéntrico atravesado en su campo central por una banda, de tal manera que la mitad superior queda englobada en el primer panel y la segunda mitad en el friso inferior. El tercer friso presenta una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. III: 2).

2. **Variante III.7.B.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico, borde vuelto, cuello corto de tendencia exvasada y base plana con umbo. Sobre un engobe pardo se desarrolla la decoración, compleja. Tres grupos de bandas y filetes delimitan dos frisos horizontales en el cuerpo, ambos con una serie que alterna los segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda y las líneas onduladas verticales (Fig. III: 1).

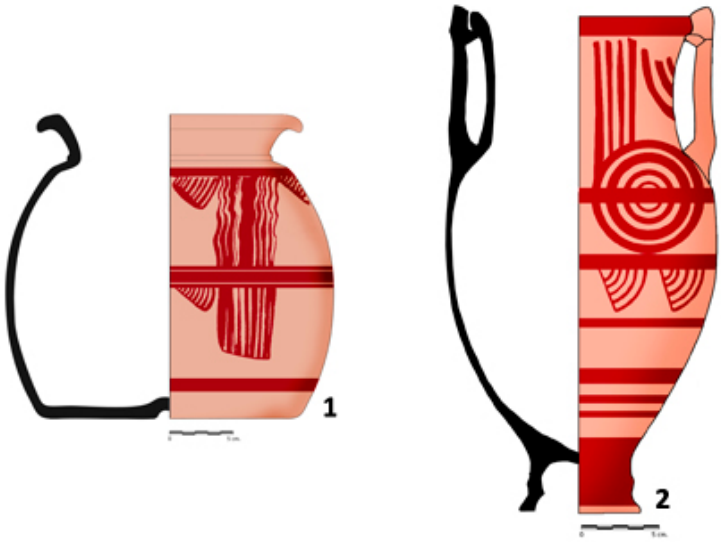


Fig. III. Cerámica decorada de la tumba 130.

Tumba 132: enterramiento simple de forma alargada delimitado por adobes. Conserva restos de una falcata doblada (Presedo, 1982: 186).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular con borde exvasado y base cóncava con umbo. Con engobe color crema (Fig. II2: 1).
2. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal, cuello exvasado mayor al 20% de la altura total y base cóncava con umbo. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla una decoración compleja a base de dos bandas en el cuerpo y un filete que delimita una serie de ovas en la base (Fig. II2: 2).

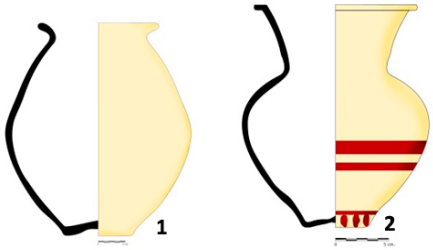


Fig. 112. Cerámica decorada de la tumba 132.

Tumba 133: estructura simple excavada en la roca y delimitada por adobes. Conserva fragmentos de una *kylix* ática de figuras rojas y un plato de barniz negro campaniense (Presedo, 1982: 187).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.B.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde y cuellos exvasados y base cóncava con umbo. Sobre el engobe color crema se desarrolla una decoración compleja a base de filetes en el cuello y 7 grupos de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando 7 frisos de los que tan solo se decora uno. Este panel se encuentra integrado por una serie de líneas oblicuas de puntos y se localiza en el arranque del cuerpo (Fig. 113: 1).

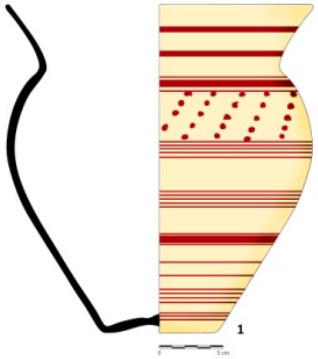


Fig. 113. Cerámica decorada de la tumba 133.

Tumba 135: enterramiento simple en un hoyo rectangular con estructura de adobe (Presedo, 1982: 187).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.3.A.3:** recipientes abiertos de cuerpo globular, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta un engobe blanquecino más diluido de lo habitual en la necrópolis (Fig. 114: 1-2).

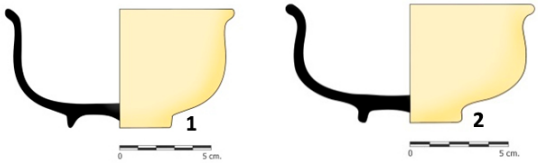


Fig. 114. Cerámica decorada de la tumba 135.

Tumba 137: enterramiento simple en los agujeros naturales de la roca. Presenta demás una valva de molusco (Presedo, 1982: 189).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** cuenco de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Engobe color crema (Fig. 115: 1).
2. **Variante III.5.C.1**: ungüentarios de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde cerrado, cuello alto exvasado y base cóncava. Con engobe blanquecino (Fig. 115: 2-3).
3. **Variante III.3.A.1:** urna globular con borde vuelto y base cóncava con umbo. Sobre el engobe blanquecino se configuran tres filetes en la mitad superior del cuerpo, delimitando dos frisos sin decoración alguna (Fig. 115: 4).

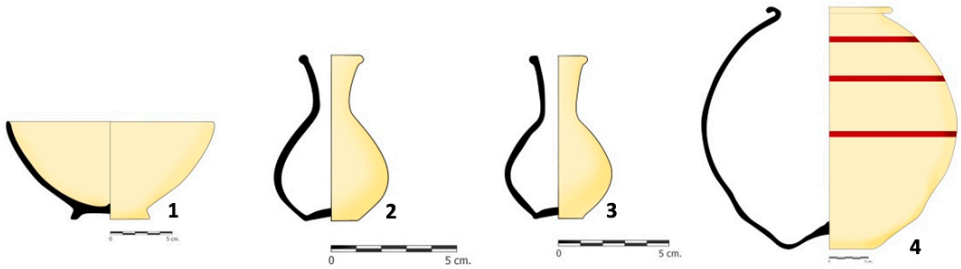


Fig. 115. Cerámica decorada de la tumba 137.

Tumba 139: enterramiento simple depositado en un hoyo irregular (Presedo, 1982: 189).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.2:** cuenco de cuerpo cónico, borde recto y pie indicado menor al 10% de la altura total. Con engobe color crema sobre la cocción reductora del recipiente (Fig. 116: 1).
2. **Variante III.5.C.1:** ungüentario de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde horizontal, cuello alto exvasado y base cóncava. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla un campo en el borde y el cuello (Fig. 116: 2).
3. **Variante III.4.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 116: 3).

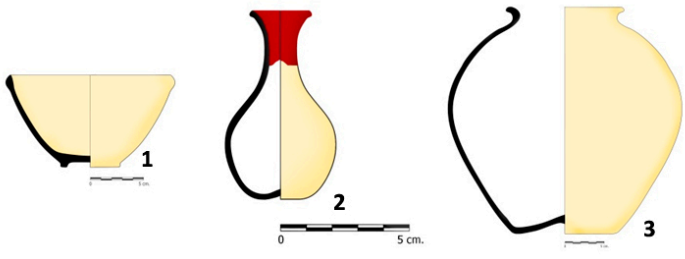


Fig. 116. Cerámica decorada de la tumba 139.

Tumba 140: enterramiento en superficie destruido por los arados. En ella se registran también tres fusayolas y fragmentos de cerámica ática de barniz negro (Presedo, 1982: 190).

Cerámica sin engobe:

1. **Fragmento** de urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior y base cóncava, de cerámica gris. Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 117: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta engobe color crema como único tratamiento decorativo (Fig. 117: 2).

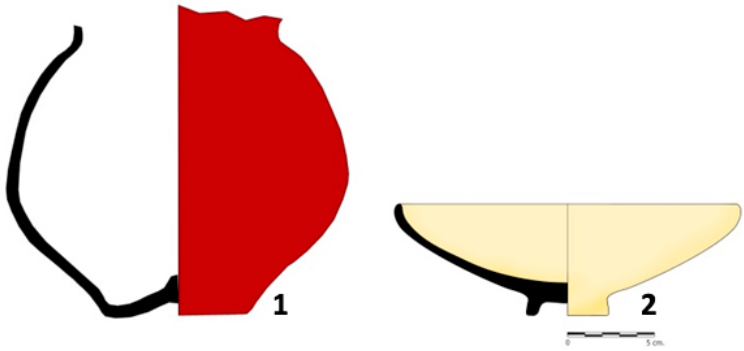


Fig. 117. Cerámica decorada de la tumba 140.

Tumba 141: enterramiento superficial de urna y plato apoyados en piedras y adobes (Presedo, 1982: 192).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular con estrías en el tercio superior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe color crema (Fig. 118: 1).



Fig. 118. Cerámica decorada de la tumba 141.

Tumba 143: estructura simple en hoyo rectangular delimitado por adobes (Presedo, 1982: 193-194).
Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1**: urna de tendencia globular con borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino como tratamiento decorativo (Fig. 119: 1).

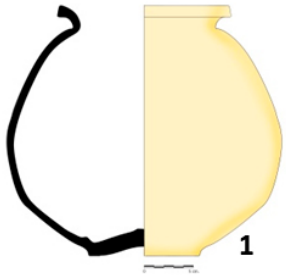


Fig. 119. Cerámica decorada de la tumba 143.

Tumba 144: enterramiento simple en hoyo circular (Presedo, 1982: 195).
Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe color crema (Fig. 120: 1).
2. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava. Presenta engobe blanquecino como único tratamiento decorativo (Fig. 120: 2).

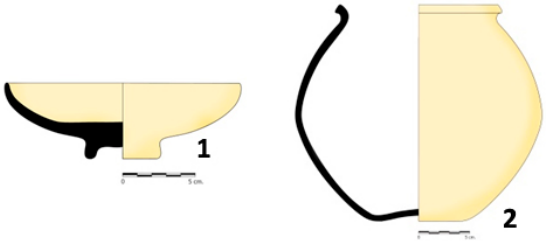


Fig. 120. Cerámica decorada de la tumba 144.

Tumba 145: enterramiento simple de hoyo circular (Presedo, 1982: 195).
Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna globular de borde vuelto y base cóncava. Con engobe color crema en la superficie exterior del recipiente (Fig. 121: 1).

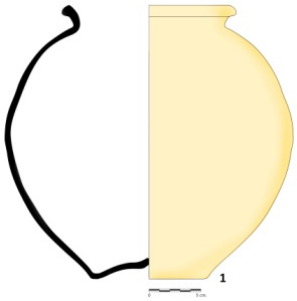


Fig. 121. Cerámica decorada de la tumba 145.

Tumba 146: tumba superficial apenas conservada (Presedo, 1982: 195).
Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1**: urna globular de borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino como único tratamiento decorativo (Fig. 122: 1).

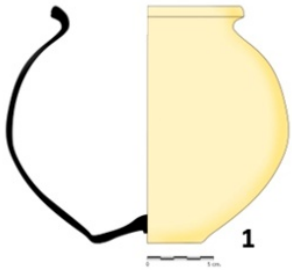


Fig. 122. Cerámica decorada de la tumba 146.

Tumba 147: enterramiento simple en hoyo circular. En las inmediaciones se documentaron fragmentos de una falcata (Presedo, 1982: 196).
Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.1:** pequeño cuenco de cuerpo hemisférico, borde recto y base cóncava. Con engobe blanquecino (Fig. 123: 1).
2. **Variante IV.11.A.1:** pequeño vaso de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior y troncocónico, borde exvasado y base cóncava. Presenta engobe color crema como único tratamiento decorativo (Fig. 123: 2).

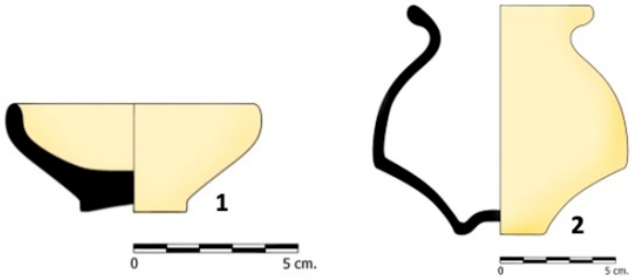


Fig. 123. Cerámica decorada de la tumba 147.

Tumba 148: enterramiento simple en hoyo revestido y cubierto de adobes (Presedo, 1982: 198).
Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe blanquecino (Fig. 124: 1).
2. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello alto exvasado y base cóncava con umbo. Presenta un engobe color crema más diluido de lo habitual en la necrópolis (Fig. 124: 2).

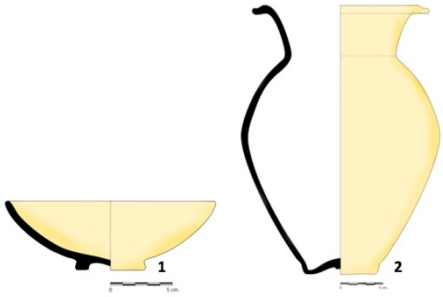


Fig. 124. Cerámica decorada de la tumba 148.

Tumba 149: enterramiento simple en hoyo delimitado y cubierto por adobes (Presedo, 1982: 198).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con umbo. Sobre un engobe color crema se desarrolla una decoración simple a base de dos grupos de bandas y filetes, el primero en la mitad superior del recipiente y el segundo en la inferior (Fig. 125: 1).

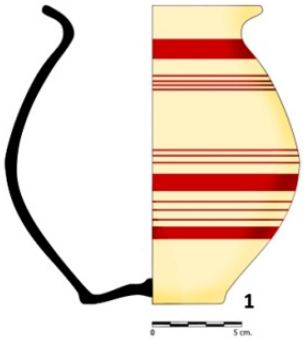


Fig. 125. Cerámica decorada de la tumba 149.

Tumba 155: sepultura femenina de pozo con cámara cuadrangular. En ella se documentó la escultura femenina identificada como la Dama de Baza. Entre el ajuar metálico se incluyen cuatro panoplias de guerrero con falcata, empuñadura de escudo, fíbulas anulares hispánicas, anillas de la vaina de la falcata, fragmentos amorfos de hierro, placa de bronce de cinturón, una fusayola y una concha de molusco, entre otros (Presedo, 1982: 200-202).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.9:** tapaderas de cuerpo hemisférico, con borde exvasado y asidero de aspecto bulboso, en forma de adormidera, perforado en uno de los casos. La decoración, compleja, se caracteriza por una policromía en azul, dos tonalidades de rojo y el blanco del engobe. El esquema presenta un campo en el asidero y otro en el borde en una de las tapaderas, en rojo o marrón. Dos filetes delimitan un friso metopado cubierto de signos piriformes radiales que alternan el blanco, el rojo y el azul en su decoración (Fig. 126: 1-3).

2. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Sobre el engobe color crema aparecen restos de pintura roja y blanca, que, según las descripciones de Presedo, "pudo contener las mismas decoraciones que las tapaderas" (Fig. 126: 4-5).
3. **Variante III.4.C.1:** cuatro urnas de cuerpo globular con el máximo ancho en la mitad superior, cuello exvasado superior al 20% de la altura total, borde vuelto y base cóncava con umbo. Sobre el engobe blanquecino característico de la necrópolis se desarrolla, conservada en tres de los cuatro vasos, una decoración polícroma en rojo, marrón, azul y negro. La decoraciones, complejas y excepcionales en este contexto, emplean motivos florales de cuatro y ocho pétalos, hojas de olivo, grecas conformadas por series de eses y otros símbolos geométricos similares a las horcas, rombos, bandas y filetes. Según las asociaciones derivadas entre motivos y pigmentos podemos reconocer los siguientes esquemas:
    a. En el primero de los esquemas puede observarse un campo marrón en el borde y un friso horizontal de hojas de olivo en el cuello. El cuerpo, decorado hasta el tercio inferior, se encuentra caracterizado por un friso metopado delimitado por bandas y filetes en rojo y negro, así como un friso horizontal de horcas en rojo y azul, todo ello delineado en negro. El panel central se encuentra metopado por cuatro frisos verticales de eses, también en rojo y azul. Dichos frisos enmarcan cuatro cartelas que presentan cuatro motivos florales de ocho pétalos cada uno. Pictóricamente estas cartelas se resuelven de la siguiente manera: los pétalos quedan reservados con el blanco del engobe, el botón central de la flor se desarrolla en azul y todo ello aparece sobre un fondo rojo enmarcado por una franja blanca y delimitada finalmente por una banda de color marrón (Fig. 126: 7).
    b. En el segundo esquema el friso fitomorfo del cuello es sustituido por otro de eses horizontales. El panel central es nuevamente delimitado por bandas y filetes en rojo y negro, así como un friso horizontal de horcas en rojo y azul, todo ello delineado en negro. El panel central se encuentra nuevamente metopado, aunque en esta ocasión por un friso vertical de hojas de olivo en blanco sobre fondo rojo. Las cuatro cartelas que enmarcan estos frisos verticales se encuentran ahora cubiertas por flores de cuatro pétalos en blanco sobre fondo rojo, delimitada por una franja en azul y enmarcada finalmente por una ancha banda en blanco (Fig. 126: 8).
    c. La última asociación decorativa presenta una variante geométrica con respecto a los temas fitomorfos anteriores. Junto a las bandas y filetes en rojo y granate o marrón y los frisos horizontales conformados como

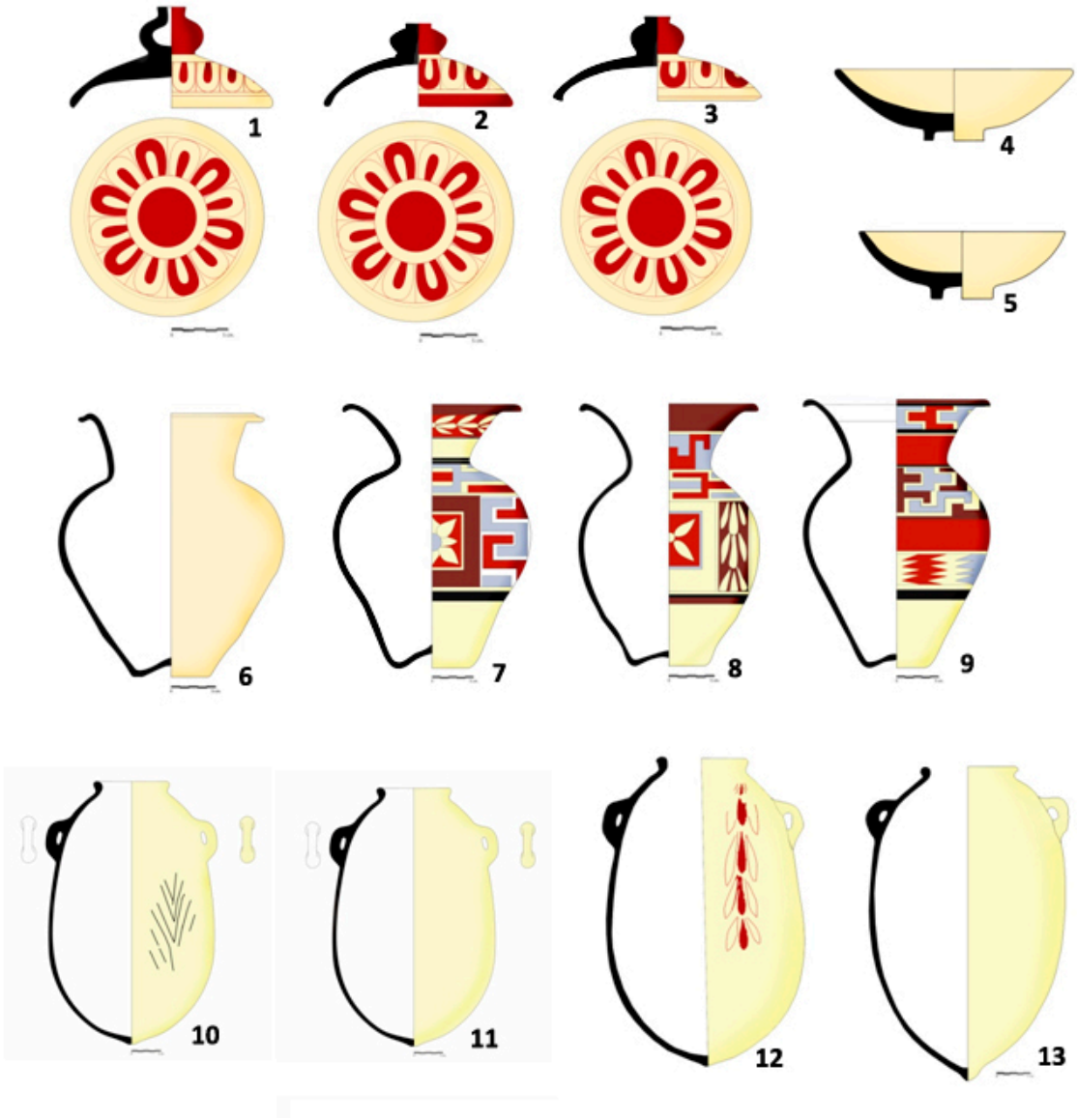


Fig. 126. Cerámica decorada de la tumba 155.

grecas de eses y horcas en rojo y azul, todo ello delineado en negro, aparece un último friso horizontal con series verticales de rombos delineados en negro y rellenos de rojo o el blanco del engobe (Fig. 126: 9).

d. Engobe blanquecino como único tratamiento decorativo (Fig. 126: 6).

4. **Variante III.4.A.8:** dos ánforas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado, asas en posición vertical en el tercio superior del cuerpo y base convexa. Sobre el engobe blanquecino se conservan restos de pintura polícroma en distintas tonalidades de rojo y negro. Tan sólo en una de las ánforas es posible determinar algunos de los motivos que integrarían su decoración, con una banda en el borde y la mitad inferior del cuerpo y un

panel central en el que se conserva un friso vertical de hojas de olivo, todo ello en rojo y negro (Fig. 126: 12-13).

5. **Variante III.5.A.8**: dos ánforas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado, asas en posición vertical localizadas en el tercio superior del cuerpo y base convexa. Sobre el engobe blanquecino se conservan restos de pintura polícroma en distintas tonalidades de rojo y negro (Fig. 126: 10-11).

Ajuar de la tumba aneja: de planta irregular, excavada en una esquina de la cámara de la Dama (Presedo, 1982: 200-202).

Cerámica con engobe:

1. **Fragmento** de urna de cuerpo bitroncocónico, borde exvasado y cuello corto, inscribible en el tipo III.8.B de nuestra propuesta tipológica. Sobre el engobe blanquecino se desarrollan tres grupos de cuatro filetes en el cuerpo, generando dos frisos horizontales de los que se decora uno, con tres estrechos filetes (Fig. 127: 1).
2. **Variante III.5.B.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto, cuello corto de tendencia exvasada y base cóncava con umbo. Presenta engobe color crema sobre la cocción reductora del recipiente (Fig. 127: 2).
3. **Variante III.3.B.4:** urna de tendencia globular con borde vuelto, cuello corto exvasado, base cóncava con umbo y asas en posición vertical localizadas en el tercio superior del cuerpo. Sobre el engobe color crema característico de la necrópolis se desarrolla una decoración compleja en un tono vinoso oscuro. Cuatro grupos de filetes delimitan tres frisos horizontales. El primer y el tercer panel presentan series de líneas onduladas verticales, mientras que el intermedio desarrolla semicírculos concéntricos colgantes. Las asas presentan trazos verticales y horizontales (Fig. 127: 3).

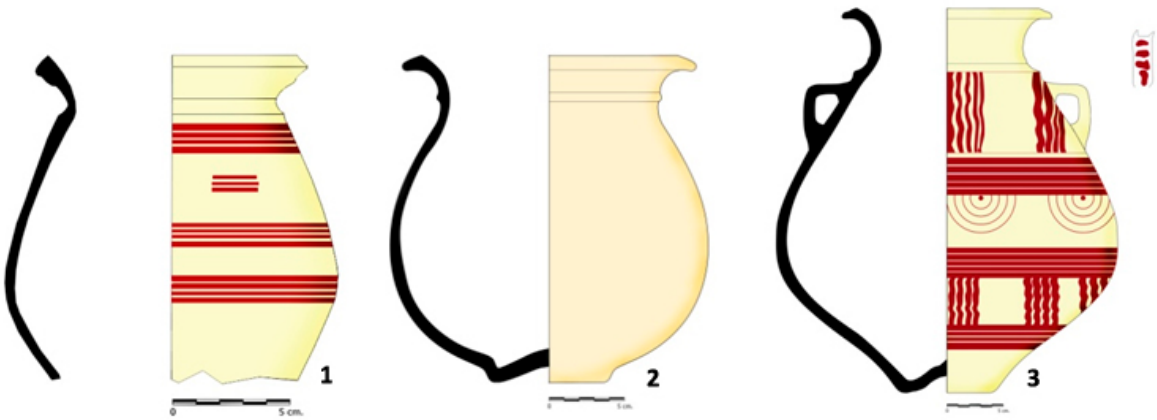


Fig. 127. Cerámica decorada de la tumba 155A.

Tumba 157: enterramiento doble en hoyo revestido interiormente de adobes y piedra (Presedo, 1982: 217).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.II.A.I:** pequeños vasos de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior y cuerpo troncocónico, borde exvasado y base cóncava. Presenta decoración completa en rojo en toda la superficie exterior del recipiente, hasta la carena que marca la inflexión del tercio inferior del cuerpo (Fig. 128: 1-2).

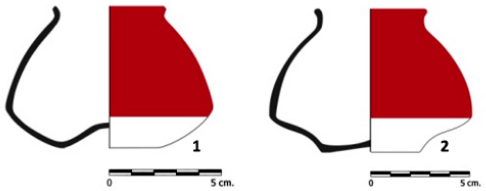


Fig. 128. Cerámica decorada de la tumba 157.

Tumba 158: enterramiento simple en hoyo (Presedo, 1982: 2017).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.A.I:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Sobre un engobe anaranjado del mismo tono que la arcilla se desarrolla una decoración compleja con campo tanto en la superficie interna como externa del borde. Tres bandas delimitan dos paneles que desarrollan una serie regular que alterna los semicírculos concéntricos colgantes con las líneas onduladas verticales (Fig. 129: 1).
2. **Variante III.3.B.I**: pequeño vaso de cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava. Presenta el típico engobe color crema característico de la necrópolis (Fig. 129: 2).
3. **Variante III.4.A.I**: recipiente cerrado de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y base cóncava. Presenta engobe blanquecino como único tratamiento decorativo de una cocción reductora (Fig. 129: 3).

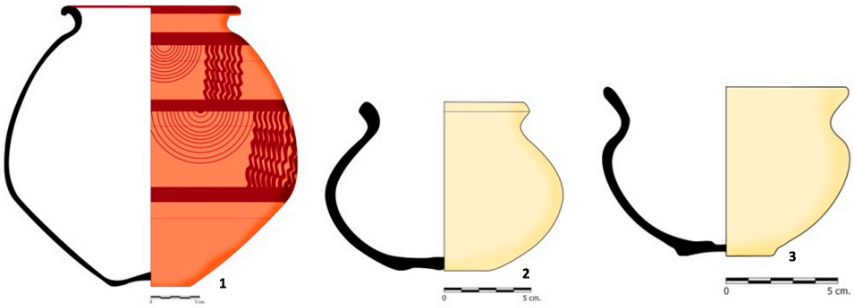


Fig. 129. Cerámica decorada de la tumba 158.

Tumba 161: enterramiento simple de urna y plato (Presedo, 1982: 220).
Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.B.1:** urna de cuerpo globular, borde vuelto, cuello corto y base cóncava con umbo. Con engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente (Fig. 130: 1).

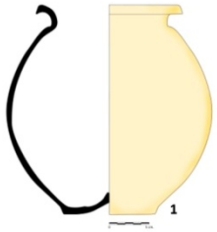


Fig. 130. Cerámica decorada de la tumba 161.

Tumba 162: enterramiento simple en hoyo. Presenta, además, un anillo de cobre y un colgante de bronce (Presedo, 1982: 220).
Cerámica con engobe:

1. **Variante IV.11.B.1:** pequeño vaso de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior y cuerpo troncocónico, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe color crema al exterior (Fig. 131: 1).

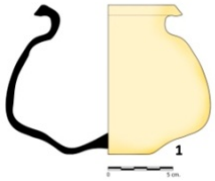


Fig. 131. Cerámica decorada de la tumba 162.

Tumba 163: enterramiento cuadrangular delimitado por adobes. El ajuar metálico registra una fíbula anular y un asa de escudo (Presedo, 1982: 220).
Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato hemisférico con borde cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe color crema tanto al interior como al exterior (Fig. 132: 1).
2. **Variante III.4.A.2:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total. Sobre un engobe blanquecino se desarrolla una decoración compleja con campo en borde, mitad inferior del cuerpo y base. La mitad superior presenta una serie de bandas y filetes que delimitan un friso decorativo en el que se desarrolla una serie de semicírculos concéntricos colgantes, segmentos de círculos colgantes con el vértice hacia la izquierda y líneas onduladas verticales (Fig. 132: 2).

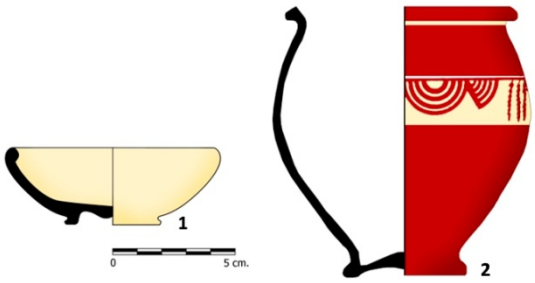


Fig. 132. Cerámica decorada de la tumba 163.

Tumba 165: enterramiento simple colocado sobre la roca. Junto a la urna ibérica aparecen fragmentos de un plato ático de barniz negro (Presedo, 1982: 221).
Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.A.2:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total. Sobre un engobe pardo se desarrolla una decoración compleja con banda en el borde y campo en la base y la mitad inferior del cuerpo. La mitad superior presenta un panel delimitado por bandas y filetes y rellenos de semicírculos concéntricos colgantes (Fig. 133: 1).

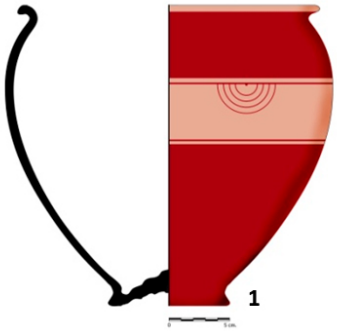


Fig. 133. Cerámica decorada de la tumba 165.

Tumba 166: enterramiento rectangular delimitado por piedras. En esta tumba se localizaron además una empuñadura de escudo, un bocado de caballo y fragmentos de falcata (Presedo, 1982: 222).
Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.B.1:** pequeña urna de cuerpo globular con borde vuelto y base cóncava con umbo. Presenta engobe blanquecino (Fig. 134: 1).
2. **Variante III.3.A.1**: pequeña urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava. Con engobe color crema como único tratamiento decorativo (Fig. 134: 2).
3. **Variante III.5.A.7:** pequeño vaso anforoide de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base convexa. Sobre un engobe blanquecino se desarrolla una decoración simple con campo en el borde, 5

bandas en la mitad superior del cuerpo, hasta la carena, y una bajo ésta (Fig. 134: 3).

4. **Variante III.3.A.7:** pequeños vasos anforoides con cuerpo de tendencia globular, borde vuelto y base convexa. Sobre un engobe color crema presenta una decoración sencilla a base de bandas y filetes desde el borde hasta la mitad o el tercio inferior del cuerpo (Fig. 134: 4-6).

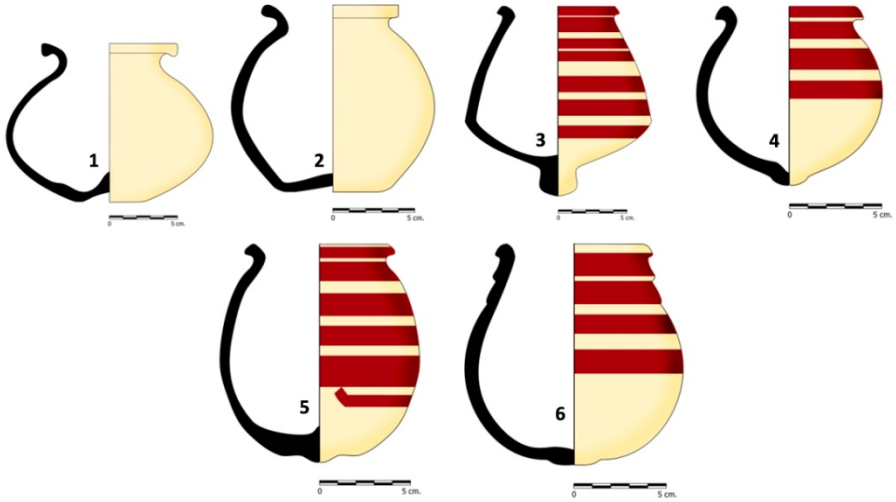


Fig. 134. Cerámica decorada de la tumba 166.

Tumba 167: enterramiento simple en hoyo cercado por adobes (Presedo, 1982: 223).
Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con umbo. Presenta engobe blanquecino en la superficie exterior (Fig. 135: 1).

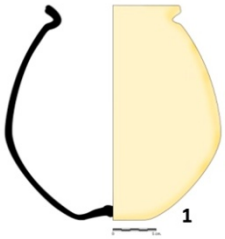


Fig. 135. Cerámica decorada de la tumba 167.

Tumba 168: enterramiento simple en hoyo (Presedo, 1982: 224).
Cerámica con engobe:

1. **Variante III.7.A.1:** se trataría de una variante de *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y base cóncava con umbo. Sobre un engobe anaranjado del mismo tono que la cerámica se desarrolla una decoración sencilla con campo en el borde y tres grupos de tres filetes cada uno en el cuerpo, generando dos frisos horizontales sin decoración alguna (Fig. 136: 1).

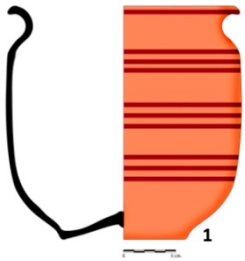


Fig. 136. Cerámica decorada de la tumba 168.

Tumba 169: enterramiento simple en un hoyo cuadrangular revestido de adobe (Presedo, 1982: 224).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico con borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa (Fig. 137: 1).
2. **Variante III.8.A.1:** urna de cuerpo bitroncocónico, borde vuelto y base cóncava. Decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 137: 2).

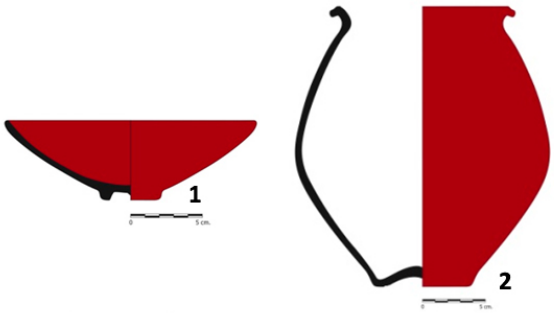


Fig. 137. Cerámica decorada de la tumba 169.

Tumba 170: enterramiento rectangular delimitado por piedra y adobe (Presedo, 1982: 226).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe color crema al exterior (Fig. 138: 1).

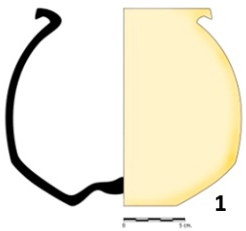


Fig. 138. Cerámica decorada de la tumba 170.

Tumba 173: enterramiento doble en un hoyo revestido de adobe (Presedo, 1982: 227).
Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.B.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y base plana con umbo. Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 139: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, con borde exvasado o cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta engobe de la misma tonalidad rosácea que la arcilla (Fig. 139: 2-3).
2. **Variante III.7.C.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro, borde vuelto, cuello exvasado mayor al 20% de la altura total y base plana con umbo. Con engobe rosáceo de la misma tonalidad que la arcilla (Fig. 139: 4).

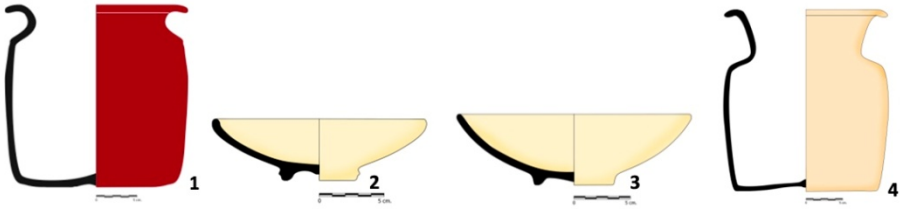


Fig. 139. Cerámica decorada de la tumba 173.

Tumba 174: enterramiento rectangular con revestimiento de tierra apisonada (Presedo, 1982: 227).
Cerámica con engobe:

1. **Variante III.7.B.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico, borde vuelto, cuello corto de tendencia exvasada y base plana con umbo. Sobre un engobe blanquecino se desarrolla un campo en el borde. Dos bandas en la mitad superior del cuerpo delimita un panel decorativo con estrechas series de pequeñas líneas onduladas horizontales (Fig. 140: 1).

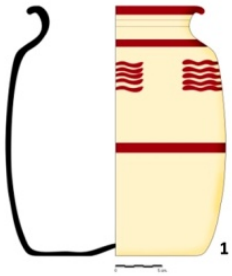


Fig. 140. Cerámica decorada de la tumba 174.

Tumba 176: sepultura de pozo cuadrangular y doble enterramiento. Se documentaron también 8 cráteras de campana de figuras rojas, 6 platos de barniz negro, dos *skyphos* de barniz negro, un *kylix* de barniz negro, una hoja de falcata,

fragmentos de *soliferreum*, puntas de lanza, mango de escudo, restos de ruedas de carro, anillos de bronce y restos de braseros de bronce, entre otros (Presedo, 1982: 229).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.A.8:** ánforas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado o vuelto, base convexa y asas en posición vertical localizadas en el tercio superior del cuerpo. Presenta engobe crema apenas conservado y restos de pintura roja y negra en el cuerpo. En una de las ánforas se conserva un trazo en V y motivos semicirculares (Fig. 141: 1-3).
2. **Variante III.5.A.8:** ánfora de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado, base convexa y asas en posición vertical en el tercio superior del cuerpo. Con engobe blanquecino apenas conservado y restos de pintura roja y negra (Fig. 141: 4).
3. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal, cuello exvasado mayor al 20% de la altura total y base cóncava. Con engobe anaranjado del mismo tono que la cerámica. Presenta campo en el borde, grupo de cuatro filetes en el cuello y otro similar en el hombro del recipiente (Fig. 141: 5).

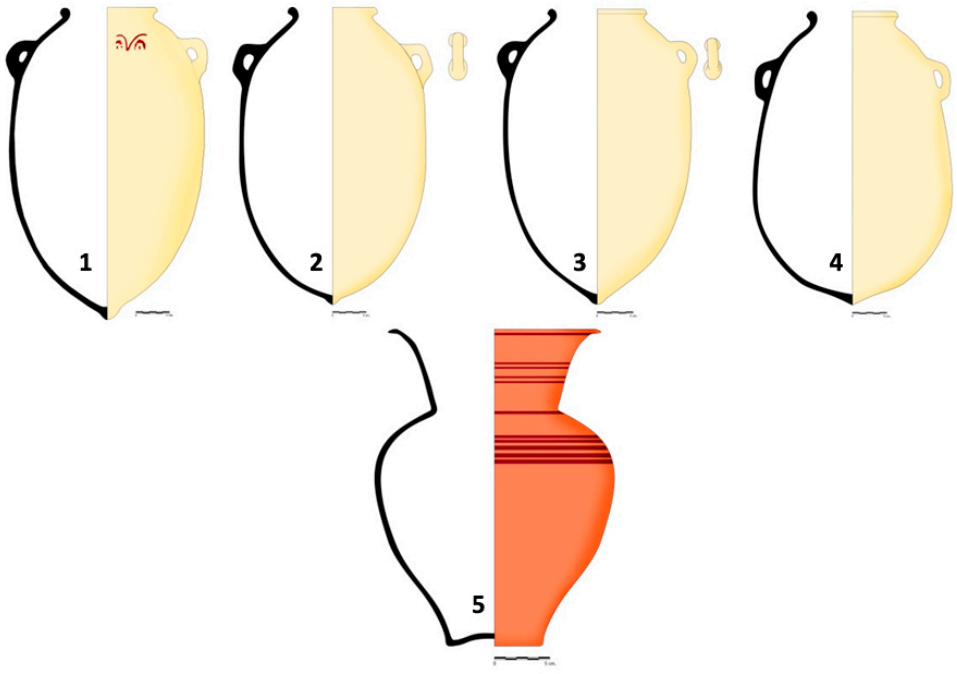


Fig. 141. Cerámica decorada de la tumba 176.

Tumba 177: enterramiento simple en hoyo ovalado con falcata, asa de escudo y fragmentos de *soliferreum* (Presedo, 1982: 240).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con engobe color crema (Fig. 142: 1).

2. **Fragmento** de urna ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello de tendencia exvasada y base cóncava. Sobre un engobe blanquecino se desarrolla una decoración compleja con bandas y filetes en el cuello y tres grupos de bandas y filetes en el cuerpo, generando dos paneles horizontales. Solo el friso superior recibe decoración, una serie de líneas onduladas horizontales (Fig. 142: 2).

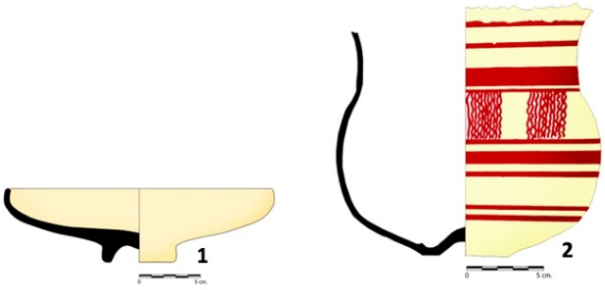


Fig. 142. Cerámica decorada de la tumba 177.

Tumba 178: enterramiento simple en hoyo (Presedo, 1982: 243). Presenta fíbula anular hispánica, restos de bocado de caballo y fragmentos de empuñadura de falcata.
Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava, de cerámica gris. Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 143: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde recto Gy pie indicado mayor al 10% de la altura total. Engobe blanquecino sobre una pasta gris clara (Fig. 143: 2).

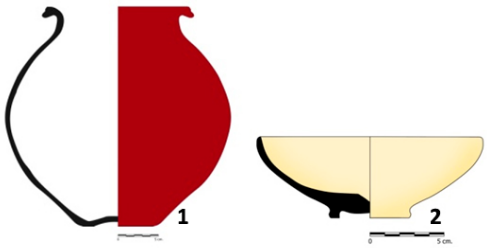


Fig. 143. Cerámica decorada de la tumba 178.

Hallazgos superficiales:
Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Con decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa (Fig. 144: 1-3).

2. **Variante III.9.A.1:** plato de perfil hemisférico y troncocónico, borde vuelto y base cóncava con umbo. Con decoración completa en rojo al interior y exterior (Fig. 144: 4).
3. **Variante III.2.A.3:** copita de cuerpo hemisférico, borde cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Decorada en rojo sobre una cocción reductora (Fig. 144: 5).
4. **Fragmento** de imitación de crátera de columnas griega. Conserva borde vuelto, cuello cilíndrico, arranque del cuerpo y asas geminadas. Presenta decoración completa en rojo en la sueprficie exterior del recipiente, sobre una cocción reductora, y puede inscribirse en el tipo III.4.D de nuestra propuesta tipológica (Fig. 144: 6).
5. **Variante IV.11.A.1:** pequeño vaso de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior y troncocónico, borde engrosado y base cóncava. Con decoración en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 144: 7).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde exvasado o cerrado y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Según sus esquemas decorativos se distingue entre el engobe crema como único tratamiento decorativo y una decoración sencilla a base de bandas y filetes tanto en la superficie interna como externa, también sobre dicho engobe (Fig. 144: 8-9).
2. **Variante I.1.A.2:** cuenco de cuerpo cónico, borde exvasado y pie ligeramente indicado. Con engobe blanquecino como único tratamiento decorativo, sobre una cocción reductora (Fig. 144: 10).
3. **Variante II.9.A.2:** cuenco de perfil hemisférico y troncocónico, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total. Con engobe blanquecino tanto al interior como al exterior (Fig. 144: 11).
4. **Variante IV.13.A.1:** vaso abierto de perfil ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y bitroncocónico, borde exvasado y base cóncava con umbo. Sobre el engobe crema presenta una decoración compleja con campo en el borde y tres filetes en el cuello que delimitan dos paneles horizontales. El primer friso desarrolla una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. El inferior alterna dichos segmentos con líneas onduladas oblicuas. El cuerpo presenta una serie de bandas y filetes y la base una banda (Fig. 144: 12).
5. **Variante III.3.A.1:** pequeño vaso globular con borde vuelto y base cóncava con umbo. Con engobe color crema sobre una pasta gris (Fig. 144: 13).
6. **Variante III.5.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Engobe blanquecino sobre una cocción reductora (Fig. 144: 14).

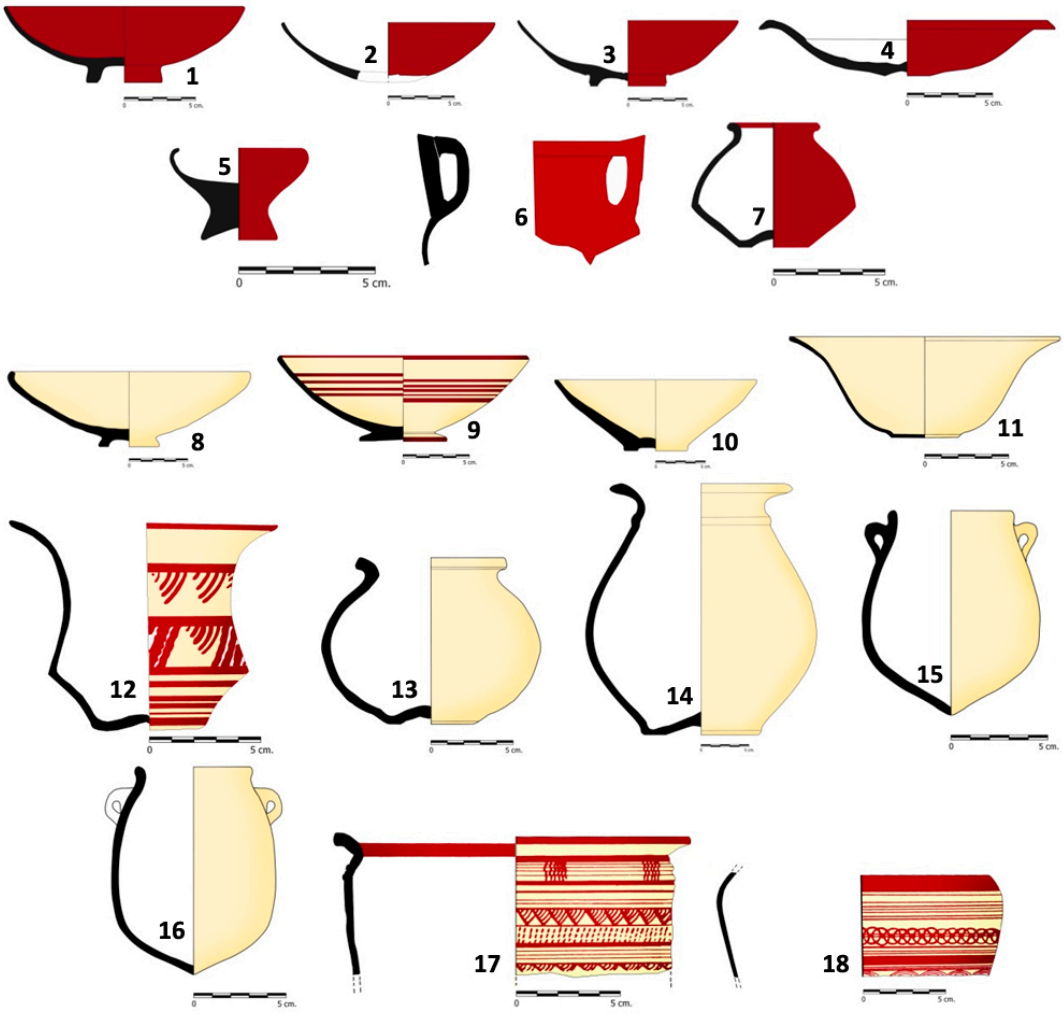


Fig. 144. Cerámica decorada procedente de hallazgos superficiales.

7. **Variante III.5.A.8:** pequeñas ánforas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde recto o exvasado, base convexa y dos asas en posición vertical en el tercio superior del cuerpo. Con engobe blanquecino (Fig. 144: 15-16).
8. **Fragmento** de *kalathos* de cuerpo cilíndrico y borde vuelto. Sobre el engobe blanquecino característico de la necrópolis se desarrolla una decoración compleja con campo en el borde, tanto en la superificie interna como externa. Una serie de filete delimitan seis frisos horizontales. El superior está compuesto por una serie de líneas onduladas verticales disputas sobre las carenas del arranque del cuerpo. El segundo y el quinto panel aparecen rellenos de filetes más estrechos que aquellos que los delimitan. El tercer y sexto friso presentan una serie encadenada de segmentos de círculos

concéntricos con el vértice hacia la izquierda y el cuarto panel una serie compuesta por líneas oblicuas de puntos (fig. 144: 17).

9. **Fragmento** amorfo de tendencia ovoide que desarrolla una decoración inusual en la necrópolis. Se caracteriza por el desarrolla de dos bandas que delimitan dos frisos decorativos. El panel superior se encuentra formado por una serie de filetes horizontales y círculos concéntricos encadenados. El grado de fragmentación de la pieza impide conocer con excatitud la morfología de los motivos que integran el segundo friso, posiblemente una serie encadenada de círculos concéntricos (Fig. 144: 18).

7.1.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN BAZA

El ajuar cerámico de Baza se encuentra estrechamente vinculado, como hemos visto, a los rituales de enterramiento de esta área territorial. El análisis de la cadena de producción y uso de los programas decorativos documentados en esta necrópolis, es vital no sólo para la reconstrucción de las identidades individuales y colectivas de todas las personas enterradas en este espacio; sino que además, la definición y caracterización de la microhistoria de cada uno de las asociaciones y soluciones decorativas permite la comparación y contrastación con otros espacios de este mismo ámbito territorial, definiendo, de esta manera, las fronteras del mapa de la ideología del diseño decorativo en época ibérica.

Tal y como hemos visto en el capítulo destinado a la metodología, la definición de los programas decorativos se encuentra relacionada con la búsqueda y adopción de soluciones tanto técnicas como estéticas. El producto final, que entra en los circuitos de distribución, uso y/o amortización de la pieza, se encuentra cargado de una multiplicidad de significados vinculados con la estructura social e ideológica que lo demanda y define. En las próximas páginas veremos algunas cuestiones relacionadas con los programas y estilos decorativos de Baza y la estrecha relación que mantienen con la distribución espacial y simbólica de la propia necrópolis.

La necrópolis de Baza, cuyo estudio ha comprendido el análisis de 358 recipientes cerámicos, tanto completos como fragmentados, se encuentra fechada según los materiales de importación en el siglo IV a.n.e., si bien la tumba de la Dama de Baza y la 183 pueden fecharse a finales del siglo V.

De este manera, si atendemos a un aspecto específico de la tecnología de producción de la cerámica, vinculado a la cocción y coloración de la superficie del recipiente, observamos una clara supremacía de las cocciones oxidantes (con un

92,4%) o mixtas con superficie oxidante (0,4%) sobre las cocciones reductoras (7,2%). Esta tendencia es mayoritaria tanto en aquellos recipientes que reciben algún tipo de tratamiento decorativo, como en aquellos otros cuya superficie es lisa. El ajuar vascular de la necrópolis se encuentra adscrito, por tanto, a la categoría habitualmente denominada como Cerámica Fina o de Clase A. Se trataría, así, de una cerámica fina, depurada, con desgrasantes de finos a medios, que formaría parte de una vajilla ritual de alto contenido simbólico.

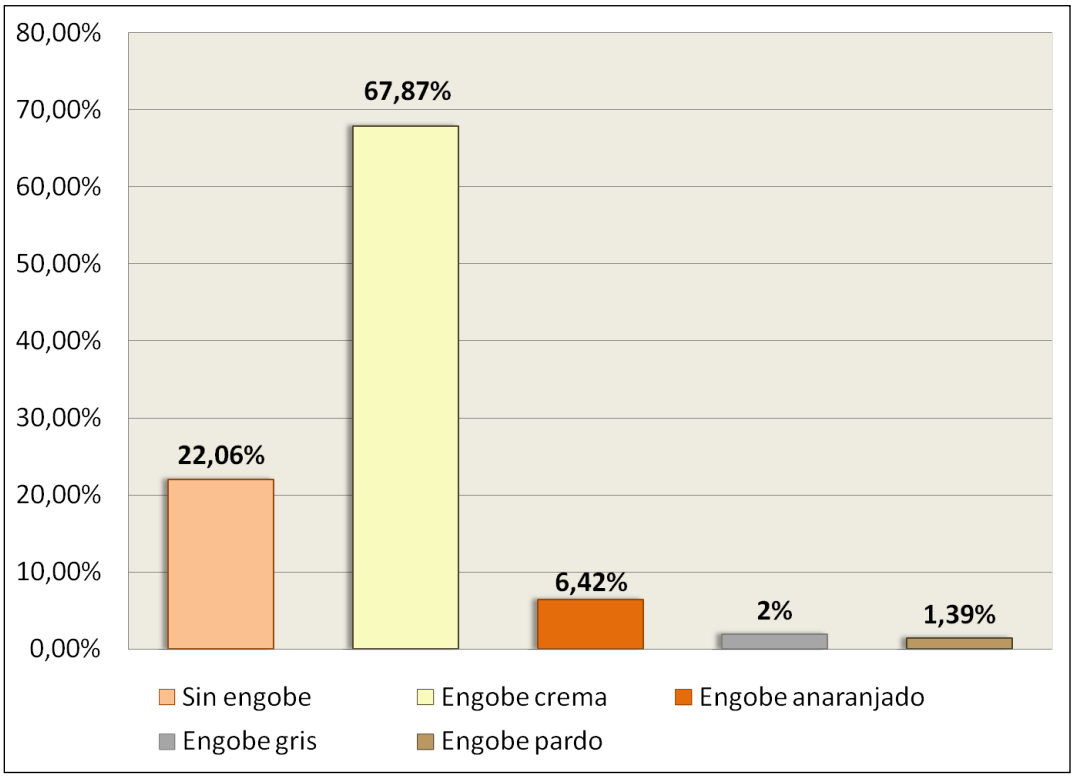


Fig. 145. Porcentaje de uso de los engobes en la necrópolis de Baza.

Una novedad interesante con respecto a otras necrópolis de la misma cronología y ámbito territorial se encuentra vinculada con el tratamiento previo de la superficie con algún tipo de engobe. Tal y como puede apreciarse en el gráfico (Fig.145), en Baza, la tendencia mayoritaria se encuentra vinculada con el uso de un engobe color crema o blanquecino (67,87%), sobre el que se desarrolla la decoración pintada o empleado como único tratamiento decorativo de la pieza, como veremos más adelante. El segundo grupo mayoritario, con un 22,06% del total, responde a la cerámica sin engobe. A este respecto nos gustaría subrayar una observación interesante a tenor de las particularidades de Baza. La decoración pintada sobre la superficie lisa del recipiente es una constante en la cerámica ibérica, con independencia del ámbito territorial y cronológico que analicemos. Sin embargo, el elevado número de cerámica con engobe y, en concreto, con engobe color crema o

blanquecino, y el hecho de que el estado de conservación de estos engobes sea, por lo general, más deficiente que el resto- el anaranjado, gris o pardo-, nos lleva a plantear si, en efecto, del volumen total de cerámica sin engobe, puede haber un porcentaje desconocido de materiales que en su origen tuvieran este tratamiento superficial. En este sentido conviene señalar que en la categoría de "engobe crema" se han incluido todos aquellos recipientes que presentan restos de este material, con independencia de su mayor o menor conservación. En un número bastante más reducido siguen los engobes anaranjados (6,42%) y grises (2%). El último grupo lo constituye el engobe pardo (1,39%), usado de forma residual en el contexto de la necrópolis.

En lo que respecta al grado de significación iconológica del engobe en la necrópolis de Baza, el elevado uso de este tratamiento es tal que en la mayoría de las ocasiones es empleado como único tratamiento decorativo del vaso; siendo mayoritario, una vez más, el empleo del engobe blanquecino, ya sea sobre cocciones oxidantes (en un 62% de los casos), reductoras (con un 5,3%) o mixtas (con un uso residual, tan solo un 0,2%). El carácter simbólico que presentan debe ser incluido, de esta manera, en los circuitos de significación social que la necrópolis presenta. El engobe gris que, por otra parte, es empleado como único tratamiento decorativo de los vasos sobre los que se desarrolla, presenta como tendencia mayoritaria su desarrollo sobre cocciones oxidantes (en un 71,42% de los casos) frente a su uso residual en cocciones reductoras; mientras que los engobes pardos y anaranjados se encuentran presentes, únicamente, en cocciones oxidantes. Por último, no entraremos a analizar en este punto el caso de los denominados tradicionalmente como barnices o engobes rojos, cuyo uso subrayó de forma concreta Francisco Presedo en la memoria de las excavaciones (Presedo, 1982). Las particularidades de este tipo de producciones y su uso nos llevaron a incluirlo como una categoría pintada, denominándolo como *decoración completa en rojo*. En las siguientes páginas veremos sus características y las razones de esta nueva nomenclatura.

Una vez preparada la superficie para el desarrollo de las decoraciones pintadas, el siguiente nivel en la cadena de producción se encuentra vinculado con los pigmentos que forman parte de la paleta de color de la necrópolis. En Baza esta cuestión se diversifica y amplía de forma considerable con respecto a otras áreas territoriales, y al tradicional rojo vinoso de las decoraciones iberas se suman el negro, el marrón, el naranja[2], el blanco e, incluso, el azul. Por lo general, la monocromía, en un rojo vinoso claro u oscuro o en tonos marrones que indican una mayor oxidación

[2] En lo que respecta a los pigmentos marrón y naranja hemos de subrayar que para nuestro análisis decorativo han sido considerados como distintas tonalidades o aplicaciones del rojo, siendo la materia prima para ambos la misma: el óxido de hierro (Sánchez et al., 2012a; Tuñón *et al.,* 2016). A lo largo de las descripciones y conclusiones que hemos visto y veremos se han mantenido estas denominaciones para señalar y subrayar la existencia de rasgos cromáticos diferentes.

del hierro, constituye la solución más usada en la necrópolis, en un 42,2% de los casos. La bicromía será la segunda tendencia más usada, aunque en un número bastante más reducido. Las opciones en este grupo radican entre el rojo y el negro (1,4%), dos tonalidades de rojo (generalmente rojo y marrón o rojo oscuro) (0,8%), blanco y rojo (0,5%) y azul y rojo (0,2%), estos últimos vinculados a una policromía que no se conserva, relacionados con las sepulturas 155 y 176. Si en el párrafo anterior comentábamos el alto contenido simbólico que los engobes blanquecinos parecían mantener, este nivel de análisis confirma nuestra hipótesis en los programas que combinan dichos engobes con la monocromía en rojo. Rojo y blanco comprenden los colores de la cubierta interior y/o exterior de las estructuras funerarias del Alto Guadalquivir. En Baza aún se conservan el revestimiento blanco del yeso y restos de decoración en rojo (Presedo, 1982). En el ámbito vascular, estos programas adoptan y mantienen este concepto y le dotan de un nuevo significado, trasladando la estética de la arquitectura a las urnas en blanco y rojo (Pereira, 2010: 137-147). La policromía, por último, se encuentra reservada a la fundadora del linaje aristocrático, la aristócrata de la tumba 155, en cuyo ajuar se elaboran unos complejos programas decorativos que emplean el rojo, marrón y negro; negro, blanco, marrón, rojo, naranja y azul; rojo, negro, blanco, azul y marrón; y, blanco, rojo, azul y marrón. Combinaciones éstas de alto contenido simbólico, vinculado con la legitimidad del linaje aristocrático y el papel de la mujer en la fundación y mantenimiento de éste.

La técnica decorativa empleada para el desarrollo de las decoraciones se basa en el empleo del compás y el pincel múltiple, uso que se generalizará durante el Ibérico Pleno en todos los territorios; así como el pincel simple para bandas, filetes o campos individuales. Todas estas herramientas se utilizan habitualmente en el torno, cuyo movimiento facilita la aplicación de los motivos, que son adaptados en la mayoría de los casos a la morfología de los recipientes. La aparición del compás y el pincel múltiple favoreció, además, la decoración de los frisos y paneles decorativos con series continuas o alternadas de semicírculos, segmentos y círculos concéntricos, líneas onduladas verticales, etc. Para los programas complejos de la tumba de la Dama de Baza se opta por el perfilado previo del motivo en negro, relleno posteriormente en rojo, marrón o azul o, constituyendo ésta una novedad estilística, dejando el motivo "en reserva", con el engobe blanquecino del tratamiento previo de la superficie.

Una vez analizada la cadena de producción de la decoración en sus aspectos técnicos, entraremos a analizar las cuestiones estéticas que configuran un programa o esquema decorativo determinado.

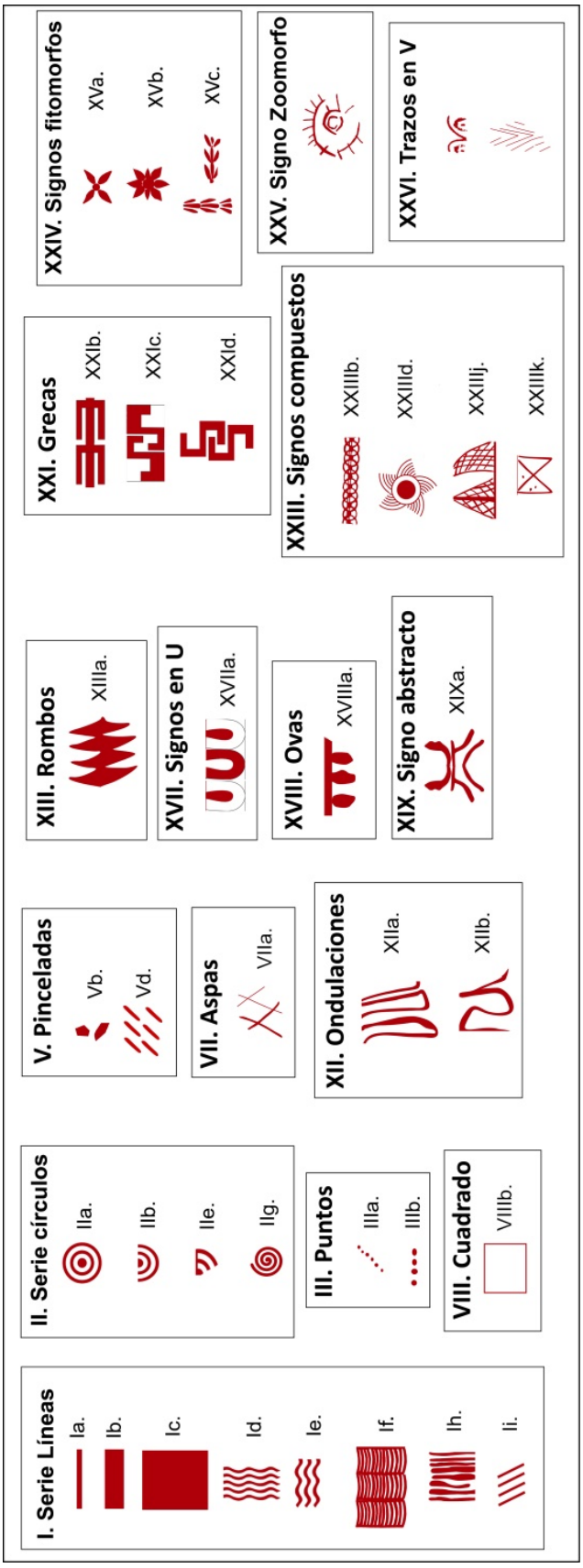


Fig. 146. Motivos decorativos documentados en Baza.

Los motivos decorativos documentados en la necrópolis pueden encuadrarse en dos grupos. El primero estaría compuesto por los signos o motivos geométricos que también podemos encontrar en otros sitios como las bandas, líneas onduladas verticales, tejadillos, círculos, semicírculos y segmentos de círculos concéntricos, puntos, rombos, etc. (Fig. 146: I, II, III, V, VII, XIII, XVIII). La segunda categoría estaría conformada por los símbolos exclusivos de Baza, como pueden ser: 1) un tipo de símbolo abstracto de difícil identificación formal (Fig. 146: XIX); 2) la re-interpretación que de los meandros o las grecas áticas hacen los talleres de pintura locales (Fig. 146: XXI); 3) los cuadrados o rectángulos que enmarcan las flores de cuatro u ocho pétalos de la tumba 155 (Fig. 146: VIII); 4) unos trazos en V, únicos motivos conservados de las ánforas de la tumba anterior (Fig. 146: XXVI); 5) un motivo que hemos denominado como signo en U, localizado en las tapaderas de la sepultura de la Dama de Baza (Fig. 146: XVII); 6) unos trazos curvilíneos identificados en la mayoría de las imitaciones de crátera de columnas (Fig. 146: XII); 7) signos fitomorfos (Fig. 146: XXIV) y zoomorfos (Fig. 146: XXV), también identificados en otras necrópolis de este mismo ámbito territorial, como en Túgi; 8) la última categoría de este grupo corresponde a los símbolos compuestos, caracterizados por la unión de dos o más motivos geométricos (Fig. 146: XXIII) en el que destaca un tipo basado en un círculo circundado por segmentos de círculos concéntricos (Fig. 146: XXIIId), motivo éste de carácter fitomorfo, tal y como se ha documentado en la cerámica figurativa de los tradicionalmente denominados como estilos de Elche-Archena u Oliva-Llíria.

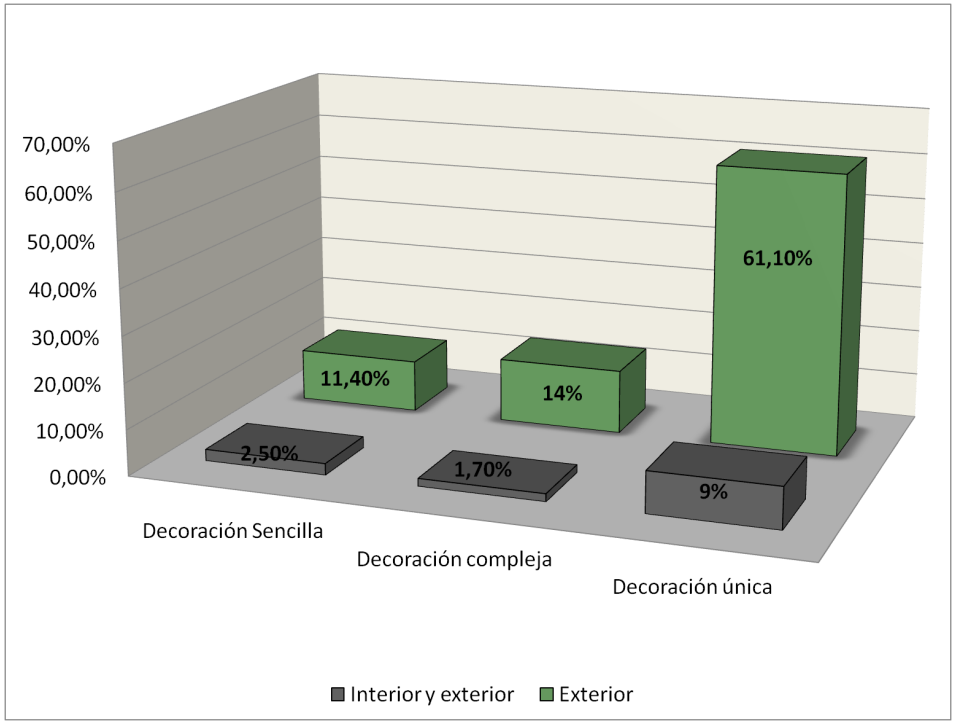


Fig. 147. Porcentaje de uso de las tendencias decorativas y su ubicación en el vaso.

Según la asociación decorativa derivada de la unión de dos o más motivos geométricos, las tendencias documentadas en Baza son: la decoración sencilla, caracterizada por el empleo de filetes, bandas y/o campos; la decoración compleja, en la que estos motivos aparecen combinados con otros del repertorio iconográfico de la necrópolis; y la decoración completa en blanco, gris o rojo, aplicados en la totalidad de la superficie del recipiente. Centrando nuestra atención en la decoración completa en rojo, hemos de subrayar que con esta denominación eliminamos la tradicional nomenclatura de los barnices o engobes rojos que, en la actualidad, generan un intenso debate debido a las particularidades de este tipo de producciones, tales como la caracterización física de la materia prima (si hay algún tipo de diferenciación entre el pigmento rojo utilizado habitualmente en las decoraciones y la denominada barbotina con la que se aplican los engobes), su aplicación (si consiste en un baño o en el empleo del pincel) y su finalización (si hay algún tipo de alisado o semi-bruñido posterior). Tal y como observamos en la figura número 147, la tendencia mayoritaria en Baza consiste en la decoración completa, ya sea en la superficie interior del recipiente (0,3%), exterior (61,10%) o una combinación de ambas (9%), quedando esta última opción destinada a los recipientes abiertos, platos y cuencos fundamentalmente. Le sigue en uso la decoración compleja, que opta de forma preferente por la decoración exterior, con un 14% de los recipientes vasculares analizados; por su parte, la decoración interior y exterior, en platos y cuencos, se desarrolla únicamente en un 1,70% de los casos. Finalmente, la decoración sencilla localizada en la superficie exterior del recipiente aparece representada un 11,40% de los casos; mientras que los platos y cuencos con decoración interior y exterior acogen este tipo de tendencia decorativa en un 2,50% de las ocasiones.

Tal y como hemos comentado, la decoración completa en blanco, rojo o un tono anaranjado similar a la coloración de la arcilla del recipiente, representa un número importante de la cerámica analizada, constituyendo hasta 253 de los 358 vasos analizados[3]. Tanto los engobes blanquecinos o cremas como naranja se desarrollan en 34 de las 51 variantes tipológicas documentadas: platos, urnas globulares u ovoides, imitaciones de cráteras, ánforas, *kalathoi*, urnas ovoides de cuello acampanado, etc. (Fig. 148). Y es, además, el único tratamiento decorativo en seis de ellas: cuencos de la variante II.9.A.2, urnas globulares del tipo III.3.B.1, imitaciones de cráteras de la variante III.4.C.5, urnas ovoides del tipo III.5.B.1 o bitroncocónicas del tipo III.8.A.4, y pequeños vasos de cuerpo ovoide y troncocónico de la variante IV.11.B.1 (Fig. 148). Dado que dicho engobe presenta en la mayoría de los casos una tonalidad cercana a la propia de la cerámica, la cuestión iconográfica parece clara. Pues, si esto es así, ¿hasta qué punto estos engobes tienen un carácter decorativo más allá de la

[3] No incluimos aquí los engobes pardos, que en todos los casos se emplea como fondo de la decoración pintada.

impermeabilización del recipiente? En nuestra opinión, esta función, la de impermeabilizar y eliminar la porosidad de la cerámica, puede ser solventada mediante el alisado del recipiente, siendo una tónica habitual en la cadena de producción de la cerámica ibérica. De esta manera el engobe blanco, y con él un tono anaranjado claro, jugaría un papel simbólico de conexión entre el revoco de las decoraciones interiores y/o exteriores de las sepulturas y los ajuares cerámicos, tal y como parece ponerse de manifiesto en los ejemplares de cocción reductora que reciben este tipo de tratamiento decorativo. Este rasgo se subraya, además, por su constante presencia en el ajuar canónico de la necrópolis, compuesto por platos del tipo I.2.A.3 y urnas globulares de la variante III.3.A.1 y en su uniforme distribución espacial, localizándose en todos los sectores de la necrópolis. Este tipo de engobe, apenas conservado en la mayoría de los casos, refuerza la idea de un estilo decorativo con una fuerte carga ideológica, tal y como veremos en el siguiente apartado.

En lo que respecta a la decoración en rojo- los llamados barnices o engobes rojos tradicionalmente vinculados a un tipo de vajilla fina (Conde, 1998a; Fernández, 2012)- el número de formas sobre el que se desarrolla es notablemente menor: platos- uno de los cuencos, de la variante I.2.A.2 (Fig. 148), combina, incluso, el engobe blanquecino al interior con la decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente-, vasos ovoides y troncocónicos del tipo II.10.A.2, urnas globulares u ovoides de las variantes III.3.A.1 y III.4.A.2, urnas ovoides de cuello exvasado de los tipos III.4.B.1 y III.4.C.1, imitaciones de cráteras, pequeños recipientes de cuerpo ovoide de la variante III.5.A.1, *kalathoi*, urnas bitroncocónicas y microvasos ovoides y troncocónicos del tipo IV.11.A.1 (Fig. 148). El engobe gris, por último, muestra, en el escaso número de recipientes en los que se desarrolla, un grado de significación similar al engobe blanco. De los 7 vasos en los que aparece, en cinco de ellos lo hace sobre una cocción oxidante- en un plato, dos urnas globulares, un vaso abierto del tipo I.3.A.3 y un microvaso de la variante III.8.A.1; y sólo en dos ocasiones se presenta sobre una cocción reductora (un plato y una urna globular) (Fig. 148). Este cambio intencionado en la estética de la superficie del recipiente muestra una carga simbólica e iconológica que analizaremos en las siguientes páginas.

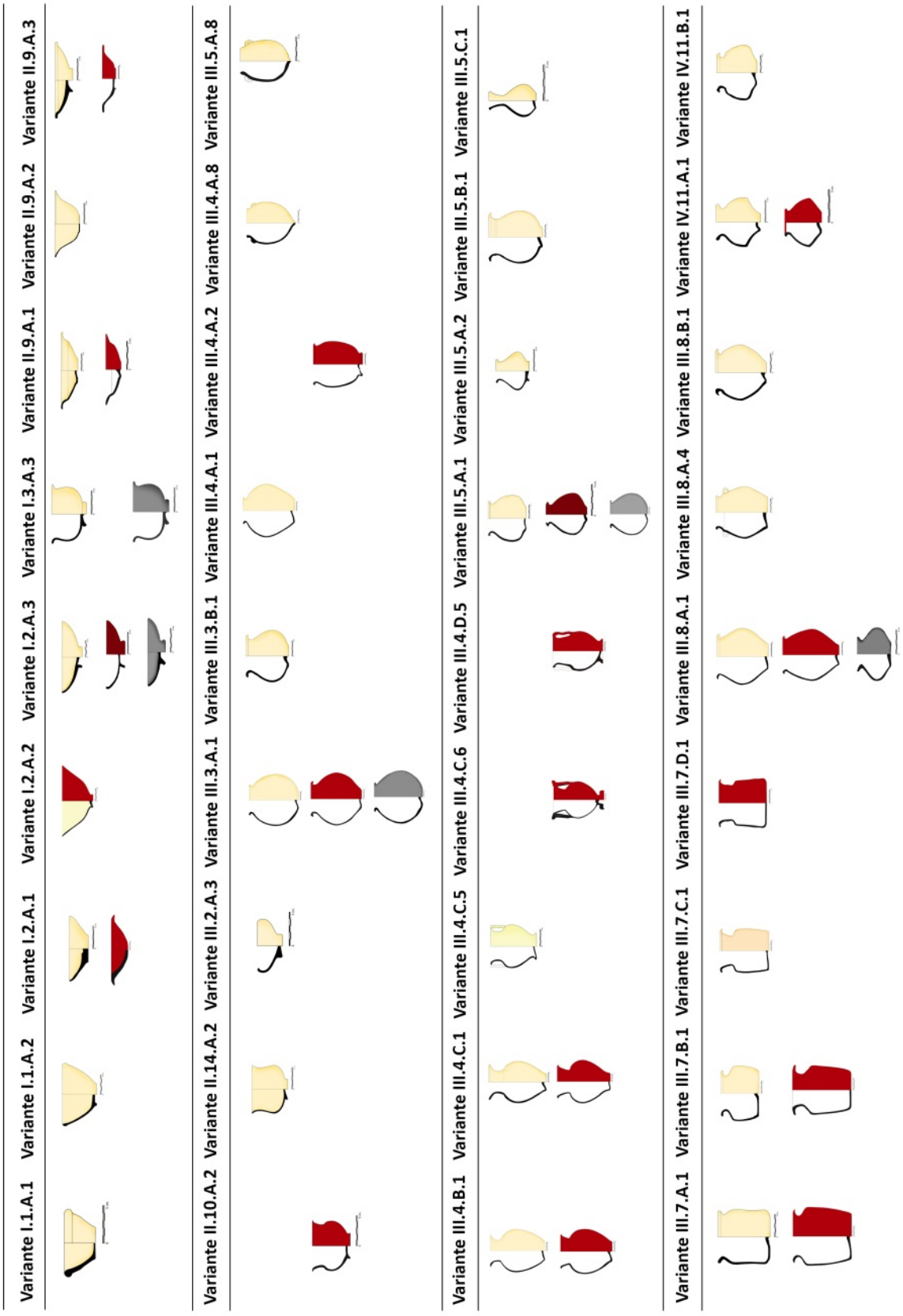


Fig. 148. Repertorio tipológico de los engobes blanquecino y gris y de la decoración completa en rojo.

En lo que respecta a las asociaciones o esquemas iconográficos, en la necrópolis de Baza se han documentado 39 programas decorativos[4]:

- I.B.1, II.B.1, III.B.1: son los que presentan un mayor uso y distribución en la necrópolis. Engloba las denominadas decoraciones sencillas y están conformadas por bandas y/o filetes que se desarrollan, de forma exclusiva en las variantes I.1.A.1 (Fig.149), II.10.A.1, II.10.A.3, III.3.A.2 (Fig. 150), III.3.A.7 (Fig. 151), III.4.D.1 (Fig. 152), III.5.A.2, III.5.A.7, III.5.C.1 (Fig. 153), IV.11.A.1 (Fig. 155); mayoritaria o intermedia en las formas I.2.A.3 (Fig. 149), III.3.A.1 (Fig. 150), III.4.A.1 (Fig. 151), III.4.B.1 (Fig. 152), III.8.B.1 (Fig. 155); y residual en los platos del tipo II.9.A.3 (Fig. 1), las urnas ovoides III.4.A.2 (Fig. 151), las urnas de cuello exvasado III.4.C.1 (Fig. 152) y los *kalathoi* de la variante III.7.A.1 (Fig. 154). De forma general, los bordes suelen aparecer decorados por campos y las bandas aparecen conformadas en grupos irregulares que marcan, en ocasiones, distintas partes del cuerpo, como el cuello, el hombro y la mitad superior e inferior del cuerpo, aunque no existe una regla canónica para un tipo o variante específica, siendo decoraciones individuales en la mayoría de los casos. Estos programas se desarrollan, en más de un 95% de los casos, sobre el engobe blanquecino característico de la necrópolis, así como en un engobe anaranjado similar a la arcilla del vaso.
- I.C.1, II.C.1: se encuentra caracterizado por la asociación de tres signos geométricos: bandas, filetes y espirales. Se documenta, de manera exclusiva, en los platos y cuencos del tipo I.2.A.3 (Fig. 149), de forma residual en el conjunto documentado- tan solo tres de los 79 ejemplares adscritos a esta categoría tipológica. El esquema decorativo se caracteriza por una decoración sencilla al exterior, con bandas, filetes o decoraciones completas en rojo, y compleja al interior, en el que las bandas y filetes son acompañados por una espiral en el fondo del cuenco. Las asociaciones agrupadas en esta categoría se caracterizan por el predominio del engobe crema frente a la superficie lisa del recipiente (66,66% frente a un 33,33).
- El esquema II.C.2, por su parte, se ha documentado en una sola ocasión, en un pequeño cuenco del tipo I.1.A.2 (Fig. 149). La decoración, desarrollada sobre el engobe crema característico de la necrópolis, se encuentra caracterizada por su desarrollo exclusivo en el fondo interior del recipiente, basado en una banda que delimitan un gran signo zoomorfo de difícil identificación formal,

[4] La representación gráfica de los programas decorativos indica el campo de la pieza en la que se ubica la decoración, así como su localización al interior o exterior del vaso. En el caso de los platos y cuencos, las semicircunferencias hacia la izquierda indican su disposición en la superficie interna del recipiente, mientras que, por el contrario, las semicircunferencias hacia la derecha indican su posición externa. Por último, los recuadros irregulares hacen alusión a programas decorativos con una escasa conservación o relativos a fragmentos, tal es el caso del marco del tipo III.5.A.8 (Fig. 153).

símbolo vinculado a otro similar documentado en la necrópolis de Túgi, como veremos más adelante.

- II.C.3: se encuentra vinculado, de forma excepcional, a la tumba 155 de la Dama de Baza. Se trata de las tapaderas hemisféricas del tipo I.2.A.9 (Fig. 149), caracterizadas por una decoración compleja, en la superficie exterior del recipiente, sobre un engobe blanquecino. El esquema presenta un campo en el pomo o asidero, de aspecto bulboso, y una serie de bandas y filetes que delimitan un gran friso horizontal metopado por pequeños filetes que enmarcan una serie continua de signos piriformes que alternan el rojo y el azul.
- I.C.2, II.C.4 (Figs. 149, 150, 154): compuesto por bandas, filetes y segmentos de círculos concéntricos, es el que presenta, junto con el PD1, una mayor variedad formal en el conjunto de la necrópolis. En el cuenco de la variante I.2.A.2 (Fig. 149), sobre engobe crema, los segmentos de círculos concéntricos se desarrollan en tres frisos horizontales delimitados por bandas, sedentes y con el vértice hacia la derecha, siendo esta última característica una excepción en la orientación de los segmentos. En los dos platos de la variante II.9.A.3 (Fig. 149) se desarrollan, asimismo, dos variantes: en la primera, sobre engobe crema, los segmentos de círculos se configuran en el borde y labio, tanto al interior como al exterior. En el fondo interior los filetes delimitan un friso de segmentos de círculos con un carácter fitomorfo. La segunda variante, sin engobe, desarrolla también al interior este último motivo compuesto de carácter fitomofo. El último esquema decorativo derivado de la asociación de estos tres signos geométricos se documenta en el tipo III.7.A.4. La decoración, desarrollada sobre la superficie lisa del recipiente, se encuentra caracteriza por cuatro frisos horizontales en la totalidad del cuerpo del recipiente, compuesto por segmentos de círculos colgantes con el vértice hacia la izquierda, orientación habitual en los esquemas de la necrópolis.

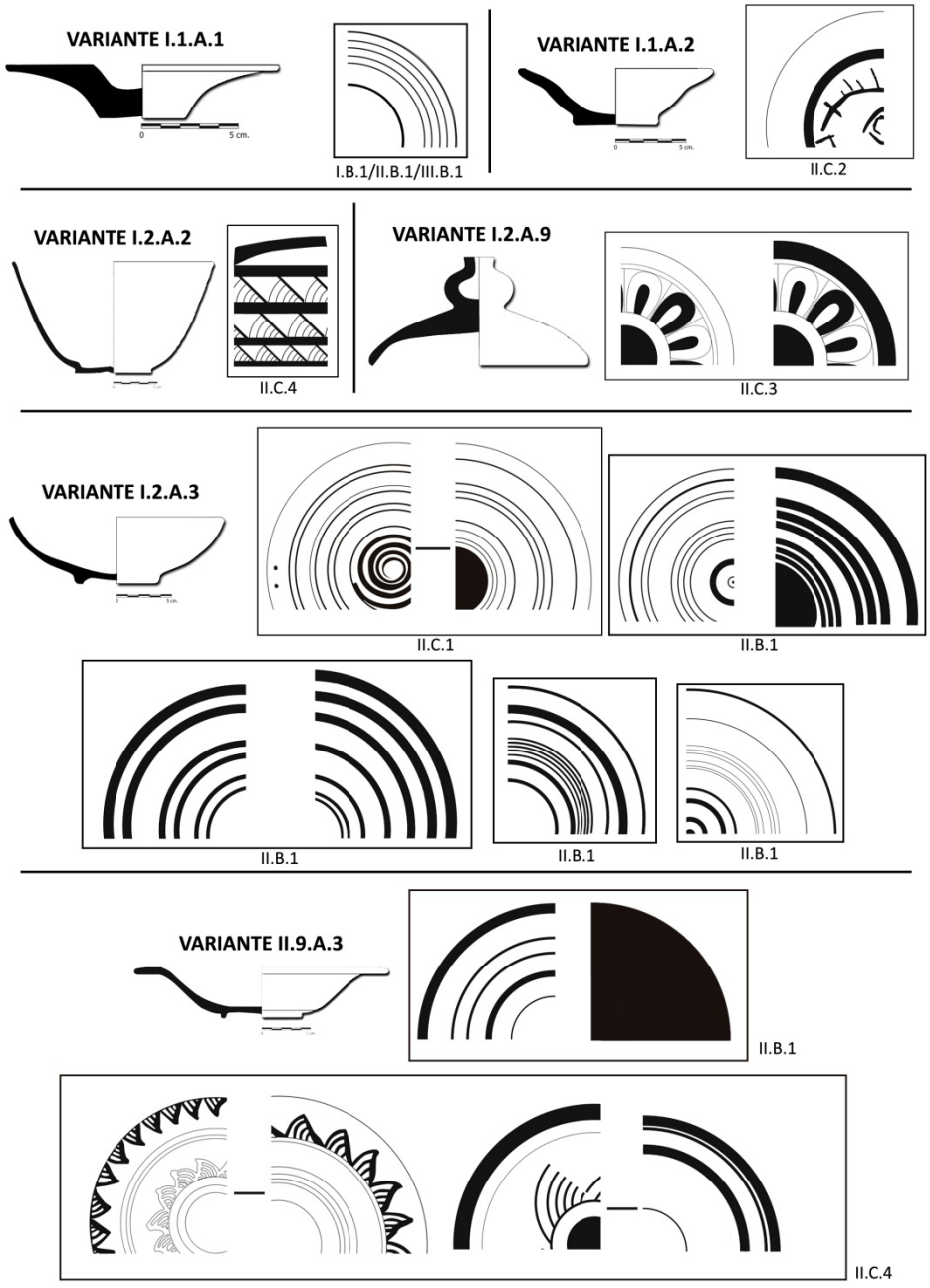


Fig. 149. Programas decorativos y tipología.

- I.D.1, II.D.1 y IV.D.1 (Figs. 151, 154, 155): completa la asociación de bandas, filetes y segmentos con líneas onduladas verticales, las denominadas "aguas" en la historiografía tradicional. Las variantes desarrolladas en este programa, siempre sobre el cuerpo del recipiente, incluyen los frisos regulares que alternan los segmentos de círculos colgantes con el vértice hacia la izquierda y las líneas onduladas de los tipos III.4.A.2 (sobre engobe blanco y que incluye, además, un friso simple de segmentos) (Fig. 151), III.7.B.1 (engobe pardo), III.8.A.3 (engobe blanco), III.7.A.1 (con engobe blanco y cuyo *kalathos* se completa, además, con una serie simple de segmentos, un friso estampillado en el arranque del cuerpo y una serie incisa en el borde) (Fig. 154) y IV.13.A.1

(con engobe crema y en el que las líneas verticales aparecen ligeramente oblicuas). Predomina la elección de los frisos inferiores para el desarrollo de las series combinadas, documentados en los tipos III.4.A.2, III.7.A.1 y IV.13.A.1, frente a los paneles superiores (variante IV.8.A.3) y a los dobles frisos (*kalathos* III.7.B.1); siempre en el cuerpo del recipiente. Una novedad a esta variante se localiza en un *kalathos* del tipo III.7.A.1 (Fig. 154) en el que el friso, localizado en la mitad superior del cuerpo y sin engobe alguno, alterna las líneas onduladas con los segmentos colgantes y sedentes, con el vértice a izquierda y derecha respectivamente. Una última variante de este esquema es el desarrollado en el tipo III.4.A.1 (Fig. 151), sobre engobe blanquecino, que desarrolla dos frisos simples en la mitad superior del cuerpo: el primero con una serie de líneas onduladas y el inferior con segmentos colgantes con el vértice hacia la izquierda.

- El esquema I.D.2. introduce un cambio con respecto al esquema básico anteriores: sustituye las líneas onduladas verticales por las líneas verticales. Se documenta en una única urna, del tipo III.4.A.1 (Fig. 151), sobre la superficie lisa del recipiente y se encuentra caracterizada por una serie de bandas y filetes que delimitan en el tercio superior del cuerpo un panel que alterna dichas líneas verticales con segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda.
- II.D.2: continúa con la tendencia de las bandas, filetes y segmentos de círculos, sustituyendo las líneas verticales por líneas oblicuas de puntos. Al igual que el programa anterior se identifica con un único *kalathos* del tipo III.7.A.1 (Fig. 154). La decoración, sobre engobe blanquecino, se caracteriza por el desarrollo de cuatro paneles horizontales a lo largo del cuerpo, delimitados por bandas y filetes y compuestos por series que alternan los segmentos colgantes con el vértice hacia la derecha con las líneas oblicuas de puntos.
- II.E.1: queda registrado en un *kalathos* de la variante III.7.B.1 (Fig. 154) y se encuentra conformado por dos paneles que cubren la totalidad del cuerpo del recipiente. Sobre un engobe blanquecino, el friso superior presenta una serie de trazos irregulares apenas conservados; mientras que el inferior desarrolla una serie que alterna segmentos de círculos concéntricos de tosca ejecución con un tipo de símbolo abstracto de difícil identificación formal, derivado del estado de conservación de la decoración.
- Un fragmento de *kalathos* del tipo III.7.A.1 acoge el esquema II.E.6 (Fig. 154). Sobre el engobe blanquecino característico de la necrópolis, una serie de bandas y filetes enmarcan 7 estrechos paneles en los que se desarrollan series simples de filetes, líneas onduladas verticales, segmentos colgantes con el vértice hacia la izquierda y líneas verticales de puntos.

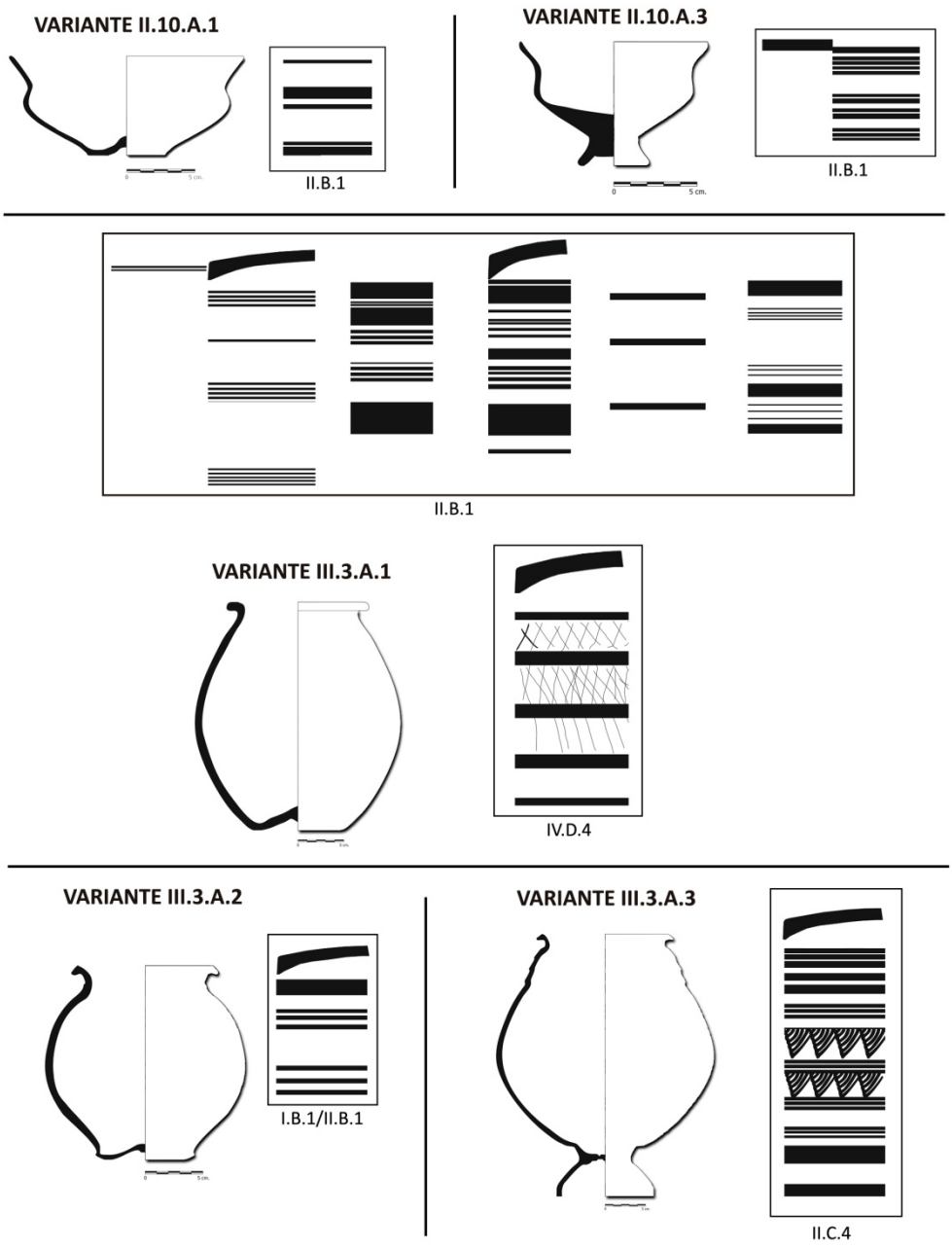


Fig. 150. Programas Decorativos y tipología.

- II.C.5, IV.C.2 (Figs. 151, 154): se encuentra caracterizado por la asociación de bandas, filetes y semicírculos concéntricos. La primera variante, la canónica de este tipo decorativo, se localiza en las formas del tipo III.4.A.2 (Fig. 151), sobre engobe pardo. Espacialmente el panel delimitado por bandas y filetes se localiza en el tercio superior del cuerpo, compuesto por una serie regular de semicírculos concéntricos colgantes. La segunda variante de esta categoría decorativa se encuentra en un *kalathos* de la variante III.7.A.1. Sobre el engobe crema un gran panel, que ocupa la totalidad del cuerpo del recipiente, delimitado por bandas y filetes, se desarrolla una serie irregular, en cuanto a

su disposición en el campo decorativo, de semicírculos concéntricos enlazados.

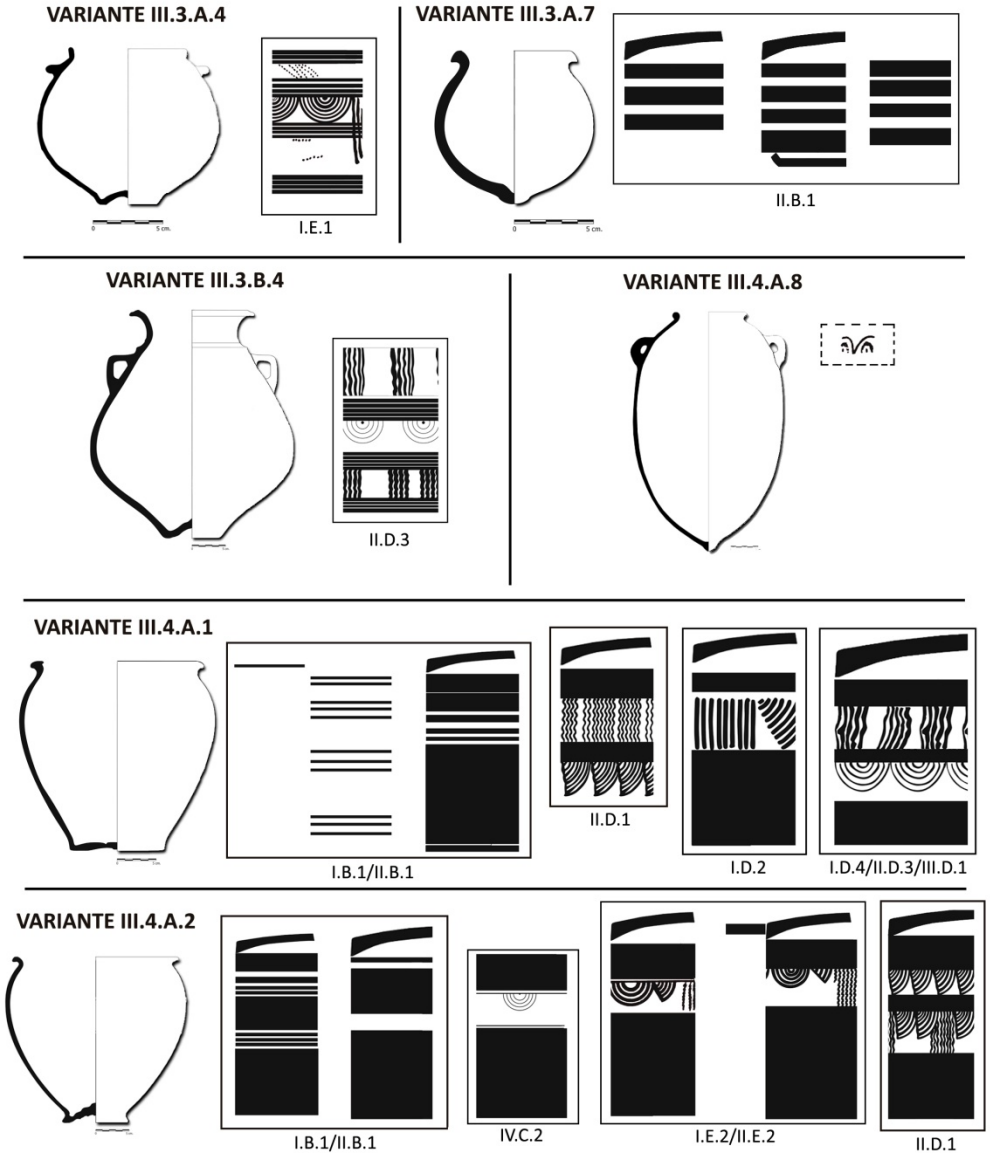


Fig. 151. Programas Decorativos y tipología.

- Bandas, filetes, semicírculos y líneas onduladas verticales caracterizan los esquemas I.D.4 (sin engobe), II.D.3 (engobe blanquecino) y III.D.1 (engobe anaranjado) (Figs. 151, 153, 154). El esquema habitual, conformado por una serie de bandas y filetes que delimitan dos paneles horizontales en los que se alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales, se encuentra desarrollado en las variantes III.5.A.1 (sobre engobe blanquecino o anaranjado y con esta serie doble en ambos paneles o en el superior, quedando el inferior reservado a los semicírculos colgantes) (Fig. 153), y los *kalathoi* III.7.A.1 (Sobre engobe blanquecino con dos paneles que desarrollan esta serie en el cuerpo) (Fig. 154). Una variante a este esquema se

encuentra representado en las urnas del tipo III.3.B.4 (Fig. 151) y III.4.A.1 (Fig. 151). El primer tipo, III.3.B.4, sobre engobe blanquecino, comprende tres paneles con series simples de líneas onduladas verticales y semicírculos concéntricos colgantes. El segundo, III.4.A.1, sobre la superficie lisa del recipiente, conforma dos paneles en el cuerpo con dichas series simples.

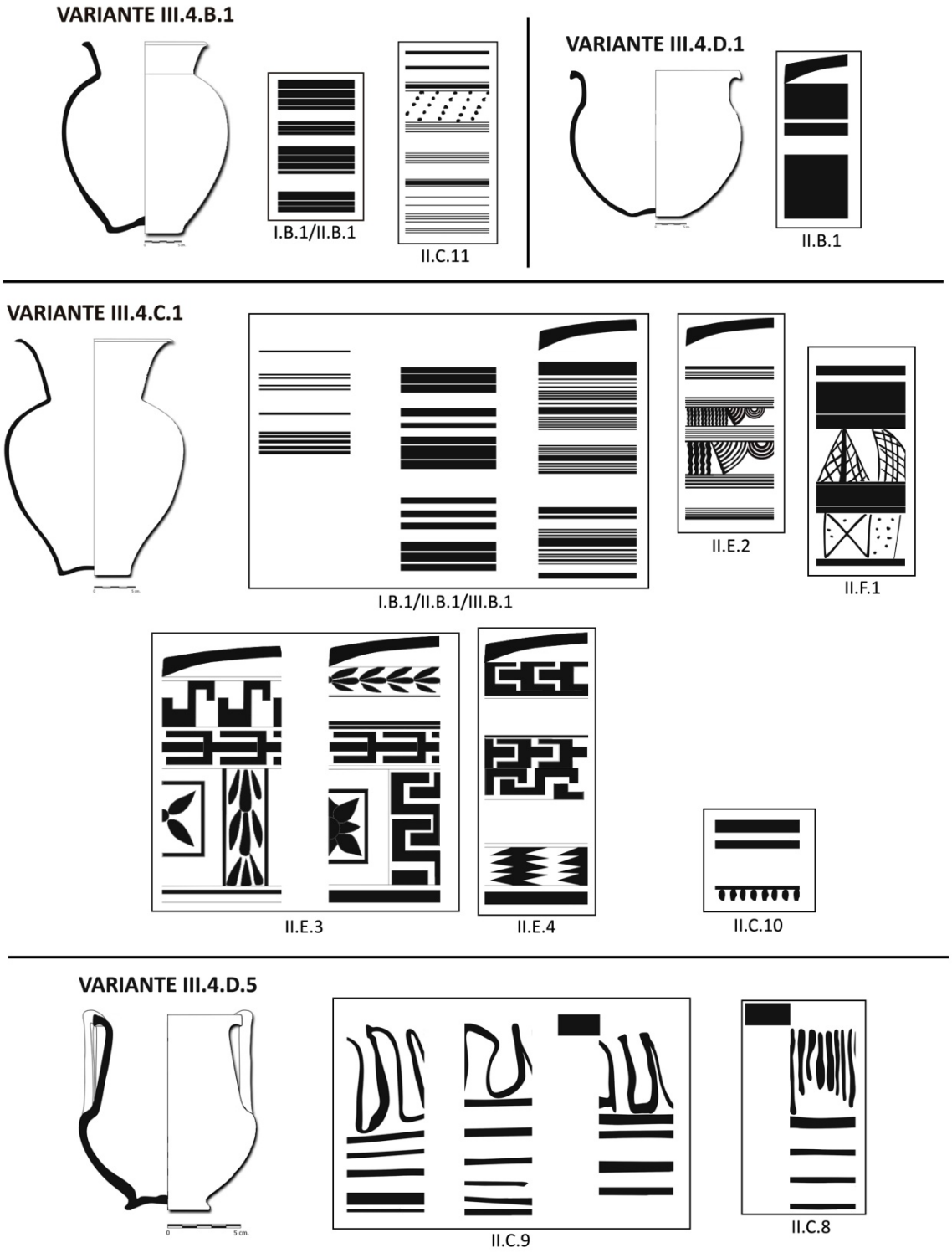


Fig. 152. Programas Decorativos y tipología.

- Las líneas onduladas serán sustituidas por trazos verticales en el programa II.D.8 (Fig. 154). Se encuentra documentado en un fragmento de *kalathos* de la variante III.7.C.1. Sobre el engobe blanquecino se desarrolla un campo en el borde, una banda en el cuello y dos paneles, en hombro y cuerpo respectivamente. El superior presenta una serie de trazos verticales superpuestos a una estrecha banda; el inferior otra de semicírculos concéntricos colgantes.

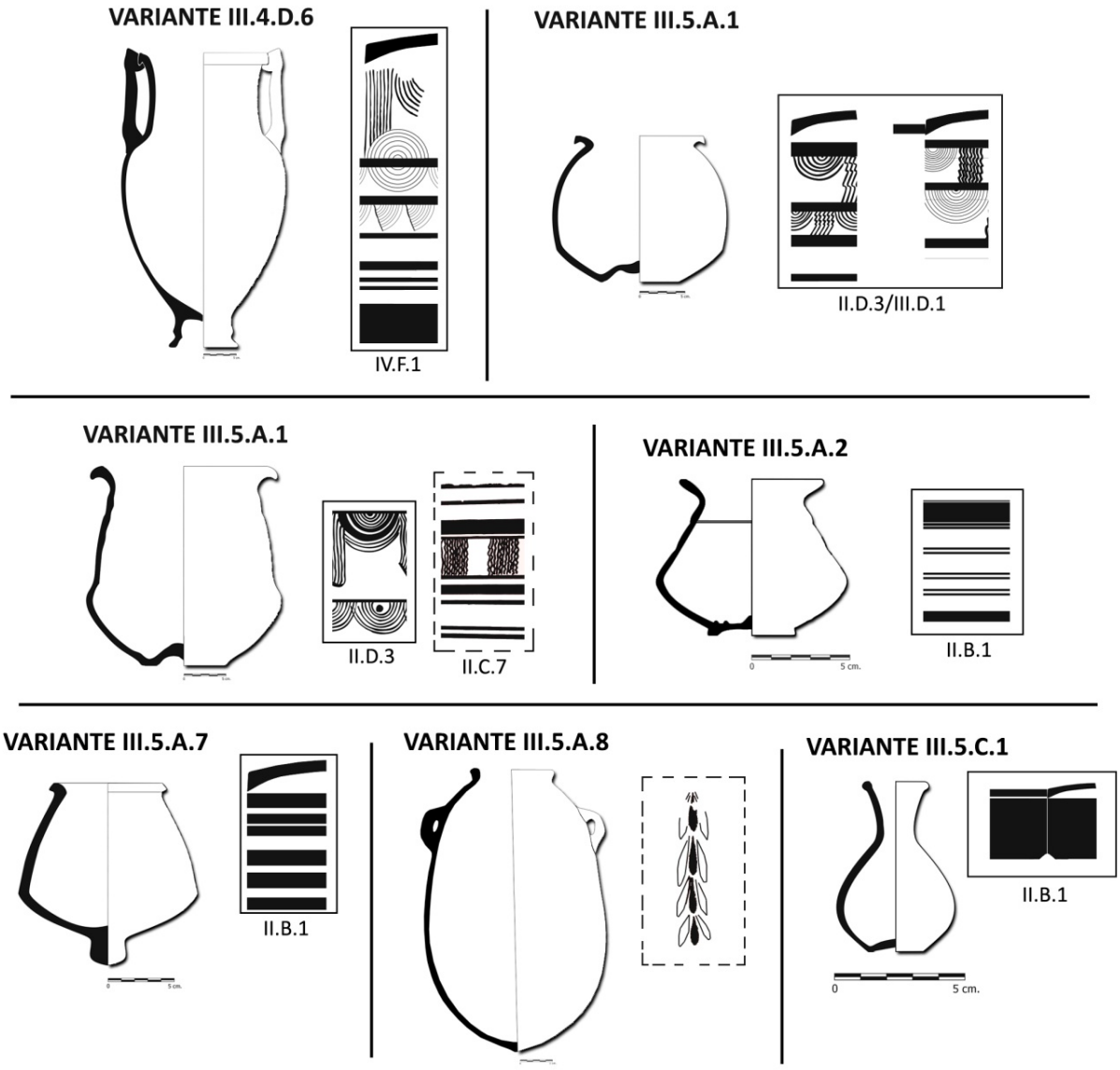


Fig. 153. Programas decorativos y tipología.

- II.D.4: caracterizado por el uso de bandas, filetes, semicírculos y segmentos de círculos concéntricos, se encuentra en un único ejemplar de una urna bitroncocónica de la variante III.8.B.1 (Fig. 155). Sobre el engobe crema se desarrollan dos paneles a lo largo del cuerpo del recipiente. El superior presenta una serie que alterna los segmentos colgantes con el vértice hacia la

izquierda con semicírculos dispuestos de forma vertical. El inferior una serie simple de segmentos colgantes con el vértice hacia la izquierda.

- I.E.1 (Fig. 151): compuesto por bandas, filetes, semicírculos, líneas onduladas verticales y líneas oblicuas y horizontales de puntos, se documenta en un único ejemplar del tipo (III.3.A.4). Sobre la superficie lisa del recipiente, presenta tres frisos en el cuerpo: el primero con líneas oblicuas de puntos; el segundo con una serie que alterna los semicírculos colgantes y las líneas onduladas verticales definidas de forma más grosera de lo habitual en la necrópolis; el último panel presenta líneas oblicuas y horizontales de puntos sin orden aparente y el tercio inferior de las líneas onduladas del panel superior.
- Bandas, filetes, semicírculos, segmentos y líneas onduladas serán los motivos que integren los esquemas I.E.2 (sin engobe), II.E.2 (engobe ccrema) y III.E.1 (engobe anaranjado), documentado en las variantes III.4.A.2 (Fig. 151) y III.4.C.1 (Fig. 152). En los ejemplares del tipo III.4.A.2, con engobe blanquecino, empleado de forma residual, o sobre la superficie lisa del recipiente, mayoritario en esta variante; un panel, ubicado en el tercio superior del cuerpo y delimitado por bandas y filetes, enmarca una serie que alterna los semicírculos y segmentos de círculos colgantes con las líneas onduladas verticales. El único ejemplar de la variante III.4.C.1 que desarrolla este esquema decorativo, sobre engobe anaranjado, comprende cuatro frisos hasta el tercio inferior del cuerpo, decorados los dos intermedios con la serie ya descrita.
- I.C.4 (Fig. 154): se encuentra conformado por bandas, filetes y círculos concéntricos, los únicos documentados en la necrópolis. Se documenta de forma exclusiva en un *kalathos* III.7.C.1 sobre la superficie lisa del recipiente. La decoración, que ocupa la totalidad de la superficie exterior del recipiente, desarrolla dos estrechos paneles compuestos por series de círculos concéntricos en número de tres.
- I.C.4 (Fig. 155), compuesto por bandas, filetes, y círculos encadenados, se desarrolla en un único fragmento, amorfo, que parece corresponder a una urna de cuerpo globular u ovoide. En este esquema los círculos aparecen encadenados y atravesados en su campo central por dos estrechos filetes. Completa la decoración una serie de bandas y filetes y la corona superior de semicírculos o círculos concéntricos.
- Bandas, filetes, círculos, semicírculos, segmentos y líneas onduladas verticales componen el esquema IV.F.1 (Fig. 153). Puede documentarse en una imitación ibera de una crátera de columnas griega del tipo III.4.D.6. Sobre un engobe pardo, se encuentra caracterizado por cinco paneles, de los que se decoran tan solo tres. El primer friso, ubicado en el cuello del recipiente, presenta líneas

verticales, segmentos de círculos con el vértice hacia la derecha y la mitad superior de un gran círculo concéntrico que es atravesado en su campo central por una banda. El segundo panel presenta serie de semicírculos colgantes y la mitad inferior del círculo concéntrico descrito. El tercer friso, por último, presenta una serie simple de segmentos de círculos con el vértice hacia la izquierda.

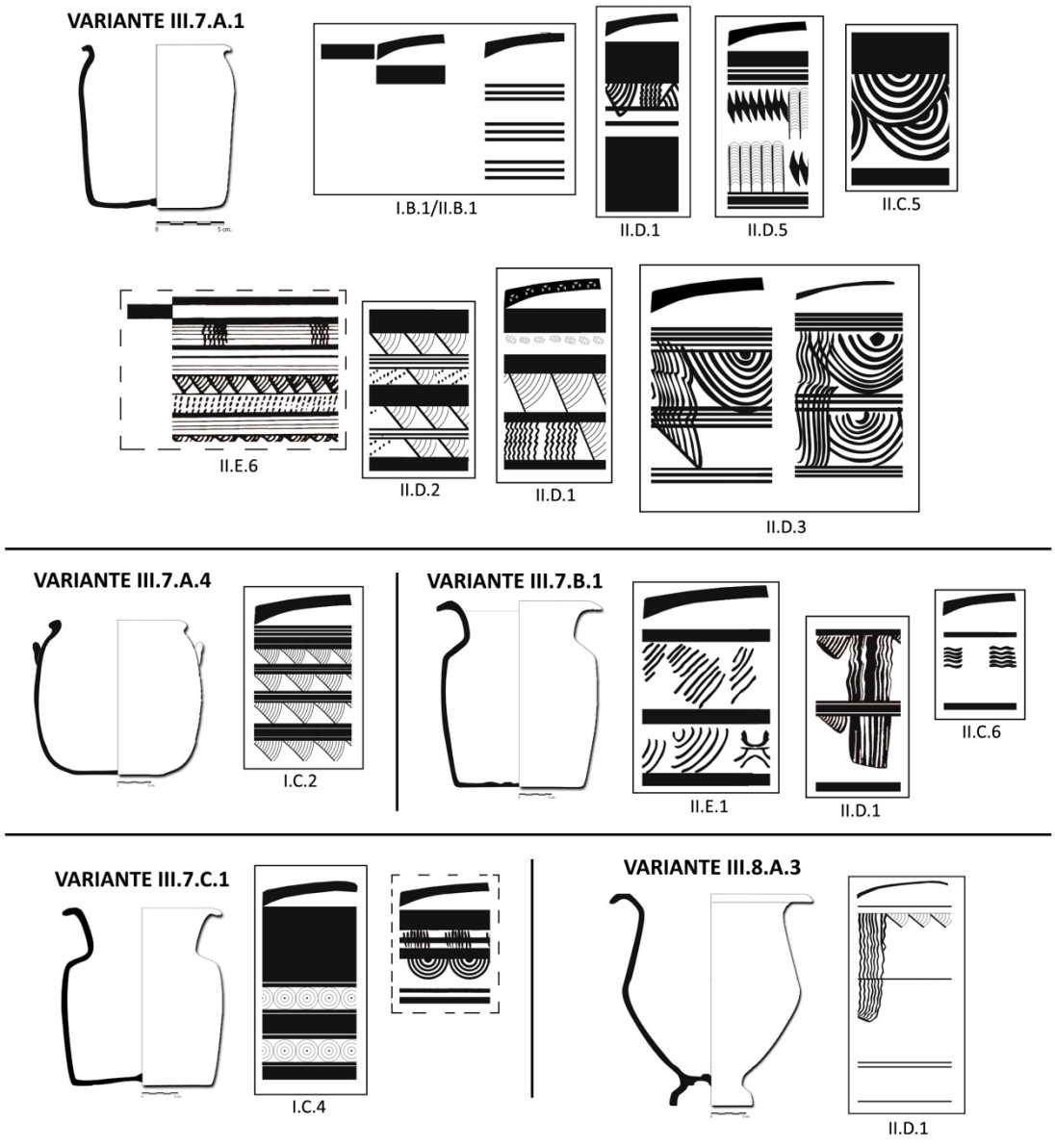


Fig. 154. Programas Decorativos y tipología.

- II.C.6 (Fig. 154): comprende bandas, filetes y líneas onduladas horizontales. Se documenta en un único ejemplar de *kalathos* de la variante III.7.B.1. Sobre el engobe crema se desarrolla un panel, en la mitad superior del cuerpo,

compuesto por pequeñas series de estas líneas onduladas horizontales, dispuestas, a su vez, en la mitad superior del friso.

- II.C.7 (Fig. 153): se encuentra caracterizado por el uso de bandas, filetes y líneas onduladas verticales. Documentado en un fragmento posiblemente vinculado a la variante III.5.A.1 presenta engobe blanquecino como tratamiento decorativo previo. Presenta cuatro frisos de los que tan solo se decora el tercero, dispuesto en el tercio superior del cuerpo, con grupos de líneas onduladas verticales en número de once.
- Bandas, filetes y líneas o trazos verticales caracterizan el esquema II.C.8 (Fig. 152), asociado a un ejemplar del tipo III.4.D.5. Sobre engobe crema presenta un gran panel en el cuello, compuesto por estas líneas verticales, y tres más en el cuerpo que quedan en reserva.
- Vinculado también con las decoraciones de las imitaciones se encuentra el programa II.C.9 (Fig. 152), en el que las líneas verticales es sustituido por líneas onduladas u ondulaciones. Este esquema, sobre engobe blanco, se desarrolla, del mismo modo, en las formas III.4.D.5 y, al igual que el programa anterior, se encuentra caracterizado por un panel complejo en el cuello, en el que se desarrollan estas ondulaciones. El cuerpo presenta tres o cuatro frisos en reserva.
- II.C.10 (Fig. 152): es el único de los esquemas decorativos de Baza desarrollados de forma exclusiva en la mitad inferior del cuerpo del recipiente. Comprende una serie de bandas y filetes que delimitan dos frisos, decorado únicamente el inferior, en la zona de la base, con una serie de pequeñas ovas. Dicho esquema se documenta en la urna de cuello exvasado de la variante III.4.C.1, sobre engobe crema.
- II.C.11 (Fig. 152): se documenta de forma exclusiva en una urna del tipo III.4.B.1. Sobre engobe blanquecino, se encuentra caracterizado por una secuencia irregular de bandas y filetes en cuello y cuerpo que delimitan, al menos, nueve frisos. De ellos se decora tan solo el tercero, ubicado en el tercio superior del cuerpo y compuesto por una serie de líneas oblicuas de puntos.
- II.D.5 (Fig. 154): comprende bandas, filetes, rombos y arcos concéntricos delimitados por líneas verticales, símbolo este último denominado tradicionalmente como "tejadillos". Este esquema se identifica en un único caso, perteneciente a un *kalathos* del tipo III.7.A.1, sobre engobe blanquecino. El panel en el que se desarrolla la decoración compleja, que ocupa la práctica totalidad del cuerpo del recipiente, se encuentra enmarcado por bandas y filetes. Dicho friso comprende una serie doble que alterna los rombos encadenados en sentido horizontal con los arcos concéntricos delimitado por líneas verticales.

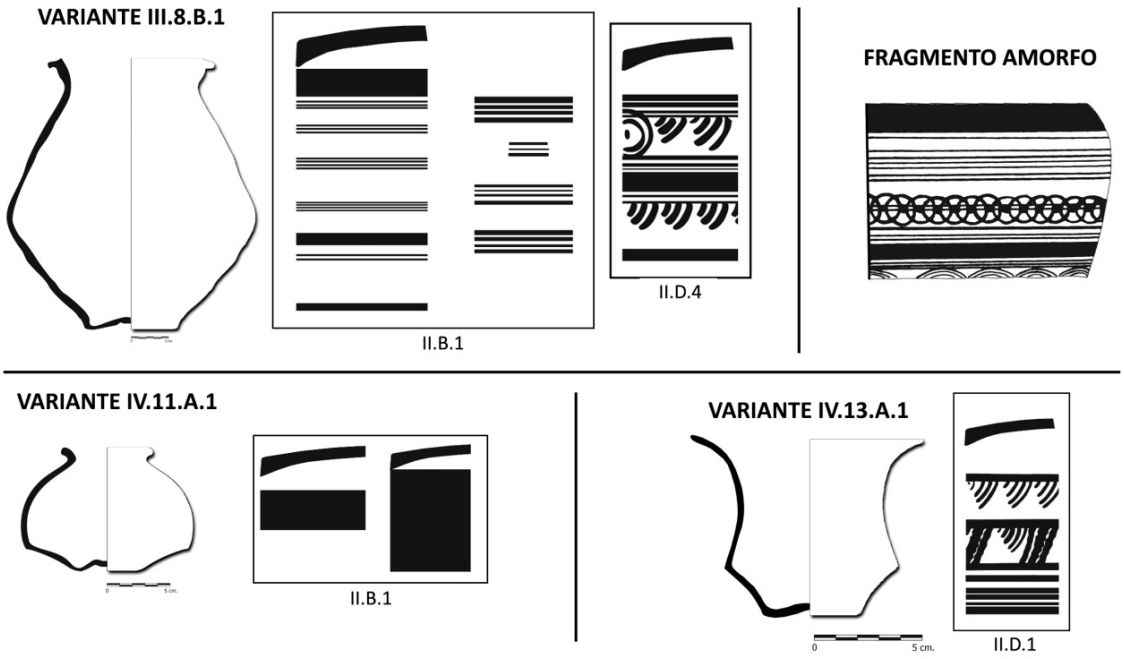


Fig. 155. Programas Decorativos y tipología.

- II.E.3 (Fig. 152): representa las asociaciones de las urnas de cuello exvasado III.4.C.1 de la tumba de la Dama de Baza. Sobre engobe blanquecino, se desarrollan tres frisos. El superior, localizado en el cuello, se caracteriza por grecas compuestos por eses y horcas u hojas de olivo. Los dos inferiores se desarrollan hasta el tercio inferior de la urna: el primero presenta greca de eses u horcas y el segundo, metopado por una serie de eses, presenta los motivos fitomorfos de cuatro u ocho pétalos. A este tipo de programa decorativo podrían corresponder los motivos conservados en las ánforas de las variantes III.4.A.8 (Fig. 151) y III.5.A.8 (Fig. 153).
- El esquema II.E.4 (Fig. 152) incluye la segunda variante decorativa de las urnas de la Dama y presenta como novedad un friso de rombos encadenados en sentido vertical que sustituye a las metopas fitomorfas anteriores.
- Bandas, filetes, trazos en X y trazos verticales constituyen los motivos que integran el esquema IV.D.4 (Fig. 150). Se documenta en un único ejemplar de la variante III.3.A.1, sobre engobe pardo. Se encuentra caracterizado por el desarrollo de cuatro paneles en el cuerpo, de los que se decoran tres. Los dos superiores lo hacen con trazos en X y el tercero con los verticales.
- II.F.1 (Fig. 152): se encuentra caracterizado por una decoración exclusiva de una urna de cuello exvasado del tipo III.4.C.1. Sobre un engobe blanquecino se desarrollan dos paneles horizontales en el cuerpo. El superior presenta una serie de triángulos enrejados y el inferior una conjunción de líneas verticales, trazos en X y series irregulares de puntos.

- Los tres últimos programas decorativos harían referencia a las decoraciones completas en rojo (V.A.1), con engobe blanquecino (II.A.1) o anaranjado (III.A.1) y en engobe gris (VII.A.1) (Figs. 148), sin ningún tipo de decoración pintada sobre ellos y siendo el único tratamiento decorativo que el vaso recibe. Las cualidades simbólicas y los niveles de significación que estos Programas Decorativos poseen serán evaluadas en el punto siguiente.

7.1.3 MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN: MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS. CONCLUSIONES.

Tal y como hemos visto en las páginas anteriores, la necrópolis de Baza, que se desarrolla en el siglo IV a.n.e., sería el reflejo de una sociedad aristocrática clientelar compuesta por cuatro niveles jerárquicos (Ruiz *et al.,* 1992:397-430; Rísquez *et al.,* 2010; Ruiz *et al.,* 2016; Ruiz y Molinos, 2018: 41-71) (Fig. 156). En primer lugar, el de de las tumbas fundadoras del linaje, representadas por las tumbas 155 y 183. En segundo lugar, las sepulturas asociadas a la aristocracia de primer rango, definidas por: la tumba 176, que a su vez ordena el espacio dedicado al sector 1 de la necrópolis; la tumba 142, que parece encabezar el sector 3; y, finalmente, la tumba 9, ubicada en un espacio periférico del sector 1 y sin ninguna tumba asociada. El tercer grupo estaría integrado por las sepulturas 43 y 130, que identificarían a una aristocracia de segundo rango. El último nivel, por último, estaría integrado por tres grupos: el sector 1, conformado por los clientes de la familia gobernante representada en la tumba 176. El sector 3, asociado a la familia aspirante o descendiente de la primera, identificado por la tumba 143. El sector 2, por último, incluye a los parientes, identificados, entre otras cuestiones, por las urnas de cuerpo ovoide y cuello exvasado de la variante III.4.C.1 (Fig. 152) (Ruiz *et al.,* 1992:397-430; Rísquez *et al.,* 2010; Ruiz *et al.,* 2016; Ruiz y Molinos, 2018: 41-71). Este análisis, que analiza las relaciones entre tipología del enterramiento y ajuar documentado, estaría reforzado por un elemento característico del ajuar: la cerámica ibérica. En efecto, en las tumbas 176 y 155 se documentan las urnas de cuerpo ovoide y cuello exvasado, tipología compartida, como rasgo identitario, por las sepulturas definidas en el área de las y los parientes. Esta característica tipológica es sustituida en las tumbas de los grupos clientelares, en los sectores 1 y 3, siendo común en estas áreas los *kalathoi* (Ruiz *et al.,* 1992: 397-430; Ruiz y Molinos, 2018: 41-71). Destaca, de este modo, el carácter orgánico que posee la necrópolis, con las sucesivas ocupaciones, al menos tres, que en algunas zonas se observan y la propia cronología que presenta, enmarcada en el siglo IV a.n.e. (Presedo, 1982), si bien la sepultura de la Dama de Baza puede fecharse a finales del siglo V a.n.e. (Ruiz y Molinos, 2018: 50) y la fecha de construcción de la tumba 183 podría encuadrarse en la segunda mitad del siglo V, con un uso continuado hasta el

primer cuarto del siglo IV a.n.e (Caballero *et al.,* 2013: 128). La existencia de otra necrópolis en Cerro Largo con una cronología similar o, incluso, sobrepasando un tiempo la del Cerro del Santuario (Adroher y Caballero, 2010), indicaría que en Baza existía, al menos, otro linaje más que residía en el *oppidum*, reflejando, una vez más, en el espacio funerario la relación familia-linaje establecida en el hábitat (Ruiz y Molinos, 2015a). A lo largo de este apartado analizaremos lo que hemos denominado como identidades iconográficas. Es decir, el papel que los diferentes programas decorativos documentados juegan en los discursos ideológicos que se pretenden plasmar en la necrópolis.

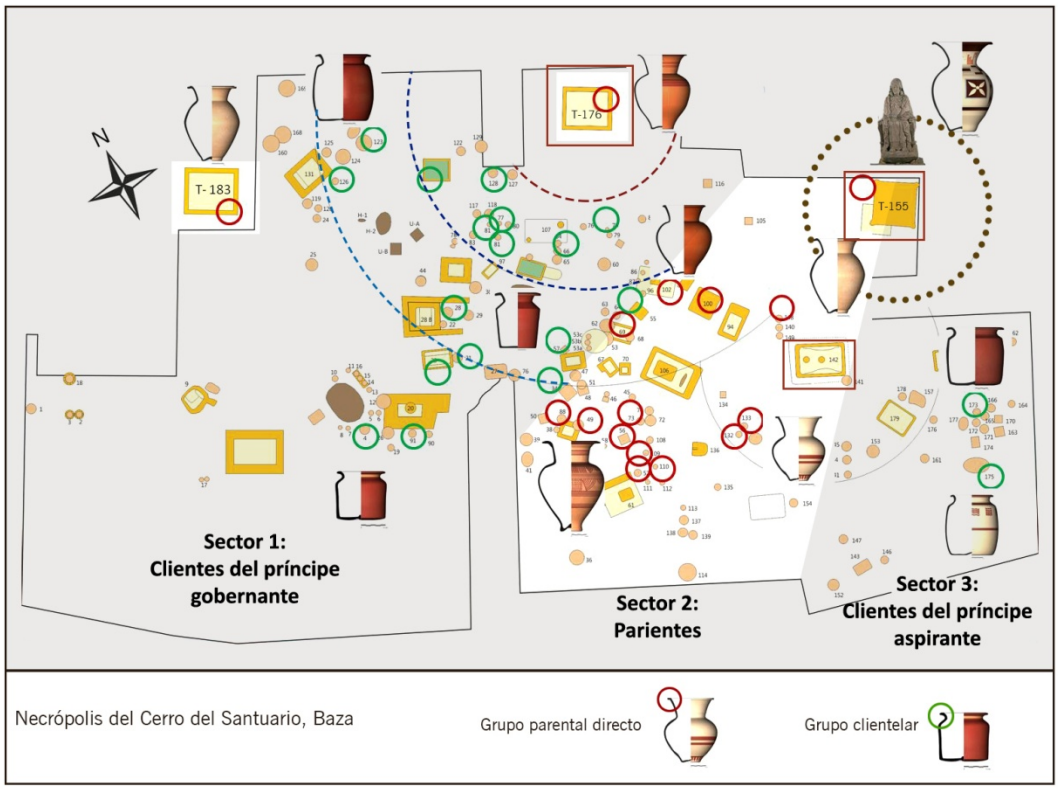


Fig. 156. Distribución espacial de los sectores de la necrópolis (Ruiz, 2015, 22; Rísquez, 2015: 76).

Engobe crema y pigmento rojo. Colores para la eternidad

El ajuar canónico de Baza consiste en urna globular y plato o cuenco de cuerpo hemisférico. Como hemos visto en los puntos anteriores, en la mayoría de las ocasiones presenta como único tratamiento decorativo un engobe color crema que, por otra parte, es característico de la necrópolis y parece ser un marcador meso-territorial, dado que no se documenta en un número tan elevado en sitios próximos, tales como Túgi (Galera, Granada) o Castellones de Céal (Hinojares, Jaén)[5]. Ya

[5] Este predominio del engobe blanquecino como único tratamiento decorativo o como base de las decoraciones sencillas o complejas se documenta también en El Cigarralejo (Mula, Murcia), donde Cuadrado subraya el uso de este engobe "en casi todos los vasos" (1987: 59).

hemos hablado del carácter simbólico de este engobe, aspecto señalado por otros autores (Pereira, 2010: 137-147), y que podría estar en conexión con el blanco del revoco interior y exterior de las estructuras funerarias. Esta hipótesis parece reforzada con los programas complejos, en los que el pigmento rojo haría alusión a las propias decoraciones de las sepulturas, de las que se conservaban restos durante las intervenciones de Francisco Presedo (1982). El valor de este tono blanquecino se subraya, también, en las dos tumbas principales de la necrópolis: la que contenía la escultura de la Dama de Baza y la sepultura 183, definida por la deposición de inhumaciones infantiles en un claro contexto aristocrático y simbólico (Caballero *et al.,* 2013: 115-131). No entraremos ahora, lo haremos más adelante, en el análisis decorativo de su ajuar cerámico, tan sólo subrayaremos una cuestión referida a la configuración de los programas decorativos de las urnas de cuello exvasado o acampanado del tipo III.4.C.1. Las asociaciones, diseñadas con un perfilado en negro, dejan "en reserva" las hojas de olivo y los pétalos de las flores que forman parte de su decoración (Fig. 157). Es decir, no cubren estos símbolos con el rojo, el azul o el negro del resto de las decoraciones, sino que mantienen el engobe blanquecino que sirve como fondo del programa iconográfico. De esta manera, el rojo de los programas sencillos o complejos y el blanco o crema de los engobes simbolizan y conectan la arquitectura funeraria con sus ajuares.



Fig. 157. Urna con decoración fitomorfa de la tumba de la Dama de Baza. Parte de los motivos de la decoración se mantienen con el blanco del engobe (Fuente: Red Digital de Colecciones de Museos de España (Cer.es) del Museo Arqueológico Nacional).

La estética del poder. Los programas decorativos de las sepulturas que articulan el espacio de la necrópolis

Tal y como hemos visto al inicio de este apartado, las tumbas 155 y 183 son consideradas, por tipología de tumba y ajuar, las fundadoras de esta necrópolis y, por extensión, de este linaje aristocrático (Ruiz *et al.,* 1992:397-430; Rísquez *et al.,* 2010; Ruiz y Molinos, 2018: 41-71). En un escalón inferior se sitúan las sepulturas asociadas a una aristocracia de primer rango: la 176, la 142 y la 9. Las tumbas 43 y 130, por último, estarían asociadas a la aristocracia de segundo rango. Todas estas tumbas definen y condicionan el espacio de la necrópolis, generando los tres sectores que hemos analizado anteriormente. Cada uno de estos grupos presenta una serie de particularidades iconográficas que se encuentran asociadas, asimismo, a su posición en esta estructura aristocrática, generando un lenguaje simbólico específico en cada uno de los casos. Veamos cada uno de ellos.

La excavación de la tumba número 155 de la necrópolis de Baza permitió la documentación de una de las estructuras funerarias más significativas de las sociedades iberas del Alto Guadalquivir, tanto por su arquitectura- siendo una sepultura de pozo con cámara cuadrangular cuyos ángulos redondeados evocan una piel de toro-, como por su ajuar- con la escultura de la Dama de Baza, un repertorio vascular con una iconografía alejada de los cánones preestablecidos, cuatro panoplias de guerrero, fíbulas anulares, un broche de cinturón, una fusayola y una concha de molusco, entre otros. La caracterización sexual de las cenizas depositadas en el interior de la escultura supuso, al mismo tiempo, un importante capítulo en la historiografía de la Arqueología Ibérica. Si, teniendo en cuenta los conjuntos de armas registrados en la tumba, fue asignado a un personaje masculino de especial relevancia en el *oppidum* de Baza desde el mismo hallazgo de la tumba (Presedo, 1982); la caracterización de los restos óseos como correspondientes a una mujer (Reverte, 1986; Trancho y Robledo, 2010: 119-136), supuso un debate en las tradicionales asignaciones entre elementos de ajuar y sexo.

Un debate similar se originó en torno al ajuar cerámico y sus programas decorativos (Pereira, 1987; 2010: 137-147). Como afirma este autor, si bien los repertorios tipológicos documentados en la cámara eran habituales desde el siglo V a.n.e., los diseños decorativos subrayaban el carácter excepcional de esta sepultura (Pereira, 2010: 137-138). Será precisamente el análisis de sus decoraciones uno de los temas principales que Francisco Presedo aborde en la memoria de excavaciones de dicha necrópolis. En ella acentuará la relación entre la decoración de la Dama de Baza y la de las urnas, empleando los mismos colores y pigmentos en ambas producciones. En lo que respecta a los posibles paralelos de los motivos decorativos empleados, subrayará su relación con la cerámica griega, sobre todo en lo que

respecta a la imitación de las hojas de olivo. En el caso del diseño decorativo de las tapaderas propondrá como paralelos las tapaderas de *lekanis* de Ampurias, si bien destacará la ruptura de las proporciones originales para ambos motivos. La cerámica griega arcaica será, para este investigador, otra fuente de inspiración de las urnas ovoides, señalando en este caso a las grecas geométricas y los motivos fitomorfos como modelos para las urnas iberas (Presedo, 1982: 301-303). El ajuar cerámico, compuesto por cuatro grupos de recipientes cerámicos, presenta las siguientes consideraciones iconográficas:

1) El primer grupo se encuentra integrado por tres tapaderas del tipo I.2.A (Fig. 158: 1-3). Junto a la policromía que identifica, también, a la Dama de Baza, en rojo, azul y blanco, destaca la aplicación de un motivo que hemos denominado como signos en U. Este motivo es idéntico a uno de los collares que porta la escultura de la Dama de Baza, pudiendo ser, de esta manera, un signo que identifica a la feminidad, vinculando este motivo geométrico con los collares que portan las mujeres aristocráticas.
2) El segundo grupo corresponde a dos platos hemisféricos del tipo I.2.B (Fig. 158: 4-5), caracterizados por el engobe blanquecino característico de la necrópolis y restos de pintura roja y azul en alusión a su originaria decoración compleja.
3) El tercer grupo está compuesto por cuatro urnas de cuello exvasado o acampanado del tipo III.4.C.1, tres de ellas con decoración compleja y la última con restos de pintura polícroma (Fig. 158: 6-9). Los diseños decorativos, correspondientes a los programas decorativos II.E.3 y II.E.4, son el resultado de influencias foráneas, especialmente griegas, y tradición local. En efecto, se reproducen motivos presentes en las cráteras griegas que sirven como urnas de muchas de las tumbas de la necrópolis, tal es el caso de las hojas de olivo, que recibe una carga simbólica en la iconografía del conjunto. También lo hacen conceptos característicos de estas cerámicas áticas, como las grecas, que, sin embargo, son concebidos con motivos geométricos propiamente ibéricos, como las eses y las horcas, las primeras de claro contenido simbólico (Santos, 2010; Moreno, 2015a). Los signos fitomorfos desarrollados en dos de las urnas, de cuatro y ocho pétalos respectivamente, son, al mismo tiempo, motivos con un elevado grado de significación, al estar vinculados a la divinidad en las representaciones iconográficas en las que aparecen en contextos posteriores, tal es el caso del estilo vascular vinculado con el círculo de Elche-Archena (Tortosa, 2006; Uroz, 2012). La introducción de motivos fitomorfos constituye una novedad en los programas decorativos del Alto Guadalquivir, tal y como se constata en la necrópolis de Túgi (Galera,

Granada). La tercera urna con decoración compleja elimina los frisos metopados en los que se desarrollan los motivos fitomorfos y los sustituye por un friso horizontal compuesto por rombos encadenados en sentido vertical, un motivo que se repite, aunque en sentido horizontal, en un *kalathos* de la tumba 55, ubicada en el Sector 1 de la necrópolis, en la frontera entre el espacio dedicado a los parientes directos de la Dama de Baza y el de los clientes del príncipe gobernante. Este motivo decorativo, los rombos encadenados, se encuentra asociado de forma directa con los rombos documentados en el levante peninsular, en el ámbito de Llíria o Castellet de Bernabé. Las conexiones iconográficas entre ambas regiones podría estar vinculada con las rutas comerciales definidas entre el Guadiana Menor y el norte de Granada con el sureste peninsular, siendo especialmente significativo en Baza, tal y como se constata en el empleo de signos fitomorfos, ya sea naturalistas o geométricos, y el uso de los rombos.

4) El último grupo integra ánforas de los tipos III.4.A.8 y III.5.A.8 (Fig. 158: 10-13). En ellas, la decoración pintada apenas se conserva y tan solo tenemos restos de pinturas roja y negra, así como un friso vertical con hojas de olivo en una de las ánforas.

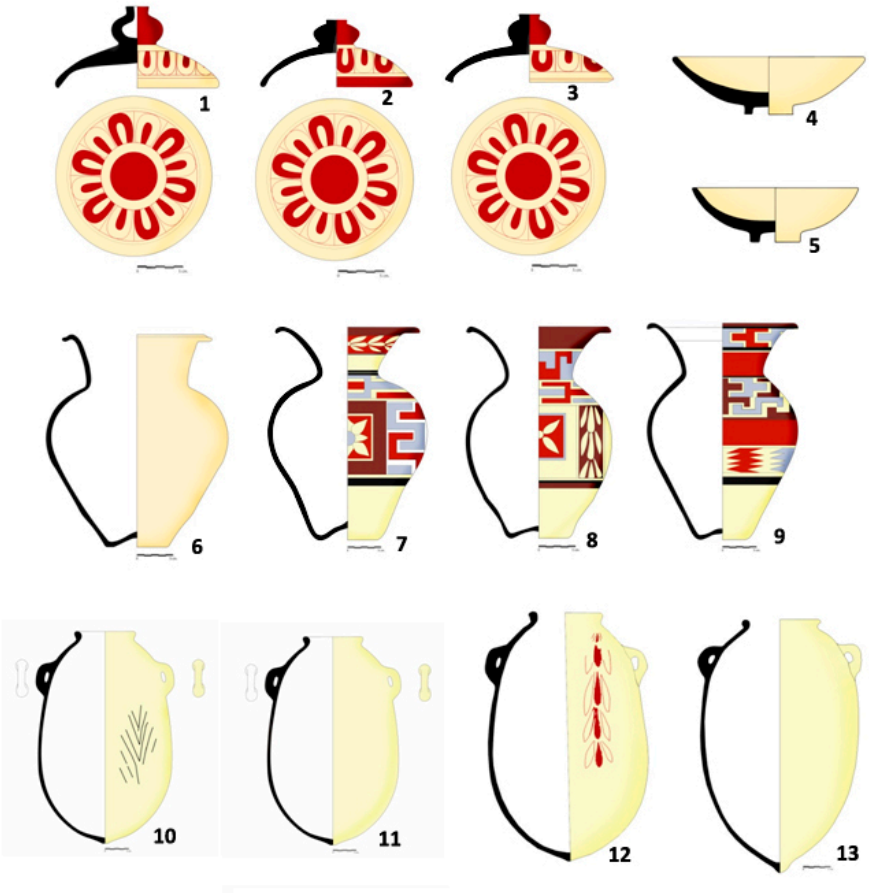


Fig. 158. Cerámica decorada de la tumba 155.

El carácter simbólico de las decoraciones vasculares de la tumba de la Dama de Baza se encuentra subrayado por el empleo de una policromía que las conecta con la propia escultura, así como el desarrollo de unos programas iconográficos excepcionales en el Alto Guadalquivir, tanto por la simbiosis entre las influencias externas y la tradición local como por la conjunción de motivos con una fuerte carga de significación, tales como las eses o los motivos fitomorfos. Asimismo, se nos escapa, en el estado actual de la investigación, el significado del número 4 en el ajuar de la tumba. Cuatro son las ánforas, las urnas ovoides y las panoplias. Cuatro posiblemente eran las tapaderas y los platos. Cuatro son los pétalos de flor de una de las urnas y doble, ocho, los de la restante.

La sepultura 183, por su parte, ubicada en el extremo este de la necrópolis, en una posición destacada de la misma, muestra un complejo ritual en varias fases, fechadas entre la segunda mitad del siglo V a.n.e. y el primer cuarto del siglo IV (Caballero *et al.,* 2013: 115-131). Excavada en el año 2013, descubierta durante unos trabajos de acondicionamiento de la necrópolis, los investigadores que llevaron a cabo su estudio pudieron definir una cámara de planta cuadrada con restos de decoración pintada. La secuencia de uso documentada al interior mostraba un discuso complejo caracterizado por la deposición continuada de inhumaciones infantiles que eran selladas por un ritual (Caballero *et al.,* 2013: 115-131). Sobre dos de estos individuos se depositaron dos *anforiskos*, recuperados de la primera fase de uso de ese espacio, caracterizados por el empleo del engobe blanquecino como fondo de una decoración fitomofa (Fig. 159). El tipo de programa empleado, definido por motivos ramiformes como núcleo de la composición pictórica, lo conecta de forma directa con las urnas de cuello exvasado de la tumba número 155 de la Dama de Baza y son, en definitiva, las dos únicas tumbas que presentan decoración naturalista de este tipo[6]. La cronología propuesta la sitúa como la sepultura más antigua de la necrópolis. El ritual llevado a cabo en ella y su conexión simbólica con la 155 subrayan el papel simbólico que este tipo de enterramiento tuvo en los discursos ideológicos de la necrópolis.

[6] En la tumba 126 se documenta también un motivo fitomorfo, aunque en esta ocasión se trata de una abstracción formal de una flor de cinco pétalos, definida por dos círculos concéntricos circundados por cinco segmentos de círculos concéntricos. Este tipo de abstracción formal se encuentra vinculada de forma directa con las decoraciones de los grupos pictóricos denominados habitualmente como Elche-Archena y Oliva-Llíria y enfatiza en las relaciones comerciales entre ambas regiones iberas y el Alto Guadalquivir, al tiempo que podría ser una imagen simbólica de la divinidad.



Fig. 159. Urnas con decoraciones ramiformes de la sepultura 183 (Caballero *et al.,* 2013: 123).

Siguiendo el estudio espacial adoptado para este análisis (Ruiz *et al.,* 1992:397-430; Rísquez *et al.,* 2010; Ruiz y Molinos, 2018: 41-71), los niveles de significación iconográfica en el ámbito vascular ibero de las tumbas asociadas al primer rango aristocrático se conforman de la siguiente manera:

La tumba 176, de doble pozo cuadrangular, contiene el enterramiento de la familia gobernante. Junto con el ajuar cerámico pudo documentarse, entre otros, cerámica ática, restos de una panoplia y elementos pertenecientes a la ruedas de un carro (Presedo, 1982: 229). Entre la cerámica decorada destacan dos grupos (Fig. 160):

1) Una urna de cuello exvasado del tipo III.4.C.1 con engobe anaranjado y decoración simple a base de filetes en el cuello y tercio superior del cuerpo.
2) Cuatro ánforas del tipo III.4.A.8 y III.5.A.8 con engobe blanco y restos de pintura roja y negra.

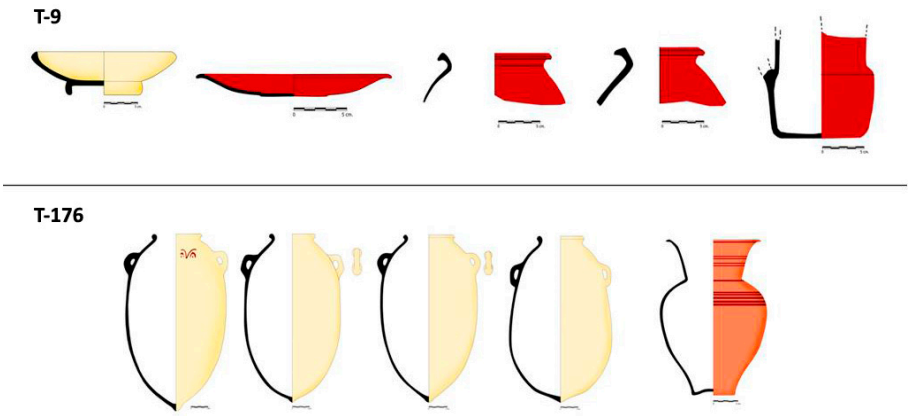


Fig. 160. Urnas con decoraciones de las sepulturas 9 y 176.

La tumba 9, de cista con algún tipo de superestructura y ubicada en un espacio periférico del sector 1, sin ninguna tumba asociada aparentemente, se encontraba prácticamente destruida por los expolios. Junto con la cerámica se documentaron otros elementos como un *lekythos arybalístico*, dos fíbulas anulares, clavos de hierro, un fragmento de asa de escudo, distintos elementos metálicos asociados a las ruedas de un carro, anillos de cobre y dos fusayolas, entre otros (Presedo, 1982: 36-37). La cerámica con decoración pintada (Fig. 160) se encuentra caracterizada por el uso del engobe blanquecino o la decoración completa en rojo, programas estos que se documentan en otras tumbas y sectores de la necrópolis.

Finalmente, de la tumba 142 apenas conservamos nada, ni a nivel estructural ni de ajuar, debido al expolio sufrido que destruyó casi por completo la sepultura. En su entorno se recogieron fragmentos de un brasero de bronce (Presedo, 1982: 193).

Teniendo en cuenta todo lo apuntado para las decoraciones vasculares asociadas a las tumbas de la aristocracia de primer rango, conviene subrayar, con respecto a la iconografía documentada en las sepulturas 155 y 183 que en las analizadas ahora, la 176, 142 y 9, el discurso ideológico se encuentra enfatizado por otros elementos: el brasero y la crátera en el caso de la tumba 176 y las fusayolas y el *lekythos* en la sepultura 9. En ambas tumbas se deposita un carro que, como veremos a continuación, es el elemento diferenciador con las sepulturas de la aristocracia de segundo rango.

Esta aristocracia de segundo rango se encuentra representada en las tumbas 43 y 130. Ambas se conforman como enterramientos múltiples en cistas. En el caso de la sepultura 43, junto al ajuar cerámico ibero se documentaron tres cráteras áticas de campana y tres kylix áticos de figuras rojas, un brasero, dos fíbulas de bronce, dos pendientes de oro, una falcata de hierro, un *soliferreum* doblado y un asa de escudo (Presedo, 1982: 66-79). La tumba 130, por su parte, comprende una crátera de campana de figuras rojas, cinco platos áticos de barniz negro, un plato precampaniense, una empuñadura de escudo, un *soliferreum* doblado, una falcata de hierro y un brasero de bronce (Presedo, 1982: 174-181). Crátera, brasero y armas constituyen los elementos que definen y caracterizan a este grupo social que, en el ámbito vascular, conforma imitaciones de cráteras de columnas con decoración compleja en ambas sepulturas y con engobe blanquecino y decoración completa en rojo también en la tumba 43. Especialmente significativa, en lo que respecta al discurso ideológico y simbólico de estas tumbas, son las decoraciones complejas de las imitaciones de crátera (Fig. 161). Este tipo de decoración se documenta únicamente, como veremos más adelante, en las sepulturas descritas y están vinculadas, de esta manera, a un deseo de presentación y representación del poder, según el cual de todas las personas que tienen acceso a las imitaciones de crátera tan solo estas dos tumbas familiares se

encuentran identificadas con una decoración compleja única, por lo demás, en todos los repertorios decorativos de la necrópolis.



Fig. 161. Urnas con decoraciones de las sepulturas 43 y 130.

Así pues, si realizamos una comparativa entre estas dos últimas tumbas y las sepulturas fundadoras y del primer rango aristocrático se observan las siguientes cuestiones. En primer lugar, las tumbas 155 y 183, tal y como hemos expresado anteriormente, presentan decoraciones únicas con un claro contenido simbólico en su carácter primigenio en este contexto. Las decoraciones presentan, por lo general, como núcleo de la composición motivos fitomorfos vinculados a la divinidad. En el caso de la tumba 155, el carácter femenino de la tumba, se encuentra reforzado por el empleo de un símbolo en U, asociado de forma directa con los collares empleados por las mujeres aristocráticas. Las decoraciones de ambas tumbas se encuentran definidas, además, por una policromía exclusiva de estos espacios fundacionales. Las tumbas 9 y 176 (la tumba 142 no conserva su ajuar por lo que desconocemos los niveles de significación de su discurso funerario en el sector que parece ordenar), por su parte, no complementan su discurso ideológico con unos programas que refuercen y legitimen su posición en el estamento social, sino que emplean decoraciones que se documentan en otras tumbas y sectores de la necrópolis. La posición aristocrática de las personas enterradas en ellas se reafirma a través de otros elementos de ajuar, fundamentalmente mediante la presencia del carro como símbolo aristocrático. Finalmente, las estructuras 43 y 130, vinculadas a la aristocracia de segundo rango, se encuentran caracterizadas por el desarrollo de las imitaciones de crátera de columnas y, en especial, por el empleo de decoraciones complejas. Este tipo de programas, documentados únicamente sobre estas formas y en estas sepulturas, se encuentran vinculados a un programa simbólico que vincula esta iconografía, así como el brasero o la crátera, a este grupo social.

Un aspecto especialmente simbólico en el discurso de la necrópolis y, en concreto, en las narrativas depositadas en la tumba de la Dama de Baza lo constituye el número 4. Cuatro son las panoplias, cuatro las ánforas de las que apenas se conservan decoración y cuatro las urnas de cuerpo ovoide y cuello exvasado con decoración compleja y policroma. Cuatro posiblemente eran las tapaderas y los platos. Cuatro son los pétalos de flor de una de las urnas y doble, ocho, los de la restante. Desconocemos el significado completo de este discurso que, sin lugar a dudas, debió jugar un papel relevante en esto contexto, localizado en la sepultura fundacional de la necrópolis. Algún tipo de conexión simbólica con este discurso y, por ende, con la mujer enterrada en la tumba 155 debió establecerse, en un segundo nivel, entre esta tumba y las sepulturas 176 del primer rango aristocrático y 43 del segundo. En la primera se documentan cuatro ánforas de las que apenas se conservan restos exiguos de decoración, si bien en una de ellas se constata el uso de pigmento azul, reservado de forma exclusiva al repertorio funerario de la Dama de Baza. Se establece, de este modo, una conexión directa entre la sepultura 155 y la 176. La segunda, la 176, legitima su posición en la esfera social mediante, entre otros elementos, la deposición de cuatro ánforas, similares a la documentadas en la 155, y el empleo del azul vinculado a la fundadora del linaje. La tumba 43, asociada al segundo rango aristocrático, se localiza también próxima a la tumba 155. La conexión simbólica con la sepultura que funda la necrópolis se establece mediante el uso, de nuevo, del número 4. Cuatro de las 7 imitaciones de crátera de columnas reciben decoración compleja y cuatro son los anforoides que intentan rememorar las ánforas depositadas en las sepulturas 155 y 176.

El análisis de las decoraciones en los tres primeros niveles de la jerarquía aristocrática ibera, muestra que la identidad de cada uno de los grupos o sectores que integran la necrópolis estaría definida por diferentes elementos del ajuar y/o de la estructura funeraria. En lo que respecta a los diseños decorativos sobre soporte cerámico, hemos constado la existencia de programas exclusivos de cada uno de los sectores. Aspecto que analizaremos a continuación.

Decoraciones documentadas en varios sectores de la necrópolis

El análisis espacial de las estructuras y los ajuares que componen la necrópolis de Baza muestra la existencia de tres zonas o sectores distribuidos según la localización de tres tumbas: la 176, que corresponde al panteón de la familia gobernante; la 155, enterramiento femenino que acoge la escultura de la Dama de Baza; y la 142, que, aunque expoliada de antiguo, muestra una preeminencia sobre las

sepulturas de su entorno. Estos tres sectores serán definidos en el estudio empleado como marco de este análisis (Ruiz *et al.,* 1992:397-430; Rísquez *et al.,* 2010; Ruiz, 2015) como Sector 1 (destinado a los clientes de la familia gobernante enterrada en la tumba 176), Sector 2 (que acogería a los parientes) y Sector 3 (el espacio posiblemente asociado a los clientes de la familia aspirante o sucesora representada en la tumba 142), respectivamente, en base a los ajuares y la disposición de las sepulturas que los integran (Fig. 156). Aunque cada sector desarrolla, como veremos más adelante, programas decorativos específicos que los identifican y los diferencian del resto de zonas, de los 39 programas decorativos documentados en el conjunto de la necrópolis, cinco de ellos se localizan en, al menos, dos de los sectores:

- La primera de ellas está vinculada con el tema de las decoraciones completas en rojo (V.A.1), que presentan una distribución espacial similar a los engobes blanquecinos, encontrándose prácticamente en la totalidad de la necrópolis. Ello incluye, también, las urnas de cuello exvasado de las variantes III.4.B.1 y III.4.C.1 y los *kalathoi*, ambos ajuares cerámicos que delimitan los sectores 2 y 1 respectivamente (Fig. 173).
- Los programas I.B.1 y II.B.1, consistentes en bandas y filetes sobre la superficie lisa del recipiente o sobre un engobe blanquecino, son, tras el engobe blanquecino como único tratamiento decorativo, el esquema decorativo más usado en la necrópolis y su distribución espacial muestra esta misma cuestión, al estar documentada en los tres sectores de la necrópolis y en la mayoría de las formas documentadas (Figs. 171 y 172).
- El engobe blanquecino o crema (programa II.A.1) como único tratamiento decorativo del vaso es la tendenca decorativa más numerosa de la necrópolis (Fig. 170). Se desarrolla en todos los sectores de la misma y en todos los tipos de tumba.
- El programa decorativo II.D.1, consistente en bandas, filetes, segmentos y líneas onduladas verticales, se desarrolla en las tumbas 14, 16, 55 y 83 del sector 1, en una imitación de crátera, un *kalathos* y dos urnas de cuerpo ovoide; así como en una urna de cuerpo ovoide y cuello exvasado de la tumba 49, ubicada en el sector 2 de la necrópolis.
- Por último, el engobe gris como único tratamiento decorativo (programa VII.A.1) (Fig. 174) se encuentra asociado a cinco recipientes y cuatro sepulturas, tres de ellas localizadas en el sector 1 (23, 43 y 60), y una, la 61, en el sector 2 de las y los pariantes.

De lo expuesto en este apartado podemos extraer las siguientes conclusiones. En primer lugar, serán los engobes blanquecinos como único tratamiento decorativo y las decoraciones sencillas sobre engobe blanquecino las que presenten una mayor

diversificación tipológica y espacial en la necrópolis, documentándose en los tres sectores de la misma en un porcentaje similar. La decoración completa en rojo y la decoración sencilla sobre la superficie lisa, si bien se registran en los tres sectores muestran un mayor desarrollo en el sector 1, vinculado a las y los clientes de la familia gobernante. Esta tendencia prefigura una cuestión que veremos en las siguientes páginas: la complejidad iconográfica de la cerámica ibérica del sector 1 frente a los sectores 2 y 3. En definitiva, La conexión entre los tres sectores representados en la necrópolis se fija mediante elementos iconográficos conocidos, dejando los programas complejos para el desarrollo de identidades iconográficas específicas.

En segundo lugar, se muestra una relación iconológica entre los sectores 1 y 2, fijada mediante el establecimiento de programas comunes entre el espacio dedicado a la familia gobernante y sus clientes y el área destinada a los parientes de la aristócrata enterrada en la sepultura 155. Tal es el caso de los programas II.D.1 y VII.A.1. De este modo, se desarrolla un programa de legitimación del poder a través de la imagen y su circulación en la necrópolis, vinculando el orden social impuesto por la familia aristocrática de la tumba 176 con los familiares de la mujer enterrada en la sepultura 155, que son también los suyos.

Relaciones de parentesco e iconografía. Programas decorativos del sector 2

El Sector 2 queda definido, como hemos visto, por las sepulturas del grupo parental (Ruiz *et al.,* 1992: 397-430). En el aspecto vascular destacará el uso de las urnas de cuello exvasado o acampanado del tipo III.4.C.1, que serán, al mismo tiempo, marcadores de identidad de este grupo. Esta zona definirá, además, toda una serie de programas decorativos únicos, documentados en un único recipiente y representados, por tanto en una única sepultura. Este tipo de programas, que también se documentan en los sectores 1 y 3, e incluso en la propia sepultura de la Dama de Baza, se encuentran asociados al concepto de identidad iconográfica individual que, en el caso de los parientes, se encuentra vinculada a un deseo de mostrar o subrayar esta relación de parentesco:

- El primer esquema de este tipo es el II.C.3, compuesto por una banda y un signo zoomorfo indeterminado, interpretado por Presedo como un sol (Presedo, 1982: 152). Se encuentra en un único ejemplar, un pequeño cuenco del tipo I.1.A.2 documentado en la tumba 106, una sepultura monumental expoliada "de antiguo". Su destacada posición en dicho sector así como el empleo de una decoración de tipo orientalizante- el motivo recuerda a otro

documentado en un ánfora de Túgugi (Fig. 162)-, se encuentra vinculado con este momento de transición entre el Ibérico Antiguo y el Ibérico Pleno, en una etapa caracterizada por el empleo de la memoria iconográfica como rasgo de identidad.

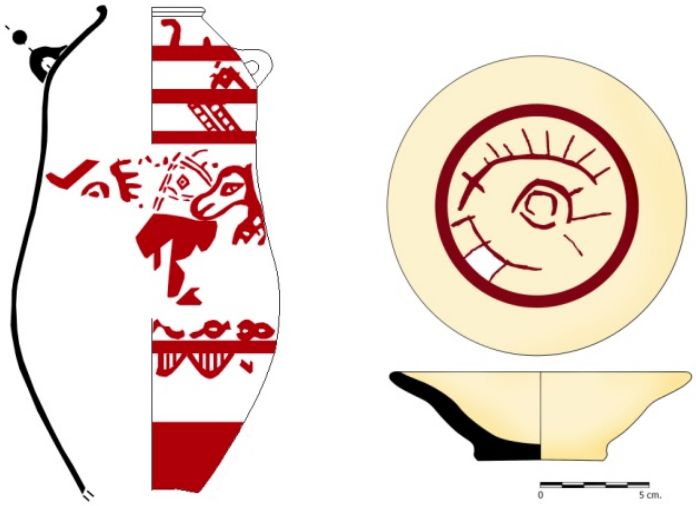


Fig. 162. Motivos zoomorfos de Túgugi (Galera, Granada) (izquierda) y Baza (Granada) (derecha).

- La siguiente decoración exclusiva de este ámbito espacial corresponde a la tumba 104, con el esquema II.D.4, caracterizado por las bandas, filetes, segmentos y semicírculos concéntricos sobre engobe blanquecino de la forma III.8.B.1, documentado de forma exclusiva en este sector.
- En la tumba 133, en una urna de cuello exvasado del tipo III.4.C.1, se documenta el programa II.C.10, consistente en bandas, filetes y ovas ubicadas en el tercio inferior del vaso sobre un engobe color crema (Fig. 178). Las ovas, que pueden ser consideradas como un motivo vegetal de carácter geométrico, son habituales en la arquitectura ibérica (Blázquez y García-Gelabert, 1987: 52) y pueden ser consideradas, en la cerámica, como una traslación de motivos.
- Sobre esta misma urna, con una preparación previa con el engobe blanquecino característico de la necrópolis pero con un esquema decorativo diferente, el II.C.11, se desarrolla una serie de bandas, filetes y líneas oblicuas de puntos, en la tumba 133 (Fig. 178).
- El esquema IV.D.IV, consistente en una serie de bandas, filetes, trazos en X y trazos verticales sobre el engobe pardo de la variante III.3.A.1 (Fig. 178), se encuentra localizado en la tumba 105, la sepultura más próxima a la de la Dama de Baza.
- Ubicado en la frontera que marca los límites entre los sectores 1 y 2 se documenta el programa II.F.1, desarrollado sobre una urna de cuello exvasado del tipo III.4.C.1 en la sepultura número 88. Consta de una decoración singular

a base de bandas, filetes, un enrejado triangular y una serie abstracta de líneas verticales, X y puntos (Fig. 178). Este esquema, en especial el enrejado triangular y la serie de puntos y líneas verticales presenta connotaciones de tipo orientalizante.

Todas estas consideraciones muestran la singularidad de las decoraciones recogidas en este sector, cuyos esquemas son exclusivos de la sepultura en la que se depositan. Este hecho, la exclusividad del esquema iconográfico, supone una cuestión de notable interés en el análisis iconológico de las decoraciones pues implica una mayor organización del discurso iconográfico, en el que solo ciertos símbolos y asociaciones decorativas identifican a la persona enterrada y la diferencian o la conectan con el resto. Al mismo tiempo, que en este sector no se haya documentado un programa decorativo complejo común en dos o más sepulturas se encuentra estrechamente vinculado, también, con la decoración vascular de la tumba de la Dama de Baza y su principal cometido, su diferenciación y su valor como la sepultura fundadora del linaje aristocrático. De esta manera, que las demás sepulturas opten por programas únicos infiere la necesidad de vincular esta "exclusividad" con su rango como pariente o parientes directos de la Dama. Y los esquemas decorativos que los "diferencian" son, al mismo tiempo, los que los relacionan en este sector. No incluimos en esta consideración los recipientes y/o urnas con engobe blanquecino o decoración completa en rojo, que como decíamos en apartados anteriores son elementos de cohesión social en el contexto de la necrópolis.

Entre aristócratas y clientas/es. Las decoraciones de los sectores 1 y 3

La distribución espacial de las cerámicas áticas y las armas muestran que, en efecto, las sepulturas ordenadas según la orientación de la tumba 176 corresponden a los clientes de la familia aristocrática en el poder. La posesión de este tipo de ajuares serían valorados, de este modo, como dones aristocráticos (Ruiz *et al.,* 1992: 397-430). La lectura iconográfica de la cerámica ibérica, ya sean producciones locales, ya imitaciones de cráteras de columnas, subraya esta relación y le dota de un nuevo significado, al desarrollar programas y estéticas exclusivos de este grupo:

- La primera conclusión que conviene remarcar, a tenor del análisis de la cerámica de importación, es la cuestión referida a las imitaciones iberas de las cráteras de columnas griegas (Fig. 169). 15 son las imitaciones decoradas documentadas en Baza: 6 con decoración completa con engobe blanquecino, 4 con decoración completa en rojo y 5 con decoración compleja, cuatro de ellas sobre engobe crema (los programas decorativos II.E.3 y II.E.4) y una sobre

pardo (el esquema IV.F.1). Tan sólo en una ocasión se documenta este tipo de imitaciones, caracterizada por la decoración completa con engobe blanquecino, fuera de este sector, en la tumba 49 del sector 2. De nuevo, se produce una vinculación iconográfica entre los clientes de la familia gobernante y los parientes de la Dama de Baza. En lo que respecta a los programa complejos, éstos se desarrollan, tal y como hemos visto en el apartado anterior, en las imitaciones de las tumbas del segundo rango aristocrático, las sepulturas 43 y 130, frente al resto de imitaciones documentadas, que no presentan este tipo de programas.

- El programa decorativo II.C.1, con bandas, filetes y espiral sobre engobe blanquecino, se desarrolla en platos de la variante I.2.A.3 de las tumbas 80 y 121 del sector 1 (Fig. 176).
- En las tumbas 5, 15, 55, 115 y 126, sobre formas del tipo II.9.A.3, III.3.A.3, I.2.A.2 y III.7.A.4, se desarrollan los programas II.C.4 y I.C.2 (Fig. 176). Éste consiste en la asociación entre bandas, filetes y segmentos de círculos concéntricos sobre engobe blanquecino o sobre la superficie lisa del recipiente. Si bien en la imitación de una crátera de campana de la variante III.3.A.3, en el cuenco cónico I.2.A.2 y en la orza III.7.A.4, el programa presenta una asociación simple de los segmentos en frisos, en los platos del tipo II.9.A.3 esta asociación adquiere un carácter simbólico mayor. En efecto, en los dos ejemplares de esta categoría, de las tumbas 5 y 126, se desarrolla en el fondo interior una serie de bandas y/o filetes orientados radialmente y circundados por otra de segmentos. Los motivos geométricos, dispuestos de esta manera, adquieren un carácter fitomorfo, en conexión con los motivos vegetales desarrollados en la tumba de la Dama de Baza. El nuevo significado adquirido por esta asociación de motivos se encuentra documentado en otros ámbitos territoriales como en el *kalathos* de Elche de la Sierra (Olmos *et al.,* 1992: 149) y es recogido en el *Corpus Vasorum Hispanorum* de Llíria (Ballester *et al.,* 1954) (Fig. 163), conectando este tipo de decoración, escaso en el Alto Guadalquivir, con el contacto comercial entre el Guadiana Menor y el norte de Granada con el sureste peninsular.

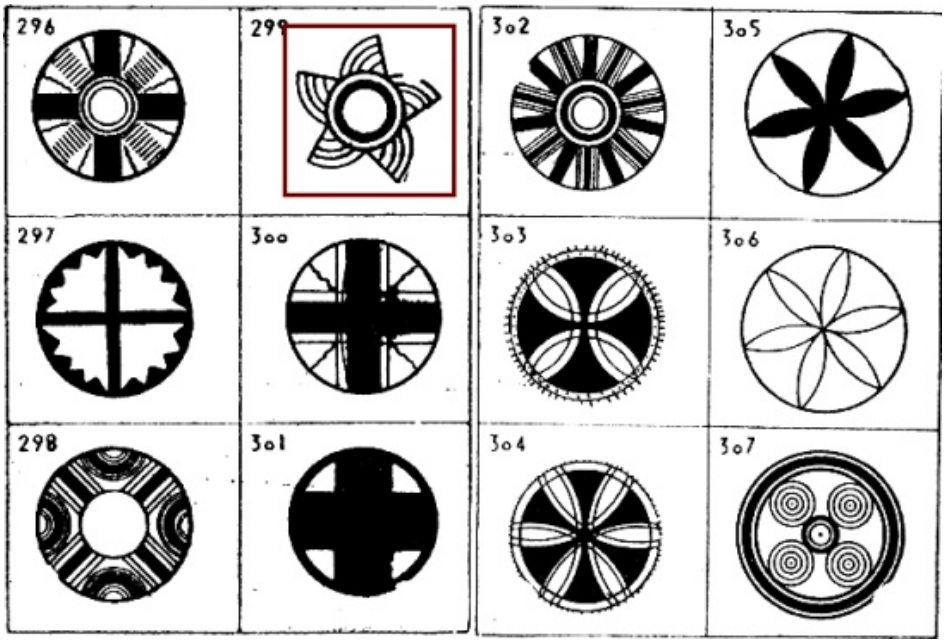


Fig. 163. Estilizaciones florales con motivos geométricos recogidos en el *Corpus Vasorum Hispanorum* de Llíria. En rojo el motivo documentado en Baza (Ballester *et al.,* 1954: 107).

- En la tumba 62 se documenta el programa I.D.2, consistente en bandas, filetes, segmentos y líneas verticales sobre la superficie lisa del recipiente en una urna ovoide de la variante III.4.A.1 (Fig. 178).
- En la tumba 53 y sobre un *kalathos* se desarrolla el esquema II.D.2, caracterizado por la asociación de bandas, filetes, segmentos y líneas oblicuas de puntos (Fig. 178).
- Sobre un *kalathos* de la tumba 98, que presenta, además, dos imitaciones de crátera y un recipiente anforoide, todo ello con engobe blanco, se desarrolla el programa II.E.1. Junto a las bandas, filetes, trazos oblicuos y segmentos de círculos concéntricos, presenta como novedad un símbolo abstracto de difícil identificación formal, aunque de claro contenido simbólico si tenemos en cuenta todos los elementos del ajuar de esta sepultura. Toda la decoración se desarrolla sobre el engobe blanquecino característico de la necrópolis (Fig. 178).
- La tumba 23 es una de las sepulturas que conservaba restos de cal y pintura según la memoria de Presedo (1982: 52). Presenta como novedad iconográfica el esquema II.D.8, ubicado en un *kalathos* y caracterizados por una seriación de bandas, filetes, trazos verticales y semicírculos concéntricos colgantes sobre engobe blanquecino.
- En la sepultura 116, localizada en el límite entre el sector 1 y el sector 2, y sobre una forma de la variante III.3.A.4 se desarrolla el programa I.E.1, caracterizado

por las bandas, los filetes, los semicírculos, las líneas verticales y las líneas irregulares de puntos en la superficie lisa del recipiente (Fig. 178).

- Sobre un *kalathos* se desarrolla en la tumba 126 el esquema I.C.4, consistente en bandas, filetes y pequeños círculos concéntricos, los únicos de este símbolo documentados en la necrópolis (Fig. 178). Los círculos concéntricos son habituales durante el Ibérico Antiguo o el Final no tanto durante el Pleno por lo que su uso en la necrópolis es significativo.
- Finalmente, sobre un *kalathos* de la tumba número 55 se desarrolla el esquema II.D.5, con bandas, filetes, tejadillos y rombos encadenados como esquema decorativo (Fig. 178). Dicho rombos podrían encontrarse en conexión, como hemos visto, con los rombos encadenados en sentido vertical de una de las urnas de cuello exvasado de la tumba de la Dama de Baza y son, en cualquier caso, símbolo de las relaciones comerciales entre esta área y el sureste peninsular, ya que este programa es el esquema habitual en asentamiento como Sant Miquel de Llíria o Castellet de Bernabé.

La posible existencia de otro linaje aristocrático en Baza es constatable en la necrópolis de Cerro Largo, que parece coincidir cronológica e iconográficamente con esta que analizamos. En el Cerro del Santuario se define en torno a la tumba 142, sepultura monumental expoliada "de antiguo" (Presedo, 1982: 193), un sector asociado a la clientela de la familia sucesora o heredera de la sepultura 176. La tumba 142 ordena el pequeño espacio clientelar que controla y en ella encontramos elementos coincidentes con el sector 1, como las armas y los *kalathoi*, entre otros elementos de ajuar. Las asociaciones decorativas exclusivas de este ámbito son:

- Un *kalathos* de la tumba 174 comprende el esquema I.C.6, con bandas, filetes y líneas onduladas horizontales, motivo documentado de forma exclusiva, además, en este espacio de la necrópolis (Fig. 178).
- En la sepultura 177, que incluye también como ajuar restos pertenecientes a una falcata y un *soliferreum,* se documenta el programa II.C.7, relativo a un fragmento posiblemente vinculado a la variante III.5.A.1. Consiste en una serie de bandas y filetes que delimitan un panel con líneas onduladas verticales sobre engobe blanquecino (Fig. 178).
- Sobre engobe blanquecino se desarrolla en la tumba 163 un esquema de bandas, filetes, semicírculos, segmentos y líneas onduladas verticales (II.E.2) sobre una urna de la variante III.4.A.2 (Fig. 178).
- En la tumba 165 y sobre un engobe pardo se conforma un friso de semicírculos concéntricos colgantes delimitados por bandas y filetes (IV.C.2) (Fig. 178). Este programa se perfila, al igual que el caso anterior, en una urna de la variante III.4.A.2.

- El último esquema del sector 2 se documenta en una urna del tipo III.5.A.2 de la sepultura 158. Se encuentra caracterizada por un engobe anaranjado sobre el que se desarrollan dos frisos que alternan los semicírculos concéntricos con las líneas onduladas verticales (III.D.1) (Fig. 178).

La descripción y distribución espacial de los programas decorativos documentados en los sectores 1 y 3 muestra una doble solución. Por una parte, y al igual que ocurre en el sector 2, se desarrollan los programas únicos, documentados tan solo en una sepultura y una forma, siendo rasgos de diferenciación social o identitaria con respecto a sus homólogas. Aun así, en el sector 1 observamos una mayor diversificación espacial y/o formal en los programas I.E.2, II.D.3, II.C.1, I.C.2 y II.C.4 (Figs. 175 y 176), mostrando una carga mayor en los discursos de cohesión social de este sector de la necrópolis.

Todo lo desarrollado en este apartado muestra un complejo discurso ideológico plasmado en la iconografía vascular ibérica, en conclusión, de la siguiente manera:

1. **Programas decorativos asociados a las sepulturas fundadoras de la necrópolis** (Fig. 164).

Las sepulturas 155 y 183 (esta última excavada en el año 2013; Caballero *et al.,* 2013: 115-131) pueden ser consideradas como las fundadoras del espacio funerario de Baza. En la primera de ellas, en la tumba 155, se encuentra enterrada una mujer; mientras que la tumba 183 comprende tres niveles de enterramiento, dos de ellos infantiles caracterizados por la inhumación de sus restos y la ausencia de incineraciones (Caballero *et al.,* 2013: 115-131). Los programas decorativos de ambas estructuras se encuentran caracterizados por una policromía y un desarrollo narrativo únicos tanto en Baza como en el Alto Guadalquivir, todo ello sobre el engobe crema característico de la necrópolis. Las urnas de cuerpo ovoide y cuello exvasado o las tapaderas asociadas a las mismas se encuentran caracterizadas, en ambos casos, tanto por la simbiosis entre las influencias externas y la tradición local como por la conjunción de motivos con una fuerte carga de significación, tales como las eses, las grecas o los motivos fitomorfos asociados a la divinidad o, en el caso de la tumba 155, los motivos en U que aluden a los collares que identifican a las mujeres de rango en la aristocracia ibera (Fig. 164).

2. **Programas decorativos vinculados a la aristocracia de primer rango** (Fig. 165).

La estructura orgánica de la necrópolis documenta hasta tres tumbas asociadas a una aristocracia de primer rango, cada una de las cuales desarrollaría un espacio clientelar asociado. Sin embargo, el expolio sufrido por dos de ellas, las sepulturas 9 y 142, así como la aparente ausencia de un área clientelar en el caso de la tumba 9, demandan un análisis individualizado de cada una de ellas. La sepultura mejor conservada, la tumba 176, se encuentra vinculada a la familia gobernante. El discurso iconográfico ibérico se encuentra caracterizado por el empleo del engobe blanquecino en las ánforas, con una posible decoración compleja sobre este fondo, si bien apenas quedan algunas marcas en la actualidad (Fig. 165). La urna de cuerpo ovoide y cuello exvasado que caracteriza a las sepulturas 155, 183, 176 y las asociadas a las y los parientes de la mujer enterrada en la escultura documentada en la tumba 155, se encuentra definida aquí por un engobe anaranjado sobre el que se desarrolla una serie de filetes (Fig. 165). A diferencia de lo que ocurre en el caso anterior y teniendo en cuenta el estado de conservación de las decoraciones de las ánforas, la carga simbólica de la iconografía se encuentra, en esta tumba, depositada en las ocho cráteras áticas de campana de figuras rojas que, entre otros elementos de ajuar, componen esta sepultura (Ruiz *et al.,* 1992; Ruiz y Molinos, 2018). No hay intención de elaborar un programa *ex professo* para completar el discurso ideológico de esta familia. La cerámica ática, el carro y el brasero de bronce (Ruiz *et al.,* 1992; Ruiz y Molinos, 2018) identifican y definen el espacio y el poder adquirido por esta familia. La cerámica ibérica y, más concretamente, su decoración, son concebidas como complementos de este discurso y no como rasgos identitarios del mismo.

La tumba 9, situada en una zona periférica, no presenta, al contrario de lo que ocurre en la sepultura anterior, una zona clientelar. Expoliada, en su entorno se documentaron una serie de elementos que fueron asociados a esta estructura: un *lekythos arybalístico* en cerámica, dos fíbulas anulares, clavos de hierro, un fragmento de asa de escudo, distintos elementos metálicos asociados a las ruedas de un carro, anillos de cobre y dos fusayolas, entre otros (Presedo, 1982: 36-37). La cerámica ibérica, muy fragmentada, se encuentra caracterizada por la decoración completa en rojo o con engobe crema (Fig. 165). Al igual que ocurre en el caso anterior la carga simbólica del discurso se encuentra centrada en el *lekythos* y el carro; mientras que la decoración cerámica recibe un tratamiento que por lo demás es común y habitual en el resto de la necrópolis.

Finalmente, de la tumba 142, completamente expoliada antes de la intervención de Francisco Presedo, tan solo se conserva un brasero de bronce y el sector de la

necrópolis que configura, denominado como sector 3 (Presedo, 1982: 193-194). Esta tumba puede hacer referencia a una familia que posiblemente disputara el poder a la familia enterrado en la tumba 176 y, por tanto, coetáneo al mismo. O, por el contrario, pudo ser descendiente del primero y, de esta manera, algo posterior cronológicamente a la sepultura 176. El expolio sufrido por la misma y el brasero como único elemento de ajuar conservado impiden concretar esta cuestión.

3. Los programas decorativos vinculados al segundo rango aristocrático (Fig. 166).

La jerarquía de la necrópolis establece como tercer nivel el definido por las sepulturas 43 (Fig. 167) y 130 (Fig. 168). Estas tumbas, a las que se asocia, entre otros elementos de ajuar, cráteras y brasero, se encuentran identificadas como una aristocracia de segundo rango ante la ausencia de carro como parte del ajuar (Ruiz *et al., 1992;* Ruiz y Molinos, 2018). Este discurso, definido por el ajuar descrito, se encuentra complementado por el desarrollo de una iconografía vascular especialmente significativa en este ámbito: el de las decoraciones de las imitaciones de crátera. El mapa de dispersión de las imitaciones (Fig. 169) muestra tres tendencias decorativas: los engobes crema, documentados también en la tumba 43; las decoraciones completas en rojo, depositados igualmente en la tumba 43; y los programas complejos únicos, identificados únicamente en estas dos tumbas de segundo rango aristocrático. En el caso de la sepultura 43, cuatro son las imitaciones que reciben decoración compleja, tres de ellas con ondulaciones y la restante con trazos verticales (Fig. 167). La tumba 130, que completa su discurso con un *kalathos*, documenta una imitación más esbelta que las anteriores y se encuentra definida por un programa complejo conformado por las bandas, filetes, segmentos, círculos y trazos verticales (Fig. 168). El resto de imitaciones, tal y como se muestra en la figura (Fig. 169), se encuentran localizados en el sector asociado a los clientes de la familia gobernante (sector 1) (Ruiz *et al.,* 1992; Ruiz y Molinos, 2018). De todos ellos destaca la sepultura 27, compuesta por una cabeza de caballo de cerámica gris y pintura roja, un colgante de piedra en forma de pie humano, diez fusayolas, cuatro cuentas de piedra y una de bronce y un arete de oro, entre otros (Presedo, 1982: 54). Algunos de estos elementos, como la cabeza de caballo o el colgante de piedra, si bien difieren por completo de los ajuares documentados en la necrópolis, impiden hacer una valoración más profunda al respecto, debido al deterioro causado por el arado en la sepultura en la que se depositaron. Por último, la sepultura 49 es la única tumba localizada en el sector de las y los parientes que documenta una imitación de crátera, caracterizada por un engobe color crema en su superficie exterior (Fig. 169). Esta

lectura muestra la preeminencia de las imitaciones en el sector 1 de la necrópolis, en tumbas relativamente próximas a las sepulturas 43 y 130 tratadas en este apartado. Tumbas estas últimas que se reservan el uso de las decoraciones complejas en sus propias imitaciones, subrayando su rango y posición en la jerarquía de la necrópolis. En consecuencia en el sector 1 hay seis tumbas con imitaciones crátera, mientras que el sector 2 sólo documenta una.

4. Los programas decorativos de los sectores 1, 2 y 3.

En el siguiente punto trataremos en conjunto los programas decorativos del sector asociado a la clientela de la familia gobernante (sector 1), el grupo conformado por los parientes (sector 2) y las tumbas posiblemente vinculadas a los clientes de la familia sucesora (sector 3). En este apartado pretendemos evaluar las relaciones y diferencias entre estos tres grupos y el papel que desempeña la decoración en sus discursos ideológicos. En este último sentido conviene subrayar que el sector 1 se encuentra caracterizado por la falcata, la lanza, el *soliferreum*, el *kylix*, las imitaciones tratadas en el punto anterior y los *kalathoi* como elementos de ajuar (Ruiz *et al.,* 1992; Ruiz y Molinos, 2018). El sector 2, destinado a los parientes, se define por la falcata, la lanza y las urnas de cuerpo ovoide y cuello exvasado, tipología compartida con la tumba 155 y la sepultura 176 (Ruiz *et al.,* 1992; Ruiz y Molinos, 2018). Finalmente, el sector 3 presenta como elementos comunes el *soliferreum,* la lanza, la falcata y el *kalathos* (Ruiz *et al.,* 1992; Ruiz y Molinos, 2018).

Consideremos, en primer lugar, las decoraciones comunes en los tres sectores analizado. El primer grupo decorativo corresponde a los engobes color crema. Este tipo de engobe es considerado, tal y como hemos visto en otro apartado, como un rasgo identitario de la necrópolis de Baza, constituyendo el 67,87% del total de recipientes analizados. Su distribución es similar en todos los sectores si consideramos el número total de tumbas que hay en cada uno de ellos (Fig. 170).

Le sigue en uso las decoraciones sencillas sobre engobe blanquecino (Fig. 171), documentado en un número similar en los sectores 1 y 2 y en una única tumba en el sector 3. Por su parte, también son comunes las decoraciones sencillas sobre la superficie lisa del recipiente (Fig. 172) y las decoraciones completas en rojo (Fig. 173). Si bien en todos estos casos se observa un uso mayoritario en la zona destinada a los clientes de la familia gobernante (sector 1), frente al sector de los parientes y el sector de la familia aspirante o sucesora, siendo en estos dos últimos casos residual con respecto al conjunto total (un 9% en ambos sectores para el caso de las decoraciones

sencillas y para las decoraciones completas en rojo un 6,89% en el sector 3 y un 13,79 % en el área 2).

La lectura iconográfica de la necrópolis muestra una mayor diversificación decorativa en los sectores 1 y 2 frente al 3, destinado a los clientes de la sepultura 142. De esta manera, el análisis muestra el uso de los engobes grises, aunque residual, en los sectores 1 y 2 (Fig. 174). Este engobe, si bien solo se documenta en cuatro tumbas y cinco recipientes muestra una mayor dispersión en el sector 1 sobre el 2 (tres y una sepultura respectivamente), aunque esta cuestión es poco representativa debido al escaso número de ejemplares con este tipo de decoración.

En lo que respecta a los programas complejos documentados en dos o más sepulturas, si bien se constata un uso residual, apenas asociado a seis programas (Figs. 175 y 176), se muestra su depósito mayoritario en las tumbas asociadas a la clientela de la familia gobernante (un 93,75% frente al 6,25% restante asociado al sector 2). Tan solo se documenta un único recipiente con un programa recurrente en el sector 2. Se trata de una urna de cuerpo ovoide y cuello exvasado de la sepultura 49 que define el programa II.D.1, asociado a bandas, filetes, segmentos y líneas onduladas verticales sobre engobe blanquecino (Fig. 176). Esta decoración que es, además, la más recurrente de todas las que forman este grupo, se desarrolla en la urna que relaciona a los parientes con la sepultura 155.

El último caso de estudio corresponde a los programas únicos, documentados en los tres sectores de la necrópolis. Estos programas se caracterizan por el desarrollo de esquemas decorativos documentados en un único recipiente y sepultura (Figs. 177 y 178), asociados a la identidad individual de la persona enterrada, a la que se vincula un esquema determinado a partir de los signos y motivos que identifican al *oppidum* y que son definidos y estructurados por la familia gobernante. El mapa de dispersión de estos programas muestra, una vez más, la preeminencia del sector 1 (un 62% de los casos) sobre el 2 (19%) y el 3 (24%) (Fig. 177).

Este análisis muestra en lo que respecta a la decoración pintada ibérica una situación de privilegio disfrutada por la clientela de la familia gobernante. En todos los casos, salvo la decoración con engobe blanquecino y la decoración sencilla sobre este mismo engobe, se muestra un mayor desarrollo de los programas analizados a lo largo de estas páginas en el sector 1. Si lo comparamos con la clientela asociada a la tumba 142 la situación es aún más acusada, ya que en este último sector tan solo se documentan las decoraciones comunes, ya sean simples o completas, y siempre en un número bastante inferior con respecto a las tumbas del sector 1. Esta cuestión subraya el poder y la riqueza de la familia enterrada en la tumba 176 frente a la menor concentración de recursos encabezada por la sepultura 142. La complejidad

iconográfica del sector 1 se mantiene en su comparación con los programas decorativos documentados en el sector 2, asociados a los parientes de la sepultura 155. En este sector se documentan todos los programas desarrollados a lo largo de este punto, pero siempre, y en algunos casos de forma significativa, se acusa el uso residual de ellos, salvo en los engobes blanquecinos y las decoraciones sencillas.

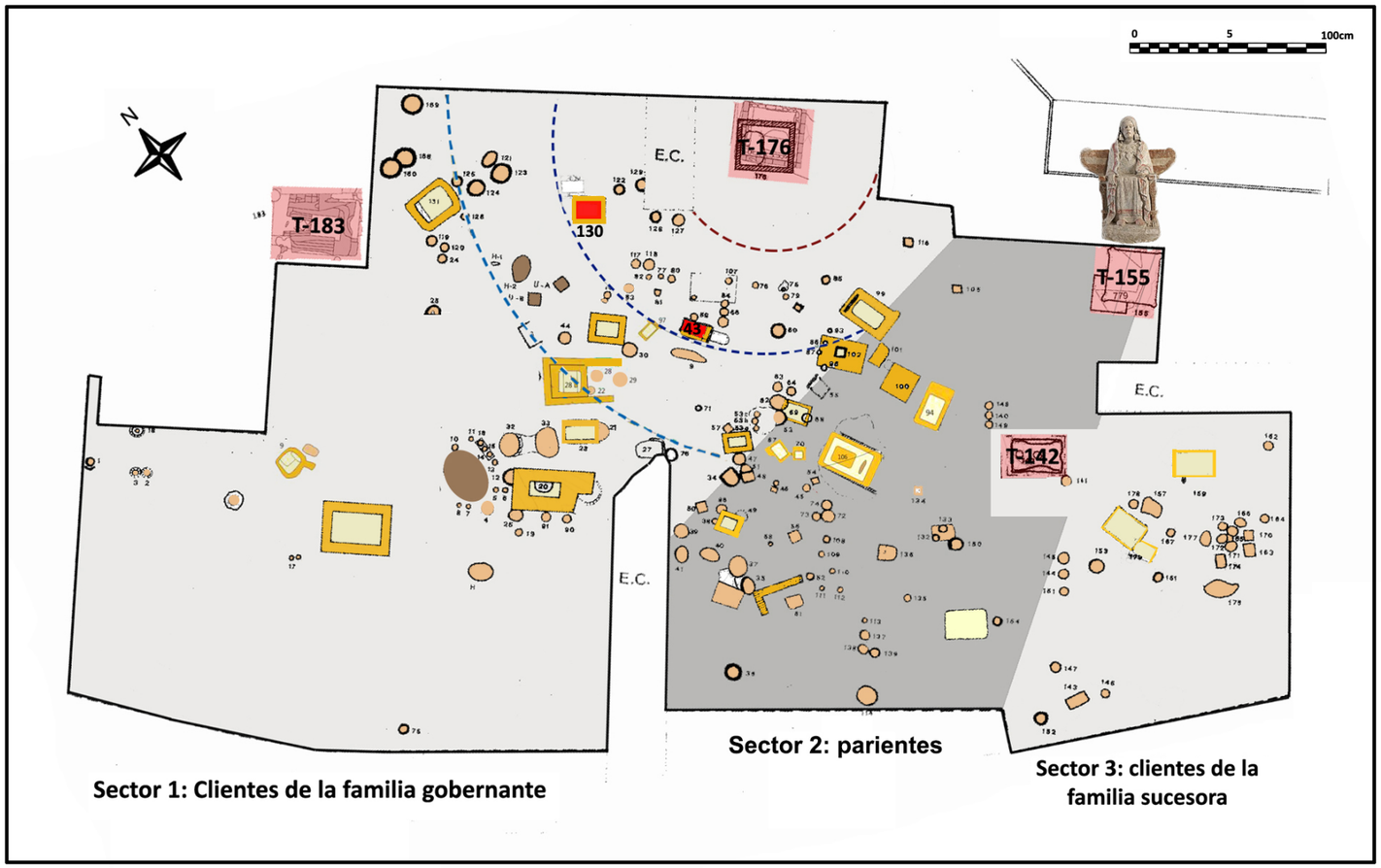


Fig. 166. Localización espacial y programas decorativos asociados al segundo rango aristocrático: tumbas 43 y 130.



Fig. 167. Ajuar cerámico con decoración pintada de la sepultura 43.

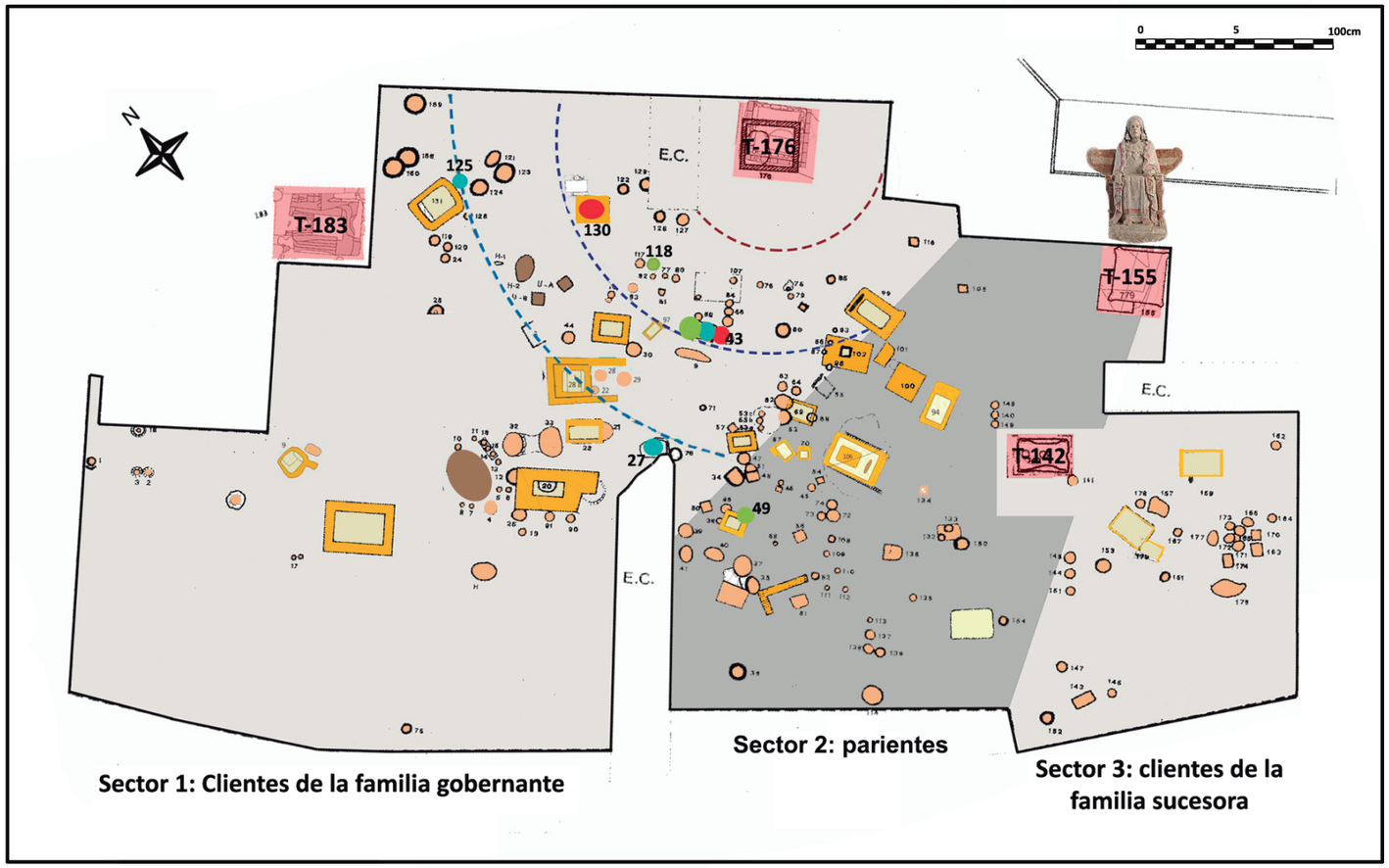


Fig. 169. Localización espacial (arriba) y programas decorativos de las imitaciones de crátera (derecha).

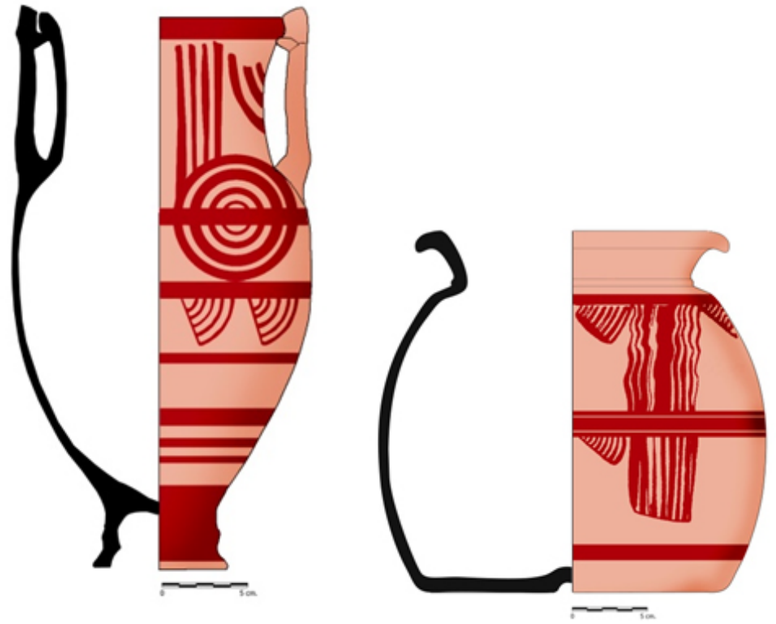
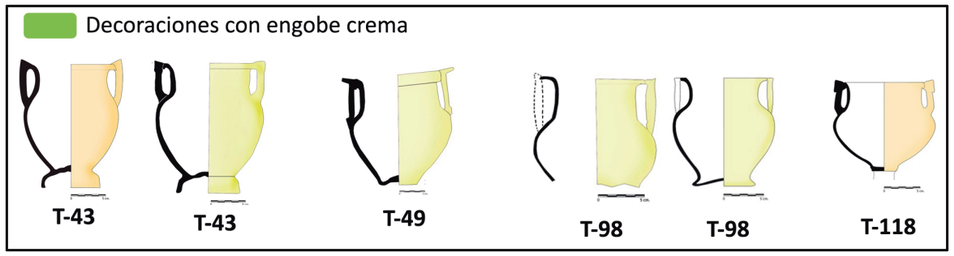
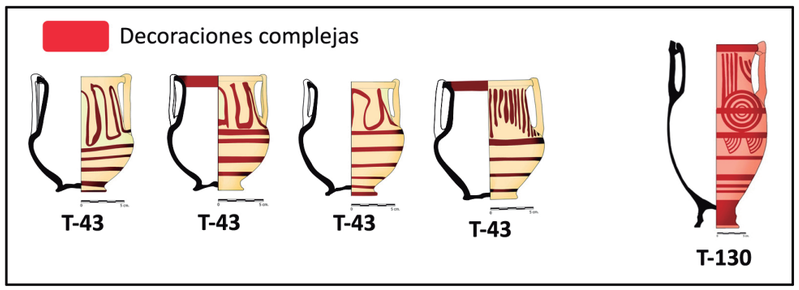
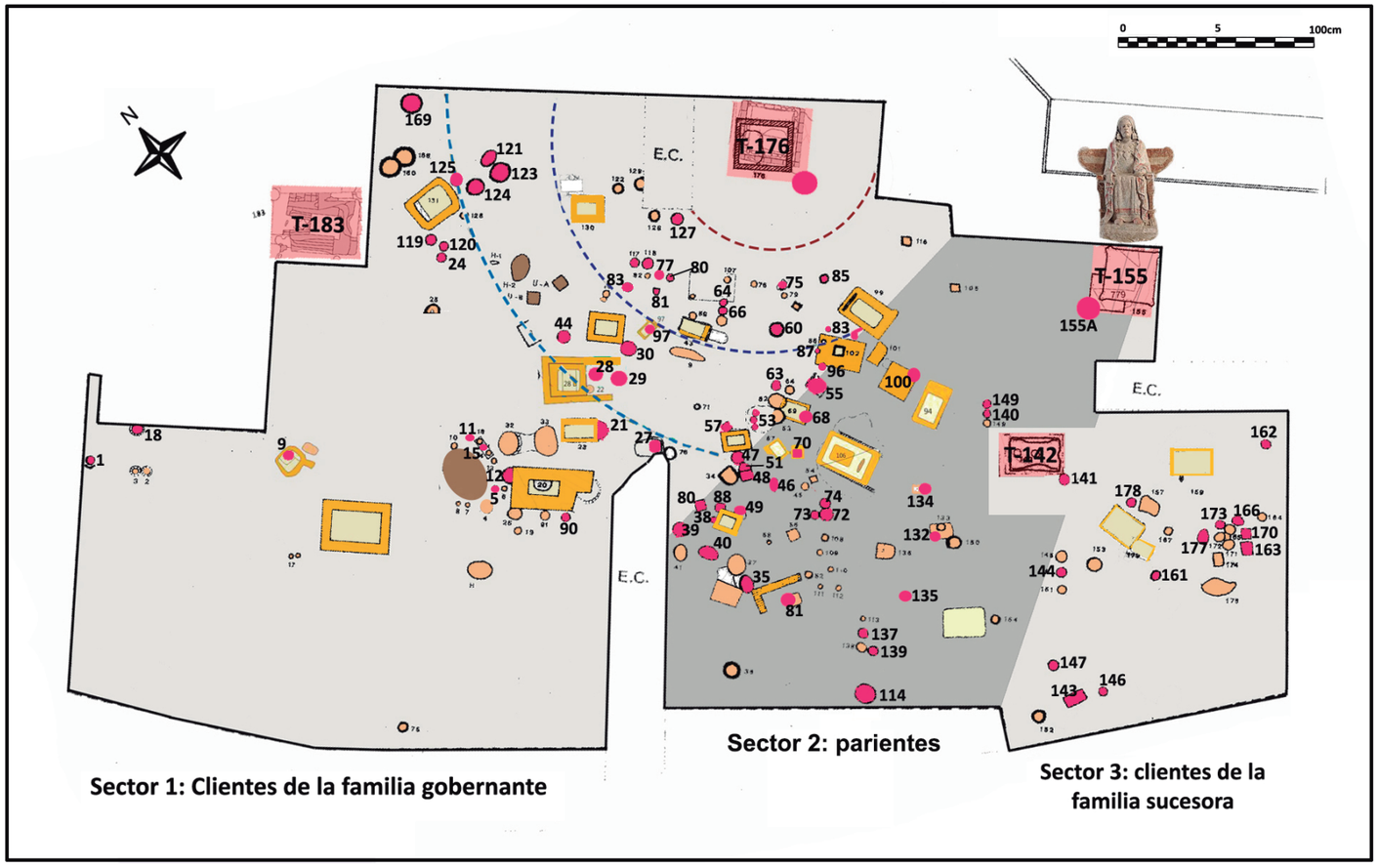


Fig. 168. Ajuar cerámico con decoración pintada de la sepultura 130.









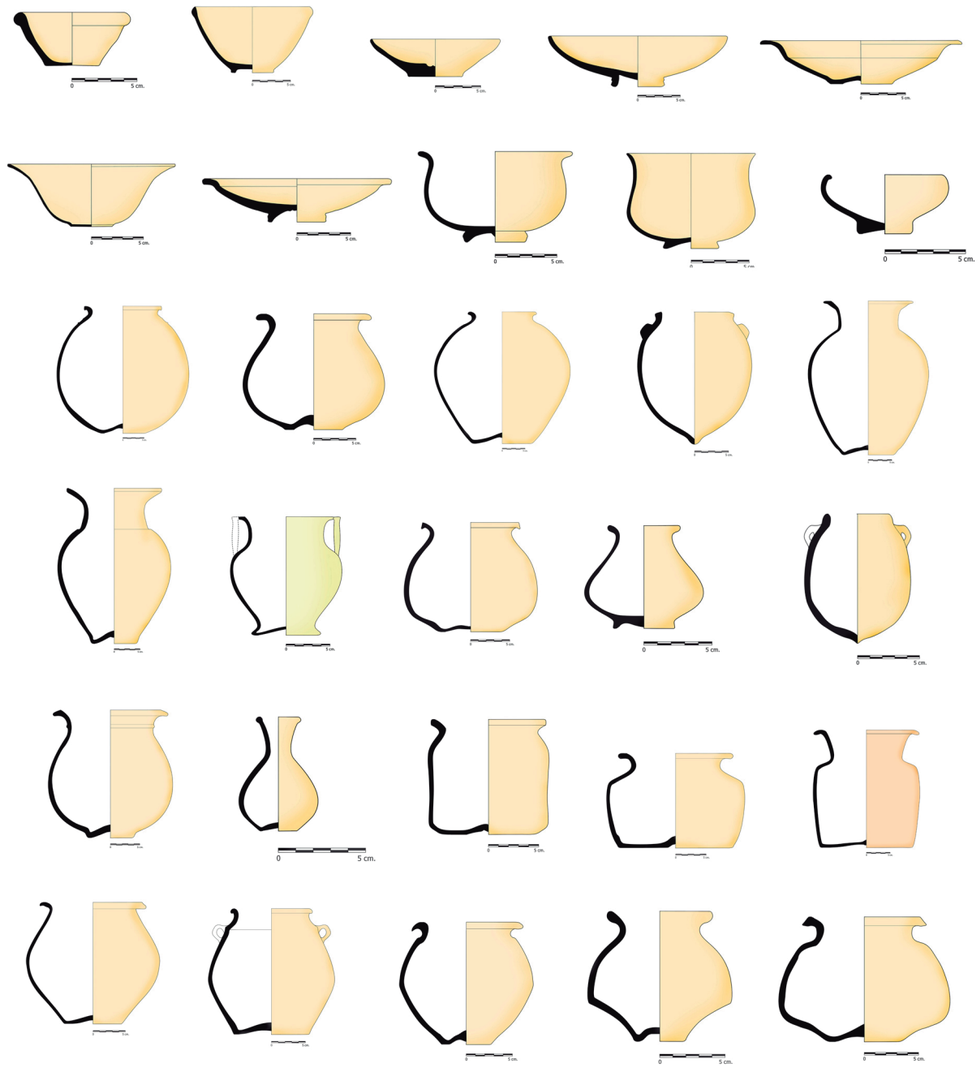


Fig. 170. Localización espacial y repertorio tipológico del programa decorativo II.A.1, engobe blanquecino.

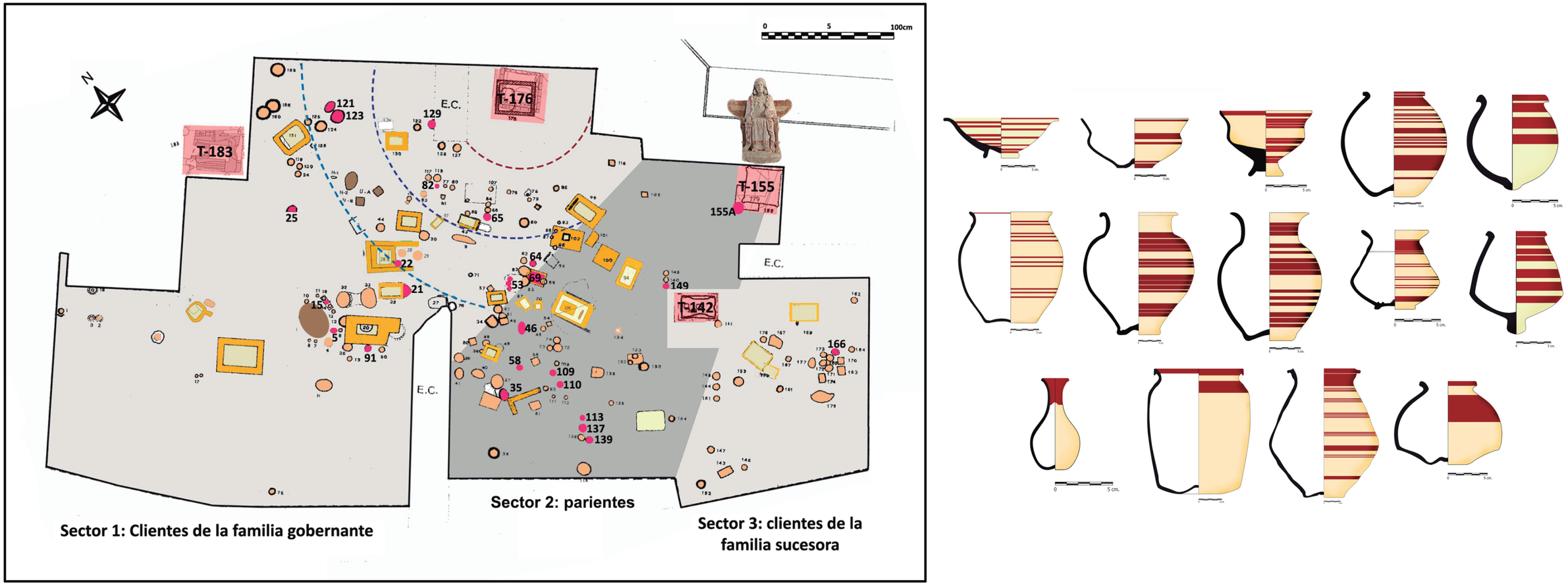


Fig. 171. Localización espacial y repertorio tipológico del programa decorativo II.B.1, decoraciones sencillas sobre engobe crema.

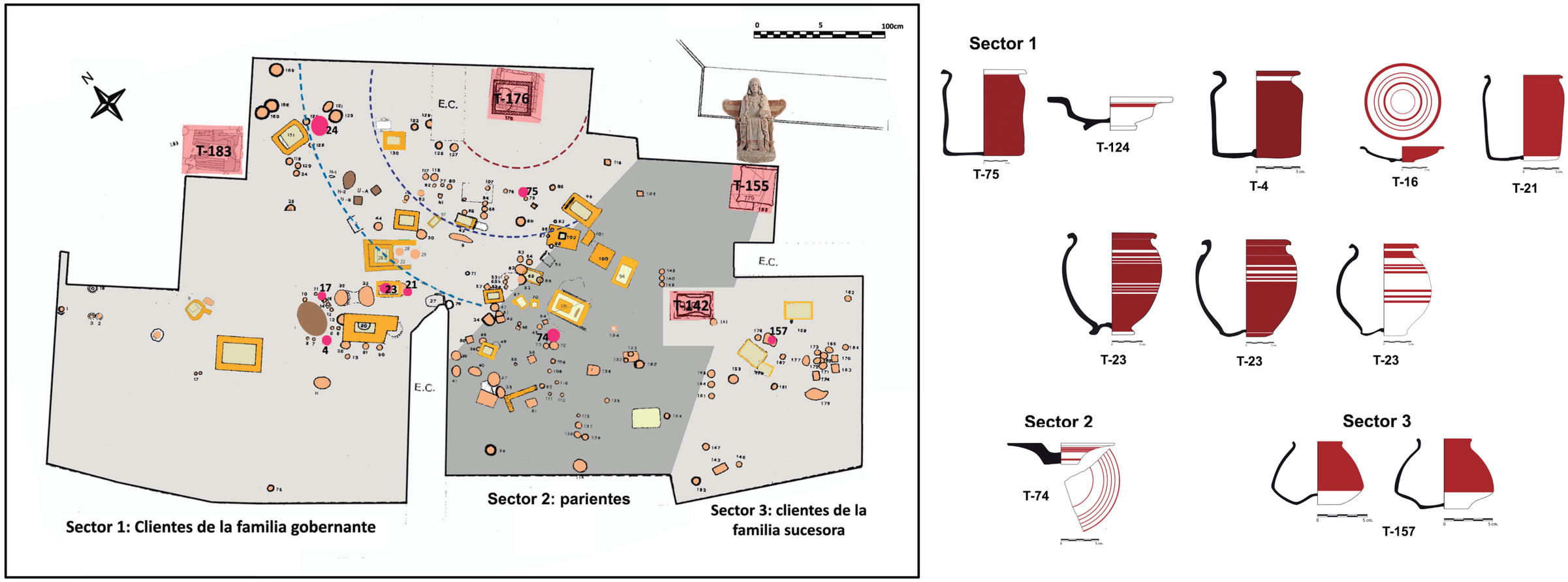
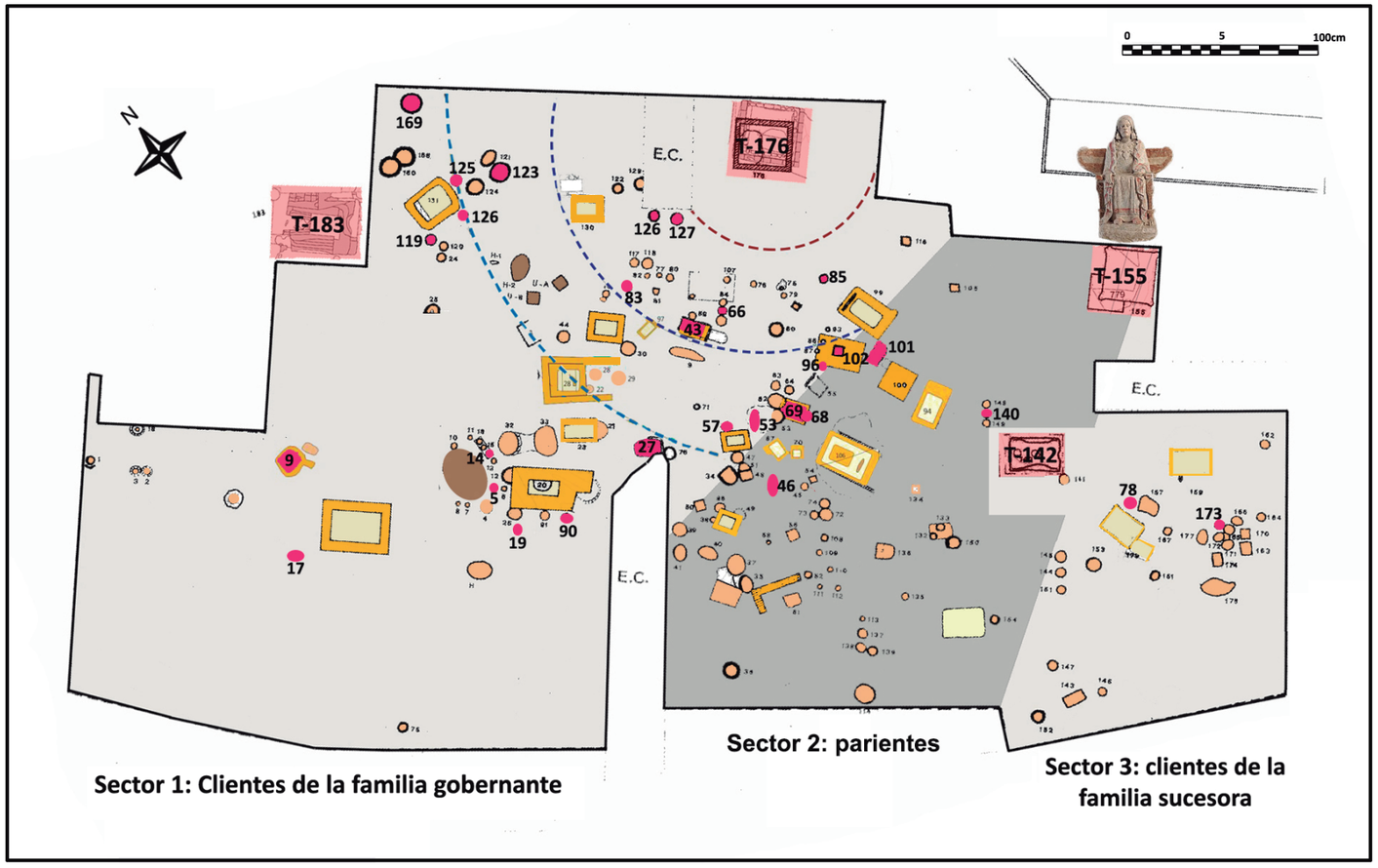


Fig. 172. Localización espacial y repertorio tipológico del programa decorativo I.B.1, decoraciones sencillas sobre la superficie lisa del recipiente.



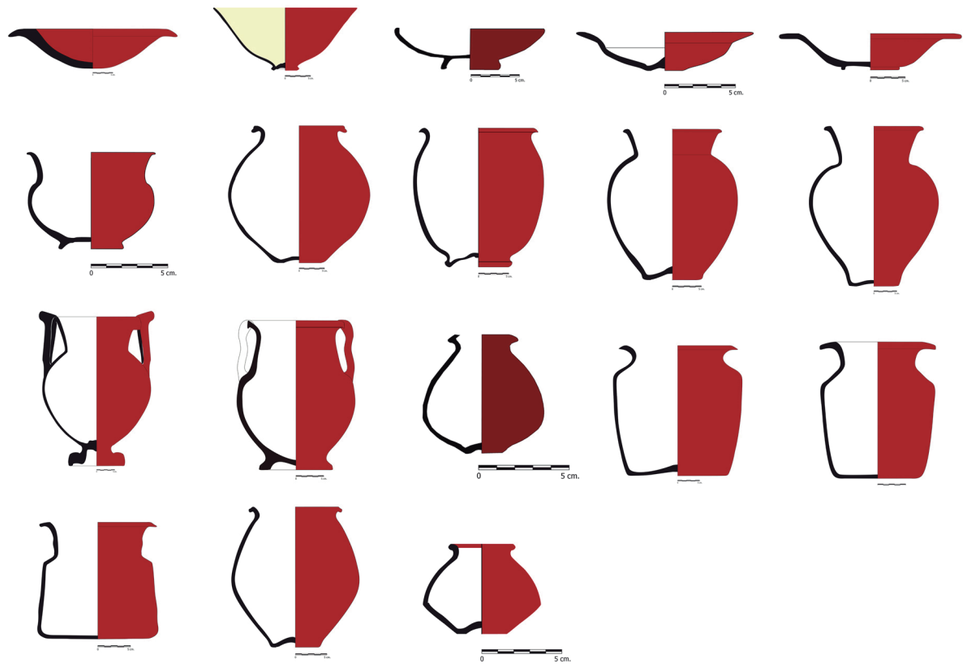
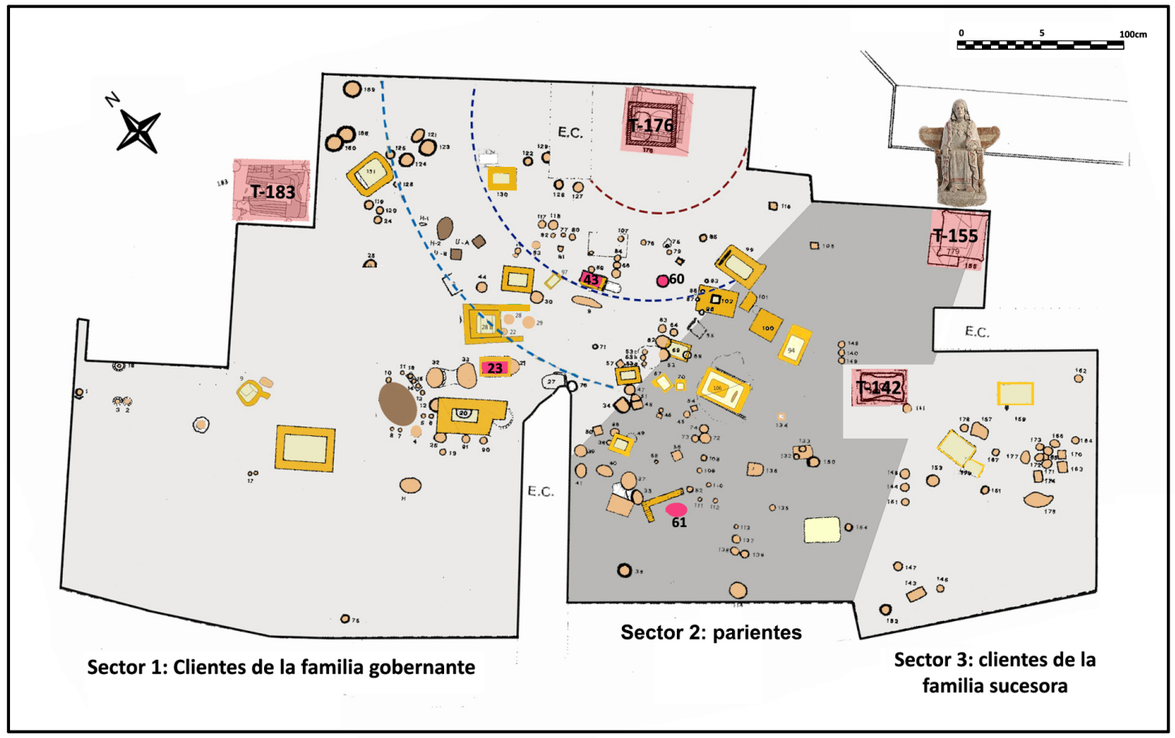


Fig. 173. Localización espacial y repertorio tipológico del programa decorativo V.A.1, decoraciones completas en rojo.



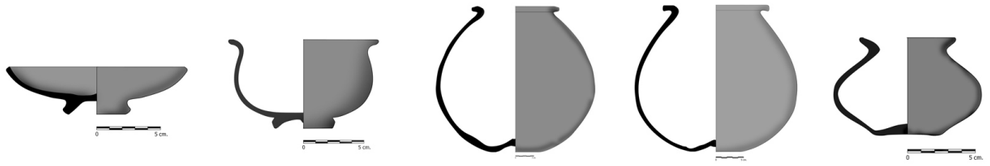


Fig. 174. Localización espacial y repertorio tipológico del programa decorativo VII.A.1, decoraciones con engobe gris.

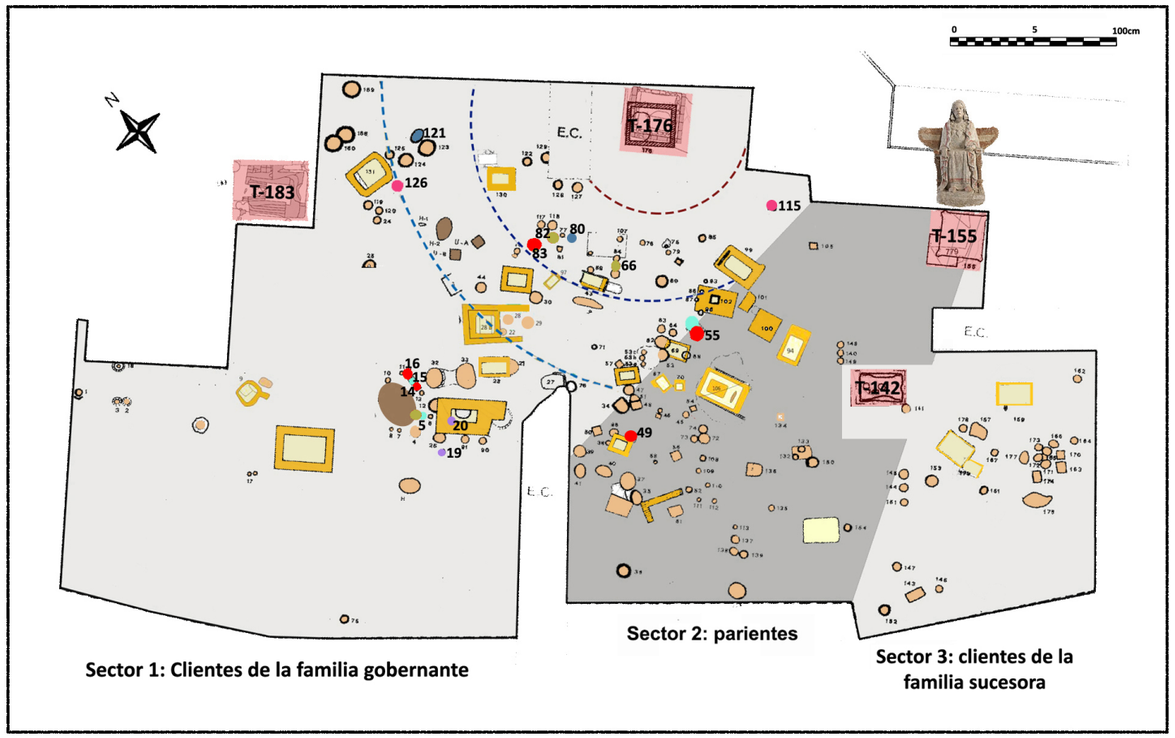


Fig. 175. Distribución de los programas complejos que se documentan en dos o más sepulturas (arriba).

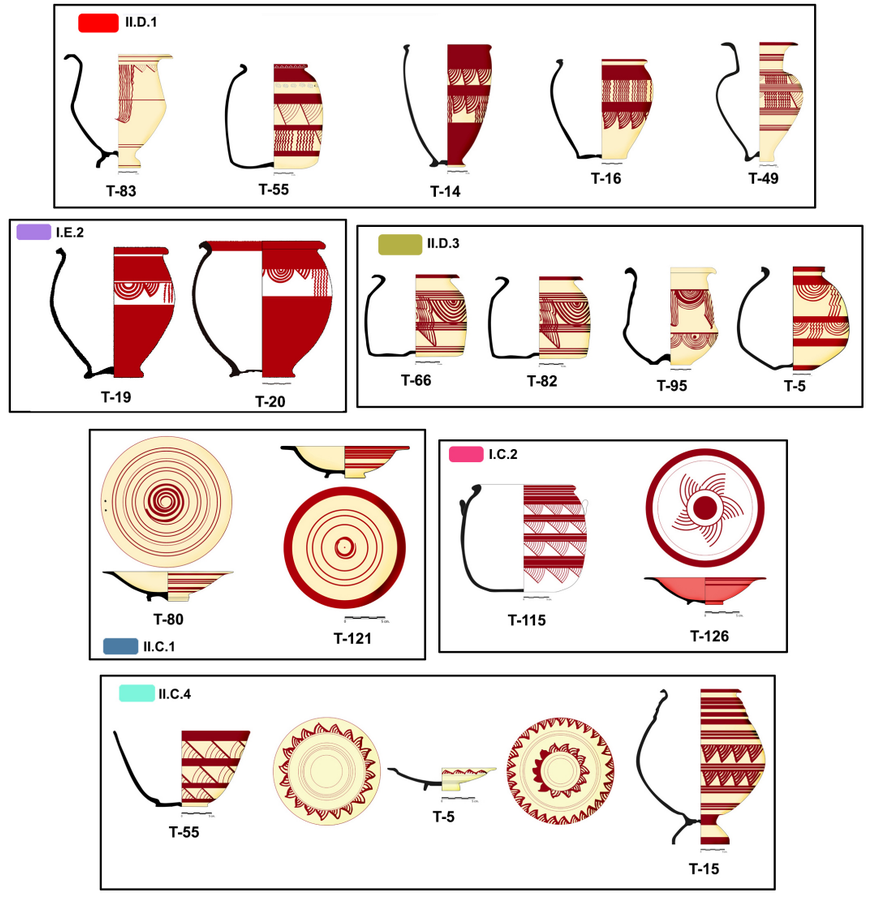


Fig. 176. Repertorio tipológico de los programas que se documentan en dos o más sepulturas (derecha).

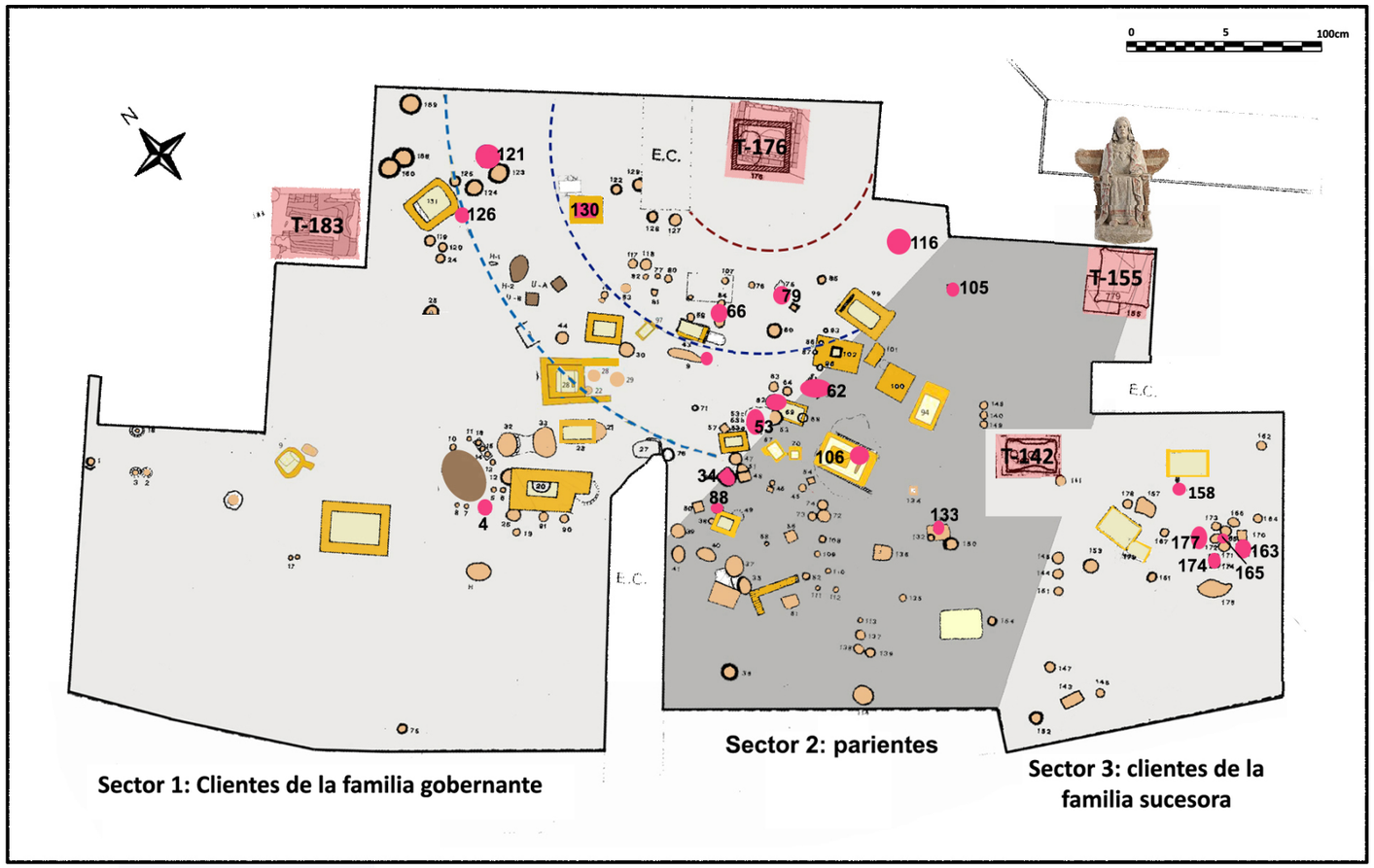


Fig. 177. Distribución de los programas únicos en los tres sectores de la necrópolis.

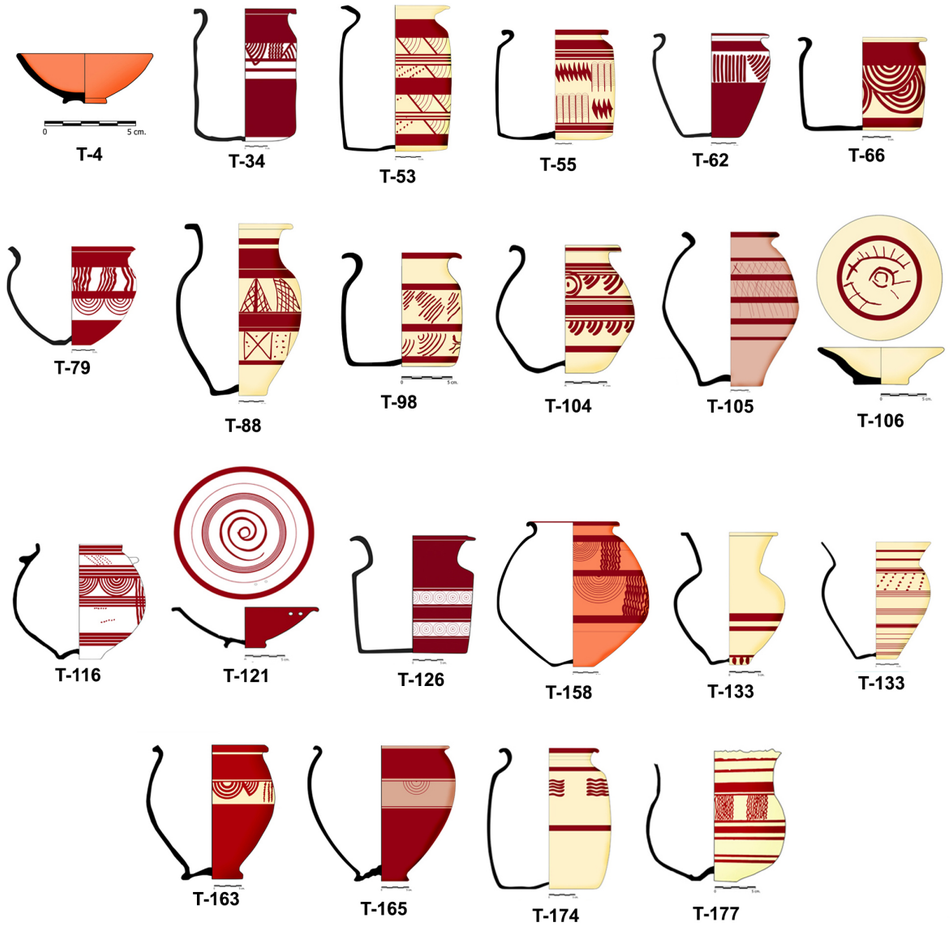


Fig. 178. Repertorio tipológico y programas decorativos individuales.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, del análisis iconográfico de la necrópolis de Baza se desprende:

1. Las tumbas 155 y 183 (Fig. 179) es decir, las sepulturas asociadas a la fundación de la necrópolis, son las únicas que presentan policromía y un desarrollo narrativo específico vinculado con su carácter fundacional. Los motivos de estos programas poseen un carácter simbólico muy concreto en estos discursos: así los motivos en U de las tapaderas de la sepultura 155 remiten formalmente a los collares de este tipo de las mujeres aristócratas; las grecas de eses enfatizan el lenguaje desarrollado por los motivos fitomorfos, las flores de cuatro y ocho pétalos que son símbolos de la divinidad; entre otras cuestiones tratadas con anterioridad.
2. La tumba 9 y 176 (Fig. 179), asociadas al primer rango aristocrático, se encuentran caracterizadas por la ausencia de decoraciones complejas. El discurso ideológico se centra en el *lekythos* y el carro en el primer caso y en el carro y las cráteras en el segundo.
3. Las tumbas 130 y 43 (segundo rango aristocrático) (Fig. 179) destacan por el desarrollo de decoraciones complejas únicas, ya sea en *kalathoi* o imitaciones de crátera. Las imitaciones de crátera con decoraciones únicas se desarrollan en dos ocasiones en la tumba 43 (uno de los programas se repite en tres recipientes) y en una en la sepultura 130. Las imitaciones de crátera se encuentran caracterizadas también en la sepultura 43 por los engobes blanquecinos y las decoraciones completas en rojo.

4. Por sectores, el sector 1 (clientela de la familia gobernante) (Fig. 180) ofrece un mayor volumen de materiales y programas decorativos que los sectores 2 (parientes de la tumba 155) (Fig. 181) y 3 (clientela de la familia sucesora) (Fig. 182) en las siguientes cuestiones:
    a. La preeminencia de la decoración completa en rojo, documentada en un 79,3% de los casos, frente al 13,79% del sector 2 y el 6,89% del sector 3.
    b. Los programas decorativos complejos recurrentes o que se documentan en dos o más sepulturas: un 93,75% de los casos en el sector 1, un 6,25% en el sector 2 y su ausencia en el sector 3.
    c. Los programas decorativos complejos únicos se desarrollan un 62% en el sector 1, un 19% en el sector 2 y un 24% en el sector 3. Con este tipo de programas es la única ocasión que el sector 3 prevalece sobre el sector 2. Dos de estos programas, localizados igualmente en el sector 1 de la necrópolis, subrayan las relaciones de intercambio establecidas entre

el sureste y esta zona, ya que se configuran dos temas habituales en los repertorios decorativos de sitios como Tossal de Sant Miquel de Llíria o Castellet de Bernabé: círculos concéntricos circundados por segmentos de círculos concéntricos de la tumba 126 y rombos y tejadillos de la sepultura 55.

d. El sector 1 documenta cuatro tumbas con imitaciones de crátera. Todas las imitaciones se encuentran caracterizadas por la decoración completa en rojo de las tumbas 27 y 125 o por los engobes blanquecinos de las sepulturas 98 y 118. Estos programas adolecen de los esquemas complejos únicos documentados en las sepulturas del segundo rango aristocrático analizado en el punto anterior. En el sector 1 se registra en una única sepultura, la tumba 49, y se encuentra caracterizado por una decoración con engobe crema.

5. En el conjunto de la necrópolis se documentan en un número similar los engobes blanquecinos y las decoraciones sencillas sobre engobe blanquecino.

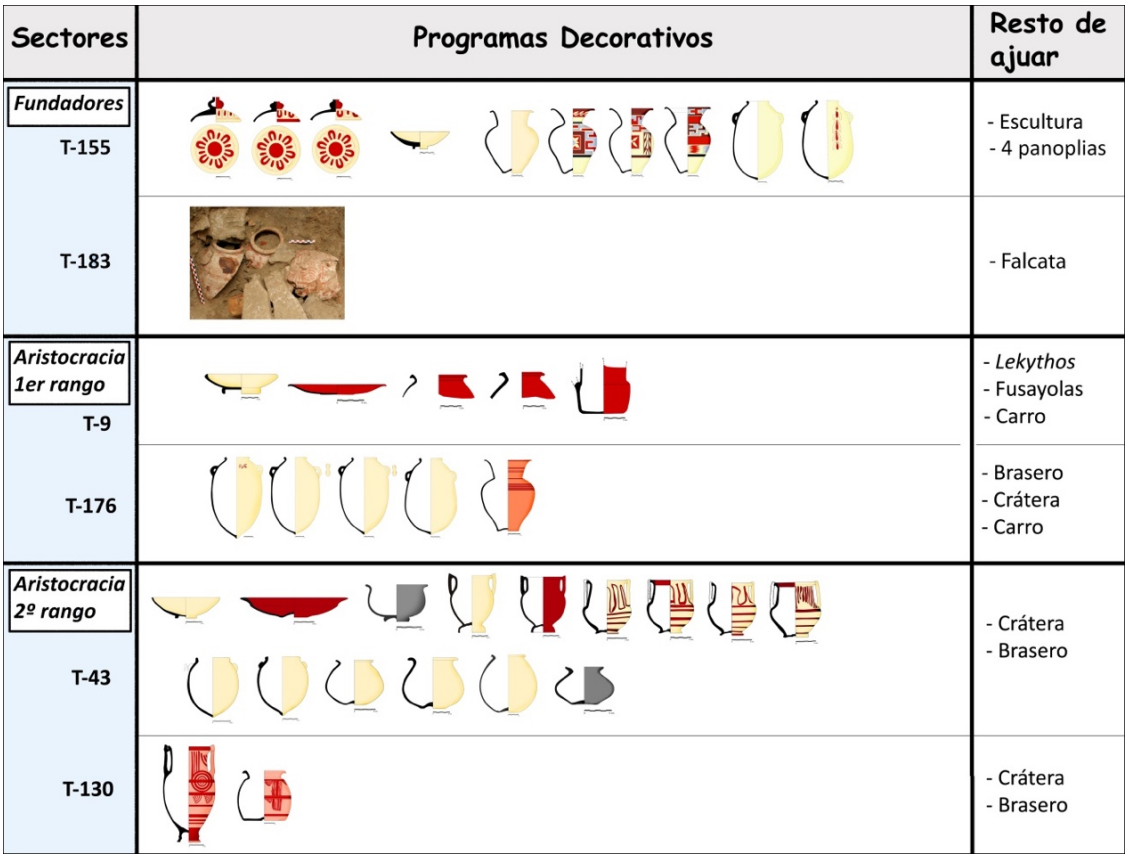


Fig. 179. Cuadro-resumen de los programas iconográficos documentados en las sepulturas fundadoras, las tumbas de la aristocracia de primer rango y las del segundo rango aristocrático.

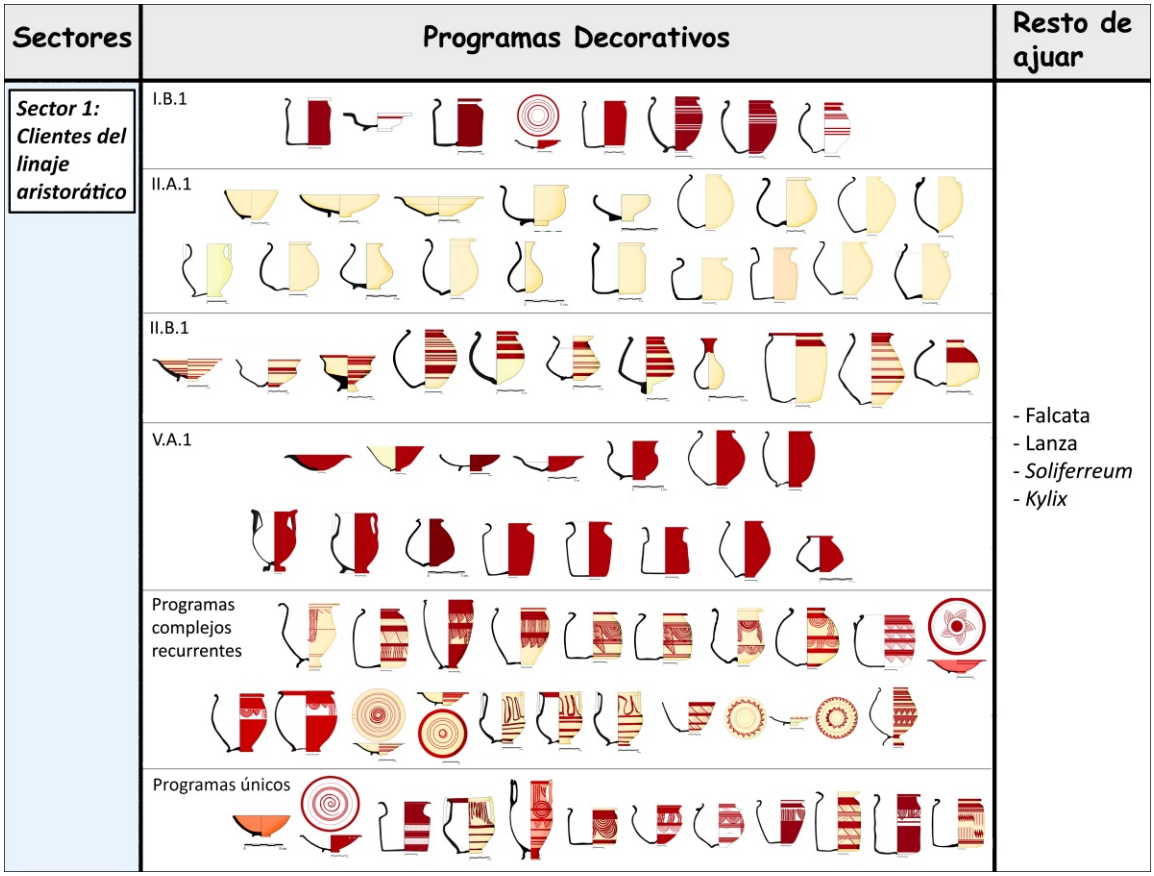


Fig. 180. Cuadro-resumen de los esquemas decorativos asociados al sector 1 de la necrópolis (clientes de la familia gobernante).

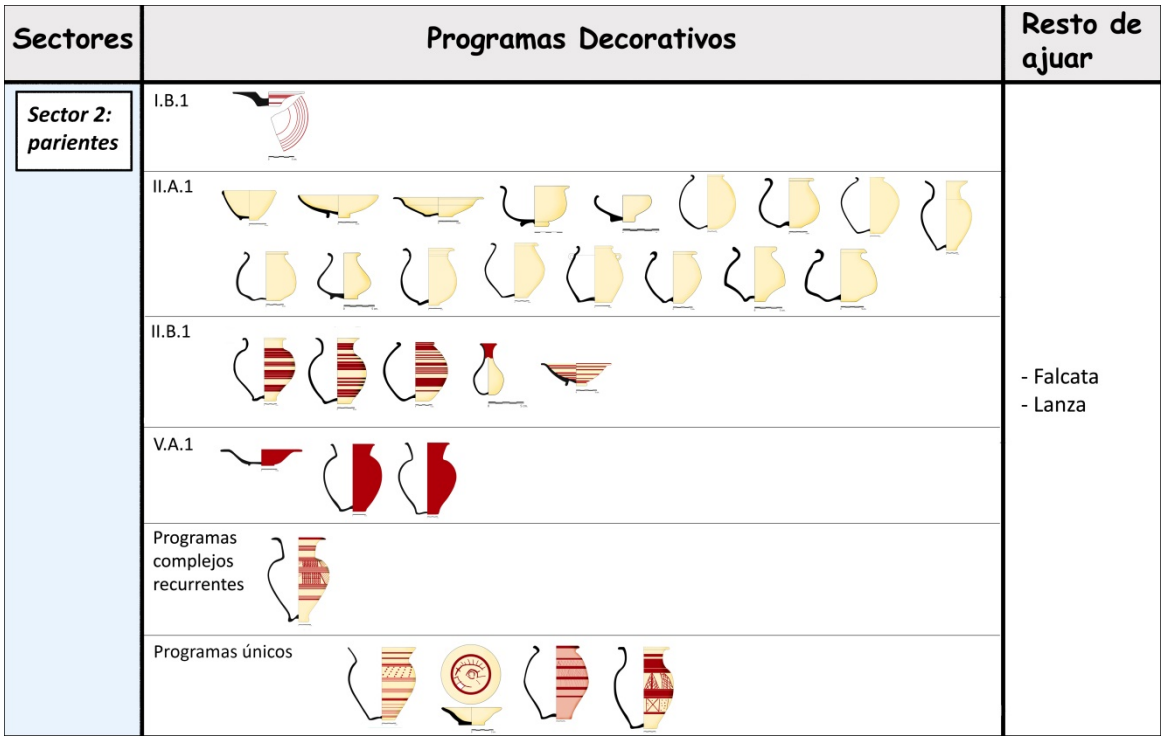


Fig. 181. Cuadro-resumen de los esquemas decorativos asociados al sector 2 de la necrópolis (grupo parental directo de la mujer enterrada en la tumba 155).

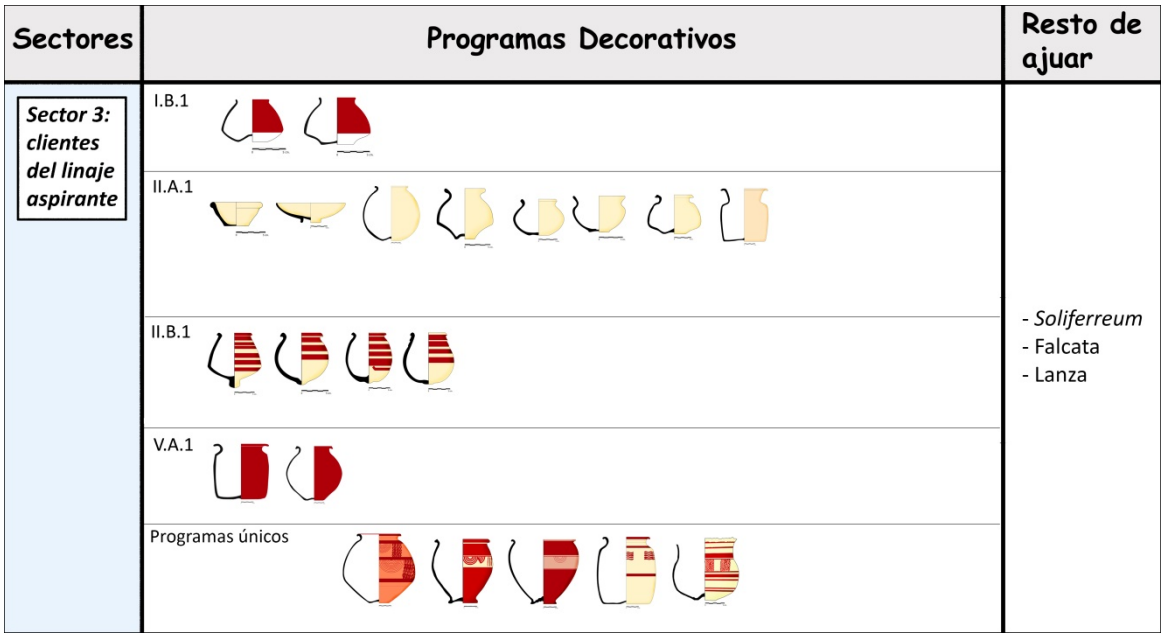


Fig. 182. Cuadro-resumen de los esquemas decorativos asociados al sector 3 de la necrópolis (clientes de la familia sucesora).

7.2. La necrópolis de Túrugi (Galera, Granada)

La necrópolis de Túrugi, situada a escasos metros de la actual población de Galera (Granada), forma parte de un conjunto arqueológico, junto con el *oppidum* localizado en el Cerro del Real (Cabré y Motos, 1920; Pellicer y Schüle, 1962, 1966) y un santuario periurbano ubicado en el Cerro del Castillo[1] (Rodríguez-Ariza *et al.,* 2008). Situada en la confluencia de los ríos Orce y Barbatos, las excavaciones y prospecciones realizadas por Juan Cabré y Federico de Motos entre 1916 y 1918 (Fig. 1), con permiso de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, permitieron la documentación y recuperación de una serie de sepulturas y ajuares que pronto se convirtieron en objeto de intenso debate en una etapa, también, caracterizada por la construcción de *lo ibero*, en plena efervescencia de la disciplina arqueológica (González Reyero, 2014: 325-347). La Memoria que, en 1920, publicaron Cabré y Motos refleja, asimismo, el intenso y continuado expolio que, desde 1914, sufrió esta necrópolis, provocando la destrucción de un gran número de sepulturas y la dispersión de sus materiales por diferentes instituciones y colecciones privadas (Cabré y Motos, 1920; Pereira *et al.,* 2004a; Oliva-Rodríguez, 2014).

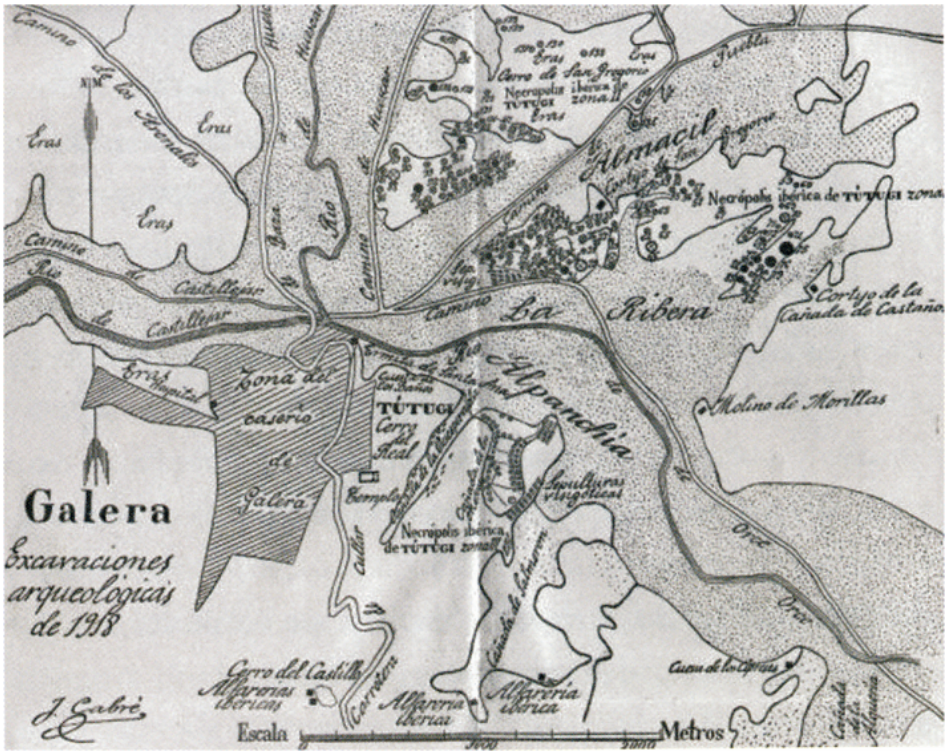


Fig. 1. Plano realizado por Cabré y Motos con la localización de las sepulturas, el *oppidum* y las *alfarerías ibéricas* (Cabré y Motos, 1920: lám. I).

[1] En la memoria de 1920 Cabré y Motos señalan que en el entorno del Cerro del Castillo se ubican cuatro alfarerías ibéricas debido al número de fragmentos documentados y a los fallos de horno de algunos de ellos. Las prospecciones realizadas en 2006 por Oliva Rodríguez-Ariza, Carmen Rueda y Francisco Gómez desechan esta posibilidad y determinan la existencia de un santuario periurbano en uno de estos posibles *alfares* (Rodríguez-Ariza *et al.,* 2008).

La revisión bibliográfica de los resultados obtenidos Cabré y Motos por estos investigadores muestra un destacado interés por la interpretación en clave sociológica y antropológica de la necrópolis, concluyendo que toda ella, en su totalidad, formaba parte del desarrollo histórico de una población que ellos definen como ibérica, al tiempo que subrayan el valor que el estudio de los materiales propiamente ibéricos tiene para la definición de esta cultura (Cabré y Motos, 1920).

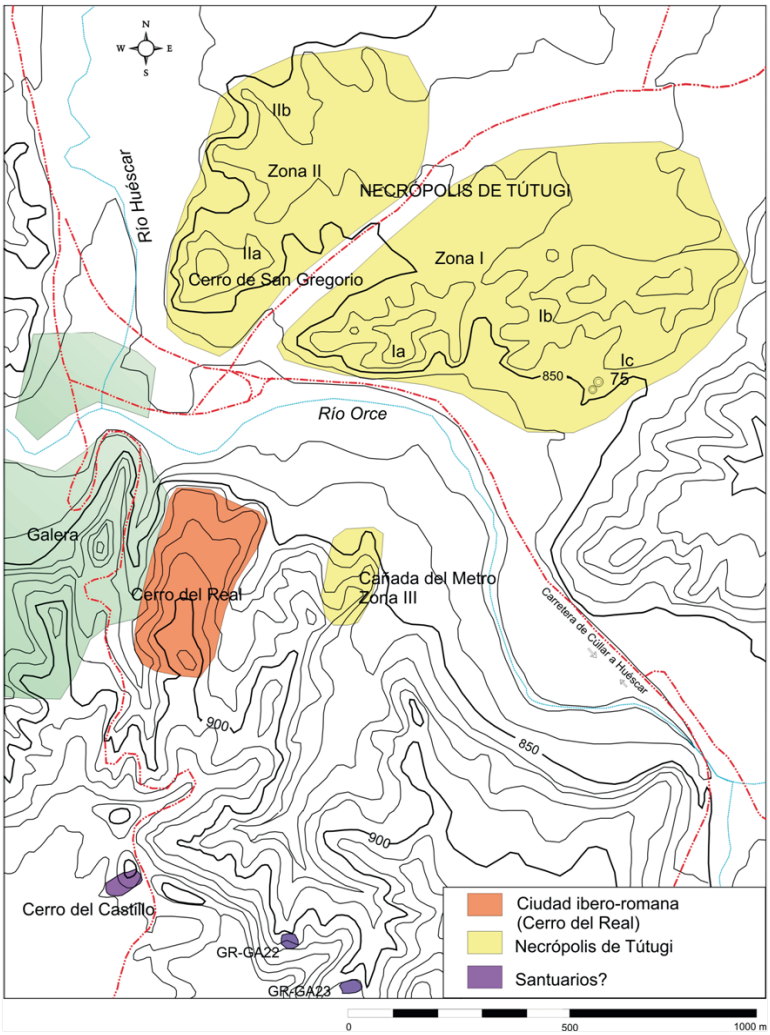


Fig. 2. Mapa de localización de los sitos que forman parte del Conjunto Arqueológico de Túgi (Rodríguez-Ariza, 2014: 24).

Caracterizada por un extenso paisaje funerario de aspecto tumular, la necrópolis se encuentra desarrollada en tres áreas definidas por diferentes accidentes topográficos (Fig. 2). Tal y como se muestra en el mapa de localización, las Zonas I y II se ubican, respectivamente, en el lado oriental y occidental del Cerro de San Gregorio; mientras que el área definida por Cabré y Motos como el espacio destinado "*al pueblo en general*" (1920: 35), la Zona III, se localiza en la Cañada del Metro, a escasos metros del *oppidum* (Rodríguez-Ariza, 2014: 17-20). Aunque, como ya hemos señalado, la necrópolis de Túgi forma parte del proceso de formación y desarrollo

de la Cultura(s) Ibera(s) desde el punto de vista histórico y arqueológico, el estudio de la necrópolis a nivel espacial acusará un importante vacío en la investigación arqueológica hasta los inicios del siglo XXI. Será entre los años 2000 y 2012 cuando un equipo de investigación dirigido por Oliva Rodríguez-Ariza proceda a la elaboración de una cartografía detallada de la necrópolis, con la localización de las sepulturas identificadas por Cabré y Motos, la re-excavación de algunas de las ellas y la identificación y excavación de 6 nuevas tumbas localizadas en la Zona III. Estos últimos trabajos de campo y el estudio de los materiales confirmarán la existencia de una ocupación continuada de la necrópolis desde el siglo V hasta el siglo I a.n.e., favoreciendo el análisis de la evolución de los programas decorativos y su comportamiento tipológico y espacial.

7.2.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO



Fig. 3. Propuesta de clasificación tipología de la cerámica de Túgi (Cabré y Motos, 1920: lám. XVI).

En lo que respecta a la historiografía de los materiales documentados en Túgi, en concreto a la cerámica ibérica, conviene recordar que, debido al expolio sistemático que la necrópolis sufre desde 1914, la cerámica "pintada, del estilo que se llama ibérico en España" (Cabré y Motos, 1920: 82) (Fig. 3), presenta una amplia diversificación geográfica que ha dificultado la sistematización de su ajuar cerámico. Materiales de adscripción ibérica se localizan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, el Peabody Museum de la Universidad de Harvard (Cambridge, Massachusetts, EE.UU), el Museo de Pamplona, el Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, el Museo Juan Cabré de Calaceite (Teruel), el Museo de Murcia, el Instituto de Arqueología de la Universidad de Barcelona, el Museo de Galera y un número desconocido de colecciones privadas (Rodríguez-Ariza, 2014: 389-390).

La descripción y adscripción cronológica de la cerámica procedente de Túgi, en plena definición y efervescencia de *lo ibérico*, será una cuestión prioritaria no sólo en las memorias de las excavaciones realizadas en este complejo cultural (Cabré y Motos, 1920; Pellicer y Schüle, 1962 y 1966; Schüle y Pellicer, 1963 y 1964), sino también en las primeras propuestas crono-tipológicas de la cerámica ibérica y su posibles orígenes (Bosch-Gimpera, 1958; Pellicer, 1968), siendo una cuestión reiterativa en publicaciones posteriores (Pereira, 1988).

Superada la fase centrada en la posible intensidad de las influencias mediterráneas, a finales de los años 70 se abre una nueva etapa en el estudio de la cerámica de Túgi, siendo su máximo exponente la tipología que Juan Pereira elabora sobre la cerámica ibérica del Alto Guadalquivir, dedicando un exhaustivo capítulo a las formas documentadas en la necrópolis (1987: 97-154). El ajuar cerámico de este contexto se completará con el estudio pormenorizado de colecciones depositadas en diferentes instituciones, como el Museo Arqueológico Nacional (Pereira *et al.,* 2004b), el Museo Peabody de Harvard (Uriarte, 2004: 185-194) o la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada (Rodríguez-Ariza, 2014: 389-400). Del mismo modo, las excavaciones y trabajos realizados entre los años 2000 y 2012 por el equipo de Oliva Rodríguez-Ariza permitieron la documentación de nuevos materiales (Rodríguez-Ariza, 2014). Sin embargo, y aunque todas los trabajos realizados hasta el momento en torno a la cerámica ibérica de Túgi presenta una detallada descripción de las decoraciones, éstos carecen de un análisis iconológico detallado que ahonde en el conocimiento de la ideología de los iberos y las iberas enterrados y enterradas allí.

El estudio iconográfico de los materiales documentados en Túgi se realizará atendiendo a la localización espacial de los mismos, con el fin de evaluar las

similitudes y/o discordancias entre diseños decorativos. Los grupos generados quedarían de la siguiente manera:

1) **cerámica descontextualizada**. Procedente del Museo Peabody de Cambridge, la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada o el Museo Arqueológico Nacional. Sin una adscripción precisa en el contexto de la necrópolis, las secuencias decorativas desarrolladas permiten la comparación con los tipos definidos a nivel espacial y la elaboración de hipótesis en este sentido;

2) **Cerámica documentada en el Cerro del Real**. Se trata de un pequeño grupo de materiales, completos y fragmentados, que proceden del *oppidum* y que fueron recuperados por Cabré y Motos en la campaña de 1918 o recogidos por Pellicer y Schüle en las campañas de campo de los años 60 en este cerro. Aunque este capítulo se centra en el análisis iconográfico de la necrópolis, los programas decorativos documentados en el *oppidum* permiten evaluar los parámetros de uso en ambos contextos, siempre teniendo en cuenta el volumen total de materiales estudiados en la necrópolis y el *oppidum*;

3) **Cerámica de la zona I de la necrópolis**. Este grupo se encuentra integrado por los materiales recuperados en estas sepulturas, con un número total de 86 según la memoria de Cabré y Motos (1920: lámina I; fig. 1). El análisis de las decoraciones se realizará siguiendo la numeración de las sepulturas, según el esquema tipológico fijado para nuestro estudio iconográfico (v. capítulo 2).

4) **Cerámica de la zona II**. Formado por un paisaje funerario que incluye las sepulturas numeradas entre la tumba 87 y la 134 según la memoria de sus excavadores (Cabré y Motos, 1920: lámina I, Fig. 1).

5) **Cerámica procedente de la zona III de la necrópolis**. Dado que, tal y como subrayan Cabré y Motos en la memoria de las excavaciones, esta área se encontraba "muy castigada por las labores agrícolas y la erosión del río Orce a su paso por la Cañada de los Metros" (1920: 52), este grupo incluirá una selección de formas completas que carecen de una localización sepulcral exacta; además de la cerámica contextualizada y de los fragmentos documentados en las tumbas número 139 y 140 excavadas por el equipo de Oliva Rodríguez-Ariza en el año 2004[2].

Antes de comenzar el análisis de los grupos mencionados deben tenerse en cuenta dos cuestiones. La primera se encuentra vinculada con la relación entre

[2] Dado que la numeración de las sepulturas de la zona III es posterior a la Memoria de Cabré y Motos (Uriarte *et al.,* 2004: 69-166) y ésta coincide con la numeración de las seis nuevas sepulturas localizadas por Oliva Rodríguez-Ariza y su equipo (2014: 19), se ha optado por incluir la letra *O* a los materiales de las sepulturas excavadas por Rodríguez-Ariza, con el propósito de evitar errores en dichas dualidades.

decoración y forma. Aunque, a nivel porcentual, el número de fragmentos es ligeramente mayor que el de perfiles completos o parcialmente reconstruidos (un 54,3% frente a un 45,7%), se primarán las descripciones decorativas de las formas completas, con el fin de evaluar, si es posible, los hipotéticos tipos a los que corresponderían las decoraciones de los fragmentos amorfos y de selección. En cada una de las descripciones se hará alusión a la cronología del vaso, que es la propuesta por los diferentes estudios realizados tanto en la necrópolis y el *oppidum* de forma general, como en la cerámica más particularmente (Cabré y Motos, 1920; Pellicer y Schüle, 1962, 1966; Pereira, 1987; Pereira *et al.,* 2004a; Rodríguez-Ariza, 2014; Martínez, 2016).

Cerámica descontextualizada

La cerámica incluida en este grupo comprende perfiles cerrados y compuestos de cocciones oxidantes. Las decoraciones se desarrollan sobre la superficie lisa del recipiente, que no recibe ningún tipo de engobe como tratamiento previo. Según sus características específicas se distinguen los siguientes tipos y decoraciones:

a) **Variante III.8.A.2:** bajo este tipo se agrupan hasta un total de 5 urnas, completas o fragmentadas. Se encuentran caracterizadas por un cuerpo de tendencia bitroncocónica, bordes vueltos y pie indicado menor al 10% de la altura total en las formas completas. Todos ellas proceden de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada (Fig. 4: 1) o de áreas desconocidas de la necrópolis (Fig. 4: 2-4). La secuencia decorativa, monocroma, se caracteriza, fundamentalmente, por el desarrollo de dos frisos decorativos en los que se suceden una serie de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda, estando tan solo en un friso girados hacia la derecha (donde, además, los segmentos se presentan sedentes, frente al resto que se desarrollan colgantes) (Fig. 4: 2). Estos frisos se desarrollan en la mitad superior del cuerpo, siendo la banda superior que los delimitan parte, también, de la decoración del borde (Fig. 4: 1-3) o independiente de la decoración del labio (Fig. 4: 4). En el caso de la Figura 4: 1, la decoración se completa con una banda hacia el interior del borde y dos anchas bandas en la mitad inferior del cuerpo, siendo la superior el marco inferior del segundo friso. La única variante a este esquema decorativo presenta una serie combinada de segmentos de círculos concéntricos y series de líneas verticales. Una banda decora el borde, mientras que otra hace lo mismo en el tercio superior del cuerpo (Fig. 4: 5). Rodríguez-Ariza fecha el primer ejemplar (Fig. 4: 1) entre mediados del siglo IV y el siglo III a.n.e. (2014: 391); mientras que Pereira en su tipología fecha los restantes en el siglo III a.n.e. (1987: 133-135).

b) **Variante III.3.A.1**: depositada en el Museo Peabody de Harvard[3], presenta cuerpo de tendencia globular, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig.4: 6). Es fechado, según la tipología de Pereira, en el siglo IV a.n.e. (1987: 136) y presenta un diseño decorativo mixto en el que la decoración geométrica sencilla y monocroma es combinada con una serie estampillada. La secuencia decorativa, realizada sobre una superficie lisa, se desarrolla desde el borde, donde se opta por un campo en toda su superficie, hasta la mitad superior del cuerpo del recipiente, caracterizado por dos frisos enmarcados por dos bandas y un filete, el superior con las estampillas y el inferior liso. El motivo estampillado consiste en un pequeño óvalo que acoge cuatro pequeños círculos dispuestos en eje según la clasificación de Arturo Ruíz y Francisco Nocete (1981: 358), "como si fueran los pétalos de una flor" (Uriarte, 2004: 190). Esta urna podría estar vinculada a la sepultura 25bis, según el listado de materiales no localizados (Uriarte, 2004: 190).

c) **Variante III.3.A.2**: al igual que el anterior, se caracteriza por un cuerpo globular, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total. Esta variante presenta unas proporciones mayores (Fig. 4: 7). La decoración, sencilla, se realiza con dos tonalidades de rojo, confiriéndole un aspecto bícromo. Presenta campo tanto en la superficie interior como exterior del borde; bandas y filetes en grupo de tres en el estrangulamiento del cuello; serie de bandas y filetes en grupo de siete en el tercio superior del cuerpo; y, finalmente, un grupo de dos filetes y bandas delimitan el máximo ancho del recipiente.

d) **Variante III.4.A.2**: corresponde a una forma procedente de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada (Rodríguez-Ariza, 2014: 396) y se encuentra caracterizada por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior del cuerpo, borde vuelto y pie indicado menor al 10% (FIg. 4: 8). Presenta una decoración monocroma en rojo vinoso en la práctica totalidad del recipiente, que reserva un pequeño friso liso en la mitad superior del cuerpo y en el pie de la urna. Es fechado por Oliva Rodríguez-Ariza entre los siglos V-IV a.n.e. (2014: 392).

e) **Variante IV.10.B.1**: depositada, también, en la Fundación Rodríguez-Acosta (Rodríguez-Ariza, 2014: 396), se encuentra caracterizada por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y cuerpo troncocónico, borde recto y base cóncava. Presenta una decoración policroma en dos tipos de rojo, blanco y negro (Fig. 4: 9). La paleta de colores empleada para el desarrollo de la secuencia decorativa indica una cronología antigua, entre finales del siglo

[3] Según la revisión realizada por Antonio Uriarte, el museo estadounidense acoge 13 piezas cerámicas procedentes de las necrópolis de Toya y Túgi. De esta que nos ocupa se documentan 5 piezas, cuatro de ellas sin decoración (Uriarte, 2004: 185-194).

VI y mediados del V a.n.e. Se encuentra caracterizada por un campo en el borde, tanto en la zona interior como exterior del recipiente. El cuerpo presenta decoración compleja con una serie que alterna los segmentos de círculos concéntricos con las líneas onduladas verticales, aún realizadas en la etapa de desarrollo de los pinceles y los compases múltiples; y una decoración sencilla a base de filetes en rojo, negro y blanco en la mitad superior del cuerpo y un campo en la mitad inferior, quedando la base sin decoración alguna.

f) **Variante III.7.A.1**: bajo esta variante formal se adscriben tres *kalathoi* (Fig. 4: 10-12), fechados según su perfil en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1987; Rodríguez-Ariza, 2014). Presentan cuerpo cilíndrico, borde recto o vuelto y base cóncava con umbo. Estos *kalathoi* presentan, además, dos programas decorativos diferentes. El primero (Fig. 4: 12), presenta una decoración sencilla en rojo vinoso con filete en el borde y tres bandas en el cuerpo, generando tres frisos sin decoración. El segundo (Fig. 4: 10), caracterizado por el tono anaranjado de la decoración como consecuencia de la degradación del pigmento rojo, presenta una decoración compleja con campo en el borde y serie de siete bandas que delimitan seis frisos en la totalidad de la superficie del cuerpo. Dichos frisos presentan semicírculos concéntricos sedentes en el primero y colgantes en el tercero; así como segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda en el resto de los campos decorativos. El último *kalathos* (Fig. 4: 11), decorado en rojo y negro, presenta en su superficie exterior un campo desde el borde hasta el arranque del cuerpo. Dos grupos de bandas y filetes (con los filetes en negro) enmarcan un friso de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. Presenta una cronología entre finales del siglo V y mediados del IV a.n.e. (Pereira, 1988).

g) **Variante III.7.C.1**: conformado por un *kalathos* de cuerpo cilíndrico, borde vuelto, cuello alto de tendencia exvasada y base plana (Fig. 4: 13). Se encuentra caracterizado por una decoración completa en rojo en toda la superficie exterior del recipiente y en el borde interior. Presenta una cronología entre finales del siglo V y mediados del IV a.n.e.

h) **Fragmentos amorfos**: se encuentra integrado por un único fragmento que conserva un borde recto y un cuello de tendencia exvasado con un baquetón en la parte inferior, características asociadas a los vasos tipo Toya (variante III.3.C.4 de nuestra propuesta tipológica). Caracterizada por un tono oscuro del rojo vinoso característico de Túgi, posiblemente provocado por una excesiva oxidación del hierro, presenta campo en el borde, tanto interior como exterior. La superficie exterior tiene dos filetes en la mitad superior del cuello y serie de puntos en el baquetón; mientras que la interior desarrolla dos filetes en el cuello, encima del baquetón.

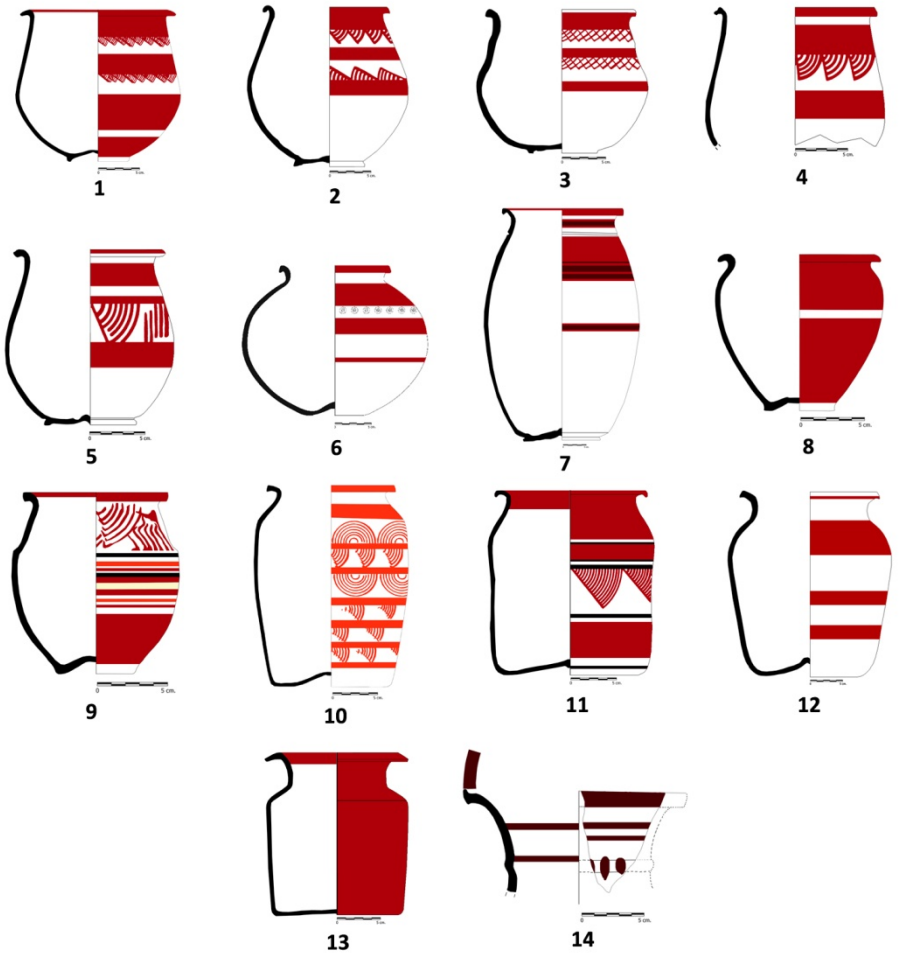


Fig. 4. Cerámica descontextualizada.

Cerámica documentada en el Cerro del Real

Según la Memoria de Cabré y Motos, las formas completas que integran este grupo procederían del *oppidum* localizado en el Cerro del Real y formaría parte de la Colección Siret hasta su depósito en el Museo Arqueológico Nacional (Cabré y Motos, 1920). Las decoraciones se desarrollan sobre cocciones oxidantes y superficies lisas.

a) **Variante I.1.A.9**. Se trata de una tapadera de perfil cónico, pomo desarrollado de forma bitroncocónica y borde dentado que ajustaría como cierre hermético con el tipo III.3.A.1. Presenta decoración geométrica compleja en rojo vinoso (Fig.5: 1). El cuerpo y el borde presentan tres estrechas bandas que enmarcan dos frisos decorativos en los que se desarrollan sendas series encadenadas de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. El asidero

presenta dos bandas en el arranque y la mitad inferior del pomo. Tiene una cronología del siglo IV a.n.e. (Pereira, 1987: 54).

b) **Variante I.2.A.9.** Constituye una tapadera de cuerpo hemisférico, borde recto y pomo indicado (Fig.5: 3). Presenta decoración geométrica en un tono rojo más oscuro del habitual, con dos bandas que enmarcan un friso en el que se desarrolla una serie de segmentos de círculos concéntricos y líneas verticales de puntos. Una tercera banda se desarrolla bajo el asidero. Fechado en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1987: 54).

c) **Variante III.7.A.1**: estaría integrado por un único *kalathos* de cuerpo cilíndrico, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig.5: 5). Presenta decoración bícroma en rojo y negro adscrita cronológicamente a finales del siglo V a.n.e. La secuencia decorativa, compleja, comprende campo en borde, tanto en su cara interior como exterior. El cuerpo se encuentra subdividido en dos frisos enmarcados por bandas y filetes (siendo los filetes desarrollados en negro): el superior con segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda y el inferior con serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales.

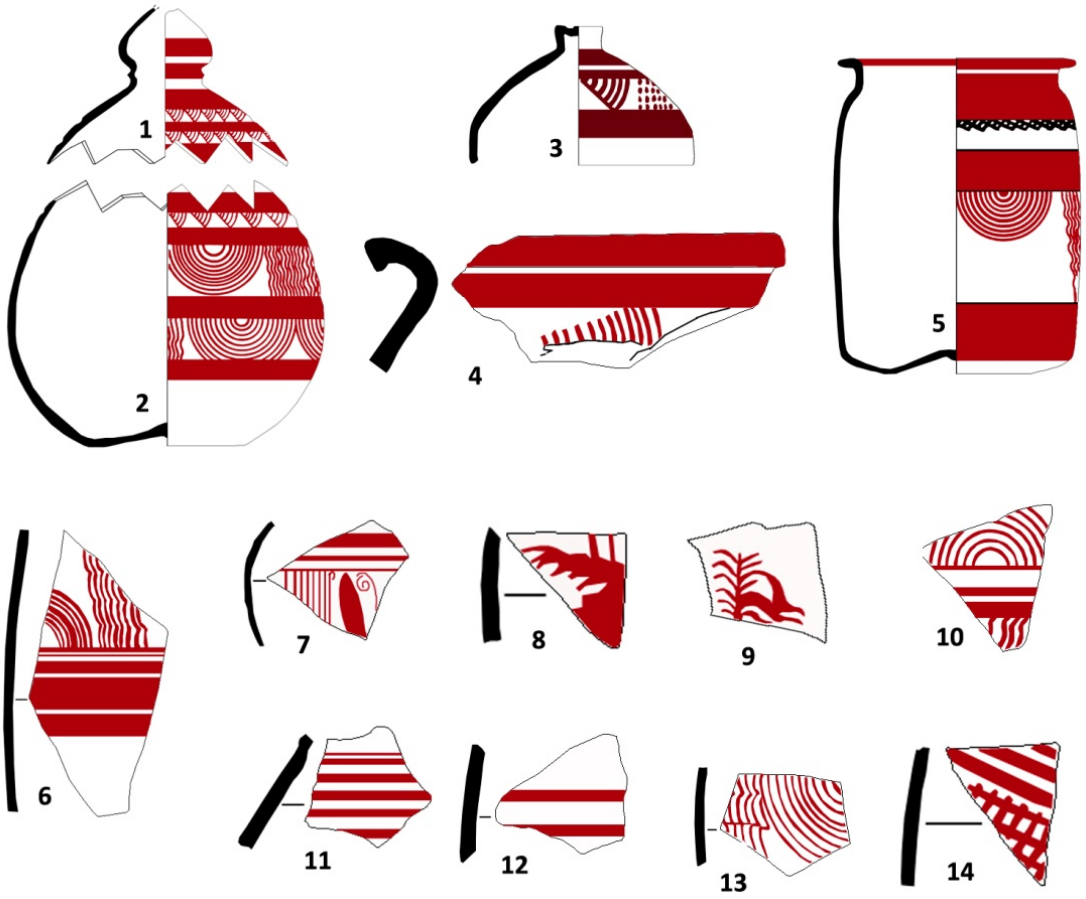


Fig. 5. Cerámica procedente del Cerro del Real.

d) **Variante III.3.A.1**: formaría conjunto con la tapadera del tipo I.1.A.9 anteriormente descrita y comprendería una urna de borde dentado, perfil globular con el máximo ancho ligeramente desviado del eje central y base cóncava con umbo (Fig.5: 2). Presenta decoración compleja en rojo con tres frisos decorativos enmarcados por cuatro bandas que parten del borde y finalizan en el tercio inferior del recipiente. El friso superior desarrolla segmentos de círculos con el vértice dispuesto a la izquierda, mientras que los inferiores desarrollan series irregulares de semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales.

e) **Fragmentos**: los fragmentos amorfos y de selección recogidos en este grupo proceden de las excavaciones realizadas por Pellicer y Schüle en la década de los 60 en el *oppidum* de Túgi, ubicado en el Cerro del Real. Dichas excavaciones definirían una fase ibérica fechada por sus excavadores entre finales del siglo V y el siglo II a.n.e. Los fragmentos seleccionados (1962: láms. 6-8; 1966: 7-9) pertenecen a la fase plena del *oppidum*, fechado entre el siglo IV y el III a.n.e., y en ellos se muestran decoraciones sencillas a base de bandas y filetes (Fig. 5: 11 y 12). Las decoraciones complejas se conservan en fragmentos de borde con series de campo y segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda (Fig. 5: 4), fragmentos amorfos con series de bandas, filetes, semicírculos concéntricos y líneas onduladas (Fig. 5: 6, 10, 13), fragmentos amorfos con filetes y reticulados (Fig. 5: 14) o amorfos con filetes y motivos fitomorfos variados (Fig. 5: 7-9).

Cerámica decorada de la zona I de la necrópolis

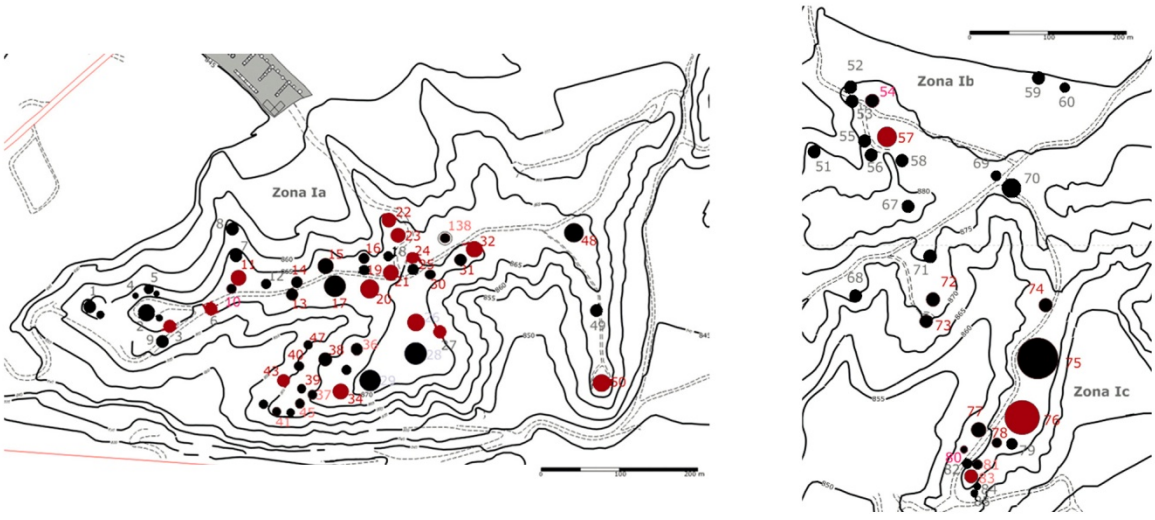


Fig. 6. Cartografía de las sepulturas con indicación de las tumbas con cerámica decorada (Rodríguez-Ariza, 2014: 44 y 45).

Tal y como ocurre en los dos grupos anteriores, los programas decorativos se desarrollan sobre cocciones oxidantes, con o sin engobe previo al desarrollo de los motivos. Las descripciones atenderán a las formas completas o fragmentos de las tumbas con decoraciones vasculares de esta zona (Fig. 6).

Tumba 3: corresponde a una fosa simple de forma rectangular fechada en el siglo IV a.n.e. Junto al ajuar cerámico se documentaron una crátera ática de figuras rojas, una falcata y restos de lanzas, entre otros (Pereira *et al.,* 2004b: 72).

a. El único ejemplar decorado de esta tumba corresponde a un *kalathos* (Fig. 7: 1) de la variante III.7.D.1, de cuerpo cilíndrico, borde vuelto, cuello cilíndrico mayor al 20% de la altura total del recipiente y base plana con umbo. Presenta decoración completa en rojo en la práctica totalidad de su superficie exterior, exceptuando la base, que no recibe decoración alguna.

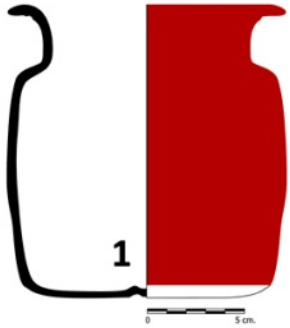


Fig. 7. Cerámica decorada de la tumba 3.

Tumba 6: es una de las sepulturas destruidas durante los expolios sistemáticos de la necrópolis. Juan Cabré y Federico de Motos subrayan las especiales dimensiones de su túmulo (1920: 22-23), fechado en el siglo III a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 73). Todo el ajuar de esta tumba estaba compuesto por recipientes cerámicos, decorados o no (Pereira *et al.,* 2004b: 73-75).

Cerámica sin engobe:

a. **Variante I.6.A.1**: *kalathos* de forma abierta y simple, cuerpo cilíndrico, borde horizontal y base cóncava con umbo fechado entre los siglos IV y III a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 74) (Fig.8: 6). Presenta decoración compleja en color rojo vinoso con campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa. En el cuerpo, tres bandas delimitan dos frisos decorativos: el superior, más estrecho, con series irregulares de semicírculos, segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda y líneas onduladas verticales; el inferior, con series de semicírculos, líneas onduladas verticales y un tipo de símbolo compuesto por semicírculos encadenados.
b. **Variante III.8.A.2**: urna de cuerpo bitroncocónico, borde horizontal y base cóncava con umbo, con la misma cronología que el anterior (Fig.8: 4).

Presenta campo en el borde, tanto en el interior como en el exterior. En el cuerpo dos bandas y un filete delimitan dos frisos, el superior en reserva y el inferior con serie de segmentos de círculos concéntricos y líneas verticales. Contendría los huesos quemados de un individuo femenino en torno a los 18 años de edad (Pereira *et al.,* 2004b: 74).

Cerámica con engobe:

a. Ánfora del tipo **III.5.A.8**, caracterizada por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde cerrado, base convexa y asas en posición vertical situadas bajo el hombro del recipiente (Fig.8: 1), fechada entre los siglos V y III a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 73). Sobre un engobe blanquecino se desarrolla la decoración compleja caracterizada por 16 frisos delimitados por estrechos filetes, que acogen los siguientes temas: ondas colgantes, semicírculos concéntricos sedentes, segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la derecha, ajedrezados romboidales, líneas onduladas horizontales entrecruzadas, sogueados, meandros, series combinadas de triángulos rellenos y líneas oblicuas, ondas sedentes y semicírculos concéntricos colgantes. En el sector central del cuerpo se desarrollan dos frisos decorativos, subdivididos por finas líneas verticales y series verticales de Eses en metopas: el panel central del superior apenas presenta restos de decoración, mientras que el resto se encuentra nuevamente dividido en tres frisos con ondas sedentes, ajedrezados cuadrangulares y series triangulares que acogen eses en posición vertical; el friso metopado inferior presenta signos fitomorfos de difícil adscripción y ajedrezados cuadrangulares.
b. Ánfora del tipo **III.5.A.8**. Presenta unas características similares a la anterior, aunque con unas dimensiones algo más reducidas (Fig.8: 2). Cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde horizontal, base convexa y asas en posición vertical. Con la misma cronología que el anterior, la decoración sobre el engobe blanquecino desarrolla 8 frisos a lo largo del cuerpo, delimitados por filetes estrechos. Los temas son similares a los anteriores: triángulos, ondas sedentes, sogueados, puntos, semicírculos colgantes y sedentes, líneas oblicuas y segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha. Al igual que ocurre con el ánfora anterior presenta dos frisos metopados con líneas y eses verticales: el superior, localizado bajo el hombro, se caracteriza por el desarrollo de eses y motivos aspados o en estrella. El inferior, localizado en la zona central del cuerpo, presenta ajedrezados romboidales y series de rombos.

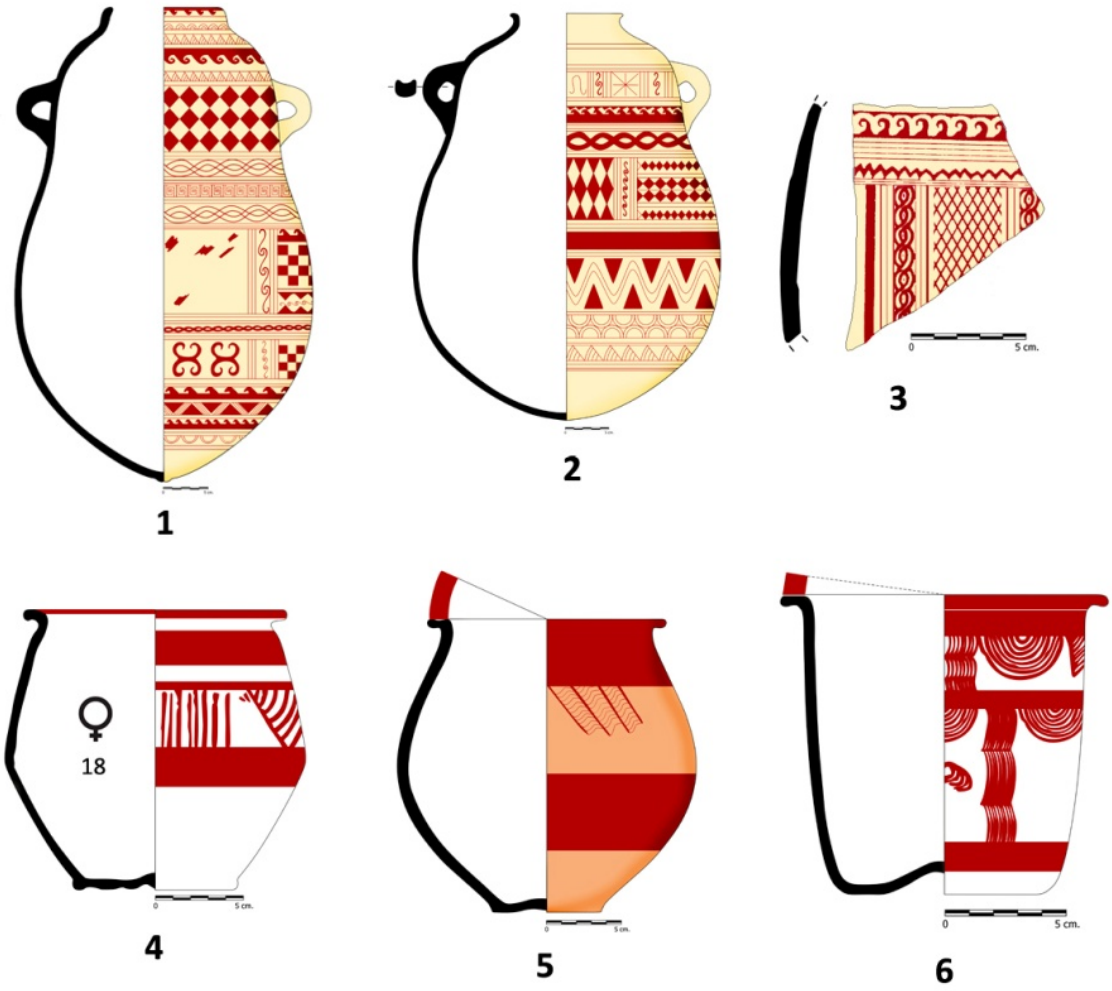


Fig. 8. Cerámica decorada de la tumba 6.

c. El último programa decorativo sobre engobe blanquecino corresponde a un fragmento amorfo de una posible ánfora de similares características y cronología a las anteriores (Fig.8: 3). Presenta frisos delimitados por filetes con triángulos, ondas sedentes y líneas en zig-zaf. El friso es metopado, en esta ocasión por líneas y sogueados verticales, y enmarca un panel reticulado.
d. **Variante III.3.A.1**. Urna de cuerpo globular, borde horizontal y base cóncava con umbo, con una cronología propuesta entre los siglos IV y III a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 74) (Fig.8: 5). La decoración se desarrolla sobre un engobe anaranjado de la misma tonalidad que la pasta. Comprende campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa y dos anchas bandas en el cuerpo que delimitan un friso de tejadillos o escaleriformes.

Tumba 20: corresponde a la sepultura donde se documentó la "Dama de Galera" y estaría conformada por una cámara con aparejo de mampostería y corredor de entrada, con un túmulo que le serviría de cubrición. La cronología propuesta según los materiales recuperados- junto con la cerámica, decorada y lisa, y la pequeña escultura de alabastro, una copa tipo Cástulo, una palmeta de bronce y dos *anforiskos*

de pasta vítrea- corresponde a la segunda mitad o finales del siglo V a.n.e. e inicios del IV a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 89-95).

Cerámica sin engobe:

a. **Variante III.4.C.1.** Estaría conformado por un recipiente ovoide con el máximo ancho en la mitad superior del cuerpo, borde vuelto, cuello exvasado mayor al 20% de la altura total y base cóncava con umbo (Fig.9: 3). Presenta decoración completa en rojo en toda la superficie exterior del recipiente, mientras que el interior presenta un campo desde el borde hasta el sector medio del cuello.
b. **Variante I.2.A.3**: plato-tapadera con cuerpo hemisférico, borde recto y base indicada mayor al 10% de la altura total. Presenta decoración en rojo en la práctica totalidad del recipiente, tanto al exterior, como al interior, donde queda un espacio de reserva en el fondo (Fig.9: 4).
c. **Variante III.4.C.1**: cuerpo ovoide, borde exvasado, cuello alto y base cóncava con umbo (Fig.9: 1). Presenta decoración geométrica sencilla solucionada con dos tonalidades de rojo: campo en el borde, tanto interior como exterior; serie de cuatro filetes en la mitad inferior del cuello y serie de bandas y filetes en el cuerpo, hasta el tercio inferior. Este grupo de bandas y filetes genera un friso sin decoración alguna. Las bandas y el campo del borde reciben la tonalidad clara mientras que los filetes se desarrollan con un rojo vinoso oscuro. Este recipiente presenta una reutilización decorativa, puesto que la superficie se recubrió tanto al interior como al exterior con una fina capa de estuco blanco sobre la que aparecen restos de pintura roja y pequeñas manchas de pintura azul (Pereira *et al.* 2004b*,* 2004: 93-94).
d. Serie de fragmentos procedentes de las excavaciones realizadas por Oliva Rodríguez-Ariza y su equipo entre los años 2000 y 2012[4]. Los fragmentos amorfos, bícromos o monocromos, muestran asociaciones basadas en bandas o filetes que delimitan segmentos y/o semicírculos concéntricos (Fig.9: 6-12). Al mismo tiempo, se documenta decoraciones sencillas a base de bandas y filetes (Fig.9: 5).

[4] La re-excavación de esta tumba y la revisión de los materiales ha supuesto una nueva interpretación en el origen y desarrollo de este túmulo, que vería transformado su primario uso funerario por un espacio sacro en una segunda fase (Rodríguez-Ariza *et al.,* 2008).

Cerámica con engobe:

e. **Tipo III.4.B.1**, caracterizado por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello exvasado y base cóncava con umbo (Fig.9: 2). Presenta un engobe anaranjado del mismo tono que la pasta, con campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa; y banda en la mitad superior del cuello, en la superficie interna del mismo.
f. **Variante II.9.A.3:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 9: 13). Presenta engobe anaranjado tanto en la superficie interior como exterior, donde la decoración se completa, además, con líneas onduladas incisas.

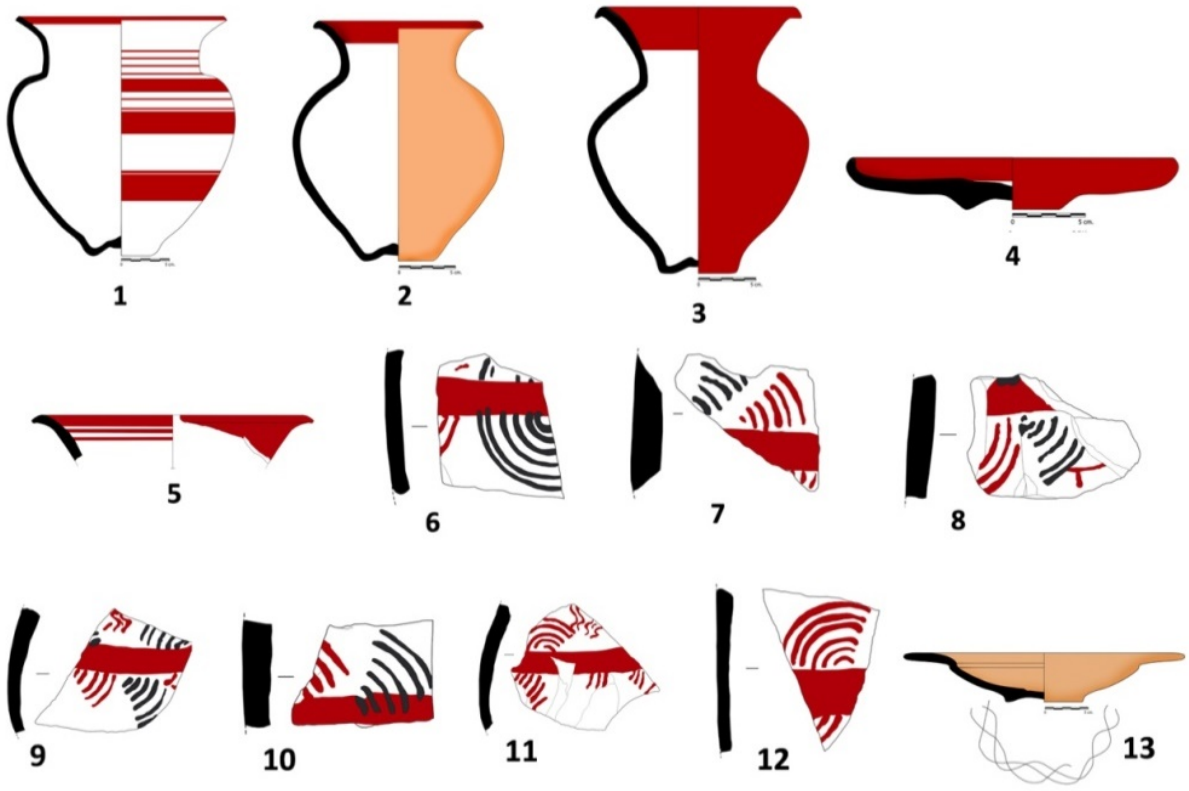


Fig.9. Cerámica decorada de la tumba 9.

Tumba 21: excavada por el equipo de Oliva Rodríguez-Ariza, se trataría de una tumba de cámara con aparejo de mampostería y corredor de entrada. Entre los materiales se documentaron fragmentos de cerámica ática, fragmentos de escudo, una punta de lanza y una cabeza de toro de arcilla cocida (Rodríguez-Ariza, 2014: 76-88). Las decoraciones de los fragmentos documentados se desarrollan sobre la superficie lisa del recipiente y muestran los siguientes esquemas decorativos:

a. Decoraciones sencillas a base de bandas o filetes. Los fragmentos amorfos, fechados entre los siglos V-IV a.n.e., desarrollan estos esquemas en rojo y

negro (Fig. 10: 4-6); mientras que los fragmentos de borde y tapadera, con una cronología entre los siglos IV y III a.n.e. y caracterizados además por impresiones alargadas de punzón, optan por la monocromía en un tono vinoso (Fig. 10: 1-3).

b. Las decoraciones complejas aparecen representadas en un fragmento amorfo de tendencia globular en el que dos anchas bandas delimitan un friso de segmentos de círculos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig.10: 7).

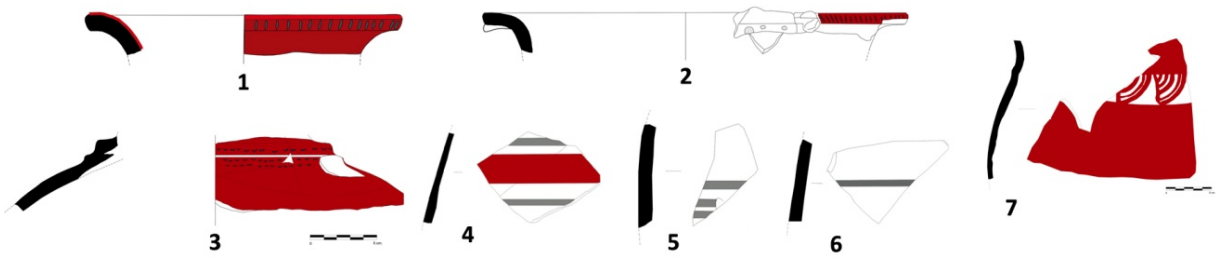


Fig.10. Cerámica decorada de la tumba 21.

Tumba 22: excava en las campañas del año 2000, se trataría de una sepultura de cámara, con aparejo de mampostería y corredor de entrada. En esta sepultura se documentaron únicamente recipientes cerámicos y de todos ellos tan solo uno desarrolla un programa decorativo, es fechado entre los IV-III a.n.e. (Rodríguez-Ariza, 2014: 88-98). Corresponde a un recipiente de tendencia globular y borde vuelto, vinculado con el tipo **III.3.A.1**. No conserva la mitad inferior del cuerpo ni la base (Fig. 11: 1). Presente decoración geométrica compleja en rojo caracterizada por bandas y pinceladas en el labio y serie de bandas y filetes que enmarcan dos frisos horizontales en los que se desarrolla una serie regular de semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales.

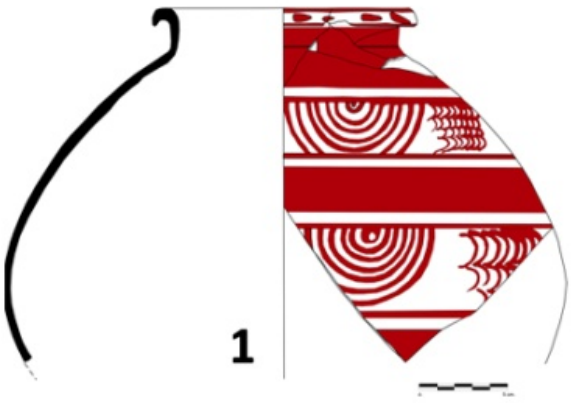


Fig.11. Cerámica decorada de la tumba 22.

Tumba 23: excavada en la misma campaña de excavación que la anterior, comprende una tumba de cámara, con paredes de tierra apisonada y corredor de entrada. La sepultura es cubierta por un túmulo y estaría fechada en torno al siglo IV a.n.e.

(Rodríguez-Ariza, 2014: 98-108). De todos los materiales recuperados en esta sepultura destaca una urna globular, con borde vuelto y base cóncava (Fig. 12: 1). Se encontraba junto a abundantes restos humanos cremados y presenta decoración geométrica sencilla con campo en el borde, serie de banda y filete en el arranque del cuerpo y otra similar en el arranque de la mitad inferior del cuerpo. Correspondería al tipo **III.8.A.1.**

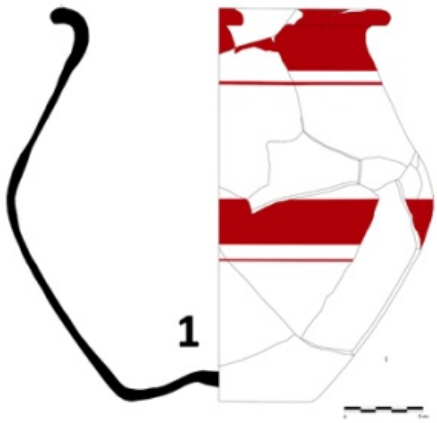


Fig.12. Cerámica decorada de la tumba 23.

Tumba 24bis: estaría integrado por una serie de sepulturas excavadas bajo los afloramientos calizos que bordean el cerro. Cabré y Motos subrayan la homogeneidad en los materiales procedentes de estas sepulturas, caracterizadas por las urnas estampilladas, las fíbulas y la espada de tipo La Tène. Presenta una amplia cronología, entre los siglos IV y el II a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 95).

Cerámica sin engobe:

a. Las tres urnas documentadas en esta tumba se caracterizan por su homogeneidad formal y decorativa. Tipológicamente corresponde con la variante **III.3.A.1**, con cuerpo de tendencia globular, bordes vueltos y base cóncava con umbo. Presenta decoración combinada que alterna los motivos pintados con los estampillados. La decoración pintada, sencilla, consiste en un campo en el borde, friso enmarcado por dos bandas en el arranque del cuerpo y filete en la mitad inferior. El friso acoge una serie continua de estampillas, diferentes en cada una de las urnas: 1) óvalo que acoge cuatro pequeño círculos dispuestos en eje según la clasificación de Arturo Ruíz y Francisco Nocete (1981: 358) (Fig. 13: 1); 2) Motivo en círculo con crucetas o aspas (Ruíz y Nocete, 1981: 358), pudiendo representar las ruedas de un carro (Fig. 13: 2); 3) hojas enmarcada por dos finas líneas incisas (Fig. 13: 3).

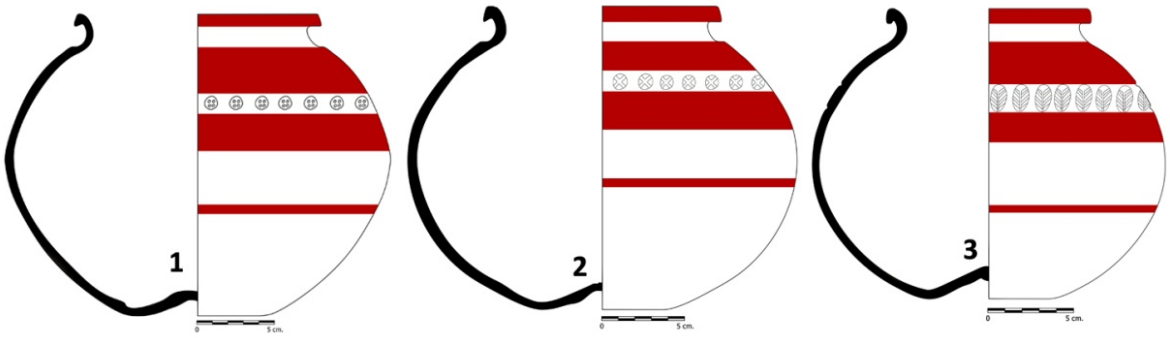


Fig. 13. Cerámica decorada de la tumba 24bis.

Tumba 26: cámara circular con paredes de mampostería y corredor orientado al suroeste. Asociados a esta sepultura, Cabré y Motos señalan la existencia de un ánfora con decoración similar a la de las tumbas 6 y 34, una imitación ibérica de una crátera de campana y una jarra pintada del estilo Elche-Archena, entre otros materiales. La cronología propuesta es la del siglo IV a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 99).

a. Se trata de una imitación ibérica de una crátera ática de columnas del que se conserva el borde, parte del cuello y un asa. Presenta decoración completa en rojo en toda la superficie conservada (Fig. 14: 1).

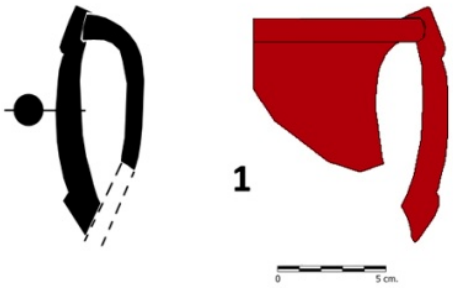


Fig. 14. Cerámica decorada de la tumba 26.

Tumba 27: fosa circular excavada en el suelo, fechada, según los materiales, entre los siglos III-II a.n.e. La cerámica decorada que se describe a continuación corresponde a uno de los conjuntos de la sepultura. Junto a ellos, Cabré y Motos señalan la deposición de un plato-tapadera, una falcata y restos de un posible *soliferreum* (Pereira *et al.,* 2004b: 99-100).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.II.A.1**: miniatura con cuerpo ovoide y troncocónico, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig.15: 2). Presenta decoración completa en rojo en toda la superficie exterior del recipiente y en la superficie interna del borde.

2. **Variante III.3.A.1**: con cuerpo de tendencia globular, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig.15: 1). Presenta la misma decoración mixta que las urnas de las tumbas 24bis y 25bis: campo en el borde; dos anchas bandas enmarcan un friso estampillado caracterizado por un motivo en óvalo con cuatro pequeños círculos en eje (Ruíz y Nocete, 1981: 358); por último, un filete marca el máximo ancho del recipiente, localizado en la zona central.

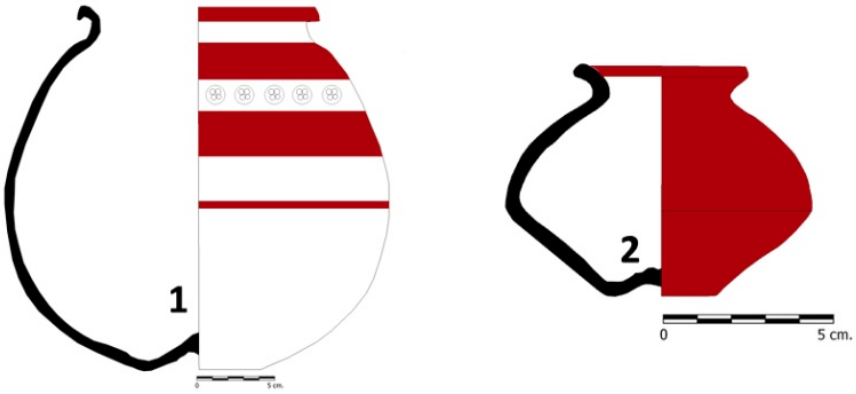


Fig. 15. Cerámica decorada de la tumba 27.

Tumba 32: sepultura de cámara con pasillo de acceso y túmulo, fechado entre los siglos IV-III a.n.e. Junto a la cerámica, decorada y lisa, se documentó una fusayola (Rodríguez-Ariza, 2014: 108-118).

a. De todos los materiales recuperados presentan decoración tres fragmentos amorfos que podrían corresponder a una urna de tendencia globular (Fig.16: 1). La decoración, desarrollada sobre la superficie lisa del recipiente, se encuentra caracterizada por bandas que delimitan una serie de líneas onduladas verticales.

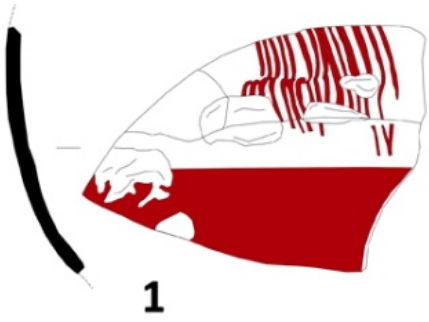


Fig. 16. Cerámica decorada de la tumba 32.

Tumba 34: sepultura de cámara rectangular con pasillo de acceso y túmulo, fechado, según los materiales, en la segunda mitad del siglo V a.n.e. En la excavación dirigida por Cabré y Motos se documentaron una crátera ática de campana de figuras rojas, una copa ática tipo Cástulo y un *anforisko* de pasta vítrea. En la reexcavación dirigida

por Oliva Rodríguez se recuperaron tres fragmentos de cerámica ática, así como fragmentos de cerámica ibérica con decoración pintada y sin decoración (Pereira *et al.*, 2004b: 101-105; Rodríguez Ariza, 2014: 118-124).

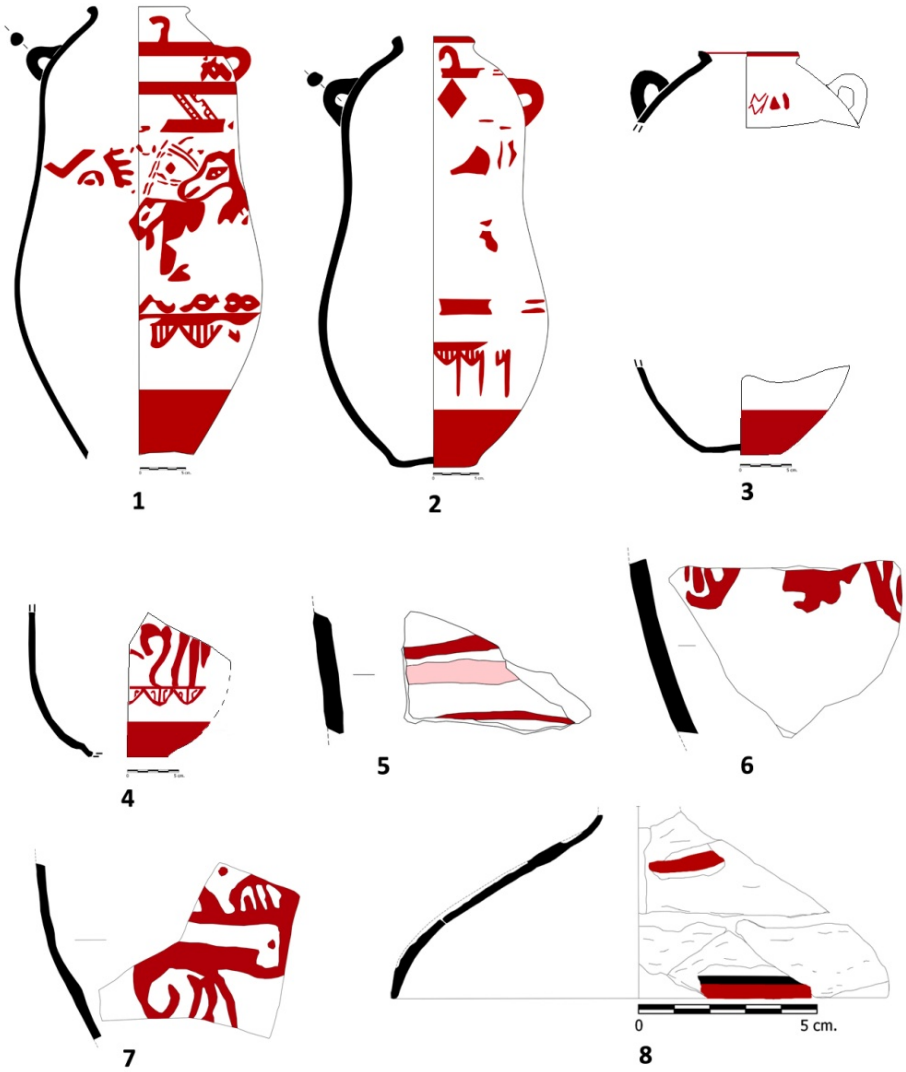


Fig. 17. Cerámica decorada de la tumba 34.

Cerámica sin engobe:

a. Ánfora del tipo **III.5.A.8**. Cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y asas en posición vertical en el hombro. No conserva la base (Fig. 17: 1). Presenta decoración monocroma compleja en la que cuatro bandas paralelas desarrollan 5 frisos decorativos con motivos de ondas, escaleriformes, zoomorfos, sogueados y símbolos compuestos caracterizados por triángulos colgantes rellenos de líneas verticales (siendo éstos últimos una abstracción geométrica de las palmetas). La zona de la base y las asas presenta un campo en rojo.

b. Ánfora del tipo **III.5.A.8**, con cuerpo ovoide, borde vuelto, asas en posición vertical a la altura del hombro y base cóncava (Fig. 17: 2). Cuatro bandas paralelas delimitan a lo largo del cuerpo cuatro frisos y un gran panel central compuestos por ondas, rombos, restos de pintura y triángulos colgantes rellenos de líneas verticales. El borde, la base y las asas presentan un campo en rojo.
c. Fragmentos de ánfora, el borde y la base, de tipológica similar a los anteriores Presenta campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, campo en la base y restos de pintura en el tercio superior del cuerpo (Fig. 17: 3)
d. Fragmentos del sector inferior de un ánfora de tipología similar a las anteriores, de la que se conserva restos de un cuadrúpedo de difícil interpretación, triángulos rellenos por líneas verticales y campo en la base (Fig. 17: 4).
e. Fragmentos de ánfora documentados en las campañas de los 2000, que podrían pertenecer a las ánforas que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional y que conservan restos de pintura, filetes, motivos zoomorfos y la abstracción geométrica de las palmetas a base de triángulos rellenos de líneas verticales (Fig. 17: 6-7). Algunos de los fragmentos conservan en la superficie exterior un recubrimiento de yeso sobre el que se ha aplicado la pintura roja que, al mezclase con dicha disolución, genera un color rosado (Fig. 17: 5).
f. Fragmentos de tapadera del tipo **I.2.A.9** de cuerpo hemisférico y borde recto. Conserva decoración geométrica sencilla a base de filetes en rojo y negro (Fig. 17: 8).

Tumba 43bis: ubicada en la periferia del túmulo 43, podría tratase de una pequeña fosa u hoyo, aunque no se hace alusión directa en la memoria de Cabré y Motos. Según el estudio de los materiales, entre los que se encuentra una caja cineraria de piedra caliza, fragmentos de un recipiente griego de figuras rojas, restos de una punta de lanza, restos de un *soliferreum*, restos de un cuchillo curvo, restos de una falcata y una placa hembra de un broche de cinturón, presenta una cronología del siglo IV a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 107).

Cerámica sin engobe:

a. **Variante III.5.A.4**: bajo este tipo se adscriben dos recipientes de tendencia ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, con borde recto o cerrado, asas en posición horizontal en el hombro y base cóncava. Presenta dos estilos decorativos diferentes. El primero se caracteriza por una decoración geométrica sencilla caracterizada por dos grupos de bandas y filetes, el

superior bajo las asas y el inferior localizado en el máximo ancho del recipiente (Fig. 18: 2). El segundo estilo presenta una decoración compleja con restos de pintura en el borde y tercio superior del cuerpo y bajo ésta un friso de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. 18: 1).

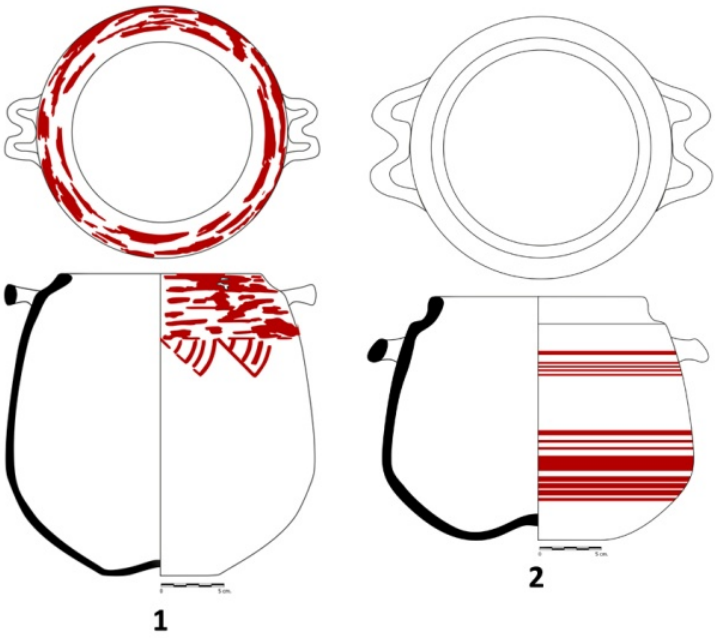


Fig. 18. Cerámica decorada de la tumba 43bis.

Tumba 50: sepultura de doble cámara, con corredor de acceso y túmulo. Presenta una amplia cronología desarrollada entre los siglos IV y III a.n.e. y fragmentos de escultura (Rodríguez-Ariza, 2014: 127-134). El fragmento seleccionado, vinculado a una urna globular del tipo **III.3.A.1**, presenta dos anchas bandas y un friso estampillado de óvalos integrados por cuatro pequeños círculos dispuestos en eje, siguiendo el modelo decorativo de las urnas de las sepulturas 24bis y 27 (Fig. 19: 1).

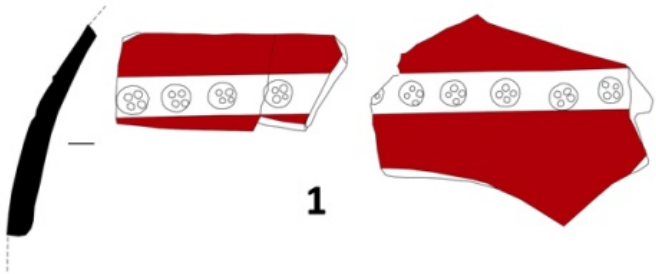


Fig. 19. Cerámica decorada de la tumba 50.

Tumba 57: sepultura de cámara con paredes de mampostería, corredor de entrada y túmulo. Según los materiales documentados en ella presenta una cronología entre los siglos IV-II a.n.e. Junto al ajuar cerámico se documentó un botón de casco de bronce, dos cuentas de pasta vítrea y una pequeña figura de alabastro (Rodríguez-Ariza, 2014:

139-146). Los fragmentos documentados se encuentran caracterizados por un desarrollo de las decoraciones sobre la superficie lisa del recipiente y presentan dos tipos de estilos:

a. En los fragmentos de borde se desarrolla una decoración sencilla a base de bandas y filetes (Fig. 20: 2-3).
b. Los fragmentos amorfos presentan una decoración bícroma con dos tonalidades de rojo, en el que una o dos bandas delimitan otros motivos, apenas perceptibles, posiblemente vinculados con los segmentos de círculos concéntricos (Fig. 20: 1 y 4).

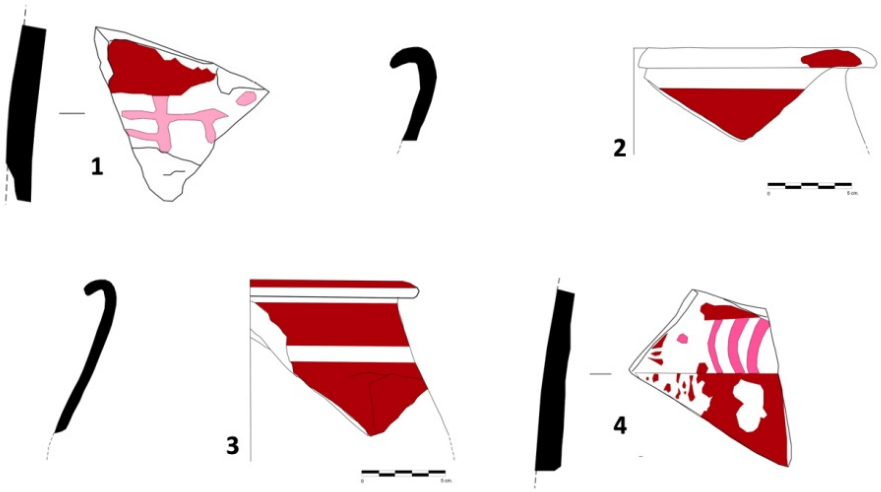


Fig. 20. Cerámica decorada de la tumba 57.

Tumba 76: cámara cuadrangular con pasillo de acceso lateral y túmulo. Fue construida con piedra irregular, sobre cuya superficie se pintaron "figuras policromadas, de pequeñas dimensiones, que se relacionarían con el acto de sepelio y con episodios bélicos, venatorios o domésticos de los allí enterrados" (Cabré y Motos, 1920: 39). Según los materiales recuperados, entre los que se encuentran una caja cineraria con decoración zoomorfa, un asa de bronce y fragmentos de vasos griegos de figuras rojas, entre otros, presenta una cronología entre finales del siglo V y el IV a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 114; Rodríguez-Ariza, 2014: 178-190).

a. Las campañas del año 2000 permitieron documentar fragmentos de borde y cuerpo de dos platos. El primero, de borde exvasado, presenta una decoración completa en rojo tanto al interior como al exterior (Fig. 21: 1). El segundo, de cuerpo hemisférico y tronococónico con borde exvasado, similar a los ejemplares del tipo **II.9.A.1**, presenta también una decoración completa en rojo en ambas superficies (Fig. 21: 2).

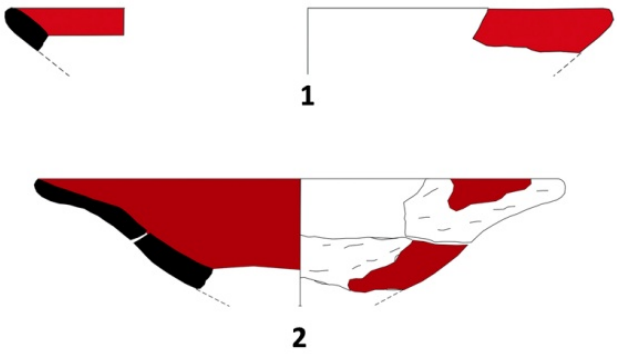


Fig. 21. Cerámica decorada de la tumba 76.

Tumba 83: la memoria de Cabré y Motos no describe dicha sepultura, aunque hace alusión al túmulo que la recubre. Junto al ajuar cerámico ibérico se recuperaron una crátera ática de campana de figuras rojas, una falcata, una punta de lanza, un regatón, un soliferreum, un pilum y un bocado de caballo. Presenta una cronología en torno al segundo cuarto del siglo IV a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 121).

Cerámica con engobe:

a. El único ejemplar con decoración procedente de esta sepultura corresponde al tipo **III.5.A.1**, de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 22: 1). La decoración, compleja, se desarrolla sobre un engobe blanquecino en el que tres grupos de bandas y filetes delimitan dos frisos decorativos: el superior caracterizado por unas perforaciones geométricas y el inferior por una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes con las líneas onduladas verticales y los enrejados o dameros.

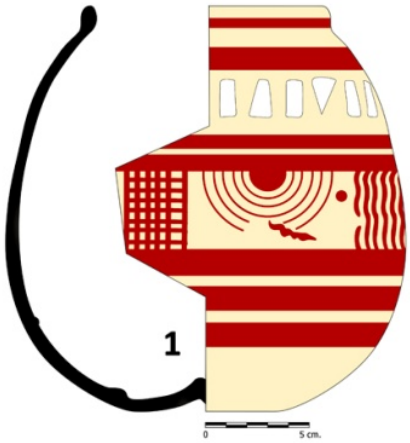


Fig. 22. Cerámica decorada de la tumba 83.

Cerámica decorada de la zona II de la necrópolis (Fig. 23)

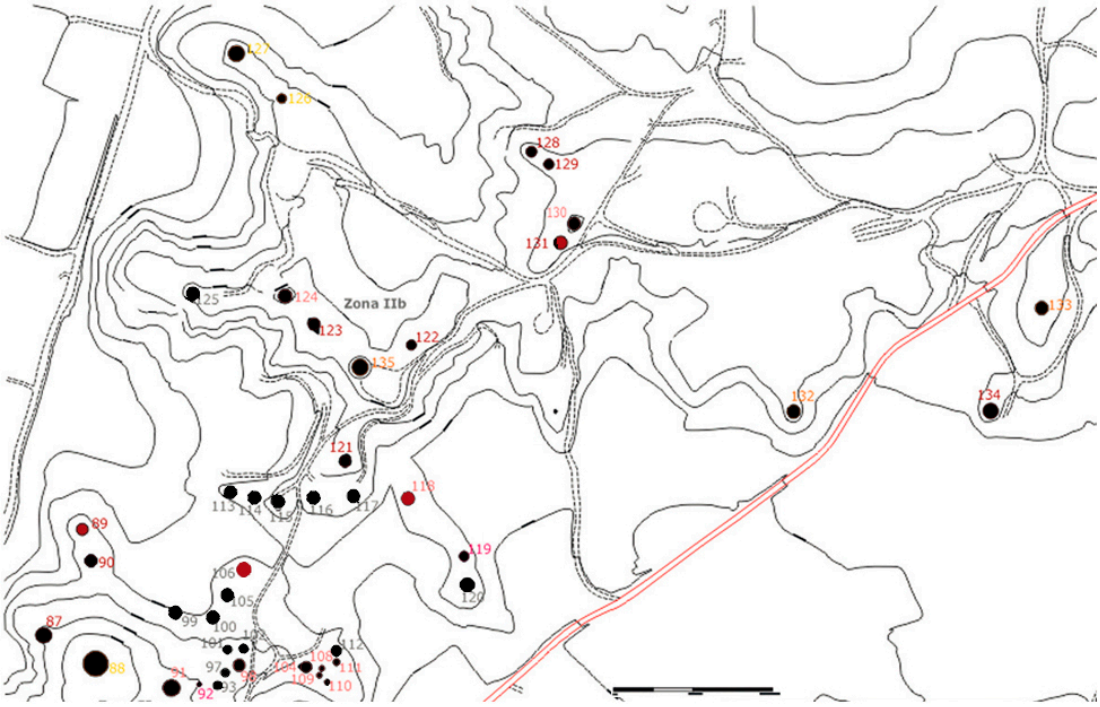


Fig. 23. Cartografía de la zona II de la necrópolis con indicación de las sepulturas analizadas. A partir de Rodríguez-Ariza, 2014: 46.

Tumba 89: cámara con callejón de entrada y aparejo de mampostería fechada en el siglo IV a.n.e. Junto al ajuar cerámico se documentaron dos pendientes de oro amorcillados (Pereira *et al.,* 2004b: 126).

a. La única urna decorada de esta tumba corresponde a la variante III.4.B.1, de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello corto exvasado, borde vuelto y base cóncava con umbo. La decoración, sencilla, se desarrolla sobre la superficie lisa del recipiente y se encuentra caracterizada por un campo en borde, cuello y la mitad superior del recipiente (Fig. 24: 1).

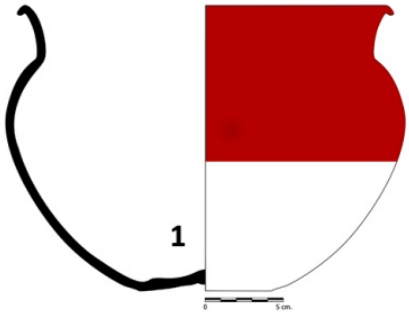


Fig. 24. Cerámica decorada de la tumba 89.

Tumba 106: cámara con corredor de acceso cegado por un muro y túmulo. Entre los elementos de ajuar, y junto a los recipientes cerámicos ibéricos, se recuperaron una crátera ática de figuras rojas, un cuenco ático, una fusayola y una falcata. Presenta una cronología en torno a la primera mitad del siglo IV a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 127-130).

a. *Kalathos* del tipo **III.7.B.1**, de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto, cuello corto de tendencia exvasada y base plana. Presenta decoración completa en rojo en toda la superficie exterior del recipiente (Fig. 25: 1).

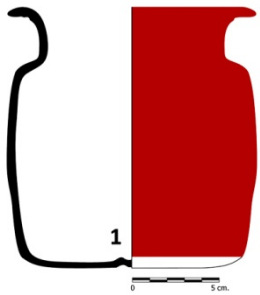


Fig. 25. Cerámica decorada de la tumba 106.

Tumba 118: sepultura tumular con cronología entre los siglos III-II a.n.e. Junto al ajuar cerámico ibérico se documentaron una falcata, una arracada de oro, una caja de piedra y dos puntas de lanza (Pereira *et al.,* 2004b: 131).

a. **Variante III.3.A.1**. Cuerpo de tendencia globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Sobre la superficie lisa del recipiente se desarrolla la decoración, compleja, caracterizada por un campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, y tres bandas en la mitad superior del cuerpo que delimitan dos frisos decorativos: el superior desarrolla una serie de estampillas ovales rellenas de ungulaciones; el inferior una serie continua de puntos (Fig. 26: 1).

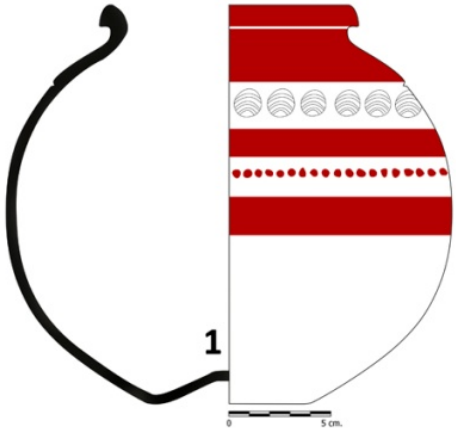


Fig. 26. Cerámica decorada de la tumba 118.

Cerámica decorada localizada en la zona III de la necrópolis

Este grupo se encuentra integrado por cerámica sin sepultura adscrita, recuperada por Cabré y Motos en su campaña de 1918, así como las cerámicas contextualizadas de esta misma campaña y los fragmentos recuperados en dos tumbas nuevas documentadas por el equipo de Oliva Rodríguez-Ariza en la primera década del 2000 (Fig. 17). A este último respecto conviene señalar, tal y como recoge Oliva Rodríguez en su memoria sobre la necrópolis de Túgi que, debido a la posterior numeración ofrecida por Pereira y sus colabores a las 19 sepulturas sin arquitectura monumental excavadas por Cabré y Motos, siguiendo el orden correlativo de las tumbas numeradas por éstos en los sectores restantes de la necrópolis (Pereira *et al.,* 2004), y su concordancia con la numeración ofrecida a las seis nuevas sepulturas excavadas en el 2000, se seguirá la numeración ofrecida por Pereira y se adjudicará una "O" a las tumbas excavadas por Oliva Rodríguez-Ariza, para no caer en confusiones (2014).

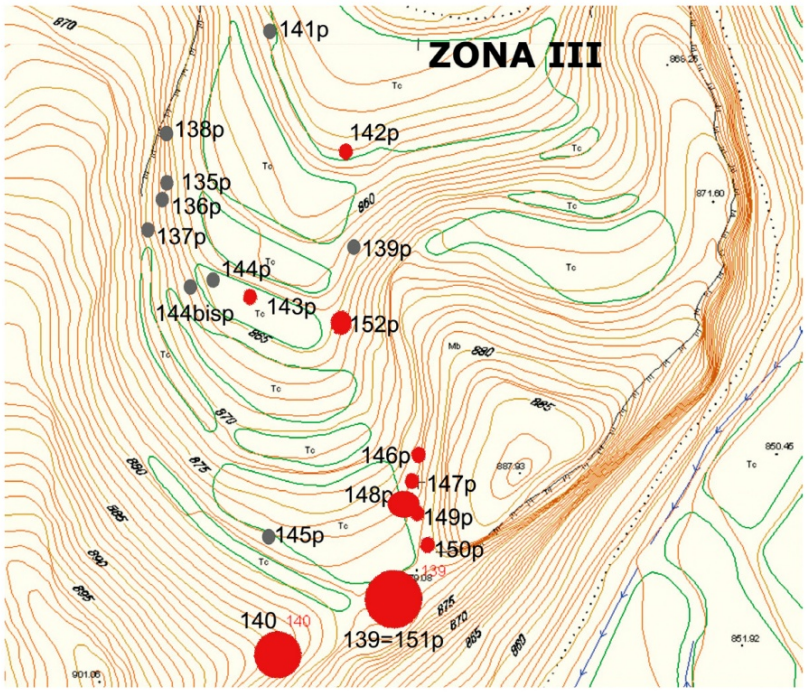


Fig. 27. Cartografía de la zona III de la necrópolis con indicación de las sepulturas analizadas. A partir de Rodríguez-Ariza, 2014: 46.

Cerámica descontextualizada

Cerámica sin engobe:

a. Urnas del tipo **III.4.C.1**, caracterizadas por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello de tendencia exvasada mayor al 20% de la

altura total, borde exvasados o vueltos y bases cóncavas con umbo. Según estas características tipológicas se encuentran fechadas en el siglo V-IV a.n.e. (Pereira, 1987) y presentan dos tipos de estilos decorativos: decoración completa en rojo en toda la superficie exterior (Fig. 28: 5) y en el borde y mitad superior del cuello en la superficie interior (Fig. 28: 4). El segundo estilo comprende una decoración sencilla a base de bandas y filetes desarrollados en el borde, el cuello, la mitad superior y la inferior del cuerpo (Fig. 28: 6).

b. Tapadera de tipo **I.1.A.9** con borde dentado, cuerpo cónico y asidero desarrollado de perfil bitroncocónico. Presenta decoración sencilla con tres filetes en el borde y el cuerpo y campo en el asidero (Fig. 28: 1). Presenta una cronología del siglo IV a.n.e.

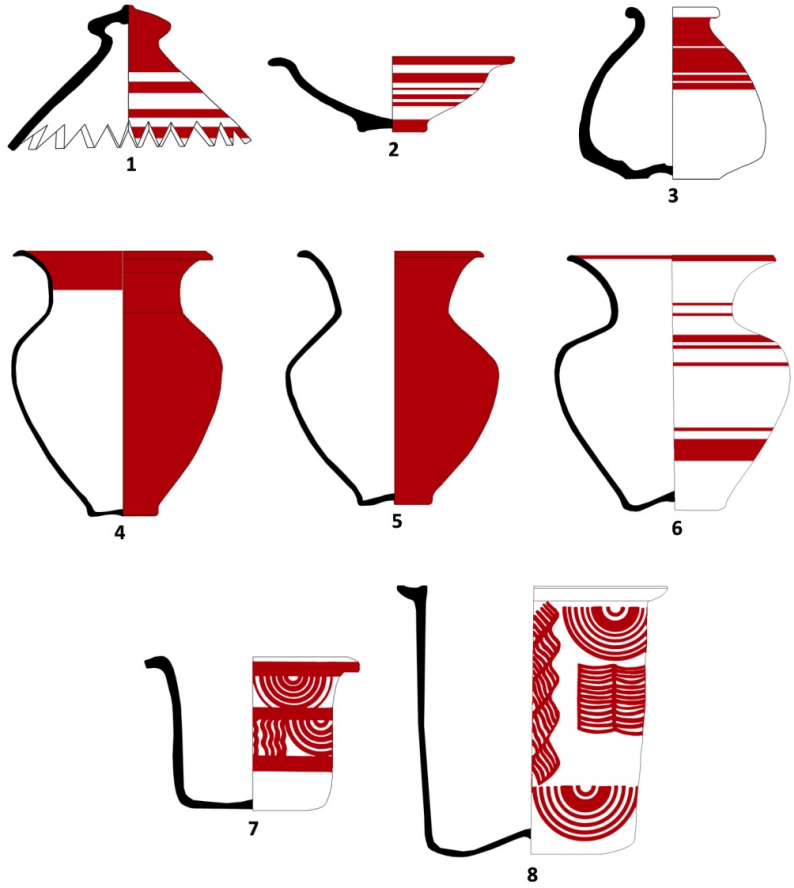


Fig. 28. Cerámica descontextualizada procedente de la zona III de la necrópolis.

c. Plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total, perteneciente al tipo **II.9.A.3**. (Fig. 28: 2). Fechado en el siglo IV a.n.e. presenta una decoración sencilla con campo en borde y cuello y grupo de cuatro bandas en el cuerpo.

d. **Variante IV.11.A.1**: microvaso caracterizado por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava (Fig. 28: 3).

Decoración sencilla con grupo de grupos bandas y filetes desarrolladas en la mitad superior del cuerpo. Fechado en el siglo IV a.n.e.

e. *Kalathoi* del tipo **I.6.A.1**, de perfil abierto y simple, cuerpo cilíndrico, borde horizontal o vuelto y base plana o cóncava, fechados en el siglo III a.n.e. Presenta dos programas decorativos diferentes. El primero (Fig. 28: 7) comprende una serie de líneas oblicuas en la superficie interior del borde y una banda en la exterior. Tres bandas enmarcan dos frisos en el cuerpo, integrados por series de semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales. El segundo programa se encuentra caracterizado (Fig. 28: 4) por un panel en el cuerpo que desarrolla una serie libre de semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales y horizontales.

Tumba 139-O: sepultura de cámara con corredor de acceso y túmulo. Presenta una cronología entre los siglos IV y III a.n.e. (Rodríguez-Ariza, 2014: 202-221). La cerámica documentada en esta sepultura se caracteriza por su alto nivel de fragmentación, ya sean bordes, bases o amorfos. El análisis decorativo se realizará siguiendo las cronologías fijadas para cada grupo de cerámica.

a. La cerámica fechada en el siglo V a.n.e. se caracteriza por el desarrollo de las decoraciones sobre la superficie lisa del recipiente y el empleo de la bicromía en rojo y negro en programas sencillos a base de bandas y filetes (Fig. 29: 1-2).
b. Durante el siglo IV a.n.e. las decoraciones, realizadas sobre la superficie lisa del recipiente, documentan en esta sepultura tres tipos de diseños decorativos. El primero de ellos, la decoración sencilla a base de bandas, filetes y/o campos se desarrolla sobre fragmentos amorfos (Fig. 29: 7-8), así como fragmentos de tapadera (Fig. 29: 10) y de borde (Fig. 29: 9 y 11). El segundo programa asocia las bandas o filetes con los segmentos de círculos concéntricos, ya sea en su versión simple con el vértice hacia la derecha (Fig. 29: 4) o compleja, con series enfrentadas de segmentos de círculos concéntricos (Fig. 29: 3). La tercera asociación se caracteriza por el desarrollo de una banda que delimita una serie de puntos irregulares (Fig. 29: 5-6).
c. La cerámica comprendida entre finales del siglo IV y el siglo III a.n.e., se encuentra caracterizada por las decoraciones sobre la superficie lisa del recipiente o sobre un engobe blanquecino y presenta un mayor número de fragmentos de selección, bordes fundamentalmente.
    a. Tapadera de cuerpo hemisférico, borde recto y asidero desarrollado del tipo **I.2.A.9** (Fig. 30: 1). La decoración, realizada sobre la superficie lisa del recipiente, presenta un esquema decorativo simple a base de bandas y filetes desde el borde hasta el asidero, resuelto con un campo en toda la superficie.

b. Los fragmentos de platos, del Tipo **I.2.A.3**, con cuerpo hemisférico, bordes exvasados y pie indicado mayor al 10% de la altura total en los ejemplares conservados presentan dos tipos de estilos decorativos. El primero se encuentra caracterizado por una decoración completa en rojo, ya sea en la superficie exterior (Fig. 30: 5), ya en ambas caras del recipiente (Fig. 30: 7). El segundo estilo está basado en una decoración sencilla a base de bandas y filetes, tanto en la superficie interna como externa del recipiente, y con una paleta decolores que incluye el rojo vinoso y un tono más claro de aspecto anaranjado (Fig. 30: 2-4).
c. Los fragmentos de platos de la variante **II.9.A.3**, caracterizados por un cuerpo hemisférico y troncocónico, bordes vueltos u horizontales y pie indicado mayor al 10% de la altura total en el ejemplar conservado, muestran una decoración sencilla a base de bandas y filetes en el borde y cuerpo del recipiente y, en uno de los casos, también en la superficie interna (Fig. 30: 9 y 11).

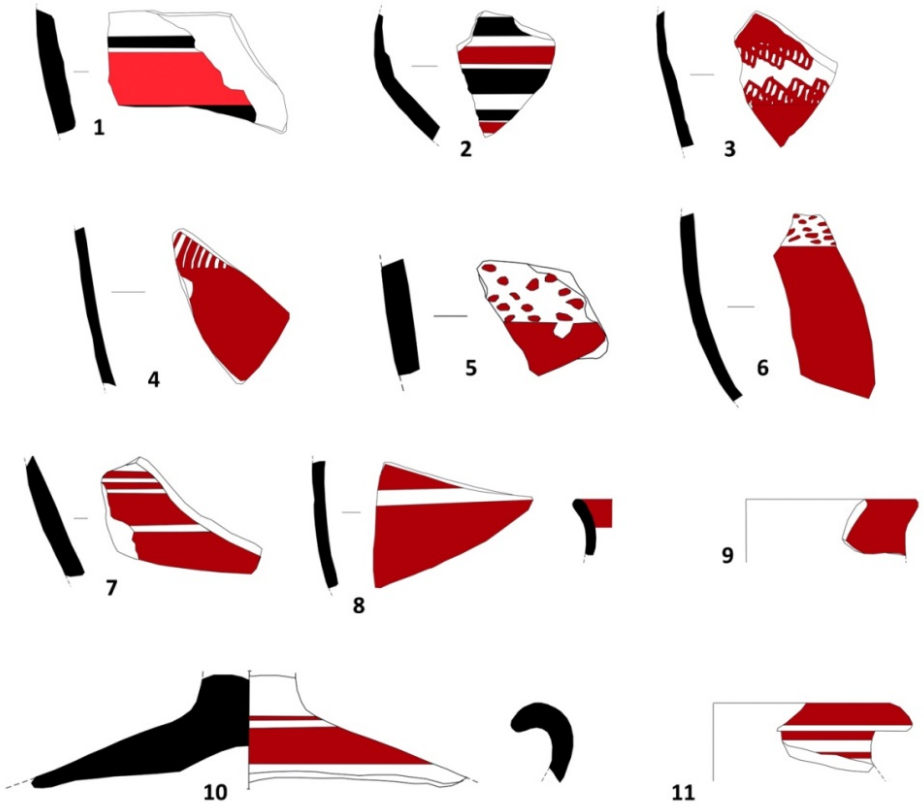


Fig. 29. Cerámica decorada de la tumba 139-O.

d. Los fragmentos de borde de recipientes cerrados y compuestos presentan decoraciones sencillas a base de bandas y filetes, desde el borde hasta la zona del cuerpo conservada. El interior de los bordes es asimismo decorado con una banda roja (Fig. 30: 10, 12-13).

e. Los fragmentos amorfos sin engobe muestran dos tipos de esquemas. El primero, más sencillo, a base de bandas y filetes (Fig. 30: 6). El segundo presenta un esquema complejo que combina las bandas con segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha (Fig. 30: 14-15).
f. Por último, una serie de fragmentos con engobe blanquecino que provocan unos tonos más claros de aspecto anaranjado en la decoración pintada, se caracterizan por el desarrollo de programas complejos basados en la asociación de bandas con series de puntos irregulares (Fig. 30: 16-17) o de líneas diagonales (Fig. 30: 18).

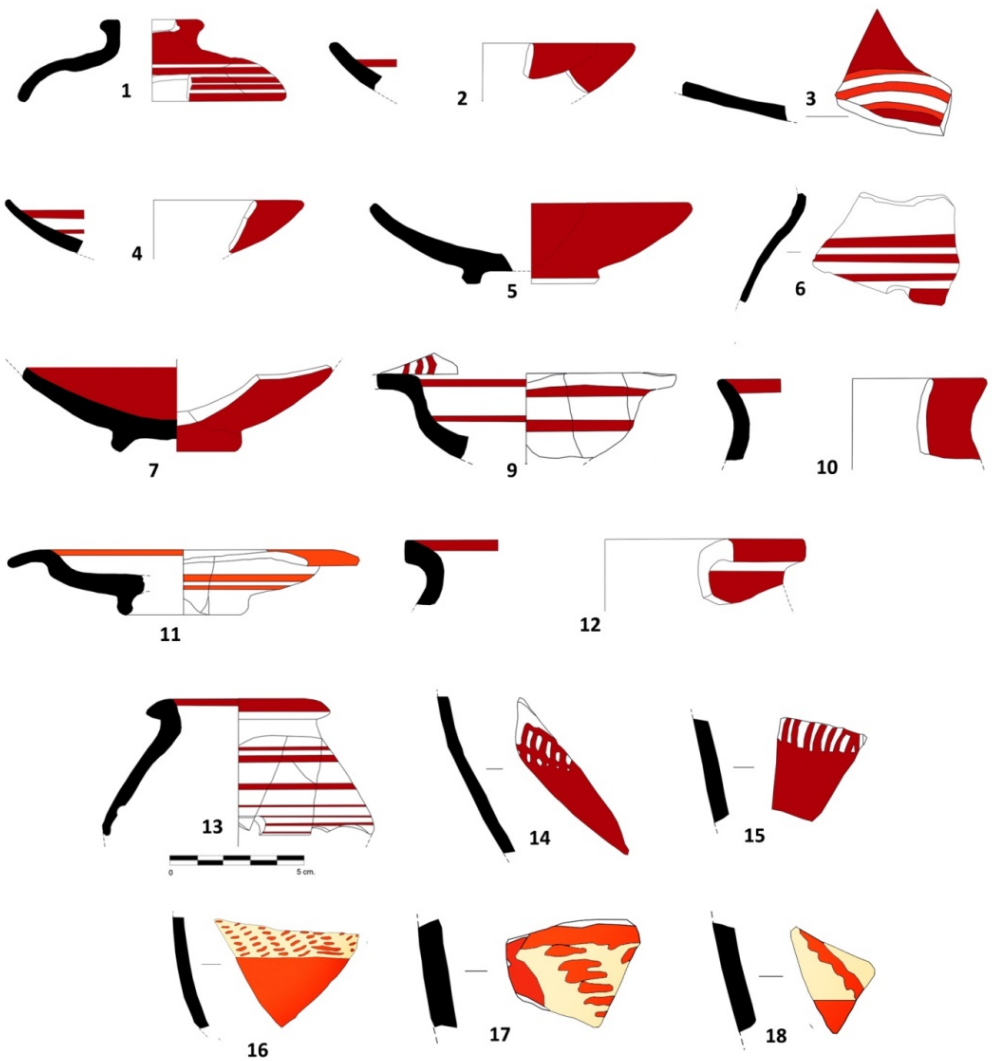


Fig. 30. Cerámica decorada de la tumba 139-O.

Tumba 140-O: sepultura de cámara con muros de mampostería, corredor lateral y túmulo fechada entre los siglos IV y III a.n.e. (Rodríguez-Ariza, 2014: 221-227).

Cerámica sin engobe:

a. Los fragmentos amorfos o de borde fechados entre los siglos V y IV a.n.e. se encuentra caracterizados por la bicromía. Los fragmentos amorfos en rojo y negro (Fig. 31: 1) muestran una decoración sencilla a base de bandas y filetes. La bicromía en rojo y un tono anaranjado se documenta en un único fragmento de borde de un *kalathos* de la variante **I.6.A.1** (Fig.31: 2), caracterizado por dos anchas bandas que delimitan un friso de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda y ejecutados de forma tosca.
b. Por su parte, el paso del siglo IV al III a.n.e. muestra en los fragmentos de borde de *kalathos,* platos, y urnas de tendencia globular (Fig. 31: 4, 5, 7, 8) una decoración sencilla a base de bandas y filetes en rojo o anaranjado. Los fragmentos amorfos (Fig. 31: 3, 6, 9-10) conservan tanto la decoración sencilla a base de bandas y filetes, como compleja, con semicírculos concéntricos o series de bandas y segmentos de círculos concéntricos toscamente ejecutados.

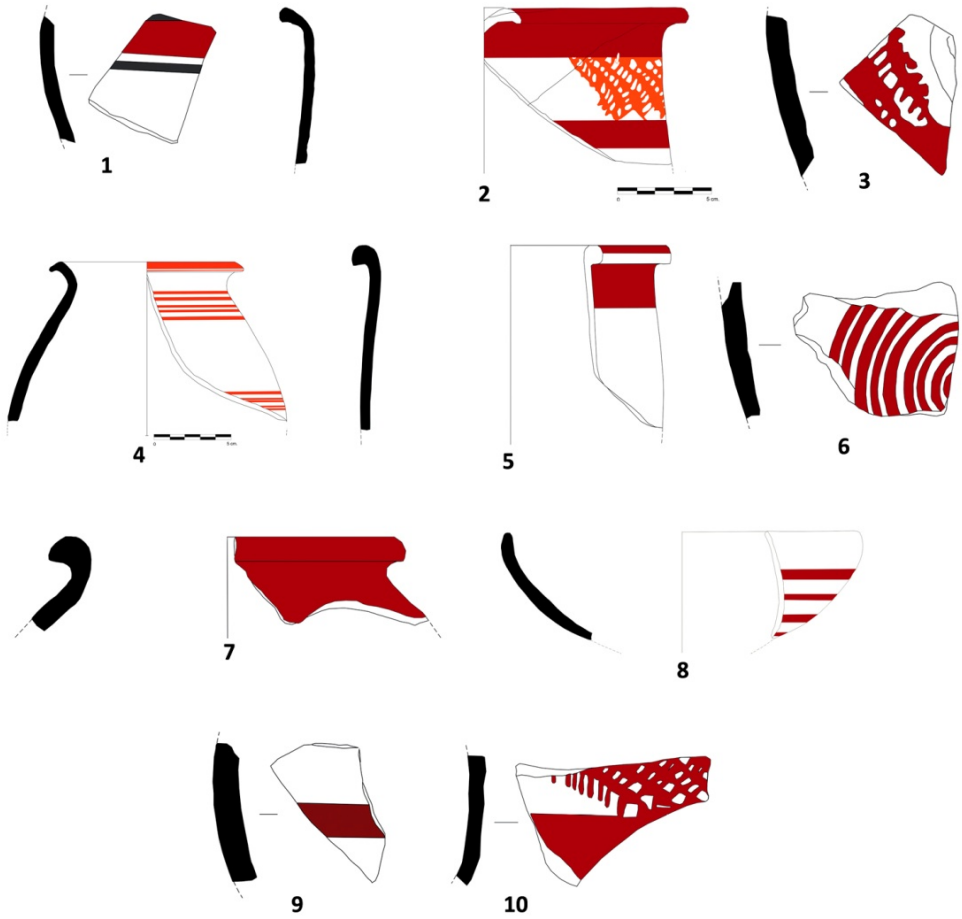


Fig. 31. Cerámica decorada de la tumba 140-O.

Tumba 142: de estructura desconocida, la cronología propuesta según los materiales es del siglo III a.n.e. Junto con el ajuar cerámico se recuperaron un ungüentario de piedra caliza, seis fusayolas y una campanilla de bronce (Pereira *et al.,* 2004b: 138).

Cerámica sin engobe:

a. Urna del tipo **III.4.C.1**. Cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal, cuello exvasado mayor al 20% de la altura total y base cóncava con umbo (Fig. 32: 1). Presenta decoración compleja en marrón con campo en el borde, dos grupos de bandas en la zona superior e inferior del cuello y cuatro grupos de bandas y filetes en el cuerpo, el primero de ellos con una sobre-serie de gruesas líneas verticales.
b. **Variante III.3.A.1**, con cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava (Fig. 32: 2). Se caracteriza por una decoración compleja con campo en el borde y tres bandas y filetes que delimitan dos frisos decorativos en la mitad superior del cuerpo: el superior con una estampilla de hojas similar al de la urna de la tumba 24 y el inferior con semicírculos concéntricos colgantes.

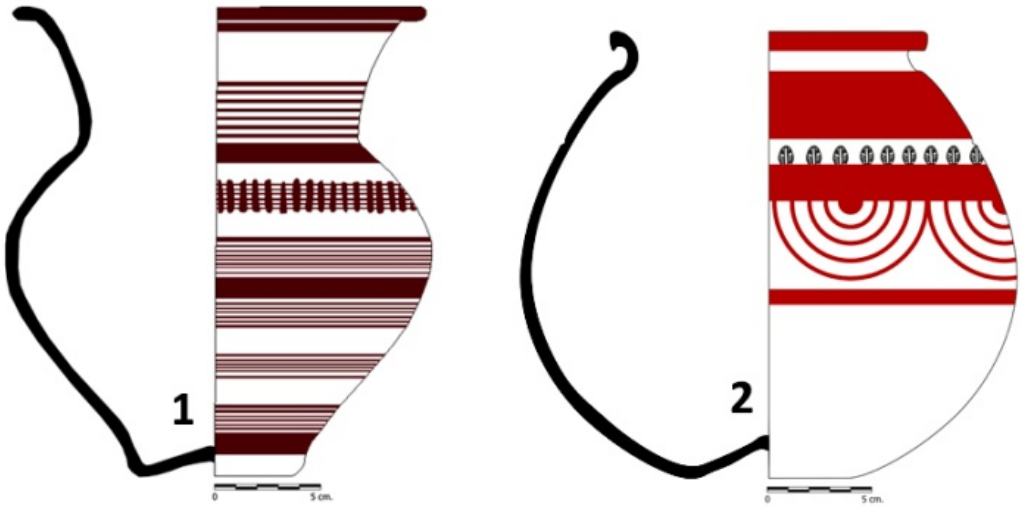


Fig. 32. Cerámica decorada de la tumba 142.

Tumba 143: se poya en la pared del acantilado y consta de una cámara con corredor con restos de pintura roja en las paredes. Comprende un fragmento de manilla de escudo y fragmentos amorfos de hierro junto al ajuar cerámica. Presenta una amplia cronología entre los siglos IV y II a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 141).

a. El único ejemplar con decoración pintada pertenece a la variante **III.3.A.1**, caracterizada por un cuerpo de tendencia globular, borde vuelto y base cóncava (Fig. 33: 1). Presenta restos de decoración, desarrollada sobre la superficie lisa del recipiente, en el tercio superior del cuerpo, y está fechada entre los siglos IV y III a.n.e.

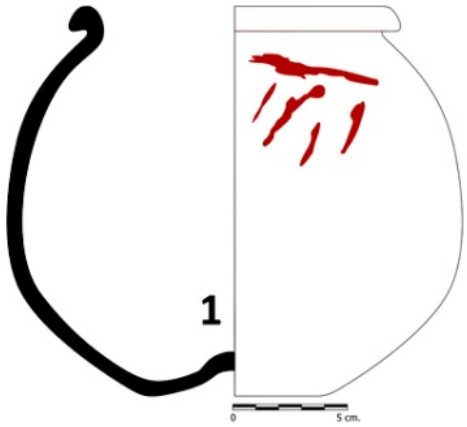


Fig. 33. Cerámica decorada de la tumba 143.

Tumba 146: Fosa cuyo interior se encontraba enlucido con yeso y pintado con franjas de color rojo en el zócalo. Junto al ajuar cerámico ibérico, entre los que destacan dos imitaciones de platos campanienses, se recuperaron una píxide campanienses, siete platos campanienses y cuentas de vidrio verde, entre otros. Fechada en el siglo I a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 143-146).

Cerámica sin engobe:

a. **Variante III.8.A.2**: cuerpo de perfil bitroncocónico, borde horizontal y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 34: 1). Presenta decoración compleja con tres anchas bandas localizadas entre el borde y la mitad superior del cuerpo. Estas bandas enmarcan dos frisos decorativos, en el superior se desarrolla una serie de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda; mientras que el inferior alterna los semicírculos con las líneas onduladas verticales. Presenta una fractura reparada con cinco lañas de plomo y se fecha entre mediados del siglo IV y mediados del III a.n.e.
b. **Variante III.5.A.2**: recipiente pequeño caracterizado por un borde exvasado, cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 34: 2). Presenta decoración compleja con dientes de lobo en el borde interno y campo en el externo. Tres grupos de bandas y filetes, localizados entre el cuello y la mitad superior del cuerpo, delimitan dos frisos: el superior se encuentra metopado por series de líneas verticales y acoge signos fitomorfos; mientras que el inferior desarrolla semicírculos colgantes encadenados. Presenta una cronología entre mediados de siglo IV y el III a.n.e.
c. **Variante III.5.A.2:** de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 34: 3). Presenta decoración geométrica sencilla a base de bandas en el campo y serie de pequeños filetes en la mitad superior del cuello. Un segundo grupo de

banda y filete se desarrolla en el máximo ancho del recipiente. Cronología: desde mediados del siglo IV a mediados del III a.n.e.

d. **Variante III.3.A.2**: recipiente de reducidas dimensiones de cuerpo globular, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 34: 4). Presenta decoración sencilla a base de campo en el borde y dos bandas en la mitad superior que acogen un friso con la inscripción, postcocción, de las letras OR. Está fechado en el siglo II a.n.e.

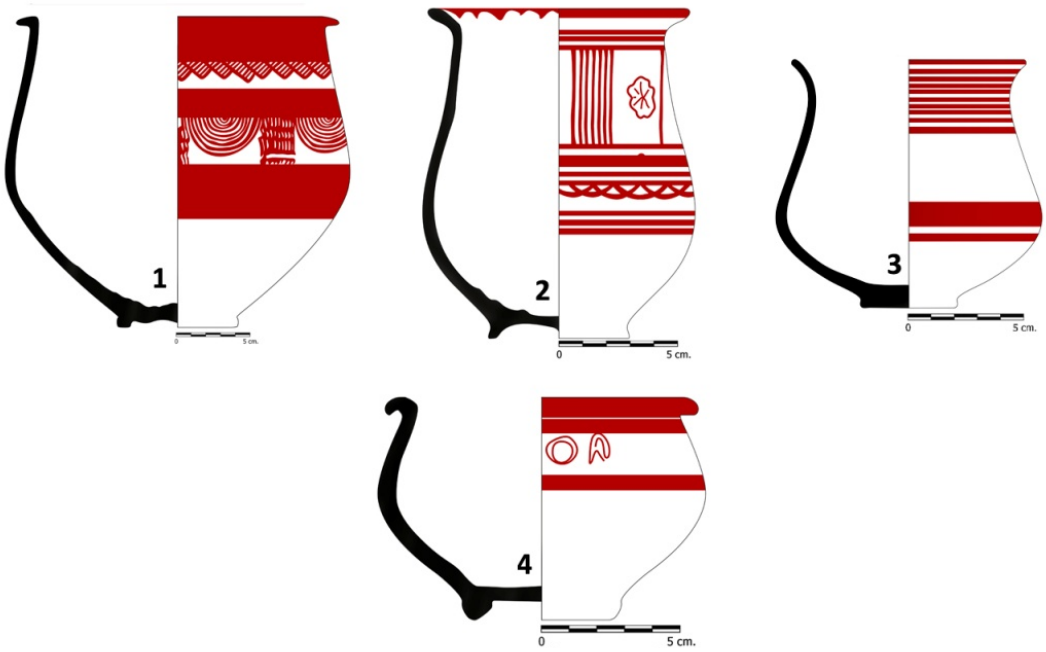


Fig. 34. Cerámica decorada de la tumba 146.

Tumba 147: cámara o fosa parcialmente excavada en el acantilado. Presenta una cronología entre los siglos III y II a.n.e. y entre el ajuar, junto a la cerámica ibérica, se documentaron una píxide campaniense, un pendiente de oro, dos anillos de bronce, puntas de lanza y una falcata, entre otros (Pereira *et al.,* 2004b: 146-150).

Cerámica sin engobe:

a. Urna del tipo **III.3.A.1**, con cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Presenta decoración mixta que alterna los motivos pintados con los estampillados (Fig. 35: 1). La decoración geométrica, compleja, completa la habitual serie de campo en el borde y dos anchas bandas que delimitan un friso estampillado, con una tercera banda que enmarca un friso de semicírculos concéntricos colgantes. Las estampillas reproducen motivos fitomorfos, hojas, al igual que ocurre en la tumba 24. Cronología propuesta: finales del siglo III a.n.e.
b. Urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava, del tipo **III.3.A.1** (Fig. 35: 2). Presenta el esquema decorativo habitual en este tipo de urnas: campo en

el borde y grupo de dos bandas que enmarcan un friso estampillado. Un tercer filete marca el máximo ancho del recipiente. El motivo estampillado constituye una novedad entre la cerámica conservada, al constituirse como un marco cuadrangular en el que se insertan motivos de aspas entrecruzadas. La cronología propuesta para esta cerámica es la de finales del siglo III a.n.e.

c. Vasito caliciforme de la **variante II.10.A.2** (Fig. 35: 3). Cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y troncocónico, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total. Presenta decoración compleja con campo en el borde y dos grupos de banas y filetes que enmarcan un friso en el cuello donde se desarrollan motivos fitomorfos encadenados. Cronología propuesta: desde mediados del siglo III a.n.e.

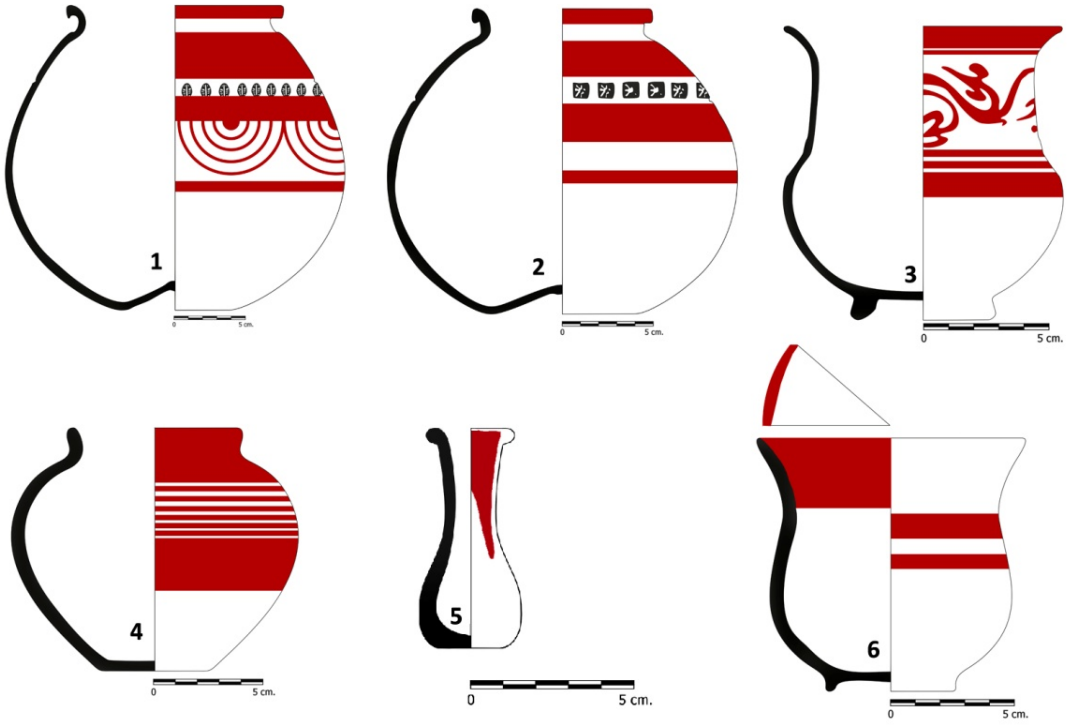


Fig. 35. Cerámica decorada de la tumba 147.

d. **Variante III.4.A.1**: urna de pequeñas dimensiones con borde exvasado, cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y base plana (Fig. 35: 4). Presenta decoración sencilla con dos anchas bandas, la primera desarrollada desde el borde, que delimitan un friso decorado con seis filetes. La decoración se desarrolla en la mitad superior.

e. Ungüentario de bulbo encuadrable en la **variante III.5.D.1**, con cuerpo ovoide, cuello exvasado, borde vuelto y base plana (Fig. 35: 5). Presenta campo desde el borde hasta el arranque del cuerpo y una cronología del siglo II-I a.n.e.

f. Vasito caliciforme de la variante **II.14.A.2**, con cuerpo globular y troncocónico, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 35: 6).

Presenta decoración geométrica sencilla. El interior del recipiente presenta campo en el borde y el cuello; mientras que el exterior desarrolla dos filetes en el arranque del cuerpo. Presenta cronología del siglo II a.n.e.

Tumba 148: parece corresponder a una fosa o cámara similar a la 147, con la urna cineraria en el centro y el ajuar en las esquinas. Presenta una cronología del siglo III-II a.n.e. (Uriarte *et al.,* 2004: 150).

Cerámica sin engobe:

a. Urna de la variante **III.8.A.1** con cuerpo bitroncocónico, borde horizontal y base cóncava (Fig. 36: 1). El esquema decorativo presenta una banda en el borde, otra en el arranque del cuerpo y grupo de filete y banda que delimita, en la mitad superior del cuerpo, un friso de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda. Cronología: entre finales del siglo IV y el III a.n.e.
b. Vaso de la variante **III.3.B.5**. Cuerpo globular, cuello y borde exvasados, pie indicado y asas en posición vertical de sección oval (Fig. 36: 2). Presenta decoración compleja con dos filetes en el arranque del cuerpo y dos más que delimitan un ancho friso de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda. Cronología propuesta entre finales del siglo IV y el siglo III a.n.e.

1. Pequeño vaso caliciforme del tipo **III.3.C.2** (Fig. 36: 3). Presenta borde exvasado, cuello acampanado, cuerpo globular y pie indicado. La decoración sencilla, a base de bandas y filetes, se desarrolla desde el borde hasta el tercio inferior del cuerpo. Cronología propuesta: siglo II a.n.e.

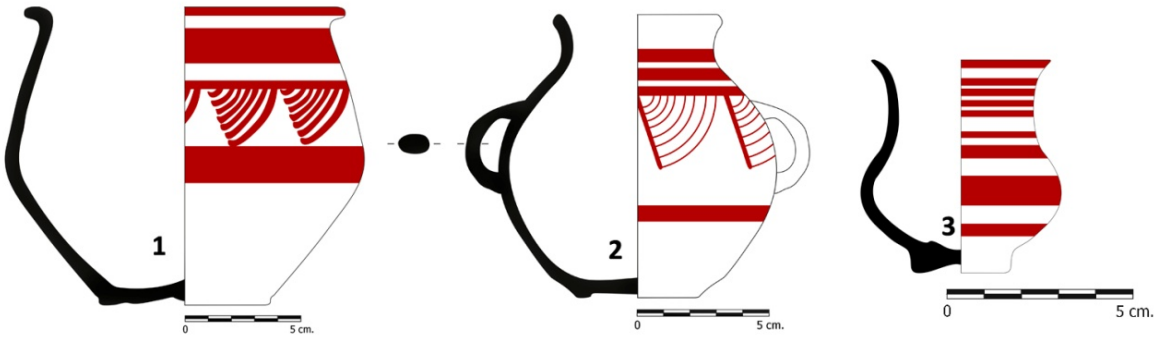


Fig. 36. Cerámica decorada de la tumba 148.

Tumba 149: hoyo excavado en el suelo en forma de rectángulo, con dos urnas cinerarias en posición central y otros vasos de ofrendas en las esquinas. Junto al ajuar cerámico ibérico se recuperaron una copa ática tipo Cástulo y una fíbula tipo La Tène. Presenta una cronología del siglo IV a.n.e. (Pereira *et al.,* 2004b: 155-157).

Cerámica sin engobe:

a. Urna cineraria de la variante **III.8.B.5**: cuerpo bitroncocónico, borde vuelto, cuello corto, pie indicado menor al 10% de la altura total y asas bífidas de sección oval (Fig. 37: 4). Presenta campo en el borde y cuatros grupos de bandas y filetes que delimitan tres frisos, dos de ellos decorados. El superior, bajo la carena, acoge una serie encadenada de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. El segundo, una serie de círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete. El tercer friso deja el espacio en reserva. Las asas aparecen decoradas en su totalidad por una serie de pequeño filetes. Cronología: siglos IV-III a.n.e.

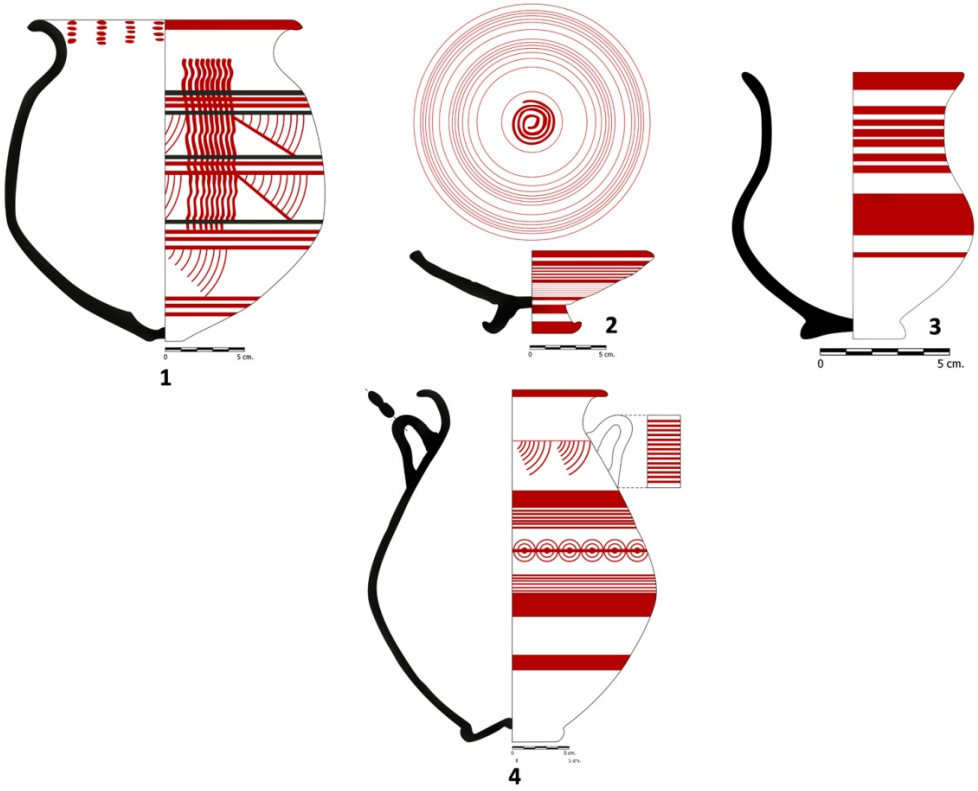


Fig. 37. Cerámica decorada de la tumba 149.

b. Urna cineraria de la variante **III.5.B.1.** Comprende cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto, cuello corto y base cóncava (Fig. 37: 1). Presenta un complejo esquema decorativo en marrón y negro. El borde, en marrón, presenta serie de puntos en su superficie interna y un campo en la externa. El cuerpo desarrolla cuatro grupos de filetes: el primero con dos en negro y dos en marrón, el segundo y el tercero con uno en negro y tres en marrón y el cuarto con tres filetes en marrón. Estos sectores delimitan tres frisos horizontales en los que se desarrollan serie de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda, siendo combinados en

los dos primeros con líneas onduladas verticales que se superponen a los grupos de filetes y se desarrollan hasta el cuello. Presenta una cronología entre los siglos IV-III a.n.e.

c. **Variante I.1.A.3**, con cuerpo cónico, pie indicado y vuelto y borde cerrado (Fig. 37: 2). Presenta decoración sencilla interior y exterior a base de bandas y filetes a lo largo de toda su superficie. El Interior presenta, en el fondo, una espiral y la base desarrolla dos bandas, una en el inicio y otra en el pie. Está fechada entre mediados del siglo IV y mediados del III a.n.e.
d. Vasito caliciforme de tipo **III.3.C.2**, con cuerpo globular, borde exvasado, cuello alto y pie indicado (Fig. 37: 3). Presenta decoración sencilla con campo en el borde, grupo de siete filetes en el cuello, banda en el máximo ancho del cuerpo y filete bajo ésta.

Tumba 150: fosa excavada bajo el abrigo rocoso con una cronología entre finales del siglo I a.n.e. y comienzos del I d.n.e. Junto al ajuar cerámico se documentaron un ungüentario de vidrio y fragmentos de bronce posiblemente asociados a una fíbula (Pereira *et al.,* 2004b: 157-161).

Cerámica sin engobe:

a. Urna cineraria de la variante **III.3.C.1**. Cuerpo de perfil globular, borde horizontal, cuello exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 38: 4). Presenta decoración compleja con campo y banda en la superficie interior de cuello y borde. En la exterior el esquema es el siguiente: campo en borde, serie de tres filetes en la mitad superior del cuerpo y campo en la base. El cuerpo presenta una serie continúa de bandas y filetes con 9 frisos de los que tan sólo se decoran tres, a base de series de puntos. Está fechada en el siglo III a.n.e.
b. Urna de la variante **III.3.B.5**, con cuerpo globular, borde exvasado, cuello corto, pie indicado y asas en posición vertical ubicadas en el máximo ancho del recipiente (Fig. 38: 2). Presenta decoración compleja con tres bandas que delimitan segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda. La cronología propuesta es entre finales del siglo IV y mediados del III a.n.e.
c. Cuenco del tipo **I.2.A.3**. Cuerpo hemisférico, borde exvadado y pie indicado (Fig. 38: 1). Presenta decoración interior formada por cinco filetes en la mitad superior y uno más en las inmediaciones del fondo.
d. Vasito caliciforme del tipo **III.3.C.2**. Cuerpo globular, borde exvasado, cuello alto y pie indicado (Fig. 38: 3). Presenta decoración geométrica simple con campo en borde, serie de 8 filetes en el cuello, banda en el máximo ancho del recipiente y filete bajo ésta. Este esquema decorativo es idéntico al del vaso caliciforme de la tumba 149.

e. Ungüentario del tipo **III.5.D.1.** con ovoide, cuello cilíndrico, borde horizontal y base plana (Fig. 38: 5). Presenta campo en borde y cuello y una cronología del siglo I a.n.e.
f. Ungüentario del tipo **III.5.D.1.** Cuerpo ovoide, cuello cilíndrico, borde vuelto y base plana (Fig. 38: 6). Presenta campo en borde y cuello y una cronología del siglo I a.n.e.

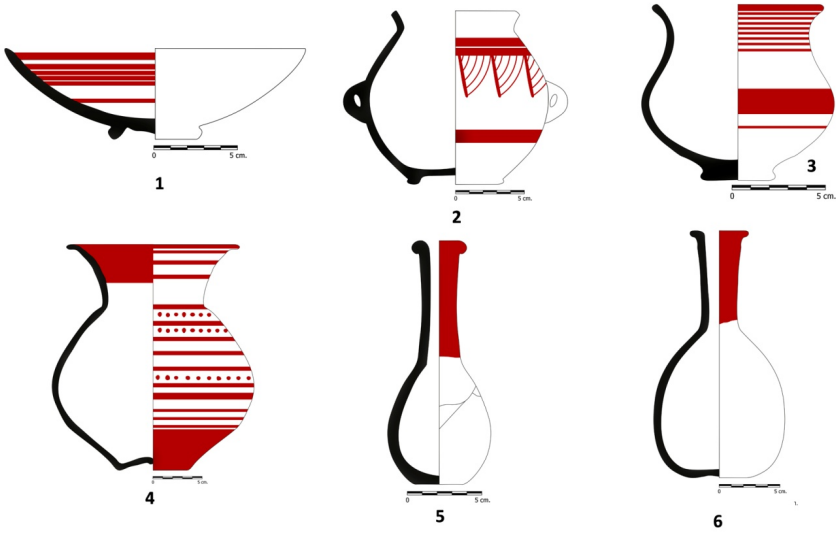


Fig. 38. Cerámica decorada de la tumba 150.

Tumba 152: fosa con recubrimiento tumular que contenía una urna cineraria con un individuo femenino entre 35 y 50 años. En esta sepultura se recuperaron una caja cineraria con decoración vegetal y una punta de lanza. Según los materiales, se encuentra fechada en el siglo IV a.n.e (Pereira *et al.,* 2004b: 161-162).

Cerámica sin engobe:

a. Urna de la variante **III.3.A.1** con cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 39: 1). Presenta decoración compleja con campo en el borde y tres bandas y filetes que delimitan dos frisos en la mitad superior del cuerpo. El friso superior presenta motivo estampillado enmarcado en un elemento cuadrangular y relleno por un símbolo estrellado; el inferior presenta segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda.

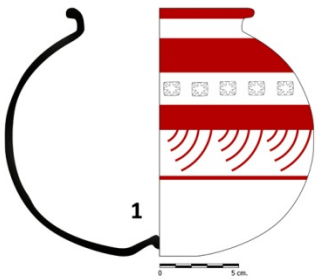


Fig. 39. Cerámica decorada de la tumba 152.

Tumba 153: cámara de sillería con corredor de acceso. Según los materiales, en cuya descripción Cabré y Motos hacen alusión a una caja cineraria de piedra muy deteriorada, se encuentra fechado en el siglo III a.n.e. (Uriarte *et al.,* 2004: 162).

Cerámica con engobe:

a. Recipiente anforoide de la variante **III.3.A.7.** Presenta cuerpo globular, borde exvasado y base convexa. La superficie exterior del recipiente presenta un engobe color crema como único tratamiento decorativo (Fig. 40: 1).
b. Recipientes anforoides de la variante **III.4.A.7**, de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y base convexa. Con engobe blanquecino como único tratamiento decorativo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 40: 2-3).
c. Recipiente anforoide del tipo **III.5.A.7**. Se encuentra caracterizado por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base convexa. Con engobe blanquecino como único tratamiento decorativo (Fig. 40: 4).

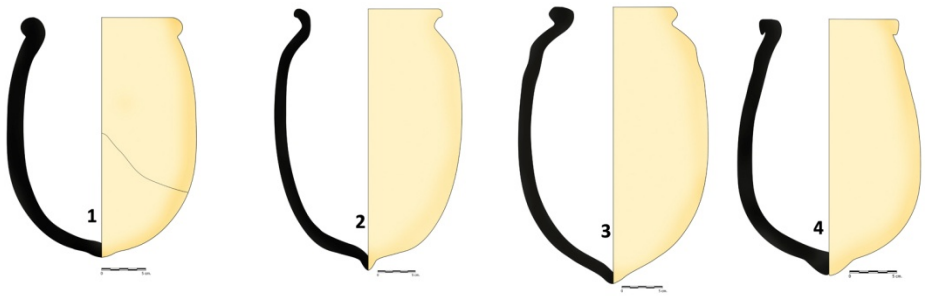


Fig. 40. Cerámica decorada de la tumba 153.

7.2.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN TÚTUGI

El análisis de la decoración vascular de la necrópolis de Túgi ha comprendido un total de 185 recipientes cerámicos; de los cuales, un 54,1% corresponden a fragmentos y el resto, el 45,9%, a formas completas. Este hecho posibilita, en lo que respecta al análisis iconográfico, la búsqueda de variables comunes entre los fragmentos y las formas completas, con el fin de desarrollar diferentes hipótesis de reconstrucción decorativa. Al mismo tiempo, la amplia secuencia de ocupación de la necrópolis, con un marco cronológico que abarca desde el siglo V a.n.e. hasta el cambio de era, facilita el análisis diacrónico de los diseños

decorativos y las interpretaciones iconológicas derivadas de su uso, localización espacial y relación con otros elementos del ajuar funerario. Tal y como hemos visto a lo largo del apartado anterior, la decoración vascular ha sido adscrita a diferentes grupos, que corresponden con los espacios y los contextos en los que fue documentada: a) cerámica descontextualizada; b) cerámica procedente del *oppidum* de Cerro del Real; c) Cerámica de la Zona I de la necrópolis; d) cerámica de la Zona II; y, finalmente, e) Cerámica de la zona III. Finalmente, con el fin de evaluar los parámetros de semejanza y diferencia entre las distintas áreas, se atenderán a sus resultados de forma individual para, posteriormente, analizarlos en base a los micro y mesocontextos de este ámbito territorial.

El ajuar cerámico que, en la necrópolis de Túgi y en el cercano *oppidum* del Cerro del Real, recibe decoración pintada, se encuentra adscrito a la categoría denominada habitualmente como Cerámica Fina o de Clase A. Centrando nuestra atención en el primer nivel de análisis del diseño decorativo, vinculado a la cocción y coloración de la superficie del recipiente, se observa el uso exclusivo de las cocciones oxidantes o mixtas con superficie oxidante para el desarrollo de los programas iconográficos, con independencia de su localización espacial o su cronología.

En lo que respecta al tratamiento previo de la superficie, el 91,35% de la cerámica analizada desarrolla los programas decorativos sobre la superficie lisa del recipiente, siendo la tendencia mayoritaria en todas las fases cronológicas documentadas. El 8,64% restante corresponde al uso de engobes, ya sea como fondo de las decoraciones, ya como único tratamiento decorativo del recipiente (Fig. 41). Todos estos engobes se documentan, de forma exclusiva, en la necrópolis y pueden clasificarse en dos grupos: los engobes blanquecinos y los anaranjados (del mismo tono que la pasta). Los engobes blanquecinos o color crema, mayoritarios, suman el 7,02% de los tipos con engobe, un total de trece recipientes. De ellos, 3 recipientes se adscriben a la etapa de fundación de la necrópolis, el siglo V a.n.e.; 5 de los vasos presentan un marco cronológico ubicado entre los siglos IV y III a.n.e., momento de apogeo de la necrópolis; mientras que los últimos 4 recipientes se encuadran en el siglo III a.n.e., que corresponde a la última etapa de crecimiento de la necrópolis. El engobe anaranjado, del mismo tono que la arcilla usada para la composición de la cerámica, se documenta en tres recipientes, dos de ellos fechados entre los siglos IV y III a.n.e. y el último adscrito de forma fehaciente en el siglo III a.n.e. A este último respecto, el de los engobes anaranjados, conviene remarcar algunas cuestiones. En primer lugar, en la mayoría de las ocasiones resulta difícil determinar las fronteras entre el alisado y el engobe naranja, siendo necesario, en un futuro, revisiones experimentales y arqueométricas en este sentido. Además, es posible, y conviene remarcar, que muchos de los engobes naranjas pueden acusar un notable déficit de

conservación. De tal manera que en la mayoría de las ocasiones designemos como tratamiento previo de la superficie un alisado que puede estar en conexión con un engobe anaranjado. Cuestiones estas últimas que necesitan, del mismo modo, de una profunda revisión.

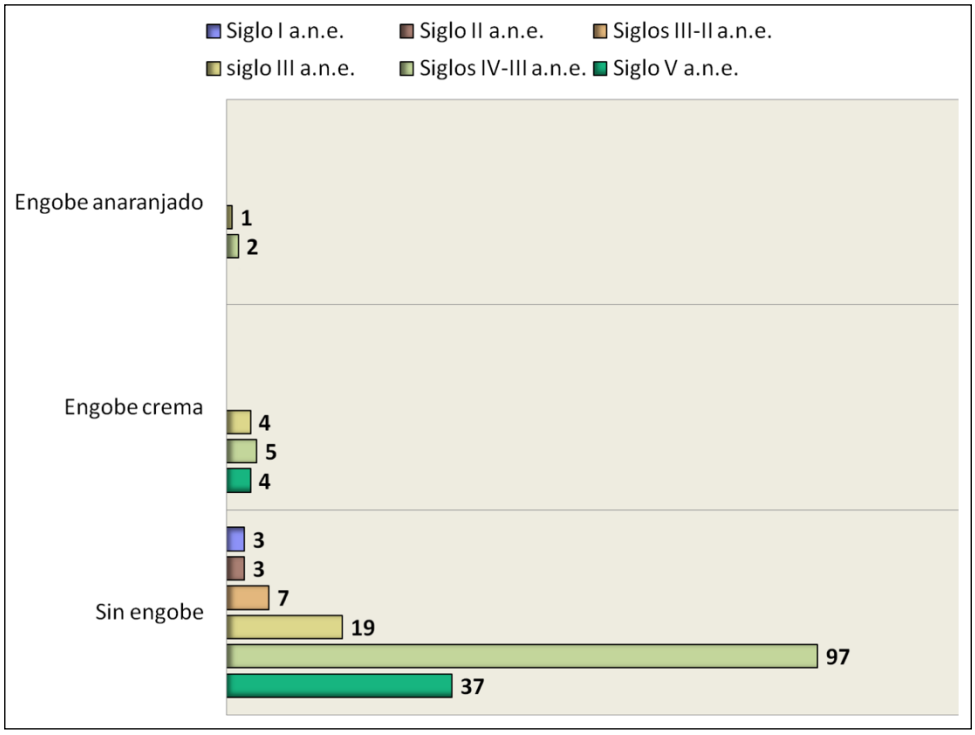


Fig. 41. Frecuencia de aparición del tratamiento previo de la superficie por fases cronológicas.

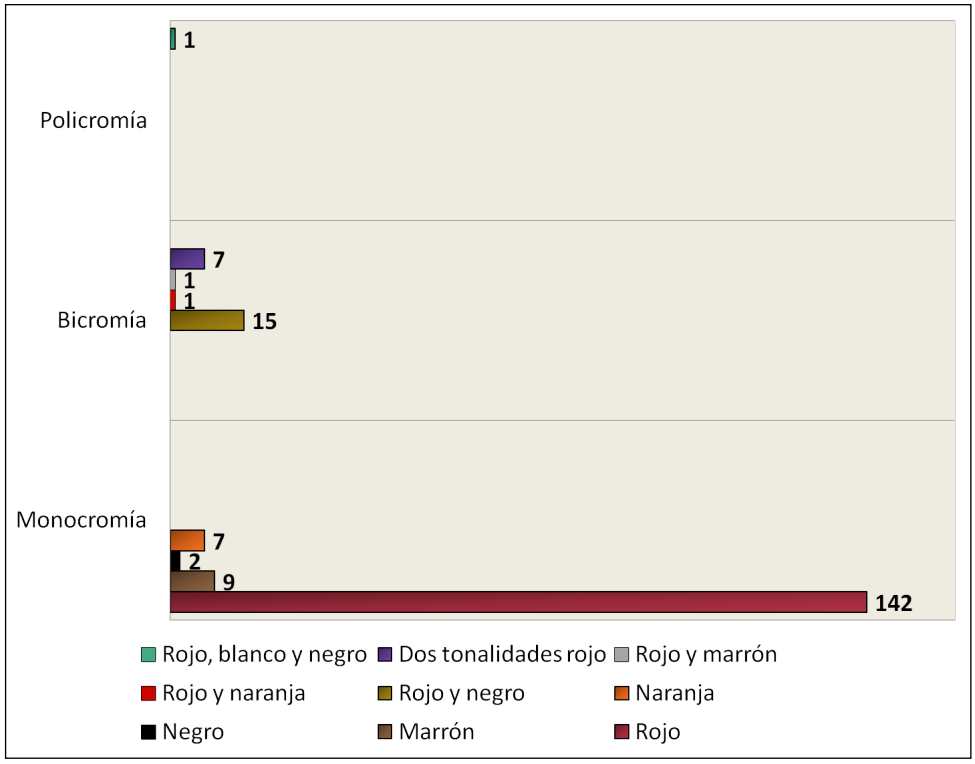


Fig. 42. Paleta de color empleada en Túgi.

Una vez preparada la superficie para el desarrollo de las decoraciones pintadas, el siguiente nivel en la cadena de producción se encuentra vinculado con los pigmentos que forman parte de la paleta de color de la necrópolis (Fig. 42). La monocromía será, una vez más, la tendencia mayoritaria (con un 94,11% de los casos) en cualquiera de las fases de la necrópolis y el *oppidum*, ya sea en rojo, negro u otras tonalidades derivadas de las distintas oxidaciones del hierro, de la incidencia del pincel en la aplicación del motivo o de su desarrollo sobre un engobe blanquecino o anaranjado, en cuyo caso adquieres coloraciones castañas o naranjas. Le sigue en uso la bicromía (14,11%), ya sea en rojo y negro, característico del siglo V a.n.e.; o en dos tonalidades de rojo, distribuidos cronológicamente entre los siglos V y III a.n.e. En lo que respecta a la policromía, tan solo se documenta en una ocasión, en rojo, blanco y negro, en un ejemplar descontextualizado de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada (Fig. 4:9), que puede ser fechado en el siglo V a.n.e. Finalmente, restos de pigmento azul se documentan en un recipiente de la tumba 20, en una decoración realizada sobre estuco blanco dispuesto sobre el diseño original. De este último programa tan solo se conservan restos de pintura azul y roja por lo que resulta imposible, debido a la falta de paralelos en este mismo asentamiento, determinar qué tipo de programa decorativo recibiría.

Analizada la cadena de producción de la decoración en sus aspectos técnicos, entraremos a analizar las cuestiones estéticas que configuran un programa o esquema decorativo determinado.

Los motivos decorativos documentados en la necrópolis y el *oppidum* de Túgi pueden encuadrarse en dos grupos. El primer grupo estaría conformado por los signos o motivos geométricos que también podemos encontrar en otros sitios iberos, como las bandas, líneas onduladas verticales, tejadillos, círculos, semicírculos, espirales, etc. (Fig. 43: Ia-Ih, IIa-IIe, V, VI). La segunda categoría estaría conformada por símbolos exclusivos de Túgi o indicativos de una fase cronológica o cultural determinada, como pueden ser: 1) los símbolos o signos de tipo orientalizante, adscritos, por tanto, a la primera fase de ocupación de la necrópolis, ya sean simples (Fig. 43: Ij, VIII, X, XI, XII) o compuestos (Fig. 43: XIII), estos últimos con significación especial, como veremos más adelante; 2) Los signos zoomorfos y fitomorfos vinculados a este tipo de programas decorativos (Fig. 43: XIVa, XIVd, XIVe, XV); 3) Signos geométricos iberos con notable carga simbólica (Fig. 43: IIg, III, VII); 4) símbolos geométricos de tipo helenizante (Fig. 43: IV, IX); 5) símbolos geométricos exclusivos de Túgi (Fig. 43: IId, IIf); 6) signos fitomorfos vinculados al Ibérico Pleno (Fig. 43: XIVb, XIVc, XIVf).

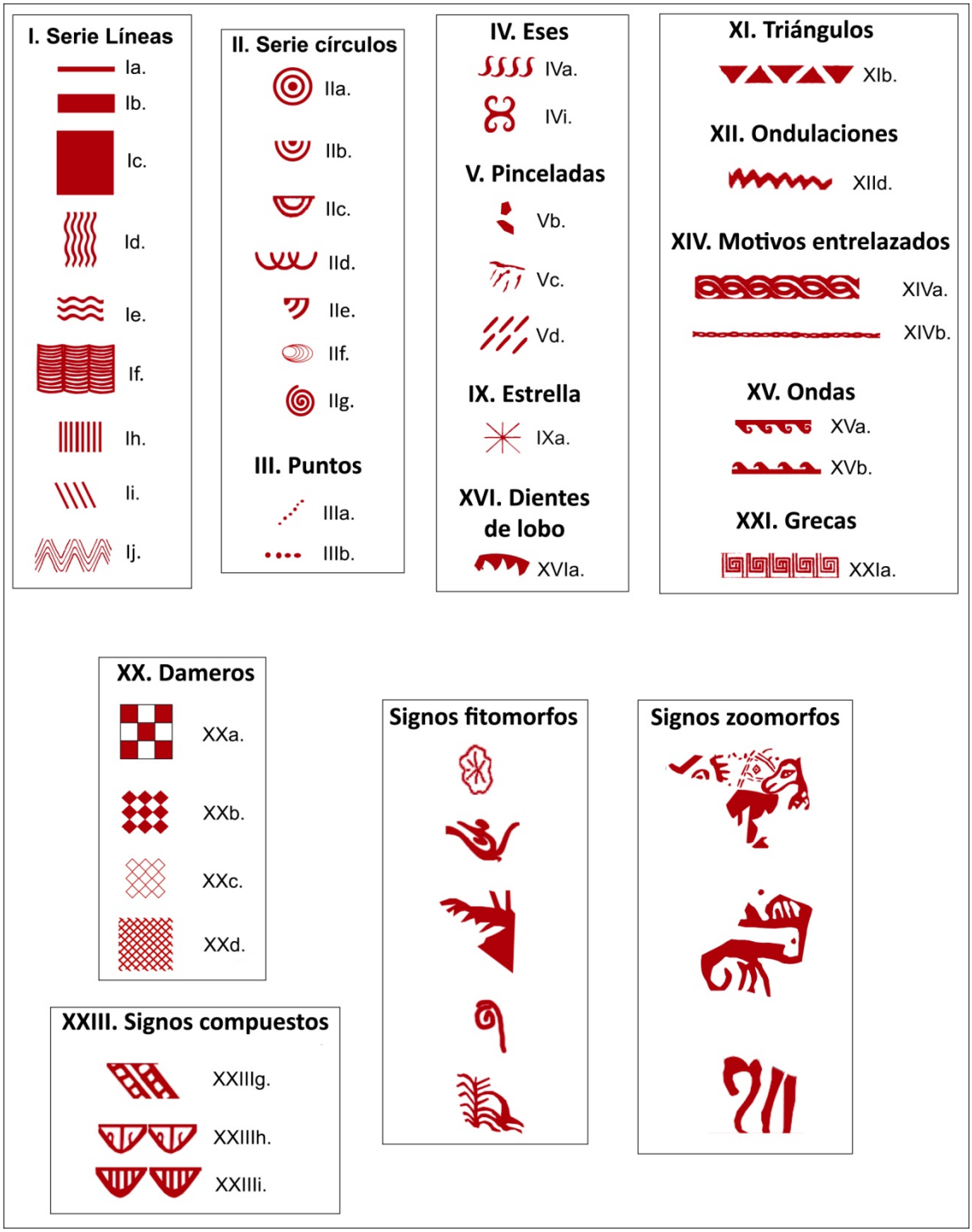


Fig. 43. Motivos decorativos documentados en Túgi.

Si atendemos a los grupos cronológicos mencionados podemos observar una eclosión entre los siglos IV y III a.n.e., que supondrá un descenso paulatino de motivos en los siglos posteriores. En la etapa formativa de la necrópolis, en el siglo V a.n.e., puede observarse una convivencia entre símbolos propiamente ibéricos- como las bandas, los semicírculos y los segmentos de círculos concéntricos- con otros de ámbito orientalizante- como los signos zoomorfos y las ondas, estrellas, dameros, triángulos y rombos- o de carácter helenizante- las grecas y sogueados. Otros motivos,

como las líneas onduladas horizontales constituirán una variable de las clásicas "aguas" o líneas onduladas verticales y desaparecerán del registro estratigráfico en fases posteriores. En esta misma etapa se desarrollan, además, lo que hemos denominado como símbolos compuestos. El primero de ellos, XIIIa, está definido por dos líneas oblicuas rellenas por trazos paralelos y ha recibido la denominación de "escaleriforme", estrechamente vinculado con la decoración orientalizante de las ánforas de la tumba 34. El siguiente símbolo compuesto, XIIIb, se caracteriza por una serie de triángulos colgantes rellenos de trazos verticales o en espiral y que suponen una abstracción geométrica de las palmetas orientalizantes identificadas con la divinidad. En los siglos IV-III a.n.e. se produce, como comentábamos, el desarrollo de los programas geométricos en Túgui con bandas, círculos, tejadillos, dientes de lobo, espirales o motivos fitomorfos (en esta etapa más numerosos que en la anterior). Conviene subrayar, además, el escaso desarrollo de los círculos concéntricos en Túgui, tan solo identificados en dos programas decorativos. La última fase documentada en la necrópolis es la que se desarrolla entre el siglo II y I a.n.e. Los escasos ejemplares a los que se asigna esta cronología presentan decoraciones a base de bandas, filetes, campos y puntos.

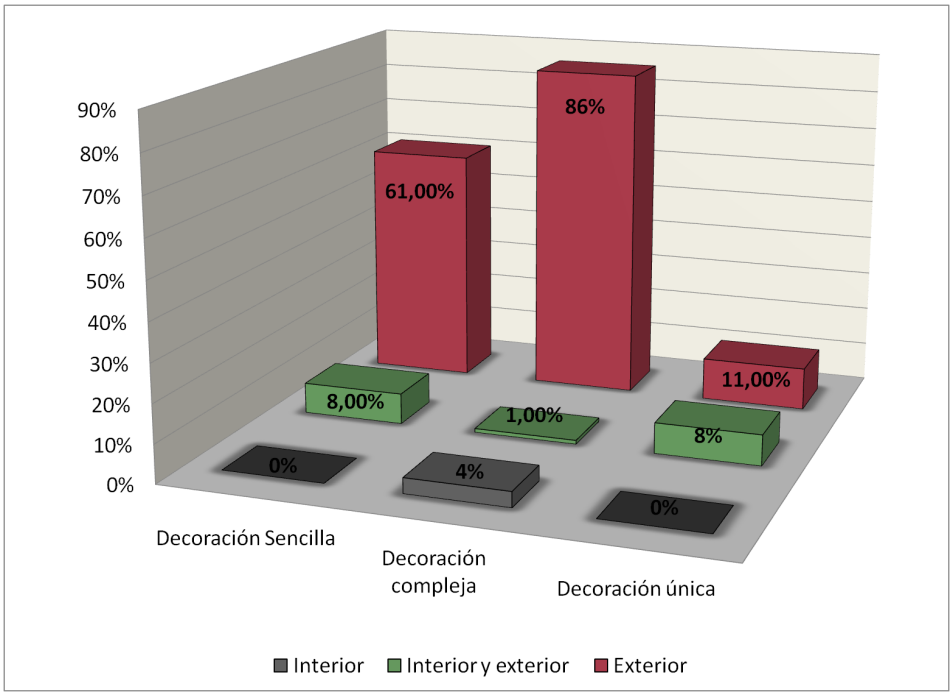


Fig. 44. Tendencias decorativas y su disposición en las superficies de los recipientes.

Según la asociación decorativa derivada de la unión de dos o más motivos geométricos, las tendencias (Fig. 44) documentadas en Túgui son: a) la decoración sencilla, que alcanza un 38,9% de su uso en la necrópolis y se encuentra caracterizada por el empleo de filetes, bandas y/o campos; b) la decoración compleja, con un 51,4%, se encuentra caracterizada por la combinación de las bandas y filetes con uno o varios de los demás símbolos geométricos definidos en los párrafos anteriores; y, c) la

decoración completa en rojo o con un engobe blanquecino o anaranjado, con un 9,7%. En lo que respecta a la superficie decorada, predominan los recipientes y fragmentos con la superficie exterior decorada, con un 88,1%, seguida de los que presentan tanto la superficie interna como externa (9,2%) y, finalmente, los que sólo presentan la superficie interior (2,7%). En las formas cerradas y compuestas con perfil cilíndrico la decoración se desarrolla habitualmente sobre la totalidad de la superficie, mientras que en las formas globulares y ovoides la tendencia mayoritaria opta por la decoración de la mitad superior del cuerpo.

En lo que respecta a las asociaciones o esquemas iconográficos, en la necrópolis y el *oppidum* de Túgi se han documentado un total de 31 programas decorativos, que analizaremos a continuación siguiendo la cronología propuesta por el análisis tipológico (Cabré y Motos, 1920; Pellicer y Schüle, 1962, 1966; Pereira, 1987; Pereira *et al.,* 2004; Rodríguez-Ariza, 2014):

Siglo V a.n.e

1) I.B.1: se documenta, en esta fase, sobre fragmentos amorfos bícromos en rojo y negro procedentes de las sepulturas 139 y 140 de la zona III de la necrópolis (Fig. 29: 1-2; Fig. 31: 1). En formas completas, las bandas y filetes se desarrollan sobre la variante III.4.C.1, con dos grupos irregulares de bandas y filetes, el primero en el cuello y tercio superior del cuerpo y el último en el tercio inferior. La decoración es monocroma y se registra en la tumba 20 (Fig. 9: 1; Fig. 48) y en otra indeterminada del sector III (Fig. 28: 6; Fig. 48).
2) III.B.1: decoración sencilla sobre engobe anaranjado en un recipiente del tipo III.4.B.1, con campo tanto en la superficie interior como exterior del borde (Fig. 9: 2). Dicho recipiente se encuentra depositado como ajuar de la sepultura 20.
3) En esta fase se documentan, también, fragmentos amorfos de cerámica que pueden ser adscritos a la variante decorativa I.C.2. Dicha variante comprende asociaciones de bandas y segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la izquierda. Los fragmentos asociados a este programa se documentaron en la sepultura 20 y se encuentran caracterizados por una bicromía en rojo y negro (Fig. 9: 7-10).
4) I.D.1: se documenta en una urna compuesta de la variante IV.10.B.1, depositada en la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada (Fig. 49). Comprende una decoración policroma en blanco, negro y dos tonalidades de rojo. La zona troncocónica del cuerpo se presenta como un friso horizontal en el que se desarrolla una serie que alterna los segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda con las líneas onduladas verticales, ambos símbolos ejecutados de forma tosca. En el cuerpo ovoide se presenta una alternancia de bandas, filetes y campos mediante el empleo del rojo, negro y blanco.

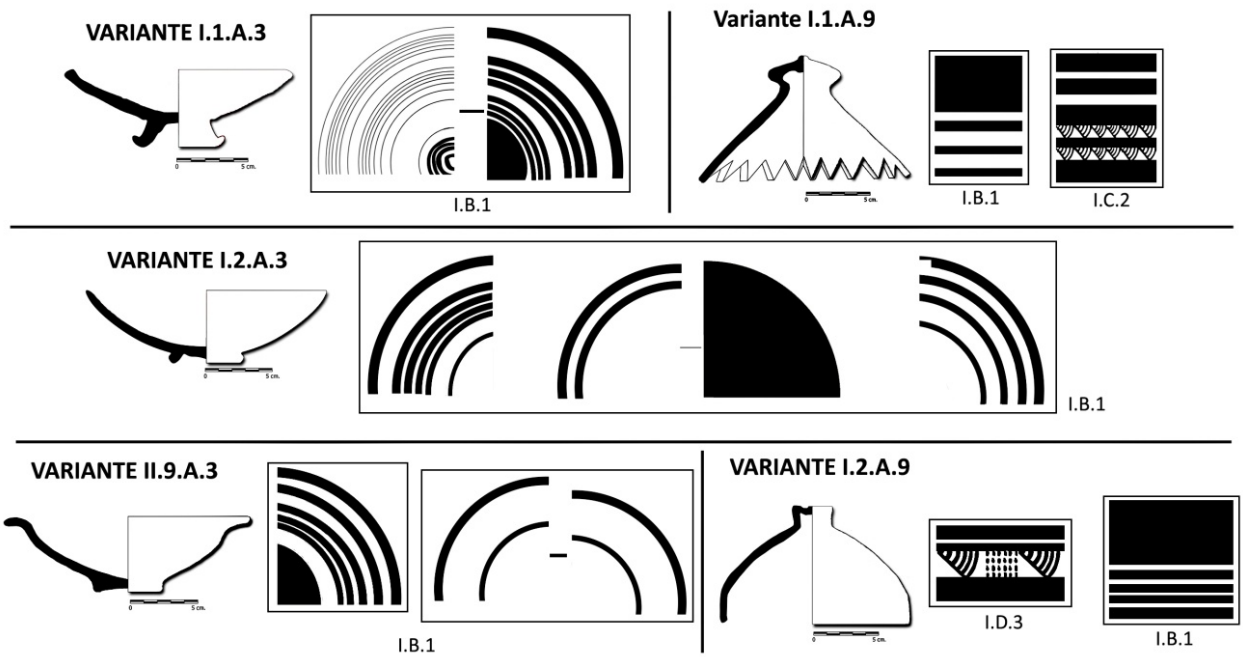


Fig. 45. Programas decorativos y tipología.

5) V.A.1: caracterizado por la decoración completa del recipiente en rojo (Fig. 50), se encuentra presente en las urnas ovoides de cuello alto de la variante III.4.C.1, procedentes de una sepultura indeterminada del sector III de la necrópolis (Fig. 28: 4-5). Aparece, también, en un plato del tipo I.2.A.3 de la sepultura 20, aplicado tanto en la superficie interior como exterior del recipiente (Fig. 9: 4).

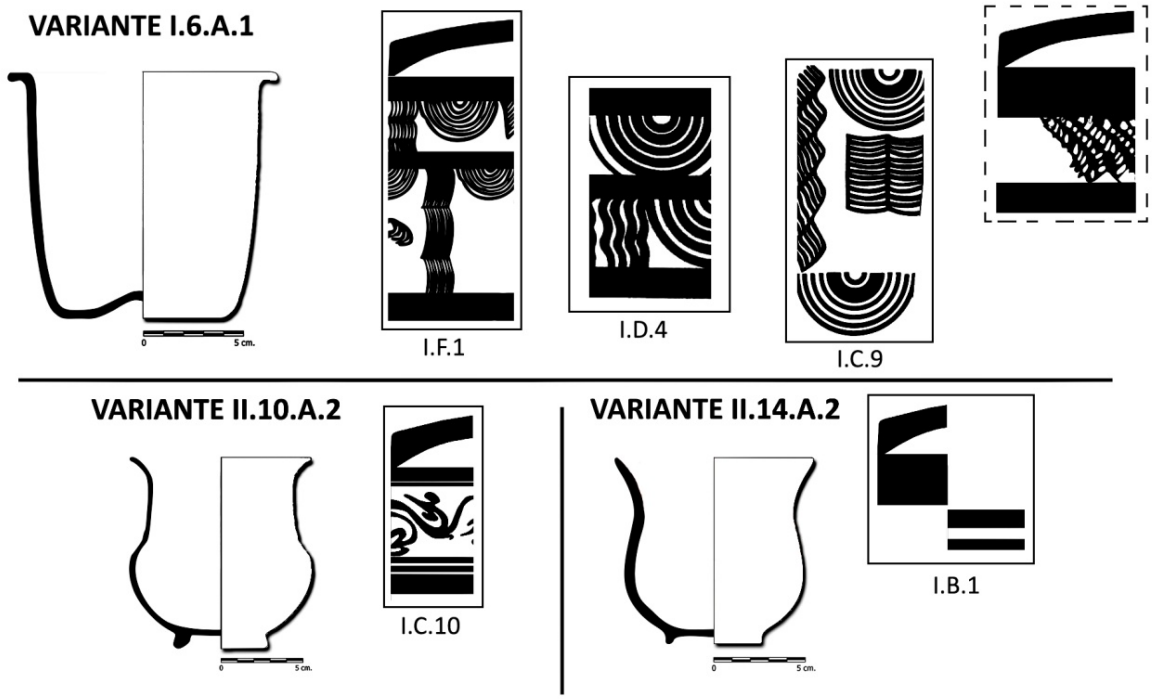


Fig. 46. Programas decorativos y tipología.

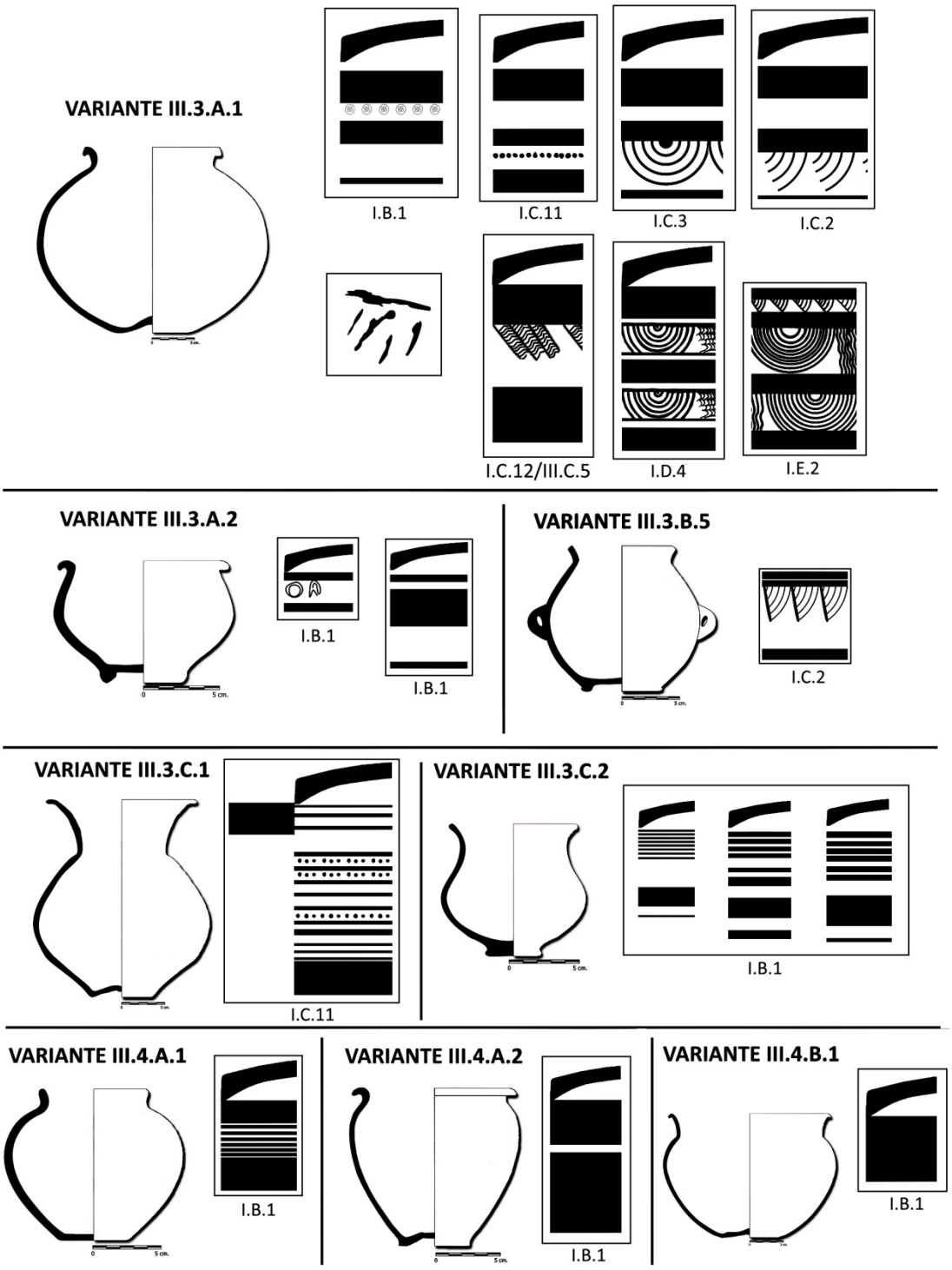


Fig. 47. Programas decorativos y tipología.

6) El esquema I.C.13, consistente en bandas, filetes y trazos verticales superpuestos a un grupo de filetes, se documenta en la urna III.4.C.1 de la tumba 142 y se encuentra caracterizado, además, por un tono rojizo oscuro (Fig. 32:1; Fig. 48).
7) Sobre la superficie lisa del recipiente en ánforas del tipo III.5.A.8 se desarrolla un programa, apenas conservado, de bandas, filetes, signos zoomorfos,

escaleriformes, sogueados y otros símbolos geométricos y abstractos. A este esquema se adscriben tanto formas completas como fragmentos amorfos (Fig. 17: 1-7; Fig. 48). Dicho programa se encuentra asociado a la sepultura 34.

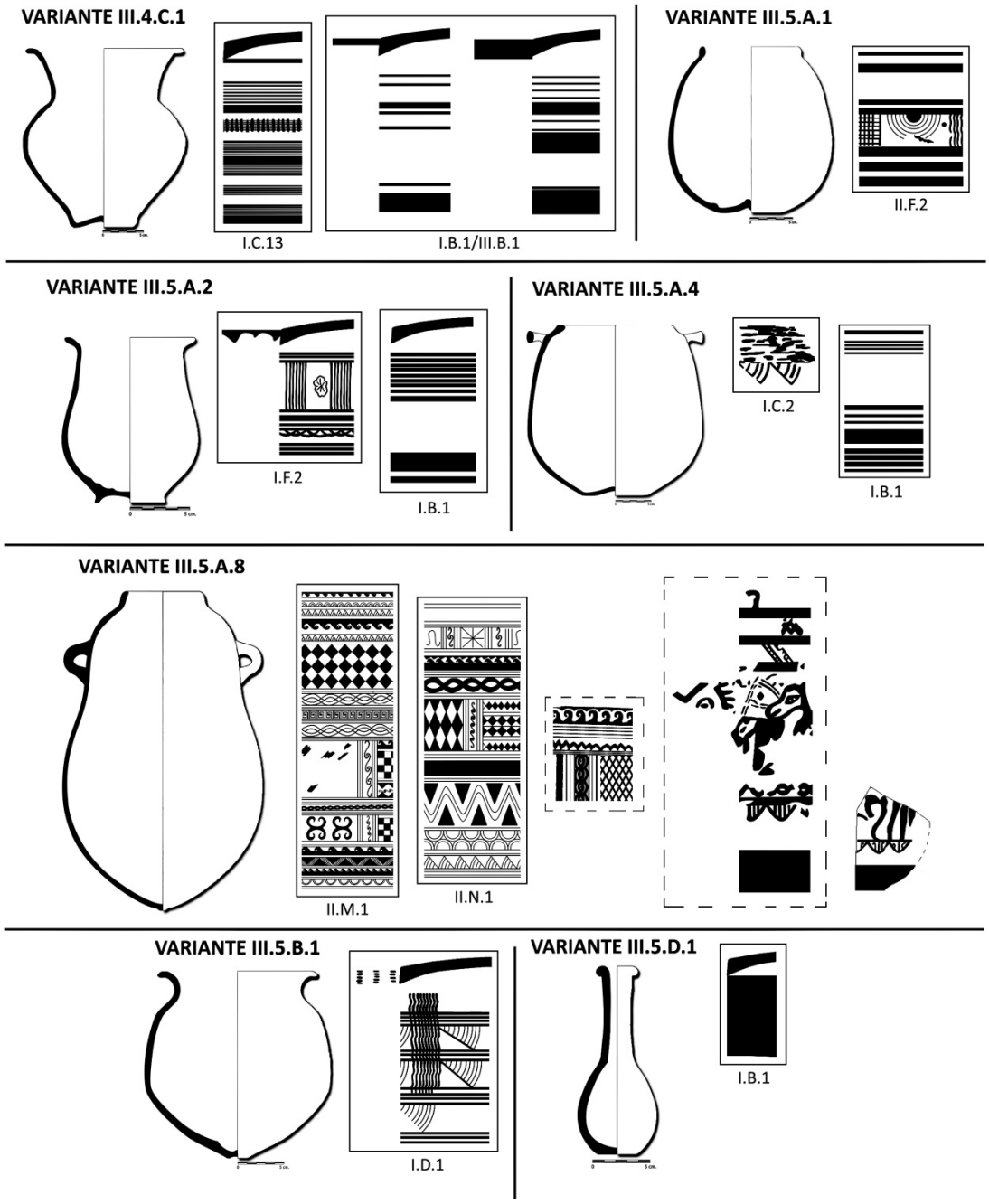


Fig. 48. Programas decorativos y tipología.

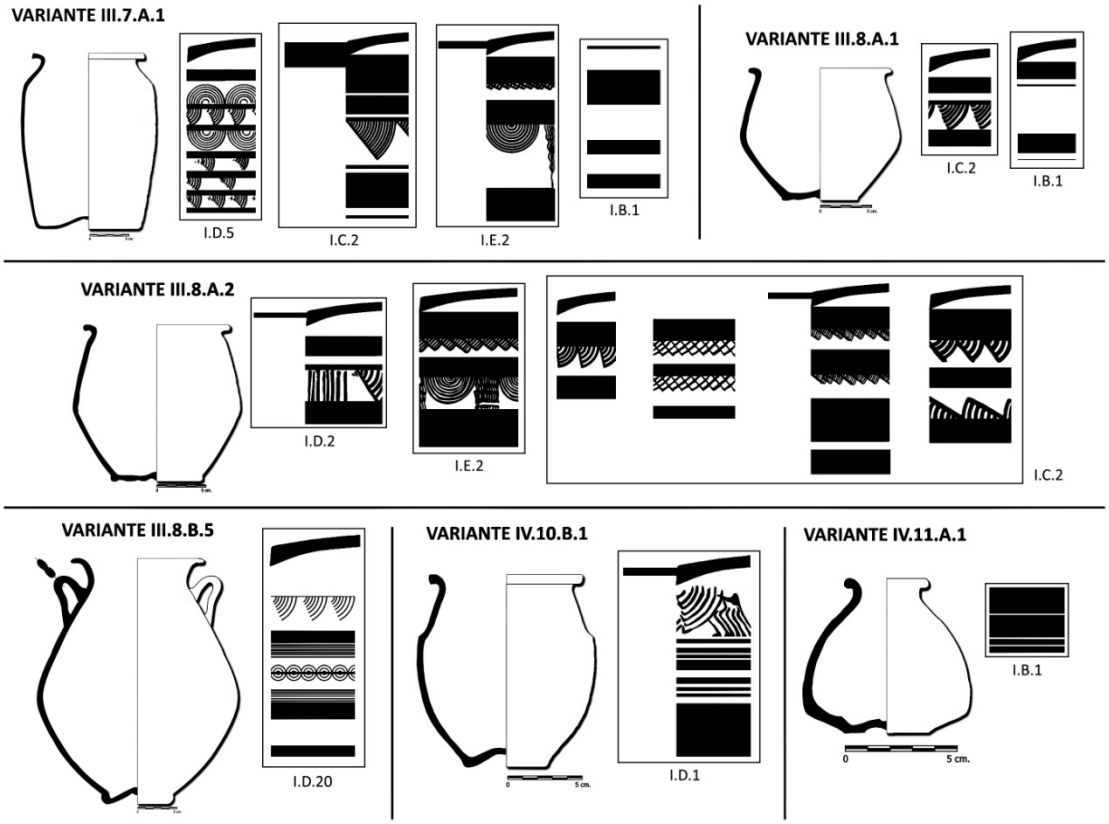


Fig. 49. Programas decorativos y tipología.

Finales del siglo V a.n.e.- principios del Siglo IV a.n.e.

1) La asociación entre bandas y filetes, representada en el esquema I.B.1, se documenta en esta fase cronológica en una urna ovoide de la variante III.4.A.2, en la que se decora la práctica totalidad de la superficie exterior del recipiente, salvo la base y una estrecha franja en el tercio superior del cuerpo (Fig. 4:8; Fig. 47).
2) I.C.2: consistente en bandas y segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda, ejecutados estos últimos de forma tosca, aparece en un fragmento de borde y tercio superior del cuerpo de un *kalathos* de la variante I.6.A.1 de la tumba 140. Emplea, asimismo, la bicromía en rojo y naranja (Fig. 31: 2; Fig. 49).
3) El programa V.A.1, caracterizado por la decoración completa en rojo, se encuentra documentado en una urna ovoide de cuello alto de la variante III.4.C.1, procedente de la sepultura 20. La zona interior del cuello presenta, asimismo, una banda en la mitad superior (Fig. 9: 3; Fig. 50).
4) En la tumba 20 se documentan, asimismo, fragmentos amorfos con bandas y semicírculos concéntricos cuyo grado de fragmentación impide una asignación concreta a un programa decorativo determinado (Fig. 9: 11-12).

Siglo IV a.n.e.

1) I.B.1: consistente en bandas y filetes, se documenta, en esta fase, en los siguientes tipos: *kalathoi* descontextualizados de la variante III.7.A.1 (Fig. 4: 12; Fig. 49); recipientes globulares del tipo III.3.A.2 con bicromía en rojo y marrón sin sepultura asociada (Fig. 4: 7); platos del tipo I.2.A.3 descontextualizados (Fig. 45) y de la tumba 150 (Fig. 38:1; Fig. 45); platos de la variante I.1.A.3 de la tumba 149 (Fig. 37:2; Fig. 45); platos del tipo II.9.A.3 procedente de un lugar indeterminado del Sector III de la necrópolis (Fig. 28: 2; Fig. 45); orzas del tipo III.5.A.4 documentadas en la sepultura 43 (Fig. 18:2; Fig. 48); urnas ovoides de la variante III.4.B.1 de la tumba 89 (Fig. 24: 1; Fig. 47); vasitos caliciformes del tipo III.3.C.2, procedentes de las sepulturas 146 (Fig. 34:3; Fig. 47), 149 (Fig. 37:3; Fig. 47) y 150 (Fig. 38:3; Fig. 47); tapaderas del tipo I.1.A.9 procedentes de un lugar indeterminado del sector III de la necrópolis (Fig. 28:1; Fig. 45); microvasos del tipo IV.11.A.1, también del sector III (Fig. 28: 3; Fig. 49); urnas bitroncocónicas de la variante III.8.A.1 de la sepultura 23 (Fig. 12: 1; Fig. 49).
2) El esquema I.C.2, que comprende una serie de bandas, filetes y segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda, se desarrolla, con una bicromía en rojo y negro, en un *kalathos* de la variante III.7.A.1 (Fig. 4:11; Fig. 49). A este tipo de programa decorativo se asocia el esquema, apenas conservado, de la urna ovoide del tipo III.5.A.4 documentada en la tumba 43 (Fig. 18:1; Fig. 48); la urna bitroncocónica III.8.A.1 de la tumba 148 (Fig. 36:1; Fig. 49); la variante III.3.B.5 de las tumbas 148 (Fig. 36: 2; Fig. 47) y 150 (Fig. 38:2; Fig. 47); la tapadera I.1.A.9 procedente del Cerro del Real (Fig. 5: 1; Fig. 45); la urna globular del tipo III.3.A.1 procedente de la sepultura femenina 152 y con decoración mixta que combina el estampillado con la pintura (Fig. 39:1; Fig. 47).
3) I.D.3: comprende bandas, filetes, segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda y líneas verticales de puntos. Se desarrolla en una tapadera del tipo I.2.A.9 procedente del *oppidum* del Cerro del Real (Fig. 5: 3; Fig. 45).
4) I.D.1: se desarrolla en un único ejemplar de la variante III.5.B.1 de la sepultura 149. Consiste en la asociación de bandas, filetes, líneas onduladas verticales y segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda. Emplea la bicromía en rojo y negro (Fig. 37: 1; Fig. 48).
5) El esquema I.D.5 se desarrolla sobre un *kalathos* de la variante III.7.A.1. Se encuentra caracterizado por la asociación de bandas, filetes, semicírculos concéntricos colgantes y sedentes y segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda (Fig. 4: 10; Fig. 49).

6) I.E.2: consistente en bandas, filetes, segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda, semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales, se documenta en el *oppidum* del Cerro del Real, en su vertiente bícroma en rojo y negro sobre un *kalathos* de la variante III.7.A.1 (Fig. 5:8; Fig. 49). Este esquema se reproduce, también, en una urna bitroncocónica III.8.A.2 de la tumba 146 de la necrópolis, aquí empleando únicamente el rojo (Fig. 34:1; Fig. 49); así como una urna globular de borde dentado del tipo III.3.A.1, procedente del Cerro del Real (Fig. 5: 2; Fig. 47).
7) El programa V.A.1, caracterizado por la decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente se documenta en distintas variantes de *kalathoi*, el III.7.B.1 de la tumba 106 (Fig. 25:1; Fig. 37) y el III.7.D.1 de la tumba 3 (Fig. 7: 1; Fig. 50).
8) II.F.2: comprende tres grupos de bandas y filetes que delimitan dos frisos, el superior con perforaciones geométricas y el inferior con una serie que alterna el reticulado, los semicírculos concéntricos colgantes, las líneas onduladas verticales y pinceladas consecuencia de la aplicación de estos motivos. Se documenta tan solo en una ocasión, sobre engobe blanquecino, en una forma del tipo III.5.A.1, procedente de la sepultura 83 (Fig. 22: 1; Fig. 48).
9) El programa I.F.2 presenta varias novedades iconográficas con respecto a los esquemas anteriores. En primer lugar, el interior del borde es decorado con una serie de "Dientes de lobo". El cuerpo presenta dos frisos delimitados por bandas y filetes. El superior, metopado por líneas verticales, se encuentra compuesto por motivos florales. El inferior presenta una serie de semicírculos encadenados. Se localiza en un caliciforme del tipo III.5.A.2 asociado a la tumba 146 (Fig. 34:2; Fig. 48).
10) III.D.3: aúna bandas, filetes, segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda y círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete, se desarrolla en un único ejemplar de la variante III.8.B.5 de la sepultura 149 (Fig. 37: 4; Fig. 49).

Siglos IV-III a.n.e.

1) El programa I.B.1, a base de bandas y filetes, se desarrolla en urnas de tendencia globular de las sepulturas 139 (Fig. 30:13) y 140 (Fig. 31:4), tapaderas del Tipo I.2.A.9 de la tumba 139 (Fig. 30:1; Fig. 45), fragmentos de plato de las variantes I.2.A.3 y II.9.A.3 de la tumba 139 (Fig. 30: 4, 9, 11).
2) I.C.2, consistente en bandas, filetes y segmentos de círculos concéntricos, se desarrolla una urna bitroncocónica del tipo III.8.A.2 (Fig. 4: 1; Fig. 49). En

fragmentos se documenta en la tumba 21 (Fig. 10: 7), 139 (Fig. 29:3; Fig. 30:14) y 140 (Fig. 31: 3, 10).

3) I.D.4: integra bandas, filetes, semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales y se documenta en un fragmento de borde y mitad superior del cuerpo de una urna del tipo III.3.A.1, depositada como ajuar de la tumba 22 (Fig. 11:1; Fig. 47).

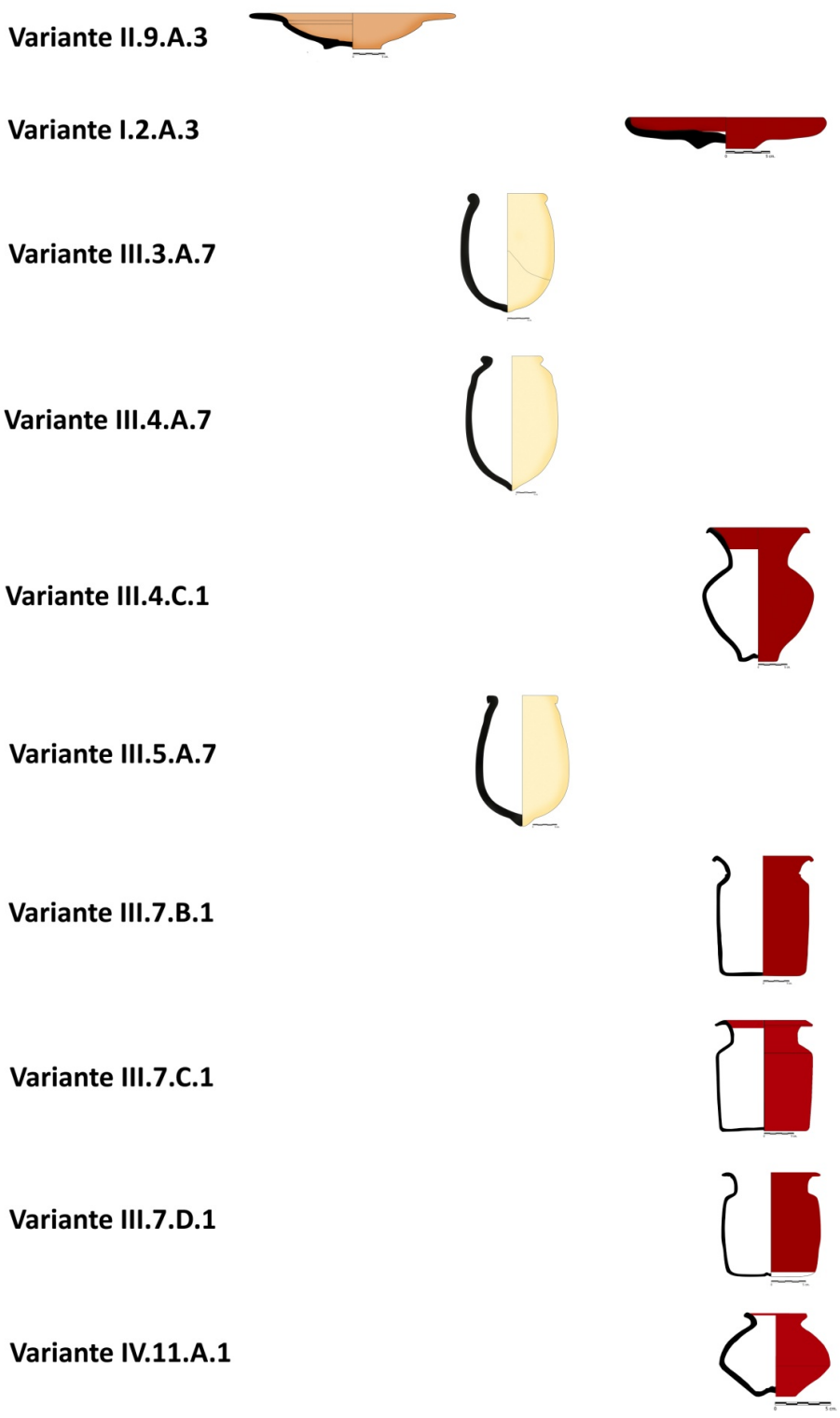


Fig. 50. Tipología vascular de las decoraciones completas en rojo, blanco y anaranjado.

Siglo III a.n.e.

1) I.B.1: se desarrolla en esta fase en dos variantes. La primera es la de las urnas del tipo III.3.A.1, que combinan la decoración pintada con la estampillada, procedentes de la tumba 24 (Fig. 13: 1-3; Fig. 47), 50 (Fig. 19: 1; Fig. 47) y 147 (Fig. 35: 1-2; Fig. 47). La segunda corresponde a una urna ovoide del tipo III.4.A.1 de la sepultura 147 (Fig. 35: 4; Fig. 47).
2) I.C.2: compuesto por bandas, filetes y segmentos de círculos concéntricos, se desarrolla sobre urnas bitroncocónicas del tipo III.8.A.2 sin un contexto claro (Fig. 4:2-4; Fig. 49).
3) El esquema I.D.2, integrado por bandas, filetes, segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda y serie de líneas verticales, se desarrolla sobre dos urnas de la variante III.8.A.2, una de ellas procedente de la sepultura femenina 6 (Fig. 8: 4; Fig. 36) y la otra de procedencia desconocida (Fig. 4:5; Fig. 49).
4) El programa I.C.3, con bandas, filetes y semicírculos concéntricos colgantes, se desarrolla en una urna globular de la variante III.3.A.1. Procede de la sepultura 147 (Fig. 35: 1; Fig. 47).
5) I.D.4: consistente en bandas, filetes, semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales, se desarrolla sobre un *kalathos* del tipo I.6.A.1, procedente de un lugar indeterminado del sector III de la necrópolis (Fig. 28:7; Fig. 46).
6) II.A.1, que consiste en la decoración completa con engobe blanquecino, se desarrolla sobre recipientes anforoides de las variantes III.3.A.7, III.4.A.7 y III.5.A.7, todos de la tumba 153 (Fig. 40: 1-4; Fig. 50).
7) I.F.4: se encuentra desarrollado sobre un *kalathos* abierto de la variante I.6.A.1, procedente de la tumba 6. Se encuentra caracterizado por la asociación de bandas, filetes, semicírculos y segmentos de círculos concéntricos, líneas onduladas verticales y semicírculos encadenados (Fig. 8:6; Fig. 46).
8) I.C.9: integrado en un *kalathos* de la variante I.6.A.1, en un gran friso horizontal que ocupa el cuerpo del recipiente y comprende una serie irregular de semicírculos concéntricos, líneas onduladas verticales y tejadillos (Fig. 28:8; Fig. 46).
9) I.C.10: se desarrolla sobre una única forma del tipo II.10.A.2 de la sepultura 147. Consiste en bandas, filetes y un signo fitomorfo (Fig. 35: 3; Fig. 46).
10) I.C.1: conformado por bandas, filetes y líneas horizontales de puntos, se desarrolla en dos formas. La primera se encuentra vinculada a las urnas globulares III.3.A.1 que combina la decoración pintada con la estampillada, documentada en la sepultura 118 (Fig. 26: 1; Fig. 47). La segunda, en una urna

globular de cuello alto de la variante III.3.C.1 procedente de la tumba 150 (Fig. 38: 4; Fig. 47).

11) El programa II.M.1, documentado en la sepultura 6 de la necrópolis en un ánfora de la variante III.5.A.8, se encuentra caracterizado por un engobe blanquecino sobre el que se desarrolla un programa complejo con 16 frisos que acogen los siguientes motivos: ondas colgantes, semicírculos concéntricos sedentes, segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la derecha, ajedrezados romboidales, líneas onduladas horizontales entrecruzadas, sogueados, meandros, series combinadas de triángulos rellenos y líneas oblicuas, ondas sedentes y semicírculos concéntricos colgantes. En el sector central del cuerpo se desarrollan dos frisos decorativos, subdivididos por finas líneas verticales y series verticales de Eses en metopas: el panel central del superior apenas presenta restos de decoración, mientras que el resto se encuentra nuevamente dividido en tres frisos con ondas sedentes, ajedrezados cuadrangulares y series triangulares que acogen eses en posición vertical; el friso metopado inferior presenta signos fitomorfos de difícil adscripción y ajedrezados cuadrangulares (Fig. 8: 1; Fig. 48).

12) II.N.1: documentado en un ánfora del tipo III.5.A.8 de la tumba 6. Presenta unas características similares a la anterior, aunque con unas dimensiones algo más reducidas. Cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde horizontal, base convexa y asas en posición vertical. Con la misma cronología que el anterior, la decoración sobre el engobe blanquecino desarrolla 8 frisos a lo largo del cuerpo, delimitados por filetes estrechos. Los temas son similares a los anteriores: triángulos, ondas sedentes, sogueados, puntos, semicírculos colgantes y sedentes, líneas oblicuas y segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha. Al igual que ocurre con el ánfora anterior presenta dos frisos metopados con líneas y eses verticales: el superior, localizado bajo el hombro, se caracteriza por el desarrollo de eses y motivos aspados o en estrella. El inferior, localizado en la zona central del cuerpo, presenta ajedrezados romboidales y serie de rombos (Fig. 8: 1; Fig. 48).

13) Asociado a un fragmento amorfo de una posible ánfora de la variante III.5.A.8, procedente de la sepultura 6. Presenta frisos delimitados por filetes con triángulos, ondas sedentes y líneas en zig-zag. El friso es metopado, en esta ocasión por líneas y sogueados verticales, y enmarca un panel reticulado (Fig. 8: 3; Fig. 48).

14) III.C.5: consistente en bandas, filetes y un tipo de símbolo compuesto por líneas oblicuas rellenas por otras perpendiculares, a modo de escaleriformes o tejadillos, se documenta en una forma de la variante III.3.A.1, en la sepultura 6, sobre engobe anaranjado (Fig. 8: 5; Fig. 47).

Siglo II a.n.e.

1) I.B.1: consistente en bandas y filetes. Se desarrolla sobre dos tipos de formas. La primera es la III.3.A.2, procedente de la tumba 146 (Fig. 34: 4; Fig. 47). La segunda son los vasitos caliciformes del tipo II.14.A.2 y III.3.C.2 de las tumbas 147 (Fig. 35: 6; Figs. 46) y 148 (Fig. 36: 3; Fig. 47).
2) I.C.10: caracterizado por un friso fitomorfo, se desarrolla en un caliciforme de la variante II.10.A.2 asociado a la tumba 147 (Fig. 35: 3; Fig. 46).

Siglo I a.n.e.

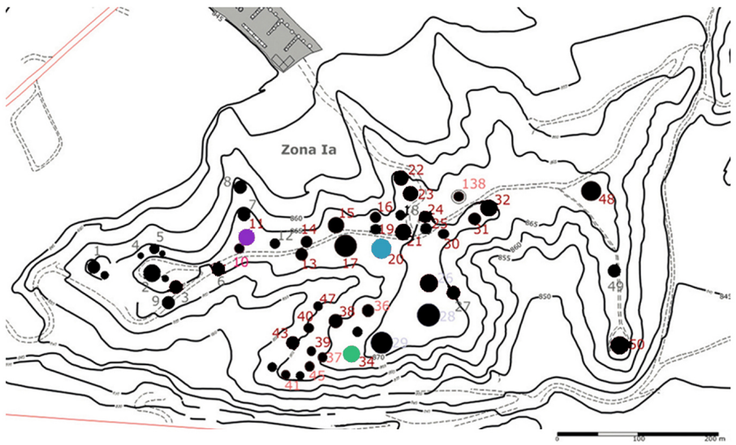
1) I.B.1: con bandas y filetes, se encuentra asociado a ungüentarios de la variante III.5.D.1, que decoran borde y cuello. Están adscritos a las sepulturas 147 (Fig. 35: 5; Fig. 48) y 150 (Fig. 38: 5-6; Fig. 48).

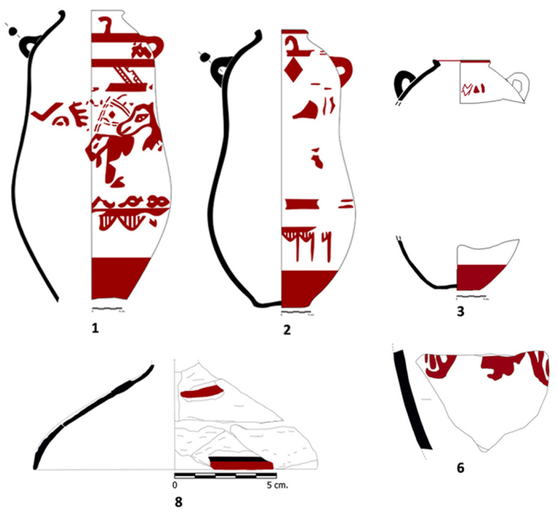
7.2.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN: MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS. CONCLUSIONES.

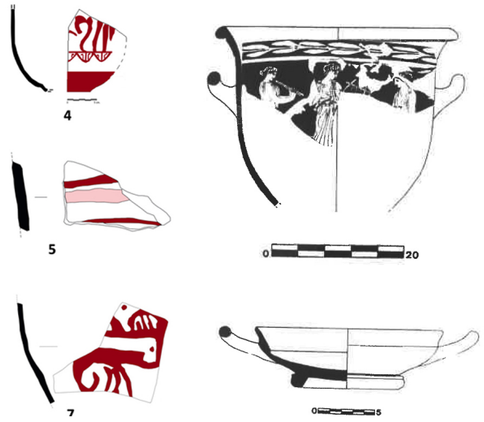
Iconografía de tradición Vs iconografía de innovación. La construcción de la memoria ibérica

A finales del siglo V a.n.e., los grupos o linajes aristocráticas asentados en el cercano Cerro del Real definen el paisaje funerario de su necrópolis mediante la distribución triangular de tres tumbas: la 11, la 20 y la 34. Todas ellas, similares en cronología y orientación equinoccial, establecen, al mismo tiempo, un programa iconográfico caracterizado por dos tipos de soluciones decorativas. Por un lado, lo que hemos denominado como iconografía de tradición, caracterizada por el uso de signos o símbolos geométricos, abstractos y/o figurativos de carácter orientalizante, que en esta etapa de formación de la necrópolis ibérica puede incluirse en los programas de legitimación ideológica vinculados a este mismo concepto de antigüedad o pertenencia tradicional al poder. Se trataría, de este modo, de una *imagen adquirida*, transformada en este contexto, en pleno proceso de construcción de la imagen vascular ibérica. Esta iconografía de tradición establece un diálogo con un repertorio decorativo que define y establece las primeras asociaciones y diseños vinculados al Ibérico Antiguo. La denominada iconografía de innovación se encuentra asociada, de este modo, a los ensayos iconográficos de este período, en plena definición de la alfarería ibérica.

De las tres sepulturas que analizaremos en detalle, la 20 se define, sin duda, como un espacio destacado en la conformación de este triángulo fundacional (Fig. 51). Consta de dos fases. La primera se encuentra vinculada a su uso como tumba y la segunda a su conformación como un espacio sacro al aire libre, presidida por una divinidad femenina sentada en un trono de esfinges, la conocida como "Dama de Galera" (Rodríguez-Ariza *et al.,* 2008; Rodríguez-Ariza, 2014). Esta estatuilla de alabastro es heredera de la etapa orientalizante anterior (Rueda y Olmos, 2019) y se encuentra asociada, en pleno diálogo ideológico, con materiales ibéricos característicos de este primer horizonte cronológico: las urnas de cuerpo ovoide y cuello exvasado. El ajuar cerámico documentado presenta un programa decorativo variado. Así pues, para cada una de las urnas mencionadas se define un diseño específico: 1) decoración geométrica sencilla a base de bandas y filetes (Fig. 9: 1), heredera de la tradición anterior y característico de todas las fases ibéricas, especialmente documentada entre los siglos V y IV a.n.e. Este recipiente presenta una reutilización decorativa, puesto que la superficie se recubrió tanto al interior como al exterior con una fina capa de estuco blanco sobre la que aparecen restos de pintura roja y pequeñas manchas de pintura azul (Uriarte *et al.,* 2004: 93-94). Este tipo de superposición decorativa se constata también en un fragmento con decoración apenas perceptible de la tumba 34 (Fig. 17: 5) y se encuentra conectado con el tema de la memoria iconográfica: la reutilización de un recipiente con una especial significación en el ajuar funerario, que se transforma y adquiere nuevos significados a través de la imagen, empleada como canal de comunicación entre los antepasados y el difunto, como marcador de identidad. Cuestión esta última que queda subrayada por el empleo de un pigmento no usado en la necrópolis, el azul, que en Baza se encuentra asociada a la fundadora del linaje en la tumba de la Dama de Baza; 2) decoración con engobe anaranjado en toda la superficie exterior del recipiente y campo en el borde, tanto en su superficie interior como exterior (Fig. 9: 2). Este tipo de asociación decorativa puede estar vinculada con el uso de engobe blanquecino y decoración en rojo de necrópolis como Baza y Castellones de Céal, siendo estos los colores característicos de la arquitectura funeraria y estableciéndose, de este modo, un contacto iconográfico entre las urnas cinerarias y el espacio construido, entre la sepultura y el contenedor de las cenizas de los difuntos; 3) Urna con decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente y en el borde y el cuello de la superficie interior (Fig. 9: 3). Este tipo de diseño se encuentra vinculado, del mismo modo, con los engobes o barnices rojos de tradición fenicia (Cuadrado, 1969; Schubart, 2003), readaptados a la tecnología de producción de la cerámica ibérica y documentados, del mismo modo, en los platos de esta estructura (Fig. 9: 4), con engobe anaranjado en una de las variantes (Fig. 9: 13). En el caso de los fragmentos documentados en las campañas de los años 2000, los motivos desarrollados- bandas, filetes, semicírculos, segmentos de círculos concéntricos y líneas onduladas verticales

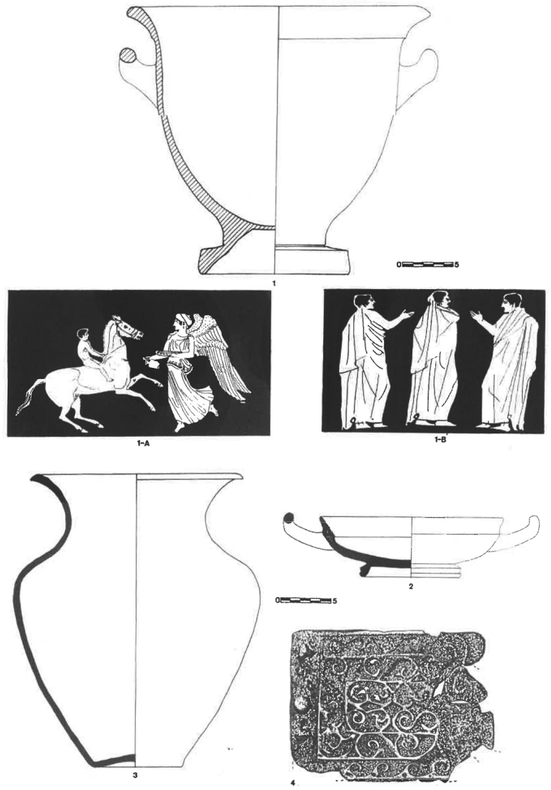






Tumba 34

Tumba 11



Tumba 20



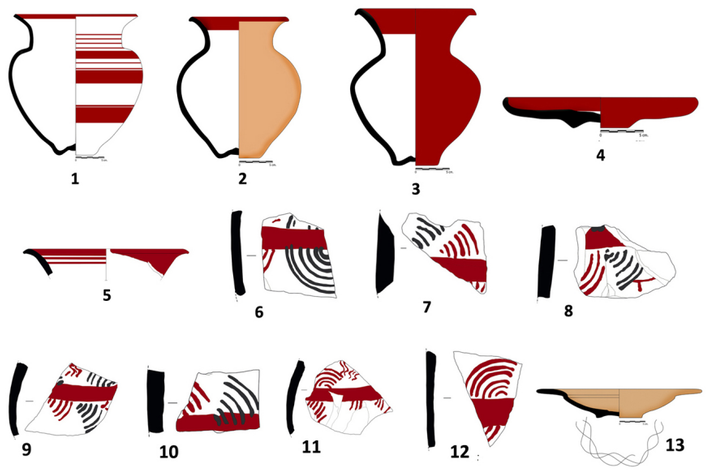


Fig. 51. Programas decorativos vinculados a la fundación de la necrópolis (a partir de Pereira et al., 2004b y Rodríguez-Ariza, 2014).

muestran la creciente demanda de una iconografía original que, aunque con notables vinculaciones con el período orientalizante anterior- a través del uso de la bicromía en rojo y negro (Fig. 9: 6-10)-, define los primeros diseños propiamente ibéricos.

En el caso de la tumba 11 (Fig. 51), su registro parcial impide valorar el papel de los programas decorativos vasculares en la conformación de su ajuar. Cabré y Motos tan solo señalan la existencia de un plato de engobe o barniz rojo, de localización desconocida en la actualidad (Cabré y Motos, 1920; Pereira *et al.,* 2004). El papel e importancia de esta tumba en la configuración y ordenamiento de esta zona de la necrópolis (zona Ia), vienen auspiciados por su doble uso, al igual que ocurre con la sepultura 20; así como el papel que las cráteras áticas de figuras rojas juegan en este mismo contexto, dado que las cráteras serían amortizadas en la segunda fase de uso y estarían vinculados a un programa de refundación basado en variables heroicas (Rueda y Olmos, 2019).

La tumba 34, finalmente, es la que presenta una mayor complejidad iconológica (Fig. 51). En ella, se establece un debate activo entre la imagen ática, que presenta como tema la iniciación femenina (Rueda y Olmos, 2019), y la iconografía de tradición, relacionada con las ánforas ibéricas con temas zoomorfos y vegetales de tipo orientalizante. Esta convivencia de códigos y lenguajes iconográficos es significativa por dos cuestiones principalmente. La primera de ellas, remite a la ausencia de este mismo debate en las dos tumbas anteriores. Así, en la sepultura 20 no se ha documentado cerámica ática y el debate se establece entre la tradición orientalizante y la nueva imagen ibérica. En la tumba 11, por su parte, la cerámica ática parece prevalecer sobre las formas ibéricas decoradas, de las que tan solo destaca un plato de barniz rojo. La segunda cuestión se encuentra relacionada con las temáticas de este diálogo: el universo femenino, por un lado, y el universo mítico del poder, por otro. Centraremos nuestra atención en el segundo caso: las ánforas de cuerpo ovoide, borde redondeado, base cóncava en los ejemplares conservados y asas en posición vertical de la variante III.5.A.8 (Uriarte *et al.,* 2004: 101; Rodríguez-Ariza 2014: 118-124) (Fig. 51). Dichas ánforas presentan programas complejos con decoración zoomorfa y geométrica de filiación orientalizante, aunque en esta especial interpretación de los modelos se emplea la monocromía característica de las sociedades ibéricas, en claro contraste con la policromía que caracteriza a los originales. Los diseños, apenas conservados, se desarrollan en anchos frisos delimitados por bandas y filetes. Los tipos mejor conservados presentan hasta cinco paneles decorativos, el más ancho ocupado por el tema zoomorfo y el resto por motivos geométricos. Los animales representados, de difícil filiación anatómica debido al estado de conservación de las decoraciones, se encuentran asociados a otros ejemplares como Baza, Cerro Alcalá o Carmona (Olmos, 2003; Pachón *et al.,* 2009).

Para el caso de los símbolos geométricos, aunque la escasa conservación de estos recipientes impide conocer con exactitud el desarrollo de todos los temas, es posible individualizar algunos de ellos. Tal es el caso de los sogueados, rombos y escaleriformes, símbolo compuesto por líneas oblicuas rellenas de otras pequeñas (Murillo 1989: 157). Especial atención merece otro símbolo compuesto. Comprende una serie de triángulos sedentes rellenos de líneas verticales u ondas que puede ser considerado como una esquematización de las palmetas orientalizantes vinculadas a la divinidad (Pereira 1987: 125), documentada en bronce en la sepultura 20 y en pintura en la crátera de Atalayuelas (Fuerte del Rey, Jaén) (Olmos, 2003). El valor de este programa decorativo se encuentra vinculado con el momento de formación de la necrópolis. Las sepulturas 11, 20 y 34 son las que marcan el inicio de su uso. Ocupan un lugar destacado en el paisaje funerario y son visibles desde el *oppidum*, ubicado en el cercano Cerro del Real (Rodríguez-Ariza 2014). La conexión con el mundo orientalizante viene marcada, además, por el uso de la bicromía en rojo y negro y, también, por la pequeña escultura de alabastro conocida como la Dama de Galera, de procedencia fenicia y fechada en el siglo VII a.n.e., todo ello documentado en la sepultura 20. La estructura aristocrática establece, en esta fase de formación de la cultura ibera, un intenso debate con la tradición orientalizante anterior, en base al principio de la desigualdad de la riqueza y su plasmación en la necrópolis (Ruiz y Molinos, 2015a).

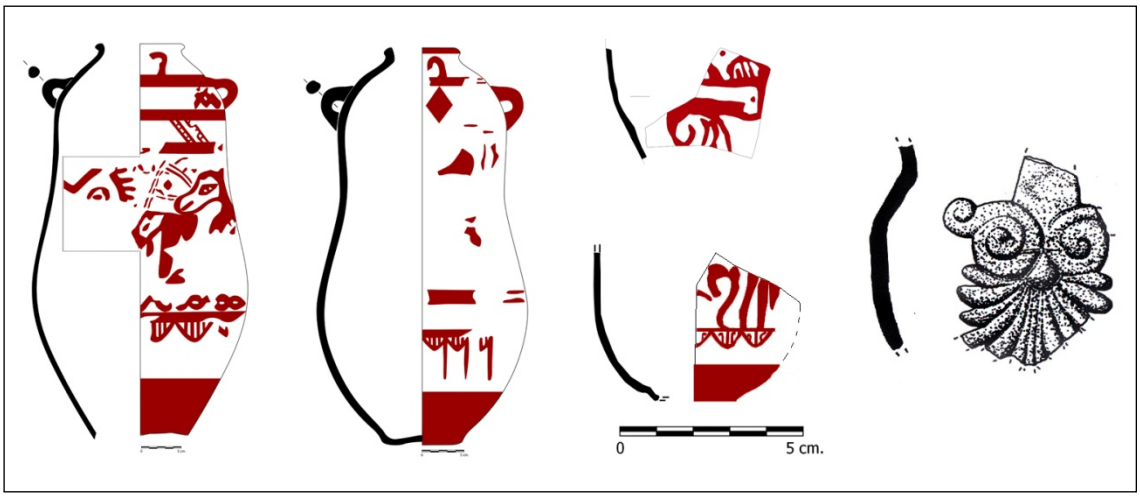


Fig. 52. Del naturalismo a la abstracción: la palmeta y el triángulo invertido como símbolos de la divinidad (a partir de Pereira *et al.*, 2004b y Rodríguez-Ariza, 2014).

Esta iconografía del poder se encuentra fundamentada, como hemos expuesto, por la abstracción formal de la palmeta como símbolo de la divinidad. Esta divinidad femenina se encuentra representada, en este contexto, por un triángulo invertido relleno de líneas verticales u ondas (Fig. 52). ¿Este triángulo podría remitir, entonces, al sexo femenino, tal y como se muestra en muchos tipos iconográficos

representados en los exvotos de bronce de los santuarios de Castellar y Despeñaperros (Rueda, 2011, 2012), asociando este símbolo con el universo femenino y la fecundidad? Las palmetas abstractas de estas ánforas son, además, una evolución formal de la palmeta naturalista representada por el fragmento de bronce de la sepultura 20, donde las volutas remiten de forma más específica a las trompas de Falopio (Fig. 53). Esta conexión simbólica entre las volutas y esta parte de la anatomía femenina parece desarrollarse en uno de los fragmentos asociados a las ánforas de la tumba 34. Los motivos de relleno del triángulo invertido se encuentran caracterizados por tres líneas, las dos laterales rematadas con pequeñas volutas, apenas perceptibles (Fig. 53).

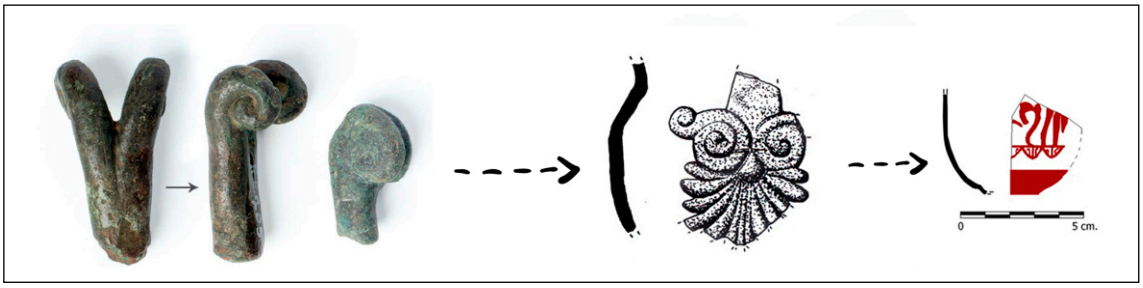


Fig. 53. Del naturalismo a la abstracción: las volutas como abstracciones de las trompas de Falopio (a partir de Rueda *et al.,* 2016: 67 y Uriarte *et al.,* 2004: 101).

Tal y como hemos visto a lo largo de este análisis, la necrópolis se caracteriza en su primera fase de ocupación por la relación establecida, en diferentes niveles iconológicos, entre la tradición orientalizante y el incipiente lenguaje iconográfico ibérico. Centrando nuevamente la atención en la producción de la pintura alfarera ibérica, los ejemplares adscritos a sepulturas fechadas en este momento, el siglo V a.n.e, se caracterizan por el desarrollo de esquemas geométricos y el ensayo de programas decorativos, sancionados o no mediante su uso en la etapa posterior. En esta etapa se desarrolla una bicromía en rojo y negro asociada únicamente al siglo V a.n.e. En lo que respecta a las asociaciones decorativas que se mantendrán, con variantes, en las fases siguientes destacan los esquemas que combinan las bandas, filetes, segmentos de círculos y líneas onduldas verticales (I.D.1); los programas con bandas, filetes, líneas onduladas verticales, segmentos y semicírculos concéntricos (I.E.2); y decoraciones sencillas con bandas y filetes (I.B.1).

Los programas decorativos del Ibérico Pleno

El análisis de los fragmentos y formas completas documentadas en el Cerro del Real (Cabré y Motos, 1920; Pellicer y Schüle, 1962, 1966) muestra el desarrollo de programas decorativos documentados también en la necrópolis, tal es el caso de los Programas Decorativos I.C.2 y I.E.2, documentados en una tapadera, una urna

globular de borde dentado y un *kalathos* (Fig. 5). En los fragmentos se constata la presencia de decoración geométrica sencilla a base de bandas y filetes (Fig. 5); así como compleja, con asociaciones de bandas, filetes, semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales. Destacan, además, otra serie de fragmentos caracterizados por el empleo de símbolos fitomorfos, solos o acompañados con otros símbolos geométricos (Fig. 5), pudiendo estar vinculados con los recipientes de las variantes II.10.A.2 y III.5.A.2 con decoración fitomorfa, fechados en los siglos IV y III a.n.e. Los programas documentados exclusivamente en el oppidum son: el I.D.3, desarrollado en una tapadera de la variante I.2.A.9 (Fig. 5) y caracterizado por la asociación de bandas, filetes, segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda y grupos de líneas verticales de puntos en un rojo más oscuro del habitual.

A finales del siglo V a.n.e. se produce la eclosión de programas geométricos en la necrópolis de Túgi. Entre todos ellos destacamos el desarrollo de dos temas iconográficos que presentan como núcleo de la composición dos motivos fitomorfos. El primero de ellos se encuentra asociado a la variante II.10.A.2, depositado como ajuar funerario en la tumba 147, situado en la zona III de la necrópolis. Con una cronología del siglo III a.n.e. presenta una serie de bandas y filetes que delimitan un panel decorativo con un signo fitomorfo (Fig. 35: 3). Este símbolo presenta un tallo serpenteante con peciolos ondulados y es característico de los esquemas figurativos del Sureste (Mata *et al.,* 2010). El segundo se desarrolla sobre la variante III.5.A.2, asociada a la tumba 146 (Fig. 34: 2). Esta forma, que puede fecharse entre finales del siglo IV y el siglo III a.n.e., desarrolla un esquema iconográfico singular caracterizado por tres grupos de bandas y filetes que delimitan dos frisos, el superior metopado por líneas verticales; mientras que la superficie interior del borde comprende una serie de dientes de lobo, la única documentada en la necrópolis. El friso superior de los dos mencionados configura en cada metopa una flor solitaria actinomorfa de seis pétalos en vista cenital (Mata *et al.,* 2010) que, en la cerámica figurativa del Sureste y levante es interpretada como símbolo de la divinidad (Bonet, 1995; Tortosa, 2006). El panel inferior presenta una serie encadenada de semicírculos colgantes que, siguiendo el carácter simbólico de este programa y su asociación con un tema religioso podría constituir una evolución formal de las palmetas esquemáticas ya documentadas en las ánforas de la tumba 34. El valor simbólico de este programa se encuentra subrayado por el papel que juega la cerámica y su decoración en esta sepultura. La tumba 146 presenta una cronología en torno al siglo I a.n.e. De las cuatro formas decoradas documentada en ella, tres (Fig. 34: 1-3) se fechan en los siglos IV y III a.n.e.; mientras que la última, que presenta además una inscripción postcocción con las letras OR, estaría fechada a finales del siglo II a.n.e. Nos encontramos, de nuevo, ante un programa de memoria iconográfica. Esta vez insertado en un ambiente

prácticamente romanizado, en el que los temas enfatizan el carácter ibérico de la enterrada o el enterrado y, también, su sistema de creencias mediante la alusión a su divinidad.

La tercera cuestión de especial relevancia lo constituyen las urnas de cuerpo globular de la variante III.3.A.1 que combinan la decoración pintada con la estampillada. Este tipo de diseño decorativo se desarrolla fundamentalmente en el siglo III a.n.e. e integra cuatro programas decorativos. El primero se encuentra asociado a la decoración geométrica sencilla, a base de bandas y filetes, y se documenta en la tumba 147 de la zona III de la necrópolis (Fig. 35: 2), con una estampilla conformada como un marco cuadrangular con motivo de aspas entrecruzadas, definida como una flor actinomorfa de ocho pétalos en vista cenital (Mata *et al.,* 2010); una urna depositada en el Museo Peabody de Harvard (EE.UU), posiblemente vinculada a la sepultura 25 bis de la zona Ia (Fig. 4: 6), con una estampilla consistente en un pequeño óvalo que acoge cuatro pequeños círculos dispuestos en eje, reproduciendo una flor actinomorfa de cuatro pétalos (Mata *et al.,* 2010), estampilla también documentada en las sepulturas 24bis (Fig. 13: 1) y 27 (Fig. 15: 1) de esta misma área, así como en un fragmento de la tumba 50 (Fig. 19: 1) localizada en la zona Ib. En la sepultura 24bis se documentan, además, dos urnas más: la primera con una estampilla en círculo con cruceta o aspas (Fig. 13: 2) y la segunda con una serie de hojas enmarcadas por dos líneas incisas (Fig. 13: 3). En lo que respecta a la decoración geométrica compleja, ésta se registra en las sepulturas 142 (Fig. 32: 2) y 147 (Fig. 35: 1) y se encuentran caracterizadas por dos paneles: el superior con una serie estampillada de hojas, similar a la localizada en la sepultura 24bis, y el inferior con semicírculos concéntricos colgantes. La estampilla de una flor actinomorfa de ocho pétalos se reproduce también en la tumba 152 de la zona III (Fig. 39: 1), acompañada por una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. Por último, la zona II de la necrópolis documenta una única forma con este tipo de programa decorativo mixto, localizada en la tumba 118 (Fig. 26: 1) y caracterizada por el desarrollo de dos frisos: el superior con serie de estampillas ovales rellenas de ungulaciones, simulando las hojas definidas en la urna de la tumba 147 (Fig. 35: 1); el panel inferior queda reservado a una serie horizontal de puntos. De este modo, las urnas con estampillas de hojas se localizan en las zonas I, II y III de la necrópolis y se encuentran asociadas a decoraciones sencillas y complejas. Las estampillas con flores de cuatro pétalos se vinculan a decoraciones sencillas y se depositan en las sepulturas de las zonas I; mientras que las flores de ocho pétalos lo hacen en las tumbas de la zona III y aparecen acompañadas con decoración sencilla o compleja indistintamente.

Finalmente, siguiendo con el análisis de esta confrontación de lenguajes iconográficos conviene analizar, aunque con matices, las ánforas de la sepultura número 6, fechada en el siglo III a.n.e. Presentan cuerpo ovoide, borde cerrado o exvasado, base convexa y asas en posición vertical (Fig. 8: 1-3; Fig. 54). Las decoraciones, realizadas en la práctica totalidad de la superficie exterior del recipiente sobre un engobe blanquecino, presentan los tres grupos o filiaciones culturales de los que hemos hablado anteriormente. Por una parte, el orientalizante de los triángulos, líneas oblicuas, rombos, sogueados, líneas en zig-zag o motivos estrellados; en segundo lugar, los motivos de carácter ático como las ondas y los meandros o grecas, resueltos aquí como metopas en rectángulos concéntricos y decrecientes, reinterpretación formal de las grecas laberínticas áticas vinculadas simbólicamente con el laberinto del Minotauro; y, finalmente, los motivos ibéricos de semicírculos, segmentos de círculos concéntricos, bandas, filetes, líneas verticales, eses simples y compuestas, dameros, etc. La complejidad de estas decoraciones, desarrolladas en varios frisos y metopas, y la cronología de la sepultura, fechada en el siglo III a.n.e. (Cabré y Motos, 1920: 22-23; Uriarte *et al.,* 2004: 73), muestran una serie de cuestiones de especial relevancia. En primer lugar, y al igual que ocurre con las ánforas anteriores, este tipo de programas indican que se trata de un encargo especial que vincula al personaje enterrado no sólo con la tradición orientalizante sino también con las influencias áticas; síntesis que se observa, también, en la imitación de crátera de la necrópolis de Atalayuelas (Fuerte del Rey, Jaén) (Olmos, 2003; Pachón *et al.,* 2007). La expresión del poder y la riqueza se encuentra aquí definida en tres diseños decorativos que subrayan, además, el carácter ibérico del enterrado mediante el empleo exclusivo de la monocromía. En segundo lugar, y a pesar de que esta sepultura se encuentra parcialmente destruida por los expolios, la cronología fijada, el siglo III a.n.e., documenta un nuevo caso de memoria iconográfica. Pues la tumba, notablemente posterior a las influencias decorativas orientalizantes, subraya el linaje aristocrático del personaje o personajes enterrados y los relaciona de forma directa con las sepulturas 11, 20 y 34 que dan origen a la necrópolis de Túgi.

Teniendo en cuenta todo lo apuntado en las páginas anteriores, la distribución espacial y cronológica de los programas decorativos en el paisaje funerario de Túgi muestran que:

1. A finales del siglo V a.n.e., los grupos o linajes aristocráticos asentados en el cercano Cerro del Real definen el paisaje funerario de su necrópolis mediante la distribución triangular de tres tumbas: la 11, la 20 y la 34 (Fig. 51). En lo que respecta al ajuar, las tres tumbas presentan cerámica griega del siglo V a.n.e.: crátera y copa tipo Cástulo en las tumbas 11 y 34, y copa tipo cástulo en la 20, acompañando, entre otros

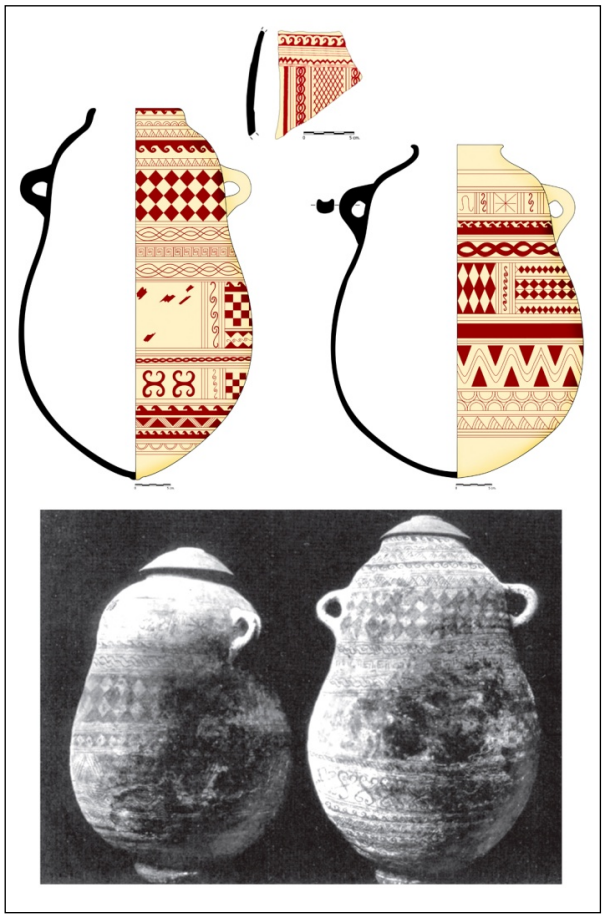


Fig. 54. Ánforas depositadas en la sepultura número 6 de la necrópolis (a partir de Pereira *et al.*, 2004b y Rodríguez-Ariza, 2014).

elementos de ajuar, a la pequeña escultura de alabastro conocida como "la Dama de Galera". Las tres urnas presentan cerámica ibérica con decoración pintada, si bien el plato con decoración completa en rojo de la tumba 11 se encuentra en paradero desconocido. Las dos restantes, las sepulturas 20 y 34, presentan diferencias significativas. La tumba 34 comprende ánforas tipo saco con decoración zoomorfa y geométrica de estilo orientalizante. La tumba 20 desarrolla programas geométricos, con decoraciones completas, complejas en rojo y negro y un único ejemplar con decoración sencilla y una historia particular. Esta urna se encuentra recubierta por un engobe blanquecino que conserva únicamente restos de pintura roja y azul. Este doble proceso, simbólico desde una perspectiva ideológica, pretender eliminar, tapar, la única decoración sencilla que se documenta en estas tumbas.

2. Durante el siglo IV a.n.e. se constata la expansión de la necrópolis. Los programas decorativos documentados, que han sido analizados en el apartado anterior, se encuentran caracterizados, en el caso de los programas que se documentan en más de un recipiente, por un

número reducido de elementos que impide realizar una valoración conjunto del fenómeno decorativo, por lo que ha sido excluido de este apartado. En cualquier caso, el número de programas decorativos únicos, que se desarrollan en un único recipiente, es elevado, siendo indicativo del grado de complejidad de la producción de pintura alfarera en Túgi. Las identidades iconográficas individuales se refuerzan en el paisaje funerario. La persona enterrada selecciona aquellos materiales que le identifican y la exclusividad de un programa decorativo es símbolo de prosperidad o, al menos, así lo parece.

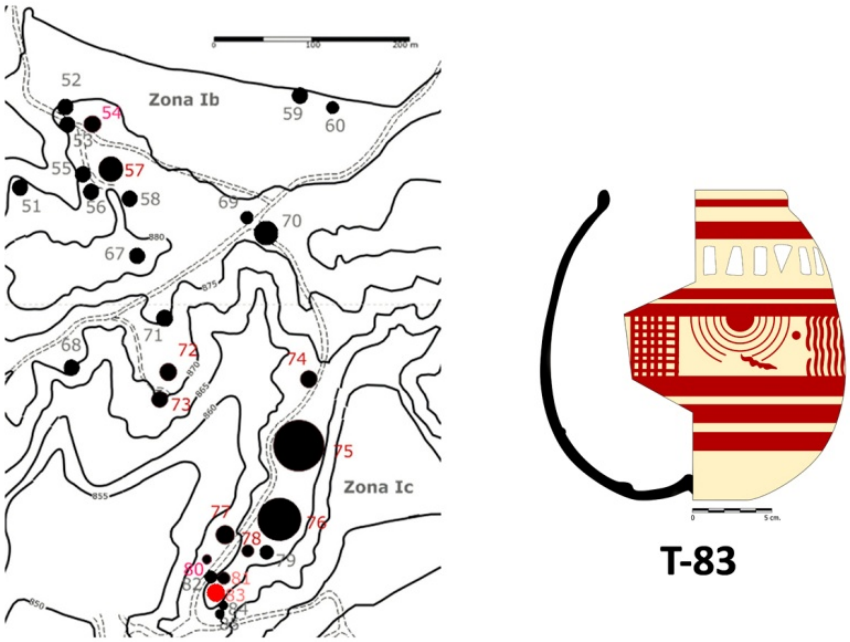


Fig. 55. Urna con decoración pintada de la tumba 83 y mapa de situación junto a la tumba 82, posiblemente asociada a la familia gobernante (a partir de Pereira *et al.*, 2004b y Rodríguez-Ariza, 2014).

3. En la zona Ia se registra una sepultura, la número 83, que puede ser considerada como una tumba aristocrática (Fig. 55). En la memoria de Cabré y Motos no se describe dicha sepultura, aunque se hace alusión al túmulo que la recubre. Junto al ajuar cerámico ibérico se recuperaron una crátera ática de campana de figuras rojas, una falcata, una punta de lanza, un regatón, un soliferreum, un pilum y un bocado de caballo (Pereira *et al.,* 2004b: 121). El único ejemplar decorado de la tumba presenta como particularidad con respecto al resto de sepulturas del siglo IV a.n.e., el empleo del engobe blanquecino como fondo de la decoración. La urna en la que se desarrolla presenta otro rasgo distintivo. Una serie de perforaciones geométricas en el tercio

superior del cuerpo. La decoración pintada se completa con series de bandas y filetes que delimitan dos frisos: el superior con las perforaciones geométricas citadas y el inferior con una serie que alterna la cuadrícula, con los semicírculos concéntricos y las líneas onduladas verticales. Engobe y programa son excepcionales en este marco cronológico y están destinados a enfatizar, junto con los demás elementos que integran la tumba y la propia arquitectura de la sepultura, el carácter aristocrático de la persona enterrada en ella. Esta tumba se sitúa, además, junto a la sepultura 82, que podría ser la tumba de la familia gobernante que ordena este espacio de la necrópolis durante el siglo IV a.n.e. (Cabré, 1920; Pereira *et al.,* 2004: 120-122; Rodríguez-Ariza, 2014).

4. El siglo III a.n.e. se encuentra caracterizado por el desarrollo de programas individuales, señalados en las figuras que se muestran a continuación, así como programas que se desarrollan en más de un recipiente cerámico, si bien en esta última ocasión el número número de individuos para realizar estadísticas y conclusiones sociales y simbólicas es tan reducido que, al igual que ocurre en el siglo IV a.n.e., se ha optado por hacer una descripción de ellos en el apartado anterior. En cualquier caso, de este momento podemos subrayar dos cuestiones:

   i. La primera de ellas se encuentra asociada a la sepultura número 6 y a las ánforas tipo saco depositadas. Esta sepultura se localiza en la zona Ia, próxima a la tumba 11 (Fig. 56). Expoliada, Cabré y Motos tan solo hacen alusión al túmulo que la recubría (Cabré y Motos, 1920). Tan solo pudieron recuperarse recipientes cerámicos, entre los que destacan las ánforas tipo saco y decoración geométrica de carácter orientalizante. El depósito de estas ánforas en una tumba fechada, según el demás materiales, en el siglo III a.n.e. podría ser indicativo de un programa de memoria que vincularía la persona o personas enterradas en esta tumbas con el momento de fundación de la necrópolis y, según la comparación de materiales, ¿esta relación simbólica pudo hacerse de forma directa con la tumba 34, con ánforas de saco y decoración zoomorfa?

   ii. La segunda cuestión especialmente significativa se encuentra asociada a las urnas globulares con decoración pintada y estampillada. La relación entre este tipo de urnas y esta decoración mixta puede ser considerada como un signo de

identidad de la necrópolis de Túgi en el siglo III a.n.e. El "prototipo Túgi", que aúna las urnas globulares de la variante III.3.A.1 con las decoraciones pintadas y estampilladas (Figs. 56-58), presenta las siguientes particularidades: campo en el borde y dos frisos en el cuerpo, delimitado el primero por dos bandas y el segundo por dos bandas o banda y filete. El primer panel, más estrecho, se encuentra reservado a las series estampilladas; mientras que el segundo, desarrollado en el máximo ancho del recipiente o inmediatamente sobre él, presenta las siguientes variantes y localizaciones espaciales: a) sin ningún tipo de decoración, siendo el resultado una decoración sencilla con bandas y filetes, depositados en la zona Ia de la necrópolis; b) línea horizontal de puntos, generando un programa complejo, que se desarrolla en un único recipiente de la tumba 118, en la zona IIb; c) semicírculos o segmentos de círculos concéntricos, dando como resultado un programa complejo, en la zona III. Esta misma área, en la sepultura 147, presenta una decoración sencilla, sin ningún otro motivo geométrico en el segundo panel, si bien las estampillas del primer friso se encuentran caracterizadas por un marco cuadrangular, único en todos los ejemplares documentados.

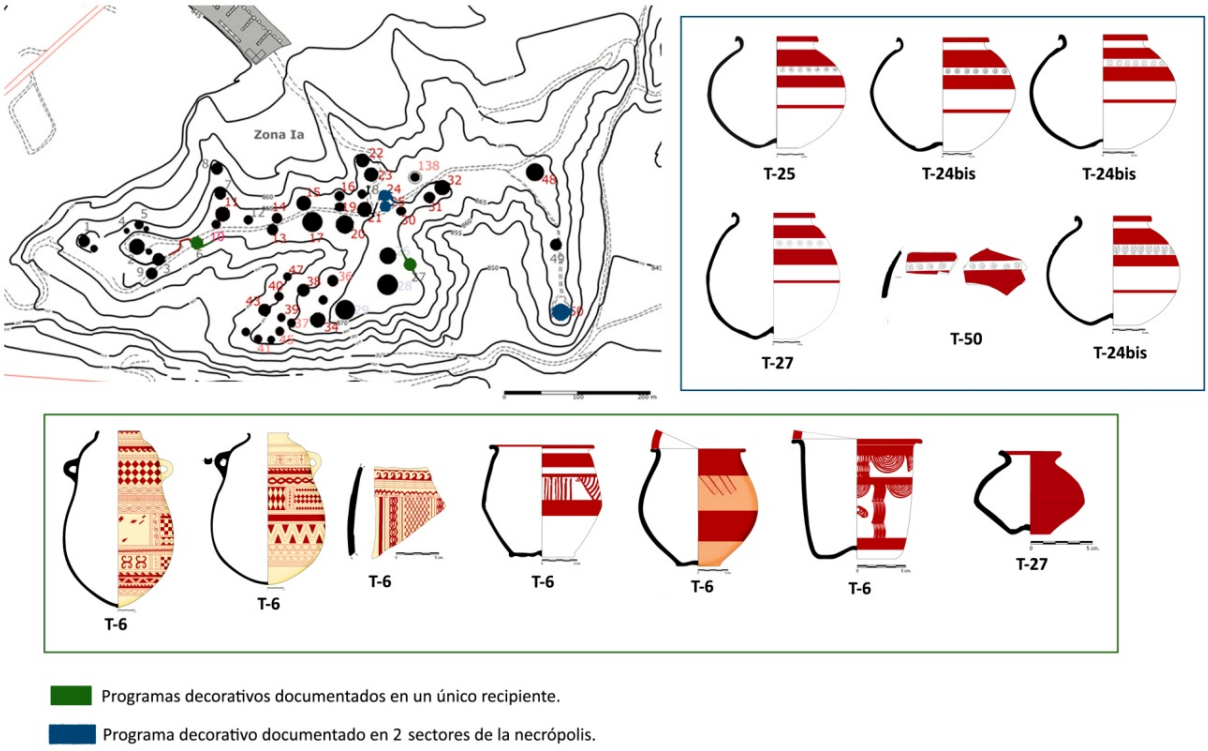


Fig. 56. Mapa de situación y selección de programas decorativos asociados a la zona Ia de la necrópolis (a partir de Pereira *et al.*, 2004b y Rodríguez-Ariza, 2014).

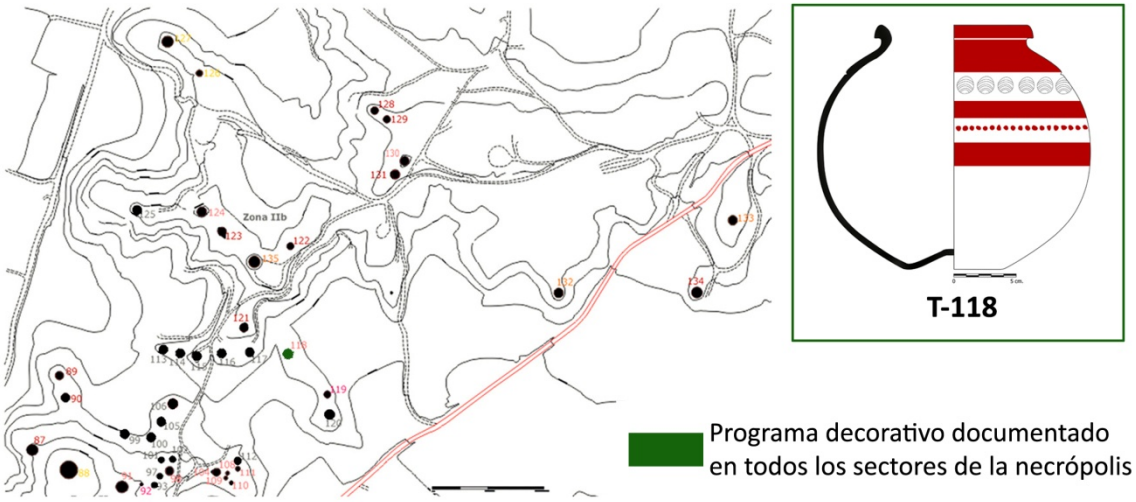


Fig. 57. Mapa de situación y selección de programas decorativos vinculados a la zona IIb del espacio funerario (a partir de Pereira *et al.*, 2004b y Rodríguez-Ariza, 2014).

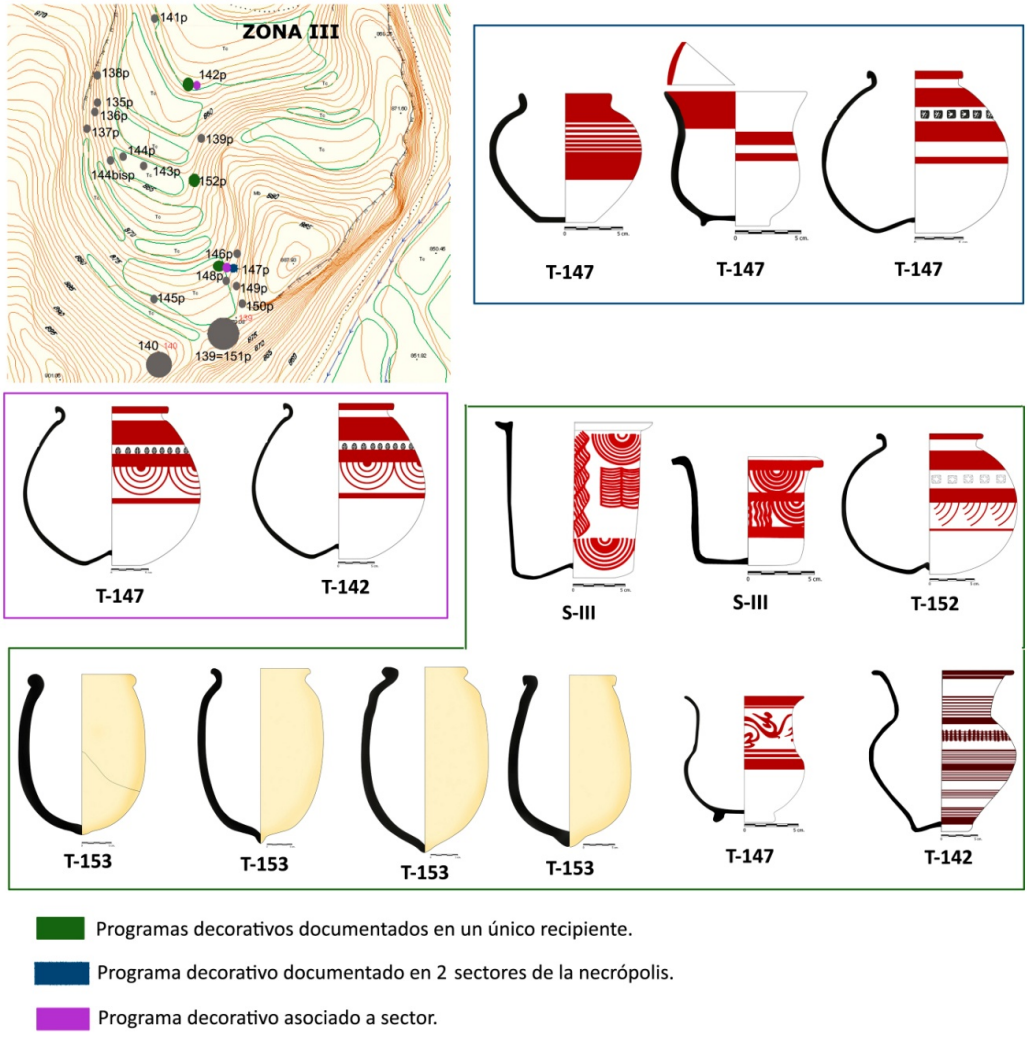


Fig. 58. Mapa de situación y selección de programas decorativos en la zona III de la necrópolis (a partir de Pereira *et al.*, 2004b y Rodríguez-Ariza, 2014).

5. Los siglos II y I a.n.e. conforman la última etapa de la necrópolis ibérica. En este momento se crean nuevos tipos, como los caliciformes, los ungüentarios o las urnas bitroncocónicas (Fig. 58); si bien se documentan algunos, como la urna de cuello exvasado depositada en la tumba 142, que recuerdan a la tradición anterior. En las decoraciones se constata una continuidad con respecto a los siglos IV y III, se desarrolla una decoración de tipo vegetal y carácter sacro en el caliciforme con roseta de la tumba 146 y se perfila una inscripción post-cocción en el pequeño recipiente de la misma sepultura, la número 146.

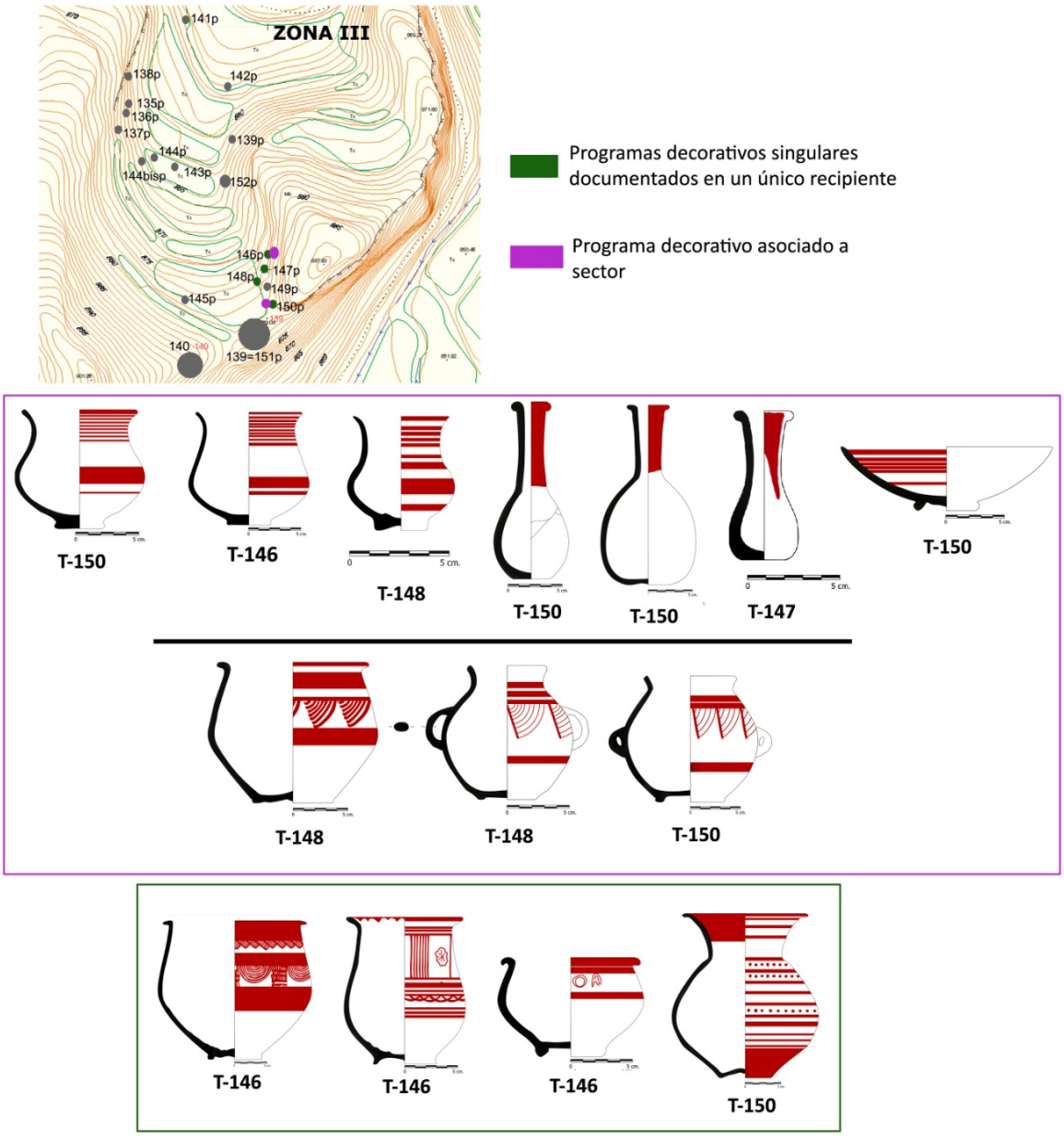


Fig. 59. Mapa de situación y selección de programas decorativos en la zona III de la necrópolis (a partir de Pereira *et al.*, 2004b y Rodríguez-Ariza, 2014).

7.3. La necrópolis de Castellones de Céal (Hinojares, Jaén).

El asentamiento ibérico de Castellones de Céal es el único que difiere estructural y paisajísticamente del resto de asentamientos del cauce del Guadiana Menor. El espacio de hábitat y el de necrópolis conviven en el mismo cerro y no son, por tanto, dos entidades espaciales diferenciadas por dos unidades topográficas distintas, definidas por el camino de acceso y/o la fuente hídrica, el río. Este esquema espacial, desarrollado, según las características específicas de cada sitio, en Toya, Baza y Túgi, se encuentra condicionado en Céal por la escarpada orografía y la limitada potencialidad agropecuaria de unos suelos en los que abundan las calizas y los yesos, que desarrollan procesos erosivos continuados debido a la acidez de las precipitaciones. El propio nombre del sitio, "Los Castellones", hace alusión a este condicionante paisajístico, debido a los afloramientos de roca caliza que coronan su cima al modo de una cresta (Chapa *et al.,* 1998: 8-11).

El cerro se encuentra delimitado por los ríos Céal y Guadiana Menor y el espacio resultante se encuentra conformado por el área destinada al hábitat, ocupando la parte más alta de este promontorio y extendiéndose una 1.2 ha en esta cota. Al norte, entre las cotas 530 y 610 m.s.n.m. se escalona la necrópolis, que presenta ocupaciones continuadas en el tiempo debido al limitado espacio destinado a este efecto. La zona libre de hábitat y necrópolis pudo estar destinada al ganado, según las investigadoras e investigadores que trabajaron en esta necrópolis (Chapa *et al.,* 1998: 8-11) (Fig. 1).



Fig. 1. Localización del poblado y la necrópolis en el yacimiento de los Castellones de Céal. Al pie del promontorio discurre el Arroyo Céal (Chapa *et al.,* 2015: Fig. 2).

Las primeras intervenciones en Castellones de Céal se remontan a la década de los años 50, fecha en la que se documenta por primera vez este yacimiento como consecuencia de la construcción de una carretera que afectó de forma notable a la morfología del sitio. La excavación de la necrópolis estuvo bajo la dirección de Concepción Fernández-Chicarro, quien constató la importancia estratégica de Castellones en las distintas rutas del Guadiana Menor y definió dos fases de ocupación de la necrópolis (Fernández Chicarro, 1955a, 1956) (Fig. 2). La riqueza de las estructuras y los ajuares, en un asentamiento de pequeñas dimensiones definido como puesto de control, fueron objeto de estudio y debate desde ese miso momento. De esta manera, de todos los trabajos que en aquellos momentos pusieron el foco de atención en la necrópolis de Castellones de Céal, destacan los estudios sobre las sepulturas (Blanco Freijeiro, 1960b) y las cerámicas griegas (Blanco, 1959; Trías de Arribas, 1967-68), cuyo número e iconografía fueron considerados como símbolo de la entrada de estos productos al Alto Guadalquivir, siendo Castellones de Céal centro redistribuidor de estos objetos cerámicos (Pereira, 1999). Esta función, entre otras, pudo ser la causa de una concesión de uso de estos productos por parte del *oppidum* del que dependía este pequeño poblado, *Tugia* (Toya) (Chapa *et al.,* 1998; Chapa *et al.,* 2015). Todo ello teniendo en cuenta las dimensiones y potenciales riquezas agropecuarias de un asentamiento de las características de Castellones de Céal.

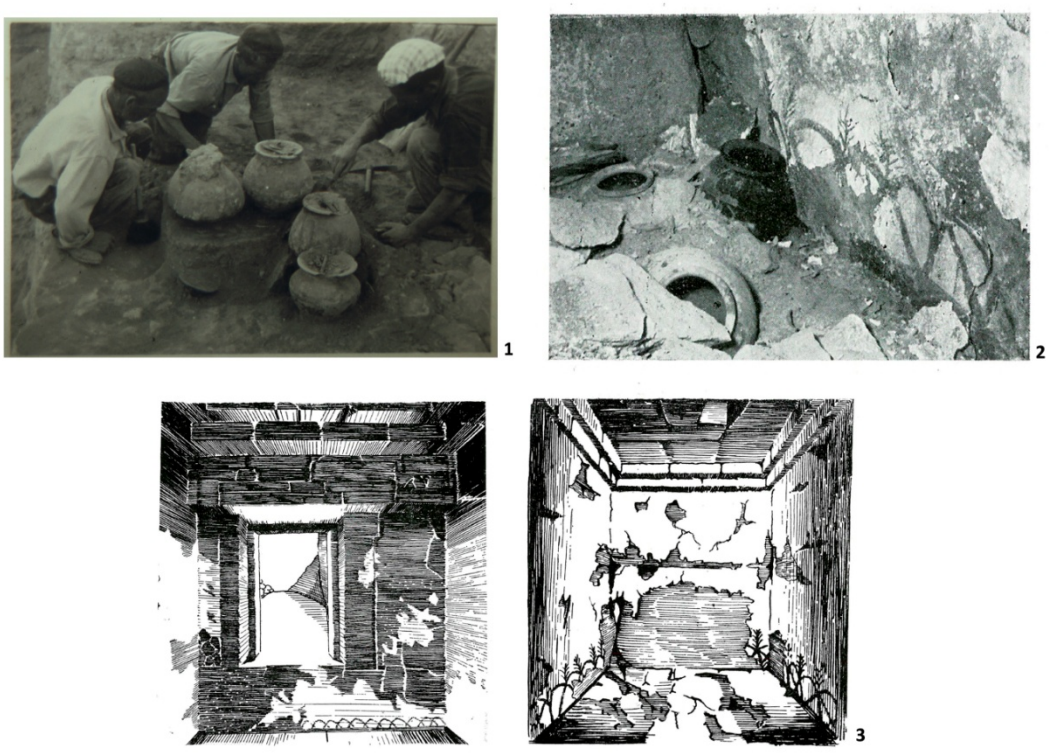


Fig. 2. Fotografías y dibujos de las intervenciones arqueológicas dirigidas por Concepción Fernández Chicarro. 1) Fotografía de excavación de una de las tumbas (Europeana Collections). 2-3) Fotografía y dibujos de la tumba 11. Los dibujos fueron realizados por Ricardo Espantaleón (Fernández-Chicarro, 1955a: Figs. 10-11; Lám. XXV).

Todos estos trabajos serán el punto de partida de las investigaciones llevadas a cabo por Teresa Chapa, Juan Pereira, Antonio Madrigal y Victorino Mayoral en el territorio de Castellones de Céal. Los trabajos realizados entre las décadas de los 80 y 90 tenían dos objetivos principales. Por una parte revisar la bibliografía y el material inédito de las campañas de excavación realizadas por Concepción Fernández Chicarro entre 1955 y 1960. Por otra, una re-excavación de las estructuras documentadas en los 50 con el fin de recuperar los contextos arqueológicos, el desarrollo de actuaciones puntuales en la zona de hábitat y la prospección del territorio para estudiar la evolución del mismo y los sistemas de explotación del entorno (Chapa *et al.,* 1984; Chapa y Pereira, 1992; Chapa *et al.,* 1993; Chapa *et al.,* 1995; Chapa *et al.,* 1998; Mayoral, 1996; Mayoral *et al.,* 2004). Todos estos trabajos permitieron contrastar las dos fases de ocupación definidas por Concepción Fernández Chicarro. La primera de ellas se desarrollaría entre los siglos VII y VI a.n.e., observándose a nivel material una correlación con las formas documentadas en Carmona y Cruz del Negro (Blanco Freijeiro, 1960b: 29). Tras un *hiatus* de tiempo que se constata como común en las necrópolis ibéricas de esta área territorial (Ruiz y Molinos, 2018: 41-71), la necrópolis y, por ende, el poblado, vuelven a ocuparse a finales del siglo V o en la transición al siglo IV a.n.e., extendiendo su ocupación hasta finales del siglo II a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 138-139).

En lo que respecta al análisis tipológico de la cerámica ibérica documentada en la necrópolis, depositada en el Museo Provincial de Jaén, su estudio ha estado vinculado al análisis formal elaborado por Juan Pereira en su tesis sobre la cerámica a torno del Alto Guadalquivir (Pereira, 1987, 1988a, 1988b). Nuestro trabajo sobre los diseños decorativos de Castellones de Céal partirá de estas propuestas tipológicas y ahondará en los discursos iconográficos de frontera, teniendo en cuenta, como hemos expuesto, que Céal pudo ser centro redistribuidor de las producciones áticas en el Alto Guadalquivir. El diálogo entre la imagen importada y la imagen local adquiere un especial dinamismo en este ámbito.

7.3.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Campaña de mayo de 1955:

Tumba A: cista de mampostería con piedras "casi regulares" unidas con lechada de cal y cubierta de losas. Junto al ajuar cerámico se documentaron restos de cáscara de huevo de gallina. Presenta una cronología en torno a la segunda mitad del siglo III a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 18).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3**: plato-tapadera asociada a la urna cineraria (Fig. 3: 1). Presenta cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Sobre la superficie lisa del recipiente se desarrolla, al exterior, un campo en el borde y una banda en el arranque del cuerpo. El interior se encuentra caracterizado por un friso, delimitado por dos anchas bandas y compuesto por una serie irregular de semicírculos, segmentos de círculos concéntricos y líneas onduladas. Según Pereira, este tipo de formas se documentan desde el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 169).

Cerámica con engobe:

2. **Variante III.3.C.2:** pequeño vaso caliciforme de cuerpo globular, borde y cuellos exvasados y pie indicado menor al 10% de su altura total (Fig. 3: 2). Sobre un engobe anaranjado, comprende decoración sencilla a base de banda en el borde, grupo de cinco filetes en el cuello, una ancha banda en el arranque del cuerpo y un filete en la inflexión del diámetro máximo. Pereira fecha este tipo de recipientes en el siglo III a.n.e. (Pereira, 1987: 164).
3. **Variante III.3.C.5:** urna cineraria de cuerpo globular, borde vuelto, cuello exvasado mayor al 20% de la altura total, pie indicado menor al 10% y dos asas trenzadas dispuestas horizontalmente en el tercio superior del cuerpo (Fig. 3: 3). La decoración, realizada sobre un engobe naranja, se caracteriza por el desarrollo de un campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa. Dos bandas y un filete localizados en el cuello y la zona intermedia de la urna delimitan un panel con una serie regular de semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales. El espacio inferior enmarcado por las asas es asimismo decorado con líneas onduladas verticales. Presenta una cronología en torno al siglo III a.n.e. (Pereira, 1987: 273).

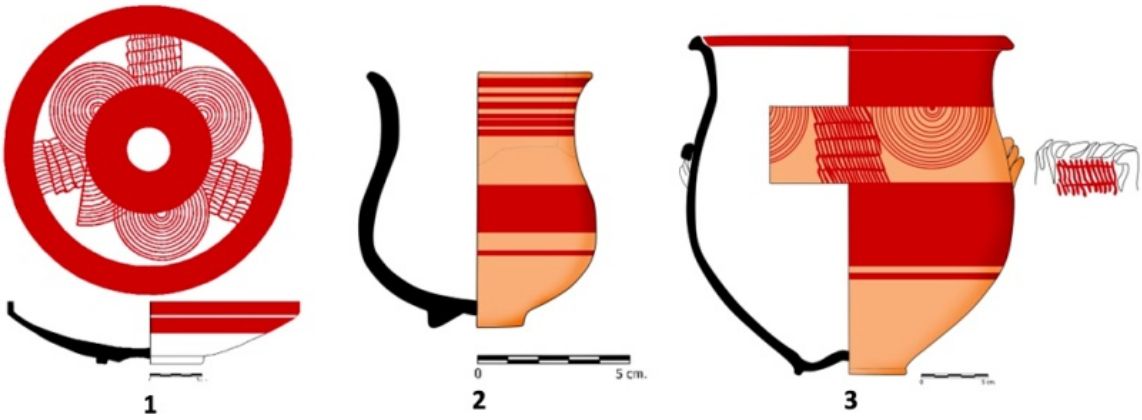


Fig. 3. Cerámica decorada de la tumba A (Chapa *et al.,* 1998: 18).

Tumba B: situada en la zona oeste de la tumba A, en los diarios de excavación de Concepción Fernández Chicarro no se hace descripción de su estructura. En ella se documentan, además, una copa tipo "Cástulo" y fragmentos de cerámica ática. La cronología propuesta por sus investigadores la sitúan en la primera mitad del siglo IV a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 18-21).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.1.A.9:** tapadera de la urna de orejetas (Fig. 4: 3). Se encuentra caracterizada por un cuerpo cónico, un borde cerrado, dos orejetas perforadas y un asidero indicado. La decoración es similar a la de la urna con la que hace conjunto. Dos grupos irregulares de bandas y filetes delimitan dos frisos, del que solo se decora el relativo al borde y tercio superior del cuerpo. Dicho panel presenta una serie de líneas onduladas verticales y líneas verticales de puntos, que se unirán a esta misma serie en el tercio superior del cuerpo de la urna. El pomo del asidero presenta una cuadrícula irregular. Según Pereira, esta forma se desarrolla entre los siglos V y IV a.n.e. (Pereira, 1988: 150).
2. **Variante III.8.A.4**: urna cineraria "de orejetas" con cuerpo bitroncocónico, borde cerrado, base cóncava con umbo y dos paras de asas enfrentadas, dos perforadas y las otras dos dispuestas en sentido vertical (Fig. 4: 2). Comprende decoración compleja caracterizada por el desarrollo de tres grupos irregulares de bandas y filetes. Dichos grupos delimitan tres frisos, de los que se decora únicamente el superior. Este panel se encuentra localizado entre el borde y el tercio superior del cuerpo y presenta una serie que alterna las líneas onduladas verticales y las líneas verticales de puntos, en conjunción con la asociación documentada en la tapadera. Las asas aparecen decoradas con bandas. Su cronología se encuadra entre finales del siglo V y el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 150).
3. **Variante III.3.B.1**: urna cineraria de tendencia globular, borde vuelto, cuello corto exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 4: 1). Presenta decoración sencilla con campo en el borde y cuatro grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando tres frisos en reserva. Al interior, dos filetes marcan la intersección entre el cuello y el cuerpo. La cronología propuesta para este tipo de urnas es el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1987: 157).

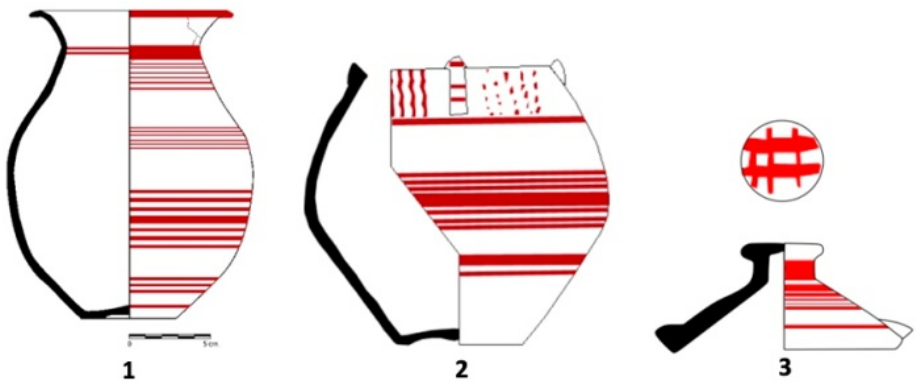


Fig. 4. Cerámica decorada de la tumba B (Chapa *et al.,* 1998: 18-21).

Tumba E: estructura cuadrangular con un alzado de adobes y una cubierta de losas de piedra. Entre el ajuar destaca, junto con los vasos cerámicos ibéricos, fragmentos de cerámica ática y fragmentos de regatón, espada y *soliferreum*. Se enmarca cronológicamente entre finales del siglo II e inicios del I a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 22-24).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.10.A.1:** forma abierta y compuesta de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y cuerpo troncocónico, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 5: 1). Comprende decoración sencilla a base de tres grupos de tres filetes cada uno en el cuerpo, delimitando dos paneles sin decoración alguna.
2. **Variante III.5.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 5: 2). Presenta campo en el borde y seis grupos de bandas y/o filetes en el cuerpo, delimitando cinco frisos de los que sólo se decoran dos. El superior presenta una serie que alterna los segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda con las líneas onduladas verticales. El segundo panel sustituye, por su parte, los segmentos por semicírculos concéntricos colgantes, manteniendo las líneas onduladas verticales. Su cronología arranca en el siglo IV a.n.e. y parece pervivir hasta los siglos III-II a.n.e. (Pereira, 1988: 157-158).

Cerámica con engobe:

3. **Variante I.6.A.1**: *kalathos* abierto de cuerpo cilíndrico, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 5: 3). El diseño decorativo, sobre engobe blanquecino, comprende campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa. En el cuerpo, dos anchas bandas delimitan un panel de semicírculos concéntricos colgantes. La cronología de este tipo de formas arranca en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 270).

4. **Variante IV.10.B.1**: urna de compuesta de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y cuerpo troncocónico, cuello corto y borde exvasados, y base cóncava con umbo (Fig. 5: 4). Presenta decoración sencilla con campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa. El cuerpo, por su parte, presenta un grupo de tres filetes y una banda. Toda la decoración se desarrolla sobre un engobe color pardo.

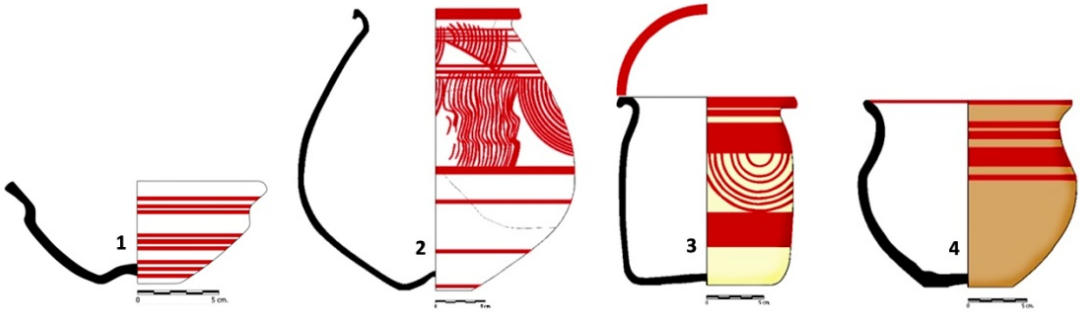


Fig. 5. Cerámica decorada de la tumba E (Chapa *et al.,* 1998: 22-24).

Tumba F: en las descripciones facilitadas por Concepción Fernández-Chicarro se hace únicamente alusión a la cubierta de losas de la sepultura. El estudio del ajuar, que incluía, además, fragmentos de armas, lo ubica cronológicamente en el siglo IV a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 24).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.7.A.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 6: 1). Comprende, sobre engobe color pardo, decoración compleja con banda en el borde y tres grupos de bandas y filetes en el cuerpo que delimitan dos frisos horizontales. Ambos paneles presentan una serie que alterna los semicírculos concéntricos, sedentes en el superior y colgantes en el inferior, y las líneas onduladas verticales. Su cronología arranca en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 160).

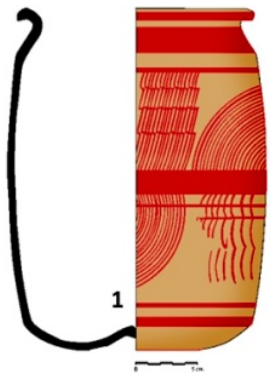


Fig. 6. Cerámica decorada de la tumba F (Chapa *et al.,* 1998: 24).

Tumba G: fosa de mampostería con suelo de escayola. Alzado final de adobes sobre los que se dispone una cubierta de losas. Junto al ajuar cerámico se documentó una fusayola, una fíbula y un casco de bronce, una cáscara de huevo y fragmentos de *soliferreum*, falcata y regatón. La cronología propuesta para esta sepultura es el siglo III a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 24-26).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.1:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, con borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 7: 1). Presenta decoración completa en rojo tanto en la superficie interior como exterior del recipiente.
2. **Variante III.5.A.1:** miniatura de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 7: 2). Presenta decoración sencilla con restos de campo en el borde y grupo de cinco bandas y filetes en la mitad superior del cuerpo. Dicha forma se fecha entre los siglos IV y III a.n.e. (Pereira, 1988).

Cerámica con engobe:

3. **Variante III.5.A.1**: urna cineraria de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 7: 3). Sobre un engobe anaranjado, se desarrolla un campo en el borde y tres grupos de banda y filete en el cuerpo, delimitando dos frisos horizontales con líneas oblicuas de puntos. Su cronología se enmarca en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988).

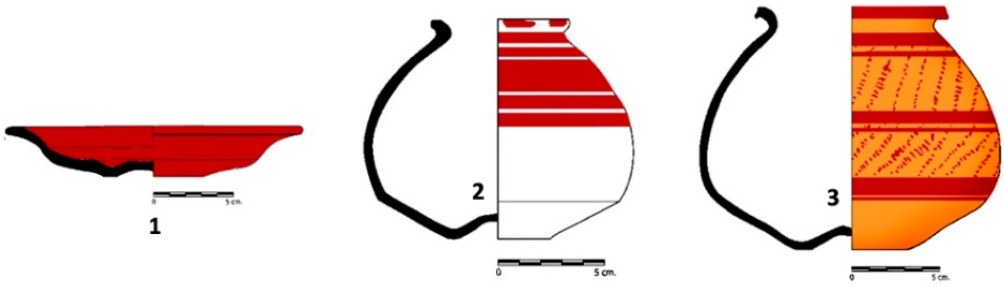


Fig. 7. Cerámica decorada de la tumba G (Chapa *et al.,* 1998: 24-26).

Hallazgos superficiales pertenecientes a la campaña de mayo de 1955:

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 8: 1). Presenta tres filetes en la mitad inferior del cuerpo como único tratamiento decorativo.
2. **Variante II.10.A.3:** copita de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y cuerpo troncocónico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10%

de la altura total (Fig. 8: 2). Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior e interior del recipiente.

3. **Variante III.4.B.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello corto exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 8: 3). Presenta banda y trazos verticales en el borde interior. En el cuerpo, tres grupos de bandas y filetes (5-4-5) delimitan dos frisos, decorándose tan solo el superior con segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda.

Cerámica con engobe:

4. **Variante III.5.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 8: 4). Sobre un engobe anaranjado se desarrollan un campo en el borde y una serie de bandas y filetes en el cuerpo, que delimitan dos frisos horizontales de diferente grosor, ambos con segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda.

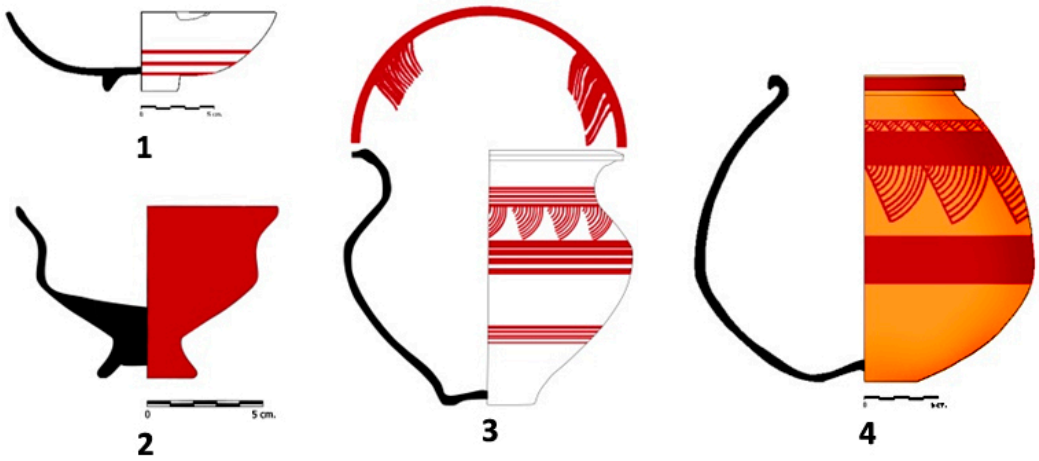


Fig. 8. Cerámica decorada asociada a los hallazgos superficiales pertenecientes a la campaña de mayo de 1955 (Chapa *et al.,* 1998: 26-29).

CAMPAÑA DE SEPTIEMBRE DE 1955

Tumba 1: fosa sencilla, abierta en la tierra. Junto al ajuar cerámico se documentaron fragmentos de espada y de una lanza de hierro. Su cronología se desarrolla en el siglo IV a.n.e. (Chapa *et al.,*1998: 30).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 9: 1). Se encuentra caracterizado por una decoración compleja con campo en el borde y serie de

bandas y filetes que enmarcan dos paneles horizontales, decorados con segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda. En el interior se desarrolla una estrecha banda en la intersección entre el borde y el cuerpo, así como restos de pintura como consecuencia de la aplicación de ésta. Se encuentra fechada en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 155; Chapa *et al.,* 1998: 30).

2. **Variante III.7.B.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto, cuello corto y base plana (Fig. 9: 3). Desarrolla bandas en el borde y grupos de bandas o filetes en el cuerpo, delimitando dos frisos con semicírculos concéntricos colgantes.

Cerámica sin engobe:

3. **Variante III.4.A.1:** urna cineraria de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 9: 2). Tipológica e iconográficamente es similar a la urna descrita anteriormente. Presenta, sobre engobe blanquecino, decoración compleja con campo en el borde y serie de bandas y filetes que delimitan tres paneles, decorado tan solo el primero con segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda. En el interior, una banda marca la intersección entre el borde y el cuerpo. Esta segunda urna contendría las cenizas de un individuo varón de unos 18 años y estaría fechada en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 155; Chapa *et al.,* 1998: 30).

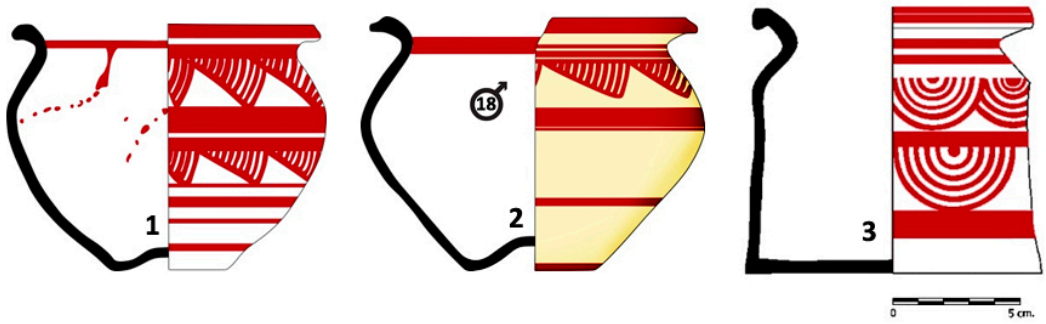


Fig. 9. Cerámica decorada de la tumba 1 (Chapa *et al.,*1998: 30).

Tumba 2: fosa sencilla abierta en la tierra. Por su posición superficial y los materiales del conjunto, podría fecharse en el siglo III a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 32).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 10: 1). Presenta campo tanto en la

superficie interna como externa del borde y serie de filetes en ambas superficies, todo ello sobre engobe blanquecino.

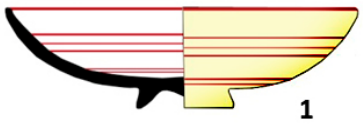


Fig. 10. Cerámica decorada de la tumba 2. Sin escala (Chapa *et al.,* 1998: 32).

Tumba 5: fosa rectangular de adobes enlucida con cal. Se documenta, además, fragmentos de un brazalete de bronce, restos de dos anillos de bronce, un amuleto de pasta vítrea. Por el tipo de ritual, similar al de la tumba 11/145, sus investigadores proponen una cronología en torno a la primera mitad del siglo IV a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 34).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.B.1:** dos urnas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto u horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 11: 1-2). Sobre un ligero engobe anaranjado se desarrolla, en ambos casos, una decoración sencilla. Su diseño se caracteriza por un campo en el borde y seis grupos de filetes en el cuerpo, similares en número y grosor (5-3-3-6-4-2). La única diferencia radica en una estrecha banda al interior del cuello, desarrollada únicamente en una de las urnas. Este tipo de urnas se fechan en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 157).

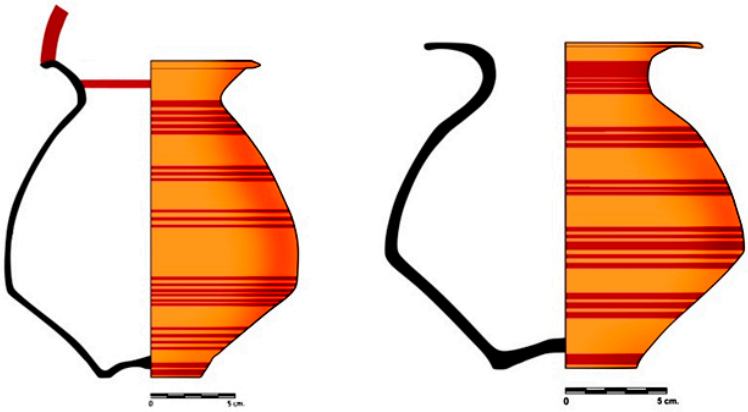


Fig. 11. Cerámica decorada de la tumba 5 (Chapa *et al.,* 1998: 34).

Tumba 6: fosa sencilla en la que se documenta, además, fragmentos de *pilum* o *soliferreum*, restos de lanza o regatón, fragmentos de un falcata, posibles restos de rueda de carro y anillas de bronce pertenecientes posiblemente al atalaje de un

caballo. Los materiales parecen apuntar a una fecha dentro de la segunda mitad del siglo IV a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 36-38).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.1:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 12: 1). Presenta decoración completa en rojo tanto en la superficie interior como exterior del recipiente.
2. **Variante III.3.B.1:** urna de cuerpo globular, con borde vuelto, cuello corto exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 12: 2). Presenta decoración sencilla caracterizada por un campo en la superficie interior del borde y tres grupos de tres filetes cada uno en el cuerpo, delimitando dos paneles en reserva. Presenta una cronología del siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988:157).
3. **Variante IV.11.A.1**: miniatura de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior y cuerpo troncocónico, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 12: 3). Presenta campo en el borde interior y exterior, dos filetes y dos anchas bandas en el cuerpo, hasta la carena de inflexión. Esta forma se desarrolla, principalmente, entre los siglos IV y III a.n.e. (Pereira, 1988: 164).

Cerámica con engobe:

4. **Variante I.3.A.3:** imitación ibera de una crátera de campana griega (Fig. 12: 4). Consiste en un cuerpo globular, borde vuelto y un pie diferenciado mayor al 10% de la altura total no conservado. Consta de una decoración mixta sobre un ligero engobe anaranjado. Presenta campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, y 7 grupos irregulares de bandas y filetes que delimitan seis paneles, de los que se decoran los cuatro primeros. El primer friso se caracteriza por el desarrollo de un baquetón en relieve que enmarca una serie de rombos excisos, similar al que presenta una imitación de *pyxis* de Toya (Pereira y Sánchez, 1985: 93). El segundo y cuarto panel presenta una serie de círculos concéntricos en número de tres. El tercero, finalmente, comprende una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. Según las características tipológicas de la urna, se fecharía en la segunda mitad del siglo IV y la transición al siglo III a.n.e. (Pereira, 1987: 273-4).
5. **Variante III.5.A.4:** urna cineraria de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde recto y base cóncava con umbo (Fig. 12: 5). Presenta dos asas en posición horizontal dispuestas en el tercio superior del cuerpo. Una serie de bandas y filetes delimitan dos frisos horizontales, del que se decora el superior con una serie de trazos y puntos. Esta misma decoración se repite, asimismo, en las asas. Este diseño se desarrolla sobre un engobe anaranjado.

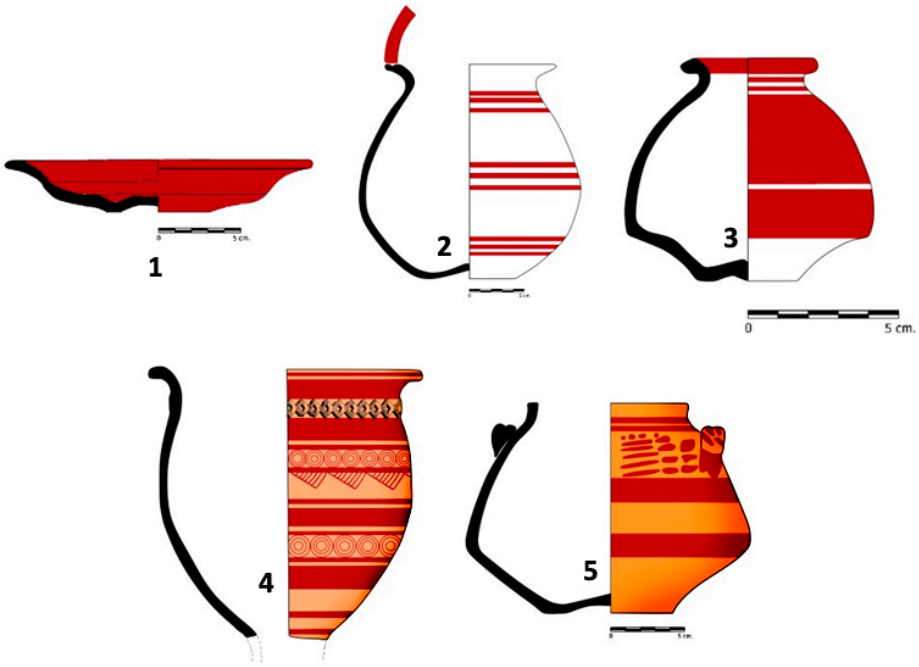


Fig. 12. Cerámica decorada de la tumba 6 (Chapa *et al.,* 1998: 36-38).

Tumba 7: fosa sencilla excavada en la tierra. Los materiales fechan esta sepultura en el siglo IV a.n.e (Chapa *et al.,* 1998: 38).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** plato-tapadera de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 13: 1). Presenta campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa. Al interior, dos filetes marcan la mitad superior del cuerpo.

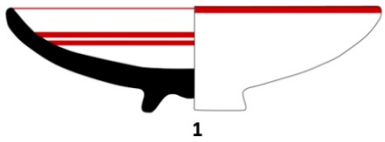


Fig. 13. Cerámica decorada de la tumba 7. Sin escala (Chapa *et al.,* 1998: 38).

Tumba 8: fosa de adobe, piedra y cal. Junto al ajuar cerámico ibérico se documentaron una fíbula de bronce, una copa ática de barniz negro, una copa de figuras rojas, una espada y un regatón de hierro, entre otros. El conjunto fecha el enterramiento en la primera mitad del siglo IV a.n.e (Chapa *et al.,* 1998: 40).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.B.1**: urna globular de borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 14: 1). Presenta decoración compleja con campo en el borde y cinco grupos de

bandas y filetes en el cuerpo, enmarcado cuatros frisos. De ellos, se decoran tan solo los dos primeros, con series apenas conservadas de semicírculos concéntricos colgantes. En el interior, un filete marca la intersección entre el borde y el cuerpo. Contenía las cenizas de un varón adulto menor de 35 años (Chapa *et al.,* 1998: 40).

Cerámica con engobe:

2. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello alto de tendencia exvasada y base cóncava con umbo (Fig. 14: 2). Sobre un ligero engobe anaranjado, se desarrolla decoración sencilla con banda en el borde y dos grupos de filetes en el cuello, delimitando un friso en reserva. En el cuerpo seis grupos de filetes enmarcan asimismo cinco paneles horizontales sin decoración alguna. Al interior se desarrolla un filete en el tercio superior del cuello. Su presencia se documenta en el Alto Guadalquivir entre mediados del siglo V y finales del IV a.n.e. (Pereira, 1988).

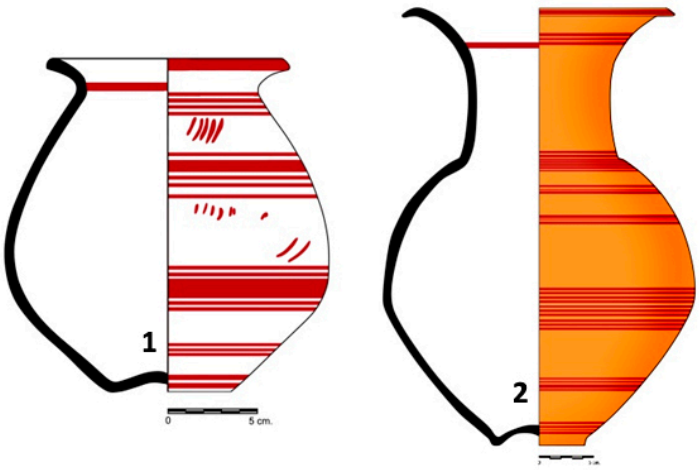


Fig. 14. Cerámica decorada de la tumba 8 (Chapa *et al.,* 1998: 40).

Tumba 9: fosa sencilla a nivel superficial. Los materiales fechan esta estructura en el siglo IV a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 40).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.7.D.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico, borde vuelto, cuello cilíndrico mayor al 20% de la altura total y base plana (Fig. 15: 1). Sobre un engobe anaranjado, presenta decoración sencilla con campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, y tres bandas y filetes en la mitad inferior del cuello y tercio superior del cuerpo. Según Pereira, este tipo de *kalathos* presenta una amplia distribución en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988).

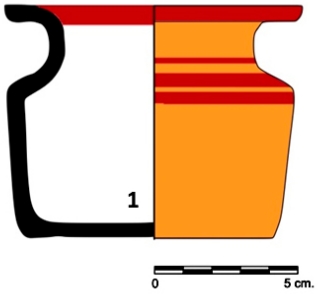


Fig. 15. Cerámica decorada de la tumba 9 (Chapa *et al.,* 1998: 40).

Tumba 11: cámara de mampostería con enlucido de cal y zócalo pintado con motivo vegetal y geométrico. Toda ella se recubrió de tierra y piedras formando un túmulo, sellándose la entrada con adobes y una dura amalgama de piedras. Junto con el ajuar cerámico se documentaron fragmentos de un casco de hierro, restos de la hoja y vaina de un puñal, una manilla de escudo, un pasador de falcata, el extremo de un regatón y una hebilla de bronce, entre otros. La cronología propuesta se sitúa en la transición entre los siglos IV y III a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 43-48).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.6.A.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con paredes ligeramente cóncavas, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 16: 6). Presenta decoración completa en rojo en toda la superficie externa del recipiente, salvo dos pequeñas franjas en la zona de la base. En el interior un campo cubre el borde.
2. **Variante II.9.A.1:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 16: 1). Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior e interior del recipiente.
3. **Variante III.7.B.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado y cuerpo troncocónico, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 16: 4). Presenta campo en el borde, filete en el cuello y dos anchas bandas en el cuerpo. Al interior, un campo marca la zona del borde y el cuello.
4. **Variante III.7.B.2**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado y cuerpo troncocónico, borde vuelto, cuello corto y pie indicado menor al 10% (Fig. 16: 3). Presenta decoración bícroma en dos tonalidades de rojo desde el borde hasta el pie.

Cerámica con engobe:

5. **Variante I.6.A.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con paredes ligeramente cóncavas, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 16: 5). Sobre un engobe negro, presenta campo tanto en la superficie interna como externa del

borde y serie de bandas y filetes a lo largo del cuerpo. Escacena fecha este tipo de formas desde mediados o finales del siglo III a.n.e. a principios del I d.n.e., según hallazgos de Huelva, Almuñécar o Itálica (Escacena, 1986).

6. **Variante III.5.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 16: 2). Sobre un engobe negro comprende tres paneles decorativos delimitados por bandas y filetes. En el superior, sobre el engobe negro, se desarrolla una serie de líneas oblicuas hacia la derecha. El friso central, también con fondo negro, comprende una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda y el inferior repite los motivos del primero, una serie de líneas oblicuas, en esta ocasión hacia la izquierda. José Luis Escacena fecha esta forma en el siglo III a.n.e. (Escacena, 1986: 590).

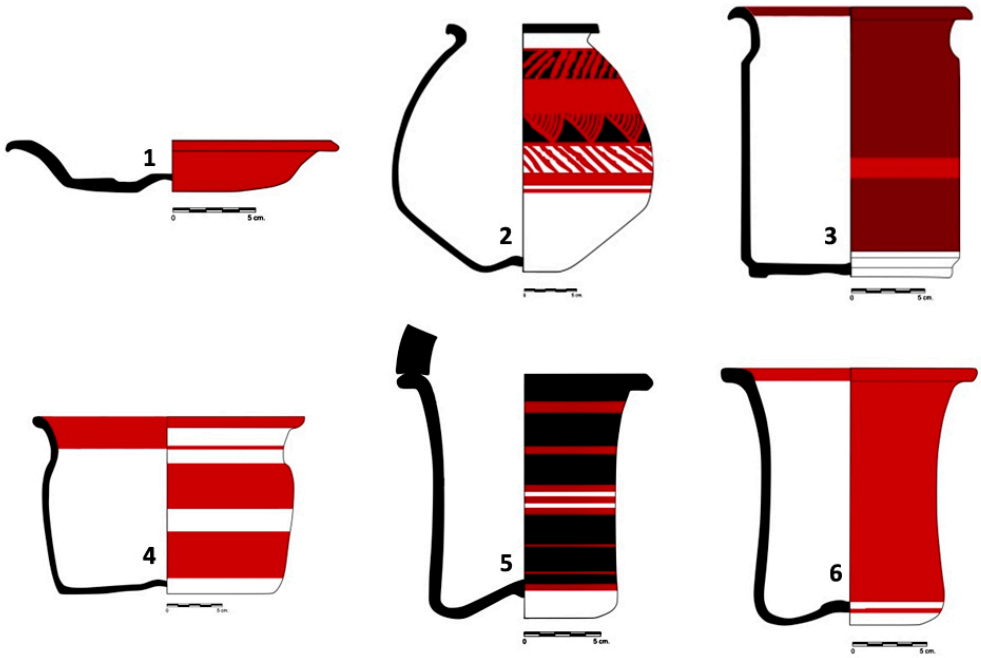


Fig. 16. Cerámica decorada de la tumba 11 (Chapa *et al.,* 1998: 43-48).

Tumba 12: empedrado relacionado con una estructura de adobe. Junto al ajuar cerámico se documentaron, además, fragmentos de la empuñadura y hoja de una falcata doblada, restos de una punta de lanza y un fragmento correspondiente a un cuchillo de hierro. Estos materiales fechan la estructura en la primera mitad del siglo IV a.n.e (Chapa *et al.,* 1998: 48-50).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3:** cuenco-tapadera de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 17: 1). Presenta decoración completa en rojo en la superficie interior del recipiente y un campo en el borde exterior.

Cerámica con engobe:

2. **Variante III.4.C.1:** urna cineraria de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello alto exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 17: 2). Presenta un esquema decorativo complejo sobre un engobe blanquecino. Se encuentra caracterizado por una banda y una serie de segmentos de círculos concéntricos en el borde. Cuatro grupos de bandas y filetes delimitan tres frisos, de los que se decoran los dos primeros. El primero de los paneles lo hace con una serie simple de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda; mientras que el inferior desarrolla una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes con las líneas onduladas verticales. Una banda marca la mitad superior del cuello en la superficie interna del recipiente. Pereira fecha esta forma a principios del siglo IV a.n.e. (1988).

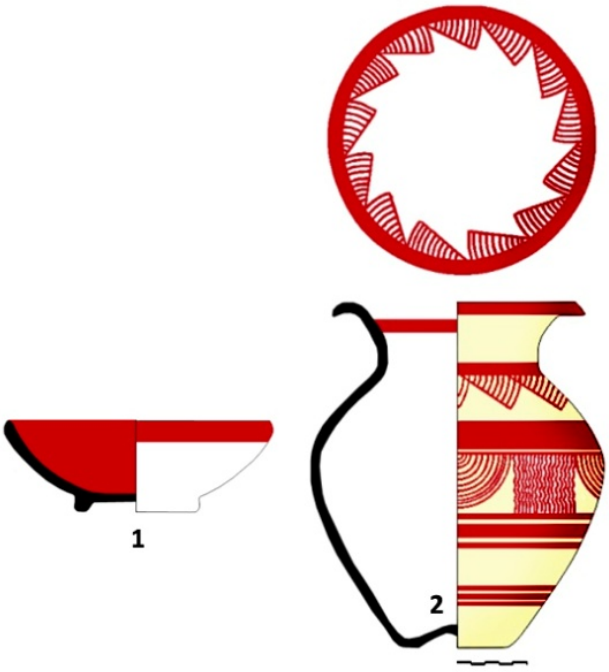


Fig. 17. Cerámica decorada de la tumba 12 (Chapa *et al.,* 1998: 48-50).

Tumba 14: enterramiento simple en hoyo con un cronología, según los materiales, en torno al siglo IV a.n.e (Chapa *et al.,* 1998: 50-51).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.5.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 18: 1). De cocción reductora, comprende serie de cuatro bandas, la central notablemente más ancha, en la mitad superior del cuerpo.

Cerámica con engobe:

2. **Variante II.10.A.2:** vasito caliciforme de cuerpo troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 18: 2). Comprende, sobre un engobe pardo, campo en el borde y dos bandas en el cuerpo. Se encuentra fechado entre los siglos IV y III a.n.e. (Pereira, 1988).

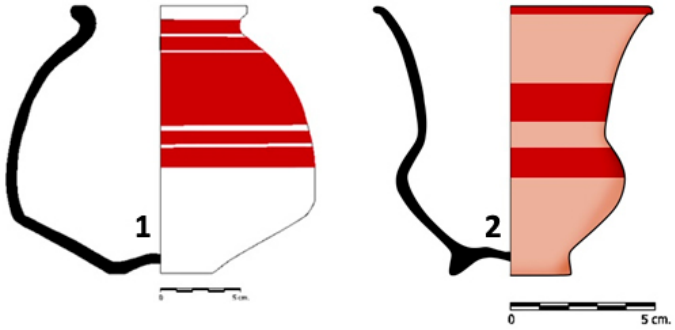


Fig. 18. Cerámica decorada de la tumba 14 (Chapa *et al.,* 1998: 50-51).

Tumba 16: fosa de adobes recubiertos de cal. Según los materiales, podría fecharse en la primera mitad del siglo IV a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 51-52).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.3:** plato de cuerpo troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 19: 1). Presenta serie de bandas y filetes tanto en su superficie interna como externa.

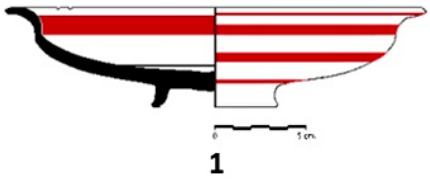


Fig. 19. Cerámica decorada de la tumba 16 (Chapa *et al.,* 1998: 51-52).

CAMPAÑA DE SEPTIEMBRE DE 1956

Tumba III: hoyo superficial protegido por piedras. La presencia de una pieza ática en el conjunto sitúa esta sepultura en un amplio margen dentro del siglo IV a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 57).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.10.A.2:** vasito caliciforme de cuerpo troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 20: 1). Presenta tres bandas en la superficie interior del recipiente y dos en la superficie exterior. Estas bandas delimitan dos y un friso, respectivamente, que quedan en reserva.

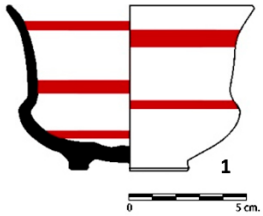


Fig. 20. Cerámica decorada de la tumba III (Chapa *et al.,* 1998: 57).

Tumba V: estructura sencilla y muy superficial. Junto al ajuar cerámico se documentan fragmentos de crátera de figuras rojas, siete tabas y restos de un regatón de lanza, entre otros. El conjunto sitúa esta tumba en la primera mitad del siglo IV a.n.e., si bien sería prudente prolongar hasta fines de siglo esta cronología (Chapa *et al.,* 1998: 58).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.12.A.3:** recipiente crateriforme de cuerpo cilíndrico, troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% (Fig. 21: 1). Presenta decoración compleja con banda en el borde y serie de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando tres frisos. La decoración de estos paneles constituye una novedad en el Alto Guadalquivir ya que, a diferencia de las decoraciones horizontales marcadas por las bandas y filetes, incluye una serie vertical de líneas onduladas circundadas por segmentos de círculos concéntricos. La base del pie presenta un campo.

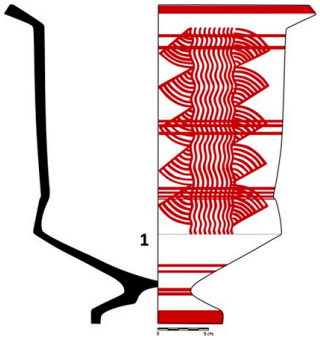


Fig. 21. Cerámica decorada de la tumba V (Chapa *et al.,* 1998: 58).

Tumba VI: el enterramiento se situaba bajo un empedrado, capas de adobes, tierra y cantos, pero no se hace más alusión al recinto funerario en sí. Junto a la urna cineraria se documentaron una fíbula anular, una anilla de bronce y una serie de tabas que la delimitaba. Todo este conjunto fecha la sepultura en la primera mitad del siglo IV a.n.e. (Chapa *et al.,* 1998: 58-60).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.C.1:** urna cineraria de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto, cuello de tendencia exvasada mayor al 20% de la altura total y base cóncava con umbo (Fig. 22). Presenta decoración sencilla con campo en el borde y cuatro grupos de bandas y filetes en cuello y cuerpo, enmarcando tres paneles sin decoración alguna. Al interior, dos filetes decoran el tercio superior del cuello.

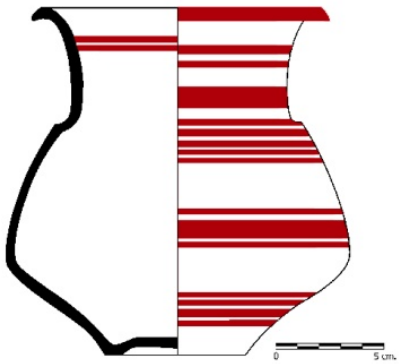


Fig. 22. Cerámica decorada de la tumba VI (Chapa *et al.,* 1998: 58-60).

EXCAVACIONES DESARROLLADAS ENTRE 1985 Y 1991

Tumba 5/066: sepultura de planta cuadrangular con dos urnas cinerarias. La primera contenía los restos humanos de una mujer entre 22 y 35 años y la segunda, sin decoración alguna, huesos infantiles entre los 6 y 8 años de edad. Junto al ajuar cerámico se documentaron fragmentos de hierro correspondientes a una vaina de espada o puñal (Chapa *et al.,* 1998: 86).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.A.1:** urna cineraria de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 23). Sobre un engobe anaranjado, presenta decoración sencilla a base de cuatro grupos de filetes en el cuerpo y base, delimitan tres frisos sin decoración alguna. En el interior, una banda marca el cuello en su zona intermedia. Pereira encuadra este ejemplar en el siglo IV a.n.e. (1988:935).



Fig. 23. Cerámica decorada de la tumba 5/066. Sin escala (Chapa *et al.,* 1998: 86).

Tumba 5/345: sepultura de planta cuadrangular, cuya construcción sella una zona dedicada en momentos anteriores a realizar cremaciones. Su base consistía en un empedrado cubierto por adobes revestidos con yeso pintado de rojo. Se documentaron, además, dos anillas de hierro y un broce de cinturón (Chapa *et al.,* 1998: 88-91).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.B.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y cuello corto (Fig. 24: 1). No conserva la base, aunque previsiblemente sería cóncava con umbo. Presenta decoración completa en rojo, con huellas de espatulado, en la superficie exterior, así como un campo en la cara interna del borde y el cuello. Pereira constata este tipo de formas desde el siglo IV a.n.e. (1988: 950).
2. **Variante III.7.A.8:** recipiente anforoide de cuerpo cilíndrico y borde cerrado (Fig. 24: 2). Los fragmentos conservados muestran un diseño decorativo sencillo a base de bandas y filetes paralelos.

Cerámica con engobe:

1. **Variante II.9.A.1:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde horizontal y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total del recipiente. Presenta un engobe color ocre anaranjado tanto en la superficie interna como externa del recipiente. En el Alto Guadalquivir se fecha a partir del siglo IV a.n.e. (Pereira, 1987: 1014).

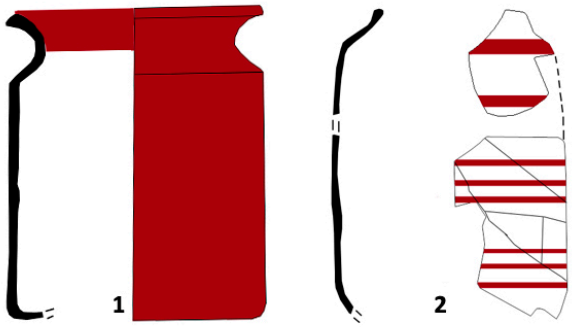


Fig. 24. Cerámica decorada de la tumba 5/345. Sin escala (Chapa *et al.,* 1998: 88-91).

Tumba 5/617: estructura situada, al igual que ocurre con el caso anterior, sobre una zona de *ustrina*. Presenta una cámara cuadrangular y un triple enterramiento consecutivo. Junto con el ajuar cerámico se documentaron diferentes restos de armas, como una falcata, una lanza y una manilla de escudo, así como un anillo de bronce (Chapa *et al.,* 1998: 91-96).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.A.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro, borde vuelto y base cóncava, fracturada y reparada de antiguo con yeso (Fig. 25: 3). Presenta decoración compleja con campo en el borde y serie de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando dos anchos paneles decorativos. Estos frisos se decoran con una serie que alterna los semicírculos concéntricos, las líneas onduladas verticales y los segmentos de círculos concéntricos. La novedad con respecto a otros esquemas decorativos resides en el carácter encadenado de ambas series. Esta urna correspondería al segundo enterramiento y contendría los restos quemados de una mujer entre 20 y 30 años (Chapa *et al.,*1998: 91-96). Pereira encuadra esta forma entre los siglos IV y III a.n.e. (1987: 956).
2. **Variante III.5.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior y borde exvasado (Fig. 25: 2). Presenta decoración compleja con campo en el borde y serie de bandas en el cuerpo, delimitando dos paneles decorados con series de semicírculos concéntricos colgantes. Esta urna, la primera de este enterramiento, contenía los restos de un varón entre 30 y 40 años (Chapa *et al.,* 1998: 91-96) y sería fechada por Pereira en el siglo IV a.n.e. (1987: 923).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 25: 1). Sobre un engobe pardo, comprende campo en el borde y serie de bandas y filetes en el cuerpo delimitando tres frisos, de los que tan solo se decoran dos. Ambos reciben una serie regular de semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales. El panel superior presenta, además, dos filetes en su mitad superior, atravesando los motivos geométricos antes citados. Esta urna correspondería al tercer enterramiento y contenía los huesos de un varón de más de 25 años (Chapa *et al.,*1998: 91-96). Es fechado por Pereira en el siglo IV a.n.e. (1988: 157).
2. **Variante IV.11.A.1:** miniatura de cuerpo bitroncocónico, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 25: 5). Presenta engobe marrón-rojizo en la superficie exterior del recipiente, sobre una pasta de la misma tonalidad.

3. **Variante III.2.A.1:** pequeño vaso de cuerpo hemisférico, borde recto y engrosado y base cóncava con umbo (Fig. 25: 4). Sobre un engobe de color anaranjado se desarrolla una decoración sencilla a base de bandas y filetes en el borde, mitad superior del cuerpo y base. Fechado entre los siglos IV y III a.n.e. (Pereira, 1987: 907).

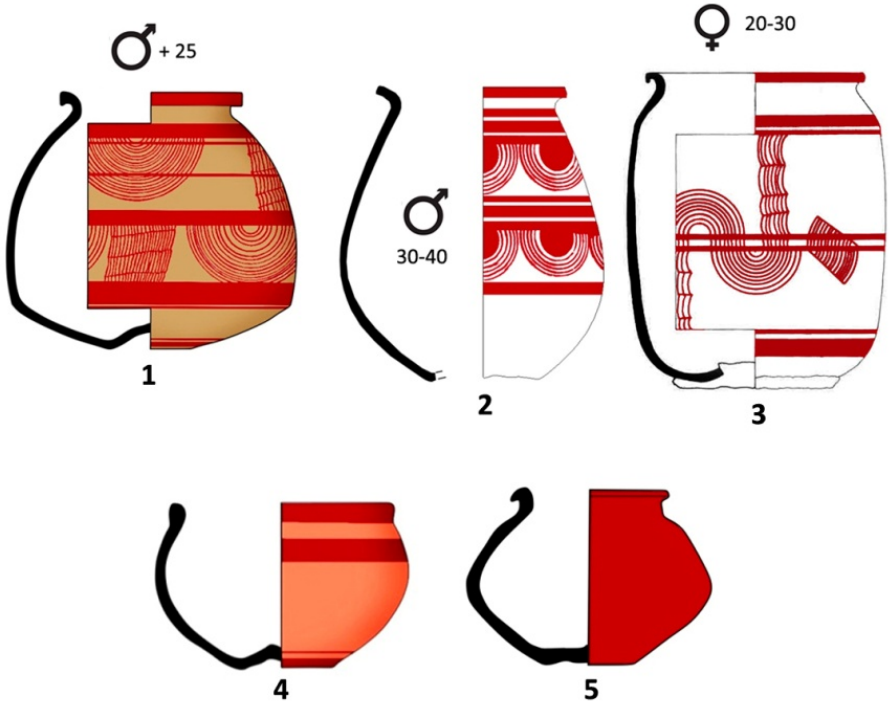


Fig. 25. Cerámica decorada de la tumba 5/617. Sin escala (Chapa *et al.,* 1998: 91-96).

Conjunto 11/524: posible estructura de ofrendas ligada a la tumba 5/719 (Chapa *et al.,* 1998: 100).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Presenta un engobe amarillento en la superficie externa del recipiente.
2. **Variante II.10.A.2**: vaso abierto de cuerpo troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y pie indicado menor al 10%. Presenta un engobe anaranjado en la superficie exterior del recipiente como único tratamiento decorativo.

Tumba 5/890: sepultura cuadrangular de empedrado tumular. Junto con el ajuar cerámico se documentaron una fíbula de bronce, un anillo de bronce, dos plaquitas metálicas y fragmentos regatón de hierro, entre otros (Chapa *et al.,* 1998: 100-103).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.A.4**: urna de orejetas con cuerpo globular y borde cerrado. Presenta asas bífidas y de orejetas enfrentadas dos a dos (Fig. 26: 1). Comprende decoración compleja con tres grupos de bandas y filetes que delimitan tres paneles decorativos, del que se decora únicamente el superior. Este friso presenta series verticales de punto distribuidos de manera irregular en el campo decorativo. Bajo las asas se desarrolla una serie de cejas que se reproducen asimismo sobre estas asas bífidas.
2. **Variante I.1.A.9:** tapadera de la urna anterior, de cuerpo cónico, borde cerrado y asas de orejetas (Fig. 26: 2). Presenta decoración compleja con franjas verticales desde el borde hasta la mitad del cuerpo, incluyendo las asas. El resto se completa con una serie de estrechos filetes.

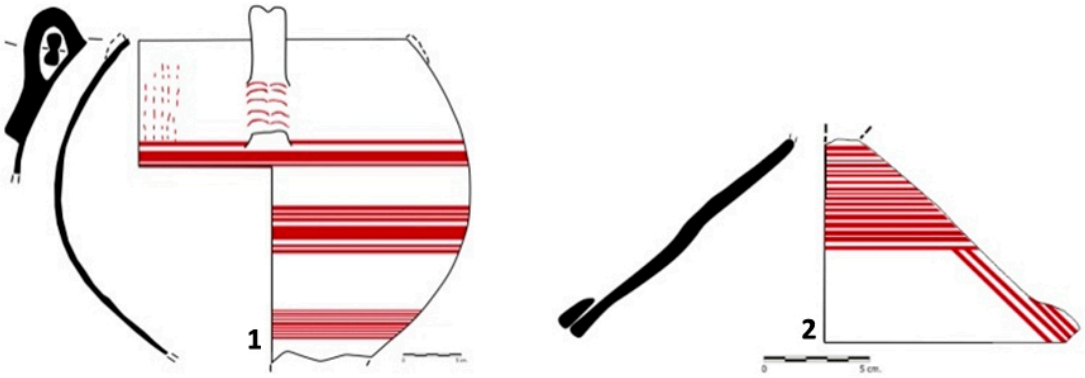


Fig. 26. Cerámica decorada de la tumba 11/524 (Chapa *et al.,* 1998: 100-103).

Tumba 11/134: sepultura rectangular que contenía los huesos de una mujer entre 20 y 30 años de edad (Chapa *et al.,* 1998: 103).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.B.1:** urna cineraria de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior (Fig. 27). Sobre un engobe amarillento se desarrolla una decoración simple a base de campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, y tres grupos de bandas y filetes en la superficie del cuerpo conservada. Estos grupos enmarcan dos frisos sin decoración alguna. Esta forma se encuentra fechada en el siglo IV a.n.e (Pereira, 1988: 157).

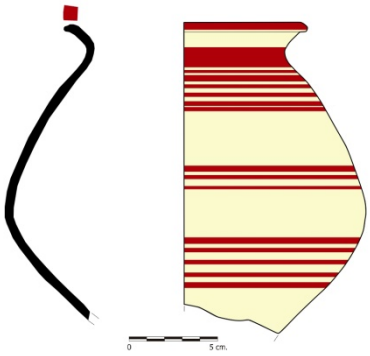


Fig. 27. Cerámica decorada de la tumba 11/134 (Chapa *et al.,* 1998: 103).

Tumba 11/145: constituye una compleja estructura con dos recintos. El primero de ellos, el "Recinto A", es una fosa cuadrangular excavada en la roca. Comprende urna cineraria, tres vasos pintados, una copa ática, un cuenco liso y restos de huevo de gallina y huesos de animal. El "Recinto B", por su parte, se encuentra caracterizado por un recubrimiento de yeso sobre el techo de madera de la fosa anterior. Sobre este suelo de yeso se depositaron una serie de ofrendas: cuatro platos y un vasito de cerámica gris, restos de huevo de gallina y huesos de animales. Todo este conjunto fue recubierto, finalmente, por un muro de adobe y piedra (Chapa *et al.,* 1998: 105-106).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.C.1:** urna de cuerpo globular, borde horizontal, cuello alto exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 28: 1). Bajo un engobe blanquecino prácticamente perdido en la actualidad se desarrolla una decoración sencilla con filetes tanto en la superficie interna como externa del borde. Cuatro grupos de bandas y filetes delimitan en el cuello y el cuerpo tres frisos en reserva. Contenía los huesos quemados de un individuo masculino entre 30-50 años y su ajuar de uso personal: dos pendientes de oro, un anillo de plata, una cuenta de collar, un fragmento correspondiente a unas pinzas y un botón de bronce (Chapa *et al.,*1998: 106).
2. **Variante III.4.C.1:** presenta cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal, cuello exvasado mayor al 20% y base cóncava (Fig. 28: 2). Presenta dos procesos decorativos. El último, apenas conservado, presenta restos de engobe y pintura roja. El primero se caracteriza por una decoración sencilla en rojo y negro, con campo en el borde y la base, así como serie de bandas y filetes en el cuello y el cuerpo. Entre el último tercio del cuello y el superior del cuerpo se desarrollan dos pequeños frisos horizontales rellenos por puntuaciones en un tono oscuro.

3. **Variante III.4.C.1:** cuerpo ovoide con máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal, cuello alto exvasado y base cóncava (Fig. 28: 3). Presenta decoración sencilla con en rojo y negro: bandas en la superficie interior del borde, serie de bandas y filetes, de diferente grosor y tamaño, en el cuerpo, y campo en la base. Habría sido colocada boca abajo (Chapa *et al.,* 1998: 109).
4. **Variante III.4.C.1:** recipiente de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal, cuello alto exvasado y base cóncava (Fig. 28: 4). Se desarrolla un campo en el borde, tanto en la superficie interior como exterior, y base. Dos grupos de bandas y filetes en el cuello y el cuerpo delimitan un panel sin decoración alguna. Toda la decoración se realizada con rojo y negro y conservaba restos de tejidos adheridos a la base (Chapa *et al.,* 1998: 109).

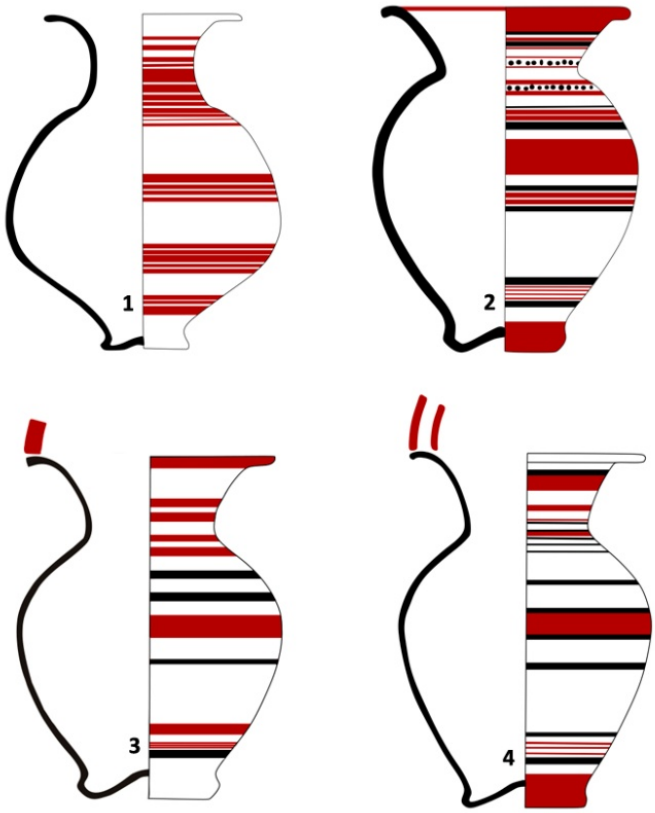


Fig. 28. Cerámica decorada de la tumba 11/146. Distintas escalas (Chapa *et al.,* 1998: 105-109).

Conjunto 5/696: debió pertenecer a una sepultura de la que no queda ningún vestigio. Sólo se pudo recuperar una urna enormemente fragmentada, asociada a cenizas y huesos humanos quemados correspondientes a un sujeto adulto joven, posiblemente varón (Chapa *et al.,* 1998: 115).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.A.2:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 29). Presenta decoración completa en rojo desde el borde, incluida la superficie interior, hasta el pie, dejando una franja en reserva en la zona intermedia del recipiente.

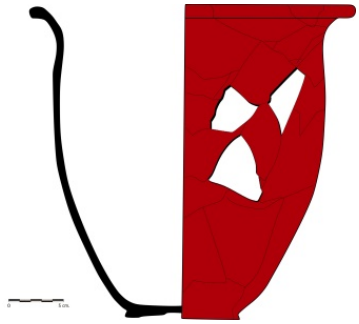


Fig. 29. Cerámica decorada de la tumba 5/696 (Chapa *et al.,* 1998: 115).

Ustrinum 4 (II/098): contiene los restos de un cadáver correspondiente a una mujer joven, de unos 16-17 años (Chapa *et al.,* 1998: 120).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento amorfo, correspondiente a la pared, con cuatro filetes paralelos (Fig. 30).

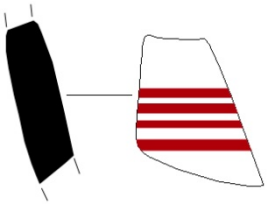


Fig. 30. Cerámica decorada del *ustrinum* 4. Sin escala (Chapa *et al.,* 1998: 120).

Ustrinum 7 (II/150): lugar de cremación de una mujer de 20 a 25 años, a la que acompañaban algunos restos cerámicos y metálicos (Chapa *et al.,* 1998: 127).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de pared de urna bitroncocónica decorada con, al menos, tres grupos de bandas y filetes (Fig. 31).

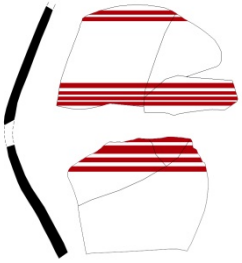


Fig. 31. Cerámica decorada del *ustrinum* 7. Sin escala (Chapa *et al.,* 1998: 120).

Ustrinum II (5/545): es el más superficial de todos los excavados, conservándose deficientemente a causa de los trabajos de excavación desarrollados entre 1955 y 1960 (Chapa *et al.,* 1998: 130).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de urna de tendencia globular y borde vuelto (Fig. 32). Presenta campo en el borde y dos bandas en el cuerpo.
2. Fragmento de cuerpo con decoración bícroma en rojo y negro de bandas y filetes (Fig. 32).

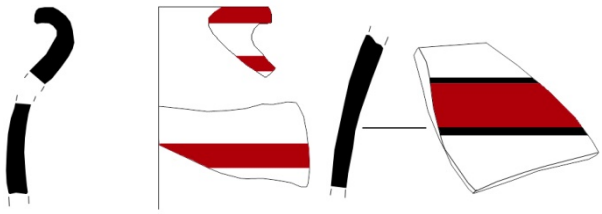


Fig. 32. Cerámica decorada del *ustrinum* II. Sin escala (Chapa *et al.,* 1998: 120).

SELECCIÓN DE OTROS PROGRAMAS DECORATIVOS[1]

1. **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde recto, exvasado, cerrado o vuelto y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente. Desarrolla dos variantes decorativas:
    a. Decoraciones sencillas con bandas y filetes al interior, exterior o ambos lados de la superficie (Fig. 33: 1-2).

[1] Si bien el análisis social de las decoraciones documentadas en la necrópolis se ha basado en el estudio publicado por Teresa Chapa, Juan Pereira, Antonio Madrigal y Victorino Mayoral (1998), se han tenido en cuenta otros programas decorativos recogidos en el Proyecto CATA, con el fin de conocer todas las variantes iconográficas de este contexto y compararlas con el resto de necrópolis del Guadiana Menor. En estas páginas referimos una selección de todas las tratadas.

b. Decoraciones completas en rojo tanto en la cara interna como externa del plato (Fig. 33: 3).

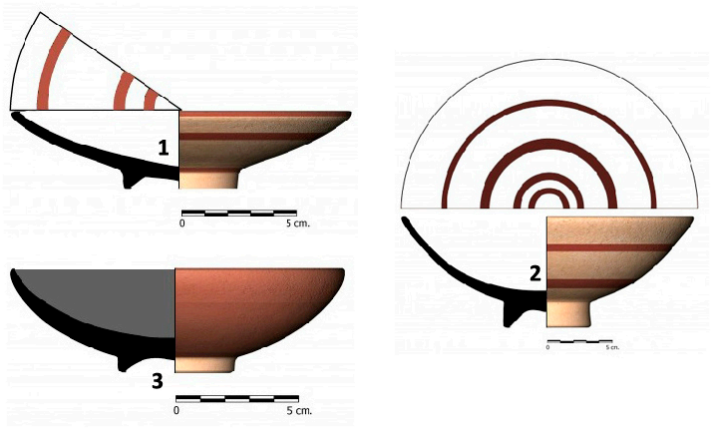


Fig. 33. Programas decorativos asociados a la variante I.2.A.3 (Proyecto CATA).

2. **Variante I.2.A.9:** tapadera de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pomo indicado (Fig. 34). La decoración, sencilla, se caracteriza por el desarrollo de tres grupos de filetes (3-1-3) en el cuerpo y otro más estrecho en el asidero.

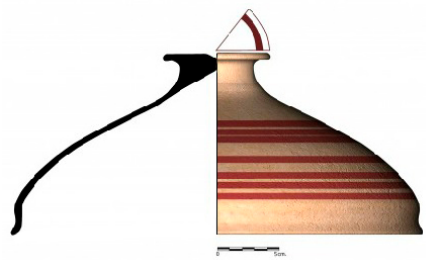


Fig. 34. Programas decorativos asociados a la variante I.2.A.9 (Proyecto CATA).

3. **Variante III.3.B.1:** pequeño recipiente de cuerpo globular, cuello corto exvasado, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 35). Presenta decoración sencilla con bandas y filetes.

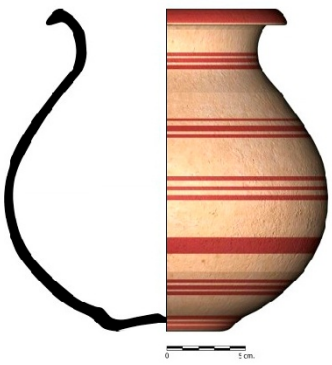


Fig. 35. Programas decorativos asociados a la variante III.3.B.1 (Proyecto CATA).

4. **Variante III.4.A.1:** pequeño recipiente de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 36). Comprende dos grupos de filetes en el cuerpo, delimitando un friso sin decoración alguna.

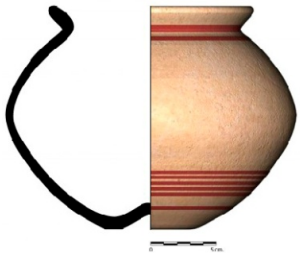


Fig. 36. Programas decorativos asociados a la variante III.4.A.1 (Proyecto CATA).

5. **Variante III.4.D.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello alto y cilíndrico y base cóncava con umbo (Fig. 37). Presenta decoración compleja con campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, y tres bandas en cuello y cuerpo. Dichas bandas delimitan dos frisos horizontales con sendas series de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda.

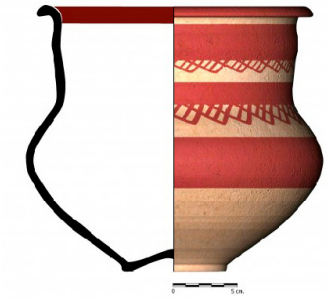


Fig. 37. Programas decorativos asociados a la variante III.4.D.1 (Proyecto CATA)

6. **Variante III.7.A.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 38). Presenta dos frisos con una serie que alterna los semicírculos concéntricos con las líneas onduladas verticales.



Fig. 38. Programas decorativos asociados a la variante III.7.A.1 (Proyecto CATA).

7. **Variante III.7.A.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde exvasado, y base plana. Comprende dos variantes decorativas: 1) dos bandas en el cuerpo delimitan un panel con restos de pintura asociados a semicírculos concéntricos colgantes (Fig. 39: 1); 2) campo en el borde y filete en el tercio superior del cuerpo. Bajo este se conservan restos de trazos ondulados, pudiendo corresponder a líneas onduladas horizontales (Fig. 39: 2).

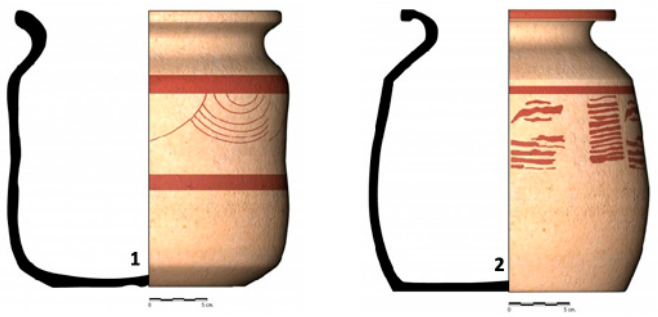


Fig. 39. Programas decorativos asociados a la variante III.7.A.1 (Proyecto CATA).

8. **Variante III.8.B.1:** urna de cuerpo bitroncocónico, borde horizontal, cuello corto exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 40). Presenta decoración sencilla de bandas y filetes.

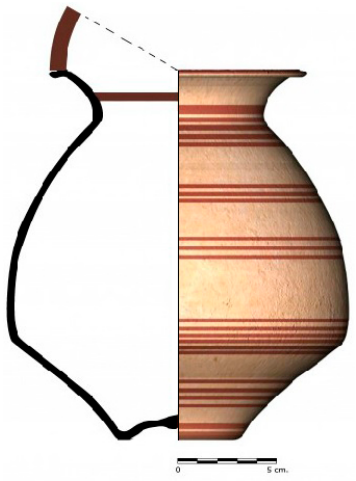


Fig. 40. Programas decorativos asociados a la variante III.8.B.1 (Proyecto CATA).

9. **Variante IV.10.B.1:** recipiente cerrado y compuesto de cuerpo troncocónico y ovoide con máximo ancho en la mitad superior, cuello corto menor al 20% de la altura total, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 41). Presenta banda en el borde y tres bandas en el cuerpo, enmarcando dos paneles. De ellos tan solo se decora el primero con segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda.

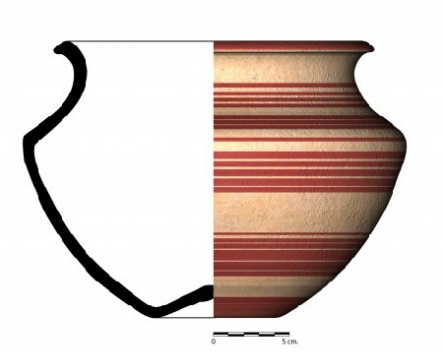


Fig. 41. Programas decorativos asociados a la variante IV.10.B.1 (Proyecto CATA).

10. **Variante IV.11.A.1:** miniatura de cuerpo bitroncocónico, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 42). Comprende decoraciones sencillas con bandas y filetes.

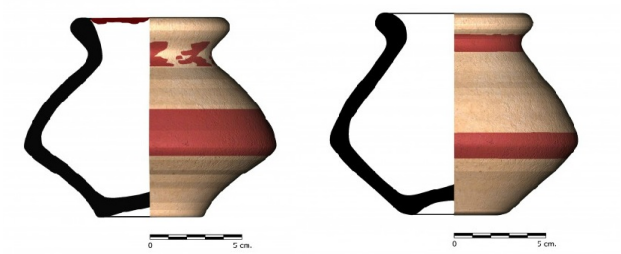


Fig. 42. Programas decorativos asociados a la variante IV.11.A.1 (Proyecto CATA).

11. **Variante IV.14.B.1:** urna de cuerpo globular y troncocónico, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 43). Presenta decoración bícroma con dos tonalidades de rojo. En un tono claro se decora con un campo el borde y dos bandas en el cuerpo. Sobre estas bandas y en un tono más oscuro se desarrollan series de puntos irregulares en el panel superior y series cuadrangulares en el friso inferior. Completan la decoración dos filetes en el mismo tono que los puntos, bajo la segunda banda.

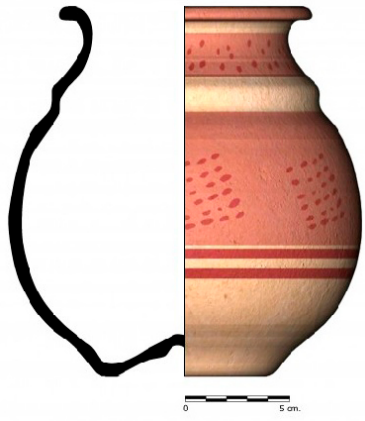


Fig. 43. Programas decorativos asociados a la variante IV.14.B.1 (Proyecto CATA).

12. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo con tendencia globular, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 44). Presenta campo en el borde y dos bandas en el cuerpo, enmarcando un panel horizontal. Dicho friso acoge una serie, distribuida en diez líneas, de trazos irregulares o puntos.

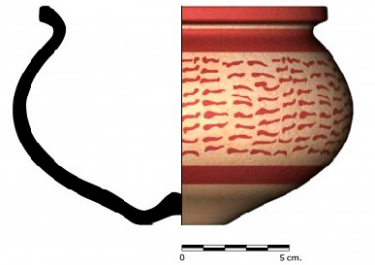


Fig. 44. Programas decorativos asociados a la variante III.3.A.1 (Proyecto CATA).

13. **Variante III.5.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado o vuelto y base cóncava con umbo. Comprende dos diseños decorativos diferentes: 1) sobre engobe pardo se desarrolla una decoración compleja con banda en el borde y cuatro bandas en el cuerpo, enmarcando tres frisos (Fig. 45: 1). De estos paneles, tan solo se decoran los dos superiores. El primero con serie de círculos concéntricos y líneas onduladas verticales atravesadas en su campo central por un filete. El segundo friso, más estrecho, presenta una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes, las líneas onduladas verticales y los segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda; 2) Sobre engobe blanquecino, campo en el borde y seis grupos irregulares de filetes en el cuerpo, delimitando dos paneles de los que tan solo se decoran los dos superiores (Fig. 45: 2). El primero presenta serie de semicírculos concéntricos colgantes y abanicos de puntos en las intersecciones, semejando segmentos de círculos concéntricos. El segundo friso desarrolla segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda.



Fig. 45. Programas decorativos asociados a la variante III.5.A.1 (Proyecto CATA).

14. **Variante III.7.A.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y base cóncava con umbo. Se documentan cinco asociaciones decorativas: 1) sobre engobe pardo, campo en el borde y tres grupos de banda y filetes en el cuerpo y la base, delimitando dos frisos horizontales que encadenan series de semicírculos concéntricos, sedentes en el primer panel y colgantes en el segundo, y líneas onduladas verticales (Fig. 46: 1); 2) sobre engobe pardo, campo en el borde y tres grupos de bandas y filetes en cuerpo y base, enmarcando dos frisos. El primero presenta una serie simple de líneas onduladas verticales trazadas hasta la mitad superior del panel. El segundo desarrolla tres cuarto de círculos concéntricos, resueltos sedentes sobre la banda superior (Fig. 46: 2); 3) Sobre engobe pardo, campo en el borde y tres grupos de bandas y/o filetes en el cuerpo, generando dos paneles horizontales con semicírculos concéntricos, colgantes en el superior y sedentes en el inferior (Fig. 46: 4); 4) Sobre engobe pardo de tendencia anaranjada, una serie de bandas y/o filetes en el cuerpo delimitan dos paneles, el superior con serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y rampantes y el inferior segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda (Fig. 46: 5); 5) sobre engobe anaranjado del mismo tono que la arcilla de la cerámica, campo en el borde y tres grupos de bandas y filetes en cuerpo y base. Dichos grupos enmarcan dos paneles con series de tejadillos (Fig. 46: 3).

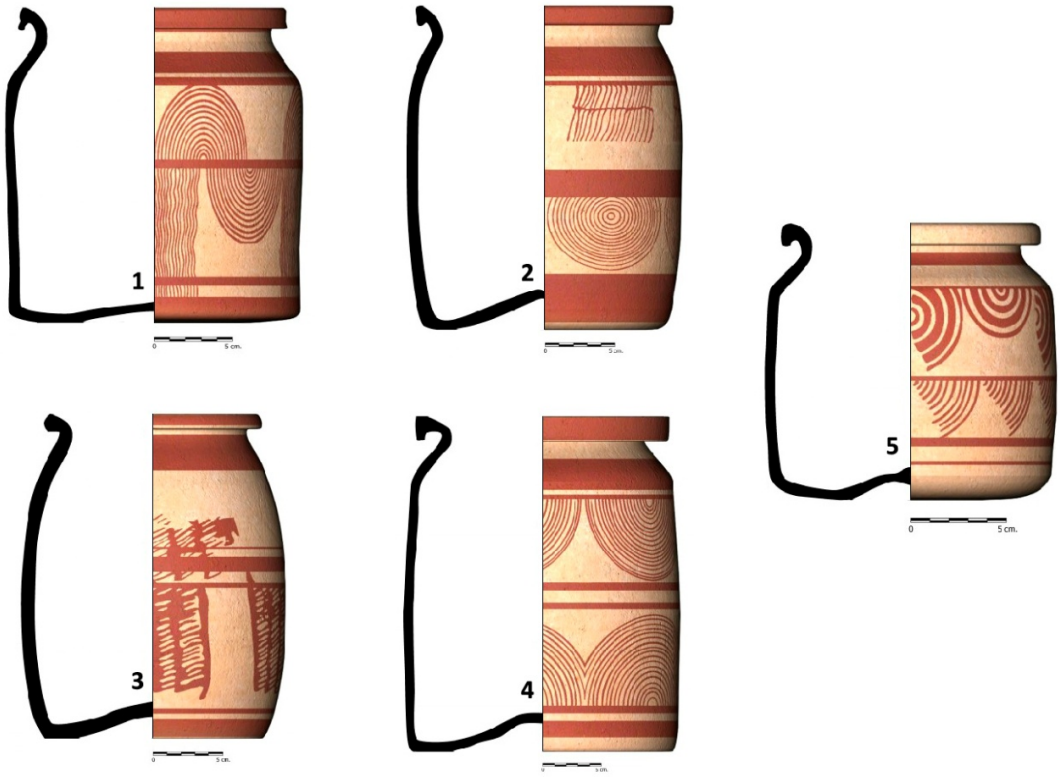


Fig. 46. Programas decorativos asociados a la variante III.7.A.1 (Proyecto CATA).

15. **Variante III.8.A.2:** recipiente de cuerpo bitroncocónico, borde vuelto o exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total. Presenta dos tipos de diseños decorativos: 1) sobre un engobe anaranjado se desarrolla una decoración compleja. Un campo decora tanto la superficie interior como exterior del borde, mientras que tres bandas enmarcan dos frisos que presentan series de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. 47: 2); 2) Sobre engobe pardo, campo en el borde y tres bandas en el cuerpo, delimitando dos paneles horizontales. En lo que respecta a estos paneles, a la serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda hay que incluir, en esta variante decorativa, otra de los mismos motivos, aquí también sedentes y con el vértice hacia la derecha (Fig. 47: 1).

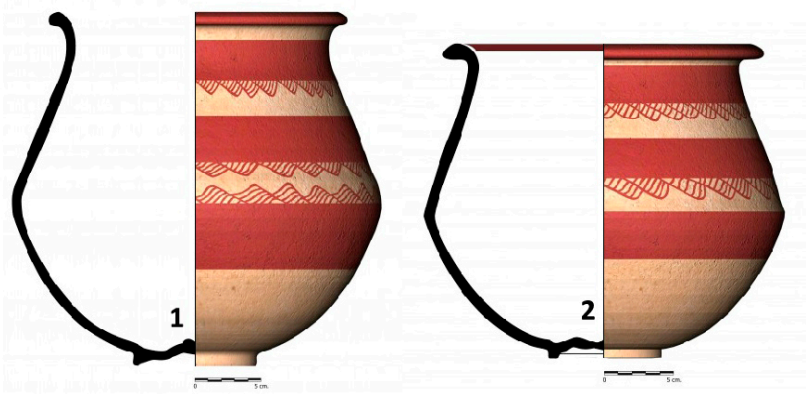


Fig. 47. Programas decorativos asociados a la variante III.8.A.2 (Proyecto CATA).

7.3.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN CASTELLONES DE CÉAL

El análisis de la decoración vascular de la necrópolis de Castellones de Céal ha comprendido un total de 176 recipientes cerámicos; de los cuales, un 86,9% corresponde a formas completas y el resto, el 13,1%, a fragmentos amorfos. Este hecho posibilita, en lo que respecta al análisis iconográfico, la búsqueda de variables comunes entre los fragmentos y las formas completas, con el fin de desarrollar diferentes hipótesis de reconstrucción decorativa. La necrópolis presenta dos fases de ocupación. La primera estaría fechada en el siglo VI a.n.e. La segunda, tras un breve *hiatus* temporal, se desarrollaría entre el siglo V a.n.e. y el cambio de era. El estudio de las decoraciones de Castellones de Céal se ha centrado en la segunda fase de ocupación, siguiendo el análisis diacrónico de los diseños decorativos y las interpretaciones iconológicas derivadas de su uso, localización espacial y relación con otros elementos del ajuar funerario.

El ajuar cerámico que recibe decoración pintada se encuentra adscrito a la denominada tradicionalmente como Cerámica Fina o de Clase A. Centrando nuestra atención en el primer nivel de análisis del diseño decorativo, vinculado a la cocción y coloración de la superficie del recipiente, se observa un predominio de las cocciones oxidantes o mixtas con superficie oxidante (98,3% de los casos), siendo residual el uso de las cocciones reductoras para los diseños decorativos (1.7%).

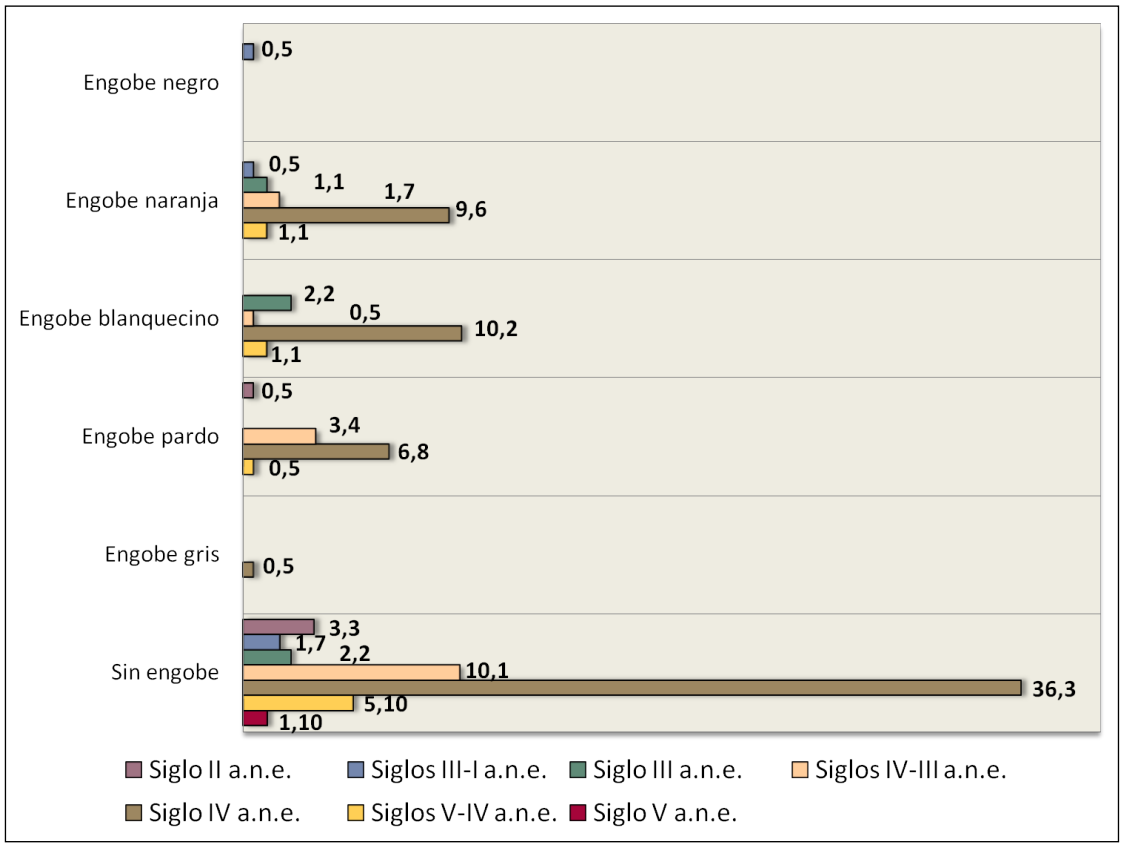


Fig. 48. Frecuencia de aparición del tratamiento previo de la superficie según la cronología de los recipientes.

En lo que respecta al tratamiento previo de la superficie del recipiente, el 59,8% de la cerámica analizada desarrolla los programas decorativos sobre la superficie lisa del recipiente, siendo la tendencia mayoritaria en todas las fases cronológicas documentadas. El 40,2% restantes corresponde al uso de engobes, ya sea como fondo de las decoraciones, ya como único tratamiento decorativo del recipiente (Fig. 48). Dichos engobes pueden clasificarse en 5 grupos: 1) el primero de ellos, el engobe gris, se documenta en un único plato de la variante II.9.A.3, fechado en el siglo IV a.n.e.; 2) el engobe pardo presenta una mayor diversificación cronológica, registrando un caso entre los siglos V y IV a.n.e., 12 en el siglo IV a.n.e., 6 entre los siglos IV y III a.n.e. y 1 en el siglo II a.n.e.; 3) El engobe blanquecino u ocre es el que presenta un mayor número de casos, con dos recipientes entre los siglos V y IV a.n.e., 18 en el siglo IV a.n.e., 1 entre los siglos IV-III a.n.e. y 4 en el siglo III a.n.e.; 4) en una única ocasión, en un *kalathos* de la variante III.7.A.1, fechado entre los siglos III y I

a.n.e., se documenta un original engobe negro, excepcional en este contexto; 5) el engobe anaranjado, por último, aparece en dos recipientes fechados entre los siglos V y IV a.n.e., 17 del siglo IV a.n.e., 3 de los siglos IV-III a.n.e., dos del siglo III a.n.e. y en una única ocasión entre los siglos III y I a.n.e.

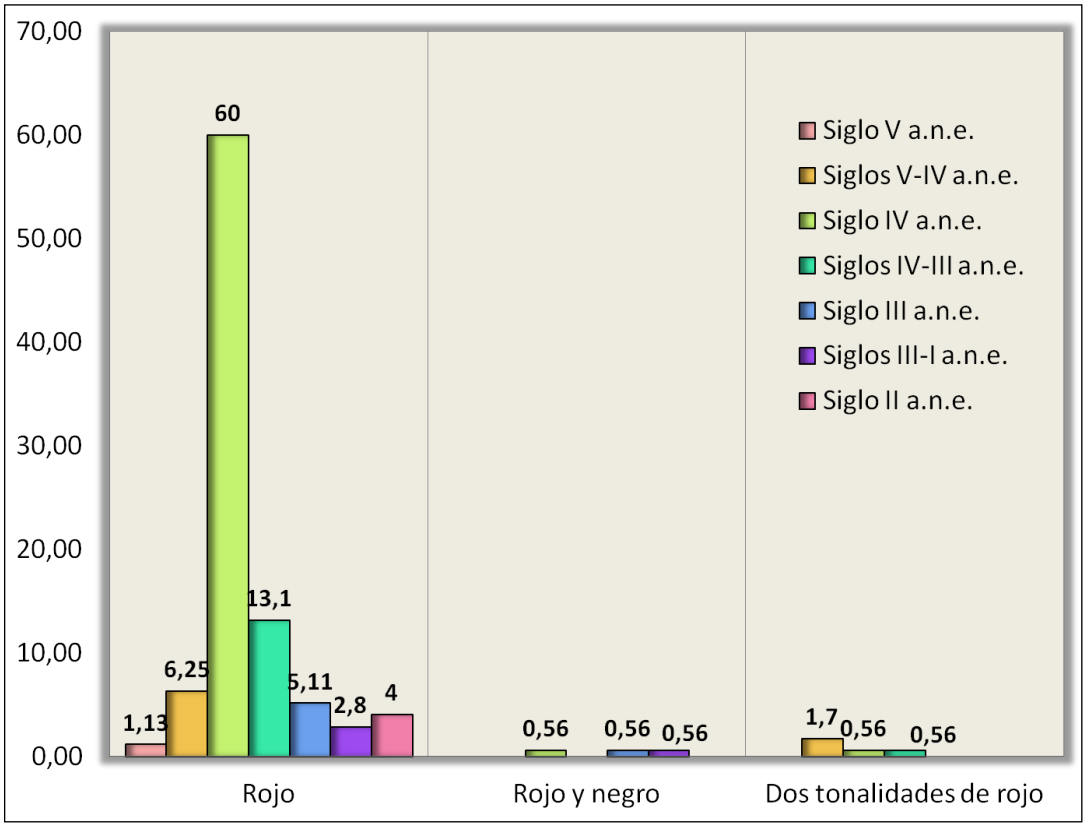


Fig. 49. Paleta de color empleada en Castellones de Céal por fases cronológicas según la cronología de los recipientes.

Una vez preparada la superficie para el desarrollo de las decoraciones pintadas, el siguiente nivel en la cadena de producción se encuentra vinculado con los pigmentos que forman parte de la paleta de color de la necrópolis (Fig. 49). La monocromía será, una vez más, la tendencia mayoritaria (con un 91,33% de los casos) en cualquiera de las fases cronológicas de la necrópolis, ya sea en rojo, negro u otras tonalidades derivadas de las distintas oxidaciones del hierro, de la incidencia del pincel en la aplicación del motivo o de su desarrollo sobre cualquier tipo de engobe. Le sigue en uso la bicromía (8,67%), ya sea en rojo y negro o en dos tonalidades de rojo.

La técnica decorativa empleada para el desarrollo de las decoraciones se basa en el empleo del compás y el pincel múltiple, uso que se generalizará durante el Ibérico Pleno en todos los territorios; así como el pincel simple para el desarrollo de bandas, filetes o campos individuales. Todas estas herramientas se utilizan habitualmente en el torno, cuyo movimiento facilita la aplicación de los motivos, que

son adaptados en la mayoría de los casos a la morfología de los recipientes. La aparición del compás y el pincel múltiple favoreció, además, la decoración de los frisos y paneles decorativos con series continuas o alternadas de semicírculos, segmentos y círculos concéntricos, líneas onduladas verticales, etc.

Una vez analizada la cadena de producción de la decoración en sus aspectos técnicos, entraremos a analizar las cuestiones estéticas que configuran un programa o esquema decorativo determinado.

Los motivos decorativos documentados en la necrópolis de Castellones de Céal se caracterizan por el uso exclusivo de signos y símbolos iberos, ya sean los habituales en cualquiera de los sitios analizados (Fig. 50: Ia-Ih, IIa-IIb, IId-IIe, III, VII), ya exclusivos de este contexto (Fig. 50: Ii, IIc, IV, V, VI, VIII). Si atendemos a los grupos cronológicos mencionados, podemos observar una eclosión de motivos entre los siglos IV y III a.n.e., que supondrá un descenso progresivo de los mismos en los siglos posteriores. De esta manera, entre el siglo V y el primer tercio del siglo IV a.n.e. se observa una doble tendencia. En primer lugar, se desarrollan los símbolos geométricos que, en las mismas o diferentes asociaciones, se documentarán en la necrópolis en cualquiera de sus fases: bandas, filetes, campos, semicírculos concéntricos, segmentos de círculos concéntricos, líneas onduladas verticales, puntos. La segunda tendencia se encuentra estrechamente vinculada con lo que hemos denominada como "tendencias pasajeras". Es decir, en el momento de formación de las sociedades iberas, aquellos ensayos y asociaciones iconográficas que no son sancionadas mediante un uso continuado y que, por tanto, no se desarrollarán durante el Ibérico Pleno. Este es el caso de los denominados enrejados o dameros y las series de líneas verticales. En el siglo IV a.n.e. se desarrolla la totalidad de los signos geométricos documentados en la necrópolis, a excepción de los mencionados dameros y líneas verticales, así como las líneas oblicuas, que se documentarán en el siglo III a.n.e. En lo que respecta a los motivos geométricos documentados durante el Ibérico Pleno y extinguidos en las etapas posteriores, destacan los círculos concéntricos, tejadillos, puntos, pinceladas, espiral, cejas y líneas onduladas horizontales. En este sentido centraremos nuestra atención en un tipo de símbolo compuesto, documentado en el siglo IV a.n.e., y exclusivo de este sitio arqueológico. Se trata de una serie de puntos dispuestos en forma de abanico, desarrollado en los programas decorativos de las forma III.5.A.1 (Fig. 45: 1).

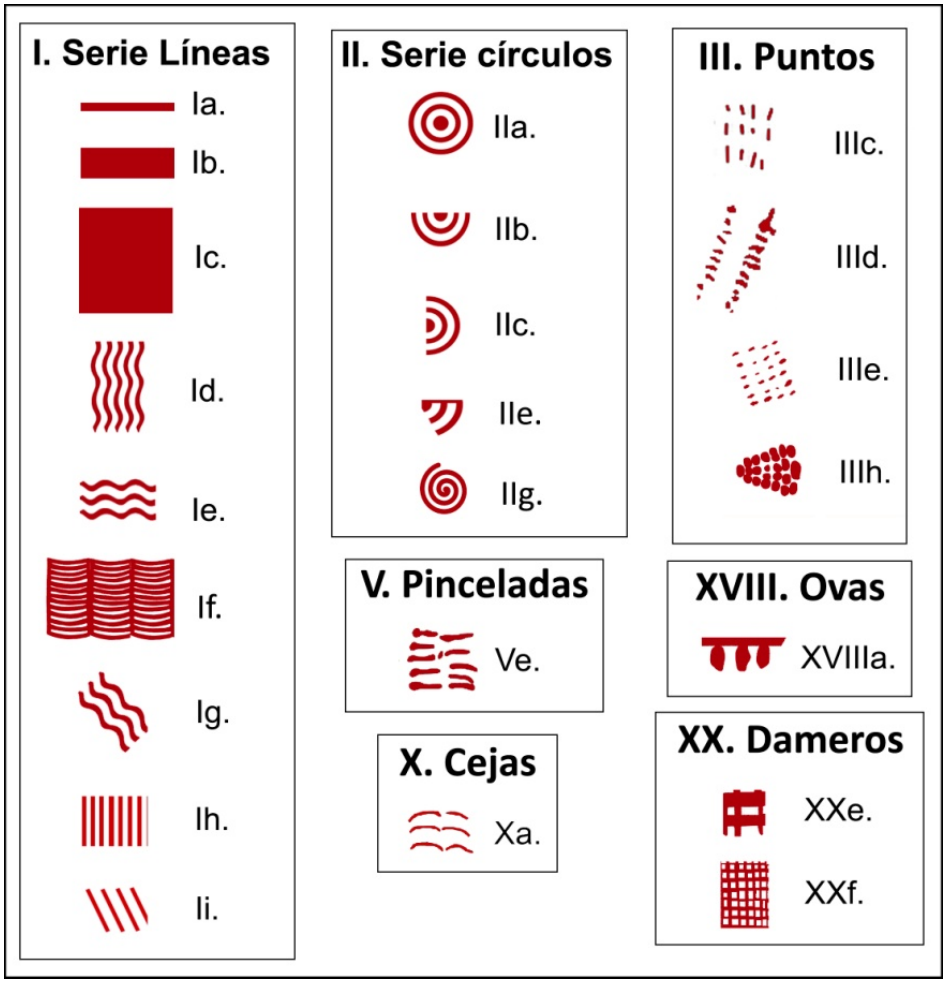


Fig. 50. motivos decorativos documentados en la necrópolis de Castellones de Céal.

Según la asociación decorativa derivada de la unión de dos o más motivos geométricos, las tendencias decorativas documentadas en Castellones de Céal son: a) la decoración sencilla, que alcanza un 48,9% de su uso en la necrópolis y se encuentra caracterizada por el empleo de filetes, bandas y/o campos; b) la decoración compleja, con un 33%, se encuentra caracterizada por la combinación de bandas y filetes con otros motivos geométricos; y, c) la decoración completa en rojo, con un 18,2%. En lo que respecta a la superficie decorada, predominan los recipientes y fragmentos con la superficie exterior decorada, con un 75,6%, seguida de los que presentan tanto la superficie interna como externa decorada (19,3%) y, finalmente, los que sólo presentan la superficie interior (5,1%) (Fig. 51). Han quedado excluidos de esta denominación los campos y bandas interiores de los bordes y los cuellos que, aunque veremos más adelante son interesantes para el análisis de la relación entre forma y decoración, no constituye una entidad decorativa significativa en lo que respecta a esta cuestión. En las formas cerradas y compuestas con perfil cilíndrico la decoración se desarrolla habitualmente sobre la totalidad de la superficie, mientras que en las formas globulares y ovoides la tendencia mayoritaria opta por la decoración de la mitad superior del cuerpo.

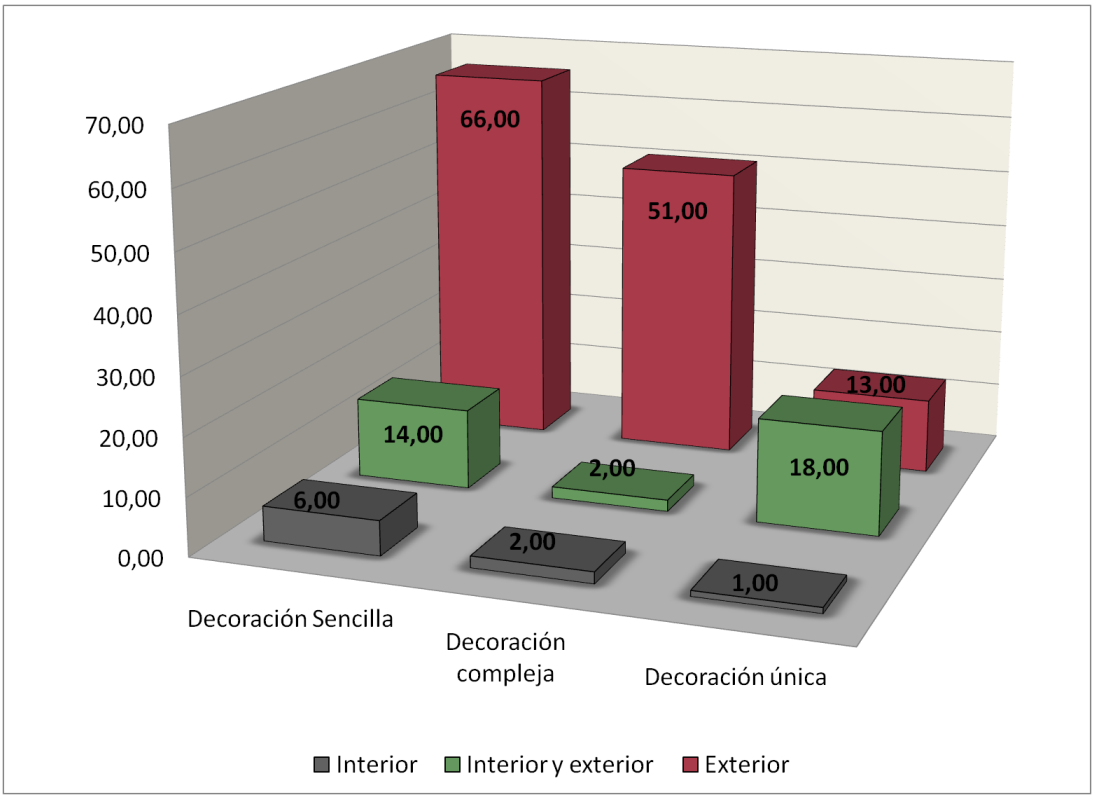


Fig. 51. Tendencias decorativas y su disposición en la superficie del vaso.

7.3.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN. MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS.

Tras una primera fase de ocupación en el siglo VI a.n.e. y un breve período de abandono, a finales del siglo V a.n.e. el poblado de los Castellones de Céal adquiere un notable protagonismo en el nudo de comunicaciones que su propio enclave geográfico ofrece entre el Alto Guadalquivir y el sureste peninsular. Las distintas excavaciones realizadas desde los años 50 en la necrópolis y las puntuales intervenciones llevadas a cabo en el asentamiento muestran un proceso de colonización ordenada, en el que se reocupan los espacios ya fijados en la etapa anterior: el poblado se ubica en la cima del cerro, mientras que la necrópolis lo hace en la cara norte del mismo. Ambas localizaciones se encuentran caracterizadas por el desarrollo de terrazas que permiten salvar la pendiente y aprovechar el (reducido) espacio de una necrópolis que alcanzará su mayor plenitud en el siglo IV a.n.e. (Chapa *et al.*, 1998).

La recuperación del cerro durante el Ibérico Pleno pone de manifiesto la importancia estratégica de los asentamientos del Guadiana Menor. En la necrópolis, las sepulturas fechadas a finales del siglo V a.n.e. e inicios del siglo IV a.n.e. muestran

el éxito de un modelo social encabezado por la familia aristocrática. Así, la tumba 11/145, consistente en dos recintos de adobe, piedra y madera y un complejo proceso constructivo y ritual puede ser considerada como muestra del éxito de este modelo. La sepultura propiamente dicha se desarrolla bajo un techo de madera en el que se depositaron cuatro platos y un vasito de cerámica gris, restos de huevos de gallina y huesos de animales. Bajo este espacio se conforma la estructura funeraria, subrayando, de esta manera, el papel de la aristocracia en el desarrollo del poblado a finales del siglo V a.n.e. Este segundo recinto comprende cuatro urnas ibéricas pintadas, una de ellas adoptada como recipiente cinerario en el que se acogen los restos de un individuo masculino entre 30 y 50 años. Completa el ajuar una copa ática, un cuenco liso, restos de huevo de gallina, restos de una concha y huesos de ovicaprino, perros, ratón y lirón, un anillo de plata, una cuenta de collar hecha en piedra, fragmentos de una pinza de bronce y un botón de bronce con esvástica (Chapa *et al.,* 1998: 105-106).

En lo que respecta a los programas decorativos de la urna cineraria, adscrita a la variante III.3.C.1, y las tres urnas de cuello exvasado asociadas al tipo III.4.C.1, conviene matizar una cuestión especialmente interesante en el discurso ideológico de esta sepultura (Fig. 52). La urna cineraria que contenía los restos del individuo masculino se encuentra caracterizada por un doble proceso decorativo. El primero de ellos comprende una decoración sencilla a base de bandas y filetes, mientras que el segundo se encuentra caracterizado por una cubrición del programa anterior con un engobe blanquecino apenas conservado, siendo imposible determinar si esto engobe constituye el único tratamiento decorativo de este segundo discurso iconográfico o si, al igual que ocurre en la urna del hipogeo de Hornos de Peal, este engobe, en aquel caso yeso, recibe otro tipo de decoración pintada. Este doble proceso decorativo constatado también en Túgi, posee una carga simbólica determinada en los discursos iconográficos del Guadiana Menor, centrados en subrayar la antigüedad y el rango del linaje aristocrático mediante el uso continuado de un recipiente que pasaría de generación en generación y contribuiría a mostrar la riqueza de su portador o portadora a través, no sólo de los distintos elementos de ajuar que completaría la escenografía funeraria sino también, en el ámbito de la iconografía vascular ibérica, de una nueva decoración que definiría al difunto o difunta.

Las tres urnas restantes que, aparentemente, "carecían de contenido" (Chapa *et al.,* 1998: 109) se encuentran asociadas a las urnas de cuello exvasado y cuerpo ovoide de la variante III.4.C.1. En estas urnas de menor tamaño se documentan del mismo modo que en el caso anterior un engobe blanquecino que cubre la decoración inicial, sin conservar ningún otro tipo de programa decorativo sobre este segundo tratamiento. De las tres urnas, dos de ellas presentan decoración sencilla a base de

bandas y filetes en rojo y negro; mientras que la restante acompaña esta decoración con pequeños frisos de puntos. Este último esquema decorativo es similar, con matices, al desarrollado en las urnas tipo Toya asociadas a nuestra variante tipológica III.3.C.4 y, en concreto, al recipiente de esta misma variante depositado como urna cineraria del hipogeo de Hornos de Peal donde también se desarrolla un segundo tratamiento decorativo, en aquella ocasión con yeso como fondo de la decoración.

Otras dos tumbas asociadas a este primer momento de ocupación fechado a finales del siglo V a.n.e. comprenden entre su ajuar cerámica ibérica con decoración pintada. La primera de ellas, la sepultura 5/890, se encuentra caracterizada por una planta cuadrangular delimitada por adobes y sellada por un empedrado tumular. Junto con la cerámica decorada (Fig. 52) se documentaron un fragmento de regatón, una fíbula anular de bronce, un anillo de bronce y un fragmento de regatón de hierro, entre otros (Chapa *et al.,* 1998: 103). A diferencia de lo que ocurre en el caso anterior, esta sepultura presenta entre su ajuar restos de armamento. Los recipientes decorados se asocian a una urna de orejetas y su tapadera. La decoración desarrollada en la urna, con un friso entre el borde y el tercio superior del cuerpo caracterizado por las líneas verticales de puntos y series de cejas bajo las asas, puede ser considerada como propia de este repertorio tipológico y este marco cronológico. Así, la tumba B excavada por Concepción Fernández Chicarro (Fig. 52) comprende entre su ajuar una urna de orejetas caracterizada, del mismo modo, por un friso entre el borde y el tercio superior del cuerpo en el que se alternan las líneas verticales de puntos y las líneas onduladas verticales.

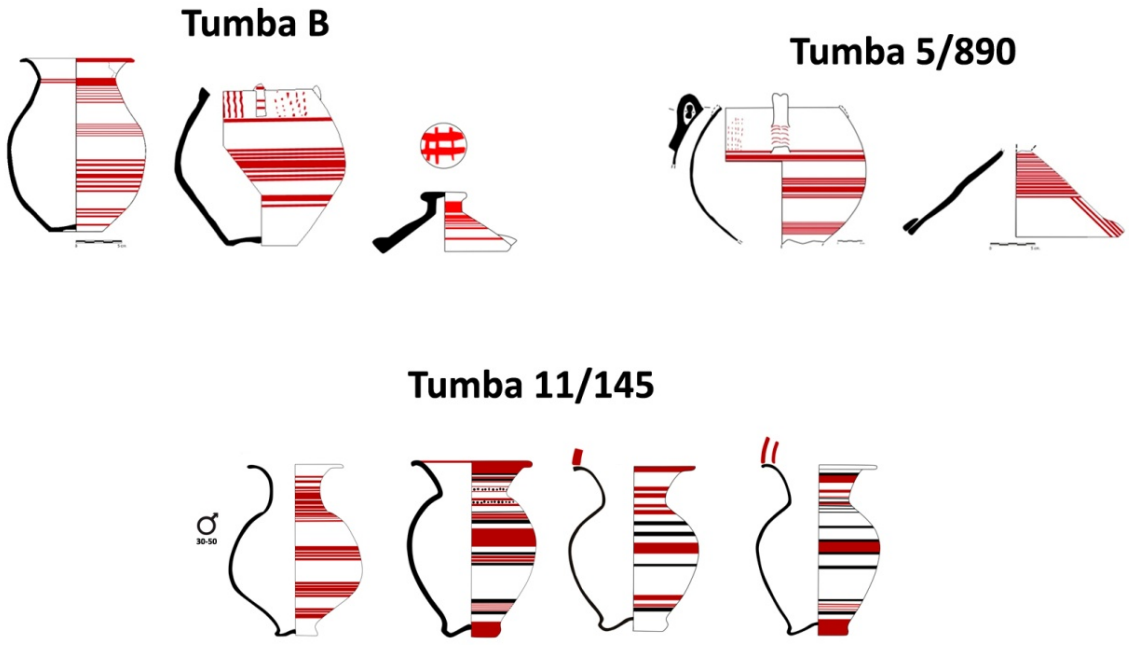


Fig. 52. Tumbas con decoración pintada fechadas entre finales del siglo V y la primera mitad del IV a.n.e.

En el siglo IV a.n.e. el espacio de la necrópolis, que apenas era ocupado en la etapa anterior por siete sepulturas, las tres con cerámica ibérica pintada que hemos analizado anteriormente y cuatro con cerámica ibérica lisa, adquiere un mayor dinamismo, llenando las terrazas de forma progresiva hasta hacer necesaria la superposición de tumbas y *ustrina*. En esta fase cronológica predominan las decoraciones sencillas. Las decoraciones complejas son individuales en todos los casos, salvo en los recipientes abiertos de la tumba 1 (Fig. 53 y 54). De todos los casos expuestos en la figura 53 destacan especialmente las imitaciones de crátera de la tumba V y la tumba 6. La primera de ellas, la documentada en la tumba V, corresponde a una imitación de crátera de campana que altera por completo las proporciones y morfología del modelo original. Esta imitación es acompañada, entre otros elementos de ajuar, por fragmentos de cerámica ática de figuras rojas, enfatizando su carácter como cerámica de imitación. La decoración consiste en una alteración de un tipo común en el Alto Guadalquivir: el de la asociación de bandas, filetes, líneas onduladas verticales y segmentos de círculos concéntricos (programa I.D.1). La variante resultante constituye un *unicum* en esta área territorial y se encuentra caracterizada por el desarrollo de los segmentos de círculos concéntricos en sentido vertical, en torno a las líneas onduladas verticales. La segunda imitación, más cercana al modelo original, aunque con alteraciones en las proporciones y la morfología se encuentra conformada sobre un engobe anaranjado. El primer friso se caracteriza por el desarrollo de un baquetón en relieve que enmarca una serie de rombos excisos, similar al que presenta una imitación de *pyxis* de Toya (Pereira y Sánchez, 1985: 93) y especialmente significativo en el desarrollo de los frisos estampillados de la etapa siguiente en el Alto Guadalquivir, tal y como veremos en el capítulo dedicado a estas producciones. El segundo y cuarto panel presenta una serie de círculos concéntricos en número de tres. El tercero, finalmente, comprende una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda.

Finalmente, esta tumba se abre una última ocasión para depositar los restos de un individuo masculino de más de 25 años. La urna cineraria que sirve como contenedor, asociada a la variante III.5.A.1, se encuentra caracterizada por el desarrollo de dos frisos que alternan los semicírculos concéntricos con las líneas onduladas verticales (Fig. 25: 3). En lo que respecta al programa decorativo documentado en las dos últimas urnas, tanto el desarrollo de una banda o filete sobre los semicírculos y líneas onduladas del friso de la urna de la mujer, como los símbolos encadenados de la última urna, se encuentran fechados en otros contextos entre finales del siglo IV y, sobre todo, el siglo III a.n.e.

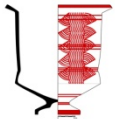
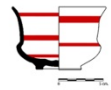
Sectores	Programas Decorativos	Resto de ajuar
T-6		- Crátera - Carro - *Soliferrum* - Lanza y Falcata
T-V		- Crátera - Lanza - Regatón
T-8		- Copa Cástulo - Copa de figuras rojas - Espada
T-III		- Copa de barniz negro - Fusayolas
T-12		- Falcata - Lanza - Cuchillo
T-1		- Espada - Lanza - Regatón
T-5/066		- Vaina de espada o puñal

Fig. 53. Programas decorativos de las tumbas fechadas en el siglo IV a.n.e.

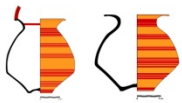
Sectores	Programas Decorativos	Resto de ajuar
T-VI		- Fíbula anular - Anillo de bronce
T-5		- Brazaletes - Anillo - Amuleto pasta vítrea
T-11/134		- Fragms. placa de bronce
T-16		
T-9		

Fig. 54. Programas decorativos de las tumbas fechadas en el siglo IV a.n.e.

Las secuencias decorativas subrayan el orden de deposición de las personas enterradas en esta tumba. Los semicírculos concéntricos, tal y como están ejecutados, aludirían a un momento entre mediados o finales del siglo IV a.n.e. Mientras que los símbolos descritos anteriormente fecharían el momento final de la tumba en el siglo III a.n.e.

En un momento de transición entre los siglos IV y III a.n.e. se fecha la sepultura número 11. Entre sus materiales destacan dos recipientes con un engobe negro único en el Alto Guadalquivir (Fig. 55). En toda esta área territorial tan solo estos dos recipientes registran este tipo de engobe, de aspecto bruñido, con decoración sencilla en el caso del *kalathos* de la variante I.6.A.1 y con decoración compleja con segmentos y líneas onduladas oblicuas en el caso de la urna del tipo III.5.A.1. Junto con el ajuar cerámico se documentaron fragmentos de un casco de hierro, restos de la hoja y vaina de un puñal, una manilla de escudo, un pasador de falcata, el extremo de un regatón y una hebilla de bronce, elementos asociados a una tumba aristocrática.

Desde el siglo III a.n.e. el carácter fronterizo de Toya y Castellones de Céal es acusado debido al desarrollo territorial de bastetanos, con capital en *Basti* (Baza), y oretanos, con Cástulo como centro económico en el Alto Guadalquivir. En el ámbito funerario se constata una continuidad con respecto a la etapa anterior, con la construcción de una cámara funeraria con paralelos en Toya o Galera (Chapa *et al.,* 1998). Las cistas de mampostería seguirán siendo habituales en esta etapa, siendo representadas, en el ámbito de la decoración vascular ibérica, por la tumba A y G. La primera con una cáscara de huevo como ajuar complementario y la segunda con una fusayola, una fíbula, un casco de bronce con remate de botón y restos de *soliferreum*, falcata y regatón, entre otros. La decoración, tal y como se muestra en la figura 56, es individual en todos los casos, mostrando la riqueza iconográfica de este período. Por su parte, la tumba 2 se encuentra asociada a una fosa sencilla con dos urnas globulares sin decoración y un plato con decoración sencilla sobre engobe blanquecino (Fig. 56). Por último, la tumba 5/696, que no conserva ningún vestigio arquitectónico, conserva una urna de cuerpo ovoide con decoración completa en rojo (Fig. 56) que contenía las cenizas de un sujeto adulto joven, posiblemente varón (Chapa *et al.,* 1998: 115).

Los programas decorativos asociados al siglo III a.n.e. muestran otra cuestión especialmente significativa en las dinámicas territoriales de este momento. Los frisos encadenados de las tumbas F y 5/617 (Fig. 55), así como las líneas onduladas de puntos de la tumba G (Fig. 56) son característicos del territorio de Cástulo a partir del siglo III a.n.e. Su presencia en este contexto, si bien no resulta suficiente para aseverar la pertenencia, en un momento dado, de Castellones de Céal a la órbita de Cástulo, sí

subraya las relaciones que, desde mediados del siglo IV a.n.e., debieron entablar ambos asentamientos, con Turruñuelos como posible *oppidum* mediador, por proximidad, de estas relaciones.

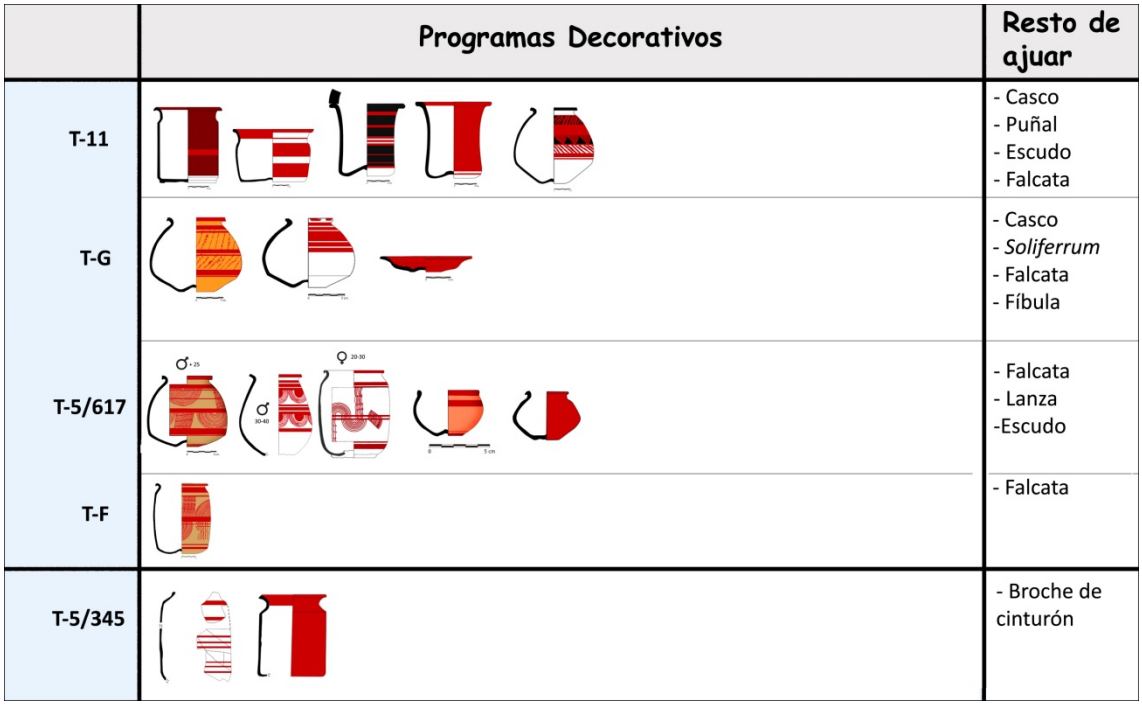


Fig. 55. Tumbas con decoración vascular asociadas al siglo III a.n.e.

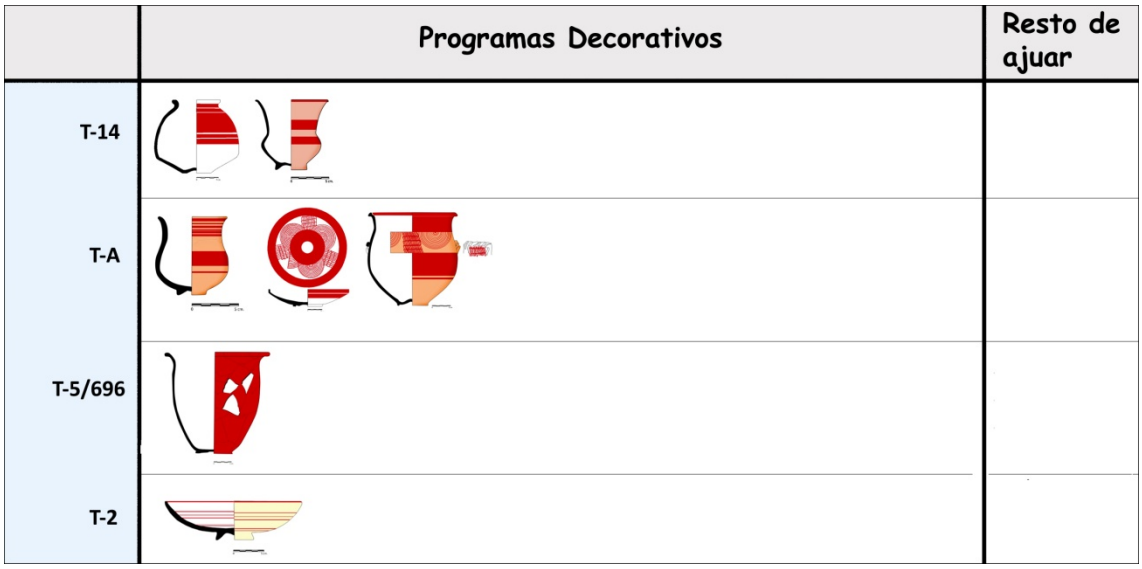


Fig. 56. Tumbas con decoración vascular asociadas al siglo III a.n.e.

En el momento final de la necrópolis se introducen algunos cambios significativos. Tal es el caso de la introducción de las fosas con cubiertas de losas que con cerámica decorada se encuentra representada en la tumba E excavada por Concepción Fernández Chicarro, fechada a finales del siglo II o comienzos del I a.n.e.

(Fig. 57). Esta tumba presenta, tal y como se observa en la figura, cuatro recipientes decorados con cuatro programas decorativo diferentes, poniendo de manifiesto la continuidad iconográfica y tipológica con respecto a la etapa anterior.

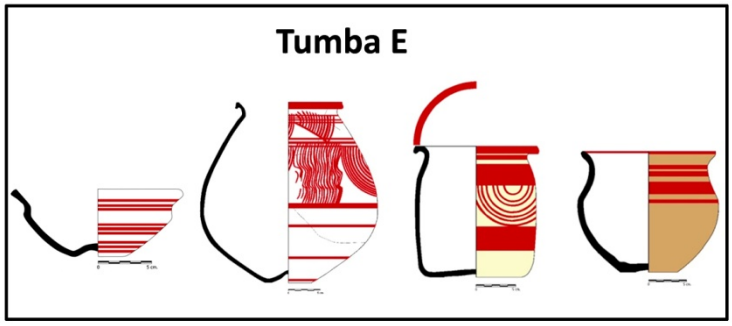


Fig. 57. Tumba asociada a la última fase de ocupación el poblado (finales del siglo II o comienzos del I a.n.e).

7.4. El túmulo funerario del Cerrillo de la Compañía de Hornos (Peal de Becerro, Jaén) y la necrópolis del Cerro de la Horca de Toya (Peal de Becerro, Jaén).

La necrópolis de Toya, situada en el Cerro de la Horca, forma parte de un paisaje arqueológico, junto con el *oppidum*, ubicado en el Cerro del Castillo de Toya, y el hipogeo funerario del Cerrillo de la Compañía de Hornos de Peal (Fig. 1). La necrópolis domina la confluencia del arroyo de Peal con el río Toya y su hallazgo se produjo de forma casual en 1908 cuando, durante unas labores agrícolas, se pusieron al descubierto las losas de una sepultura. Debido a la riqueza de los ajuares y a la extensión de la necrópolis, sufrió un expolio sistemático desde ese momento, usándose además como cantera, desmontando los muros de las sepulturas y empleándolos en distintas obras de Peal de Becerro (Pereira, 1988: 286-359; González Reyero, 1999). El expolio y destrucción de la entidad de la necrópolis- su extensión, contextos, sepulturas, etc.-fue provocado, en gran medida, por las rebuscas ilegales del coleccionista Tomás Román Pulido, quien vendería parte de los ajuares recuperados a Emilio Camps, Antonio Vives, Enrique García o Manuel Gómez-Moreno (Madrigal, 1997: 167-181).

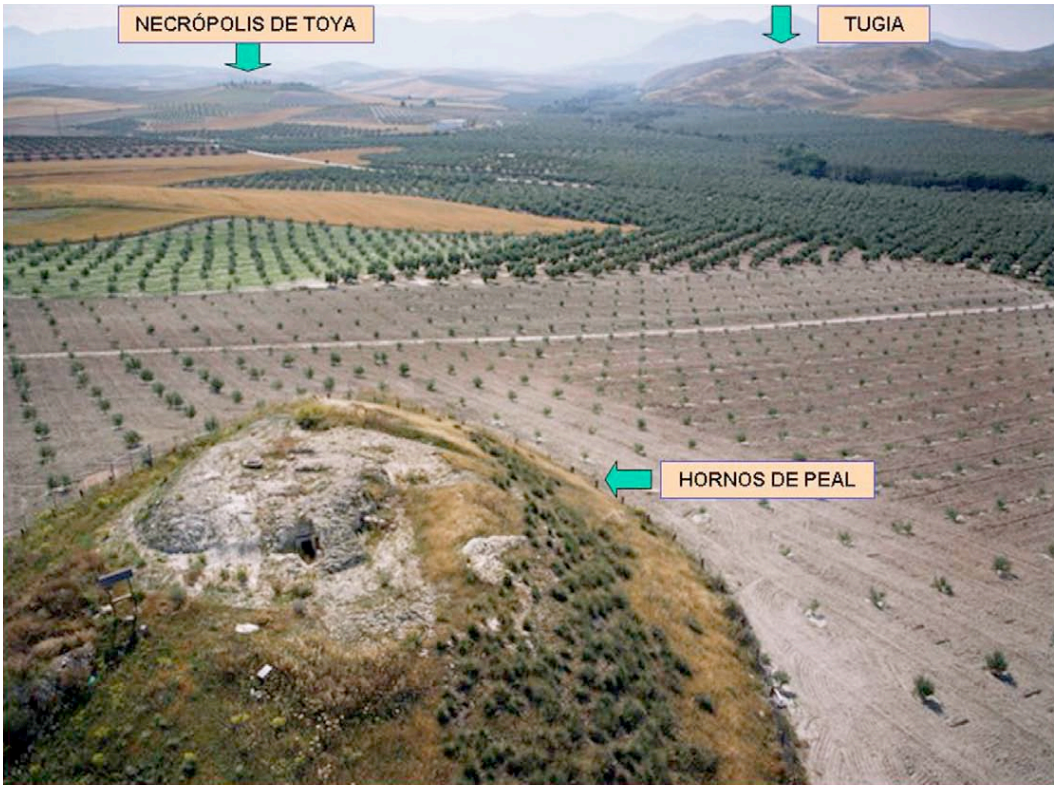


Fig. 1. El Valle del río Toya con el hipogeo de Hornos de Peal en primer plano. En segundo plano la necrópolis de Toya y el *oppidum* de Tugia (Archivo CAAI).

El valor de esta necrópolis para el conocimiento de la cultura ibérica condicionó que el Estado adquiriera lotes y grupos de materiales desde el año 1918, fecha en la que se compra la crátera de campana completa procedente de la cámara sepulcral. Estos materiales fueron depositados en el Museo Arqueológico Nacional, donde su director, José Ramón Mélida, realiza una primera valoración científica, describiendo estos materiales como indígenas con una fuerte influencia cartaginesa y fechando la necrópolis entre los siglos IV y III a.n.e. (Pereira, 1988: 288). Paralelamente a estas adquisiciones, se llevan a cabo los primeros trabajos arqueológicos en la necrópolis. Bajo la dirección de Juan Cabré, éstos tuvieron que limitarse a la adquisición de cerámicas completas y restos metálicos, así como a la descripción de la cámara sepulcral (Cabré, 1925). El informe de este autor fue decisivo para que esta tumba fuera declarada Monumento Histórico-Artístico por Real Orden de 10 de junio de 1918 (Lainez, 1926; Mergelina, 1943-44: Lám. VII). Con motivo de esta declaración y con el fin de llevar a cabo los primeros trabajos de conservación y consolidación de la cámara, Cayetano Mergelina realiza una serie de sondeos en el entorno de la cámara, llegando a documentar 16 sepulturas de incineración apenas estudiadas en la memoria de dichas intervenciones (Mergelina, 1943-44), que también estuvieron vinculadas a una pequeña excavación en las laderas del asentamiento, ubicado en el Cerro del Castillo.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, los principales estudios de esta necrópolis se centrarán en la arquitectura de la cámara (Cabré, 1925; Madrigal, 1997) y los restos del carro, documentados tanto al interior como al exterior de esta sepultura (Fernández-Miranda y Olmos, 1986). En lo que respecta al ajuar cerámico, la propuesta tipológica elaborada por Juan Pereira en los años 80 permitió datar esta necrópolis entre los siglos VI y III a.n.e., siendo el momento de mayor apogeo el siglo IV a.n.e., fecha en la que se data la cámara principesca (Pereira, 1987, 1988; Madrigal *et al.,* 1999). A este trabajo le siguieron otros centrados en el ajuar de la cámara funeraria (Madrigal, 1997: 167-181) o en las imitaciones documentadas en el resto de la necrópolis (Olmos, 1988-89; 1991; Pereira, 1979, 1999). Aunque la decoración vascular de la necrópolis se encuentra caracterizada por el desarrollo de temas decorativos complejos, el estudio de éstos ha quedado relegado al plano de las imitaciones y, en concreto, a las píxides con paloma como asidero de la tapadera (Olmos, 1990; Pereira, 1999).

Finalmente, los 161 recipientes completos que han podido ser analizados se encuentran depositados en diferentes museos, procedentes de las distintas colecciones particulares formadas tras los expolios de la necrópolis. Así, el conjunto más numerosos procede de la compra por parte del Estado de las colecciones ilegales de Tomás Román Pulido y Enrique García, actualmente depositados en el Museo

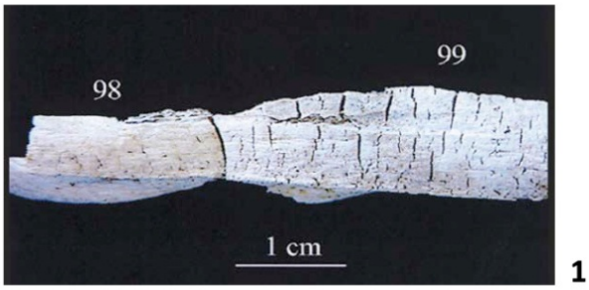
Arqueológico Nacional de Madrid. Le siguen la cerámica asociada al interior de la cámara sepulcral, localizada entre los museos arqueológicos de Jaén y Granada. Los materiales documentados en las excavaciones de Cayetano Mergelina se encuentran depositados en el Museo Arqueológico de Valladolid; mientras que otros materiales que han podido ser identificados se encuentran depositados en el Museo Arqueológico de Pontevedra, el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard y el Museo Peabody de Cambridge (Massachusetts), cuya localización fue inicialmente confundida con Túgi (Pereira, 1988: 291-292). Los materiales recuperados durante la campaña de conservación y consolidación de la cámara sepulcral, llevada a cabo en los 80 por Manuel Fernández-Miranda y Ricardo Olmos, se encuentran en el Museo Provincial de Jaén.

Todo esto en lo que respecta a la necrópolis de Toya. El segundo contexto funerario analizado en este capítulo corresponde al cerrillo de la Compañía de Hornos (Peal de Becerro, Jaén). A diferencia de lo mostrado para el caso anterior, el túmulo de Hornos ha sido objeto de una intervención arqueológica reciente, desarrollada entre los años 2000 y 2002 (Molinos y Ruiz, 2007), en la que ha sido posible realizar diferentes estudios centrados en el análisis geológico (Castro, 2007), químico (Sánchez y Parras, 2007), antracológico (Rodríguez-Ariza, 2007) y antropológico (Trancho y Robledo, 2007).

Centrando nuestra atención en la arquitectura funeraria, el túmulo se encuentra caracterizado por una estructura ovalada, visible desde todo el Valle del Río Toya y, especialmente, desde el Cerro del Castillo, emplazamiento del *oppidum* de *Tugia*. El túmulo resultante estuvo cubierto, al igual que ocurre en los túmulos de Túgi, por un enlucido pintado de rojo. La parte superior de este túmulo acogió la pira funeraria donde se produjo, a altas temperaturas, la cremación de una pareja. La simultaneidad de este ritual viene confirmada, asimismo, por la deposición de los restos incinerados en las urnas. Si bien se procuró respetar el sexo para cada uno de los recipientes cinerarios, fue inevitable la mezcla de ambos cuerpos en la recogida de sus restos y, por consiguiente, en la deposición de las urnas (Molinos y Ruiz, 2007: 55) (Fig. 2: 1). Todo el ajuar fue depositado en la cámara que, excavada en la base geológica, se encontraba orientada en dirección Este-Oeste. El espacio fue revocado en blanco y completado con un banco de arcilla que sirvió de base de las urnas cinerarias y el resto de ajuar (Molinos y Ruiz, 2007: 57).

Los análisis antropológicos muestran, tal y como hemos descrito, que las personas enterradas eran mujer y hombre, una pareja. De esta manera, los restos del hombre muestran una edad en torno a los 28 años con importantes problemas de salud: anemia por déficit nutricional y pérdida *antemortem* del incisivo central y lateral inferiores izquierdos, seguramente por un proceso traumático local,

problemas todos ellos que posiblemente tuvieron relación entre sí (Molinos y Ruiz, 2007: 47). Los restos incinerados de este personaje fueron depositados en una urna de cuerpo ovoide con decoración sencilla a base de bandas y filetes, tal y como veremos en el próximo apartado (Fig. 2: 2). En lo que respecta a la mujer, que tendría unos 20 años de edad, no se han detectado problemas de salud ni ninguna otra patología (Molinoz y Ruiz, 2007). Sus restos se localizaban en una urna ovoide con asas laterales y un doble proceso decorativo, que analizaremos más adelante en profundidad. La tipología de la urna, así como el doble proceso decorativo identificado en ella, se encuentra definida por una notable carga simbólica (Fig. 2: 2). Este hipogeo se encuentra fechado en la segunda mitad del siglo VI a.n.e. Que la urna y su decoración estén asociadas a la mujer se encuentra vinculado al símbolo de la feminidad como portadora de la legitimidad del linaje.



1


2

Fig. 2. 1) Fragmentos tibiales localizados en las dos urnas cinerarias de Hornos de Peal. 2) Momento del hallazgo del interior de la cámara funeraria con el ajuar vascular documentado en su interior (Archivo IAI; Molinos y Ruiz, 2007).

Los ajuares documentados en las tres campañas de excavación llevadas a cabo en el Cerrillo de la Compañía de Hornos de Peal se encuentran depositados en el Museo Íbero de Jaén, formando parte del discurso de poder asociado al ámbito femenino.

7.4.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El análisis iconográfico se realizará atendiendo a los dos contextos funerarios analizados en este apartado: el Cerrillo de la Compañía de Hornos, por un lado, y la necrópolis del Cerro de la Horca de Toya, finalmente.

Túmulo del Cerrillo de la Compañía de Hornos

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.A.4**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 3: 3). En la zona donde se marca el máximo ancho del recipiente arrancan cuatro asas en sentido horizontal, dispuestas de forma irregular. La decoración, apenas conservada, muestra una serie de motivos en aspa o cruz en el borde. Entre las asas se desarrollan retículas oblicuas, apenas definidas y prácticamente imperceptibles en dos de los tres paneles delimitados por las mismas. Bajo las asas y estos motivos se desarrollan una serie de bandas y filetes, dispuestos de modo irregular en la superficie del cuerpo. Al interior, En el mismo campo que las retículas desarrolladas al exterior, se perfila una banda irregular de la que caen gotas y restos de pintura.
2. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto exvasado, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 3: 2). En la zona del cuello presenta dos orificios de reparación, asociados a una grapa. Contenía los restos de un individuo masculino y decoración geométrica sencilla con campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, de la cae restos de pintura en un momento determinado. En el cuerpo se desarrollan cuatro grupos irregulares de bandas y filetes, delimitando tres frisos sin decoración.
3. **Variante III.4.C.4**: recipiente de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto exvasado, borde recto, base cóncava con umbo y dos asas laterales en posición vertical (Fig. 3: 1). La urna presenta diversos orificios de reparación, tal y como ocurre con el caso anterior. Contenía los restos de un individuo femenino y presentaba un programa iconográfico complejo en dos fases decorativas. La primera se encuentra caracterizada por un campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, series de puntos marrones entre las asas y grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo. Sobre este programa se definió una capa de yeso sobre la que se desarrolló, igualmente, una decoración geométrica no conservada en la actualidad.

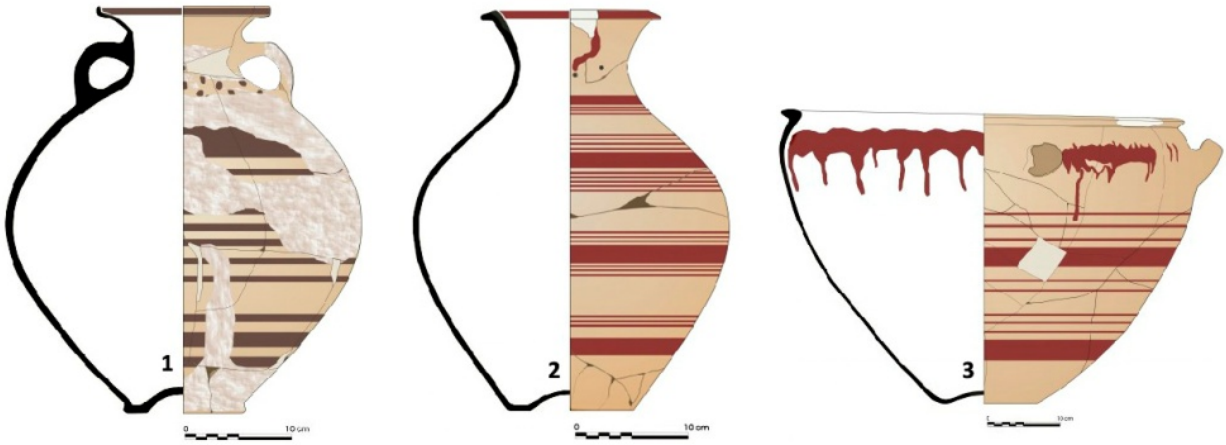


Fig. 3. Ajuar cerámico del túmulo (Archivo CAAI, Dibujo Ana Belén Herranz).

Necrópolis del Cerro de la Horca de Toya

Teniendo en cuenta todo lo expuesto en la introducción de este capítulo, el análisis iconográfico se realizará atendiendo, por un lado, a la cerámica ibérica documentada en la cámara funeraria y en sus alrededores, en la campaña de adecuación turística del sitio, cuyo materiales fueron sistematizado por Fernández-Miranda y Olmos (1986). Por otro lado, los ajuares decorados procedentes de expolios serán sistematizados, para su descripción y análisis, en los diferentes marcos cronológicos aportados por sus características morfológicas e iconográficas.

Cámara funeraria

Ubicada en la cota más elevada del Cerro de la Horca, se constituye como una construcción de planta cuadrada, de unos 5 m de lado y una superficie total en torno a los 25,9 m². Para su construcción fue necesaria la excavación de una gran tumba en el terreno, rompiendo sepulturas anteriores. Tras la nivelación se llevó a cabo el enlosado y levantamiento de los muros, cuyos sillares se terminaron de tallar junto a la obra y que se levantaron en seco (Cabré, 1925; Fernández-Miranda y Olmos, 1986: 11-15). La techumbre se realizó con 28 losas planadas de gran tamaño (Mergelina: 1943-44: Fig.1), suponiéndose por sus paralelos en Galera que debió estar cubierta con un túmulo de tierra. En el interior, la cámara consta de una sala principal rectangular a la que se accede a través de un escalón, con hornacina cuadrada al fondo y un banco corrido por tres de sus lados. Junto a la entrada, dos puertas de falso arco se abren a sendas naves. De tendencia cuadrangular, ambas se encuentran compartimentadas en antesala y sal por un muro y una puerta sobreelevada. Las salas del fondo son distintas en complejidad, algo más ancha la de la derecha, con poyo corrido en dos de sus lados, banco bajo y dos hornacinas. La sala ubicada a la izquierda de la entrada

principal no presenta poyo y sólo cuenta con una hornacina al fondo. La nave de la derecha muestra, finalmente, relieve tauromorfos en el intradós de la puerta de acceso a la antesala, realizado en el mismo sillar de piedra (Madrigal, 1997: 167-181).

El valor de esta cámara en la ordenación y definición del paisaje funerario de la necrópolis queda subrayado, asimismo, por su ajuar, que sufrió un expolio inmediato. Tal y como expone Mergelina en su memoria sobre la necrópolis, a su llegada al sitio Cabré llevará a cabo una campaña de recuperación de estos materiales (Mergelina, 1943-44:15). Junto al ajuar cerámico decorado, que veremos con detalle a continuación, se encuentran entre el ajuar de la cámara: 1) una escultura en bulto redondo, tallada en piedra caliza, que representa un herbívoro echado; 2) una crátera de campana de figuras rojas atribuida al Pintor de Toya y fechada en el segundo cuarto o mediados del siglo IV a.n.e.; 3) dos fragmentos amorfos asociados a una crátera de campana atribuida al Pintor de Telos y datada en la primera mitad del siglo IV; 4) fragmento amorfo vinculado a una crátera de campana del Pintor de la Grifomaquia de Oxford, datada en la primera mitad del siglo IV; 5) dos asas de *kylix*; 6) disco de bronce con una cabeza de felino repujada y cincelada en el centro, de localización desconocida; 7) seis cajas de piedra que funcionarían como urnas cinerarias; 8) fragmentos de borde de una sítula de bronce; 9) un fragmento de vaso de bronce con anillos relevados hacia el exterior; 10) fragmentos pertenecientes a la empuñadura y hoja de una falcata; 11) fragmentos de empuñadura de espadas de antenas; 12) fragmentos pertenecientes a varias vainas de espadas; 13) fragmento de regatón de hierro; 14) casco de hierro tipo montefortino fechado hacia el siglo III a.n.e. (Quesada, 1997); 15) elementos de hierro pertenecientes a dos ruedas de carro; 16) varias cuentas de collar de plata y vidrio en azul oscuro y amarillo (Madrigal, 1997: 167-181).

El ajuar cerámico ibérico con decoración pintada estaría constituido por:

1. **Variante I.2.A.3**: platos de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 4: 1-4). Comprenden tres grupos irregulares de filetes en la superficie interior del cuerpo, delimitando dos estrecho frisos sin decoración alguna. En tres ocasiones, la superficie exterior del borde es decorada con un campo. Pereira fecha estos ejemplares desde el siglo V a.n.e. Tres de estos platos se encuentran depositados en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de la colección Vives, y los tres restantes en el Museo Arqueológico Provincial de Barcelona (Madrigal, 1997: 172-173).
2. **Variante II.9.A.1:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 4: 5). Presenta decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa del recipiente. Pereira fecha este tipo de

platos desde el siglo IV a.n.e. (1988: 1014). Según Mergelina, formaba parte de la colección Gómez-Moreno aunque actualmente se encuentra en paradero desconocido (Madrigal, 1997: 173).

3. **Variante III.3.A.1:** urnas de cuerpo con tendencia globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Datadas en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 160), presentan los siguientes esquemas decorativos:
    a. Decoración compleja con campo en el borde y tres bandas en el cuerpo que delimitan dos paneles horizontales en los que se desarrollan una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes con las líneas onduladas verticales (Fig. 4: 9). Se encuentra depositada en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de la Colección Vives (Madrigal, 1997: 174).
    b. En dos urnas la decoración, compleja, se desarrolla como un campo en el borde y tres bandas en el cuerpo (Fig. 4: 7-8). Dichas bandas delimitan dos frisos horizontales. El superior presenta una serie simple de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. El inferior desarrolla una serie de cuatro filetes que marcan el máximo ancho del recipiente. Una de ellas se encuentra depositada en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de la Colección Román Pulido; mientras que la segunda, publicada por Bosch como procedente del santuario de Castellar, se localiza en el Museo Arqueológico Provincial de Barcelona (Madrigal, 1997: 174).
    c. presenta decoración simple con campo en el borde y tres bandas en el cuerpo, delimitando dos frisos horizontales (Fig. 4: 6). De estos frisos se decoran tan solo el inferior con cuatro filetes que marcan el máximo ancho del recipiente. Se encuentra depositada en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de la Colección Vives (Madrigal, 1997: 174).
4. **Variante III.4.A.2:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 4: 10). Presenta decoración bícroma en rojo y negro. El primer pigmento, el rojo, se desarrolla en el borde, la base y la práctica totalidad del cuerpo, exceptuando el tercio superior. Este campo queda reservado a dos filetes en negro que delimitan un friso sin decoración alguna. Pereira fecha este tipo en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 906).
5. **Variante III.4.D.1**: pequeño vaso caliciforme de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello alto cilíndrico y base cóncava con umbo (Fig. 4: 11). Comprende campo en el borde, serie de bandas y filetes en el cuello y una banda en el máximo ancho del recipiente. Pereira data este

tipo entre mediados del siglo IV y mediados del III a.n.e. (1988:988). Pertenecía a la colección García Faria (Madrigal, 1997: 172).

6. **Variante III.5.A.1**: urnas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Presenta dos tipos de esquemas decorativos:

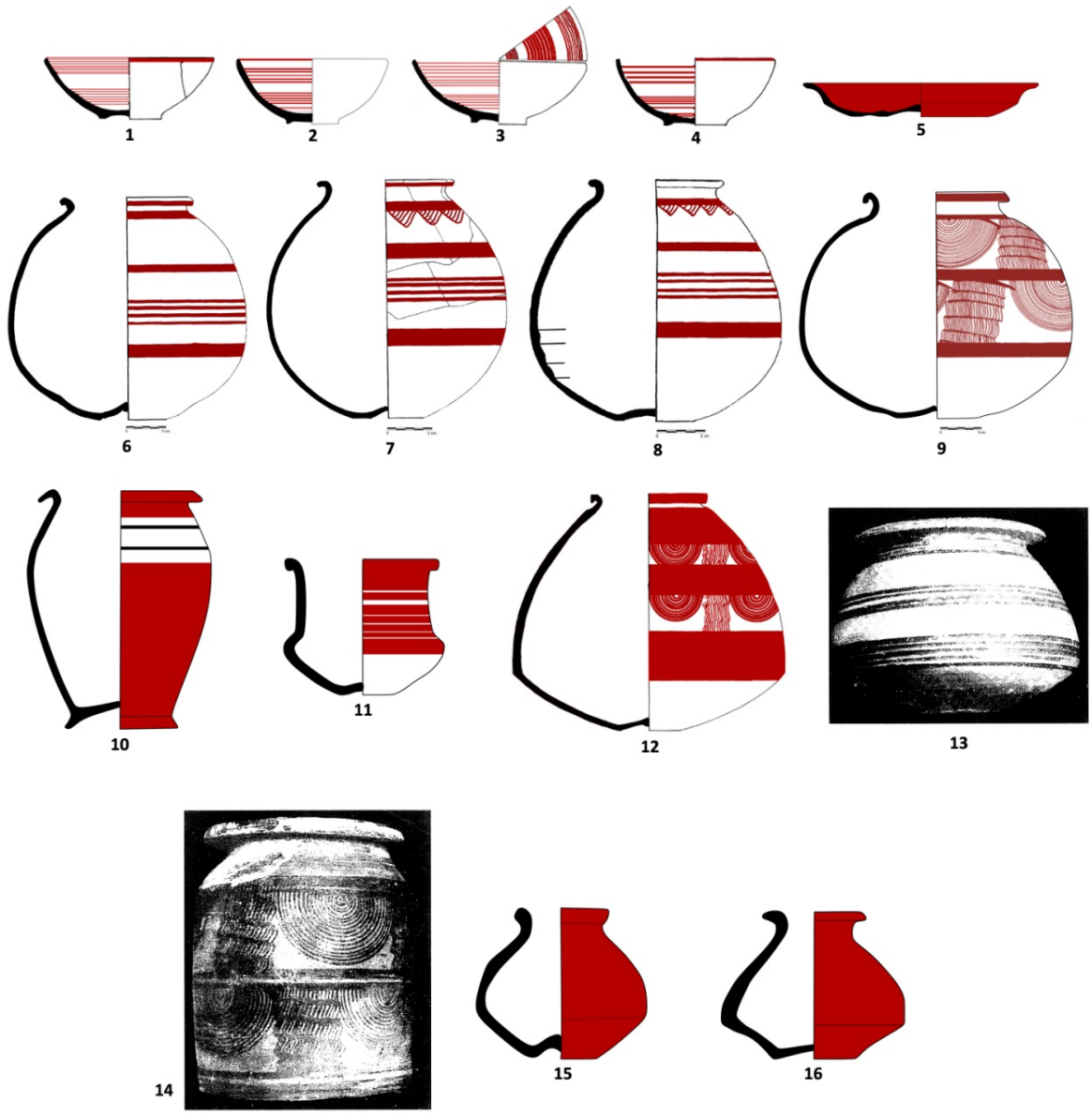


Fig. 4. Cerámica decorada de la cámara funeraria (Madrigal, 1997: 172-175).

a. Decoración compleja al exterior con campo en el borde y tres bandas de diferente grosor en el cuerpo (Fig. 4: 12). Dichas bandas delimitan dos frisos en los que se desarrollan series que alternan los semicírculos concéntricos y las líneas onduladas verticales. En el caso del panel superior, más estrecho, los semicírculos se superponen, debido al

espacio, a la banda inferior que le sirve de marco. Fechado en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 940-943), se encuentra depositado en el Museo Arqueológico Provincial de Granada, procedente de la Colección Gómez-Moreno (Madrigal, 1997: 174).

b. Decoración sencilla con tres grupos irregulares de filetes, delimitando dos paneles sin decoración alguna (Fig. 4: 13). Publicado por Bosch Gimpera y Lantier como de Castellar (Bosch Gimpera, 1913-14; Lantier, 1917), se encuentra depositado en el Museo Arqueológico Provincial de Barcelona (Madrigal, 1997: 175). Pereira fecha este tipo de recipientes en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 157). Ha sido publicado como de Castellar de Santisteban por Bosch Gimpera y Lantier. Depositado en el Museo Arqueológico Provincial de Barcelona, se encuentra fechado en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 157).

7. **Variante III.7.A.1**: *Kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 4: 14). Se encuentra caracterizado por una decoración compleja en la que tres grupos de bandas y filetes delimitan dos paneles horizontales en los que se desarrollan una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales. Se encuentra depositado en el Museo Arqueológico Provincial de Granada, procedente de la Colección Gómez-Moreno (Madrigal, 1997:175). Presenta una cronología centrada en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 950).
8. **Variante IV.11.A.1**: pequeños recipientes de cuerpo ovoide con el máximo ancho, marcado con una carena, en la mitad inferior, borde exvasado u horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 4: 15-16). Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente, así como un campo en la superficie interior del borde en uno de los casos. Fechada entre los siglos IV y III a.n.e. (Pereira, 1988: 990), el primer ejemplar se encuentra depositada en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de la Colección Vives; mientras que el segundo, vinculado a la Colección Gómez-Moreno, se encuentra en paradero desconocido (Madrigal, 1997: 174).

Cerámica descontextualizada

Este grupo se encuentra integrado por los materiales expoliados que formaron parte de colecciones privadas y que fueron depositados, en algunos casos, en diferentes museos e instituciones. Tal y como hemos desarrollado en el primer punto de esta capítulo, estos materiales carecen de un contexto cerrado que permita definir sus relaciones con respecto a la arquitectura funeraria, en primer lugar, y los demás elementos del ajuar funerario, en segundo término. Sin embargo, y aunque la

ausencia de registro arqueológica impide trazar el mapa del paisaje funerario de Toya, los diseños decorativos documentados, caracterizados por la heterogeneidad y riqueza estética, muestran una serie de temáticas y metáforas iconográficos de especial interés en la lectura de la cerámica ibérica decorada de las necrópolis del Alto Guadalquivir.

El análisis de estos materiales se ha realizados en grupos cronológicos, según las características morfológicas y métricas de los recipientes sobre los que se desarrolla la decoración y la secuencia iconográfica establecida por otras decoraciones bien fechadas en otros contextos arqueológicos.

Siglo VI a.n.e.

La cerámica con decoración pintada adscrita a esta fase cronológica se encuentra caracterizada por el desarrollo de las decoraciones sobre la superficie lisa del recipiente. Las formas son:

1. **Variante III.3.A.4**: incluye dos urnas de cuerpo globular, borde exvasado u horizontal, base cóncava con umbo y dos asas laterales en posición vertical, de sección circular, que, en el primer ejemplar parten y finalizan en el tercio superior del cuerpo; mientras que en el segundo se desarrollan entre el borde y el tercio superior del galbo. Los recipientes, de diferentes dimensiones y capacidades, presentan los siguientes esquemas decorativos:
    a. Decoración sencilla con banda y dos filetes en el último tercio de la mitad superior del cuerpo (Fig. 5: 1).

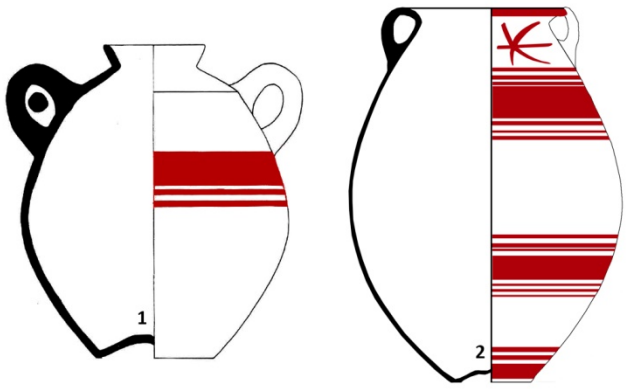


Fig. 5. Cerámica decorada de la variante III.3.A.4. Distintas escalas. (Pereira, 1987: Fig. 55 y Fig. 56).

    b. decoración compleja con campo en el borde y tres grupos de bandas y filetes en el cuerpo y la base (7-7-3) (Fig. 5: 2). Dichos grupos y el campo del borde delimitan tres paneles de los que tan solo se decora el primero, ubicado en el tercio superior del cuerpo y delimitado en

metopas por el desarrollo de las asas verticales. Estas metopas presenta una serie irregular de estrellas, motivo de carácter orientalizante como veremos más adelante

2. **Variante III.3.C.4**: estaría constituido por las variantes de las urnas "Cruz del Negro" y por los "vasos tipo Toya" (Belén, 1978; Belén y Pereira, 1985; Pereira, 1979, 1988, 1989, 1999, 2010; Pereira y Rísquez, 2006), conformados como el grupo tipológico más numeroso de la necrópolis. Se encuentra caracterizado por un cuerpo de tendencia globular, cuello alto exvasado con baquetón en su área central, bordes exvasados, rectos, horizontales con acanaladura central o vueltos, base cóncava con umbo y dos asas en posición vertical que comienzan en el baquetón del cuello y finalizan en el tercio superior del cuerpo. Presentan los siguientes esquemas decorativos en rojo o rojo y negro, siendo esta última la tendencia cromática habitual de estos tipos:
    a. Decoración sencilla a base de grupos irregulares de bandas y filetes en borde, cuello y cuerpo. Esta decoración se completa con pequeñas bandas en las asas. Todos los ejemplares se caracterizan por la alternancia del rojo y el negro (Fig. 6: 1-5).
    b. Decoración compleja y monocroma caracterizada por el desarrollo de grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo (Fig. 6: 6). El ejemplar adscrito a este esquema decorativo no conserva la parte superior del cuello y el borde. En el cuello y el arranque del cuerpo se disponen una serie de gotas; mientras que el fragmento de asa conservada muestra la disposición de pequeñas bandas, siendo la tendencia habitual de estos recipientes.
    c. El programa decorativo habitual en estas urnas se encuentra asociado al siguiente esquema decorativo (Fig. 6: 7-17): en la superficie exterior del borde, en rojo, se desarrollan los rectángulos oblicuos del tipo anterior (en ocasiones este borde es completado con una banda al interior, resuelta en negro). El cuello es definido por uno o más filetes; mientras que el cuerpo, que presenta la serie habitual de bandas y filetes en rojo y negro respectivamente, se encuentra caracterizado por una línea horizontal de puntos en el arranque del mismo. Las asas presentan las bandas características de esta urna. Una variante a este tipo decorativo se define en aquellos recipientes en los que se desarrollan más de una franja de puntos, ya sea concatenada a la anterior (Fig. 6: 15 y 18), ya en diferentes frisos (Fig. 6: 19).
    d. El siguiente esquema decorativo constituye una derivación del tipo anterior (Fig. 6: 20). Desarrollado en una urna que no conserva el tercio superior del cuello y el borde, comprende una serie de puntos en el baquetón del cuello, realizados en negro. En el cuerpo, sobre los filetes

y bandas en rojo y negro se desarrollan dos líneas de puntos que son unidos por líneas verticales. Las asas, una vez más, presentan bandas como decoración.

e. El último programa decorativo (Fig. 6: 21) documentado en este tipo de urnas difiere de las anteriores en el desarrollo de un friso, ubicado entre el baquetón del cuello y el tercio superior del cuerpo, que comprende una serie de líneas verticales que se adaptan a la morfología del recipiente en cada uno de los campos decorativos, cuello y cuerpo respectivamente. Este tipo de friso es similar al documentado en una urna de la variante III.3.D.4, que presenta esta misma cronología.

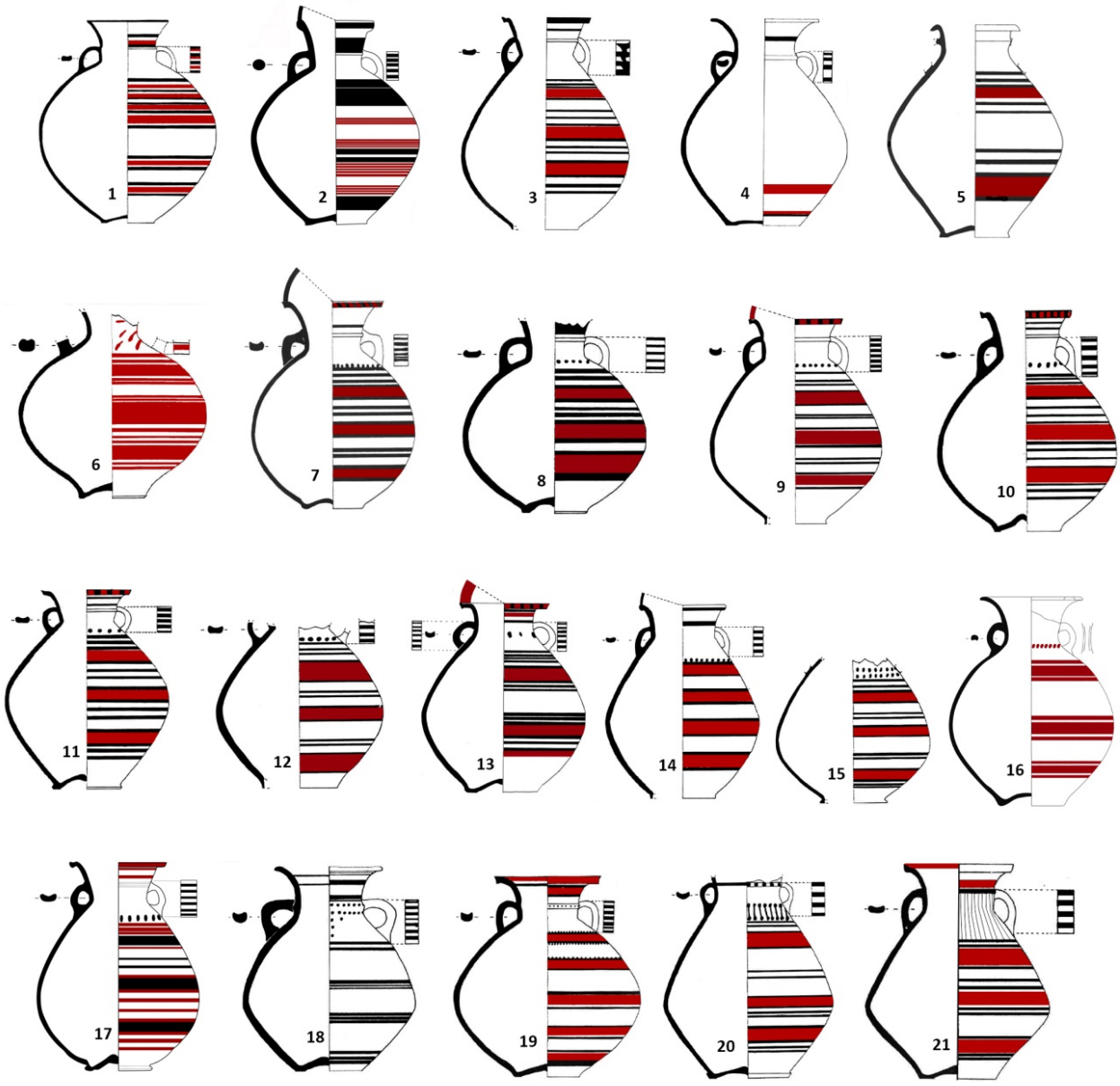


Fig. 6. Cerámica decorada de la variante III.3.C.4. Distintas escalas (Pereira, 1987: Figs. 58-62).

3. **Variante III.3.D.4**: urnas de características morfológicas similares a las anteriores: cuerpo de tendencia globular, cuello alto cilíndrico con o sin baquetón, borde ligeramente vuelto, base cóncava con umbo y dos asas laterales en posición vertical que comienzan hacia la mitad del cuello y finalizan en el tercio superior del cuerpo. Constituyen derivaciones de las urnas tipo Cruz del Negro (Belén, 1978; Belén y Pereira, 1985; Pereira, 1979, 1988, 1989, 1999, 2010; Pereira y Rísquez, 2006) y presentan los siguientes esquemas decorativos:
    a. Campo en la superficie exterior e interior del borde y serie de bandas y filetes en el cuerpo, que arrancan del mismo y finalizan en el tercio inferior (Fig. 7: 1).
    b. Decoración compleja con campo en la superficie interior y exterior del borde y serie de bandas y filetes en el cuerpo (Fig. 7: 2). El campo del borde y la serie de bandas y filetes delimitan un friso horizontal ubicado entre la zona del cuello y el tercio superior del cuerpo, en el que se desarrollan serie de líneas verticales que se adaptan a la morfología del recipiente, tal y como hemos visto en el último programa decorativo descrito para las urnas anteriores. En las asas, se configuran una serie de pequeñas bandas en el sector central.

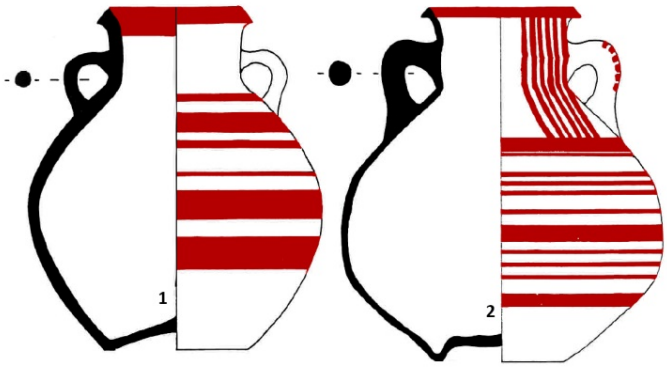


Fig. 7. Cerámica decorada de la variante III.3.D.4. Distintas escalas (Pereira, 1987: Fig. 57).

4. **Variante II.10.A.1**: aunque no se conserva el borde de la urna, la tendencia del recipiente indica que se trataría de una forma abierta (Fig. 8). Esta cualidad define una doble composición del cuerpo: el superior troncocónico y el inferior ovoide con el máximo ancho en la mitad superior. La base, por su parte, es cóncava con umbo. Las características aludidas están vinculadas a los denominados vasos *á chardon* (Belén y Pereira, 1985; Pereira y Rísquez, 2006), aquí con un resultado más esbelto. El esquema decorativo muestra, en el cuerpo troncocónico, el desarrollo de bandas, en rojo, y filetes, en negro. Un

friso en el tercio superior define, asimismo, el desarrollo de una serie de reticulados oblicuos. Finalmente, el arranque del cuerpo ovoide es marcado con una banda en rojo.

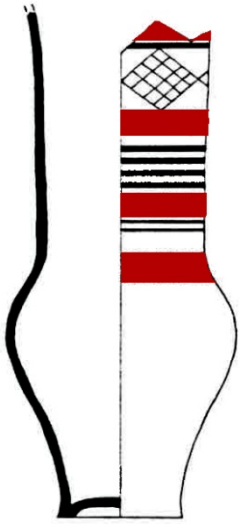


Fig. 8. Cerámica decorada de la variante II.10.A.1. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 64).

5. **Variante II.10.A.2**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y troncocónico, cuello alto cilíndrico, borde horizontal en el ejemplar conservado y pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 9). Tipológicamente se encuentra asociado a los vasos *á* Chardon (Belén y Pereira, 1985; Pereira y Rísquez, 2006). Presenta decoración sencilla con campo en la superficie interna del borde y banda en la externa. Ocho grupos irregulares de bandas y filetes en cuello y cuerpo y una banda en la base.

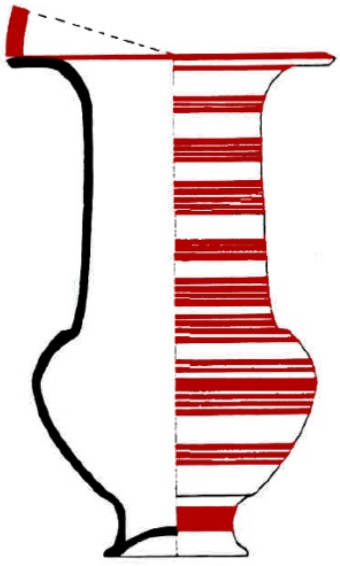


Fig. 9. Cerámica decorada de la variante II.10.A.2. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 64).

Siglo V

1. **Variante III.3.D.1**: recipiente de cuerpo globular, borde vuelto, cuello alto de tendencia cilíndrica y baquetón central (Fig. 10). No conserva la base, aunque esta pudiera ser cóncava sin umbo según los paralelos de este mismo yacimiento. Comprende un campo en la superficie interior del borde y una banda en la exterior. En el cuerpo, tres grupos irregulares de bandas y filetes, el central situado en el máximo ancho del recipiente, delimitan dos paneles horizontales sin decoración alguna.

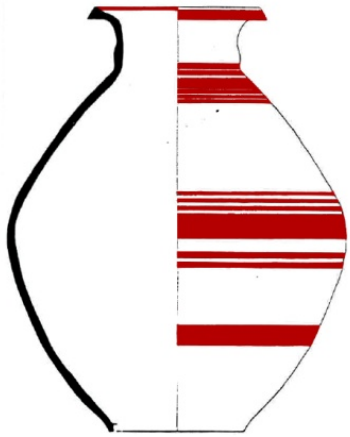


Fig. 10. Cerámica decorada de la variante III.3.D.1. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 63).

2. **Variante III.4.A.5**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde cerrado, pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 11). Presenta cuatro asas, dos verticales de sección circular y dos de mamelones. Se encuentra integrado en la historiografía tradicional como "urna de orejetas" (Pereira, 1987). Comprende decoración sencilla con filetes en negro que en dos ocasiones sirven de delimitación de bandas en rojo.

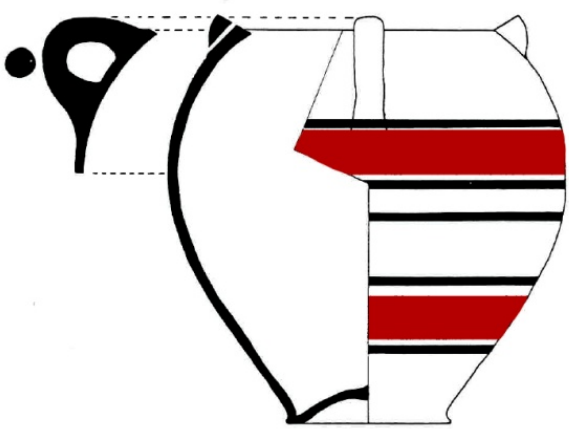


Fig. 11. Cerámica decorada de la variante III.4.A.5. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 65).

3. **Variante III.4.D.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto cilíndrico y base cóncava con umbo. Desarrolla una serie irregular de filetes, que no parecen agruparse, en negro (Fig. 12: 1). En cuatro ocasiones, una de ellas en el cuello, estos filetes delimitan una banda en rojo.

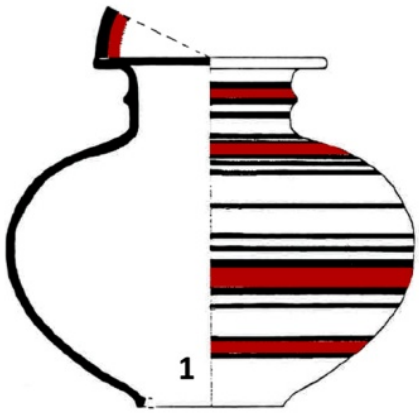


Fig. 12. Cerámica decorada de la variante III.4.D.1. Distintas escalas (Pereira, 1987: Fig. 63).

4. **Variante III.8.A.1**: se encuentra integrado por único recipiente de cuerpo bitroncocónico, borde de tendencia horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 13). En el cuerpo tres grupos irregulares de bandas y filetes delimitan dos paneles sin decoración alguna.

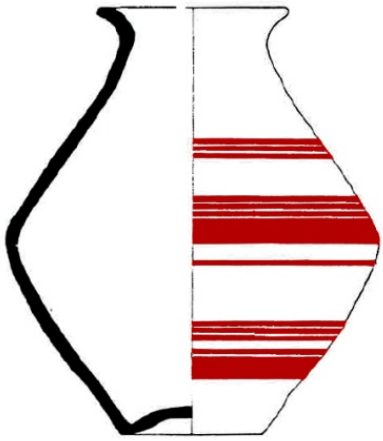


Fig. 13. Cerámica decorada de la variante III.8.A.1. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 70).

5. **Variante III.8.A.1**: urna de cuerpo bitroncocónico, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 14). Comprende serie de pequeños cuadrados en el borde, ejecutados con un pigmento negro. En el cuerpo se desarrolla una serie irregular de filetes en negro que delimitan bandas en rojo en dos ocasiones.

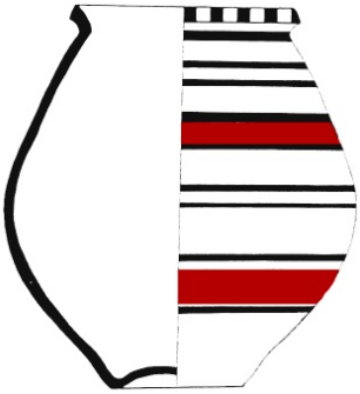


Fig. 14. Cerámica decorada de la variante III.8.A.1. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 70).

6. **Variante III.8.A.4**: urna de orejetas de cuerpo bitroncocónico, borde cerrado y base cóncava con umbo (Fig. 15). Presenta cuatro asas, dos bífidas verticales de sección circular y dos mamelones. Presenta decoración en castaño con bandas y filetes en el cuerpo, bandas en la base y pinceladas en las asas verticales.

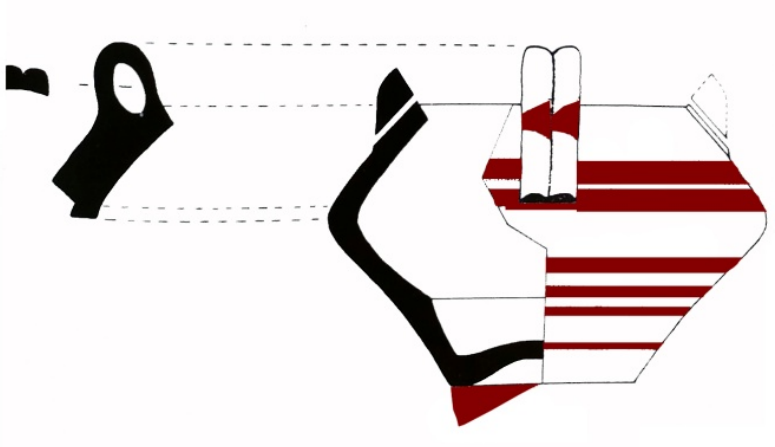


Fig. 15. Cerámica decorada de la variante III.8.A.4. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 65).

Mediados del siglo V- siglo IV a.n.e.

7. **Variante III.3.A.1:** conformada por un cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 16). Presenta dos esquemas decorativos:
    a. Filetes en la superficie interior del borde (Fig. 16: 1). Al exterior, tres grupos irregulares de bandas y filetes delimitan dos paneles sin decoración alguna en la mitad superior del cuerpo. La mitad inferior, por su parte, desarrolla trazos verticales y oblicuos que se prolongan hasta la base.
    b. Decoraciones sencillas con bandas y filetes (Fig. 16: 2-3).

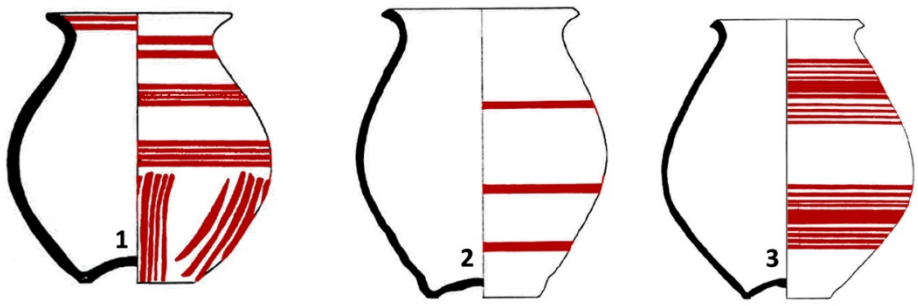


Fig. 16. Cerámica decorada de la variante III.3.A.1. Distintas escalas (Pereira, 1987: Fig. 70).

8. **Variante III.3.C.1**: urnas de cuerpo globular, cuello alto exvasado, bordes horizontales o ligeramente vuelto y base cóncava con umbo. Constituyen una derivación de las urnas de cuello alto y cuerpo ovoide vinculadas a la variante III.4.C.1, pudiendo prolongar su cronología hasta el primer tercio del siglo III a.n.e. (Pereira, 1988: 896). Presentan dos esquemas decorativos:
    a. Campo en el borde y grupos de bandas y filetes en el cuello y cuerpo (Fig. 17: 2-4). Al interior, grupos de filetes marcan el tercio superior o central del cuello.
    b. Campo en la superficie exterior del borde y filetes y grupos de líneas oblicuas en la interior (Fig. 17: 1). El cuello queda definido por un grupo de tres filetes, mientras que en el cuerpo, cinco grupos irregulares de bandas y filetes delimitan dos paneles que presentan series de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda, siendo seccionados en el friso inferior por dos filetes. Al interior, dos bandas y un filete marcan diferentes secciones del cuello.



Fig. 17. Cerámica decorada de la variante III.3.C.1. Distintas escalas (Pereira, 1987: Fig. 70).

9. **Variante III.4.A.2:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 18). Constituye el tipo más común en otras necrópolis, como Gil de Olid o La Bobadilla. Presenta una decoración polícroma en rojo y negro. El rojo quedaría reservado al borde, tercio superior y mitad inferior del cuerpo y la base. Dos filetes en negro que delimitan una banda de un rojo más claro que el anterior.

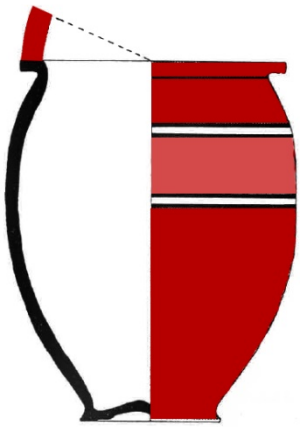


Fig. 18. Cerámica decorada de la variante III.4.A.2. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 69).

10. **Variante III.4.A.3**: imitación de una crátera de campana de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 19). Con campo en el borde y cuatro grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando tres paneles. De ellos tan solo se decora el primero con una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda, que superponen parte de su trazado al grupo inferior. En el interior, una banda marca la inflexión del borde con el cuerpo.

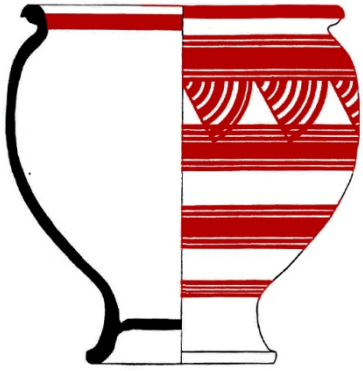


Fig. 19. Cerámica decorada de la variante III.4.A.3. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 79).

11. **Variante III.4.B.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello corto, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 20).

Comprende decoración sencilla con campo en el borde y grupos irregulares de bandas y filetes en el cuello y cuerpo. Al interior, dos filetes marcan el inicio del cuello.

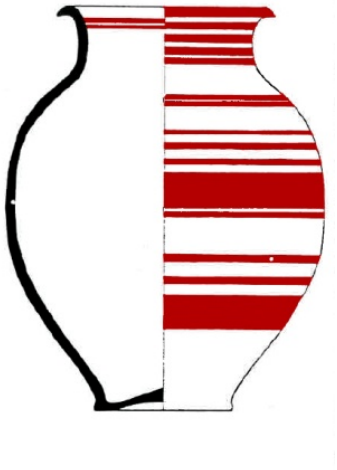


Fig. 20. Cerámica decorada de la variante III.4.B.1. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 63).

12. **Variante III.4.B.6**: constituye la imitación ibera de la crátera de campana ática (Fig. 21). Se encuentra caracterizada por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado ligeramente vuelto, pie indicado mayor al 10& de la altura total y dos asas laterales. Conservan restos de decoración pintada en rojo.

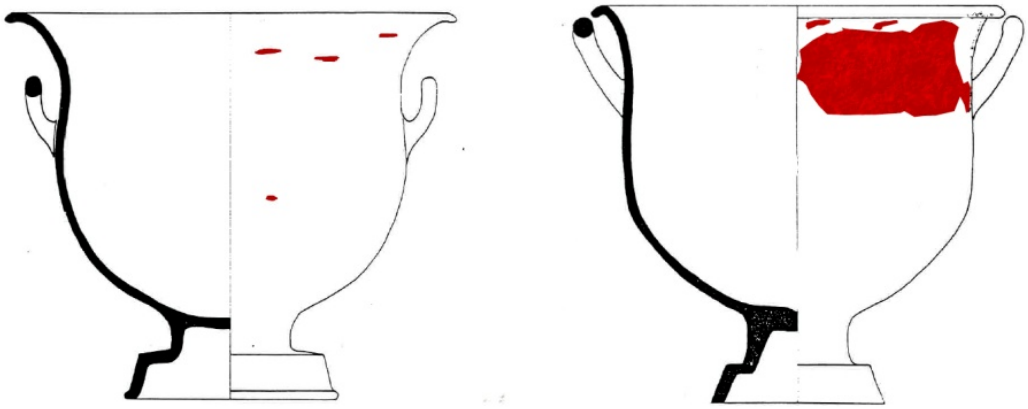


Fig. 21. Cerámica decorada de la variante III.4.B.6. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 78).

13. **Variante III.4.C.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto exvasado, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 22). Desarrolla, en el cuello y el cuerpo, cuatro grupos irregulares de fletes en rojo y negro, delimitando tres paneles sin decoración alguna.

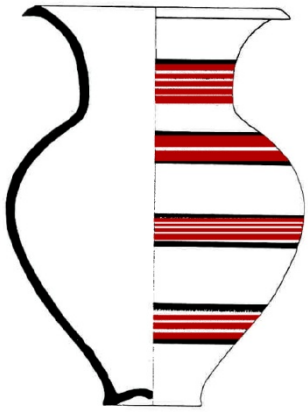


Fig. 22. Cerámica decorada de la variante III.4.C.1. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 67).

14. **Variante III.4.C.6:** se encuentra conformado por dos ejemplares que imita las características morfológicas y las proporciones de la crátera de columnas (Fig. 23). Comprende cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado, pie indicado mayor al 10% de la altura tota y dos asas en posición vertical que parte del borde y finalizan en el hombro del recipiente. Conserva restos de decoración pintada en un rojo vinoso.

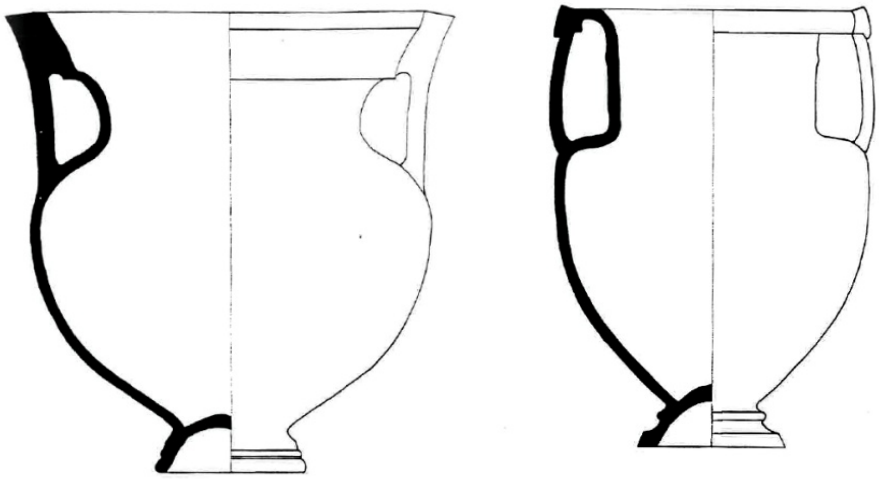


Fig. 23. Cerámica decorada de la variante III.4.C.6. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 77).

15. **Variante III.5.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 24). Presenta una banda en el borde y cuatro más en el cuerpo, hasta la inflexión del tercio inferior. Dichas bandas delimitan tres frisos con semicírculos concéntricos colgantes que, en el primer panel, no se adaptan a la superficie del campo decorativo.

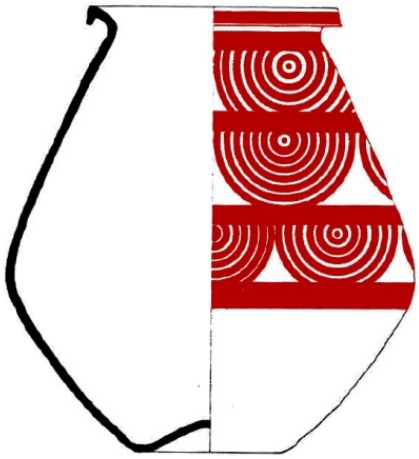


Fig. 24. Cerámica decorada de la variante III.5.A.1. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 71).

16. **Variante III.5.B.1:** cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, cuello corto, borde ligeramente vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 25). Comprende decoración sencilla con campo en la superficie interior del borde y dos grupos irregulares de bandas y/o filetes en el cuerpo, el inferior marcando el máximo ancho del recipiente.

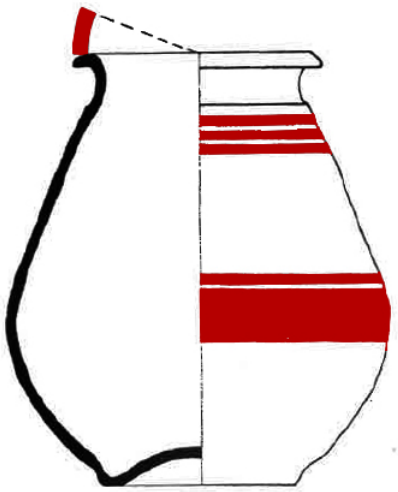


Fig. 25. Cerámica decorada de la variante III.5.B.1. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 70).

17. **Variante I.2.A.9**: Tapaderas de cuerpo hemisférico, borde apuntado y asidero en forma de ornitomorfo (Fig. 26). Presenta decoración mixta con pintura, incisiones y un detalle plástico. Sobre un engobe anaranjado, se desarrolla un campo o filetes en el borde. En el cuerpo del recipiente aparecen semicírculos concéntricos circundado a la paloma del asidero o bien rodeándola. Presenta una moldura estrecha decorada a base de incisiones en el cuerpo y en el asidero un ornitomorfo moldeado sin excesivos detalles anatómicos.

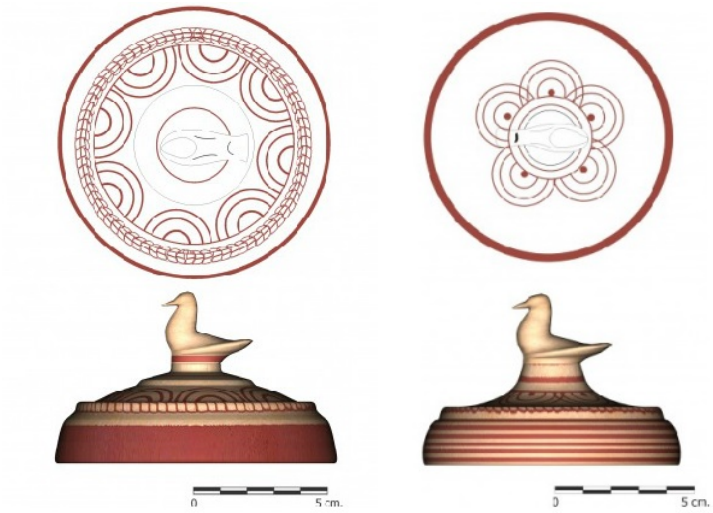


Fig. 26. Cerámica decorada de la variante I.2.A.9 (Pereira, 1987: Fig. 68; Proyecto CATA).

18. **Variante I.4.A.1**: urna abierta de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y borde exvasado (Fig. 27). No conserva la base. Presenta bicromía en dos tonalidades de rojo con campo en el borde en la superficie interior y exterior. En el cuerpo, filetes de tono más oscuro, que se convierte en campo en el tercio inferior, delimitan paneles rellenos de campos más claros. El tercer panel presenta segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda.

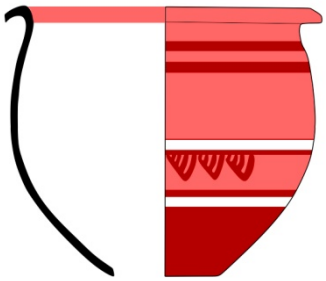


Fig. 27. Cerámica decorada de la variante I.4.A.1. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 68).

19. **Variante III.4.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal con la acanaladura central característica de la necrópolis y base cóncava con umbo (Fig. 28). Comprende una falsa bicromía con campo tanto en la superficie interna como externa del recipiente. Al exterior, dos bandas y un filete delimitan dos frisos, del que sólo se decora el superior, más ancho, con una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales. En el tercio inferior del cuerpo y la base se desarrolla un campo en una tonalidad más clara que los motivos anteriores.

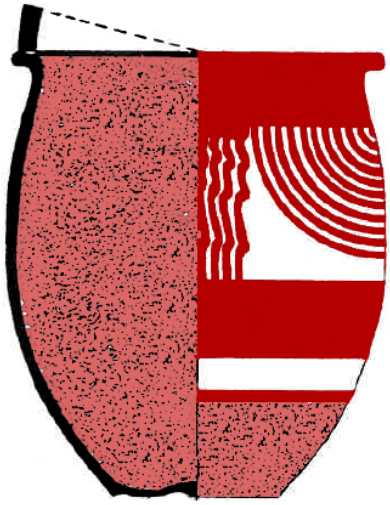


Fig. 28. Cerámica decorada de la variante III.4.A.1. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 69).

20. **Variante III.4.A.2**: urnas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 29). Comprende decoración compleja con campo en el borde y dos bandas en el cuerpo, delimitando un friso metopado por líneas verticales. En las metopas se desarrolla un aspa, acompañada de un punto en uno de los recipientes.

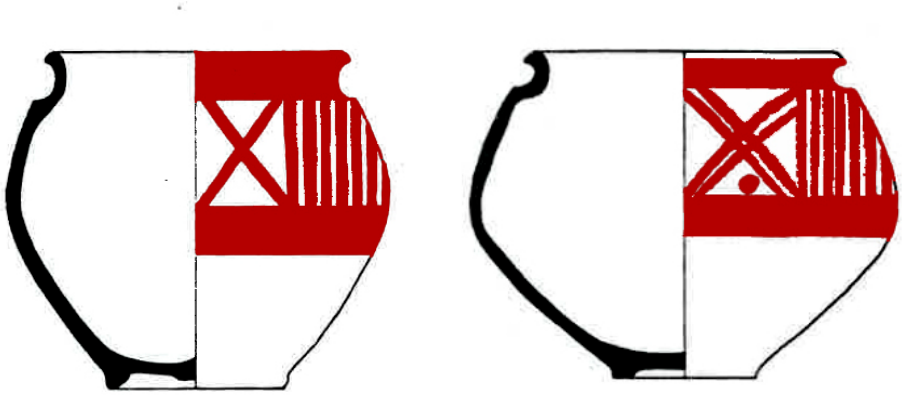


Fig. 29. Cerámica decorada de la variante III.4.A.2. Distintas escalas (Pereira, 1987: Fig. 68).

21. **Variante III.4.C.3**: constituye una imitación de una crátera de campana sin asas (Fig. 30). Presenta un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto con tendencia al exvasamiento, borde vuelto y pie alto. Comprende un campo en el borde, una serie de cinco bandas en el cuello, dos grupos de filetes y banda en la mitad inferior del cuerpo y dos bandas en el pie, una situada en el arranque y la otra en la base.

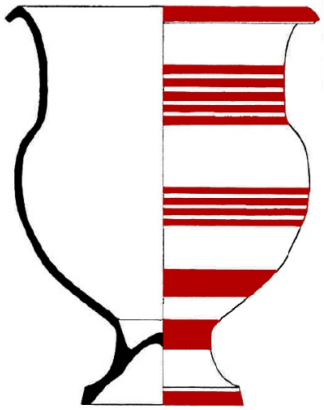


Fig. 30. Cerámica decorada de la variante III.4.C.3. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 77).

22. **Variante III.4.D.1**: está compuesto de dos urnas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto cilíndrico y base cóncava con umbo. Cada una de estas urnas presentan un esquema decorativo diferente:
    a. El segundo ejemplar presenta, junto con las características anteriores, un borde exvasado y una decoración monocroma en rojo vinoso (Fig. 31: 2). El diseño presenta un campo en el borde. En el cuello dos bandas, que se completa con una tercera ubicada en el máximo ancho del cuerpo del recipiente, delimitan dos frisos en los que se desarrollan serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda, agrupados de tres en tres y dejando un espacio en reserva entre ellos.
    b. El último ejemplar presenta un borde ligeramente vuelto y engobe anaranjado (Fig. 31: 1). Comprende un campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, tal y como ocurre en todos los ejemplares de esta variante. El cuello se completa con dos bandas y un filete; mientras que el cuerpo establece en su mitad superior un panel delimitado por dos bandas. Dicho panel configura un enrejado oblicuo, metopado por trazos oblicuos.

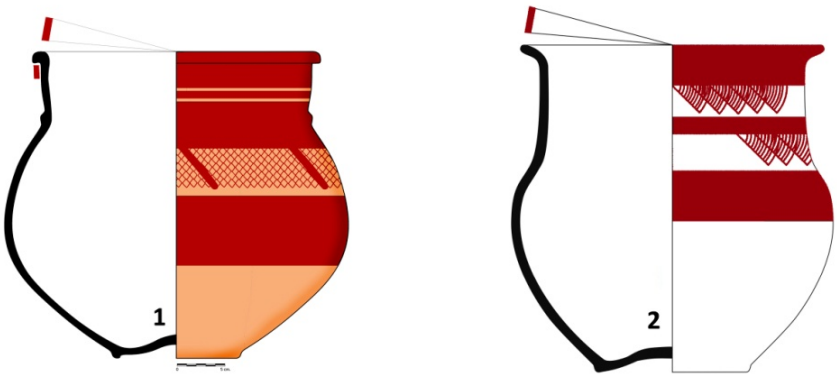


Fig. 31. Cerámica decorada de la variante III.4.D.1. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 63; Uriarte, 2004: 185-194).

23. **Variante III.5.A.6**: urnas de pequeño tamaño de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde apuntado y redondeado, pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente y dos asas laterales en posición vertical (Fig. 32). Presentan decoración mixta caracterizada por el empleo de la pintura y un friso exciso sobre un engobe anaranjado. Comprenden campo en el borde y filetes y bandas en el pie. En el cuerpo, cuatro filetes delimitan tres paneles decorativos, el central con la decoración estampillada. En el caso de los frisos con decoración pintada, el recipiente 1 presenta círculos concéntricos en número de 3 y el inferior semicírculos concéntricos colgantes en número de tres igualmente; mientras que en el recipiente 2 desarrolla círculos concéntricos en número de tres en ambos casos. El friso con decoración excisa presenta rombos entre aspas en negativo. Depositados en el Museo Arqueológico Nacional, se desconoce el contexto original de su deposición. Por las características morfológicas de estos recipientes híbridos, que reproducirían la forma de un *pyxis*, podría señalarse una cronología en torno a la segunda mitad del siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 192; Pereira, 1999).



Fig. 32. Imitaciones de píxides asociadas a la variante III.5.A.6. Distintas escalas (Pereira, 1987: Fig. 80; Proyecto CATA).

24. **Variante III.5.B.1**: cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto u horizontal con la acanaladura central característica del yacimiento y base cóncava con umbo (Fig. 33). Comprende decoración sencilla con campo o banda en el borde, grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo, campo o filete en la base y banda en el arranque interior del cuerpo.

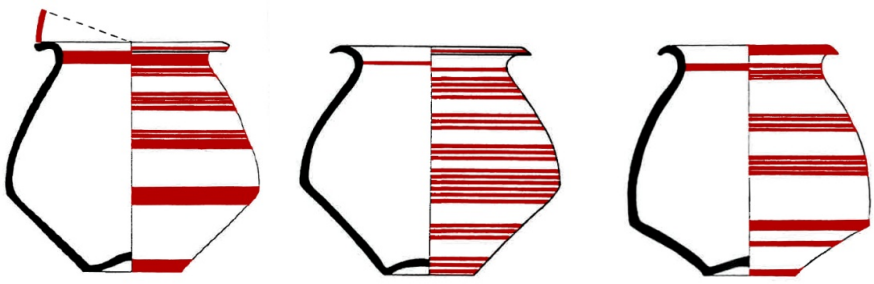


Fig. 33. Cerámica decorada de la variante III.5.B.1. Distintas escalas (Pereira, 1987: Fig. 71).

25. **Variante III.5.B.3**: constituye una de las imitaciones más originales de la necrópolis. Comprende cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y hombro marcado, cuello corto, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 34). Comprende campo en la superficie interior del borde y banda en el cuello interior. Al exterior, cinco grupos irregulares de bandas y/o filetes delimitan cuatro paneles. De ellos se decoran el primero con segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la derecha y el segundo con una alternancia de este motivo y lose semicírculos concéntricos. El pie presenta una banda en el arranque del mismo y filetes en la base.

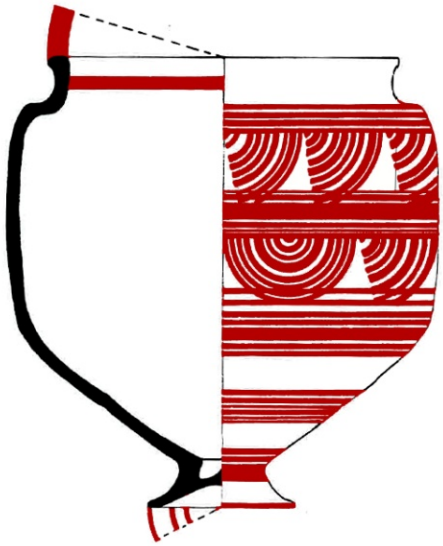


Fig. 34. Cerámica decorada de la variante III.5.B.3. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 79).

26. **Variante III.8.B.1**: urna de cuerpo bitroncocónico, borde exvasado con acanaladura central, cuello corto y base cóncava con umbo (Fig. 35). Con banda en el borde y tres grupos de cuatro bandas y/o filetes cada uno en el cuerpo, en la mitad superior del mismo.

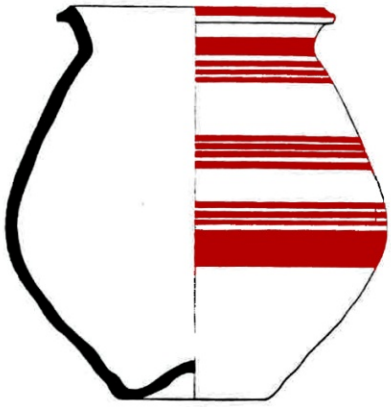


Fig. 35. Cerámica decorada de la variante III.5.B.3. Sin escala (Pereira, 1987: Fig. 71).

Siglos IV-III a.n.e.: esta categoría incluye materiales que, según sus decoraciones, se fechan entre finales del siglo IV y el siglo III a.n.e.

27. **Variante III.7.A.1**: constituye el segundo repertorio tipológico más común en la necrópolis. Se encuentra integrado por *kalathoi* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, bordes horizontales o vueltos y base cóncava con umbo. Presenta los siguientes esquemas decorativos sobre la superficie lisa del recipiente:
    c. Campo en el borde y grupos de bandas y/o filetes en el cuerpo delimitando uno o dos paneles en los que se desarrollan series que alternan los semicírculos concéntricos y las líneas onduladas verticales (Fig. 36: 4, 6-9, 12-13). En algunos recipientes el arranque del cuerpo es marcado al interior con una banda (Fig. 36: 12-13). Una variante a este esquema decorativo lo constituyen los *kalathoi* en cuyos frisos se alternan los semicírculos concéntricos sedentes, por un lado, y los colgantes, por otro, con las líneas onduladas verticales (Fig. 35: 9).
    d. Campo en el borde y grupos de bandas y/o filetes delimitando dos paneles. El superior presentan una serie de semicírculos y líneas onduladas verticales (Fig. 36: 11). En el inferior se desarrollan semicírculos bajos las líneas del friso superior y líneas onduladas de puntos bajo los semicírculos del primer panel. Esta alternancia de motivos da lugar a un tipo de símbolo abstracto compuesto de semicírculos concéntricos y líneas onduladas que forma parte del programa de legitimación ideológica del territorio de Cástulo, documentándose en otros espacios de este mismo territorio como el cercano *oppidum* de Turruñuelos o el *oppidum* de Giribaile en el siglo III a.n.e.
    e. Campo en el borde. En el cuerpo dos filetes delimitados por bandas y filetes desarrollan series encadenadas de semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales (Fig. 36: 1). En el panel superior se desarrolla una serie de círculos concéntricos, mientras que el segundo define un motivo reticulado oblicuo, heredero de una tradición iconográfica anterior vinculada al vaso del tipo II.10.A.1, fechado en el siglo V a.n.e.
    f. Campo en el borde y dos frisos horizontales en el cuerpo. El superior, más estrecho, presenta una serie encadenada de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. 36: 15). El inferior el tipo decorativo habitual de estos *kalathoi*: semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales.



Fig. 36. Cerámica decorada de la variante III.7.A.1. Distintas escalas (Pereira, 1987: Figs. 74-76).

g. Asociación decorativa caracterizada por el empleo de las bandas, filetes y círculos concéntricos con tres anillos. Presenta dos variantes. En la primera, un friso que ocupa la práctica totalidad del cuero del recipiente recibe una serie de círculos concéntricos a los que se superponen dos filetes (Fig. 36: 5). En el segundo caso dos frisos desarrollan series simples de círculos concéntricos (Fig. 36: 2). Se completa la decoración en ambos casos con un capo en el borde y grupos de bandas y/o filetes delimitando los paneles decorativos.

h. Campo en el borde y dos frisos delimitados por bandas y filetes. El superior presentan la habitual alternancia de semicírculos y líneas onduladas verticales, estas últimas prolongadas en el panel inferior (Fig. 36: 16). Este último se completa con segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha, y líneas onduladas oblicuas.

i. *Kalathos* que sólo conserva tres grupos de filetes delimitando dos paneles. De ellos tan solo se identifica el inferior, relacionado con semicírculos concéntricos colgantes (Fig. 36: 3).

j. Campo en la superficie interior del borde y grupos irregulares de bandas y/o filetes en el cuerpo, delimitando tres frisos. El primero, más

estrecho, presenta serie de círculos concéntricos con tres anillos (Fig. 36: 14). El segundo y el tercero alternan las líneas onduladas verticales, los semicírculos concéntricos y los segmentos colgantes y sedentes (estos últimos dispuestos en el campo decorativo unos sobre otros).

k. Campo en el borde y bandas y filetes delimitando dos paneles de semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales encadenados. La decoración se completa con una cuadrícula (Fig. 36: 10)

28. **Variante IV.10.C.1**: recipiente de cuerpo ovoide y troncocónico, cuello cilíndrico, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 37). Comprende campo en la superficie interior del borde, que se prolonga hasta el tercio superior del cuello, y banda en la exterior. En el cuerpo, tres bandas delimitan dos frisos con semicírculos concéntricos colgantes. Este recipiente es similar a los documentados en la necrópolis de la Puerta Norte de Cástulo, fechada entre el siglo II y I a.n.e. Así pues, ¿esta forma de Toya constituye de algún modo una protoforma de la variante que se desarrollará de forma sistemática en este necrópolis?

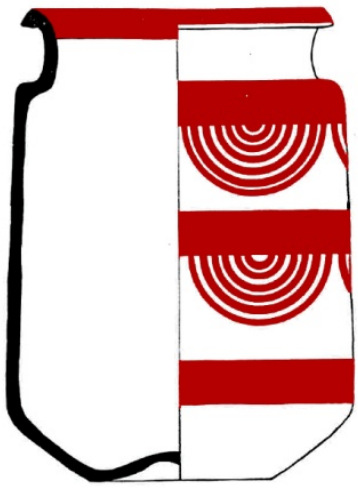


Fig. 37. Cerámica decorada de la variante IV.10.C.1. Sin escala (Pereira, 1987: Figs. 73).

29. **Variante IV.10.A.1**: recipiente de pequeño tamaño de cuerpo troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto u horizontal y base cóncava con umbo. Desarrolla dos tipos de esquemas decorativos:

a. Campo en el borde y serie de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando un friso sin decoración (Fig. 38: 1).

b. Campo en el borde y serie de bandas y filetes que delimitan, en el área troncocónica del cuerpo, un panel en el que se desarrolla una serie encadenada de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda (Fig. 38: 2).

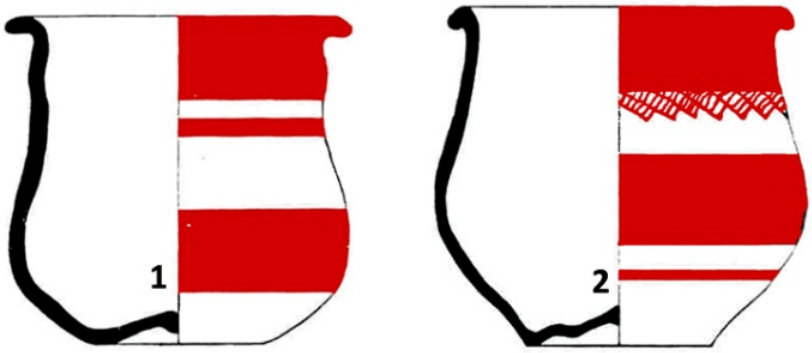


Fig. 38. Cerámica decorada de la variante IV.10.A.1. Sin escala (Pereira, 1987: Figs. 69).

30. **Variante II.10.A.1**: recipientes abierto de cuerpo troncocónica y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado o vuelto y base cóncava con umbo. Comprende dos tipos de esquemas decorativos:
    c. En el área troncocónica del cuerpo, dos bandas delimitan un panel con tejadillo. En el cuerpo ovoide se desarrolla una banda y un filete en la mitad superior (Fig. 39: 2).
    d. Campo en el borde. En el cuerpo tres bandas y filete delimitan dos paneles. El superior presenta una serie encadenada de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda. El panel inferior alterna los semicírculos concéntricos con las líneas onduladas verticales (Fig. 39: 1).

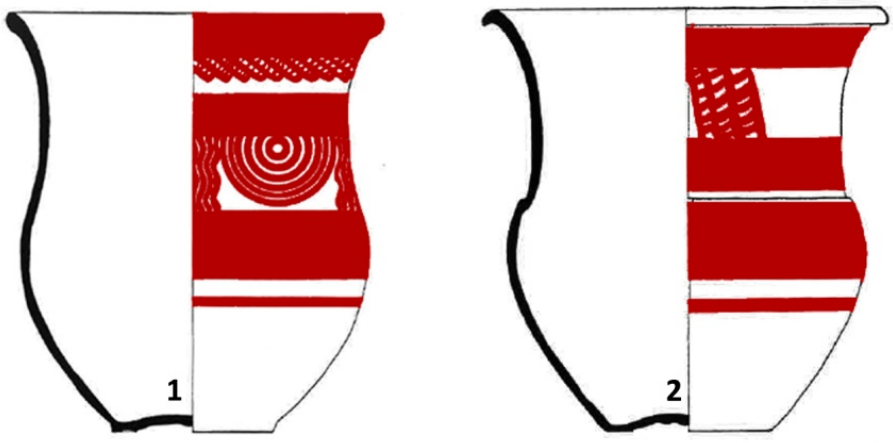


Fig. 39. Cerámica decorada de la variante II.10.A.1. Sin escala (Pereira, 1987: Figs. 64).

1. **Variante I.5.A.2**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 40). Comprende campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, y cuatro bandas en el cuerpo.

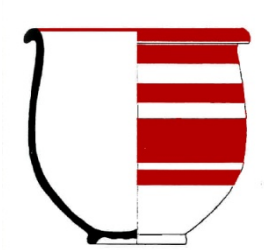


Fig. 40. Cerámica decorada de la variante I.5.A.2. Sin escala (Pereira, 1987: Figs. 68).

1. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular, borde vuelto u horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 41). Presenta campo en el borde y tres bandas en el cuerpo delimitando dos paneles con series que alternan los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales. En el friso superior, un filete secciona el tercio superior de los motivos citados.



Fig. 41. Cerámica decorada de la variante III.3.A.1. Sin escala (Pereira, 1987: Figs. 72).

31. **Variante III.3.A.2:** urna de cuerpo globular, borde vuelto y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 42). Sobre un engobe rojizo desarrollado tanto al interior como al exterior, se desarrolla una decoración compleja con campo en el borde y tres bandas en el cuerpo, delimitando dos frisos de los que tan solo se decora el superior con líneas oblicuas de puntos.

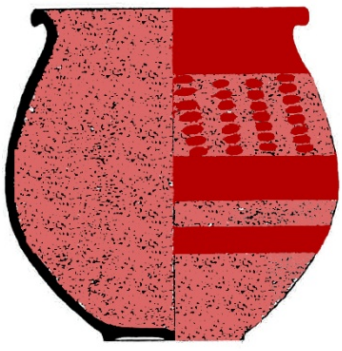


Fig. 42. Cerámica decorada de la variante III.3.A.2. Sin escala (Pereira, 1987: Figs. 68).

32. **Variante III.4.A.4**: recipiente de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde recto, base cóncava con umbo y dos asas laterales (Fig. 43). Comprende una banda en el hombro, mientras que dos bandas y un filete delimitan un friso en el que se desarrolla una serie de semicírculos concéntricos y líneas onduladas encadenados mediante un filete.



Fig. 43. Cerámica decorada de la variante III.3.A.2. Sin escala (Pereira, 1987: Figs. 82).

33. **Variante III.4.D.2**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto cilíndrico, borde horizontal y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 44). Comprende decoración compleja con banda en el cuello. Dicha banda y dos más, delimitan en el cuerpo dos frisos. El superior presentan una serie que alterna los semicírculos concéntricos dispuestos en modo vertical con las líneas onduladas de puntos. El inferior presenta una serie simple de líneas onduladas de puntos. Al interior, el borde presenta una banda y se detectan restos de pintura vinculados a la limpieza del pincel de excedente cromático previo a la elaboración de la decoración exterior.

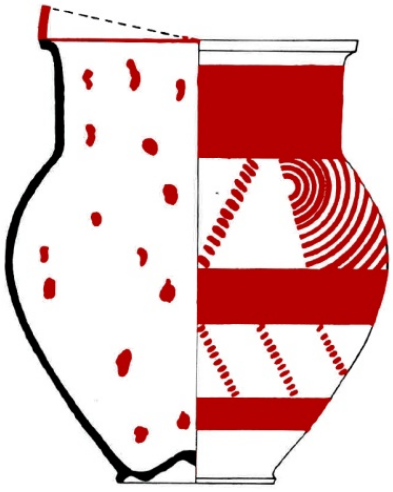


Fig. 44. Cerámica decorada de la variante III.3.A.2. Sin escala (Pereira, 1987: Figs. 83).

34. **Variante III.8.C.2**: urna de cuerpo bitroncocónico, borde recto, cuello alto de tendencia exvasada y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 45). Comprende banda en el borde que presenta, además, digitaciones. El cuello desarrolla dos bandas y filete; mientras que el cuerpo presenta, en su mitad superior, dos bandas que delimitan una serie de tejadillos.

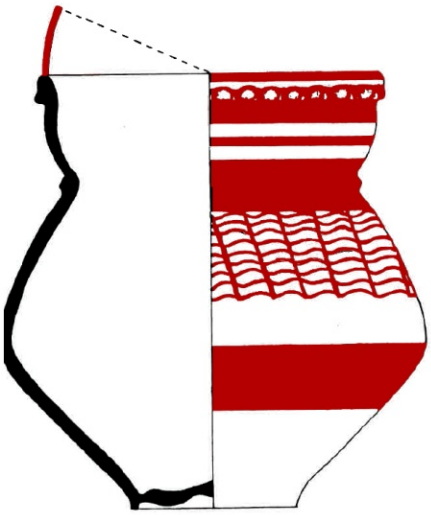


Fig. 45. Cerámica decorada de la variante III.3.A.2. Sin escala (Pereira, 1987: Figs. 83).

35. **Variante III.5.A.1**: urnas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Comprende dos tipos de esquemas decorativos:
    l. Sobre engobe anaranjado, campo en el borde y tres bandas en el cuerpo, situadas sobre la inflexión del cuerpo, delimitando dos paneles decorativos. Ambos frisos desarrollan series que alternan los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales (Fig. 46: 1).
    m. Campo en el borde y grupos de bandas y filete delimitando un friso. Este panel desarrolla una serie de líneas onduladas verticales y segmentos de círculos concéntricos colgantes bajo los cuales se definen semicírculos concéntricos sedentes. Este frio es seccionado por dos filetes, el primero situado en el tercio superior del panel y el segundo en la zona intermedia del mismo (Fig. 46: 2).

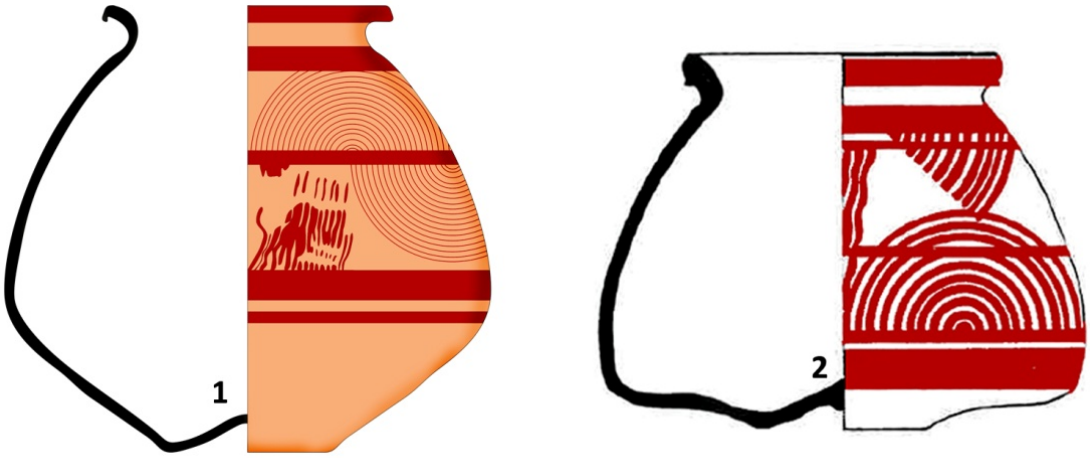


Fig. 46. Cerámica decorada de la variante III.5.A.1. Sin escala (Pereira, 1987: Figs. 72; Uriarte, 2004: 185-194).

36. **Variante III.5.B.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 47). Comprende campo en el borde y cuatro grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando tres paneles de los que se decoran los dos primeros. El superior presenta una serie que alterna los segmentos de círculos colgantes, las líneas oblicuas de puntos y las líneas onduladas oblicuas. El inferior desarrolla una secuencia de líneas onduladas de puntos y elementos cuadrangulares realizados con puntos. La decoración se complta con un campo en la base y una banda interior en la inflexión entre el borde y el cuerpo del recipiente.

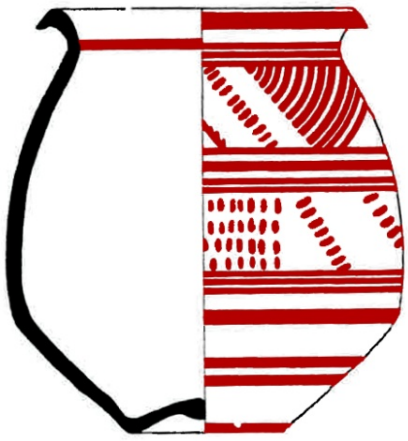


Fig. 47. Cerámica decorada de la variante III.5.B.1. Sin escala (Pereira, 1987: Figs. 71).

1. **Variante III.7.A.8**: ánfora de cuerpo cilíndrico, borde engrosado y dos asas laterales en posición vertical, ubicadas entre el hombro y el tercio superior del cuerpo (Fig. 48). No conserva la base. Cinco bandas de distinto grosor delimitan cuatro paneles. El primero presenta una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales. Los tres

siguientes presentan una serie que alterna, mediante un friso, los semicírculos concéntricos y las líneas onduladas, encadenando ambos símbolos. Las asas presenta como decoración un motivo reticulado.

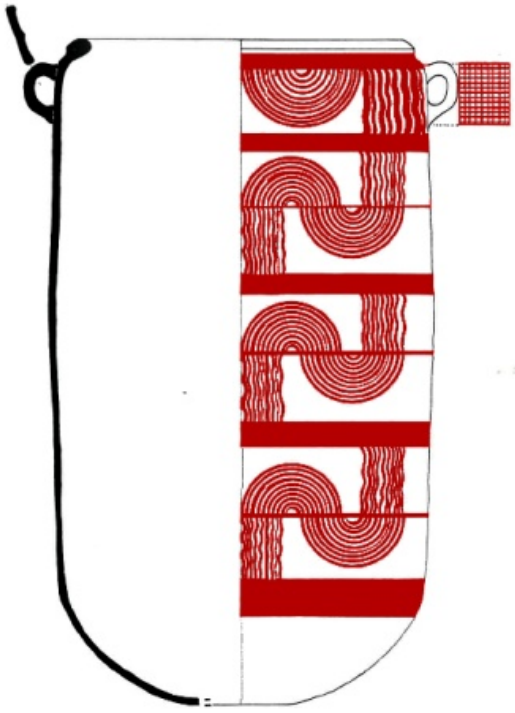


Fig. 48. Cerámica decorada de la variante III.7.A.8. Sin escala (Pereira, 1987: Figs. 71).

7.4.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN EL CERRILLO DE LA COMPAÑÍA Y TOYA

En lo que respecta al túmulo funerario del Cerrillo de la Compañía de Hornos de Peal, tres son los recipientes completos que reciben decoración pintada sobre cerámica clara. Los programas se diseñan sobre las superficies lisas de los recipientes. La única excepción a este respecto se encuentra asociada a la urna que contenía los restos de la mujer, cuyo doble proceso decorativo muestra la aplicación de un enlucido de yeso sobre la primera decoración, a modo de una *damnatio memoriae* de la imagen anterior. Este enlucido es concebido, al mismo tiempo, como fondo de una decoración que no ha sido posible reconstruir debido a su estado de conservación. La paleta de color empleada se encuentra caracterizada por el predominio de la monocromía en rojo, tanto en las urnas completas como en los fragmentos de borde y cuerpo. Tan solo en una ocasión se documenta una bicromía en dos tonalidades de rojo, desarrollándose en la urna cineraria de la mujer.

Los aspectos estéticos de las decoraciones documentadas en el túmulo muestran el uso de las bandas, filetes, campos, puntos, pinceladas, retículas o enrejados y aspas. Los esquemas decorativos se desarrollarán en la superficie externa del recipiente. Estas asociaciones muestran el desarrollo de las decoraciones sencillas (I.B.1) en la urna III.4.C.1 asociada al hombre (Fig. 3: 2), el programa de bandas, filetes y puntos (I.C.11) de la urna de la mujer (Fig. 3: 1), y, finalmente, el programa con aspas en el borde (I.D.18) en la urna de la variante III.4.A.4 (Fig. 3: 3).

En el caso de la necrópolis de Toya, el número de cerámica decorada analizada ha comprendido un total de 101 recipientes. Aunque la necrópolis acusa una falta de contexto cerrados debido al expolio sistemático sufrido desde el hallazgo de la cámara en 1908, los programas decorativos identificados han proporcionado información sobre diferentes aspectos de la sociedad enterrada en Toya. Al mismo tiempo, la comparación iconográfica con otros contextos mejor excavados e investigados ha permitido concretar algunas de las cronologías aportadas por el análisis tipológico, al tiempo que ha generado nuevos interrogantes que serán debatidos en el capítulo de conclusiones.

Las decoraciones se realizan en todos los casos sobre cocciones oxidantes de pastas marrones, ocres-anaranjadas, rojas y anaranjadas. Sobre esta superficie se desarrolla, de forma residual, un engobe anaranjado, documentado en 6 ocasiones (4 de ellas asociadas a las imitaciones de *pyxis* y sus tapaderas[1]). El resto de materiales se encuentran caracterizados por el alisado de las superficies previo al desarrollo de las decoraciones. Sin embargo, y teniendo en cuenta la calidad de este tipo de engobe, no es totalmente descartable que una parte o la mayoría de los recipientes analizados se diseñarán en un primer momento con este engobe, de la misma tonalidad que la pasta, perdiendo posteriormente su entidad.

[1] Las dos restantes se encuentran depositadas actualmente en el Museo Peabody de Cambridge (Massachusetts, EEUU) y, tal y como recoge Uriarte, su procedencia fue confundida en el primer catálogo de Toya con Túgi, necrópolis de la que dicha institución también conserva recipientes cerámicos con decoración pintada (Uriarte, 2004: 185-194).

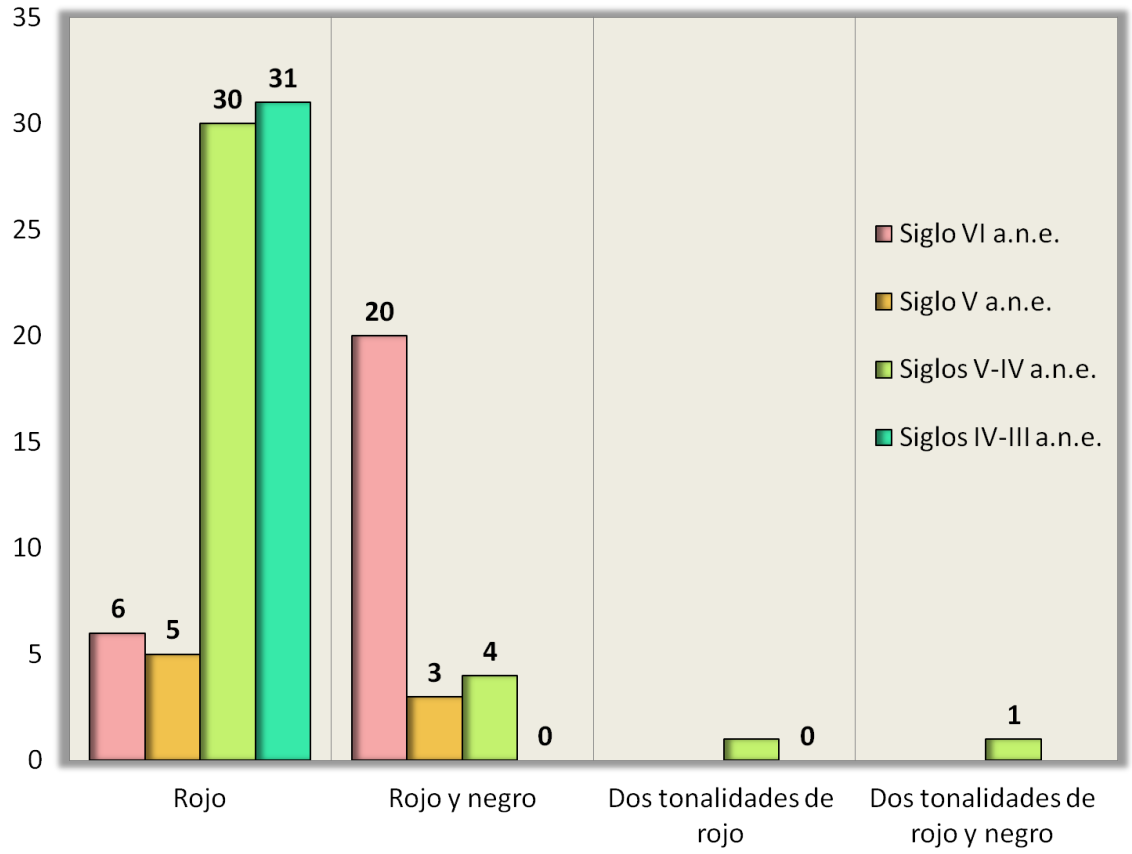


Fig. 49. Gama cromática de las decoraciones documentadas en la necrópolis del Cerro de la Horca de Toya. Los marcos cronológicos se encuentran determinados por el análisis tipológico y decorativo.

La gama cromática (Fig. 49) empleada en el desarrollo de las decoraciones prima el uso de los rojos en distintas tonalidades, vinoso y castaño, que, en ocasiones crea una falsa bicromía mediante la alternancia de ambos. Las decoraciones en rojo y negro, aunque en un número bastante menor que el de la monocromía en rojo, se conciben como una de las señas de identidad de esta necrópolis. Las decoraciones, caracterizadas fundamentalmente por la complejidad de sus asociaciones, muestran una amplia diversificación de los motivos geométricos desarrollados en negro. De esta manera, junto a las bandas y filetes, el negro se articula en puntos, ovas, reticulados, cuadrados o líneas verticales. Estos tipos bícromos se desarrollan fundamentalmente en el siglo VI a.n.e., en las urnas tipo Toya de la variante III.3.C.4 y los vasos *à chardon* del tipo II.10.A.1, tanto en decoraciones simples como complejas. En el siglo V se desarrolla sobre las III.4.D.1, III.8.A.1 y III.4.A.5. Entre mediados del siglo V y el siglo IV a.n.e. se desarrollan en las urnas de la variante III.4.C.1 y I.4.A.2. En lo que respecta al primer tipo, la asociación de este tipo con tumbas aristocráticas fechadas entre mediados o finales del siglo V e inicios del siglo IV, podría vincular esta bicromía con la tradición producción de óxidos de manganeso (Tuñón et al., 2016: 1514-1521). Sin embargo, la variante I.4.A.2, más asociada al siglo IV a.n.e., podría estar resuelta con una falsa bicromía en rojo y negro, realizado ambos pigmentos con

óxido de hierro (Tuñón et al., 2016: 1514-1521). Para corroborar esta hipótesis sería necesario una análisis químico para la caracterización de los pigmentos.

Los motivos decorativos documentados en la necrópolis de Toya pueden encuadrarse en tres grupos. El primero estaría conformado por los signos y símbolos geométricos que podemos encontrar en otros sitios, tales como bandas, filetes, círculos concéntricos, semicírculos concéntricos, segmentos de círculos, líneas onduladas verticales, tejadillos, líneas verticales, líneas oblicuas, puntos y líneas horizontales de puntos, cejas, etc (Fig. 50: Ia-Ii; IIa-IIb y IIe; IIIb-IIIc; Va; Vic-Vid; Xb). El segundo grupo está constituido por símbolos de carácter orientalizante, empleados en la primera fase de uso de la necrópolis: estrellas, aspas, cuadrado/rectángulo y enrejados o dameros (Fig. 50: VIIb-VIIc; VIIIa-VIIIc; IXc; XXc-XXd, XXf-XXg). El tercer grupo incluye símbolos de tradición púnica adaptados al sistema iconográfico ibérico: las líneas onduladas de puntos que, en varias ocasiones, configura un símbolo compuesto, además, por semicírculos concéntricos (Fig. 50: IIIa; XXIIIf).

Si atendemos a los grupos cronológicos mencionados a lo largo de este análisis, observamos que el grupo constituido por las bandas, filetes y campos es el más numeroso en cualquier de las fases cronológicas aportadas por la tipología de la necrópolis. Durante el siglo VI a.n.e. se desarrollarán decoraciones orientalizantes con estrellas y reticulados. Junto a ellos, se definen los "prototipo Toya", decoraciones con líneas horizontales de puntos que caracterizan a las urnas tipo Toya adscritas a nuestra variante III.3.C.4. A mediados del siglo V a.n.e. se produce una eclosión de los programas decorativos. Desaparecen las líneas horizontales de puntos, las estrellas y los reticulados. Se adoptan los círculos, semicírculos, segmentos, líneas onduladas verticales, aspas y se mantienen las líneas verticales definidas en la etapa anterior. Entre mediados o finales del siglo IV y el siglo III a.n.e. se constata un nuevo período en la pintura alfarera de Toya. Se abandonan las líneas verticales y las aspas de la etapa anterior. Se readoptan los reticulados y dameros y se definen nuevos motivos decorativos asociados a esta etapa cronológica: tejadillos, líneas oblicuas de puntos, líneas verticales de puntos, símbolo compuesto por semicírculos circundados por líneas oblicuas de puntos.

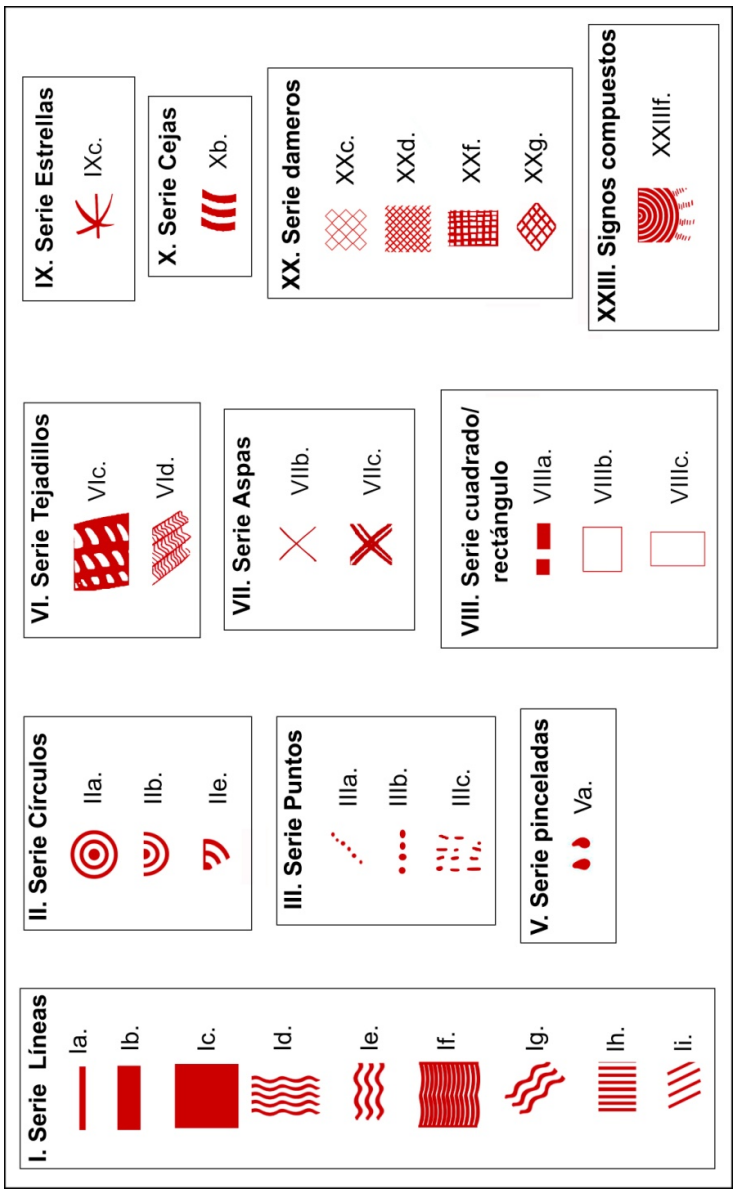


Fig. 50. Motivos decorativos documentados en la necrópolis de Toya.

En lo que respecta a los campos de preferencia de la decoración (Fig. 51), se constata un mayor desarrollo de las decoraciones al exterior del recipiente, cuestión que se encuentra vinculada con la presencia de un número más elevado de las formas cerradas sobre las abiertas. La decoración interior queda vinculada a los platos de la variante I.2.A.3 documentados en el interior de la cámara sepulcral; mientras que la decoración tanto a interior como al exterior se vincula al resto de platos y cuencos de la necrópolis. En cuanto a las tendencias decorativas documentadas (Fig. 51), la decoración sencilla, caracterizada por el empleo de bandas y filetes, será la opción habitual en los siglos V y IV a.n.e. Le sigue la decoración compleja, que mostrará su mayor desarrollo en el siglo VI y entre los siglos IV-III a.n.e. La decoración completa en rojo se documenta de forma residual en el siglo IV a.n.e. y en platos de la variante II.9.A.1 fechados entre los siglos IV y III a.n.e.

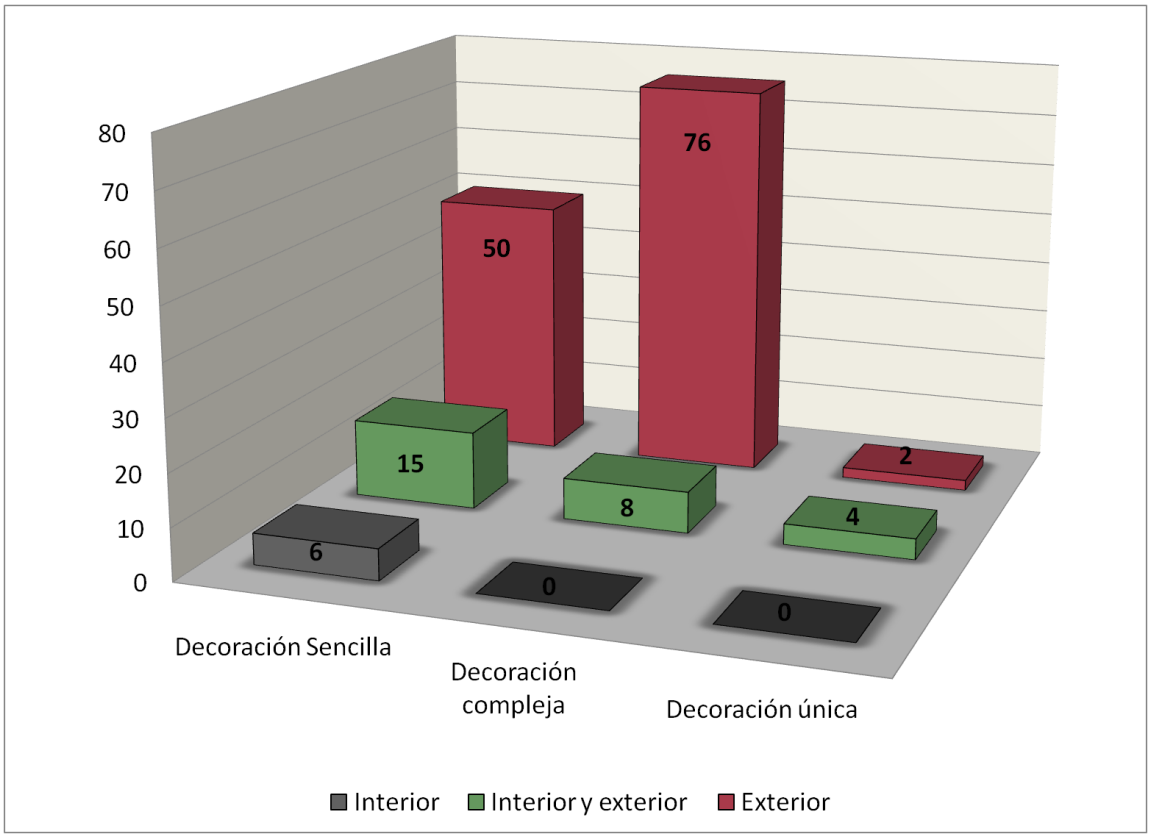


Fig. 51. Tendencias decorativas y superficies decoradas en la necrópolis de Toya.

Los programas decorativos documentados en la necrópolis se evaluarán siguiendo los marcos cronológicos establecidos por el análisis tipológico. Del mismo modo, se desarrollará de forma individual la iconografía vascular de la cámara funeraria, al constituirse como el único contexto al que podemos asociar unas conclusiones de tipo ideológico y simbólico.

De este modo, a la cámara sepulcral, fechada en el siglo IV a.n.e., se asocian los siguientes esquemas decorativos:

1) El esquema I.B.1 (Fig. 4: 1-4, 6, 10-11, 13), caracterizado por el empleo de las bandas y filetes, se vincula a los platos de la variante I.2.A.3, una urna globular III.3.A.1, la urna ovoide III.4.A.2, un pequeño vaso del tipo III.4.D.1 y una urna de la variante III.5.A.1.
2) I.C.2 (Fig. 4: 7-8): se encuentra asociado a urnas globulares adscritas a la variante III.3.A.1. Estas urnas se encuentran conformadas por dos paneles decorativos: el superior presenta segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda y el inferior una serie de filetes. De las cuatro urnas adscritas a esta variante dos presentan este esquema decorativo y una de ellas repite la misa secuencia, exceptuando los segmentos del primer friso, por lo que es posible que esta serie no se conservara en el ejemplar descrito.

3) I.D.4 (Fig. 4: 9, 12 y 14): se desarrolla en una urna globular de la variante III.3.A.1, ovoide del tipo III.5.A.1 y un *kalathos* III.7.A.1. Todos estos recipientes se caracterizan por el desarrollo de dos frisos horizontales en los que se disponen series que alternan los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales.
4) La decoración completa en rojo, adscrita al esquema V.A.1 (Fig. 4: 15-16), se vincula a un plato de la variante II.9.A.1 y dos microvasos del tipo IV.11.A.1.

Fuera de la cámara y siguiendo con los marcos cronológicos desarrollados por Juan Pereira para el análisis tipológico de la cerámica ibérica del Alto Guadalquivir (1979, 1988a y 1988b), las urnas documentadas durante el siglo VI a.n.e. muestran la evolución formal de los vasos tipo "Cruz del Negro", desde los prototipos más cercanos al modelo original, adscritos a nuestra variante III.3.D.4; hasta la evolución local de dichos ejemplares, cuyo número y diversificación darían origen a su denominación como "vasos tipo Toya". De esta manera, para el primer caso, el de los prototipos más fieles al modelo original, enmarcados en la variante tipológica III.3.D.4, los esquemas decorativos documentados son el I.B.1 y el I.C.7, ambos definidos en un único tono rojo (Fig. 52). De ellos, presenta un mayor interés el programa I.C.7 (Fig. 52), constituido por bandas, filetes y un friso de líneas verticales que se adaptan a la morfología de la urna, ubicado entre el borde y el tercio superior del cuerpo. Este tema decorativo que vincula las líneas verticales al borde o un friso desarrollado bajo él se encuentra vinculado al Ibérico Antiguo, en una cronología que abarca desde el siglo VI al V a.n.e.

Las urnas tipo Toya, asociadas a la variante III.3.C.4, muestran una mayor diversificación de temas decorativos. De esta manera, se documentan (Fig. 52): 1) I.B.1, caracterizado por el empleo de las bandas y filetes en rojo y negro; 2) El esquema I.C.7 se documenta también en un ejemplar de esta variante. El friso de líneas verticales se encuentra ubicado entre el baquetón del cuello y el tercio superior del cuerpo; 3) I.C.1, constituido por bandas, filetes y líneas horizontales de puntos. Pueden llevar ocasionalmente series cuadrangulares o rectangulares en el borde. Realizado en rojo y negro es el tema decorativo habitual de estas urnas; 4) el programa I.C.17, que emplea las bandas, filetes y gotas de pintura asociadas al cuello en el único ejemplar con monocromía de la serie.

Los vasos *à chardon* de la variante II.10.A.1 (Fig. 52) presentan programas sencillos con bandas y filetes y complejos con un motivo reticulado de filiación orientalizante.

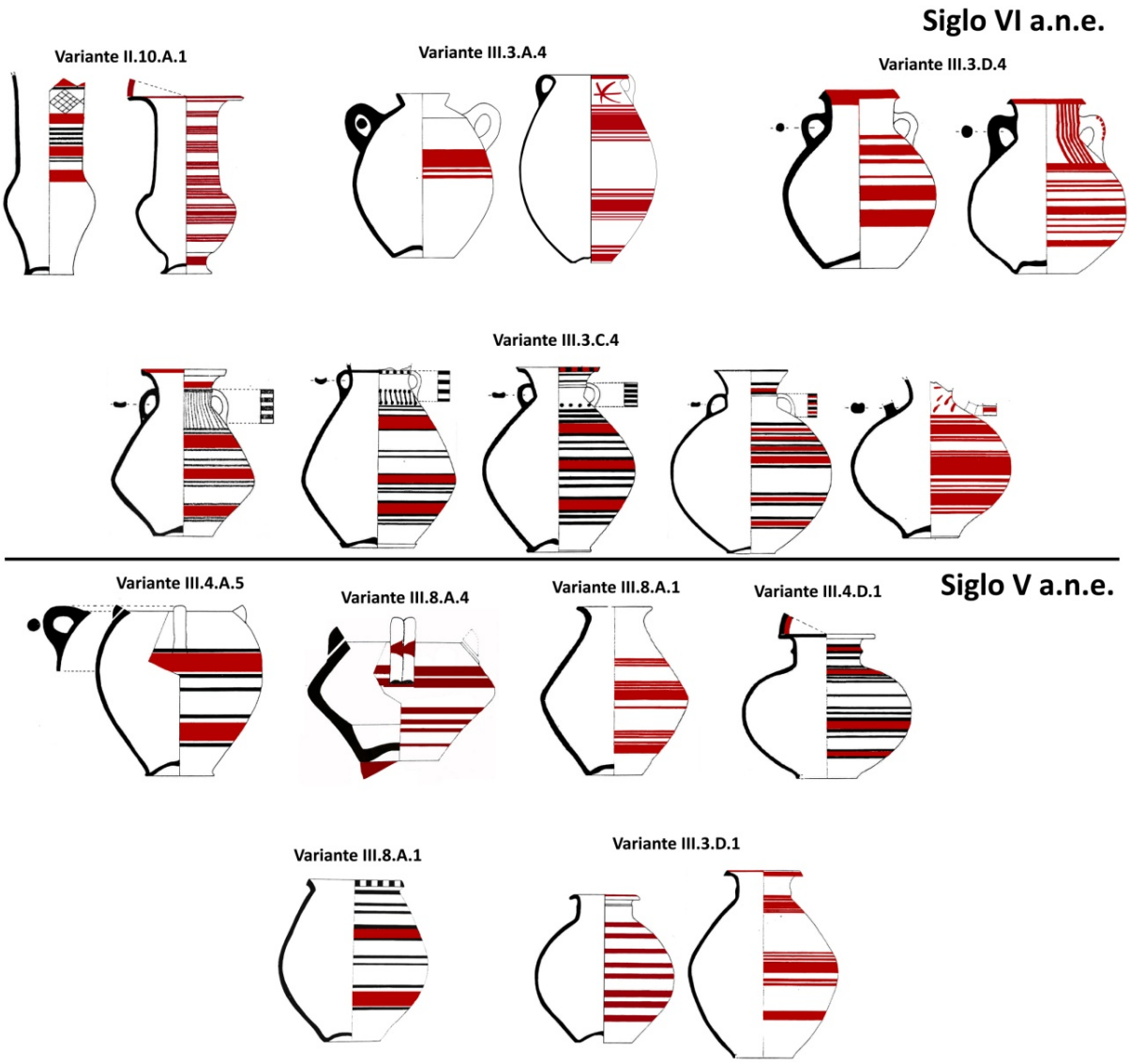


Fig. 52. Programas decorativos documentados fuera de la Cámara durante el Ibérico Antiguo (a partir de Pereira, 1987).

Finalmente, las urnas de la variante III.3.A.4 (Fig. 52) de esta misma cronología presentan, por un lado un programa sencillo a base de bandas y filetes (esquema I.B.1). La segunda urna, de mayores dimensiones que la anterior, presenta un tema decorativo de carácter orientalizante (I.C.18). Se encuentra caracterizado por el desarrollo de tres grupos irregulares de bandas y filetes que delimitan, entre el borde y el primero de estos grupos, un friso que, metopado por las asas del recipiente, acoge motivos en aspa o estrella.

En el siglo V a.n.e. (Fig. 52) se documenta el esquema I.B.1, constituido por bandas y filetes en rojo o rojo y negro, en las urnas III.4.A.5, III.8.A.4, III.8.A.1, III.4.D.1 y III.3.D.1. El único programa complejo se asocia al esquema I.C.20 con cuadrados en el borde y decoración bícroma en rojo y negro de la variante III.8.A.1.

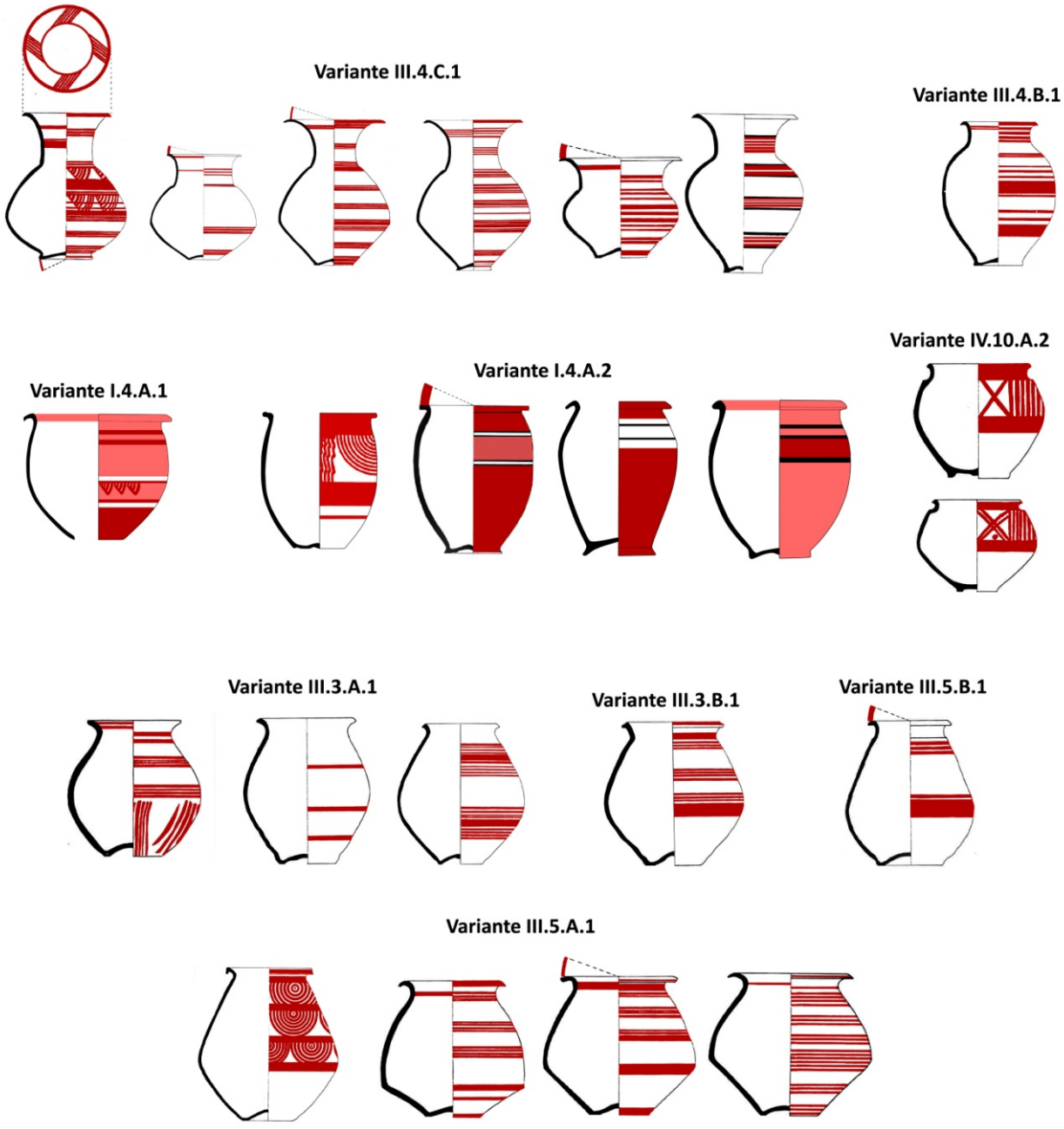


Fig. 53. Programas decorativos documentados fuera de la Cámara entre mediados o finales del siglo V y mediados o finales del siglo IV a.n.e. (a partir de Pereira, 1987).

Los recipientes encuadrados entre mediados o finales del siglo V y mediados o finales del IV a.n.e. muestran los siguientes esquemas decorativos:

1) I.B.1 (Fig. 53, Fig. 54: 7): caracterizado por el desarrollo de decoraciones sencillas a base de bandas y filetes, se desarrolla sobre las urnas III.4.B.1, III.4.C.1, III.4.C.3 I.4.A.2, III.3.A.1, III.3.B.1, III.5.A.1, III.5.B.1.
2) Una variante del esquema I.C.2, vinculado como hemos expuesto a las urnas globulares del interior de la cámara funeraria, se desarrolla sobre una urna de la variante III.3.C.1 (Fig. 53). Una serie de bandas y filetes

delimitan dos frisos en los que se desarrollan los segmentos de círculos concéntricos. El borde presenta una banda y grupos de líneas oblicuas. La decoración se completa con bandas y filete al interior del cuello. Este esquema decorativo se desarrolla también en una imitación de crátera asociada a la variante III.4.A.3 (Fig. 54: 5). En una urna de la variante I.4.A.1 se documenta una variante con dos tonalidades de rojo.

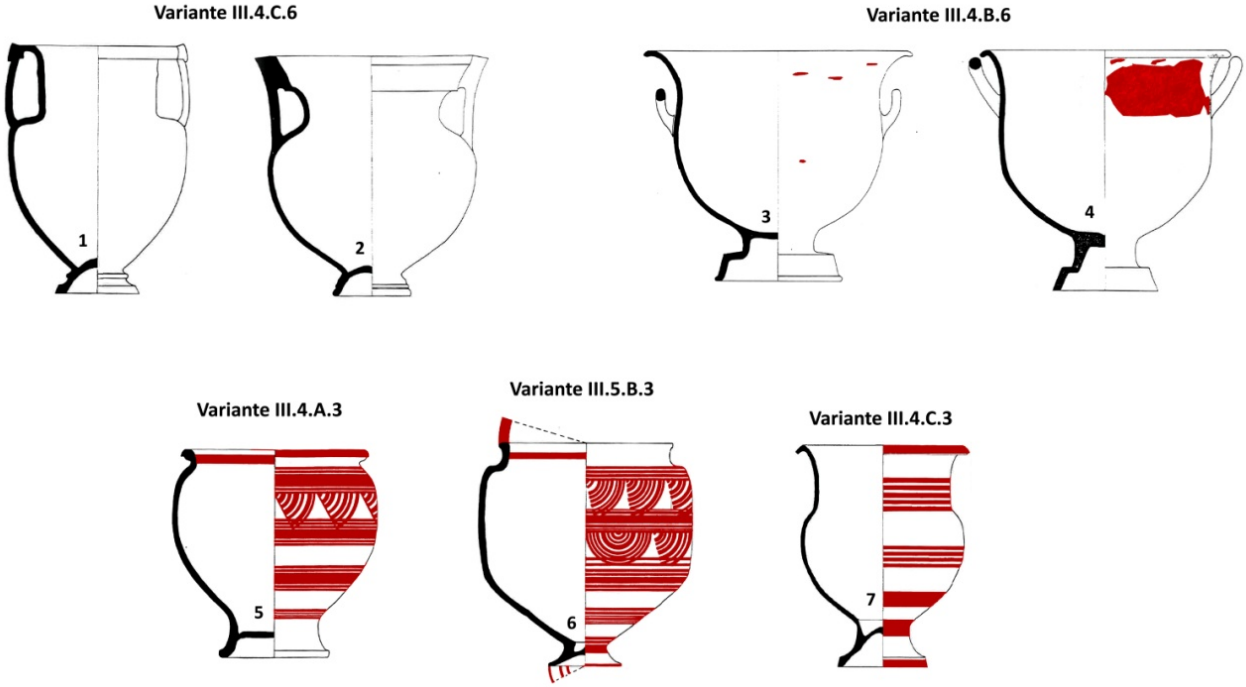


Fig. 54. Programas decorativos documentados fuera de la Cámara entre mediados o finales del siglo V y mediados o finales del siglo IV a.n.e. (a partir de Pereira, 1987).

3) El Programa I.D.4 (Fig. 53) con bandas, filetes, semicírculos y líneas onduladas verticales se desarrolla en una urna del tipo I.4.A.2.
4) I.D.17: en dos pequeños recipiente de la variante IV.10.A.2 (Fig. 53) se desarrollan frisos con líneas verticales y aspas.
5) I.C.7: bandas, filetes y trazos verticales se definen en una único recipiente asociado a la variante III.3.A.1 (Fig. 53).
6) I.C.3: en la urna III.5.A.1 (Fig. 53) se desarrolla el único esquema con bandas, filetes y semicírculos concéntricos asociados a esta fase cronológica.
7) En una imitación de crátera adscrita al tipo III.5.B.3 (Fig. 54: 6) se diseña un programa con bandas, filetes, semicírculos y segmentos (I.D.5).
8) Finalmente, en las imitaciones de *píxides* y sus tapaderas (Fig. 55) se desarrollan los programas III.C.2, III.C.3 y III.D.6, con círculos y/o semicírculos concéntricos con engobe anaranjado y decoración excisa.

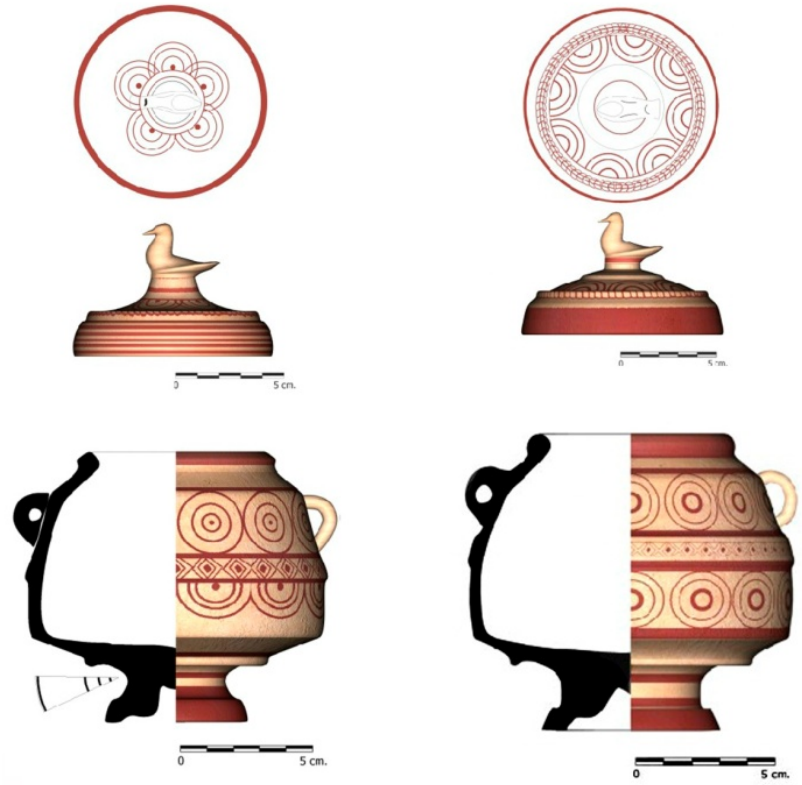


Fig. 54. Programas decorativos documentados en las imitaciones de *píxides* (a partir de Pereira, 1987).

Entre mediados del siglo IV a.n.e. y el siglo III a.n.e. se definen las siguientes secuencias decorativas:

1) Bandas y filetes (I.B.1) de la variante I.5.A.2 (Fig. 55).
2) I.E.2 (bandas, filetes, semicírculos, segmentos y líneas onduladas verticales): desarrollado en la variante II.10.A.1, III.7.A.1 y III.5.A.1 (Fig. 55).
3) I.C.12 (bandas, filetes y tejadillos): dispuesto en el recipiente II.10.A.1 (Fig. 55).
4) I.C.2 (bandas, filetes y segmentos): asociado a las variantes II.4.D.1 y IV.10.B.1 (Fig. 55).
5) I.C.5 (bandas, filetes y líneas onduladas horizontales): adscrito al tipo III.8.C.2 (Fig. 55).
6) I.D.4 (bandas, filetes, semicírculos y líneas onduladas verticales): constituye el grupo decorativo más numeroso de esta fase, identificando distintas variantes en los tipos III.3.A.1, III.5.A.1, III.7.A.1, III.7.A.8 y III.7.A.4 (Fig. 55).
7) I.C.8: bandas, filetes y líneas oblicuas de puntos en una urna de la variante III.3.A.2 (Fig. 55).
8) I.E.6: en un recipiente del tipo III.5.B.1 (Fig. 55) se desarrollan dos frisos. El superior con segmentos de círculos concéntricos y líneas oblicuas de puntos. El inferior con líneas oblicuas de puntos y un reticulado o damero.

9) I.E.5: en un *kalathos* de la variante III.7.A.1 (Fig. 55) se define con semicírculos, líneas onduladas verticales y un reticulado o damero.
10) I.F.5 (bandas, filetes, semicírculos, líneas onduladas verticales, segmentos y líneas oblicuas): definido en un *kalathos* de la variante III.7.A.1 (Fig. 55).
11) I.F.6: en un *kalathos* de la variante III.7.A.1 (Fig. 55) se define un esquema en diferentes frisos con círculos concéntricos, enrejado o retícula, semicírculos y líneas onduladas verticales.
12) I.C.4: las bandas, filetes y círculos concéntricos se definen en dos *kalathoi* del mismo tipo que el anterior, desarrollando en una ocasión dos filetes sobre los círculos concéntricos (Fig. 55).

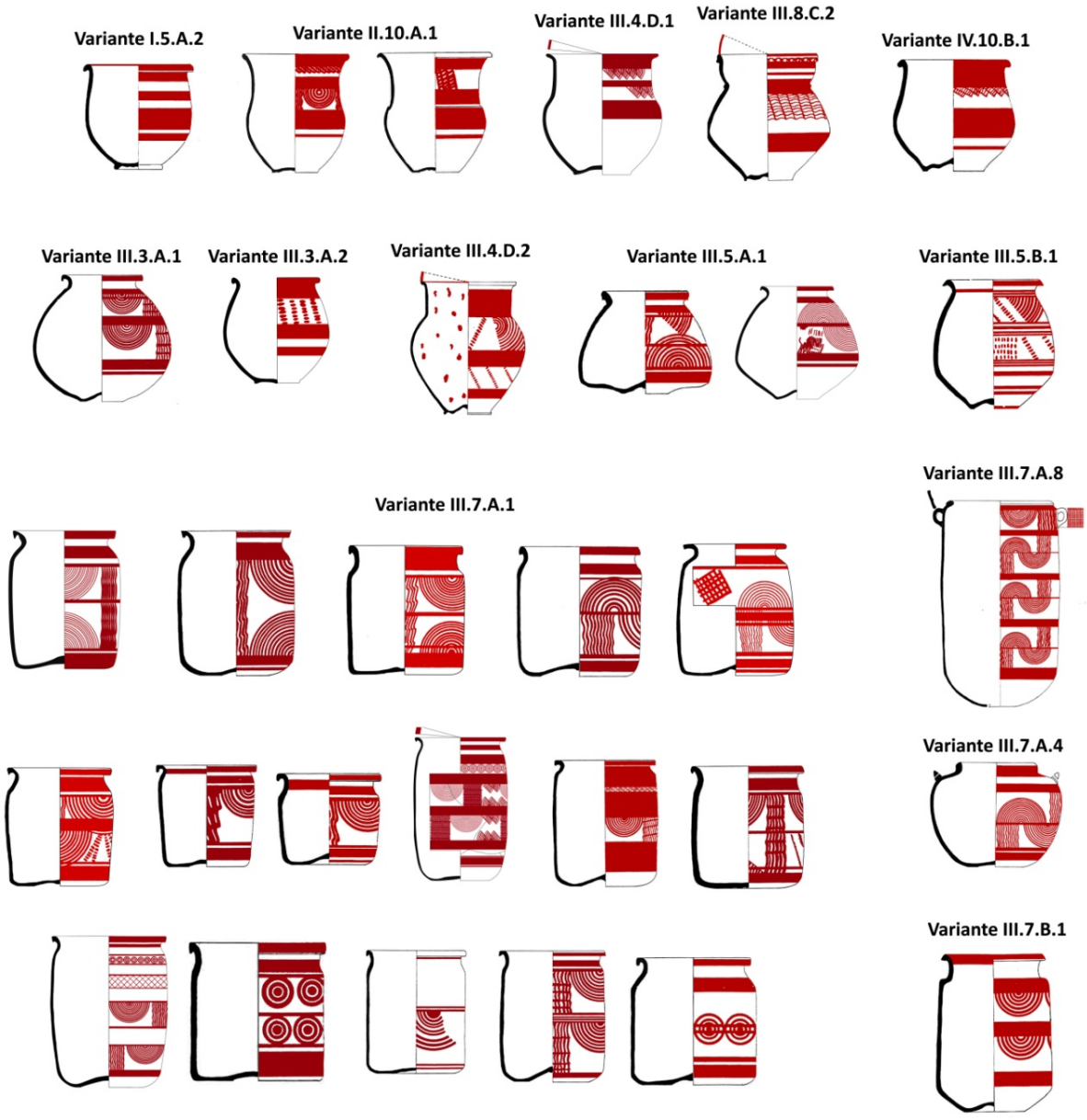


Fig. 55. Programas decorativos documentados fuera de la Cámara entre mediados o finales del siglo IV y el siglo III a.n.e. (a partir de Pereira, 1987

7.4.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN. MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS

La necrópolis del Cerro de la Horca de Toya tiene su máximo desarrollo entre los siglos V y III a.n.e., momento en el que se instalan de forma definitiva los modelos de poder de tipo heroico, la estructura clientelar en la que se sustenta la aristocracia y las redes de vecindad definidas por el *oppidum* y trasladadas al paisaje funerario. Todo este proceso tiene su origen, por otra parte, en el siglo VI a.n.e. En ese contexto se producirá un cambio trascendental en los modelos de poblamiento y se sustituirá el modelo aldeano por el modelo de servidumbre que fomentaba el desarrollo de la aristocracia y la clientela. Este cambio supuso no pocas contradicciones que, en el ámbito ideológico, serán matizadas por las élites en su asociación con un mundo orientalizante que legitimaba su poder. Poder este de origen divino, tal y como se representa en el monumento funerario de Cerrillo Blanco (Ruiz y Molinos, 1993). Este será el punto de partida en el que se inscribe el túmulo funerario del Cerrillo de la Compañía de Hornos de Peal, que acoge el enterramiento de una pareja (Molinos y Ruiz, 2007).

En este análisis de los discursos iconográficos del túmulo, nos centraremos en las urnas cinerarias. La urna del hombre se encuentra caracterizada por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto exvasado, borde vuelto y base cóncava con umbo. Adscrito a nuestra variante III.4.C.1, comprende decoración sencilla con campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, del que cae restos de pintura (Fig. 3: 2). En el cuerpo se desarrollan cuatro grupos irregulares de bandas y filetes, delimitando tres frisos sin decoración. Las características morfológicas del recipiente, así como sus paralelos en Puente Tablas o Cazalilla, lo fechan entre finales del siglo VI e inicios del V a.n.e. (Ruiz *et al.,* 1983; Pereira, 1988).

La urna de la mujer presenta una mayor complejidad narrativa. La decoración se desarrolla sobre una urna tipo Toya, adscrita a nuestra variante III.4.C.4 y fechada en la primera mitad del siglo VI a.n.e. (Ruiz *et al.,* 1983; Pereira, 1988). Se encuentra caracterizada por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto exvasado, borde recto, base cóncava con umbo y dos asas laterales en posición vertical (Fig. 3: 1). La urna presenta diversos orificios de reparación tal y como ocurre con el caso anterior. Comprende un doble proceso decorativo. El primero se encuentra caracterizado por un campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, series de puntos marrones entre las asas y grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo, en un tono rojo más oscuro que el desarrollado en la urna anterior. Este programa decorativo es el habitual de estos recipientes, tal y como se constata en Gil de Olid, La Carada o la vecina necrópolis del Cerro de la

Horca. Sobre este programa se definió una capa de yeso sobre la que se desarrolló, igualmente, una decoración geométrica no conservada en la actualidad. La tipología de la urna, que puede ser asociada a la primera mitad del siglo VI a.n.e., así como el doble proceso decorativo identificado en ella, se encuentra definida por una notable carga simbólica. Este hipogeo se encuentra fechado, según el resto de materiales, en la segunda mitad del siglo VI a.n.e. La tipología de esta urna se encuentra adscrita, tal y como hemos visto, a la primera mitad del siglo VI a.n.e. y es el recipiente cinerario de una mujer, que pudo poseerlo en herencia. Este recipiente posee, en este primer nivel de significación, un carácter simbólico determinado, al formar parte de la memoria genealógica de la mujer y, por matrimonio, de la pareja. Pero esta urna no conserva, en su depósito final, la decoración original, sino que es repintada sobre una fina capa de yeso, sobre la cual no se ha conservado la decoración. Este segundo nivel de significación es aún mucho más complejo. La capa de yeso puede ser definida, en el contexto ibérico, como una *damnatio memoriae* de la iconografía original y su(s) significado(s). No hay intención de mostrar la herencia recibida tal y como se recibió. Más bien al contrario, se pretende subrayar esta herencia y, por ende, este poder mediante la acumulación de herencia y, por consiguiente, poder. Esta acumulación del poder es definida en el ámbito iconográfico en el segundo programa decorativo desarrollado, ahora sí, en el mismo tiempo que el enterramiento. Y aún hay algo más. En otros contextos funerarios, se ha demostrado el papel de la mujer y sus ajuares en los mecanismos de legitimación ideológica del linaje aristocrático, tal es el caso del túmulo funerario de Cerrillo Blanco citado en este apartado, caracterizado por la asociación directa de los broches de cinturón con las tumbas femeninas (Rísquez, 2015). En este concepto de legitimidad representado por la mujer, el doble proceso decorativo ahonda en la representatividad de la misma en la conformación y desarrollo de este nuevo modelo social.

Entre finales del siglo V y, sobre todo, el siglo IV a.n.e., se desarrollarán las auténticas necrópolis aristocráticas. Este será el momento del Cerro de la Horca de Toya, que presumiblemente tuvo su origen a mediados del siglo V a.n.e., si bien se han documentado recipientes cerámicos fechados, según su tipología y decoración, en el siglo VI a.n.e. Las cronologías fijadas por el análisis tipológico han planteado una cuestión interesante con respecto a las conclusiones planteadas sobre Hornos. Así pues, ¿la necrópolis de Toya tiene su origen en el siglo VI a.n.e. o, por el contrario, los recipientes adscritos a esta cronología son reflejo de una memoria iconográfica determinada? Esta cuestión es especialmente significativa por otra cuestión. Vinculados al siglo VI a.n.e. se documentan hasta 21 urnas asociadas a la variante III.3.C.4, las denominadas tradicionalmente como "vasos tipo Toya" (Pereira, 1979, 1988, 1989; Pereira y Rísquez, 2006).

Aunque el análisis iconográfico de la necrópolis de Toya se encuentra condicionado por la falta de contextos cerrados que impiden la realización de una lectura diacrónica, sincrónica, social y simbólica de las decoraciones documentadas, el análisis de la cámara funeraria y los tipos decorativos documentados al exterior de la misma permiten extraer una serie de conclusiones especialmente representativas tanto en lo que respecta a la propia necrópolis, como a su comparativa con el resto de necrópolis del Guadiana Menor, por un lado, y el Alto Guadalquivir de forma más extensa, por otro.

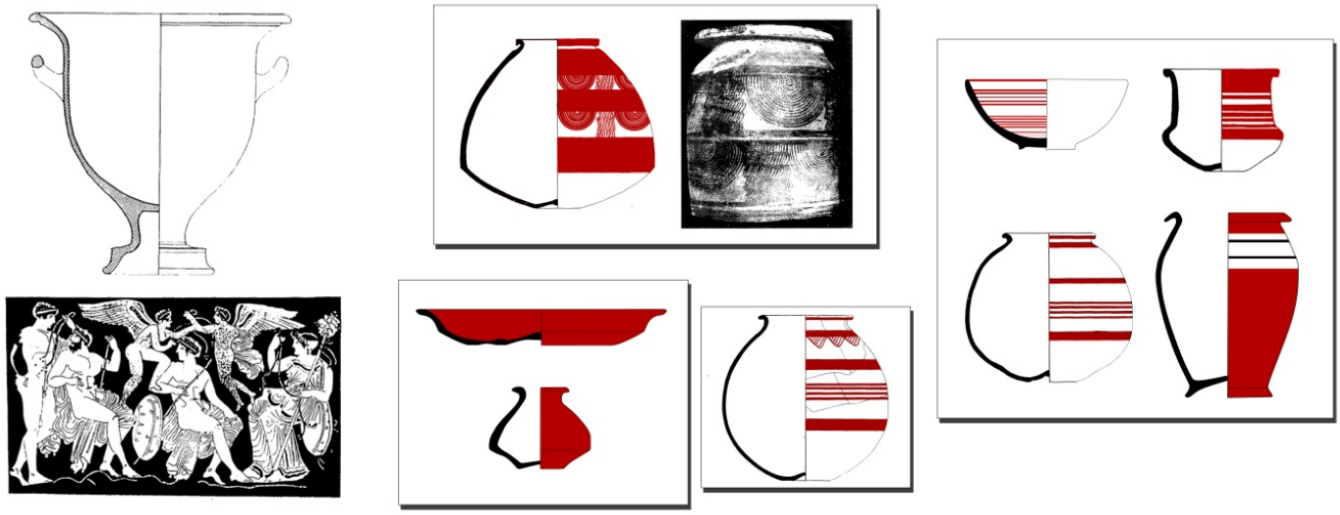


Fig. 56. Dialéctica entre la imagen importada y la imagen local al interior de la cámara. La iconografía al servicio de los discursos ideológicos aristocráticos (imagen de la crátera, Fernández-Miranda y Olmos, 1986: 148. Cerámica ibérica, Madrigal, 1997: 172-175).

Comencemos, pues, por la cámara sepulcral. Fechada en el siglo IV a.n.e., los elementos de ajuar documentados en su interior muestran la dialéctica establecida entre la imagen importada y la imagen indígena. De esta manera, aunque el número de recipientes ibéricos es elevado- 18 ejemplares-, los esquemas decorativos son reducidos, tal y como se muestra en la imagen (Fig. 56). Las formas sobre las que se desarrollan las decoraciones son, asimismo, comunes con respecto a los tipos representados fuera de la cámara: platos de las varianteI.2.A.3 y II.9.A.1, urnas globulares y ovoides de los tipos III.3.A.1, III.4.A.1 y III.5.A.1, miniaturas adscritas a la variante IV.11.A.1, caliciformes del tipo III.4.D.1 y un *kalathos* de hombro marcado III.7.A.1. No hay intención, en este panteón familiar, de elaborar formas y decoraciones ibéricas que los definan y posicionen frente al resto de la necrópolis, a diferencia de lo que ocurre con el ajuar cerámico depositado en la tumba de la Dama de Baza, por ejemplo. El discurso ideológico elaborado para la cámara sepulcral se centra en otros repertorios iconográficos: la escultura en bulto redondo y, centrando nuestra atención en el caso que nos ocupa, la cerámica ática. De las tres cráteras de campana que se documentaron, la más completa de ellas muestra una escena de

apoteosis, reinterpretada por su comprador como una escena fúnebre en el que el varón coronado representaría al difunto heroizado (Fernández-Miranda y Olmos, 1986: 148-149).

Pero este discurso ideológico no sólo se centra en mostrar y subrayar la diferencia entre aquellos que son enterrados en la cámara sepulcral, miembros de uno de los linajes con más poder en *Tugia*, y el resto o una parte de la necrópolis; sino que también presenta un tema de agregación, que podríamos definir como socializador, y que se encuentra vinculado con los programas decorativos de la cerámica ibérica. De los 32 esquemas identificados en la necrópolis, sólo cuatro se encuentran representados tanto al interior como al exterior de la cámara: decoración sencilla con bandas y filetes; decoración completa en rojo; decoración compleja con bandas, filetes, semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales; decoración compleja con bandas, filetes y segmentos de círculos concéntricos. Si hacemos una revisión en otras necrópolis que sí presentan contextos cerrados y que han podido reconstruir su paisaje funerario, como Túgugi, Baza o Castellones de Céal, se observa que los diseños decorativos identificados en la cámara son comunes a todos los tipos de enterramiento y, por tanto, todos los sectores sociales representados en las necrópolis, desde la segunda mitad del siglo V hasta el siglo III a.n.e. En Toya, los miembros de este linaje aristocrático subrayan su poder a través de los elementos de ajuar descritos y, también, mediante la deposición de diferentes armas y el carro funerario. Su poder es legitimado mediante el reconocimiento de la clientela y este *statu quo* es bi-direccionado a través de un elemento comunitario, de cohesión: la decoración cerámica y, más concretamente, los programas decorativos a los que tienen acceso todos los miembros o una parte destacada del *oppidum*. Esta cuestión es especialmente significativa en los discursos de cohesión de la necrópolis y se encuentra estrechamente relacionada con el concepto de identidad relacional, que Almudena Hernando ha definido como los elementos culturales que se asocian a un grupo determinado y que subrayan, al mismo tiempo, su pertenencia al mismo (Hernando, 2012, 2015). Se establece de esta manera un diálogo entre el emisor- el linaje- y los diferentes receptores-clientela-, una comunicación directa cuyo mensaje se encuentra encaminado a defender y legitimar el orden social impuesto por el linaje mediante su identificación iconográfica. Todos usan los mismos motivos decorativos y todos lo hacen mediante asociaciones repetitivas y, presumiblemente, de menor coste económico. La diferenciación mitifica, desequilibra, matiza. Pero la agregación estandariza, normaliza, legitima.

Al mismo tiempo, fuera de la cámara se desarrollan esquemas originales, adscritos tipológicamente a una única forma y exclusivos, en ciertos casos, de Toya. Estos esquemas se encuentran vinculados con lo que hemos denominado como

identidades iconográficas individuales, definidas por el reconocimiento del individuo como parte activa de una estructura social (Hernando, 2015). Estos programas, que pueden estar vinculados a los lazos de reciprocidad entre aristócrata y cliente, ser resultado del desarrollo de unos esquemas prefijados que se distribuyen posteriormente a través del comercio cerámico o estas asociada a una cierta libertad del usuario o usuaria en la conformación de programas según unos motivos geométricos asociados al *oppidum*, suponen, en cualquier caso, un reconocimiento de la estructura socioeconómica, mediante el uso de estos símbolos sociales y/o territoriales.

Los recipientes cerámicos documentados al exterior de la cámara muestran una amplia diversificación y riqueza decorativa, tanto estética como estilísticamente. Si bien no podemos realizar lecturas espaciales, arquitectónicas y, en cierto casos, simbólicas debido a la falta de contextos cerrados, la cronología propuesta por el análisis tipológico permite plantear una serie de conclusiones y revisiones. De esta manera, las urnas asociadas al siglo VI a.n.e. muestran una producción decorativa caracterizada, en el ámbito tipológico, por las derivaciones formales de las urnas orientalizantes tipo "Cruz del Negro". Estas derivaciones estarán conformadas por recipientes cuyas características morfológicas son más o menos cercanas al modelo original, tal es caso de la variante III.3.D.4, con cuerpo globular, cuello alto cilíndrico con baquetón central, borde vuelto, base cóncava y dos asas laterales que parten del baquetón y finalizan en el tercio superior del cuerpo (Fig. 4). El segundo tipo corresponde a los denominados tradicionalmente como "vasos tipo Toya", adscritas a nuestra variante III.3.C.4. Presentan unos rasgos morfológicos similares a los anteriores, si bien estas urnas son más profundas: cuerpo globulas, cuello alto exvasado con y sin baquetón central, base cóncava y dos asas laterales en posición vertical que parte del cuello y finalizan en el tercio superior del cuerpo. Los bordes presentan diferentes orientaciones si bien destacan los bordes rectos que dieron nombre a este tipo de recipientes (Belén, 1978; Belén y Pereira, 1985; Pereira, 1988, 1989) (Fig. 4). Iconográficamente cada uno de estos tipos presenta particularidades específicas que definen, en una comparativa más amplia con todos los asentamientos del Alto Guadalquivir, los rasgos decorativos del Ibérico Antiguo.

De esta manera, en las urnas de la variante III.3.D.4 se definen, junto con las bandas y filetes (Fig. 4: 8), un programa decorativo cuyo esquema se encuentra asociado únicamente a este contexto cronológico. El esquema consiste en una serie de bandas y filetes que delimitan, en cuello y tercio superior del cuerpo, un panel con líneas verticales (Fig. 4: 9). La asociación de este símbolo con los bordes, cuellos y/o tercio superior del cuerpo se documenta, también, en otros contextos del siglo VI a.n.e., tal es el caso de Castellones de Céal. La variante III.3.C.4, configurada por los

denominados "vasos tipo Toya" (Pereira, 1979, 1988, 1989; Pereira y Rísquez, 2006), se encuentra conformada por decoraciones bícromas en rojo y negro. Esta bicromía es, al mismo, un marcador cronológico, si bien, tal y como veremos en otros análisis, este marcador es definido en última instancia por los análisis físico-químicos. En efecto, las decoraciones en rojo y negro se desarrollan especialmente durante los siglos VI y V a.n.e., pero esta tendencia se recupera en el siglo IV a.n.e. en algunos territorios con el objetivo de vincular iconográficamente ambas fases. La diferencia entre ambas radica en la elaboración de los pigmentos negros. Mientras que los rojos son conseguidos a partir del óxido de hierro en ambas fases, los negros estarán asociados al óxido de manganeso en los siglos VI y V y al óxido de hierro en el siglo IV a.n.e. (Tuñón et al., 2016). Entre los repertorios decorativos documentados en estas urnas, que hemos analizado en el apartado anterior, destaca un programa a base de bandas, filetes y líneas horizontales puntos en el hombro o bajo las asas (Fig. 52). Este programa decorativo puede ser considerado el prototipo de estas urnas, ya que se documenta en un número bastante elevado en la propia necrópolis y en otros contextos funerarios en los que ha podido ser documentado, como Gil de Olid y Túgi.

En un recipiente de la variante III.3.A.4 se ha documentado un tema de filiación orientalizante, tal y como muestran sus paralelos en Túgi o La Guardia. El esquema consiste en tres grupos irregulares de bandas y filetes que delimitan un panel en el que se desarrollan motivos en estrella o asterisco (Fig. 52). Este motivo, este esquema decorativo, se encuentra asociado a esta primera fase de definición de las élites aristocráticas que, con el objetivo de legitimar su incipiente poder, desarrollan una estrategia ideológica basada, entre otras cuestiones, en la iconografía vascular. Este esquema reproduce los viejos modelos orientalizantes basados en una imagen del poder mítico, sagrado, mediante el uso de signos vinculados a la divinidad. En este sentido, los motivos en forma de estrella o asterisco serían concebidos como símbolos de una divinidad femenina, abstracciones geométricas de las rosetas, el símbolo vegetal que representa y define a esta divinidad (Escacena, 2011-12; Casado, 2015: 239). En cualquier caso y dada la ausencia de un contexto cerrado, desconocemos si esta urna se encontraba asociada a una sepultura de esta misma cronología y, por tanto, a una primera fase de uso de la necrópolis, vinculándolo a una incipiente aristocracia local o si, por el contrario, formaba parte de una tumba posterior que recuperó esta urna como memoria de su linaje.

A mediados o finales del siglo V a.n.e. se desarrollan, entre otros, los programas decorativos que se documentan al interior de la cámara: las bandas y filetes; bandas, filetes y segmentos; bandas, filetes semicírculos y líneas onduladas verticales (Fig. 56). Junto a ellos se configuran otros programas, documentados de

forma eventual en uno o dos recipientes y, por tanto, vinculados a las identidades iconográficas que refuerza la identidad individual. En lo que respecta a la tecnología de producción en esta etapa parece generalizarse algo más los engobes anaranjados como fondo de la decoración. En este sentido es convente subrayar que en aquellos casos en los que ha podido ser documentados, este tipo de engobe presenta un deficiente estado de conservación, por lo que es posible que el número total de recipientes con este tipo de engobe sea mayor al contabilizado en el análisis. La bicromía en rojo y negro se desarrollará en un número bastante reducido, y teniendo en cuenta las investigaciones llevadas a cabo por el Laboratorio de Análisis Físico-Químicos del Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén, es posible que se haya producido en este contexto un cambio en la producción de los pigmentos negros, sustituyendo ya el óxido de manganeso por el óxido de hierro (Tuñón et al., 2016).

En lo que respecta al repertorio formal, a esta etapa cronológica se asocian las imitaciones de crátera de campana y de columnas, creando un lenguaje formal e iconográfico híbrido que, siguiendo los estímulos de la cerámica ática, establecen un nuevo código de representación que va más allá de la tesaurización de elementos de importación. Por otra parte, la especialización de la producción alfarera para cubrir una demanda de productos que imitan las formas griegas, con mayor o menor fidelidad al modelo original, muestra una mayor diversificación de las identidades iconográficas de grupo. Las personas que poseen este tipo de imitaciones pueden o no tener acceso a la adquisición del modelo original pero, en cualquier caso, pueden reproducir su forma y sus contenidos simbólicos. Además, estas imitaciones no reproducen las figuraciones de la cerámica ática, sino que asumen los mitemas de la iconografía ibérica, los símbolos y asociaciones decorativas vinculadas con la identidad colectiva o con la identidad de grupo.

El desarrollo de estos modelos y su vinculación con un aspecto específico del discurso ideológico, el de la capacidad adquisitiva del poseedor o poseedora de la pieza, suscitan cuestiones de especial interés, tal es el caso del desfase cronológico entre el original y la copia que, en el caso de la crátera de columnas pervivirá durante decenios incluso cuando deja de fabricarse el modelo original en su lugar de origen, a finales del siglo V a.n.e (Olmos y Garrido, 1982; Olmos, 1988-89: 79-102). De esta manera, en la necrópolis se documentan, por un lado, ejemplares que imitan tanto los elementos morfológicos como el sistema de proporciones de los prototipos áticos (Pereira y Sánchez, 1985; Rouillard, 1991), tal y como ocurre en una de las urnas de la variante III.4.C.6 (Fig. 54: 1-2) y III.4.B.6. (Fig. 54: 3-4), la primera asociada a una crátera de columnas y la segunda a una de campana. Presentan unas pastas cuidadas con restos de decoración pintada, cuya conservación impide la descripción de los motivos

y tendencias decorativas. Le sigue un grupo de ejemplares que alteran el sistema de proporciones anterior, dando como resultado unas urnas más esbeltas. Se incluyen en las variantes tipológicas anteriores y al igual que ocurre en ellas, en éstas no se conservan salvo restos de pintura. Este hecho contrasta de forma notable con las imitaciones que veremos a continuación y que se encuentran asociadas a decoraciones sencillas o complejas.

En el grupo de los denominados habitualmente como "crateriformes" (Olmos, 1988-89; Pereira y Sánchez, 1985) se integran una serie de imitaciones que no reproducen algunos de los elementos morfológicos característicos de los modelos o que han transformado sus perfiles y proporciones. Tal es el caso de la imitación adscrita a la variante III.4.C.3, que imita una crátera de campana sin asas y que desarrolla una decoración sencilla a base de bandas y filetes en borde, cuello, cuerpo y base (Fig. 54: 7). La urna de la variante III.5.B.3 altera tanto las proporciones como la morfología de la crátera de campana. Presenta una decoración compleja con dos frisos, el superior con segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda y el inferior con una serie que alterna los semicírculos colgantes y los segmentos (Fig. 54: 6). Finalmente, se incluye en este grupo la imitación de una crátera de campana asociada a la variante III.4.A.3, con decoración compleja en la que se desarrolla un panel de segmentos de círculos concéntricos (Fig. 54: 5), documentado también en las urnas globulares de la cámara sepulcral.

En lo que respecta a los microtiempos o evolución formal y decorativa de estas imitaciones, se observa una primera fase en la que se imitan fielmente las proporciones y morfología de los modelos originales. Con la interrupción de la llegada de cráteras áticas de columnas, se interpreta y adapta el sistema decorativo de los modelos originales a las necesitadas iconográficas de los iberos, cuestión que puede estar vinculada con los restos de decoración completa en rojo de estos modelos, que imitarían el barniz negro de las cráteras de figuras rojas y que encuentra un desarrollo más profundo en la crátera de las Atalayuelas, donde se desarrollan tres frisos decorativos con temas ibéricos de carácter religioso, siendo la palmeta, como estilización floral de la divinidad, el elemento central de dos de las tres escenas desarrolladas (Olmos, 2003; Pachón *et al.,* 2007; Rueda y Olmos, 2019). Los talleres locales pronto desarrollarían modelos que, siguiendo conceptos y elementos formales del modelo original, daría como resultado ejemplares híbridos acordes a las necesidades de sus compradoras y compradores (Olmos, 2003). Esta tendencia parece la desarrollada en el caso de las imitaciones de las urnas tipo Cruz del negro y su evolución formal hasta las denominadas urnas tipo Toya (Belén y Pereira, 1985) y se encuentra vinculada a un proceso de producción cuyo objetivo principal es el desarrollo de formas originales que respondan a una demanda cada vez más

exigente. Este proceso de transformación en el desarrollo de las decoraciones es culminado mediante la asimilación de temas decorativos iberos. Durante este período, corto en el tiempo, se ha producido una elipsis formal y decorativa, dando lugar a un nuevo producto basado en la sugerencia, la metáfora y la alusión. Las imitaciones han dejado de ser imitaciones para convertirse en productos de prestigio *per se*. Su morfología recuerda a los modelos originales pero su diseño decorativo adopta los símbolos y asociaciones decorativas que identifican a todas y todos. Este intenso proceso de transformación, complejo desde un punto de vista ideológico, es vinculado al *oppidum* de Toya, desde donde se exportan imitaciones y urnas tipo Toya al resto de sitios del Alto Guadalquivir (Belén y Pereira, 1985).

Mención aparte merecen dos pequeñas urnas asociadas, de una manera secundaria y no inmediata, a las píxides griegas (Olmos, 1988-89: 84). Se encuentran caracterizadas por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, un borde recto redondeado, dos asas laterales en posición vertical y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Se encuentran acompañadas por dos tapaderas de cuerpo hemisférico con un elemento plástico -una paloma- como asidero. Se adscriben a las variantes I.2.A.9 y III.5.A.6 (Fig. 54) y se encuentran asociadas al ámbito femenino, con carácter nupcial o religioso según Olmos (Olmos, 1988-89; 1991) o vinculado a la existencia de un sacerdocio femenino siguiendo la interpretaciones de Pereira (Pereira, 1999). Las decoraciones se desarrollan sobre un engobe anaranjado con bandas, filetes y semicírculos concéntricos en el caso de las tapaderas y bandas, filetes, semicírculos y círculos concéntricos en los recipientes. Centrémonos en el primer caso. La decoración pintada de las tapaderas se encuentra combinada, como hemos visto, por un elemento plástico, un ave en forma de paloma ampliamente representada en la iconografía ibérica en diferentes soportes: pintura vascular, vasos plásticos, orfebrería, exvotos de bronce o terracota, etc. Este animal es símbolo de la divinidad femenina y se encuentra asociado a un concepto simbólico de la fecundidad femenina (Olmos, 2000-2001; Prados, 2004: 100; Rueda, 2012) si seguimos las interpretaciones de Ricados Olmos (Olmos, 1991), o vinculada a un culto a la naturaleza dirigido por un sacerdocio femenino según la hipótesis de Juan Pereira (Pereira, 1999). En cualquier caso, la vinculación con la divinidad se encuentra enfatizada por la decoración pintada que, en una de las tapaderas dispone los semicírculos concéntricos en derredor de la propia paloma a modo de una roseta, símbolo vinculado a la divinidad con amplia representación en el mundo ibérico. La segunda tapadera dispone los semicírculos concéntricos a modo de orla, acompañando la moldura con incisiones que reproduce las orlas vegetales de la cerámica ática. Esta decoración mixta con pintura, incisiones y el asidero ornitoformo reproduce una imagen simbólica de la divinidad, representada con los símbolos que la identifican en el mundo ibérico: la paloma y la roseta.

Los recipientes de la variante III.5.A.6 (Fig. 54) se encuentra caracterizados, al igual que las tapaderas, por un engobe anaranjado sobre el que se desarrolla una decoración mixta con pintura y un friso exciso. La pintura desarrolla paneles con círculos y semicírculos concéntricos que, en el segundo caso, se encuentran conformados como una abstracción de la roseta definida en una de las tapaderas. El friso intermedio muestra una serie de rombos excisos entre aspas en negativo. Depositados en el Museo Arqueológico Nacional, se desconoce su contexto. Por las características morfológicas de estos recipientes híbridos, que reproducirían la forma de un *pyxis*, podría señalarse una cronología en torno a la segunda mitad del siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 192; Pereira, 1999).

En lo que respecta a la fase definida entre la segunda mitad o finales del siglo IV y el siglo III a.n.e. nos centraremos, en esta revisión de las conclusiones, en los programas con líneas onduladas de puntos y, en concreto, en un símbolo compuesto por semicírculos concéntricos circundados por líneas oblicuas de puntos. Asociado a un *kalathos* de la variante III.7.A.1 (Fig. 55), este símbolo compuesto y, por extensión, este programa decorativo, puede ser considerado como una variante de un programa vinculado, en los siglos IV y III a.n.e., al territorio de Cástulo. El programa se encuentra caracterizado por el desarrollo de uno o varios frisos, el principal con una serie que alterna las líneas onduladas verticales con los semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos. Este esquema decorativo se integra en el programa iconográfico definido por Cástulo para la legitimación y defensa de las nuevas fronteras territoriales, que incluye diferentes soportes y temas, tales como los exvotos en bronce (Rueda, 2011). El programa decorativo documentado en este *kalathos* de Toya constituye una variante del tema anterior, tal y como se constata en los *oppida* de Turruñuelos y Giribaile, ambos espacios de especial relevancia en dicho territorio. En lo que respecta a la cronología específica de este esquema iconográfico, la sustitución de los segmentos por las líneas onduladas de puntos puede vincularse con una influencia púnica que derivaría en la conformación de este nuevo símbolo compuesto. En el campamento del Cerro de las Albahacas, próximo al *oppidum* de Turruñuelos se ha documentado un pequeño recipiente de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior de filiación púnica. Su decoración se encuentra caracterizada por el desarrollo de dos frisos con líneas onduladas de puntos y este modelo decorativo pudo servir de inspiración para la definición de nuevos temas. De esta manera, este esquema rebajaría su cronología a finales del siglo III a.n.e. y la sustitución del esquema anterior por este nuevo estaría vinculada a la alianza entre Cástulo y Cartago.

El análisis iconográfico de la necrópolis de Toya muestra, aún a pesar del expolio sufrido, la compleja dinámica territorial en la que se insertó su *oppidum*. Sus

decoraciones son una buena muestra del período de formación de la alfarería ibera, del desarrollo de formas y decoraciones de difusión extraterritorial (los vasos "tipo Toya"), de la adopción de nuevos lenguajes formales que derivarían en la conformación de distintas imitaciones de crátera e, incluso, de las relaciones de intercambio y, quizá, relación con otros *oppida*, tal es el caso de Cástulo durante el siglo III a.n.e.

7.5. SOBRE ORNAMENTACIÓN Y SIMBOLISMO. LOS ESTILOS DECORATIVOS DEL GUADIANA MENOR

A lo largo de este bloque hemos podido analizar los distintos niveles de significación social asociados a los programas decorativos documentados en cada una de las necrópolis analizadas: Baza, Tútugi, Castellones de Céal y Toya. Una última revisión en conjunto de sus producciones y asociaciones permite definir el mapa de la ideología del diseño decorativo en este ámbito territorial. Este apartado se complementa, además, con una lectura diacrónica y sincrónica del fenómeno iconográfico vascular desde el siglo VI hasta los siglos II-I a.n.e. Veamos, pues, la evolución formal y simbólica de sus decoraciones.

En el siglo VI a.n.e. finaliza el proceso de formación de la alfarería ibérica. A partir de este momento se produce el desarrollo de la misma y se definen las primeras formas y decoraciones propiamente iberas. En esta etapa, que finaliza con la consolidación del sistema aristocrático clientelar hacia finales del siglo V a.n.e., se desarrolla un complejo programa ideológico definido por el diálogo establecido entre las decoraciones y formas de filiación orientalizante y el impulso de las producciones iberas. De las cuatro necrópolis analizadas, sólo Toya presenta decoraciones cerámicas asociadas al siglo VI a.n.e. En este momento se definen las imitaciones de las urnas Cruz del Negro y, derivadas de ellas, los primeros prototipos de los vasos tipo Toya (Pereira, 1979; Pereira y Rísquez, 2006). Caracterizada por una bicromía en rojo y negro, se define una de las características iconográficas asociadas al Ibérico Antiguo, heredera de una tradición fenicia enraizada en las producciones vasculares. La producción estandarizada en torno a los vasos tipo Toya, caracterizada por las líneas horizontales de puntos en el hombro, tendrá un notable éxito en el Alto Guadalquivir, pudiendo ser Toya un centro redistribuidor de esta forma (Pereira, 1979; Pereira y Rísquez, 2006).

Especialmente interesante, en lo que respecta a un vaso de este tipo depositado como urna cineraria de una mujer enterrada en el túmulo funerario de Hornos de Peal, es el repintado que la urna presenta en su momento final. Tal y como hemos visto en el capítulo dedicado a Toya, esta urna asociada a los vasos tipo Toya de Pereira (1979) y a nuestra variante tipológica III.3.C.4, presentaba como decoración inicial el estilo característico de estas formas: línea horizontal de puntos sobre los hombros y decoración bícroma en dos tonalidades de rojo. La urna, que conserva restos de yeso y pintura roja asociada a un segundo tratamiento decorativo, inicia una tradición en las tumbas aristocráticas que, a finales del siglo V a.n.e., definirán sus paisajes funerarios en el Guadiana Menor. Su depósito como ajuar o urna cineraria es un símbolo de la legitimidad del linaje y de la acumulación de riqueza y poder por parte de la persona enterrada. Legitimidad en cuanto es un objeto heredado, que forma parte del tesoro doméstico y de la historia familiar, tal y como lo manifiesta la primera decoración de este tipo de recipientes, y multiplicación del poder en el acto simbólico de re-decorar la urna. En un túmulo, el de Hornos de Peal, que presenta un complejo discurso asociado con la legitimación de los primeros linajes aristocráticos del Alto Guadalquivir, la elección de la urna no es casual (la forma es un símbolo de *Tugia* y su alfarería). Tampoco el acto simbólico de

repintar su superficie. La mujer enterrada en esta urna adquiere un protagonismo relevante, y necesario, en los mecanismos de legitimación ideológica del linaje aristocrático. El doble proceso decorativo subraya el valor de la misma en la conformación de este nuevo modelo social. El repintado como símbolo de poder.

El desarrollo de los linajes gentilicios clientelares en la segunda mitad del siglo V a.n.e. inicia una nueva fase en las sociedades iberas. En este momento se definen las cuatro necrópolis analizadas en este bloque. Salvo Toya, que cuenta con un registro parcial como consecuencia de su expolio y destrucción, las tres restantes conservan aquel concepto simbólico basado en la "refundación" de los recipientes vinculados a la tradición familiar. En este momento se abandonan los vasos tipo Toya de la tradición anterior y se adoptan las urnas de cuerpo ovoide y cuello alto exvasado (Pereira, 2010) que formarán parte, a partir de ahora, de los ajuares asociadas con las élites aristocráticas. En este contexto de cambio, reformulación de esquemas iconográficos y búsqueda de imágenes que, inequívocamente, se encuentran asociadas a estas élites, la mujer enterrada en la sepultura número 155 de Baza funda esta necrópolis (Presedo, 1982). Con un discurso caracterizado por el simbolismo del número cuatro (4 son las urnas de cuello exvasado, los anforoides y las panoplias que forman parte, entre otros elementos, de su ajuar), las urnas presentan un complejo decorativo que no ha sido documentado en otro contexto del Alto Guadalquivir. Con una policromía en rojo, azul y negro, las decoraciones se desarrollan sobre un engobe blanquecino que se convertirá en una seña de identidad de este contexto. Dos de estas urnas desarrollan flores de cuatro y ocho pétalos, símbolos de una divinidad femenina que brota en este contexto. Las tapaderas de las urnas desarrollan grandes símbolos en U que recuerdan, formal y pictóricamente, al collar de lengüetas que porta la escultura de esta mujer. En Baza, aquel concepto simbólico que relaciona el repintado con la multiplicación de poder y herencia es solucionado mediante el desarrollo de un programa único. El empleo del color azul es indicativo, por sí solo, del poder y el estatus de esta mujer. Un tono, el azul, que sería empleado en el repintado de la urna de la tumba 20 de Túgi, si bien en esta ocasión desconocemos los motivos que integrarían este segundo esquema decorativo.

La tumba 20 de Túgi se conforma como una de las tres fundadoras de esta necrópolis. Su discurso ideológico se encuentra enfatizado por la presencia de una pequeña escultura en alabastro conocida como la "Dama de Galera" (Rodríguez-Ariza *et al.,* 2008; Rodríguez-Ariza, 2014). Que en este contexto se documente una urna con repintado no es casual, ya que la sepultura registra dos fases de ocupación, la primera asociada a su uso como tumba y la segunda a su desarrollo como un espacio sacro al aire libre (Rodríguez-Ariza *et al.,* 2008; Rodríguez-Ariza, 2014). De nuevo, el repintado como símbolo de tradición, memoria, historia y, por consiguiente, linaje.

La complejidad de todo este proceso se ve subrayada por la tumba 11/145 de Castellones de Céal. En esta sepultura, cuyos restos antropológicos se encuentran asociados a un hombre, se constata, al igual que en los casos anteriores, un complejo proceso constructivo y ritual (Chapa *et al.,* 1998: 105-106). Las 4 urnas documentadas en su interior conservan un doble proceso decorativo que, como en el caso de Túgi, no se conserva en la actualidad. Especialmente interesante es una de las urnas, caracterizada por una decoración con líneas

horizontales de puntos que, por otra parte, remite a los modelos iconográficos asociados a las urnas tipo Toya.

Las tumbas fundadoras de las necrópolis clientelares analizadas en este bloque muestran cómo, con el triunfo de esta aristocracia, se desarrolla un complejo sistema artesanal que, en el ámbito de la decoración pintada, tendrá su máxima expresión durante los siglos IV y III a.n.e. Con la consolidación de una sociedad de tipo clientelar, la iconografía vascular, entre otros elementos de ajuar, presenta valor nominal en los discursos ideológicos de las necrópolis, definiendo las similitudes y diferencias entre todos los sectores que la integran, tal y como queda reflejado en el análisis de la necrópolis de Baza (Ruiz *et al.,* 1992:397-430; Rísquez *et al.,* 2010; Ruiz *et al.,* 2016; Ruiz y Molinos, 2018: 41-71).

Así, en esta necrópolis, en la que nos detendremos por facilitar su análisis social y espacial, se definen de forma muy precisa los espacios y discursos iconográficos de cada uno de los sectores que la integran. De esta manera, junto a las narrativas de poder y símbolo social definidos en las tumbas fundadoras 155 y 183 (caballero *et al.* 2013), ha sido posible individualizar los programas decorativos vinculados al primer y segundo rango aristocrático. Así, las tumbas 9 y 176, asociadas al primer rango aristocrático, se encuentran caracterizadas por la ausencia de decoraciones complejas. Los recipientes, que conservan decoración completa en rojo o con engobe crema y decoraciones sencillas, no presentan una carga simbólica significativa, referida a la posición social de sus ocupantes, cuestión esta última que es asumida por el *lekythos* y el carro en el caso de la sepultura 9 y por el carro y las cráteras en la estructura 176. Las decoraciones de estos recipientes siguen, por los demás, las tendencias decorativas más comunes en Baza, subrayando, de este modo y mediante la cerámica a la que todos tienen acceso la alianza establecida entre este linaje y su clientela. En lo que respecta a los programas vinculados al segundo rango aristocrático, representado en las tumbas 130 y 43, destacan por el desarrollo de decoraciones complejas únicas, ya sea en *kalathoi* o imitaciones de crátera.

El análisis de los sectores definidos por el trabajo del que parte este análisis (Ruiz *et al.,* 1992:397-430; Rísquez *et al.,* 2010; Ruiz *et al.,* 2016; Ruiz y Molinos, 2018: 41-71) muestra que el sector 1, referido a la clientela de la familia gobernante, dispone un mayor volumen de materiales y programas decorativos que los sectores 2 (parientes) y 3 (clientela del linaje aspirante) en: a) la decoración completa en rojo; b) una mayor recurrencia de los programas decorativos complejos; c) el predominio de los programas complejos, entre los que se cuentan dos programas asociados al sureste ibérico, símbolo, por tanto, de los contactos comerciales entre estas dos áreas: la serie de círculos concéntricos circundados por segmentos de círculos de la tumba 126 y, sobre todo, los frisos de rombos y tejadillo de la sepultura 55. Teniendo en cuenta todo lo expuesto, que el sector 1 presenta una mayor riqueza y control del paisaje funerario y, por ende, social, frente a los sectores 2 y 3, el análisis de los programas decorativos parece reforzar la reciente hipótesis planteada con respecto a las tumbas circundadas en torno a la sepultura 142 en el sector 3: que este espacio sea, en definitiva, un grupo más tardío que el vinculado a la tumba 176, posiblemente posterior a la primera mitad del siglo IV a.n.e. dada la ausencia de vasos griegos en estos contextos (Ruiz *et al.,* 1992; Rísquez *et al.,* 2010; Ruiz *et al.,* 2016; Ruiz y Molinos, 2018: 51-52).

Finalmente, en lo que respecta a las identidades iconográficas locales, es decir, a las imágenes asociadas a Baza, en este contexto se documenta, en un número amplio, los engobes blanquecinos como único tratamiento decorativo o como fondo de decoraciones sencillas en todo tipo de tumbas y estableciendo diálogo con todo tipo de ajuares. Esta tendencia, si bien no es exclusiva de Baza, sino que se documenta, de forma más residual, en todos los contextos analizados en el Alto Guadalquivir, constituye, por número y variedad tipológica, un identidad iconográfica en sí misma.

En las restantes necrópolis con información contextual se pueden extraer, asimismo, conclusiones interesantes con respecto a su lectura espacial, tal es el caso de la sepultura 83 de Túgi (Cabré y Motos, 1920; Pereira *et al.,* 2004a; Oliva-Rodríguez, 2014) que incluye, entre otros elementos, la única urna con engobe blanquecino de todo este contexto funerario. La excepcionalidad de esta decoración se encuentra reforzada, además, por la propia forma del recipiente, caracterizado por una serie de perforaciones geométricas en el tercio superior del cuerpo y un programa único con semicírculos, líneas onduladas verticales y reticulados. Localizado en una tumba de la que desconocemos su estructura, se sitúa junto a la tumba aristocrática número 82 y presenta, entre otros elementos de ajuar, una crátera, una falcata, una punta de lanza o un *soliferreum*. Su proximidad con la tumba 82 y la presencia de crátera y panoplia lo vinculan de forma directa a una tumba aristocrática. Esta misma cuestión se desarrolla también en Castellones de Céal, donde la presencia de dos crateriformes en las sepulturas 6 y V refuerzan unas narrativas especialmente significativas por la deposición de sendas cráteras.

Las imitaciones de crátera serán una constante, aunque puntual y vinculadas a aspectos concretos dentro de los rituales funerarios, en las necrópolis del Guadiana Menor. Su distribución por formas muestra el desarrollo de las imitaciones de crátera de columnas en Toya, Baza y Túgi. Las cráteras de campana se desarrollarán únicamente en Toya, mientras que los denominados crateriformes se localizan en Baza, Céal y Toya. Las imitaciones de *píxides*, por último, se vinculan a Toya (Pereira, 1987; Rouillard, 1991). El análisis de la necrópolis de Baza permite definir las siguientes conclusiones en lo que respecta al fenómeno de la imitación de crátera de columnas:

1. La forma, la crátera de columnas, en este contexto del siglo IV a.n.e. supone una fórmula de rememoración de una forma de tradición asociada al siglo V a.n.e. Esta imitación convive con las cráteras áticas de campana en las tumbas 43 y 130, asociadas al segundo rango aristocrático.
2. Las imitaciones con decoración compleja se encuentran vinculadas con las tumbas 43 y 130 (en la sepultura 43 se depositaron también imitaciones con engobe blanco y decoración completa en rojo).
3. Las imitaciones con engobe blanco se localizan en el sector 1, próximas a la sepultura 176. Sólo una se localiza fuera de este sector, en la tumba 49 vinculada al sector de los parientes (sector 2).
4. Las imitaciones con decoración completa en rojo se localizan en el sector 1, en un área alejada de la tumba principal, la número 176.

El análisis espacial de las imitaciones documentadas en Baza o Castellones de Céal muestra la complejidad de estas producciones y su valor en las narrativas ideológicas de las necrópolis.

El análisis extraterritorial de los programas decorativos documentados en las necrópolis muestra, por su parte, las siguientes asociaciones entre asentamientos, fruto de la proximidad y el pasillo de comunicación fijado por el propio río:

1. Túgi y Baza: plasmado a través del uso y amortización, en estos casos, de urnas globulares que desarrollan dos frisos de semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales.
2. Baza y Céal: en ambas necrópolis se documentan frisos de semicírculos, líneas onduladas verticales y segmentos de círculos concéntricos sobre engobe blanco; así como paneles de semicírculos concéntricos sobre engobe pardo, si bien materializados en diferentes variantes y sobre distintas formas.
3. Toya y Céal: mediante el empleo de frisos de semicírculos concéntricos de diverso tamaño en urnas ovoides y bandas en la superficie interior de recipientes cerrados, característica esta última que comparten con asentamientos que formarán parte, desde mediados del siglo IV y el siglo III a.n.e., del territorio de Cástulo, como *Baecula*, Cástulo o Giribaile.

Estos circuitos de distribución muestran que las relaciones se realizan entre asentamientos vecinos: Túgi y Baza, Baza y Céal, Toya y Céal. En ningún momento se produce un trasvase de cerámica entre asentamientos más alejados (Baza y Toya por ejemplo).

En lo que respecta al siglo III a.n.e., las necrópolis que presentan esta cronología (Túgi, Castellones de Céal y Toya) muestran que, mientras que Túgi parece desarrollar unos programas propios asociados a su territorio (tal es el caso de las urnas globulares con decoración estampillada y pintada), Toya y Castellones de Céal mantienen las relaciones establecidas durante el siglo IV a.n.e. Iconográficamente ambos yacimientos comparten características que los vinculan, directa o indirectamente, con el territorio de Cástulo. Tal es el caso de los programas con líneas onduladas de puntos o de frisos con símbolos encadenados.

Finalmente, los programas decorativos asociados a los siglos II y I a.n.e. en Castellones de Céal y Túgi muestran el mantenimiento de programas decorativos y formas asociadas a las tradiciones anteriores, constituyendo una fórmula de resistencia a los estímulos culturales externos y concebidos como rasgos identitarios de las iberas y los iberos del Guadiana Menor.

CAPÍTULO 8. LOS VALLES DE LOS RÍOS GUADALÉN Y GUADALIMAR

Los ríos Guadalén y Guadalimar, ambos afluentes del Guadalquivir, constituyen los ejes fluviales sobre los que se desarrolla el territorio político de Cástulo en la primera mitad del siglo IV a.n.e. (Ruiz *et al.,* 2001). Este territorio, definido en su primera etapa de formación bajo el concepto de *pagus*, se encuentra caracterizado por el control de las vías de comunicación asociadas a los valles de estos ríos (Ruiz y Molinos, 2007) y el establecimiento de una política de colonización progresiva que evolucionará en el tiempo hasta su articulación territorial definitiva en el siglo III a.n.e. (Ruiz y Molinos, 2015a).

Esta política de expansión es significativa en los que respecta, fundamentalmente, al valle del río Jandulilla. Su incorporación al territorio de Cástulo en la segunda mitad del siglo IV a.n.e. supone la desarticulación definitiva del *pagus* de Iltiraka (Molinos *et al.,* 1998) y marca, asimismo, el auge del Cástulo. Su estrategia territorial, encaminada a controlar el distrito minero de Sierra Morena Oriental y las principales vías de acceso al Alto Guadalquivir, tal es el caso de la vía *Heraklea*, se encuentra basada en la fundación de dos santuarios supra-territoriales que funcionan como *cabeceras ideológicas* de este amplísimo territorio. Estos espacios de culto serán el Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén) y la Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén), que cierran simbólicamente el territorio y funcionan como espacios de cohesión (Rueda, 2011; Rueda y Ruiz, 2017). Esta estrategia basada en el culto estará combinada con la fundación o inclusión de *oppida* secundarios que controlan los principales cursos de agua y, por tanto, las vías de comunicación. *Oppida* como los de Giribaile o Turruñuelos (*Baecula*) se encuentran asociados a esta red de control y articulación del territorio. El modelo territorial encabezado por Cástulo se mantendrá hasta finales del siglo III a.n.e., aunque llegado este momento debió sufrir importantes transformaciones que derivaron en la construcción de un territorio cada vez menos jerarquizado (Ruiz, 2010).

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, el análisis de los estilos decorativos vasculares asociados al territorio de Cástulo se encuentra definido por la selección de los siguientes espacios: las necrópolis de Cástulo, el Santuario de la Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén) y el *oppidum* de Turruñuelos (Villacarrillo-Úbeda, Jaén), incluyendo en este último caso el contexto campamental asociado al Cerro de las Albahacas (Santo Tomé, Jaén) y la batalla de *Baecula*, que permitirá analizar, al mismo tiempo, los porcentajes de saqueo sufrido por el *oppidum* en este conflicto bélico (Bellón *et al.,* 2016). Las conclusiones de estos análisis serán completadas con

referencias sobre los estilos decorativos en otros espacios de este mismo territorio, como Giribaile.

En el valle del río Guadalimar se define, por último y asimismo, un ámbito territorial vinculado a las Sierras de Segura y Cazorla. Asociado a la *Orospeda* de los autores clásicos, esta área se conoce solo parcialmente (Alcalde *et al.,* 2007; Bellón *et al.,* 2015b; Rueda y Bellón, 2016), aunque resulta indudable su papel en el proceso histórico de las iberas y los iberos del Alto Guadalquivir, tal y como parece constatarse en los valles del Guadalimar y Trujala, en el grupo de asentamientos del entorno del río Beas y en el grupo de sitios vinculados al río Zumeta (Bellón *et al.,* 2015b: 237-254). De todas estas posibles áreas territoriales, nuestro estudio se encuentra centrado en el *pagus* vinculado al *oppidum* de Bujalamé (Puerta de Segura, Jaén), que se encuentra definido por el control de los valles de los ríos Guadalimar y Trujala y, al igual que ocurre con Cástulo, articula un santuario territorial en la Cueva de la Piedra del Águila (Orcera, Jaén) (Bellón *et al.,* 2015b: 237-254).

La incorporación de este *pagus* en el análisis de los estilos decorativos definidos por los valles de los ríos Guadalén y Guadalimar permite estudiar las estrategias iconográficas asociadas a dos territorios que, aunque basadas en criterios espaciales similares, se encuentran caracterizados por desarrollos históricos diferentes.

8.1. EL OPPIDUM DE TURRUÑUELOS (VILLACARRILLO-ÚBEDA, JAÉN) Y EL CERRO DE LAS ALBAHACAS (SANTO TOMÉ, JAÉN).

Los proyectos de investigación *Baecula. Batallas, Acciones y Escenarios. La Segunda Guerra Púnica en el Alto Guadalquivir* (2001-2003)[1] y *Baecula I* (2006-2011)[2] y *II* (2007-2010)[3], desarrollados por el Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén, permitieron localizar la Batalla de Baecula (que tuvo lugar en el año 208 a.n.e.) en el Cerro de las Albahacas (entre los términos municipales de Santo Tomé y Cazorla) y el *oppidum* que da nombre a este episodio, es decir, el *oppidum* de *Baecula*, en el sitio de Turruñuelos. Muy próximo al actual municipio de Santo Tomé, ubicado entre los términos municipales de Villacarrillo y Úbeda, esta investigación descartó su tradicional identificación con Bailén, dadas las características topográficas y morfológicas, que, unidas al registro arqueológico, han llevado a afirmar que este *oppidum* es la *Baecula o Becula* de las fuentes clásicas, destacando entre ellas las de Polibio y Tito Livio, por ser las que presentan una mayor información acerca de la Batalla de *Baecula* y su entorno inmediato[4] (Bellón *et al.,* 2015a; Bellón *et al.,* 2016).

Siendo dos de los objetivos principales de estos proyectos: 1) la localización de los escenarios, las acciones y las batallas desarrolladas en el curso alto del río Guadalquivir durante la Segunda Guerra Púnica, y 2) la definición y caracterización de la topografía antigua de la actual provincia de Jaén (Bellón *et al.,* 2004:11); una de las cuestiones que demandaba una profunda revisión era aquella que fundamentaba el origen de la ciudad de Bailén en la existencia de la ciudad ibérica conocida como *Becula*, *Baecula* o *Betula*, en cuyo territorio inmediato se habría localizado el escenario de la batalla de la que toma el nombre. Dicha teoría fue defendida por Ruiz Jiménez en su obra *Apuntes para la Historia de la provincia de Jaén* (1879, citado en Bellón *et al.,* 2004:24-25) y ratificada posteriormente por buena parte de la bibliografía que en torno a este tema se rubricó en los siglos XIX y buena parte del XX[5]. Estos estudios se basaban principalmente en la revisión de la obra de Tito Livio y sus conclusiones eran derivadas de la confusión ocasionada por diversos errores de traducción y por aquellos otros generados por los copistas de las obras de los autores clásicos (Bellón *et al.,* 2004:24), que llevaría a una identificación toponímica, en la mayoría de los casos,

[1] Financiado por la Universidad de Jaén y desarrollado con fondos de la Caja Rural de Jaén.
[2] Concedido por la Dirección General de bienes Culturales de la Junta de Andalucía.
[3] Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación.
[4] POLIBIO (trad. Balasch, M). 1996. *Historias*. Libros V-XV. Biblioteca Clásica Gredos 43. Editorial Gredos. Madrid.
TITO LIVIO (trad. Villar, J.A.). 1993. *Historia de Roma desde su fundación.* Libros XXIXXV y XXVI-XXX. Biblioteca Clásica Gredos 176 y 177. Editorial Gredos. Madrid.
[5] Para una lectura detallada de las diversas opciones sobre la ubicación de la ciudad de *Baecula*, defendida por autores como Gimena Xurado, Ceán Bermúdez, Lafuente Alcántara o Muñoz Garnica, remitimos a la lectura de Bellón *et al.,* 2004; Molinos *et al.,* 2015a: 195-232.

provocando la aparición de varias hipótesis en torno a la ubicación del *oppidum* de *Baecula* y la Batalla desarrollada en su entorno inmediato.

Sin embargo, la identificación topográfica de la batalla y el *oppidum* de *Baecula* en Bailén desarrollada por Ruiz Jiménez (1879) y confirmada posteriormente por Schulten (Bellón *et al.,* 2004:25) y los especialistas en poliorcética antigua Kromayer y Veith (1922), presentó a la investigación una serie de interrogantes, al concluir mediante el análisis interrelacionado de evidencias arqueológicas y fuentes escritas (Bellón *et al.,* 2009; Bellón *et al.,* 2015a; Bellón *et al.,* 2016) que:

1. El *oppidum* de *Baecula* no podría localizarse en el término municipal de Bailén, pues dicho término no muestra estratigrafía que corresponda a ninguna de las etapas ibéricas.

2. La estructura topográfica del escenario de la Batalla propuesta por Scullard y Veith no coincide con las descripciones aportadas por Polibio y Tito Livio y en su entorno no quedan registrados restos arqueológicos de la batalla según los resultados obtenidos en la prospección superficial.

3. La dinámica de la estrategia bélica demandaba un escenario cuya localización se configurara esencial en el control estratégico del Alto Guadalquivir, cercano a un *oppidum* que funcionara como nudo de caminos para un ámbito territorial mayor, como lo fuera el *pagus* de *Castulo* (Ruiz *et al.,* 2001).

Los datos obtenidos en este primer análisis llevaron a concluir a los investigadores del Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica la potencial ubicación de *Baecula* en los siguientes *oppida*: Castellones de Mogón en el término de Villacarrillo, Los Turruñuelos en los términos de Villacarrillo y Úbeda, El Molar en Cazorla, Úbeda la Vieja en el término de Úbeda, Gil de Olid en Puente del Obispo, todo ellos en el Guadalquivir. A ellos habrían de añadirse los *oppida* localizados en los afluentes sur: Castellones de Céal en el término de Hinojares en el valle del Guadiana Menor, Loma del Perro en Úbeda, Cerro del Castillejo en Jódar, ambos en el valle del Jandulilla, y Plaza de Armas de Puente Tablas en el valle de Guadalbullón, aunque en este caso su proximidad a Auringis hacía difícil su identificación con *Baecula*. Por último, se podría incluir Bujalamé en la Puerta de Segura a orillas del río Guadalimar (Bellón *et al.,* 2004; Molinos *et al.,* 2015a: 195-232) (Fig.1).

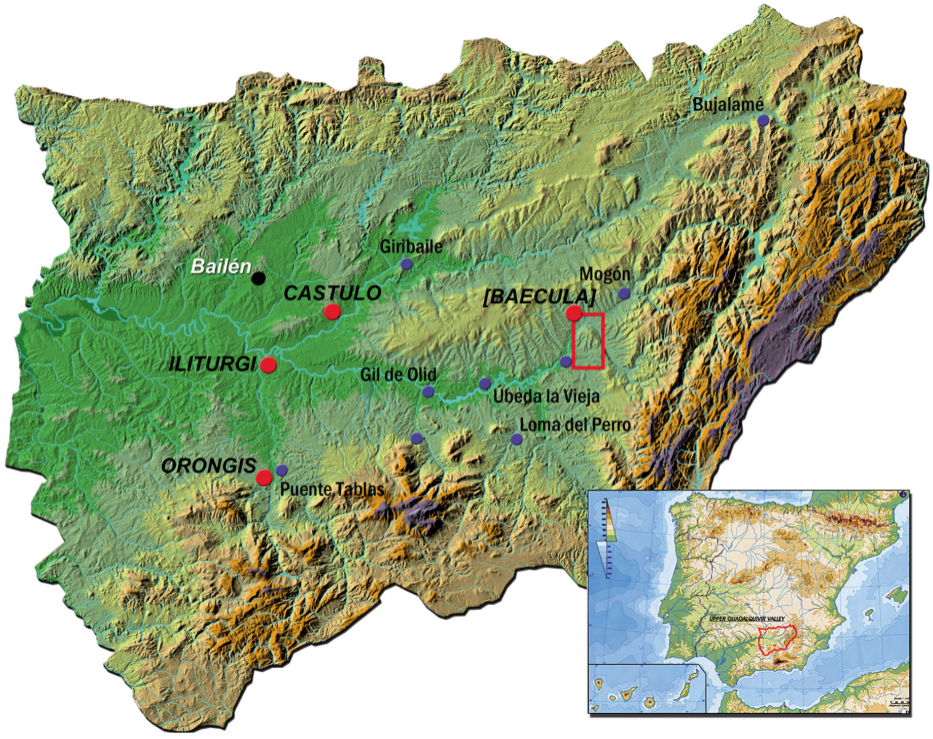


Fig. 1. Propuestas de localización de la Batalla de Baecula (Bellón *et al.,* 2015a: 236).

Se procedió entonces a la elaboración de una estrategia metodológica que articulase las fuentes escritas y las arqueológicas para la localización de los escenarios de este episodio de la Antigüedad. Tras ser descartados los *oppida* y los escenarios planteados por otros investigadores, así como las localizaciones propuestas por este mismo equipo, las evidencias arqueológicas documentadas en prospección y excavación han llevado a afirmar que, en efecto, el escenario de la batalla se localiza en el Cerro de las Albahacas y el *oppidum* que da nombre a este episodio de la Segunda Guerra Púnica en el próximo Cerro de los Turruñuelos.

Centrando nuestra atención en el *oppidum* de los Turruñuelos, conocido también en la zona como "Las Irijuelas", "Teatinos" o "Turruñuelos del Teatino", los hallazgos fortuitos producidos en sus alrededores y las acciones puntuales de investigación protagonizadas sobre todo por médicos y profesores de la zona desde finales del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX, han generado una larga tradición historiográfica caracterizada, al mismo tiempo, por la ausencia de un análisis sistemático y exhaustivo del territorio (Fig.2). Sin embargo, desde finales de los años cincuenta este vacío en la investigación de campo ha ido dejando lugar a un incremento cuantitativo y cualitativo de la información a este respecto, destacando varias intervenciones puntuales realizadas en el sitio, como las distintas campañas de prospecciones realizadas por José Luis López, Narciso Zafra y José María Crespo (López *et al.,* 1993a y 1993b) o, con anterioridad, las visitas realizadas por Arturo Ruiz al

sitio en el marco de su tesis doctoral. A esto deben añadirse otros trabajos sobre el territorio como el realizado por Francisco Gómez sobre la segunda guerra púnica en Jaén (Gómez, 2004) y los recientes trabajos de prospección, excavación y documentación realizados por el Insituto de Arqueología Ibérica en el marco del Proyecto *Baecula,* que ha permitido la recuperación de diversos trabajos y la indagación en varios fondos documentales, entre otros.

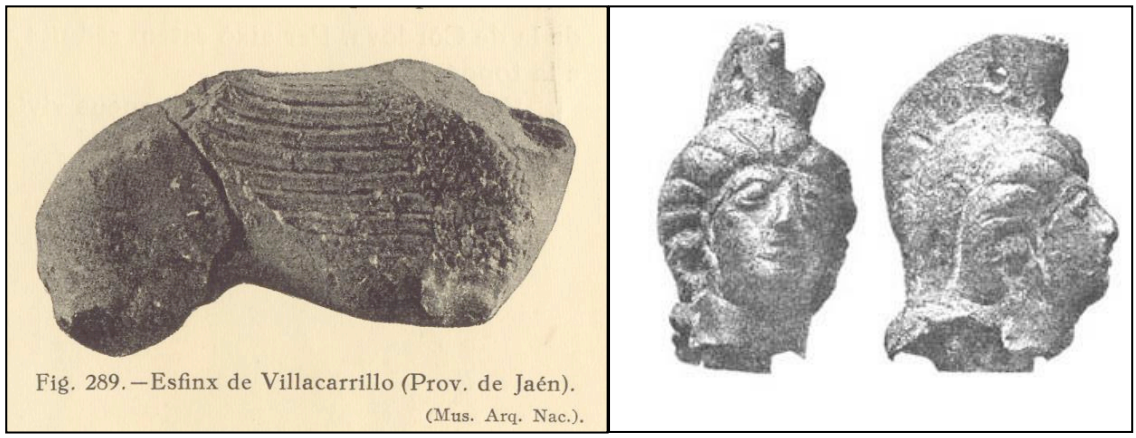


Fig. 2. Izquierda) Esfinge ibérica de Montiel (Santo Tomé) (Bosch Gimpera, 1932). Derecha) Cabeza en bronce (Turruñuelos-Úbeda la Vieja) (Fita: 1885:49).

El Cerro de las Albahacas

El sitio, localizado en una elevación topográfica que controla una amplia extensión del Río Guadalquivir, se encuentra caracterizado por una dispersión material en torno a las 500 has. (Fig. 3). Esta cuestión, unida a los propios condicionantes del estudio- el análisis de un acontecimiento breve que no deja rastro estratigráfico alguno, salvo el de los propios campamentos-, implicaba el desarrollo de una estrategia metodológica que, partiendo de los datos aportados por las fuentes clásicas pero no condicionados a ellas, permitieran definir, caracterizar y secuenciar espacial y temporalmente la materialidad del conflicto (Bellón *et al.,* 2015d; Bellón *et al.,* 2016). Mediante una microprospección arqueológica superficial que ha supuesto el análisis del 15% del área delimitada, ha sido posible la elaboración de un *corpus* de materiales asociados al conflicto que, en el año 208 a.n.e, enfrentó a Asdrúbal Barca y Escipión "el Africano" por el control de los recursos y las vías de comunicación del Alto Guadalquivir (Bellón *et al.,* 2015a; Bellón *et al.,* 2016). Esta lectura ha sido completada, asimismo, con las excavaciones de tres áreas campamentales asociadas a este contexto: el campamento romano del que arranca el ataque, el campamento de Asdrúbal Barca y el establecimiento militar que construye Escipión en la cima del Cerro de las Albahacas tras la batalla (Rueda *et al.,* 2015a; Bellón *et al.,* 2016).

La línea de investigación desarrollada, con la elaboración de un SIG que ha permitido la georreferenciación y gestión de los más de 9000 ítems documentados (Bellón *et al.,* 2016: 87), ha permitido el análisis de los movimientos de tropas, el posicionamiento de los diferentes cuerpos del ejército, la delimitación de las zonas de huida, los momentos previos a la batalla, los movimientos del ejército romano mediante la distribución de los *clavii caligae*, etc. (Bellón *et al.,* 2016: 73-104). Las diversas lecturas arqueológicas derivadas de este estudio, han permitido no solo la identificación de los microtiempos asociados a la batalla, sino también el análisis de sus consecuencias, de las que se derivan el abandono del *oppidum* (Gómez, 2015: 521-536) y la desarticulación de su territorio político (Ruiz *et al.,* 2013).



Fig. 3. Vista general del Cerro de las Albahacas desde el oppidum de Los Turruñuelos (Molinos *et al.,* 2015a: 228).

El *oppidum* de Turruñuelos-Baecula

Localizado en los términos municipales de Villacarrillo y Úbeda, el *oppidum* de Turruñuelos, el *oppidum* de *Baecula*, se encuentra localizado en una meseta destacada en la orilla noroccidental del río Guadalquivir y al noreste del escenario de la Batalla desarrollada en el Cerro de las Albahacas, situado al otro lado del río (Fig.4). Con unas dimensiones que oscilan en torno a las 20 ha, el *oppidum* de Turruñuelos es uno de los *oppida* ibéricos más grandes del curso medio-alto del río Guadalquivir. Su localización en un punto estratégico del territorio inmediato, siendo *puerta de entrada* al Guadalquivir tanto al Norte como al Sur, le valió para convertirse en uno de los *oppida* más importantes de este ámbito territorial, tal y como parece constatarlo el decisivo papel que desde el siglo IV a.n.e. debió jugar en la organización de esta zona de la provincia, pudiendo participar en la estructura territorial del pago de Cástulo (Ruiz y Molinos, 2007).



Fig. 4. Vistas aéreas del *oppidum* de Los Turruñuelos (Molinos *et al.,* 2015a: 227).

La meseta del *oppidum* de Turruñuelos destaca en un entorno de lomas y barrancos, resultado de los cursos fluviales encajados que configuran los procesos erosivos del relieve. La formación de numerosos pasillos de comunicación, resultado de una extensa red hidrográfica dominada por el paso del río Guadalquivir en su curso medio-alto y la confluencia de afluentes y arroyos en el entorno inmediato del *oppidum,* configuran toda una red de rutas naturales que facilitan el establecimiento de un óptimo modelo de comunicación y visibilidad para el asentamiento. Asimismo, el paisaje se encuentra caracterizado por un relieve de montaña media en la que destacan las mesetas y los cerros de pendiente dominante y esta oscilación de altitudes favorece el control estratégico del territorio (Bellón *et al.,* 2015c: 427-456).

El espacio ocupado por el *oppidum* se encuentra actualmente afectado por el monocultivo del olivar, influyendo de manera notable en la morfología general del sitio y alterando el registro arqueológico como consecuencia de los trabajos de adecuación para la plantación y el regadío del olivar. Asimismo, este espacio ha sido víctima de otros procesos de degeneración, por ser punto de abastecimiento de piedra así como lugar de extracción de árido en los años noventa del siglo XX. A todo ello hay que añadir la propia acción erosiva de la terraza del Guadalquivir que ha ocasionado que parte del lienzo murario de la zona sur del *oppidum* se pierda (Bellón *et al.,* 2012; Bellón *et al.,* 2015c: 427-456).

8.1.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El análisis iconográfico de la cerámica documentada en ambos contextos presenta una serie de particularidades que enriquecen, mediante su correlación, la lectura espacial, social y/o simbólica derivada de su uso:

1) *Oppidum* y campo de batalla presentan un registro cerámico procedente de excavación y prospección arqueológica, facilitando de esta manera una lectura horizontal y estratigráfica. Esta doble naturaleza del registro permite establecer la evolución temporal de los diseños decorativos, al tiempo que se fijan los patrones de distribución y circulación de las decoraciones desde diferentes escalas de análisis:
    a. La primera se encuentra vinculada a la "relación" establecida entre el *oppidum* y el Cerro de las Albahacas, siendo el primero centro de captación de recursos para el campamiento cartaginés, en un primer momento, y romano, finalmente.

b. La segunda cuestión se centra en sus contextos específicos. Es decir, se analiza la distribución de los programas decorativos en el *oppidum*, por un lado, y el campo de batalla, por otro.
c. El último punto está relacionado con los significados sociales y/o simbólicos que los programas decorativos adquieren: a) en un contexto de hábitat asociado al territorio de Cástulo; b) en el escenario previo y posterior a un conflicto bélico; y, C) en una etapa de abandono y desarticulación del *oppidum* y su territorio asociado.

El registro cerámico decorado del Cerro de las Albahacas

Las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en las campañas de 2012, 2013 y 2014 en el segundo campamento romano establecido en la cima del cerro tras la batalla, permitieron documentar una serie de estructuras asociadas al contexto de abandono y destrucción de este espacio campamental. Estos pozos, de tendencia circular y escasa profundidad, se disponen en pequeñas agrupaciones y contienen distintos indicadores asociados a este mismo contexto: restos de armas, escorias, monedas, así como una gran cantidad de cerámica ibérica, fundamentalmente de almacenaje, destruida intencionalmente (Bellón *et al.,* 2016: 99-102).

El estudio estratigráfico de estas estructuras muestra, asimismo, una secuencia de uso y abandono breve, asociada a los microtiempos que definen este evento y vinculada a la propia dinámica del ejército romano. De esta manera, a un primer nivel definido por acuñaciones hispano-cartaginesas, fechadas en el siglo III a.n.e., le sigue un contexto de destrucción y abandono del campamento que es sellado, finalmente, por una capa de relleno en la que se documentaron dos monedas romanas republicanas emitidas en torno al 217/215 a.n.e. La cerámica ibérica se encuentra asociada a la segunda fase, vinculada al contexto de destrucción y abandono. Caracterizada por la destrucción intencionada de los recipientes cerámicos, muestra la disgregación de los diferentes fragmentos en los citados pozos que documentan, junto con la cerámica ibérica, dos pequeños ungüentarios globulares, una pequeña urna de cuerpo ovoide y dos morteros de filiación cartaginesa (Bellón *et al.,* 2017b: 100-101). Junto a estas estructuras, en la última campaña de excavación realizada en el año 2014 se localizaron acumulaciones de material cerámico fragmentado de forma intencional. Vinculadas a este mismo contexto de abandono y destrucción del campamento romano la distribución de estos amontonamientos presenta la misma pauta que los pozos anteriores (Bellón *et al.,* 2016: 101).

Siguiendo el sistema de clasificación formal establecido para el desarrollo de este trabajo, los tipos documentados en el campamento romano han sido:

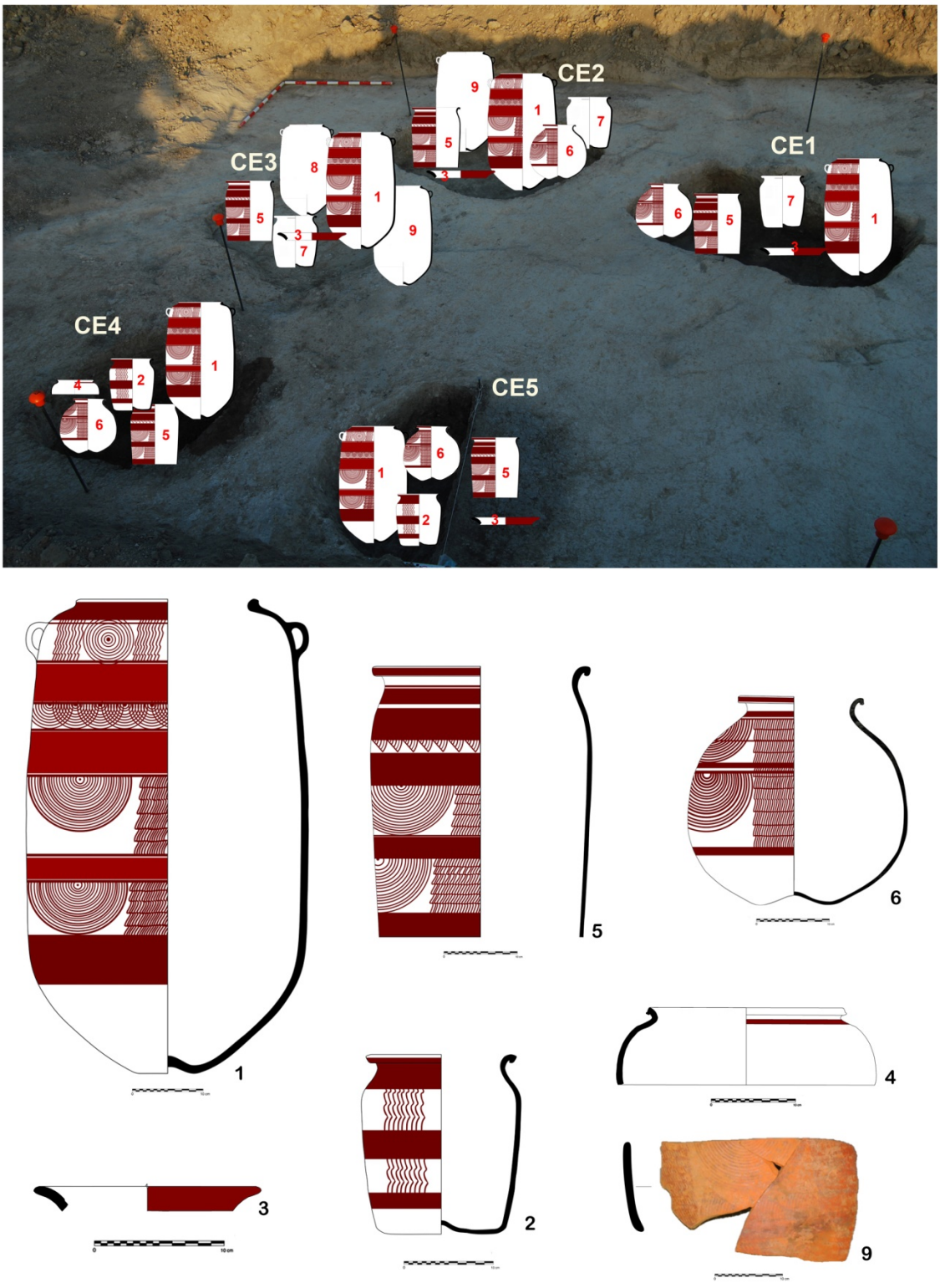


Fig. 5. Mapa de distribución de la cerámica decorada depositada en las estructuras de abandono documentadas en la campaña de 2012. La numeración inferior corresponde con la dada en la distribución por estructuras (a partir de Bellón *et al.*, 2016: 101).

1. **Variante I.2.A.3**: plato de cuerpo hemisférico, borde recto y redondeado y, en los ejemplares conservados, pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente. Presenta dos tipos de diseño decorativo:
    a. Decoración sencilla a base de bandas y filetes tanto en la superficie interna como externa del recipiente. En el caso del plato depositado en la estructura 19, dichos filetes se suceden en toda la superficie, excepto en la base y el fondo (Fig. 6:10). El plato depositado en la estructura 10, por su parte, comprende tres grupos de filetes: en el interior estos grupos se desarrollan en número de 7, mientras que en el exterior aparecen de forma individual (Fig. 6: 13).
    b. Decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa del recipiente. El plato, depositado en la estructura 13 y del que no se conserva la base o pie, presenta como particularidad una serie de cuatro líneas incisas en la mitad inferior del cuerpo (Fig. 6: 12).
2. **Variante II.9.A.1:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico y borde horizontal. No conserva la base, aunque podría ser cóncava según la morfología del fragmento. El único ejemplar adscrito a esta variante, depositado en el CE22, presenta signos de fuego que lo inutilizaría por completo tras su rotura. Comprende decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa (Fig. 7:5).
3. **Variante II.10.A.3:** se trata de un recipiente abierto, de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y troncocónico, borde vuelto y pie indicado mayor al 10% de la altura total. Presenta campo en borde y cuerpo, dejando en reserva el pie y la zona troncocónica del cuerpo. Al igual que el recipiente anterior, sus fragmentos se encuentran localizados en el CE22 (Fig. 7: 4).
4. **Variante III.3.A.1**: se encuentra integrada por urnas de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con umbo. Presenta dos tipos de esquemas decorativos:
    a. Los ejemplares que han podidos ser reconstruidos en su totalidad- el primero depositados en los CE1, 2, 4 y 5 (Fig. 5:6); y el segundo en la estructura 19 (Fig. 6:15)-, comprende decoración compleja. El esquema se encuentra caracterizado por una banda en el borde. En el cuerpo tres grupos de bandas y filetes delimitan dos paneles horizontales en los que se desarrollan sendas series de semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales. El panel superior presenta, asimismo, una estrecha banda que subdivide el contenido. En fragmentos de ambas recipientes se ha constatado evidencias de una exposición al fuego, dentro del contexto de destrucción y abandono del campamento.

b. El segundo esquema está asociado al fragmento de borde y cuerpo de una urna globular de estas características. Depositado en el CE4, apenas conserva la decoración pintada, de la que se delimitan una banda en el arranque del cuerpo. En el interior se observan gotas y restos de pintura vinculados a la limpieza del pincel- desecho de un excedente de pintura- durante el desarrollo de las decoraciones (Fig. 5:4).

5. **Variante III.5.A.1**: se encuentra integrado por una única urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Los fragmentos adscritos a esta variante se documentaron en las estructuras 12 y 18A (Fig. 6:16). La decoración, compleja, se encuentra caracterizada por una banda en el borde y tres bandas, la inferior acompañada de un filete, en el cuerpo, delimitando dos frisos horizontales. El primero, más estrecho, presenta una serie de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda. El segundo, subdividido en dos por un filete, se encuentra integrado por una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales. El espacio inferior de los semicírculos es cubierto por pequeño círculos concéntricos con cinco anillos.
6. **Variante III.7.A.1:** comprende *kalathoi* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y, en los ejemplares conservados, base cóncava con umbo. Presenta los siguientes esquemas decorativos:
    a. Banda en el borde y tres bandas, decrecientes en tamaño, en el cuerpo, delimitando dos paneles con líneas onduladas verticales. Los fragmentos relativos a este ejemplar se encuentran distribuidos entre los complejos estructuras 4 y 5 (Fig.5:2)
    b. Está vinculado a un *kalathos* de gran tamaño que dispone de banda en el borde y cuatro grupos de banda y/o filetes en el cuerpo, delimitando tres frisos. El primero, más estrecho, se encuentra asociado a una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. El segundo y el tercero presentan una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales. Los fragmentos asociados a este *kalathos* se depositan en los complejos estructurales 1, 2, 3, 4, 5 (Fig. 5:5).
    c. Una variante al esquema decorativo anterior lo constituye los fragmentos de cuerpo y base de un *kalathos* de estas mismas características. La decoración, apenas conservada, presenta, al menos, tres bandas y/o filetes que delimitan tres frisos. El primero y el tercero presentan una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales. El segundo, más ancho, comprende una serie que alterna los semicírculos colgantes en su

mitad superior y sedentes en la inferior, con las líneas onduladas verticales. Los fragmentos asociados a este recipiente se encuentran localizados entre los complejos estructurales 1, 2 y 3.

7. **Variante III.7.A.8**: se encuentra integrada por ánforas de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde exvasado, base cóncava con umbo y dos asas laterales en posición vertical. Presenta dos esquemas decorativos:
    a. El primero, asociado a una ánfora depositada en los complejos estructuras 1, 2, 3, 4 y 5, se encuentra caracterizado por la aplicación de un engobe blanquecino en el borde y el hombro (Fig. 5:1). Sobre estos y a lo largo del cuerpo se desarrollan cinco grupos de banda y filetes que enmarcan cuatro paneles decorativos. El primero de ellos presenta una serie que alterna los círculos concéntricos y las líneas onduladas verticales. El segundo una serie sencilla de semicírculos concéntricos colgantes encadenados. El tercer y el cuarto friso, más ancho, presentan grupos que alternan los semicírculos concéntricos colgantes con las líneas onduladas verticales. Un aspecto interesante con respecto al diseño decorativo de los frisos y los errores de cálculo en la conformación de los signos geométricos, se desarrolla en el tercero de los paneles. La secuencia, caracterizada, como hemos visto, por los semicírculos concéntricos y las líneas onduladas es cortada por un semicírculo concéntrico seccionado en su mitad. El grado de conservación del fragmento impide completar la secuencia aunque observamos entre este semicírculo y el semicírculo siguiente, un segmentos de círculos en posición vertical que, presumiblemente rellenaría el espacio intermedio.
    b. Un fragmento asociado a este tipo de ánfora y depositado en los complejos estructuras 2 y 3, conserva un panel decorativo en el que se desarrolla una serie de semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales. Bajo estos semicírculos y entre las líneas onduladas, se desarrollan cuatro segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha (Fig. 5:9)
8. **Variante III.16.A.1:** se encuentra vinculado a un tonel de cuerpo cilíndrico con el eje de revolución horizontal, borde exvasado y redondeado similar al de las cantimploras y base plana con orificio de sellado para la extracción del líquido (Fig. 6:20). La decoración se desarrolla en, al menos, cuatro frisos. Estos paneles se desarrollan en sentido vertical, de manera que los signos geométricos se disponen de la forma habitual en la decoración geométrica, obviando el carácter horizontal del recipiente. El borde presenta en su superficie interna una serie de filetes que marcan las líneas del torno. Al exterior el borde se completa con una serie de líneas onduladas. De izquierda

a derecha, los frisos presentan los siguientes temas, enmarcado entre banda y filete: 1) segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda y líneas onduladas verticales; 2) Segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha; 3) este panel, más ancho, presenta una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y sedentes con las líneas onduladas verticales; 4) segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha. Los fragmentos de este recipiente se localizan en la estructura 12 del campamento romano.

9. **Variante IV.11.A.1**: pequeño recipiente de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 7:1). De pasta blanquecina que, posiblemente, recibiera un engobe de la misma tonalidad, presenta banda en la superficie interior del borde y campo en la exterior. En el cuerpo se desarrollan cinco bandas, la mitad más ancha, enmarcadas por cuatro líneas incisas. El esquema decorativo de este recipiente, depositado en el complejo estructural 22, es el más usado en esta variante, tal y como se constata en otros espacios, como las necrópolis de Túgi (Galera, Granada) y Castellones de Céal (Hinojares, Jaén).
10. Un último grupo se encuentra integrado por fragmentos de borde y/o cuerpo cuyo grado de conservación impiden una adscripción tipológica exacta:
    a. Fragmento de borde exvasado y redondeado asociado a un plato. Junto a este borde se documentaron otros fragmentos de cuerpo en los complejos estructuras 1, 2, 3 y 5. Presenta decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa (Fig. 5:3).
    b. En la estructura 19 se documentaron fragmentos de cuerpo de un recipiente de tendencia globular. Presenta decoración bícroma en dos tonalidades de rojo con bandas, filetes y una serie que alterna los semicírculos concéntricos y las líneas onduladas verticales (Fig. 6:17).
    c. Fragmento de borde y cuerpo de un vaso globular. Localizado en la estructura 12, presenta campo en el borde y una banda y filete que, en el fragmento de cuerpo decorado, comprende una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales. Este panel es subidivido por una banda, tal y como es habitual en las decoraciones complejas del *oppidum*. Sin embargo, el grado de fragmentación del cuerpo impide determinar si este friso se completa con otro signo geométrico, tal y como ocurre en algunos de los tipos decorativos documentados en el campamento (Fig. 6:19).

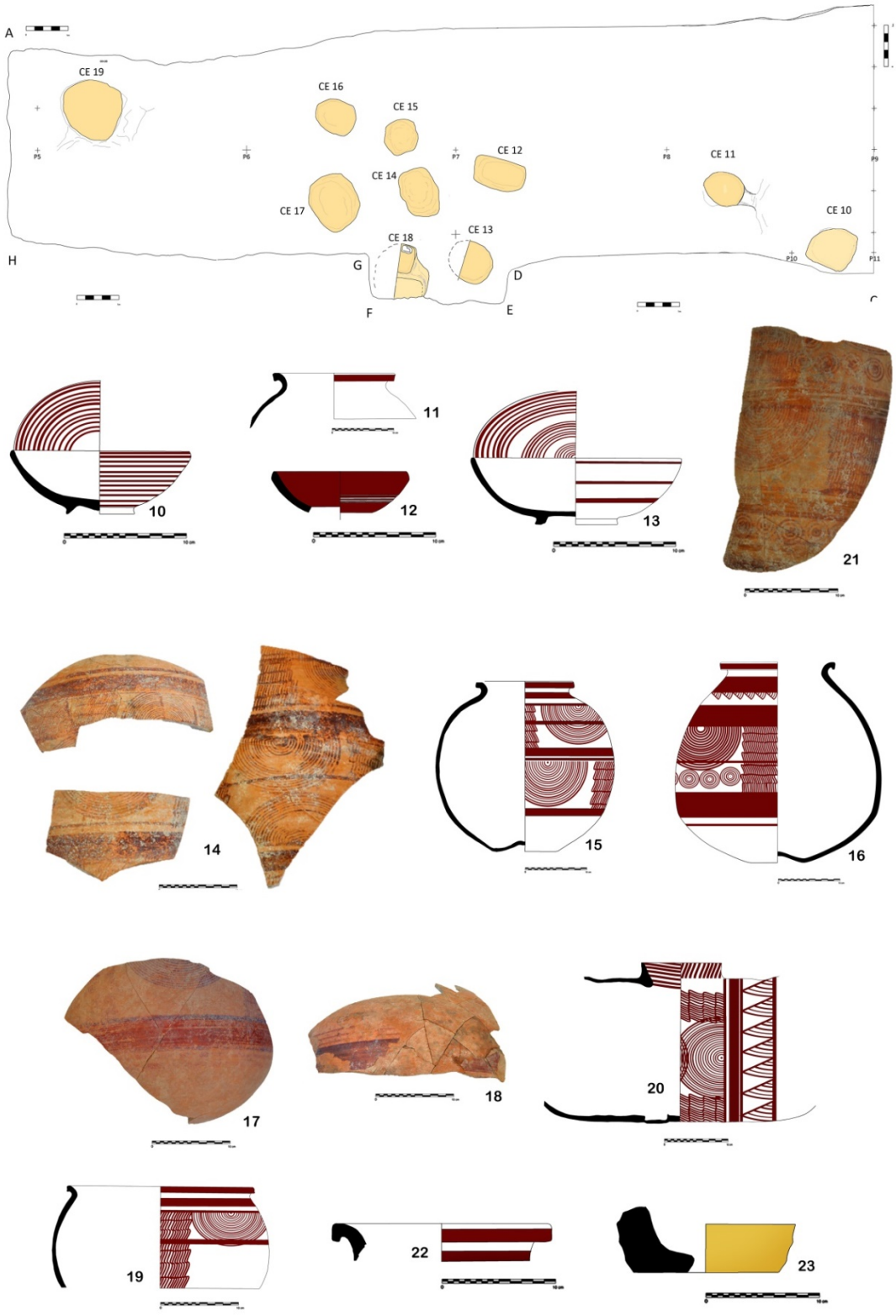


Fig.6. Cerámica decorada documentada en la campaña de 2013 (Archivo CAAI).

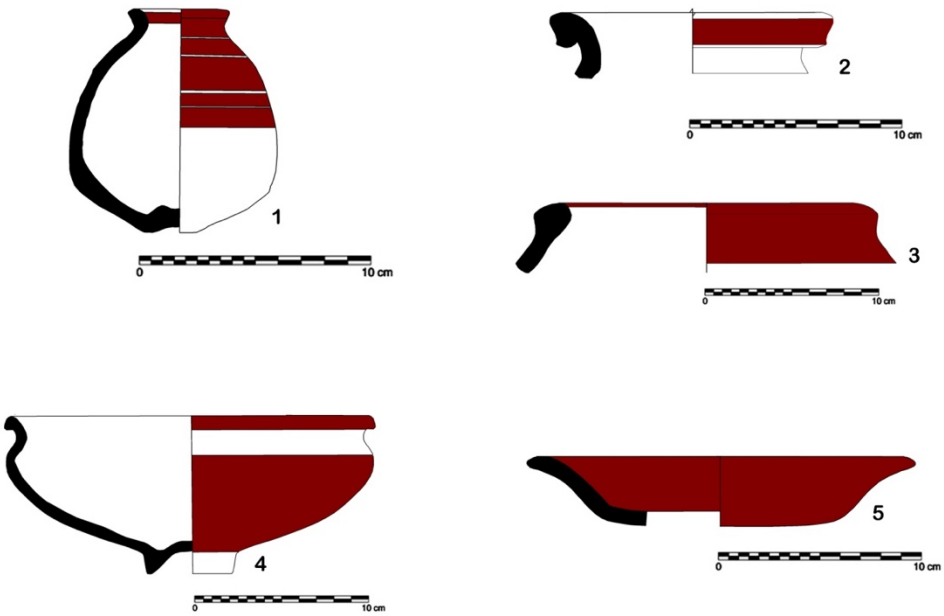


Fig. 7. cerámica decorada documentada en la campaña de 2014 (Archivo CAAI).

d. Fragmento de cuerpo asociado a un recipiente de tendencia globular. Presenta decoración sencilla a base de bandas y filetes y se encontraba depositados en la estructura 12 del campamento romano (Fig. 6: 18).
e. Fragmento de cuerpo posiblemente asociado a un ánfora. Localizado en la estructura 10, presenta decoración compleja a base de bandas y/o filetes que delimitan, al menos, dos paneles horizontales. Ambos paneles presentan una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y sendentes con las líneas onduladas verticales. El panel inferior, más ancho, es subdividido en dos por un filete que fracciona el tercio inferior de los semicírculos concéntricos colgantes. Al igual que ocurre en otros recipientes del campamento, en uno de los fragmento vemos un segmento de círculo concéntricos sedente como alternativa a los semicírculos, dada escasez de espacio para su desarrollo (Fig. 6: 14).
f. Depositados en la estructura 19 se documentan tres fragmentos de cuerpo vinculado posiblemente a un ánfora o, en cualquier caso, a un recipiente de almacenaje de grandes dimensiones. El cuerpo conservado presenta una serie de bandas y filetes que delimitan tres paneles decorativos: 1) serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales. Bajo estos semicírculos y entre las líneas se desarrollan círculos concéntricos con 3 anillos. En este mismo panel encontramos un segundo ejemplo de error en la aplicación de los motivos decorativos. Entre el semicírculo del que se conserva el tercio inferior, y las líneas onduladas, se desarrolla un

semicírculo concéntrico seccionado en su mitad; 2) serie que alterna las líneas onduladas verticales y los semicírculos concéntricos colgantes; 3) Pequeño friso con círculos concéntricos compuestos por tres anillos (Fig. 6:21).

g. Fragmento de borde vuelto y cuerpo de tendencia globular. Localizado en la estructura 13, presenta un deficiente estado de conservación de la decoración. Posiblemente estuviera caracterizado por el desarrollo de una decoración compleja, de la que tan solo se constata el desarrollo de una banda en el borde y otra en el cuerpo (Fig. 6: 11).
h. Fragmento de borde asociado a un plato. De pequeñas dimensiones, conserva engobe blanquecino tanto en la superficie interna como externa. Fue localizado en la estructura 17.
i. Fragmento de base plana con dos carenas marcadas a modo de decoración. Depositada en la estructura 12 presenta un engobe anaranjado-amarillento al exterior (Fig.6: 23).
j. Fragmentos de borde vuelto con decoración sencilla a base de bandas. Se encuentran depositados en las estructuras 12, 19 y el sector 6 de la campaña de 2014 (Fig. 6:22; Fig. 7: 2).
k. Borde de ánfora localizada en el sector 2 de la campaña de 2014. Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior y una banda en el interior del borde (Fig. 7: 3).

En lo que respecta a los fragmentos documentados en la prospección arqueológica superficial, recogidos y sistematizados en el SIG de Baecula, conviene enumerar algunas cuestiones: 1) en primer lugar, contamos con una extensión de muestreo en torno a las 40 has. Esta extensión permite no sólo evaluar las distintas dinámicas de ocupación del Cerro de las Albahacas, sino también fijar los patrones de distribución de la cerámica en la cima del cerro; 2) De los cerca de 34.000 fragmentos recogidos en las distintas campañas de prospección, se ha realizado una selección de más de 700; 3) Finalmente, aunque los fragmentos recogidos en prospección se caracterizan, fundamentalmente, por presentar un grado de fragmentación elevado, la propuesta de clasificación tipológica permite su comparación con las formas documentadas en los pozos de destrucción y abandono del campamento, en primera instancia, y los tipos documentados en el *oppidum*, finalmente (Rueda *et al.,* 2015b: 477-520):

1. Fragmentos de borde y cuerpo de platos hemisféricos. Por lo general, los platos documentados no presentan decoración pintada y cuando lo hacen, en un número que oscila en torno al 15% del total, presentan decoración

sencilla a base de bandas y filetes al interior, exterior o ambas superficies (Fig. 8: 1).

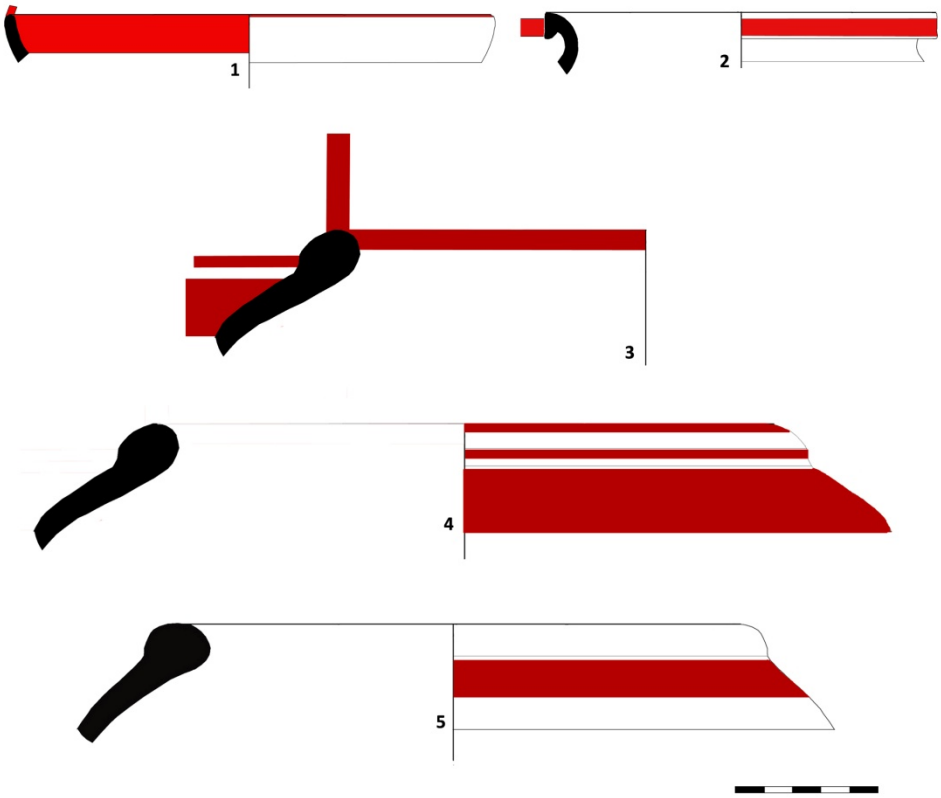


Fig. 8. Cerámica decorada documentada en la prospección arqueológica superficial del Cerro de las Albahacas (Rueda *et al.,* 2015b).

2. En un número significativamente mayor al grupo anterior, se documentan una serie de fragmentos de borde vuelto asociados a recipientes cerrados de tendencia globular u ovoide. La decoración pintada, cuando aparece, se circunscribe al borde (Fig. 8: 2).
3. Recipientes anforoides. Según la forma del borde se distinguen cuatro tipos: ánforas de borde engrosado con tendencia ovoidal y semicircular; ánforas con tendencia al exvasamiento; ánforas de borde entrante y ánforas de borde vertical. De todos ellos, tan solo el primero, es decir, las ánforas con borde engrosado, se encuentran decorados con esquemas de de bandas y filetes en el borde y el cuerpo. En una ocasión, el interior del borde se decora, asimismo, con una banda (Fig. 8: 3-5).
4. Los fragmentos amorfos con decoración pintada se encuentran asociados a un único símbolo geométrico, dado el grado de fragmentación de éstos. Por lo general, los símbolos documentados son los mismos que los desarrollados en el campamento: bandas, filetes, semicírculos concéntricos, círculos concéntricos, líneas onduladas verticales. En

reducidas ocasiones estos símbolos aparecen acompañados y siempre están vinculados a los semicírculos y las líneas onduladas verticales o las bandas y los semicírculos.

Los patrones de distribución de las formas cerámicas ibéricas documentadas en el Cerro de las Albahacas muestran una clara concentración de este tipo de material en la cima del cerro y la primera terraza, en el interior y las inmediaciones de los campamentos cartaginés y romano respectivamente. Su asociación a un contexto campamental vinculado a la captación de los recursos queda en relación con otros materiales asociados a este contexto, como las piquetas de tienda y las monedas hispano-cartaginesas (Rueda *et al.,* 2015b: 508; Bellón *et al.,* 2016).

El registro cerámico decorado del oppidum de Turruñuelos

En el año 2008 se llevó a cabo una campaña de prospección y excavación arqueológica en el *oppidum* de Turruñuelos con dos objetivos principales: 1) la determinación de la secuencia cronológica del sitio; y, 2) la evaluación de la extensión del asentamiento y la dinámica de ocupación del mismo. Los resultados obtenidos en el mismo permitirían, asimismo, evaluar el impacto de la batalla y sus consecuencias en el *oppidum*, no sólo en lo que respecta al saqueo y destrucción de víveres, a los que se asocia la cerámica documentada en el Cerro de las Albahacas; sino también, los efectos colaterales de este conflicto entre la población local y su territorio (Moreno, 2012; Rueda *et al.,* 2015b: 477-520). La secuencia estratigráfica documentada muestra, de esta manera, una ocupación continuada desde el siglo VI a.n.e. hasta el siglo III a.n.e., momento en el que se produce el abandono del *oppidum* como consecuencia de la derrota cartaginesa. La excavación, en la que se documentó una estructura de hábitat o un horno de carácter comunitario, permitió definir dos fases de ocupación. La Fase 1 estaría fechada entre los siglos VI y V a.n.e.; mientras que la Fase 2 estaría asociada a los siglos IV y III a.n.e. (Rueda *et al.,* 2015b: 477-520).

Cerámica sin engobe:

1. Para la Fase 1 del *oppidum*, fechada entre los siglos VI y V a.n.e., se ha documentado los siguientes esquemas decorativos:
    a. En un fragmento amorfo se registra el único esquema decorativo complejo asociado a esta fase cronológica (Fig. 9: 6): el filete que secciona o atraviesa una serie de círculos concéntricos con 4 anillos. La decoración se realiza sobre cerámica clara, previamente alisada para su tratamiento decorativo.

b. Los fragmentos de bordes, aunque de difícil adscripción tipológica dado el estado de conservación del recipiente, permiten caracterizar las siguientes secuencias:
    i. En un fragmento de borde exvasado y cuerpo hemisférico vinculado a un plato, posiblemente de la variante I.2.A.3, se desarrolla una decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa del recipiente (Fig. 9: 4).
    ii. Recipientes de borde recto o exvasado que, en los ejemplares mejor conservados, muestran un cuerpo de tendencia globular (Fig. 9: 1-2 y 5). Comprenden decoración sencilla con campo en el borde, tanto al interior como al exterior, y banda o bandas en el cuerpo.
    iii. Recipiente de borde vuelto (Fig. 9: 3). El grado de fragmentación del vaso impide una valoración en profundidad del diseño decorativo, circunscrito a una banda en el borde.

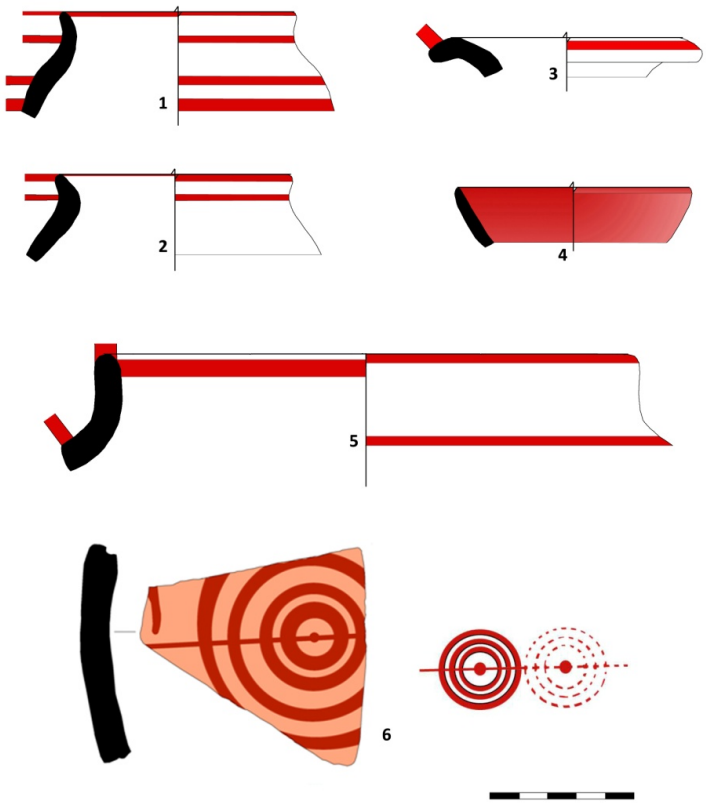


Fig. 9. Cerámica decorada asociada a la Fase 1 del *oppidum* (Rueda *et al.,* 2015b: 485).

2. Para la Fase 2 del *oppidum*, encuadrada cronológicamente entre los siglos IV y III a.n.e., se desarrollan los siguientes temas iconográficos:
    a. Los fragmentos de borde presentan las siguientes características:

i. Fragmentos de borde exvasado y cuerpo hemisféricos relativos a platos de la variante I.2.A.3. Presentan dos tipos de esquemas decorativos: 1) decoración sencilla a base de bandas y/o filetes al interior, exterior o en ambas superficies del recipiente, en asociaciones distintas en todos los casos (Fig. 10: 1-3); 2) decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa del plato.

ii. Fragmentos de borde vuelto o exvasado vinculados a recipientes cerrados (Fig. 10: 4-5). Aunque el grado de fragmentación del recipiente impide reconstruir la secuencia de las decoraciones, se muestra una preeminencia por el campo o la banda en el borde, ya sea en la superficie externa o en ambas. Asimismo, en algunos casos se marca con una banda el arranque del cuerpo. Esta decoración sencilla será sustituida en dos fragmentos. El primero corresponde a un fragmento de borde exvasado y cuerpo de tendencia globular con campo en el borde y banda y filetes en la superficie interior del cuello del recipiente (Fig. 10: 6). Bajo el filete inferior se desarrolla una serie de líneas oblicuas. El segundo ejemplar con decoración compleja corresponde a un borde vuelto con campo en el borde y en el interior, bajo este campo, una serie de segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha.

iii. Fragmento de ánfora con una banda en el cuerpo (Fig. 10: 7).

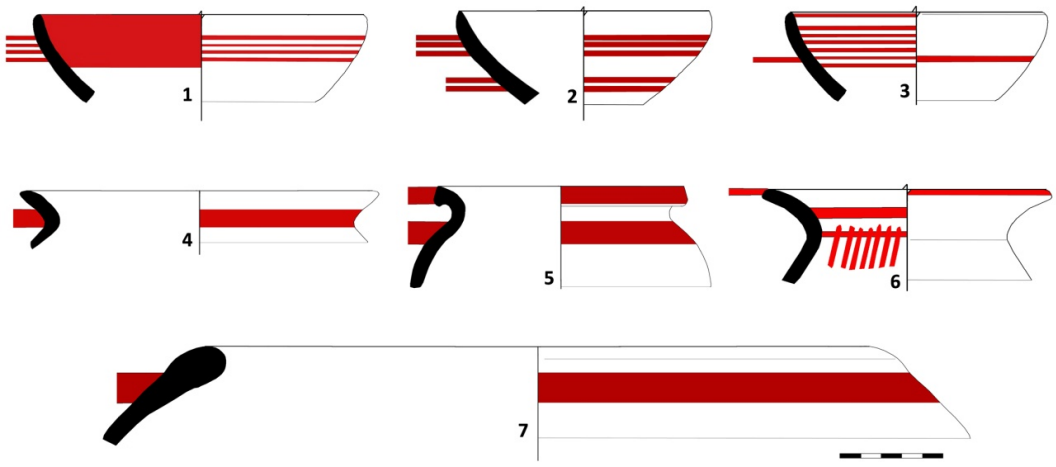


Fig. 10. Cerámica decorada asociada a la Fase 2 del *oppidum* (Rueda *et al.,* 2015b: 489-491).

b. Los fragmentos amorfos sobre cerámica clara conservan, como asociaciones recurrentes:

i. Frisos con círculos concéntricos dispuestos en sentido horizontal (Fig. 11: 6). Las bandas pueden definirse con el mismo color que los círculos o con un engobe pardo.
ii. Frisos metopados con una línea vertical (Fig. 11: 2). Las metopas desarrollan círculos concéntricos en sentido vertical.
iii. Frisos que alternan los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales (Fig. 11: 4).
iv. Paneles que definen un símbolo compuesto por semicírculos concéntricos circundados por líneas oblicuas de puntos (Fig. 11: 8).
v. Frisos con segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. 11: 5). Estos frisos se acompañan, a veces, por un filete que los atraviesa (Fig. 11: 7).
vi. Series de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda y líneas onduladas verticales (Fig. 11: 9).
vii. Fragmentos amorfos con líneas oblicuas u horizontales de puntos (Fig. 11: 2, 3, 10).

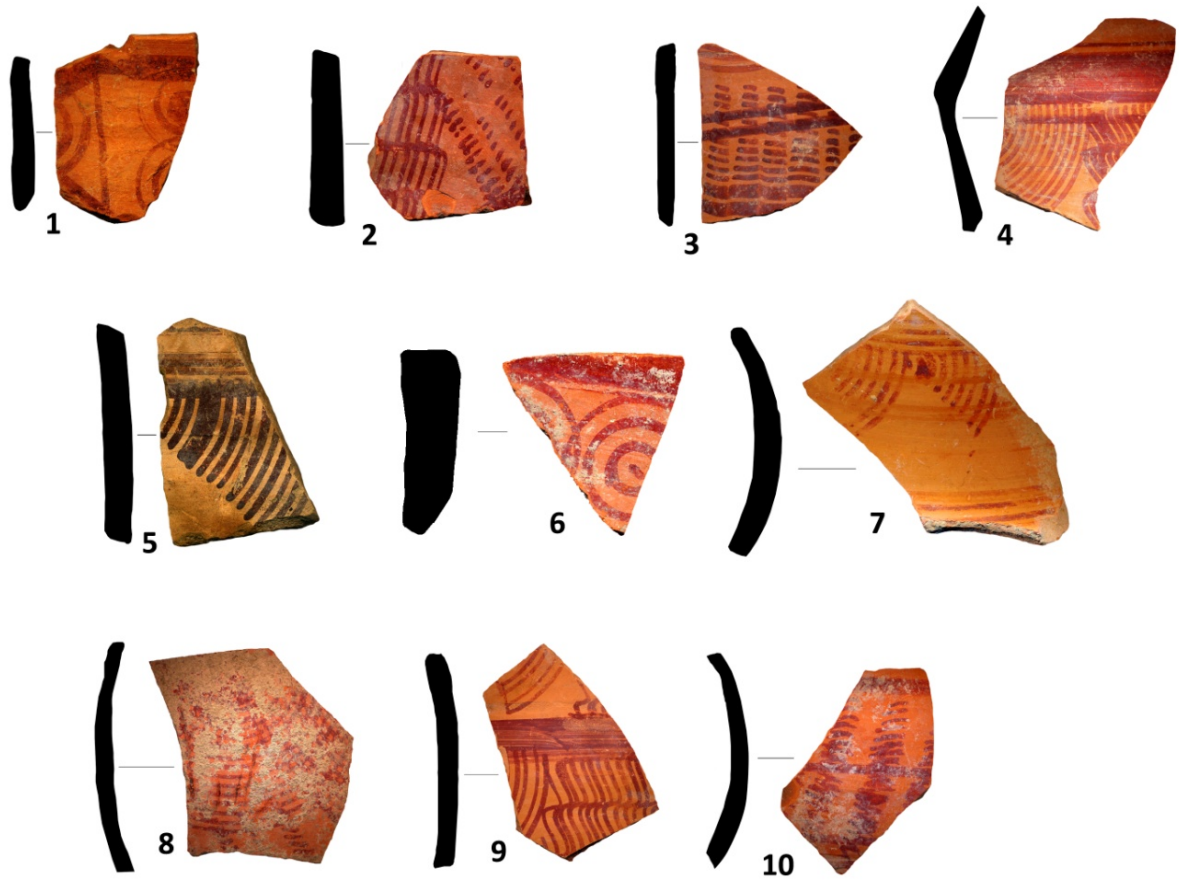


Fig. 11. Principales temas conservados en los fragmentos amorfos. Distintas escalas.

c. Todo esto en lo que respecta a las cocciones oxidantes. La cerámica gris con decoración pintada se encuentra asociada a fragmentos de platos con cuerpo hemisférico y borde recto (Fig. 12: 1-2). Presenta decoraciones sencillas con bandas y filetes tanto al interior como al exterior del recipiente. El fondo interior de un plato conserva, por su parte, una espiral (Fig. 12: 3); mientras que un fragmento amorfo conserva la única decoración compleja de este registro: líneas onduladas verticales (Fig. 12: 4).

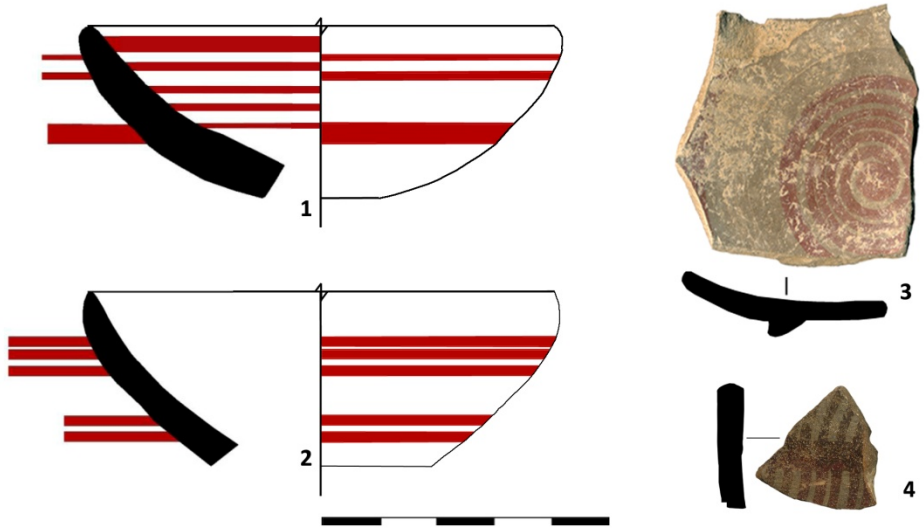


Fig. 12. Temas decorativos de la cerámica gris (Rueda *et al.,* 2015: 487).

Cerámica con engobe: se encuentra documentada de forma exclusiva en la Fase 2 del *oppidum*:

3. Sobre un ligero engobe blanquecino se documentan los siguientes temas decorativos:
    a. Bandas y filetes, monocromas o bícromas (Fig. 13: 1).
    b. Semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales (Fig. 13: 2).
    c. Bandas, filetes y líneas onduladas verticales (Fig. 13: 3).
    d. Bandas, filetes, semicírculos y segmentos de círculos concéntricos (Fig. 13: 4).

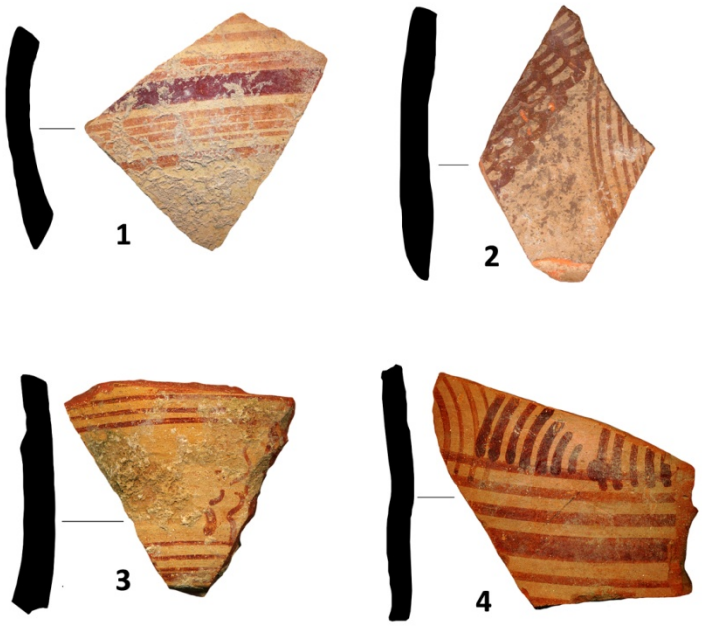


Fig. 13. Temas decorativos asociados al engobe blanquecino.

4. Sobre el engobe gris que imita las producciones grises se desarrollan:
    a. Bandas y filetes (Fig. 14: 2)
    b. Bandas que alternan bajo y sobre ellas semicírculos concéntricos y segmentos de círculos concéntricos (Fig. 14: 5).
    c. Bandas y círculos concéntricos con tres o cuatro anillos (Fig. 14: 4).
    d. Bandas que alternan sobre y bajo ellas semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales (Fig. 14: 1 y 6).
    e. En ocasiones, el engobe gris se aplica a un único espacio decorativo, y no a la totalidad de la pieza, en esquemas que desarrollan banda y filetes que delimitan frisos con engobe gris que articulan una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales (Fig. 14: 7).
    f. Frisos con segmentos de círculos concéntricos (Fig. 14: 3 y 8).

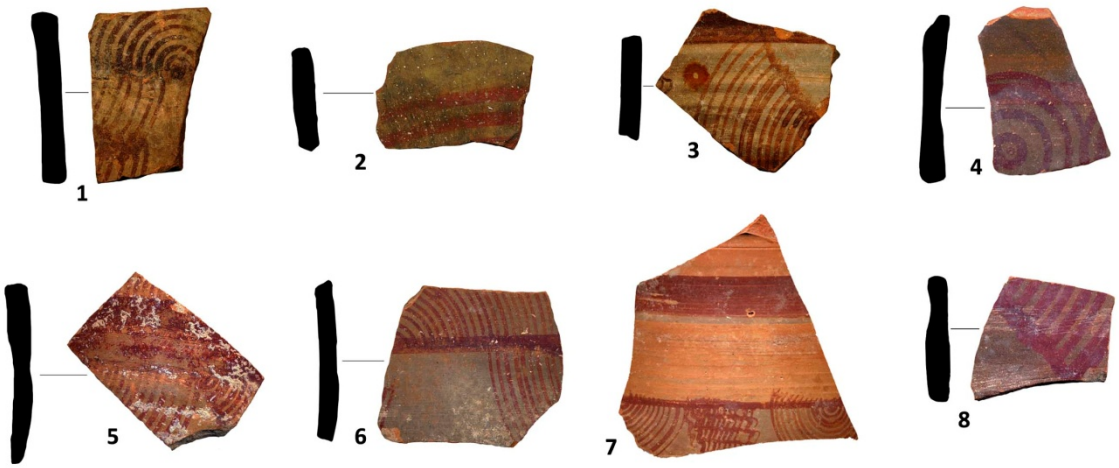


Fig. 14. Temas decorativos asociados al engobe gris.

5. El engobe pardo documentado en este *oppidum* no se aplica a la totalidad de la superficie del recipiente sino a frisos determinados, en lo que se desarrollan otros símbolos geométricos o que emplean dicho engobe como único tratamiento decorativo.
    a. Fragmento amorfo que emplea este engobe en la totalidad de la superficie conservada. Presenta una serie de bandas y filetes que delimitan, en el tercio superior del fragmento, un friso que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y pequeños trazos horizontales (Fig. 15: 1).
    b. Al igual que ocurre en el caso anterior, este fragmento aplica el engobe pardo en la totalidad de la superficie conservada, asociada a un friso metopado por líneas onduladas verticales (Fig. 15: 6). Las metopas entre líneas desarrollan una serie de segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha bajo los cuales se conforman semicírculos concéntricos colgantes.
    c. Fragmentos que conservan un friso con engobe pardo sobre el que se desarrolla una o dos bandas que delimitan una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales (Fig. 15: 4).
    d. Fragmentos amorfos que desarrollas tres o cuatro frisos: el superior presenta una serie de círculos concéntricos con tres o cuatro anillos; el central, delimitado por dos filetes, se encuentra reservado al engobe pardo; el último, finalmente, apenas se encuentra conservado y parece responder a un friso con semicírculos concéntricos colgantes. A este tipo de tema decorativo parece asociarse un fragmento que no conserva el último friso de semicírculos concéntricos (Fig. 15: 2-5).

e. Fragmento asociado a un gran recipiente cerrado. Presenta cuatro frisos decorativos, tratados con diferentes tonalidades del engobe pardo base (Fig. 15: 8): el primero presenta una serie de semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales; el tercero una serie que presenta un tipo de símbolo compuesto por semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos concéntricos y que alterna con líneas onduladas verticales; el segundo y el cuarto frisos presenta un engobe pardo cercano a la tonalidad de la arcilla.
f. Fragmento amorfo en el que sobre un ligero engobe pardo se desarrolla una serie irregular de bandas y filetes entre las cuales se aplica otra de líneas onduladas verticales (Fig. 15: 3).
g. Fragmento asociado a un recipiente de gran tamaño. La superficie queda dividida en cinco frisos, tres de los cuales presentan engobe pardo como único tratamiento decorativo (Fig. 15: 7). Los otros dos desarrollan la decoración sobre la superficie lisa del recipiente: el primero con una serie de círculos concéntricos con cuatro anillos y el segundo con grupos de segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha.

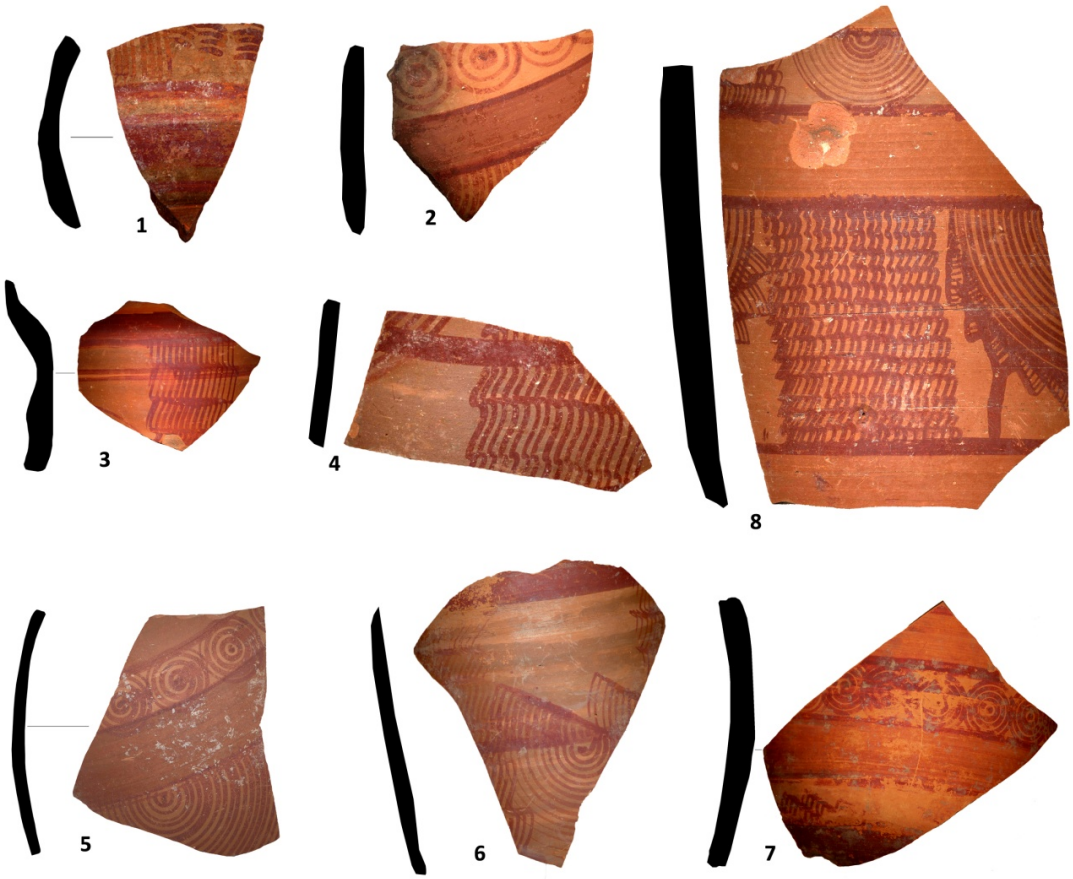


Fig. 15. Temas decorativos asociados al engobe pardo.

8.1.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN TURRUÑUELOS

El análisis decorativo ha comprendido un total de 208 fragmentos cerámicos para el caso del *oppidum* de Turruñuelos y 30 recipientes asociados al campamento romano tras la batalla, ubicado en el Cerro de las Albahacas. Este doble contexto ha supuesto una novedad metodológica en el análisis iconográfico de la cerámica por varias cuestiones:

1. En primer lugar, la lectura horizontal y estratigráfica derivada de las prospecciones y excavaciones llevadas a cabo en ambos contextos permite realizar una correlación formal, cronológica y decorativa entre ambas unidades de análisis.
2. Esta cuestión permite establecer los patrones de distribución y circulación de las producciones cerámicas. De esta manera, se observa un predominio de los recipientes cerrados y ánforas en el contexto campamental, en un ambiente de captación de recursos, en contraste con la heterogeneidad formal y decorativa del *oppidum*.
3. La temporalidad del registro cerámico, que en el Cerro de las Albahacas queda suscrito a las jornadas previas y posteriores a la Batalla de Baecula, permite fijar la secuencia temporal de las decoraciones y su evolución en el tiempo, desde el siglo VI a.n.e., que corresponde a la primera fase de ocupación del *oppidum*, hasta su abandono como consecuencia de la guerra a finales del siglo III a.n.e.
4. Por otra parte, en el caso específico del *oppidum*, la prospección y excavación permiten fijar algunas conclusiones en lo que respecta a la espacialidad de los diseños decorativos, teniendo en cuenta el carácter parcial de este registro.
5. Finalmente, la reconstrucción total o parcial de los materiales recuperados en la excavación del campamento ha facilitado, asimismo, la evaluación de los patrones decorativos fragmentados documentados en el asentamiento.

Centrando nuestra atención en el primer nivel de análisis del diseño decorativo, vinculado a la cocción y coloración de la superficie del recipiente, se observa un uso exclusivo de las cocciones oxidantes o mixtas con superficie oxidante en la cerámica documentada en el contexto campamental del Cerro de las Albahacas. En el *oppidum* se observa una mayor diversificación de este tipo de producciones, y en la Fase 2 del asentamiento, fechada entre los siglos IV y III a.n.e., se documentan junto a las cerámicas claras cerámicas grises, si bien este tipo de producción es residual con respecto al conjunto total.

En lo que respecta al tratamiento previo de la superficie, se observa tanto en el Cerro de las Albahacas como en Turruñuelos un predominio de las superficies lisas frente a las que reciben algún tipo de engobe previo al desarrollo de las decoraciones. Así, de los 30 recipientes analizados en el campamento de Escipión tras la batalla, 29 se caracterizan por un desarrollo de los motivos geométricos sobre una superficie lisa (Fig. 16). Tan solo en un caso, el ánfora de la variante III.7.A.8 (Fig. 5: 1), se desarrolla un tipo de engobe blanquecino, muy deteriorado, asociado al borde y hombro del recipiente. Esta aplicación, lejos de una finalidad iconográfica, podría estar vinculada a la impermeabilización del recipiente y su uso como contenedor de algún producto específico. Por su parte, en el *oppidum* se detecta el uso exclusivo de las superficies lisas como tratamiento previo al desarrollo de las decoraciones en los 11 recipientes adscritos a su Fase 1, fechada entre los siglos VI y V a.n.e. Para la Fase 2 (Siglos IV-III a.n.e.), con la que contamos con un registro más amplio de 200 fragmentos cerámicos, se observa una mayor diversificación de esta cuestión. De esta manera, si bien se constata un mayor uso de las superficies lisas (en un 73,5% de los casos), se desarrollan de forma sustancial los engobes grises (17,5%), pardos (6%) y blanquecinos (3%) (Fig. 16).

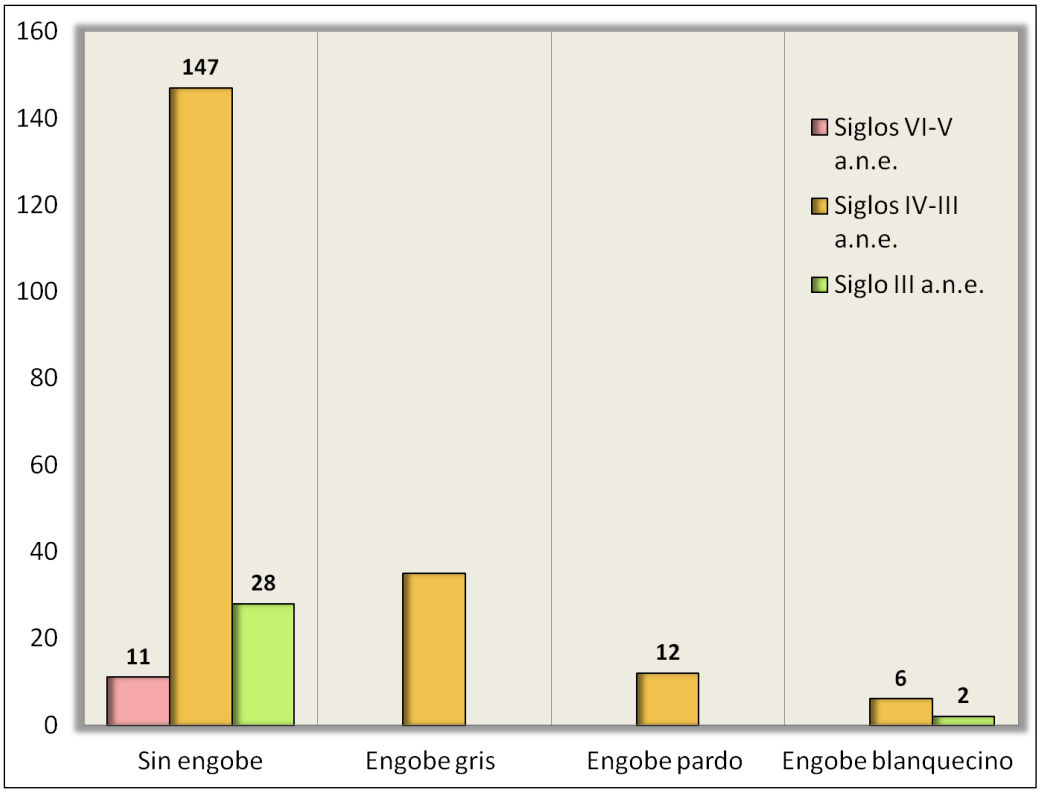


Fig. 16. Tratamiento previo de la superficie en Turruñuelos (siglos VI-V; IV-III) y Cerro de las Albahacas (Siglo III a.n.e.).

Centrando nuestra atención en el tema de los engobes conviene matizar algunas cuestiones:

1. En el caso de los engobes grises, que son concebidos como una imitación iconográfica de las cerámicas grises decoradas que podrían ser fechadas en la primera mitad del siglo IV a.n.e. (siendo estos engobes una continuación estética de las producciones grises desde la segunda mitad del siglo IV y el siglo III a.n.e.), se observan dos variantes que, aunque comunes en el resultado, difieren en la producción. La primera variante está vinculada a las cocciones mixtas, siendo una leve cocción reductora la detectada en la superficie (Fig.17: 1). Esta estrecha capa de cocción adquiere apariencia de engobe en la mayoría de las ocasiones y está vinculada estratigráficamente con éstos. Los engobes grises, si tenemos en cuenta fragmentos de mayor tamaño que favorecen una lectura más completa del diseño decorativo, estarían asociados a un friso o frisos determinados. Se caracterizan por una ligera capa de barbotina, aplicada con pincel si consideramos su desarrollo en determinados campos decorativos del recipiente (Fig.17: 2). Finalmente, en lo que respecta al engobe gris/ligera cocción reductora, se han documentado en el *oppidum* dos fragmentos amorfos en los que se observa, en superficie, la sucesión en pequeños frisos de un campo oxidante y otro reductor, cuestión que podría estar vinculado a un fallo de cocción o una sobrecarga del horno (Fig.17: 3-4).

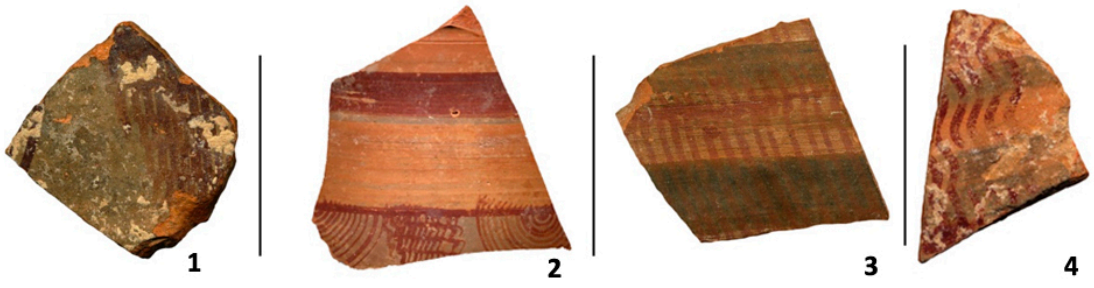


Fig. 17. Tipo de aplicaciones de los engobes grises.

2. El engobe pardo se encuentra caracterizado por el desarrollo de una barbotina aplicada de forma superficial en un friso o frisos determinados, ya sea como decoración única de éstos, ya como fondo de decoraciones complejas. Este tipo de engobe desarrolla, como veremos más adelante, programas con una especial significación en los discursos ideológicos de Turruñuelos, en primer lugar, y el territorio de Cástulo, finalmente. Tal es el caso del esquema decorativo que asocia las líneas onduladas verticales con un

tipo de símbolo compuesto por semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos.

3. El engobe blanco, por su parte, presenta unos condicionantes técnicos similares al engobe gris. Se documentan, por un lado, fragmentos amorfos de pasta clara que emplean esta misma arcilla, del mismo tono o más diluida, como capa impermeabilizadora final, siendo fondo finalmente de las decoraciones. Los fragmentos con una pasta anaranjada emplean un engobe blanquecino menos diluido y más compacto que en el caso de los grises y pardos. En este segundo caso, estos engobes formarían parte del diseño decorativo.

Una vez preparada la superficie para el desarrollo de las decoraciones pintadas, el siguiente nivel en la cadena de producción se encuentra vinculado con los pigmentos que forman parte de la paleta de color. De esta manera, el rojo, en distintas tonalidades, será la tónica dominante. Así, cuando las decoraciones se desarrollan sobre la superficie lisa del recipiente, el tono empleado es el rojo vinoso característico de los diseños vasculares iberos, que se torna rosáceo en los ejemplares peor conservados. Cuando se emplea el engobe gris o pardo este rojo se oscurece al contacto con este pigmento, generando tonos marrones. Con los engobes blanquecinos se produce esta doble tendencia: por un lado, el rojo vinoso y, por otro, un oscurecimiento del pigmento como consecuencia de una incidencia en la aplicación de los motivos. Se documenta, asimismo, la bicromía en algunos de los fragmentos documentados tanto en el Cerro de las Albahacas como en el *oppidum* de Turruñuelos. Aunque su número es residual con respecto a la monocromía, tan solo 5 fragmentos del cómputo total, el comportamiento es similar a los ejemplares detectados con monocromía; es decir, se produce una alternancia de los tonos vinosos con otros más oscuros, marrones.

En lo que respecta a la técnica decorativa empleada, en Turruñuelos se han documentado fragmentos en los que se detecta el agujero del compás para el desarrollo de los semicírculos, círculos y segmentos de círculos concéntricos (Fig. 18: a); así como otros en los que se observa un doble proceso en el desarrollo de semicírculos concéntricos, obtenidos mediante la conjunción de dos segmentos de círculos (Fig. 18: b). Asimismo, se registran numerosos fragmentos con gotas y chorreones de pintura que hacen alusión al desecho de excedente de pintura en los pinceles, previo al desarrollo de los motivos geométricos. Los errores en el diseño de los campos decorativos se documentan en un fragmento de ánfora que presenta, en uno de sus frisos, una serie de semicírculos y líneas onduladas verticales que, al final de su recorrido, es solucionado con un semicírculo concéntrico horizontal y otro en

posición vertical, para completar un campo que no podía ser solventados con los semicírculos desarrollados en el resto del panel.



Fig. 18. Las huellas de la técnica decorativa. A) agujero de compás para la elaboración de los círculos concéntricos. B) desarrollo de semicírculos concéntricos mediante la unión de segmentos de círculos concéntricos.

Los motivos decorativos documentados en el *oppidum* de Turruñuelos y, por extensión, en el Cerro de las Albahacas pueden encuadrarse en tres grupos. El primero estaría conformado por los signos y símbolos geométricos que podemos encontrar en otros sitios iberos: filetes, bandas, campos, líneas onduladas verticales, líneas oblicuas, líneas verticales, círculos, semicírculos y segmentos de círculos, espirales, cejas, puntos y pinceladas (Fig. 19: Ia-If, IIa-IId, III, IVb, IVc, VI). El segundo grupo lo integra dos tipos de símbolos compuestos: el primero se encuentra caracterizado por una serie de semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos (Fig. 19: IXa) y el segundo por semicírculos concéntricos que son circundados por líneas oblicuas de puntos (Fig. 19: IXb). Ambos signos están vinculados, como veremos más adelante, con el territorio de Cástulo y el elemento secundario del signo IIIa., es decir, las líneas onduladas de puntos, se encuentra asociado al tercer grupo de nuestra serie. Éste se encuentra integrado por signos de influencia púnica, como son las líneas onduladas de puntos (Fig. 19: IVa), motivos decorativos que son documentados también en un pequeño ungüentario púnico depositado en la estructura 19 del campamento romano ubicado en la cima del Cerro de las Albahacas.

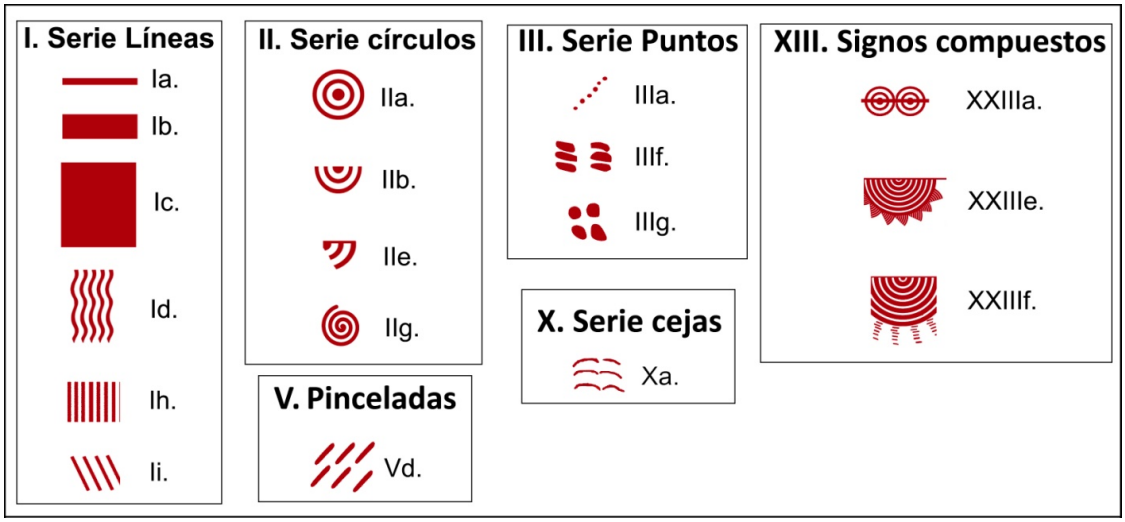


Fig. 19. Motivos decorativos documentados en el *oppidum* de Turruñuelos y el Cerro de las Albahacas.

Si atendemos a las fases cronológicas documentadas en el *oppidum*, durante el Ibérico Antiguo, asociado al sondeo 1, los motivos decorativos más comunes serán los filetes, bandas y campos; mientras que los círculos y semicírculos concéntricos se documentan únicamente en un único ejemplar en cada caso. Para la fase 2 del *oppidum* se produce una mayor diversificación decorativa y junto a los signos anteriores se desarrollan los segmentos de círculos, las líneas onduladas verticales, los puntos, pinceladas, las cejas, los símbolos compuestos, las líneas verticales y las oblicuas. Motivos que se repiten, salvo las pinceladas, las cejas, los símbolos compuestos y las líneas verticales, en el Cerro de las Albahacas. Finalmente, en el fondo interior de un fragmento de plato de cerámica gris del *oppidum* se documenta una espiral.

Según la asociación decorativa derivada de la unión de dos o más motivos geométricos, las tendencias decorativas (Fig. 20) en ambos espacios son: a) la decoración geométrica sencilla, caracterizada por el empleo exclusivo de las bandas, filetes y/o campos. En el cerro de las Albahacas se desarrolla en 12 de los 30 recipientes documentados; mientras que en Turruñuelos se documenta en 7 ocasiones en la Fase 1 y 81 en la Fase 2; b) la decoración compleja será la tendencia más habitual en las Albahacas y en la Fase 2 del *oppidum*, con 14 recipientes y 111 fragmentos respectivamente. Para los siglos VI y V a.n.e. de Turruñuelos, esta será la segunda tendencia, documentada en tres fragmentos asociados a los motivos anteriormente descritos; c) la decoración completa en rojo, vinculada a fragmentos de platos, se encuentra asociada a 4 recipientes en el campamento, 1 en la Fase 1 del *oppidum* y 5 en la fase final. En lo que respecta a la superficie decorada (Fig. 20), predominan en todas las fases y en los dos espacios la decoración al exterior del recipiente (con un 81,52% del cómputo total), sobre la decoración interior asociada a

platos (4,62%) y la decoración interior y exterior vinculada igualmente a estos recipientes abiertos (13,86%).

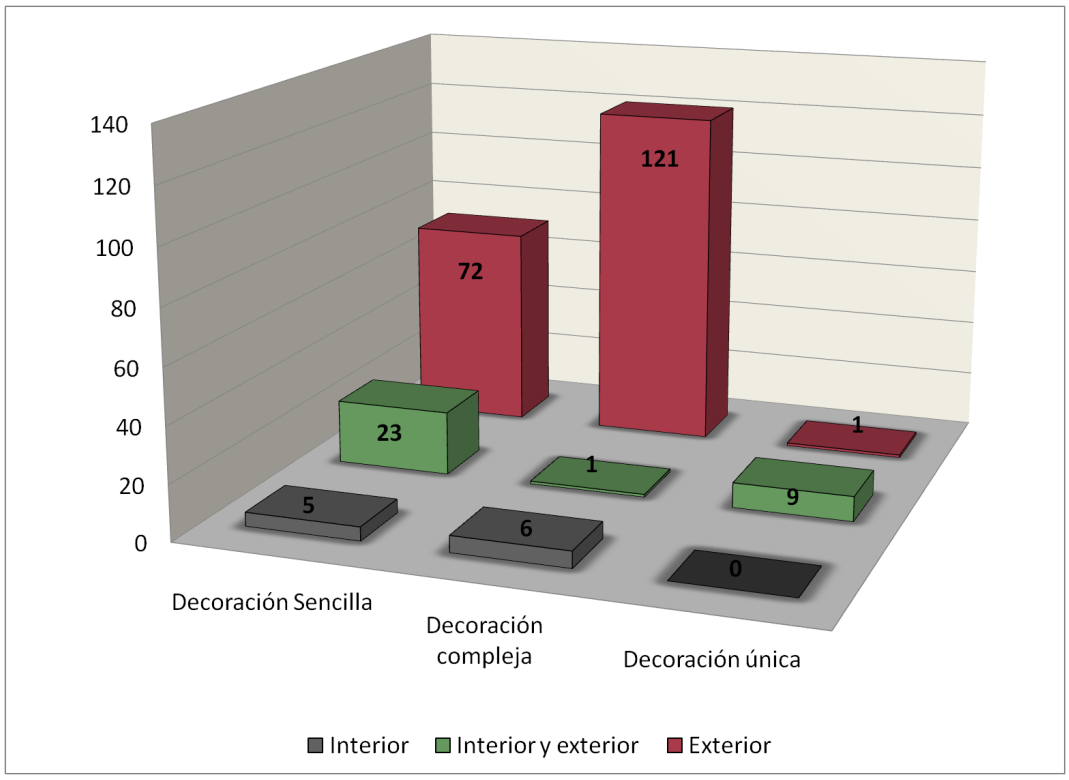


Fig. 20. Cómputo total de las tendencias decorativas y su ubicación en el recipiente.

En lo que respecta a los esquemas o asociaciones decorativas documentadas en *oppidum* y campamento, las características particulares del registro arqueológico condicionan este nivel de análisis. De esta manera, dado que sólo contamos con recipientes completos en el contexto campamental, el análisis primará sus programas para, posteriormente, evaluar los fragmentos asociados al *oppidum* y establecer conexiones tipológicas en base a los resultados del Cerro de las Albahacas, centrando nuestra atención en aquellos programas o tendencias decorativas que son indicativas de una fase cronológica determinada.

Para el Cerro de las Albahacas, los programas decorativos documentados son:

1. I.B.1 (Fig. 5: 4, Fig. 6: 10, 11, 13, 22; Fig. 7: 1-2 y 4; Fig. 8: 1-4): caracterizado por el desarrollo de bandas y filetes en uno o varios grupos, se encuentra asociados a los platos de cuerpo hemisférico de la variante I.2.A.3, a un cuenco de cuerpo ovoide y troncocónico del tipo II.10.A.3, a un fragmento de borde y cuerpo asociado a una urna globular III.3.A.1, fragmentos de borde asociados a urnas de cuerpo globular u ovoide y un pequeño ungüentario de la variante IV.11.A.1.

2. La decoración completa en rojo, englobada en el tipo V.A.1 (Fig. 5: 3; Fig. 6: 12; Fig. 7: 5), se asocia a los platos de la variante I.2.A.3 y II.9.A.1, desarrollando su decoración tanto al interior como al exterior del recipiente.
3. El esquema I.D.4 se encuentra asociado a las urnas de cuerpo globular de la variante III.3.A.1, que se encuentran caracterizadas por el desarrollo de dos frisos horizontales en los que se desarrollan series que alternan los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales (Fig. 5: 6; Fig. 6: 15 y 19).
4. I.F.7: desarrollado en una urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior de la variante III.5.A.1 (Fig. 6: 16), comprende una asociación decorativa exclusiva de Turruñuelos (que en su circuito de distribución, recordemos, es depositada en el Cerro de las Albahacas en un contexto de saqueo de recursos por parte de las tropas romanas). Esta urna presenta dos frisos decorativos: el superior presenta una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. El inferior, por su parte, es seccionado en dos por un filete. La serie completa de este panel alterna las líneas onduladas verticales con los semicírculos concéntricos bajo los cuales se desarrollan círculos concéntricos con cinco anillos, en el espacio reservado por el filete mencionado. Este mismo esquema decorativo se repite, con alguna modificación, en un fragmento de cuerpo asociado a un recipiente de gran tamaño. En él se conservan tres paneles: el superior con la alternancia de semicírculos, líneas onduladas y círculos anteriormente descrita; la segunda con una serie de semicírculos y líneas onduladas; y la última con otra simple de círculos concéntricos con 3 anillos.
5. I.E.2: asociado a un *kalathos* del tipo III.7.A.1 (Fig. 5: 5), comprende tres frisos decorativos: el primero con segmentos de círculos colgantes con el vértice hacia la izquierda y el segundo y el tercero con series que alternan los semicírculos concéntricos colgantes con las líneas onduladas verticales. Una variante a este tipo decorativo se documenta en un fragmento de cuerpo asociado a un ánfora. Este fragmento conserva un friso en el que se desarrolla una serie que alterna las líneas onduladas verticales con los semicírculos concéntricos colgantes, bajo los cuales se desarrollan segmentos de círculos sedentes con el vértice hacia la derecha.
6. El esquema I.C.6, con bandas que delimitan un friso con líneas onduladas verticales (Fig. 5: 2), se documenta en un *kalathos* de la variante III.7.A.1.
7. En un ánfora de la variante III.7.A.8 se desarrolla el esquema I.F.4 (Fig. 5: 1), caracterizado por el desarrollo de cuatro paneles: el primero con una alternancia de líneas onduladas verticales y círculos concéntricos; el segundo con semicírculos concéntricos encadenados y los dos últimos, más anchos, con

series que alternan los semicírculos concéntricos y las líneas onduladas verticales.

8. El esquema I.F.9 se documenta en un tonelete de la variante III.16.A.1 (Fig. 6: 20). La decoración, compleja, ocupa la totalidad de la superficie del recipiente, desarrollando hasta cuatro frisos decorados en el sentido vertical habitual de los programas decorativos y, por tanto, alejados del eje de revolución horizontal del recipiente. La decoración comprende una serie de líneas oblicuas en el borde, tanto en la superficie interna como externa. Los frisos alternan, por un lado, las series de semicírculos concéntricos colgantes y sedentes con líneas onduladas verticales y, por otro, los segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha.

En lo que respecta a los diseños decorativos documentados en el *oppidum* y dado que el registro material se encuentra caracterizado por un elevado grado de fragmentación de los recipientes, trataremos en este punto únicamente aquellos temas decorativos de especial relevancia en el asentamiento:

1. Para la Fase 1, encuadrada cronológicamente entre los siglos VI y V a.n.e., destacan las siguientes cuestiones:
    a. En cerámica clara y en un fragmento amorfo se desarrolla una asociación decorativa característica de esta primera fase de ocupación. Se trata de una serie de círculos concéntricos con 4 anillos que es atravesado en su campo central por un filete. Dado el grado de fragmentación del recipiente desconocemos si estaría conformada como una serie continúa de estos círculos concéntricos o si, por el contrario, alternaría con algún otro tipo de símbolo geométrico. Este tipo de esquema decorativo, vinculado a los siglos VI y V a.n.e., se documenta en otros yacimientos del Alto Guadalquivir, como el Cerro de la Coronilla (Cazalilla, Jaén).
    b. Los fragmentos de borde exvasado, recto o vuelto asociados a recipientes cerrados de cuerpo globular u ovoide se encuentra caracterizados por el desarrollo de decoraciones sencillas caracterizadas por el desarrollo de una banda o campo en el borde y, en los ejemplares mejor conservados, una o dos bandas en el arranque del cuerpo.
    c. El único ejemplar de plato en pasta clara asociado a este momento se caracteriza, por su parte, por una decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa del recipiente.
2. La Fase 2, definida entre los siglos IV y III a.n.e., presenta las siguientes particularidades:

a. En esta fase se constata el establecimiento de una producción de cerámica gris con decoración pintada. En los escasos ejemplares documentados, predominan las decoraciones sencillas a base de bandas y filetes. Un pequeño fragmento desarrolla líneas onduladas verticales, sin que se pueda completar la secuencia decorativa. Finalmente, el fondo interior de un plato comprende una espiral que, en este contexto, se encuentra únicamente vinculado a esta fase cronológica, aunque, como hemos visto en otros asentamientos, su cronología avanza hasta los siglos IV y III a.n.e., desarrollado en platos de cuerpo hemisférico de la variante I.2.A.3.
b. En lo que respecta a las cerámicas claras, producciones que trataremos en los próximos puntos, los fragmentos más pequeños disponen generalmente los siguientes temas: Bandas y filetes; bandas, semicírculos y líneas onduladas verticales; bandas y círculos concéntricos; líneas onduladas verticales; bandas y segmentos de círculos concéntricos. El grado de fragmentación de los recipientes impide conocer la secuencia completa de las decoraciones, así como plantear hipótesis de reconstrucción tipológica, aunque en el caso de las bandas y círculos concéntricos podrían estar vinculados a urnas globulares y otros recipientes de mayor tamaño, en las que se asociarían con frisos de semicírculos y líneas onduladas, tal y como se constata en los programas iconográficos documentados en el Cerro de las Albahacas.
c. En dos fragmentos amorfos, asociados al Corte 1 de la excavación y a la prospección respectivamente, se desarrolla, en la superficie conservada, un tipo de símbolo compuesto por una serie de semicírculos concéntricos circundados por líneas oblicuas de puntos (Fig. 11: 8). Este tema constituye una variante de los semicírculos circundados por segmentos que veremos más adelante y que se encuentran vinculados al territorio de Cástulo y su programa de legitimación ideológica mediante la iconografía.
d. Los fragmentos de borde y cuerpo asociados a platos hemisféricos se encuentran caracterizados por el desarrollo de decoraciones simples al interior, exterior o ambas superficies del recipiente. Por su parte, los bordes exvasados o vueltos vinculados a recipientes cerrados de cuerpo globular u ovoide presentan un campo en el borde y una o varias bandas en el arranque del cuerpo. Tan solo uno de estos recipientes presenta una decoración compleja desarrollada al interior del cuello y caracterizada por un filete del que pende una serie de líneas oblicuas.

e. Los fragmentos con engobe blanquecino desarrollan los siguientes temas: bandas y filetes; bandas, semicírculos y segmentos de círculos concéntricos; bandas, semicírculos y líneas onduladas verticales.
f. Los engobes grises presentan, junto con los temas anteriores, el esquema de banda y círculos concéntricos. El valor iconográfico de estas producciones se encuentra vinculado a su asociación indirecta con las producciones grises con decoración pintada, constituyendo una evolución iconológica de estas producciones.
g. Los engobes pardos se encuentran caracterizados, tal y como hemos expuesto en el análisis iconográficos, por su combinación con la superficie lisa del recipiente. De manera que dicho engobe sería empleado en distintos frisos como decoración única o como fondo de otra más compleja. Los temas más fragmentarios presentan bandas, líneas onduladas y segmentos; bandas, semicírculos y líneas onduladas; bandas, segmentos y círculos concéntricos; bandas, círculos concéntricos y semicírculos concéntricos; bandas y círculos concéntricos en un fragmento de borde; símbolos que o bien alternan o bien se desarrollan en series continuas. Un fragmento con un friso que alterna las líneas onduladas verticales con los segmentos de círculos concéntricos bajo los cuales se desarrollan semicírculos concéntricos podría estar vinculada a un ánfora del tipo III.7.A.8, si tenemos en cuenta la disposición del diseño decorativo. Por último, en un fragmento amorfo asociado un *kalathos* documentado en el corte 6 de la excavación, se documenta hasta cinco frisos, de los que se reciben decoración compleja el segundo y el cuarto (Fig. 15: 8). El resto se encuentran reservados con un engobe pardo de una tonalidad cercana a la arcilla. El segundo y el cuarto friso presentan un engobe pardo más grisáceo, peor conservado en el segundo panel. La novedad iconográfica radica en el segundo friso, caracterizado por la alternancia de líneas onduladas verticales con semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos concéntricos.

8.1.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN. MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS

El análisis de los programas decorativos del *oppidum* de Turruñuelos muestra los discursos iconográficos asociados a un centro especialmente relevante en el territorio de Cástulo. Asimismo, el desarrollo de la batalla de *Baecula* en el Cerro de

las Albahacas permite identificar los mecanismos de saqueo y aprovisionamiento de los recursos por parte del ejército cartaginés, en primer lugar, y el romano, posteriormente. El volumen de cerámica asociada a recipientes de almacenamiento, documentados en la prospección del campo de batalla, es una muestra del estrés social y económico que la población local debió sufrir en los días previos, durante y posteriores a la batalla, cuyo desenlace se encuentra vinculado al propio abandono del *oppidum*. De forma más concreta, las excavaciones del campamento romano levantado tras la batalla en la cima del cerro, permitió documentar una serie de estructuras circulares vinculadas a un contexto de abandono y destrucción del propio campamento. Este contexto preciso facilitó las únicas formas completas que disponemos del *oppidum* de Turruñuelos, reflejando la riqueza decorativa de su cerámica y la complejidad de los temas representados. El estrés local al que aludíamos anteriormente se ve aquí reforzado por la rotura intencional de los recipientes, cuyos fragmentos fueron distribuidos por todas estas estructuras, presentando algunos de ellos marcas de combustión post-fractura. Pero esta cerámica no sólo resulta significativa en lo que respecta a su vinculación con un episodio bélico de la Segunda Guerra Púnica, la cronología marcada por la propia batalla, el año 208 a.n.e., permiten fechar las secuencias decorativas de estos materiales, facilitando el análisis de otros contextos en los que aparecen este tipo de decoraciones y que presentan una menor precisión cronológica/estratigráfica.

De esta manera, las intervenciones arqueológicas en el campamento romano han permitido definir 9 secuencias decorativas, expuestas en el apartado anterior, en las que se puede constatar el establecimiento de unos discursos iconográficos caracterizados por el aprovechamiento del espacio, que es decorado prácticamente en su totalidad. Las secuencias constituyen variantes decorativas o códigos estandarizados de tipos ampliamente representados en otros contextos: las decoraciones sencillas; decoraciones completas en rojo; decoraciones complejas a base de bandas, semicírculos y líneas onduladas verticales; bandas, semicírculos, líneas onduladas y segmentos; bandas y líneas onduladas; y bandas, semicírculos, círculos, segmentos y líneas onduladas verticales.

El *oppidum* muestra, de acuerdo a la mayor heterogeneidad de los tipos cerámicos asociados a un espacio de hábitat, una mayor diversificación de las producciones decorativas. Si en el campamento se documenta exclusivamente las decoraciones sin engobe (el engobe blanquecino asociado al borde de una de las ánforas no ha sido considerado como parte del diseño decorativo), en el *oppidum* esta tendencia es acompañada por los engobes gris, blanco y pardo.

Así, durante la fase 1 de Turruñuelos, fechada entre los siglos VI y V a.n.e., se desarrollan producciones sin engobe con decoraciones sencillas, decoraciones

completas en rojo y un único ejemplar con decoración compleja, caracterizado por una serie de círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete, asociación esta última que puede ser considerada como un marcador cronológico, tal y como se constata en el Cerro de la Coronilla (Cazalilla, Jaén).

Durante la fase 2 (siglos IV-III a.n.e.), las producciones sin engobe se encuentran caracterizadas por un elevado número de asociaciones decorativas, asociadas a fragmentos amorfos mayoritariamente. De todos los programas desarrollados, descritos en el apartado anterior, centraremos nuestra atención en dos fragmentos amorfos caracterizados por el desarrollo de un símbolo compuesto por una serie de semicírculos concéntricos circundados por líneas oblicuas de puntos. Este tema se encuentra vinculado a los programas de legitimación ideológica que, en el ámbito vascular, son especialmente significativos en el territorio de Cástulo. El tema se encuentra asociado simbólicamente al símbolo compuesto por una serie de semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos concéntricos, que veremos más adelante. En el caso que nos ocupa, las líneas oblicuas de puntos se encuentran vinculadas con una tradición púnica, tal y como se corrobora en el propio campamento, donde se ha documentado un ungüentario púnico caracterizado por el desarrollo de dos frisos que comprenden este tipo de signo decorativo (Bellón *et al.,* 2016). Este tema reelabora y redefine un programa decorativo territorial, como es el de los semicírculos circundados por segmentos, que es rediseñado debido a la alianza sellada entre Cástulo y Cartago a finales del siglo III a.n.e. Este motivo se mantiene pero ahora convive con otro que simboliza el pacto entre ambas ciudades y que se documenta, además, en otros espacios del territorio de Cástulo, como Toya o Giribaile. El icono, la imagen, como propaganda, pero, también, como símbolo que identifica a las ciudades aliadas de Cartago en la venganza desarrollada por Roma tras la Segunda Guerra Púnica, una venganza que se encuentra asociada con el propio abandono de Turruñuelos.

En el caso de los engobes grises, constatamos su vinculación con los mecanimos de integración ideológica desarrollados por Cástulo en el siglo IV a.n.e. Centrando nuestra atención en la iconografía vascular, este engobe y sus programas decorativos se relacionan con las cerámicas grises con decoración pintada documentadas también en la fase 2 del *oppidum*, pudiendo proponer una cronología de la primera mitad del siglo IV a.n.e. El impulso y desarrollo de este tipo de producciones se encuentra vinculado a un concepto de recuperación y recreación de símbolos y diseños asociados a este primer momento de expansión del *oppidum*. Que Cástulo, a través de sus hornos, impulse el desarrollo de estos productos decorativos y los incluya en los circuitos de distribución a gran escala, implica su deseo de vincular su capitalidad y, por tanto, su poder en el territorio, con un desarrollo

histórico complejo. Entramos de lleno, con esta categoría decorativa, en el campo de la iconología, que asocia de forma indisoluble imagen e ideología. Las producciones grises que podrían estar fechadas en la primera mitad del siglo IV a.n.e. presentan una decoración pintada a base de bandas y filetes; bandas, filetes y semicírculos concéntricos o filetes y espirales. Estos esquemas se reproducen, a excepción de la secuencia de filetes y espirales, en los engobes grises. La conexión entre ambas producciones se subraya y se relaciona espacialmente en el *oppidum* de Turruñuelos.

Las producciones con engobe blanquecino desarrollan, por su parte, los tres temas más documentados en la cerámica sin engobe: bandas y filetes; bandas, semicírculos y segmentos de círculos concéntricos; y, finalmente, bandas, semicírculos y líneas onduladas verticales. Esta categoría decorativa no presenta mayor incidencia más allá del desarrollo de una producción documentada ampliamente en el Alto Guadalquivir. El engobe pardo presenta un mayor interés. Esta categoría se encuentra caracterizada por su combinación con la superficie lisa del recipiente. De manera que dicho engobe sería empleado en distintos frisos como decoración única o como fondo de otra más compleja. No se desarrollaría, por tanto, sobre la superficie completa del recipiente por lo que puede ser considerada como una subcategoría de las decoraciones sin engobe. De todas las secuencias decorativas vinculadas a este tipo de engobe, destaca el fragmento de cuerpo de un *kalathos* en el que se desarrolla la serie que alterna las líneas onduladas verticales con el símbolo compuesto por semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos. Tal y como hemos expuesto anteriormente, este símbolo se encuentra vinculado con los mecanismos de integración ideológica asociados a Cástulo, que emplea este símbolo decorativo para la identificación iconográfica de los asentamientos que forman parte de su territorio, tal es el caso del *oppidum* de Giribaile y el santuario de Castellar (Moreno, 2013). Este tipo de símbolo se encuentra vinculado a las identidades iconográficas territoriales, que comprenden un recorrido simbólico de ida y vuelta a través del cual se sanciona y legitima, por un lado, la capitalidad del *oppidum* de Cástulo mediante el control de la iconografía y su poder propagandístico, y, por otro, se refuerzan los lazos de pertenencia a la comunidad, al territorio, a través de la exhibición de sus símbolos por parte de la población.

8.2. El Santuario de La Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén).

El Santuario de La Cueva de la Lobera se localiza en el extremo nororiental del *pagus* de Cástulo, próximo a la *Via Heraklea* que discurría en dirección a *Mentesa Oretana* y *Libisosa* (Sillières, 1990). Este espacio de culto se fundaría hacia la mitad del siglo IV a.n.e. y tendría un desarrollo cronológico hasta el siglo I d.n.e., tal y como indican los hallazgos votivos de época romana y el establecimiento del Cerro de los Altos en el siglo II a.n.e., espacio este último asociado al control del santuario y del paso natural del curso alto del río Guadalimar (Rueda, 2011: 97-98) (Fig. 1).

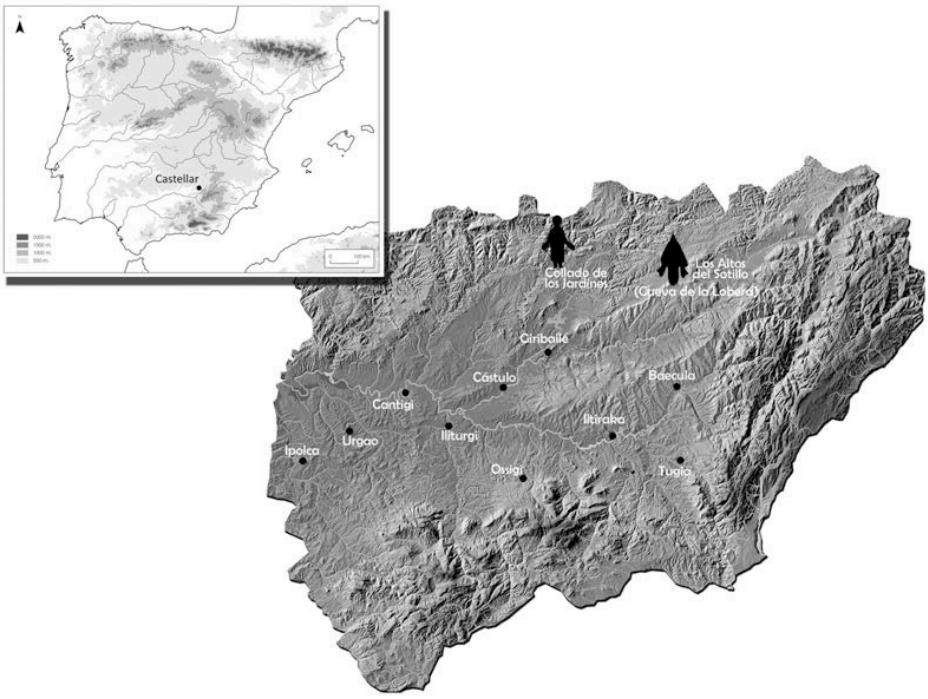


Fig. 1. Los santuarios del *pagus* de Cástulo en el contexto territorial del Alto Guadalquivir (Esteban *et al.,* 2014: Fig. 1).

Tal y como hemos desarrollado en el capítulo anterior, la fundación de los santuarios del Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén) y de La Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén) contribuyó al desarrollo territorial encabezado por Cástulo (Ruiz *et al.,* 2001). Ambos espacios de culto serán concebidos como cabeceras y fronteras ideológicas, referentes de la religiosidad de esta zona de la *Oretania*. De esta manera, la estructura litúrgica estará sustentada, en los dos santuarios, por una serie de ritos basados, principalmente, en la imagen figurativa, mediante la deposición de exvotos en bronce como ofrendas y peticiones a la divinidad (Rueda, 2011).

Centrando nuestra atención en el Santuario de Castellar, debe subrayarse la trayectoria historiográfica de este contexto, objeto de expolio sistemático, en lo que refiere fundamentalmente a los exvotos, desde el siglo XVIII. Las intervenciones arqueológicas se desarrollarán a partir del año 1912, fecha de inicio de la campaña de investigación llevada a cabo por la Real Academia de la Historia, dirigida por Raymond Lantier y publicada en el año 1917 (Lantier, 1917). Los trabajos de Concepción Fernández Chicarro en 1957 (Fernández-Chicarro, 1957, 1958) y las posteriores campañas, que se reiniciarán a finales de la década de los 60 bajo la dirección de Gerard Nicolini, enlazarán con los últimos trabajos desarrollados en la década de los 80 y, fundamentalmente, en los primeros años del siglo XXI (Nicolini, 1983, 1987; Nicolini *et al.,* 1987; Nicolini *et al.,* 1990; Nicolini *et al.,* 2004; Rueda y Bellón, 2006; Rueda *et al.,* 2010; Rueda, 2011; Rísquez y Rueda, 2013; Rísquez *et al.*, 2013; Esteban *et al.,* 2014; entre otros).

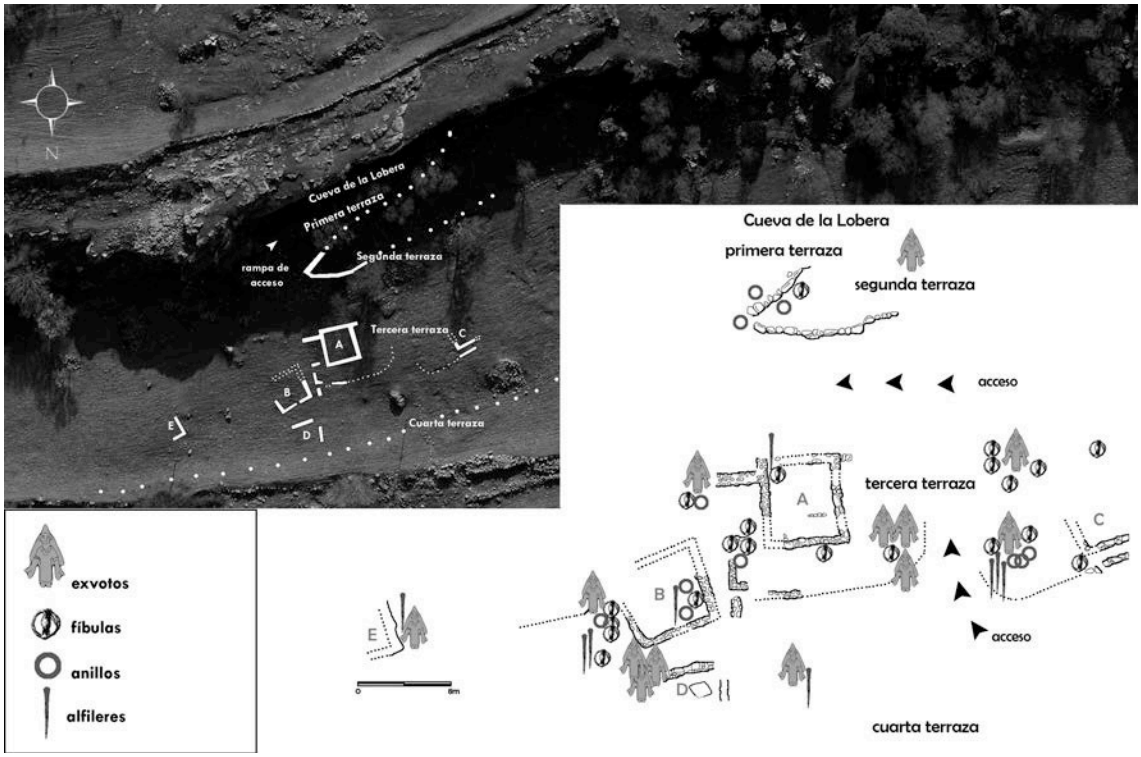


Fig. 2. Organigrama general del santuario y distribución espacial de los materiales (Rísquez *et al.,* 2013; Esteban *et al.,* 2014: Figura 4).

Estructuralmente, el santuario de Castellar se encuentra caracterizado por un complejo de terrazas y abrigos en el que destaca la denominada Cueva de la Lobera. Este abrigo se conforma como una oquedad con dos entradas modificadas antrópicamente para la liturgia. Se localiza en un saliente calcáreo definido como "primera terraza", la única configurada de forma natural, mientras que las tres restantes se edifican de forma artificial por medio de grandes bloques de piedra que suavizan la pendiente del paisaje y facilitan el acceso a la cueva (Rueda, 2011; Esteban *et al.,* 2014: 92-93). De todas ellas destaca la denominada como "tercera terraza", que ha

documentado una serie de estructuras habitacionales no compartimentadas, realizadas en mampostería de pequeño y mediano tamaño. La excavación de tres de estas estructuras muestra una diversidad de materiales (exvotos, fíbulas, anillos, cerámicas, etc.), documentados en la mayoría de las ocasiones al exterior de las mismas (Nicolini *et al.,* 1990; Nicolini *et al.,* 2004) (Fig. 2). Estas estructuras han sido interpretadas como espacios temporales de encuentro, posiblemente vinculados a la realización de determinadas actividades rituales (Rueda, 2011: 99). En esta misma terraza se ha documentado, asimismo, los restos de las calles que desembocarían en uno de los principales accesos a la Cueva de la Lobera: una rampa de tierra batida que serpentea por los distintos niveles de la terraza hasta finalizar, por el lado oeste, en la primera terraza. A esta arteria principal se sumaría un segundo acceso que, desde el este, articularía otras áreas del santuario, como la Cueva Horadada, siguiendo la dirección natural del farallón (Riquez *et al.,* 2013).

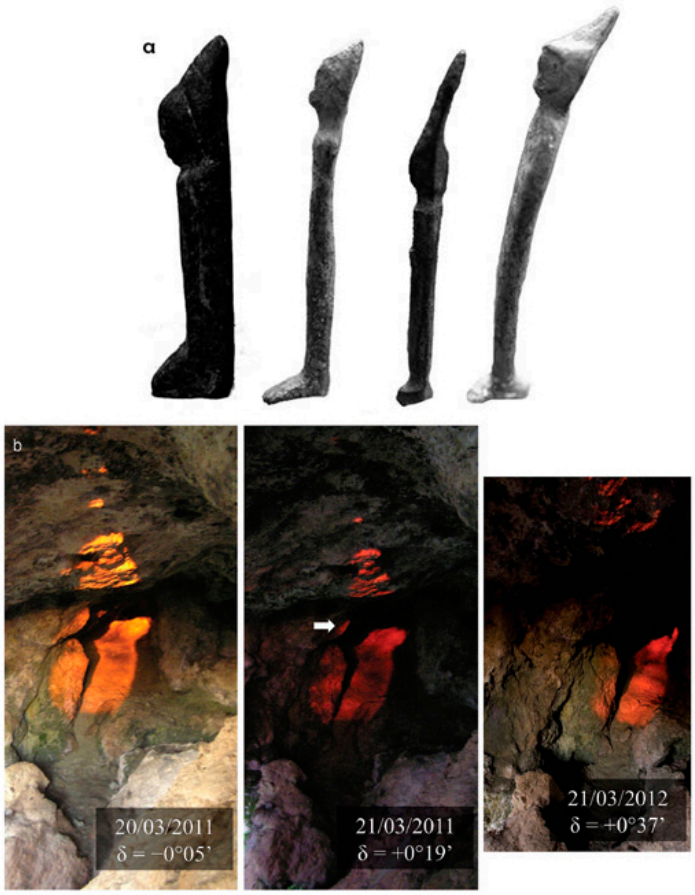


Fig. 3. B) Hierofanía solar durante los equinoccios. A) Comparativa entre exvotos del santuario de la Cueva de la Lobera y el efecto solar en el interior de la cueva (Esteban *et al.,* 2014: Figs. 12 y 13).

Finalmente, las últimas investigaciones en la Cueva de la Lobera confirman la presencia de una deidad femenina como tutelar de este santuario, aspecto que ha podido ser constatado a partir de un fenómeno astronómico que sucede en los

equinoccios de primavera y otoño (Risquez *et al.,* 2015: 218). Tal y como describen sus investigadoras e investigadores:

> *"El fenómeno consiste en que la última luz solar del día, al anochecer, se introduce a través de un oquedad artificial, iluminando la parte más profunda de la Cueva de la Lobera. Muy interesante es la forma que adquiere la luz y que se muestra durante un breve espacio de tiempo, apenas unos minutos. Ésta sugiere una forma de perfil, muy similar a algunas series de exvotos femeninos esquemáticos de este santuario. Se produciría así una hierofanía, es decir, la visión o aparición de la divinidad femenina, como símbolo del imaginario colectivo de las comunidades que participan del culto en este santuario. Un complejo lenguaje visual, la fotografía de un instante, en el que interviene la divinidad como una imagen limpia de artificios, esquemática. Por otra parte, un lenguaje visual bien conocido en este santuario y utilizado hasta la saciedad, como se recogenen en las numerosas series de exvotos esquemáticos. En definitiva, se trata de la encarnación de lo invisible, a modo de representación dramatizada (Alfayé, 2011: 112), sugerente y sugestiva*" (Risquez *et al.,* 2015: 218; Esteban *et al.,* 2014) (Fig. 3).

En lo que respecta a la cerámica documentada en las diferentes intervenciones realizadas en el santuario, los materiales se encuentran depositados en el Museo Provincial de Jaén, el Museo de Barcelona y la Colección Cabré. Un último conjunto de materiales asociados a las campañas de excavación dirigidas por Gerard Nicolini en la década de los 80, se encuentran localizados en el Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén, donde están siendo estudiados y sistematizados.

8.2.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.A.1**: corresponde a formas cerradas, con cuerpo de tendencia globular y base cóncava. Los ejemplares adscritos a esta variante tipológica son recogidos por Lantier en su trabajo sobre el Santuario (Lantier, 1917: Lám. XXXIII; Pereira, 1987) y presentan los siguientes esquemas decorativos:
    a. Con decoración compleja en rojo y negro, presenta campo en el borde y cinco grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando cuatro frisos de los que tan solo se decora el primero con una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. 4: 1).

b. El segundo esquema se encuentra caracterizado por la asociación de bandas, filetes, semicírculos concéntricos y líneas onduladas. Esta serie decorativa presenta tres variantes: 1) la primera, bícroma, se caracteriza por el desarrollo de dos frisos, enmarcado por bandas en dos tonos de rojo (Fig. 4: 2). De estos paneles se decora tan solo el inferior, notablemente más ancho, con una serie regular de semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales; 2) la segunda variante constituye una novedad iconográfica en el Alto Guadalquivir. Consiste en dos paneles horizontales que, en lugar de ser delimitados por bandas y/o filetes, tendencia habitual en las decoraciones complejas, son enmarcados por el relleno, en rojo, de los espacios intermedios entre símbolos geométricos (Fig. 4: 3). Así, el friso superior presenta una serie irregular de semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales. El inferior, por su parte, comprende serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales. En este segundo friso el espacio entre los semicírculos y las líneas es cubierto, junto con el pigmento rojo, con otros semicírculos concéntricos; 3) la última variante decorativa de este esquema se reproduce en una urna globular de mayores dimensiones que las anteriores (Fig. 4: 4). Se encuentra caracterizada por cuatro bandas de diferente grosor que enmarcan tres paneles horizontales. Dichos paneles conforman series encadenadas que alternan los semicírculos concéntricos (colgantes en el primer y tercer friso y sedentes en el segundo) y las líneas onduladas verticales.

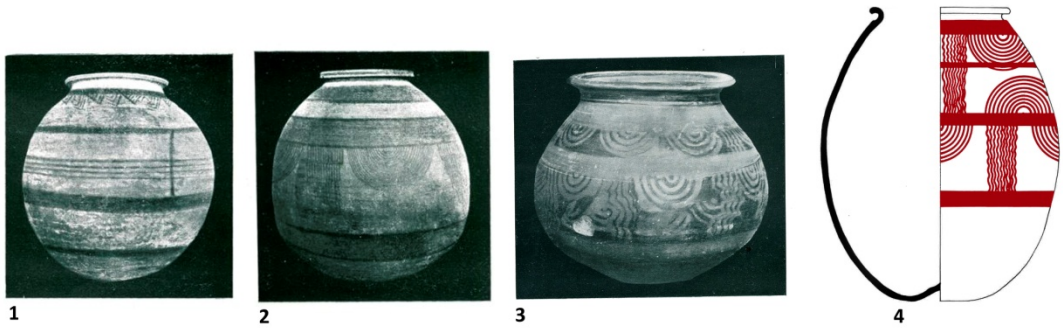


Fig. 4. Programas decorativos asociados a la variante III.3.A.1 (números 1-3: Lantier, 1917, lám. XXXIII; 4: Pereira, 1987).

2. **Variante III.3.B.1**: urna de cuerpo globular, cuello corto, borde recto y base cóncava (Fig. 5: 1). Este recipiente es recogido por Lantier en su trabajo sobre el santuario (Lantier, 1917: Lám. XXXIII) y comprende tres grupos de bandas en cuello y cuerpo (2-3-2), que delimitan dos paneles decorativos, el superior con

una serie de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la derecha y semicírculos concéntricos, ambos sedentes sobre la banda inferior. El segundo friso presenta una sucesión de segmentos de círculos colgantes con el vértice hacia la izquierda.

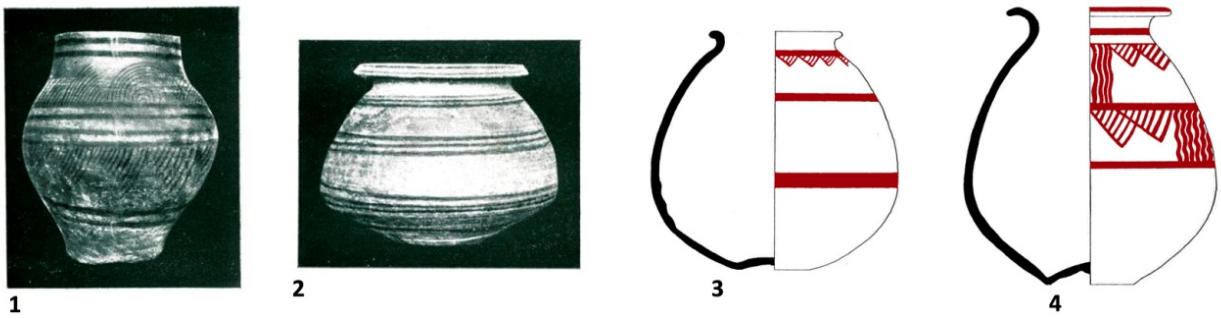


Fig. 5. Programas decorativos asociados a las variantes III.3.B.1 y III.5.A.1 (números 1-2: Lantier, 1917, lám. XXXIII; 3-4: Pereira, 1987).

3. **Variante III.5.A.1**: urnas de cuerpo ovoide, borde vuelto u horizontal y base cóncava con umbo (Lantier, 1917: Lám. XXXIII; Pereira, 1987). Presentan tres esquemas decorativos: 1) el primero, sencillo, se caracteriza por el desarrollo de grupo irregulares de bandas y/o filetes en el cuerpo del recipiente (Fig. 5: 2); 2) Banda en el borde y dos frisos en la mitad superior del cuerpo, enmarcado por tres bandas y filete. Dichos frisos presentan sendas series de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda y líneas onduladas verticales (Fig. 5: 3); 3) tres bandas en el cuerpo, delimitando dos paneles de los que tan solo se decora el superior con segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda (Fig. 5: 4).
4. **Variante III.5.B.3**: consiste en una imitación de una crátera de campana. Se encuentra caracterizada por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello corto menor al 20% de la altura total, borde vuelto y pie indicado mayor al 10%. Presenta una decoración compleja en una falsa bicromía en rojo y negro con segmentos de círculos concéntricos y banda en el borde (Fig. 6: 1). Dicha serie de segmentos generan dientes de lobo en su desarrollo. En el cuerpo, cinco grupos irregulares de bandas y filetes enmarcan cuatro frisos: el primero y el último presenta segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda; mientras que el segundo y el tercero alterna estos segmentos con las líneas onduladas verticales. El pie presenta, asimismo, una sucesión de bandas y filetes.



Fig. 6. Secuencia decorativa asociada a una imitación de crátera de la variante III.5.B.3 (Pereira, 1987).

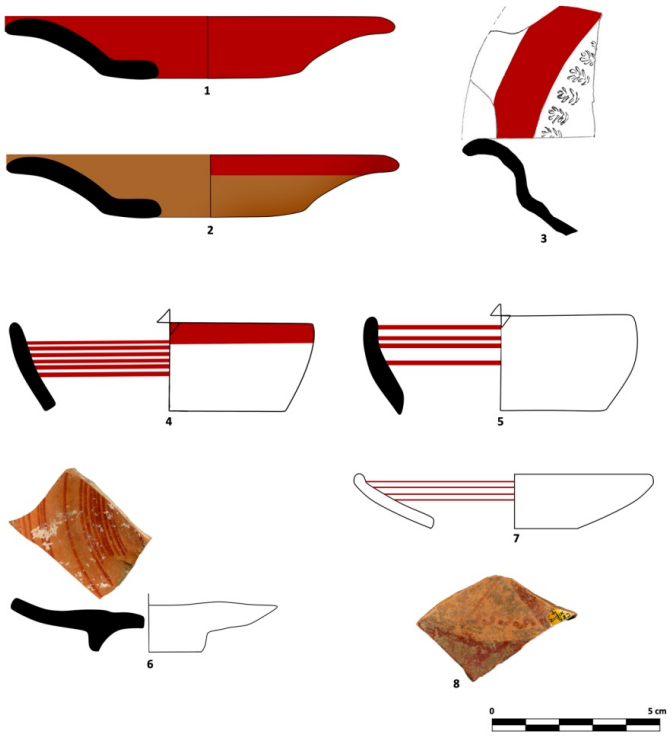


Fig. 7. Programas decorativos desarrollados en los platos (número 3: Nicolini *et al.,* 2004).

5. Los platos y cuencos se encuentran también representados en el santuario en diversos fragmentos de borde y cuerpo relativos a las variantes I.2.A.3 y II.9.A.1 de nuestra tipología. Ambas variantes presentan diferencias significativas en lo relativo al diseño decorativo. Así, los fragmentos vinculados a la variante II.9.A.1, de cuerpo hemisférico y troncocónico y borde exvasado, se encuentran asociados a las decoraciones completas en rojo tanto en la superficie interior como exterior del recipiente o al engobe pardo con campo en el borde en una ocasión (Fig. 7: 1-2). La decoración mixta con pintura y estampilla se documenta asimismo en esta variante tipológica, en un fragmento de borde y cuerpo con banda en el borde y serie estampillada con signos fitomorfos bajo ella (Fig. 7: 3). Por su parte, los fragmentos posiblemente adscritos a la variante I.2.A.3 se encuentran caracterizados por las decoraciones simples a base de bandas y/o filetes, ya sea en la superficie interior, exterior o ambas (Fig. 7: 4-6). En un caso esta decoración sencilla se desarrolla sobre una cocción reductora, a base de filetes en la superficie interior del recipiente (Fig. 7: 7); mientras que el engobe pardo se documenta en un único ejemplar. La decoración compleja se desarrolla en dos casos: el primero está vinculado a un fragmento de cuerpo que desarrolla, al interior, dos paneles decorativos delimitados por sendas bandas. Dichos paneles acogen series de segmentos de círculos concéntricos. Por último un fragmento amorfo posiblemente vinculado al cuerpo de un plato desarrolla una banda al exterior y dos más al interior. La novedad con respecto a los tipos anteriores reside en el desarrollo de una serie de eses (Fig. 7: 8).
6. Los fragmentos de borde adscritos a formas cerradas de cuerpo globular u ovoide desarrollan las siguientes asociaciones decorativas: 1) decoraciones sencillas a base de bandas y/o filetes, con o sin engobe blanquecino, combinado con engobe pardo en una ocasión (Fig. 8: 1); 2) bandas y filetes al exterior y banda y segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha al interior; 3) filetes, bandas, semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales (Fig. 8: 3); 4) filetes, bandas, semicírculos concéntricos colgantes, segmentos de círculos colgantes con el vértice hacia la izquierda y líneas onduladas verticales (Fig. 8: 4); 5) bandas, filetes y círculos concéntricos (Fig. 8: 2).

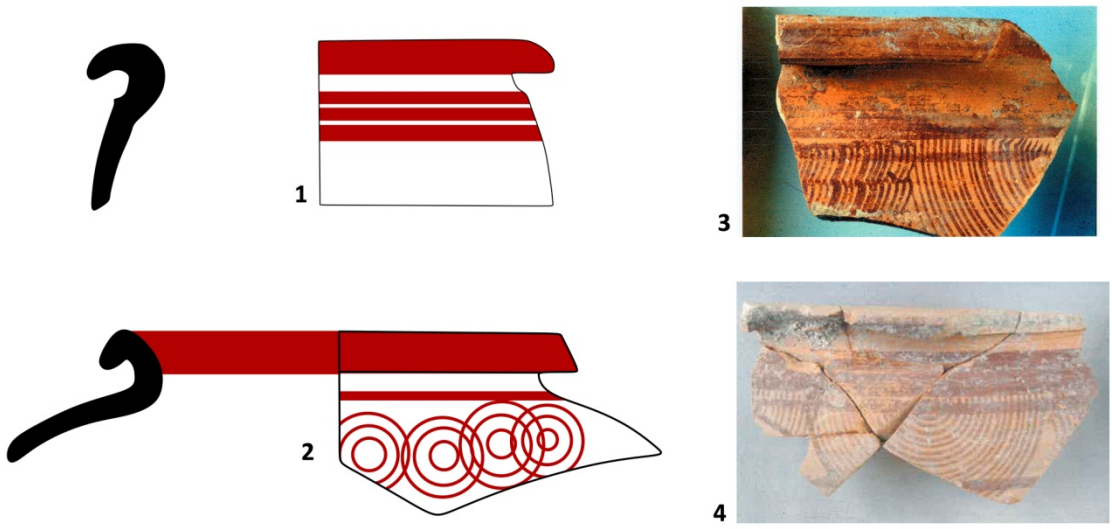


Fig. 8. Programas decorativos conservados en los bordes cerrados (números 2-4: Bellón *et al.,* 2003).

7. Los fragmentos amorfos, por último, presentan las siguientes tendencias y asociaciones decorativas:
    a. Sin engobe: 1) Bandas, semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales (Fig. 9: 1-2 y 12); 2) Líneas onduladas verticales (Fig. 9: 3); 3) Bandas, filetes y cejas; 4) Bandas y filetes, en rojo o en una falsa bicromía en rojo y negro (Fig. 9: 7, 9-11); 5) Bandas, líneas onduladas verticales y líneas oblicuas de puntos (Fig. 9: 5-6); 6) Filetes, semicírculos concéntricos, líneas onduladas verticales y líneas oblicuas de puntos; 7) Bandas y semicírculos concéntricos colgantes y sedentes, sobre cocciones oxidantes o reductoras; 8) Bandas, filetes y damero (Fig. 9: 14); 9) Bandas y segmentos de círculos colgantes y sedentes (Fig. 9: 4 y 8); 10) Símbolo compuesto por una serie de semicírculos concéntricos circundados en su anillo exterior por otra de segmentos de círculos concéntricos. La escena la completa una cuadrícula y una banda (Fig. 9; 13); 11) Bandas, filetes y puntos.

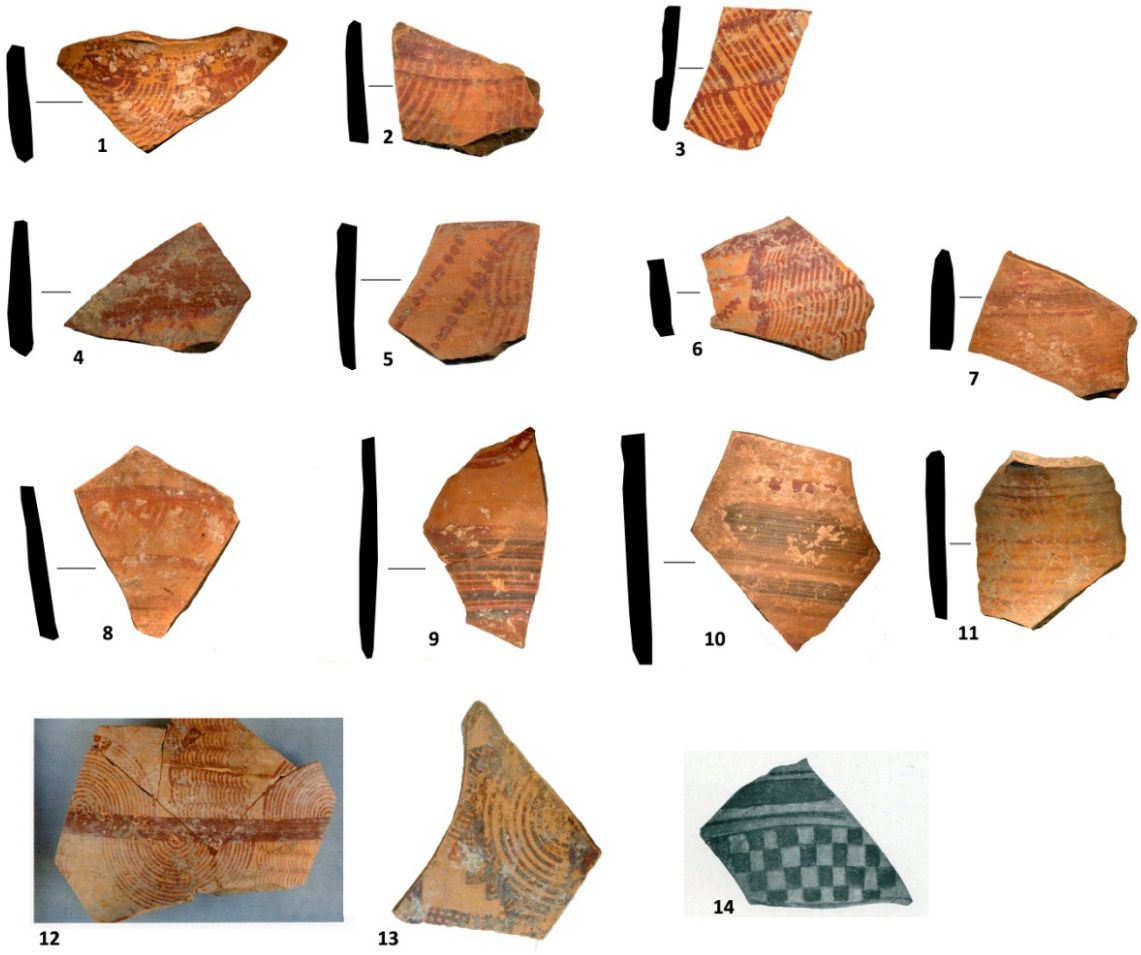


Fig. 9. Secuencias decorativos conservadas en los fragmentos amorfos sin engobe (números 12-14: Bellón *et al.,* 2003).

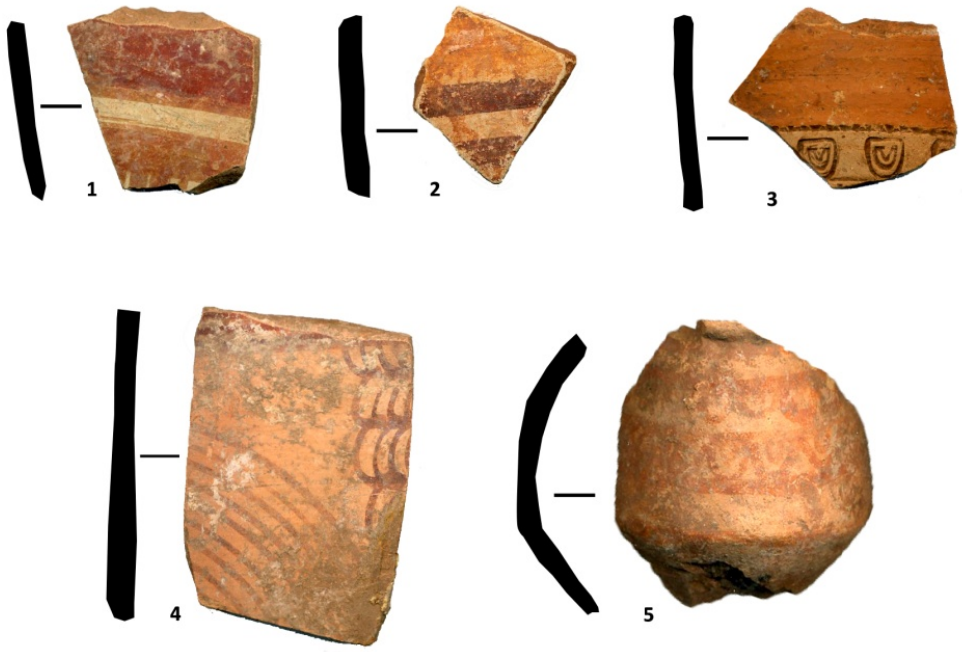


Fig. 10. Secuencias decorativos conservadas en los fragmentos amorfos con engobe blanquecino.

b. Con engobe blanquecino: 1) Bandas y filetes (Fig. 10: 1-3); 2) Bandas, semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales (Fig. 10: 4); 3) en el cuerpo de un microvaso, filetes y signos piriformes desarrollados en dos frisos horizontales (Fig. 10: 5).
c. Con engobe gris: 1) Filetes, semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales (Fig. 11: 1-2); 2) Bandas y filetes (Fig. 11: 3).
d. Con engobe pardo/anaranjado: 1) Bandas, semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales (Fig. 11: 4).

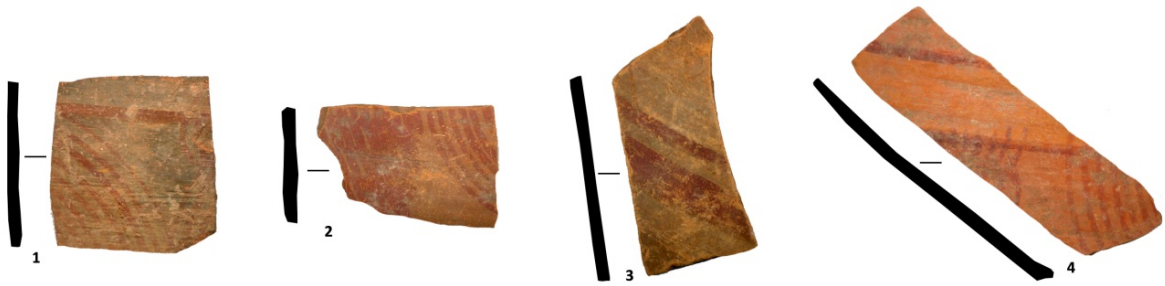


Fig. 11. Secuencias decorativos conservadas en los fragmentos amorfos con engobe gris y pardo/anaranjado.

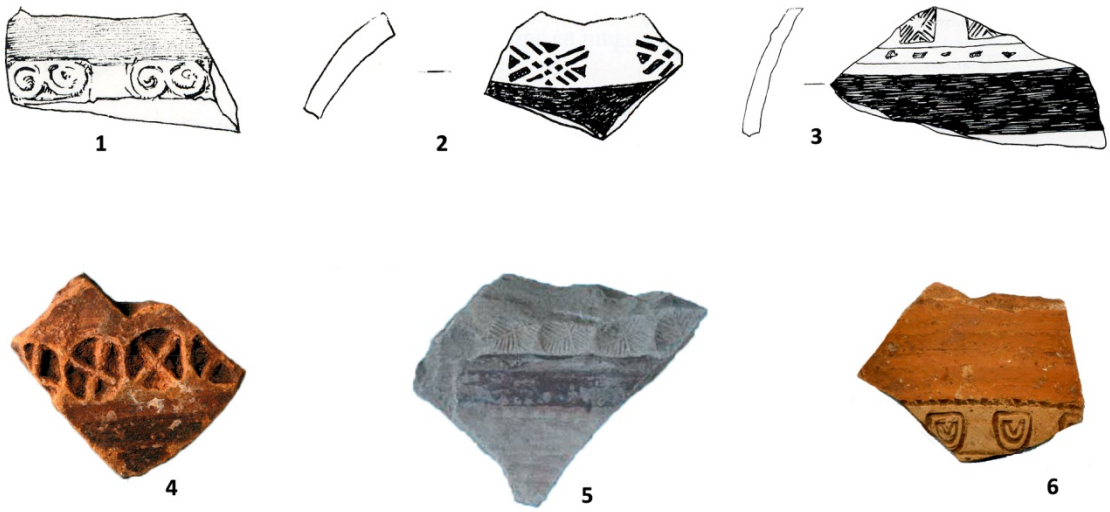


Fig. 12. Motivos estampillados documentados en el santuario de Castellar (números 1-3: Nicolini *et al.,* 2004; 4-5: Bellón *et al.,* 2003).

e. Destaca, por último, una producción de especial relevancia en el territorio de Cástulo: las decoraciones mixtas con estampillas y pintura. Los fragmentos amorfos asociados a esta tendencia decorativa presentan los siguientes esquemas: 1) banda de engobe pardo y estampillas con signo en U; 2) banda y estampilla con enmarque

rectangular y motivo en ese; 3) bandas y estampilla con enmarque rectangular o cuadrangular y motivo radial; 4) banda y motivos en cruceta o aspa; 5) banda y hojas enmarcadas por dos finas líneas incisas; 6) banda y enmarque circular con motivo que reproduce una flor actinomorfa de cuatro pétalos en vista cenital (Mata, 2014); 7) bandas y enmarque semicircular que reproduce una flor actinomorfa de tres pétalos en vista cenital (Mata, 2014); bandas y enmarque circular con motivo en forma de rueda (Ruiz y Nocete, 1981).

8.2.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN CASTELLAR

El análisis de la decoración vascular del santuario de la Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén) ha comprendido un total de 177 fragmentos cerámicos y 11 formas completas, con una cronología que abarca los siglos IV y III a.n.e. El estudio se ha realizado en base a los materiales recogidos por Lantier en su estudio sobre el santuario, publicación que recoge las únicas formas completas documentadas en este contexto, depositadas según su investigador en la Colección Cabré, aunque no se ha podido determinar su localización exacta (Lantier, 1917: lám. XXXIII; Pereira, 1987: 363-367). Los fragmentos proceden, mayoritariamente, de las excavaciones realizadas en los años 80 por el equipo de Gerard Nicolini (2004). Ambos registros permiten analizar los programas decorativos de uno de los dos grandes santuarios territoriales de Cástulo y evaluar su relación no solo con los discursos ideológicos de este ámbito territorial, sino también con los diseños y los estilos decorativos de otros santuarios, como el de la Piedra del Águila (Orcera, Jaén), que funciona como cabecera del territorio de Bujalamé.

La vajilla ritual que forma parte del santuario de la Cueva de la Lobera se encuentra caracterizada por el predominio de las cocciones oxidantes o mixtas con superficie oxidante (con un 97,9% de los casos) sobre las reductoras, que alcanzan un 2,2% del volumen total. En lo que respecta al tratamiento previo de la superficie, se constata la preferencia a las decoraciones sobre la superficie lisa en 156 recipientes cerámicos, seguida por el engobe pardo, documentada en 9 ocasiones, y el gris, desarrollada en 4 fragmentos amorfos. Una cuestión de especial relevancia en este contexto cultual es el de los engobes blanquecinos, especialmente significativos en las necrópolis. En el Santuario de la Cueva de la Lobera, al igual que ocurre con su homólogo de la Piedra del Águila, se documenta, junto a la tradicional pasta anaranjada clara, habitual en los repertorios cerámicos ibéricos, un tipo de pasta blanquecina. Ésta, aunque similar en color y estructura a muchas de las pastas que caracterizarán a la última fase de los iberos, constituye una novedad en el repertorio

cerámico del Ibérico Pleno. En efecto, este tipo de arcilla se documenta en contextos simbólicos muy concretos, como son los santuarios, y podría estar vinculada a rituales específicos dentro de la estructura litúrgica del propio santuario. En Castellar se documentan 17 fragmentos de bordes cerrados, platos y amorfos con este tipo de pasta, con o sin engobe blanquecino como tratamiento previo de las decoraciones. Dos fragmentos amorfos presentan, por su parte, un engobe blanquecino sobre una pasta anaranjada. Este tipo de soluciones decorativas, que presenta una doble variante, técnica, por un lado, en tanto su número dista considerablemente de las decoraciones realizadas sobre la superficie lisa del recipiente, e iconográfica, por otro, al constituir una tendencia decorativa diferenciada del resto, debe ser tenido en cuenta en el análisis de las distintas variables- comercial, económica, social, y/o simbólica- que los estilos decorativos sobre soporte cerámicos juegan en el Alto Guadalquivir.

En cuanto a la paleta de color empleada en Castellar se caracteriza por el predominio del rojo (90,9%), seguido por el negro (0,5%) o el naranja (0,5). Teniendo en cuenta que la mayor parte del registro analizado se encuentra asociado a fragmentos amorfos o de borde, los dos pigmentos anteriores (negro y naranja) podrían estar vinculados con soluciones bícromas en conjunción con el rojo. Los fragmentos que documentan este tipo de soluciones muestran la preponderancia del rojo y el negro (5,9%) sobre el rojo y naranja (1,1%) o rojo y marrón (0,5%).

Los motivos decorativos documentados en la Cueva de la Lobera pueden agruparse en dos categorías. La primera se encuentra vinculada con los signos y motivos geométricos que constatan una mayor presencia en el santuario: bandas, filetes, campos, semicírculos concéntricos, segmentos de círculos y líneas onduladas verticales (Fig. 13: Ia-Id, IIb-IIe). El segundo grupo lo conforman motivos geométricos de escasa representación en este contexto: círculos concéntricos, pinceladas, espiral, cejas, líneas onduladas horizontales, líneas onduladas de puntos y líneas onduladas oblicuas (Fig. 13: If-Ig, IIa, IIg, IIId, Vd, Xa). Junto a estos símbolos, se documenta cinco signos que adquieren una relevancia significativa en los discursos iconográficos del santuario: 1) la eses, motivo abstracto vinculado a necrópolis y santuarios (Fig. 13: IVa); 2) el damero, documentado en un fragmento amorfo y relacionado con la influencia de la cerámica ática (Fig. 13: XXa); 3) Signo en U, motivo que recuerda formalmente a los collares con colgantes en forma de U de las mujeres aristocráticas iberas y, por tanto, un símbolo vinculado a la feminidad (Fig. 13: XVIIa); 4) por último, destaca en este contexto un tipo de símbolo compuesto por una serie de semicírculos concéntricos circundados por otra de segmentos de círculos, que posee una especial significación en los circuitos de distribución del territorio de Cástulo, como veremos más adelante (Fig. 13: XXIIIe).

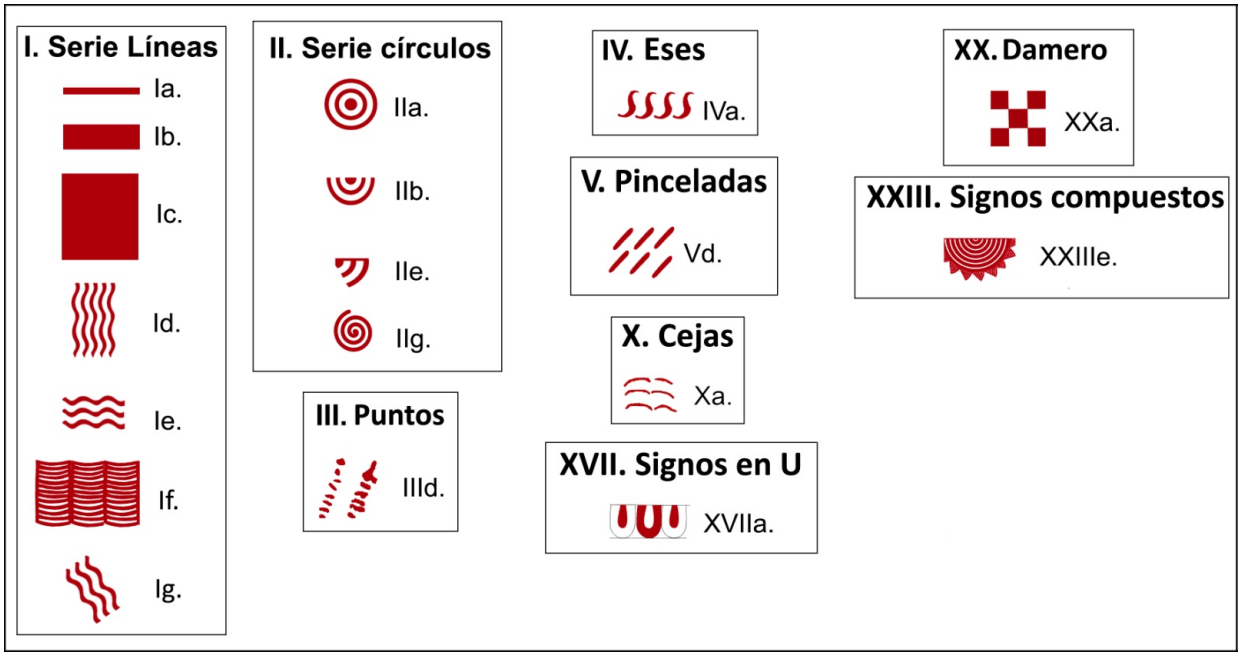


Fig. 13. Motivos decorativos documentados en Castellar.

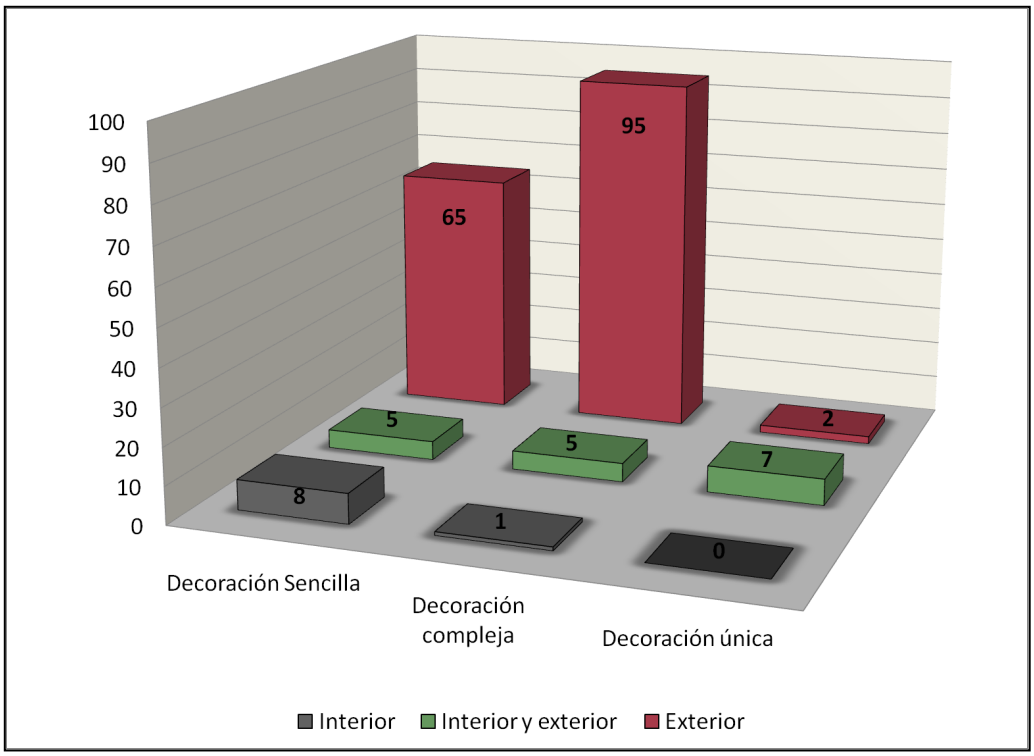


Fig. 14. Tendencias decorativas en el santuario de Castellar y su localización en la superficie del recipiente.

El análisis de los campos de preferencia de la decoración (Fig. 14) muestra el predominio de las decoraciones en la superficie exterior del recipiente (86,2%). La decoración interior y la combinación entre ambas superficies quedan suscritas a las formas abiertas que, en el santuario de Castellar, se encuentra asociadas a los platos y

cuencos de las variantes I.2.A.3 y II.9.A.1. En lo que respecta a las tendencias decorativas (Fig. 14), los fragmentos analizados muestran un cambio significativo con respecto a la tónica habitual en el Alto Guadalquivir. En Castellar destaca el empleo de la decoración compleja, documentada en 101 recipientes cerámicos, sobre la sencilla, constatada en 78 fragmentos. Esta inversión de tendencias se encuentra estrechamente vinculada con el contexto de uso de estos programas decorativos, que servirían al ritual y le dotarían de nuevos significados. La decoración completa en rojo se registra en 9 fragmentos y se encuentra asociada a platos, siendo aplicada en la superficie interna, externa o ambas.

Tal y como hemos visto a lo largo de este capítulo, las secuencias decorativas del santuario de Castellar destacan por la homogeneidad de sus programas. En las formas completas se constata el desarrollo del esquema I.D.4, consistente en bandas, filetes, semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales, en urnas del tipo III.3.A.1, que presentan hasta tres variantes distintas (Fig. 4: 2-4). De estas tres variantes, dos se documentan también en los fragmentos de bordes cerrados y amorfos (Fig. 8: 3; Fig. 10: 1-2 y 12). El tipo decorativo I.C.2, caracterizado por el empleo de las bandas, los filetes y los segmentos de círculos concéntricos (Fig. 4: 1; Fig. 5: 2; Fig. 10: 4 y 8) , se desarrolla en las urnas de las variantes III.3.A.1, III.5.A.1 y diversos fragmentos sin forma y de borde vinculados a formas cerradas, así como en la decoración interior de un plato. La asociación entre bandas, filetes, semicírculos y segmentos, el esquema I.D.5 (Fig. 5: 1), se desarrolla en un vaso de la variante III.3.B.1, así como fragmentos amorfos y de selección vinculados a bordes. La asociación I.D.1, que comprende bandas, filetes, segmentos y líneas onduladas verticales (Fig. 5: 4; Fig. 6: 1), aparece representado en fragmentos amorfos, bordes cerrados, urnas de cuerpo ovoide de la variante III.5.A.1 y una imitación de crátera del tipo III.5.B.3. Junto a estos esquemas decorativos, la decoración sencilla a base de bandas y filetes, enmarcados en el tipo I.B.1 (Fig. 5: 2; Fig. 7: 4-7; Fig. 8: 1), constituye el último de los temas recurrentes del santuario. Se documenta en fragmentos de borde cerrado y platos, fragmentos sin forma y una urna de la variante III.5.A.1.

Los esquemas anteriores son, como hemos visto, los programas decorativos con mayor representación en el santuario. Estas asociaciones conviven con otras que, aunque caracterizadas por un menor uso, presentan un contenido simbólico destacado: 1) fragmento amorfo en el que se desarrollo una serie de semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos concéntricos (Fig. 10: 13); 2) en un fragmento de cuerpo asociado a un plato se documenta, en su superficie interna, una serie de eses (Fig. 7: 8); 3) bandas y signos en U asociados al esquema decorativo II.C.3., documentado en la sepultura de la Dama de Baza (Fig. 11: 5). Aunque el grado de fragmentación de los materiales adscritos a estos tipos decorativos es elevado,

dificultando su completa lectura iconográfica y tipológica, conviene exponer algunas cuestiones que veremos en el próximo apartado.

8.2.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN: MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS. CONCLUSIONES.

De esta manera, en lo que respecta al fragmento amorfo que comprende un símbolo compuesto por semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos, destaca su localización en otros contextos, como Turruñuelos (Villacarrillo-Úbeda, Jaén) o Giribaile (Vilches, Jaén) (Fig. 10: 13). La cronología de todos estos fragmentos, adscrita al siglo IV y III a.n.e., se encuentra relacionada con el territorio de Cástulo y los mecanismos de integración ideológica que este *oppidum* emplea para el mantenimiento de sus fronteras. Entre estos mecanismos juega un papel especial la iconografía, tal es el caso de los exvotos en bronce depositados en los santuario de Castellar y Despeñaperros (Rueda, 2011). La decoración vascular no escapa a este tipo de programa identitario y, a través de su sanción mediante su uso cotidiano y/o simbólico, este programa decorativo se integra en los circuitos de la imagen instrumentalizada, socializada. Junto a este programa, las decoraciones mixtas con pintura y estampillas se encuentran también integradas en los mecanismos de integración ideológica basados en la imagen vascular, tal y como se constata en las producciones asociadas a los hornos de Guadalimar (Ruiz y Nocete, 1981) y en la presencia de este tipo de decoraciones en el santuario, desarrollando los temas decorativos que hemos expuesto en el apartado anterior.

En un fragmento de cuerpo asociado a un plato se documenta, en la superficie interna, una serie de eses (Fig. 7: 8). Documentadas de forma especial en necrópolis y santuarios, este símbolo posee un marcado carácter simbólico de difícil interpretación. La lectura proporcionada por las propias estampillas de Castellar, un capitel de Cástulo y la decoración figurativa de Sant Miquel de Llíria (Valencia), muestran que dos eses enfrentadas son constituidas como una estilización floral que acoge, en ocasiones, una palmeta esquematizada. Este tipo de significado podría estar vinculado a las eses en solitario, que aludirían a posibles esquematizaciones vegetales.

El último tema decorativo que presenta una significación especial en el santuario está vinculado al esquema II.C.3 (Fig. 11: 5). Conformado sobre un fragmento de cuerpo ovoide vinculado a un microvaso, la decoración, desarrollada sobre un engobe blanquecino, presenta dos frisos horizontales en los que se definen una serie de signos en U o lengüetas. Este motivo se encuentra documentado, asimismo, en una serie estampillada de un fragmento amorfo (Fig. 11: 3) y podría estar vinculado, tal y

como se constata en las tapaderas de la tumba de la Dama de Baza, al ámbito femenino. Este signo remite, copia, los collares de lengüetas de las damas iberas, siendo un símbolo de su rango y su lugar en la esfera pública. Dado que sólo se ha documentado en contextos rituales específicos, necrópolis y santuarios, este signo posee, además, un contenido simbólico específico, asociado a la legitimidad de la que goza y que otorga la mujer a los linajes aristocráticos iberos.

En lo que respecta a los programas decorativos asociados a las formas completas, estos se encuentra definidos por 6 temas fundamentalmente, que han de sumarse a los cuatro que acabamos de analizar. Las secuencias no difieren de las documentadas en cualquier otro contexto del territorio de Cástulo en el siglo IV a.n.e.: decoraciones completas en rojo; bandas y filetes; bandas, filetes y segmentos de círculos concéntricos; bandas, filetes, semicírculos y líneas onduladas verticales; bandas, filetes, semicírculos y segmentos; bandas, filetes, segmentos y líneas onduladas verticales. Estos temas, así como los desarrollados en los párrafos precedentes, se encuentran asociados a un concepto que Carmen Rueda, en su análisis sobre los exvotos del territorio de Cástulo, define como "la multiplicación de la imagen de cohesión" (Rueda, 2008: 29). Este concepto hace alusión a aquellos tipos iconográficos basados en un código estandarizado de vestimenta y gestualidad, vinculado de forma muy precisa con "la exhibición de clase y con los mecanismos de ordenación de la imagen social representada" (Rueda, 2018: 351). En el ámbito vascular, la estandarización de estos programas decorativos, su desarrollo en otros espacios de este mismo ámbito territorial, se encuentra sujeto a este mismo proceso identitario. Es lo que hemos denominado como identidad iconográfica territorial: las imágenes que expresan, mediante su uso, la pertenencia a un territorio y legitiman, a través de su circulación, esta estructura socioeconómica.

En este último sentido, de todas las formas completas conservadas en el santuario, destaca la imitación de una crátera de campana, adscrita a nuestra variante tipológica III.5.B.3 (Fig. 6: 1). Esta imitación comprende un diálogo entre las influencias exógenas, derivadas de las importaciones áticas y su carácter simbólico entre la aristocracia ibera del Alto Guadalquivir, y los modelos iconográficos locales. La forma imita la crátera de campanas, pero altera sus proporciones y la propia morfología del cuerpo, que recuerda a otras urnas iberas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior. La decoración, bícroma, adopta los mitemas de la iconografía ibérica: bandas, filetes, segmentos de círculos concéntricos y líneas onduladas verticales. La asociación es, asimismo, común, no sólo entre los distintos ámbitos espaciales del territorio de Cástulo, sino también en otros contextos territoriales del Alto Guadalquivir. Los paneles que alternan los segmentos y las líneas onduladas reflejan un código estandarizado, socializado, colectivo. La bicromía, en esta cronología, se

encuentra asociada a las tendencias cromáticas del territorio de Cástulo, en ese otro programa de legitimación territorial basado en la asunción de programas que recuerdan, asocian y recuperan los modelos decorativos del Ibérico Antiguo. En esta tendencia iconográfica intervienen mecanismos simbólicos de recreación y reconfiguración de modelos que pertenecen a otra época, que son empleados para legitimar el nuevo orden impuesto por Cástulo mediante su vinculación con una temporalidad ya histórica. La imagen se rige por un código que regula la utilización de signos y motivos. Durante el Ibérico Antiguo, la bicromía en rojo y negro se convierte en signo identitario, por un lado, y marcador cronológico, por otro. Durante el siglo IV a.n.e., el crecimiento territorial de Cástulo demanda la configuración de discursos iconográficos que subrayen su legitimidad mediante su conexión con la primera fase de desarrollo de las sociedades iberas, entre las que se incluye, del mismo modo, la propia Cástulo. Ello pasa por recuperar las producciones bícromas de la fase anterior, que en esta etapa experimentan un cambio técnico, al abandonar el óxido de manganeso y adoptar el óxido de hierro para la elaboración de los pigmentos negros (Tuñón et al., 2016). Este discurso narrativo es el que recoge esta imitación, que incluye, a la inherente complejidad de la copia, el simbolismo de la bicromía en este marco temporal y este territorio. Y esta misma gama cromática, bicromía en rojo y negro, se refleja en una de las urnas globulares con decoración compleja mencionadas anteriormente. Su programa se encuentra caracterizado, del mismo modo, por el desarrollo de un panel que alterna los semicírculos concéntricos y las líneas onduladas verticales.

Finalmente, la influencia de la cerámica ática puede detectarse, también, en otro caso particular. Se trata de una urna globular con decoración compleja recogida en la publicación de Lantier (Lantier, 1917: Lám. XXXIII) (Fig. 4: 3). Esta urna presenta dos paneles en rojo que, concebidos como un barniz, dejan en reserva los motivos decorativos geométricos: semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales. Esta técnica decorativa copia la técnica de la cerámica ática de figuras rojas que llega al Alto Guadalquivir, y podría estar relacionada con un deseo de reproducir e implantar este modelo decorativo o, por el contrario, pudo ser una producción puntual para una celebración litúrgica determinada.

El discurso de legitimación territorial del que hablábamos anteriormente, se encuentra auspiciado, al mismo tiempo, por la documentación de varios fragmentos amorfos en los que se desarrolla un engobe gris, blanquecino o pardo. En el caso del engobe gris, que puede fecharse según otros contextos como Turruñuelos entre mediados o finales del siglo IV y el siglo III a.n.e., su producción trata de rememorar la cerámica gris con decoración pintada desarrollada durante el siglo IV, que está asociada a los primeros programas extraterritoriales definidos por Cástulo (un plato

de cerámica gris con decoración pintada se documenta en este contexto religioso, Fig. 7: 7). Este tipo de engobe, documentado en otros espacios del territorio de Cástulo como Giribaile o Turruñuelos, desarrolla dos de los temas documentados en las formas completas, asociadas a esas imágenes vinculadas a la identidad colectiva: a) bandas y filetes; y, b) filetes, semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales. Este mismo objetivo persiguen los engobes pardos, asociados a fragmentos en los que se desarrollan bandas, semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales, uno de los tipos decorativos más recurrentes del santuario.

El santuario de la Cueva de la Lobera muestra, de esta manera, las dinámicas iconográficas desarrolladas por Cástulo para el mantenimiento de las fronteras y la definición de sinergias identitarias. En este contexto juegan un papel fundamental los exvotos en bronce (Rueda, 2011) y, también, la cerámica votiva que, depositada como ofrenda o parte integrante de la liturgia, muestra los programas territoriales de Cástulo. Al mismo tiempo, se desarrollan otras secuencias con un carácter simbólico muy concreto, posiblemente asociadas a los rituales desarrollados en el santuario. Tal es el caso de las secuencias con motivos en U, identificadas formalmente con los collares de lengüetas de las mujeres aristocráticas.

8.3. Necrópolis iberas e iberorromanas de Cástulo (Linares, Jaén).

El capítulo que desarrollaremos a continuación se encuentra centrado en el análisis de las necrópolis iberas e ibero-romanas de Cástulo. Este *oppidum* capitalizará desde mediados del siglo IV a.n.e. y, sobre todo, durante el siglo III, un extenso territorio que incluirá la articulación de dos santuarios supraterritoriales (Collado de los Jardines en Santa Elena y Cueva de la Lobera en Castellar), así como el establecimiento de una red de *oppida* secundarios (como Giribaile o *Baecula*) destinados a controlar los distritos mineros de Sierra Morena y las vías de acceso al Alto Guadalquivir (Ruiz y Molinos, 2007; Ruiz *et al.,* 2013: 199-225). La ciudad ibera, situada a unos 7 km de Linares, se levanta sobre una amplia meseta de unas 50 ha aproximadamente. Localizada en la margen derecha del río Guadalimar, a escasos kilómetros de su desembocadura en el Guadalquivir, esta posición le otorga una importante ventaja estratégica: el control de las comunicaciones al norte y este de la actual provincia de Jaén.

Esta destacada posición se constata, asimismo, en su dilatada secuencia cultural, comprendida entre finales del III milenio a.n.e. y el siglo XV d.n.e. Será entre los siglos VII y VI a.n.e. cuando se desarrolle en este meseta una incipiente aristocracia local que se irá consolidando en los próximos siglos, hasta su máxima expresión durante el siglo III a.n.e., momento en el que se convierte en un núcleo destacado de la Oretania y se inicia la acuñación de moneda propia. A partir de este momento, además, Cástulo establecerá sólidas relaciones con Cartago, sellando este pacto mediante la unión matrimonial de la aristócrata local Himilce con el general cartaginés Aníbal Barca. Y esta unión será decisiva en el desarrollo de la Segunda Guerra Púnica en el Alto Guadalquivir: con la victoria de los romanos, el territorio de Cástulo, pro-cartaginés, se desarticula, y Cástulo, ante el asedio de *Iliturgi*, rinde su capital a Roma.

> *A continuación Escipión marchó a Castulo [...]. Pero la llegada de Escipión venía precedida de la derrota de los Iliturgitanos, a raíz de la cual había cundido el pánico y la desesperación [...] lo que provocó la escisión entre cartagineses e hispanos. En estos mandaba Cerdubelo, decidido partidario de la capitulación, y en los auxiliares cartagineses mandaba Himilcón; Cerdubelo entregó a los romanos a éste y sus tropas juntos con la ciudad, después de recibir garantía en secreto* (Liv. XXVIII, 19-20).

Dicha rendición tuvo lugar en el año 206 a.n.e. por medio de un *fides acepta* que impidió, entre otras cuestiones, el desarrollo de batallas o cercos en su ciudad. Además, mediante la *deditio in fidem* fue posible el mantenimiento de las instituciones

de gobierno tradicionales (González, 2002), lo que favoreció la pervivencia de la cultura local mucho tiempo después de la conquista romana, tal y como se documenta en algunas de sus necrópolis (Estacar de Luciano, Puerta Norte y Cerrillo de los Gordos) y aun a pesar de su pronta romanización en época augustea o, incluso, cesariana (Ortega, 2005: 60).

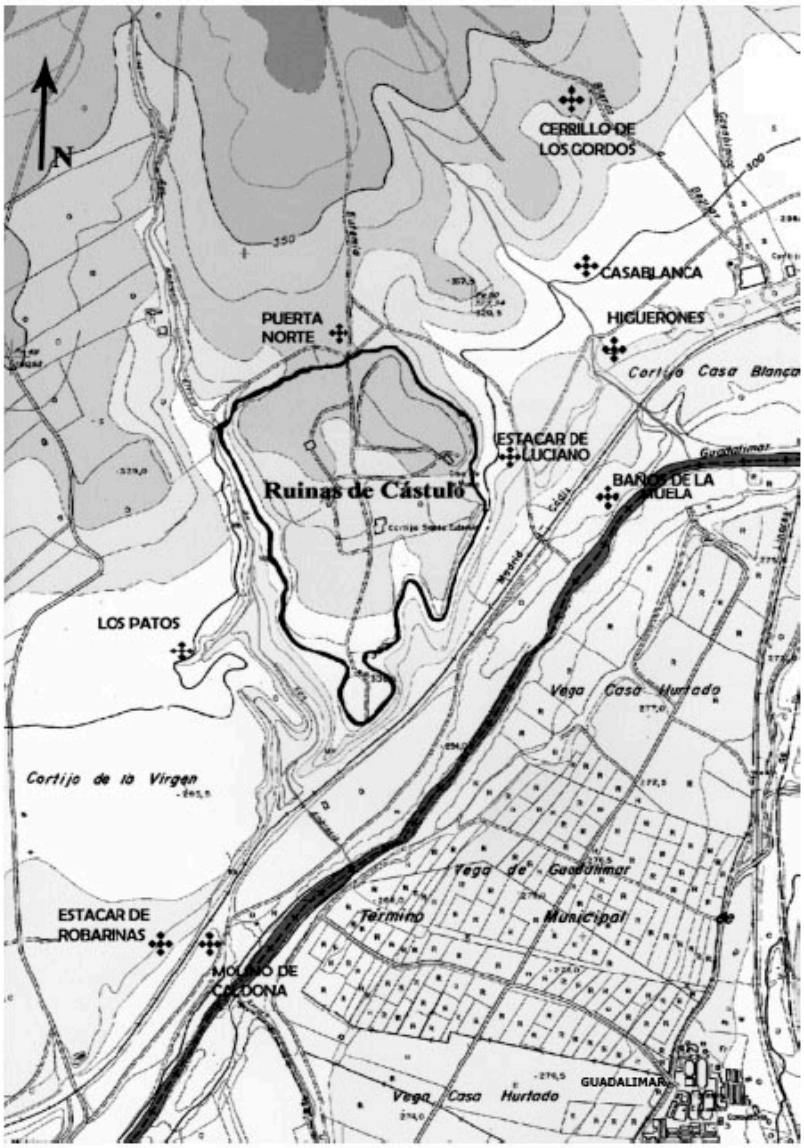


Fig. 1. Mapa de situación de las necrópolis estudiadas (Ortega, 2005: 65).

En lo que respecta al tema que nos ocupa, las necrópolis iberas e ibero-romanas de Cástulo, desde los años 60 hasta la actualidad se han realizado diversas intervenciones en estos contextos que, desde 1970, serán dirigidos por José María Blázquez. Diez serán los espacios funerarios que, en distintos momentos de la secuencia cultural ibera, han sido excavados con mayor o menor información contextual (dado que mucho de ellos fueron conocidos como consecuencia de actuaciones clandestinas): Finca de Torrubia, Casablanca, Baños de la Muela, Estacar

de Robarinas, Los Higuerones, Los Patos, Molino de Caldona, Cerrillo de los Gordos, Estacar de Luciano y Puerta Norte (Blanco, 1965; Arribas y Molina, 1968-69; Trías, 1968-69; Urruela, 1973; Blázquez, 1975, 1979; Blázquez y Valiente, 1981; Blázquez, Contreras y Urruela, 1984; Blázquez, García-Gelabert y López, 1985; Blázquez y García-Gelabert, 1987; García-Gelabert y Blázquez, 1988; García-Gelabert, 1988a, 1988b; Valiente, 1991; Blázquez y García-Gelabert, 1994; Ortega, 2005; Jiménez, 2006, 2008). La propuesta de análisis que planteamos en las siguientes páginas pretende evaluar el valor de la decoración cerámica en estos contextos funerarios, siendo posible la realización de una lectura diacrónica y sincrónica del fenómeno iconográfico vascular en las necrópolis de uno de los *oppida* de mayor envergadura política y territorial del Alto Guadalquivir. Los materiales analizados se encuentran depositados en el Museo Arqueológico de Linares, dedicado a la ciudad iberorromana de Cástulo.

7.1.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Tumba de la Finca de Torrubia

Junto a la necrópolis de Estacar de Robarinas, en la finca Torrubia, se localizó, con motivo de unos trabajos agrícolas en 1962, el ajuar de un enterramiento asociado a un gran hoyo sin tratamiento alguno aparente, de 1,10 metros de fondo y cubierto por una losa de arenisca (Blanco, 1965). El conjunto tenía, según la descripción de Blanco, tres enterramientos de cremación con tres urnas de cuerpo ovoide y cuello exvasado, que analizaremos a continuación. El resto del ajuar estaba compuesto por:

1. Un *tymiaterion* de bronce con tres cariátides de Hathor que acogen entre sus manos flores de loto, con otras dispuestas sobre la cabeza. El trabajo realizado por Mª L. de la Bandera y E. Ferrer (1995) fecha esta pieza en torno al 570 a.n.e., aunque un posterior trabajo de Mariano Torres (1999) eleva esta cronología hasta el siglo VII a.n.e.
2. Broche de cinturón de bronce, fechado en el siglo VII a.n.e.
3. Espada de tipo "Ronsa-Sa Idda" de hierro, fechada según Torres entre el siglo VIII y la primera mitad del siglo VII a.n.e. (1999).
4. Un anillo de oro.
5. Cinco puntas de lanza, dos regatones y una hoja de cuchillo.

6. Una pátera de plata con carena alta. De influencia chipriota según el análisis realizado por Salvador Pozo, podría estar fechada entre los siglos VI y V a.n.e. (Pozo, 2003).
7. Una urna de cuerpo globular de cerámica gris y un plato con carena baja (plato y pátera de plata serían utilizadas, asimismo, como tapaderas de dos de las urnas cinerarias. El plato estaría asociado a la urna con decoración vegetal y la pátera de plata a la urna con motivos rectangulares en el cuello.

El análisis iconográfico que se desarrolla a continuación se encuentra asociado a dos de las tres urnas cinerarias documentadas, puesto que la tercera se documentó completamente fragmentada, con apenas restos de decoración en ella.

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto exvasado, base cóncava y borde vuelto (Fig. 2: 2). Presenta decoración compleja en rojo vinoso con grupos de bandas y filetes en borde, cuerpo y base. En el cuello se desarrollan una serie de rectángulos.

Cerámica con engobe:

2. **Variante III.4.C.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto exvasado, base cóncava y borde vuelto (Fig. 2: 1). Sobre un engobe blanquecino se desarrolla una decoración compleja en rojo vinoso. El esquema consta de una banda en la superficie interior del borde. Tres bandas en el cuerpo, la última enlazando con un cambo en la base, delimitan dos frisos con dos grupos de filetes (de 2 y 3 en el superior y 3 y 2 en el inferior). En el cuello, dos grupos de filetes enmarcan un panel con una sucesión encadenada de flores de loto. El espacio intermedio generado por esta sucesión se encuentra asociado a rosetas de seis pétalos en reserva, es decir, con el blanco del engobe de base, mientras que el resto del espacio se encuentra cubierta por el pigmento rojo de la decoración. Estas urnas podrían fecharse a finales del siglo V a.n.e. según sus paralelos de Túgi, Baza o Castellones de Céal.

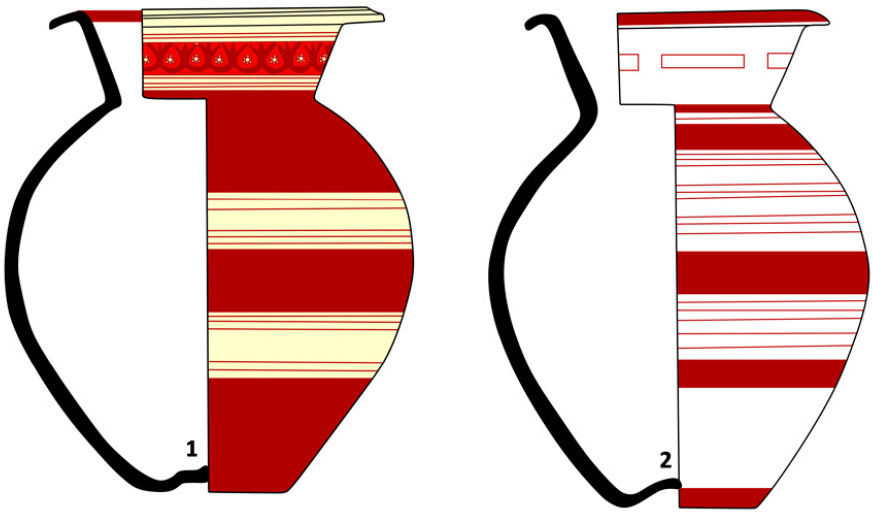


Fig. 2. Cerámica decorada documentada en la Finca de Torrubia. Distintas escalas (Blanco, 1965).

Necrópolis de Casablanca

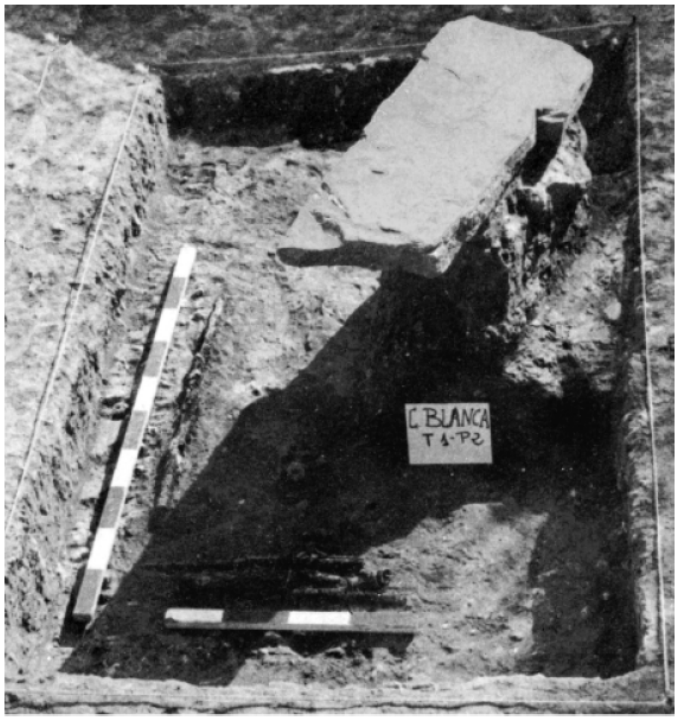


Fig. 3. Fotografía de la sepultura de Casablanca (Blázquez, 1975).

Al igual que la tumba de la Finca Torrubia, la necrópolis de Casablanca se encuentra asociada únicamente a un enterramiento localizado en el paraje con dicho nombre. Aunque se desconoce su ubicación exacta, esta se encuentra próxima a la necrópolis tumular de Los Higuerones (Blázquez, 1975). Su descubrimiento tuvo lugar en el año 1970 cuando, durante unas labores agrícolas, se constató la existencia de

una sepultura en cista (Fig. 3) El ajuar de dicha tumba estaba compuesto por una urna cineraria, un plato, un broche de cinturón de bronce, una varilla de bronce, una varilla de hierro, una punta de lanza, dos cuchillos afalcatados, un regatón de lanza, un regatón de hierro y 35 fragmentos de crátera en superficie (Blázquez, 1975: 219-226). En cuanto a su cronología, Blázquez plantea al año 550 a.n.e. para la estructura (Blázquez, 1975), mientras que Quesada data algunas de las armas aparecidas entre los años 550-400 a.n.e. (Quesada, 1989) (Ortega, 2005: 61).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo con tendencia globular, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 4: 1). Comprende campo en el borde y dos grupos de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando un friso sin decoración alguna.
2. **Variante I.2.A.3**: plato de cerámica gris con cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 4: 2). Sobre la superficie alisada del recipiente se desarrollan puntuaciones irregulares en el tercio inferior del cuerpo y la base.

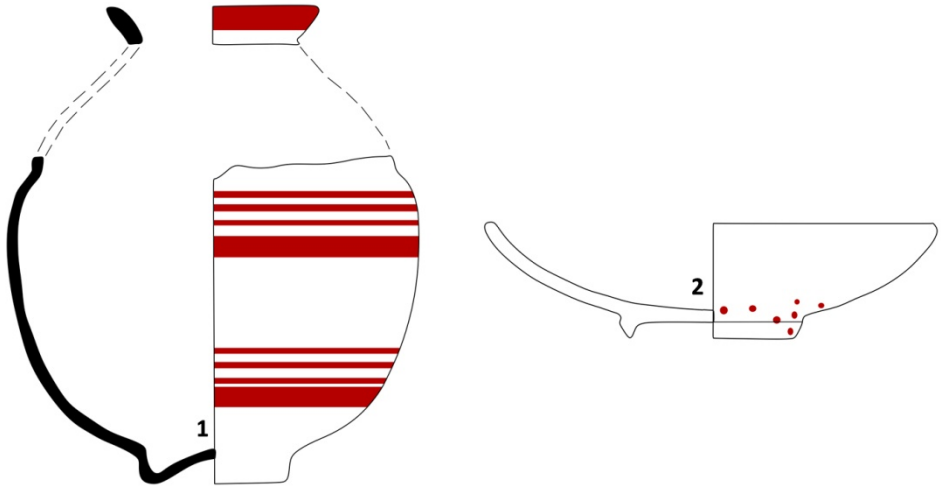


Fig. 4. Cerámica decorada documentada en la tumba de Casablanca. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Necrópolis de Baños de La Muela

La necrópolis ibérica de Baños de la Muela está situada sobre un pequeño espolón en la margen derecho del Río Guadalimar, a unos 300 m al Noreste de Cástulo. Esta necrópolis fue excavada en 1970, documentando tres niveles de ocupación y un total de 18 sepulturas cuyo ajuar fecha el conjunto entre finales del siglo V a.n.e. y el siglo III a.n.e.

El primer nivel de uso del espacio funerario se encuentra asociado a una sepultura central en cista rodeada de un gran recinto. A esta primera fase se vinculan, también, varias sepulturas ubicadas sobre el sustrato natural del espolón donde se localizan. Por su parte, la segunda fase de uso de la necrópolis documenta ocho sepulturas en pozo simple rodeado de empedrado circular o cuadrangular, con estructura tumular y, en ocasiones, una cenefa de cantos rodados en su contorno. A un último nivel, finalmente, se asocia una única sepultura cuadrangular (Blázquez, 1975).

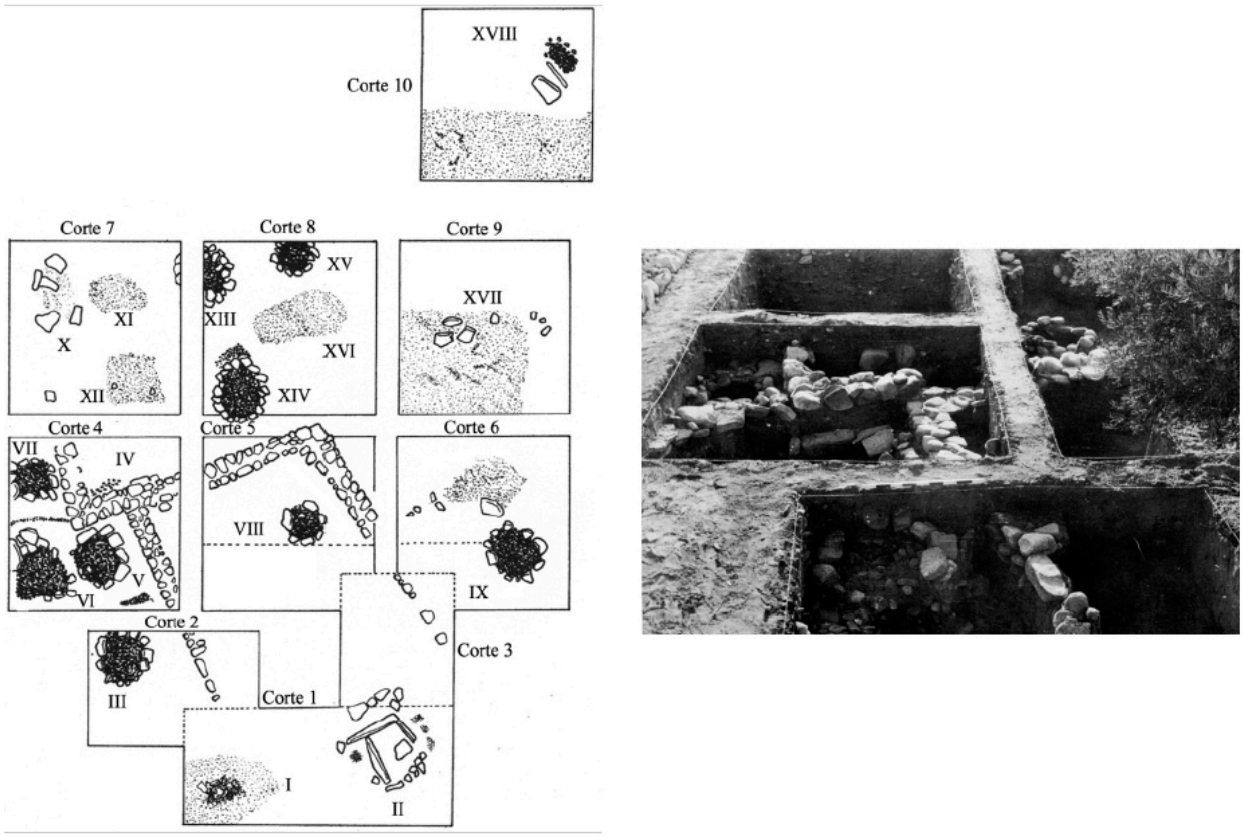


Fig. 5. Planta y fotografía de la necrópolis de Baños de la Muela (Blázquez, 1975).

Tumba I: enterramiento *in ustrinum*. Sobre las cenizas de la cremación se depositaron la urna cineraria y el ajuar funerario, compuesto por 4 *kylix*, ochos fragmentos de borde de vasos griego, un vaso griego de barniz negro, cerámica ibérica decorada y no decorada, una fusayola, tres puntas de lanza y un regatón (Blázquez, 1975: 125-128).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos de borde vueltos (Fig. 6: 1-2). El primero de ellos conserva un campo en el borde y una serie de filetes en el cuerpo, bajo los cuales se desarrollan semicírculos concéntricos. El segundo fragmento se encuentra asociado a una decoración sencilla.

2. Fragmentos amorfos que desarrollan los siguientes esquemas decorativos:
    a. Bandas y/o filetes que delimitan series que alternan las líneas onduladas verticales y los semicírculos concéntricos (Fig. 6: 3).
    b. Filetes que delimitan series de semicírculos concéntricos. Los espacios entre semicírculos son cubiertos por "abanicos" de puntos (Fig. 6: 4-5).
    c. Fragmentos con decoraciones sencillas de bandas y/o filetes (Fig. 6: 7).

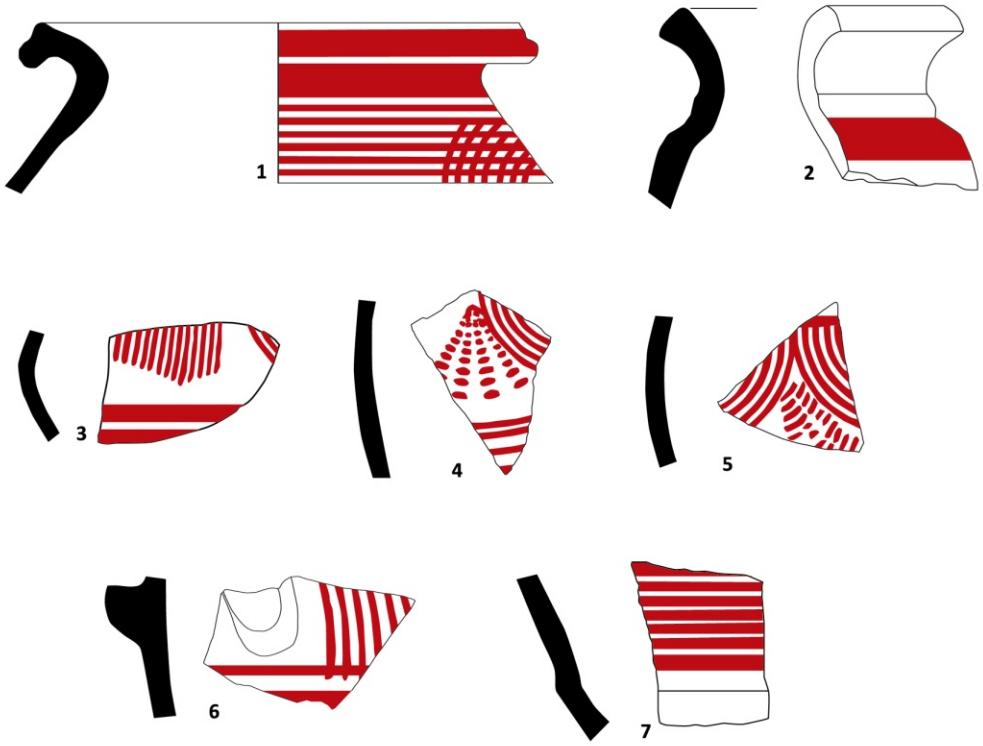


Fig. 6. Cerámica decorada de la tumba I de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba III: enterramiento *in ustrinum* rodeado de un zócalo de piedra dispuesto de forma circular. Los restos de la cremación, así como el ajuar de la persona fallecida, fueron depositados directamente sobre un pavimento de cantos rodados. La sepultura así concebida fue posteriormente cerrada por una serie de piedras de diferente tamaño, confiriéndole un aspecto tumular. El ajuar estaba compuesto por un *kylix*, un vaso de barniz negro, una fusayola, dos cuentas de collar, un anillo de bronce, un contera de hierro y distintos fragmentos de cerámica ibérica (Blázquez, 1975: 133-135).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos amorfos con decoración compleja, uno de ellos presente cuatro filetes bajo los que se desarrollan líneas onduladas de puntos (Fig. 7: 1-2). Este tema parece estar asociados a los "abanicos" de puntos que

hemos reconocido en los fragmentos de mayor tamaño de la tumba anterior.

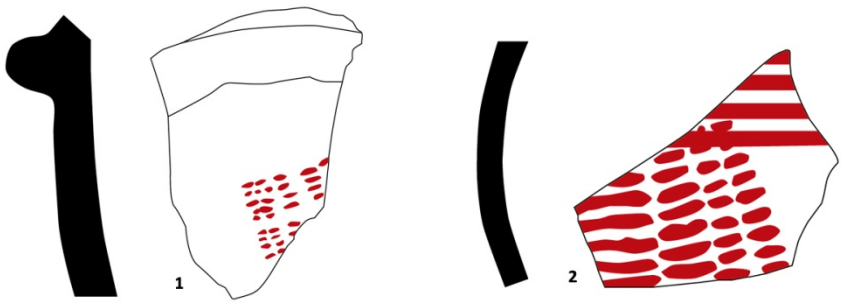


Fig. 7. Cerámica decorada de la tumba III de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba IV: sepultura de planta cuadrado con restos de un empedrado formado por cantos rodados de pequeño tamaño. Se encontraba prácticamente alterada por la acción del arado. El ajuar conservado de su interior se encuentra asociado a un *kylix* y a varios vasos ibéricos con decoración pintada (Blázquez, 1975: 140-143).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.5.B.1**: corresponde con los fragmentos de cuerpo y cuello de una urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior y cuello corto de tendencia exvasada (Fig. 8: 1). En el cuerpo, un grupo de filetes delimitan dos frisos en los que se desarrollan líneas onduladas de puntos. En el arranque del galbo, sobre unos filetes se desarrollan trazos verticales.
2. Fragmento de un recipiente de cuerpo ovoide y borde exvasado, posiblemente asociado a la variante **I.4.A.1** (Fig. 8: 2). Se encuentra caracterizado por una decoración sencilla con bandas y filetes en borde y cuerpo.
3. Fragmentos amorfos que conservan los siguientes temas:
    a. Decoración sencilla en un fragmento de pie y una ficha circular (Fig. 8: 6).
    b. Decoración compleja con líneas onduladas de puntos (Fig. 8: 4). El grado de fragmentación de la pieza impide valorar la secuencia completa, que podría estar asociada a semicírculos concéntricos colgantes.

Cerámica con engobe:

1. Fragmento amorfo que conserva, sobre un engobe blanquecino, dos bandas con sendos paneles (Fig. 8: 5). El primero de ellos se encuentra en reserva,

mientras que el segundo parece vincularse a una serie de semicírculos concéntricos encadenados.



Fig. 8. Cerámica decorada de la tumba IV de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba V: sepultura de planta cuadrangular formada por losas regulares en sus lados Sur y Este, y por cantos rodados hacia el Norte y el Oeste. Siguiendo el informe de Blánquez, esta estructura pudo estar cubierta por losas de pizarra, de la que quedaba alguna "in situ". En sus descripciones se subraya la existencia de un empedrado de cantos rodados que pudo rodear la tumba, a excepción de su lado Sur. Sobre este empedrados se depositaron las cenizas y los huesos del cadáver, así como su ajuar, compuesto por 4 *kylix*, distintos fragmentos de un vaso griego sin adscripción tipológica, un *skyphos*, un vaso griego de barniz negro, un disco de arcilla, una fusayola, una fíbula anular hispánica, un anillo de bronce, una pulsera de bronce y cuatro cuentas de collar (Blázquez, 1975: 143- 147).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior (Fig. 9: 1). Con borde vuelto, este recipiente, vinculado a una forma abierta, comprende decoración compleja con un panel de semicírculos concéntricos colgantes.
2. Fragmento de borde vuelto y arranque de cuerpo asociado a una forma cerrada (Fig. 9: 2). El esquema decorativo conservado es idéntico al interior: friso con semicírculos concéntricos encadenados.

3. Fragmentos amorfos con los siguientes temas;
    a. Series que alternan las líneas onduladas verticales o líneas verticales con los semicírculos concéntricos colgantes (Fig. 9: 3).
    b. Frisos con segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda (Fig. 9: 4).
    c. Decoración sencilla sobre una ficha circular (Fig. 9: 5).

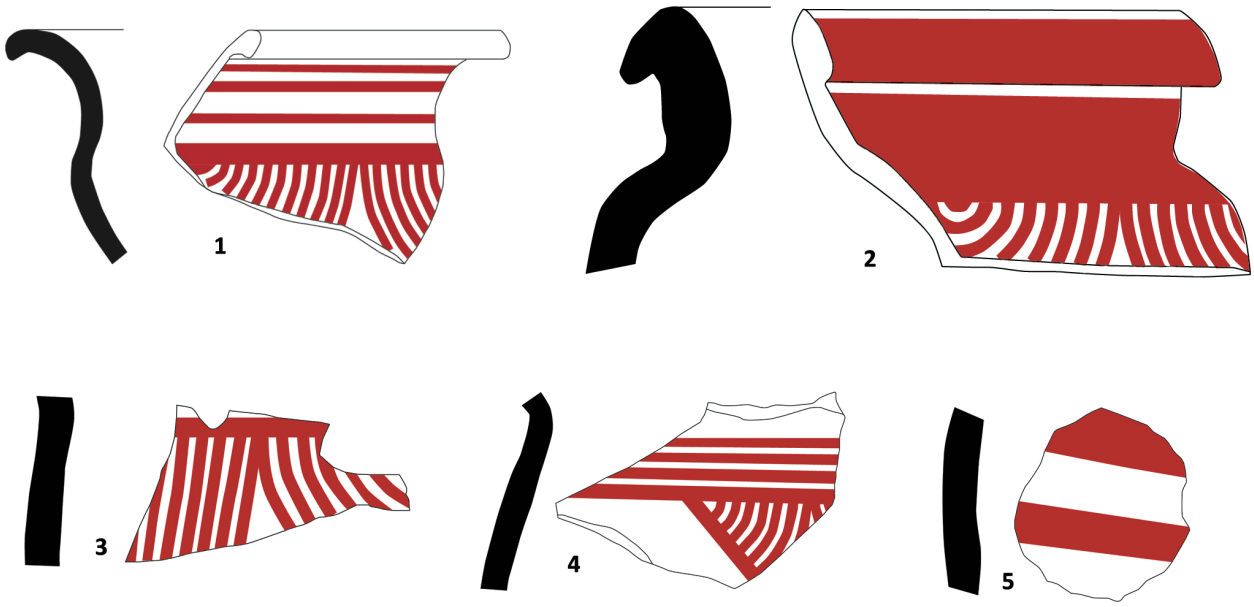


Fig. 9. Cerámica decorada de la tumba V de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba VI: enterramiento *in ustrinum* compuesto por un *kylix*, una fíbula anular hispánica, fragmentos asociados a un puñal y fragmentos de cerámica ibérica (Blázquez, 1975: 147-149).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos amorfos que conservan frisos, delimitados por bandas y/o filetes, con líneas verticales o líneas onduladas verticales (Fig. 10: 3 y 5).

Cerámica con engobe:

1. Fragmentos amorfos con engobe blanquecino como fondo de un panel con segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. 10: 1-2).
2. Fragmentos amorfos con engobe anaranjado como única decoración de un friso bajo o el que sobre se desarrolla otra panel con semicírculos concéntricos (Fig. 10: 4 y 6).

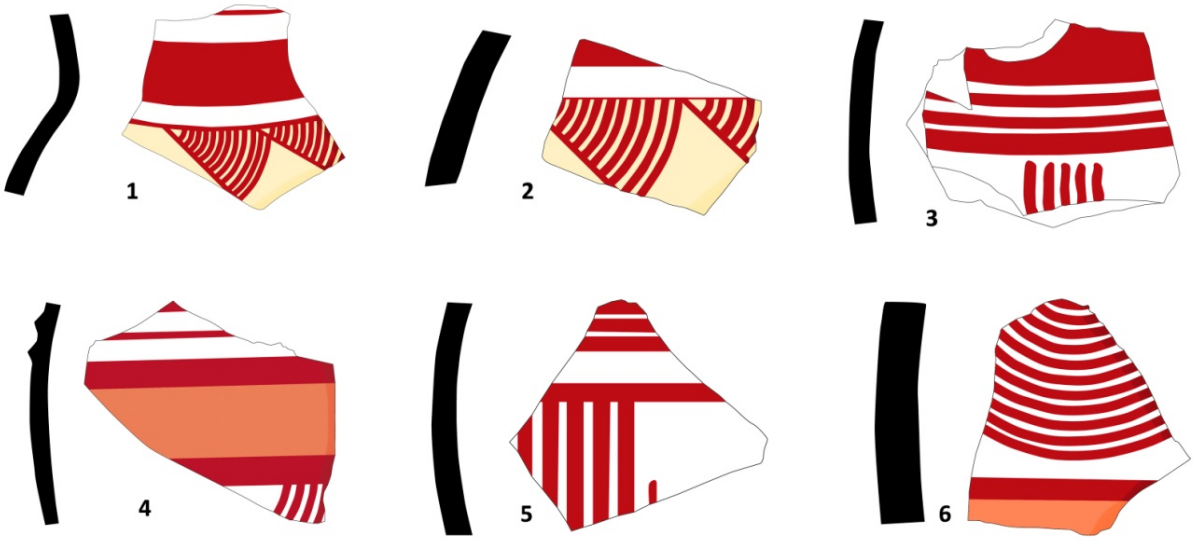


Fig. 10. Cerámica decorada de la tumba VI de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba VII: estructura rodeada por un muro circular realizado con pequeñas piedras de tamaño regular. Dentro de este recinto se documentaron los restos de la cremación y del ajuar, fragmentado y quemado asimismo. Según las descripciones de Blázquez, "en el lado oeste de la tumba y posiblemente rodeándola, apareció un pavimento estrecho de cantos rodados". El ajuar conservado se encuentra integrado por dos *kylix* y fragmentos de cerámica ibérica (Blázquez, 1975: 149-152).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos de borde vuelto y amorfos (posiblemente asociados al recipiente del borde) con decoración sencilla de bandas y/o filetes (Fig. 11: 1-6).

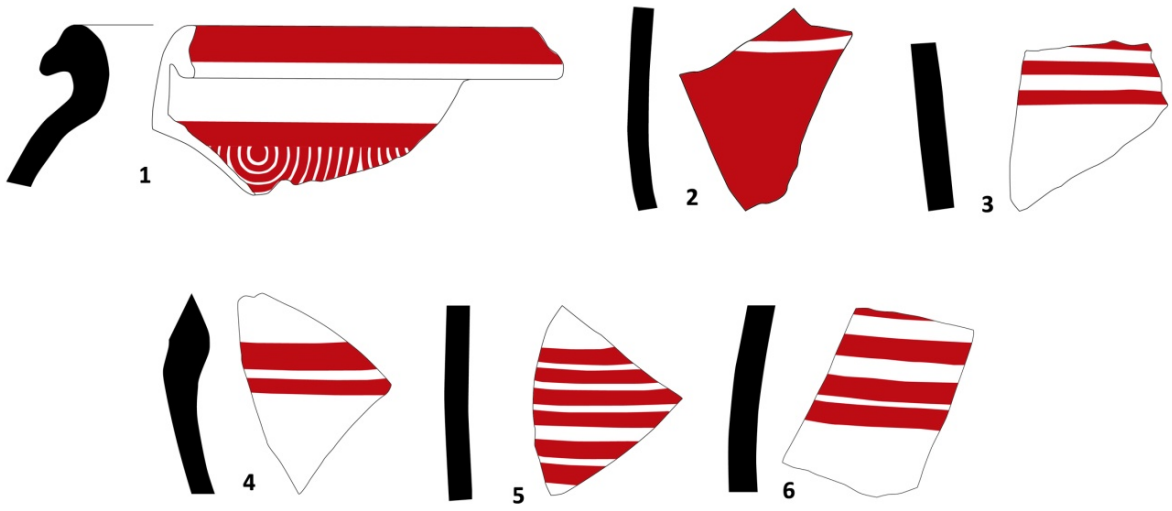


Fig. 11. Cerámica decorada de la tumba VII de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba VIII: sepultura circular rodeado por un perímetro de piedras de tamaño regular. En su interior se localizaron los restos de la cremación y algunos elementos del ajuar funerario, que conservaba dos *kylix*, un aro de bronce, una contera y una aguja de fíbula de bronce (Blázquez, 1975: 152-154).

Cerámica sin engobe:

1. Dos fragmentos de borde vuelto con cuerpo de tendencia globular (Fig. 8: 1-2). Ambos conservan una banda o campo en el borde y un grupo de bandas y/o filetes en el cuerpo que delimitan uno o dos frisos. El fragmento mejor conservado muestra en su panel una serie que alterna las líneas onduladas verticales con los semicírculos concéntricos colgantes.



Fig. 12. Cerámica decorada de la tumba VIII de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba IX: junto a una zona de cenizas se documentó una estructura circular circundada por piedras. En su interior se depositaron huesos calcinados, cenizas y el ajuar fragmentado quemado, con once *kylix*, un *skyphos*, un fragmento amorfo de vaso griego, una punta de lanza, un regatón, un anillo, un cuchillo de hierro afalcatado, un aro circular y una contera de hierro (Blázquez, 1975: 154-162).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.1**: corresponde a dos platos de cuerpo hemisférico y troncocónico con borde exvasado (Fig. 13: 5-6). Aunque no conserva la base, la superficie conservada parece estar asociada a una base cóncava. Se encuentran caracterizados por una decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa del plato.
2. Fragmento de borde exvasado asociado a un recipiente cerrado (Fig. 13: 4). Iconográficamente, se encuentra caracterizado por una decoración completa en rojo en su superficie exterior.
3. Fragmento de borde horizontal con friso en el que se desarrollan segmentos de círculos concéntricos encadenados (Fig. 13: 1).
4. Fragmentos amorfos con los siguientes temas:
    a. Círculos concéntricos como únicos elementos decorativos conservados (Fig. 13: 10).

b. Frisos enmarcados por filetes (Fig. 13: 2). El superior con una serie que alterna las líneas verticales y los segmentos de círculos concéntricos. El inferior con semicírculos concéntricos, sin poder precisar si se trata de una serie única o si combina con otro motivo geométrico.

Cerámica con engobe:

1. Fragmento de plato de cuerpo hemisférico y borde engrosado al exterior (Fig. 13: 7). Posiblemente asociado a nuestra variante I.2.A.1, se encuentra caracterizado por un campo en el borde y grupos irregulares de filetes al interior. Toda la decoración se desarrolla sobre un engobe anaranjado.
2. Fragmentos de base o amorfos con engobe anaranjado. En el caso de la base este engobe, desarrollado en la superficie exterior del recipiente, es el único tratamiento decorativo recibido (Fig. 13: 3). El fragmento amorfo desarrolla una decoración pintada que se encuentra asociada a un friso de segmentos, líneas onduladas verticales y semicírculos concéntricos (Fig. 13: 8). Dicho friso se encuentra circundado por un filete que subdivide el diseño en dos.
3. Sobre un engobe blanquecino se conserva en un fragmento amorfo una banda que delimita un friso de semicírculos o círculos (Fig. 13: 9).

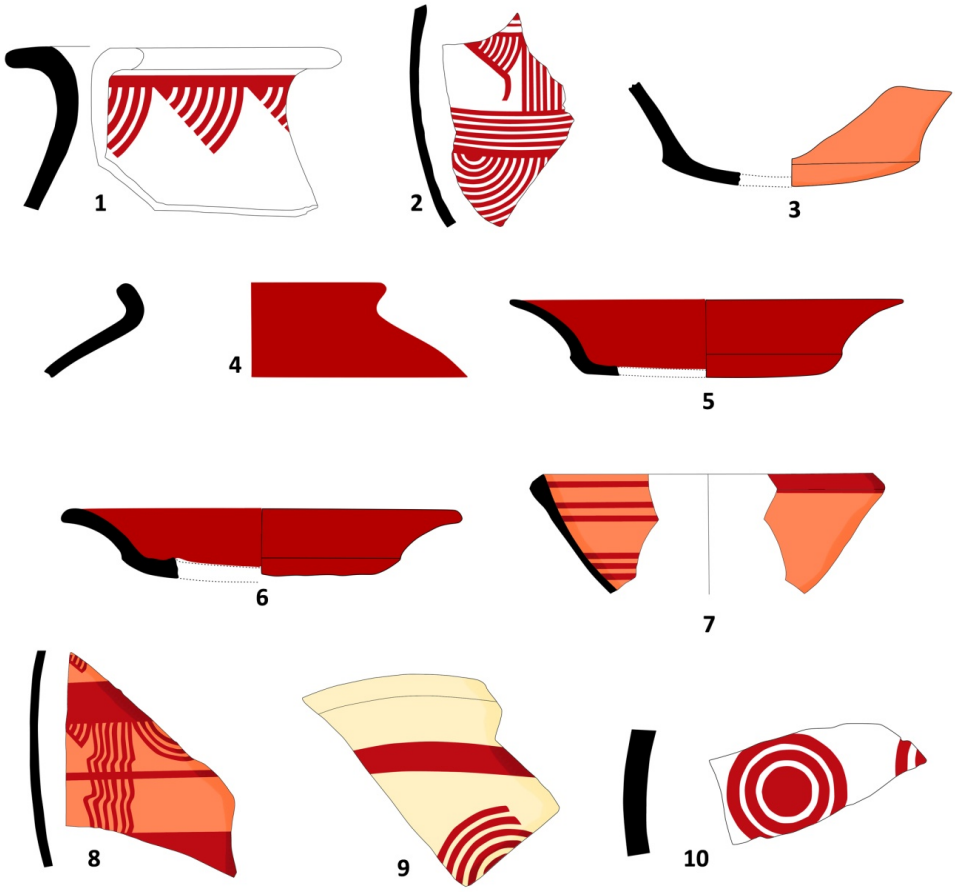


Fig. 13. Cerámica decorada de la tumba IX de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba X: sepultura alterada por la acción del arado. Entre losas y manchas de cenizas se documentaron uno de los ajuares más numerosos y significativos de la necrópolis, con siete cráteras, 17 *kylix*, 2 *skyphos*, una cuenta de collar de pasta vítrea y una fusayola (Blázquez, 1975: 162-170).

Cerámica sin engobe:

1. Ficha circular recortada sobre un friso con semicírculos concéntricos sedentes (Fig. 14: 5).
2. Dos fragmentos de bordes, horizontal y exvasado, asociado a platos y con decoración completa en rojo tanto en la superficie interior como exterior (Fig. 14: 3-4).

Cerámica con engobe:

1. **Variante II.9.A.3**: a esta variante se asocian un plato completo, un fragmento de borde y otro de base posiblemente vinculados a esta variante. El ejemplar completo se encuentra caracterizado por un cuerpo hemisférico y troncocónico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 10: 1-2). En todos los casos, el único tratamiento decorativo consiste en un engobe blanquecino tanto en la superficie interior como exterior.
2. En un fragmento amorfo se conserva un engobe anaranjado como fondo de la decoración de un friso en el que se desarrolla una serie de segmentos y semicírculos concéntricos colgantes (Fig. 10: 6). Completa la decoración otras bandas y filetes.

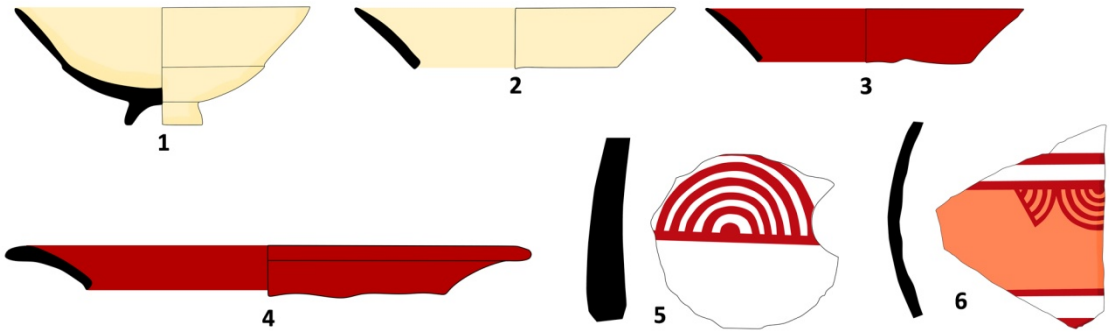


Fig. 14. Cerámica decorada de la tumba X de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba XI: se trata de una mancha de cenizas entre las que se encontraban huesos calcinados y otros elementos de ajuar, compuesto por 20 *kylix* y *kylix-skyphos*, un *klekythos aryballistico*, así como fragmento de una posible crátera (Blázquez, 1975: 170-179).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de borde horizontal con decoración completa en rojo tanto en la superficie interior como exterior del recipiente (Fig. 15: 2).
2. Fragmentos amorfos y fichas circulares que conservan las siguientes secuencias decorativas:
    a. Decoraciones sencillas con bandas y/o filetes (Fig. 15: 8, 12, 15-16).
    b. Frisos con semicírculos y líneas onduladas verticales (Fig. 15: 1, 10).
    c. Frisos con semicírculos y líneas de puntos (Fig. 15: 3, 7, 8).
    d. Frisos con líneas onduladas de puntos (Fig. 15: 4).
    e. Frisos con segmentos de círculos concéntricos (Fig.15: 5).
    f. Frisos con semicírculos concéntricos encadenados (Fig. 15: 6).

Cerámica con engobe:

1. Fragmento amorfo que desarrolla, sobre un engobe anaranjado, un panel que alterna los semicírculos y los segmentos de círculos concéntricos (Fig. 15: 14).

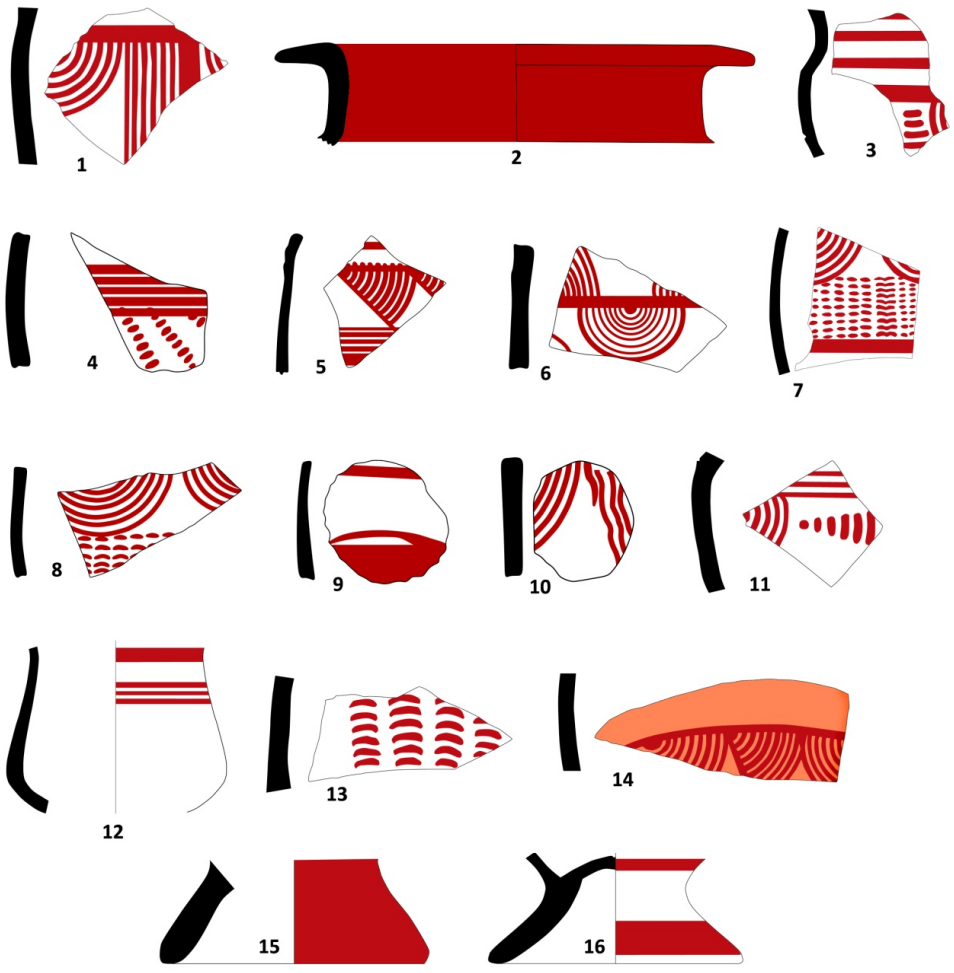


Fig. 15. Cerámica decorada de la tumba XI de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba XII: mancha de cenizas con 8 *kylix*, cinco fragmentos de *oenochoe* o *skyphos-aryballistico*, una fusayola, un fragmento amorfo de marfil, tres fragmentos de un vaso de bronce carenado (Blázquez, 1975: 179-187).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de recipiente abierto. Presenta cuerpo troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, así como borde exvasado (Fig. 16: 1). Se encuentra caracterizado por una decoración completa en rojo en la superficie exterior.

Cerámica con engobe:

1. Fragmentos de recipientes cerrados. Estos ejemplares consta de un borde horizontal y se encuentran caracterizados por un engobe blanquecino sobre el que se desarrolla una decoración mixta (Fig. 16: 2-7). Esta decoración presenta en todos los casos campo en el borde y bandas en el cuerpo, delimitando un friso con el engobe como único tratamiento decorativo. En tres de estos recipientes, bajo este primer panel se desarrolla una estrecha cenefa con un motivo inciso de V en sentido horizontal.

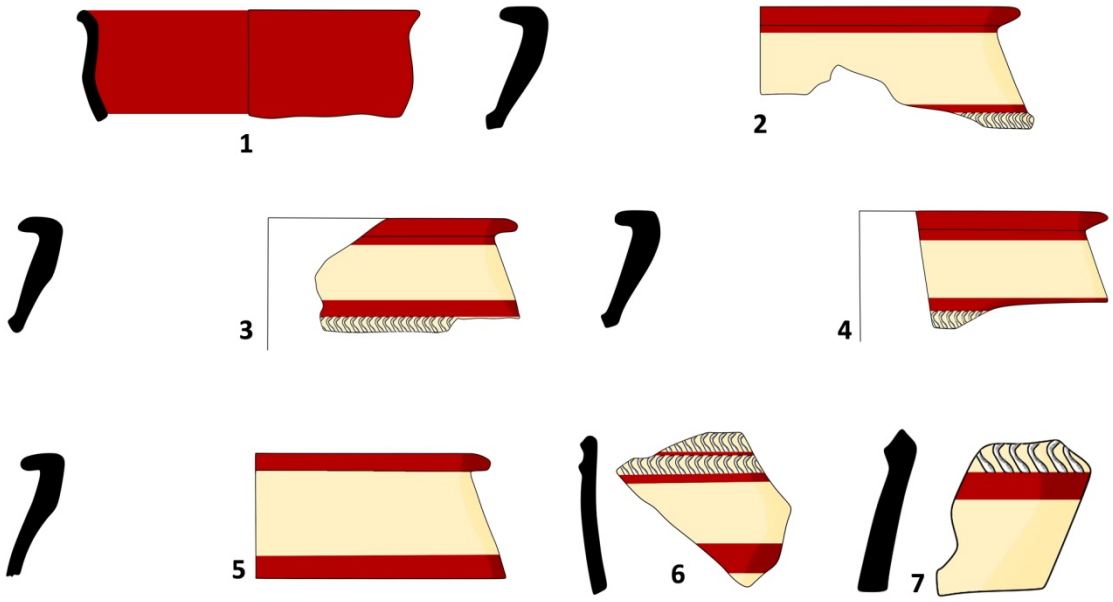


Fig. 16. Cerámica decorada de la tumba XII de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba XIV: sepultura circular circundadas por piedras de tamaño regular. Siguiendo las descripciones de Blázquez, al exterior de la estructura se halló un pavimento de cantos rodados. El ajuar estaba compuesto por 3 *kylix*, 2 fusayolas, una fíbula, un anillo de bronce, una cuenta de collar y un fragmento de concha quemada (Blázquez, 1975: 187-189).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de borde horizontal con decoración completa en rojo (Fig. 17: 1).
2. Fragmento de borde vuelto con banda en el borde y dos bandas en el arranque del cuerpo conservado (Fig. 17: 2).

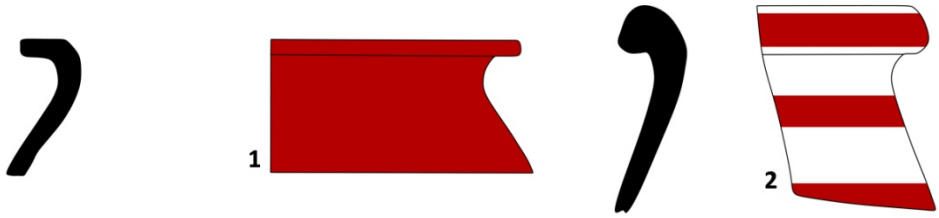


Fig. 17. Cerámica decorada de la tumba XIV de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba XV: sepultura con empedrado tumular. Junto a las cenizas y huesos calcinados se documentaron 9 *kylix*, un anillo de bronce y dos anillas de hierro (Blázquez, 1975: 189-192).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de borde exvasado con decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 18: 1).
2. Fragmentos amorfos con los siguientes temas decorativos conservados:
    a. Decoraciones sencillas (Fig. 18: 2).
    b. Semicírculos concéntricos dispuestos en sentido vertical (Fig. 18: 3).
    c. Enrejados (Fig. 18: 4).
    d. Friso con semicírculos concéntricos y líneas onduladas de puntos (Fig. 18: 5).

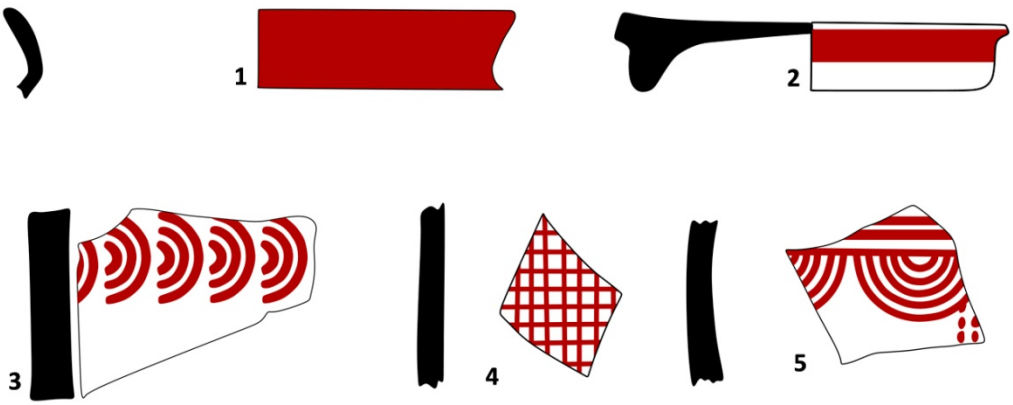


Fig. 18. Cerámica decorada de la tumba XV de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba XVII: Blázquez recoge en su informe sobre esta necrópolis que "una amplia zona de cenizas y unas losas planas junto con adobes quemados constituye lo que consideramos como tumba". El ajuar estaba compuesto por 14 *kylix* o *kylix-skyphos*, 2 cráteras, un pequeño fragmento de *aryballos* de pasta vítrea, una fíbula anular hispánica y fragmentos de una falcata de hierro (Blázquez, 1975: 192-204).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de un recipiente de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y borde exvasado. Se encuentra caracterizado por una decoración completa en rojo (Fig. 19: 1).
2. Fragmento de base con decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 19: 2).
3. **Variante III.3.C.1**: recipiente de pequeñas dimensiones con cuerpo globular, cuello exvasado, borde vuelto y base cóncava (Fig. 19: 7). Comprende dos grupos de 6 y 5 filetes en el cuerpo y la base, delimitando un panel sin decoración.
4. Fragmento de borde vuelto, cuello corto y cuerpo ovoide con campo en el borde y grupos de bandas y/o filetes en el cuerpo, delimitando dos frisos (Fig. 19: 8). El superior comprende una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. El inferior alterna los semicírculos y los segmentos de círculos concéntricos con líneas onduladas verticales o líneas verticales.
5. Fragmento de urna de cuerpo troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, con borde exvasado (Fig. 19: 12). Se encuentra caracterizado por una decoración sencilla con bandas y filetes.
6. Fragmentos de recipientes cerrados con borde vuelto con decoración sencilla (Fig. 19: 4).
7. Fichas circulares con bandas y filetes o semicírculos y líneas verticales (Fig. 19: 9-11).

Cerámica con engobe:

1. Fragmentos de recipientes cerrados con borde vuelto (Fig. 19: 3, 5, 13). Se encuentra caracterizados por una decoración de bandas y filetes que enmarcan frisos con engobe anaranjado como único tratamiento decorativo.
2. Fragmento amorfo con engobe anaranjado como fondo de un friso con segmentos de círculos concéntricos encadenados (Fig. 19: 6).

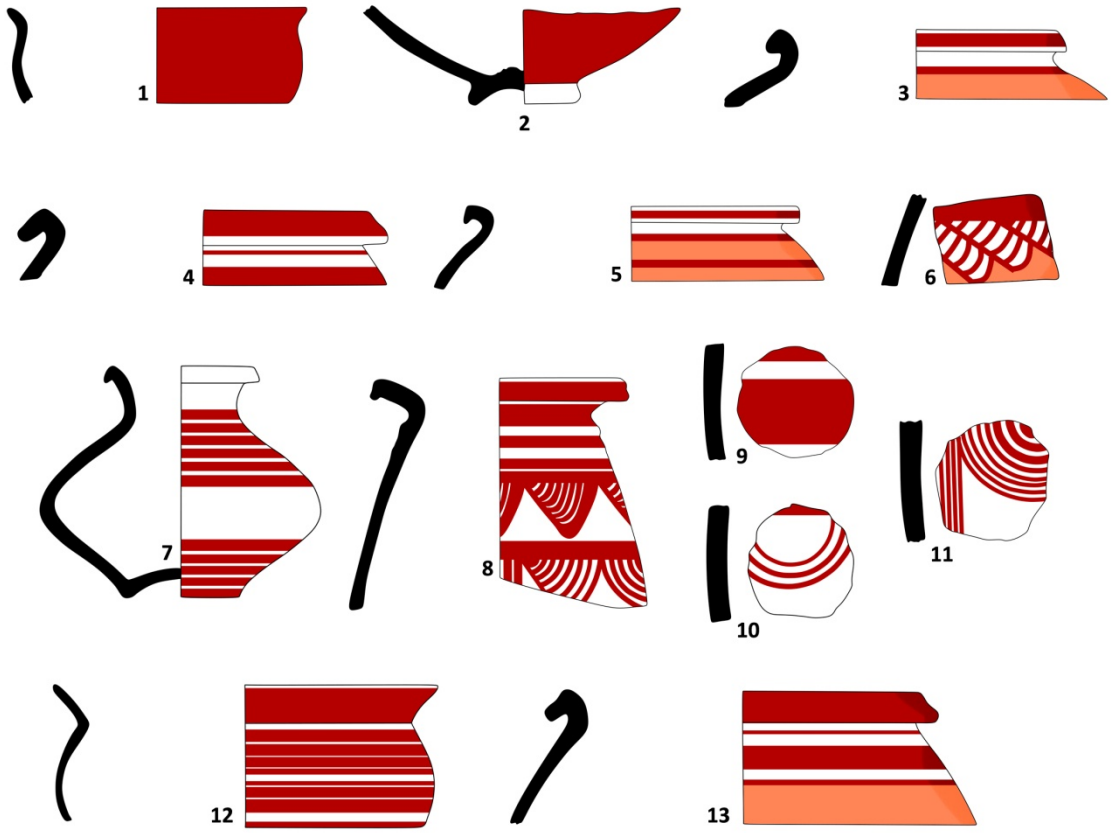


Fig. 19. Cerámica decorada de la tumba XVII de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Corte 10: se trata de un espacio alterado con cenizas, piedras, adobes, huesos de caballos quemados y cerámicas en gran cantidad, al que no se asocian restos humanos (Blázquez, 1975: 204-217).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos de recipiente cerrado con borde horizontal con decoración completa en rojo (Fig. 20: 2).
2. Fragmento de un recipiente con borde horizontal. Presenta decoración mixta con campo en la superficie interior del borde y dos bandas en el área conservada del cuerpo (Fig. 20: 3). El borde y el friso del cuerpo se encuentran decorados con una serie estampillada de eses, en el borde dispuestos de forma horizontal y en el cuerpo en sentido vertical.
3. **Variante III.3.C.2**: caliciforme de cuerpo globular, cuello alto, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 20: 1). Presenta decoración sencillas con bandas y filetes.
4. Ficha circular con decoración sencilla (Fig. 20: 4).

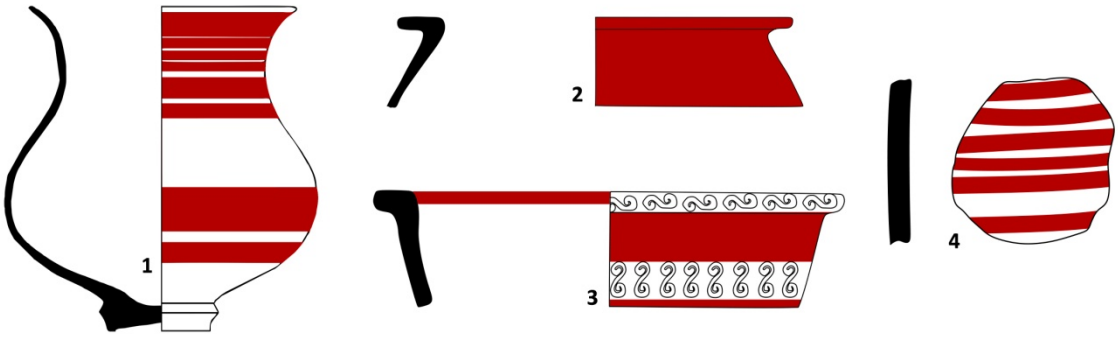


Fig. 20. Cerámica decorada del corte X de Baños de la Muela. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Necrópolis de Estacar de Robarinas

La necrópolis de Estacar de Robarinas es, de todas las necrópolis de Cástulo, la que presenta una mayor trayectoria investigadora. En ella se han llevado a cabo tres campañas de excavación arqueológica: dos de ellas realizadas en los años 1973 y 1976, documentando un total de nueve sepulturas (Blázquez, 1979), y la última realizada entre los años 1982 y 1983, pudiendo registrar un total de 35 incineraciones (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

En general, todas las sepulturas presentan una misma tipología: incineraciones en pozo. Los ajuares documentados en ellas, datan esta necrópolis, o al menos sus materiales, entre los siglos V y III a.n.e. Junto a las sepulturas de pozo se documentaron, además, dos túmulos escalonados con fragmentos escultóricos asociados y una construcción singular en el paraje denominado Cerrillo, que García-Gelabert y Blázquez consideran como un "depósito de ofrendas" (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba II: comprende un enterramiento simple en urna. Junto al ajuar cerámico ibérico se documentan dos puntas de lanza, una fíbula anular hispánica y varios fragmentos de cerámica ática (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 74 y 90-93).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de borde recto asociado a un plato de cuerpo hemisférico. Se encuentra caracterizada por una decoración sencilla en borde y cuerpo (Fig. 21: 1).
2. Fragmentos amorfos en los que se desarrollan los siguientes temas entre bandas y filetes: semicírculos y líneas verticales; semicírculos y líneas onduladas verticales (Fig. 21: 2-6).

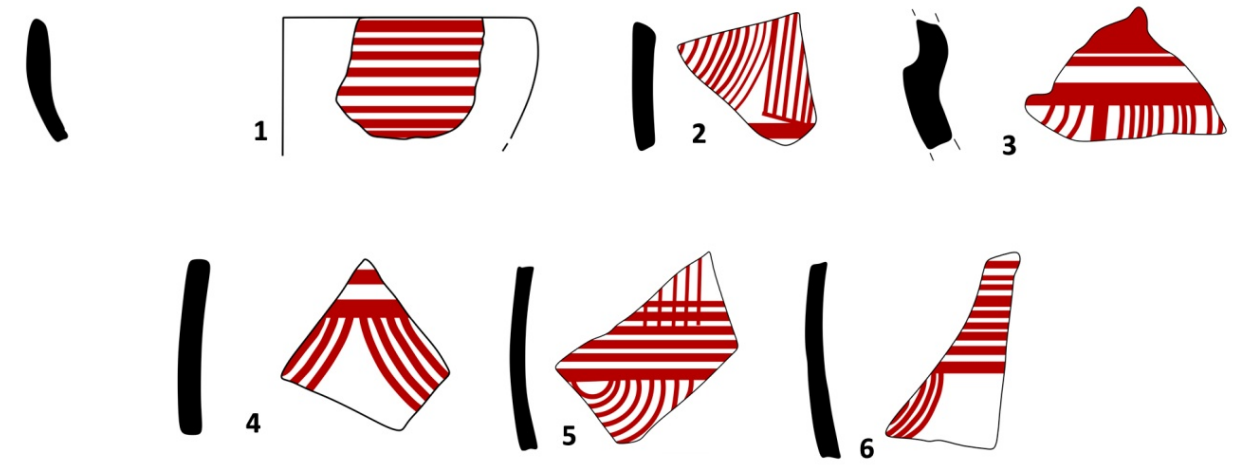


Fig. 21. Cerámica decorada de la Tumba II de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba III: al igual que la anterior, se encuentra asociado a un enterramiento simple en urna. El ajuar estaba compuesto únicamente de cerámica ibérica (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 74 y 93).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo asociado a una urna ovoide (Fig. 22: 1). El fragmento conservado muestra un panel con una serie sencilla de semicírculos concéntricos colgantes.
2. Fragmento amorfo con semicírculos concéntricos (Fig. 22: 2). Sobre ellos, en su tercio superior, se perfila un pequeño filete.

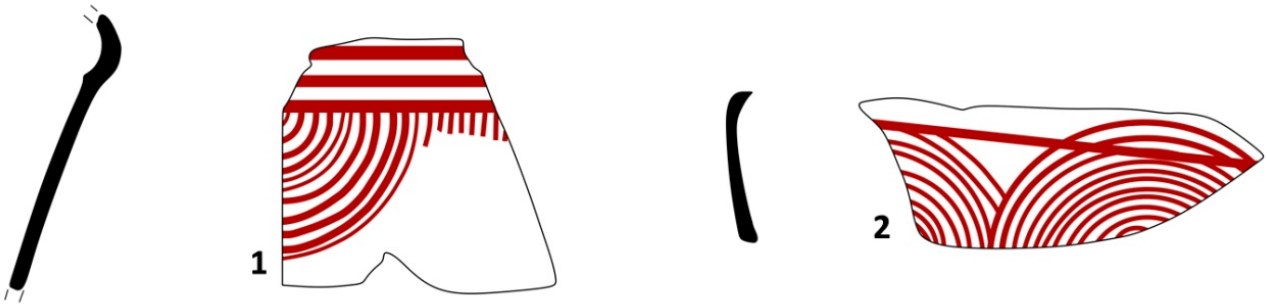


Fig. 22. Cerámica decorada de la Tumba III de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba IV: se encuentra asociada a un enterramiento en fosa rodeada de un empedrado cuadrangular o rectangular. Junto al ajuar cerámico se documentó una varilla de bronce curvada y varios fragmentos de hierro informe (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 74 y 93-95).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo y base asociado a un recipiente ovoide (Fig. 23). Conserva cuatro grupos de bandas y/o filetes que enmarcan tres paneles, decorado tan solo el primero con una serie de semicírculos concéntricos colgantes.

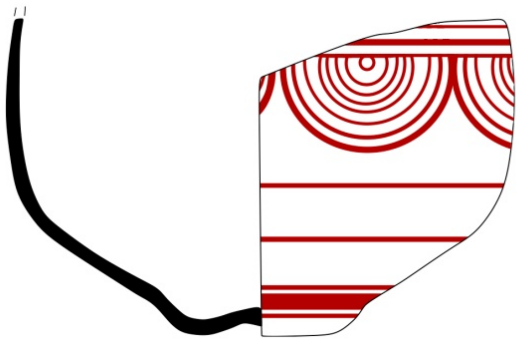


Fig. 23. Cerámica decorada de la Tumba IV de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba VI: enterramiento con estructura tumular rodeada con cenefa de cantos rodados. Junto a la cerámica ibérica se documentaron fragmentos de cerámica ática (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 74 y 102-105).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de plato de cuerpo hemisférico y troncocónico con borde horizontal (Fig. 24: 2). Se encuentra caracterizada por una decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa del recipiente.
2. Fragmento de urna de cuerpo globular y borde vuelto (Fig. 24: 1). Comprende un campo en el borde y serie de bandas y filetes en el cuerpo. Esta decoración se desarrolla en distintas tonalidad de rojo.

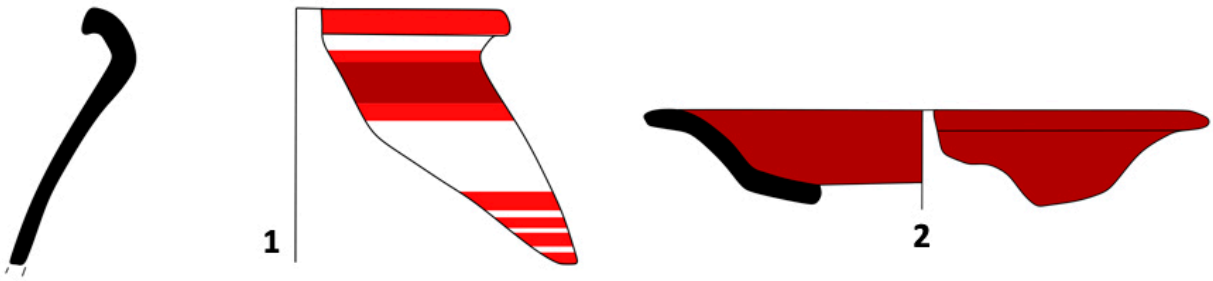


Fig. 24. Cerámica decorada de la Tumba VI de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba VII: enterramiento de urna y plato depositado en un hoyo simple (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 74 y 106).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.3**: cuenco de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 25: 2). Se encuentra caracterizado por una decoración completa en rojo tanto en la superficie exterior del recipiente.
2. **Variante III.5.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 25: 1). Presenta campo en el borde y tres grupos de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando dos paneles de semicírculos concéntricos colgantes. En el friso inferior observamos un error en la ejecución del diseño: el último semicírculo de la cadena es sustituido por un segmento de círculo concéntrico como consecuencia del escaso espacio que resta.

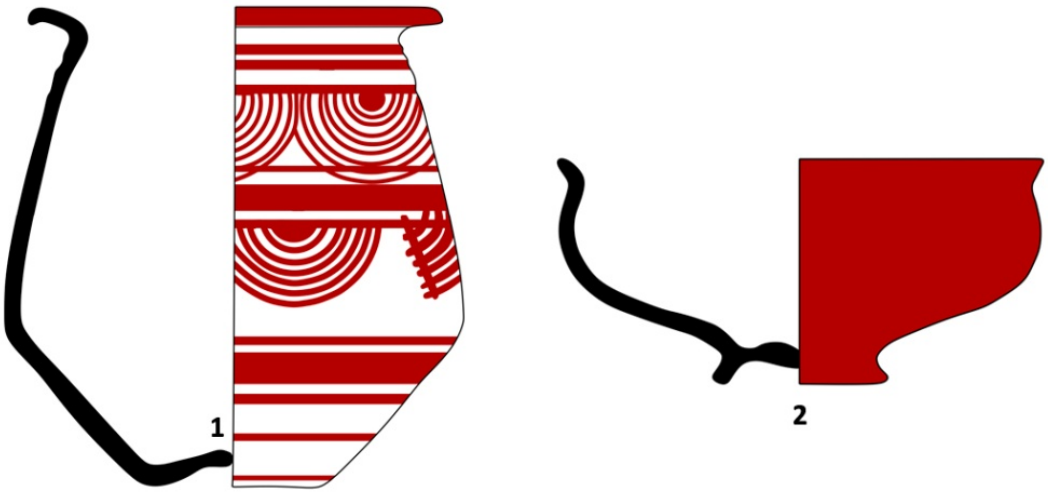


Fig. 25. Cerámica decorada de la Tumba VII de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba X: enterramiento con estructura tumular rodeada con cenefa de cantos rodados. Junto a la cerámica ibérica se documentaron fragmentos de cerámica ática (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 72 y 116-120).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos amorfos que conservan una o dos bandas que delimitan, en su cabecera, un segmento de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. 26: 1-2).

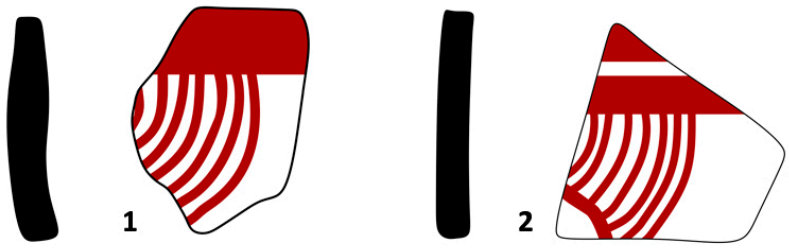


Fig. 26. Cerámica decorada de la Tumba X de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba XI: enterramiento con estructura tumular rodeada con cenefa de cantos rodados (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 72 y 120-124).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo con banda bajo la que se desarrollan dos líneas oblicuas de puntos (Fig. 27).

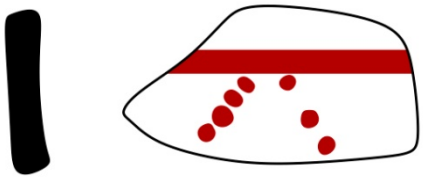


Fig. 27. Cerámica decorada de la Tumba XI de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba XII: enterramiento con estructura tumular rodeada con cenefa de cantos rodados. Junto con el ajuar cerámico ibérico, entre el que destaca un microvaso con inscripción, se documentaron un alfiler, un rollo de plomo, una fusayola y diversos fragmentos de cerámica ática (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 72 y 127-132).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuenco de cuerpo hemisférico y troncocónico, con borde ligeramente exvasado (Fig. 28: 7). Se encuentra caracterizado por una decoración completa en rojo en la superficie exterior.
2. Fragmentos de platos de cuerpo hemisférico y troncocónico con borde horizontal (Fig. 28: 1-5). Con decoración completa en rojo tanto al interior como al exterior.

3. **Variante II.10.A.2**: caliciforme de cuerpo troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 28: 6). Comprende decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente.
4. Fragmentos amorfos con bandas y segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. 28: 3-4).
5. Fragmento de urna de cuerpo globular y borde vuelto (Fig. 28: 2). La decoración, apenas conservada, muestra una tendencia a la policromía en distintas tonalidades de rojo.

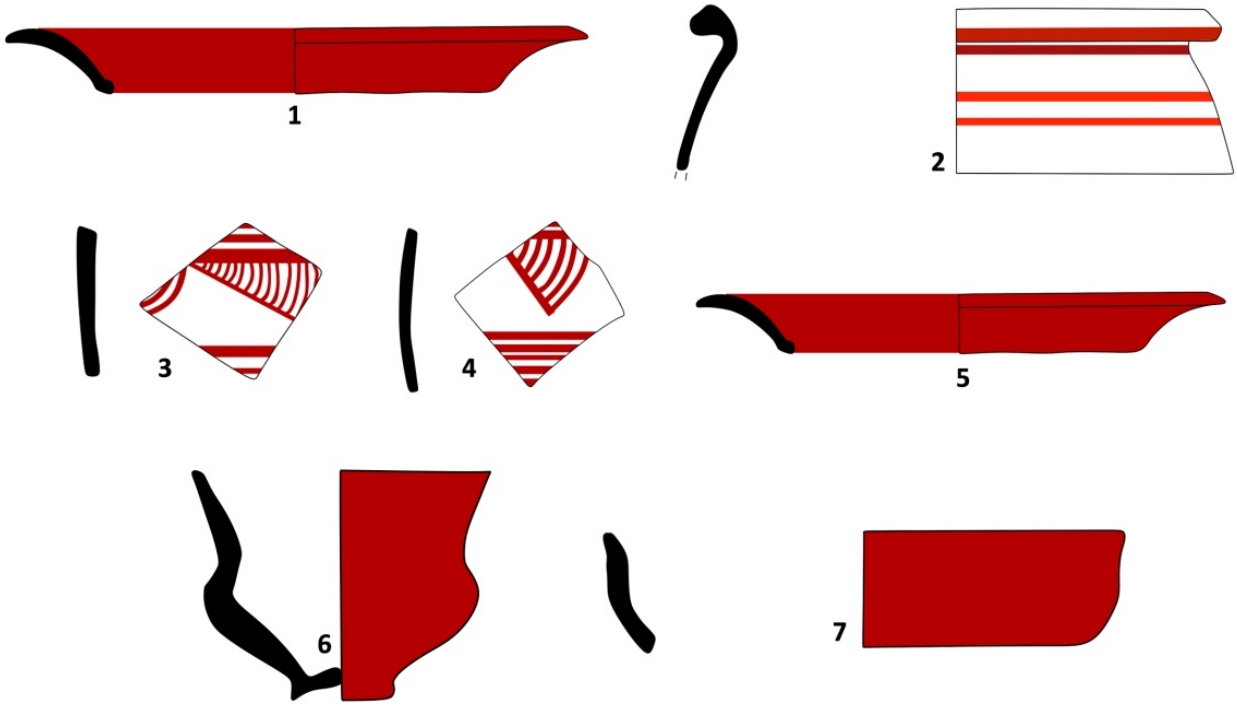


Fig. 28. Cerámica decorada de la Tumba XII de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba XV: enterramiento en fosa rodeada de empedrado circular. Junto con el ajuar cerámico se documentaron fichas de pizarra, un dado de piedra arenisca, discos óseos, tres fíbulas anulares hispánicas, una falcata, una punta de flecha, una punta de lanza, dos regatones, dos fragmentos de *soliferra*, dos manillas de escudo de aletas y cinco elementos de hierro que pueden pertenecer a elementos de vestimenta o arreos y bocados de caballo (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 74 y 131-143).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.2**: plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 29: 2). Comprende decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa.
2. Fragmento de cuerpo globular y borde vuelto asociado a un microvaso con decoración sencilla a base de bandas y filetes en dos tonalidades de rojo (Fig. 29: 1).
3. Fragmento de cuerpo y borde engrosado asociado a un microvaso con decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente (Fig. 29: 3).

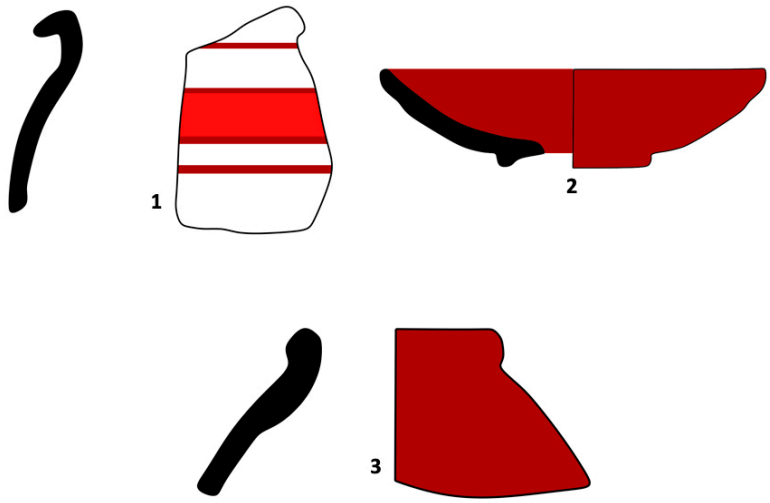


Fig. 29. Cerámica decorada de la Tumba XV de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba XVI: enterramiento en fosa rodeado de empedrado circular. Junto con el abunda material cerámico se documentaron una fusayola y una varilla de hierro de sección cuadrado (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 74 y 144-150).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo y borde asociado a un plato hemisférico y troncocónico con borde exvasado (Fig. 30: 1). Caracterizado por una decoración completa en rojo tanto en la superficie interior como exterior.
2. **Variante I.2.A.2**: cuenco de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 30: 2). Presenta decoración completa en rojo tanto al interior como al exterior del recipiente.
3. **Variante IV.II.A.1**: microvaso de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 30: 3). Comprende decoración completa en rojo en la superficie exterior.

4. Fragmento amorfo bícromo en dos tonalidades de rojo con filetes y semicírculos concéntricos colgantes y sedentes (Fig. 30: 4).

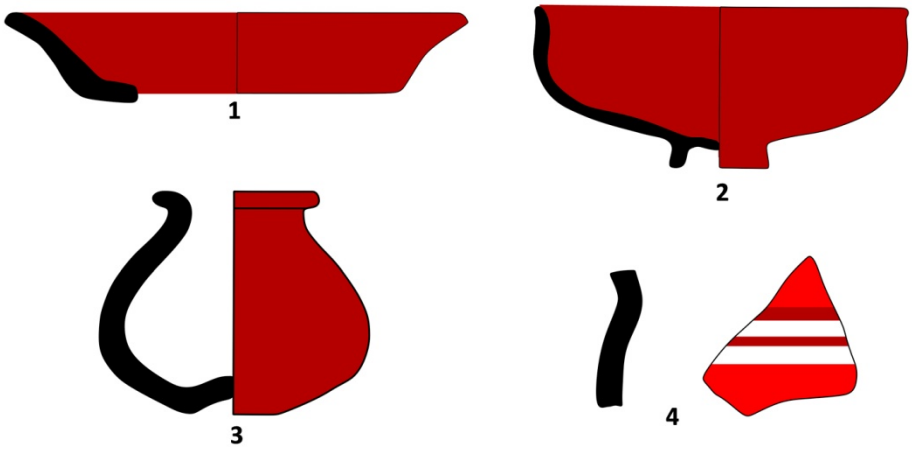


Fig. 30. Cerámica decorada de la Tumba XVI de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba XVII: enterramiento en hoyo con dos urnas y tapaderas (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 74 y 151).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.1**: plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 31: 3). Se encuentra caracterizado por una decoración completa en rojo tanto al interior como al exterior. Solamente queda en reserva el fondo interior, decorado a su vez con cuatro filetes, y la base exterior.
2. **Variante III.7.B.1:** *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, cuello corto de tendencia entrante, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 31: 1). Presenta decoración bícroma en dos tonalidades de rojo con bandas y filetes en borde, cuerpo y base.
3. **Variante I.2.A.3**: cuenco-tapadera de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 31: 4). Comprende decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente.
4. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava (Fig. 31: 2). Se encuentra caracterizada por un filete en el borde y tres grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando paneles sin decoración alguna.

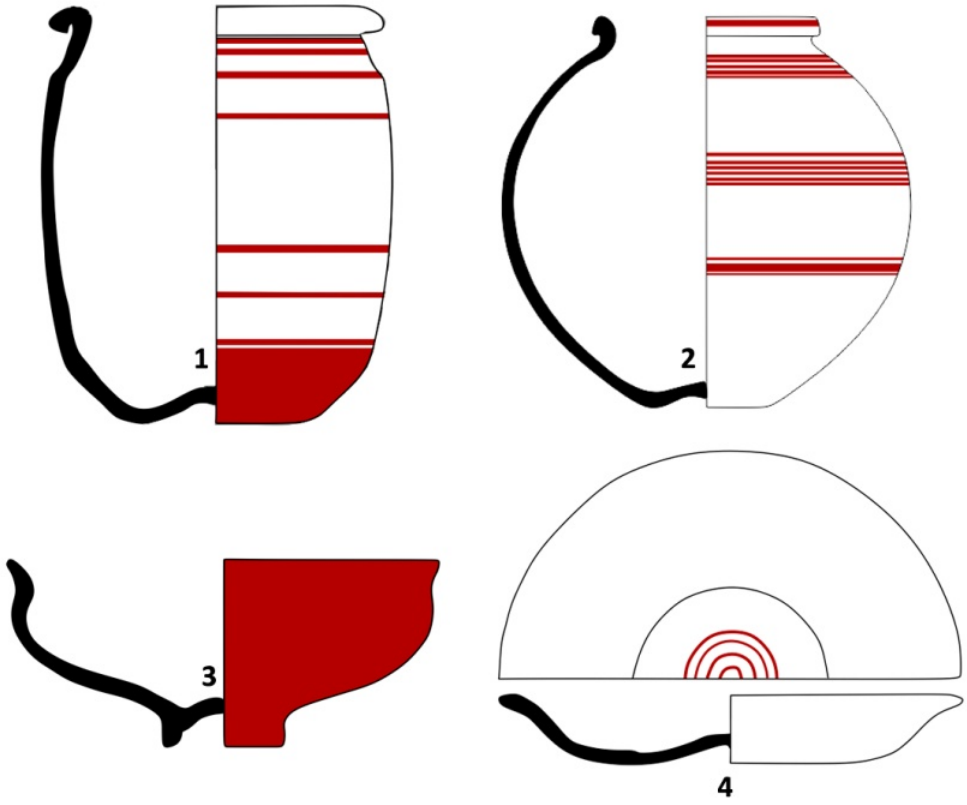


Fig. 31. Cerámica decorada de la Tumba XVII de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba XVIII: enterramiento en fosa rodeada de empedrado cuadrangular o rectangular. Junto al ajuar cerámico se documentaron una varilla de hierro, dos fragmentos de falcata y tres fíbulas anulares hispánicas (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 74 y 151-156).

Cerámica sin engobe:

1. Dos fragmentos de cuenco de cuerpo hemisférico con borde exvasado (Fig. 32: 1-2). Ambos recipientes se encuentran caracterizados por una decoración completa en rojo en la superficie exterior.
2. Dos fragmentos de plato de cuerpo hemisférico y troncocónico con borde exvasado. (Fig. 32: 4-5) Con decoración completa en rojo tanto al interior como al exterior.
3. Fragmento de borde exvasado con banda y cenefa de motivos estampillados de enmarque cuadrangular con signos en aspa (Fig. 32: 6).
4. Fragmento amorfo con banda, filete y semicírculos o círculos concéntricos (Fig. 37: 3).

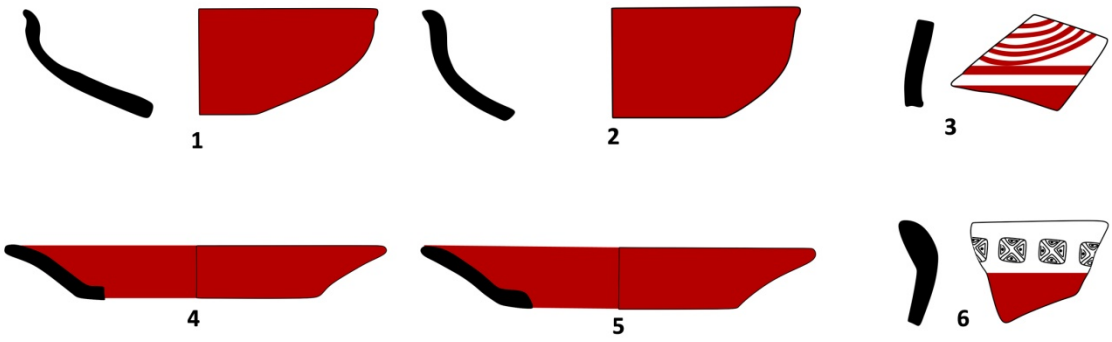


Fig. 32. Cerámica decorada de la Tumba XVIII de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba XIX: enterramiento con estructura tumular rodeada con cenefa de cantos rodados. Completa el ajuar una punta de lanza y un fragmento de escultura asociado a un caballo (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 72 y 158-167).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos de platos de cuerpo ovoide y troncocónico con borde exvasado (Fig. 33: 1-2). Se encuentran caracterizados por una decoración completa en rojo tanto en la superficie interior como exterior.
2. Fragmentos de cuenco de cuerpo hemisférico y borde exvasado con decoración completa en rojo tanto al interior como al exterior (Fig. 33: 3-4).



Fig. 33. Cerámica decorada de la Tumba XIX de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Tumba XXI: enterramiento en fosa rodeado de empedrado cuadrangular o rectangular (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 74 y 170-174).

Cerámica sin engobe:

1. Dos fragmentos de platos de cuerpo hemisférico y troncocónico con borde exvasado (Fig. 34: 1-2). Ambos presentan decoración completa en rojo tanto al interior como al exterior.

2. Fragmento de urna con borde vuelto (Fig. 34: 4). Presenta un filete en el borde y otro en el arranque del cuerpo.
3. Fragmento de borde vuelto con campo en el borde y tres filetes en el cuerpo (Fig. 34: 3). Bajo estos filetes se desarrollan semicírculos o segmentos de círculos colgantes.

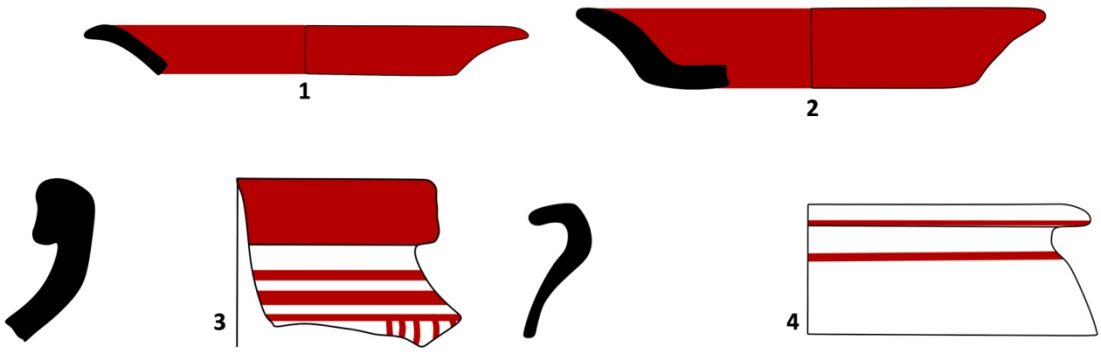


Fig. 34. Cerámica decorada de la Tumba XXI de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Enterramiento I de El Cerrillo: enterramiento con estructura tumular rodeada con cenefa de cantos rodados. Completa el ajuar un fragmento de cerámica ática y una cabeza de herbívoro labrada en arenisca (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 72 y 180-183).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de base con decoración sencilla de bandas (Fig. 35).



Fig. 35. Cerámica decorada del enterramiento I de El Cerrillo. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Enterramiento I: enterramiento con estructura tumular rodeada con cenefa de cantos rodados. Junto con la cerámica ibérica se documentaron fragmentos de cerámica ática (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 75 y 183-185).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de borde vuelto con banda en el borde y dos más en el cuerpo (Fig. 36: 1). Bajo la inferior se desarrolla una serie de semicírculos concéntricos colgantes.
2. Fragmento amorfo con bandas y una serie que alterna las líneas verticales con los segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. 36: 2).

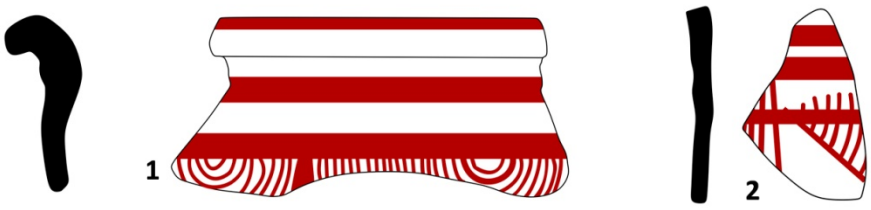


Fig. 36. Cerámica decorada del enterramiento I de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Enterramiento II: enterramiento con estructura tumular rodeada con cenefa de cantos rodados. Junto al ajuar cerámico ibérico se documentaron fragmentos de cerámica ática y un fragmento escultórico posiblemente asociado a "la pezuña de un caballo" (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 75 y 184-189).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento amorfo con dos paneles decorativos (Fig.37: 1). El superior, peor conservado, parece presentar una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. El inferior comprende una serie que alterna los semicírculos concéntricos con los segmentos de círculos.
2. Fragmento amorfo con un panel que alterna las líneas verticales con los segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. 37: 2).

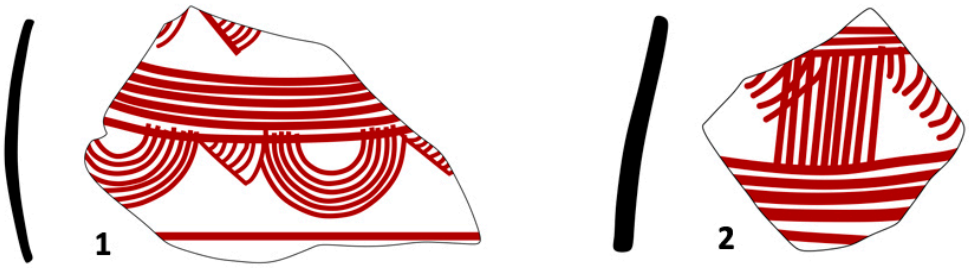


Fig. 37. Cerámica decorada del enterramiento II de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Enterramiento III: enterramiento con estructura tumular rodeada con cenefa de cantos rodados. Completa el ajuar fragmentos de cerámica ática y dos varillas circulares (García-Gelabert y Blázquez, 1988: 75 y 192-196).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de borde con banda (Fig. 38: 1). En el cuerpo se conservan una banda y filete, bajo el cual se desarrolla una serie de trazos verticales.
2. Fragmento de borde vuelto que conserva, al interior, un filete del que penden líneas verticales (Fig. 38: 3).
3. Fragmento amorfo con banda y semicírculos o círculos concéntricos (Fig. 38: 2).

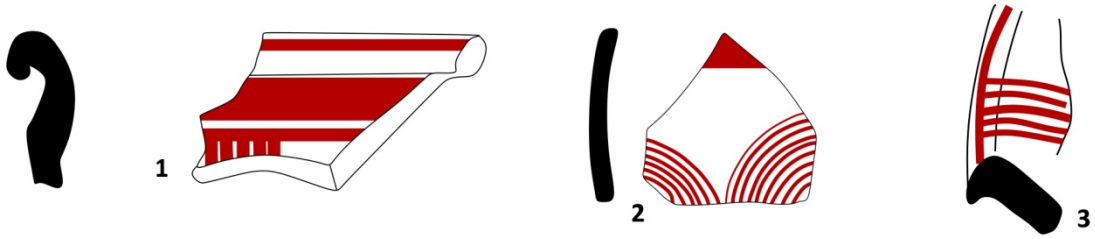


Fig. 38. Cerámica decorada del enterramiento III de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Enterramiento IV: enterramiento en fosa sin estructura asociada. Junto con el ajuar cerámico se registraron una cuenta de pasta vítrea y remate de la cimera de un caso García-Gelabert y Blázquez, 1988: 75-76 y 196-198).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de urna de cuerpo globular y borde vuelto con decoración bícroma en dos tonalidades de rojo a base de bandas y filetes 8Fig. 39: 1).
2. Fragmento de urna de cuerpo globular y borde vuelto con filetes en borde y cuerpo (Fig. 39: 2).



Fig. 39. Cerámica decorada del enterramiento IV de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Cerámica descontextualizadas: en este grupo se incluyen los fragmentos y recipientes completos documentados en superficie debido a la acción del arado (Blázquez y Remesal, 1979).

Cerámica sin engobe:

3. **Variante III.4.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y base cóncava con umbo. Presenta campo en el borde y cinco grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando cuatro paneles sin decoración.
4. **Variante III.7.B.1**: pequeño *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, cuello corto, borde vuelto y base plana. Comprende campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa. En el cuerpo, una banda y tres filetes enmarcan un friso sin decoración.
5. **Fragmentos de borde asociados a recipientes cerrados** y **fragmentos amorfos** que desarrollan los siguientes esquemas decorativos:
    a. Decoraciones sencillas con bandas y filetes.
    b. Decoración completa de tipo orientalizante caracterizada por un friso con estrellas o asteriscos.
    c. Paneles con semicírculos concéntricos colgantes.
    d. Paneles con motivos abstractos.

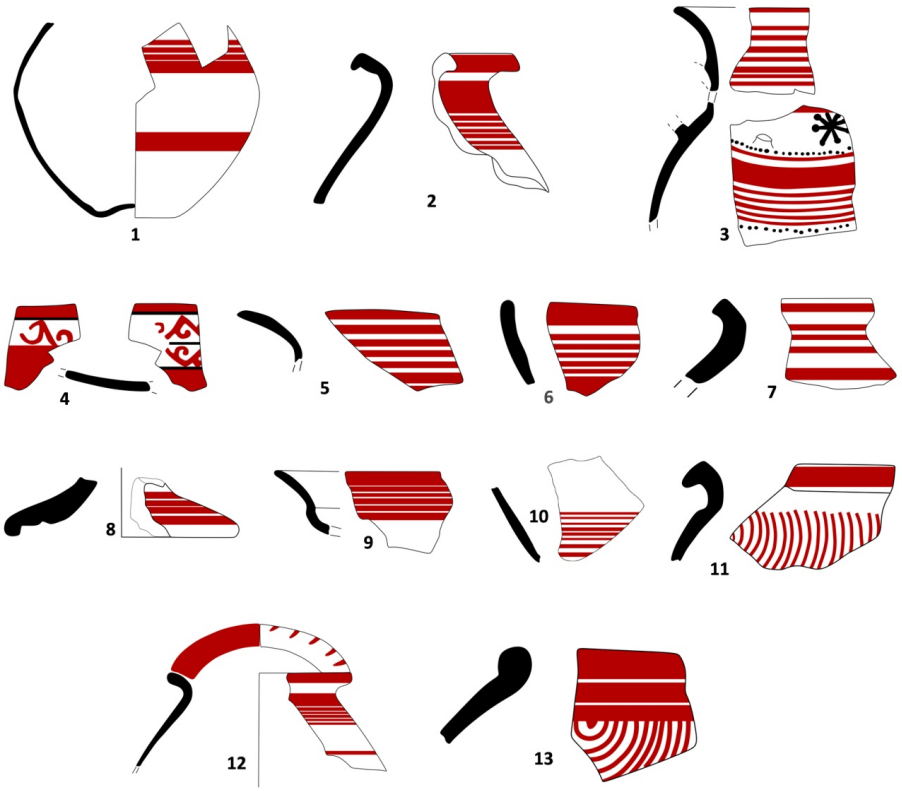


Fig. 40. Cerámica decorada sin contexto de Estacar de Robarinas. Distintas escalas (García-Gelabert y Blázquez, 1988).

Necrópolis de Los Higuerones

En este espacio funerario se han podido documentar cuatro sepulturas tumulares. Tal y como recoge Carmen Ortega en su análisis sobre las necrópolis de Cástulo, tres de ellas fueron excavadas por Sánchez Meseguer entre 1972 y 1973, aunque tan solo se ha publicado el denominado Túmulo B (Blázquez, 1979; Ortega, 2005). La sepultura fundacional de este espacio se asocia al Túmulo A, "que recubría una tumba de pozo revestida de muros de piedra y saqueada de antiguo" (Ortega, 2005: 61). El ajuar documentado en su interior fecha este conjunto, según la descripción de Blázquez, hacia los siglos VII y V a.n.e. (Blázquez, 1975).

El túmulo B, por su parte, se encontraba saqueado en el momento de su excavación, aunque en sus inmediaciones pudieron recuperarse diversos fragmentos cerámicos, entre ellos cerámica ática, que datan esta sepultura en el siglo IV a.n.e. De planta rectangular, se encuentra caracterizada por muros de "dos hiladas de piedras unidas entre sí sin mortero sobre los que se levantan tres hiladas de adobes dispuestas de forma escalonada. En el interior, en su lado oeste, se localiza una cista realizada con grandes lajas de piedra caliza y a unos 40 cm del muro se documenta una greca de cantos rodados blancos, negros y grises" (Blázquez, 1975; Ortega, 2005: 61). La excavación pudo constatar, asimismo, que la estructura original del túmulo sería alterada por una sepultura posterior (Blázquez, 1975).

Túmulo B: a esta sepultura, descrita en el párrafo anterior, se asocia un ajuar compuesto por cerámica a mano, fragmentos de un cuchillo de sílex, un punzón o aguja de bronce y fragmentos de crátera de campana (Sánchez, 1979: 418-431). La cerámica ibérica que analizaremos a continuación se encontraba en las inmediaciones de la tumba por lo que se ha considerado que formaba parte de ella, aunque no tenemos datos fehacientes para confirmarlo.

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos amorfos, de bordes cerrados o abiertos con decoraciones sencillas con bandas y/o filetes en todos los casos (Fig. 41: 1-11). En este conjunto destaca un fragmento amorfo que conserva un motivo en ese estampillado (Fig. 41: 12). Este fragmento estaría fechado en el siglo III a.n.e.

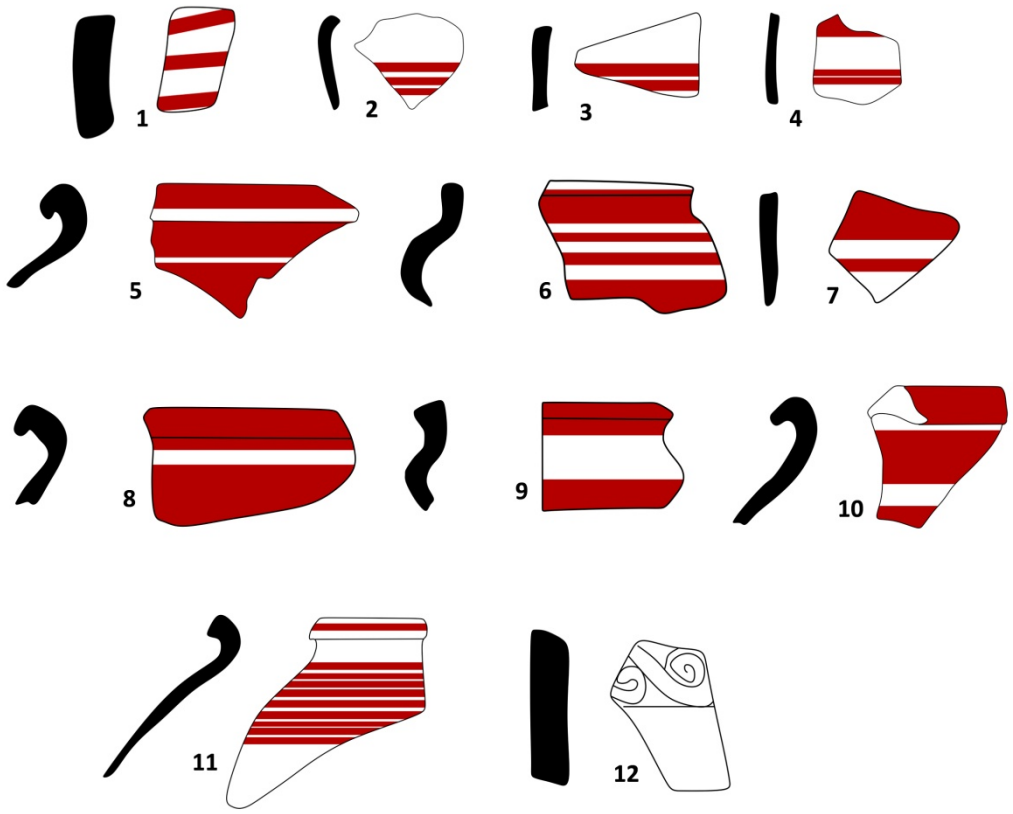


Fig. 41. Cerámica decorada del túmulo B de Los Higuerones. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Necrópolis de Los Patos

La necrópolis de los Patos fue excavada en 1969 bajo la dirección de J.Mª Blázquez. Las intervenciones llevadas a cabo permitieron documentar un total de 17 incineraciones ibéricas y 2 inhumaciones romanas. El conjunto total muestra una amplia secuencia de ocupación asociada a tres fases de uso: la primera estaría fechada entre los siglos VIII y VII a.n.e; la segunda, propiamente ibera, documenta unos materiales datados entre los siglos V y III a.n.e.; la última, finalmente, se vincula a los dos enterramientos romanos que alteraron, en parte, tumbas anteriores (Blázquez, 1975).

Cerámica descontextualizada:

1. **Variante III.3.D.4**: urna de cuerpo globular, cuello alto cilíndrico, borde vuelto y asas laterales en posición vertical (Fig. 42: 1). Sobre un engobe blanquecino se desarrolla un campo tanto en la superficie interior como exterior del borde. En el cuerpo, cinco grupos irregulares de bandas y filetes delimitan cuatro paneles. De ellos tan solo se decora el primer, más ancho y ubicado entre las asas. Este friso desarrolla una serie que alterna las líneas

onduladas verticales con los círculos concéntricos. En las asas, finalmente, se desarrollan filetes. La tipología de la urna, cercana a los vasos tipo Toya, el engobe y el tipo de decoración desarrollada parece fechar este recipiente en el siglo VI a.n.e.



Fig. 42. Cerámica decorada sin contexto de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba I: según las descripciones de Blázquez, "la urna conteniendo los restos incinerados del cadáver estaba resguardada por piedras de regular tamaño sobre una losa que la aísla del suelo. Muy próxima a la urna aparecía una zona de cenizas y tierras quemadas, lugar éste donde se había instalado la pira funeraria sobre la que se arrojó e inutilizó el resto del ajuar que se encontró muy fragmentado y con evidentes muestras de la acción del fuego". Junto al ajuar cerámico ibérico se documentaron *kylix* áticas, un fragmento de pizarra, un brazalete de bronce, tres puntas de lanza, una anilla y dos cuchillo afalcatados (Blázquez, 1975: 41-50).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de plato de cuerpo hemisférico y troncocónico con borde exvasado (Fig. 43: 1). Presenta decoración completa en rojo tanto en la superficie interna como externa.
2. Fragmento de plato de cuerpo hemisférico y borde cerrado con decoración completa en rojo en ambas superficies (Fig. 43: 2).
3. Fragmento de dos pequeños recipientes de cuerpo ovoide y borde exvasado (Fig. 43: 4-5). El tratamiento decorativo es similar que en los dos casos anteriores, decoración completa en rojo.

4. Fragmentos de recipientes cerrados con borde vuelto y decoración sencilla (Fig. 43: 3 y 7).
5. Fragmentos amorfos con bandas y filetes o frisos de semicírculos y líneas onduladas verticales (Fig. 43: 6, 8-9).
6. **Variante III.3.A.2**: urna de cuerpo globular, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 43: 10). Presenta decoración sencilla con bandas y filetes.

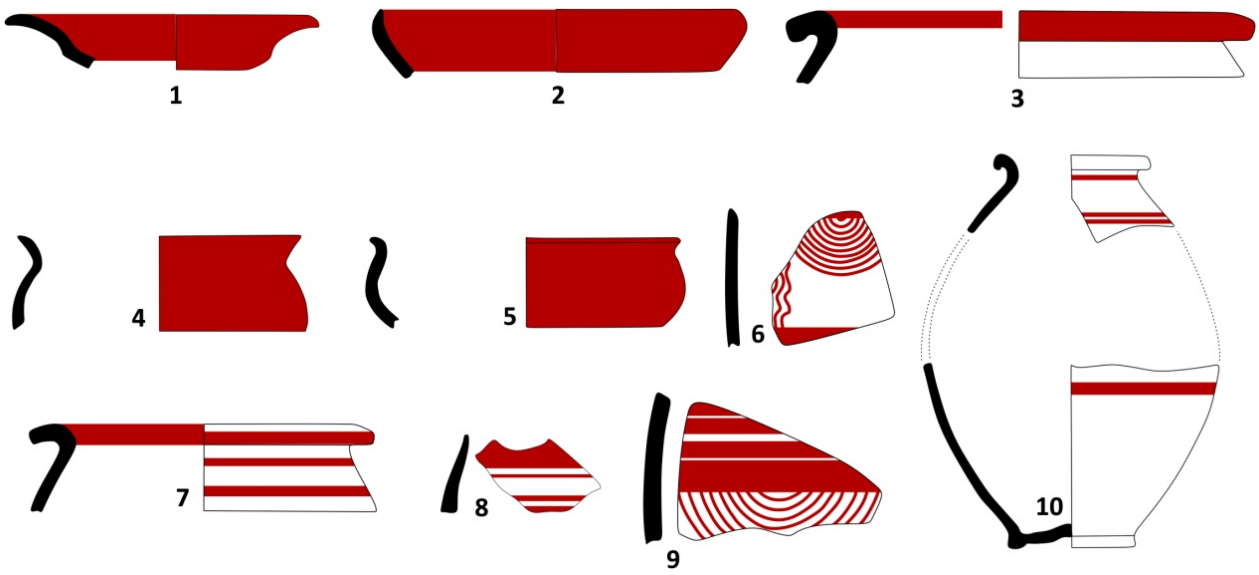


Fig. 43. Cerámica decorada de la tumba I de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba II: cista de pequeñas dimensiones con urna cineraria y hebilla de cinturón de bronce. El resto del ajuar se documentó en la zona de cremación del cadáver, documentándose quince *kylix* áticos, el pie de una crátera de campana, fragmento de un *aryballos* de pasta vítrea, un anillo de bronce, una placa de cinturón de bronce, una punta de bronce, una punta de lanza, un cuchillo afalcatado, un cuchillo alargado, una anilla de hierro y una hebilla de hierro (Blázquez, 1975: 50-61).

Cerámica sin engobe:

1. Seis fragmentos de platos de cuerpo hemisférico, cónico o troncocónico y hemisférico con decoración completa en rojo tanto en la superficie interior como exterior (Fig. 44: 1-2, 8).
2. Fragmentos de urnas de cuerpo ovoide y borde exvasado con decoración completa en rojo o decoración sencilla (Fig. 44: 4, 9, 11).
3. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 44: 10). Con campo en el borde y secuencia de bandas y filetes en el cuerpo, hasta su tercio inferior.

4. Fragmentos de bordes vueltos u horizontales asociados a recipientes cerrados con decoración sencilla (Fig. 44: 3, 5-6, 12). En uno de ellos se conserva una cenefa con estampillados de enmarque rectangular y motivos en aspa.
5. Fragmento amorfo con banda y estampillas subtriangulares (Fig. 44: 7).

Cerámica con engobe:

1. Fragmento de borde de ánforas con bandas que delimitan paneles con engobe anaranjado como único tratamiento decorativo (Fig. 44: 13-14).

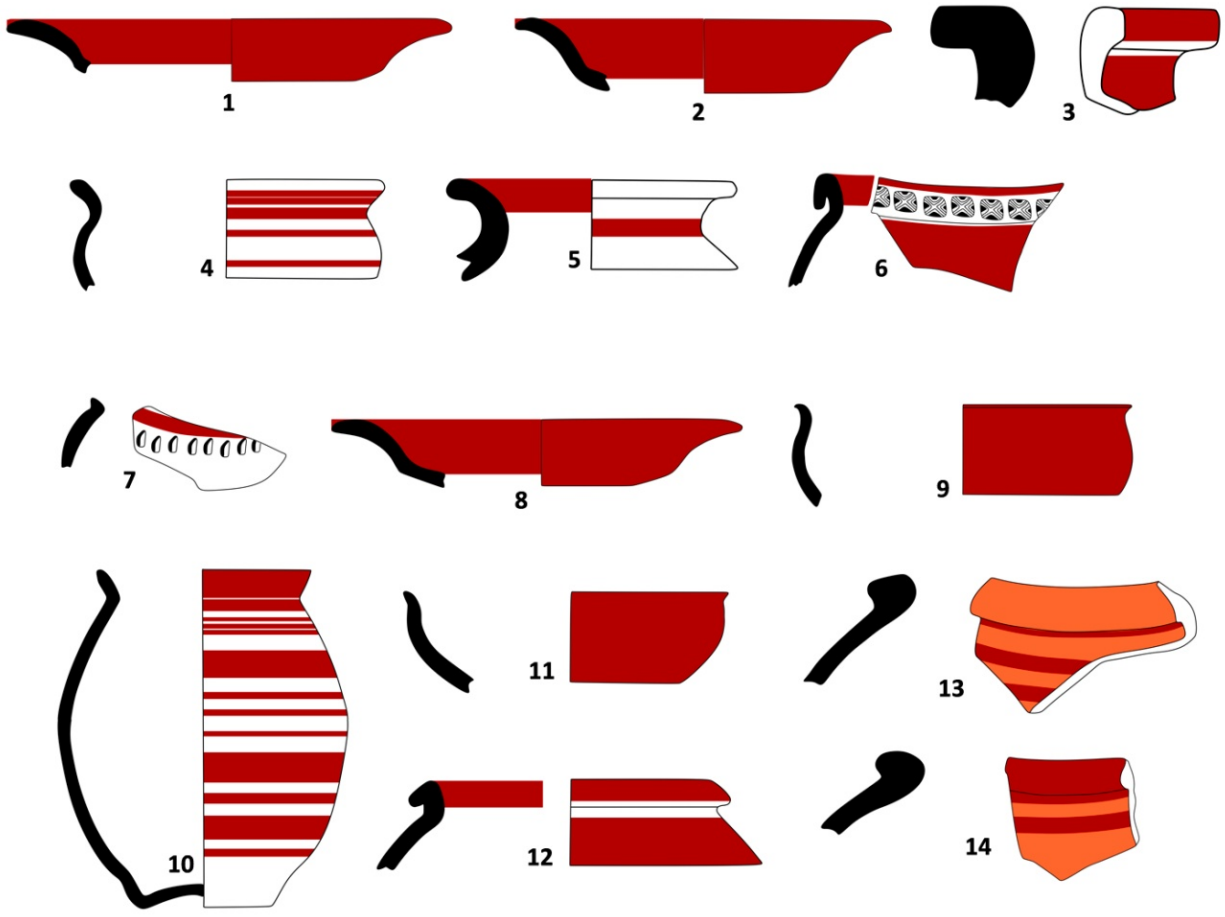


Fig. 44. Cerámica decorada de la tumba II de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba III: en superficie, fragmentos de cerámica entre restos de ceniza. Junto a la cerámica ibérica, un *kylix* ático completo, un posible arreo de caballo y un fragmento de anillo (Blázquez, 1975: 61-63).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos de borde asociados a platos con decoración completa en rojo tanto en la superficie interior como exterior (Fig. 45: 1-2).

2. Fragmentos amorfos con bandas y filetes o frisos de líneas oblicuas (Fig. 45: 3-5).
3. Ficha circular con decoración sencilla (Fig. 45: 6).

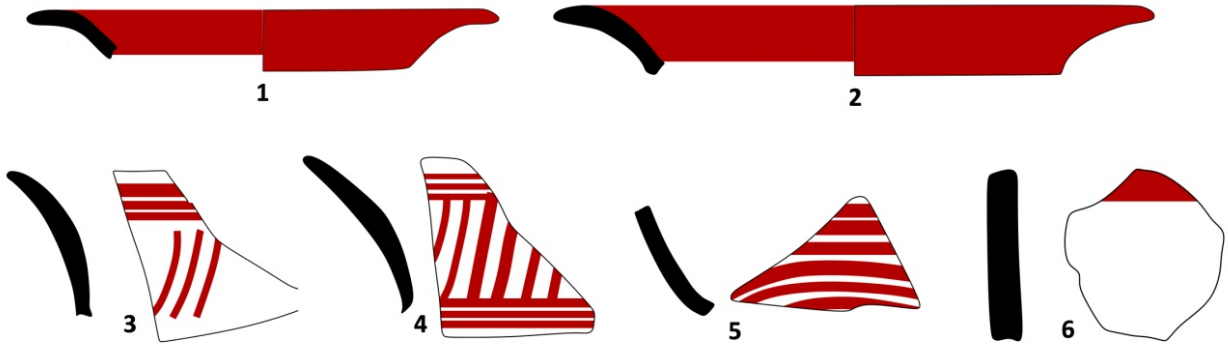


Fig. 45. Cerámica decorada de la tumba III de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba IV: sepultura destruida por la acción del arado. Junto a la cerámica ibérica un *kylix* ático completo (Blázquez, 1975: 63-66).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.1** y **II.9.A.2**: platos de cuerpo troncocónico con borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total o cóncavo (Fig. 46: 1-2). Con decoración completa en rojo en ambas superficies.
2. Fragmento de cuerpo globular y pie indicado con decoración completa en rojo (Fig. 46: 5).
3. Fragmento de borde vuelto de dos recipientes cerrados. El primero de ellos presenta decoración sencilla (Fig. 46: 3) y el segundo un friso con círculos concéntricos ejecutados de forma irregular (Fig. 46: 4).

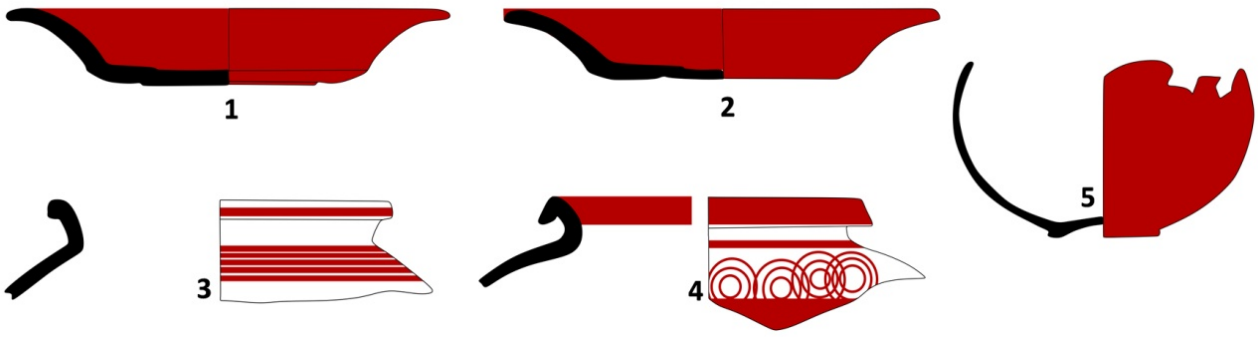


Fig. 46. Cerámica decorada de la tumba IV de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba V: sepultura destruida por la acción del arado. Junto a la cerámica ibérica fragmentos de *khantaros*, seis *kylix*, tres fragmentos de *lekythos* aribalístico, fragmento de un vaso griego de barniz negro, un *kylix* sin peana de barniz negro (completo) y una placa de bronce (Blázquez, 1975: 63-71).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de borde redondeado con decoración completa en rojo en la superficie interior y exterior (Fig. 47: 6).
2. Fragmento de borde vuelto asociado a un recipiente cerrado con segmentos de círculos concéntricos en la superficie interior del borde (Fig. 47: 1). Al exterior, se desarrolla un campo en el borde y cuatro filetes en el cuerpo conservado.
3. Fragmentos amorfos con segmentos o semicírculos y líneas onduladas verticales (Fig. 47: 3-5).

Cerámica con engobe:

1. Fragmentos de dos recipientes abiertos con borde exvasado y cuerpo ovoide y troncocónico (Fig. 47: 2). Presentan engobe blanquecino como único tratamiento decorativo.

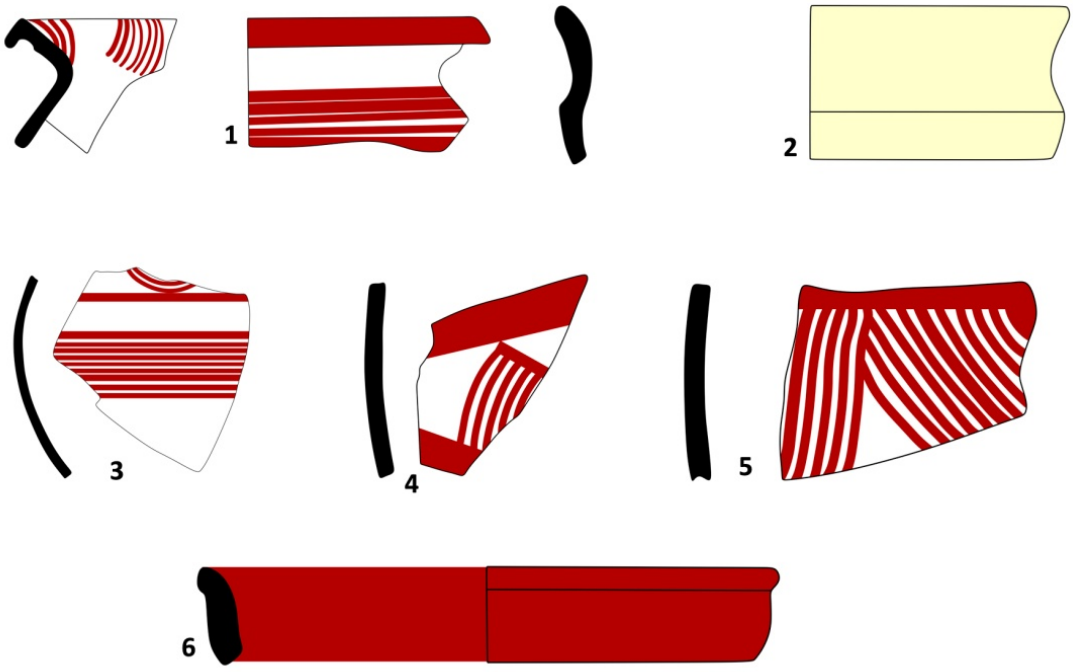


Fig. 47. Cerámica decorada de la tumba V de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba VIII: al igual que las anteriores, esta sepultura se encuentra destruida por los trabajos agrícolas. Junto a la cerámica ibérica se documentó un *kylix* sin peana de barniz negro (Blázquez, 1975: 82).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos de plato con borde exvasado y cuerpo hemisférico y troncocónico (Fig. 48). En los tres ejemplares documentados se desarrolla una decoración completa en rojo en ambas superficies.

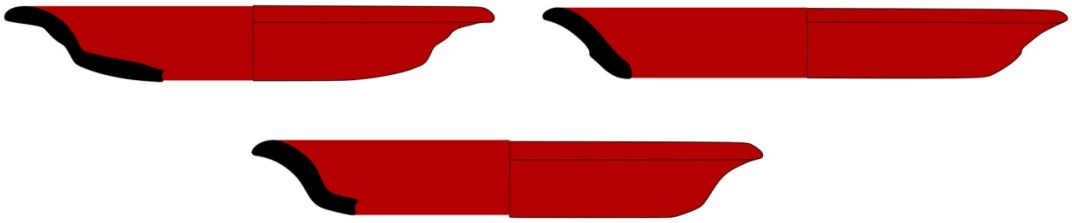


Fig. 48. Cerámica decorada de la tumba VIII de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba X: tumba alterada por enterramientos posteriores. Junto a la urna cineraria se documentaron un fragmento amorfo de bronce, un fragmento de la empuñadura de un cuchillo y un cuchillo afalcatado (Blázquez, 1975: 84).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.8.B.1:** urna de cuerpo bitroncocónico, borde vuelto, cuello corto y base cóncava con umbo (Fig. 49). Comprende campo en el borde y cinco grupos irregulares de bandas y filetes en cuello, cuerpo y base, delimitan cuatro paneles sin decoración.

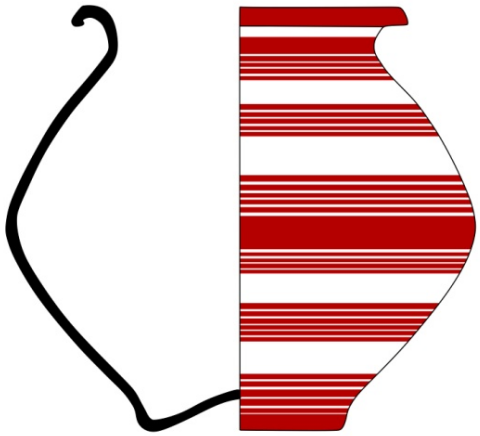


Fig. 49. Cerámica decorada de la tumba X de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba XI: urna y ajuar estaban rodeados de un perímetro de piedra. Junto a las urnas decoradas se documentaron un fragmento de la vaina de un puñal, un fragmento de regatón, un fragmento de hoja de lanza y otro posible fragmento de hoja de lanza (Blázquez, 1975: 87).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y base cóncava con umbo. Presenta grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo (Fig. 50: 1).
2. **Variante I.2.A.3**: plato de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 50: 2). Sobre una cocción reductora se desarrollan una serie de puntuaciones al interior.

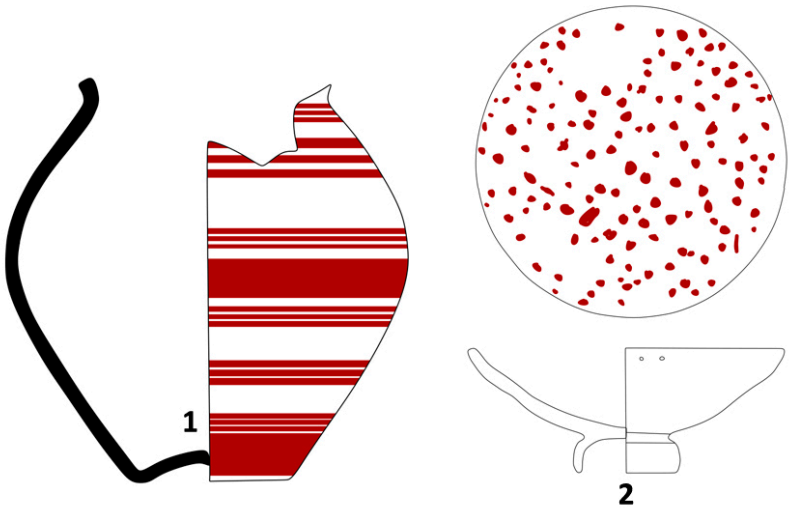


Fig. 50. Cerámica decorada de la tumba XI de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba XII: hallada en superficie, corresponde a un plato de cerámica gris sin decoración pintada, un fragmento de tapadera realizada a mano y la urna cineraria (Blázquez, 1975: 87-90).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.5.B.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto base cóncava con umbo (Fig. 51). Comprende campo en el borde y grupo irregulares de bandas y/o filetes en el cuerpo delimitando varios frisos, de los que se decoran tres. El primero de ello, más estrecho, se localiza bajo el borde y está asociado a trazos verticales. El segundo y el tercer friso, más anchos, se desarrollan por encima del máximo ancho del recipiente,

el superior con semicírculos concéntricos colgantes y el inferior con segmentos de círculos colgantes.

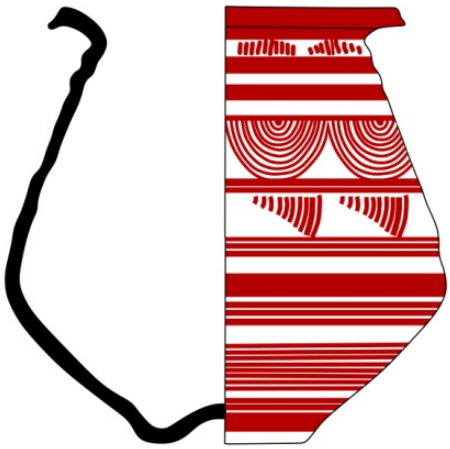


Fig. 51. Cerámica decorada de la tumba XII de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba XIII: alterada por los trabajos agrícolas, a ella se asocian la urna cineraria, dos fragmentos de plaquita de bronce, un fragmento de un cuchillo de hierro de hoja curva y fragmentos de vaina de un puñal (Blázquez, 1975: 90).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.B.1**: urna de cuerpo globular, cuello corto, borde vuelto y base cóncava (Fig. 52). Desarrolla campo en el borde y grupos irregulares de bandas y filetes en cuerpo y base, enmarcando paneles sin decoración.

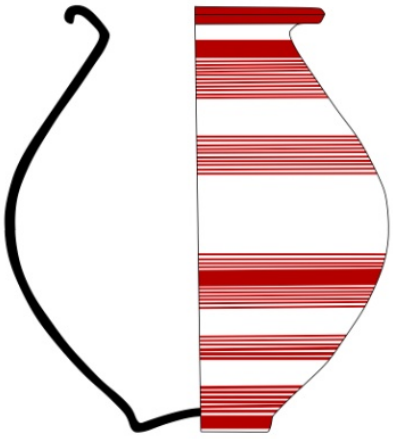


Fig. 52. Cerámica decorada de la tumba XIII de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba XIV: de estructura desconocida, se encuentra integrada por la urna de orejetas que veremos a continuación, un puñal y vaina de hierro y una argolla con anilla circular (Blázquez, 1975: 90-94).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.8.A.4**: urna de orejetas con cuerpo globular, borde cerrado, dos asas laterales (Fig. 53). No conserva la base, que podría ser cóncava con umbo. Se encuentra caracterizada por dos paneles, ubicado en la mitad superior del cuerpo, con series de círculos concéntricos de cinco anillos.

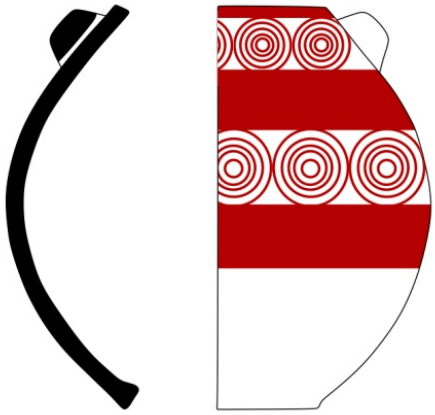


Fig. 53. Cerámica decorada de la tumba XIV de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba XV: destruida por la acción del arado, se asocia una urna cineraria, un puñal de hierro en el interior de su vaina, un regatón de hierro y una contera de este mismo material (Blánzquez, 1975: 94-97).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.C.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto de tendencia exvasada, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 54). Presenta una decoración orientalizante con bandas y trazos verticales en el borde. En el cuerpo, cuatro grupos de bandas y/o filetes delimitan tres paneles, decorado tan solo el primero, localizado en el hombro del recipiente, con una serie de triángulos rellenos de puntuaciones.

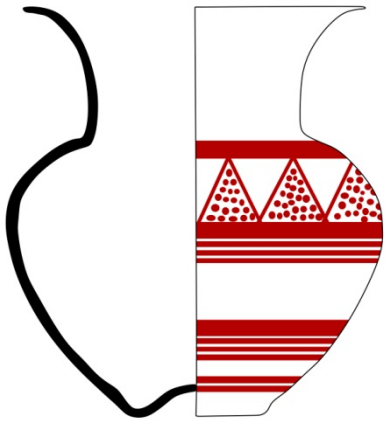


Fig. 54. Cerámica decorada de la tumba XV de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba XVI: a ella se asocia la urna cineraria y una punta de lanza (Blázquez, 1975: 97).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo ovoide y base cóncava con decoración sencilla (Fig. 55).

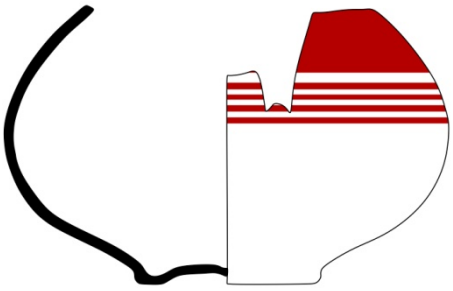


Fig. 55. Cerámica decorada de la tumba XVI de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba XVII: compuesta por urna, regatón de lanza de hierro y argolla con anilla (Blázquez, 1975: 97-100).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y base cóncava. Con decoración sencilla de bandas y filetes (Fig. 56).

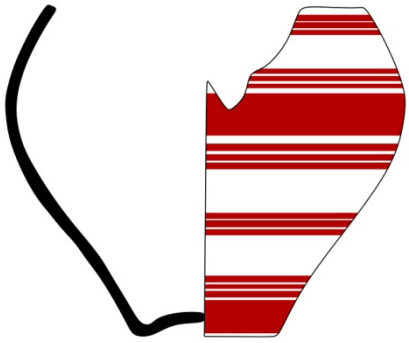


Fig. 56. Cerámica decorada de la tumba XVII de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Tumba XVIII: sepultura destruida por la acción del arado sólo conservaba la urna (Blázquez, 195: 100).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello de tendencia exvasada, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 57). Con decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente.

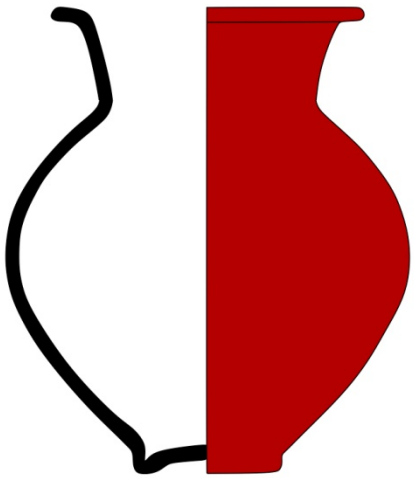


Fig. 57. Cerámica decorada de la tumba XVIII de la necrópolis de Los Patos. Distintas escalas (Blázquez, 1975).

Necrópolis de Molino de Caldona

A unos 700 metros del recinto amurallado, durante unas trabajos de explanación del cerro, se documentaron una serie de estructuras funerarias asociadas a una necrópolis de incineración ibérica: "el área que ocupaba la zona más rica en hallazgos superficiales se encontraba junto al desmonte, en el cual se habían vertido

las tierras de allanamiento, con una profundidad de 12 m y una anchura de 30 m. Aparte de manchas y hoyos pequeños, aparecieron cinco zonas que podemos considerar como restos de tumbas" (Arribas y Molina, 1968-69).

En general, estos enterramientos se asocian a *ustrina*, siendo fechados, por la cerámica ática, entre finales del siglo V y principios del siglo IV a.n.e. (Trías, 1968-69).

Tumba 1: es una zona de cenizas, piedras y tierras quemadas con materiales revueltos ya en superficie. Entre los materiales se documentaron varios *kylix*, cerámica ibérica gris, fusayolas, una cuenta de collar de pasta vítrea, una fíbula anular hispánica, una hoja de lanza, una contera, una punta de jabalina, un puñal de hierro y un platillo de balanza de plomo (Arribas, 1968-69: 162-168).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.1**: plato de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 58: 8). Comprende campo en la superficie exterior del borde y tres grupos de bandas y filetes al interior.
2. Fragmentos amorfos, bordes de recipientes cerrados y bordes de tapaderas con bandas y filetes o líneas onduladas verticales (Fig. 58: 1-7).
3. Fragmento de cuerpo de un recipiente globular de cerámica gris con puntaciones en rojo (Fig. 58: 9).

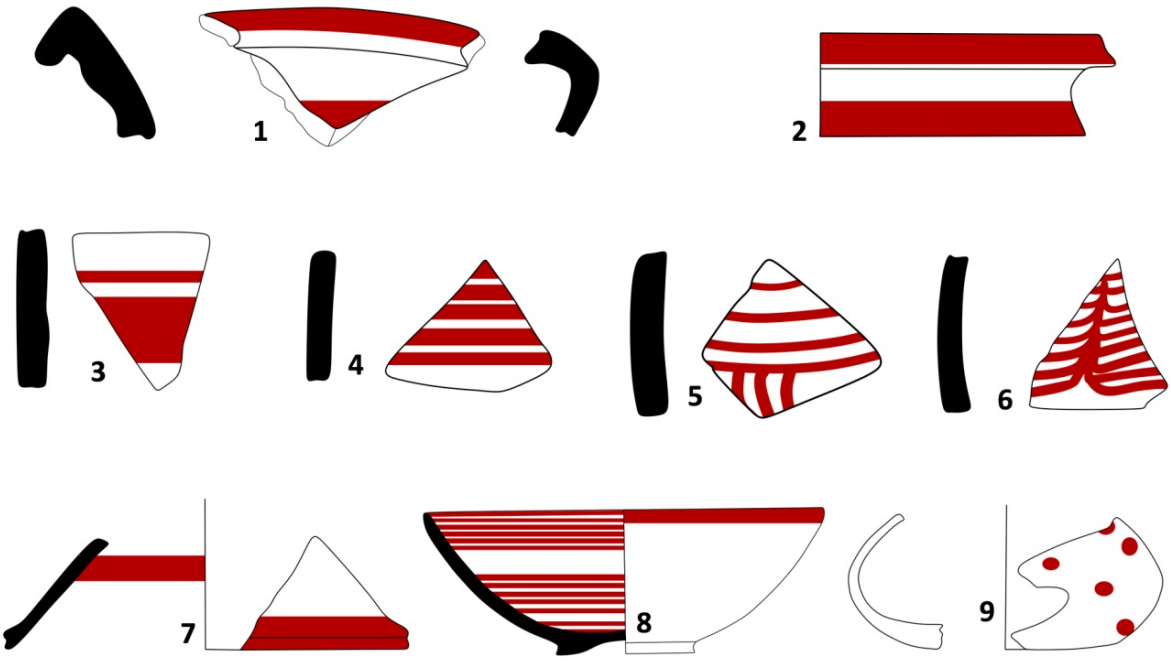


Fig. 58. Cerámica decorada de la tumba 1 de la necrópolis de Molino de Caldona. Distintas escalas (Arribas y Molina, 1968-69).

Tumba 2: sepultura de pozo en la que se depositaba un *kylix*, cerámica a mano, dos cuentas de pasta vítrea, un *aryballos* de pasta vítrea, un botón de hueso, un *aryballos* sin decoración, un disco perforado de bronce, un botón de bronce y una fíbula anular hispánica (Arribas, 1968-69: 162-163; 168-171).

Cerámica sin engobe:

1. Los fragmentos ibéricos decorados recuperados en esta sepultura se encuentran asociados a decoraciones sencillas con bandas y filetes (Fig. 59).



Fig. 59. Cerámica decorada de la tumba 2 de la necrópolis de Molino de Caldona. Distintas escalas (Arribas y Molina, 1968-69).

Tumba 3: según las descripciones de su investigador, se trataría de un "foco de cenizas con escasos materiales fragmentados" (Arribas, 1968-69: 163; 171).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.10.A.1**: cuenco de cuerpo troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior (Fig. 60: 1). De borde exvasado, no conserva la base, posiblemente cóncava. Presenta decoración sencilla con bandas y filetes.
2. Fragmentos amorfos de pequeño tamaño con decoración sencilla (Fig. 60: 2-4). En dos de ellos se percibe una decoración compleja, aunque el grado de fragmentación de la pieza impide definir el motivo geométrico que lo integraría.

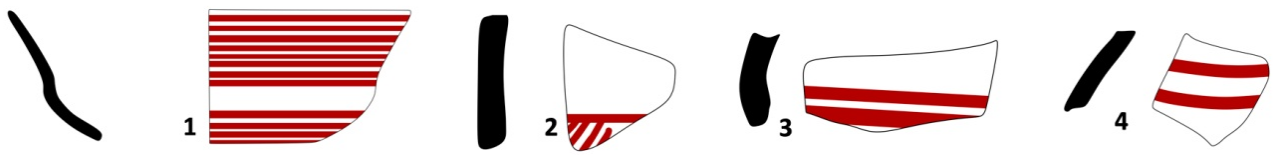


Fig. 60. Cerámica decorada de la tumba 3 de la necrópolis de Molino de Caldona. Distintas escalas (Arribas y Molina, 1968-69).

Tumba 4: "foco de cenizas y piedras quemadas de forma irregular" acompañado de un *kylix* y fragmentos de cerámica a mano (Arribas, 1968-69: 163; 172).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento con bandas, filetes y un motivo geométrico que no podemos precisar dado su estado de conservación (Fig. 61).

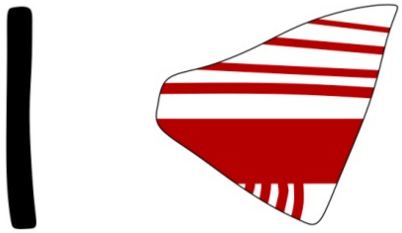


Fig. 61. Cerámica decorada de la tumba 4 de la necrópolis de Molino de Caldona. Distintas escalas (Arribas y Molina, 1968-69).

Tumba 5: como informa su investigador, "los tractores dejaron al descubierto una zona de cenizas con fragmentos de cerámica griega e ibérica en la superficie de la tierra. En ella se pueden distinguir tres zonas bien diferenciadas: un foco central de cenizas con huesos calcinados, otra zona de tierra suelta, negruzca, con abundancia de cenizas, y una tercera de tierra muy compacta y calcinada de color marrón grisáceo. Nos pareció que los huesos no estaban depositados en urnas, sino en enterramientos en fosa ("loculi") que pudo estar rodeado de piedras, y en torno al cual debieron colocar el ajuar, que aparecía diseminado y fragmentado por toda la zona de cenizas". En superficie se documentaron fragmentos de *kylix*, un bolsal, un oenochoe de pasta vítrea y cerámica a mano (Arribas, 1968-69: 163-164; 172-173).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de borde vuelto y fragmentos amorfos con decoración sencilla (Fig. 62).



Fig. 62. Cerámica decorada de la tumba 5 de la necrópolis de Molino de Caldona. Distintas escalas (Arribas y Molina, 1968-69).

Necrópolis de Estacar de Luciano

La necrópolis de Estacar de Luciano, ubicada al pie de la pendiente este del Cerro de la Muela, fue excavada en 1975 y 1977 por Valiente y Blázquez. Tal y como recoge Carmen Ortega en su trabajo de sistematización sobre las necrópolis de Cástulo, "uno de los principales problemas de esta excavación es la mala documentación que existe, recogiendo textualmente en las publicaciones: *los materiales recuperados hemos preferido agruparlos con un criterio tipológico en vez de estratigráfico"* (Valiente, 1991; Ortega, 2005: 64). El volumen publicado por Valiente recoge un total de 18 conjunto de materiales, "de los cuales solo nueve se pueden considerar enterramientos, ocho incineraciones y una inhumación" (Ortega, 2005: 64).

En lo que respecta a la tipología de las tumbas, las incineraciones se disponen en los afloramientos naturales de la base geológica, cubriendo urna y ajuar con un fragmento de ánfora o una losa; mientras que la inhumación, dispuesta igualmente en una hendidura de la roca, se encontraba cubierta por tejas planas. Los materiales documentadas fechan la necrópolis en un amplio marco cronológico fijado entre los siglos II a.n.e. y II d.n.e.

Conjunto C: compuesto por una única urna (Valiente, 1991: 242).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.6.A.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico y borde vuelto (Fig. 63). No conserva la base, que podría ser cóncava con umbo. Presenta una policromía en varias tonalidades de rojo a base de una decoración sencilla que decora la totalidad del recipiente.

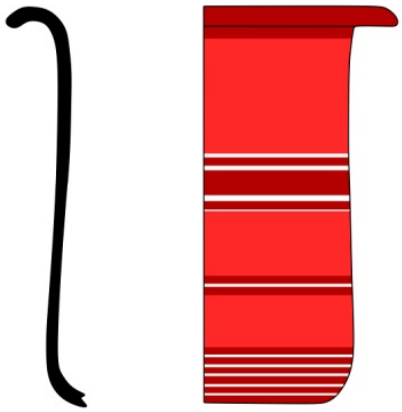


Fig. 63. Cerámica decorada del conjunto C de la necrópolis de Estacar de Luciano. Distintas escalas (Valiente, 1991: 242).

Conjunto E: su investigador designa de esta manera "a un embolsamiento de recipientes cerámicos, en su mayor parte de tamaño pequeño, por lo que podría interpretarse este conjunto como integrado por vasos de ofrenda relacionados con algún enterramiento". Junto a estos recipientes cerámicos se documentaron un anillo y un fragmento de bronce posiblemente asociado a una fíbula (Valiente, 1991: 243).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.4.A.1:** se adscriben a este variante dos recipiente de cuerpo ovoide, borde exvasado y, en el ejemplar mejor conservado, base cóncava con umbo (Fig. 64: 1-2). Ambos vasos se encuentran caracterizados por una decoración sencilla.

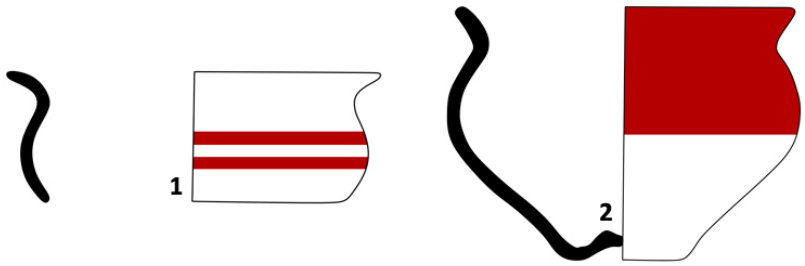


Fig. 64. Cerámica decorada del conjunto E de la necrópolis de Estacar de Luciano. Distintas escalas (Valiente, 1991: 243).

Conjunto G: bajo bloques sueltos de roca se documentan tres platos ibéricos, un fragmento de cerámica griega y una hoja de cuchillo afalcatado (Valiente, 1991: 243).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.1:** se encuentra integrado por tres platos de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde vuelto o exvasado y, en los ejemplares mejor conservados, base cóncava (Fig. 65). Presentan decoración completa en rojo en ambas superficies.

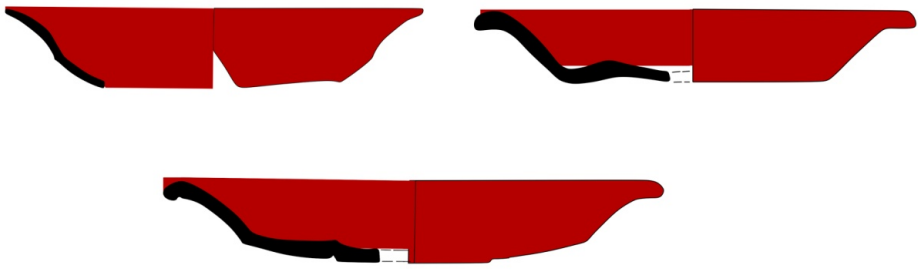


Fig. 65. Cerámica decorada del conjunto G de la necrópolis de Estacar de Luciano. Distintas escalas (Valiente, 1991: 243).

Conjunto H: se trataría de un enterramiento de incineración depositado en una hendidura de la roca, con un ajuar compuesto por una lucerna romana, fragmentos de cerámica griega y cerámica ibérica decorada (Valiente, 1991: 243-244).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.4.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 66). Presenta decoración sencilla en dos tonalidades de rojo.

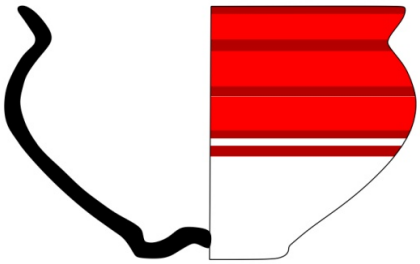


Fig. 66. Cerámica decorada del conjunto H de la necrópolis de Estacar de Luciano. Distintas escalas (Valiente, 1991: 243-244).

Conjunto K: incineración depositada en una depresión de la plataforma rocosa (Valiente, 1991: 245).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo y borde de un recipiente cerrado (Fig. 67: 1). Se encuentra caracterizado por un borde vuelto y un cuerpo de tendencia cilíndrica. Comprende campo en el borde y dos bandas en el cuerpo conservado que delimitan un panel de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda.
2. Fragmento amorfo con un friso que alterna los semicírculos concéntricos sedentes y las líneas onduladas verticales (Fig. 67: 2).

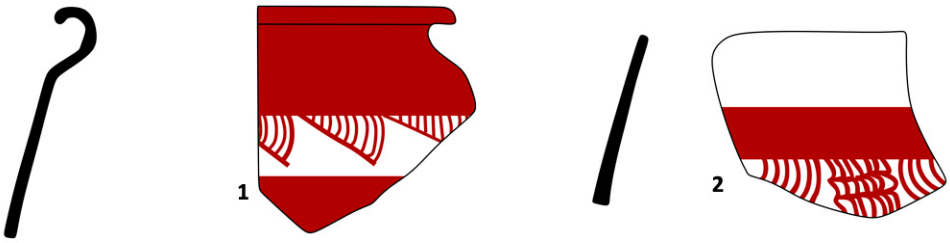


Fig. 67. Cerámica decorada del conjunto K de la necrópolis de Estacar de Luciano. Distintas escalas (Valiente, 1991: 245).

Conjunto N: formado por varios recipientes sin indicios algunos de que formaran parte de un enterramiento (Valiente, 1991: 246).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.2:** platode cuerpo hemisférico, borde vuelto y pie indicado menor al 10 de la altura total (Fig. 68). Presenta campo en la superficie exterior del borde. Al interior, dos bandas delimitan dos frisos. El superior presenta líneas onduladas de puntos y el inferior una guirnalda.

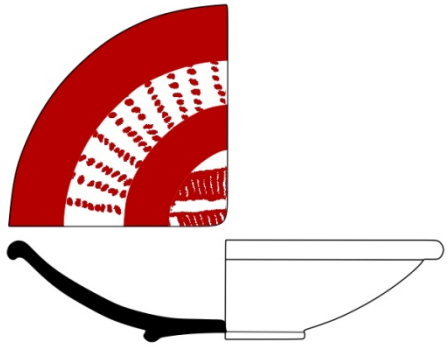


Fig. 68. Cerámica decorada del conjunto N de la necrópolis de Estacar de Luciano. Distintas escalas (Valiente, 1991: 245).

Conjunto O: depositado en una concavidad de la roca (Valiente, 1991: 246).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.A.1:** urna de cuerpo troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 69: 1). Presenta un esquema decorativo similar al anterior con campo en el cuerpo y dos bandas en el cuerpo que enmarcan dos paneles. El superior con líneas onduladas de puntos y el inferior con guirnaldas oblicuas.
2. Fragmento amorfo con decoración compleja (Fig. 69: 2). El grado de conservación de la pieza impide concretar los signos geométricos que integran el panel.

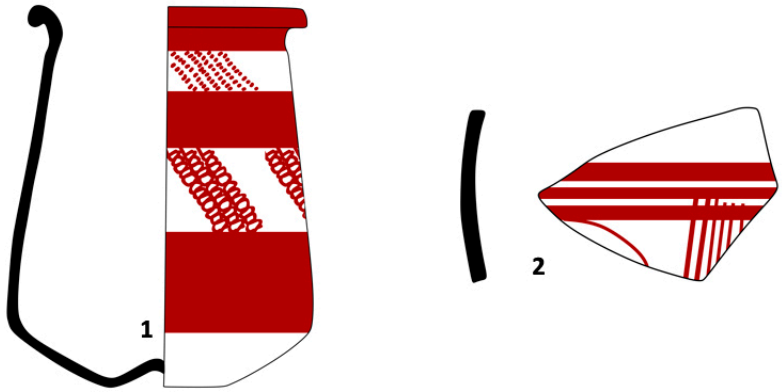


Fig. 69. Cerámica decorada del conjunto O de la necrópolis de Estacar de Luciano. Distintas escalas (Valiente, 1991: 246).

Conjunto Q: embolsamiento con los materiales (Valiente, 1991: 246-247).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.2:** plato de cuerpo hemisférico, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 70: 1). Desarrolla una decoración completa al interior del recipiente, con dos paneles. El primero presenta una serie de semicírculos concéntricos a modo de roseta, aunque esta secuencia es interrumpida en una ocasión por una serie de líneas onduladas verticales. El segundo friso desarrolla segmentos de círculos concéntricos dispuestos sin un aparente orden.
2. Fragmento de plato con decoración interior asociado a un friso de segmentos de círculos concéntricos (Fig. 70: 3).

Cerámica con engobe:

1. Fragmento de urna de cuerpo ovoide y borde vuelto con engobe blanquecino como fondo de un friso que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales (Fig. 70: 2).

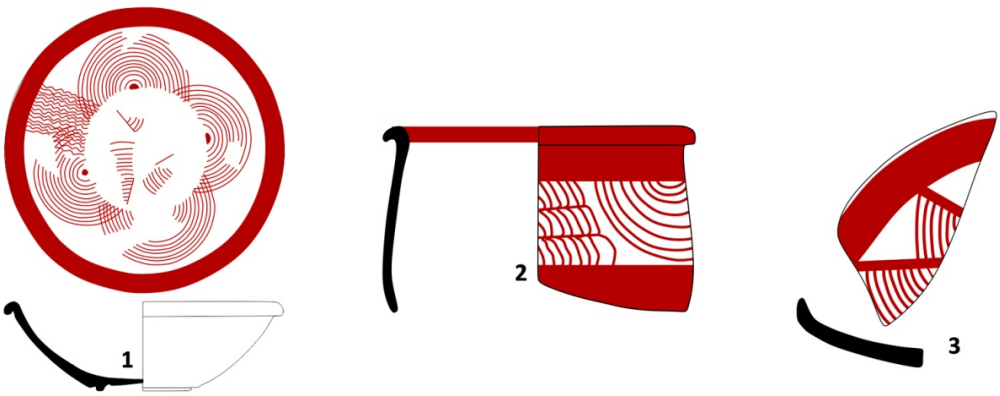


Fig. 70. Cerámica decorada del conjunto Q de la necrópolis de Estacar de Luciano. Distintas escalas (Valiente, 1991: 246).

Necrópolis de Cerrillo de Los Gordos

A esta necrópolis se asocian un total de siete enterramientos y cuatro piras funerarias. Excavada en 1979 presenta dos fases de ocupación (Blázquez, 1979). La primera de ellas, fechada entre finales del siglo II y principios del I a.n.e., se encuentra vinculada a una sepultura de cámara con seis escalones, cubierta por una bóveda de hormigón y arena. Esta sepultura, expoliada en el momento de su excavación, proporcionó, según los informes que pudo recabar Blázquez, unos 200 vasos cerámicos pintados de tradición ibera, perdidos en la actualidad, así como una máscara de terracota representando a un personaje masculino y fechada en el primer tercio del siglo I a.n.e. (Canto y Urruela, 1979). A este momento pertenecería, según sus investigadoras e investigadores, todas las demás sepulturas de incineración y los *ustrina*. Dichas sepulturas parecen agruparse en número de cinco y presentan una misma tipología: la urna cineraria y el ajuar se apoya en una o dos *tegulae*, cubriendo el conjunto con otra *tegula* o, "como en el caso de la tumba VI, con una losa cuadrada que muestra huellas de grapas de plomo" (Canto y Urruela, 1979: 325-326).

La segunda fase de ocupación estaría vinculada a un enterramiento doble de inhumación adosada a la tumba fundacional de cámara y con una bóveda de similares características a la primera. La datación de sus materiales fecha esta sepultura en el cambio de era o algo posterior.

Tumba 2: compuesta por cerámica ibérica decorada, recipientes romanos y tapaderas sin decorar (Canto y Urruela, 1979: 325-326).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.C.1**: urna de cuerpo cilíndrico, cuello cilíndrico, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 71: 2). Presenta campo en el borde y cuello y tres bandas en el cuerpo, delimitando dos frisos sin decoración.

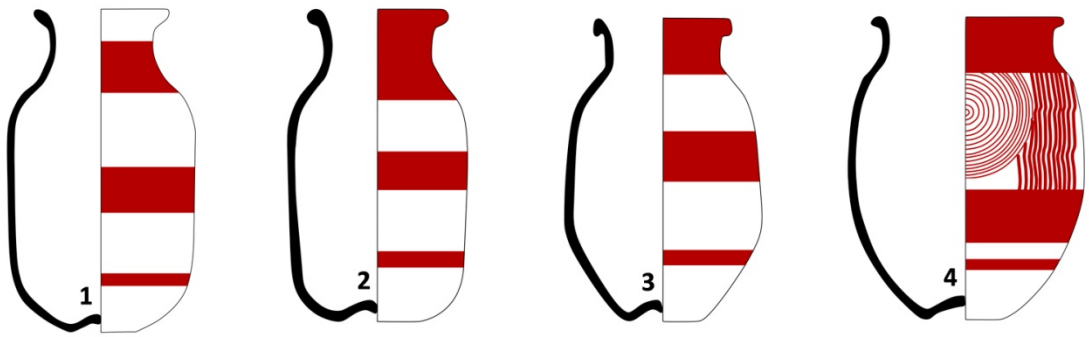


Fig. 71. Cerámica decorada de las tumbas 2 (número 2), 3 (número 1), 4 (número 3) y 6 (número 4) de la necrópolis del Cerrillo de Los Gordos. Distintas escalas (Canto y Urruela, 1979: 325-330).

Tumba 3: estructura cuadrangular rodeada de un zócalo de piedra. Al interior se localizaba la tumba, sellada por una losa de granito. El ajuar estaba compuesto por una urna cineraria con decoración, un recipiente romano y un cuenco sin decoración (Canto y Urruela, 1979: 324-325).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.C.1**: urna de cuerpo cilíndrico, cuello cilíndrico, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 71: 1). Comprende una banda en el cuello y dos más en el cuerpo, delimitando todo el conjunto dos frisos sin decoración.

Tumba 4: su ajuar estaba compuesto por una urna ibérica con decoración pintada, una urna romana y un ungüentario de vidrio (Canto y Urruela, 1979: 327-328).

Cerámica con engobe:

1. **Variante IV.10.C.1**: urna de cuerpo cilíndrico, cuello cilíndrico, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 71: 3). Se desarrolla el mismo esquema decorativo que las dos urnas anteriores.

Tumba 6: presentaba un ajuar con cuenco y urna de tradición indígena, así como dos vasos de cerámica de paredes finas (Canto y Urruela, 1979: 329-330).

Cerámica con engobe:

1. **Variante IV.10.B.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello corto y base cóncava con umbo (Fig. 71: 4). Sobre un engobe amarillento, presenta un friso con una serie que alterna los círculos concéntricos con las líneas onduladas verticales.

Necrópolis de Puerta Norte de Cástulo

Situada a la salida de la Puerta Norte y del principal recinto amurallado, las cuatro campañas de excavación realizadas han podido documentar un centenar de incineraciones y cinco inhumaciones (Blázquez, 1975; Canto, 1979). Al igual que ocurre en otras necrópolis de Cástulo, en ella carecemos de información contextual y estratigráfica precisa que permita realizar un estudio detallado del desarrollo y evolución de esta necrópolis. El informe de excavación realizado hace alusión a tres fases de uso y una de ocupación. Las fases de uso de la necrópolis se encuentran asociadas a incineraciones que, fechadas entre los siglos II y I a.n.e., registran seis tipos de enterramiento: a) urna cineraria y ajuar protegidos y resguardados de la tierra por una especie de cilindros de arcilla; b) base de *tegula* y cubierta de vasija; c)

base de *tegula* y cubierta de urna globular; d) hoyo circular circundado por piedras; e) depósito sobre la base geológico y cubierta por un fragmento de ánfora; f) depósito funerario sobre la base geológica y sin cubierta (Blázquez, 1975; Canto, 1979). La cuarta fase de ocupación estaría asociada a un conjunto de viviendas tardías fechadas en torno al año 354 d.n.e., de la que apenas se conservan algunos muros y algunas zonas de pavimento (Blázquez, 1975; Canto, 1979).

Esta necrópolis parece tener un primer momento de uso asociado, al menos, a una tumba de cámara. Excavada en el año 2011 con motivo de la adecuación del carril de acceso al Yacimiento Arqueológico de Cástulo, esta intervención pudo documentar, entre otras tumbas más tardías, una sepultura de cámara fechada en el siglo IV a.n.e. De planta cuadrada, se encuentra caracterizada por grandes sillares de arenisca dispuestos de forma escalonada hasta conseguir una imagen piramidal y que pudo conservarse varios siglos, dado que en esta misma intervención se registró una tumba tardo-romana, construida ocho siglos más tarde y que no solo respetaba esta tumba ibérica sino que, además, seguía la misma orientación. En el centro de la tumba se depositaba el ajuar, entre el que destaca una crátera ática de figuras rojas utilizada como urna cineraria. Junto a la urna se documentaron una urna de cuerpo ovoide, un plato, una pequeña copa y otros elementos vinculados con la vestimenta y el adorno personal, como una sortija y varias fusayolas.

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.1**: fragmentos asociados a un plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 72: 2). Presenta decoración completa en rojo, tanto en la superficie interna como externa del recipiente.
2. **Variante III.4.A.2**: fragmentos de cuerpo y pie de una urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 72: 1). Comprende decoración completa en rojo en el cuerpo, simulando una estética engobada.



Fig. 72. Cerámica decorada de la tumba de cámara fechada en el siglo IV a.n.e. (Fuente: Cástulo *Google Arts and Culture*: https://artsandculture.google.com/exhibit/la-tumba-ib%C3%A9rica-de-la-necr%C3%B3polis-de-la-puerta-norte/zQLCQU5TR7hnLQ?hl=es [última consulta: 28 de mayo de 2019]).

Tumba 1: parcialmente destruido por la acción del arado, los vasos funerarios estaban protegidos por unos cilindros ovoides de arcilla. Junto a la cerámica, se documentó una moneda de bronce de Graciano (Blázquez, 1975: 241).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.1.A.2:** plato de cuerpo cónico, borde engrosado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 73: 3). Comprende decoración sencilla con tres grupos irregulares de filetes desarrollados en la superficie interior del recipiente.
2. **Variante III.4.C.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo en la mitad superior, cuello alto de tendencia exvasada y base cóncava con umbo (Fig. 73: 1). No conserva el borde, aunque éste podría ser exvasado según otros ejemplares adscritos a esta misma variante tipológica. Presenta cinco grupos irregulares de filetes en cuello y cuerpo.
3. **Variante III.5.D.1:** ungüentario de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, cuello estrecho cilíndrico, borde horizontal y base cóncava (Fig. 73: 2). Se encuentra caracterizado por un campo en el borde y una banda en el tercio superior del cuello.

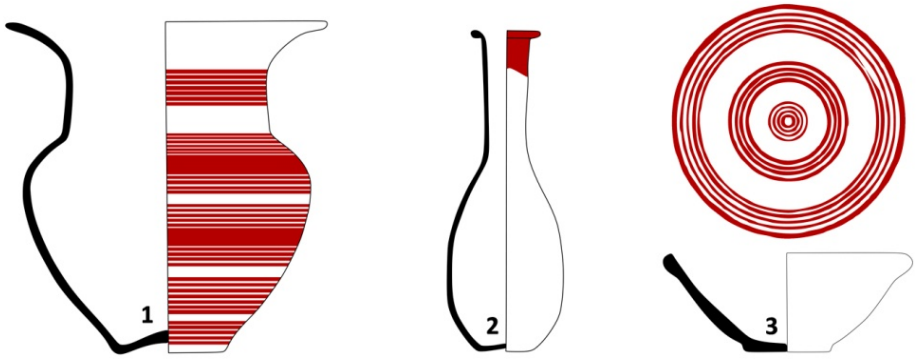


Fig. 73. Cerámica decorada de la tumba 1 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 241).

Tumba 2: enterramiento en hoyo rodeado de piedras con urna y ungüentario de vidrio (Blázquez, 1975: 241-244).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.5.B.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, cuello corto, borde exvasado y base cóncava. Iconográficamente, comprende un campo en el borde (Fig. 74). En el cuerpo dos bandas y un filete delimitan un panel con líneas onduladas verticales y oblicuas.

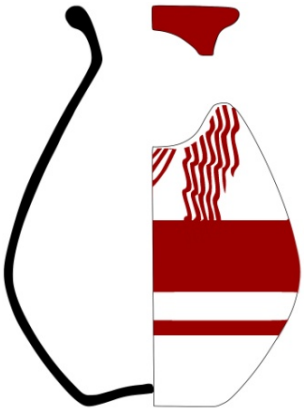


Fig. 74. Cerámica decorada de la tumba 2 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 241-244).

Tumba 3: enterramiento situado directamente sobre la tierra. Según Blázquez, esta tumba pertenecía a un niño por el tamaño de los huesos y la urna, si bien no hay ningún estudio antropológico que corrobore esta interpretación (Blázquez, 1965: 244).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.2:** cuenco de cuerpo hemisférico, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 7: 2). Presenta decoración completa en rojo tanto en la superficie interior como exterior del recipiente.

2. **Variante III.3.A.2**: urna de cuerpo globular, borde horizontal y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 75: 1). Comprende campo tanto en la superficie interior como exterior del borde. En el cuerpo, se decora toda la superficie exterior con una alternancia de bandas y filetes en dos tonalidades de rojo.

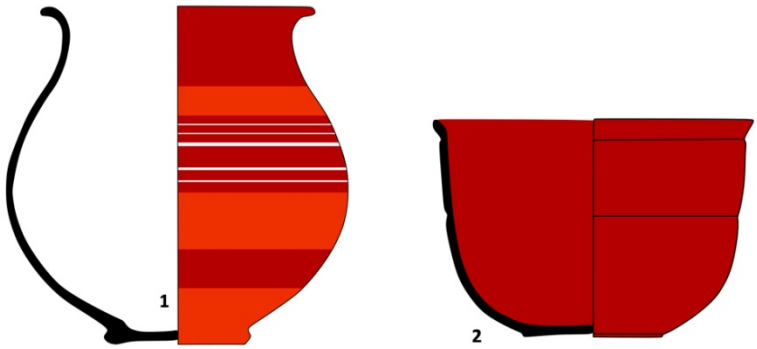


Fig. 75. Cerámica decorada de la tumba 3 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 244).

Tumba 4: sepultura en hoyo rodeado de piedras (Blázquez, 1965: 245-246).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.C.1**: recipiente de cuerpo ovoide y troncocónico, cuello cilíndrico, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 76). El diseño decorativo sigue la tendencia habitual de este momento en las necrópolis de Cástulo: friso enmarcado por bandas con una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes con las líneas onduladas verticales.

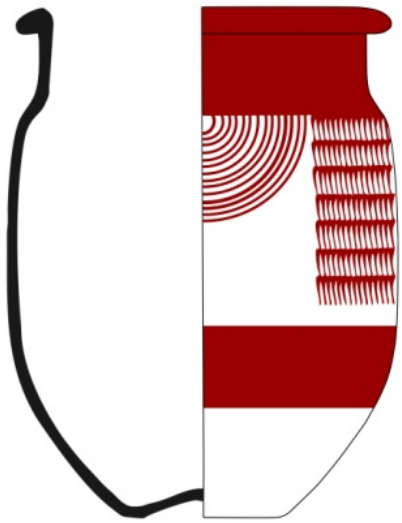


Fig. 76. Cerámica decorada de la tumba 4 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 245-246).

Tumba 5: la urna se coloca directamente sobre la tierra (Blázquez, 1965: 246).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de urna asociada a la variante **IV.10.C.1** con cuerpo cilíndrico y ovoide, cuello cilíndrico y borde vuelto (Fig. 77). El fragmento conservado sigue las convenciones estéticas sugeridas para este momento: serie que alterna los semicírculos concéntricos y las líneas onduladas verticales.

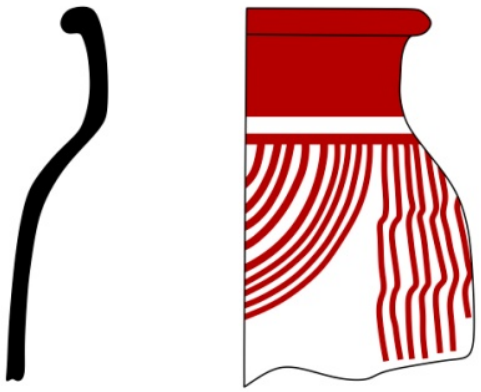


Fig. 77. Cerámica decorada de la tumba 5 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 246).

Tumba 6: la urna se deposita directamente sobre la tierra y es cubierta por un fragmento cerámico asociado a un recipiente de almacenaje (Blázquez, 1965: 246-249).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.A.1**: recipiente de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 78: 1). Comprende campo en el borde. En el cuerpo, dos bandas y un filete delimitan un panel con semicírculos y líneas onduladas.

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y base plana (Fig. 78: 2). Sobre un engobe anaranjado, se desarrollan un campo en el borde y dos grupos, el primero de filetes y el segundo una única banda, en la mitad superior del cuerpo y bajo el diámetro máximo del recipiente, respectivamente.

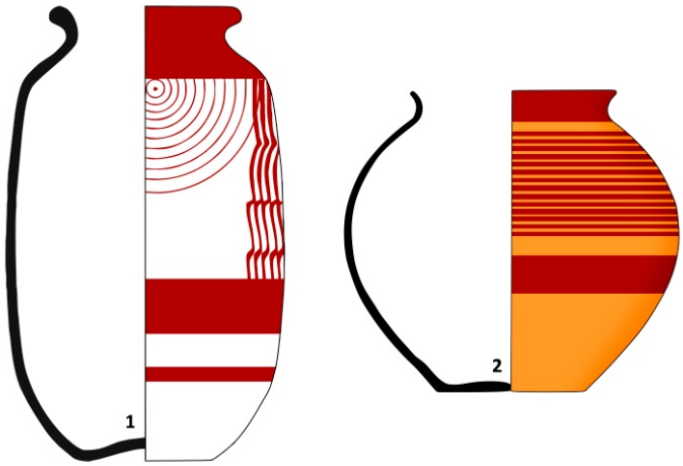


Fig. 78. Cerámica decorada de la tumba 6 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 246-249).

Tumba 7: Enterramiento sobre la cubierta vegetal (Blázquez, 1965: 249-250).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con umbo. Con engobe anaranjado en la superficie exterior del recipiente (Fig. 79).

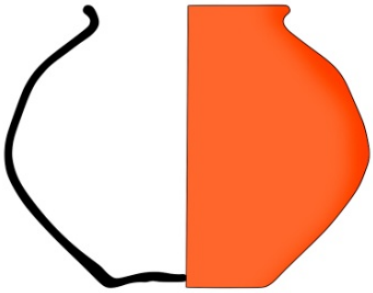


Fig. 79. Cerámica decorada de la tumba 7 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 249-250).

Tumba 8: los recipientes funerarios asociados a esta tumba estaban cubiertos por unos cilindros ovoides de arcilla (Blázquez, 1965: 249).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.C.1**: recipiente con cuerpo de tendencia cilíndrica y ovoide, cuello cilíndrico, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 80). Se encuentra caracterizado por un panel que desarrolla una serie de semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales. Completa la decoración un campo en el borde.

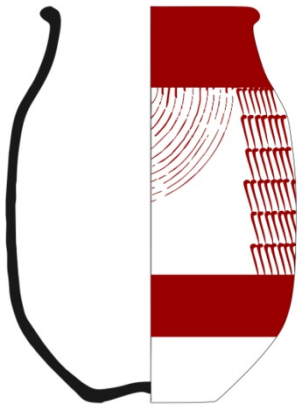


Fig. 80. Cerámica decorada de la tumba 8 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 249).

Tumba 9: los vasos funerarios estaban protegidos y resguardados de la tierra por una especie de cilindros ovoides de arcilla. Con 3 vasitos votivos adosados (Blázquez, 1965: 249-253).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.C.1**: urna de cuerpo cilíndrico y ovoide, cuello cilíndricos, borde horizontal y base cóncava (Fig. 81). Su diseño decorativo constituye una variante al tipo habitual en esta serie: el friso de semicírculos y líneas onduladas verticales es acompañado por una serie de segmentos de círculos concéntricos, localizados en el espacio en blanco definido entre los semicírculos y la banda inferior que delimita el panel.

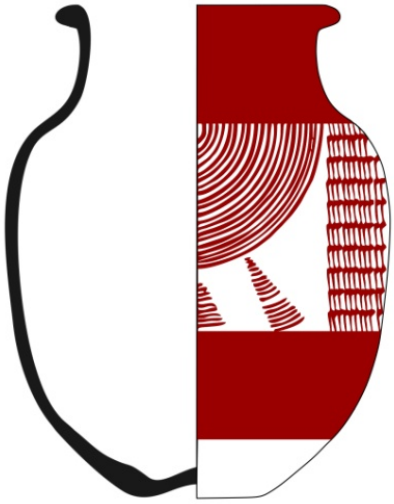


Fig. 81. Cerámica decorada de la tumba 9 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 249-253).

Tumba 10: las urnas estaban protegidos por los cilindros de arcilla característicos de esta necrópolis (Blázquez, 1965: 253-255).

Cerámica con engobe:

1. **Variante I.2.A2:** plato de cuerpo hemisférico, borde engrosado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 82: 2). Con engobe naranja tanto en la superficie interna como externa, presenta campo al exterior del borde. En el interior se desarrollan dos frisos decorativos. El primero con una serie de semicírculos concéntricos que, en el último eslabón de la cadena, son sustituidos por segmentos de círculos concéntricos como consecuencia del escaso espacio disponible para la ejecución de los primeros motivos. El segundo panel, asociado al fondo del plato, dispone segmentos de círculos concéntricos de forma irregular.
2. **Variante III.3.C.2:** caliciforme de cuerpo globular, cuello alto, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 82: 3). Sobre un engobe anaranjado se desarrolla una decoración sencilla con bandas y filetes.
3. **Variante III.3.C.5:** urna de cuerpo globular, cuello alto exvasado, borde horizontal, pie indicado menor al 10% de la altura total y dos asas laterales en posición horizontal (Fig. 82: 1). Sobre un engobe anaranjado se desarrolla un panel con una serie que alterna las líneas onduladas verticales y los sogueados.

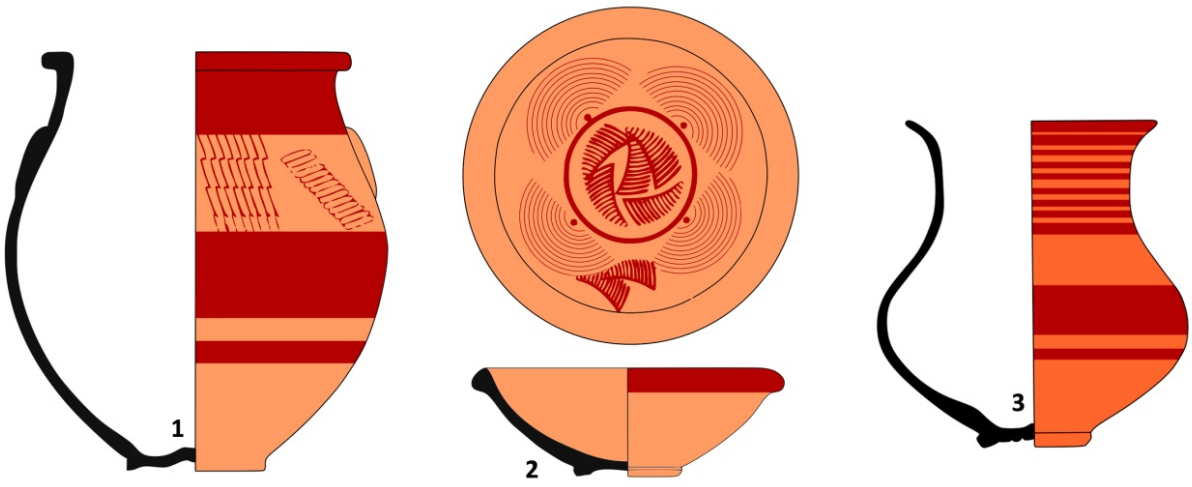


Fig. 82. Cerámica decorada de la tumba 10 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 253-255).

Tumba 12: sepultura en hoyo circundado por piedras (Blázquez, 1965: 256).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.C.1**: urna de cuerpo cilíndrico y ovoide, cuello alto de tendencia exvasada, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 83). En este ejemplar los semicírculos habituales en estos tipos, son sustituidos por segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. Completa la secuencia el desarrollo de líneas onduladas verticales.

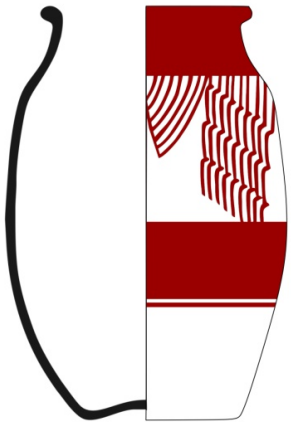


Fig. 83. Cerámica decorada de la tumba 12 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 256).

Tumba 13: sepultura prácticamente destruida por la acción del arado (Blázquez, 1965: 256-259).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.C.1**: está compuesto por distintos fragmentos asociados a un recipiente de cuerpo cilíndrico y ovoide, borde y cuello exvasados y base cóncava (Fig. 84). En lo que respecta al diseño decorativo, éste se encuentra caracterizado por el programa habitual en estas formas: paneles que alternan los semicírculos concéntricos colgantes con las líneas onduladas verticales.

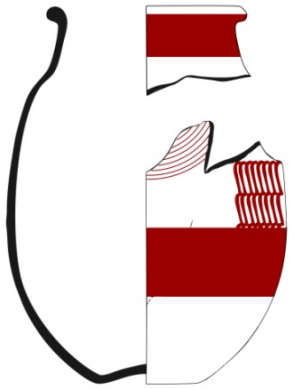


Fig. 84. Cerámica decorada de la tumba 13 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 256-259).

Tumba 14: sepultura prácticamente destruida por la acción del arado (Blázquez, 1965: 259).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.C.1:** tipológica e iconográficamente es similar a la urna descrita anteriormente (Fig. 85).

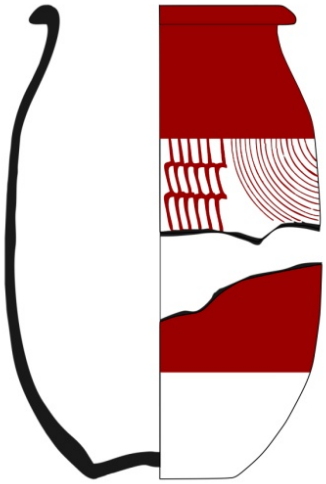


Fig. 85. Cerámica decorada de la tumba 14 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 259).

Tumba 15: urna y ajuar se encuentran colocadas directamente sobre la tierra. Junto a la cerámica se documenta un fragmento de placa de bronce (Blázquez, 1965: 259-262).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.C.1**: urna de cuerpo cilíndrico y ovoide, cuello exvasado, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 86: 1). Se encuentra caracterizada por un panel con semicírculos y líneas onduladas.

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.C.2**: caliciforme de cuerpo ovoide, cuello y borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 86: 2). Sobre un engobe blanquecino que se desarrolla al exterior del recipiente una decoración sencilla con bandas y filetes.

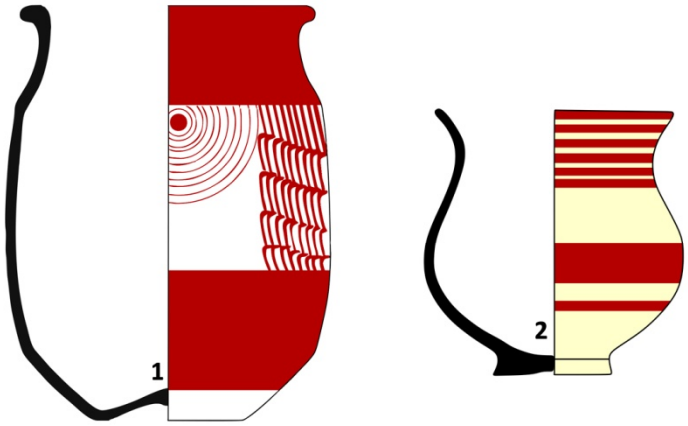


Fig. 86. Cerámica decorada de la tumba 15 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 259-262).

Tumba 16: completamente destruida por la acción del arado (Blázquez, 1965: 262).

Cerámica con engobe:

1. Fragmento de cuerpo y borde asociado a un recipiente de tendencia globular con engobe naranja tanto al interior como al exterior (Fig. 87). La decoración pintada se encuentra asociada, en la superficie conservada, a una decoración sencilla a base de bandas y fieltes.

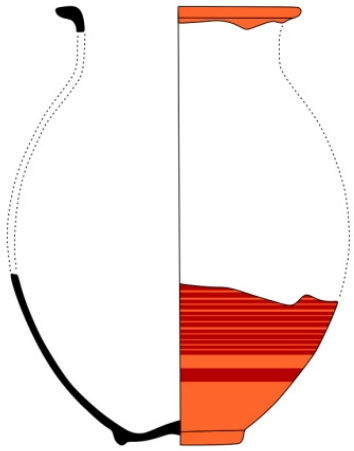


Fig. 87. Cerámica decorada de la tumba 16 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 262).

Tumba 18: los vasos funerarios estaban cubiertos por cilindros ovoides de arcilla. Junto a la cerámica se documentaron dos clavo y un fragmento amorfo de hierro (Blázquez, 1965: 264-265).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.5.D.1:** ungüentario de cuerpo ovoide con máximo ancho en la mitad inferior, cuello cilíndrico, borde exvasado y base plana (Fig. 88: 2). Con campo en el borde y cuello.
2. **Variante IV.10.C.1:** urna de cuerpo cilíndrico y ovoide, cuello cilíndrico, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 88: 1). Con campo en el borde y tres bandas en cuello y cuerpo delimitando dos paneles. El superior se encuentra caracterizado por una serie de sogueados; mientras que el inferior alterna una serie de semicírculos, segmentos y líneas onduladas verticales. Bajo los segmentos se desarrollan, asimismo, motivos sogueados.

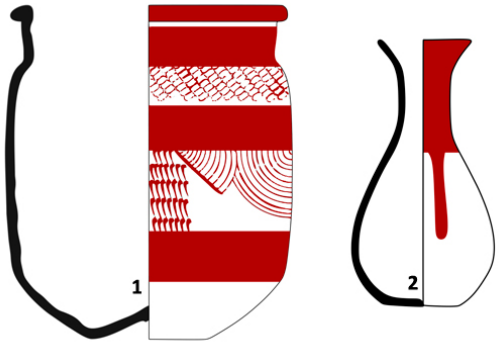


Fig. 88. Cerámica decorada de la tumba 18 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 264-265).

Tumba 19: bajo fragmentos de cerámica asociados a recipientes de almacenaje se depositó el ajuar funerario de esta tumba, compuesta por recipientes cerámicos (Blázquez, 1965: 265).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo y borde asociado a un recipiente de cuerpo globular caracterizado por una decoración sencilla con filetes (Fig. 89).

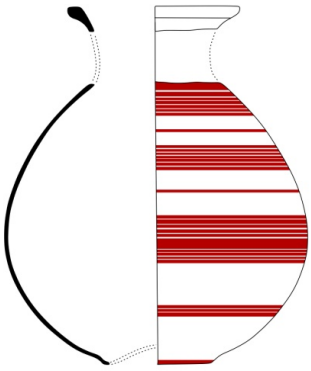


Fig. 89. Cerámica decorada de la tumba 19 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 264-265).

Tumba 20: sepultura en hoyo rodeada de piedras (Blázquez, 1965: 265-268).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.A.1**: recipiente con cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 90: 1). Se definen, al exterior, un campo en el borde y dos bandas en el cuerpo, delimitando un friso con semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales.

Tumba 21: los vasos funerarios estaban protegidos y resguardados de la tierra por una especie de cilindros ovoides de arcilla (Blázquez, 1965: 268).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.D.1**: urna de cuerpo cilíndrico y ovoide, cuello cilíndrico, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 90: 2). Con panel de semicírculos y líneas onduladas.

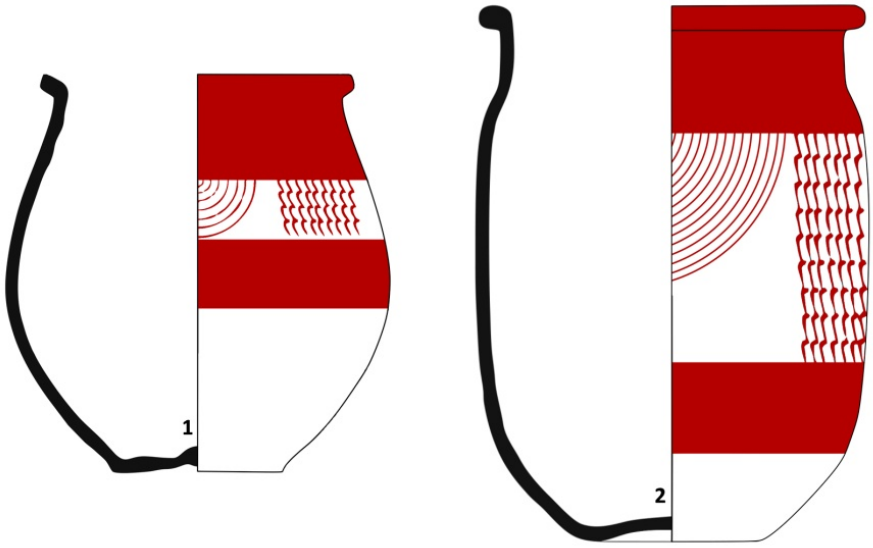


Fig. 90. Cerámica decorada de las tumba 20 (número 1) y 21 (número 2) asociadas a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 265-268).

Tumba 22: al igual que la anterior, estaba tumba estaba conformada por un cilindro de arcilla bajo el que se depositaban las urnas funerarias (Blázquez, 1965: 268-271).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.C.1**: con cuerpo cilíndrico y ovoide, cuello exvasado, borde horizontal y base cóncava (Fig. 91: 1). Con panel de semicírculos y líneas onduladas.

2. **Variante III.3.C.2**: caliciforme de cuerpo globular, cuello y bordes exvasados y pie indicado (Fig. 91: 2). Se encuentra caracterizado por una decoración sencilla con bandas y filetes.

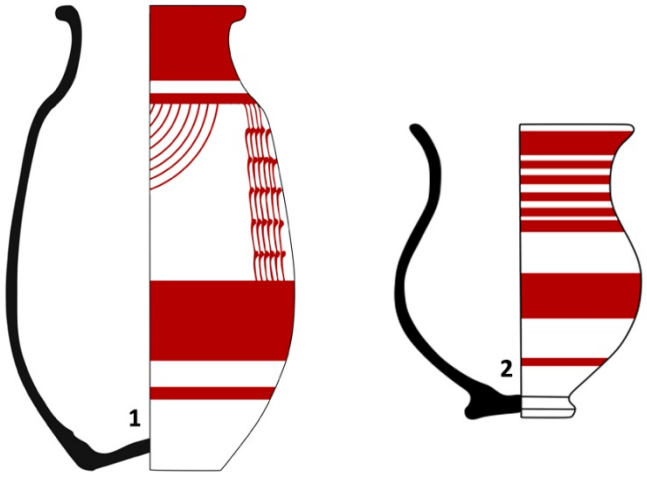


Fig. 91. Cerámica decorada de la tumba 22 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 265-268).

Tumba 23: sepultura en hoyo rodeada de piedras (Blázquez, 1965: 271).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.A.1:** urna de cuerpo cilíndrico y ovoide, borde horizontal y base cóncava con umbo con panel de semicírculos y líneas onduladas (Fig. 92).

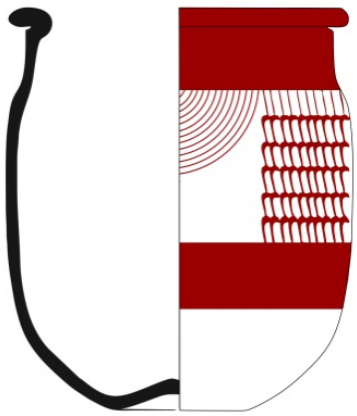


Fig. 92. Cerámica decorada de la tumba 23 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 271).

Tumba 24: Sobre una tégula se deposita el ajuar funerario, que es sellado por un recipiente cerámico (Blázquez, 1965: 273-274).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.D.1:** se encuentra asociada a la forma y la decoración características de esta necrópolis, caracterizada por un friso con semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales (Fig. 93: 1).

Cerámica con engobe:

2. **Variante III.3.C.2:** caliciforme de cuerpo ovoide, cuello y borde exvasados y pie indicado con engobe naranja como único tratamiento decorativo (Fig. 93: 2).

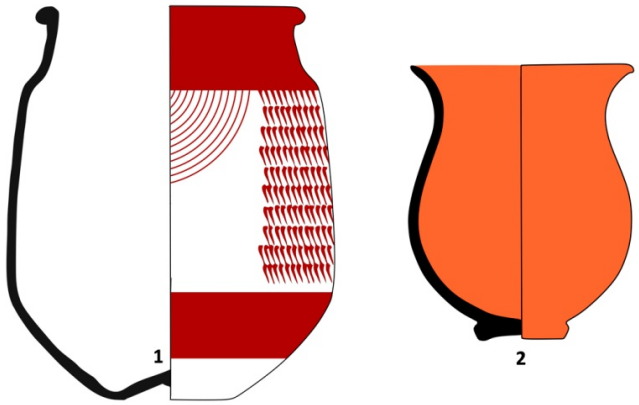


Fig. 93. Cerámica decorada de la tumba 24 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 273-274).

Tumba 25: ajuar depositado directamente sobre la tierra (Blázquez, 1965: 274).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.D.1:** urna de cuerpo cilíndrico y ovoide, cuello cilíndrico, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 94). Con campo en el borde y dos bandas, en cuello y cuerpo, delimitando un panel con tejadillos.

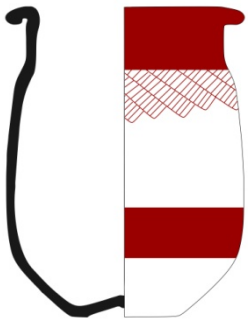


Fig. 94. Cerámica decorada de la tumba 25 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 273-274).

Tumba 26: el ajuar se deposita directamente sobre la tierra (Blázquez, 1965: 274).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.A.1**: recipiente de cuerpo troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello cilíndrico, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 95). Desarrolla la decoración habitual de estas formas: panel con semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales.

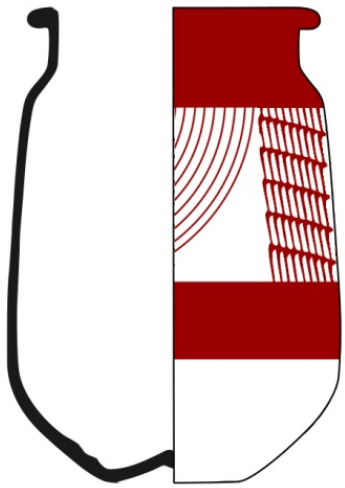


Fig. 95. Cerámica decorada de la tumba 26 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 274).

Tumba 27: sobre una tégula se sitúa el ajuar funerario, sellado con un vaso troncococónico y un plato (Blázquez, 1965: 278).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.5.D.1**: ungüentario de cuerpo ovoide, cuello cilíndrico, borde recto y base cóncava (Fig. 96: 2). Con campo en el borde y banda en la mitad superior del cuello.
2. **Variante IV.10.D.1**: urna de cuerpo ovoide y troncocónico, cuello cilíndrico, borde vuelto y base cóncava con serie que alterna semicírculos y líneas onduladas en un panel delimitado por dos bandas (Fig. 96: 1).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y base plana (Fig. 96: 3). Sobre un engobe anaranjado se desarrolla un campo en el borde y dos bandas en el cuerpo. El programa se completa con una serie de semicírculos y líneas onduladas.

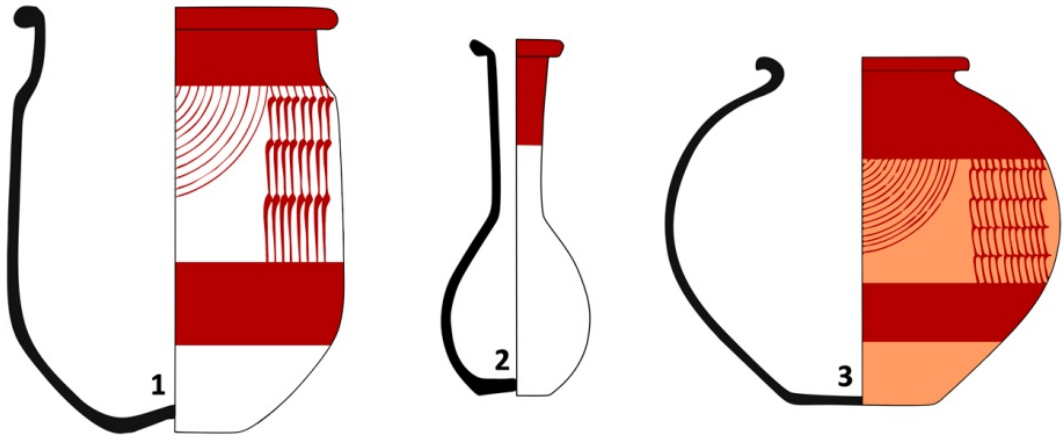


Fig. 96. Cerámica decorada de la tumba 27 asociada a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 278).

Tumba 28: el ajuar estaba sellado con un fragmento de ánfora (Blázquez, 1965: 280).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.A.1**: recipiente de cuerpo ovoide y troncocónico con hombro marcado, borde exvasado y base cóncava (Fig. 97: 1). El friso de semicírculos y líneas onduladas presenta aquí una ligera variante: los semicírculos, ejecutados de forma tosca, se disponen en sentido vertical.

Tumba 30: fragmentos de ánfora como sellado del ajuar (Blázquez, 1965: 282).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.C.2**: caliciforme de cuerpo globular, cuello y borde exvasados y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 97: 2). Con engobe anaranjado como único tratamiento decorativo.

Tumba 31: esta sepultura se encuentra asociada a la tipología de tumbas con cilindros de arcilla como cubierta (Blázquez, 1965: 283).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo y base asociado a la variante IV.10.D.1 (Fig. 97: 3). La superficie conservada muestra un friso, delimitado inferiormente por dos bandas de diferente grosor, con un diseño que alterna los semicírculos y las líneas onduladas verticales.

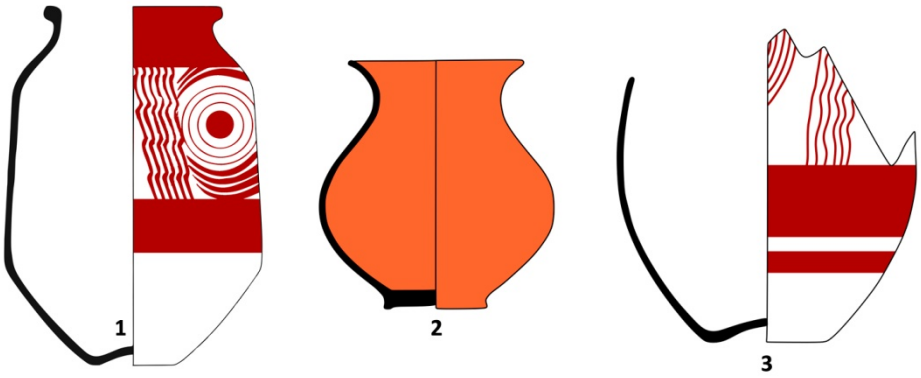


Fig. 97. Cerámica decorada de las tumba 28 (número 1), 30 (número 2) y 31 (número 3) asociadas a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 280-283).

Tumba 33: el ajuar se deposita directamente sobre la tierra (Blázquez, 1965: 283-285).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.5.D.1**: ungüentario de cuerpo ovoide, cuello cilíndrico, borde vuelto y base cóncava con decoración sencilla (Fig. 98: 2).
2. **Variante IV.10.C.1**: esta forma sigue el esquema tipológico e iconográfico habitual de esta necrópolis, con un panel de semicírculos y líneas onduladas (Fig. 98: 1).

Tumba 34: el ajuar se deposita directamente sobre la tierra (Blázuez, 1965: 286).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos de borde, cuello y cuerpo asociados a la variante IV.10.C.1. El friso conservado muestra un programa distinto al habitual: serie irregular de sogueados, líneas onduladas verticales y líneas onduladas oblicuas (Fig. 98: 3).

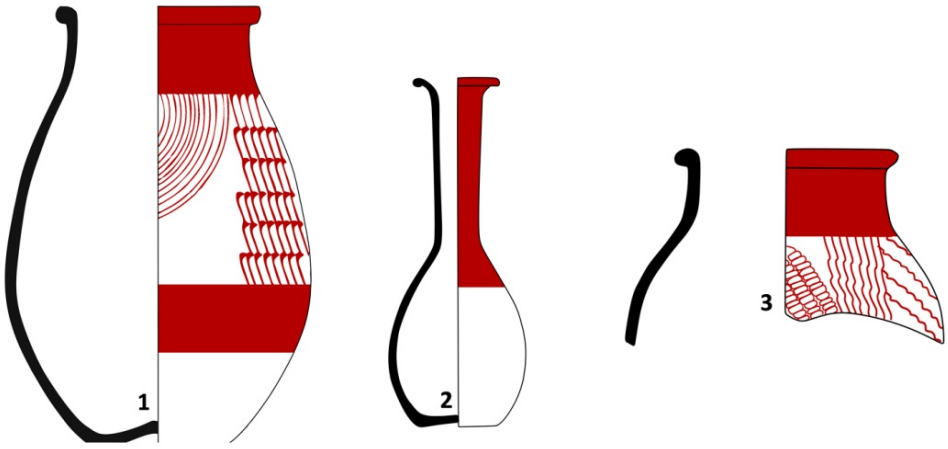


Fig. 98. Cerámica decorada de las tumba 33 (número 1 y 2), 30 (número 2) y 34 (número 3) asociadas a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 283-286).

Tumba 35: el ajuar se deposita directamente sobre la tierra (Blázquez, 1965: 286).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.C.1**: fragmentos de cuerpo y borde asociados a esta variante tipológica que, iconográficamente, se encuentra asociada al programa de líneas onduladas verticales y semicírculos concéntricos colgantes (Fig. 99: 1).

Tumba 36: el ajuar se deposita directamente sobre la tierra (Blázquez, 1965: 286).

Cerámica con engobe:

1. Fragmento de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior. Sobre un engobe anaranjado se desarrollan dos bandas y un filete que delimitan un panel que alterna los semicírculos concéntricos colgantes con las líneas onduladas verticales (Fig. 99: 2).

Tumba 41: asociada al grupo de tumbas con cilindro de arcilla como cubierta (Canto, 1979: 11).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo y base asociado a la variante IV.10.C.1 con friso de semicírculos y líneas onduladas verticales (Fig. 99: 3).

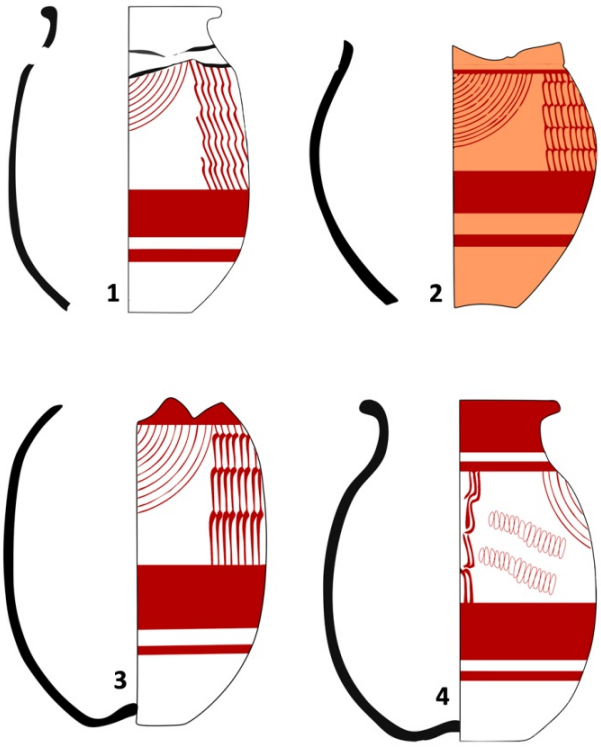


Fig. 99. Cerámica decorada de las tumba 35 (número 1), 36 (número 2), 41 (número 3) y 42 (número 4) asociadas a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Blázquez, 1975: 286; Canto, 1979: 11-12).

Tumba 42: los vasos funerarios estaban protegidos y resguardados de la tierra por una especie de cilindros ovoides de arcilla (Canto, 1979: 12).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.D.1**: recipiente de cuerpo ovoide y troncocónico, cuello cilíndrico, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 99: 4). Presenta un friso con líneas onduladas, sogueados y semicírculos concéntricos colgantes.

Tumba 44: bajo un cilindro de arcilla se deposita la urna funeraria (Canto, 1979: 15).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.D.1**: recipiente de cuerpo ovoide y troncocónico, cuello cilíndrico, borde vuelto y base cóncava (Fig. 100: 1). Desarrolla el programa habitual de estas formas: campo en el borde y dos bandas en cuello y cuerpo que delimitan un friso con semicírculos y líneas onduladas.

Tumba 45: ánfora como cubierta del ajuar (Canto, 1979: 17-19).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y base cóncava (Fig. 100: 3). Se desarrolla una decoración sencilla con bandas y filetes.
2. **Variante IV.10.D.1**: se encuentra adscrita a la misma forma que la descrita para la tumba anterior (Fig. 100: 4). El diseño decorativo se encuentra aquí definido por un panel de líneas onduladas verticales y sogueados.

Tumba 48: sobre una tégula se deposita el ajuar, que es sellado por fragmentos de un recipiente cerámico (Canto, 1979: 20-21).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.D.1**: cuerpo ovoide y troncocóncio, cuello cilíndrico, borde horizontal y base cóncava con umbo con panel de semicírculos y líneas onduladas verticales (Fig. 100: 5).

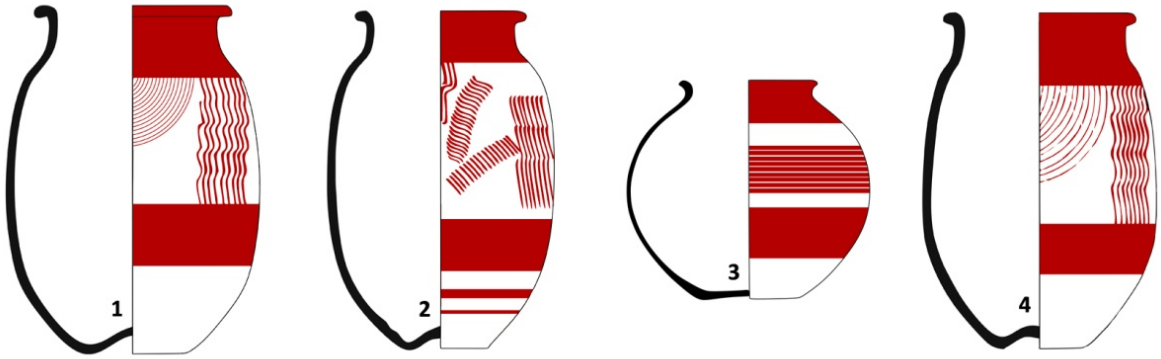


Fig. 100. Cerámica decorada de las tumba 44 (número 1), 45 (número 2 y 3), 48 (número 4) asociadas a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Canto, 1979: 15-21).

Tumba 50: la urna funeraria asociada a esta tumba se encontraba bajo un cilindro de arcilla (Canto, 1979: 21).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.B.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello corto de tendencia cilíndrica, borde vuelto y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 101: 1). Sobre un engobe anaranjado se desarrollan dos frisos: el superior con segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. El inferior con líneas onduladas oblicuas. Completa la decoración un campo en el borde y tres bandas que delimitan los paneles descritos. Al interior se documentan restos de pintura asociados a excedente de pigmento en el pincel previo al desarrollo de la decoración exterior.

Tumba 53: ánfora como tapadera del ajuar (Canto, 1979: 24).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo y borde asociado a la variante IV.10.C.1 (Fig. 101: 2). Presenta un friso de semicírculos y líneas onduladas verticales.

Tumba 56: bajo un cilindro de arcilla se conserva un caliciforme asociado con una sepultura (Canto, 1979: 25).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.3.C.2**: caliciforme de cuerpo globular, cuello y borde exvasado y pie indicado (Fig. 101: 3). Sobre un engobe blanquecino se desarrolla una decoración sencilla con bandas y filetes.

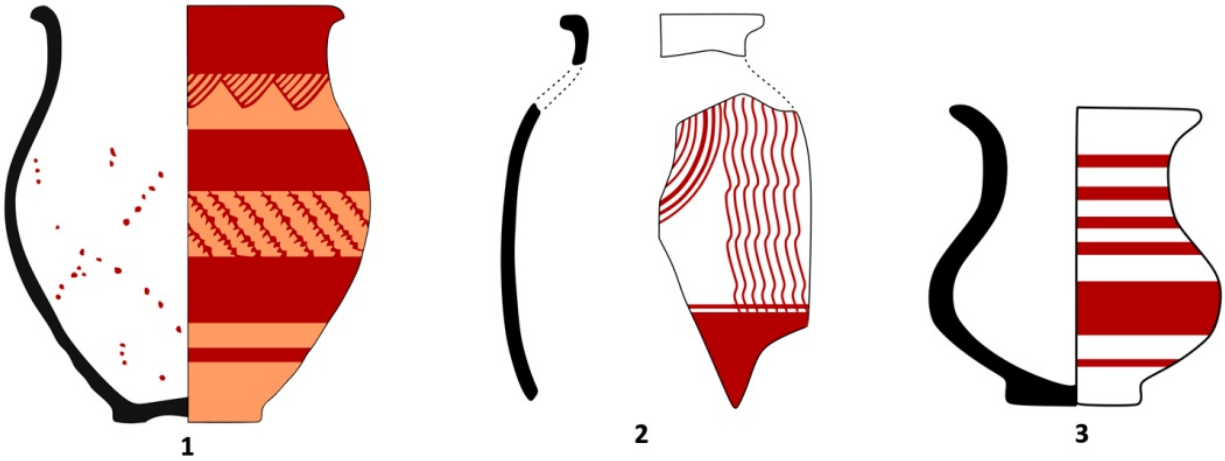


Fig. 101. Cerámica decorada de las tumba 50 (número 1), 53 (número 2), 56 (número 3) asociadas a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Canto, 1979: 21-25).

Tumba 57: el ajuar se coloca directamente sobre la tierra (Canto, 1979: 25-27).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.D.1**: urna de cuerpo ovoide y troncocónico, cuello cilíndrico, borde vuelto y base cóncava (Fig. 102: 1). Comprende campo en el borde y dos bandas en cuello y cuerpo delimitando un friso de semicírculos y líneas onduladas.

Tumba 58: el ajuar se coloca directamente sobre la tierra (Canto, 1979: 27).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y base cóncava con un panel de semicírculos y líneas onduladas (Fig. 102: 2).

Tumba 63: el ajuar se coloca directamente sobre la tierra (Canto, 1979: 31).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo y base asociado a la variante IV.10.C.1. conserva un friso con semicírculos y líneas onduladas verticales (Fig. 102: 3).

Tumba 64: el ajuar funerario se encontraba depositado bajo un cilindro de arcilla (Canto, 1979: 31).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.D.1**: urna de cuerpo ovoide y troncocónico, cuello cilíndrico, borde vuelto y base cóncava (Fig. 102: 4). Con campo en el borde y dos bandas que delimitan un panel de semicírculos y líneas onduladas verticales.

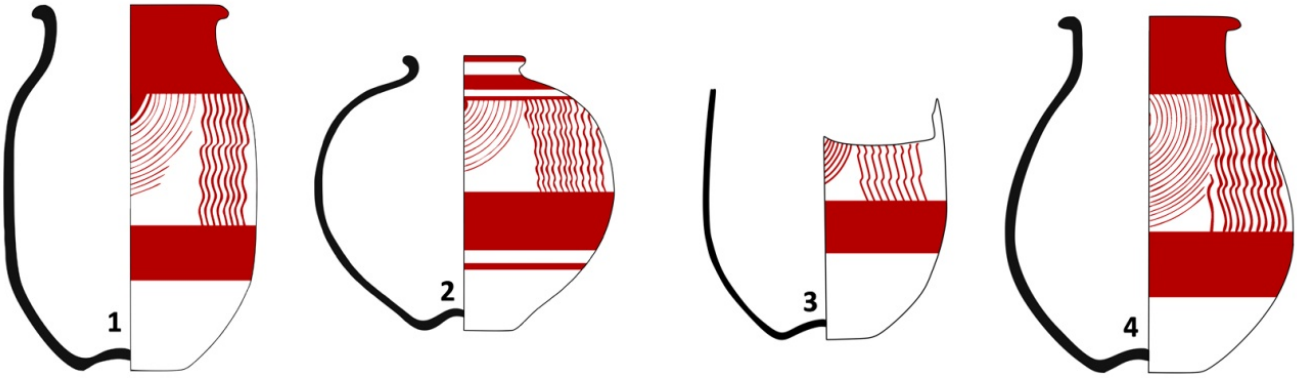


Fig. 102. Cerámica decorada de las tumba 57 (número 1), 58 (número 2), 63 (número 3) y 64 (número 4) asociadas a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Canto, 1979: 25-31).

Tumba 68: asociada a un cilindro de arcilla bajo la que se deposita la urna funeraria (Canto, 1979: 32).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo y base que conserva dos bandas de distintos grosor que, en origen, pudo estar asociado a un friso de semicírculos y líneas onduladas de la variante III.7.C.1 o III.7.D.1 (Fig. 103: 1).

Tumba 71: los vasos funerarios estaban protegidos y resguardados de la tierra por una especie de cilindros ovoides de arcilla (Canto, 1979: 34).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.C.1**: urna de cuerpo ovoide y troncocónico, cuello exvasado, borde horizontal y base cóncava (Fig. 103: 2). Conserva un friso de líneas onduladas, segmentos de círculos concéntricos, sogueados y semicírculos concéntricos colgantes.

Tumba 72: los vasos funerarios estaban protegidos y resguardados de la tierra por una especie de cilindros ovoides de arcilla (Canto, 1979: 35).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.7.D.1**: urna de cuerpo ovoide y troncocónico, cuello cilíndrico y base cóncava con panel de semicírculos y líneas onduladas (Fig. 103: 3).

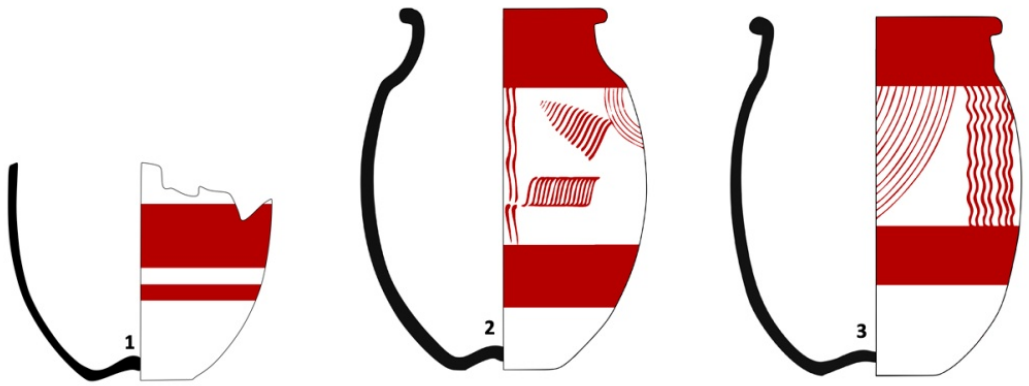


Fig. 103. Cerámica decorada de las tumba 68 (número 1), 71 (número 2) y 72 (número 3) asociadas a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Canto, 1979: 23-35).

Tumba 73: el ajuar se deposita directamente sobre la tierra (Canto, 1979: 35-38).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde exvasado y base cóncava con bandas y filetes en la superficie exterior (Fig. 104: 2).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.A.2**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde horizontal y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 104: 1). Sobre un engobe naranja se desarrolla el programa habitual de esta necrópolis: friso con semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales.

Tumba 74: el ajuar se deposita directamente sobre la tierra (Canto, 1979: 38).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.D.1**: urna de cuerpo ovoide y troncocónico, cuello cilíndrico, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 104: 3). Con campo en el borde y dos bandas en cuello y cuerpo delimitando un panel con semicírculos y líneas onduladas verticales.

Tumba 75: el ajuar se deposita directamente sobre la tierra (Canto, 1979: 39).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.D.1**: urna de cuerpo ovoide y troncocónico, cuello cilíndrico, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 104: 4). Con campo en el borde y dos bandas en cuello y cuerpo delimitando un panel con semicírculos y líneas onduladas verticales.

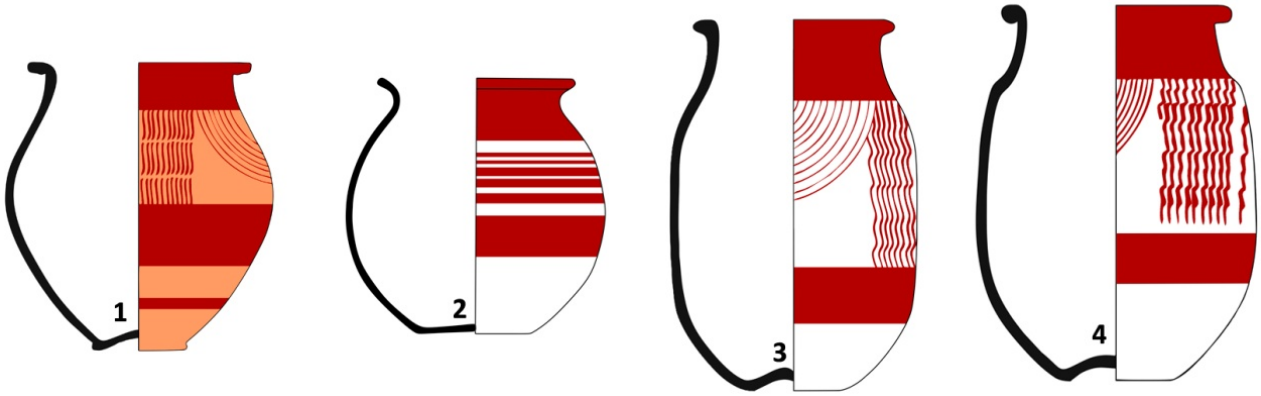


Fig. 104. Cerámica decorada de las tumba 73 (número 1 y 2), 74 (número 3) y 75 (número 4) asociadas a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Canto, 1979: 35-39).

Tumba 76: el ajuar se deposita directamente sobre la tierra (Canto, 1979: 40-41).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.5.D.1**: ungüentario de cuerpo ovoide, cuello cilíndrico, borde vuelto y base plana don decoración sencilla de bandas y filetes (Fig. 105: 2).
2. **Variante IV.10.D.1**: urna de cuerpo ovoide y troncocónico, cuello cilíndrico, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 105: 1). Con campo en el borde y dos bandas en cuello y cuerpo delimitando un panel con semicírculos y líneas onduladas verticales.

Tumba 77: ánfora como tapadera del ajuar (Canto, 1979: 41).

Cerámica con engobe:

1. Fragmento de tercio inferior y base de un recipiente con engobe naranja. Conserva únicamente una pequeña franja de banda (Fig. 105: 3).

Tumba 79: los vasos funerarios estaban protegidos y resguardados de la tierra por una especie de cilindros ovoides de arcilla (Canto, 1979: 42-44).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante IV.10.D.1**: urna de cuerpo ovoide y troncocónico, cuello cilíndrico, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 105: 4). Con campo en el borde y dos bandas en cuello y cuerpo delimitando un panel con semicírculos y líneas onduladas verticales.

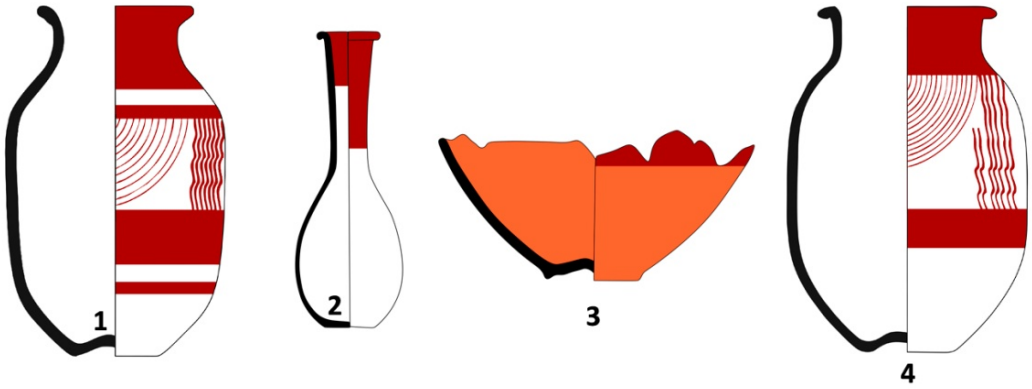


Fig. 105. Cerámica decorada de las tumba 76 (número 1 y 2), 77 (número 3) y 79 (número 4) asociadas a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Canto, 1979: 40-44).

Tumba 85: ánfora como tapadera del ajuar (Canto, 1979: 50).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento amorfo que conserva un friso de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda (Fig. 106: 1).

Tumba 86: sepultura en hoyo circular (Canto, 1979: 50).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de urna de cuerpo globular con bandas en un tono oscuro (Fig. 106: 2).

Tumba 90: sobre una tégula se deposita el ajuar, sellado con fragmentos de urnas (Canto, 1979: 53).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.6.A.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico y borde vuelto (Fig. 106: 3). No conserva la base. Presenta campo en el borde y cinco grupos de bandas y/o filetes en el cuerpo delimitando cuatro frisos que, por orden, presentan los siguientes temas: 1) segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda, 2) friso no conservado, 3) líneas onduladas

verticales, 4) segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha.

Tumba 91: el ajuar se deposita directamente sobre la tierra (Canto, 1979: 53).

Cerámica con engobe:

1. Fragmento de borde que conserva, sobre un engobe blanquecino, un panel con semicírculos concéntricos (Fig. 106: 4).
2. Fragmento de tercio inferior y base de un recipiente con engobe blanquecino y, en la superficie conservada, dos bandas de diferente grosor (Fig. 106: 5).

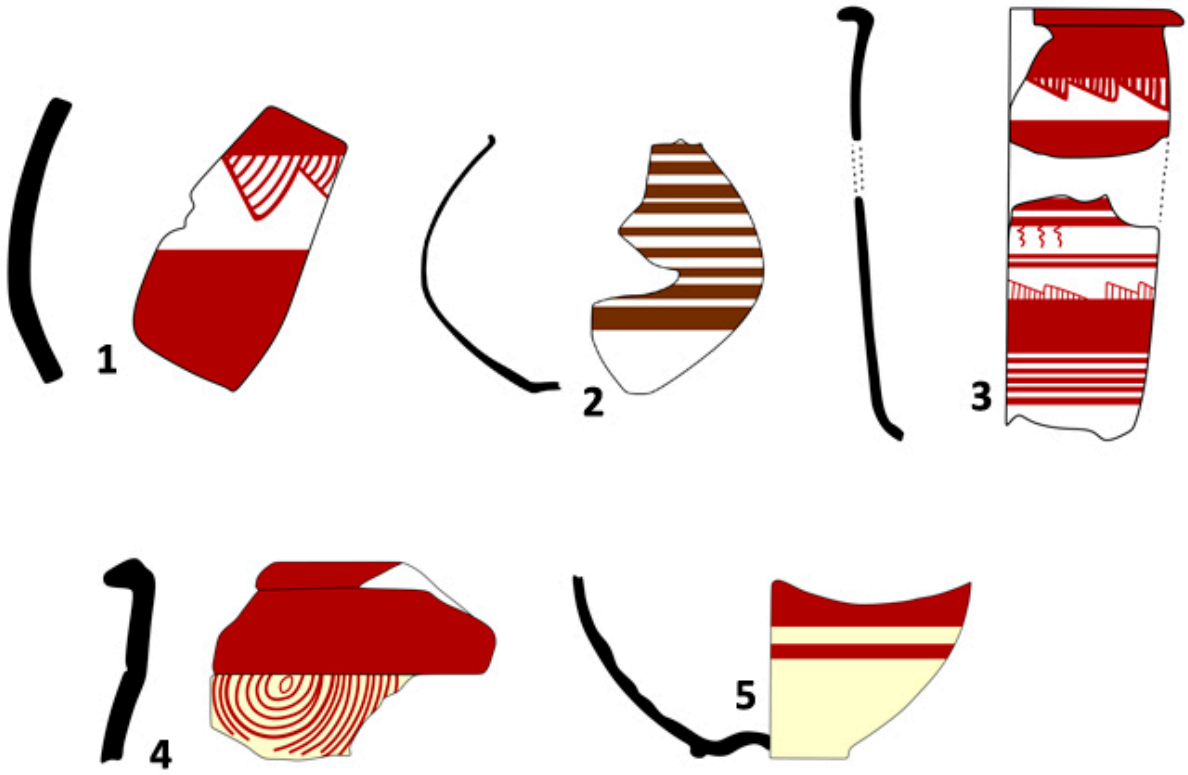


Fig. 106. Cerámica decorada de las tumba 85 (número 1), 86 (número 2), 90 (número 3) y 91 (número 4 y 5) asociadas a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Canto, 1979: 50-53).

Tumba 96: el ajuar se deposita directamente sobre la tierra (Canto, 1979: 56).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de cuerpo de un recipiente al que se asocia un friso de semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales (Fig. 107: 2).

Cerámica con engobe:

2. **Variante III.3.C.5**: urna de cuerpo globular, cuello alto, borde horizontal y dos asas laterales en posición horizontal (Fig. 107: 1). Sobre un engobe naranja se desarrolla un friso de segmentos de círculos concéntricos ejecutados de forma tosca y sin un orden aparente en el espacio decorativo.

Tumba 98: el ajuar se deposita directamente sobre la tierra (Canto, 1979: 60).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de un cuerpo de recipiente ovoide y troncocónico, asociado a nuestra variante IV.10.C.1 o IV.10.D.1, que conserva un panel con semicírculos y líneas onduladas verticales (Fig. 107: 3).

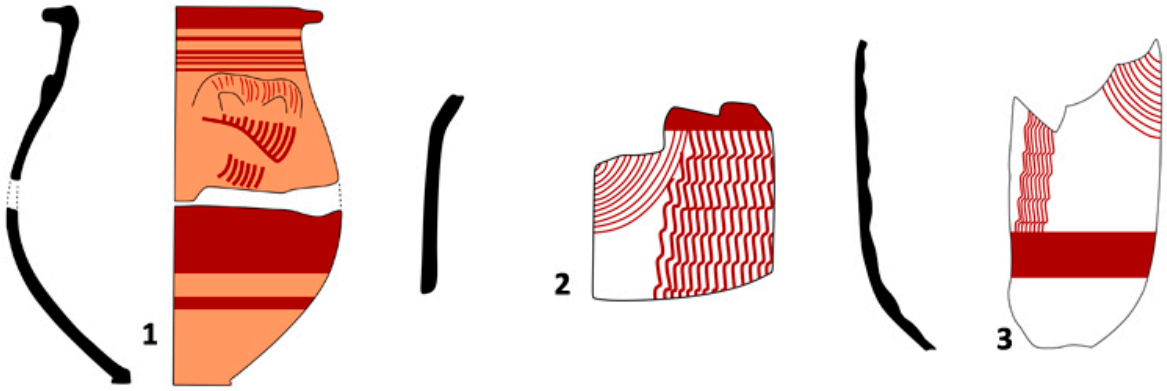


Fig. 107. Cerámica decorada de las tumba 96 (número 1 y 2) y 98 (número 3) asociadas a la necrópolis de los siglos II-I a.n.e. (Canto, 1979: 56-60).

8.3.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN CÁSTULO

Tal y como hemos desarrollado en la introducción de este capítulo, el análisis de la decoración vascular de Cástulo se encuentra centrado en las distintas necrópolis que, desde los años 60 del siglo pasado, se han intervenido en este *oppidum*. El análisis de las mismas ha comprendido un total de 426 ítems cerámicos; de los cuales, un 73,70% se encuentran asociados a fragmentos y el resto, el 26,30% a formas completas. En este último sentido, si bien la preeminencia de fragmentos sobre recipientes completos dificulta en gran medida la búsqueda de variables comunes entre ambos tipos de material (fragmento y forma completa), su comparación estilística permite realizar distintas hipótesis de reconstrucción tipológica, cuestión que veremos en las próximas páginas. Al mismo tiempo, en las distintas necrópolis o tumbas individuales

analizadas, se muestra una secuencia de ocupación que abarcaría desde el siglo V hasta el siglo I a.n.e. o cambio de era. Esta secuencia facilita, de este modo, el análisis diacrónico de los diseños decorativos en Cástulo, promoviendo interpretaciones iconológicas derivadas de su uso, localización espacial y/o relación con otros elementos del ajuar funerario, en aquellos casos que así lo permiten. Por último, las necrópolis han sido asociadas a tres grupos cronológicos, definidos según sus caracteres específicos y secuencias de ocupación. El análisis de los atributos técnicos y estéticos de la iconografía vascular, así como la lectura de sus significados simbólicos y sociales, se encuentran definidos por:

1) Sepulturas fundacionales según su estructura y ajuar. Fechadas en el siglo V a.n.e., en esta categoría se incluyen la tumba de la Finca de Torrubia y la sepultura de Casablanca.
2) Necrópolis asociadas al Ibérico Pleno, distinguiendo entre:
    a) Necrópolis con una amplia secuencia de ocupación o con materiales fechados entre finales del siglo V y el siglo III a.n.e.: Estacar de Robarinas y Los Patos.
    b) Necrópolis asociados al desarrollo territorial de Cástulo entre los siglos IV y III a.n.e.: Baños de la Muela, Los Higuerones, Molino de Caldona.

    Al Ibérico Pleno, si bien sólo en una tumba fechada en el siglo IV a.n.e., se asocia una sepultura localizada en la necrópolis de Puerta Norte. Dado que esta necrópolis se encuentra asociada a un paisaje funerario definido, por lo demás, entre los siglos II y I a.n.e., cabe pensar que esta sepultura se encuentra vinculada a un linaje especialmente relevante en este contexto, que se entierra en las inmediaciones de la puerta principal del *oppidum*. Esta idea es, no obstante, tan solo una hipótesis dado que no tenemos actualmente elementos suficientes para afirmarla.
3) Tras la Segunda Guerra Púnica se produce la desarticulación del territorio de Cástulo, ahora controlado por Roma. Las necrópolis asociadas a este momento, situado entre los siglos II y I a.n.e., muestran un diálogo intercultural especialmente significativo en el ámbito vascular, basado en resistencias, asimilaciones y contribuciones. A este momento se asocian los paisajes funerarios del Cerrillo de los Gordos, Estacar de Luciano y Puerta Norte.

El ajuar cerámico que, en las necrópolis de Cástulo, recibe decoración pintada, se encuentra adscrito a la categoría denominada habitualmente en la bibliografía vascular como Cerámica Fina o de Clase A. Centrando nuestra atención en los grupos cronológicos definidos, se observan las siguientes particularidades:

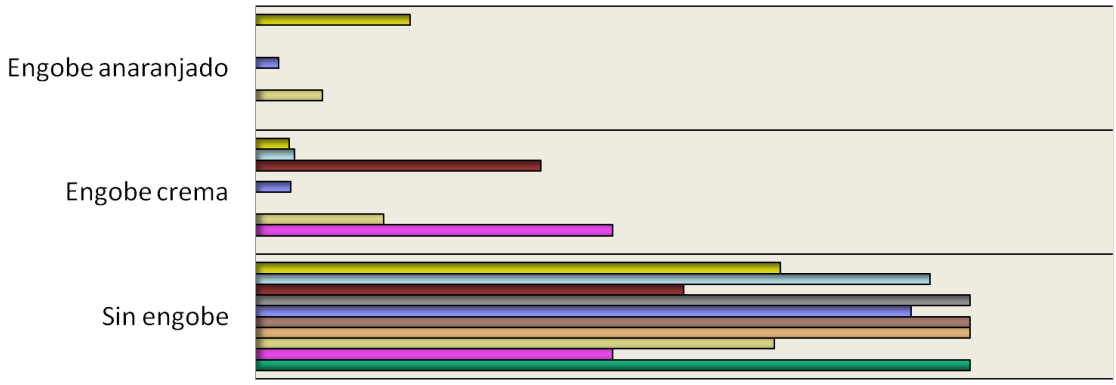
1) En el caso de las tumbas de fundación fechadas en el siglo V a.n.e. se observa el uso exclusivo de las cocciones oxidantes para decoraciones pintadas en la sepultura de la Finca de Torrubia; mientras que en la necrópolis de Casablanca la decoración pintada se desarrolla sobre un recipiente cerrado de cocción oxidante y un plato de ambiente reductor.
2) Entre los siglos V y III a.n.e. se constata el uso exclusivo de las cocciones oxidantes con decoración pintada en Estacar de Robarinas, Los Higuerones y la tumba de Puerta Norte fechada en el siglo IV a.n.e. En las necrópolis de Baños de la Muela, Los Patos y Molino de Caldona se documentan, además, recipientes reductores con decoración pintada que, en estos casos, es residual con respecto al conjunto de la muestra analizada (0,84%, 1,61% y 2,17%, respectivamente).
3) En las necrópolis de la última fase documentada dejan de producirse las cocciones reductoras con decoración pintada. En Cerrillo de los Gordos, Estacar de Luciano y Puerta Norte prevalecerán las superficies oxidantes.

En lo que respecta al tratamiento previo de la superficie (Fig. 108), en todas las necrópolis o tumbas individuales, y en cualquiera de los grupos cronológicos definidos, se constata la preeminencia de las superficies lisas como fondo de las decoraciones, sobre los engobes blancos o naranjas/pardos documentados. El recorrido por las necrópolis analizadas muestra, para las tumbas fundacionales asociadas al siglo V a.n.e., el uso del engobe blanco en una urna de cuerpo ovoide y cuello exvasado de la variante III.4.C.1, asociada a la tumba de la Finca de Torrubia. Aunque más adelante analizaremos el contenido iconológico de este engobe y el programa al que sirve como fondo, subrayamos en estas líneas el carácter simbólico del blanco en una urna de cuello exvasado asociada, como veremos, a una tumba especialmente significativa. En la necrópolis de Casablanca, por su parte, no se documenta ningún tipo de engobe como tratamiento decorativo.

En lo que respecta a las necrópolis asociadas al Ibérico Pleno, cabe señalar el uso exclusivo de las superficies lisas del recipiente en Los Higuerones, Molino de Caldona, Estacar de Robarinas y la tumba de Puerta Norte. Del resto de necrópolis asociadas a este grupo, destaca el mayor desarrollo de los engobes blancos y naranjas en Baños de la Muela, constituyendo un 17,95% y un 9,40% respectivamente. Le seguirá en uso la necrópolis de Los Patos, en la que el 4,92% de los ítems se encuentran asociados al engobe blanco y un 3,28% al engobe anaranjado o pardo.

Las necrópolis asociadas a los siglos II y I a.n.e. desarrollan en todos los casos, en Cerrillo de los Gordos, Estacar de Luciano y Puerta Norte, engobes blanquecinos (con un 40%, 5,55% y 4,81%, respectivamente); mientras que el engobe anaranjado se

encuentra asociado únicamente a Puerta Norte, alcanzando un 21,68% de la muestra analizada.



	Sin engobe	Engobe crema	Engobe anaranjado
Puerta Norte	73,51%	4,81%	21,68%
Estacar de Luciano	94,45%	5,55%	0%
Cerrillo de los Gordos	60%	40%	0%
Molino de Caldona	100%	0%	0%
Los Patos	91,80%	4,92%	3,28%
Los Higuerones	100%	0%	0%
Estacar de Robarinas	100%	0%	0%
Baños de la Muela	72,65%	17,95%	9,40%
Finca Torrubia	50%	50%	0%
Casablanca	100%	0%	0%

Fig. 108. Frecuencia de aparición del tratamiento previo de la superficie por fases cronológicas.

Una vez preparada la superficie para el desarrollo de las decoraciones pintadas, el siguiente nivel en la cadena de producción se encuentra vinculado con los pigmentos que forman parte de la paleta de color de la necrópolis. La monocromía en un rojo vinoso será, una vez más, la tendencia mayoritaria en todas las necrópolis o tumbas analizadas. Así, para las tumbas de Finca de Torrubia, Casablanca, Los Higuerones, Molino de Caldona, sepultura del siglo IV a.n.e. de Puerta Norte y Cerrillo de los Gordos, este pigmento será el único empleado en el desarrollo de sus decoraciones. La bicromía en rojo y negro estará asociada a fragmentos del siglo V a.n.e. de Baños de la Muela, Estacar de Robarinas y un recipiente de Estacar de Luciano, si bien en este último contexto es preciso constatar mediante un análisis arqueométrico de los pigmentos si las bandas negras se encuentran asociadas al óxido de manganeso o al óxido de hierro. Este análisis resultará esencial en la interpretación de este recipiente, ya que como se ha determinado desde los trabajos de investigación del Laboratorio de Análisis físico-químicos del Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Unviersidad de Jaén, los pigmentos negros asociados a óxido de manganeso se encuentran fechados en los siglos VI y V a.n.e., mientras que los denominados “falsos

negros" vinculados con óxido de hierro son posteriores a esta cronología. Si se tratara, en definitiva, de un negro realizado con óxido de manganeso cabría pensar en su empleo como *keimelia*, como recipiente de memoria asociado con la historia e identidad de la persona enterrada en esta necrópolis tardoibérica.

Desde mediados del siglo IV a.n.e. y, sobre todo, a partir del siglo III a.n.e. se desarrollan en Cástulo una bicromía o policromía en varias tonalidades de rojo (rojo y castaño, rojo y marrón, rojo y naranja...), asociados a las necrópolis de Baños de la Muela, Los Patos, Estacar de Robarinas, Estacar de Luciano y Puerta Norte. Este tipo de juego cromático se encuentra vinculado con el momento de máximo desarrollo de la alfarería ibérica, subrayando la estética de los recipientes y el refinamiento de la producción vascular.

Analizada la cadena de producción de la decoración en sus aspectos técnicos, entraremos a analizar a continuación las cuestiones estéticas que configuran un programa o esquema decorativo determinado.

En lo que respecta a los motivos decorativos, siguiendo los grupos cronológicos definidos, se muestran las siguientes conclusiones (Fig. 109). Durante el siglo V a.n.e. se desarrollan programas con bandas, filetes, campos, punteados y líneas horizontales de puntos, rectángulos, triángulos, eses y estrellas o asteriscos. Junto a estos motivos geométricos se desarrollan, en una urna de cuello exvasado en la tumba de la Finca de Torrubia, motivos fitomorfos asociados a flores de loto y rosetas. Estos programas, de influencia fenicia en algunos casos, darán paso, desde finales del siglo V y hasta el siglo III a.n.e., a nuevos programas geométricos, tanto en variedad como en repertorio tipológico. Los rectángulos, asteriscos y motivos fitomorfos dejan de emplearse y, junto a las bandas, filetes, campos, punteados y triángulos, se desarrollarán los círculos, semicírculos y segmentos de círculos concéntricos, líneas onduladas verticales, líneas verticales, cejas, enrejados, líneas oblicuas o líneas onduladas de puntos, estos últimos asociados específicamente al siglo III a.n.e. En las necrópolis fechadas entre los siglos II y I a.n.e., por último, se abandonarán muchos de los motivos de la fase anterior, manteniéndose únicamente las bandas, filetes, campos, semicírculos, segmentos, líneas onduladas verticales, líneas onduladas de puntos y enrejados. En esta fase se desarrollarán dos nuevos signos geométricos: los tejadillos y los sogueados.

Todo esto en lo que respecta a los motivos decorativos pintados, objeto de esta Tesis Doctoral. En Cástulo, al igual que en otros ámbitos del Alto Guadalquivir, se documenta en el siglo III a.n.e. un tipo de decoración estampillada que, combinada en la mayoría de las ocasiones con la decoración pintada, presenta unas particularidades específicas en los circuitos de distribución y uso de este tipo de

material cerámico. No entraremos aquí, dado que no es nuestro objetivo principal, en el análisis de las decoraciones estampilladas documentadas en las necrópolis de Baños de la muela, los Higuerones, los Patos, Estacar de Robarinas o Puerta Norte, si bien este tema será tratado en las conclusiones finales como un aspecto específico de la iconografía vascular del Alto Guadalquivir, subrayando las posibilidades de estudio y la necesidad de una nueva revisión al respecto a partir del trabajo realizado por Arturo Ruiz y Francisco Nocete en los años 80 (Ruiz y Nocete, 1981: 355-383).

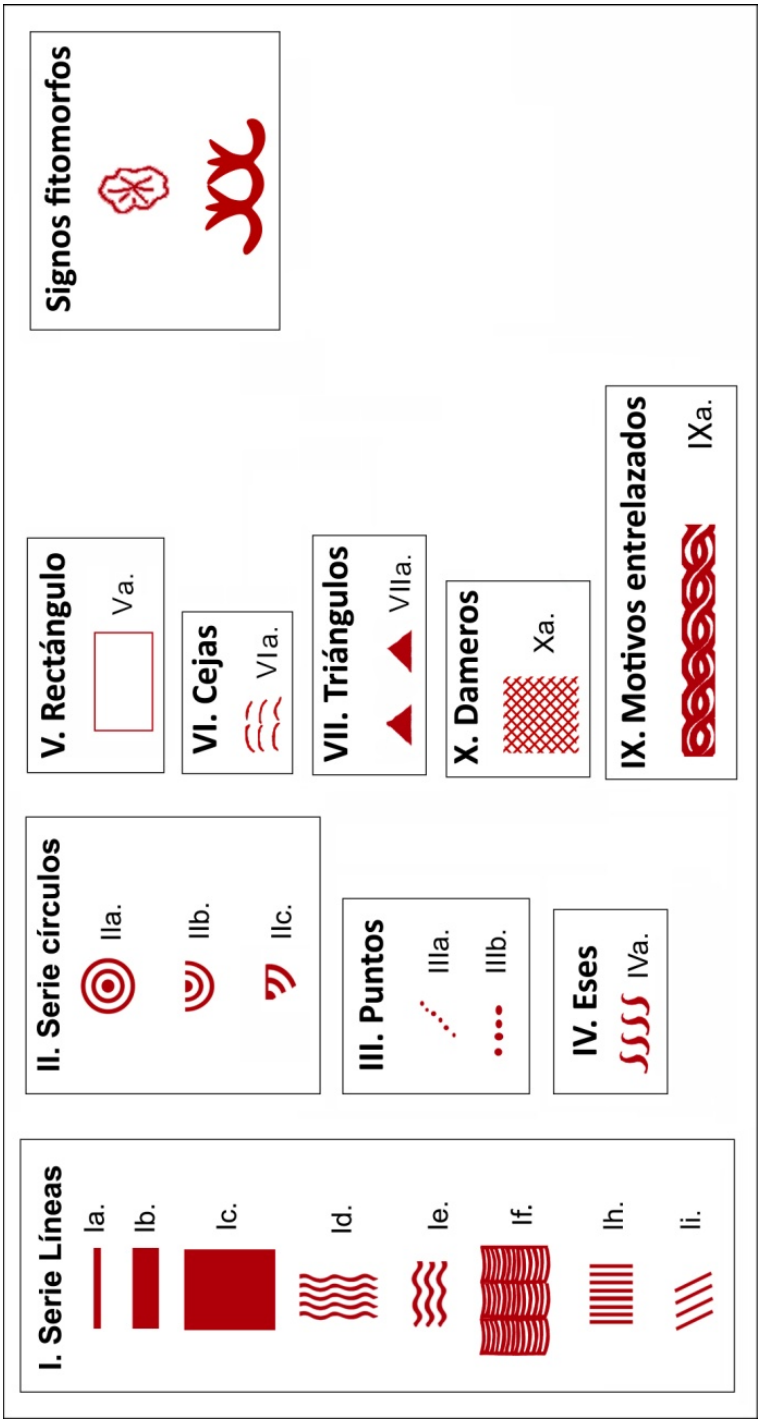
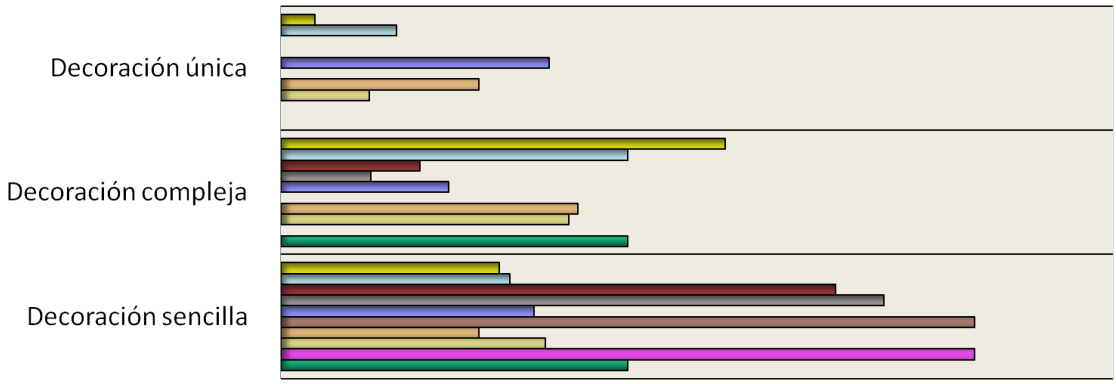


Fig. 109. Motivos decorativos documentados en Cástulo.



	Decoración sencilla	Decoración compleja	Decoración única
Puerta Norte	31,46%	64,04%	4,94%
Estacar de Luciano	33,00%	50,00%	17%
Cerrillo de los Gordos	80%	20%	0%
Molino de Caldona	87%	13%	0%
Los Patos	36,46%	24,19%	38,70%
Los Higuerones	100%	0%	0%
Estacar de Robarinas	28,57%	43%	29%
Baños de la Muela	38,13%	41,52%	12,71%
Finca Torrubia	100%	0%	0%
Casablanca	50%	50%	0%

Fig. 110. Tendencias decorativas y su disposición en las superficies de los recipientes.

Según la asociación decorativa derivada de la unión de dos o más motivos geométricos, las tendencias (Fig. 110) documentadas en Cástulo son: a) la decoración sencilla, que, caracterizada por el empleo de filetes, bandas y/o campos, alcanza un 50% de su uso o es mayoritaria en las necrópolis de Casablanca, Los Higuerones, Molino de Caldona y Cerrillo de los Gordos; b) la decoración compleja, caracterizada por la combinación de bandas y/o filetes con uno o varios de los restantes símbolos geométricos definidos en los párrafos anteriores, alcanza un 50% o es mayoritaria en Casablanca, Finca Torrubia, Baños de la Muela, Estacar de Robarinas, Estacar de Luciano y Puerta Norte; y, c) la decoración completa en rojo o con un engobe blanquecino o anaranjado se documenta únicamente en Baños de la Muela (con un 12,71% de los recipientes que reciben este tratamiento decorativo), Los Patos (siendo la tendencia mayoritaria, con un 38,70%), Estacar de Robarinas (con un 28,57% de la muestra), Estacar de Luciano (con un 16,66%) y Puerta Norte (con un 4,94%). En lo que respecta a la superficie decorada, predominan en todas las necrópolis y en todos los grupos cronológicos establecidos, la decoración exterior de los recipientes, ya sean abiertos o cerrados. La decoración interior y aquella que se desarrolla en ambas superficies se encuentra asociada, en aquellos casos en los que se documentan, a recipientes abiertos, platos y cuencos fundamentalmente.

En lo que respecta a las asociaciones o esquemas iconográficos documentados, nos centraremos únicamente en aquellos programas en los que es posible determinar su secuencia completa.

Siglo V a.n.e.

1) I.A.1: en un plato de cocción reductora se desarrolla, al exterior, puntuaciones irregulares. Esta decoración se documenta en la tumba de Casablanca (Fig. 4: 2).
2) I.B.1: decoración sencilla con bandas y filetes en la urna globular de la tumba de Casablanca (Fig. 50: 1).
3) I.C.4 (Fig. 53): en una urna de orejetas de la tumba XIV de Los Patos se desarrolla un programa caracterizado por la definición de dos paneles con círculos concéntricos.
4) I.C.20 (Fig. 2: 2): sobre una urna de cuerpo ovoide y cuello exvasado (variante III.4.C.1) se desarrolla, en la superficie lisa del recipiente, una decoración a base de grupos de bandas y filetes, así como una serie de rectángulos en el cuello del recipiente. Esta decoración se documenta en una de los vasos funerarios de la Finca Torrubia.
5) I.E.9 (Fig. 54): en la necrópolis de Los Patos, en la sepultura XV destruida por la acción del arado, se documenta en una urna de la variante III.4.C.1 (cuerpo ovoide y cuello exvasado) una decoración orientalizante caracterizada por una serie de líneas verticales en el borde. En el cuerpo tres grupos de bandas y filetes delimitan dos paneles. De ellos tan solo se decora el superior con un friso de triángulos rellenos de puntuaciones.
6) II.D.9 (Fig. 2: 1): se configura sobre la urna de cuerpo ovoide y cuello exvasado (variante III.4.C.1) de la sepultura de la Finca de Torrubia. Se encuentra caracterizada por un engobe blanquecino sobre el que se desarrollan grupos de bandas y filetes. En el cuello, un friso delimitado por dos filetes alberga una serie de lotos encadenados entre los que se figuran rosetas de seis pétalos, símbolos ambos de la divinidad.
7) II.D.10 (Fig. 42): se encuentra asociada a una única urna superficial de la necrópolis de Los Patos. Desarrollada sobre una urna globular de nuestra variante tipológica III.3.D.4, recuerda someramente a las urnas tipo Toya y se caracterizada por un engobe blanquecino sobre el que se desarrolla un friso se círculos concéntricos y líneas onduladas verticales.
8) V.A.1 (Fig. 57): en la tumba XVIII de la necrópolis de Los Patos se desarrolla una decoración completa en rojo en la superficie exterior de una urna de cuerpo ovoide y cuello exvasado (variante III.4.C.1).

Siglo IV a.n.e.

1) I.A.1 (Fig. 50: 2; Fig. 58: 9): en un plato de cocción reductora se desarrolla, al interior, puntuaciones irregulares. Esta decoración se documenta en la tumba XI de Los Patos. En Molino de Caldona este programa se vincula a un fragmento de base asociado a un microvaso.
2) I.B.1: decoraciones sencillas con bandas y filetes en fragmentos amorfos, fragmentos de selección asociados a recipientes cerrados o recipientes completos de Los Higuerones, Molino de Caldona (el recipiente completo asociado a este programa es un plato), Baños de la Muela (recipientes completos: microvaso, platos), Estacar de Robarinas (recipientes completos: platos, *kalathos*, urna ovoide, urna globular), Los Patos (recipientes completos: urnas bitroncocónicas o globulares).
3) I.D.5 (Fig. 51): en dos urnas de la variante III.5.B.1 asociadas a las necrópolis de Los Patos y Estacar de Robarinas se desarrolla un programa complejo con dos frisos: el superior con una serie de semicírculos concéntricos colgantes y el inferior con otra de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda.
4) V.A.I: está vinculado a las decoraciones completas en rojo de Puerta Norte (en un plato y una urna ovoide con el máximo ancho en la mitad superior), Baños de la Muela (en platos), Estacar de Robarinas (en platos, cuencos y microvasos) y Los Patos (en platos y cuencos).
5) Fragmentos amorfos y de selección asociados a fragmentos cerrados que conservan frisos de semicírculos y líneas onduladas verticales; segmentos y líneas onduladas; semicírculos, segmentos y líneas onduladas; líneas verticales; semicírculos; segmentos; dameros, etc. Estos fragmentos se documentan en Baños de la Muela, Estacar de Robarinas, Los Patos y Molino de Caldona.

Siglo III a.n.e.

1) I.B.1 (Fig. 19: 7): decoraciones sencillas con bandas y filetes en un caliciforme de Baños de la Muela.
2) V.A.1 (Fig. 28: 6): decoración completa en rojo en un caliciforme de Estacar de Robarinas.
3) A partir de mediados del siglo IV y, sobre todo, en el siglo III a.n.e. se desarrollan programas con varias tonalidades de rojo. Estos programas no se han documentado en recipientes completos, los fragmentos en los que se conservan presentan series de: semicírculos y segmentos de círculos; semicírculos y líneas onduladas; segmentos y líneas ondualdas; bandas y

filetes, etc. Esta tendencia decorativa se documenta en Molino de Caldona, Baños de la Muela, Estacar de Robarinas y Los Patos.

4) A este momento se asocian los programas con líneas onduladas de puntos o franjas horizontales de puntos de Baños de la Muela (en uno de los casos asociado a una urna de la variante III.5.B.1) (Fig. 8, Fig. 15) y Estacar de Robarinas (Fig. 27).
5) Vinculados al siglo III a.n.e. se encuentran, también, las decoraciones estampilladas, combinadas en la mayoría de las ocasiones con decoración pintada. Los tipos documentados en las necrópolis de Cástulo son:
    a. Motivos en ese de Los Higuerones (Fig. 41: 12) y Baños de la Muela (Fig. 20: 3).
    b. Motivos en aspa con enmarque cuadrangular de Estacar de Robarinas (Fig. 32: 6) y Los Patos (Fig. 44: 6)
    c. Motivos subtriangulares de Los Patos (Fig. 44: 7).

Siglos II-I a.n.e.

1) I.B.1: caracterizado por las decoraciones sencillas de bandas y filetes, este programa se documenta en Puerta Norte (en una urna de la variante III.4.C.1, un ungüentario, platos, urnas globulares u ovoides y caliciformes), Cerrillo de Los Gordos (en urnas de la variante IV.10.C.1 y en un fragmento de plato) y Estacar de Luciano (en recipientes de la variante I.4.A.1, platos, *kalathos* y un fragmento de urna globular, estos dos últimos con policromía en varios tonos de rojo).
2) I.C.2 (Fig. 94): con bandas, filetes y segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda, este tipo decorativo se documenta en una urna IV.10.D.1 de Puerta Norte.
3) I.D.23 (Fig. 68; Fig. 69: 1): compuesto por dos frisos con sogueados y líneas onduladas de puntos, se desarrolla sobre un plato y una urna de la variante IV.10.A.1 de Estacar de Luciano.
4) I.D.4: caracterizado por las bandas, filetes, semicírculos y líneas onduladas verticales, es el programa más documentada en la necrópolis de Puerta Norte en los denominados "prototipos Cástulo" (variante IV.10.C.1) (Fig. 76), aunque también se encuentran en otras formas como los tipos III.5.b.1. En Cerrillo de Los Gordos se documenta, también, en una urna IV.10.C.1.
5) I.D.1 (Fig. 83): constituye una variante del tipo decorativo habitual de las urnas IV.10.C.1 documentadas únicamente en Cástulo. En este programa los semicírculos son sustituidos por segmentos de círculos concéntricos y acompañados por líneas onduladas verticales. Se documenta en una urna de Puerta norte.

6) I.D.5 (Fig. 82: 2): se encuentra vinculado a un plato de Puerta Norte que desarrolla dos frisos con semicírculos y segmentos de círculos concéntricos.
7) I.E.2: compuesto por bandas, filetes, semicírculos, segmentos y líneas onduladas verticales, se documentan en una única forma asociada a la variante IV.10.C.1 de la necrópolis de Puerta Norte (Fig. 103: 2). En Estacar de Luciano este programa se documenta en la decoración interior de un plato (Fig. 70: 1).
8) I.F.9 (Fig. 88: 1; Fig. 99: 4): comprende dos frisos, el superior con una serie de tejadillos; mientras que el inferior desarrolla una serie que alterna las líneas onduladas verticales, los segmentos (bajo los que se disponen sogueados) y los semicírculos. Se encuentra definido en dos variantes de las urnas IV.10.C.1, así como dos formas IV.10.D.1 de Puerta Norte.
9) III.A.1: decoración completa con engobe anaranjado en una urna de la variante III.3.A.1 y dos caliciformes de Puerta Norte.
10) III.D.7 (Fig. 101: 1): sobre un engobe anaranjado se desarrollan dos frisos: el superior con una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda, el inferior con líneas oblicuas. Este programa se desarrolla en una urna de la variante III.4.B.1 de Puerta Norte.
11) V.A.1: decoración completa en rojo en Estacar de Luciano (platos) y Puerta Norte (cuenco).

8.3.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN. MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS

Si bien carecemos, en la mayoría de los casos y como consecuencia del expolio sistemático sufrido por este *oppidum*, de una documentación contextual y estratigráfica precisa que nos permita reconstruir no solo los paisajes funerarios de cada una de las necrópolis, sino también el propio discurso simbólico y ritual definido en cada una de las tumbas con iconografía vascular ibera, el análisis de estos contextos ha permitido secuenciar y caracterizar el fenómeno del diseño decorativo vascular desde mediados o finales del siglo V hasta el cambio de era. A través de las 10 necrópolis o tumbas individuales conocidas, se han definido: a) los programas decorativos vinculados al desarrollo de la aristocracia ibera, entre los siglos V y mediados del IV a.n.e.; b) las imágenes asociadas a la expansión del territorio de Cástulo más allá de sus fronteras inmediatas, en un marco cronológico que abarca desde mediados del siglo IV hasta el siglo III a.n.e., momento este último definido por el acuerdo de capitulación entre Cástulo y Roma con el fin de la Segunda Guerra

Púnica; c) los símbolos y diseños de tradición en las necrópolis ibero-romanas, definidos como una iconografía de resistencia e identidad cultural ante las influencias e imposiciones romanas. Veamos cada uno de estos momentos.

La decoración vascular en el desarrollo de los linajes aristocráticos de Cástulo

A mediados o finales del siglo V a.n.e., momento en el que se fechan las tumbas individuales de Finca Torrubia y Casablanca, así como fragmentos o recipientes completos asociados a tumbas expoliadas, la alfarería ibérica se encuentran en pleno proceso de expansión de formas y decoraciones. La bicromía en rojo y negro (que en una ocasión desarrolla una decoración orientalizante con un motivo en estrella o asterisco, símbolo geométrico de la divinidad que remite a la roseta que la identifica (Escacena, 2011-12; Casado, 2015: 239), o las decoraciones completas en rojo, herederas de la tradición artesanal fenicia, es acompañada por otros programas decorativos con círculos concéntricos y líneas onduladas verticales. Especialmente significativos, por todo aquello que representan en lo que respecta a la imagen del poder, serán un tipo de urnas cinerarias de cuerpo ovoide y cuello alto exvasado (asociadas a nuestra variante III.4.C.1) que, en el Alto Guadalquivir y en contextos como Túgi (Rodríguez-Ariza, 2014), Castellones de Céal (Chapa *et al.,* 1998) o Baza (Presedo, 1973), se encuentra vinculada con las élites aristocráticas. La asociación de este tipo de urna con las élites ha sido objeto de un trabajo reciente, en el que se propone que estos vasos ovoides sustituirán a finales del siglo VI o inicios del V a.n.e. a las urnas funerarias *à chardon* y "Cruz del Negro", ambas de influencia y connotaciones fenicias (Pereira, 2010).

La decoración documentada en Cástulo en estas urnas será, igualmente, de tradición orientalizante. Así se constata en una urna de la necrópolis de Los Patos que, asociada a la sepultura XV destruida por la acción del arado, se encuentra caracterizada por un panel de triángulos rellenos de puntuaciones, sin que podamos precisar más sobre su interpretación dado el carácter superficial de su hallazgo (Blázquez, 1975: 94-97). Mayor información ofrecen las tres urnas cinerarias depositadas en la sepultura de la Finca Torrubia (Blanco, 1965), pudiendo estar asociada a un enterramiento familiar (Ruiz y Molinos, 2018: 47-48). De las tres urnas, tan solo se conserva la decoración de dos de ellas: la primera, sobre engobe blanquecino, se encuentra caracterizada por una sucesión de bandas y filetes en el cuerpo. En el cuello se desarrolla un friso de flores de loto encadenadas, entre las cuales se definen pequeñas rosetas. El uso del engobe blanco y el empleo de estos dos símbolos fitomorfos, que aluden a la divinidad y que se encuentran presentes, asimismo, en otro objeto del ajuar, el *tymiaterion* de bronce con tres cariátides de

Hathor que acogen en su vientre flores de loto y son coronadas por esta misma flor, parece subrayar la importancia de esta urna sobre las otras dos, la segunda de ellas con un friso de rectángulos en el cuello (en Cástulo, si bien procedentes de remociones clandestinas, se ha documentado otras urnas de similares características e iconografía). Las urnas de cuello exvasado fecharían esta tumba en la segunda mitad del siglo V a.n.e., según los paralelos de Túrugi, Castellones de Céal y Baza. El ajuar se completaría con otros materiales: un *tymiaterion* con tres cariátides de Hathor fechado entre el siglo VII (Torres, 1999) y el primer tercio del siglo VI a.n.e. (Bandera y Ferrer, 1995), un broche de cinturón de un solo garfio, una espada de tipo "Ronsa-sa Idda" datada entre los siglos VIII y VII a.n.e. y una pátera de plata con carena alta y *ónfalos* enmarcada entre los siglos VI y V a.n.e. (Pozo, 2003). Tal y como recogen Arturo Ruiz y Manuel Molinos en su análisis sobre los materiales de esta tumba, el depósito de ajuares anteriores al siglo V a.n.e., tal y como ocurre, por ejemplo, en la tumba 20 de Túrugi con la diosa de Galera, los asocia a la categoría de "objetos con historia", como "símbolos de un pasado glorioso", ya sea procedentes de los circuitos de distribución aristocrática, ya como propiedad de antepasados, recuperada en este nuevo escenario político para la legitimación de los nuevos linajes gentilicios clientelares (Ruiz y Molinos, 2018: 47-48).

La sepultura de Casablanca, por su parte, ofrece un discurso diferente en lo que respecta a la iconografía vascular. Junto a la cerámica pintada se documentaron, en la intervención realizada en 1970, un broche de cinturón de bronce, una punta de lanza, dos cuchillos afalcatado, un regatón de lanza y 35 fragmentos de crátera recogidos en superficie, entre otros elementos de ajuar (Blázquez, 1975: 219-226). El armamento recuperado fija su cronología entre los años 550 y 400 a.n.e. (Quesada, 1989). La iconografía vascular muestra, por su parte, una decoración sencilla en la urna funeraria de la variante III.3.A.1. Mayor interés muestra el plato de cocción reductora con puntuaciones irregulares al exterior. La decoración pintada sobre superficies grises se encuentra asociada, posiblemente, a la primera mitad del siglo IV a.n.e., tal y como lo constatan los ejemplares de *Baecula*, Castellar, Bujalamé u otros ejemplares de las necrópolis de Baños de la Muela, Los Patos y Molino de Caldona en Cástulo. El depósito de este tipo de producción en la tumba de Casablanca podría rebajar la cronología de esta tumba hacia finales del siglo V o inicios del IV a.n.e., en un momento de transición en la producción de la pintura alfarera de Cástulo.

Las decoraciones aludidas muestran las características específicas de la imagen del poder: la individualidad que, en todos los casos descritos, se encuentra asociada a las identidades iconográficas de las élites, aquellas que describen y promueven un orden social y una posición privilegiada. Estas identidades son definidas a través de dos recursos: las decoraciones orientalizantes de Finca Torrubia,

Los Patos y otros casos descontextualizados y, por otra parte, la asunción de las novedades técnicas e iconográficas en el ámbito vascular, tal es el caso de Casablanca.

Las producciones grises con decoración pintada, fundamentalmente caracterizada por el desarrollo de puntuaciones, constituirán una de las características de la iconografía vascular promovida por estas élites aristocráticas durante el siglo IV a.n.e. Este tipo de producciones se documentan, como veíamos, en Baños de la Muela, Molino de Caldona y Los Patos. Aunque su número es reducido con respecto a las producciones oxidantes, su desarrollo es significativo con respecto a una lectura más amplia, en torno al Alto Guadalquivir, tal y como veremos en las conclusiones de este trabajo. Estas élites promoverán, en este momento, el desarrollo de decoraciones sencillas, decoraciones completas en rojo y programas con semicírculos, segmentos, líneas onduladas verticales, enrejados o líneas verticales que se documentarán en todas las necrópolis con ajuares asociados a la primera mitad del siglo IV a.n.e. Significativo será, dado que puede servir como base de reconstrucciones iconográficas, la asociación entre las urnas de la variante III.5.B.1 y un programa decorativo caracterizado por el desarrollo de dos paneles: el superior con una serie de semicírculos concéntricos y el inferior con otra de segmentos. Este tipo de decoración, documentada en Los Patos y Estacar de Robarinas, podría servir, como decíamos, para la reconstrucción iconográficas de los múltiples fragmentos asociados a este momento.

Finalmente, en un previsible momento de transición entre esta primera etapa y el crecimiento territorial de Cástulo a mediados o finales del siglo IV a.n.e., se documentan dos tumbas aristocráticas especialmente significativas en lo que respecta a su ubicación y estructura. La primera de ellas se encuentra asociada a la tumba de cámara situada en las inmediaciones de la puerta norte de acceso al *oppidum*, lugar donde en el siglo II a.n.e. se dispondrá la necrópolis ibero-romana. Su estructura, caracterizada por grandes sillares de arenisca dispuestos de forma escalonada hasta conseguir una imagen piramidal, así como su localización en la puerta norte, difieren sustancialmente de las necrópolis y estructuras funerarias documentadas en este momento en Cástulo. El resto de las necrópolis, Baños de la Muela, Los Patos, Estacar de Robarinas y Molino de Caldona, se disponen al sur, próximas al río y a las comunicaciones marítimas. Puerta Norte se ubica en el extremo opuesto: al norte, junto a las vías de comunicación terrestres y en un espacio *ex novo*, sin ocupación anterior (Ortega, 2005: 65). El ajuar, compuesto por una crátera ática de figuras rojas usada como urna cineraria, una pequeña copa, una sortija y varias fusayola, se completaba con una urna ovoide y un plato con decoración completa en rojo. El discurso iconográfico de la persona enterrada en esta tumba pasaba, entonces, por la carga simbólica y resignificada de la crátera. La disposición de la tumba en uno de las

principales puertas de acceso al *oppidum* y su clara diferenciación con el resto de los paisajes funerarios, muestra la necesidad de subrayar y reafirmar la fuerza y el poder de este aristócrata, que escoge un nuevo espacio para su representación eterna.

La segunda tumba lo constituye el denominado túmulo B de Los Higuerones. Saqueado en el momento de su excavación se pudo constatar la existencia de una cista coronada por un túmulo alterado por una sepultura posterior (Blázquez, 1975). En ella tan sólo se pudieron recuperar en fragmentos de cerámica a mano, de un cuchillo de sílex, un punzón o aguja de bronce y fragmentos de una crátera de campana (Sánchez, 1979: 418-428; Olmos, 1979: 429-431). Los fragmentos áticos pudieron fechar esta estructura en el siglo IV a.n.e., en un paisaje funerario de tradición en el que también se documenta un túmulo fechado entre los siglos VII y VI a.n.e. (Blázquez, 1975). Los fragmentos iberos decorados, por su parte, se documentaron en superficie, por lo que no son concluyentes para la interpretación de esta sepultura. Estos fragmentos se encuentran caracterizados por las decoraciones sencillas y un motivo estampillado en ese en un pequeño fragmento.

Iconografía vascular e identidad territorial. El desarrollo del territorio de Cástulo

Desde mediados del siglo IV a.n.e. y, sobre todo, durante el siglo III a.n.e. se produce la expansión territorial de Cástulo (Ruiz y Molinos, 2007; Ruiz *et al.,* 2013: 199-225). Este crecimiento llevaría implícito no pocas contradicciones y conflictos que serían resueltos, en el ámbito de la identidad territorial, mediante el desarrollo de programas iconográficos destinados a la "cohesión, identificación y representación de las comunidades y ciudades" (Rueda, 2018: 351) que formaban parte de este vaso territorio. Estos programas se encuentran asociados, por un lado, a los santuarios y, en concreto, a los exvotos en bronce, que son concebidos como signos de identidad religiosa y social mediante el desarrollo de imágenes y gestos que contribuyen a dotar de sinergias identitarias al nuevo modelo territorial establecido, favoreciendo la conservación de los roles sociales (Rueda, 2018: 347-374). El segundo nivel en el desarrollo de esta iconografía territorial se encuentra asociada a la decoración vascular. Los amplios circuitos de distribución y uso de la cerámica, desde el ámbito doméstico hasta el funerario y cultual, posibilita una mayor visibilidad de los programas decorativos asociadas a estas sinergias identitarias de carácter territorial. Toda la maquinaria de propaganda empleará los signos y símbolos geométricos ya documentados durante la primera mitad del siglo IV a.n.e.: semicírculos, segmentos, líneas onduladas verticales, líneas verticales, líneas oblicuas... Con estos signos se conformarán programas ya documentados en la fase anterior, como las decoraciones sencillas, la decoración completas en rojo o las series de semicírculos y líneas

onduladas, o se desarrollarán nuevos programas, con la introducción de nuevos signos iconográficos: las líneas onduladas de puntos y las decoraciones estampilladas.

La lectura de este momento será, sin embargo, parcial, dado que la mayoría de los ítems analizados se encuentran asociados a fragmentos amorfos que impiden realizar una lectura completa de sus secuencias decorativas, así como a sepulturas expoliadas o alteradas por los trabajos agrícolas que han generado una documentación parcial. Aún así es posible realizar las siguientes valoraciones. Por una parte, en este momento se produce el desarrollo de la bicromía y la policromía en dos o más tonalidades de rojo en las necrópolis de Estacar de Robarinas, Los Patos, Molino de Caldona y Baños de la Muela. Aunque esta será una tendencia que también documentados en otros ámbitos territoriales, como Gil de Olid o Puente Tablas, esta variedad cromática será un marcador cronológico asociado al siglo III a.n.e. fundamentalmente. En Cástulo está tendencia será especialmente dinámica y será acompañada, en ocasiones, por programas complejos con líneas onduladas de puntos que, al igual que la bicromía y policromía en rojos, estará asociada únicamente al siglo III a.n.e. Las líneas onduladas de puntos será un préstamo de los prototipos púnicos documentados, por ejemplo, en el Cerro de las Albahacas. La excavación del área campamental de este cerro pudo documentar un recipiente ovoide de pequeñas dimensiones de filiación púnica y decoración con líneas onduladas de puntos. Este modelo decorativo estaría vinculado con las relaciones comerciales y políticas establecidas entre Cástulo y Cartago a finales del siglo III a.n.e., sirviendo de inspiración y modelo para nuevas imágenes que subrayan y visibilizan este pacto y documentándose en las necrópolis de Baños de la Muela y Estacar de Robarinas. En Baños de la Muela, por su parte, se registran fragmentos amorfos asociados, posiblemente, al tema de los denominados habitualmente como soles. Las series de semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos concéntricos forman parte de esas sinergias identitarias a las que aludíamos anteriormente. Este símbolo estará presente en el Alto Guadalquivir únicamente en espacios del territorio de Cástulo. Es un símbolo territorial que lo define e identifica, al mismo nivel que los exvotos en bronce.

Un último aspecto vinculado con las imágenes del territorio de Cástulo se encuentra asociado a un tipo de producción cerámica que combina, en la mayoría de las ocasiones, la decoración pintada con la estampillada. Esta última será parte de la producción artesanal de los Hornos de Guadalimar, cuyos tipos estampillados fueron estudiados y sistematizados por Arturo Ruiz y Francisco Nocete en 1981. En las necrópolis de Los Higuerones, Baños de la Muela, Estacar de Robarinas, Los Patos y, durante el siglo I a.n.e., Puerta Norte, se han documentado cinco tipo de estampillas, desarrolladas en el apartado anterior, que constituirán, cuatro de ellas, los tipos más

representados y representativos del territorio de Cástulo, tal y como veremos en un capítulo específico dedicado a este tipo de decoraciones.

¿Qué es ser ibera/o? Iconografía de tradición en tiempos de cambios

Las necrópolis ibero-romanas de estacar de Luciano, Cerrillo de los Gordos y Puerta Norte muestran un complejo discurso iconográfico en el que intervienen mecanismos simbólicos de recreación y reconfiguración de modelos y recursos que pertenecen a otra época, aquella vinculada con la de mayor extensión y apogeo de Cástulo, entre mediados del siglo IV y el siglo III a.n.e. En este momento de hibridación de tradiciones y culturas, en una etapa de resistencias, asimilaciones, conflictos y diálogos, se desarrollan, además, nuevas formas cerámicas no exentas de las influencias itálicas, en las que se desarrollan decoraciones nuevas, con sogueados o tejadillos, o se mantienen las imágenes de tradición, reflejo de una memoria ibera que aún no se han apagado. Espacialmente, estos conjuntos se localizarán hacia el norte, junto a las vías de comunicación terrestres y en espacios que no presentan ningún tipo de ocupación anterior (Ortega, 2005: 65).

Cada una de las necrópolis asociadas a este momento presenta particularidades específicas que conviene matizar según los casos. Así, en Estacar de Luciano, si bien teniendo en cuenta la salvedad de la mala documentación existente, así como su localización en el paso de una torrentera que alteró de forma notable los depósitos funerarios, su cerámica presenta unas características iconográficas vinculadas con la etapa inmediatamente anterior. Fechada entre los siglos II y el cambio de era, las urnas y sus ajuares fueron depositados en los afloramientos naturales de la base geológica. La mayoría de las formas, platos, *kalathoi* y urnas abiertas de cuerpo ovoide, se encuentran asociadas al siglo III a.n.e. Esta recreación o recuperación de modelos se encuentra asimismo vinculada con el discurso iconográfico que, en algunos casos, se encuentra caracterizado por una bicromía o policromía en varias tonalidades de rojo. Los programas reproducen los prototipos documentados en la fase anterior: bandas y filetes; semicírculos y líneas onduladas verticales; segmentos; semicírculos, segmentos y líneas onduladas; etc. Se desarrollan, además, nuevas secuencias, tal es el caso del plato con líneas onduladas de puntos y sogueados o la urna de la variante IV.10.A.1, que recuerda ligeramente a otras urnas de este tipo documentadas en Baza, aunque aquí más esbelta que en los ejemplares aquellos y con un programa de sogueados. En Estacar de Luciano, en un momento de fuerte romanización, las últimas iberas e iberos que se entierran lo hacen con las formas y las decoraciones que, durante tanto tiempo, han sido signo de su ciudad.

En la necrópolis de Cerrillo de Los Gordos el discurso es totalmente diferente. Fechada, al igual que la anterior, entre el siglo II y el cambio de era, en ella se documentó una sepultura de cámara de seis escalones y bóveda de hormigón que, expoliada en el momento de su excavación, proporcionó, según los informes que pudo recabar Blázquez, unos 200 vasos cerámicos pintados de tradición ibera, perdidos en la actualidad, así como una máscara de terracota representando a un personaje masculino y fechada en el primer tercio del siglo I a.n.e. (Canto y Urruela, 1979). La pérdida de información provocada por el expolio de aquellos 200 vasos cerámicos impide conocer no sólo los programas decorativos desarrollados en ellos, su tipología o sus características específicas según el discurso completo de la cámara, sino responder a una cuestión especialmente significativa: de ser cierta la existencia de estos 200 vasos, ¿por qué se depositaron en esta tumba y qué función tenían en ella?

Mayor información ofrecen los cuatro recipientes decorados documentados en cuatro tumbas situadas en el entorno de esta cámara funeraria. Las urnas constituyen un tipo nuevo con respecto a la etapa anterior. Se trata de recipientes cerrados de cuerpo ovoide y tronocónico, con cuello de tendencia exvasada y base cóncava. Asociada a nuestro tipo IV.10.C.1 constituye una variante de las urnas documentadas en Puerta Norte, aquí con el cuello más estrecho y prolongado. Iconográficamente, se constata un deseo de vincular esta nueva forma con la tradición anterior, ya sea mediante el desarrollo de decoraciones sencillas con bandas, ya mediante la definición de un friso en el que se desarrolla una serie de semicírculos y líneas onduladas verticales, la tendencia decorativa compleja más común durante los siglos IV y III a.n.e.

La última necrópolis asociada a este momento cronológico se encuentra vinculada a la Puerta Norte del *oppidum*. En esta necrópolis destaca, por encima de cualquier otra forma y decoración, el desarrollo de la variante IV.10.C.1, que hemos denominado como "prototipo Cástulo", dado que es el único asentamiento, hasta ahora, en el que se registra este tipo de recipientes cerámicos que combinan atributos métricos y morfológicos de distintas formas. En estas formas, que son reproducidas, aunque con variantes, en Cerrillo de los Gordos, se desarrolla, en la mayoría de las ocasiones, el programa decorativo habitual en esta cronología: los frisos que alternan los semicírculos y las líneas onduladas verticales. Este programa es, tal y como hemos especificado en el párrafo anterior, la secuencia más repetida en los fragmentos asociados a los siglos IV y III a.n.e. En este momento de hibridación, constatado asimismo en la propia forma en la que se desarrolla, la recuperación de un programa decorativo vinculado con la memoria colectiva del territorio de Cástulo constituye

toda una declaración de intenciones: aquellos elementos que constituyen ser ibera o ibero.

Cada una de las necrópolis asociadas a esta última fase muestran diferentes estrategias de reproducción de la imagen ibera que, por encima de todo, constituye su seña de identidad y su sentimiento de pertenencia al territorio.

8.4. El oppidum de Bujalamé (La Puerta de Segura, Jaén) y el Santuario de la Piedra del Águila (Orcera, Jaén).

El capítulo que desarrollaremos a continuación tiene por objetivo principal el análisis de los programas decorativos documentados en la reciente excavación arqueológica del Santuario de la Piedra del Águila (Orcera, Jaén) (Rueda y Bellón, 2016; Lechuga *et al.,* 2017). Este análisis se completará con el estudio de una intervención puntual en el *oppidum* de Bujalamé (Puerta de Segura, Jaén), una microprospección arqueológica realizada por Estela Pérez para la elaboración del DEA (Pérez, 2005).

El *oppidum* de Bujalamé se encuentra definido por una meseta fortificada de unas 4,5 ha aproximadamente. Ubicada en la cuenca del río Guadalimar, ocupa una destacada posición estratégica en el control del paso entre el Alto Guadalquivir y la Meseta-Levante. Los trabajos de microprospección realizados por Estela Pérez marcan el desarrollo de este enclave hacia la segunda mitad del siglo IV a.n.e. (Pérez, 2005). Desde ese momento o en una etapa algo posterior este *oppidum* capitalizará un proceso de colonización hacia el valle de los ríos Guadalimar y Trujala, caracterizado por su alta potencialidad agrícola (Lechuga *et al.,* 2017; Rueda y Bellón, 2016: 53). Para esta expansión territorial, Bujalamé se apoyará en *oppida* o pequeños asentamientos secundarios como el cerro de Cabeza Grande, Cerro de la Virgen, Cerro del Cura o Cerro Castellones (Alcalda *et al.,* 2007: 327-328) (Fig. 1).

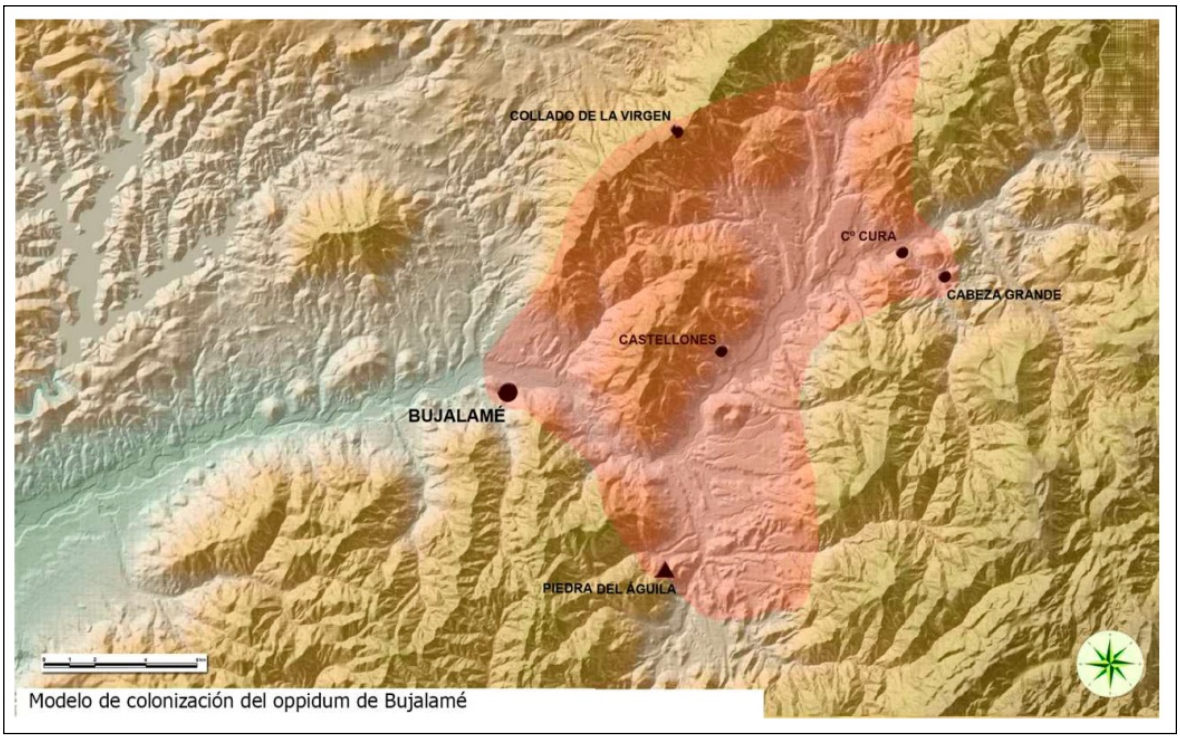


Fig. 1. Modelo de colonización del *oppidum* de Bujalamé (Lechuga *et al.,* 2017: 36).

En este esquema territorial se definirá, en el siglo III a.n.e., el Santuario de la Piedra del Águila. Concebido como un espacio de culto en cueva, con una ritualidad diferente a la constatada en los santuarios territoriales del Alto Guadalquivir (Rueda, 2011), este santuario se localizará en el extremos sur del territorio de Bujalamé. Con una amplia visibilidad del valle, será concebido como un demarcador físico y simbólico de la proyección de este *oppidum* (Rueda y Bellón, 2016: 41-42) (Fig. 2).

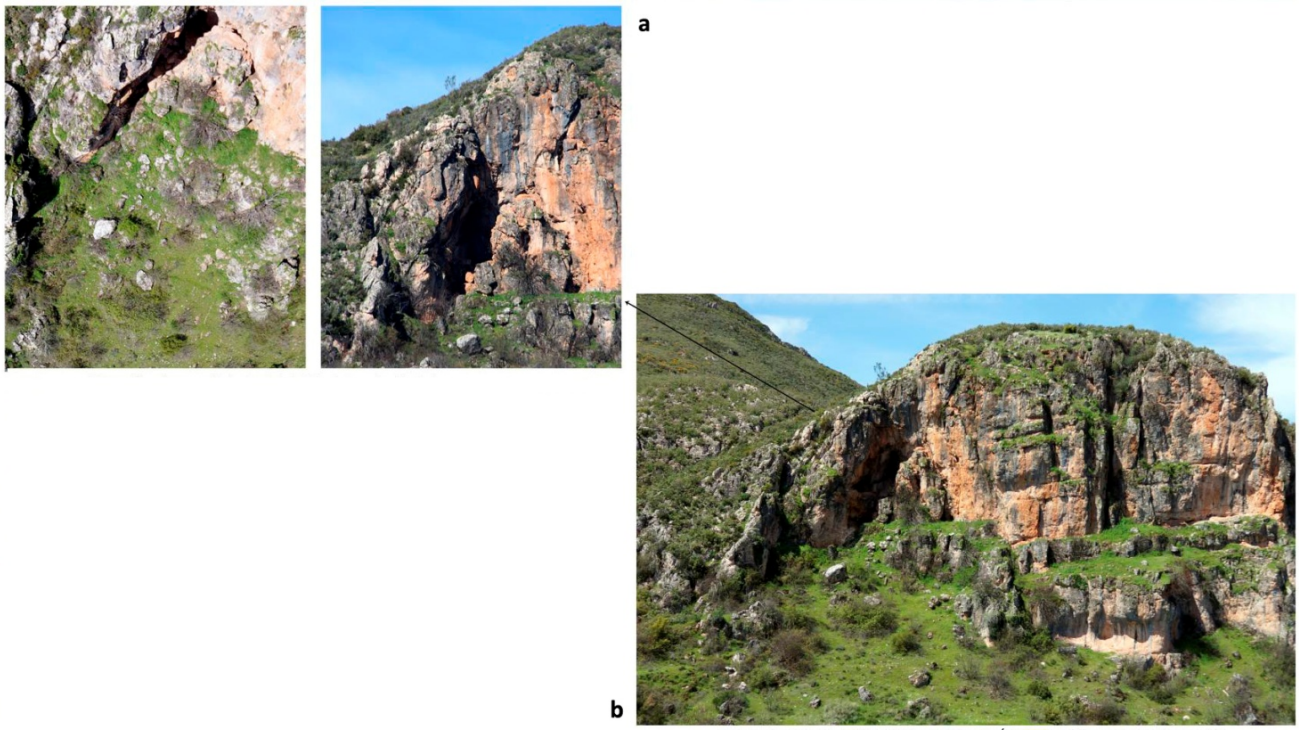


Fig. 2. A) Fotografía aérea cenital y detalle de la entrada a la cueva. B) Farallón oriental de la Piedra del Águila (Lechuga *et al.,* 2017).

Estructuralmente (Fig. 3), las excavaciones realizadas en este santuario en los años 80 y en el año 2015, han podido documentar un corredor de acceso en cuya pared sur se disponen una serie de hogares rituales y depósitos de ofrendas de alimentos (Rueda y Bellón, 2016; Lechuga *et al.,* 2017). Este corredor dará acceso, asimismo, a una amplia sala central (de la que tenemos constancia por las excavaciones desarrolladas en los 80) con restos de ofrendas, aunque sin una lectura contextual adecuada (Crespo y Pérez, 1990; Sánchez y Crespo, 1991). La cueva es cerrada, en su lado norte, por una sima profunda. En la pared central de la misma se define un orificio, a modo de hornacina, que constituye la huella de un antiguo manantial que discurría como una cascada por esta pared. Esta cascada, así como las estalactitas y estalagmitas que coronan el techo de la cueva pudieron ser parte integrante de la liturgia y la mitología de este espacio de culto, tal y como se constata en el depósito de estalagmitas recortadas junto a las ofrendas de cerámica y alimentos (Rueda y Bellón, 2016: 50-51).

Las recientes excavaciones arqueológicas han podido documentar, finalmente, un sistema de culto muy pautado, centrado en la ofrenda de alimentos, que son quemados *in situ* como parte de la liturgia y posteriormente depositados como ofrendas en estructuras subterráneas elaboradas para este fin. Esta ofrenda es, fundamentalmente, de carácter vegetal, predominando el cereal y la leguminosa (Rueda y Bellón, 2016: 54). El culto parece regirse, de esta manera, por rituales asociados a la propiciación agrícola. Las ofrendas tendrían como fin, entonces, "alimentar a la divinidad" como recursos de satisfacción e intermediación (Rueda y Bellón, 2016: 78).

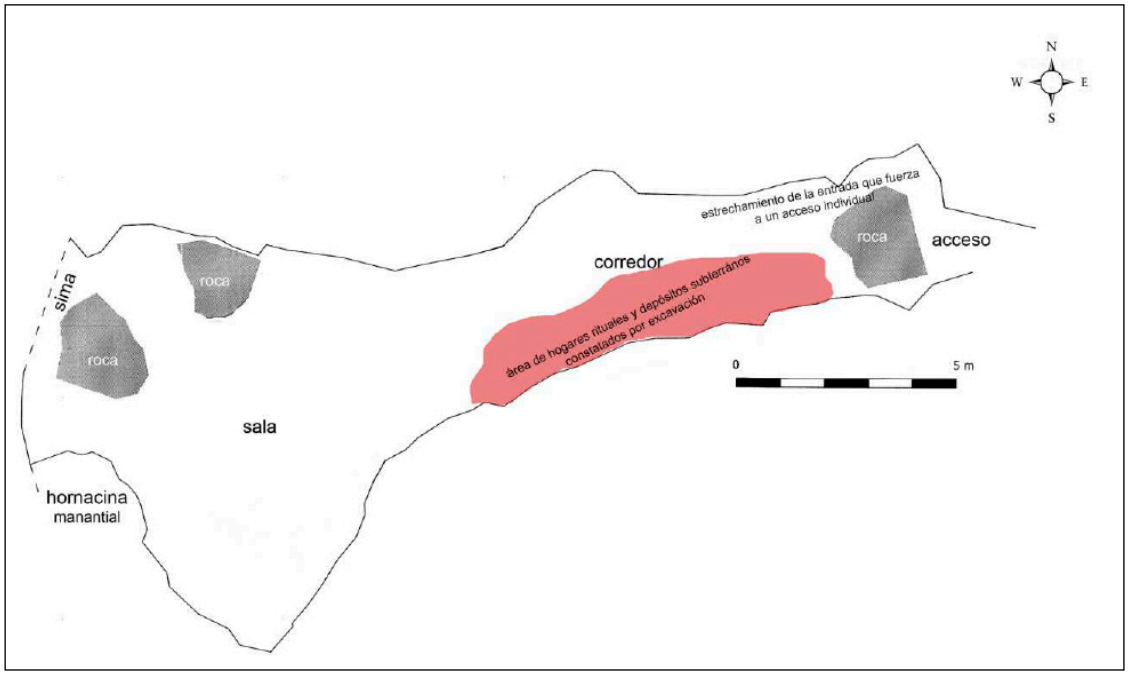


Fig. 3. Planta de la Piedra del Águila con indicación de las principales áreas (Lechuga *et al.,* 2017: 98).

La cerámica posee en este contexto un papel activo en el rito, como contenedora de las ofrendas pero, también, como instrumento/objeto/ofrenda que es sacrificada. Ello implica que el material cerámico se incorpora a la dinámica de culto del santuario: es inutilizada y quemada, seleccionando aquellos fragmentos que pasa a formar parte del ritual que queda, a modo de memoria, en las entrañas de la cueva. Únicamente un par de piezas han podido ser reconstruidas, siendo el resto objeto de una destrucción importante e intencional (Lechuga *et al.,* 2017).

8.4.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El estudio iconográfico de los materiales documentados en el santuario de la Piedra del Águila se realizará atendiendo una triple casuística: 1) por un lado, los materiales procedentes de las intervenciones en los años 80, depositados en el Museo Provincial de Jaén (Crespo y Pérez, 1990; Sánchez y Crespo, 1991; Lechuga *et al.,* 2017); 2) por otro, la cerámica documentada en las excavaciones realizadas en el año 2015 por el Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén, que se realizará atendiendo a la localización espacial de los mismos, con el fin de evaluar las similitudes y/o discordancias entre los diseños decorativos ubicados en los diferentes depósitos rituales (Lechuga *et al.,* 2017); 3) finalmente, la cerámica decorada procedente del *oppidum* de Bujalamé, territorio al cual se adscribe dicho santuario. Para ello se han seleccionados los fragmentos amorfos y de selección recogidos en la microprospección realizada por Estela Pérez para la elaboración del DEA (Pérez, 2005).

Antes de comenzar el análisis de los grupos mencionados debe tenerse en cuenta una cuestión, vinculada con la relación entre decoración y forma. Las características particulares de este contexto determinan los rasgos específicos del registro material vinculado a la cerámica. El ritual documentado en el santuario muestra una fragmentación intencionada de la cerámica como parte del acto litúrgico. Rotura que es acompañada, en la mayoría de las ocasiones, por una combustión vinculada al depósito de las ofrendas (Lechuga *et al.,* 2017). Este acto dota de una especial significación a los programas decorativos documentados en el santuario, incluyéndolos en el marco de la iconografía de lo sagrado.

Cerámica documentada en las intervenciones de los años 80

La cerámica incluida en este grupo comprende fragmentos amorfos y de selección caracterizados, en el caso de los tipos decorados, por las cocciones oxidantes y mixtas. Según sus características específicas se distinguen los siguientes tipos y decoraciones en los fragmentos sin engobe:

a) Fragmentos de recipientes cerrados con bordes cerrados, exvasados o vueltos vinculados a anforoides, ollas y urnas de cuerpo globular y ovoide. Presentan los siguientes esquemas decorativos:
    a. Decoración sencilla a base de bandas y/o filetes, en un tono vinoso oscuro que en uno de los casos es alternado con el negro (Fig. 4: 2-3, 5-7). Este esquema se desarrolla en la superficie exterior del recipiente, siendo minoritaria la tendencia a marcar la superficie interior del borde con un filete o banda.

b. Fragmento de borde y galbo correspondiente a un anforoide con decoración compleja, caracterizada por una banda de la que penden segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la derecha (Fig. 4: 10).
c. Fragmento de borde caracterizado por un campo en el borde y un friso con filete y serie de eses en el arranque del cuerpo (Fig. 4: 14). Estas eses presentan una morfología distinta a las documentadas en otros espacios cultuales, como el santuario de la Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén), o funerarios, como la necrópolis de Túgi (Galera, Granada). Esta distinción se encuentra a una variable territorial, siendo el símbolo iconográfico del santuario del territorio de Bujalamé.
d. Fragmento de borde exvasado caracterizado por un filete en el borde y otro en el arranque del galbo (Fig. 4: 15). La superficie interior del borde presenta una banda y la serie de eses característica de este ámbito territorial.

b) El último grupo se encuentra integrado por los fragmentos amorfos, que muestran una mayor diversificación de programas y símbolos decorativos (Fig, 4: 1, 4, 8, 11-13). De este modo, junto a las bandas, filetes y segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la derecha, se documentan, líneas onduladas verticales, semicírculos concéntricos colgantes y sedentes, series de líneas y trazos verticales y círculos concéntricos. Asimismo, las asas decoradas muestran trazos verticales u horizontales según la orientación de las mismas.

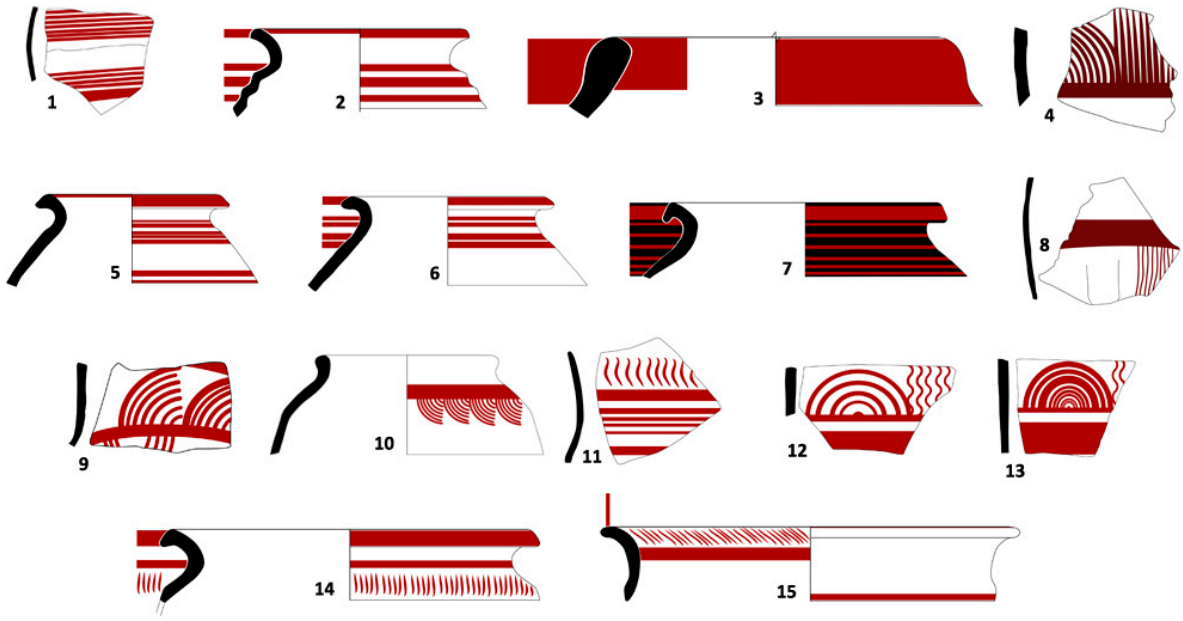


Fig. 4. Asociaciones decorativas sin engobe documentadas en las intervenciones de los años 80 (Lechuga *et al.,* 2017).

Cerámica con engobe:

1. Fragmentos de borde recto y engrosado correspondiente a dos anforoides (Fig. 5: 1 y 4). Presentan decoración sencilla con bandas sobre un engobe blanquecino.
2. Fragmentos amorfos con decoración sencilla a base de bandas y filetes, sobre engobe blanquecino o gris (Fig. 5: 2-3, 5-6). También sobre engobe blanquecino se registra un fragmento en el que se asocian las bandas, filetes y pequeñas líneas verticales.

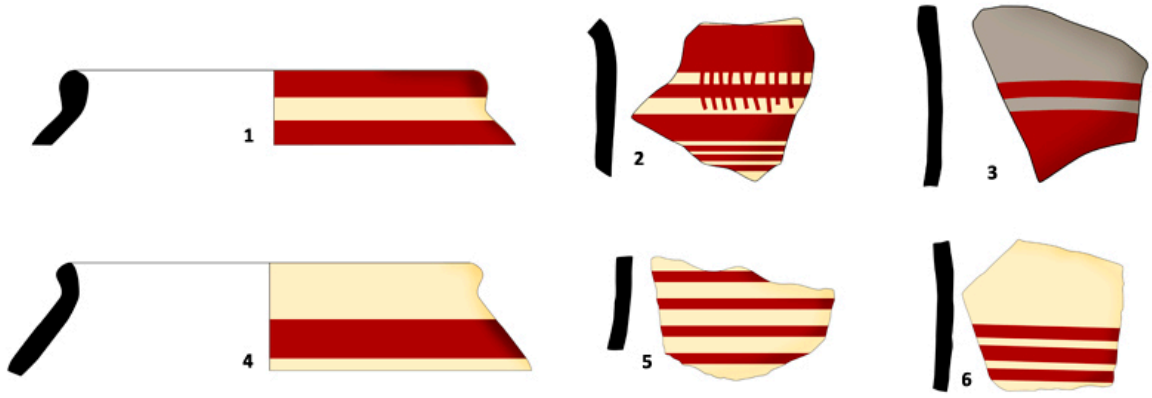


Fig. 5. Asociaciones decorativas con engobe blanco y gris documentadas en las intervenciones de los años 80 (Lechuga *et al.,* 2017).

Cerámica documentada en la excavación del año 2015

Depósito 4: localizada en el extremo oeste del santuario. Junto a la cerámica ibérica decorada, el registro carpológico muestra la presencia de cebada y trigo común. Dicho depósito se encuentra fechado en el siglo III a.n.e. (Lechuga *et al.,* 2017: 55).

Cerámica sin engobe:

a) Fragmento de borde y cuerpo de un plato de cuerpo hemisférico y borde recto (Fig. 6: 1). Presenta decoración sencilla a base de bandas y filetes tanto en la superficie interna como externa del recipiente.
b) Fragmento de borde vuelto y arranque de cuerpo de una urna con tendencia cerrada. Presenta campo en el borde y banda en el galbo. A este tipo se asocian una serie de fragmentos de cuerpo, de tendencia globular, con bandas, filetes y líneas onduladas verticales (Fig. 6: 2-5).

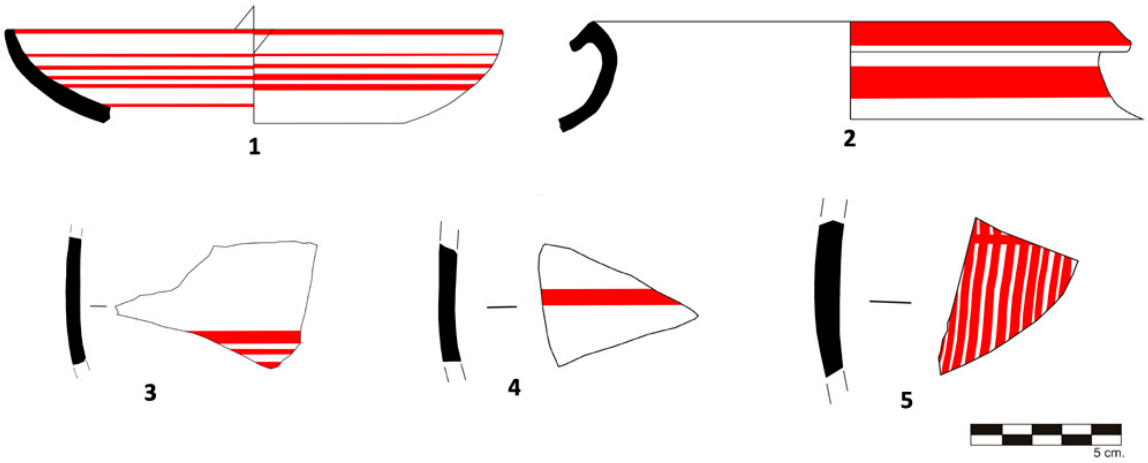


Fig. 6. Asociaciones decorativas documentadas en el depósito 4 (Lechuga *et al.,* 2017).

Depósito 6: se encuentra localizado en la zona central del área de excavación y a él se asocian, junto a la cerámica ibérica, un pequeño conjunto de semillas de trigo. Presenta una cronología en torno al siglo III a.n.e. (Lechuga *et al.,* 2017: 56).

Cerámica sin engobe:

a) Fragmento de olla con borde vuelto y redondeado y cuerpo de tendencia globular (Fig. 7: 1). Comprende decoración sencilla con campo en la superficie interior del borde y tres filetes en el cuerpo.

Cerámica con engobe:

a) Fragmento de plato de cuerpo hemisférico y borde exvasado (Fig. 7: 2). Presenta decoración sencilla con bandas y filetes tanto en la superficie interior como exterior. Este esquema se dispone sobre un engobe blanquecino característico de los santuarios iberos del Alto Guadalquivir.

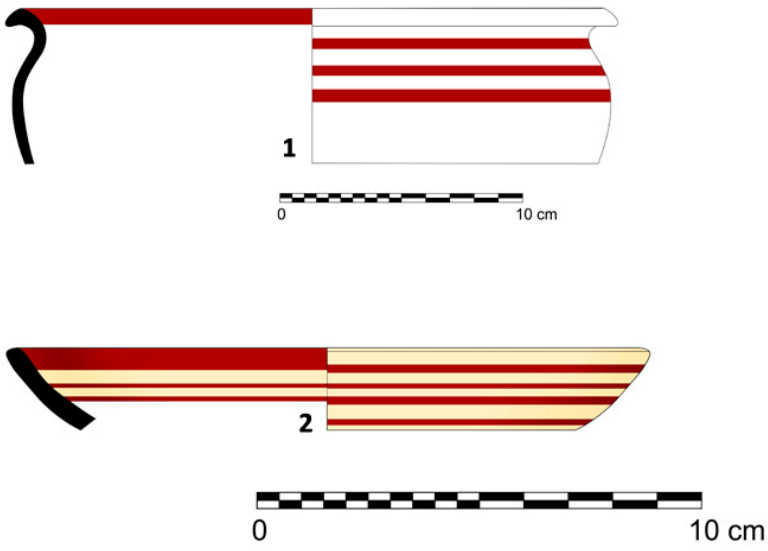


Fig. 7. Asociaciones decorativas documentadas en el depósito 6 (Lechuga *et al.,* 2017).

Depósito 8: localizado en la zona central del corredor, se presenta como un pequeño hogar ritual o depósito compuesto por un vaso globular decorado, al que se asocia cebada y trigo (Lechuga *et al.,* 2017: 56).

Cerámica sin engobe:

a) Fragmento de borde y cuerpo de una urna con borde exvasado y cuerpo globular (Fig. 8: 1-2). Presenta campo tanto en la superficie interna como externa del borde y dos filetes en el arranque del cuerpo. El fragmento correspondiente al cuerpo muestra una banda de la que pende una serie de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda.

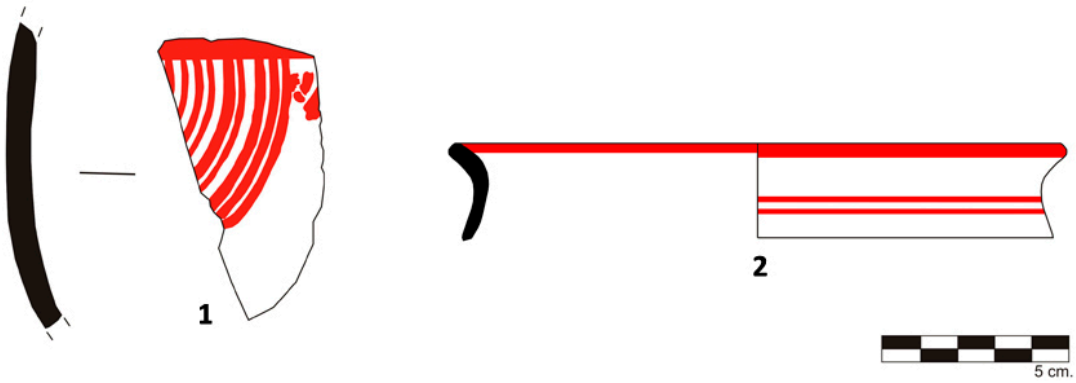


Fig. 8. Asociaciones decorativas documentadas en el depósito 8 (Lechuga *et al.,* 2017).

Depósito 17: localizado al este de la favissa, se asocian restos de un conejo, dos objetos de hierro y ofrendas vegetales. Fechado en el siglo III a.n.e. (Lechuga *et al.,* 2017: 50).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos de plato de cuerpo hemisférico. Comprende decoración sencilla a base de bandas y filetes tanto en su superficie interior como exterior (Fig. 9: 2 y 4). Por su parte, el ejemplar documentado en el sellado de este depósito muestra una espiral en la superficie interior (Fig. 9: 1).
2. Fragmentos de borde de recipientes cerrados (Fig. 9: 3 y 8). Presentan decoración sencilla con bandas y filetes. El primero en el borde, tanto en la superficie interna como externa, y el segundo, en borde y arranque del cuerpo.
3. Fragmentos amorfos correspondientes a los cuerpos de los recipientes cerrados anteriormente descritos. Presentan asociaciones de bandas y filetes (Fig. 9: 6-7, 9-10, 13, 15-17); bandas, filetes, semicírculos o segmentos de círculos concéntricos (Fig. 9: 5); gotas de pintura (Fig. 9: 11) ; enrejado o cuadrícula (Fig. 9 : 14).

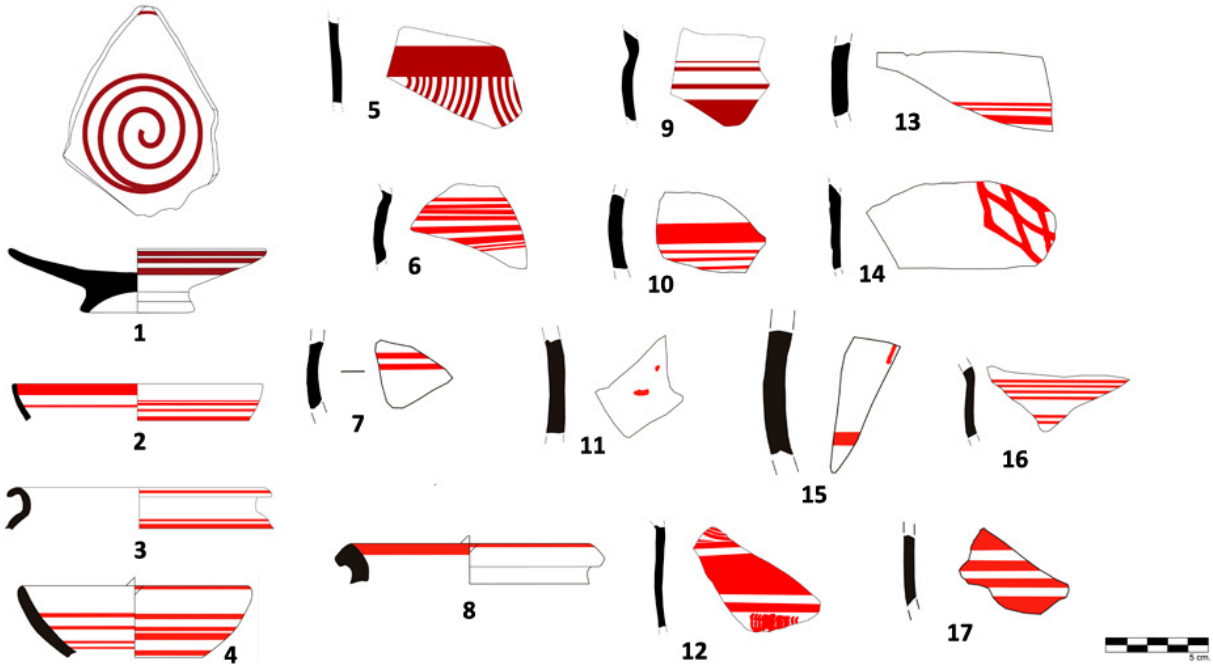


Fig. 9. Asociaciones decorativas documentadas en el depósito 17 (Lechuga *et al.,* 2017).

Depósito 18: se caracteriza por la presencia de un nivel de incendio controlado al que se asocia gran cantidad de cerámica decorada. A este depósito se asocian restos de cebada y de trigo común, acompañados de forma puntual por haba. Se encuadra cronológicamente entre 375-195 a.n.e. (Lechuga *et al.,* 2017: 54-55).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de un recipiente globular con borde vuelto de pequeñas dimensiones. Presenta tres bandas en el tercio superior del cuerpo (Fig. 10). Al fragmento de borde se asocian fragmentos amorfos, todos ellos con decoración sencilla a base de bandas y/o filetes.

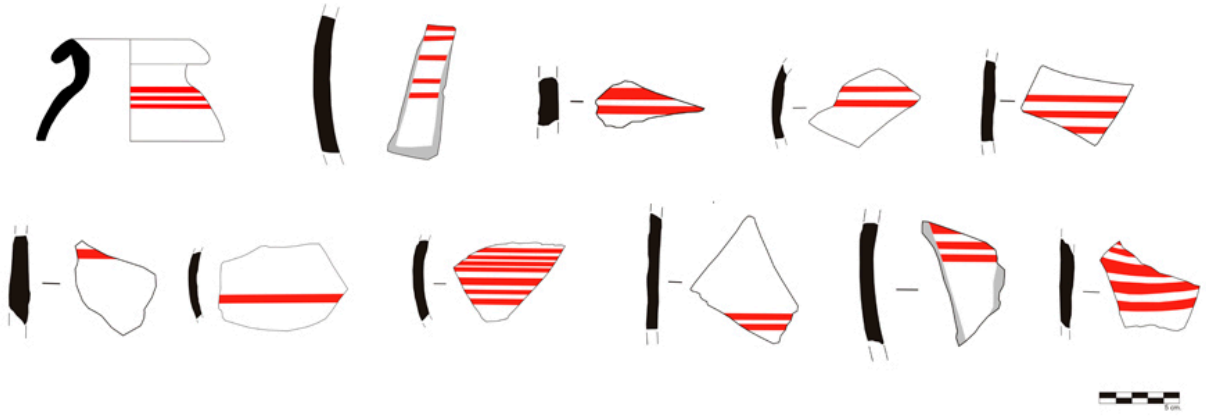


Fig. 10. Asociaciones decorativas documentadas en el depósito 18 (Lechuga *et al.,* 2017).

Depósito 21: en él se registra cerámica ibérica decorada, un cuenco, un clavo, restos indeterminados de fauna y un conjunto amplio de semillas, fundamentalmente cebada vestida, trigo, y, sobre todo, mijo. De manera residual también aparecen la avena y el haba. Es fechado en el siglo III a.n.e. (Lechuga *et al.,* 2017: 51).

Cerámica sin engobe:

a) Fragmentos amorfos correspondientes a un recipiente de cuerpo globular con bandas, filetes, semicírculos concéntricos, segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha y líneas onduladas verticales (Fig. 11).



Fig. 11. Asociaciones decorativas documentadas en el depósito 21 (Lechuga *et al.,* 2017).

Depósito 22: se encuentra caracterizado por la gran cantidad de cenizas que lo compone. También se asocia a este depósito restos de cestería y un amplio registro de semillas carbonizadas. Se fecha entre el 285-230 a.n.e. (Lechuga *et al.*, 2017: 45).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos amorfos asociados a un recipiente de cuerpo globular con decoración sencilla a base de bandas y filetes (Fig. 12).



Fig. 12. Asociaciones decorativas documentadas en el depósito 22 (Lechuga *et al.,* 2017).

Depósito 22B: se caracteriza porque contiene gran cantidad de cerámica triturada y picoteada intencionalmente, junto a estalagmitas y numerosos restos de semillas. A estos elementos se asocia también un hueso trabajado y restos de arcilla quemada. Es fechado en el siglo III a.n.e. (Lechuga *et al.,* 2017: 45).

Cerámica sin engobe:

a) Fragmentos amorfos asociados a un recipiente de cuerpo globular, con filetes y el tercio inferior de círculos concéntricos (Fig. 13: 1-2).

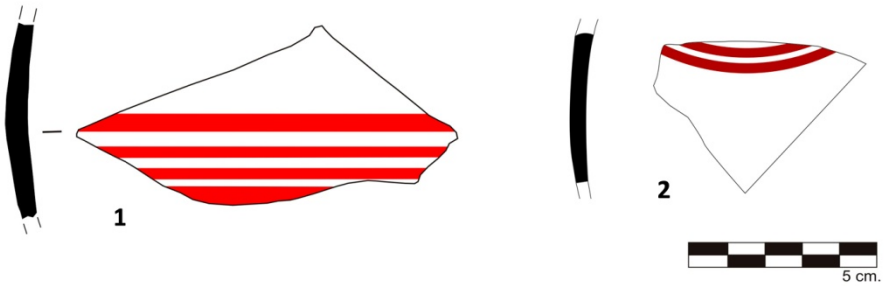


Fig. 13. Asociaciones decorativas documentadas en el depósito 22B (Lechuga *et al.,* 2017).

Depósito 24: se conforma como un pequeño espacio u hogar ritual localizado en el extremo norte de la zona excavada (Lechuga *et al.,* 2017: 49).

Cerámica sin engobe:

a) Fragmento amorfo con una banda como decoración (Fig. 14).

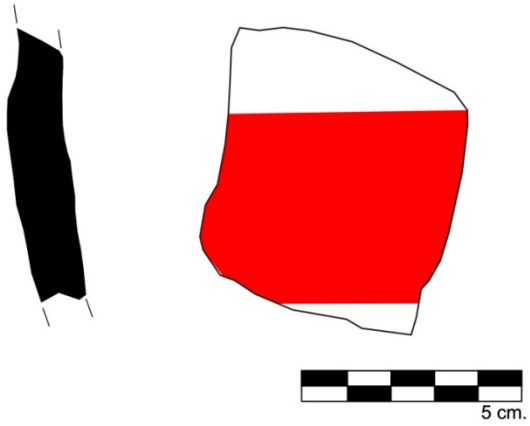


Fig. 14. Asociaciones decorativas documentadas en el depósito 24 (Lechuga *et al.,* 2017).

Depósito 26: un pequeño depósito subterráneo que registraba, junto con la cerámica decorada, dos ollitas de cocción reductora, restos de cestería y un amplio registro paleoambiental (Lechuga *et al.,* 2017: 49).

Cerámica sin engobe:

a) Fragmentos amorfos con decoración sencilla a base de bandas y filetes y compleja, con banda, semicírculos o segmentos de círculos concéntricos y líneas onduladas verticales (Fig. 15: 1-5, 10).

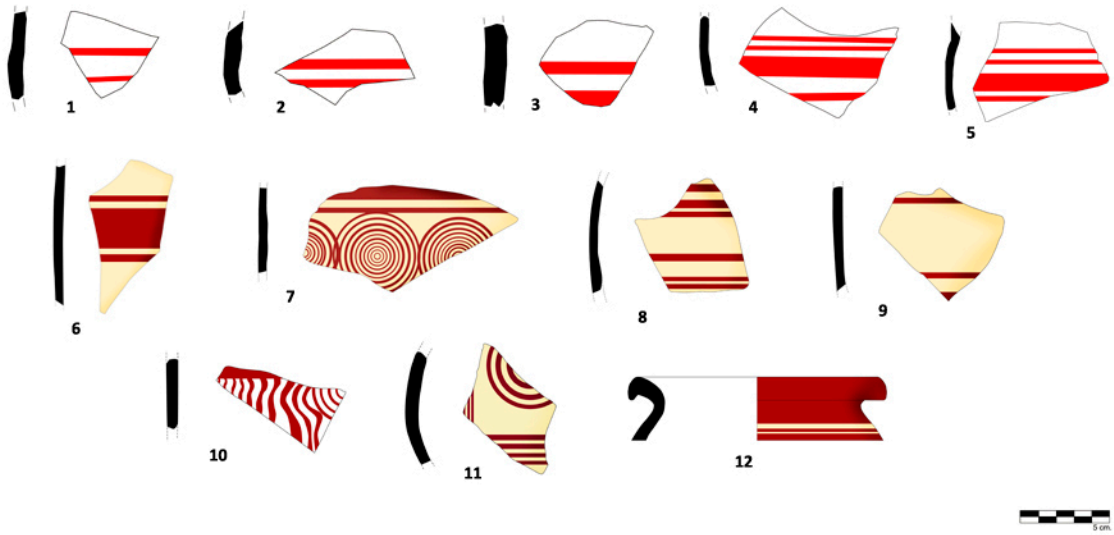


Fig. 15. Asociaciones decorativas documentadas en el depósito 26 (Lechuga *et al.,* 2017).

Cerámica con engobe:

a) Fragmento de borde vuelto asociado a un pequeño recipiente de cuerpo globular (Fig. 15: 12). Presenta un engobe blanquecino como tratamiento previo a la decoración pintada, caracterizada por el empleo de un campo en el borde y una serie de bandas y filetes en el fragmento de cuerpo conservado.
b) Fragmentos amorfos, posiblemente asoicados al recipiente anterior (Fig. 15: 6-9, 11). Reproducen los siguientes temas: bandas, filetes y círculos concéntricos; bandas y filetes; filetes, círculos concéntricos y serie de líenas verticales. Al igual que ocurre en el caso anterior, estas decoraciones se desarrollan sobre un engobe blanquecino previo al tratamiento decorativo.

Depósito 32: pequeño depósito sin restos de ofrendas vegetales, ni animales. Fechado en el siglo III a.n.e. (Lechuga *et al.,* 2017: 48).

Cerámica sin engobe:

a) Fragmento amorfo, posiblemente vinculado al anforoide descrito anteriormente, con líneas onduladas verticales (Fig. 16).

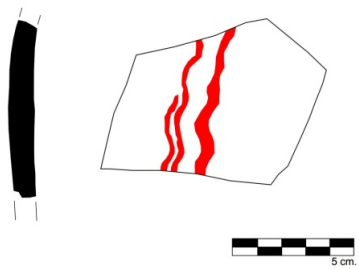


Fig. 16. Asociaciones decorativas documentadas en el depósito 32 (Lechuga *et al.,* 2017).

Favissa: localizado en el extremo sur del corredor, a este depósito subterráneo se asocian, junto a la cerámica decorada, hueso trabajo, restos de fauna, un molusco, restos de cestería y registro paleoambiental (documentando, de forma puntual, olivo, almendro y vid) (Lechuga *et al.,* 2017: 50).

Cerámica sin engobe:

a) Fragmentos de plato de cuerpo hemisférico y borde recto (Fig. 17). Presentan decoración sencilla a base de bandas y filetes en la superficie interior, exterior o en ambas.
b) Fragmento de urna con borde vuelto. Presenta decoración sencilla con bandas y filetes (Fig. 17).
c) Fragmento de urna de borde vuelto y cuerpo de tendencia globular (Fig. 17). Comprende filete en el borde y dos filetes en el arranque del cuerpo, bajo los cuales se desarrollan una serie de semicírculos concéntricos colgantes.
d) Fragmentos amorfos que desarrollan los siguientes esquemas decorativos: bandas y filetes; gotas de pintura; bandas y semicírculos concéntricos colgantes o sedentes; bandas, filetes y líneas onduladas verticales; bandas y series de líneas verticales (Fig. 17).

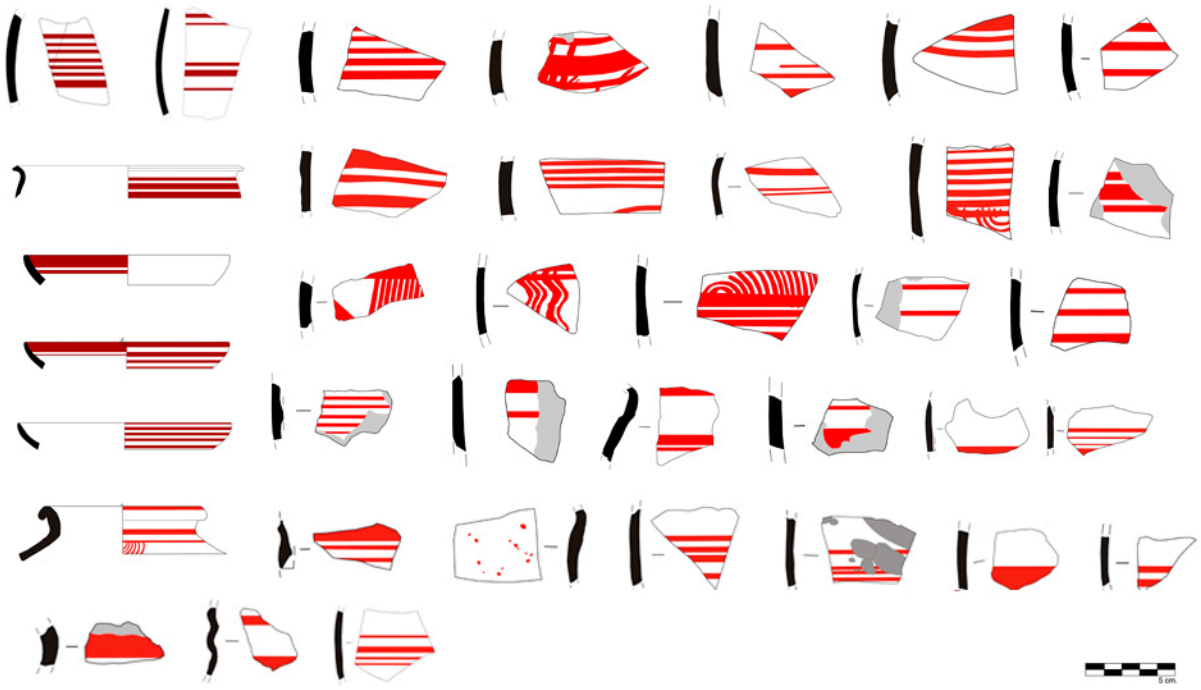


Fig. 17. Asociaciones decorativas documentadas en la *favissa* (Lechuga *et al.,* 2017).

Depósito de cenizas vinculado a la fase de fundación del santuario: gran depósito de cenizas que podría corresponder a un fuego ritual controlado, vinculado a esta fase fundacional del espacio (Lechuga *et al.,* 2017).

Cerámica sin engobe:

a) Variante I.1.A.9: tapadera de cuerpo cónico con decoración sencilla a base de dos bandas en la mitad superior del cuerpo (Fig. 18: 6).
b) Fragmentos amorfos con bandas y/o filetes como único tratamiento decorativo (Fig. 18: 1-5).

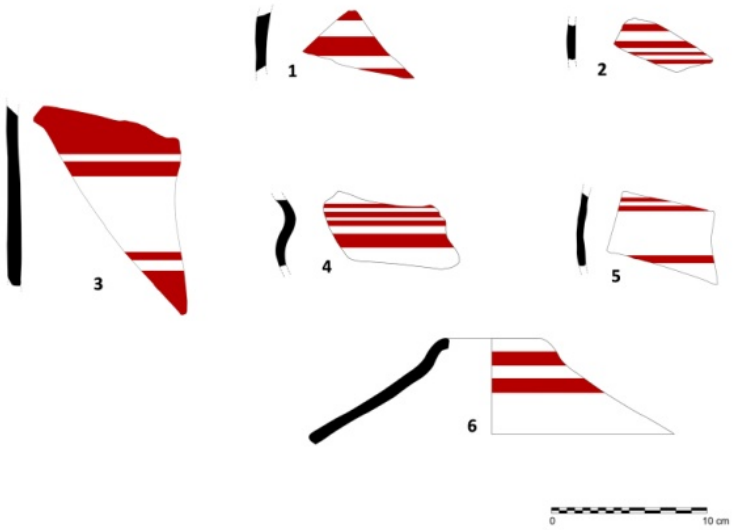


Fig. 18. Asociaciones decorativas documentadas en los depósitos fundacionales (Lechuga *et al.,* 2017).

Cerámica procedente del oppidum de Bujalamé

La cerámica incluida en este grupo se encuentra integrada por fragmentos documentados en las campañas de microprospección arqueológica llevadas a cabo en el *oppidum* de Bujalamé por Estela Pérez en el año 2005 para la obtención del DEA (Pérez, 2005). La decoración pintada documentada en este espacio, aunque escasa, permite establecer los patrones de comportamiento iconográfico entre ambos contextos. De este modo, de los 113 fragmentos recogidos tan solo 16 conservan decoración geométrica pintada, pudiendo extraer las siguientes conclusiones: 1) los diseños decorativos muestran el uso de las bandas y filetes como el tema principal de las decoraciones, ya sea en fragmentos de recipientes cerrados con bordes exvasados o vueltos, ya en fragmentos amorfos (en uno de estos fragmentos esta decoración se desarrolla sobre un engobe gris) (Fig. 19: 1, 3-4, 6-7, 9); 2) Los platos de cuerpo hemisférico adoptan la decoración completa en rojo como tratamiento decorativo, aplicada en la superficie interior (en uno de los casos esta decoración se realiza sobre la cocción reductora del recipiente) o en ambas (Fig. 19: 5, 8, 11); 3) la decoración compleja es representada en un pequeño fragmento en el que se desarrolla un filete con semicírculos concéntricos colgantes (Fig. 19: 2). En toda la muestra seleccionada

prima la monocromía en rojo, tan solo en uno de los fragmentos, con decoración a base de filetes, este rojo es acompañado por el negro. Finalmente, las estampillas se documentan en una única ocasión, en un fragmento amorfo caracterizado por los símbolos en ese (Fig. 19: 10).

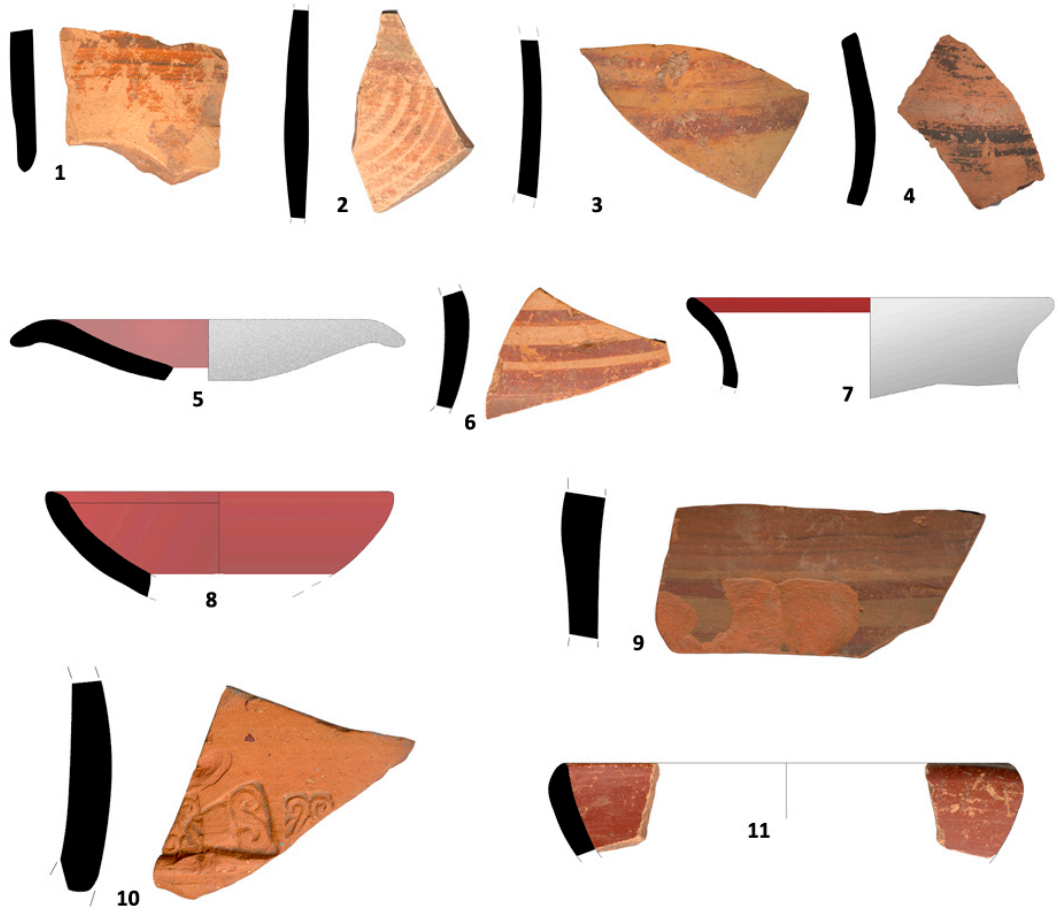


Fig. 19. Asociaciones decorativas documentadas en Bujalamé (Pérez, 2005).

8.4.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN LA PIEDRA DEL ÁGUILA

El análisis de la decoración vascular del santuario de la Piedra del Águila ha comprendido un total de 222 fragmentos cerámicos que, en el caso de los bordes, se encuentran asociados a platos, vasos globulares y anforoides fundamentalmente. Su cronología, desarrollada entre los siglos IV y III a.n.e., permite establecer los patrones de comportamiento de un santuario territorial durante el Ibérico Pleno. Además, el análisis comparativo con otros espacios de culto de esta misma cronología, como el santuario de la Cueva de la Lobera en Castellar, posibilita la definición de los

discursos ideológicos vinculados a la iconografía cerámica en dos ámbitos territoriales distintos. El análisis se ha completado, asimismo, con los programas decorativos documentados en el *oppidum* de Bujalamé (Puerta de Segura, Jaén), centro al que se adscribe dicho santuario. En este sentido, aunque el registro del que disponemos es parcial, procedente de una microprospección puntual (Pérez, 2005), los motivos y asociaciones documentados en Bujalamé permiten plantear algunas hipótesis en torno a la distribución espacial y simbólica de los diseños decorativos. De los 113 fragmentos recogidos en esta intervención, se han analizado el total de fragmentos decorados, unos 16, relativos a platos, urnas cerradas y fragmentos amorfos.

La decoración vascular del santuario de la Piedra del Águila se desarrolla en todos los casos sobre cocciones oxidantes o mixtas con superficie oxidante. Esta opción es la mayoritaria en el *oppidum* de Bujalamé, documentándose un único caso de cocción reductora en un plato que presenta decoración completa en rojo en su superficie interior.

En lo que respecta al tratamiento previo de la superficie, el 90,6% de los fragmentos analizados desarrolla las decoraciones sobre la superficie lisa del recipiente. Le sigue, con un 8,8%, un tipo de engobe blanquecino que difiere, en producción y tratamiento, de los engobes crema documentados en otros contextos, como Baza o Tútugi. Este engobe, con un tono más claro y en ocasiones grisáceo, presenta un mayor grosor y entidad en el perfil del fragmento, en comparación con los engobes de las necrópolis. Esta cuestión puede estar vinculada con una cuestión técnica: mientras que los engobes blanquecinos a los que aludimos pueden estar aplicados con pincel o un breve baño sobre la arcilla líquida de este color; los engobes del santuario de la Piedra del Águila, al igual que los engobes de Castellar, están asociados de forma directa a un tipo de arcilla blanquecina, que difiere de los tonos anaranjados que caracterizan al resto del producciones, sobre la que se aplica, en ocasiones, un engobe de la misma tonalidad. Por último, en una ocasión, y en un fragmento procedente de las intervenciones de los 80, se emplea el engobe gris, sobre el que se dispone una serie de bandas. En lo que respecta al *oppidum*, los fragmentos analizados muestran el predominio de la superficie lisa del recipiente. A diferencia de lo que ocurre en el santuario, no se emplea el engobe blanquecino y el gris se documenta en un único fragmento, que conserva, al igual que ocurre en el contexto cultual, una decoración sencilla a base de bandas y filetes.

Esta homogeneidad se encuentra presente, al mismo tiempo, en la paleta de color empleada en *oppidum* y santuario. El rojo vinoso en distintas tonalidades es la tónica habitual. Tan solo en dos fragmentos, asociados a un fragmento amorfo de

Bujalamé y un borde cerrado del santuario, este rojo es combinado con un negro. Esta bicromía es, por lo tanto, residual en este contexto.

Una vez analizada la cadena de producción de la decoración en sus aspectos técnicos, entraremos a analizar las cuestiones estéticas que configuran un programa o esquema decorativo determinado.

Los motivos decorativos documentados en el santuario de la Piedra del Águila forman parte de los signos iconográficos más recurrentes durante el Ibérico Pleno en cualquier ámbito territorial del Alto Guadalquivir: bandas, filetes, campos, círculos, semicírculos y segmentos de círculos concéntricos, líneas onduladas verticales, puntos y pinceladas vinculados a restos de pintura, espiral, enrejado o cuadrícula y series de líneas verticales (Fig. 20: Ia-Ih; IIa-IIg; IIIf; Va; XXg). Uno de los símbolos más significativos de este espacio son las eses (Fig. 20: IVb, IVe, IVf), documentadas también en otros espacios simbólicos como necrópolis y, más concretamente, santuarios. Este signo difiere del documentado en el santuario de la Cueva de la Lobera y supone una variable territorial, vinculado al territorio de Bujalamé. En el *oppidum*, subrayando en todo momento el carácter parcial del registro analizado, los motivos empleados son las bandas, filetes y semicírculos concéntricos (Fig. 20: Ia-Ib; IIb). Las eses, como motivo iconográfico con una especial significación en los circuitos de distribución de la cerámica ibérica, se encuentran documentadas en una estampilla de un fragmento amorfo. Su morfología se encuentra vinculada con las estampillas de eses documentadas en Cástulo (Ruiz y Nocete, 1981) y alejada, por tanto, de la variante iconográfica recogida en el santuario.

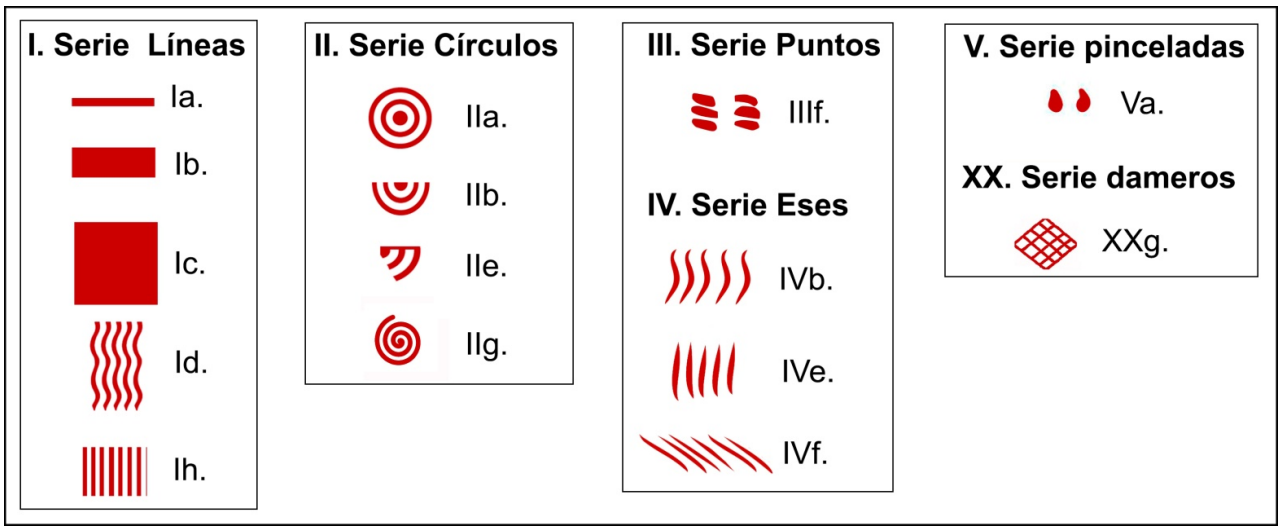


Fig. 20. Motivos decorativos documentados en la Piedra del Águila y Bujalamé.

En lo que respecta al tipo de tendencia decorativa, se subraya el predominio de la decoración sencilla a base de bandas y filetes, con un 73,5% de los casos, sobre la decoración compleja (con un 25,9%) y la decoración completa en rojo (con un 0,6%). En el *oppidum* (Fig. 22), si bien la decoración sencilla presenta el mayor volumen de porcentaje total (un 64,7%), se produce una inversión en la segunda tendencia y será la decoración completa en rojo el segundo tipo más representado (con un 29,4%), seguido, finalmente, por la decoración compleja, desarrollada en un único fragmento amorfo. En lo que respecta a los campos de preferencia de la decoración, si bien es cierto que contamos con un registro caracterizado por su estado de conservación y nivel de fragmentación (asociado al propio acto litúrgico de inutilización de los recipientes cerámicos para su depósito como ofrenda), se pueden extraer las siguientes conclusiones para el caso de los platos de cuerpo hemisférico. En el santuario (Fig. 21) se observa un predominio de la decoración, sencilla, tanto en la superficie interior como exterior, siendo residual la decoración al interior (en un único caso) o al exterior (en un fragmento). En el *oppidum* se documenta por igual la decoración interior y exterior, así como la decoración interior. Los fragmentos amorfos y de borde asociados a recipientes cerrados desarrollan la decoración, en todos los casos, en la superficie exterior del recipiente.

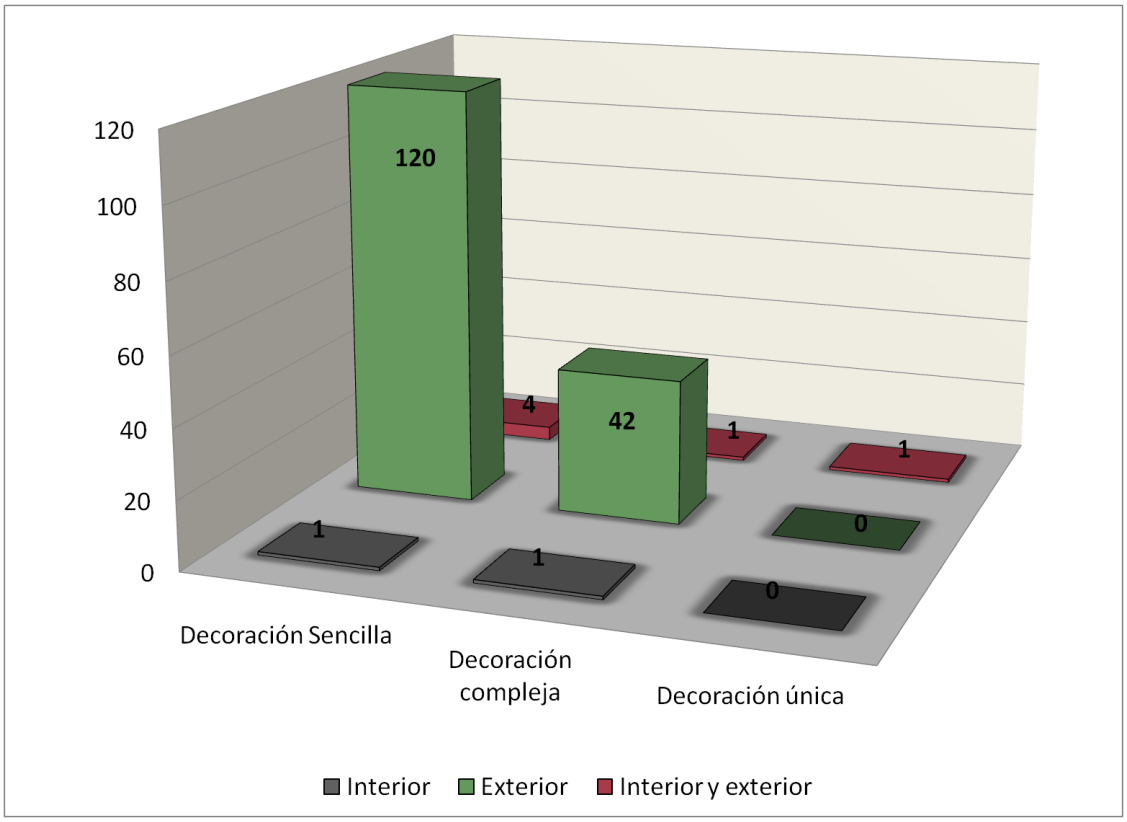


Fig. 21. Tendencias decorativas y su disposición en el recipiente. Cómputo total en el Santuario de la Piedra del Águila.

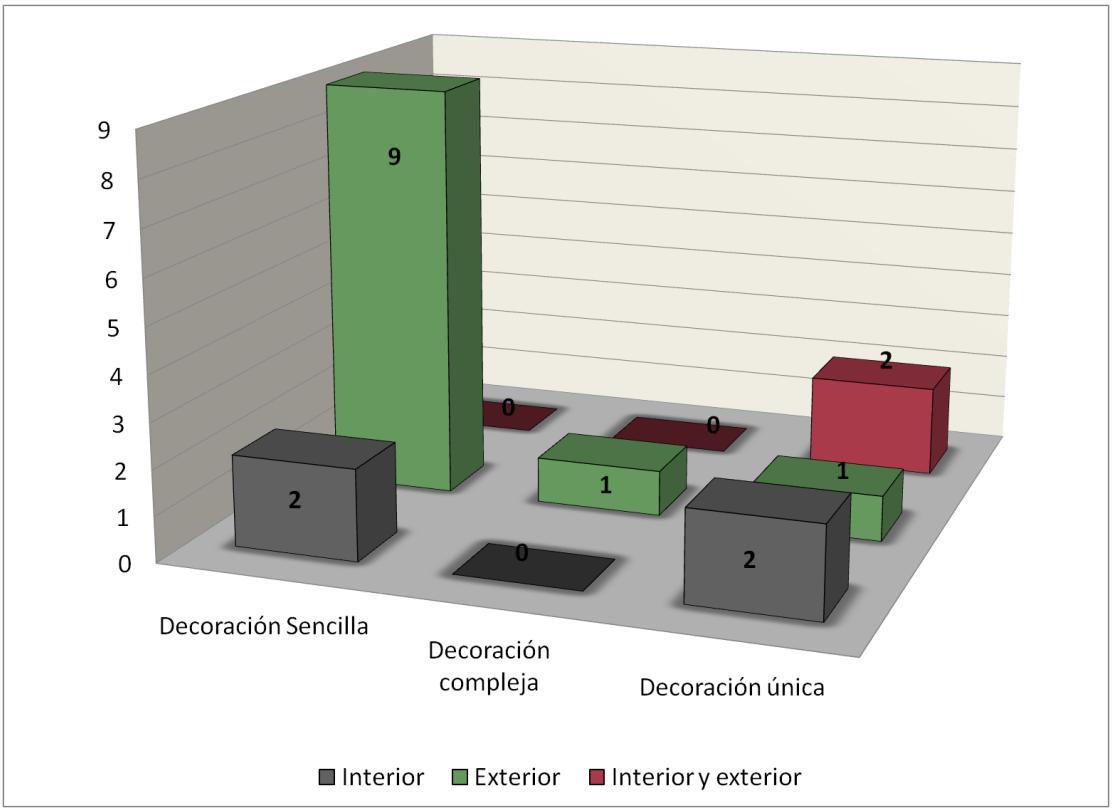


Fig. 22. Tendencias decorativas y su disposición en el recipiente. Cómputo total en el *oppidum* de Bujalamé.

En cuanto a las asociaciones o esquemas iconográficos, dado que contamos con un registro fragmentado que impide una valoración completa del diseño decorativo, se ha optado por realizar este análisis en el apartado siguiente.

8.4.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN. MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS

El análisis de los programas decorativos documentados en el Santuario de la Piedra del Águila y el *oppidum* de Bujalamé ha permitido definir los discursos iconográficos de ambos contextos. Si bien los diseños se encuentran caracterizados por la fragmentación de los materiales analizados, las secuencias conservadas permiten hacer distintas valoraciones sobre los temas y sus repertorios tipológicos.

Centrando nuestra atención en primer lugar en los diseños decorativos del santuario, es conveniente subrayar, en lo que respecta a la fragmentación de los recipientes, que la intervención arqueológica llevada a cabo en el año 2015 constató la rotura intencional de la cerámica que participa en el ritual, llegando, en algunos

casos, a ser quemada una vez fragmentada (Lechuga *et al.,* 2017). Este tipo de acto forma parte del ritual litúrgico y, por tanto, debe ser tenido en cuenta en las valoraciones iconográficas de su cerámica. En efecto, para el ritual se seleccionan unos temas decorativos concretos, vinculados tipológicamente a una vajilla compuesta por cuenco y olla o vaso globular. Este tipo de vajilla se encuentra asociada a otros espacios de culto, como el santuario de Las Atalayuelas (Fuerte del Rey, Jaén) o el santuario de La Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén), y estaría vinculada a las prácticas rituales del sacrificio y la libación (Rueda, 2011: 233-234). En el caso que nos ocupa, estos recipientes se encuentran caracterizados por el desarrollo de dos producciones decorativas: 1) las decoraciones sobre la superficie lisa del recipiente; y, 2) las decoraciones sobre un engobe blanquecino. El primer grupo se localiza en todos los depósitos y espacios del santuario y presenta, tal y como hemos expuesto, unos tipos decorativos específicos: a) decoraciones sencillas a base de bandas y/o filetes en platos, ollas y vasos globulares (Fig. 23: 1-4); b) asociaciaciones de bandas, filetes y espirales en platos (Fig. 23: 5); c) grupos de bandas, filetes, segmentos de círculos concéntricos, líneas onduladas verticales y semicírculos concéntricos en fragmentos amorfos asociados a vasos globulares (Fig. 23: 6); d) asociaciones de bandas, filetes, semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales en fragmentos amorfos vinculados a recipientes globulares (Fig. 23: 7-8). Estos cuatro tipos decorativos son los temas básicos del santuario y a ellos pueden remitir los fragmentos más pequeños en los que sólo se documenta un motivo, como los semicírculos, las líneas onduladas verticales o los segmentos de círculos. Tan sólo desconocemos el tema completo de un fragmento, vinculado únicamente a un enrejado o cuadrícula (Fig. 23: 9). El esquema decorativo al que remitiría este motivo habría de ser incluido en los cuatro anteriores, de tal manera que cinco serían los programas que definen a las producciones sin engobe de este vajilla ritual.

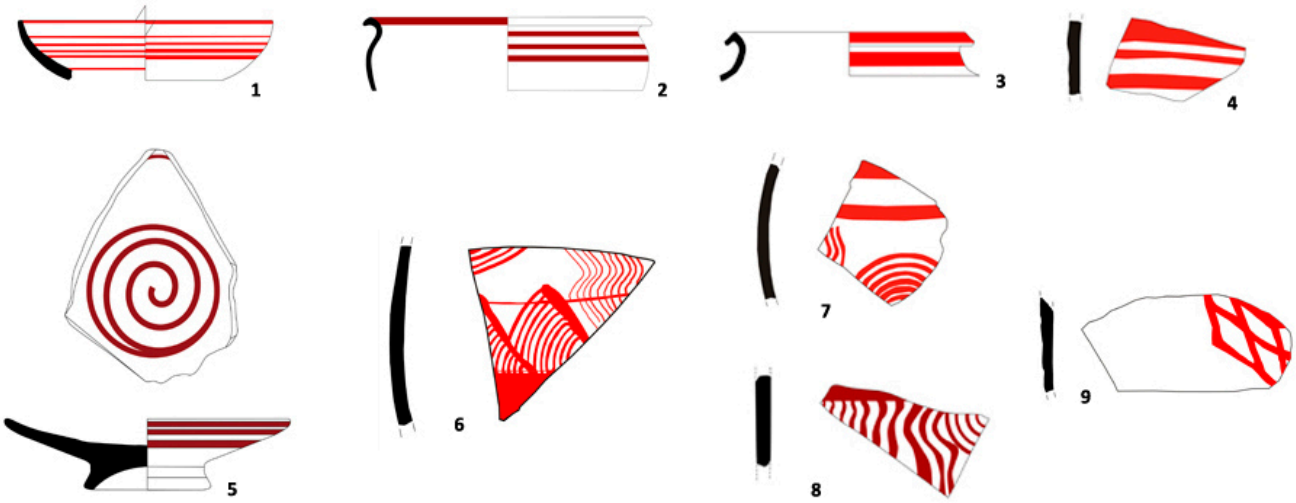


Fig. 23. Programas decorativos asociados a las producciones cerámicas sin engobe. Distintas escalas (Lechuga *et al.,* 2017).

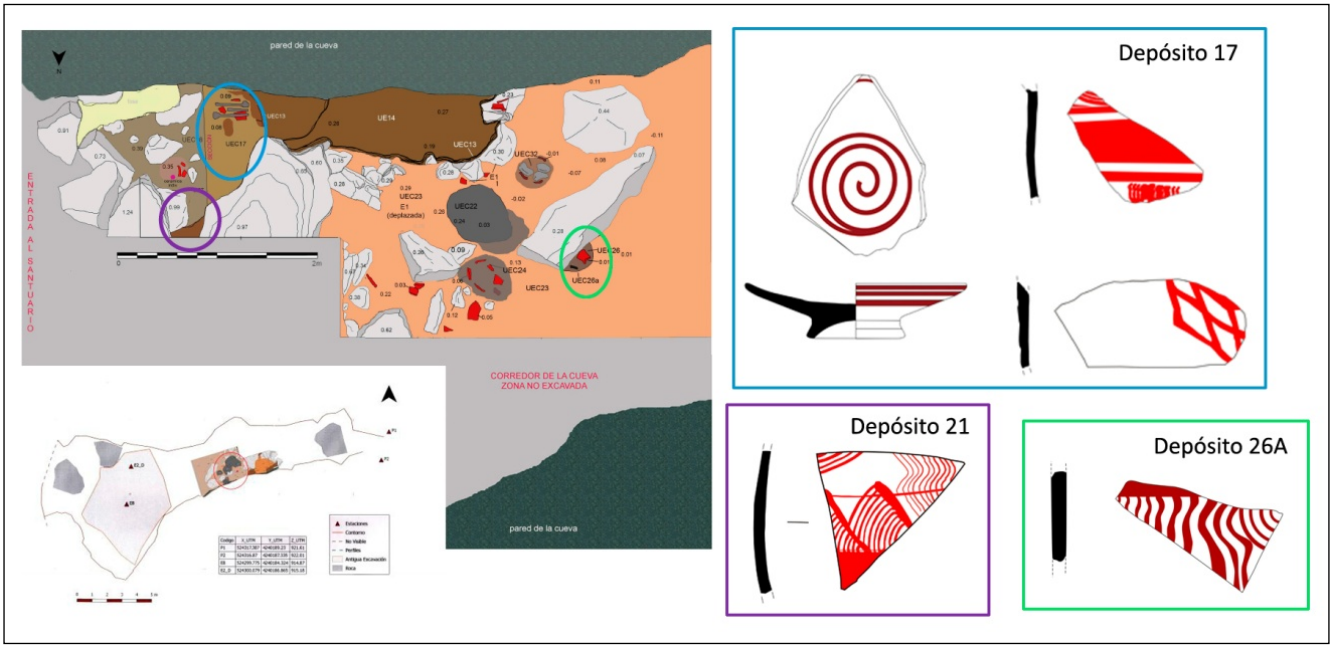


Fig. 24. Distribución espacial de los programas complejos. Distintas escalas (A partir de Lechuga *et al.*, 2017).

El análisis de la localización espacial de los programas decorativos muestra que en todos los depósitos en los que se documenta cerámica decorada es recurrente el tema de las bandas y/o filetes. La única excepción a esta tendencia lo constituye el depósito 32, compuesto por fragmentos de borde, cuerpo y galbo de un anforoide. De los tres fragmentos seleccionados para su uso votivo únicamente conserva decoración el correspondiente al cuerpo, registrando únicamente líneas onduladas verticales. En aquellos depósitos cuyos fragmentos muestran una secuencia relativa de sus programas, la dispersión muestra las siguientes cuestiones (Fig. 24). El depósito 17 será uno de los más ricos en decoración compleja. Junto a los programas sencillos se documentan: bandas, filetes y espirales; bandas, filetes, semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales; y enrejado o cuadrícula (Fig. 24). El depósito 21 registrará el fragmento de mayor complejidad de todos los conservados en el rito: un friso en el que se suceden líneas onduladas verticales, segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la derecha y semicírculos concéntricos colgantes (Fig. 24). El depósito 26A acogerá fragmentos sin engobe con bandas, filetes, semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales; así como materiales con engobe blanquecino que veremos en los próximos párrafos (Fig. 24). Finalmente, los esquemas complejos asociados a la favissa se encuentran caracterizados por un elevado grado de fragmentación que impiden una valoración completa de sus asociaciones, si bien éstas podrían estar caracterizadas por las bandas, filetes, semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales, tal y como muestran los pequeños fragmentos amorfos. Estas estructuras se desarrollan en la segunda fase de uso del santuario. Junto a ellas, los depósitos 4 y 8, asociados a la

fase 3, registran fragmentos de pequeño tamaño que impiden secuenciar sus temas, caracterizados, al menos, por las líneas onduladas verticales en el depósito 4 y los semicírculos concéntricos colgantes en la estructura número 8.

En lo que respecta a las decoraciones desarrolladas sobre engobe blanquecino deben señalarse las siguientes cuestiones. En primer lugar, tal y como hemos expuesto anteriormente, este engobe difiere sustancialmente de los engobes documentados en las necrópolis. El examen visual realizado concluye que este tipo de producto presenta cambios en su composición y/o ejecución, dado que los perfiles muestran un mayor desarrollo del mismo. Es decir, no se encuentran caracterizados por una ligera capa de engobe, sino que la entidad del mismo se encuentra relacionada con un tipo de pasta mixta que combina un tipo de arcilla anaranjada y otra blanquecina, siendo la segunda base de un engobe final. La localización espacial de este tipo de producciones es, asimismo, reducida y se encuentra asociada a los depósitos 6 y 26, esta última con un amplio registro paleoambiental. Los temas decorativos de estos recipientes se basan en: a) bandas y filetes asociados a un plato en el depósito 6 (Fig. 25); b) bandas, filetes y círculos concéntricos vinculados a un pequeño recipiente globular del depósito 26 (Fig. 26). Los programas decorativos sobre engobe blanquecino se circunscriben, por tanto, a dos formas específicas de los dos depósitos mencionados. Por otra parte, mientras que la decoración sencilla del plato se encuentra también representada en las producciones sobre la superficie lisa del recipiente, el tema con serie encadenada de círculos concéntricos constituye un programa único en el santuario.

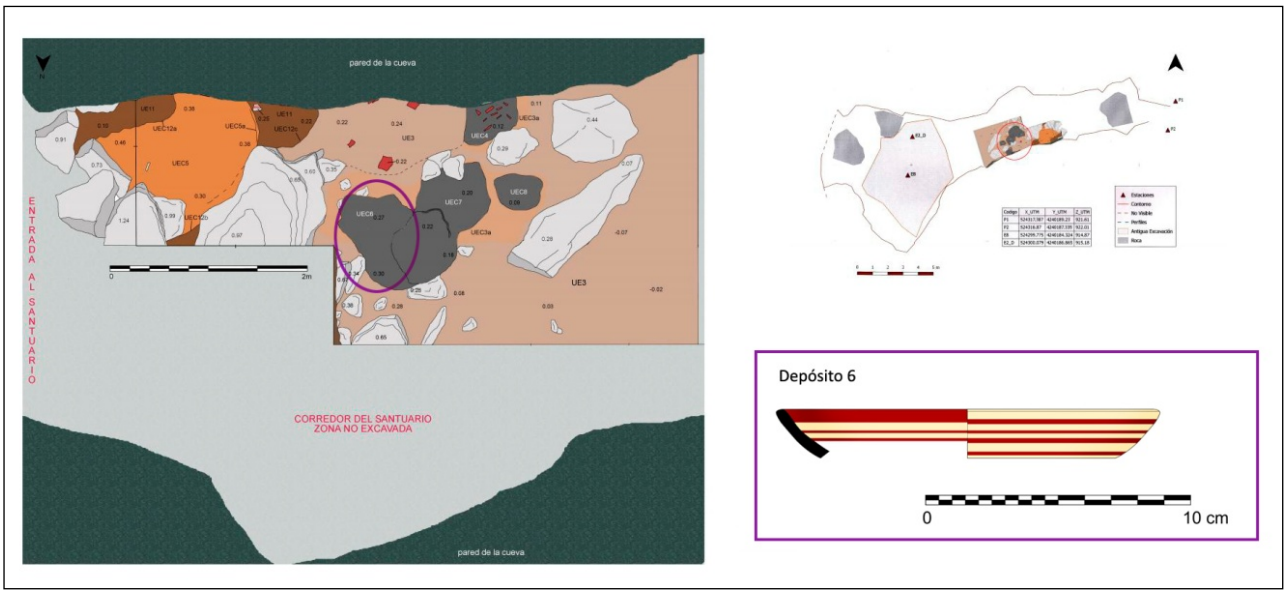


Fig. 25. Programas decorativos con engobe blanquecino asociados al depósito 6 (Lechuga *et al.*, 2017).

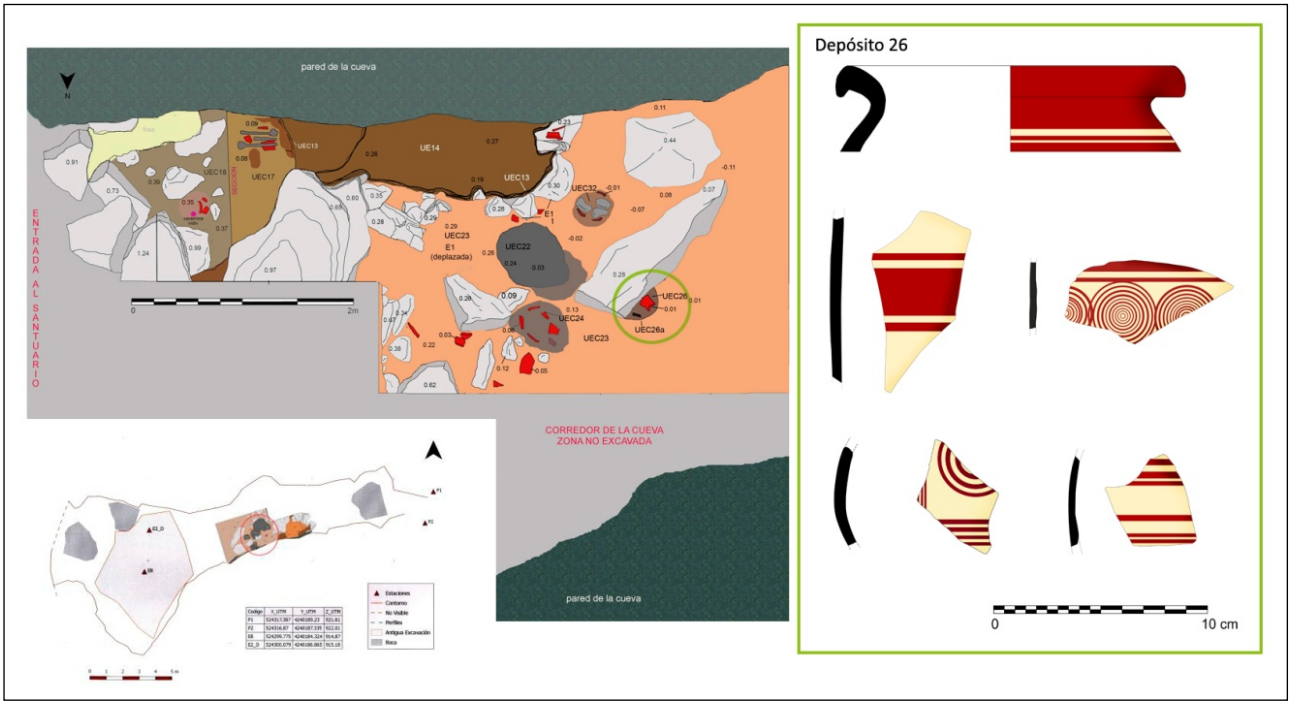


Fig. 26. Programas decorativos con engobe blanquecino asociados al depósito 26 (Lechuga *et al.,* 2017).

La cerámica documentada en las intervenciones de los años 80, depositada en el Museo de Jaén (Crespo y Pérez, 1990), registra, junto con la vajilla ritual definida anteriormente, fragmentos de borde y cuerpo asociados a anforoides con decoración pintada. Junto a las producciones definidas anteriormente, sin engobe y con engobe blanquecino, se constata la presencia de un único fragmento amorfo con engobe gris. Así pues, los temas decorativos desarrollados sobre la superficie lisa del recipiente son: a) bandas y filetes en platos, ollas, recipientes globulares u ovoides y anforoides (Fig. 4: 1-3, 5-6). Destaca el uso de la bicromía en rojo y negro en un recipiente de tendencia globular. Un único caso que analizaremos más adelante (Fig. 4: 7); b) bandas y segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la derecha (Fig. 4: 9-10). Esta disposición de los segmentos es residual en el Alto Guadalquivir y sólo se documentan en contexto específicos que serán evaluados en un capítulo más amplio sobre los temas decorativos desde una escala territorial; c) bandas, filetes y series de eses (Fig. 4: 11, 14-15). Tal y como hemos desarrollado en el apartado anterior, estas eses difieren sustancialmente de las series documentadas en otros espacios de culto, como el santuario de la Cueva de La Lobera (Castellar, Jaén), o funerarios, como la necrópolis del Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén). Incidimos en la técnica decorativa, la decoración pintada, porque las eses estampilladas se encuentran ampliamente representadas en los contextos de hábitat, como los *oppida* de Cástulo, Giribaile o Puente Tablas (Ruiz y Nocete, 1981) o en el propio *oppidum* de Bujalamé; d) bandas, filetes, semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales asociados a fragmentos amorfos de urnas globulares y anforoides (Fig. 4: 12-13); e)

bandas, filetes, semicírculos concéntricos y líneas verticales (Fig. 4: 4); f) bandas y líneas verticales vinculados a fragmentos amorfos de anforoides (Fig. 4: 8).

Todas estas producciones, realizadas sobre la superficie lisa del recipiente, presentan las siguientes novedades iconográficas con respecto a los programas documentados en la campaña de 2015. Por un lado, los temas decorativos que presentan las eses como núcleo de la composición, especialmente significativos en un espacio de culto como el que nos ocupa. Por otro, a los esquemas descritos para la última campaña han de incluirse, además, los temas de bandas y segmentos de círculos y la asociación de bandas, filetes y series de líneas verticales. Estos dos últimos casos están asociados a fragmentos de borde y cuerpo de anforoides por lo que su ausencia en la excavación del año 2015 se encuentra justificada por la, también, ausencia de este registro tipológico.

En lo que respecta a las producciones decorativas sobre engobe blanquecino, éstas se encuentran asociadas a dos recipientes anforoides, forma no documentada en la última campaña, que desarrollan decoraciones sencillas a base de bandas y filetes (Fig. 5: 1, 4-6). En un fragmento amorfo vinculado a este tipo de recipiente se disponen bandas, filetes y pequeños trazos verticales o cejas (Fig. 5: 2). En esta intervención se documentó, por último, un fragmento amorfo caracterizado por un engobe gris sobre el que se conforman una banda y un filete (Fig. 5: 3). El empleo de este engobe es tan residual en este contexto que tan solo se identifica en esta única ocasión. No podemos aseverar, por tanto, que las producciones decorativas sobre engobe gris sean propias del territorio al que se asocia el santuario. La relativa proximidad del *oppidum* de Turruñuelos, que sí desarrolla este tipo de producciones, parece vincular este fragmento a un intercambio o adquisición de este recipiente en este contexto, para ser depositado como ofrenda en el santuario de la Piedra del Águila.

Esta última cuestión entronca con un fragmento amorfo de engobe gris y decoración sencilla documentada en el *oppidum* de Bujalamé (Fig. 19: 9). Este fragmento es, al igual que ocurre con el fragmento del santuario, el único documentado en el *oppidum* y podría estar relacionado con intercambios comerciales entre éste y el de Turruñuelos, si tenemos en cuenta la cercanía entre ambos y las producciones decorativas de este último espacio. En este sentido, el del contacto comercial entre ambos *oppida*, en Bujalamé se documenta un fragmento amorfo con decoración sencilla en rojo y negro (Fig. 19: 1). Esta tendencia cromática es la única documentada en el *oppidum*. En el santuario se documenta esta bicromía en un fragmento de borde asociado a una urna de cuerpo globular (Fig. 19: 7) y, al igual que ocurre con el fragmento de Bujalamé, se encuentra asociado a una decoración sencilla a base de filetes. Estos dos únicos fragmentos no pueden ser considerados, al

igual que ocurre con el engobe gris, como producciones vinculadas al *oppidum* de Bujalamé y podrían estar relacionadas, una vez más, con un posible intercambio promovido por el *oppidum* de Turruñuelos, que sí desarrolla este tipo de producciones bícromas (todo ello teniendo en cuenta el registro parcial con el que contamos). Ambas tendencias, la cerámica con engobe gris y las decoraciones en rojo y negro son concebidas, por cierto, como una reminiscencia de las producciones asociadas al Ibérico Antiguo en muchos territorios del Alto Guadalquivir, tal es el caso del propio Turruñuelos. Este intenso contacto comercial con otras áreas del Alto Guadalquivir es constatado, también en Bujalamé, en un fragmento amorfo con decoración estampillada de eses (Fig. 19: 10). Esta técnica y tipo decorativo, estampilla y ese, se encuentran asociados a los Hornos de Guadalimar (Linares, Jaén), que abastece a *oppida* como Giribaile o Cástulo (Ruiz y Nocete, 1981). En Bujalamé, este motivo pudo servir de inspiración para el desarrollo de un tipo de ese, más esbelta y menos arquitectónica, documentada en el santuario y asociada a los discursos simbólicos de la misma (Fig. 4: 14-15). El resto de programas decorativos asociados al *oppidum*, aunque escasos debido al carácter parcial de la muestra analizada, se desarrollan sobre la superficie lisa del recipiente. Comprenden decoraciones completas en rojo sobre platos (Fig. 19: 5, 8, 11) y decoraciones sencillas con bandas y filetes en fragmentos amorfos y bordes de recipientes cerrados (Fig. 19: 3-4, 6-7). Las decoraciones complejas se documentan en un único fragmento amorfo en el que se desarrolla una banda y una serie de semicírculos concéntricos (Fig. 19: 2). Este tipo de registro marca, también, una diferencia con respecto al santuario. En el *oppidum* se desarrolla la decoración completa en rojo, ausente en el contexto ritual.

8.5. SOBRE ORNAMENTACIÓN Y SIMBOLISMO. LOS ESTILOS DECORATIVOS DE LOS RÍOS GUADALÉN Y GUADALIMAR

A lo largo de este bloque se han analizado *oppida*, santuarios y/o necrópolis vinculados a dos áreas territoriales: el territorio de Cástulo, por un lado, y el territorio de Bujalamé, por otro. Tal y como hemos visto en los capítulos desarrollados, se observan rasgos iconográficos en dos escalas diferentes pero complementarias. La primera se encuentra vinculada a las diferencias y concordancias entre los espacios que integran un mismo territorio, aspectos que estarían integrados en lo que hemos denominado como identidades iconográficas locales, entendidas como los programas decorativos que definen e identifican a un espacio o contexto determinado. La segunda se encuentra vinculada a las secuencias y programas decorativos de difusión territorial, las denominadas identidades iconográficas territoriales, que definen los

estilos decorativos impulsados por un territorio y legitimados mediante su circulación y uso. Esta segunda escala permite realizar una comparación iconográfica entre los dos territorios por los que discurre el río Guadalimar y, por tanto, evaluar los discursos ideológicos vinculados a la decoración cerámica.

De esta manera, los espacios del territorio de Cástulo analizados, las necrópolis de Cástulo, el *oppidum* de Turruñuelos (junto con el Cerro de las Albahacas, escenario de la batalla de *Baecula*) y el santuario de Castellar, muestran como concurrencias iconográficas significativas el desarrollo, durante los siglos IV y III a.n.e., de una producción iconográfica caracterizada por las superficies sin engobe, los engobes blanquecinos, los engobes pardos y los engobes grises. Los fragmentos analizados manifiestan el predominio de las decoraciones complejas sobre las sencillas y las completas en rojo. Así, en lo que respecta a las formas completas, en ambos contextos se documentan platos de la variante I.2.A.3 con decoraciones sencillas a base de bandas y filetes, platos del tipo II.9.A.1 decorados por completo en rojo y urnas globulares de la variante III.3.A.1 con esquemas que combinan las bandas, filetes, semicírculos concéntricos y las líneas onduladas verticales. Los fragmentos amorfos y de borde muestran esta misma tendencia: platos con decoraciones sencillas o completas en rojo y recipientes cerrados, de cuerpo globular u ovoide, con decoraciones complejas. Los esquemas, aunque parciales debido a su estado fragmentario, combinan las bandas y filetes con espirales, semicírculos, líneas onduladas verticales, segmentos de círculos concéntricos y/o círculos concéntricos. La gama cromática documentada en este marco cronológico se encuentra asociada a la monocromía en rojo y la bicromía en rojo y negro.

Tal y como hemos visto en los capítulos anteriores, la falsa bicromía en rojo y negro y el desarrollo de los engobes grises, se encuentra asociado a una cuestión específica del discurso territorial desarrollado por Cástulo. En efecto, ambas cuestiones remiten iconográficamente a la bicromía en rojo y negro vinculada al Ibérico Antiguo y las producciones grises con decoración pintada definidas, posiblemente, en la primera mitad del siglo IV a.n.e. Estos códigos reproducen o, más bien, rememoran dos discursos iconográficos anteriores, asociados, por un lado, a la formación de las sociedades iberas y, por otro, al desarrollo de los grandes linajes aristocráticos que tendrán como resultado, en el valle del Guadalimar, la conformación del territorio de Cástulo. Con este tipo de producciones Cástulo subraya su capitalidad mediante su conexión con dos etapas fundamentales, ancladas en la historia del propio territorio. Pero esta recuperación de la imagen no lleva implícito una, consiguiente, recuperación de la técnica. Es decir, no se mantienen las producciones grises decoradas sino que, sobre cocciones oxidantes, se desarrolla un engobe gris, a veces solucionado como una ligera capa. Asimismo, en lo que respecta

a los pigmentos negros, se observa, a través de los estudios realizados por el laboratorio de análisis físico-químicos del Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén, un cambio significativo: se abandonan los óxidos de manganeso y se adoptan los óxidos de hierro que, para conseguir coloraciones negras, son sometidos a altas temperaturas (Sánchez et al., 2012b; Parras et al., 2015a; Tuñón et al., 2016).

El discurso ideológico basado en la memoria iconográfica del territorio presenta, pues, una doble variante: la recuperación del concepto- producciones grises y bicromía-, sí, pero también el control de la producción, que altera y redefine los códigos anteriores.

En lo que respecta a la construcción de las identidades iconográficas territoriales asociadas a la cerámica, conviene retomar, de nuevo, el tema que presenta como núcleo de la composición un símbolo compuesto por una serie de semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos concéntricos. Definidos como "soles" en las descripciones que hablan de ellos (Nicolini *et al.,* 2004; Uroz, 2012), este tema se encuentra asociado, en el territorio de Cástulo, a un engobe pardo, ligeramente grisáceo en ocasiones. Se documenta en Baños de la Muela (donde algunos fragmentos parecen remitir a variantes de este tema), Turruñuelos (Fig. 27: 1) y Castellar (Fig. 27: 2), pero, también, en Giribaile, donde podemos documentar dos variantes del mismo motivo o, mejor dicho, concepto iconográfico: 1) punto central desde el que se disponen, radialmente, una serie de segmentos de círculos concéntricos (Fig. 27: 3) y 2) semicírculos concéntricos circundados por motivos triangulares, que sustituyen a los segmentos de círculos de los motivos descritos anteriormente (Fig. 27: 3) (Gutiérrez, 2002: 222). Este tema constituye la imagen por excelencia, en el ámbito vascular, del territorio de Cástulo en los siglos IV y III a.n.e. No se documenta en ningún otro territorio del Alto Guadalquivir y es, por tanto, signo de identificación territorial. Además, su contenido simbólico es especialmente significativo en otros contextos oretanos, fuera del Alto Guadalquivir, como Elche de la Sierra (Albacete) (Juan, 1986) (Fig. 27: 5), Libisosa (Lezuza, Albacete) (Uroz, 2012) o los Villares de las Eras (Alcalá del Júcar, Albacete) (Gil, 2016: 196). Su vinculación, incluso, con temas figurativos, como el *kalathos* de Elche de la Sierra, remite a ámbitos de espacialidad con una carga ritual significativa. En el *kalathos* reseñado este motivo, que sustituye los semicírculos por círculos concéntricos, es concebido como un elemento vegetal, al solucionarse sobre un tallo que brota de la tierra, al que se dirige en procesión el carro fúnebre, pudiendo ser considerado, por tanto, como un elemento que simboliza el *más allá*, la esfera de lo natural desconocido (Moreno, 2015a: 157).

Las variantes decorativas de este símbolo y sus múltiples significados muestran la complejidad de los discursos iconográficos asociados a temas geométricos que, en el territorio de Cástulo, definen este programa como imagen territorial, asociada, en un concepto mucho más amplio, a los territorios vinculados a la *Oretania* de las fuentes clásicas.

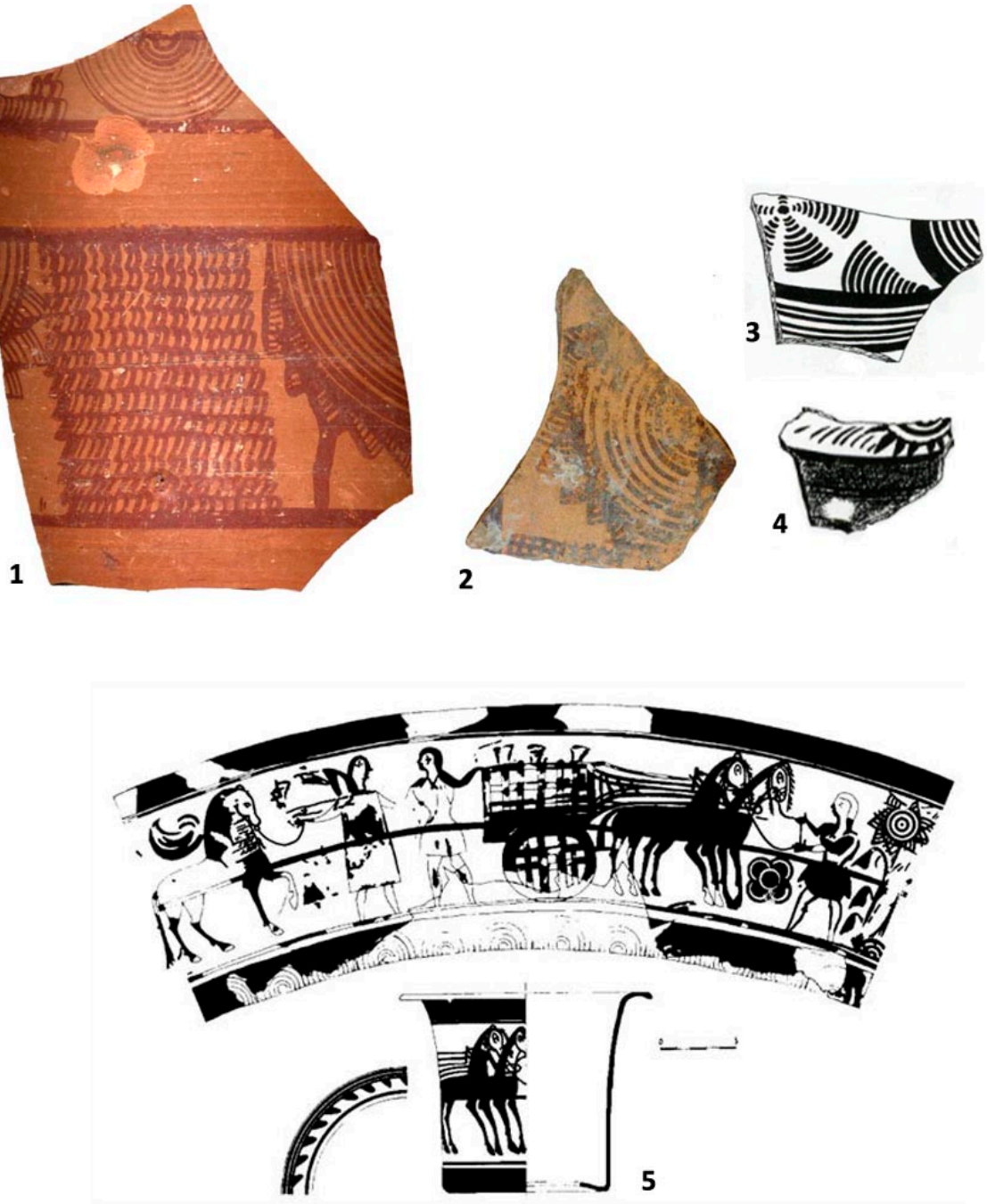


Fig. 27. Los "soles" como símbolo territorial. 1) Turruñuelos (Moreno, 2012), 2) Castellar (Bellón *et al.,* 2003), 3-4) Giribaile (Gutiérrez, 2002), 5) Elche de la Sierra (Juan, 1986).

Todo esto en lo que respecta a las denominadas identidades iconográficas territoriales de Cástulo y el análisis de las concordancias entre sus propias necrópolis, el *oppidum* de Turruñuelos y el santuario de Castellar. La caracterización de las diferencias iconográficas entre estos contextos define las identidades iconográficas locales, aquellas que se circunscribe a un espacio o ámbito determinado.

De esta manera, en Turruñuelos y Cástulo se documenta una mayor diversificación de programas decorativos. Cuestión esta asociada a la propia heterogeneidad de la cerámica, que en Castellar se encuentra limitada a la vajilla ritual, caracterizada por el vaso globular u ovoide y el plato. Los recipientes completos documentados en el Cerro de las Albahacas, entre los que se incluyen microvasos, toneletes y distintas variantes de urnas globulares y ovoides, muestran la complejidad de unos diseños desarrollados en la práctica totalidad del recipiente. Los programas incluyen, asimismo, motivos decorativos que no se identifican en el santuario y sí están presentes en Cástulo: como las líneas oblicuas, las líneas verticales y un símbolo compuesto por semicírculos concéntricos y líneas onduladas de puntos. Nos centraremos en estas páginas, dado que los demás ya han sido tratados en los capítulos correspondientes en los programas con líneas onduladas de puntos. La documentación de un ungüentario púnico con líneas onduladas de puntos en una de las fosas de abandono del segundo campamento romano en la cima del Cerro de las Albahacas (Bellón *et al.,* 2016), muestra su influencia en la conformación de este símbolo geométrico. La alianza entre Cartago y Cástulo a finales del siglo III a.n.e., sellada mediante el matrimonio entre Himilce y Aníbal Barca, debió llevar consigo todo un discurso iconográfico que legitimara, mediante la imagen y su uso, esta relación política. En este contexto, Cástulo, que ya había fijado su imagen territorial (semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos), decide crear una variante (semicírculos concéntricos circundados por líneas oblicuas de puntos) que, adoptando un símbolo de influencia púnica, facilitara la conexión simbólica entre ambas cuestiones: el territorio de Cástulo, por un lado, y la alianza con Cartago, por otro. El significado original de esta imagen se multiplica y necesita de su uso para su legitimación.

El santuario de Castellar incluye, junto a la vajilla ritual compuesta por plato y urna globular u ovoide, una imitación de crátera, forma ausente en los registros analizados en Turruñuelos y Cástulo. La decoración de la crátera reproduce, tal y como hemos analizado en el capítulo anterior, una bicromía en rojo y negro que rememora las producciones del Ibérico Antiguo. Desarrolla un tema, por lo demás, habitual en el repertorio iconográfico ibérico: paneles delimitados por bandas y filetes en los que se desarrollan segmentos de círculos concéntricos y líneas onduladas verticales. Un diálogo entre tradiciones, la ibera y la ática, que adquiere

una especial significación en el contexto ritual y votivo del santuario, si bien desconocemos su localización exacta y su papel en la liturgia del mismo. Junto a este código, se documentan dos programas especialmente significativos en el santuario, ausentes, asimismo, en los contextos de hábitat del territorio de Cástulo. El primero de estos programas presenta como núcleo de la composición los motivos en ese, interpretados como posibles estilizaciones vegetales (Cap. 8.2.) en base a sus paralelos con la cerámica figurada de Sant Miquel de Llíria, la propia cerámica estampillada de Castellar y un capitel de Cástulo. Este motivo, en cualquier caso, tendría un significado ritual concreto (¿vinculado a la feminidad?), dado que se documenta en el Alto Guadalquivir en santuarios y necrópolis, no así en *oppida* u otros espacios de hábitat.

El segundo programa con un carácter simbólico específico en contextos rituales se encuentra desarrollado en un fragmento de cuerpo ovoide asociado a un microvaso. Sobre un engobe blanquecino se desarrollan dos frisos con pequeños símbolos en U. junto a este recipiente se documenta, también en Cástulo, un fragmento amorfo con una decoración estampillada con este tipo de signo. Estos símbolos podrían aludir, debido a su similitud formal, a los collares de lengüetas asociadas a las damas iberas, vinculados a los códigos de vestimenta y adorno personal de las mujeres aristocráticas. Este símbolo se documenta en las tapaderas de urna de la tumba de la Dama de Baza y remitiría a un concepto simbólico de legitimidad que es portado y transmitido por la mujer. Este tipo de imagen se desarrolla únicamente en espacios rituales o sacralizados que subrayan este significado y le dotan de un especial contenido en los discursos ideológicos.

Los programas iconográficos del territorio de Cástulo muestran el especial dinamismo de la decoración vascular en los mecanismos de integración ideológica (junto a las características reseñadas se documentan programas complejos cuyos símbolos, fundamentalmente semicírculos y líneas onduladas verticales, aparecen encadenados en dos o más frisos; así como el desarrollo de una banda o filete que secciona uno o varios frisos de semicírculos y líneas onduladas). En el territorio de Bujalamé se observan dinámicas distintas que, sin embargo, gozan de unas conclusiones provisionales debido al registro parcial de este contexto, asociado a unos pocos fragmentos en el *oppidum* y a fragmentos amorfos en el santuario de la Piedra del Águila.

De esta manera, las intervenciones realizadas en los años 80 (Crespo y Pérez, 1990; Sánchez y Pérez, 1991) y la excavación arqueológica del año 2015 (Rueda y Bellón, 2016; Lechuga *et al.,* 2017), muestran, en el caso del santuario, el uso de una vajilla ritual compuesta por platos, urnas globulares u ovoides y anforoides. El registro material depositado como ajuar indica una dinámica de culto diferente a la

desarrollada en la Cueva de la Lobera. En la Piedra del Águila, los ritos parecen estar asociados, de forma exclusiva, a la propiciación de la fecundidad de la naturaleza. No se documentan, en este espacio, exvotos en bronce vinculados con la imagen individual o de grupo de los oferentes. En este santuario el culto tiene un carácter agrícola definido y las ofrendas responden de forma específica a este fin. En este contexto, la cerámica juega un papel decisivo no sólo como contenedor de las ofrendas, en forma de semillas, carbones o libaciones, sino también como parte de la liturgia. Tras la ofrenda de estos productos, la cerámica se rompe de forma intencional y es depositada, ya inutilizada, como ajuar votivo (Rueda y Bellón, 2016). Las decoraciones de esta cerámica se encuentran caracterizadas por el predominio de las superficies sin engobe y esquemas habituales en el repertorio iconográfico ibero de los siglos IV y III a.n.e.: bandas y filetes; bandas, bandas, filetes y semicírculos concéntricos; bandas, filetes y espirales; bandas, filetes, segmentos, semicírculos y líneas onduladas verticales. Estos esquemas definidos sobre la superficie lisa del recipiente se completan con una serie integrada por bandas, filetes y eses más esbeltas y menos arquitectónicas que las documentadas en Castellar. Este programa, desarrollado sobre fragmentos amorfos y bordes de recipientes globulares u ovoides, constituye una variante iconográfica territorial, asociada únicamente al territorio de Bujalamé. Esta variante alteraría la fisonomía de las eses documentadas habitualmente en otros contextos rituales, como el santuario de Castellar o la necrópolis de La Guardia, pero conservaría su significado y contenido simbólico, vinculado a una posible estilización vegetal.

Junto a ellos se documenta una producción con engobe blanquecino, vinculado a bandas, filetes, círculos concéntricos y líneas verticales en un recipiente globular del depósito 26 y bandas y filetes en un fragmento de plato del depósito 6. Este tipo de producción es residual y se encuentra asociada a dos de las estructuras que presentan un mayor registro paleoambiental, base de la liturgia y el culto del santuario. En lo que respecta a la caracterización física de este engobe blanquecino, destaca su similitud con los engobes crema documentados en el santuario de Castellar, caracterizados por una pasta mixta que combina una arcilla anaranjada con otra más pálida que será usada, además, como engobe y fondo de las decoraciones.

En el *oppidum*, los escasos 16 fragmentos que conservan decoración pintada muestra la decoración sencilla con bandas y filetes y complejas con filetes y semicírculos concéntricos documentadas en el santuario. Como rasgo diferenciador, en el *oppidum* se documenta decoración completa en rojo en fragmentos de platos, tendencia decorativa que no es desarrollada en los platos de la vajilla ritual de la cueva. Finalmente, en *oppidum* y santuario se documenta un fragmento de cerámica con engobes gris que, en el caso del *oppidum*, se completa con un fragmento amorfo

con decoración sencilla en rojo y negro. Tal y como hemos expuesto en el capítulo sobre el *oppidum* de Bujalamé y el santuario de la Piedra del Águila, que sólo sean tres fragmentos los asociados a esta producción, engobe gris, y tendencia cromática, bicromía en rojo y negro, parece estar vinculado a un intercambio entre el *oppidum* de Turruñuelos, relativamente cercano, y el *oppidum* de Bujalamé. Si bien esta idea ha de ser considerada en base al registro parcial del que disponemos para el territorio de Bujalamé.

A lo largo de este capítulo de síntesis sobre el valle de los ríos Guadalén y Guadalimar se han analizado una serie de conclusiones relativas al territorio de Cástulo, por un lado, y el territorio de Bujalamé, por otro. Si bien en ambos espacios se documentan programas decorativos ampliamente representados en otros contextos del Alto Guadalquivir entre los siglos IV y III a.n.e., ambos territorios definen una personalidad iconográfica concreta, basada en los mecanismos de control ideológico impulsados por Cástulo y Bujalamé respectivamente.

CAPÍTULO 9. EL VALLE DEL RÍO TORRES

El último de los valles analizados se encuentra vinculado al río Torres, que nace en el actual municipio de Torres (Jaén) y desemboca en el Guadalquivir en las inmediaciones de la necrópolis seleccionada para el estudio de este territorio: la necrópolis de Gil de Olid (Puente del Obispo, Jaén) (Ruiz *et al.,* 1984). Al igual que ocurre con los sitios analizados en los capítulos anteriores, el establecimiento de *oppida* en este curso fluvial se encuentra vinculado con el control de la vía de comunicación que, en este caso, conecta Sierra Mágina y el Valle del Guadalquivir, siendo Gil de Olid espacio de frontera entre ambos territorios. La importancia estratégica de este valle y su potencialidad agropecuaria se encuentra subrayada, al mismo tiempo, por el *oppidum* de Cerro Alcalá (Torres-Jimena, Jaén), ubicado en la cabecera de este río y asociado a la ciudad romana de *Ossigi Latonium* (Lozano y Gutiérrez, 2003; Lozano, 2005).

9.1. La necrópolis de Gil de Olid (Puente del Obispo, Jaén)

La necrópolis de la "Finca Gil de Olid" (Puente del Obispo-Baeza, Jaén) se localiza en las inmediaciones de la desembocadura del río Torres en el Guadalquivir, junto al término municipal de Puente del Obispo (Fig. 1). En frente, en un cerro amesetado limitado al este y norte por un meandro descrito por el Río Guadalquivir, se localiza el *oppidum* asociado a esta necrópolis. Con una extensión aproximada en torno a las 3 has y con restos de fortificación, los materiales en superficie muestran una ocupación desde el Bronce Final hasta época romana. Centrando nuestra atención en la necrópolis, los trabajos de investigación se encuentran asociados a una única campaña de excavación arqueológica realizada entre los meses de mayo y junio del año 1983. Dicha campaña tuvo un carácter de urgencia debido a dos cuestiones fundamentalmente: por un lado, la intensa erosión sufrida como consecuencia de la actuación de una cantera y, por otro, la constatación de un expolio sistemático debido a esta primera causa. Ambas acciones afectaron de forma notable a la extensión de la necrópolis, de la que tan solo se pudo excavar una pequeña área al norte de la misma (Ruiz *et al.,* 1984: 195-234).

La excavación, planteada en dos cortes, pudo definir cinco fases de uso de la necrópolis, cuya cronología abarca desde el siglo VI hasta la segunda mitad del IV a.n.e. El área excavada permitió caracterizar y secuenciar los contextos cerrados asociados a

las distintas sepulturas documentadas, cuya tipología se agrupa entre los hoyos simples y las fosas complejas con cubrición tumular.



Fig. 1. Fotografía aérea con indicación del *oppidum* y la necrópolis de Gil de Olid (Archivo CAAI).

En lo que respecta al análisis del repertorio cerámico, el trabajo realizado por el equipo de investigación que excavó la necrópolis muestra la elaboración de una tipología de tumbas según sus ajuares, entre los que se documentaron materiales de importación, armas y elementos de adorno personal, indicando las relaciones establecidas entre ellos y la estructura funeraria (Ruiz *et al.,* 1984: 195-234). Todos los materiales de esta intervención se encuentran depositados en el Museo Provincial de Jaén.

9.1.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Sepultura C-3B: tumba de fosa rectangular delimitada por un zócalo de piedra de tamaño regular. Consiste en un enterramiento múltiple constituido por catorce elementos de ajuar: seis formas cerámicas, dos alfileres de hueso, cuatro fusayolas y restos metálicos. La cerámica decorado se encuentra asociada a los siguientes tipos y programas. Este conjunto se encuentra fechado en el siglo IV a.n.e., asociado a la Fase IV de la necrópolis (Ruiz *et al.,* 1984: 195-234).

Cerámica sin engobe:

- **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente. Conservan decoración sencilla en la superficie exterior del recipiente (Fig. 2: 2-3).
- **Variante II.9.A.3:** plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 2: 1). Presenta decoración única en rojo tanto en la superficie interna como externa.

- **Variante III.4.A.2:** esta variante la integra el grupo más numeroso de los documentados en la necrópolis. Se encuentra caracterizada por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, bordes exvasados o vueltos y pies indicados menores al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 2: 4-6). A nivel estilístico, estas urnas presentan como particularidad el desarrollo de una bicromía o policromía basada en el empleo de varias tonalidades del rojo, que, en ocasiones, adquiere una apariencia naranja o marrón. Las tres urnas documentadas en la sepultura comprenden decoraciones sencillas a base de campos en el borde y grupos de bandas y filetes en el cuerpo, conformados como campos en la mitad inferior del mismo.

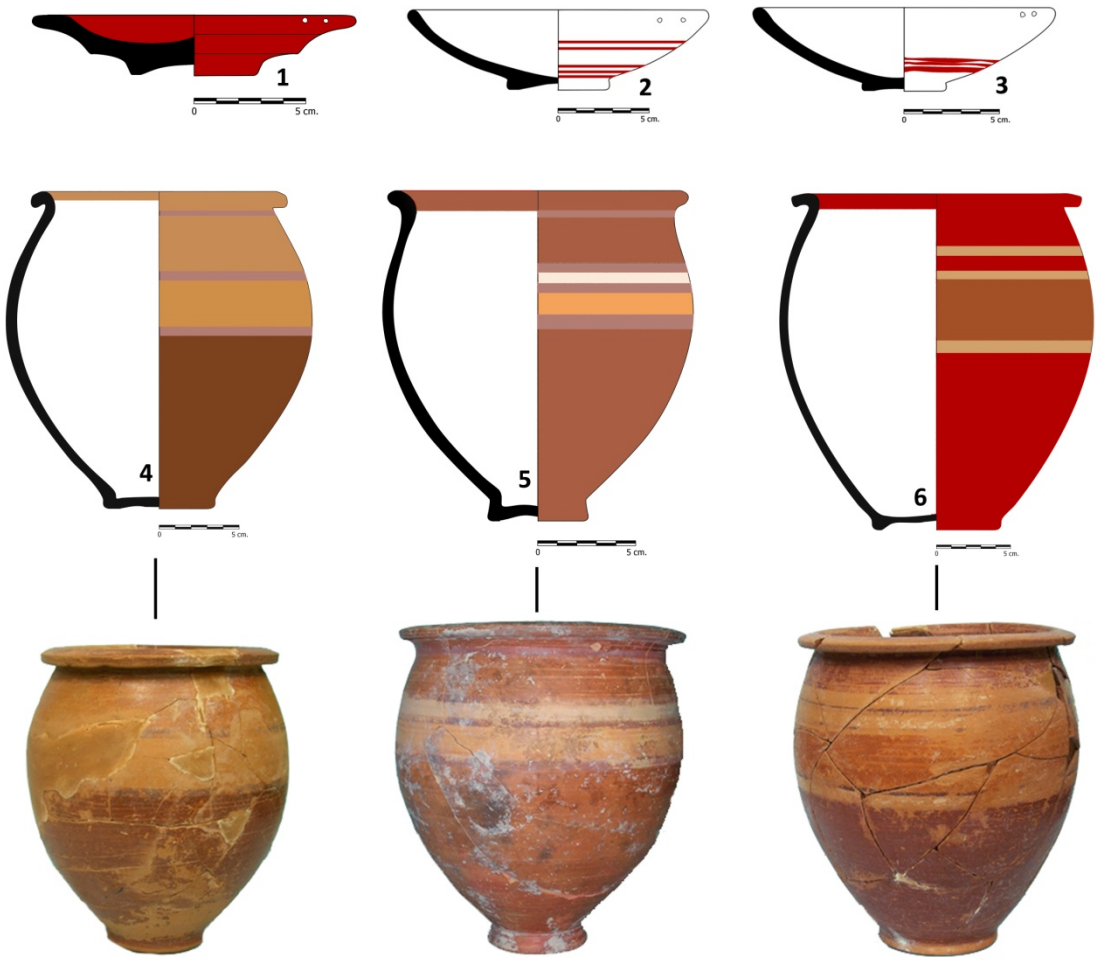


Fig. 2. Programas decorativos de la sepultura C-3B (Proyecto CATA. Fotografías: Red Digital de Colecciones de Museos de España (Cer.es) del Museo Arqueológico Nacional).

Sepultura G-12A: consiste en un enterramiento *in bustum* en el que los restos del individuo no están depositados en una urna sino arrinconados en una parte de la estructura, junto al ajuar, compuesto por cuatro recipientes cerámicos. Se encuentra

adscrita a la Fase II-III de la necrópolis, fechada en el siglo V a.n.e. (Ruiz *et al.,* 1984: 195-234).

Cerámica sin engobe:

- **Variante I.2.A.3:** platos de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 3: 1). Comprende decoración sencilla a base de grupo de filetes tanto al interior como al exterior del recipiente.

Cerámica con engobe:

- **Variante II.13.A.1:** se encuentra integrado por un vaso conocido en la historiografía tradicional como "vaso á chardon" (Fig. 3: 2). Se trata de un recipiente abierto con un cuerpo compuesto por una forma ovoide con su máximo ancho en la mitad superior y un cuerpo troncónico. Dicha forma se completa con un borde exvasado y una base cóncava con umbo. Sobre un engobe blanquecino, presenta decoración sencilla con campo en la superficie interna del borde, dos grupos de tres bandas y/o filetes en el cuerpo troncocónico, tres bandas en la mitad superior del cuerpo ovoide y una bajo su máximo ancho. La base comprende un campo.

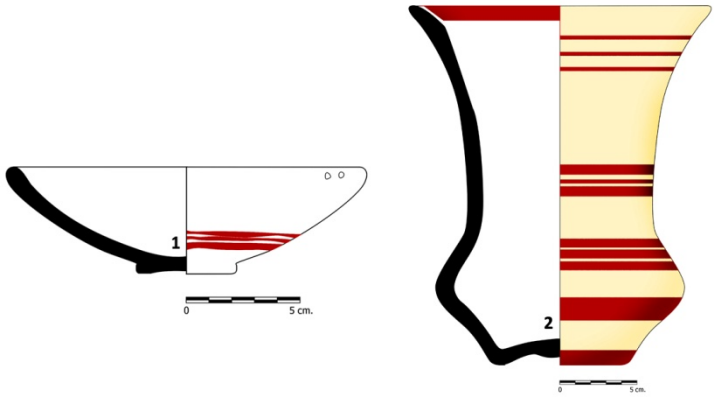


Fig. 3. Programas decorativos de la sepultura G-12A (Proyecto CATA).

Sepultura F-8B: los trabajos sobre la necrópolis la describen como una fosa revocada en barro que no ha sido sellada, siguiendo el rito funerario *in bustum*. Unas losas delimitan el sector oriental de la estructura a modo de cabecera. En este sector se deposita todo el ajuar cerámico, mientras que en el occidental se concentran los restos de la incineración. Junto al ajuar cerámico, se documentó una punta de lanza y otros fragmentos amorfos de hierro, así como láminas informes de cobre. Se asocia a la Fase IV de la necrópolis, fechada en la primera mitad del siglo IV a.n.e. (Ruiz *et al.,* 1984: 195-234).

Cerámica sin engobe:

- **Variante I.2.A.3:** plato de cuerpo hemisférico, borde recto y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente. Comprende decoración sencilla caracterizada por un grupo de cuatro filetes al interior y dos conjuntos de dos y tres filetes respectivamente al exterior. En el interior de este plato se documentaron restos de un objeto de hierro (Ruiz *et al.,* 1984: 219).
- **Variante III.3.B.1:** urna de cuerpo globular, cuello corto, borde horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 4: 1). Comprende decoración sencilla a base de tres grupos irregulares de bandas y/o filetes en el cuerpo.

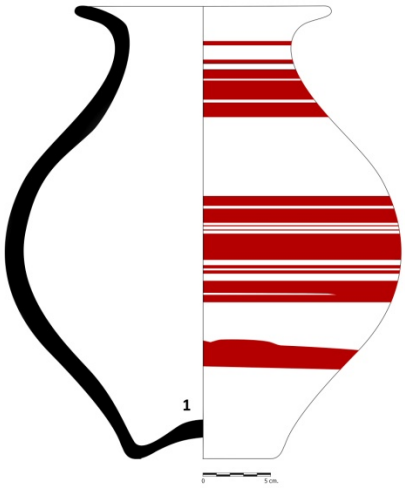


Fig. 4. Programas decorativos de la sepultura F-8B (Proyecto CATA).

Sepultura D-4B: consiste en un enterramiento simple delimitado por un murete de adobe cerrado con una losa, bajo la cual se depositó el ajuar, que consistía en tres recipientes cerámicos y una punta de regatón. Está vinculada a la Fase IV, adscrita a la primera mitad del siglo IV a.n.e. (Ruiz *et al.,* 1984: 218).

Cerámica sin engobe:

- **Variante IV.11.A.1**: microvaso de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 5: 1). Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente.
- **Variante II.9.A.3:** platos de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente. Con decoración única en rojo tanto en la superficie interna como externa del recipiente.
- **Variante III.4.A.2:** cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y pie indicado menores al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 5: 2). Desarrolla un esquema decorativo complejo, resulto con una policromía

en dos tonalidades de rojo y naranja. De esta manera, el tono de rojo más claro se desarrolla como campo en el borde, banda en el tercio superior del cuerpo, campo en la mitad inferior del mismo y banda en la base. En un tono más oscuro se perfilan dos filetes que delimitan tres frisos horizontales en los que se desarrolla un campo en naranja. El panel central presenta una serie de semicírculos concéntricos colgantes desarrollado en el pigmento rojo oscuro de los filetes.

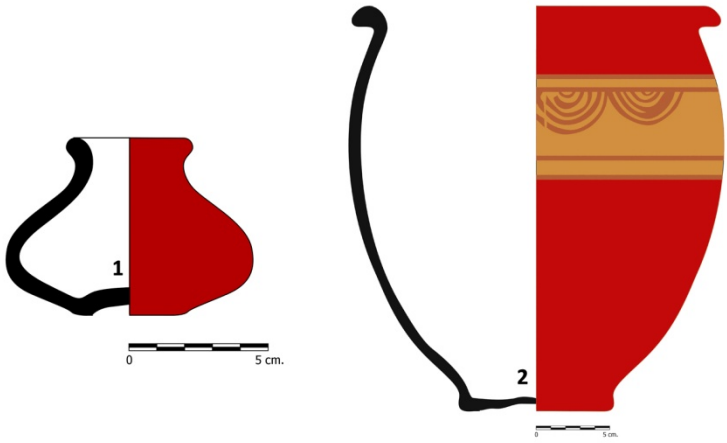


Fig. 5. Programas decorativos de la sepultura D-4B (Proyecto CATA).

Sepultura A-2A: fosa simple de unos 30 cm. de profundidad, revocada con barro apisonada y restos de una cubierta de este mismo material. En su interior se depositaban dos urnas cinerarias. El conjunto se encuentra fechado en el siglo V a.n.e. (Fase II-III) (Ruiz *et al.,* 1984: 211).

- **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava (Fig. 6: 1). Presenta una decoración sencilla en dos tonalidades de rojo. El más claro se desarrolla como un campo en la superficie externa del borde y una banda en el tercio superior del cuerpo. El pigmento más oscuro comprende un campo en la superficie interna del borde y tres bandas, dos ubicadas en la mitad superior y la última conformada en el tercio inferior.
- **Variante III.5.A.1:** urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 6: 2). Presenta campo en el borde y tres grupos de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando dos frisos sin decoración alguna.

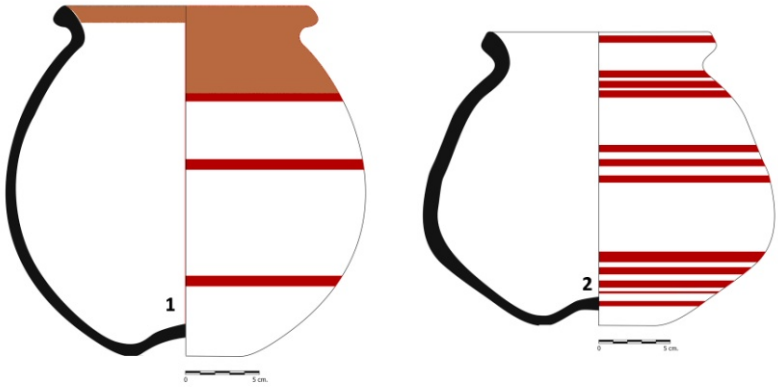


Fig. 6. Programas decorativos de la sepultura A-2A (Proyecto CATA).

Sepultura I-15A: se encuentra ubicada bajo otra estructura que alteró la deposición de su ajuar, compuesto por una fusayola y cinco recipientes cerámicos, de los que tan solo se decora uno de ellos. Consta de un espacio rectangular delimitado por tres zócalos de piedra y barro apisonado y se fecha entre finales del siglo VI y mediados del V a.n.e. (Fase I) (Ruiz *et al.,* 1984: 195-234).

Cerámica sin engobe:

- **Variante III.3.C.4:** se encuentra integrado por fragmentos de cuello y cuerpo asociados a una urna "tipo Toya", con cuerpo globular, cuello alto exvasado y dos asas en posición vertical (Fig. 7:1). Presenta el esquema decorativo habitual para esta variante: serie de bandas y filetes en rojo y negro. Esta decoración es definida por una serie de puntos dispuestos en el arranque del cuerpo. En el asa se disponen, asimismo, un grupo de filetes.

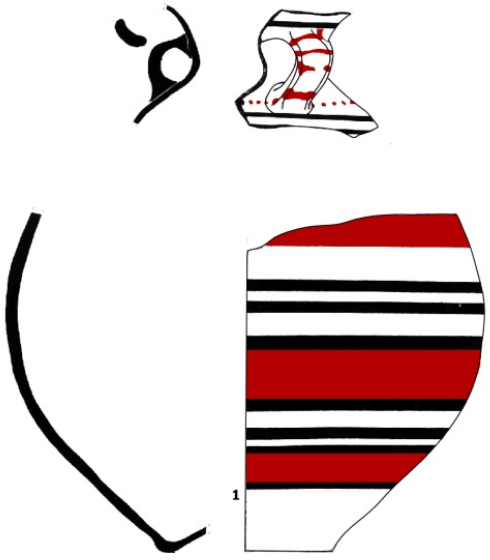


Fig. 7. Programas decorativos de la sepultura I-15A (Pereira, 1987).

Sepultura B-3A: fosa simple revocada y cubierta de barro apisonado. En su interior se documentó una urna cineraria, cuyos restos óseos se encontraban fuera, junto con fragmentos amorfos de hierro. Esta sepultura se asocia a la Fase II-III de la necrópolis, fechada en el siglo V a.n.e. (Ruiz *et al.,* 1984: 211).

Cerámica sin engobe:

- **Variante III.5.B.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 8: 1). La decoración comprende campo en el borde y tres grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo, enmarcando tres frisos. De ellos, se decoran los dos primeros con una serie que alterna los segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda, en grupos de tres, y las líneas onduladas verticales.

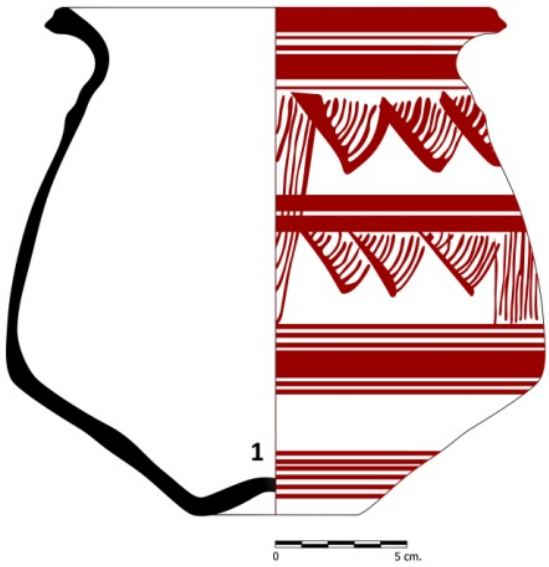


Fig. 8. Programas decorativos de la sepultura B-3A (Proyecto CATA).

Sepultura A-1B: fosa recubierta de barro apisonado. El espacio exterior se encontraba deilimitado por unos muretes de adobes, sellados por una losa de tamaño regular. Se adscribe a la primera mitad del siglo IV a.n.e. (Fase IV) (Ruiz *et al.,* 1984: 215).

Cerámica sin engobe:

- **Variante III.4.A.2**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y pie ligeramente indicado (Fig. 9: 1). Comprende decoración sencilla en dos tonalidades de rojo. El esquema sigue el tema decorativo común en este tipo de urnas: campo en el borde y mitad inferior del cuerpo. Bandas en la base y bandas y filetes en la mitad superior del cuerpo.

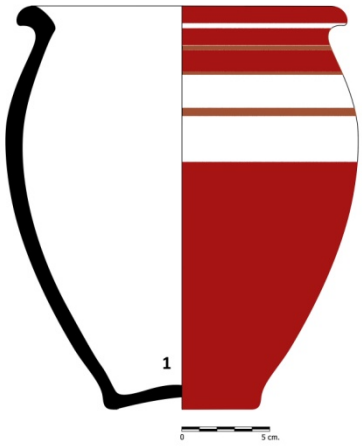


Fig. 9. Programas decorativos de la sepultura A-1B (Proyecto CATA).

Materiales superficiales: en superficie se documentaron una serie de recipientes a los que no pudieron ser asignados una estructura y, por tanto, un conjunto cerrado. El análisis de estos recipientes resulta interesante en su comparación con los materiales documentados en las sepulturas, tanto en lo que respecta a su valorativa decorativa como a la tipológica.

Cerámica sin engobe:

- **Fragmento de borde y cuerpo** asociados a un recipiente de cuerpo bitrococónico, borde exvasado y dos asas laterales en posición vertical (Fig. 10: 1). Fechada entre finales del siglo VI y mediados del V a.n.e. (Fase I) (Ruiz *et al.* 1984: 195-234) constituye una derivación de las urnas tipo "Cruz del Negro". Comprende decoración sencilla con campo tanto en la superficie interna como externa del borde y tres grupos de bandas y/o filetes en el fragmento de cuerpo conservado, delimitando dos paneles sin decoración alguna.
- **Variante I.1.A.2**: cuenco de cuerpo cónico, borde exvasado y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total del recipiente. Comprende decoración completa con engobe blanquecino como único tratamiento decorativo.
- **Variante I.1.A.9**: tapadera de urna de orejetas (Fig. 10: 4). Presenta cuerpo cónico, borde entrante, pomo indicado y dos mamelones laterales. Con decoración compleja caracterizada por una serie de líneas verticales y oblicuas en el borde; mientras que en el cuerpo se desarrolla otra de filetes. Se encuentra fechada en el siglo V a.n.e.



Fig. 10. Programas decorativos de materiales superficiales (1: Pereira, 1987; 2-10: Red Digital de Colecciones de Museos de España (Cer.es) del Museo Arqueológico Nacional).

- **Variante III.3.C.4**: urna de cuerpo globular, borde vuelto, cuello alto exvasado con baquetón central y base cóncava (Fig. 10: 2). Presenta dos asas laterales que se desarrollan desde el baquetón central hasta el tercio superior del cuerpo. La decoración, apenas conservada, perfila dos filetes en el cuerpo que delimitan un panel con motivos estiliformes. Tipológica y decorativamente esta urna, vinculada a los vasos "tipo Toya", se fecharía entre finales del siglo VI o inicios del V a.n.e.
- **Variante III.5.B.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 10: 6). Presenta un campo en el borde y tres grupos de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando tres paneles, de los que solo se conservan los dos primeros. Estos frisos presentan series de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda en grupos de dos, generando espacios intermedios sin decoración. Se

encuentra fechado en la primera mitad del siglo IV a.n.e. en su comparación con tipológica con el ejemplar documentado en la sepultura B-3A.

- **Variante III.7.A.1**: *kalathoi* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y base cóncava con umbo. Presenta los siguientes esquemas decorativos:
    - Decoración compleja en dos tonalidades de rojo con campo en el borde y grupos de bandas y filetes (siendo las bandas más oscuras que los filetes) en el cuerpo, delimitando un panel con líneas onduladas horizontales o tejadillos (Fig. 10: 8).
    - Decoración compleja con banda en el borde y serie de bandas y filetes en el cuerpo, delimitando dos paneles con series que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales (Fig. 10: 9). Estos símbolos son atravesados en su tercio inferior y superior por un filete. Se encuentran fechados en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 160).
- **Variante III.8.A.4**: urna de orejetas con cuerpo bitroncocónico, borde cerrado, base cóncava con umbo y dos mamelones laterales (Fig. 10: 5). Presenta decoración compleja con pequeñas series de líneas verticales u oblicuas en el borde y tercio superior del cuerpo. En el cuerpo, tres grupos irregulares de bandas y filetes delimitan dos paneles sin decoración alguna. Estaría fechado en el siglo V a.n.e.
- **Variante III.8.B.1**: se encuentra integrado por tres urnas con cuerpo de tendencia bitroncocónica, bordes vueltos o exvasados y base cóncava con umbo (Fig. 10: 3, 7 y 10). Todos ellos presentan decoración sencilla a base de bandas y filetes, empleando dos tonalidades de rojo en dos de las urnas y la alternancia de rojo y negro en la última. Se fechan en el siglo IV a.n.e.

9.1.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN GIL DE OLID

El análisis de la decoración cerámica de la necrópolis de Gil de Olid ha comprendido un total de 31 recipientes cerámicos. A pesar del deterioro sufrido por la necrópolis como consecuencia de la acción erosiva de la cantera, por un lado, y el expolio sufrido durante años, por otro; el área excavada permite definir la secuencia iconográfica de esa zona concreta, facilitando el análisis de algunos de los conjuntos cerrados que pudieron ser documentados en la excavación. A este respecto conviene subrayar el carácter parcial del análisis o, mejor aún, su identificación con un sector o sectores determinados, sin que sea extensible al conjunto total de la necrópolis. Los programas decorativos identificados deben ser evaluados teniendo en cuenta estas cuestiones.

En las cuatro fases documentadas en excavación se observa el uso exclusivo de las cocciones oxidantes en pastas anaranjadas o blanquecinas. Por lo general, la tendencia habitual consiste en el desarrollo de las decoraciones sobre la superficie lisa del recipiente. Tan solo en dos ocasiones documentamos un tipo de engobe blanquecino, asociado a un vaso *à chardon* del siglo V a.n.e. y un plato de cuerpo cónico del siglo IV a.n.e. La gama de colores empleada se encuentra caracterizada por el uso del rojo en distintas tonalidades, llegando a asemejar en ocasiones tonos en naranja o marrón. La Fase I de la necrópolis, fechada entre finales del siglo VI y e inicios del siglo V a.n.e., se encuentra caracterizada por el uso de la monocromía en rojo o de una bicromía en rojo y negro (esta última desarrollada tanto en decoraciones sencillas como en complejas con aspas). A este último respecto conviene matizar que el negro se empleará únicamente en los motivos de bandas y filetes, al contrario de lo que ocurre en el Cerro de la Coronilla, por ejemplo, donde este pigmento muestra una mayor diversificación en el desarrollo de los motivos, asociados también a los círculos concéntricos y las líneas onduladas verticales. Durante el siglo V a.n.e. (Fase II-III), la bicromía dejará de emplearse y los ejemplares adscritos a este marco cronológico estarán caracterizados por el uso exclusivo del rojo. La última fase cronológica con material cerámico decorado se encuentra asociada al siglo IV a.n.e. (Fase IV y Fase V). En esta cronología se produce una diversificación en la propia producción de los rojos, que se encuentran definidos por una amplia gama de tonos. De esta manera, junto con la monocromía habitual de esta necrópolis, se documenta una bicromía o policromía en varias tonalidades de rojo. La variedad de matices y aplicaciones de estos tonos ofrece como resultado falsos naranjas o marrones, asociados a la propia composición del pigmento y su desarrollo en el campo decorativo.

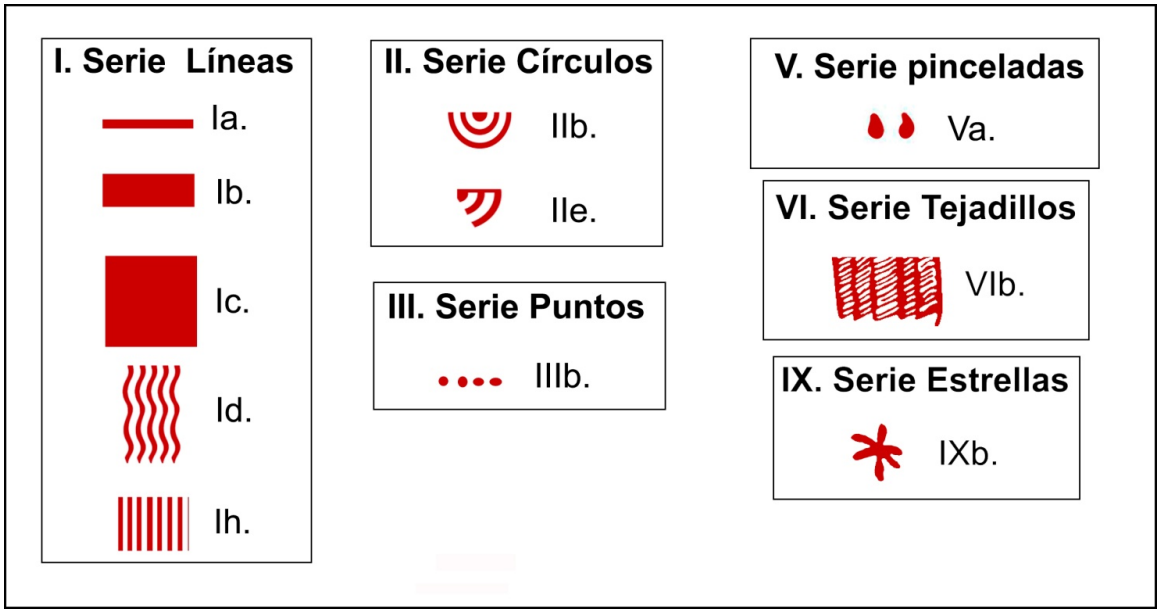


Fig. 11. Motivos decorativos documentados en la necrópolis de Gil de Olid.

El *corpus* de signos documentados en la necrópolis de Gil de Olid está constituido por motivos decorativos representados en otros espacios ibéricos: filetes, bandas, campos, semicírculos y segmentos de círculos, líneas onduladas verticales, tejadillos, puntos, pinceladas y series de líneas verticales (Fig. 11: Ia-Id, Ih; IIb, IIe; IIIb; Va; VIb). Tan solo uno de los motivos documentados puede ser asociado con una decoración de filiación orientalizante: los signos en forma de estrella o asterisco (Fig. 11: IXb). El análisis de las secuencias cronológicas muestra una evolución en la utilización de los motivos. De esta manera, durante la Fase I (finales del siglo VI-inicios del V a.n.e.), los signos geométricos empleados serán las bandas, filetes y las líneas horizontales de puntos. A estos signos se asocia, en una urna "tipo Toya" hallada en superficie, un motivo en estrella vinculada a las decoraciones orientalizantes de otras necrópolis, como Toya o Túgi. Durante la Fase II-III (siglo V), los puntos y las estrellas dejarán de emplearse, y, junto a las bandas y filetes, se desarrollarán las líneas verticales y oblicuas vinculadas a los bordes y tapaderas de las urnas de orejetas. En la primera mitad del siglo IV a.n.e. (Fase IV) se eliminarán las líneas verticales y se definirán los primeros semicírculos concéntricos, las líneas onduladas verticales y los tejadillos, junto con las bandas y filetes de las etapas anteriores. Finalmente, los ejemplares adscritos a la Fase V de la necrópolis (segunda mitad del siglo IV a.n.e.) muestran un cambio en la conformación de los esquemas decorativos, sustituyendo los semicírculos por los segmentos de círculos concéntricos.

La tendencia decorativa derivada de la unión de dos o más motivos geométricos muestra la preponderancia de las decoraciones sencillas a base de bandas y filetes en cualquiera de las fases de ocupación de la necrópolis (Fig. 12). Estos motivos se desarrollarán al exterior en el caso de las formas cerradas y se aplicarán tanto al interior como al exterior en los platos y cuencos. La decoración compleja, que se encuentra caracterizada por su desarrollo al exterior del recipiente, quedará vinculada a uno o dos recipientes en cada una de las fases, mostrando un mayor uso en la Fase IV, donde se documentan tres urnas con decoración geométrica. La decoración completa en rojo quedará suscrita a la primera mitad del siglo IV a.n.e, en la Fase IV, y estará asociado a los platos de las variantes II.9.A.1 y II.9.A.3, así como al microvaso del tipo IV.11.A.1. Finalmente, la decoración completa con engobe blaquecino, asociado también a esta misma fase cronológica, se desarrollará sobre un plato de la variante I.1.A.2.

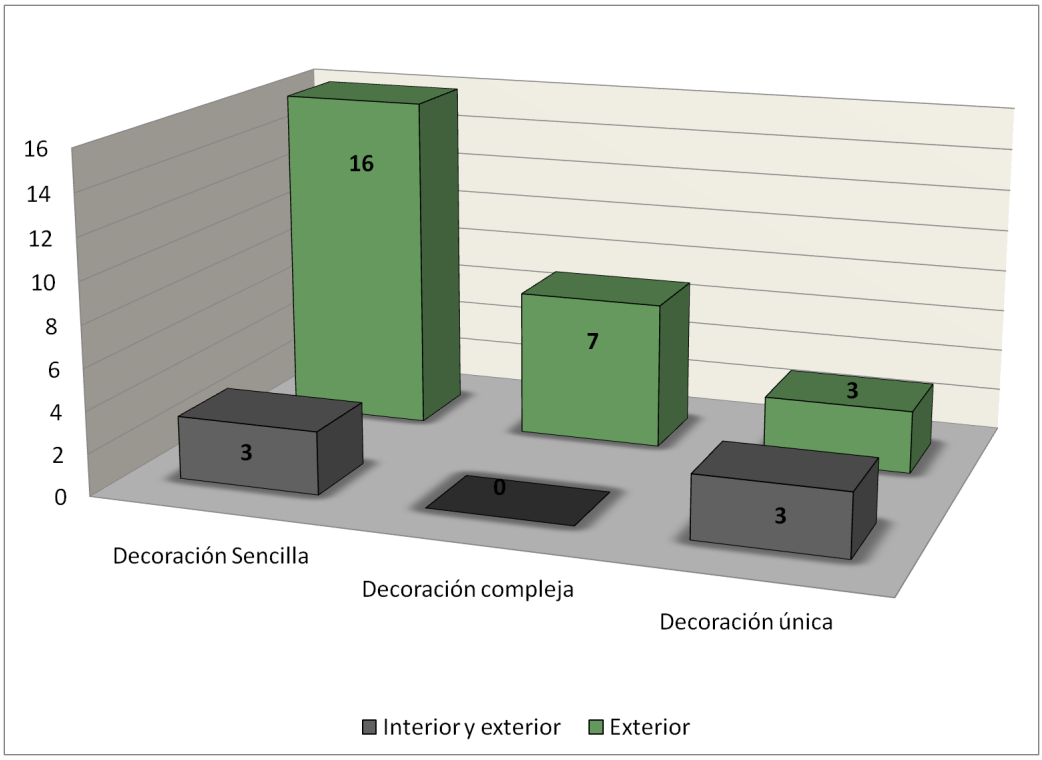


Fig. 12. Cómputo total de las tendencias decorativas documentadas en la necrópolis de Gil de Olid.

Las secuencias decorativas documentadas en la necrópolis de Gil de Olid se desarrollarán siguiendo las fases cronológicas definidas en la excavación, con el fin de evaluar su evolución y comportamiento iconográfico en el último apartado de este capítulo:

Fase I: finales del siglo VI e inicios del V a.n.e.

1) I.B.1: caracterizado por el empleo de bandas y/o filetes (Fig. 10: 1). Se desarrollará en un fragmento de cuerpo y borde asociado a las formas tipo "Cruz del Negro", con campo en el borde y grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo.
2) El esquema I.C.11 (Fig. 7: 1) se encuentra vinculado a una urna tipo Toya, adscrita a la variante III.3.C.4. Muestra la decoración prototipo de esta variante tipológica: grupos de bandas y filetes en el cuerpo, en rojo y negro, y, en el arranque del mismo, línea horizontal de puntos. Las asas conservan pinceladas que podrían estar vinculadas a filetes.
3) I.C.18 (Fig. 10: 2): se encuentra vinculado a la decoración apenas conservada de una urna "tipo Toya" adscrita a la variante III.3.C.4. Comprende un friso delimitado por filetes en el que se desarrollan motivos en forma de estrella o aspa.

Fase II-III: siglo V a.n.e.

1) II.B.1 (Fig. 3: 2): se desarrolla en un vaso *à chardon* del tipo II.13.A.1, siguiendo la decoración tradicional de este tipo de urnas que en la necrópolis de La Guardia desarrollarán sus diseños más complejos. Se encuentra caracterizado por una decoración sencilla a base de bandas y filetes sobre un engobe blanquecino. Este esquema decorativo a base de bandas y filetes se configura también en platos de la variante I.2.A.3.
2) El esquema I.C.16 (Fig. 10: 4-5) está asociado a una urna de orejetas de la variante III.8.A.4 y su tapadera correspondiente, del tipo I.1.A.9. Presenta como decoración una serie de líneas oblicuas, desarrolladas igualmente entre el borde y el tercio superior del cuerpo de la urna y la tapadera. La decoración de ambos recipientes se completan con grupos irregulares de bandas y filetes.

Fase IV: primera mitad del siglo IV a.n.e.

1) El programa I.B.1 adquiere su máxima complejidad en las urnas de la variante III.4.A.2 (Fig. 2: 3-6; Fig. 9: 1). Con cinco recipientes, estas urnas constituyen el repertorio tipológico más común en esta necrópolis, situación que también se repite en la necrópolis de La Bobadilla. En el caso que nos ocupa, una falsa bicromía o policromía dos o tres tonalidades de rojo desarrollan campos en el borde, base y mitad inferior del cuerpo. En las urnas del tipo III.8.B.1 (Fig. 10: 3, 7 y 10) los grupos de bandas y filetes se conforman como una falsa bicromía en dos tonalidades de rojo o en rojo y castaño. Finalmente, se documenta en una urna de la variante III.3.B.1 (Fig. 4: 1)
2) I.C.3 (Fig. 5: 2): Una variante iconográfica al tema recurrente de las urnas III.4.A.2, se localiza en otra urna de la misma tipología. El diseño se completa aquí con un friso, ubicado en la mitad superior del cuerpo y con una serie de semicírculos concéntricos colgantes.
3) I.D.4 (Fig. 10: 9): se encuentra caracterizado por el desarrollo de frisos en los que se suceden series que alternan los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales. El *kalathos* de la variante III.7.A.1 presenta una variante caracterizada por el empleo de dos filetes que seccionan el tercio superior e inferior de ambos paneles. Este variante parece adscribirse únicamente al *kalathos,* de la misma manera que en otros asentamientos, como Baza o Castellones de Céal, el filete que secciona el tercio superior de los frisos se encuentra asociado a las urnas de cuerpo ovoide de la variante III.5.A.1.
4) I.C.5 (Fig. 10: 8): consistente en bandas y filetes que delimitan un friso con series de líneas onduladas horizontales se desarrolla sobre un *kalathos* del tipo III.7.A.1.

5) La decoración completa en rojo, el esquema decorativo V.A.1 (Fig. 2: 1; Fig. 5: 1), se encuentra asociado a los platos de las variantes II.9.A.1 y II.9.A.3, así como el microvaso del tipo IV.11.A.1.

Fase V: segunda mitad del siglo IV a.n.e.

1) El esquema I.B.1 (Fig. 6: 1-2) se desarrolla en las urnas de las variantes III.3.A.1 y III.5.A.1, empleando, en el primer caso, una falsa bicromía con dos tonalidades de rojo.
2) I.C.2 (Fig. 10: 6): se desarrolla en una urna del tipo III.5.B.1. Se encuentra caracterizado por dos paneles en los que se desarrollan grupos de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda.
3) El programa I.D.1 (Fig. 8: 1), finalmente, se encuentra asociado a una urna de la variante III.5.B.1. Comprende tres frisos horizontales. De ellos se decoran los dos primeros con series que alternan los segmentos de círculos colgantes con las líneas onduladas verticales.

9.1.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN: MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS. CONCLUSIONES.

Las distintas fases de ocupación de la necrópolis de Gil de Olid muestran el desarrollo y evolución de las formas y decoraciones asociadas al mundo aristocrático. De esta manera, la sepultura más antigua de este espacio funerario se encuentra vinculada, iconográfica y tipológicamente, a un vaso "tipo Toya" de la variante III.3.C.4. Esta urna constituye, tal y como hemos expuesto en otro apartado, una derivación formal de las urnas "tipo Cruz del Negro", relacionadas con el ámbito colonial fenicio (Belén, 1978; Belén y Pereira, 1985). Se encuentra depositada como ajuar de la tumba I-15A, acompañada por una fusayola y cuatro recipientes sin decoración. La estructura, de fosa rectangular delimitada por tres zócalos de piedra y barro apisonado, desarrolla el tipo arquitectónico más documentado en la necrópolis en sus usos posteriores. En lo que respecta a la decoración, el uso de la bicromía en rojo y negro y el desarrollo de una decoración caracterizada por las bandas, filetes y una línea horizontal de puntos bajos las asas, remiten al tema iconográfico habitual de estas urnas (Fig. 13: 1). En Toya, el yacimiento arqueológico que documenta un mayor volumen de estos recipientes (siendo ésta causa de la denominación de este tipo de urnas) (Pereira, 1988), este esquema decorativo será el más numeroso de todos los desarrollados en este tipo de urnas. Su documentación en Gil de Olid define el mapa de dispersión de urna y decoración, localizándose también en otras necrópolis como La Guardia o Cástulo.

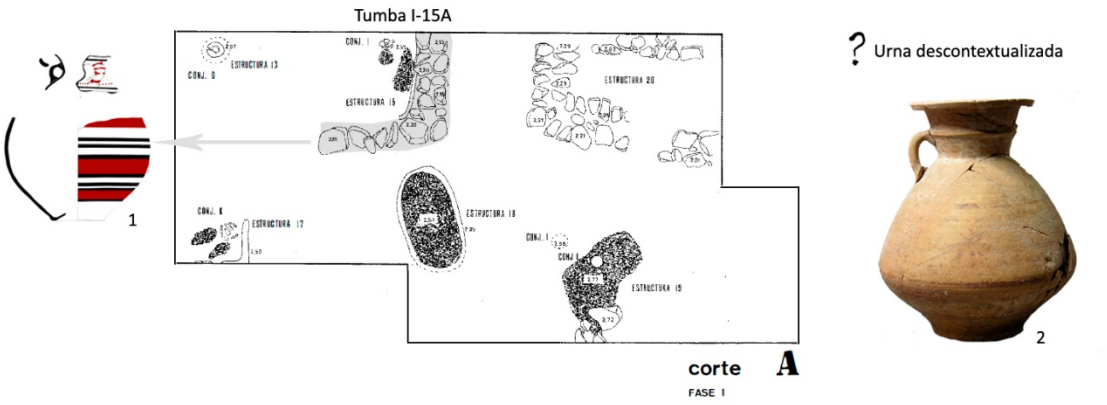


Fig. 13. Recipientes cerámicos con decoración pintada asociados a la Fase I de la necrópolis, fechada entre finales del siglo VI e inicios del V a.n.e.

La influencia orientalizante en formas y decoraciones se observa, también, en otra urna tipo Toya documentada en superficie. La decoración, apenas conservada, muestra el desarrollo de un panel con motivos en forma de estrella (Fig. 10: 2). Este motivo, este esquema decorativo, se encuentra asociado a esta primera fase de definición de las élites aristocráticas que, con el objetivo de legitimar su incipiente poder, desarrollan una estrategia ideológica basada, entre otras cuestiones, en la iconografía vascular. Este esquema reproduce los viejos modelos orientalizantes basados en una imagen del poder mítico, sagrado, mediante el uso de signos vinculados a la divinidad (Escacena, 2011-12; Casado, 2015: 239).

En el siglo V a.n.e., durante las Fases II y III de la necrópolis, se documentan dos fosas simples en las que se localiza el ritual de enterramiento *in bustum*. En uno de los casos, asociado a la sepultura G-12A, se documentan dos recipientes con decoración pintada: un plato con decoración sencilla y un vaso *á chardon* de la variante II.13.A.1 (Fig. 14). Iconográficamente presenta mayor interés el vaso *à chardon*, vinculado a este mundo de influencia orientalizante basado en la adquisición de objetos de prestigio. Esta urna desarrolla una decoración simple a base de bandas y filetes sobre un engobe blanquecino. Tal y como hemos visto en el apartado anterior, las producciones decorativas con engobe blanquecino son residuales en la necrópolis. En el caso que nos ocupa, su desarrollo sobre una urna de filiación fenicia se encuentra asociada a ese concepto de asunción del poder mediante su vinculación con una fase anterior. Este concepto de memoria del poder se ve subrayado por la combinación de engobe blanco y decoración en rojo. Tal y como hemos visto en otras necrópolis, como Baza o Tútugi, esta combinación de colores se encuentra asociada a un concepto simbólico que relaciona la arquitectura funeraria con el recipiente cinerario o funerario (Pereira, 2010). El vaso *à chardon*, que hunde sus raíces en una tradición anterior, como síntesis del poder de su portadora o portador.

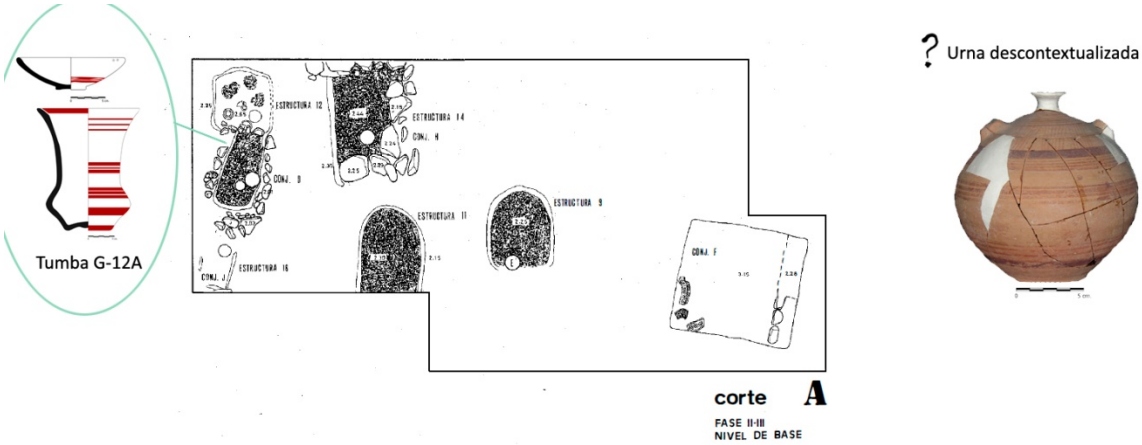


Fig. 14. Recipientes cerámicos con decoración pintada asociados a la Fase II-III de la necrópolis, fechada en el siglo V a.n.e.

La segunda fosa que alberga cerámica ibérica con decoración pintada es la denominada F-8B. Al Igual que ocurre en la sepultura anterior, esta tumba documenta un plato de la variante I.2.A.3 con decoración sencilla. A esta fase puede asociarse, finalmente, una urna de orejetas y tapadera de procedencia superficial (Fig. 14). Se encuentra caracterizada por un programa decorativo vinculado, en otros yacimientos en los que sí ha podido constatarse su posición estratigráfica, con el Ibérico Antiguo. El esquema, en urna y tapadera, consta de grupos irregulares de bandas y filetes. El primer friso de ambos recipientes se encuentra conformado por una serie de líneas onduladas verticales que arrancan en el borde y finalizan en el tercio superior del cuerpo.

Las tumbas adscritas al siglo IV a.n.e. (Fases IV y V) se encuentran caracterizadas por el desarrollo de fosas simples, algunas de ellas con el ritual de enterramiento *in bustum*. Las decoraciones se encuentran caracterizadas por esquemas de bandas y filetes; decoraciones completas en rojo o con engobe blanquecino; decoraciones complejas con bandas, filetes y semicírculos concéntricos; bandas, filetes y tejadillos; bandas, filetes, semicírculos y líneas onduladas; bandas, filetes y segmentos de círculos concéntricos. De entre todos estos programas y sepulturas centraremos nuestra atención en la sepultura C-3B, que consiste en un enterramiento de fosa rectangular. Tal y como constatan sus investigadoras e investigadores, esta sepultura se conforma como un enterramiento múltiple que, además, presenta el mayor volumen de materiales de ajuar de toda la necrópolis, con catorce elementos: seis recipientes cerámicos, dos alfileres de hueso, cuatro fusayolas y restos metálicos. Los materiales cerámicos se encuentran adscritos a dos categorías. Por un lado, los platos de la variante I.2.A.3 y II.9.A.3, caracterizados por el desarrollo de decoraciones completas en rojo. En segundo lugar, las urnas cinerarias de la variante III.4.A.2. Estas urnas constituyen el ajuar básico de la mayoría de las tumbas adscritas a esta fase

cronológica, siendo concebidas como recipientes de las cenizas de la difunta o difunto. Los tres ejemplares de esta tumba se encuentran caracterizados, además, por una compleja tendencia cromática, caracterizada por el empleo de distintas tonalidades de rojo (Fig. 15). Esta tendencia se desarrolla de forma exclusiva en Gil de Olid y no está presente en otros yacimientos donde esta urna constituye, también, el ajuar básico, como en La Bobadilla o en La Loma del Peinado. Este tipo funerario básico se encuentra definido por un tema iconográfico común, las decoraciones sencillas a base de bandas, filetes y campos, también documentadas en una urna en superficie y en otra localizada en la sepultura A-1B, de la que constituye el único elemento de ajuar. La única urna que no desarrolla decoraciones simples se encuentra asociada a la sepultura D-4B, que presentaba, junto al recipiente mencionado, una punta de regatón, un microvaso de la variante IV.11.A.1 y un plato del tipo II.9.A.3. Esta urna difiere de las demás no sólo en el esquema decorativo, sino también en la paleta de color, incluyendo a las distintas tonalidades del rojo, un naranja como fondo del friso. Las bandas y filetes delimitan, en esta ocasión, un panel en el que se desarrolla una serie de semicírculos concéntricos colgantes.



Fig. 15.
Variedad cromática de los recipientes completos adscritos a la variante III.4.A.2.

Por lo general, las sepulturas de la necrópolis de Gil de Olid se encuentran caracterizadas por la suma de recipientes cerámicos que, en contadas ocasiones, son acompañados por otros elementos de ajuar, como fusayolas, alfileres, armas u otros hierros informes. El ajuar básico se encuentra constituido, en el siglo IV a.n.e., por una urna cineraria de la variante III.4.A.1 y un plato del tipo I.2.A.3, que pudo servir como tapadera de los recipientes anteriores. Los esquemas decorativos de cada una de las fases documentadas permiten definir la secuencia de desarrollo de una aristocracia local que, en un primer momento, se asocia a un mundo orientalizante. Una vez consolidada esta aristocracia, en el siglo V a.n.e, se comienzan a fijar los primeros tipos y decoraciones propiamente iberos, con decoraciones sencillas y complejas que marcan, por un lado, esquemas y motivos sin continuidad en la fase posterior y, por otro, asociaciones y temas de extenso recorrido en este contexto. El siglo IV a.n.e.,

finalmente, muestra la eclosión de los temas decorativos de tipo ibero y el desarrollo de una bicromía y policromía en distintas tonalidades de rojo, asociadas únicamente a este contexto. El repertorio formal es el típico de esta cronología: platos, *kalathoi*, urnas de la variante III.5.B.1. y III.8.B.1. Junto a ellos las urnas cinerarias por excelencia en la necrópolis: los recipientes del tipo III.4.A.1.

9.2. Sobre ornamentación y simbolismo. Los estilos decorativos del río Torres

El único asentamiento analizado en el valle del río Torres corresponde, como hemos visto, a la necrópolis de Gil de Olid (Puente del Obispo, Jaén). Esta necrópolis muestra, en sus cuatro fases de desarrollo, la evolución de la iconografía vascular desde los temas de filiación orientalizante, en un momento de desarrollo de los linajes aristocráticos, ávidos de un repertorio que simbolice su poder mediante su asociación con la divinidad, hasta los temas propiamente iberos. En estos últimos programas se observan, asimismo, dos etapas: una basada en el ensayo de programas decorativos, asociada al siglo V a.n.e., y la segunda, ya en el siglo IV, conformada por los esquemas que pueden identificarse, también, en otros contextos del Alto Guadalquivir, como las bandas y filetes o las bandas, filetes y semicírculos concéntricos.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto a lo largo del capítulo, los programas geométricos documentados en la necrópolis de Gil de Olid y la secuencia cronológica y temática derivada de su análisis demandan una comparativa con necrópolis de otras áreas territoriales y similar cronología, con el fin de definir no sólo los patrones de comportamiento iconográfico asociado a las necrópolis aristocráticas de los siglos V y IV a.n.e., sino también las particularidades que puedan definir el estilo decorativo de Gil de Olid. Este tema lo trataremos en el último capítulo de esta Tesis Doctoral, vinculado a un análisis de las conclusiones desde una perspectiva cronológica y territorial extensa. Aún así, en lo que respecta al estilo decorativo de Gil de Olid conviene subrayar una cuestión interesante. Tal y como hemos expuesto, el ajuar básico se encuentra integrado por plato y urna de cuerpo ovoide adscrita a la variante III.4.A.2. Estas urnas, si bien también son comunes en las necrópolis de La Bobadilla (Alcaudete, Jaén) y La Loma del Peinado (Casillas de Martos, Jaén), presentan una particularidad que se encuentra definida por su propio contexto. En ellas se desarrollan una decoración simple con filetes, bandas y campos aplicados en distintas tonalidades de rojo, generando una bicromía o policromía. Esta riqueza cromática, asociada a este tipo de recipientes funerarios, es exclusiva de Gil de Olid y puede ser considerada como una identidad iconográfica local. Para completar este análisis resulta esencial, de este modo, el desarrollo de futuras intervenciones arqueológicas en el territorio de Gil de Olid.

CAPÍTULO 10. LA CAMPIÑA DE JAÉN

Tal y como hemos visto en los capítulos anteriores, los sitios analizados se encuentran definidos por cursos fluviales permanentes que delimitan y articulan los distintos territorios. En la zona occidental de la actual provincia de Jaén, en la Campiña, el modelo de poblamiento mostraba un comportamiento diferente al analizado en los casos anteriores. En primer lugar, porque, a diferencia de lo que ocurría en la zona oriental, en esta área no se articula una trama clara de ríos con agua permanente, elemento paisajístico clave en la estructuración de los territorios del ámbito descrito en los capítulos anteriores. Esta cuestión parece estar vinculada, en segundo lugar, a las formas de asentamiento. De esta manera, mientras la zona oriental se encuentra caracterizada por el predominio de una ocupación de los fondos de valle, tal es el caso de Cástulo (Linares, Jaén), Gil de Olid (Puente del Obispo, Jaén), Turruñuelos (Villacarrillo-Úbeda, Jaén) o Toya (Peal de Becerro, Jaén); en la Campiña esta tendencia se invierte y los *oppida* se ubicarán en altas mesetas que dominarán visualmente todo su entorno inmediato. Esta será el caso de los *oppida* de Puente Tablas (Jaén), Cerro Villargordo (Torredelcampo, Jaén) o Atalayuelas (Fuerte del Rey, Jaén) (Ruiz y Molinos, 2015a: 7-8).

La selección de los sitios que forman parte de este análisis se encuentra vinculada a una reconocida tradición investigadora, desarrollada por el actual Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén y centrada en el análisis del poblamiento ibero en las Campiñas de Jaén y Córdoba y su evolución histórica desde el siglo VII a.n.e. hasta el cambio de era, caracterizada fundamentalmente y entre otras cuestiones, por la nucleación de la población en los *oppida* (Molinos, 1987; Ruiz y Molinos, 1993; Ruiz y Molinos, 2015a). Es por ello que en este extenso capítulo se identifican asentamientos tipo torre, como el del Cerro de la Coronilla (Cazalilla, Jaén), vinculado al control del territorio en una etapa de fuertes conflictos poblacionales en pleno proceso de nucleación, entre los siglos VII y VI a.n.e. Los espacios de hábitat, los grandes *oppida* que identifican al Alto Guadalquivir, se encuentran representados por el *oppidum* de Puente Tablas y, en concreto, el análisis de los diseños decorativos del área palacial y el santuario de la puerta norte. El mundo funerario se encuentra representado por las necrópolis de La Loma del Peinado (Casillas de Martos, Jaén), La Bobadilla (Alcaudete, Jaén), Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén) y la cámara funeraria de Piquía (Arjona, Jaén) que, con una cronología posterior a las anteriores, se encuentra fechada en el siglo I a.n.e. El análisis de los espacios de culto de este ámbito territorial se encuentra centrado en el santuario de las Atalayuelas (Fuerte del Rey, Jaén) que, con una intervención reciente (Rueda *et al.,* 2005; Rueda, 2011), permite conocer los programas iconográficos vasculares asociados al momento final del mundo ibero.

10.1 Torre de la Atalaya (Cazalilla, Jaén).

En la década de los 70 un grupo de investigadores del Colegio Universitario de Jaén llevaron a cabo una serie de prospecciones con el objetivo de investigar el sistema de poblamiento ibérico en la Campiña de Jaén. Uno de los sitios estudiados se ubica en el Cerro de la Coronilla de Cazalilla, situado a unos 2 km de este término municipal, constituyendo un punto estratégico en las divisorias de las cuencas del río Guadalbullón, localizado al este, y el Salado de los Villares, al oeste. La meseta del cerro, inclinada en dirección Este-Oeste, presenta en uno de sus extremos una motilla que corona su parte más alta. En esta corona, de 30 metros de diámetro y que se levanta unos 10 m sobre el nivel de la meseta, se localiza el asentamiento que nos ocupa (Fig. 1). Las excavaciones llevadas a cabo en este cerro mostraron una ocupación ininterrumpida desde la Edad del Cobre hasta la mitad del siglo V a.n.e., y, tras un largo *hiatus*, la reocupación del mismo en época republicana (Ruiz *et al.,* 1983: 251-300; Ruiz y Molinos, 2015a: 37-45). Para la fase ibérica se llevó a cabo la construcción de un recinto fortificado de tipo torre, de escasas dimensiones, fechados entre finales del siglo VII y la primera mitad del VI a.n.e. (Horizonte Cazalilla IVa, Fase 1). Esta construcción mantuvo su ocupación en la segunda mitad del siglo VI (Cazalilla IVb, Fase2) y, posiblemente, se alargaría hasta el siglo V a.n.e. (Cazalilla V, Fase 3) (Ruiz *et al.,* 1983: 351-400; Molinos *et al.,* 2015d: 37-45).

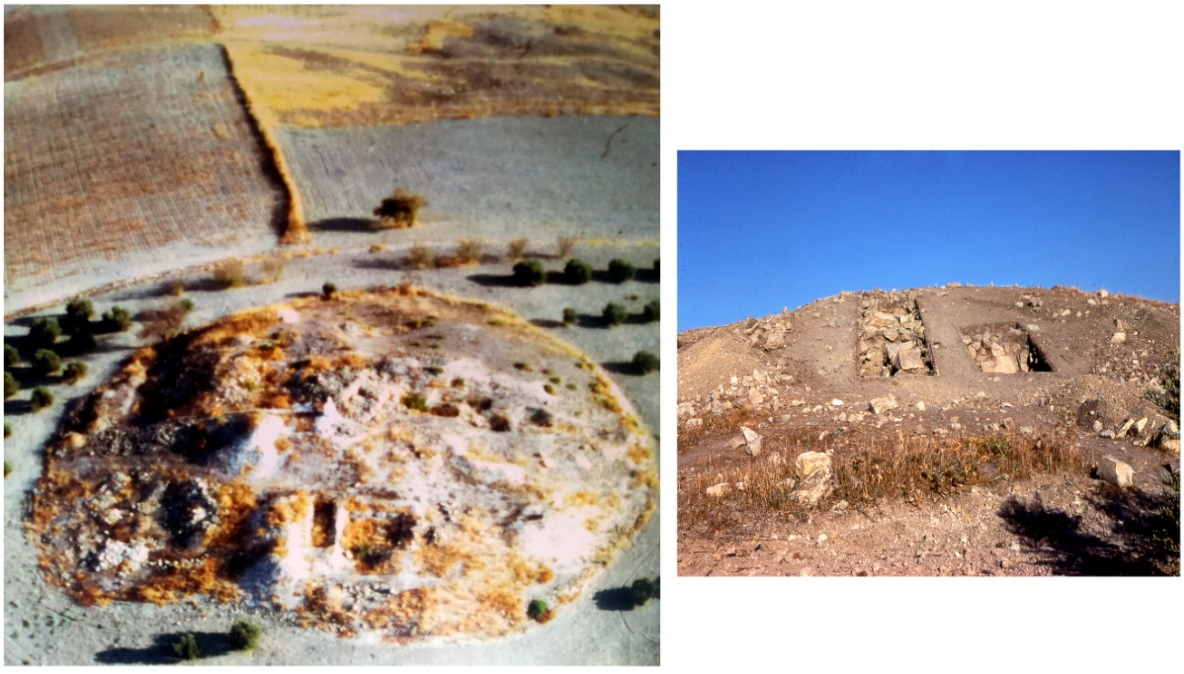


Fig. 1. Vista aérea y detalle tras las excavaciones llevadas a cabo en 1982 (Archivo IAI).

La secuencia cronológica documentada en la excavación, así como los resultados obtenidos en el proyecto de investigación citado, concluyeron que, en

efecto, este tipo de recinto fortificado se encontraba vinculado a un momento de cambios y tensión en esta área territorial, en pleno proceso hacia la nucleación poblacional, que tendrá su máxima expresión entre finales del siglo VII y finales del VI a.n.e. En este contexto de conflicto entre el nuevo modelo y el sistema de poblamiento anterior, el sitio se define como una torre de control de los pequeños asentamientos agropecuarios que domina (Ruiz *et al.,* 1983: 351-400; Molinos *et al.,* 2015d: 37-45).

En lo que respecta al repertorio cerámico documentado en las excavaciones, la variedad tipológica registrada facilitó la construcción de las primeras tipologías del Horizonte Ibérico Antiguo en el Alto Guadalquivir. Sus decoraciones son, asimismo, particularmente interesantes en la definición de los programas decorativos del Ibérico Antiguo, tal y como veremos en las próximas páginas.

10.1.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Cerámica sin engobe:

- **Variante I.2.A.2:** plato de cuerpo cónico, borde exvasado y redondeado y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig.2: 7). Presenta campo en el borde, que es continuado como una banda en la mitad superior del cuerpo. Toda la decoración, caracterizada por el empleo de un pigmento rojo oscuro, se desarrolla en la superficie interior del recipiente. Fechado entre finales del siglo VII y la primera mitad del siglo VI a.n.e. (Ruiz *et al.,* 1983: 251-300).
- **Variante I.4.A.1:** el único ejemplar conservado completo presenta un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado ligeramente vuelto y base cóncava con umbo. Presenta campo en la superficie interior del borde y banda en la exterior. Dos grupos de 5 y 4 filetes respectivamente se desarrollan en la zona de máximo ancho del recipiente y en el tercio inferior y base del mismo (Fig.3: 8). Los fragmentos de borde y cuerpo posiblemente adscritos a esta variante tipológica presenta, junto con un cuerpo ovoide de máximo ancho en la mitad superior, bordes vueltos o exvasados. La decoración presenta campo en el borde y grupo de bandas y filetes en el fragmento de cuerpo conservado. Se adscribe a la Fase 2 del asentamiento, fechado en la segunda mitad del siglo VI a.n.e. (Ruiz *et al.,* 1983: 251-300) (Fig.3: 6 y 9).

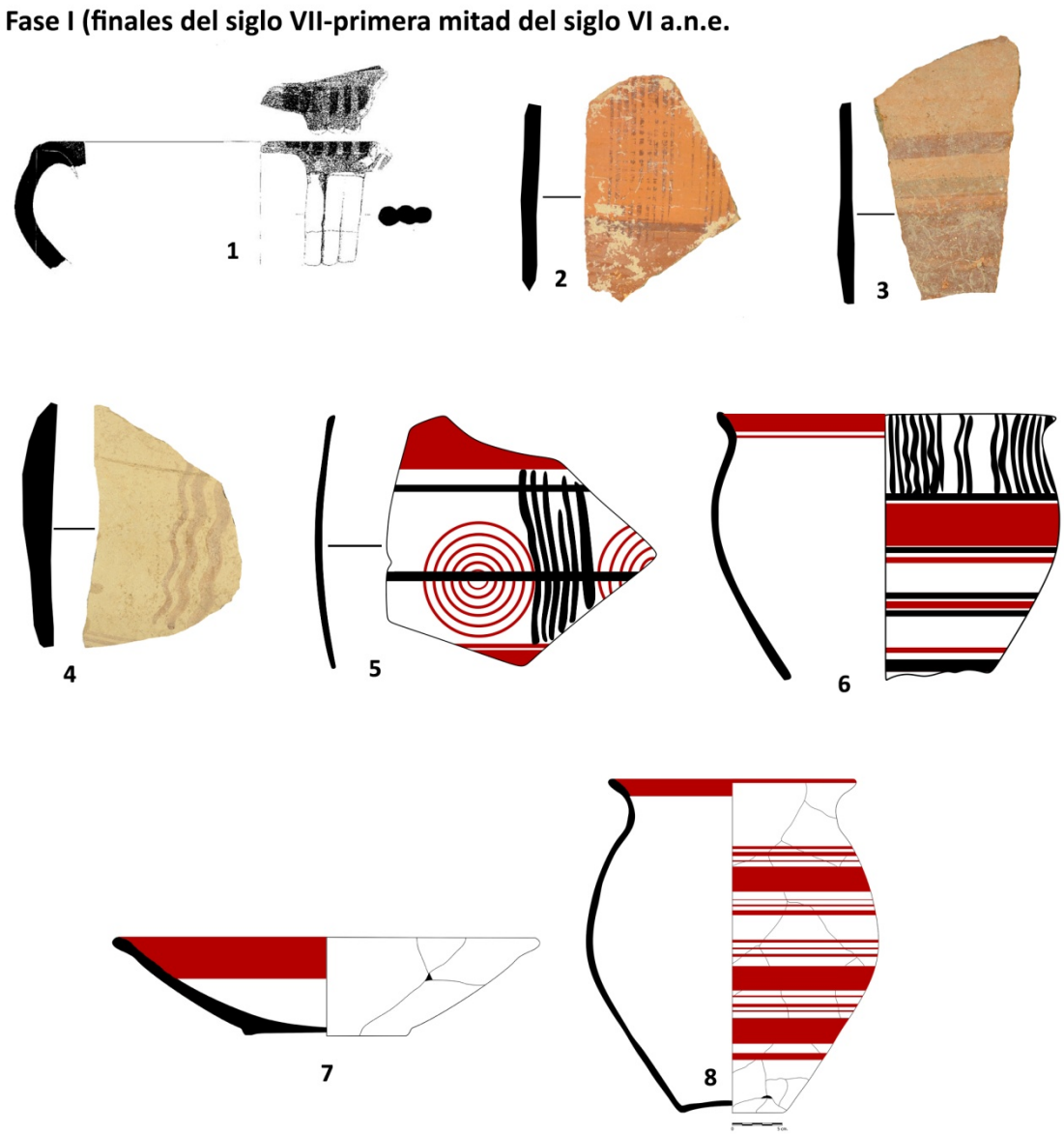


Fig. 2. Recipientes decorados documentados en el Horizonte Cazalilla IVa.

- **Variante II.10.A.1:** fechado en la segunda mitad del siglo VI a.n.e. (Ruiz *et al.*, 1983: 251-300), recipiente abierto caracterizado por un cuerpo compuesto que combina la forma ovoide con el máximo ancho en la mitad superior con la troncocónica (Fig.3: 7). Junto a ello, presenta borde exvasado y base cóncava. Comprende campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, y dos grupos de tres y cinco filetes en el área troncocónica del cuerpo y el tercio inferior y la base del mismo, respectivamente.
- **Variante III.4.A.4:** recipiente cerrado de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, base cóncava y cuatro asas en posición vertical (Fig.3: 5). Presenta decoración compleja con campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, y tres grupos de bandas y/o filetes en el cuerpo (3-2-3), delimitando tres paneles de los que tan solo se decora el

superior, ubicado entre las asas, con serie de líneas onduladas horizontales. Las asas presentan, asimismo, una serie vertical de cejas invertidas. Está vinculado al Horizonte Cazalilla IVb (segunda mitad del siglo IV a.n.e.) (Ruiz *et al.,* 1983: 251-300).

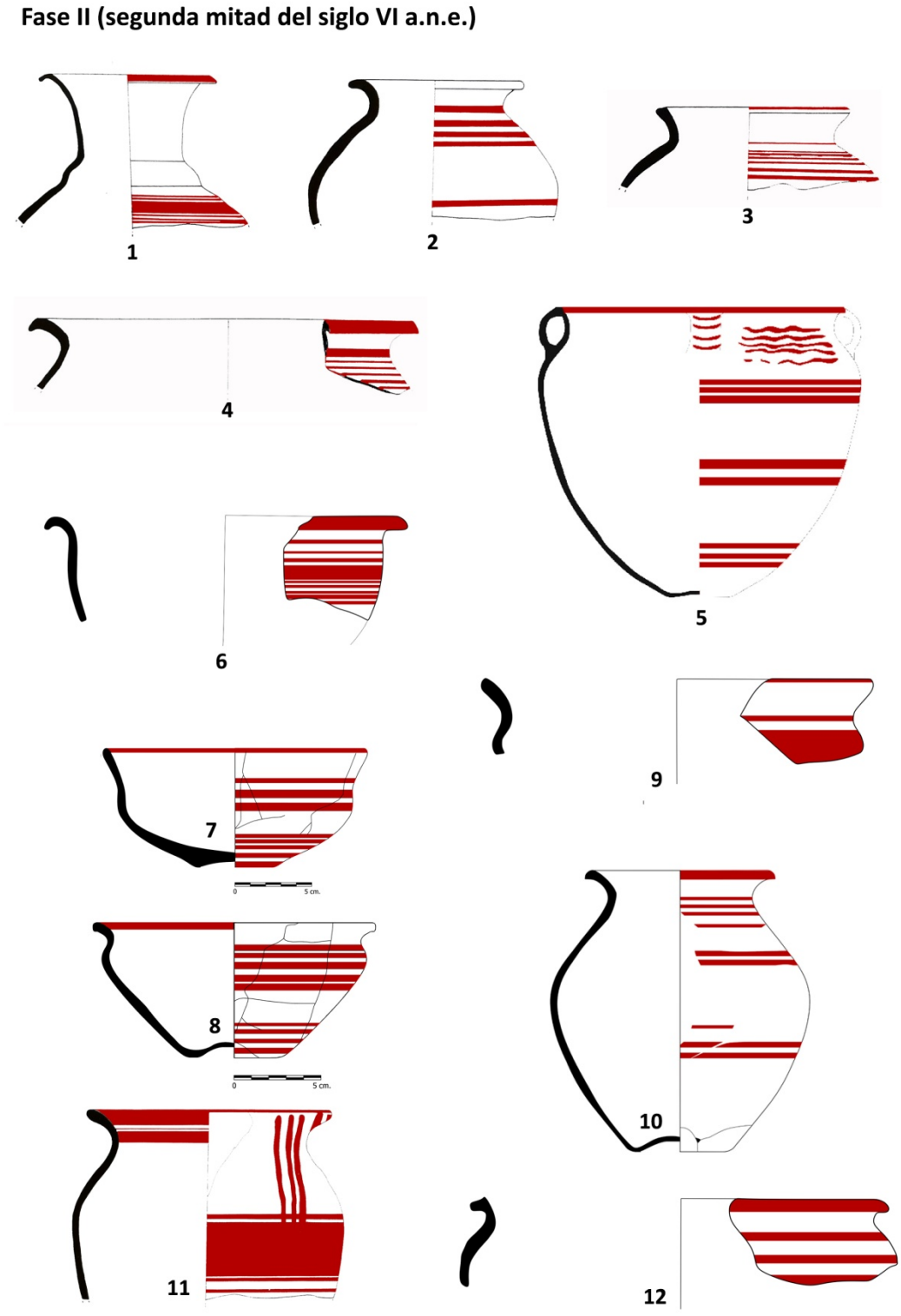


Fig.3. Decoraciones cerámicas del Horizonte Cazalilla IVb.

- **Variante III.4.B.1:** urnas de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello corto, borde exvasados o ligeramente vuelto y base cóncava con umbo. Dos de los ejemplares adscritos a esta variante tipológica comprenden decoración sencilla con campo en el borde y grupos de bandas y filetes en el cuerpo (Fig.2: 8; Fig.3: 10). El tercer recipiente, del que tan solo se conserva la mitad del cuerpo, se encuentra caracterizado por una serie de bandas y filetes en la superficie interior del borde y el cuello (Fig.3: 11). Al exterior, una banda delimita el borde, mientras que una serie de bandas y filetes delimitan la mitad inferior del fragmento de cuerpo conservado. Entre el borde y este grupo de bandas y filetes, se desarrolla una serie de líneas verticales trazadas de forma tosca. Esta variante se encuentra documentada en las dos fases de ocupación ibera del recinto fortificado (Ruiz *et al.,* 1983: 251-300).
- **Fragmentos de borde horizontal y asa** de cocción reductora con serie de trazos verticales sobre el borde y tercio superior del asa (Fig.2: 1). Asociado a la Fase 1 del asentamiento (finales del siglo VII- primera mitad del VI a.n.e.) (Ruiz *et al.,* 1983: 251-300).
- **Fragmentos amorfos** fechados entre finales del siglo VII y la primera mitad del VI a.n.e. Presentan los siguientes temas decorativos:
    - Decoración sencilla con bandas y/o filetes en negro, marrón y negro o rojo y negro (Fig.2: 3).
    - Bandas, filetes y series de líneas verticales ejecutados en dos tonalidades distintas del tono rojo característico de este yacimiento (Fig.2: 2).
    - Filetes y líneas onduladas verticales (Fig.2: 4).
    - Fragmentos amorfos asociados a un recipiente de gran tamaño en el que se sucede una decoración bícroma en rojo y negro con bandas, filetes, círculos concéntricos y líneas onduladas verticales atravesadas en su campo central por una banda o filete. Las bandas y filetes reciben indistintamente un empleo en rojo y negro, los círculos concéntricos son desarrollados en rojo y las líneas onduladas, finalmente, se realizan en negro (Fig.2: 5).
- **Fragmentos de borde** asociados a recipientes cerrados. Según sus características específicas se distinguen entre:
    - Cuello alto exvasado, borde vuelto y fragmento de cuerpo de tendencia globular u ovoide (Fig.3: 1). Comprende decoración sencilla en rojo y negro con campo en el borde y grupo de bandas y filetes en el fragmento de cuerpo conservado Asociado al Horizonte Cazalilla IVb (segunda mitad del siglo VI a.n.e) (Ruiz *et al.,* 1983: 251-300).

- Fragmento de borde y cuerpo asociados a recipientes de tendencia globular y borde exvasado o vuelto (Fig.3: 2-4). Presentan decoración sencilla con campo en el borde y grupos de bandas y/o filetes en el cuerpo. Están fechados en la segunda mitad del siglo VI a.n.e. (Ruiz *et al.,* 1983: 251-300)
- Fragmento de borde exvasado y cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior (Fig.2: 6). La ausencia de pie o base impide la adscripción tipológica de esta forma, aunque podría vincularse con la variante III.4.A.1 o III.4.A.2 según el desarrollo de la base o el pie. Se encuentra caracterizada por una decoración compleja con banda y filete en la superficie interior del borde. Al exterior, tres grupos de bandas y/o filetes delimitan tres paneles horizontales de los que tan solo se decora el superior. Ubicado entre el borde y el primer grupo de bandas y filetes, comprende una serie de líneas verticales. El diseño decorativo se realiza en rojo y negro, alterna los motivos realizados en el recipiente. Se encuentra vinculado a la Fase 1 de la torre, es decir, entre finales del siglo II y la primera mitad del VI a.n.e. (Ruiz *et al.,* 1983: 251-300).
- Fragmento de borde vuelto y cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior asociado a un recipiente cerrado (fig.3: 12). Presenta un campo en el borde y tres filetes en el fragmento de cuerpo conservado. Se encuadra cronológicamente en la segunda mitad del siglo VI a.n.e. (Ruiz *et al.,* 1983: 251-300).

10.1.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA

Para el análisis del material cerámico decorado documentado en el Cerro de la Coronilla, se han seleccionado un total de 26 recipientes cerámicos que muestran los diseños y programas decorativos desarrollados en este recinto fortificado tipo torre. La evolución de la decoración pintada documentada en las dos fases de ocupación ibera, muestran el desarrollo de un importante sistema de producción alfarera, incluyendo la decoración pintada, que será esencial para la legitimación de los cambios que tuvieron lugar durante el Ibérico Antiguo en esta área territorial, en una zona especialmente tensa debido a su situación limítrofe.

Para la Fase I de la torre, vinculada al Horizonte Cazalilla IVa (finales del siglo VII y primera mitad del siglo VI a.n.e.), la decoración se desarrolla sobre una cocción oxidante y la superficie lisa del recipiente; aunque, como pueden detectarse en algunos fragmentos, es posible que los recipientes llevaran algún tipo de engobe

anaranjado o blanquecino, del mismo color que la pasta, si bien el estado de conservación impide definir con precisión esta cuestión. Durante el Horizonte Cazalilla IVb, en la segunda mitad del siglo VI a.n.e, se desarrollan, igualmente, decoraciones sobre cocciones oxidantes. Los tonos empleados para la aplicación de la decoración presentan una amplia gama que oscilan entre los rojos vinosos y claros, los marrones, castaños y negros, ya sea solos o alternando entre ellos. El negro, que será un tono asociado a bandas y filetes en otros asentamientos del alto Guadalquivir con cronología similar, presentará una mayor diversificación en el Cerro de la Coronilla. De esta manera, junto a las bandas y filetes de otros asentamientos, los negros se aplican aquí también a las líneas onduladas verticales y las líneas verticales. Por su parte, la bicromía en castaño y negro estará vinculada únicamente a las decoraciones sencillas con bandas y filetes; mientras que la bicromía en dos tonalidades de rojo se encuentra asociado a un fragmento con bandas, filetes y líneas verticales.

El *corpus* de signos asociados al Cerro de la Coronilla se encuentra integrado por motivos geométricos ampliamente representados en distintas fases y espacios del mundo ibérico, si bien pueden señalarse algunos paralelos con cronología similar en otras áreas territoriales, como por ejemplo las Fases IV-V de Setefilla (Sevilla) (Aubet, 1975, 1978), Cástulo (Linares, Jaén) (Blázquez y Valiente, 1981), Cerro Macareno (La Rinconada, Sevilla) (Pellicer *et al.,* 1983; Ruiz y Vallejo, 2002), Ategua (Córdoba) (Martín, 1983), Carmona (Sevilla) (Aubet, 1976-78) o Cerro de los Infantes (Pinos Puente, Granada) (Molina *et al.,* 1983), donde puede documentarse los símbolos complejos que desarrollarán de forma profusa las iberas y los iberos, como los círculos concéntricos y las líneas onduladas verticales. De este modo, los motivos documentados son las bandas, filetes, campos, círculos concéntricos, líneas onduladas verticales, líneas verticales y líneas onduladas horizontales (Fig.4: Ia-Ie, Ih; IIa). Según las dos fases documentadas, entre finales del siglo VII y la primera mitad del siglo VI a.n.e. (Horizonte Cazalilla IVa), las asociaciones decorativas emplean todos los símbolos expuestos anteriormente, exceptuando las líneas onduladas horizontales, que serán un marcador cronológico como veremos más adelante. En la segunda mitad del siglo VI a.n.e. (Horizonte Cazalilla IVb), desaparecerán las líneas onduladas verticales y los círculos concéntricos serán usados de forma residual. Primarán, en esta segunda fase, las decoraciones sencillas, frente a la complejidad, en cuanto a utilización de motivos, de los discursos iconográficos de la fase anterior. Las decoraciones se desarrollarán en todos los casos en la superficie exterior del recipiente.

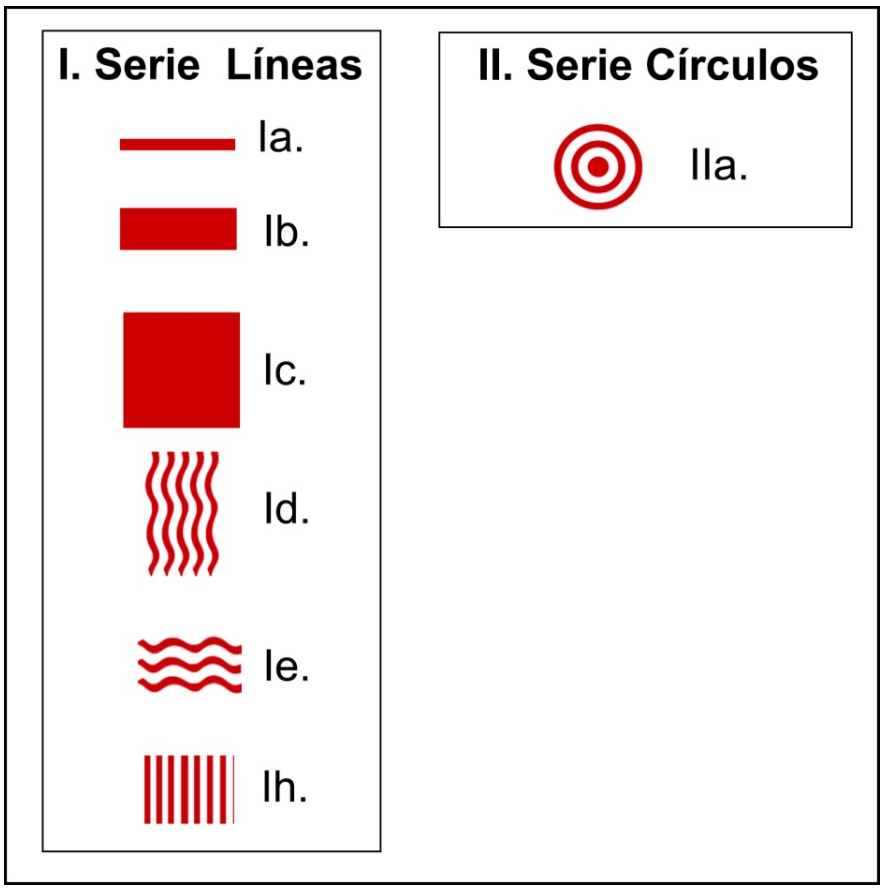


Fig. 4. Motivos decorativos del Cerro de la Coronilla.

En lo que respecta a los esquemas o asociaciones decorativas, han de señalarse las siguientes cuestiones:

1) El esquema I.B.1, caracterizado por el desarrollo de bandas y filetes, se encuentra asociado, en la Fase 1 del recinto fortificado, a fragmentos amorfos monocromos y bícromos, un plato de la variante I.2.A.2, dos cuencos I.4.A.1 y II.10.A.1 y una urna del tipo III.4.B.1 (Fig. 2. 3, 7-8). La Fase 2 experimenta, tal y como hemos expuesto, una eclosión de este tipo de programas en detrimento de las decoraciones complejas. El repertorio tipológico es amplio y se encuentra vinculados a las variantes I.4.A.1, III.4.B.1, un fragmentos de cuello alto exvasado y cuerpo de tendencia ovoide (asociado a las urnas tipo Toya) y cuatro fragmentos de borde exvasado o vuelto asociado a recipientes de tendencia globular (Fig. 3: 1-4, 6-10, 12).
2) El esquema I.C.5 se documenta en un recipiente tipo orza de la variante III.4.A.4. El programa consiste en una serie de bandas y filetes que delimitan un friso de líneas onduladas horizontales (Fig.3: 5). Se completa en esta urna con una serie de cejas invertidas en las cuatros asas del recipiente.
3) La variante decorativa I.C.7, asociada en la fase 1 al fragmento de borde y cuerpo de una urna posiblemente asociada a la variante III.4.A.1 o III.4.A.2

(Fig.2: 6), y en la fase 2 a la variante tipológica III.4.B.1 (Fig. 3: 5), se encuentra conformado por un friso de líneas verticales dispuesto entre el borde y el tercio superior del cuerpo. Completa la decoración bandas y filetes al interior y/o exterior del recipiente.

4) El tipo iconográfico I.C.16, del que desconocemos la secuencia completa debido a su vinculación con fragmentos de cuerpo asociados a un recipiente de gran tamaño, se encuentra caracterizado por la asociación de las bandas, filetes, círculos concéntricos entre 5 y 7 anillos y líneas onduladas verticales (Fig. 2: 5). Vinculado a la Fase 1 de la torre, su particularidad reside en la disposición de estos elementos. Los paneles delimitan series que alternan los círculos y las líneas onduladas verticales. Ambos motivos son seccionados o atravesados en su campo central por un filete o banda, según los casos. Este tipo de esquema decorativo es, como veremos en el próximo apartado, un marcador cronológico, al estar asociado en los yacimientos en los que se ha documentado al siglo VI a.n.e y, en este caso concreto, a la primera fase de ocupación del recinto fortificado, fechado entre finales del siglo VII y la primera mitad del siglo VI a.n.e.

10.1.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN: MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS. CONCLUSIONES.

El análisis de los repertorios vasculares del Cerro de la Coronilla ha permitido definir de forma más precisa las identidades iconográficas asociadas al momento de formación de las sociedades iberas. En un contexto, el de la Torre de la Atalaya de Cazalilla, de frontera, conflicto y colonización de espacios, en pleno proceso de nucleación y desarrollo de los *oppida* plenamente ibéricos, las producciones cerámicas documentadas nos permiten aproximarnos a la etapa de formación, también, de la alfarería ibérica. Tal es el caso del centro agropecuario de Las Calañas de Marmolejo (Jaén), que presentaba, junto al área residencial, un centro de fabricación de cerámica gris a torno y un posible taller metalúrgico para trabajar el hierro (Molinos *et al.,* 1989; Molinos *et al.,* 1994). Ambos yacimientos se encuentran vinculados a esta etapa de fuertes contradicciones y notables resistencias al cambio, siendo los asentamientos tipo torre (como el Cerro de la Coronilla de Cazalilla) puestos de control de los segundos, de los pequeños sitios agropecuarios del tipo Las Calañas de Marmolejo (Molinos *et al.,* 2015: 37-43; Rísquez y Molina, 1999).

En este contexto, la formación de un sistema de producción artesanal vinculado a la cerámica a torno y centrado en la distribución de este producto, implica un importante desarrollo tecnológico y económico promovido por las

intensas transformaciones de un nuevo escenario social y cultural. Este proceso de cambio comienza a gestarse, como se constata en la propia Cazalilla, a finales del siglo VII a.n.e., siendo común en otros espacios del Alto Guadalquivir, como en Puente Tablas (Molinos y Ruiz, 2015), Gil de Olid (Ruiz *et al.,* 1984; Crespo *et al.,* 1987) o el Cerro de los Vientos (Puente del Obispo, Jaén) (Lechuga y Soto, 2017). En todos estos lugares se constata un fenómeno de hibridación y consolidación de las élites locales, que promueven una serie de cambios en la estructura socioideológica para su mantenimiento en el poder. Es el momento de la introducción de la incineración en los ritos funerarios, de las primeras construcciones de tapial sobre zócalos de mamposterías o del diseño de las fortificaciones de los *oppida*. En el ámbito vascular se documenta un diálogo de tradiciones: las cerámicas a mano y los primeros tipos a torno muestran, en la escala de lo cotidiano, que no es sino el ámbito de legitimación de lo simbólico, la complejidad de un período que bascula entre las viejas tradiciones y los nuevos impulsos culturales. La acumulación de productos de prestigio de filiación fenicia, entre los que se encuentra un tipo de cerámica de barniz rojo en unos casos y de decoraciones sencillas bícromas en otro, se convierte en modelo e inspiración de estas transformaciones artesanales.

Todo este contexto de cambio, en un período en el que comienza a definirse la identidad de estas primeras poblaciones iberas, es el documentado en el Cerro de la Coronilla. En este recinto fortificado de tipo torre, ubicado además sobre una preexistente ocupación de la Edad del Cobre, la cerámica muestra un comportamiento propiamente ibero si lo comparamos con los casos anteriormente descritos. Es decir, en el Cerro de la Coronilla no se documenta cerámica a mano. Los tres grupos identificados- cerámica de cocina, cerámica fina de pasta gris y cerámica fina de pasta clara- constituyen el repertorio común de las poblaciones iberas en este marco cronológico. Las formas identificadas, que sirvieron como base, además, para la construcción de las primeras tipologías asociadas al horizonte del Ibérico Antiguo, muestran una mayor complejidad en lo que respecta a la cuestión de las hibridaciones y diálogos culturales. En este sentido, se observa una influencia fenicia en la mayoría de los recipientes documentados, respuestas locales de los modelos de ánforas "de tipo saco", urnas "del tipo Cruz del Negro", platos de labio horizontal u orzas (Belén, 1978; Ruiz *et al.,* 1983). En lo que respecta al mantenimiento de los modelos de tradición locales vinculados a un concepto de memoria del poder, el frecuente número de un tipo de cuenco de cuerpo ovoide y troncocónico remite a los modelos de cuenco carenado del Bronce.

En el repertorio tipológico se detectan esos diálogos materiales, culturales, entre los modelos de tradición vinculados a las evoluciones tipológicas del Bronce y las influencias exógenas materializadas en una producción local de raigambre

fenicia. Esta última cuestión, se encuentra vinculada a la estrategia de posicionamiento definida por las élites locales, basada en las relaciones comerciales fenicias y en la adquisición de objetos de prestigio, como las fíbulas de doble resorte, documentadas también en el Cerro de la Coronilla y vinculadas a un cambio en los modelos socioculturales de vestimenta.

En el ámbito de la decoración cerámica, la evolución estilística y estética desarrollada en el apartado anterior se encuentra asociada, asimismo, a este período de fortalecimiento y definición de las identidades iberas. Esta cuestión es verdaderamente significativa si tenemos en cuenta que los cambios producidos son numerosos en relación al tipo de asentamiento, de pequeñas dimensiones, y al número de fragmentos y recipientes seleccionados para su análisis (26 casos de estudios), relativamente escaso en cuanto a las proporciones de cerámica analizada para cada uno de los sitios recogidos en este estudio, aunque sujeto al propio registro cerámico con decoración pintada de este contexto.

El desarrollo de frisos con líneas onduladas horizontales; paneles con líneas onduladas verticales; asociaciones complejas de círculos concéntricos y líneas onduladas atravesadas en su eje central por un filete; las decoraciones sencillas... Todas estas secuencias decorativas, que evolucionan en el propio contexto del recinto fortificado, tal y como hemos visto en el apartado anterior, pueden ser consideradas como las primeras experiencias iconográficas asociadas a unas producciones cerámicas propiamente iberas. El éxito o fracaso de estas propuestas decorativas serán sancionadas en las fases posteriores, mediante su uso y/o amortización. Pero esta cuestión será tratada en el último epígrafe de este capítulo, dedicado a los programas decorativos de la Campiña de Jaén.

10.2. Oppidum de Puente Tablas (Jaén).

El *oppidum* de la Plaza de Armas de Puente Tablas, localizado a cinco kilómetros de la ciudad de Jaén, se desarrolla sobre un cerro amesetado que, en origen, estaba conformado por dos afloraciones calcáreas elevadas sobre la orilla del río Guadalbullón (Fig. 1). Con una extensión aproximada de unas 6 ha, en un enclave privilegiado por su potencialidad agropecuaria y los recursos agrarios y minerales de su entorno, se produjo, a finales del siglo IX a.n.e., una de las concentraciones aldeanas que se iban a convertir en el principal escenario de los cambios que en la sociedad y, por tanto, en el territorio, se estaban produciendo y que conduciría a la hegemonía de la aristocracia ibera (Molinos y Ruiz, 2015b: 45-54).

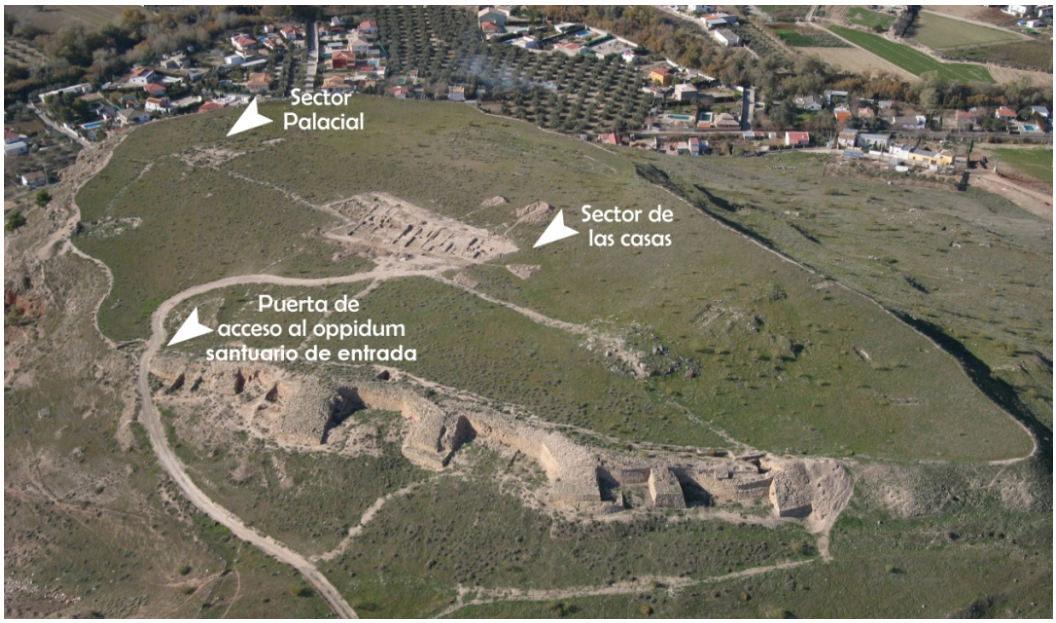


Fig. 1. Principales áreas definidas en el *oppidum* de Puente Tablas (Rueda et al., 2015: 4).

La amplia secuencia de ocupación de esta meseta, enmarcada entre el siglo IX a.n.e. (Puente Tablas I y II) y época emiral-califal (Puente Tablas IX), muestra, de esta manera, el desarrollo y evolución de la cultura ibera. Así, durante el siglo VII a.n.e. (Puente Tablas III) se documentan los primeros niveles de cimentación de la fortificación y la ocupación de la parte central de la meseta con unidades habitacionales, casas, de planta cuadrada y compartimentada. En lo que respecta a la producción cerámica, en este momento se constata la introducción del torno, de influencia fenicia, con los primeros tipos caracterizados por una decoración bícroma en rojo y negro, así como platos de barniz rojo. Estas primeras producciones conviven, aún en el siglo VII a.n.e., con materiales a mano (como la cerámica "tipo Real", caracterizada por una decoración geométrica en rojo y amarillo), subrayando el momento de transición entre ambas tradiciones alfareras y pudiendo registrar el

comportamiento de ambas técnicas no sólo a nivel social sino también simbólico. Avanzado el tiempo, en el siglo VI a.n.e. (Puente Tablas IV), se producirá una reestructuración de la fortificación, mientras que en el interior del poblado se observan los primeros trazados de calles, en relación con un aumento demográfico tendente a la ocupación de gran parte de la meseta. En lo que respecta a la cultura material y, en concreto, a la cerámica, en esta fase se abandonan las producciones a mano. La alfarería ibérica a torno se encuentra plenamente desarrollada en este momento, con decoraciones bícromas, engobe blanco y los primeros programas de semicírculos y líneas onduladas verticales.

El Ibérico Pleno, asociado a las fases de Puente Tablas V y VI (último cuarto del siglo V a.n.e.- primera mitad del siglo IV a.n.e.), estará caracterizado por las modificaciones en la fortificación y las casas. La cerámica protagonizará, asimismo, notables transformaciones, tanto en lo que respecta al repertorio tipológico como decorativo, con el desarrollo de programas decorativos complejos monócromos, bícromos o polícromos en varias tonalidades de rojo. En la transición entre el siglo IV y el siglo III a.n.e. (Puente Tablas VII) se constata el abandono temporal del *oppidum*, en beneficio, probablemente, del cercano Cerro de Santa Catalina. Finalmente, a mediados del siglo III a.n.e. (Puente Tablas VIII) y hasta inicios del siglo II a.n.e. este cerro se vuelve a ocupar, documentando en este momento modificaciones estructurales en el área palacial y en el santuario de entrada. En lo que respecta a la fortificación, en esta etapa se edifica una nueva sobre la base anterior, con bastiones de menor tamaño y un sistema de pasillos y corredores internos. La cerámica muestra un descenso paulatino de formas y decoraciones con respecto a la etapa de ocupación anterior. Los programas complejos, cuantitativamente menos numerosos, muestran una preferencia por las secuencias de semicírculos y líneas onduladas verticales o segmentos y líneas onduladas verticales.

Tras un *hiatus* de seis siglos, el último momento de ocupación de este cerro se encuentra asociado al siglo IX d.n.e., en época emiral-califal (Puente Tablas IX). Esta fase se encuentra materializada por estructuras circulares excavadas en los depósitos iberos, llegando en ocasiones hasta niveles del siglo V a.n.e. No se ha podido definir claramente la funcionalidad de este tipo de estructuras, aunque en algunos casos parece responder a basureros (Ruiz y Molinos, 1993; Ruiz *et al.,* 2015a, 2015c; Molinos y Ruiz, 2015b; Rueda *et al.,* 2015).

A principios de los años setenta del pasado siglo se desarrollaron algunos trabajos de excavación en el sector de la fortificación y el área palacial del *oppidum*, dirigidos por Juan Maluquer de Motes. Las investigaciones del hoy Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica comenzaron en el año 1982, con

una primera fase de carácter eminentemente estratigráfico (Ruiz y Molinos, 1987; Ruiz, 1995), que continuaron con las intervenciones en la fortificación (Fernández, 2004), en las manzanas del *oppidum* (Ruiz *et al.,* 2015c: 107-118), en el sector palacial (Ruiz *et al.,* 2015c: 107-1108) y en el santuario de la Puerta Norte (Ruiz *et al.,* 2015a: 93-106) (Fig. 1). Junto a estas intervenciones se incluyen trabajos específicos sobre análisis físico-químicos de sus materiales cerámicos (Parras et al., 2015a: 137-144), estudios antracológicos que permiten la reconstrucción de su paisaje en época ibérica (Rodríguez-Ariza y Pradas, 2015: 119-126) y análisis de las semillas para una valoración de los recursos vegetales y la explotación agrícola de su entorno (Montes, 2015: 127-136).

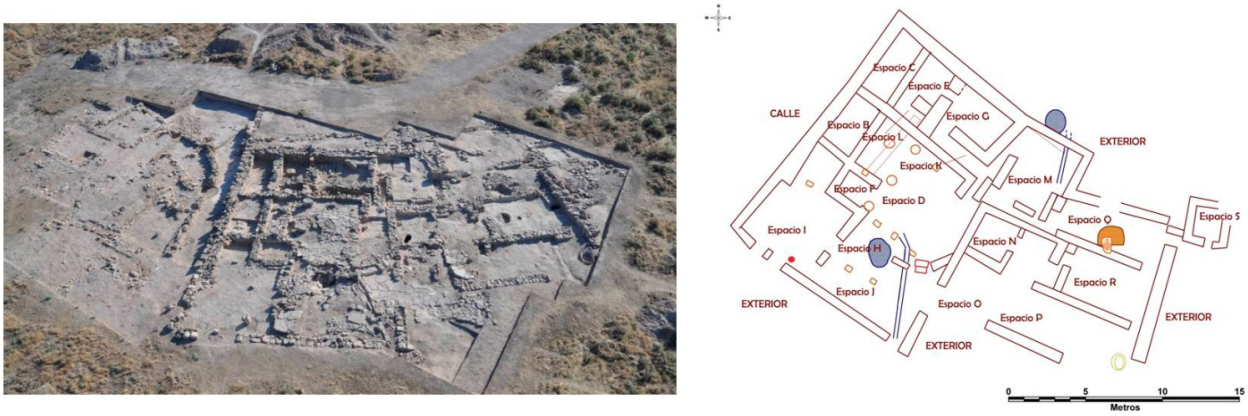


Fig. 2. Fotografía y planta general con la distribución de espacios del Edificio A del complejo palacial (Rueda *et al.,* 2015: 23).

Todas las intervenciones reseñadas han permitido definir y caracterizar la secuencia de ocupación de este *oppidum*, con una extensa trayectoria histórica desde el Bronce Final hasta época islámica. Asimismo, a lo largo de todo este tiempo ha sido posible documentar diferentes espacios asociados al desarrollo urbano en el interior del *oppidum*. Tal es el caso de la propia fortificación que, construida en el siglo VII a.n.e., documentará sucesivas reparaciones hasta el abandono del *oppidum* en el siglo III a.n.e. Al interior, el urbanismo muestra un trazado orgánico basado en modelos pitagóricos. El espacio dedicado a los clientes se desarrolla entre los siglos VI y IV a.n.e., siendo posteriormente reconstruido durante la reocupación del siglo III a.n.e. La casa del linaje aristocrático, el área palacial, fue re-excavada en el año 2010 y presenta varias fases y remodelaciones: así sus orígenes se remontan al siglo VI a.n.e., aunque de ese momento solo se conservan algunos restos. En el siglo V el edificio se amplió hacia el sur y adquirió la forma que se conserva en la actualidad. El edificio de los siglos V y IV se reocupó, al igual que el resto del *oppidum*, en el siglo III a.n.e. tras un hiatus (Fig. 2). Finalmente, el último espacio excavado en el *oppidum* corresponde al santuario localizado junto a la Puerta Norte. Excavado entre los años 2011 y 2013 este edificio muestra un complejo arquitectónico vinculado al culto de una diosa, representada

iconográficamente en un betilo. Fechado entre la segunda mitad del siglo V y el siglo IV a.n.e., este complejo arquitectónico presenta diferentes estancias, como la capilla de la diosa o el patio de ofrendas, en los que se desarrollan las distintas actividades vinculadas a este culto. Este santuario se encuentra asociado a un ritual de fundación de la puerta norte en la que, bajo una estela, se documentaron cerdas preñadas. Todo el ritual se completa con la escenografía de los equinoccios (Fig. 3).

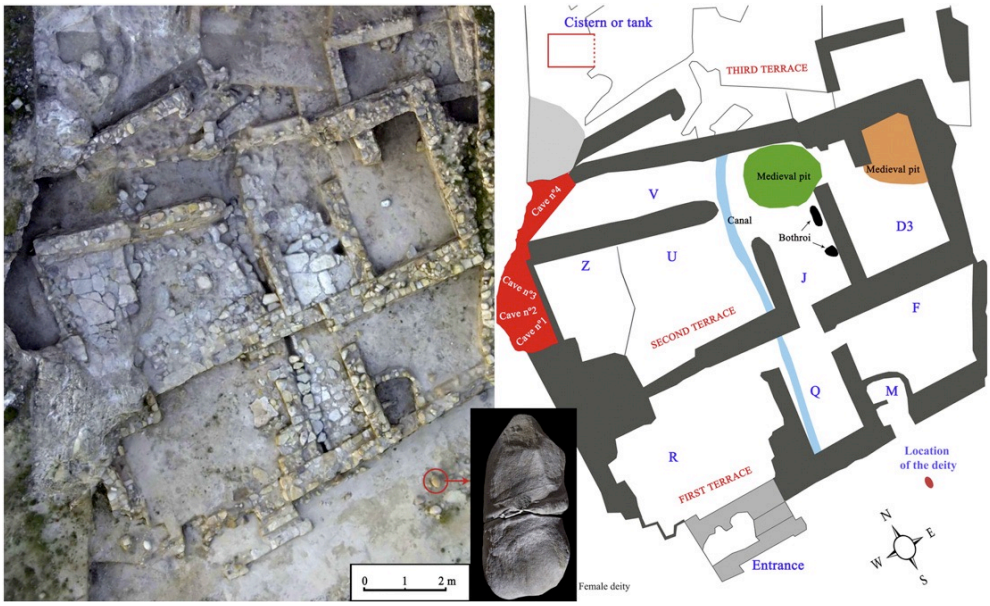


Fig. 3. Fotografía y planta general con la distribución de espacios del santuario. En el centro, imagen del betilo al que se adscribe este complejo (Parras et al., 2015b: Fig. 4).

De todos los sitios en los que se han intervenido, los materiales analizados corresponderán al área palacial y el santuario. Si bien haremos referencia a las decoraciones de los demás espacios para el desarrollo de las propuestas estilísticas de este *oppidum*.

10.2.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Dado que tanto en el santuario como en el palacio la cerámica se encuentra caracterizada por un elevado grado de fragmentación que impide conocer, por un lado, el repertorio tipológico asociado, y, por otro, las secuencias decorativas completas, este apartado analizará los dos contextos en base a criterios cronológicos y no microespaciales. Esta última cuestión será tratada en los dos apartados que siguen a este análisis iconográfico y propenderá a evaluar la localización espacial de cada una de las secuencias parciales o motivos que han podido ser individualizados en los fragmentos. Hemos optado por esta alternativa siguiendo el modelo de análisis

planteado para el *oppidum* de Turruñuelos y el Santuario de Castellar, caracterizados, tal y como ocurre en Puente Tablas, por el predominio de los fragmentos.

Santuario de la Puerta Norte

De esta manera, en el santuario se documentan los siguientes materiales y asociaciones decorativas en la estratigrafía asociada a los siglos VI y primera mitad del V a.n.e.:

- Fragmentos amorfos asociados a recipientes cerrados en los que se desarrollan: 1) bandas y filetes en rojo, marrón o rojo y negro (Fig. 4); 2) serie de círculos concéntricos atravesado en su campo central por un filete (Fig. 4); 3) friso de segmentos de círculos concéntricos sedentes con el vértice hacia la derecha en varios tonos de rojo.

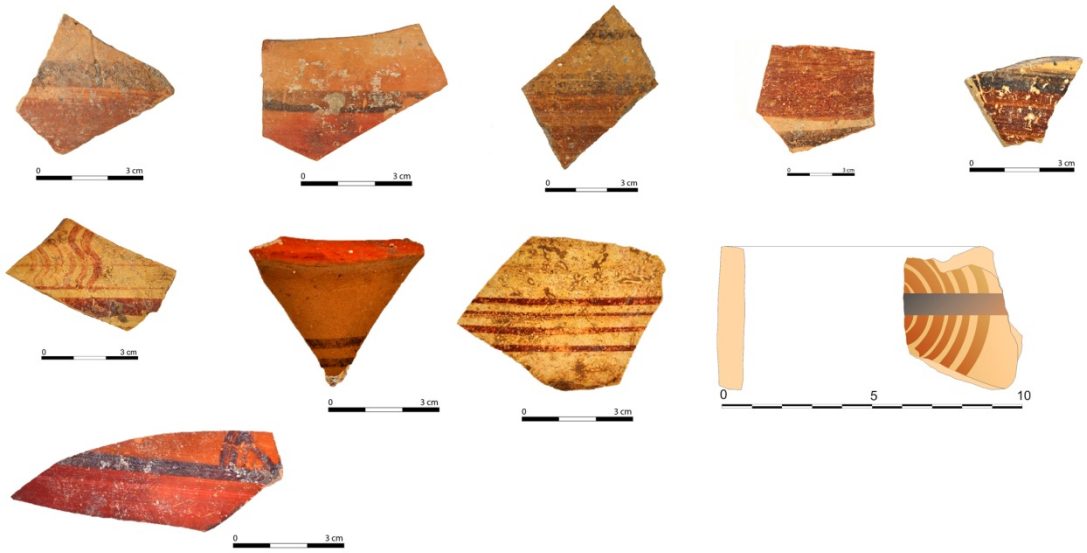


Fig. 4. Secuencias decorativas asociadas a los niveles de los siglos VI y V excavados en el área del santuario (Dibujo: Rosa Fernández).

Durante el siglo IV a.n.e. se identifican:

- Fragmentos amorfos:
    - Sin engobe (Fig. 5): 1) bandas, filetes y/o campo en rojo, negro o rojo y negro; 2) bandas que delimitan un panel con segmentos de círculos concéntricos; 3) bandas que enmarcan series que alternan semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales; 4) bandas entre las que se desarrollan segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la derecha. Bajos estos segmentos se conforman semicírculos

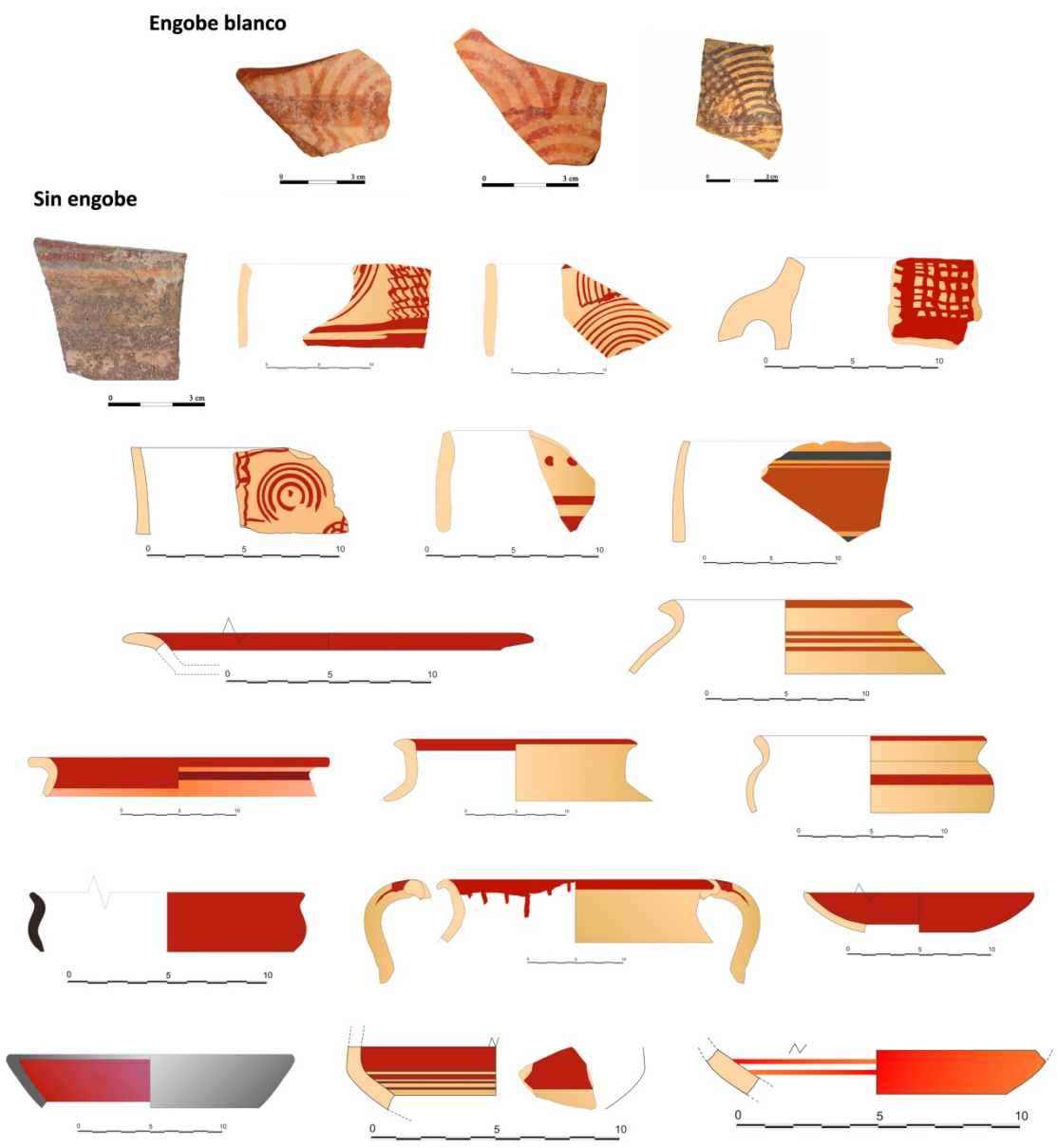


Fig. 5. Secuencias decorativas asociadas a los niveles del siglo IV del santuario (Dibujos: Rosa Fernández).

concéntricos; 5) reticulado; 6) semicírculos concéntricos encadenados; 7) filetes y círculos concéntricos; 8) filetes y puntos; 9) líneas onduladas verticales y círculos concéntricos.

- Fragmentos amorfos con engobe blanquecino (Fig. 5): 1) filetes sobre engobe blanquecino; 2) decoración completa con engobe blanquecino; 3) sobre engobe blanquecino, una banda delimita por semicírculos o segmentos de círculos concéntricos. Bajo esta banda se definen líneas onduladas verticales; 4) sobre engobe blanquecino semicírculos o segmentos de círculos concéntricos.

- Fragmentos con cocción reductora (Fig. 5): 1) bandas y filetes; 2) campos.

- Los fragmentos de borde vinculados a recipientes cerrados comprenden (Fig. 5): 1) decoraciones completas en rojo, en la superficie exterior de urnas globulares, vasos ovoides y una urna de borde dentado; 2) decoraciones sencillas con bandas y filetes en recipientes globulares u ovoides, sin engobe en unos casos y con un engobe anaranjado en otros.

- Fragmentos de platos asociados a la variante I.2.A.3 o II.9.A.1 (Fig. 5) con decoraciones completas en rojo y, en una ocasión, desarrollada en un plato de cocción reductora; decoraciones sencillas con bandas y filetes en rojo o marrón.

Área palacial

En el Edifico A del área palacial se documentan (definido como el principal de este complejo), según sus fases cronológicas:

- Siglo VI a.n.e.: decoraciones sencillas con bandas y filetes en rojo. En un fragmento esta decoración, en rojo, se define sobre un engobe gris (Fig. 6).

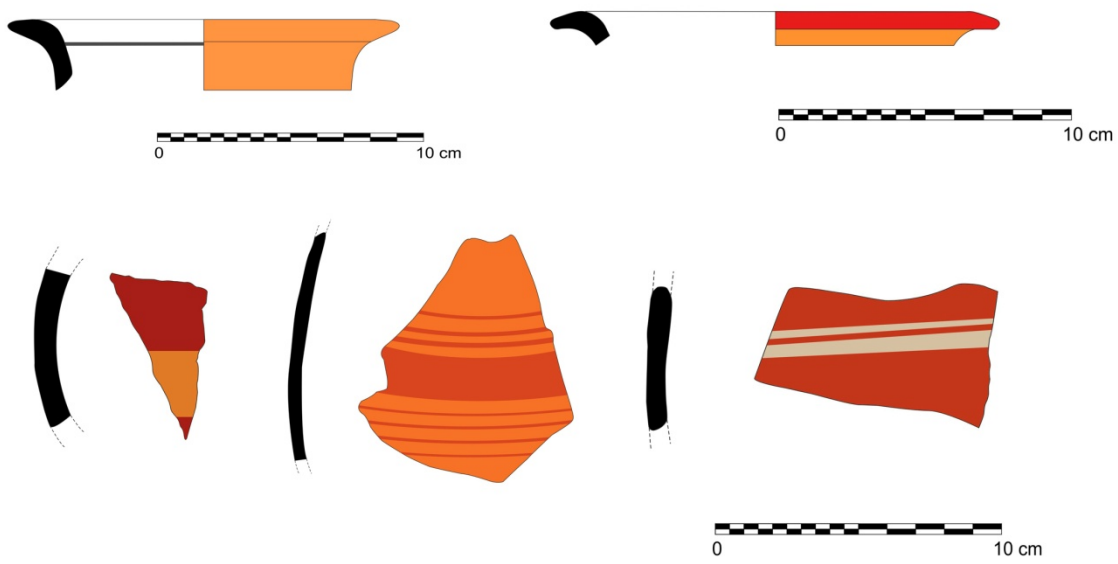


Fig. 6. Secuencias decorativas asociadas a los niveles del siglo VI en el Edificio A del área palacial (Archivo CAAI).

- Siglo IV a.n.e.: 1) bandas y filetes sin engobe, sobre engobe pardo o engobe anaranjado (Fig. 7); 2) sobre engobe blanco, bandas en rojo y naranja que delimitan un panel con línas verticales y semicírculos o círculos concéntricos (Fig. 8).

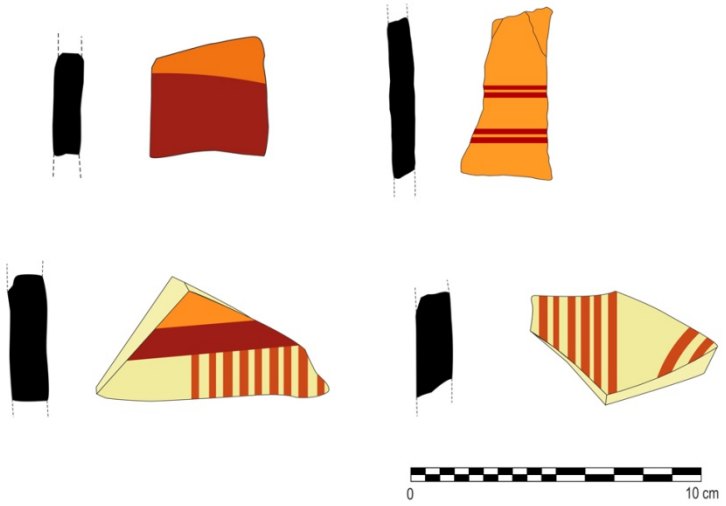


Fig. 7. Secuencias decorativas asociadas a los niveles del siglo IV en el Edificio A del área palacial (Archivo CAAI).

- Siglo III a.n.e. (Fig. 8): 1) bandas y filetes en rojo o rojo y negro sobre engobe blanquecino; 2) decoración completa con engobe anaranjado. En los borde se documentan decoraciones sencillas a base de bandas y filetes en bordes exvasados o vueltos asociados a recipientes cerrados de tendencia globular u ovoide; 3) fragmento con campo en el borde y filete y trazos verticales en la superificie interior. Se encuentra asociado a un recipiente cerrado.

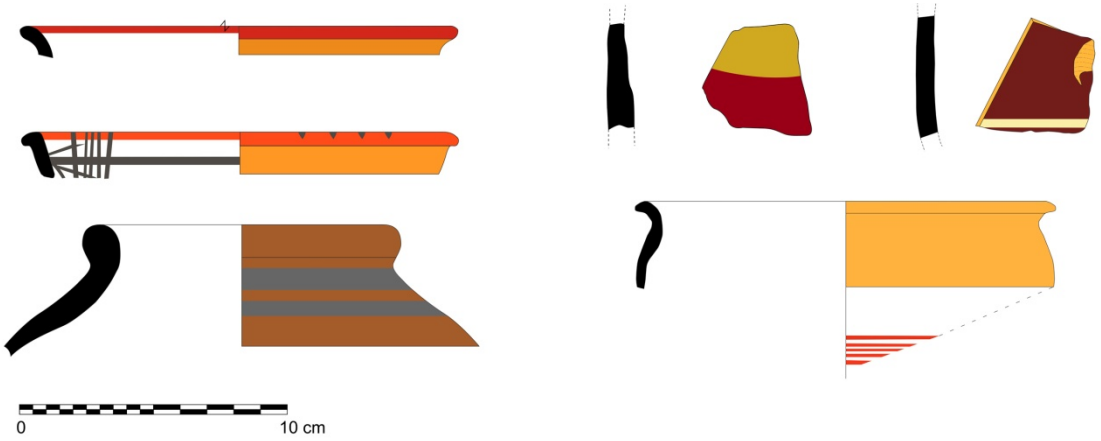


Fig. 8. Secuencias decorativas asociadas a los niveles del siglo III en el Edificio A del área palacial (Archivo CAAI).

10.2.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN PUENTE TABLAS

El análisis de la decoración cerámica asociada al santuario de la puerta norte y al complejo palacial del *oppidum* de Puente Tablas ha comprendido un total de 260 fragmentos cerámicos, de los cuales 180 se encuentran asociados al santuario y el resto al palacio. Tal y como exponíamos al inicio de este capítulo, la iconografía vascular de este contexto se encuentra caracterizada por el elevado grado de fragmentación de los repertorios cerámicos; pudiendo documentar únicamente fragmentos amorfos y de selección de pequeño tamaño que, en el mejor de los casos, conservan tres motivos decorativos, sin que podamos realizar una lectura más amplia de las secuencias y su desarrollo en el recipiente. En cualquier caso, los fragmentos permiten extraer una serie de conclusiones que, por sí solos, son significativos en lo que respecta a la producción de la iconografía vascular.

De esta manera, en lo que respecta al primer nivel de análisis del diseño decorativo, vinculado a la cocción y coloración de la superficie del recipiente sobre el que se desarrolla la decoración, se constata la preponderancia de las superficies oxidantes o mixtas con superficie oxidantes en ambos contextos. De esta manera, en el santuario se documenta en 179 fragmentos, frente a los dos con cocción reductora. En el palacio, se registran 44 fragmentos con cocción oxidante y dos con cocción reductora en el Edificio A. El análisis por fases muestra que los dos recipientes decorados sobre una cocción reductora se documentan en el siglo IV a.n.e. en el santuario. Esta misma asociación crono-tecnológica se documenta en el edificio A del palacio. Las coloraciones de la pasta oscilan en el caso de las cocciones oxidantes entre las anaranjadas y las blanquecinas, sobre las que se desarrollan, en ocasiones, un engobe del mismo color.

El tratamiento previo de la superficie se encuentra caracterizado en santuario y palacio por el predominio de las superficies lisas de los recipientes. Los engobes, pardos, ocres-amarillentos o anaranjados, presentan la siguiente lectura espacial y cronológica. Así, en el santuario se documentan durante el siglo IV a.n.e. un fragmento con engobe pardo, otro fragmento amorfo con engobe anaranjado y seis fragmentos asociados a un engobe blanquecino o amarillento según los casos. El edificio A del palacio muestra el desarrollo de los engobes blanquecinos en dos fragmentos amorfos del siglo V a.n.e. En el siglo IV a.n.e. este engobe es sustituido en este edificio por un engobe pardo documentado en cinco ocasiones. Este tipo de engobe tendrá continuidad durante el siglo III a.n.e. en dos fragmentos amorfos y este tipo de producción estará acompañado, junto con la cerámica sin engobe, por un engobe blanquecino conservado en nueve fragmentos y un único ejemplar con engobe anaranjado.

La gama cromática desarrollada en el *oppidum* y, más concretamente, en en palacio y el santuario se encuentra caracterizada, al igual que ocurre con las superficies sin engobe, por el predominio de la monocromía en rojo. En el santuario, se documenta la bicromía en rojo y negro y rojo y naranja en seis y un fragmento respectivamente. El edificio A del palacio desarrolla la bicromía en rojo y negro en dos fragmentos de los siglos VI y V a.n.e. En el siglo IV se registran dos fragmentos en rojo y negro, así como un fragmento en rojo y naranja. En el siglo III, finalmente, las decoraciones en rojo y negro se desarrollan en un único fragmento, acompañadas, junto con la mocronomía común en todas las fases, por la alternancia de dos tonalidades de rojo en dos fragmentos amorfos.

Los motivos decorativos documentados en ambos complejos arquitectónicos muestran el predominio de las bandas y filetes, cuestión esta que se encuentra estrechamente vinculada con el elevado grado de fragmentación del registro cerámico, sin que sea indicativo de una preferencia por las decoraciones sencillas conformadas por estos símbolos geométricos. Junto a ellos se incluyen otros símbolos como círculos, semicírculos y segmentos de círculos concéntricos, líneas onduladas verticales, puntos, pinceladas, enrejados, series de líneas verticales y series de líneas oblicuas. Este *corpus* de signos, aunque reducido y aparentemente común a todos los asentamientos iberos, muestra una serie de particularidades en sus asociaciones y disposición espacial que veremos más adelante. Por otra parte, si atendemos a los grupos cronológicos derivados del análisis tipológico, observamos las siguientes conclusiones. Durante el siglo V a.n.e. se desarrollan en el santuario las bandas, filetes, círculos y segmentos de círculos concéntricos. En el siglo IV se produce una mayor diversificación de los motivos decorativos y, junto a los signos fijados en la fase anterior, se disponen campos, círculos concéntricos, líneas onduladas verticales, puntos, pinceladas, enrejados y líneas oblicuas. En el edificio A del palacio, por su parte, se conforman filetes y bandas en los fragmentos asociados a los siglos VI y V a.n.e. En el siglo IV a.n.e. estos motivos son acompañados, en ocasiones, por semicírculos concéntricos, segmentos de círculos concéntricos, series de líneas verticales y series de líneas oblicuas. En el siglo III a.n.e. dejan de documentarse en este espacio los segmentos de círculos concéntricos y, junto al resto de motivos, se identifican líneas onduladas verticales y enrejados.

En lo que respecta a la tendencia decorativa, derivada de la unión de dos o más motivos geométricos, se observa el predominio de las decoraciones sencillas a base de bandas y filetes en cualquiera de las fases cronológicas documentadas en el santuario y el palacio. Tal y como hemos expresado anteriormente, esta cuestión no es necesariamente significativa dado el grado de fragmentación de los recipientes. Esta lectura es más fiable en el caso de los fragmentos amorfos con decoración compleja que, sin ningún género de dudas, están asociados a esta tendencia decorativa. Veamos

una lectura espacial de los mismos. En el santuario dos son los fragmentos con decoración compleja asociados al siglo V a.n.e., frente a los 34 ejemplares adscritos al siglo IV a.n.e. En el edifico A del palacio se conservan seis fragmentos vinculados al siglo IV y cinco al siglo III a.n.e. La última tendencia decorativa, la decoración completa, se encuentra conformada en el palacio por fragmentos amorfos con engobe blanquecino y anaranjado que, dado el carácter fragmentario de los recipientes, no necesariamente tienen que estar asociadas a esta tendencia decorativa, pudiendo ser el fondo de una posible decoración sencilla o compleja. Junto a ellos se documentan fragmentos de borde y base con decoración única en rojo tanto en la superficie interior como exterior del recipiente, vinculados principalmente a platos de las variantes I.2.A.3 y II.9.A.3. Todos estos fragmentos se documentan en el siglo IV a.n.e.

En el edificio A del sector palacial la decoración completa se encuentra asociado a un fragmento amorfo con engobe anaranjado del siglo VI a.n.e., que no necesariamente, dado el grado de fragmentación del recipiente, puede corresponder a esta tendencia decorativa, pudiendo ser la base sobre la que se desarrolla una posible decoración sencilla o compleja. En el siglo IV la decoración completa en rojo se desarrolla en fragmentos de platos asociados al siglo IV a.n.e., mientras que en el siglo III esta decoración en rojo se configura en bordes de platos de la variante II.9.A.3.

10.2.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN: MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS. CONCLUSIONES.

Los repertorios decorativos del santuario y el palacio de Puente Tablas se encuentran caracterizados, tal y como hemos visto a lo largo de este capítulo, por un registro parcial derivado de un elevado grado de fragmentación de los recipientes cerámicos. El análisis, aunque no puede ser completado con una lectura completa o hipotética de las secuencias decorativas, muestra, asimismo, cuestiones significativas en lo que respecta a la producción de la pintura alfarera en Puente Tablas.

De esta manera, se documenta durante los siglos VI y V a.n.e. bicromía en rojo y negro. Esta cuestión es, como hemos visto en otros capítulos, un aspecto especialmente significativo, ya que se encuentran asociado, en todos los yacimientos en los que se documentan, al Ibérico Antiguo y puede ser considerado como un fósil guía de esta fase cronológica. De modo general, en estos siglos se perfilan los primeros programas decorativos propiamente ibéricos, conformados por las bandas, los filetes, los campos, los círculos, semicírculos, segmentos de círculos concéntricos y las líneas onduladas verticales. Junto a ellos se desarrollan decoraciones completas en rojo en fragmentos de platos. El tratamiento previo de la superficie con algún tipo de engobe

muestra el desarrollo de pigmentos pardos y blanquecinos para su conformación. En este contexto cronológico se desarrolla, además, una policromía en varios tonos de rojo que parece característico e identitario en Puente Tablas en esta fase cronológica. No es habitual, en el resto de asentamientos del Alto Guadalquivir, el desarrollo de una policromía tan compleja.

En el siglo IV a.n.e. se consolidan esquemas decorativos prefigurados en la etapa anterior, entre los que se encuentran las decoraciones completas en rojo asociadas a platos, las decoraciones sencillas y los esquemas complejos con bandas, filetes y semicírculos concéntricos, entre otros. La bicromía en rojo y negro, característica de la etapa anterior, altera parcialmente su producción y los negros, que en la etapa anterior son conformados a partir del óxido de manganeso, serán definidos con el óxido de hierro que forma parte, también, de los pigmentos rojos (Tuñón et al., 2016). Se produce, al mismo tiempo, una diversificación de los programas complejos y, junto con los motivos definidos en la etapa anterior, se desarrollan secuencias integradas, también, por líneas verticales u oblicuas. En lo que respecta al tratamiento previo de las superficies con algún tipo de engobe se constata la presencia, junto con los engobes grises y pardos desarrollados en la etapa de formación de la pintura alfarera de Puente Tablas, un engobe anaranjado del mismo tono que la arcilla del recipiente. En este momento se documentan, también, producciones grises con decoración pintada. Este tipo de producción es característica del territorio de Cástulo y su documentación en Puente Tablas permitiría plantear la primera mitad del siglo IV a.n.e. como el desarrollo de este tipo de decoraciones.

En el siglo III a.n.e., momento en el que se reocupa el *oppidum* tras un breve abandono en el siglo IV a.n.e., se desarrollan los mismo esquemas y tendencias decorativas de la etapa anterior. En este contexto se mantiene la bicromía en rojo y negro, en esa necesidad de vincular simbólicamente este tipo de decoraciones con la primera fase de ocupación del *oppidum*. Se documentan, asimismo, los mismos motivos y asociaciones decorativas que en la etapa anterior. La reocupación del *oppidum* parece encaminada, en este sentido, a retomar los discursos iconográficos previos, caracterizada por el crecimiento y la expansión del linaje aristocrático de Puente Tablas que, en entre los siglos V y IV, remodela parte de la estructura del área palacial y desarrolla el complejo arquitectónico y simbólico del santuario de la puerta del sol y su disposición equinoccial (Ruiz y Molinos, 2015).

10.3. Necrópolis del Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén)

La necrópolis de La Guardia se localiza en el paraje del Ejido de las Eras de San Sebastián, en el paso natural que conecta la campiña alta con Granada, dominando el valle del río de La Guardia en su desembocadura en el Guadalbullón (Pereira, 1987: 503). Forma parte de un paisaje arqueológico en el que destaca su *oppidum*, ubicado en el cerro contiguo, bajo el actual término municipal de La Guardia, posiblemente vinculado a la *Mentesa Bastia* de las fuentes clásicas (Molinos, 1987; Pereira, 1988).

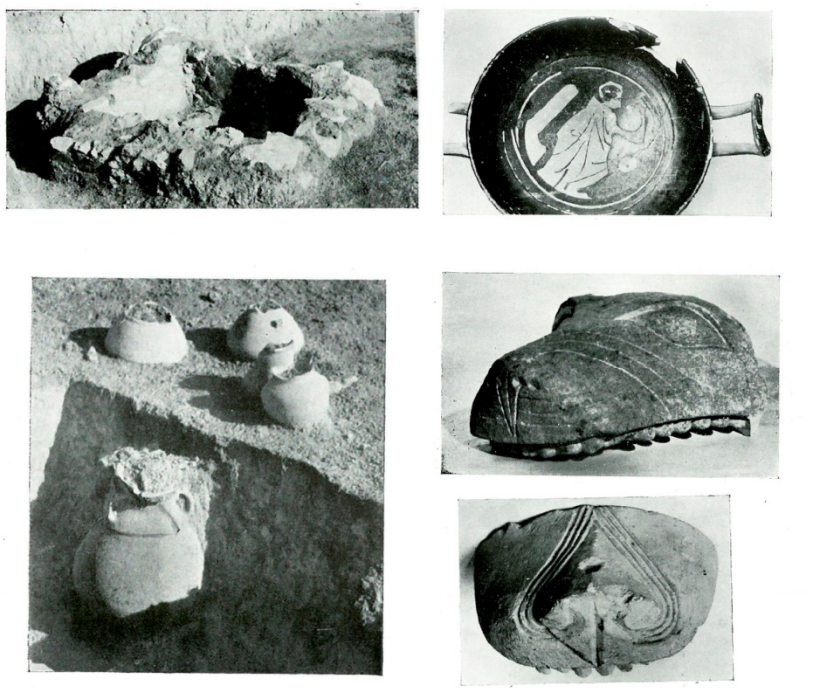


Fig. 1. Arriba: fotografía de la sepultura 1 y *kylix* documentada en ella. Abajo izquierda: vista general de la tumba 17. Abajo Derecha: fragmentos escultóricos que motivaron la excavación de Blanco Freijeiro (1959).

Las primeras investigaciones en torno a esta necrópolis están asociadas a dos campañas de prospección dirigidas por Concepción Fernández-Chicarro. Realizadas en los meses de mayo y septiembre de 1955, estas intervenciones tuvieron como objetivo el análisis de la entidad del sitio y la excavación de algunas tumbas, "de *tegulae* a doble vertiente", vinculadas a la ocupación romana (Fernández-Chicarro, 1956). Posteriormente, el hallazgo casual de tres esculturas de leones (Fig.1) justificaría el desarrollo de una excavación en extensión de la necrópolis (Fig. 2). Dirigida por Antonio Blanco Freijeiro, dicha excavación tendría lugar en la cima del cerro y definiría una necrópolis caracterizada por el desarrollo horizontal de la misma, con una ausencia de superposición de tumbas. Las sepulturas estarían localizadas en la

mayoría de las ocasiones en un nivel superficial o poco profundo, una cuestión acusada por las labores agrícolas. La publicación de los resultados de esta excavación estará caracterizada, sin embargo, por un déficit de la información. De esta manera, en el año 1959 publicará la memoria de las excavaciones, con una relación de 18 sepulturas y sus ajuares (Blanco Freijeiro, 1959). Un año después publicará de forma completa la tumba 19 y una urna tipo toya de la sepultura 21 (Blanco Freijeiro, 1960). Finalmente, la última publicación que realiza de esta necrópolis estará asociada a un conjunto de tres urnas pintadas sin número de inventario ni identificación de la sepultura (Blanco Freijeiro, 1962). Este criterio de publicación condicionará de forma notable los estudios posteriores realizados en la necrópolis, ya sea el análisis tipológico del ajuar cerámico ibérico (Pereira, 1988), ya el estudio de la misma y su valorativa territorial (Molinos, 1987); debido, entre otras cuestiones, a la descontextualización de un volumen importante de materiales depositados en el Museo Provincial de Jaén que, con sigla La Guardia, carecen de información sobre sepultura y contexto (Pereira, 1988: 504). El número total de sepulturas excavadas por Blanco Freijerio ascienden a un total de 32, atendiendo al inventario de materiales del Museo de Jaén, aunque, tal y como hemos expuesto anteriormente, es posible que su número sea mayor.

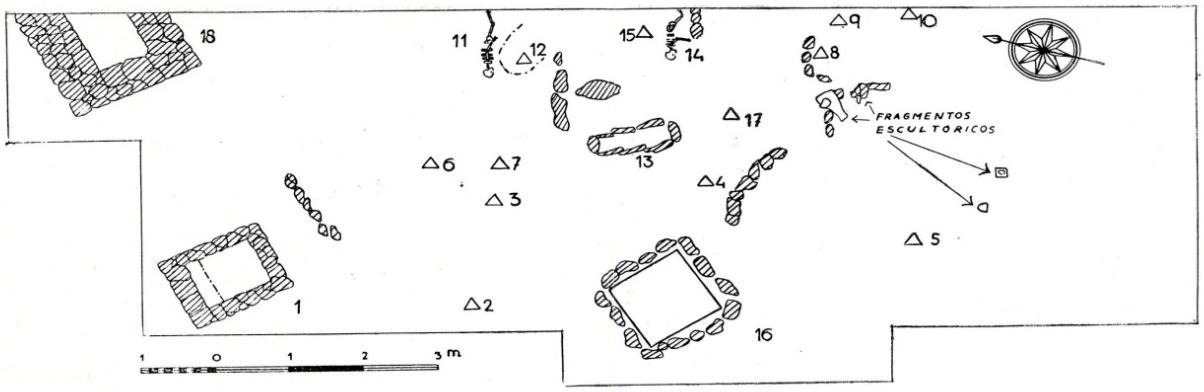


Fig. 2. Plano de la excavación realizada por Antonio Blanco Freijeiro (1959: 90).

Tras estas primeras intervenciones arqueológicas, la necrópolis dejó de ser centro de atención de la investigación arqueológica, sufriendo desde ese momento un expolio de la misma. En el año 1983, como consecuencia de la construcción de unas instalaciones deportivas que afectaron notablemente a la entidad del sitio, el Departamento de Prehistoria del Colegio Universitario de Jaén (hoy Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica), realizó una excavación de urgencia que sólo pudo constatar la completa destrucción de la necrópolis. Esta excavación pudo, sin embargo, caracterizar la secuencia estratigráfica del Cerro del Ejido de las Eras de San Sebastián, definiendo, junto con la ocupación ibera y romana, niveles vinculados al Neolítico Final y Bronce Final (Molinos, 1987).

El conocimiento de la secuencia ibera se encuentra asociado, de esta manera, a las intervenciones de Blanco Freijeiro, que delimita una necrópolis sin superposición de tumbas. La tipología de las mismas abarca desde las más sencillas en hoyos hasta las más complejas de cámara con planta cuadrada o rectangular, pasando por las cistas irregulares. Se pudieron documentar, asimismo, los *ustrina* de las incineraciones, definidos en todas las ocasiones bajos los enterramientos y sus ajuares. El análisis de los conjuntos cerrados publicados muestra una ocupación de la necrópolis desde mediados o finales del siglo VI hasta finales del siglo IV a.n.e. Con esta propuesta ampliamos la secuencia cronológica definida por Pereira en su análisis tipológico entre los siglos V y IV a.n.e. (Pereira, 1988), en base a las urnas tipo Toya y los vasos *à chardon* documentados en diferentes tumbas y asociados a los últimos años del siglo VI en otras necrópolis del Alto Guadalquivir, tal es el caso del Toya. Junto al ajuar cerámica ibérico, se documentaron recipientes áticos, *kylix* fundamentalmente, *aryballos* de vidrio asociados a las tumbas de cámara, un escarabeo de pasta de *Naukratis* procedente de la sepultura 19 y diferentes elementos asociados a armas. Todos estos elementos se encuentran asociados, de forma general, a la cronología propuesta en este análisis y se encuentran inmersos en los discursos de poder vinculados a la aristocracia ibera.

Centrando nuestra atención en el ajuar cerámico ibérico, los estudios sobre ellos se centran en el análisis tipológico de las formas (Molinos, 1987; Pereira, 1988). En las memorias publicadas por Blanco Freijeiro, la decoración no presenta mayor pretensión que la mera descripción, que en la mayoría de las ocasiones estará asociada al texto y no presentará un dibujo o fotografía de la urna, dificultando aún más su identificación en los fondos del museo. Los materiales se encuentran depositados en el Museo Provincial de Jaén, salvo los de las tumbas 17, 19 y 21, que se localizan en el Museo Arqueológico Nacional (Pereira, 1987). Tal y como hemos expuesto anteriormente, en los fondos del Museo de Jaén se localizan numerosas bolsas que, aunque con sigla La Guardia, carecen de información contextual que facilite una lectura social de los programas decorativos. Es por ello que el análisis iconográfico ha primado el estudio de las sepulturas mejor conocidas y publicadas, siendo conscientes de la lectura parcial derivada de esta cuestión.

10.3.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Teniendo en cuenta lo expuesto en el apartado anterior, el análisis iconográfico propenderá dos grupos de materiales. Por un lado, aquellos cuyas sepulturas fueron descritas y recogidas por Blanco Freijerio en la memoria de las excavaciones (Blanco Freijeiro, 1959). Por otro, una pequeña selección de materiales con sigla de La Guardia depositados en los fondos del Museo de Jaén, sin más

información contextual al respecto. La revisión de este grupo de materiales se encuentra asociada a su comparación con otros materiales contextualizados y la constatación de temas iconográficos de especial relevancia en la necrópolis.

Cerámica documentada en la campaña de excavación de Antonio Blanco Freijeiro

Tumba 4: incineración en un hoyo simple de tendencia circular. Junto a la urna decorada se documentaron dos platos de la variante I.2.A.3 sin decoración y un fragmento de hoja de espada (Blanco Freijeiro, 1959: 112).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.C.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, cuello alto exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 3: 1). Presenta decoración compleja en castaño oscuro con cinco grupos irregulares de filetes en cuello y cuerpo, delimitando cinco paneles. De ellos, se decoran los dos primeros, ubicados en el cuello, con líneas de punto o gotas de pintura. Asimismo el cuarto friso, localizado bajo el máximo ancho del recipiente, comprende una serie de esos mismos puntos o gotas de pintura. Pereira fecha esta urna entre los siglos V y IV a.n.e. (Pereira, 1988: 152).

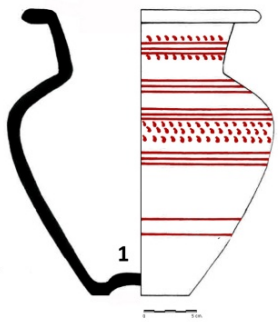


Fig. 3. Cerámica decorada de la tumba 4 (Pereira, 1987).

Tumba 5: hoyo simple de tendencia circular. Junto con la urna cineraria con decoración pintada y el ajuar cerámico decorado, se documentaron un cubilete, tres urnas, cinco platos y tres aros de bronce de sección circular (Blanco Freijerio, 1959: 112).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.A.1**: urna de cuerpo globular, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 4: 1). Se encuentra caracterizada por una decoración sencilla en

rojo con filete en el borde. En el cuerpo, dos grupos irregulares de bandas y filetes delimitan un friso sin decoración alguna.

2. **Variante III.3.C.4**: urna de cuerpo con tendencia globular, borde vuelto, cuello alto exvasado con baquetón central, base cóncava con umbo y dos asas laterales en posición vertical que arranca en el cuello y termina en el tercio superior del cuerpo (Fig. 4: 2). Comprende decoración bícroma en rojo y negro. Presenta banda en la superficie interior del borde y en la exterior un campo en rojo al que se sobrepone una serie de pequeños rectángulos en negro. En el cuello un filete marca su tercio superior, mientras que entre las dos asas se definen dos motivos esteliformes. Las asas desarrollan, asimismo, filetes en su superficie. El cuerpo queda reservado a una serie de bandas y filetes, los primeros ejecutados en rojo y los segundos en negro. En el tercio superior del cuerpo, entre las asas, se define la serie decorativa característica de este tipo de urna: un grupo de puntos realizados en negro. Pereira fecha este tipo entre los siglos VI y V a.n.e. (Pereira, 1988: 148).

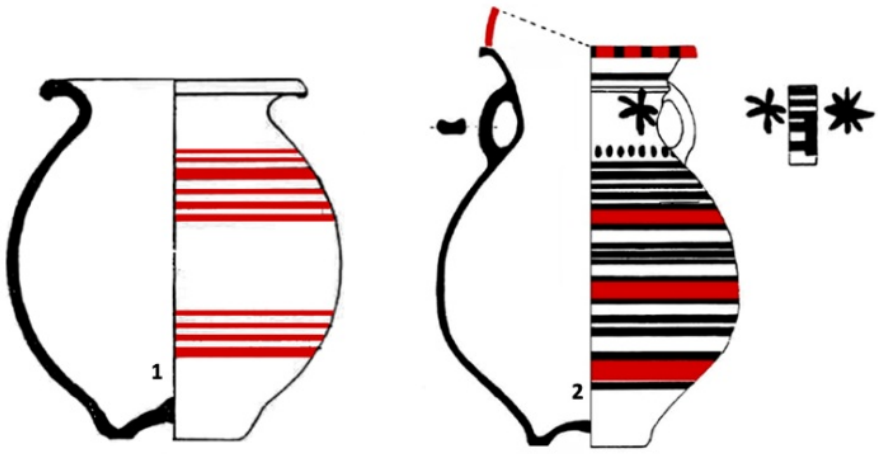


Fig. 4. Cerámica decorada de la tumba 5 (Pereira, 1987).

Tumba 10: incineración en hoyo sobre las cenizas de la pira. Junto a la urna cineraria decorada se documentaron tres platos sin decoración alguna (Blanco Freijero, 1959:114).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.5.B.2**: urna cineraria de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado, cuello corto y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 5: 1). Presenta decoración sencilla en rojo y negro con filete en el cuello y dos grupos de 6 y 5 bandas y filetes en el cuerpo, delimitando dos frisos sin decoración.

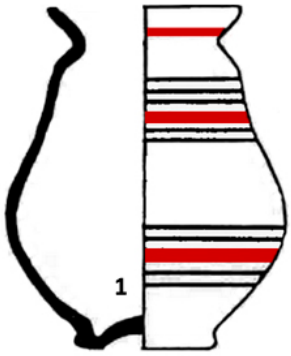


Fig. 5. Cerámica decorada de la tumba 10 (Pereira, 1987).

Tumba 17: sepultura simple en hoyo circular. Junto al ajuar decorado se documentaron una urna de cuerpo globular, otra de cuerpo ovoide y el fragmento de cuerpo de una tercera posiblemente asociada a la variante III.3.C.4 (Blanco Freijeiro, 1959: 116-117).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.C.4**: urna de cuerpo globular, cuello alto exvasado, borde horizontal, base cóncava con umbo y dos asas laterales en posición vertical que comienzan en la zona central del cuello y finalizan en el tercio superior del cuerpo (Fig. 6: 1). Se encuentra caracterizado por una decoración bícroma en rojo y negro. Presenta serie de trazos verticales en grupos de dos en el borde. En el cuello se desarrolla un filete sobre las asas. Bajo ellas, en el cuerpo, se desarrollan una serie de bandas y filetes. El primer filete es definido por una línea horizontal de puntos. Las asas presentan una serie de filetes. Se encuentra asociado a los denominados vasos tipo Toya y estaría fechado entre finales de siglos VI y el siglo V a.n.e. (Pereira, 1988: 148).
1. **Fragmento de** cuerpo globular, base cóncava con umbo y dos arranques de asas (Fig. 6: 2). No conserva el cuello y el borde. Podría corresponder a un ejemplar de la variante III.3.C.4 con decoración compleja en dos tonalidades de rojo. En el cuerpo, dos grupos irregulares de bandas y filetes delimitan, al menos, dos frisos. El superior presenta pequeñas aspas en el arranque del cuerpo y grupos de tres trazos verticales sobre el grupo de bandas y filetes que lo delimita. El panel inferior desarrolla estos grupos de tres trazos verticales, colgantes y sedentes sobre las bandas y alternando esta disposición de forma regular en el campo decorativo. Si tenemos en cuenta estas características, esta forma podría fecharse en el siglo V a.n.e. (Pereira, 1988: 149).

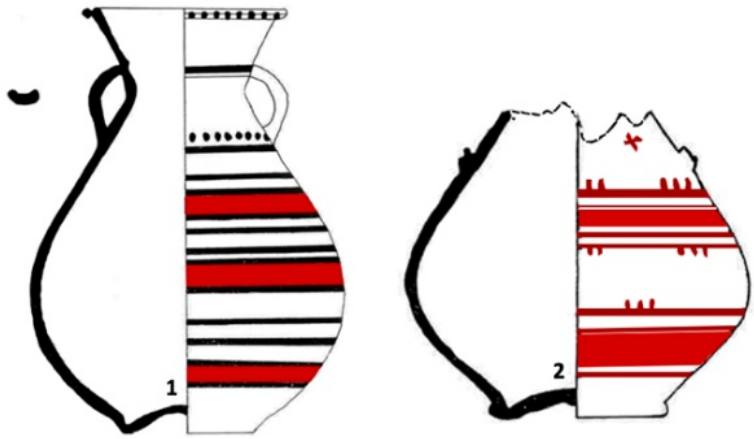


Fig. 6. Cerámica decorada de la tumba 17 (Pereira, 1987).

Tumba 18: sepultura de cámara que contenía, junto con el ajuar decorado, dos cuencos lisos, un pendiente de oro amorcillado, 75 cuentas de collar de pasta vítrea, un cuchillo de hierro, una placa de cinturón de bronce, tres fusayolas y una taba (Blanco Freijeiro, 1959: 117).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.5.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado ligeramente vuelto y base cóncava con umb (Fig. 7: 1). Sobre un engobe blanquecino apenas conservado, comprende decoración compleja en rojo y negro con campo en el borde. En el cuerpo tres grupos irregulares de bandas y filetes delimitan dos frisos. El superior, más estrecho, conserva la prolongación de las líneas onduladas verticales desarrolladas en el friso inferior. Este último se completa con una serie que alterna dichas líneas con semicírculos o segmentos de círculos en negro. Presenta una ejecución tosca de los motivos decorativos.
2. **Variante III.5.B.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, cuello corto, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 7: 2). Sobre un engobe blanquecino se desarrolla una decoración compleja con banda en el borde y filete con trazos verticales en el cuello. En el cuerpo, cuatro grupos irregulares de bandas y/o filetes delimitan tres paneles. El superior presenta una serie de trazos verticales que, como los del cuello, podrían hacer alusión a algún tipo de símbolo complejo no conservado en su totalidad. El segundo panel presenta segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la derecha. Finalmente, el tercer friso alterna los semicírculos concéntricos y los segmentos dispuestos de la misma manera que los anteriores.



Fig. 7. Cerámica decorada de la tumba 18.

Tumba 19: cámara cuadrangular de mampostería irregular con túmulo de tierra. Junto al ajuar decorado se documentaron un vaso *à chardon*, "un jarro" de localización desconocida, dos cuencos lisos y un escarabeo de pasta amarillenta con inscripción (Blanco Freijeiro, 1960a).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.A.1**: recipiente de cuerpo con tendencia globular, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 8: 1). Comprende decoración sencilla con cuatro grupos de cuatro filetes cada uno, delimitando tres frisos sin decoración. Se fecha en los siglos V y IV a.n.e.
2. **Variante III.3.C.1**: recipientes de cuerpo globular, borde exvasado u horizontal y base cóncava con umbo (Fig. 8: 2-3). Comprenden decoración sencilla a base de grupos irregulares de bandas y/o filetes en el cuerpo. Se fechan entre los siglos V y IV a.n.e.

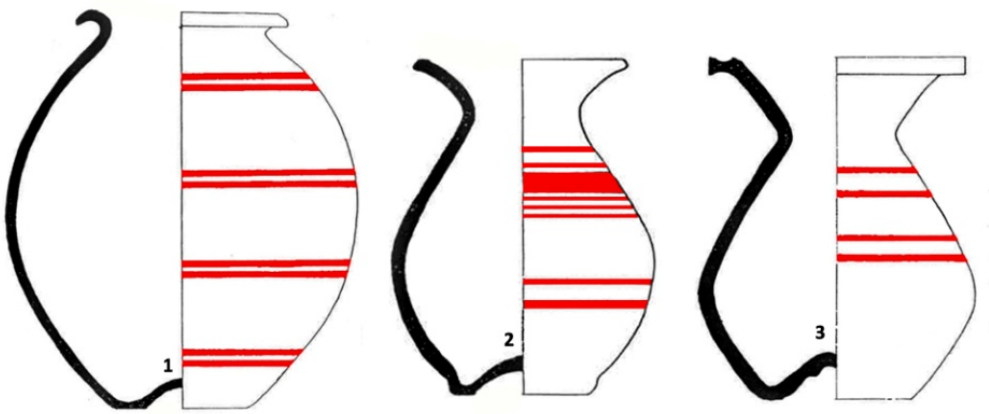


Fig. 8. Cerámica decorada de la tumba 19 (Pereira, 1987).

Tumba 21: enterramiento simple en hoyo. Se documenta una única urna, decorada (Blanco Freijeiro, 1960a).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.C.4**: urna de cuerpo globular, cuello alto exvasado con baquetón central, borde horizontal, base cóncava con umbo y dos asas laterales en posición vertical que comienzan en la zona central del cuello y finalizan en el tercio superior del cuerpo (Fig. 9: 1). Se encuentra caracterizado por una decoración bícroma en rojo y negro. Presenta banda y serie de rectángulos en el borde, y banda en el cuello, sobre el baquetón. En el cuerpo, se desarrolla una serie de bandas y filetes. Bajo las asas y sobre el primer filete se define una línea horizontal de puntos. Se encuentra asociado a los denominados vasos tipo Toya y estaría fechado entre finales de siglos VI y el siglo V a.n.e. (Pereira, 1988: 148).

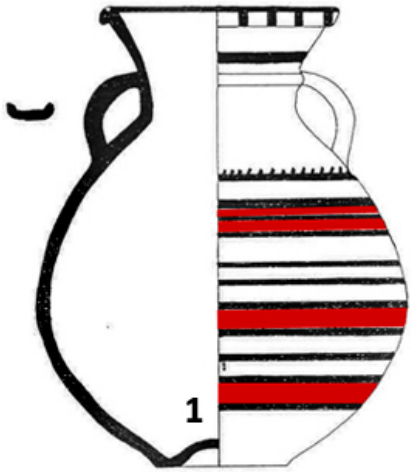


Fig. 9. Cerámica decorada de la tumba 21 (Pereira, 1987).

Tumba 24: Tumba rectangular de mampostería. Junto a la urna decorada, se documentó el fragmento de cuerpo de una urna ovoide con el máximo ancho en la mitad superior (Molinos, 1987: 198).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.B.1**: urna de cuerpo globular, cuello corto, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 10: 1). Se encuentra caracterizado por una banda en el borde y tres grupos irregulares de filetes en cuerpo y base, enmarcando dos frisos sin decoración.

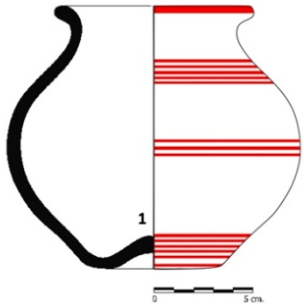


Fig. 10. Cerámica decorada de la tumba 24 (Pereira, 1987).

Tumba 25: sin referencias en los diarios de excavación de Blanco Freijeiro, se asocia una única urna (Molinos, 1987: 199).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.B.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello corto, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 11: 1). Comprende decoración sencilla con cuatro grupos irregulares de bandas y/o filetes en el cuerpo, delimitando tres frisos sin decoración. Se fecha entre los siglos V y IV a.n.e.

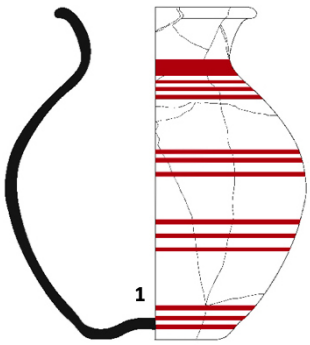


Fig. 11. Cerámica decorada de la tumba 25 (Pereira, 1987).

Tumba 28: al igual que ocurre en la sepultura anterior, dicha tumba no presenta referencias sobre su estructura. Junto a los platos decorados, el inventario refleja tres platos lisos (Molinos, 1987: 204-205).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.1**: platos de cuerpo hemisférico, borde cerrado y engrosado y base cóncava con umbo (Fig. 12: 1-2). En el ejemplar mejor conservado se

desarrolla una serie de franjas verticales en el borde y un campo en el fondo interior.

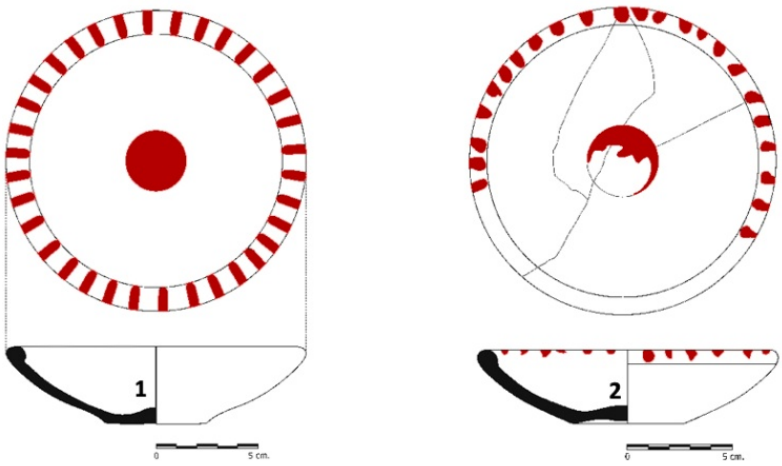


Fig. 12. Cerámica decorada de la tumba 28 (Pereira, 1987).

Tumba 29: en los diarios de excavación de Blanco Freijeiro se subraya el establecimiento del enterramiento sobre el *ustrinum*. Junto al ajuar decorado destaca: un aro de bronce, dos pendientes de oro, fragmentos de un anillo y fragmentos de una pulsera (Molinos, 1987: 207-209).

Cerámica sin engobe:

1. **Fragmento** de urna de cuerpo globular y base cóncava con umbo (Fig. 13: 1). Conserva el tercio inferior del cuello, de tendencia exvasada y con baquetón. Podría estar asociada a las urnas III.3.C.4, aunque la ausencia de asas no permite afirmar esta filiación. Se encuentra caracterizada por una decoración sencilla en rojo, con cuatro filetes dispuestos sobre el máximo ancho del recipiente.

Cerámica con engobe:

1. **Variante II.10.A.1:** corresponde a los denominados vasos *à chardon* y se encuentra caracterizado por un cuerpo compuesto de una forma ovoide y otra troncocónica, borde exvasado y base cóncava con umbo. Sobre un engobe blanquecino, aplicado en una pasta oscura poco cuidada, se desarrollan dos esquemas decorativos, fechados en el siglo V a.n.e.:
    a. Tres grupos de filetes enmarcan dos frisos en el cuerpo troncocónico de la urna. El panel superior presenta una serie horizontal de espigas; mientras que el panel inferior desarrolla estos mismos motivos en sentido vertical (Fig. 13: 2).

b. Grupos de filetes que delimitan tres paneles. El primero presenta motivos semicirculares. El segundo, metopado por líneas verticales, desarrolla series verticales de líneas. El último se encuentra integrado por metopas abstractas definidas por cuatro trazos verticales y motivos triangulares (Fig. 13: 3).

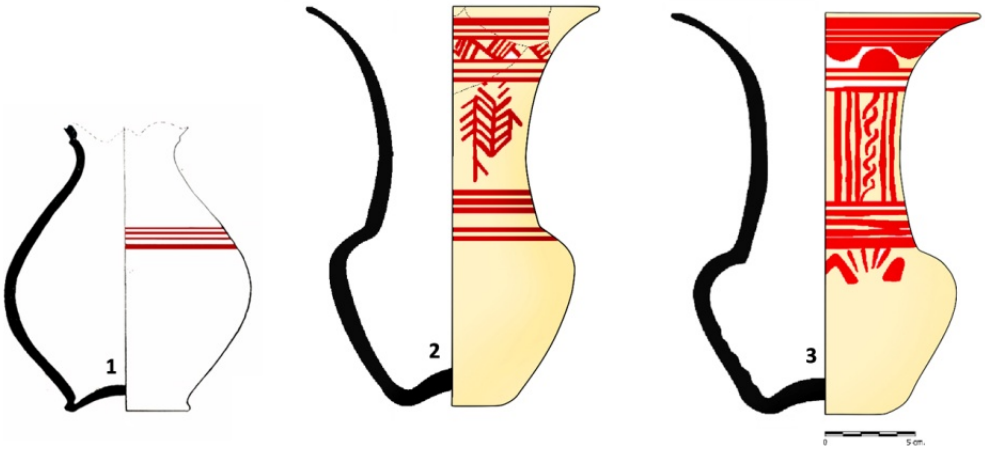


Fig. 13. Cerámica decorada de la tumba 29 (Pereira, 1987).

Tumba 31: sin referencias a la estructura en los diarios de Blanco Freijeiro, junto a la urna decorada se documentan 4 platos lisos (Molinos, 1987: 215).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.C.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto exvasado, borde ligeramente vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 14: 1). Se encuentra caracterizado por una decoración sencilla con banda en el borde y dos grupos irregulares de bandas y/o filetes en el cuerpo, delimitando un panel sin decoración. Se fecharía entre los siglos V y IV a.n.e.

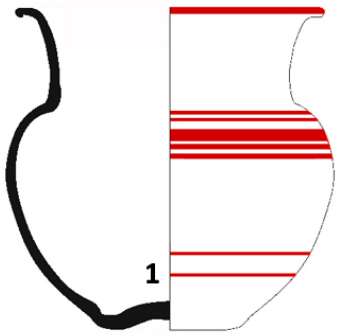


Fig. 14. Cerámica decorada de la tumba 31 (Pereira, 1987).

Cerámica descontextualizada

Cerámica con engobe:

1. **Variante II.10.A.1:** este grupo se encuentra integrado en los denominados tradicionalmente como vasos *à chardon*. Corresponden a formas abiertas de cuerpo compuesto por una forma ovoide con el máximo ancho en la mitad superior a la que se sobrepone otra troncocónica. Completa la variante una base cóncava con umbo y un borde exvasado. Sobre un engobe blanquecino, presenta tres tipos de esquemas decorativos, fechados en el siglo V a.n.e.:
    a. Series de filetes que delimitan tres paneles. El primero y tercero, más estrechos, presentan series de eses en sentido horizontal. El segundo panel se encuentra metopado por líneas verticales y desarrollan, asimismo, eses imbricadas (Fig. 15: 1).
    b. Grupos de filetes que delimitan dos paneles. El primero, más estrecho, presenta un motivo horizontal en espiga. Este tipo de motivo, encadenado, se desarrolla en el segundo panel, que ocupa la práctica totalidad del cuerpo troncocónico y que es concebido como el tema principal del esquema decorativo. El último friso comprende una serie de palmetas entre las que se disponen motivos semicirculares o triangulares (Fig. 15: 2).
    c. La última urna se encuentra definida por dos frisos. El superior, ubicado en el cuerpo troncocónico, se encuentra integrado por metopas definidas por líneas verticales. Cada una de las metopas presenta series verticales de eses. El panel inferior presenta metopas y entre ellas motivos semicirculares o triangulares (Fig. 15: 3).

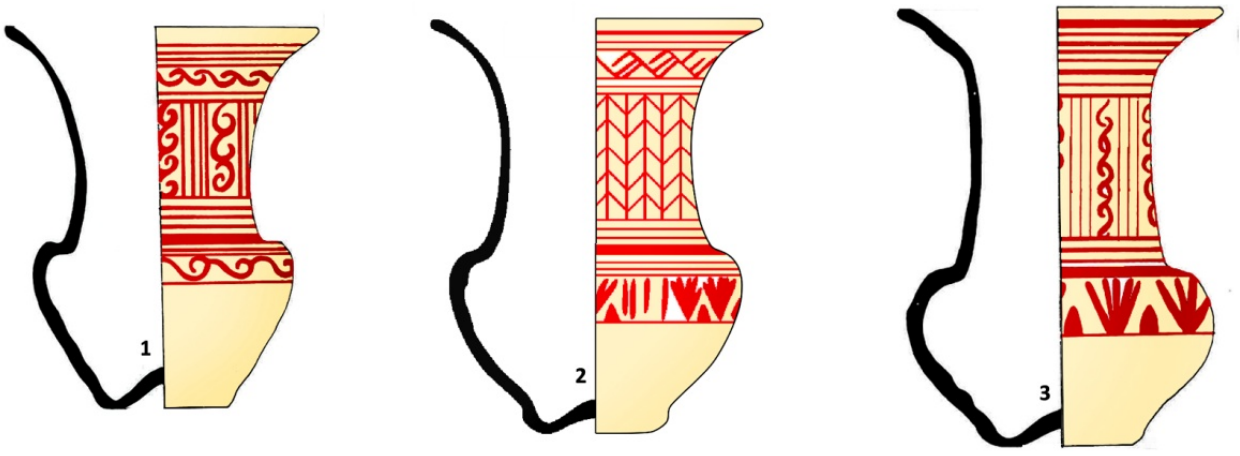


Fig. 15. Programas decorativos de la variante II.10.A.1 (Pereira, 1987).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.C.1**: urna de cuerpo globular, cuello alto exvasado, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 16: 1). Presenta decoración sencilla en rojo con banda en el borde y tres grupos irregulares de bandas y/o filetes en cuerpo y base, delimitando dos paneles sin decoración.
2. **Variante III.5.B.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, cuello corto, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 16: 2). Comprende decoración compleja en rojo con banda y serie de segmentos de círculos concéntricos en el borde. El cuello es definido por un campo y el cuerpo por tres grupos irregulares de bandas y filetes, delimitando dos paneles. El superior presenta una serie que alterna los reticulados con los segmentos de círculos colgantes con el vértice hacia la izquierda en grupos de dos. El friso inferior presenta una serie simple de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda.
3. **Variante III.5.B.2**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 16: 3). Comprende decoración bícroma en rojo y negro con grupo de tres trazos verticales en el borde; mientras que en el cuerpo se desarrollan cinco grupos irregulares de bandas y/o filetes.

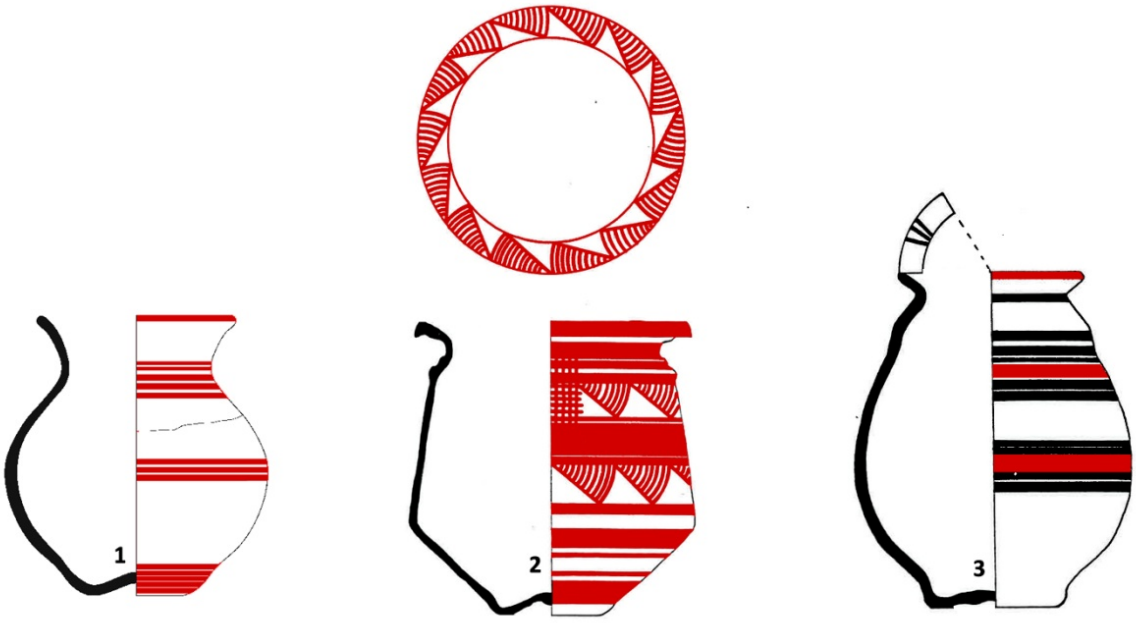


Fig. 16. Programas decorativos sin contexto (Pereira, 1987).

10.3.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN LA GUARDIA

El análisis de la cerámica decorada de la necrópolis de La Guardia ha comprendido un total de 30 recipientes, un número considerablemente menor al de recipientes sin decoración alguna. En este último sentido, la descripción, tanto en la memoria como en el diario de excavación, de recipientes decorados que no han podido ser localizados en los fondos del Museo Provincial de Jaén, condiciona el análisis iconográfico del registro arqueológico, sobre todo en lo que respecta al estudio comparativo entre el repertorio tipológico y los programas decorativos documentados. Aún así, hemos optado por contabilizar los símbolos y las tendencias decorativas habituales en estas descripciones, con el fin de evaluar con todos los datos disponibles los temas decorativos más recurrentes en la necrópolis y su derivada lectura social y simbólica.

En lo que respecta al primer nivel de análisis del diseño decorativo, vinculado a la cocción y coloración de la superficie del recipiente sobre el que se desarrolla la decoración, se constata el uso exclusivo de las cocciones oxidantes para el desarrollo de los esquemas decorativos. Las pastas son, por lo general, anaranjadas, rojizas o ligeramente blanquecinas y se constata la preponderancia de las superficies lisas sobre los engobes (22 y 7 recipientes respectivamente).

Tal y como hemos expuesto en el primer apartado de este capítulo, dos son las fases de ocupación que pueden atribuirse a esta necrópolis. La primera estaría vinculada a la segunda mitad o finales del siglo VI y la primera mitad del V a.n.e. según los repertorios tipológicos analizados. La segunda fase abarcaría desde la segunda mitad del siglo V hasta finales del IV a.n.e. Atendiendo a este consideración cronológica, los recipientes con engobe se documentan en ambas fases y presentan una serie de particularidades que conviene reseñar. En primer lugar, el tipo de engobe empleado es el blanquecino característico de las necrópolis del Alto Guadalquivir que, salvo Baza, donde parece un fenómeno generalizado, queda reservado a sepulturas que pretenden lanzar un mensaje determinado, vinculado al propio rito funerario y asociado con un concepto abstracto mediante el cual se asocia el contenedor funerario con el arquitectónico (Pereira, 1999). En la primera fase de ocupación de la necrópolis, este engobe se encuentra asociado a los denominados en la historiografía tradicional como vasos *à chardon*, adscritos a la variante II.10.A.1 de nuestra propuesta tipológica y con unos esquemas decorativos de tipo orientalizante, expresiones y re-presentaciones del poder, tal y como veremos más adelante. Para la segunda fase de ocupación, este engobe se asocia a las formas III.5.B.1, con unos esquemas decorativos alejados de la expresión divina del poder vinculada a las decoraciones orientalizantes. Los temas, iberos, se transforman y constituyen una

metáfora visual del binomio forma cerámica- sepultura aludido anteriormente y del que haremos una revisión más profunda en las próximas páginas.

En lo que respecta a la gama cromática documentada en la necrópolis, la monocromía en rojo, vinoso o castaño, será la tendencia habitual en las dos fases mencionadas. En 9 de los 29 recipientes analizados se desarrollará una bicromía asociada al rojo y negro o a dos tonalidades de rojo durante los siglos VI y V a.n.e. En la segunda fase, durante la segunda mitad del siglo V y el siglo IV a.n.e., la bicromía en rojo y negro será documentada en tres recipientes, empleándose en todos los casos distintas tonalidades de ambos pigmentos. Un aspecto interesante, con respecto a su comparación con otros yacimientos, se encuentra asociado a la diversificación de los motivos decorativos en negro. Mientras que en la mayoría de las necrópolis estudiadas el negro se vincula, fundamentalmente, a las decoraciones sencillas de bandas y filetes, en la necrópolis de la Guardia se observa un mayor *corpus* de signos en negro: semicírculos concéntricos, líneas onduladas verticales y puntos fundamentalmente.

Los motivos decorativos documentados en la necrópolis pueden agruparse en dos categorías. La primera estaría conformada pos los signos o motivos geométricos que también podemos documentar en otros sitios iberos: bandas, filetes, campos, semicírculos, segmentos, líneas onduladas verticales, puntos, eses y cuadrados/rectángulos (Fig.17: Ia-Id; IIb, IIe; IIIb; VIIIa). El segundo grupo estaría constituido por motivos geométricos o fitomorfos (estos últimos asociados, asimismo, a formas geométricas que aluden a un tipo vegetal determinado) de filiación orientalizante: espigas, estiliformes, triángulos y palmetas estilizadas (Fig.17: IVc, IVd, IVg, IVh; IXb; XIc, XId; XIIa-XIIe).

Si atendemos a los grupos cronológicos mencionados observamos la siguiente evolución iconográfica. Durante la fase 1 de la necrópolis (Siglos VI-V a.n.e.), los esquemas decorativos desarrollan las bandas, filetes, puntos, estiliformes, series de líneas verticales, eses, triángulos, los cuadrados/rectángulos, las espigas y las palmetas estilizadas. Durante la fase 2, encuadrada entre la segunda mitad del siglo V y el siglo IV a.n.e., desaparecerán los motivos asociados a una iconografía de filiación fenicia y se desarrollarán motivos geométricos propiamente iberos. Así, junto a las bandas, filetes y series de líneas verticales, se definen los campos, los semicírculos y segmentos de círculos, las líneas onduladas verticales y los enrejados. Se observa, de esta manera, un cambio en la tradición iconográfica, que evoluciona desde los esquemas decorativos de tradición orientalizante hasta los temas propiamente iberos.

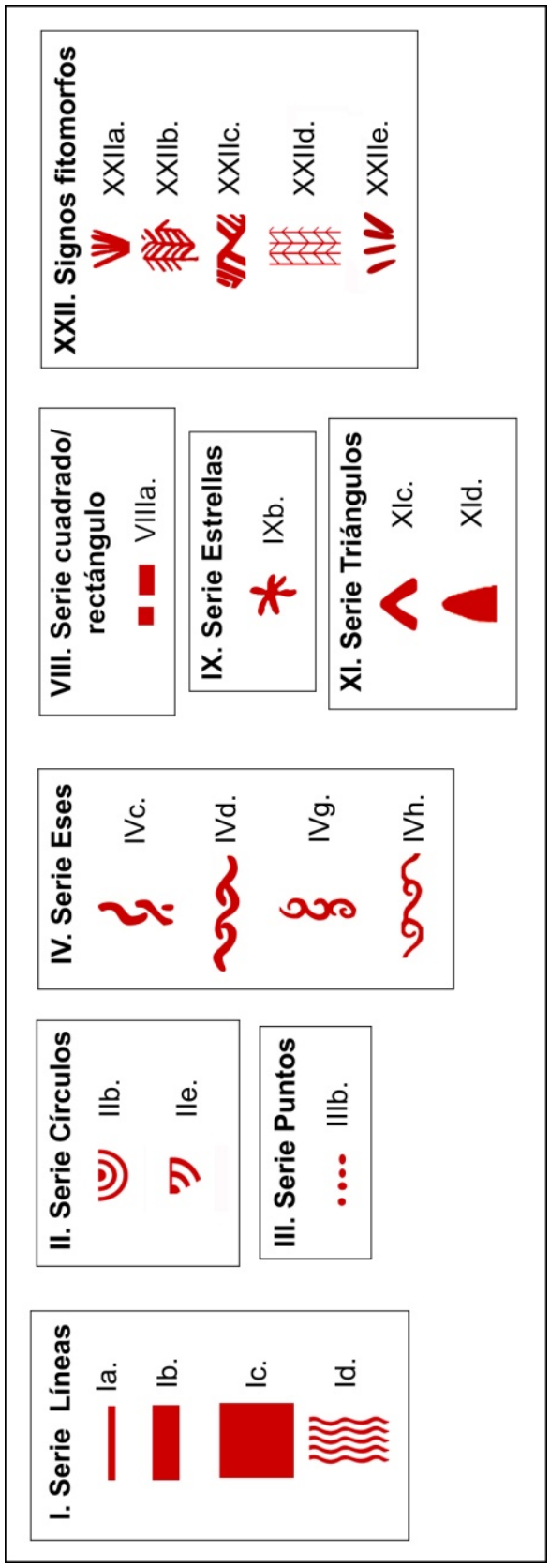


Fig. 17. Motivos decorativos de la necrópolis de La Guardia.

En lo que respecta a la tendencia decorativa (Fig. 18), derivada de la unión de dos o más motivos geométricos, se observa para la primera fase de ocupación de la necrópolis un predominio de las decoraciones complejas sobre las simples, documentada en 9 y 2 recipientes respectivamente. En la fase 2 esta tendencia se invierte y serán las decoraciones sencillas las más habituales, desarrolladas en 11 de los 18 casos asociados a esta cronología. En cinco recipientes se documenta la decoración compleja y, finalmente, en dos platos recogidos en las descripciones de Blanco Freijeiro se desarrolla una decoración completa en rojo.

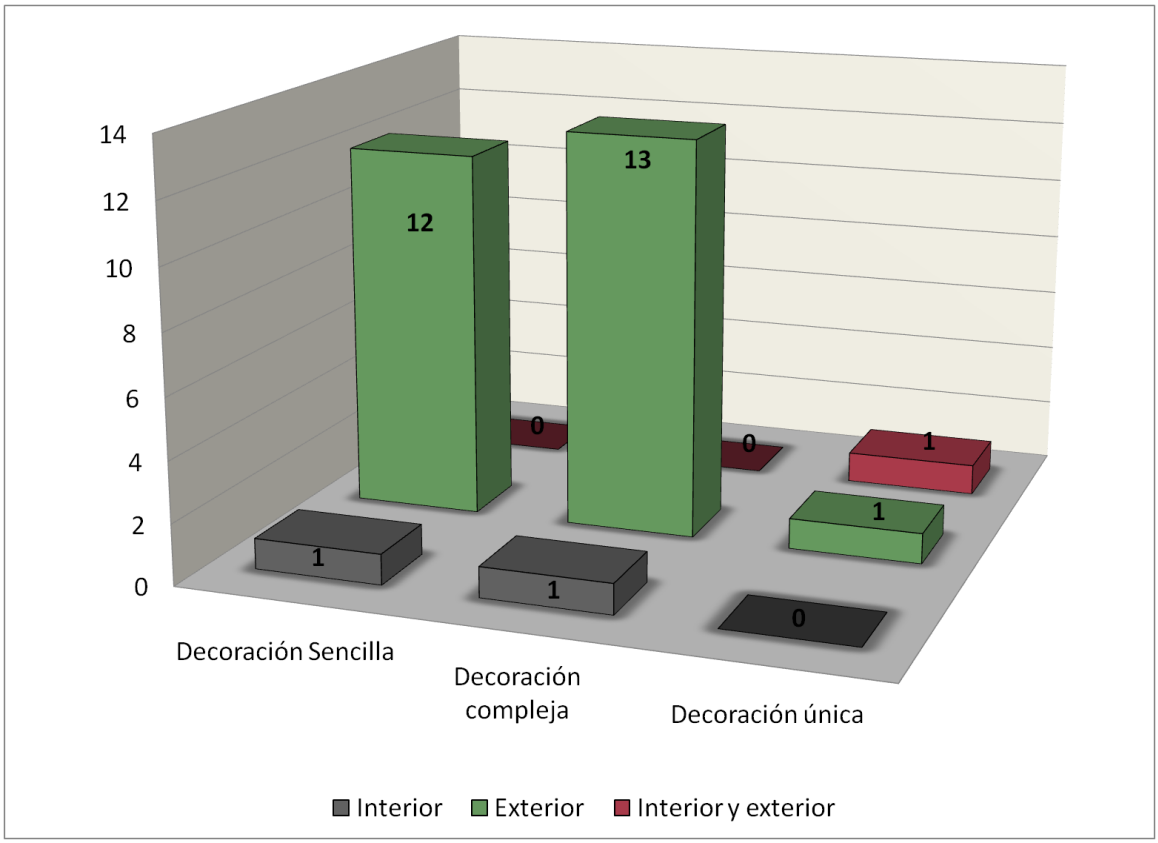


Fig. 18. Cómputo total de las tendencias decorativas documentadas en la necrópolis de La Guardia.

Los esquemas decorativos documentados han sido los siguientes:

Fase I (segunda mitad o finales del siglo VI- primera mitad del V a.n.e.):

1) I.C.11: asociado a bandas, filetes, una línea horizontal de puntos y cuadrados o rectángulos en el borde, se encuentra asociado a los vasos tipo Toya de la variante III.3.C.4 (Figs. 4: 2; 6: 1; 9: 1). Caracterizados por una bicromía en rojo y negro, siguen el esquema decorativo habitual de este tipo de urnas, documentadas en las tumbas 17 y 21 de la necrópolis.
2) II.H.2: sobre engobe blanquecino, se encuentra conformado por una serie de bandas y filetes que delimitan frisos con semicírculos rellenos, series de líneas

verticales, eses dispuestas en sentido vertical, triángulos delineados y rellenos y cuatro trazos oblicuos que podrían corresponder a palmetas abstractas (Fig. 13:3). Se encontraba depositada como ajuar de la sepultura 29 de la necrópolis.

3) II.C.13: se encuentra definido por las bandas, filetes y los motivos en espiga, ya sean dispuestos en sentido horizontal o vertical (Fig. 13: 2). Asociado a la variante II.10.A.1, vinculada a los tradicionales vasos *à chardon*, la decoración se desarrolla sobre un engobe blanquecino. El recipiente se deposita como ajuar de la sepultura 29 de la necrópolis.
4) II.F.3: se encuentra asociado, del mismo modo, al engobe blanquecino. El esquema define una serie de bandas, filetes, líneas verticales, eses, palmetas y triángulos rellenos y sigue el mismo complejo iconográfico que el definido para los programas anteriores (Fig. 15: 3). La palmeta, en este caso, se encuentra mejor definida, más naturalista que la desarrollada en el programa II.H.2. Datado entre los siglos VI y V a.n.e. y asociado al vaso *à chardon* de la variante II.10.A.1, constituye uno de los tres vasos de este tipo que no están asociados a una sepultura en las distintas publicaciones de Blanco Freijeiro sobre la necrópolis.
5) II.F.4: serie de frisos con bandas, filetes, espigas, triángulos y palmetas. (Fig. 15: 2) Los dos tipos de palmetas documentadas han permitido definir como palmeta las cuatro líneas oblicuas documentadas en uno de los frisos del esquema II.H.2. Asociada, igualmente, a la urna de la variante II.10.A.1, carece de información contextual.
6) Finalmente, el esquema II.D.7 es el último de los identificados en las urnas de la variante II.10.A.1 (Fig. 15: 1). Desarrollado sobre el engobe blanquecino característico de esta forma, se encuentra caracterizado por una serie de filetes que definen tres frisos, el segundo de ellos metopado con líneas verticales. Todos los paneles se encuentran caracterizados por líneas horizontales o verticales de eses que, tal y como hemos expuesto, posee un carácter simbólico en la iconografía ibérica.
7) El esquema I.E.7 está vinculado a una urna tipo Toya de la variante III.3.C.4. Con una bicromía en rojo y negro el esquema presenta bandas, filetes, una línea horizontal de puntos, un grupo de estiliformes de 6 y 8 puntas y una serie de cuadrados en el borde (Fig. 4: 2). Aunque parte del programa sigue las pautas fijadas para este tipo de urnas, con bandas, filetes y puntos, el empleo de un motivo en estrella o asterisco lo vincula a una tradición orientalizante que refleja el deseo de relacionar ambas tradiciones. Se localiza en la sepultura 5 de la necrópolis.
8) I.D.18 se encuentra asociado a un fragmento de cuerpo y base de una urna de la variante III.3.C.4 (Fig. 6: 2). Presenta una falsa bicromía en dos tonalidades de rojo y se encuentra caracterizada por el empleo de bandas, filetes,

pequeños trazos verticales y aspas en la zona del cuello. El único ejemplar adscrito a este tema iconográfico se encuentra depositado en la sepultura 17, donde también se documenta una urna de este tipo, en aquella ocasión con el programa habitual de esta forma, el I.C.11.

Fase 2 (segunda mitad del siglo V- siglo IV a.n.e.):

9) La decoración sencilla a base de bandas y/o filetes del esquema I.B.1 se encuentra asociado a las urnas de las variantes III.3.A.1 (sepulturas y 19) (Fig. 8: 1), III.3.B.1 (tumba 24) (Fig. 10: 1), III.3.C.1 (tumbas 19 y 24) (Fig. 8: 2-3; Fig. 10: 1), III.4.C.1 (enterramientos 4 y 31) (Fig. 3: 1; Fig. 14: 1).
10) II.D.3: se encuentra caracterizado por el desarrollo de bandas y filetes que delimitan uno o más frisos en los que se define una serie que alterna los semicírculos concéntricos y las líneas onduladas verticales. El único ejemplar adscrito a este programa decorativo se encuentra asociado a la variante III.5.B.1, sobre engobe blanquecino y decoración bícroma en rojo y negro (Fig. 7: 1) depositado en la sepultura 18.
11) El esquema II.E.2, caracterizado por el desarrollo de frisos en los que se suceden semicírculos, segmentos y líneas onduladas verticales, se encuentra asociado, tal y como hemos expuesto, a la tumba 18 (Fig. 7: 2). Presenta una monocromía en rojo sobre engobe blanco, vinculado al tema simbólico que relaciona la arquitectura y el ajuar en el paisaje funerario. En lo que respecta a los símbolos geométricos definidos en el programa, la disposición de los segmentos de círculos concéntricos, situados con el vértice hacia la derecha, lo diferencia de la mayoría de los yacimiento del Alto Guadalquivir, al tiempo que lo vincula con escasos ejemplares y repertorio decorativos.
12) I.C.17: se encuentra asociado a una urna de la variante III.4.C.1 de la sepultura 4 (Fig. 3: 1). Se encuentra caracterizado por el desarrollo de cinco frisos, delimitado por grupos de filetes. De ellos tan solo se decoran los dos primeros y el cuarto con líneas horizontales de pequeñas pinceladas que asemejan puntuaciones. Todo ello sobre la superficie lisa del recipiente.
13) El esquema I.B.2, caracterizado por el desarrollo de trazos verticales en el borde y un campo en el fondo interior, se desarrolla en dos platos de la variante I.2.A.1 depositados en la tumba 28 (Fig. 12: 1-2).
14) I.D.19, constituido por bandas, filetes, segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda y enrejados, se encuentra asociado a un recipiente de la variante III.5.B.1, sin información contextual (Fig. 16: 2). En el borde una serie de segmentos de círculos concéntricos define, entre ellos y en reserva, otra de dientes de lobo. Este último tema es interesante dado que el segundo símbolo, los dientes de lobo, puede ser definido como un signo "en

negativo", resultado del diseño del primero, del espacio en blanco que queda entre los segmentos.

10.3.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN. MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS

El análisis de la necrópolis del Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén) es una muestra del desarrollo del mundo aristocrático ibero en los siglos VI y IV a.n.e. tal y como hemos expuesto al inicio de este capítulo. Dada la escasa información ofrecida por Antonio Blanco Freijerio en sus informes de excavación (Blanco Freijeiro, 1959, 1960a y 1962b) y el elevado número de materiales descontextualizados depositados en el Museo de Jaén, se ha optado por analizar los repertorios decorativos con información contextual precisa, con el objetivo de definir los programas decorativos de esta necrópolis aristocrática. Asimismo, se han analizado tres recipientes descontextualizados que presentan unos programas específicos, caracterizados por la hibridación de lenguajes iconográficos en un contexto de legitimación del poder y su plasmación ideológica en la muerte.

El análisis de los conjuntos cerrados publicados muestra una ocupación de la necrópolis desde finales del siglo VI hasta finales del IV a.n.e. Con esta propuesta ampliamos la secuencia cronológica definida por Juan Pereira en su análisis tipológico entre los siglos V y IV a.n.e. (Pereira, 1988), en base a las urnas tipo Toya y los vasos *à chardon* documentados en diferentes tumbas y asociados a los últimos años del siglo VI a.n.e. en otras necrópolis del Alto Guadalquivir, tal es el caso de Toya. Esta nueva propuesta cronológica se encuentra definida por dos fases. La primera estaría centrada entre finales del siglo VI y, especialmente, la primera mitad del siglo V a.n.e. La segunda fase estaría asociada a la segunda mitad del siglo V y el siglo IV a.n.e., en un contexto en el que la aristocracia ibera se encuentra plenamente asentada en el Alto Guadalquivir. La definición de ambas fases viene marcada por el propio registro iconográfico, que marca los límites entre la iconografía de fundamento mítico asociada al desarrollo del linaje aristocrático y la imagen instrumentalizada asociada a un isomorfismo iconográfico de cohesión y agregación social. Entre ambas narrativas se desarrolla todo un espectro de programas asociados a la identidad de grupo o de clase y, de forma más concreta, a la identidad individual. Esta cuestión subraya la permeabilidad entre las fases de este proceso social que comienza en el siglo V a.n.e. y adquiere su máxima expresión en el siglo IV a.n.e.

En este sentido, el desarrollo de una aristocracia que controla y gestiona los recursos y el orden social del *oppidum,* implica el establecimiento de un complejo

programa ideológico en el que la imagen vascular adquiera un especial protagonismo. La cerámica es el elemento de cultura material más numeroso en cualquier contexto. Su producción, distribución y uso debe ser, en este sentido, controlado por las élites para reforzar su lugar en la esfera pública y subrayar las relaciones de poder entre todos los sectores implicados. Dado que la cerámica tiene, al mismo tiempo, un carácter *universal*; es decir, a ella acceden todos los grupos sin distinción de rango, sexo o edad, los programas y secuencias decorativas definidas deben ser instrumentalizados, como mecanismos de control de todo este discurso ideológico. Siguiendo con esta idea, la acumulación de objetos de prestigio- cualquiera sea su naturaleza- refuerza la posición dominante de un linaje y/o grupo determinado. Pero esta posición de privilegio debe ser enfatizada, al mismo tiempo, mediante el uso de otro tipo de materiales cuyo objetivo sea cohesionar dentro de la diferencia. La cerámica cumple esta doble función. En primer lugar, forma parte del entramado cultural en el que se desarrolla, es común a todas y todos y es indisociable de la vida social, cultual y simbólica. En segundo lugar, la superficie de la cerámica permite desarrollar programas decorativos que, o bien continúen con este modelo de cohesión o bien subrayen la diferencia dentro de lo común.

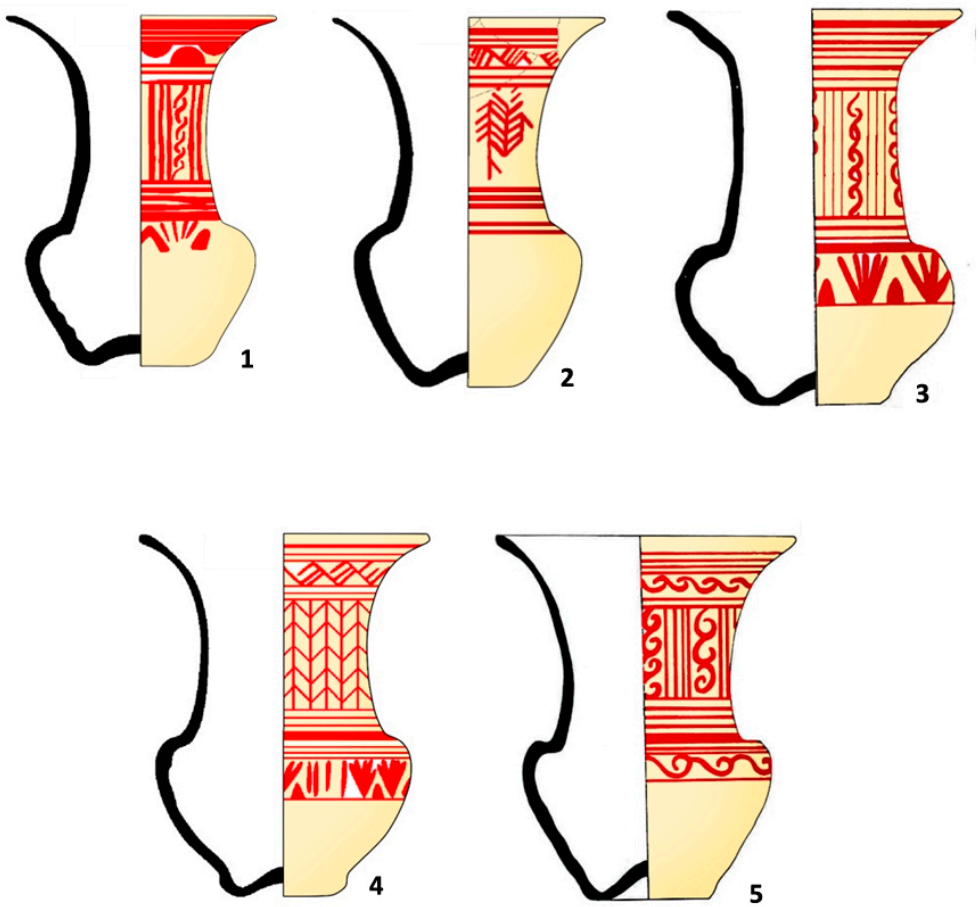


Fig. 19. Urnas *à chardon* documentadas en la sepultura 29 (números 1 y 2) y de localización desconocida (números 3, 4 y 5). Diferentes escalas.

En esta última cuestión nos centraremos en primer lugar. Entre finales del siglo VI y la primera mitad del siglo V a.n.e. se desarrollan toda una serie de programas decorativos que hemos denominado como iconografía de fundamento mítico. Estos programas decorativos se encuentran asociados a los denominados vasos *à chardon*, vinculados a la variante II.10.A.1 de nuestra propuesta tipológica. Se trata de cinco recipientes de influencia orientalizante que desarrollan, asimismo, una decoración asociada a este misma filiación cultural. Tenemos el elemento de cohesión, la cerámica, pero definido por dos elementos únicos en la necrópolis. Por una parte la forma de los mismos, sólo desarrollada en estos cinco casos. Por otra, la propia decoración. Son esquemas únicos, cada uno de los recipientes desarrolla tipos decorativos distintos y, además, estos tipos no se reproducen en ninguna otra forma de la necrópolis. Desconocemos la procedencia exacta, la sepultura y la localización de tres de ellos, de los que Blanco no hace referencia en la publicación donde los da a conocer (Blanco Freijerio, 1962b). Las otras dos urnas (Fig. 19: 1-2) se encontraban depositadas como ajuar de la sepultura número 29, asociada a una zona de *ustrinum* (Molinos, 1987: 207-209). El caso de la urna 1 de esta sepultura (Fig. 19: 1), se encuentra caracterizada por una serie de bandas y filetes que delimitan frisos con semicírculos rellenos, series de líneas verticales, eses dispuestas en sentido vertical, triángulos delineados y rellenos y cuatro trazos oblicuos que podrían corresponder a palmetas abstractas. Todo ello sobre un engobe blanquecino vinculado al concepto forma-decoración, tal y como hemos visto en las necrópolis de Baza, La Bobadilla o Tútugi. El esquema decorativo sigue prototipos orientalizantes. De esta manera, los semicírculos rellenos, los triángulos y las líneas oblicuas que hemos interpretado como abstracciones de las palmetas que, casi con carácter obligatorio, se encuentra vinculado a este tipo de decoraciones, estarían asociados a un concepto de representación del poder y la divinidad muy concreto, heredado de una tradición orientalizante. Así, el poseedor o poseedora de esta urna datada entre los siglos VI y V a.n.e. (Molinos, 1987), establecería una conexión simbólica entre su propia tradición, su época, y la anterior, subrayando la antigüedad y posición de su linaje con respecto al resto. El carácter ritual de este programa decorativo se subraya, al mismo tiempo, con el desarrollo de eses en sentido vertical, símbolo este último con una significación simbólica especialmente compleja en el mundo ibérico.

La segunda urna, por su parte, se encuentra definida por las bandas, filetes y los motivos en espiga, ya sean dispuestos en sentido horizontal o vertical (Fig. 19: 2). Al igual que ocurre con todas las urnas de esta variante tipológica, la decoración se desarrolla sobre un engobe blanquecino y presenta, con respecto al tipo iconográfico anterior, una novedad de especial relevancia. Se trata del motivo en espiga, vinculada a una larga tradición iconográfica que se desarrolla desde el Bronce Final y se prolonga hasta el período protoibérico, tal y como se constata en el cuenco carenado

de la necrópolis del Cerro de los Vientos (Puente del Obispo-Baeza, Jaén) (Lechuga y Soto, 2017: 112). Su uso todavía en el siglo VI a.n.e., en este contexto de formación de la necrópolis de La Guardia y en estas urnas derivadas del vaso *à chardon*, es una buena muestra del carácter simbólico de ciertos símbolos, estando en este caso vinculado, habitualmente, a un tema de fertilidad y fecundidad de los campos. Pero, ahora bien, en este contexto de necrópolis, y teniendo en cuenta la ausencia de un registro antropológico que permita definir el sexo de su portadora o portador, ¿este símbolo puede hacer alusión al poder y expansión de la casa aristocrática en cuestión? Todo ello teniendo en cuenta que la palmeta abstracta que hemos definido en la urna 1 es una representación de la divinidad mediante su símbolo. Se encuentra asociada, por tanto, a una metáfora visual mediante la cual se identifica a la persona enterrada, mujer, hombre o ambos, con la divinidad. Es la iconografía del fundamento mítico, que en el caso de la urna 2 podría estar asociada al poder terrenal y a la riqueza del linaje en el *oppidum*.

Las tres urnas restantes, que carecen de información contextual, presentan una combinación de los motivos decorativos identificados en las dos urnas anteriores. Los esquemas son diferentes para cada una, definiendo en dos de ellas una serie de palmetas naturalistas que en uno de los casos (Fig. 19: 3-4) es combinada con los cuatro trazos verticales y oblicuos que en la urna uno hemos denominado como abstracción de este símbolo. La combinación de las eses y las palmetas en dos de las urnas (Fig. 19: 1 y 3) y el protagonismo de las eses en la última (Fig. 19: 5), podría estar vinculando este símbolo con algún tipo de concepto religioso o cultual determinado, al mismo nivel que lo haría la palmeta: como símbolo, metáfora, de la divinidad. Este tema lo trataremos en las conclusiones finales, donde abordaremos su análisis desde un punto de vista más amplio.

Esta iconografía de tradición presenta una última narrativa basada, de nuevo, en una forma y decoración de filiación orientalizante. De este modo, sobre una forma tipo Toya, variante III.3.C.4 de nuestra propuesta tipológica y evolución formal de los tipos "Cruz del Negro" que se desarrollan en el Alto Guadalquivir desde el siglo VI a.n.e. (Belén, 1978; Pereira, 1988), se desarrolla una decoración bícroma en rojo y negro caracterizada por el desarrollo de un friso con motivos estiliformes (Fig. 20: 4), vinculados a una decoración orientalizante de carácter mítico y sagrado, tal y como se constata en las ánforas de Túgi. Esta urna se deposita en un hoyo de sección circular vinculado a la sepultura número 5 de la necrópolis (Fig. 3). El ajuar documentado es de los más numerosos de este contexto y junto a esta urna se registraron un cubilete, tres urnas sin decoración, cinco platos sin decoración y tres aros de bronce de sección circular. El motivo en estrella o asterisco representa una

geometrización del símbolo fitomorfo, las rosetas, asociado a la divinidad (Escacena, 2011-12; Casado, 2015: 239).

Las urnas tipo Toya serán las más numerosas de la necrópolis, con hasta cuatro formas adscritas a esta categoría, incluyendo la descrita en el párrafo anterior. Se encuentran asociadas a esta primera fase de uso de la misma, enmarcada entre mediados o finales del siglo VI y primera mitad del siglo V a.n.e., y está vinculada de forma directa a este contexto cerámico de filiación fenicia, tanto en la forma como en la decoración; ya que constituye, tal y como han desarrollado otras investigadoras e investigadores, una evolución formal de las urnas tipo "Cruz del Negro" fenicias (Belén y Pereira, 1985; Pereira, 1988). Dos de las restantes, depositadas en las tumbas 17 y 21 (Fig. 21), presentan decoración bícroma en rojo y negro, desarrollándose los característicos frisos con puntos de esta forma, tal y como se constata en la necrópolis de Toya (el contexto que presenta el mayor número de estas formas cerámicas) (Fig. 20: 1 y 3). La última de las urnas, localizada en la sepultura 17 (Fig. 21), presenta frisos en los que se desarrollan trazos verticales y motivos en aspas que replican, posiblemente, los motivos estiliformes de la urna de la tumba 5 (Fig. 20: 2).

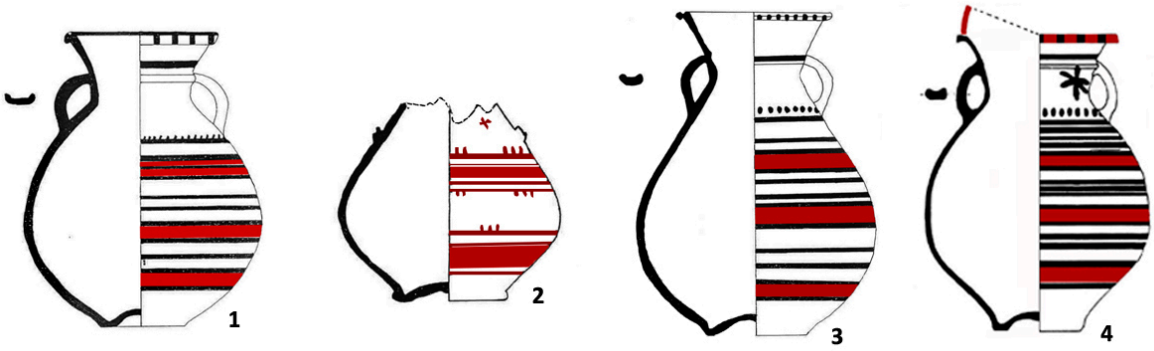


Fig. 20. Urnas de la variante III.3.C.4, denominadas habitualmente como "vasos tipo Toya". Distintas escalas.

En la fase 2 de la necrópolis, desarrollada entre la segunda mitad del siglo V y el siglo IV a.n.e., se produce un cambio en los discursos ideológicos de la cerámica. Se abandona las formas y decoraciones de tradición orientalizante y fundamento mítico, vinculado a una etapa de desarrollo de la aristocracia local. Se desarrollan nuevos tipos y decoraciones que definen una doble vertiente. Por una parte, se documenta un tipo de imagen instrumentalizada que persigue la cohesión ideológica e identitaria de las personas enterradas en la necrópolis. Por otra, se estructuran una serie de programas decorativos basada en la individualidad y que persigue, por tanto, subrayar la identidad individual de la mujer u hombre enterrada/o en relación a un concepto más amplio, la identidad de grupo. Pues, recordamos, no todos los sectores

sociales se entierran en la necrópolis, que es reflejo del orden social aristocrático y de las y los agentes implicados en él.

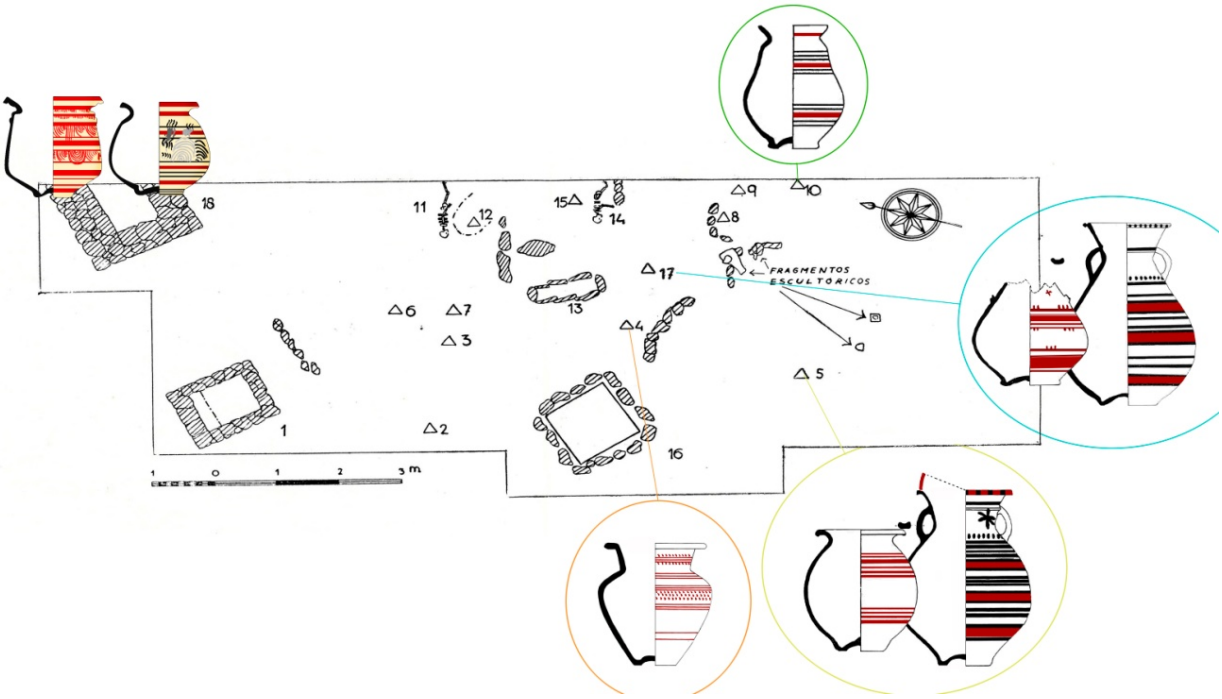


Fig. 21. Plano de localización de algunos de los recipientes con decoración pintada de la necrópolis de La Guardia.

En lo que respecta al primer grupo, asociado a las decoraciones que se documentan en varias urnas y tumbas de la necrópolis y vinculado a un concepto de cohesión y visibilidad social, en el marco de las sinergias iconográficas, resulta interesante constatar que esta cuestión se encuentra vinculada exclusivamente a las decoraciones sencillas a base de bandas y filetes. Esta tendencia decorativa, que no se desarrolla en la fase anterior, se relaciona con seis variantes tipológicas (III.3.A.1, III.3.B.1, III.3.C.1, III.4.B.1, III.4.C.1 y III.5.B.2) y un fragmento de urna de cuerpo globular (Figs. 21 y 22). Desafortunadamente de este elevado número de formas tan solo conocemos la localización espacial de dos de ellas, depositadas en la sepultura 10, siendo un enterramiento simple en hoyo. De las otras tres tumbas asociadas a estas urnas desconocemos su localización espacial (sepulturas 19, 24 y 31). Tan solo tenemos descripciones de dos de las tumbas (19 y 24), definidas por Blanco Freijeiro como sepulturas de cámara rectangular o cuadrangular con mampostería irregular. Esta cuestión resulta interesante por dos cuestiones. En primer lugar, porque de todas las cámaras descritas en sus informes (Blanco Freijeiro, 1960), estas dos son las únicas que presentan decoraciones sencillas. Esta narrativa iconográfica es descrita también en la cámara sepulcral de Toya y se encuentra encaminada a enfatizar la identidad social o colectiva del *oppidum*, del linaje aristocrático y de sus clientes. De

nuevo, en Toya, el poder del linaje se constata en la adquisición de una serie de productos de circulación restringida: la escultura, el carro y la cerámica ática. En La Guardia, estas cámaras sepulcrales presentan como objetos de lujo un escarabeo de pasta amarillenta de procedencia egipcia (sepultura 19) y una botella de vidrio (tumba 24). El resto del ajuar se completa con cerámica ibérica lisa. No hay una exposición del poder y de la riqueza más allá de la arquitectura funeraria y un objeto concreto. Su poder e influencia es quizá menor que en Baza, Toya o Tútugi. Y, también, se expresa con discursos diferentes. En la sepultura 19 el ajuar se completa, asimismo, con una urna *à chardon* sin decoración. Un mecanismo de recreación del poder mediante la reproducción de modelos anteriores. Modelos ampliamente documentados y decorados en la primera mitad del siglo V a.n.e. y asociados, en dos de los casos, a una sepultura de la que desconocemos su estructura, sobre el *ustrinum* y con una urna de cuerpo globular con decoración sencilla. Esta última urna con decoración sencilla, por cierto, se encuentra inmersa en los mecanismos de definición de las narrativas de integración que comienzan a prefigurarse, tal y como vemos, en la primera fase de la necrópolis.

Un último caso de las narrativas documentadas en la necrópolis trata sobre los temas decorativos vinculados a las identidades individuales. Estos temas se encuentran asociados a una única forma y, por tanto, una única sepultura y están relacionados con los mecanismos de integración ideológica basados en la diferenciación como elementos de cohesión. En efecto, en la necrópolis se encuentran representados únicamente ciertos grupos o sectores sociales del *oppidum*, fundamentalmente el linaje o linajes aristocráticos y los clientes. Son por tanto, personas con entidad dentro de la estructura social y, aunque cada grupo presenta diferentes mecanimos vinculados con la exhibición de clase, se reserva un margen para el desarrollo iconográfico de las identidades individuales. En la diferencia encuentra el grupo los mecanismos necesarios para: 1) su identificación como clase y/o grupo; 2) su identificación social, en el contexto del *oppidum*; y 3) su identidad territorial, en las sinergias y convergencias con otros territorios. Estos cuatro niveles de identidad o identificación social, entre los que se incluye la identidad individual, el reconocimiento del individuo como parte de una estructura social (Hernando, 2015), se encuentran estructurados en la iconografía y parten del último, de la identidad individual, para el desarrollo, conservación, legitimidad e, incluso, cambio, de los tres restantes. Este tipo de iconografía basada en esquemas individuales, únicos, constituye el fundamento del que parte nuestro trabajo y en La Guardia presenta una serie de características peculiares.

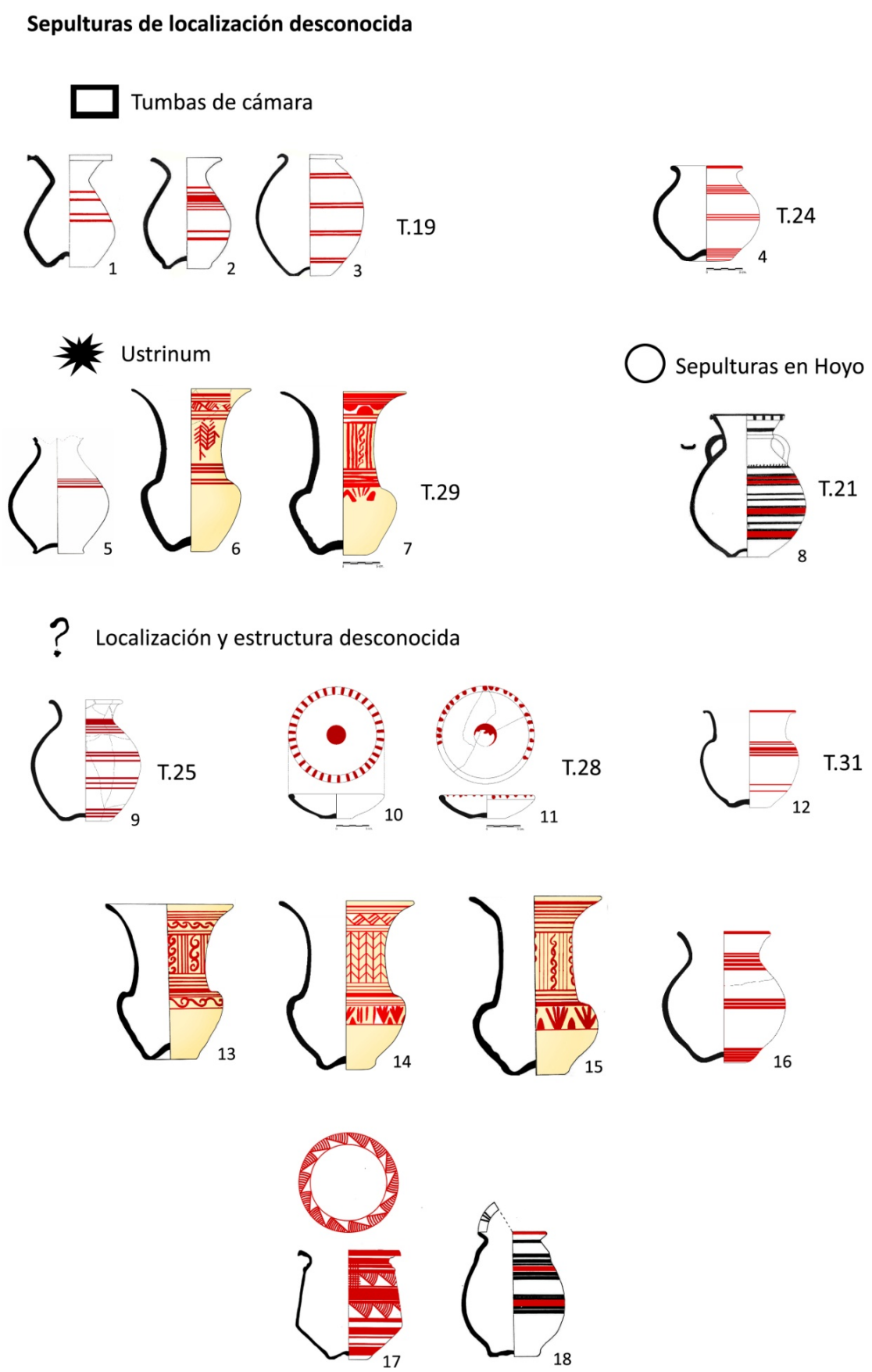


Fig. 22. Programas decorativos de urnas depositadas en sepulturas sin referencia espacial o en ajuares descontextualizados.

La primera de ellas está vinculada a dos programas decorativos sobre engobe blanquecino. El primero se encuentra caracterizado por el desarrollo de bandas y filetes que delimitan uno o más frisos en los que se define una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales. El único ejemplar adscrito a este programa decorativo está asociado a la variante III.5.B.1, sobre engobe blanquecino y decoración bícroma en rojo y negro (Fig. 23: 1). Depositada en la tumba 18 de la necrópolis (Fig. 21),una sepultura de cámara localizada en el extremo norte de la misma, formaba parte de un numeroso ajuar, junto con un pendiente de oro, 75 cuentas de collar de pasta vítrea, tres fusayolas, una placa de cinturón de bronce, una taba y un cuchillo de hierro. Todos estos elementos nos remiten a un rango aristocrático y este rango parece subrayarse por el empleo del engobe blanquecino, que en otras necrópolis y en esta misma, adquieren un carácter simbólico muy concreto, asociado a los discursos de poder de la aristocracia ibera. La urna que nos ocupa, desarrolla un programa que combina las bandas, filetes, líneas onduladas verticales y semicírculos concéntricos en rojo y negro. Tal y como hemos expuesto en otro capítulo el valor simbólico de los engobes blanquecinos se encuentra vinculado al contexto. Engobe, en blanco, y decoración, en rojo o, como en este caso, en rojo y negro, estaría vinculado a una metáfora visual que relacionaría la estructura funeraria y su decoración con el recipiente o ajuar cerámico y su respectivo esquema decorativo. El uso de la bicromía en rojo y negro podría estar vinculado a una necesidad de relacionar este recipiente, fechado en el siglo IV a.n.e., con los programas decorativos de la fase anterior, caracterizados, tal y como hemos visto en las urnas tipo Toya de esta misma necrópolis, por esta misma gama cromática. En lo que respecta a la posible identificación antropológica de la cámara, si bien carecemos de un registro óseo que permita su correcta caracterización, la presencia de una serie de indicadores vinculados con elementos de adorno personal, como un pendiente de oro y cuentas de collar, o tres fusayolas vinculadas con el trabajo del textil, parece asociarla a un enterramiento femenino. Esta hipótesis se encuentra reforzada por una placa de cinturón de bronce que, tal y como se ha constatado en numerosas necrópolis ibéricas, se encuentra asociada también a la mujer, desechando las viejas propuestas que correlacionaban los broches de cinturón y las armas con personajes masculinos; teorías estas que quedaron en entredicho con los análisis antropológicos de los huesos documentados en la escultura de la Dama de Baza y que correlacionaban de forma directa las armas y el cinturón con una mujer aristocráta que era, además, el origen del linaje de Baza. Esta cuestión de los broches de cinturón se encuentra constatada, como decíamos, en necrópolis como Cerrillo Blanco (Porcuna, Jaén) (Rísquez y Hornos, 2005), y parece ser la asociación que se desarrolla en esta cámara funeraria.

La segunda urna con decoración pintada sobre engobe blanquecino de esta sepultura, comprende una monocromía en rojo en la que se desarrollan cuatro frisos que combinan de distintos modos los semicírculos, segmentos de círculos concéntricos y líneas onduladas verticales (Fig. 23: 2). La disposición de los segmentos de círculos concéntricos, situados con el vértice hacia la derecha, lo diferencia de la mayoría de los yacimientos del Alto Guadalquivir, al tiempo que lo vincula con escasos ejemplares y repertorio decorativos, subrayando su vinculación con los repertorios iconográficos relacionados con las identidades individuales.

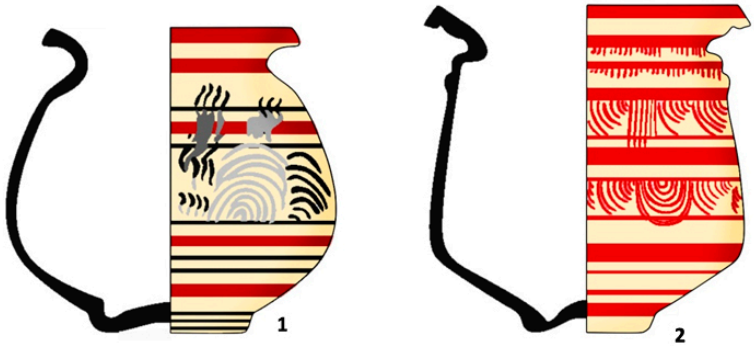


Fig. 23. Urnas con decoración compleja de la sepultura número 18. Distintas escalas.

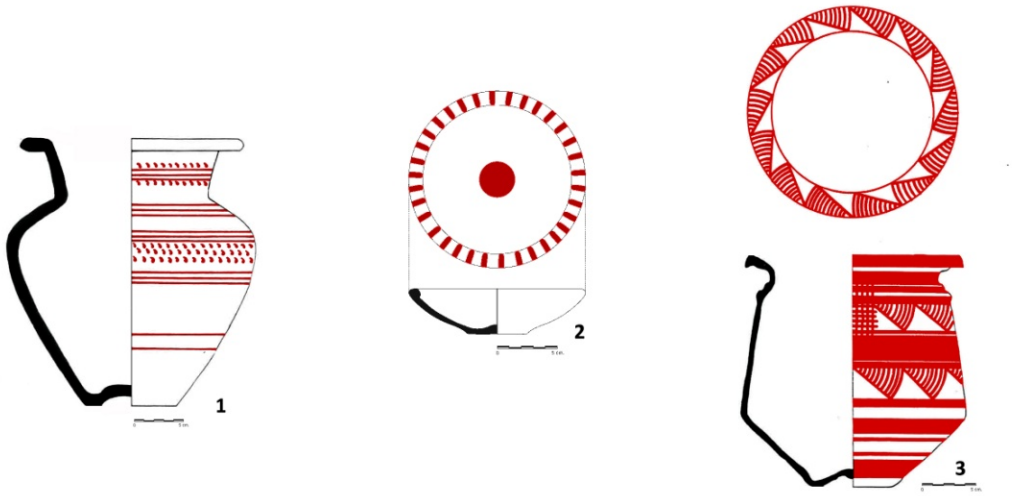


Fig. 24. Urnas con decoración compleja. Sepultura 4 (1), 28 (2) y localización desconocida (3).

Los tres temas restantes se encuentran asociados a los siguientes esquemas: bandas, filetes y líneas horizontales de pinceladas a modo de puntuaciones de la sepultura número 4 (Fig. 24: 1) (Fig. 3); trazos verticales en el borde y campo en el fondo interior de los platos documentados en la sepultura número 28 (Fig. 24: 2); bandas, filetes, segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda y enrejado de la urna III.5.B.1 sin referencia espacial (Fig. 24: 3). En el borde

de este último esquema se desarrolla una serie de segmentos de círculos concéntricos que definen "en negativo" una serie de dientes de lobo, considerado como un símbolo apotropaico que, en el contexto de la necrópolis adquiere un especial dinamismo. De los tres esquemas decorativos expuesto, resulta interesante el primero de ellos, asociado a una urna de cuerpo ovoide y cuello exvasado de la variante III.4.C.1. Depositada en la sepultura número 4, de hoyo, formaba parte de un ajuar que consistía en dos platos de la variante I.2.A.3 sin decoración y un fragmento de hoja de espada. El interés de este programa reside en la morfología de la propia urna, que recuerda a las urnas de cuerpo ovoide y largo cuello exvasado que, en la necrópolis de Baza, se depositan como ajuar de los enterramientos de prestigio (155 y 176) y de la zona de la necrópolis destinada a los parientes de la mujer enterrada en la tumba 155. El valor de este tipo de urnas como recipientes funerarios de las élites aristocráticas, se encuentra determinado por el estudio del paisaje funerario de la propia necrópolis de Baza (Ruiz *et al.,* 1992; Ruiz y Molinos, 2018) y por el análisis tipológico realizado por Juan Pereira, quien propone que este tipo de urnas sustituirá a los vasos *à chardon* y tipo "Cruz del Negro" a finales del siglo VI o inicios del V a.n.e. (Pereira, 2010). Este tipo de urna se documenta también en la sepultura 31, de la que desconocemos su estructura arquitectónica.

Para concluir, los programas iconográficos documentados en La Guardia muestran una evolución de los discursos narrativos asociados al desarrollo y mantenimiento de la aristocracia local. Los enterramientos de la primera fase, caracterizados por una estructura simple en hoyo, muestran decoraciones de tipo orientalizante vinculados a una iconografía de fundamento mítico que tiene como objetivo principal la exhibición del poder y la riqueza de sus propietarias o propietarios. La única sepultura de la que desconocemos su arquitectura se encuentra asociada a la tumba donde se depositaron dos de los vasos *à chardon* analizados. Esta tumba, la 29, se encuentra acompañada por un fragmento de cuerpo y cuello asociado a un recipiente de cuerpo globular con decoración sencilla, un aro de bronce, dos pendientes de oro, fragmentos de una pulsera y fragmentos de un anillo. Todos los elementos del ajuar descritos, así como la decoración que hemos podido analizar en páginas anteriores, parecen vincular esta sepultura a una mujer aristocrática con cierta relevancia en la conformación o desarrollo de la necrópolis, tal y como se constata en la decoración de las urnas, con una iconografía asociada a una divinidad femenina. Esta relación simbólica que se mantiene entre la mujer enterrada y la iconografía sacra de su sepultura se documenta también en la escultura de la Dama de Baza, que acoge un pájaro entre sus manos, símbolo de la divinidad (Olmos y Tortosa, 2010); motivo iconográfico desarrollado también en las tapaderas de urnas de la necrópolis de Toya (Pereira, 1979).

Durante la segunda mitad del siglo V y el siglo IV a.n.e. se abandona la iconografía de tradición asociada a una imagen del poder de filiación orientalizante. Se desarrollan los temas geométricos y se perfilan las identidades individuales y de grupo de la necrópolis. Las sepulturas simples en hoyo y las que no poseen referencia en las memorias de Blanco Freijero muestran todas las tendencias desarrolladas a lo largo de este capítulo. Las estructuras de cámara muestran, como hemos visto, dos tendencias: decoraciones simples documentadas en otras áreas de la necrópolis, asociadas a las cámaras 19 y 24, y decoraciones complejas sobre engobe blanquecino de la cámara 18. En este último sentido, el desarrollo de las decoraciones sobre un engobe blanquecino y el uso del rojo y el negro en uno de los recipientes muestran el deseo de vincular, metafóricamente, el discurso de esta cámara con las narrativas del poder de la fase anterior. Esta cuestión se encuentra reforzada, asimismo, por el más que posible enterramiento de una mujer aristocrática que, en su papel como legitimadora del linaje, adopta las dos tendencias iconográficas de la etapa anterior.

10.4. La Necrópolis de La Bobadilla (Alcaudete, Jaén)

En el Cerro del Esparto, próximo al municipio de La Bobadilla (Alcaudete, Jaén), se localiza un poblado fortificado que corona su pendiente. A unos 300 metros hacia el sureste de este poblado y en una extensa loma orientada Norte-Sur, se dispone una necrópolis que, como consecuencia de las labores agrícolas realizadas en este espacio en los años 50, sufrirá un expolio sistemático de sus restos. En el año 1972, bajo la dirección de Juan Maluquer de Motes, se realizarán una serie de sondeos con el fin de evaluar la extensión, cronología y entidad de una necrópolis que había sido prácticamente desmontada hasta la fecha. Estas catas constituirán una extensión de unos 125 metros cuadrados y en ellas se documentarán 19 enterramientos sencillos y una cámara sepulcral (Maluquer de Motes, 1972; Maluquer de Motes *et al.,* 1973; Pereira, 1987) (Fig. 1).

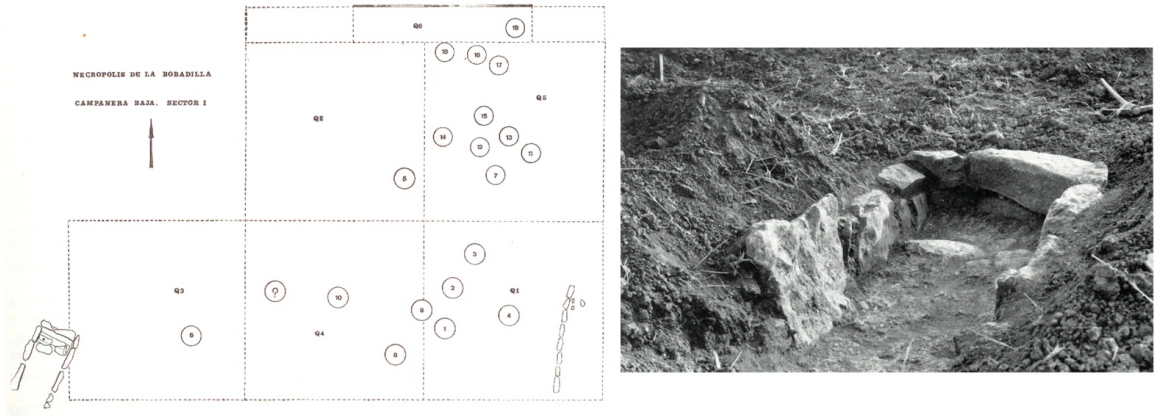


Fig. 1. Planta general de la necrópolis y fotografía de una de las tumbas excavadas por el equipo de Juan Maluquer de Motes (Maluquer de Motes *et al.,* 1973).

Las excavaciones realizadas por Maluquer de Motes, descritas como "una zona de enterramientos pobres" en su memoria (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: 3-4), documentaron dos tipos de sepulturas: 1) hoyos circulares en los que se depositaba la urna cineraria, que era entibada con una o varias piedras. Maluquer de Motes subrayará en varias ocasiones la imposibilidad de definir con precisión estos hoyos, que a veces se conformaban como acumulaciones de material, sin que fuera posible identificar si se trataba de una deposición directa en la roca o suelo o si, por el contrario, era el efecto de las remociones y desechos clandestinos; 2) tumbas de cista construida con lajas verticales y un murete de mampostería en la cabecera, donde se documentaba un pequeño poyete. El suelo estaba conformado por tierra apisonada y se desconoce el tipo de cubierta como consecuencia de los expolios sufridos (Maluquer de Motes *et al.,* 1973). Los elementos de ajuar se circunscriben de forma

exclusiva a la cerámica y algunos elementos de adorno como anillos y pulseras. El expolio sufrido por esta necrópolis acusará la lectura social de los escasos restos documentados por Maluquer de Motes en excavación, a los que se añadirán materiales descontextualizados depositados en el Museo de Jaén y otros donados por Isidoro Lara al propio Maluquer de Motes, localizados en el museo de la capital (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: pág. 4). De esta manera, los *anforiskos* de vidrio y las cerámicas griegas asociadas a la cámara sepulcral denominada por Maluquer de Motes como "Cámara A", así como los repertorios iconográficos definidos en la cerámica descontextualizada depositada en el Museo de Jaén, proporcionan a la necrópolis una cronología enmarcada entre finales del siglo V y el siglo IV a.n.e.

Centrando nuestra atención en la cerámica ibérica con decoración pintada, en la memoria de dichas intervenciones Maluquer de Motes y sus colaboradores ofrecerán una descripción detallada de los recipientes, dedicando un apartado específico a la cerámica ibérica y sus decoraciones (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: 48-51). De esta manera, subrayarán de forma fehaciente el estado de conservación de los diseños decorativos que, como consecuencia de costras calizas formadas por la aridez del terreno, supondrán la pérdida iconográfica de muchas de las urnas y elementos de ajuar documentados. En lo que respecta a la cadena de producción de la decoración pintada, plantearán como posible origen los Hornos de Guadalimar de Cástulo, frente a la cerámica sin decoración alguna que procedería de otro alfar, que también abastecería al *oppidum* de la Loma del Peinado (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: 48-51). Estas conclusiones se completarán con descripciones específicas sobre los programas decorativos documentados en la necrópolis.

10.4.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El análisis iconográfico de la necrópolis de La Bobadilla se hará atendiendo a dos grupos de materiales, ambos depositados en el Museo Provincial de Jaén. Por un lado, las excavaciones dirigidas por Juan Maluquer de Motes en el año 1972 y, por otro, los ajuares decorados vasculares adquiridos por Maluquer de Motes en su primera visita a La Bobadilla y que carecen de contexto.

Campaña dirigida por Juan Maluquer de Motes de Motos

Tumba 4: estaba constituida por una única urna cineraria, sin más elementos de ajuar (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: 6).

1. Esta urna, asociada a la **variante III.4.C.1**, se encuentra caracterizada por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto con tendencia al exvasamiento, borde exvasado y base cóncava con umbo. Presenta decoración completa con engobe blanquecino en la superficie exterior del recipiente. Según los ejemplares de este tipo documentados en otras necrópolis del Alto Guadalquivir se fecha en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 152-153).

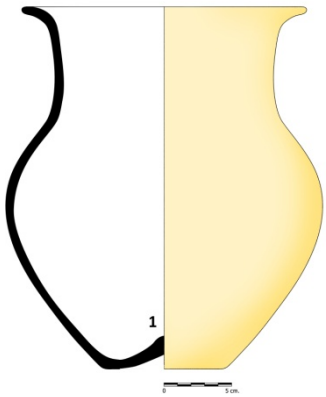


Fig. 2. Cerámica decorada de la tumba 4.

Tumba 5: se encontraba constituida por una urna cineraria de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior sin decoración alguna en cuyo interior se depositó, también, una taba. Como elementos de ajuar, Maluquer de Motes identifica dos platos localizados en las inmediaciones de la urna (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: 6).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.3**: platos de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde vuelto y redondeado y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 3: 1-2). Presenta decoración simple en rojo vinoso con banda en el borde, en la superficie externa o en ambas, dos bandas al interior y dos al exterior del cuerpo y campo o banda en la base. Pereira fecha estos ejemplares en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 169-170).

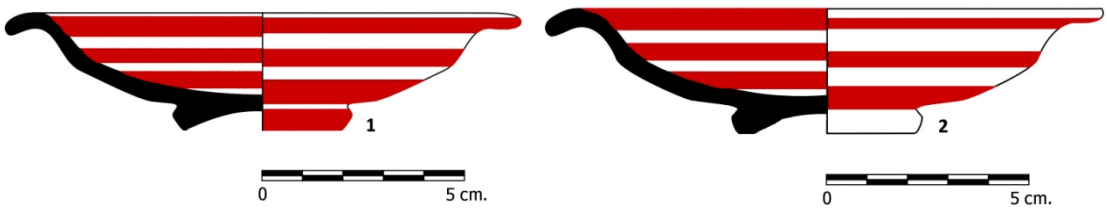


Fig. 3. Cerámica decorada de la tumba 5.

Tumba 8: estaba conformado como un hoyo en el que se documentaron únicamente dos platos, reconstruidos posteriormente en laboratorio (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: 7).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.3**: plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde horizontal y redondeado y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 4: 1). Con una cronología del siglo IV a.n.e., presenta una banda en el área troncocónica del cuerpo y otra, más estrecha, en el tercio inferior del cuerpo hemisférico.

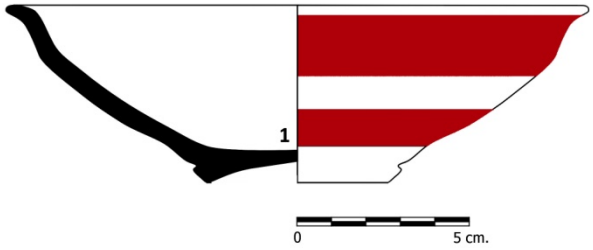


Fig. 4. Cerámica decorada de la tumba 8.

Tumba 9: hoyo simple con una urna cineraria y dos platos como elementos de ajuar (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: 7).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.1.A.3**: plato de cuerpo cónico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total (Fig. 5: 3). Comprende campo en el borde, tres bandas de distinto grosor en el cuerpo y un campo en la base. Se fecha en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 169-170).
2. **Variante I.1.A.2**: plato de cuerpo cónico, borde horizontal y pie indicado menor al 10% de la altura total (Fig. 5: 2). Presenta campo tanto en la superficie interna como externa del borde, así como tres bandas de distinto grosor al interior y exterior del cuerpo. Con una cronología del siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 169-170).
3. Fragmento de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y borde cerrado. No conserva el pie. Por las características morfológicas y la decoración desarrollada, podría corresponder a la variante III.4.A.1 (Fig. 5: 1). Fechado por Pereira entre en el siglo IV a.n.e. (Pereria, 1988: 155-156), presenta decoración compleja bícroma en dos tonalidades de rojo. El más oscuro, se desarrolla como un campo en el borde y tres bandas de distinto grosor en el cuerpo, delimitando dos paneles. El superior presenta una serie que alterna

los semicírculos concéntricos colgantes y las líneas onduladas verticales y el inferior desarrolla únicamente los semicírculos concéntricos colgantes. El pigmento más claro se soluciona como una estrecha banda que secciona los motivos decorativos de ambos frisos.

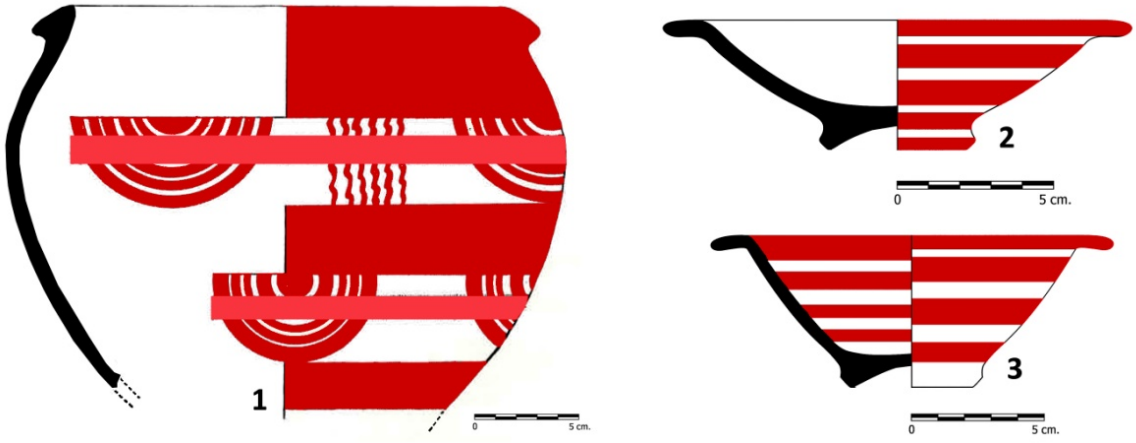


Fig. 5. Cerámica decorada de la tumba 9.

Tumba 10: asociada a esta sepultura, de escasa incidencia estructural, se documentó una urna cineraria con decoración pintada (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: 10).

Cerámica sin engobe:

1. Fragmento de urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y borde vuelto y redondeado. No conserva el tercio inferior del cuerpo ni la base (Fig. 6: 1). Las características aludidas así como la decoración que se describirá a continuación sugieren que se trate de la variante III.4.A.1, aunque la ausencia de pie impide corroborar esta categoría. Si seguimos los criterios antes señalados se fecharía en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 155-156). Se encuentra caracterizado por una decoración compleja con campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa. En el cuerpo, tres bandas de diferente grosor enmarcan dos frisos. El superior presenta una serie que alterna las líneas onduladas verticales con los semicírculos concéntricos. En una ocasión, a uno de estos semicírculos se adosa unos segmentos de círculos concéntricos. El panel inferior, por su parte, presenta una serie simple de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda.

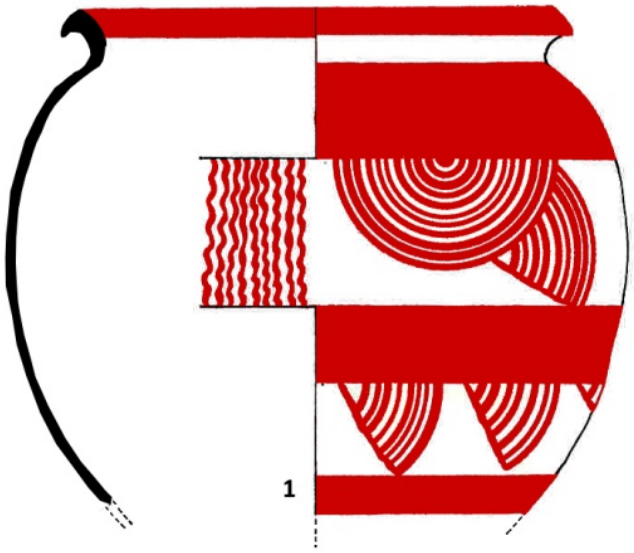


Fig. 6. Cerámica decorada de la tumba 10.

Tumba 12: hoyo circular con urna cineraria sin decoración, en cuyo interior se documentó una pequeña arracada amorcillada de plata y una fusayola. Junto a esta urna se documentaron tres platos, dos con decoración pintada (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: 10).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.3**: platos de cuerpo hemisférico y troncocónico, bordes horizontales y pie indicados mayores al 10% de la altura total (Fig. 7: 1-3). Presentan dos orificios de suspensión en el borde. Fechados en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 169-170), presentan decoración sencilla con campo en la superficie interior del borde y banda o campo en la exterior. Presentan, asimismo, series de bandas y filetes tanto al interior como al exterior del cuerpo. Finalmente, uno de los ejemplares conserva una banda en el pie.

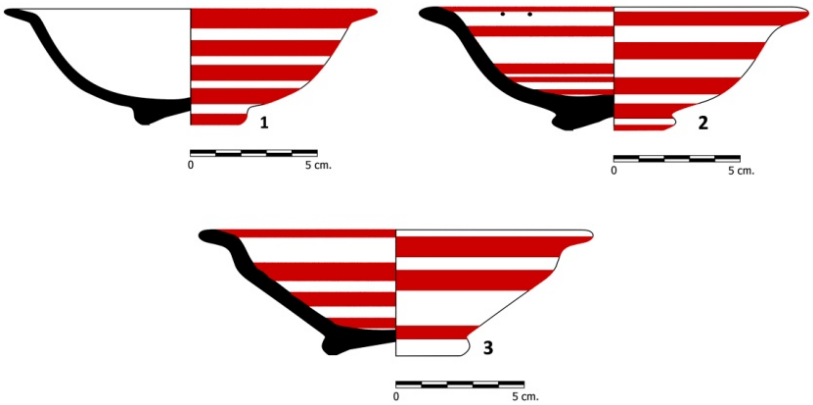


Fig. 7. Cerámica decorada de la tumba 12.

Tumba 17: esta sepultura se encuentra asociada a una urna cineraria depositada en un hoyo de tendencia circular (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: 14).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 8: 1). Fechado en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 155-156), presenta decoración compleja con cuatro bandas en el cuerpo, dos de ellas delimitando un friso que desarrolla una serie de semicírculos concéntricos que penden únicamente en su lado izquierdo.



Fig. 8. Cerámica decorada de la tumba 17.

Sepultura 19: hoyo circular en el que se deposita una urna cineraria con decoración pintada (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: 14).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.4.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto y base cóncava con umbo (Fig. 9: 1). Comprende decoración compleja con campo tanto en la superficie interna como externa del borde. En el cuerpo, tres bandas de diferente grosor delimitan dos paneles, de los que se decora tan solo el primero con una serie encadenada de semicírculos concéntricos colgantes que, en el último eslabón, se ve obligado a modificar su diseño debido a la falta de campo decorativo. La base presenta un campo en rojo como tratamiento decorativo. Se encuentra fechado entre finales del siglo V y mediados del IV a.n.e. según los ejemplares adscritos a esta variante (Pereira, 1988: 155-156).

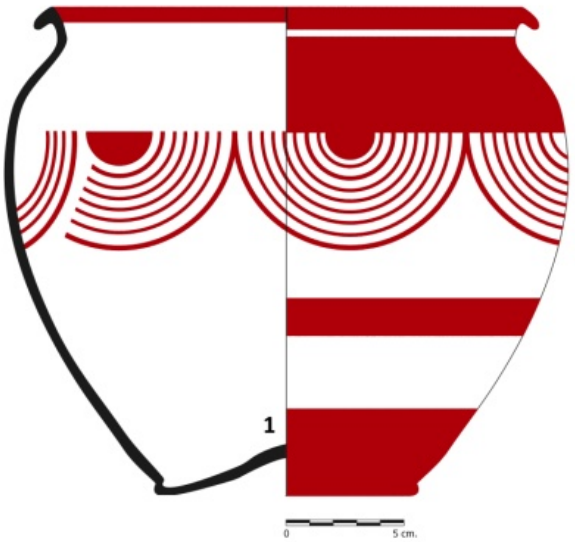


Fig. 9. Cerámica decorada de la tumba 19.

Cámara A: expoliada, constituye la tumba más compleja de la necrópolis. Se encuentra conformada por una cista de un metro de ancho y dos de largo, construida con lajas verticales en los lados y un murete de mampostería en seco en la cabecera, donde aparece un pequeño escalón o poyete. El suelo es de tierra apisonada y se desconoce el tipo de cabecera. Los elementos de ajuar que pudieron ser recuperados por Maluquer de Motes son: *aryballos* de pasta vidriada de Naukratis; fragmentos de dos pequeñas vasijas de pasta vítrea azul, uno piriforme con borde de *oenochoe* con dos asas y otro de tipo *anforiscos*, éste mucho más incompleto; dos fragmentos de cerámica griega: una asa con parte del borde de un *skyphos* y una pequeña asita desprendida de un *oenochoe*; tres *aryballos* ibéricos en forma de granada; dos cuencos lisos; dos pequeños fragmentos de un anillo de bronce en forma de cinta. Bajo el banco se documentaron un juego de pendientes amorcillados y un anillo de oro. Por los elementos de ajuar identificados, Maluquer de Motes señala que "correspondería a la tumba de una dama de cierto rango" y la fecha entre el último tercio del siglo VI y finales del V a.n.e. (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: 17).

10. El material cerámico decorado corresponde a una **granada** completa (Fig. 10: 1) y fragmentos de otras dos. Se conforman como un vaso plástico en forma de este fruto, elaborado con cerámica de pasta clara y perfil globular que cierra en un cuello con orificio y un borde dentado. Presentan decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente, apenas conservada en los tres casos. Finalmente, en uno de esto recipientes, esta decoración se desarrolla sobre una cocción reductora.

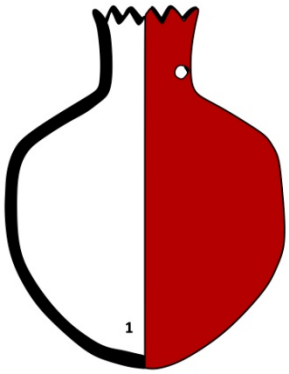


Fig. 10. Aryballos en forma de granada de la Cámara A.

Cerámica descontextualizada depositada en el Museo Provincial de Jaén

Este grupo se encuentra integrado por una serie de recipientes cedidos por Isidoro Lara y otros coleccionistas a Juan Maluquer de Motes en la visita realizada a la necrópolis para constatar su expolio y la necesidad de llevar a cabo una intervención arqueológica (Maluquer de Motes *et al.,* 1973).

Cerámica con engobe:

1. **Variante III.4.A.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y borde exvasado. No conserva el pie. Las características morfológicas aludidas lo vincula a la variante III.4.A.1 (Fig. 11: 1). Sobre un engobe blanquecino, presenta decoración bícroma en rojo y naranja. Cuatro filetes rojos se desarrollan en el cuerpo del recipiente, mientras que el naranja queda reservado al relleno de uno de los tres frisos delimitados por dichos filetes. Un campo, en naranja, se desarrolla en la superficie interior y exterior del borde. Fechado, al igual que los paralelos de esta misma necrópolis, en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 155).
2. **Variante III.4.B.3:** crateriforme de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello corto de tendencia exvasada, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 11: 2). Sobre un engobe blanquecino, campo en la superficie interior del borde y cuatro bandas en el cuerpo, delimitando tres frisos sin decoración alguna. Aunque este crateriforme se encuentra descontextualizado, su proximidad formal con las imitaciones que reproducen las cráteras áticas de campana, como las documentadas en Toya, podrían asociarlo al último tercio del siglo V o inicios del IV a.n.e.

3. En el museo de Jaén se deposita un *kalathos* de cuerpo cilíndrico y base cóncava del que no se conserva el borde y cuello, en caso de estar indicado (Fig. 11: 3). Aunque la ausencia de estas características formales impiden su adscripción tipológica exacta, la decoración muestra un engobe blanquecino como fondo de una decoración en paneles. Dichos frisos, delimitados por tres bandas, muestran en el superior una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. El panel inferior parece resolverse como una serie esquemática de dichos segmentos, dispuestos de modo vertical.

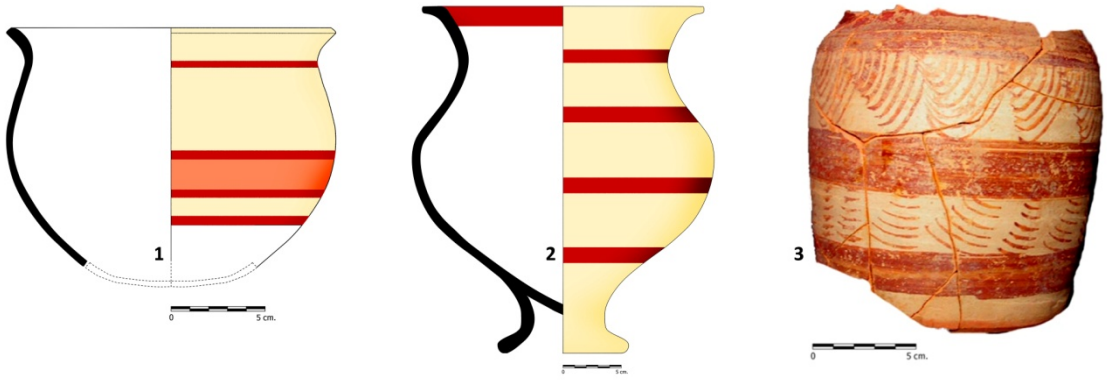


Fig. 11. Cerámica decorada con engobe blanquecino sin contexto (Fuente de la fotografía: Red Digital de Colecciones de Museos de España (Cer.es) del Museo Provincial de Jaén).

Cerámica sin engobe:

4. **Variante II.9.A.3**: plato de cuerpo hemisférico y troncocónico, borde horizontal y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente. Comprende decoración sencilla a base de bandas y/o filetes tanto al interior como al exterior del recipiente. La decoración emplea una bicromía en dos tonalidades de rojo para el desarrollo de las bandas.

5. **Variante III.7.D.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, cuello alto cilíndrico, borde horizontal y base cóncava con umbo. Fechado en el siglo IV a.n.e. (Pereira, 1988: 160), comprende decoración compleja con campo en el borde, cuello y base. Una banda en el tercio superior del cuerpo, que rige continuidad con el campo del cuello y el borde, así como el campo de la base delimitan un friso en el que los semicírculos concéntricos colgantes alternan con segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda, estos últimos dispuestos de forma irregular, debido a un error de diseño que evidenció la falta de espacio en el campo decorativo.

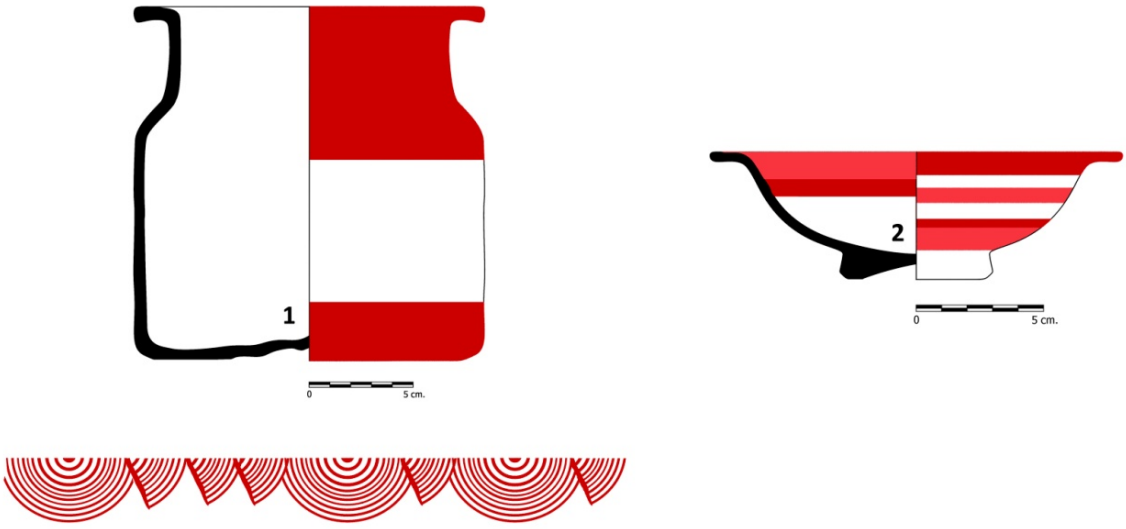


Fig. 12. Cerámica decorada sin engobe y sin contexto.

10.4.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN LA BOBADILLA

El análisis de la cerámica decorada de la necrópolis de La Bobadilla ha comprendido un total de 36 recipientes, un número considerablemente menor al de recipientes sin decoración alguna, tal y como ocurre en la necrópolis de la Loma del Peinado (Casillas de Martos, Jaén). La falta de contextos cerrados como consecuencia del intenso expolio sufrido condiciona el análisis iconográfico de su registro que, sin embargo, apunta cuestiones de especial relevancia en torno a la producción de la pintura alfarera y su distribución social y simbólica.

En lo que respecta al primer nivel de análisis del diseño decorativo, vinculado a la cocción y coloración de la superficie del recipiente sobre el que se desarrolla la decoración, se constata la preponderancia de las superficies oxidantes o mixtas con superficie oxidante sobre la reductora. De los 36 ejemplares analizados, 35 presentan este tipo de cocción, con pastas que oscilan entre el tono anaranjado habitual de la cerámica ibérica y un tono blanquecino-amarillento que constituirá la base de un engobe del mismo tono. Tan solo en una ocasión se documenta una cocción reductora, en una de las granadas depositadas como ajuar en la Cámara A que, posteriormente, recibirá decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente. Este tipo de pasta gris con decoración pintada es, como hemos visto en otros capítulos, característico del Ibérico Antiguo en algunos territorios del Alto Guadalquivir. El hecho de que sólo se documente en una ocasión en esta necrópolis y que lo haga sobre un vaso plástico de especial significación en el ritual funerario le dota de un mayor simbolismo en un contexto, la Cámara A, asociado a una mujer.

El tratamiento previo de la superficie se encuentra caracterizado por el alisado de los recipientes (28 ejemplares), que, en aquellos ajuares de pasta amarillenta-blanquecina, recibirán un engobe blanquecino de la misma tonalidad (en los 9 recipientes restantes). Los materiales con dicho engobe se fechan, mayoritariamente, en el siglo IV a.n.e. Así, se desarrolla en una urna de la variante III.4.C.1 con decoración compleja de la sepultura 4, una urna del tipo III.4.A.1 con decoración sencilla; un recipiente globular del tipo III.3.C.1 y el fragmento de cuerpo de un *kalathos* con decoración compleja. En un período comprendido entre finales del siglo V y la primera mitad del siglo IV a.n.e., se adscribe el crateriforme con decoración sencilla sobre engobe color cremade la variante III.4.B.3. La monocromía en rojo será la tendencia habitual en la necrópolis, combinada con naranja en una urna del tipo III.4.A.1 y con un rojo más claro en un plato de la variante II.9.A.3 y en la urna III.4.A.1 de la sepultura 9.

Los motivos decorativos documentados en la necrópolis muestran una preferencia de las bandas, filetes y campos (Fig.13: Ia-Ic). A ellos se añaden otros símbolos como las líneas onduladas verticales, los semicírculos y los segmentos de círculos concéntricos (Fig.13: Id-Ie; IIb, IIe).

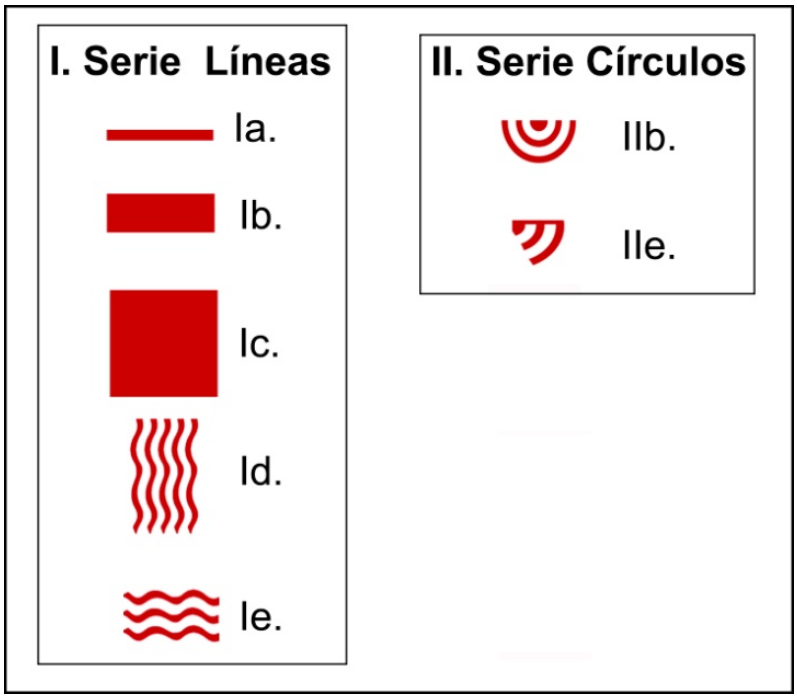


Fig. 13. Motivos decorativos de La Bobadilla.

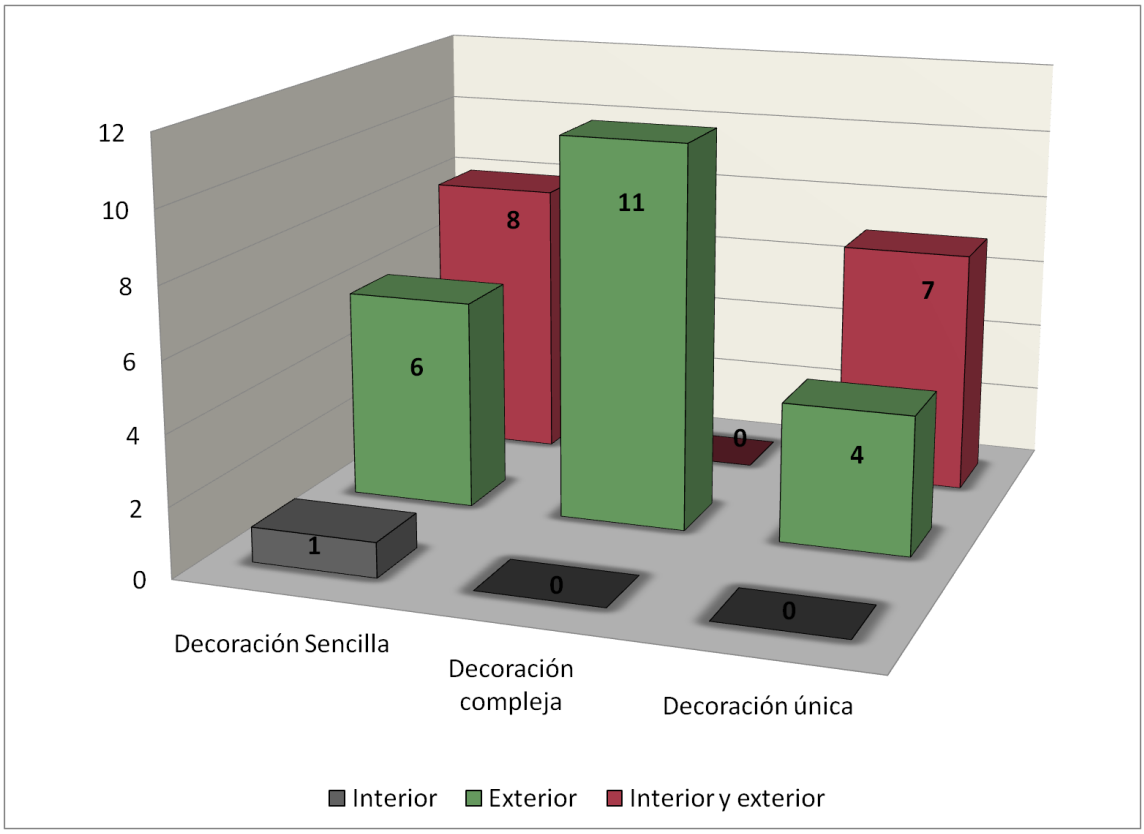


Fig. 14. Cómputo total de las tendencias decorativas documentadas en La Bobadilla.

En lo que respecta a la tendencia decorativa (Fig. 14), derivada de la unión de dos o más motivos geométricos, se observa un ligero predominio de las decoraciones sencillas a base de bandas y filetes, documentadas en 15 de los 36 recipientes analizados. Éstas se desarrollarán entre finales del siglo V y el siglo IV a.n.e., siendo los platos el repertorio tipológico más común, desarrollando su decoración tanto en la superficie interna como externa del recipiente. La decoración compleja presenta esta misma cronología y se desarrollará en recipientes cerrados, conformando los esquemas decorativos en la superficie exterior de las urnas. Este tipo de decoraciones se desarrollan en 11 recipientes, mismo número que las desarrolladas por las decoraciones completas. Esta última tendencia decorativa, la decoración completa, comprende dos variantes: el engobe blanquecino como único tratamiento decorativo de la urna de la variante III.4.C.1 de la sepultura 4. Por otro, la decoración completa en rojo en la superficie exterior de las granadas y la interior y exterior de los platos y los pequeños cuencos o copitas.

Los esquemas decorativos documentados han sido los siguientes:

1) I.B.1: caracterizado por el desarrollo de decoraciones sencillas a base de bandas y/o filetes. En el siglo IV se documentan los platos de las variantes I.1.A.2, I.1.A.3, II.9.A.1 y II.9.A.3 (Fig. 3; Fig. 4; Fig. 5: 2-3; Fig. 7).
2) II.B.1: comprende decoraciones sencillas a base de bandas y/o filetes. Se encuentra asociado a la variante III.4.A.1 con decoración bícroma y engobe blanquecino (Fig. 11: 1) y el crateriforme del tipo III.4.B.3 (Fig. 11: 2) fechado, por sus características tipológicas, entre los siglos V y IV a.n.e.
3) II.C.4: se desarrolla en un único recipiente de cuerpo globular asociado a la variante III.3.C.1 (Fig. 11: 3). Conformado sobre un engobe blanquecino de la misma tonalidad que la pasta, desarrolla dos bandas en la mitad superior del cuerpo, delimitando un friso con segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. Dicho programa se fecha en el siglo IV a.n.e.
4) I.C.3: una variante de este programa se documenta en una urna de la variante III.4.A.1. Este tipo de recipientes parecen ser el prototipo de urnas cinerarias de la necrópolis, debido a su elevado número tanto en su variante decorada como sin decoración alguna. En la urna cineraria de la sepultura 19, fechada en el siglo IV a.n.e., se documenta el diseño decorativo habitual de estas urnas: friso en el que se desarrollan semicírculos concéntricos colgantes (Fig. 9: 1). La serie se ve alterada en el último eslabón de los semicírculos debido a un error en la ejecución del diseño: uno de los semicírculos es sustituido por un segmento como consecuencia de la falta de espacio en el campo decorativo. Este esquema decorativo es el habitual en las urnas de esta tipología, tal y como se constata, por ejemplo, en la necrópolis de Baza. Por otra parte, en una urna depositada en la sepultura 17 (Fig. 8: 1), fechada en esta misma cronología, se desarrolla una variante del tema iconográfico descrito: las bandas delimitan un panel con una serie de semicírculos concéntricos que penden de su costado derecho. Esta variante es única tanto en esta necrópolis como en el Alto Guadalquivir, por lo que ha de ser tenida en cuenta para las valoraciones de las identidades iconográficas que subrayan la individualidad de la compradora o comprador de este tipo de producto.
5) I.D.4: caracterizado por un diseño que asocia los semicírculos y las líneas onduladas verticales con frisos de bandas y/o filetes, se encuentra presente en una urna de la variante III.4.A.1, depositada en la tumba 9 (Fig. 5: 1). Fechada entre el siglo IV a.n.e., se encuentra definida por una falsa bicromía con dos tonalidades de rojo, el más claro empleado como filetes que seccionan los frisos, recurso decorativo empleado en urnas similares de Castellones de Céal o Toya.

6) I.E.2: en el fragmento de borde y cuerpo de una urna de la variante III.4.A.1, depositada como urna cineraria en la tumba 10 y fechada en el siglo IV a.n.e., el esquema decorativo se encuentra caracterizado por dos frisos (Fig. 6: 1). El inferior comprende una serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda. El superior alterna los semicírculos concéntricos y las líneas onduladas verticales. En uno de los semicírculos se desarrolla un segmento de círculo concéntrico que lo circunda, al modo de los símbolos compuestos o "soles" que caracterizarán el territorio de Cástulo en el siglo IV a.n.e. Aunque el motivo es similar al citado de Cástulo, su configuración se debe más a una cuestión estética o accidental vinculado al diseño que a un programa territorial específico.
7) V.A.1: caracterizado por la decoración completa en rojo, se desarrolla en las granadas documentadas en la Cámara A de la necrópolis, asociada a una sepultura femenina (Fig. 10: 1). Estos vasos plásticos son decorados del mismo tono que el fruto original y presentan una especial significación en el discurso iconográfico de la sepultura.
8) La decoración completa con engobe blanquecino, definida como el esquema II.A.1, se asocia a un recipiente de cuerpo ovoide y cuello alto de la variante III.4.C.1 (Fig. 2: 1). Depositada como urna cineraria de la tumba 4 de la necrópolis, su tipología y decoración se adscriben al siglo IV a.n.e., tal y como se constata en otros yacimientos, como Baza, Castellones de Céal o Tútugi.
9) II.C.4: se desarrolla sobre el fragmento de cuerpo y base de un *kalathos* fechado en el siglo IV a.n.e (Fig. 11: 3). La decoración pintada, desarrollada sobre un engobe blanquecino del mismo tono que la pasta, está asociada a dos frisos: el superior con serie de segmentos de círculos concéntricos colgantes y el inferior con otra de segmentos abstractos, apenas definidos y ejecutados de forma tosca. Así pues, ¿los dos frisos fueron realizados por dos manos distintas? ¿Maestra/o y aprendiz?

10.4.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN: MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS. CONCLUSIONES .

Al inicio de este apartado incidíamos en el carácter parcial del registro analizado, debido al expolio sistemático sufrido por la necrópolis desde los años 50 hasta la intervención de Maluquer de Motes en la década de los 70 (Maluquer de Motes, 1972). Sus intervenciones sólo pudieron documentar 20 sepulturas en hoyo o sobre la base geológica, junto a la cámara sepulcral descrita. La parcialidad de este

registro impide hacer valoraciones del fenómeno decorativo en conjunto, dado que carecemos del contexto en su integridad. Sin embargo, los ejemplares con decoración pintada conservados permiten extraer una serie de conclusiones especialmente significativas, tanto en lo que respecta a este mismo contexto, el de la necrópolis de La Bobadilla, como el vinculado a la Campiña de Jaén y su relación con el resto de las áreas geográficas definidas en el estudio. En este sentido conviene subrayar que la necrópolis se encuentra caracterizada, tanto arquitectónica como tipológicamente, por los discursos ideológicos que, en el ámbito funerario, son llevados a cabo por las élites aristocráticas iberas. Cronológicamente, las sepulturas que pudieron ser excavadas por Juan Maluquer de Motes se adscriben al siglo IV a.n.e., si bien el crateriforme de la variante III.4.B.3, las granadas de la cámara funeraria vinculada a una mujer y el pequeño recipiente bitroncocónico del tipo III.8.A.1 pueden, según sus características tipológicas y/o decorativas, retrasar su cronología a mediados o finales del siglo V a.n.e. Esta cuestión, en cualquier caso, debe ser matizada. En efecto, la mayoría de los recipientes cerámicos analizados se adscriben al siglo IV a.n.e. Los materiales que se retrasan hasta el siglo V son, tan solo, 5 de los 36 con decoración pintada analizada en este capítulo.

Asimismo, aunque Maluquer fecha la Cámara A en el siglo VI a.n.e. (Maluquer de Motes *et al.,* 1973), los fragmentos de asa de un *oenochoe* y de un *skyphos* tipo A apuntan hacia las últimas décadas del siglo V e, incluso, hacia los primeros años del siglo IV a.n.e. (Rouillard, 1991: 792-794; Domínguez y Sánchez, 2001: 37; Jiménez y Ortega, 2004). La cámara funeraria contiene un ajuar con materiales asociados a tres momentos: el primero de ellos, fechado por Rouillard entre el 550 y el 500 a.n.e., se encuentra vinculado al *aryballos* de fayenza del grupo de Naucratis (Rouillard, 1991: 794). De fabricación egipcia, presenta una difusión reducida en el ámbito peninsular, documentándose en El Molar (Alicante), Los Villares (Albacete), Ampurias (Girona) (Gómez y Costa, 1987: 36) o Cancho Roano (Badajoz) (Jiménez y Ortega, 2004). El segundo estaría integrado por dos pequeños anforiscos de pasta vítrea datados por este mismo autor hacia mediados del siglo V a.n.e. (Rouillard, 1991: 794). El último grupo, fechado entre la segunda mitad del siglo V e inicios del IV a.n.e., estaría integrado por los fragmentos áticos arriba mencionados, tres *aryballos* en forma de granada y con decoración completa en rojo (uno de ellos de cocción reductora, tendencia iconográfica que podría encuadrar su datación a principios del siglo IV), dos cuencos lisos de cuerpo hemisférico que, según los ejemplares de esta misma necrópolis, se fecharían entre finales del siglo V y el siglo IV a.n.e., dos pendientes amorcillados, un anillo de bronce y un anillo de oro. El discurso ideológico de esta tumba fundacional tendría una triple narrativa. Por un lado, los *Keimelia* representados en el *aryballos* de fayenza y los dos pequeños *anforiskos* de pasta vítrea. Tal y como hemos visto para el caso de la tumba de la Finca de Torrubia

en Cástulo, estos "objetos con historia" u "objetos con memoria" (Ruiz y Molinos, 2018: 47-48) se encuentran vinculados a personajes aristocráticos que asumen y fundan un linaje y, para legitimarse, emplean como recurso la deposición de objetos asociados al tesoro doméstico y familiar, que subrayan y simbolizan su poder y la historia de sus antepasadas y antepasados. Este poder y representatividad se encuentra subrayado por el control de los productos de importación de finales del siglo V e inicios del IV a.n.e., representados en los fragmentos de asas descritos al inicio. Finalmente, los vasos plásticos en forma de granada presentan una especial significación en los discursos iconográficos iberos, pues mediante su representación se hace alusión a la fecundidad, por un lado, y el ciclo de la vida y la muerte, por otro (Maluquer de Motes *et al.* 1972; Izquierdo, 1997; Rueda *et al.* 2016:80). La forma, así como el resto del ajuar remiten, aún sin contar con restos antropológicos que permitan confirmar esta cuestión, a un enterramiento femenino, tal y como lo plantea, entre otras cuestiones, la propia disposición del vaso y su connotaciones inmediatas (Rueda *et al.* 2016:80). El discurso iconográfico de esta mujer de estatus en el contexto de la necrópolis viene auspiciado por las propias decoraciones de las importaciones y, en el caso de la imagen local, por los vasos plásticos en forma de granada. Se juega aquí con un doble lenguaje: el plástico, escultórico, que moldea la forma y la asocia a un símbolo mediterráneo, y el pictórico, que la identifica mediante el color del fruto y es, al mismo tiempo, elipsis formal de la gama cromática representativa de las sociedades iberas.

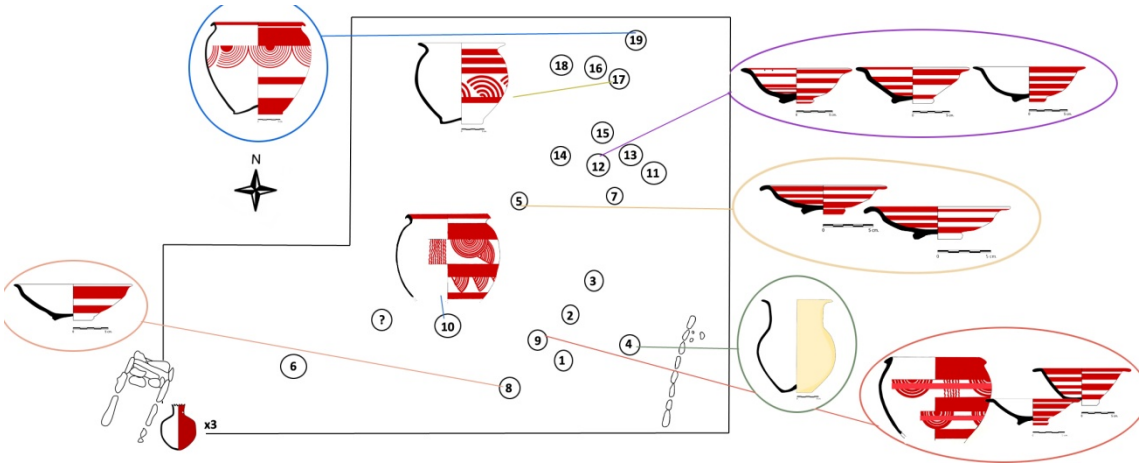


Fig. 15. Distribución espacial de la cerámica decorada documentada en la necrópolis.

El resto de sepulturas documentadas en la necrópolis se encuentran definidas por el depósito de la urna y los ajuares en un hoyo de sección circular o directamente sobre la base geológica. En el apartado anterior hemos descrito los esquemas decorativos identificados, que llegan a ser 12 en un análisis que consta de 36 recipientes cerámicos (Fig. 15). El número de programas resulta, por tanto, elevado si

tenemos en cuenta el número de recipientes que reciben este tipo de tratamiento decorativo. Esta cuestión resulta interesante en un aspecto esencial: la existencia de un variado repertorio decorativo es indicativa del desarrollo de una iconografía vinculada a una necesidad de subrayar la identidad individual. Si se promueve la individualidad de las personas que integran un *oppidum*, por ejemplo, se enfatiza los vínculos que esa persona tienen con un colectivo o grupo social determinado (Hernando, 2015). En definitiva, se legitiman las dinámicas sociales. Al contrario, los esquemas decorativos asociados a varias tumbas se encuentran relacionados con el concepto de identidad relacional, que Almudena Hernando ha definido como los elementos culturales que se asocian a un grupo determinado y que subrayan, al mismo tiempo, su pertenencia al mismo (Hernando, 2012; 2015). Es lo que hemos denominado como identidad iconográfica de grupo e identidad icnográfica colectiva, aludiendo en el segundo caso a las narrativas que definen a la sociedad en su conjunto, sin distinción de clase, género o edad.

Teniendo en cuenta todo lo apuntado, los programas decorativos asociados a un grupo, a varios o al conjunto de los representados en la necrópolis (este dato queda incompleto como consecuencia del expolio sufrido), se encuentran asociados, una vez más, a las decoraciones sencillas a base de bandas y filetes, que se documentan en las sepulturas 5, 8, 9 y 12, así como otros materiales descontextualizados. El análisis del contexto del que disponemos muestra que, en los casos asociados a una sepultura, lo hacen siempre en las estructuras funerarias de hoyo circular y siempre llevan ajuar cerámico, salvo la sepultura 12 que documenta, además, una fusayola y un pediente amorcillado (Maluquer de Motes *et al.,* 1973: 10). Este tipo de decoraciones se realizan tanto sobre la superficie lisa del recipiente como sobre el engobe blanquecino característico de otras necrópolis como La Guardia, Baza o Túgi. Destaca, por último, un crateriforme depositado en el Museo de Jaén, que adquiere una especial significación en el contexto de la necrópolis al constituirse como la única imitación documentada/recuperada. Aunque no contamos con un contexto cerrado que favorezca la lectura social de este recipiente, el diálogo establecido entre el modelo original, la crátera de campana, y la imitación, con una decoración propiamente ibera, sugiere connotaciones simbólicas que estarían bien definidas en el ritual funerario. Esta imitación se encuentra fechada entre los siglos V y IV a.n.e. y está relacionada con una fase de especialización de la producción alfarera para cubrir una demanda de productos que imitan las formas griegas, con mayor o menor fidelidad al modelo original. Estas imitaciones no reproducen las figuraciones de la cerámica ática, sino que asumen lo mitemas de la iconografía ibérica, los símbolos y asociaciones decorativas vinculadas con la identidad colectiva o la identidad de grupo. El caso conservado en la necrópolis de La Bobadilla muestra,

tipológicamente, la alteración de las proporciones y las formas del modelo original: la crátera de campana. Se trata de una forma que imita el concepto y lo adapta a las exigencias de la compradora o comprador, que, tal y como hemos expuesto, debió estar vinculado a un rango social determinado, según el cual podía acceder a la imitación de estas importaciones. La decoración desarrollada, sencilla sobre engobe blanquecino, parece estar vinculada, sin embargo, a un concepto de identidad iconográfica local, dado que es el tema más representado en la necrópolis, con las salvedades que el propio registro presenta. Se establece, de esta manera, un diálogo entre la identidad de grupo, solventada en la forma, y la identidad colectiva, configurada en la decoración.

De los 36 recipientes analizados, nueve presentan engobe blanquecino como base de la decoración y uno lo resuelve como único tratamiento decorativo del vaso. En los ochos primeros casos los programas decorativos son diferentes y, por tanto, se encuentran asociadas al fortalecimiento de las identidades iconográficas individuales para la legitimación del orden social impuesto. No entraremos a analizar ninguno de ellos, dado que no presentan consideraciones de especial interés en el capítulo que estamos tratando, tan sólo subrayaremos la abundancia relativa de las urnas del tipo III.4.A.1, el tipo más representado junto con los platos en la necrópolis. Este tipo de urnas son las más usadas como recipientes cinerarios, al igual que ocurre en otros contextos, como la necrópolis de Gil de Olid (Puente del Obispo, Jaén) o la necrópolis de La Loma del Peinado (Casillas de Martos, Jaén) y todas ellas presentan esquemas decorativos diferentes siguiendo la idea planteada anteriormente. En el caso de la decoración completa de una urna de la variante III.4.C.1 con engobe blanquecino, su tipología y decoración se encuentra emparentada con las urnas de cuerpo ovoide y cuello exvasado asociadas a los enterramientos de prestigio de las necrópolis de Baza, Castellones de Céal o Túgi. Depositada en la sepultura número 4 de la necrópolis, constituida por esta única urna emplazada directamente sobre la base geológica, presenta una elipsis iconográfica especialmente significativa, teniendo en cuenta la ausencia de arquitectura de esta tumba y la relación formal que esta urna guarda con las urnas de prestigio mencionadas. En efecto, el recipiente recibe engobe blanquecino, vinculado a esa metáfora visual que identifica la arquitectura de la sepultura con el recipiente funerario, pero, en este caso, matizada por la ausencia de una estructura que permita relacionar ambos conceptos de forma fehaciente. ¿Es probable, entonces, que la persona enterrada intentara imitar un estatus que no le correspondía en vida o que dejó de tener por alguna cuestión especial? En este último sentido, el hecho de que sólo se haya podido excavar una zona concreta de la necrópolis y que en todo el ajuar recuperado apenas dos recipientes puedan ser asociados a esta variante tipológica, por lo demás común y característica de las necrópolis citadas anteriormente (Baza, Castellones de Céal y Túgi), parece

responder a esta cuestión. Tal y como hemos planteado anteriormente, las urnas ovoides de la variante III.4.A.1 constituyen la urna cineraria por excelencia de las necrópolis de La Campiña: La Bobadilla, La Loma del Peinado y Gil de Olid. Las urnas de cuello exvasado asociadas a las necrópolis aristocráticas del Guadiana Menor son residuales, apenas un número muy reducido, en las necrópolis del área que nos ocupa. La tendencia formal parece haberse invertido y en la Campiña las urnas de cuello exvasado del tipo III.4.C.1 son sustituidas por las urnas de la variante III.4.A.1, de cuerpo ovoide pero sin cuello. Esta sustitución se encuentra definida por el área geográfica que nos ocupa, la Campiña de Jaén, por lo que la urna descrita debe ser considerada, finalmente, como un elemento más del ajuar de la necrópolis de La Bobadilla y no como elemento de rango aristocrático.

No entraremos a analizar los programas decorativos singulares desarrollados sobre la superficie lisa del recipiente, al ser tratados en el apartado anterior. En lo que respecta a este tipo de narrativas y ya sea sobre engobe blanquecino o sobre la superficie lisa nos gustaría subrayar una cuestión interesante en lo que respecta al diseño y ejecución de los programas decorativos. De los 12 programas decorativos identificados en la necrópolis, cuatro presentan errores en la ejecución del diseño, que son solventados por la sustitución del motivo decorativo que debía ser realizado, fundamentalmente segmentos de círculos concéntricos en lugar de semicírculos (Fig. 12: 1). En este sentido resulta significativa una urna que presenta un segmento circundando por un semicírculo (Fig. 6: 1). El motivo resultante podría inducir a error y ser asociado a los semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos concéntricos que caracterizan al territorio de Cástulos en los siglos IV y III a.n.e. Este motivo no sólo no desarrolla una serie de segmentos de círculos concéntricos (que en el caso del territorio de Cástulo son, en todos los casos, de pequeño tamaño) sino que además es perceptible el error en la ejecución del diseño o la toma de libertad creativa por parte de la pintora o pintor del recipiente.

Finalmente, el fragmento de cuerpo y base de un *kalathos* fechado entre los siglos V y IV a.n.e. muestra, sobre un engobe blanquecino, dos paneles decorativos: el superior con series de segmentos de círculos concéntricos colgantes y el inferior con otra de segmentos abstractos, apenas definidos y ejectuados de forma tosca. Así pues, ¿los dos frisos fueron realizados por dos manos distintas? ¿Maestra/o y aprendiz? (Fig. 15).



Fig. 15. ¿El *kalathos* del aprendizaje? El desarrollo desigual de los segmentos de círculos concéntricos en los dos frisos podría ser indicativo de la existencia de dos manos distintas en la ejecución de la decoración.

El análisis de los discursos narrativos de la necrópolis de La Bobadilla muestra varios aspectos vinculados a la producción, distribución y uso de los programas decorativos. De esta manera, han podido ser analizados distintos errores de diseño y posibles procesos de aprendizaje, aspectos estos vinculados de forma directa a los talleres y centros de pintura alfarera. Por otro lado, los programas muestran el desarrollo de una aristocracia con unas características particulares que la diferencia del resto de necrópolis de su entorno, por un lado, y de las necrópolis de otras áreas territoriales, por otro. Temas todos estos que serán tratados en los próximos capítulos.

10.5. La necrópolis de La Loma del Peinado (Casillas de Martos, Jaén)

En la margen derecha del río Víboras, a unos 2 km al oeste de Casillas de Martos, se localiza el denominado Cerro de San Cristóbal, sobre el que se levanta un *oppidum* amurallado. Su necrópolis se extiende por las lomas al oeste y este de este cerro, delimitando el valle que lo circunda. Su explotación sistemática por parte de una cantera situada en la parte alta de una de estas lomas, la Loma del Peinado, así como las intensas labores agrícolas para la adecuación del monocultivo del olivar en la loma opuesta, motivaron el hallazgo casual de una sepultura a comienzos de los años 70 del siglo XX (Maluquer de Motes, 1984; Pereira 1987: 537-552). Este descubrimiento fue puesto en conocimiento de Juan Maluquer de Motes que, tras adquirir el ajuar de dicha sepultura y depositarlo en el Museo Provincial de Jaén, llevó a cabo una serie de trabajos de prospección en el marco del Proyecto de Investigación: *"Las comunidades paleoibéricas, ibéricas y tartésicas hispanas y el impacto urbano mediterráneo"*. Estos trabajos fueron considerados como contrapunto de las investigaciones llevadas a cabo en la cercana necrópolis de La Bobadilla (Alcaudete, Jaén), siendo considerada por Juan Maluquer de Motes como elemento de contraste y verificación de las hipótesis desarrolladas anteriormente (Maluquer de Motes, 1984).

Sin embargo, y a pesar de estos trabajos, la necrópolis sufrirá un intenso expolio desde comienzos de los años 70, momento de su descubrimiento, hasta el año 1983, momento en el que el Colegio Universitario de Jaén realizará distintos trabajos de prospección y excavación tanto en el *oppidum* como en la necrópolis. Este proyecto de investigación facilitó el estudio de 10 nuevos enterramientos, que se sumarán a "las ochos tumbas y dos tumbas bis" de Maluquer de Motes (Crespo y López, 1984; Crespo y López, 1989; Pereira, 1987).

Aunque, debido al expolio, las labores agrícolas y la explotación de la cantera, las sepulturas documentadas acusan en la mayoría de las ocasiones una ausencia precisa de contextos cerrados, que pudieran facilitar el análisis de la estructura social y su ajuar asociado, la necrópolis muestra una serie de cuestiones de especial relevancia. En primer lugar, es posible determinar la tipología de estructuras que la integran: desde las pequeñas fosas y las fosas de gran tamaño, hasta restos de túmulos y otras pequeñas cistas (Maluquer de Motes, 1984; Crespo y López, 1984). Asimismo, ha sido posible reconstruir el ritual en algunos casos. Tal es el caso del enterramiento sobre *ustrinum* de la tumba 4 de José María Crespo y las sepulturas 3, 4 y 6 de Maluquer de Motes. A ello ha de incluirse la documentación de urnas como contenedores cinerarios en las tumbas 7, 8 y 9 de Crespo (Maluquer de Motes, 1984; Crespo y López, 1984). Finalmente, el ajuar documentado muestra una diversificación

propia de las sociedades iberas entre la segunda mitad del siglo V y la primera mitad del IV a.n.e. Esta cronología es asumida por los siguientes elementos de ajuar documentados en la necrópolis: copas tipo Cástulo, dos *anforiskos* de vidrio, un brasero de bronce y una pátera de barniz negro. Junto a ellos, se documentan un *aryballos*, cuentas de pasta vítrea, cuentas de ámbar y diferentes elementos de hierro asociados a armas, como una falcata y una punta de lanza (Maluquer de Motes, 1984; Crespo y López, 1984).

La cerámica ibérica, por su parte, se caracteriza por un predominio de las superficies lisas sobre las decoradas. Aunque el estudio de Maluquer de Motes no centra especial atención en el ajuar vascular decorado, que resulta inferior al documentado por Crespo en 1983, en su análisis apunta dos cuestiones. La primera se encuentra vinculada a la cerámica lisa que, en opinión de Maluquer de Motes, procedería de un mismo alfar que abastecería tanto a la Loma del Peinado como a la Bobadilla (Alcaudete, Jaén). En lo que respecta a la decoración pintada, este autor subraya que en ambas necrópolis el tipo de pasta difiere de la cerámica lisa, por lo que apunta como posible taller de origen a los Hornos de Guadalimar (Linares, Jaén) (Maluquer de Motes, 1984).

10.5.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El análisis iconográfico de la cerámica decorada se hará atendiendo a dos grupos de materiales. El primero se encuentra vinculado a las excavaciones realizadas por Juan Maluquer de Motes de Motos a finales de los años 70 (Maluquer de Motes, 1984). El segundo, por su parte, analizará los enterramientos con decoración vascular de la campaña de excavación y prospección llevada a cabo por el colegio Universitario de Jaén en los años 81 (Crespo y López, 1984, 1989). Todos los materiales se encuentran depositados en el Museo Provincial de Jaén.

Campaña dirigida por Juan Maluquer de Motes de Motos

Tumba 4: incineración femenina según Maluquer de Motes de Motos. Sus descripciones subrayan la existencia de una bolsada alargada conformada por carbones, cenizas y tierra negra. Entre los elementos de ajuar recuperados destacan una urna cineraria de cuerpo globular sin decoración alguna, fragmentos de borde y cuerpo de platos de cuerpo hemisférico sin decoración y una arracada forrada de una fina capa de oro lisa (Maluquer de Motes, 1984:169).

Cerámica sin engobe:

1. El único recipiente cerámico que conserva decoración pintada se encuentra asociado a un pequeño vaso de perfil globular que se cierra en un cuello con orificio que da paso a un borde dentado (Fig. 1: 1). Se encuentra conformado como un vaso plástico en forma de **granada** con decoración completa en rojo como único tratamiento decorativo.

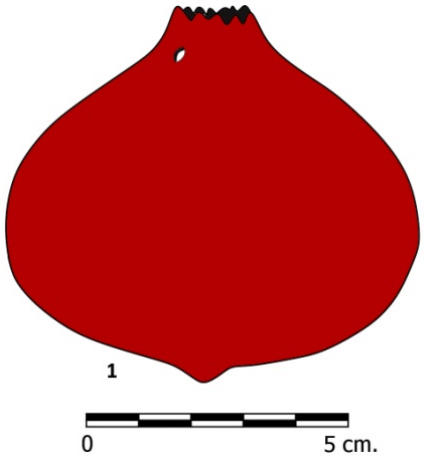


Fig. 1. Aryballos en forma de granada de la tumba 4 (a partir de Maluquer de Motes, 1984).

Tumba 5: estaría conformada como una cista de losas sin techado. La sepultura es definida por Maluquer de Motes como masculina, "a juzgar por un montón de hierros informes". Junto a ellos se documentaron una urna de cuerpo globular, un plato cónico y dos recipientes decorados que describiremos a continuación (Maluquer de Motes, 1984: 170).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante II.9.A.3**: plato de cuerpo hemisférico y troncocónico con borde ligeramente vuelto y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 2: 2). Se encuentra caracterizado por una decoración sencilla con campo en el borde y series de bandas y filetes tanto en la superficie interna como externa del cuerpo.
2. **Variante III.4.A.4**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, borde vuelto, base cóncava con umbo y dos asas laterales en posición vertical (Fig. 2: 1). Presenta decoración compleja con dos bandas que delimitan una serie de líneas onduladas verticales en grupos de siete.

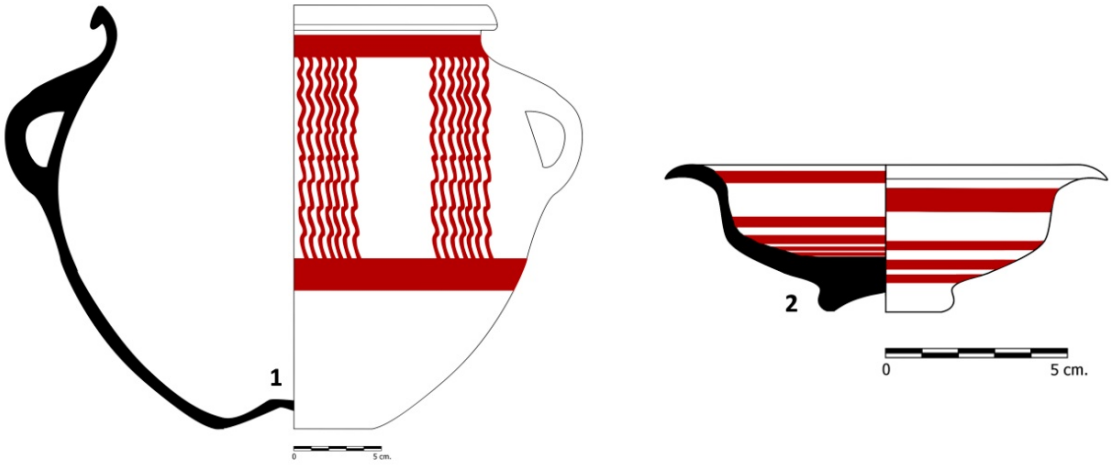


Fig. 2. Cerámica decorada de la tumba 5 (a partir de Pereira, 1987).

Tumba 7: según las descripciones de Maluquer de Motes, esta sepultura se halló junto a una estela irregular, sin que pudiera documentarse la estructura original de la sepultura. En el entorno de esta estela se documentaron, junto a la cerámica decorada, urnas globulares, caliciformes, y platos y cuencos de cuerpo hemisférico y troncocónico sin decoración alguna (Maluequer de Motes, 1984: 172-173).

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.1.A.1:** plato de cuerpo cónico, borde horizontal y redondeado y base cóncava con umbo (Fig. 3: 1). Comprende decoración sencilla con campo en la superficie exterior del borde y serie de dos filetes y banda en la superfiice interior. Cuatro bandas y fieltes completan la decoración exterior del cuerpo, mientras que un campo se resuelve en la base.
2. **Variante III.5.B.2:** pequeño recipiente de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello corto estrecho, borde cerrado y pie ligeramente indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 3: 2). Presenta una pequeña banda en el borde y cinco estrechas bandas en el cuerpo, seis de ellas ubicadas sobre el máximo ancho y la última en la mitad inferior del cuerpo.
3. **Variante IV.11.A.1**: pequeño vaso de cuerpo troncocónico y ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 3: 3). Presenta decoración completa en rojo en la superficie exterior del recipiente y, al igual que el resto de la necrópolis, se encuentra fechado en el siglo IV a.n.e.

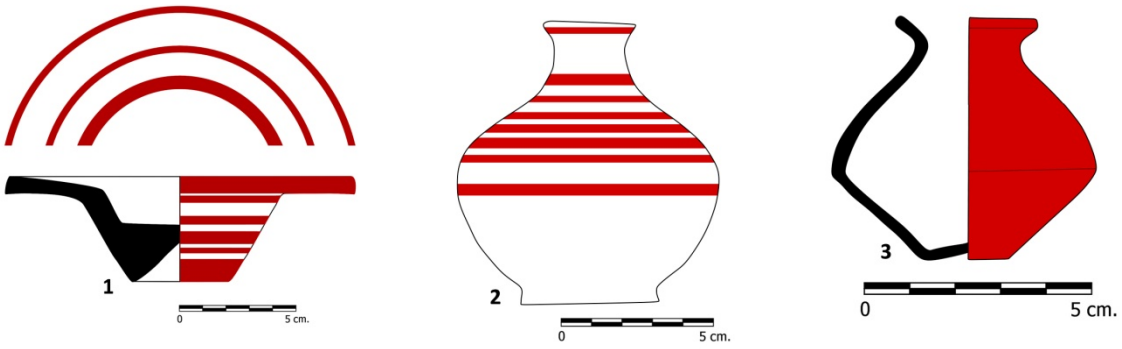


Fig. 3. Cerámica decorada de la tumba 7 (a partir de Pereira, 1987).

Campaña realizada por el Colegio Universitario de Jaén

Cerámcia sin engobe:

1. **Variante I.1.A.2**: plato de cuerpo cónico, borde exvasado y pie indicado menor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 4: 1). Comprende campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, y una serie de bandas y filetes al interior y exterior del cuerpo. Se encuentra asociado a la tumba 8.
2. **Variante I.2.A.1**: pequeño cuenco de cuerpo hemisférico, borde vuelto y base plana (Fig. 4: 2). Presenta decoración simple en dos tonalidades de rojo, con un campo en la superficie interior del borde, dos filetes en el cuerpo y un tercer campo en la base. Vinculado a la tumba 4.
3. **Variante I.2.A.3**: platos de cuerpo hemisférico, borde horizontal y redondeado y pie indicado mayor al 10% de la altura total del recipiente (Fig. 4: 3-4). Presenta decoración sencilla con bandas o filetes tanto al interior como al exterior del recipiente. Se depositan en la tumba 1 y 7.
1. **Variante III.7.C.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico con hombro marcado, borde vuelto y cuello alto exvasado depositado en la sepultura 10 (Fig. 4: 5). No conserva la base, aunque ésta podría ser cóncava o plana según los ejemplares adscritos a esta variante. Comprende decoración compleja con campo en la superficie interior del borde y banda en la exterior. En el cuerpo, cuatro bandas delimitan tres frisos con series simples de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda.

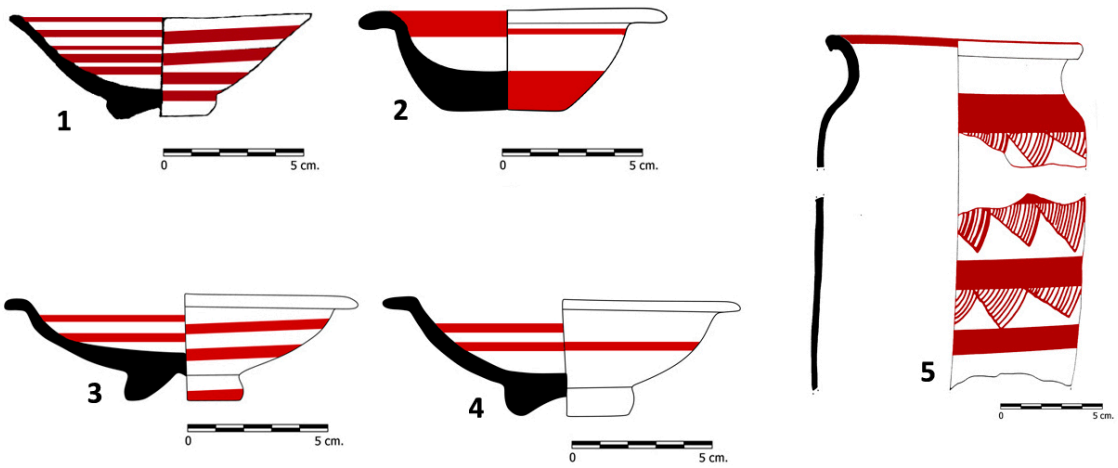


Fig. 4. Cerámica decorada de la campaña realizada por el Colegio Universitario de Jaén (a partir de Pereira, 1987).

10.5.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN LA LOMA DEL PEINADO

Las tumbas excavadas por los dos proyectos de prospección y excavación que han trabajado en la necrópolis (Maluquer de Motes, 1984; Crespo y López, 1984) han documentado un total de 11 recipientes decorados. Aunque su número es considerablemente menor al de recipientes lisos y sin decoración alguna, han de tenerse en cuenta las siguientes cuestiones: 1) el nivel de erosión del yacimiento, como consecuencia de una cantera en explotación que afectó de forma sustancial a la extensión de la necrópolis, y el expolio sistemático y continuado hasta la década de los 80 han condicionado de forma rotunda el registro arqueológico de esta necrópolis y, en concreto, la cerámica decorada; y 2) tal y como se recogen en las memorias de dichas intervenciones, algunas urnas y platos conservaban restos de decoración pintada. Estos restos, de escasa incidencia, no han sido incluidos en el análisis. De esta manera, contamos con un registro iconográfico parcial que, aunque impide hacer una valoración profunda de esta necrópolis, posibilita la oportunidad de compararla con otros espacios de la misma cronología y ámbito territorial, tal es el caso de la cercana necrópolis de La Bobadilla (Alcaudete, Jaén) que, como veremos más adelante, presenta unos programas y temas decorativos similares a los documentados en esta necrópolis.

Centrando nuestra atención en el primer nivel de análisis del diseño decorativo, vinculado a la cocción y coloración de la superficie del recipiente, se observa el uso exclusivo de las cocciones oxidantes o mixtas con superficie oxidante para el desarrollo de los programas iconográficos, con independencia de su

localización espacial en cualquiera de las dos campañas de excavación. Asimismo, esta tendencia se repite en las urnas que, en las descripciones de Maluquer de Motes, aparecen con restos de pintura (Maluquer de Motes, 1984). Las pastas de la cerámica son, por lo general, anaranjadas o blanquecinas y reciben un tratamiento con alisado previo al desarrollo de las decoraciones. La ausencia de engobes, si bien podría estar vinculado a una cuestión de conservación, es significativa en una etapa, el siglo IV a.n.e., en el que se desarrolla con especial énfasis en otros asentamientos, como Castellones de Céal, Turruñuelos, Baza o la propia Bobadilla.

En lo que respecta a la paleta de color empleada en los ajuares cerámicos de la necrópolis, ésta se encuentra caracterizada por el empleo de un rojo vinoso que, en una ocasión, es acompañado de un tono más claro, dando como resultado una falsa bicromía.

El *corpus* de signos geométricos empleados en las decoraciones de la necrópolis es reducido y se encuentra conformado por motivos comunes en todos los territorios de época ibérica: bandas, filetes, segmentos de círculos concéntricos y líneas onduladas verticales (Fig. 5). La decoración sencilla a base de bandas y filetes será la tendencia habitual, desarrollada en 7 de los 11 recipientes analizados. De ellos, cinco lo hacen tanto en la superficie interna como externa de platos asociados a las variantes I.1.A.2, I.2.A.1, I.2.A.3 y II.9.A.1, y dos, un plato de la variante I.1.A.1 y la botella del tipo III.5.B.2, se desarrollan de forma exclusiva al exterior. La decoración compleja se encuentra representada en dos ocasiones y está vinculada a la superficie exterior del recipiente, tal y como veremos más adelante. La decoración completa en rojo, finalmente, se asocia a un microvaso y una granada, aplicada en ambos casos en la superficie exterior de estos ajuares.

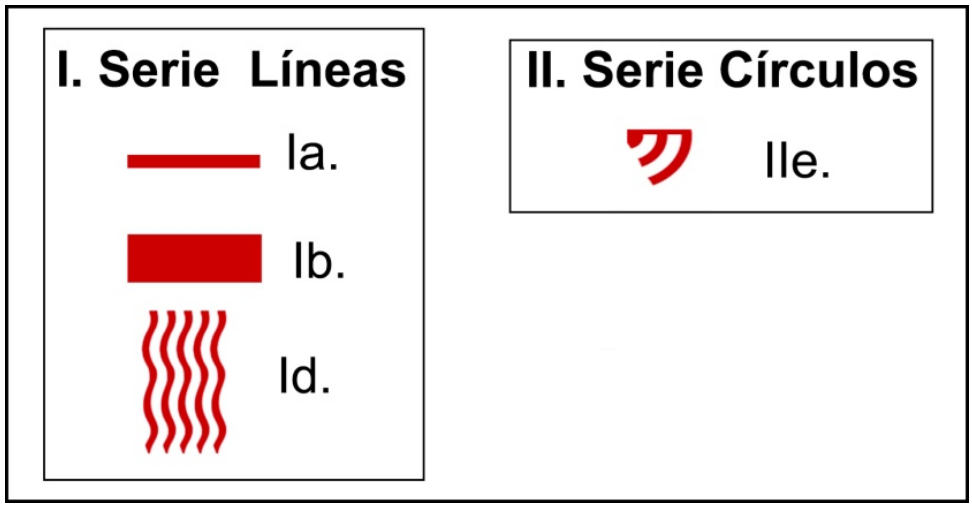


Fig. 5. Motivos iconográficos documentados en la Loma del Peinado.

En lo que respecta a los esquemas o asociaciones decorativas, se han documentado las siguientes:

1) I.B.1: caracterizado por el desarrollo de grupos de bandas y filetes al interior, exterior o en ambas superficies del recipiente (Fig. 6). Se documenta en la variante III.5.B.2 y I.1.A.1 de la tumba 7 y la variante II.9.A.3 de la tumba 5, ambas excavada por Maluquer de Motes. De la campaña de Crespo, la variante I.2.A.3 de las tumbas 1 y 7, variante I.2.A.1 de la tumba 4 y variante I.1.A.2 de la tumba 8.
2) El esquema I.C.2 se desarrolla en un *kalathos* del tipo III.7.C.1 de la sepultura número 10 excavada por Crespo (Fig. 6). Se encuentra caracterizada por tres frisos delimitados por bandas en los que se desarrollan series de segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la izquierda.
3) I.C.6 (Fig. 6): constituido por dos bandas que enmarcan un panel con serie de líneas onduladas verticales, en grupo de siete, se desarrolla en una urna de la variante III.4.A.4 de la tumba 5 excavada por Maluquer de Motes.
4) Finalmente, el esquema V.A.1 (Fig. 6), caracterizado por una decoración completa en rojo, se desarrolla en una granada de la tumba 4 y un microvaso de la variante IV.11.A.1 de la sepultura 7, ambas excavadas por Maluquer de Motes.

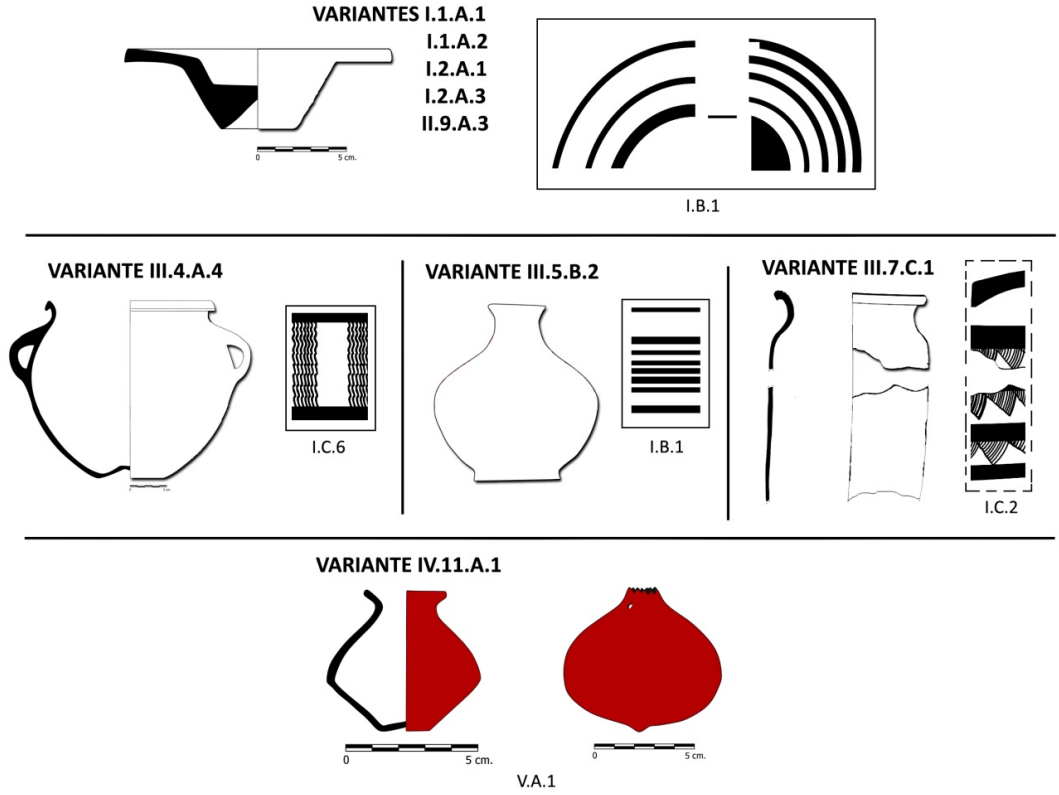


Fig. 6. Programas Decorativos documentados en la necrópolis.

10.5.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN: MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS. CONCLUSIONES.

El escaso registro iconográfico asociado a la necrópolis de la Loma del Peinado impide hacer valoraciones profundas acerca de las identidades iconográficas asociadas a la misma. Sin embargo, la proximidad con la necrópolis de La Bobadilla y la cronología en la que se encuadran ambas, en el siglo IV a.n.e., facilita el desarrollo de una serie de conclusiones.

La primera de ellas se encuentra vinculada al vaso plástico en forma de granada, documentada también en la necrópolis de La Bobadilla y decorada en el mismo tono que la fruta original. Su asociación con una arracada depositada como ajuar en la misma sepultura, la tumba 4 de la campaña dirigida por Crespo, lo vincula con un enterremianto femenino, al igual que ocurre en La Bobadilla. Este vaso plástico es símbolo de la fecundidad por sus múltiples frutos-semillas y, por otro lado, está asociado al mundo funerario, vinculado al ciclo de la muerte y la resurrección de la vida (Izquierdo, 1997; Rueda *et al.,* 2016:80). Esta decoración completa en rojo se encuentra asociada, asimismo, a un microvaso de la variante IV.11.A.1, posiblemente vinculado a perfumes u otros productos de aseo personal. Este microvaso se documentó en una sepultura sin estructura, junto a una estela irregular (Maluquer de Motes, 1984: 172-173), diferentes recipientes cerámicos sin decoración y un plato y una botella con decoración sencilla a base de bandas y filetes.

Esta tendencia decorativa de notable contenido simbólico y, en el caso de la granada, asociado a un enterramiento femenino, es completada con las decoraciones sencillas que conforman la mayor parte de las decoraciones de la necrópolis. Estas decoraciones se encuentran vinculadas en todos los casos, salvo la botella descrita, a platos que desarrollan los diseños decorativos tanto al interior como al exterior del recipiente. El elevado número de este tipo de programas (7 sobre 11) se asocia a las identidades iconográficas locales de la necrópolis.

Las decoraciones complejas se encuentran asociadas, en los dos casos en los que se desarrollan, a decoraciones únicas que subrayan la identidad individual de la portadora o portador. Los esquemas definidos no presentan mayor particularidad y se documentan en otros ámbitos espaciales, tal y como veremos más adelante.

10.6. Necrópolis de Piquía (Arjona, Jaén)

El hallazgo de esta necrópolis se produjo de forma casual durante el invierno del año 2010, cuando, como consecuencia de unas intensas precipitaciones, afloraron a la superficie algunas de las tumbas que la integraban. El carácter de urgencia de esta intervención, motivada por el interés de los expoliadores de la zona y el intenso daño causado por el temporal descrito, demandó una pronta intervención desarrollada entre los meses de febrero y mayo, permitiendo documentar una cámara funeraria en la que fue enterrada una familia aristocrática ibera de *Urgavo* (Ruiz *et al.*, 2015b: 357).



Fig. 1. Arriba) Vista aérea de la cámara de Piquía con indicación de sus principales elementos. Abajo) Fotografía de detalle de la cámara funeraria (Ruiz *et al.*, 2015b: Figs. 3 y 4).

La necrópolis de Piquía se encuentra ubicada en el término municipal de Arjona (Jaén), en una zona de suave ladera que establece una conexión visual directa con el *oppidum*, situado bajo el actual núcleo urbano. En la intervención de urgencia llevada a cabo fue posible excavar una superficie total en torno a los 150 metros cuadrados, en la que se pudieron documentar unas 34 sepulturas junto a la citada cámara funeraria. El estudio de los ajuares asociados permitió fijar la cronología de este espacio funerario en el siglo I a.n.e. En este contexto se identificó una gran variedad tipológica de enterramientos- estructuras en fosa, pequeñas cistas, columbarios, cámara funeraria-, caracterizados por el rito de incineración que, junto con algunos elementos del ajuar, estaban asociados a una tradición ibera en este marco de dominio romano tras la Segunda Guerra Púnica (Ruiz *et al.,* 2015b: 357) (Fig. 1).

En lo que respecta a la cámara funeraria, en ella se enterraron, según el análisis realizado por G.Trancho, un subadulto, dos jóvenes (una mujer y un hombre en torno a los veinte años de edad), una mujer de más de cincuenta y un hombre, de nombre *Iltirtiiltir*, de edad similar a la mujer. Se trata, por tanto, de un panteón familiar que acoge a una de las últimas familias aristocráticas del Alto Guadalquivir. La cámara funeraria, de una sola nave, semienterrada y construida con grandes sillares de piedra unidos en seco, estaba rodeada de una plataforma de tierra delimitada por un foso, que demarcaba una zona de respeto en la necrópolis, dado que no se documentó ninguna otra tumba en esta área. En un lateral de esta zona de respecto se identificaron unos pequeños hornos, de los que surgía un canal excavado en la tierra que desembocaba en el muro norte de la cámara, en un pequeño orificio que impregnaba el interior de la tumba con las libaciones que, desde el exterior, se depositaban finalmente en un ánfora Dressel 1B (Fig. 1). La cámara sería profanada poco después del ritual funerario y este acto vandálico tendría como respuesta un ritual de desagravio mediante el cual se recuperaron y depositaron en la cámara los fragmentos del ajuar y se realizó un ritual de purificación, al modo romano de la *suovetauralia*, con el sacrificio de una vaca, un cerdo y un ovicaprino. La intervención arqueológica ha permitido recuperar no solo el contexto y el complejo arquitectónico de esta sepultura, sino también gran parte del ajuar funerario, caracterizado por tres grupos de materiales (Ruiz *et al.,* 2015b; Ruiz *et al.,* 2017: 81):

a. Seis cráteras de campana de figuras rojas, una crátera de columnas y un *kylix* de barniz negro y figuras rojas. Todos estos materiales se encuentran fechados en el siglo IV a.n.e. Su amortización en el tiempo, unos 300 años, y su uso en el contexto de la cámara se encuentran asociados a la memoria de unos de los últimos linajes documentados en la Campiña de Jaén (Rueda y Olmos, 2015).

b. Un grupo de materiales de tradición romana: un *gladius hispaniense*, fragmentos de un gran escudo circular, fragmentos de una *lorica homata* y fragmentos de vidrio.
c. Grupo de materiales ibéricos: punta de lanza, puñal de antena atrofiada y vaina fechados en el siglo IV a.n.e.; caja de piedra caliza con decoración figurativa; pie de piedra similar a un pie de crátera; dos pendientes amorcillados de oro; tabas; un carro con pasarriendas en bronce; arreos de caballo; y tapadera de plomo con inscripción en ibérico meridional que recoge: "Iltirtiitir hijo de Ekaterutu" (Hoz, 2015).

El análisis de los diseños decorativos de esta necrópolis estará centrado en la cerámica documentada en la cámara principesca que articula el espacio de la necrópolis. Los materiales, depositados en el Museo Íbero de Jaén, se encuentran asociados a un contexto iconográfico de tradición y sinergia identitaria, en el que prima la identidad ibera de la familia enterrada en ella sobre las influencias e importaciones romanas.

10.6.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Cerámica sin engobe:

1. **Variante III.3.A.1:** urna de cuerpo globular y borde exvasado. No conserva la base, que podría ser cóncava con umbo. La decoración, apenas conservada, se encuentra definida por un panel en la mitad superior del cuerpo del cuerpo, en el que se desarrolla una serie que alterna las líneas onduladas verticales con los semicírculos concéntricos colgantes. La mitad inferior del cuerpo se encuentra decorada con una ancha banda que delimita, inferiormente, el panel descrito anteriormente.
2. **Variante III.5.B.1**: urna de cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad inferior, cuello corto, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 2: 2). Sobre una pasta blanquecina que difiere de las pastas anaranjadas del resto de la cámara se desarrolla una decoración compleja. Este esquema se encuentra caracterizado por el desarrollo de un campo en la superficie exterior del borde y serie de segmentos de círculos concéntricos al interior. El espacio entre segmentos asemejan a los "dientes de lobo", signo apotropaico en la iconografía ibérica. En el cuello, dos filetes marcan las molduras de su sector inferior. Sobre estos filetes se desarrollan líneas verticales en grupo de 10 que se prolongan hasta el friso superior del cuerpo, en el que también se suceden segmentos de círculos concéntricos colgantes con el vértice hacia la derecha,

en número de 10. La serie de este friso quedaría de la siguiente manera: 3 grupos de segmentos de círculos concéntricos por uno de líneas verticales. El cuerpo presenta bajo el panel descrito otro friso en el que se desarrolla una serie de semicírculos concéntricos colgantes (en número de 10) y líneas verticales, en grupos de dos y uno respectivamente. Ambos frisos se encuentran delimitados por bandas y filetes. Banda y filete serán los motivos, también, que decoren la base.

3. **Variante III.7.A.1**: *kalathos* de cuerpo cilíndrico, borde exvasado y base cóncava con umbo (Fig. 2: 3). Presente decoración sencilla con campo en el borde y serie de bandas y filetes hasta el tercio inferior del cuerpo.
4. **Variante IV.12.A.1**: recipientes de pequeñas dimensiones caracterizado por la combinación entre un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior y un cuerpo troncocónico (Fig. 2: 4). La forma se completa con un borde cerrado y una base cóncava con umbo. Comprende decoración compleja con dos grupos de banda y filete que delimitan un panel en el que se desarrolla líneas verticales de punto. Este panel se encuentra seccionado en su tercio superior por un filete.

Cerámica con engobe:

5. **Variante I.1.A.1**: cuenco de cuerpo cónico, borde recto y base cóncava con umbo. Se trata de un recipiente de cocción reductora sobre el que se aplica un engobe gris como único tratamiento decorativo.
6. **Variante II.14.A.1:** recipiente abierto de pequeñas dimensiones. Presenta cuerpo compuesto por una forma globular y otra troncocónica, y borde exvasado (Fig. 2: 1). Le falta la base, aunque ésta podría ser cóncava. La decoración se encuentra caracterizada por el desarrollo de un engobe anaranjado en el sector troncocónico del cuerpo. En este sector, sobre el engobe anaranjado, se desarrollan seis filetes, delimitando cinco paneles, cuatro de ellos decorados con el propio engobe. El friso central presenta como decoración una serie de impresiones, ejecutadas con un instrumento punzante, posiblemente un peine, dado que éstas parecen estar agrupadas en número de quince. El sector globular de este pequeño vaso de cuerpo compuesto, no presentan ningún tipo dee engobe. Comprende un campo en la mitad superior del cuerpo y dos filetes bajo el diámetro máximo del mismo. El borde se decora con un campo que se prolonga hasta la superficie interna del recipiente.



Fig. 2. Cerámica decorada del interior de la cámara funeraria (Archivo CAAI).

10.6.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN PIQUÍA

El análisis de la decoración cerámica de la necrópolis de Piquía se ha centrado en el estudio de los repertorios iconográficos asociados a la cámara funeraria. A lo largo de las siguientes páginas se hará alusión, asimismo, a los esquemas iconográficos identificados fuera de ella, con el fin de constatar las similitudes y diferencias al interior y exterior de esta estructura, así como definir de una manera más precisa los discursos iconográficos de este contexto. Así pues, la cámara funeraria se encuentra integrada por seis recipientes decorados, cinco de los cuales presentan cocciones oxidantes sobre pastas anaranjadas o blanquecinas. Tan solo en una ocasión se documenta una cocción reductora sobre pasta gris, en un cuenco de la variante I.1.A.1, que pudo servir como tapadera de la crátera con el tema del baño

nupcial de Helena (Ruiz *et al.,* 2017: 98). En lo que respecta a la superficie del vaso, en cuatro de los recipientes analizados la decoración se desarrolla sobre la superficie lisa del recipiente. En el cuenco descrito anteriormente se desarrolla un engobe gris, mientras que en una pequeña copa de la variante II.14.A.1 se define un engobe anaranjado en el cuerpo troncocónico. La paleta de colores se encuentra caracterizada por distintas tonalidades de rojo.

El *corpus* de signos documentados en la cámara muestra el momento final de unos símbolos con un largo recorrido en la iconografía vascular ibérica: bandas, filetes, semicírculos concéntricos, líneas onduladas verticales, líneas verticales, segmentos de círculos concéntricos y puntos (Fig.3: Ia-Id, Ih; IIb, IIe; IIIc). Fuera de la cámara, han de contabilizarse, además, peines en sentido horizontal. Estos últimos signos se encuentran asociados a la etapa final de las sociedades iberas, documentados desde el siglo III hasta el siglo I a.n.e.

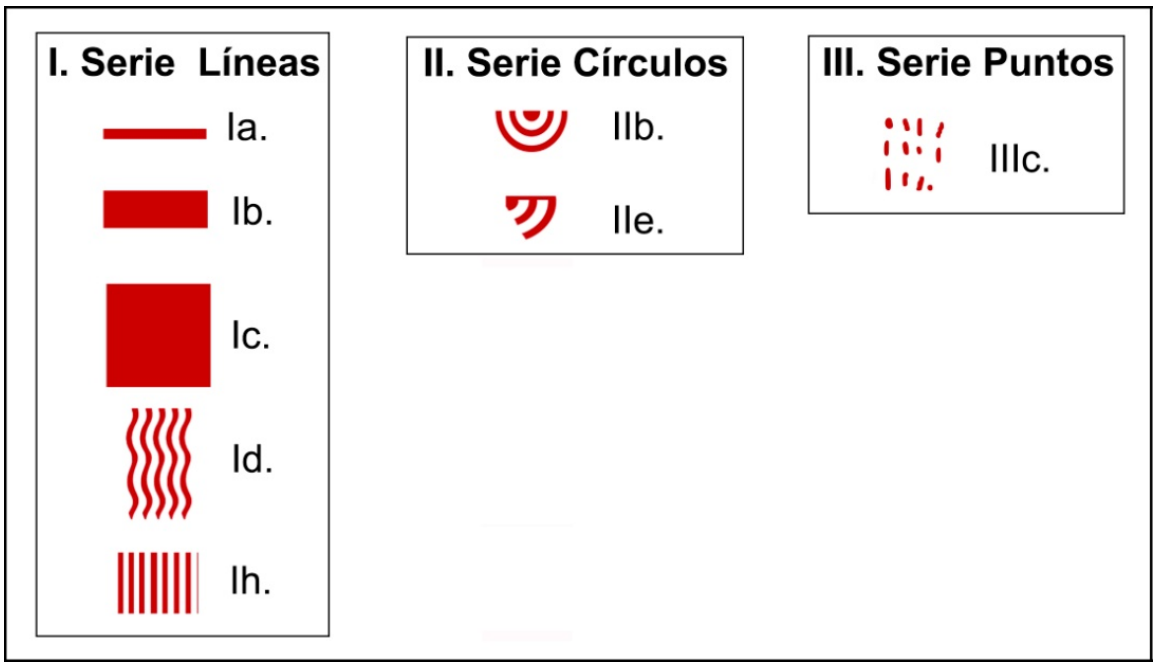


Fig. 3. Motivos iconográficos de la necrópolis de Piquía.

La tendencia decorativa derivada de la unión de dos o más motivos geométricos muestra el desarrollo de decoraciones complejas en tres recipientes (variantes III.3.A.1, III.5.A.1 y IV.12.A.1), dos esquemas sencillos a base de bandas y filetes en dos urnas (tipos II.14.A.1 y III.7.A.1) y una decoración completa con engobe gris en el cuenco de la variante I.1.A.1. Las decoraciones sencillas y complejas se desarrollarán al exterior del recipiente, al conformarse todas ellas sobre formas cerradas; mientras que el engobe gris se perfila tanto al interior como al exterior del cuenco-tapadera. Fuera de la cámara las decoraciones sencillas y complejas perecen

desarrollarse por igual. La decoración completa en rojo o con algún tipo de engobe no se documenta al exterior de la cámara.

En lo que respecta a las secuencias decorativas definidas en la cámara se desarrollan de la siguiente manera:

1) I.B.1 (Fig. 2): decoraciones sencillas a base de bandas y filetes, sobre la superficie lisa del recipiente, en un *kalathos* de la variante III.7.A.1.
2) I.D.4 (Fig. 2): en una urna del tipo III.3.A.1, con decoración apenas conservada, se desarrolla un panel con una sere de semicírculos concéntricos colgantes y líneas onduladas verticales.
3) I.E.8 (Fig. 2): en una urna de la variante III.5.B.1 se definen dos paneles. El superior presenta una serie con segmentos de círculos concéntricos colgantes y líneas verticales. El friso inferior comprende semicírculos concéntricos colgantes y líneas verticales. Este recipiente se encuentra conformado con una pasta blanquecina que difiera de la anaranjada característica de la cámara.
4) I.C.22 (Fig. 2): las bandas, filetes y líneas verticales de puntos se encuentran asociados a una urna del tipo IV.10.A.1.
5) III.B.1 (Fig. 2): este esquema decorativo se encuentra asociado a un programa mixto que asocia la pintura con la impresión puntillada. Se encuentra caracterizado por el desarrollo de bandas y filetes que, en el caso del cuerpo troncocónico del galbo, es presentado sobre un engobe anaranjado en el caliciforme de la variante II.14.A.1.
6) VII.A.1 (Fig. 2): decoración completa con engobe gris, tanto en la superficie interior como exterior del cuenco de la variante I.1.A.1.

10.6.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN: MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS. CONCLUSIONES.

El análisis de la cámara principesca de Piquía, su arquitectura y ajuar, constituye una buena muestra de la pervivencia de las prácticas funerarias iberas en un período avanzado de la llamada "romanización". La complejidad de los discursos iconográficos se encuentra asociada, asimismo, a un complejo programa ideológico basado en la "construcción de la memoria de uno de los últimos linajes de la Campiña de Jaén, el de *Urgavo*" (Rueda y Olmos, 2017: 17). En este contexto, la elección de los ajuares iberos y áticos se inserta en los mecanismos de legitimación de este linaje aristocrático. Esta legitimación pasa, entre otras cuestiones, por la

recuperación y resignificación de una serie de recipientes y decoraciones que definen la memoria y antigüedad de su familia, de su casa, de su linaje, vinculándolos, de forma muy concreta, a sus antepasados. Esta recuperación de elementos se encuentra definida, en primer lugar, por el propio espacio funerario. La cámara y el área de respecto delimitado remiten a las grandes necrópolis aristocráticas del siglo IV a.n.e., definidas por una sepultura o sepulturas que articulan las relaciones sociales y simbólicas de la aristocracia ibera en el espacio funerario (Ruiz *et al.,* 1992). Al interior, los elementos de ajuar poseen una notable carga simbólica, tal y como hemos expuesto. Centrando nuestra atención en la iconografía vascular, se observan dos grupos materiales bien definidos y estructurados entre los ajuares del siglo IV a.n.e., etapa que sirve como modelo y confrontación de los discursos de la cámara: por un lado, la cerámica ática y, por otro, la cerámica ibérica.



Fig. 4. Motivos iconográficos de la necrópolis de Piquía.

No entraremos a analizar, dado que no constituye nuestro objetivo principal, la iconografía asociada a los recipientes áticos, conformados por siete cráteras de campana y un *kylix*. Tan solo subrayaremos que la ausencia de copas y el desarrollo narrativo de las escenas identificadas en las cráteras se encuentran asociados a ese momento de reformulación o, mejor dicho, resignificación de la identidad ibera, que hunde sus raíces en tres siglos de historia. Estos recipientes son vasos de prestigio, vasos de encargo fechados entre los siglos V y IV a.n.e. Fueron adquiridos,

posiblemente, por una pareja de aristócratas del siglo IV a.n.e., que demandaron un programa iconográfico basado en la narración por episodios de dos cuestiones muy concretas. En primer lugar, la unión en matrimonio de la pareja, que es concebida como base y sustento del linaje. En segundo lugar, la heroización del príncipe, vinculada iconográficamente a la heroización de Heracles, y que constituye la última fase de desarrollo del príncipe, que en este proceso de heroización se convierte en antepasado mítico de su linaje (Olmos *et al.,* 2012; Rueda y Olmos, 2015; Rueda y Olmos, 2017).

En lo que respecta a la cerámica ibérica, las formas documentadas muestran la continuidad tipológica, con respecto al siglo IV a.n.e., de cuatro de las seis formas documentadas: el cuenco de la variante I.1.A.1, la urna globular del tipo III.3.A.1, la urna ovoide adscrita a la variante III.5.C.1 y el *kalathos* III.7.A.1. El caliciforme del tipo II.14.A.1 se encuadra cronológicamente con los tipos documentados entre los siglos III y I a.n.e.; mientras que la urna compuesta del tipo IV.10.A.1 parece un *unicum* en la tipología ibérica del Alto Guadalquivir. Cada uno de los recipientes cerámicos reciben un programa decorativo diferente, tal y como hemos visto en el apartado anterior. La realización de esta lectura en las urnas restauradas documentadas en otras tumbas de la necrópolis muestra el desarrollo de los siguientes esquemas decorativos: asociaciones de bandas y filetes; bandas, filetes y peines; bandas, filetes, segmentos de círculos concéntricos y líneas onduladas verticales; bandas, filetes y segmentos (Fig. 4). De esta manera, se observa que de los cinco programas documentados en los recipientes restaurados, sólo uno se desarrolla también al interior de la cámara. Se trata de la decoración sencilla, el tipo iconográfico más común en cualquiera de las fases iberas y en todos los ámbitos y contextos en los que se define. El comportamiento iconográfico tanto al interior como al exterior de la cámara muestra el desarrollo individual de los programas decorativos. Es decir, cada uno de los esquemas descritos se documenta en una sola ocasión. No hay intención, ni fuera ni dentro de la cámara, de crear fórmulas o programas estandarizados. En un momento, el siglo I a.n.e, asociado al mundo final ibero y vinculado a sus últimos y últimas aristócratas, el objetivo principal es subrayar la identidad ibera por encima de la influencia romana. La estandarización unifica, la singularidad identifica. *Iltirtiiltir* y su linaje como símbolos de la resistencia ibera.

10.7. Santuario de Atalayuelas (Fuerte del Rey-Torredelcampo, Jaén)

El Santuario de las Atalayuelas se define como un espacio de culto de época tardía, en un marco cronológico que abarca desde mediados del siglo II a.n.e. hasta mediados del siglo I d.n.e. (Rueda *et al.,* 2005; Rueda, 2011). El expolio que, en verano de 2001, provocaría la sustracción de piezas escultóricas que formaba parte de su depósito ritual, motivaría una intervención arqueológica destinada a documentar la entidad del sitio y las actividades cultuales asociadas a él. En este contexto de expolio y destrucción del patrimonio arqueológico, es necesario subrayar que dicho santuario se encuentra gravemente afectado por actuaciones clandestinas desde el primer cuarto del siglo XX, momento en el que se publica el hallazgo de varias esculturas en piedra caliza que pudieron formar parte de su ajuar votivo, hoy perdidas en colecciones privadas (Cazabán, 1920; Alcalá Venceslada, 1930; Rueda, 2011).

El santuario, que se dispone en la ladera sur del Cerro de las Norias, ocupa un lugar próximo a la fortificación ibérica fechada en el siglo VI a.n.e., en desuso en este momento. El edificio, con una orientación norte-noroeste/sur-sureste y entrada desde el sur, en encuentra caracterizado por un sistema de aterrazamientos que salvan y controlan la pendiente natural (Fig. 1). Tres son las terrazas, podría haber una cuarta que no ha podido ser definida con certeza, que definen a este espacio de culto. La primera de ellas se encuentra vinculada a un patio abierto concebido como espacio de recepción y acceso al santuario. La segunda terraza, identificada como la Estancia B o *Thesaurus*, se desarrolla bajo un espacio semicubierto por una techumbre de *tegulae* que se desplomó sobre un banco de ofrendas localizado al oeste de la estancia, sobre el que se depositaba un conjunto heterogéneo de ofrendas. La tercera terraza (Estancia A), se encuentra asociada a la capilla o *cella* del santuario. Aunque este último espacio ha sido excavado parcialmente, ha sido posible documentar dos fases de uso. La primera de ellas, datada entre mediados del siglo II y mediados del siglo I a.n.e. registra restos de cenizas vinculadas a un ritual de purificación del espacio que ocupará un edificio sagrado. La segunda fase de uso se encuentra asociada a la *cella* propiamente dicha, generando un espacio con cubierta plana en el que apenas se han documentado materiales votivos. Sería, por tanto, un espacio reservado a la divinidad, con una accesibilidad reducida (Rueda *et al.,* 2005; Rueda, 2011; Rueda *et al.,* 2015: 423-436).

Un aspecto interesante de este santuario es el depósito votivo documentado en él, pues nos permite conocer la ritualidad de los espacios de culto de época tardía, así como analizar su evolución en el espacio y el tiempo iberos. En Atalayuelas se documentan los siguientes grupos de materiales (Rueda, 2011; Rueda *et al.,* 2015: 423-436): 1) la escultura votiva en piedra (con 23 elementos); 2) dos exvotos en hierro que

representan una pareja desnuda; 3) la ofrenda de monedas (una de *Carthagonova* fechada a finales del siglo I a.n.e., otra procedente de *Orippo* con una cronología de la primera mitad del siglo II a.n.e.; y otra última, hallada en superficie, asociada a la ceca de Cástulo, con una cronología definida entre el 195 y el 179 a.n.e.); 4) la cerámica votiva (con 547 recipientes), que incluye cerámica romana (paredes finas, luceras, *terra sigillata*), imitaciones de *terra sigillata*, imitaciones de cerámica campaniense y cerámica de tradición ibera; 5) un pequeño vasito de plata; 6) un vaso de bronce; 7) una botellita de vidrio; 8) un alfiler de bronce; 9) dos asadores de hierro; 10) una cuenta de collar; 11) fragmentos de una espada hallados en superficie.

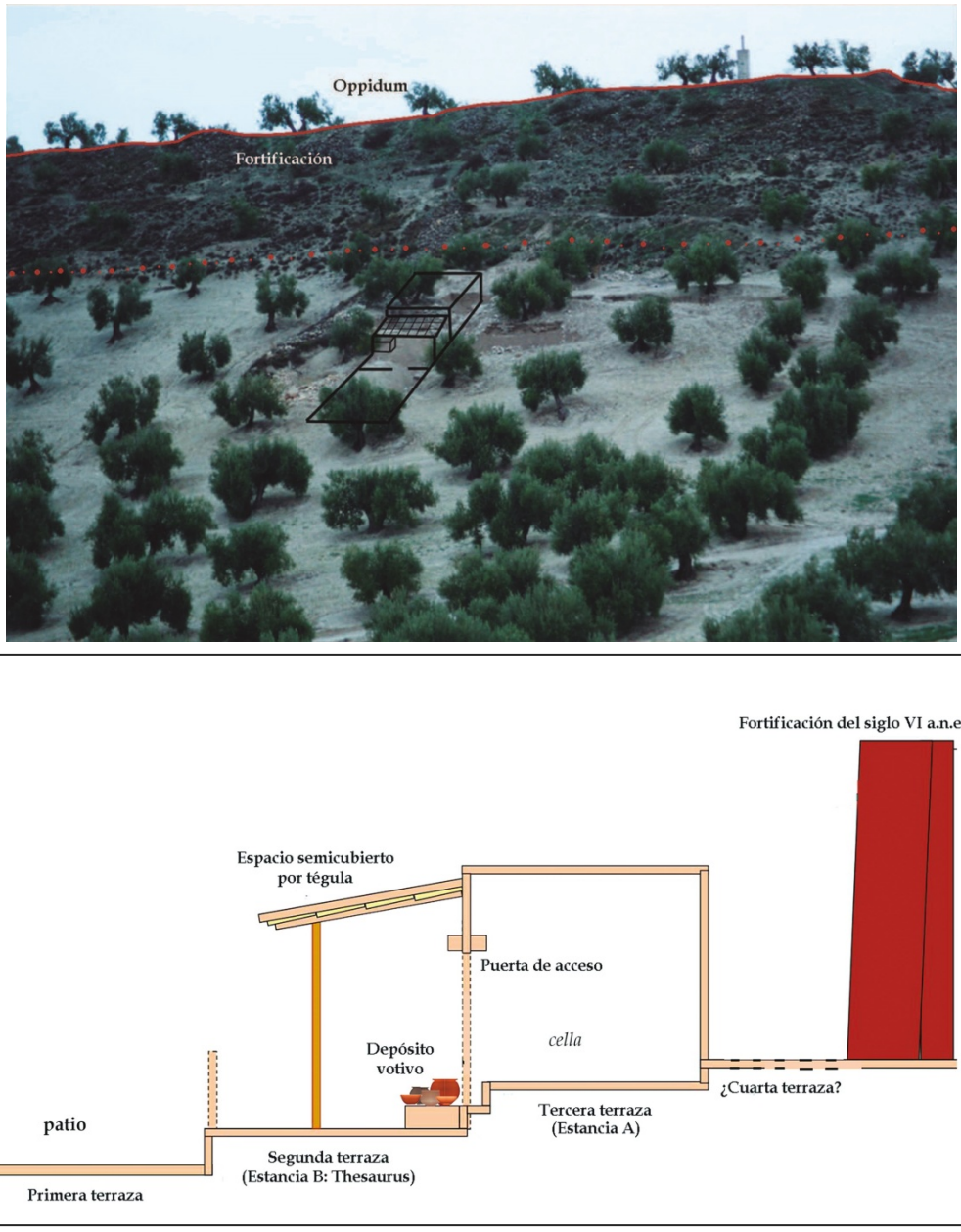


Fig. 1. Esquema general de la organización espacial del santuario, con indicación de las estancias y funcionalidad de la misma (Rueda *et al.*, 2015: 426).

10.7.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

***Cella* (Estancia A-Tercera terraza):**

Cerámica sin engobe:

1. **Variante I.2.A.2**: pequeño cuenco de cuerpo hemisférico, borde entrante y pie indicado menor al 10% de la altura tota (Fig. 2: 1). Presenta decoración interior con bandas entre el borde y el fondo del recipiente.
2. Fragmentos amorfos asociados a recipientes cerrados con decoraciones sencillas de bandas y filetes, monocromas o bícromas en dos tonalidades de rojo (Fig. 2: 2-7).

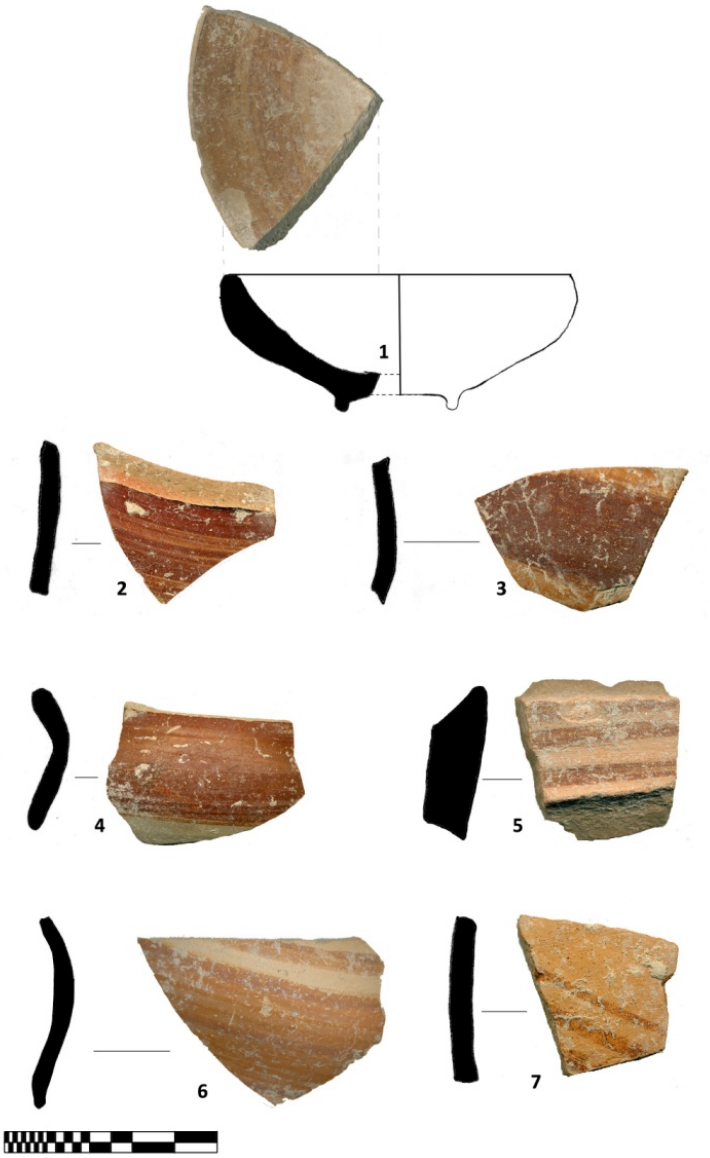


Fig. 2. Selección de fragmentos decorados asociados a la *Cella* del santuario (Rueda, 2007b: 490-552; Rueda, 2011: 200-2017).

***Thesaurus* (Estancia B-Segunda Terraza):**

Cerámica sin engobe:

1. Fragmentos de borde horizontal o exvasado asociado a decoraciones completas en rojo o decoraciones sencillas con bandas y filetes (Fig. 3: 8-10).
2. Fragmentos de plato asociado a la variante I.2.A.3 de cuerpo hemisférico y bordes rectos o entrantes (Fig. 3: 1-5). Las variantes decorativas comprenden decoraciones completas en rojo (en una ocasión sobre un plato de cocción reductora) y decoraciones con bandas y filetes al interior o exterior del recipiente.
3. Fragmentos de recipientes cerrados, asociados a urnas globulares u ovoides con decoración sencilla en borde y el arranque del cuerpo conservado (Fig. 3: 6-7).
4. Fragmento de un pequeño recipiente de borde recto caracterizado, al igual que los tipos anteriores, por una decoración sencilla de bandas y filetes (Fig. 3: 11).
5. Fragmento amorfo asociado a un recipiente cerrado con un friso de segmentos de círculos concéntricos con el vértice hacia la izquierda (Fig. 3: 12). Esta secuencia se encuentra caracterizada por la alternancia de dos tipos de rojo en su desarrollo.

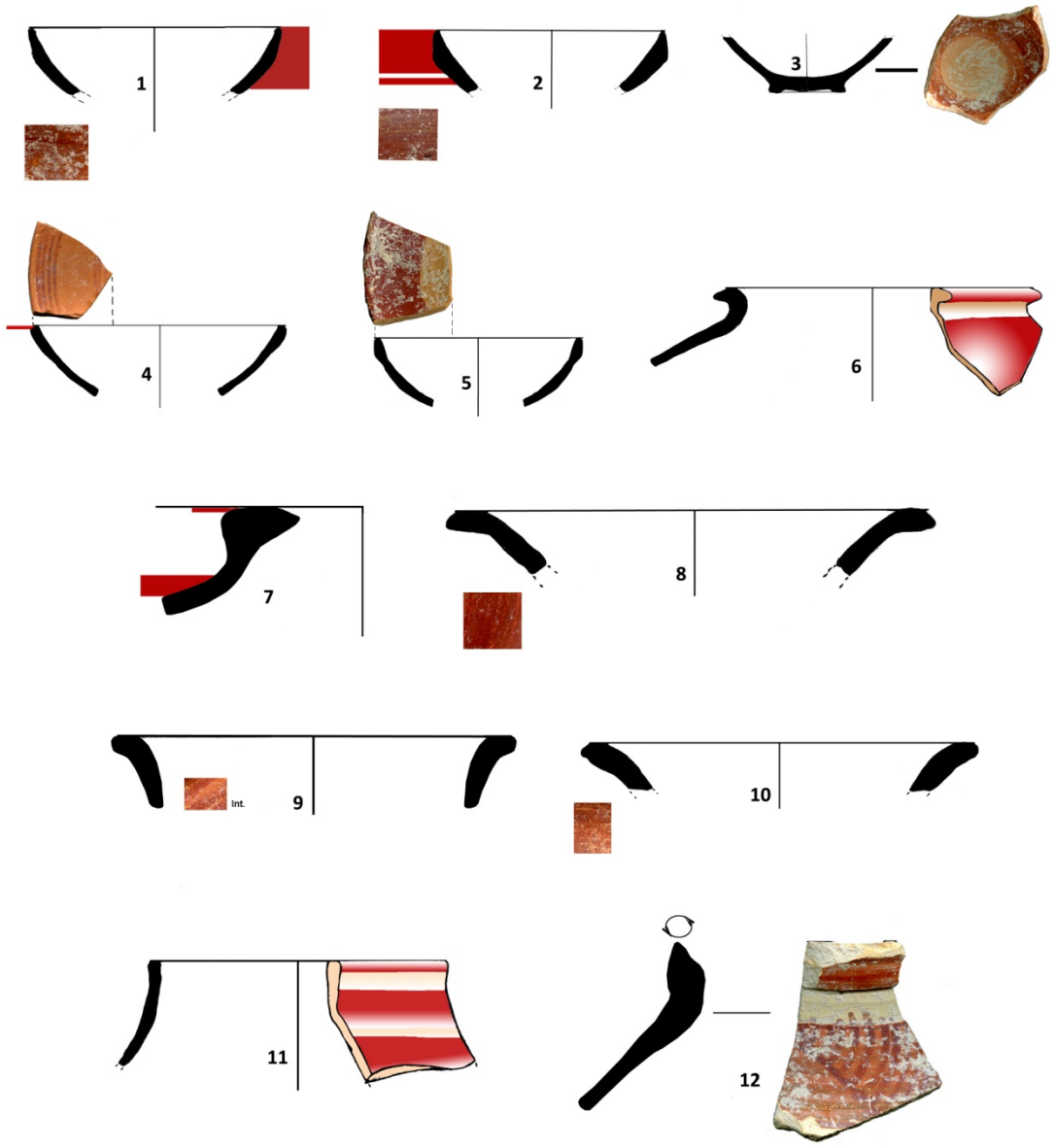


Fig. 3. Selección de fragmentos decorados asociados al *thesaurus* del santuario (Rueda, 2007b: 490-552; Rueda, 2011: 200-2017).

10.7.2. LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA ALFARERA EN ATALAYUELAS

El conjunto votivo documentado en la excavación arqueológica del santuario muestra un elevado número de materiales (más de 600), depositados como ofrendas a una divinidad femenina, la *Betatun* a la que hace referencia el pequeño epígrafe del Museo Provincial de Jaén. La cerámica de tradición ibera con decoración pintada es residual con respecto al conjunto vascular: apenas unos 30 fragmentos de los 547 recipientes que lo integran, incluyendo todas las categorías cerámicas reseñadas en el primer epígrafe de este capítulo. Aun a pesar del escaso número de fragmentos, la decoración vascular nos aproxima a las identidades iconográficas de un espacio de

culto de época tardía, en un momento de diálogo y transformación de la vajilla ibera. En los dos espacios analizados, la *Cella* y el *thesaurus*, se constata el desarrollo de formas abiertas, fundamentalmente platos de la variante I.2.A.3, y cerradas, asociados a recipientes de cuerpos globulares u ovoides. Todas las decoraciones se desarrollan sobre la superficie lisa del recipiente, en este contexto no se documentan los engobes que, con mayor o menor frecuencia y mayor o menor carga simbólica, se identifican desde el siglo VI hasta el III a.n.e. Las secuencias decorativas, desarrolladas todas ellas, salvo un plato reductor de la Estancia B, sobre cocciones oxidantes se encuentran caracterizadas por una monocromía en rojo vinoso o una bicromía en dos tonalidades de rojo, tendencia esta última heredara de la tradición anterior, fechada entre mediados del siglo IV y el siglo III a.n.e. Los programas se encontrarán definidos, de esta manera, por las decoraciones completas en rojo (asociadas a los platos), las decoraciones sencillas con bandas y filetes (vinculadas a platos y formas cerradas) y una única decoración compleja (en un fragmento de recipiente cerrado), depositada como ofrenda en el *thesaurus*, con segmentos de círculos concéntricos. Estas decoraciones serán acompañadas, en una única ocasión, por un fragmento amorfo que conserva una estampilla con roseta, símbolo de la divinidad femenina asociada a *Betatun* en este contexto.

10.7.3. MÁS ALLÁ DE LA ORNAMENTACIÓN: MICROHISTORIA E IDENTIDADES ICONOGRÁFICAS. CONCLUSIONES.

El estudio de los materiales realizado por Carmen Rueda permitió concretar, en el ámbito vascular (entre los que se cuentan cuencos, platos, ollas, jarras, botellas, morteros, fuentes, etc.), el tipo de vajilla ritual asociado al santuario. Esta vajilla estaría compuesta por un cuenco y olla globular. La primera forma, vinculada con los ritos de libación y la segunda referida a los restos del banquete ritual basado en el sacrifico animal de ovicaprinos y cerdos (Rueda, 2011; Sánchez *et al.,* 2011; Moreno-García, 2011; Rueda *et al.,* 2015). Los fragmentos decorados estarían asociados a esta misma liturgia y formarían parte de los rituales de ofrenda y petición de este culto a *Betatun*, tal y como se constata en la escultura votiva en piedra, ya sea en bulto redondo o en relieve, entre los que destacan la conocida como "danza bastetana", una placa en relieve asociada a un "retrato de familia", una ofrenda protagonizada por hombres y mujeres que, organizados por género y edad, asumen el mismo gesto de presentación y petición (Olmos *et al.,* 1992: 130; Rueda, 2011; Molinos y Rueda, 2011). Junto a ella, una veintena de piezas caracterizadas, en lo iconográfico, por la abstracción y la reducción del detalle al mínimo, una serie de exvotos anatómicos (piernas y orejas) que demandan el favor curativo; así como dos exvotos en hierro que representan a una pareja y que estarían vinculados con ritos de fertilidad. Junto a estas ofrendas, la constatación de

otras de carácter personal, como un alfiler de bronce o una cuenta de collar, vinculan a este santuario con un culto más abierto y popular, en el que "no sólo tiene representatividad los estamentos sociales más altos" (Rueda *et al.,* 2015: 436). En este nuevo contexto político y cultural, en un momento de transformación de las realidades sociales iberas, la combinación y el diálogo entre elementos de tradición y otros de innovación ayudan a la integración y asimilación de la comunidad local en los nuevos modos de vida romanos.

En un contexto de sincretismo religioso y romanización, la cerámica de tradición ibera de este santuario, al igual que la propia advocación del mismo y sus ofrendas en piedra o hierro, subraya la identidad de los y las peticionarias, al tiempo que contribuye a la adaptación de una nueva realidad social y política mediante el mantenimiento de sus prácticas cultuales (Rueda, 2011; Rueda *et al.,* 2015).

10.8. Sobre ornamentación y simbolismo. Los estilos decorativos de la Campiña de Jaén

Tal y como hemos visto al inicio de este capítulo, el análisis de los programas decorativos de la Campiña de Jaén permite evaluar su iconografía desde una amplia perspectiva, que incluye el análisis diacrónico de las decoraciones desde finales del siglo VII hasta el I a.n.e., así como el sincrónico, en aquellos contextos que comparten una misma cronología. Al mismo tiempo, es posible valorar este fenómeno en distintos contextos y definir las similitudes y diferencias de los estilos decorativos de cada uno de los sitios y/o territorios. Veamos todas estas cuestiones.

La cronología fijada en el Cerro de la Coronilla, caracterizada por el desarrollo de dos fases cronológicas, permite caracterizar las secuencias decorativas vinculadas a la fase de desarrollo de los iberos. En un sentido amplio, se pueden valorar distintos aspectos asociados a la formación y desarrollo de la alfarería ibera y de su iconografía. La continuidad o ruptura de los tipos y tendencias define la consecución o abandono de temas y, por extensión, de repertorios iconográficos con una especial significación en etapas posteriores o en estas primeras décadas de la cerámica ibérica. De este modo, las dos fases del Cerro de la Coronilla muestran una evolución estilística y estética de especiales connotaciones. En primer lugar porque se produce, en pocos años, varios cambios en la producción vascular y decorativa, signos todos ellos de una etapa especialmente dinámica en la conformación, sanción y consolidación de las formas y decoraciones que debían asociarse a este nuevo orden socioeconómico. En segundo

lugar, y ya en el ámbito iconográfico, los motivos y, por extensión, asociaciones decorativas definen esta primera fase de la imagen vascular ibera. La comparativa con las decoraciones de las fases posteriores permiten caracterizar lo que hemos denominado como ensayos iconográficos que, en algunos casos verán motivada su continuidad en el tiempo por motivo identitarios diversos y, en otros, serán eliminados de los sucesivos repertorios decorativos debido a diferentes cuestiones, especialmente vinculadas con los diferentes fenómenos de identidad iconográfica impulsada por los *oppida*.

Así pues, y puesto que ya hemos analizado en su capítulo la evolución tipológica, estilística y estética del Cerro de la Coronilla, conviene desarrollar aquí los programas o tendencias asociados únicamente al Ibérico Antiguo, ya sea en este contexto o en otros ámbitos del Alto Guadalquivir. De este modo, durante la Fase I de la torre, fechada entre finales del siglo VII y la primera mitad del siglo VI a.n.e., los esquemas se desarrollan sobre cocciones oxidantes. Las decoraciones, en rojo y negro, se encuentran asociados a fragmentos amorfos de gran tamaño que muestran paneles delimitados por bandas y filetes. Estos frisos desarrollan secuencias que alternan los círculos concéntricos con las líneas onduladas verticales y ambos motivos son seccionados en su mitad por un filete o banda, según los casos. Esta disposición de motivos (círculos y líneas onduladas atravesadas en su campo central por una banda o filete) se encuentra documentada también en Puente Tablas o Turruñuelos, asociada, asimismo, al siglo VI a.n.e. La inexistencia de este tipo de esquema decorativo a partir del siglo V a.n.e., lo vincula con esta fase de conformación y consolidación de los repertorios iconográficos ibéricos.

Por otra parte, en las dos fases de la torre se desarrolla un esquema decorativo vinculado, igualmente, al Ibérico Antiguo. Los esquemas, aquí en rojo y negro, muestran una serie de líneas verticales dispuestas entre el borde y el tercio superior del cuerpo, bajo las cuales se definen grupos irregulares de bandas y/o filetes. Estos esquemas se reproducen en recipientes de las variantes III.4.A.1, III.4.A.2 y III.4.B.1 y se documentan, también, en otros contextos del Alto Guadalquivir como Castellones de Céal o Túgi. En todos los casos indicados su pervivencia no va más allá de la primera mitad del siglo V a.n.e., por lo que puede considerarse como un marcador cronológico asociado a esta primera etapa de formación de la alfarería ibérica.

El Cerro de la Coronilla no es, en la Campiña de Jaén, el único contexto que presenta una fase asociada al siglo VI a.n.e. La necrópolis de La Guardia, cuya primera fase de ocupación se encuentra fechada entre los siglos VI y V a.n.e., muestra, tal y como hemos analizado, una serie de particularidades asociadas al momento de formación de una necrópolis aristocrática. De este modo, los programas decorativos tienen como objetivo la legitimación de esta incipiente aristocracia. Esta legitimación

se realiza a través de unas formas y decoraciones vinculadas a un mundo orientalizante al que se asocian estas y estos aristócratas: vasos *á chardon* de la variante II.10.A.1. con engobe blanco y decoraciones orientalizantes; vasos tipo Toya del tipo III.3.C.4, que constituyen derivaciones formales de las urnas tipo Cruz del Negro y que desarrollan esquemas decorativos en rojo y negro, con motivos de tipo orientalizante y otras asociaciones características de estas urnas. De esta manera, en La Guardia, a diferencia del Cerro de la Coronilla, se desarrollan programas decorativos con una notable carga simbólica asociada a este contexto aristocrático, con tendencias y decoraciones no documentadas en Cazalilla, centro de control territorial que desarrolla otro tipo de programas asociados a este contexto limítrofe.

Todos los casos expuestos, que corresponden a la práctica totalidad de los tipos decorativos documentados en el Cerro de la Coronilla y a la primera fase de ocupación de la necrópolis de La Guardia, muestran, mediante su comparativa con otros contextos de similar cronología y con programas decorativos posteriores, los repertorios iconográficos asociados a la etapa de formación de la alfarería ibérica. En esta etapa es posible definir no sólo diferentes aspectos técnicos vinculados con las cocciones o los pigmentos, sino también todos aquellos condicionantes estéticos y simbólicos que la caracterizan, tal es el caso de los programas asociados a un centro de frontera como es el cerro de la Coronilla o de las asociaciones vinculadas al desarrollo de la aristocracia en La Guardia. Aspecto este que será tratado en el último capítulo de este trabajo.

Las necrópolis de La Bobadilla, la Loma del Peinado y la segunda fase de ocupación de La Guardia constituyen una buena muestra de las necrópolis aristocráticas del siglo IV a.n.e. en la Campiña de Jaén. Aunque todas ellas comparten un registro parcial que imposibilita una lectura amplia del fenómeno decorativo en el paisaje funerario, los programas desarrollados muestran, tal y como hemos visto en cada uno de sus capítulo, el desarrollo de una iconografía al servicio de la ideología aristocrática. De este modo, se desarrollan, en el apartado técnico, producciones oxidantes o mixtas con superficie oxidante. Tan solo en una ocasión se desarrolla una cocción reductora. Se trata de un vaso plástico, una granada, depositada como ajuar de la cámara funeraria de La Bobadilla y en la Loma del Peinado. Centrando nuestra atención en la Bobadilla, dicha granada presenta una decoración completa en rojo, simulando el fruto que sirve como modelo. Este tipo de vaso plástico se fecha entre el siglo V y el siglo IV a.n.e., presenta unas connotaciones simbólicas muy concretas en el contexto de la necrópolis y se encuentra asociada a la única cámara funeraria que pudo ser excavada por Maluquer de Motes (Maluquer de Motes *et al.*, 1973). Todas estas cuestiones, junto al resto del ajuar documentado, entre los que destaca un *aryballos* de pasta vidriada de Naukratis fechado en el siglo VI a.n.e. y dos fragmentos de asas áticas

fechadas por Rouillard entre los siglos V y IV a.n.e. (Rouillard, 1991), remiten a un completo programa ideológico en el que esta granada de cocción reductora debió jugar un papel importante, acompañada de otras dos de cocción oxidante y decoración en rojo. Este *aryballos* adquiere, en este contexto y depositada como ajuar de una mujer aristocrática, un significado simbólico asociado a la legitimidad y reproducción del linaje (Izquierdo, 1997; Rueda *et al.* 2016:80). En La Bobadilla este elemento se encuentra integrado en la tumba fundacional de la necrópolis y adquiere un especial simbolismo en las narrativas de la misma. Los *keimelia* que en esta sepultura se depositan (el *aryballos* de fayenza o los dos pequeños anforiscos de pasta vítrea) enfatizan y subrayan la historia del linaje, que, para legitimarse, emplea como recurso la deposición de objetos asociados al tesoro doméstico y familiar. El trabajo de Pierre Rouillard sobre la cerámica ática en la Península Ibérica ha permitido rebajar la cronología dada tradicionalmente a esta cámara, fechada, según Maluquer de Motes, en el siglo VI a.n.e. De esta manera, la cámara se fecharía entre finales del siglo V e inicios del IV a.n.e. (Rouillard, 1991) y los materiales más antiguos pueden ser reinterpretados como "objetos de memoria".

En lo que respecta al tratamiento de la superficie previo al desarrollo de las decoraciones, se documenta un tipo de engobe blanquecino vinculado, tal y como hemos visto en otros ámbitos territoriales, a un discurso simbólico que relaciona la arquitectura funeraria con la urna cineraria y, en otros contextos, a los programas decorativos de las sepulturas fundadoras. Este tipo de engobes se documentan en La Guardia y en La Bobadilla. Su ausencia en la Loma del Peinado puede deberse, asimismo, al escaso número de recipientes decorados que pudieron ser documentados, tan solo 11, por lo que esta cuestión no será tenida en cuenta para las valoraciones finales. En las necrópolis en las que se desarrolla lo hace entre un 23 y un 25% de los casos. Los temas decorativos a los que sirve de fondo se encuentran definidos por este carácter simbólico y ahondan en diferentes aspectos vinculados con la identidad iconográfica individual. Tanto en La Bobadilla como en La guardia los esquemas documentados se desarrollan en una única ocasión y sobre una única forma. De modo que este tipo de programas decorativos sobre engobe blanquecino se encuentran asociados a encargos individuales que, basados en los motivos y signos que identifican a cada uno de los *oppida* a los que se asocian estas necrópolis, tienen como fin subrayar la identidad y, por ende, la posición social de las personas que los encargan, frente a otros tipo de programas decorativos más estandarizados o asociados a un grupo o sector determinado. En este sentido, la única imitación documentada en las tres necrópolis de este momento se encuentra asociada a la necrópolis de La Bobadilla. Depositada en el Museo de Jaén por un particular, carece de un contexto cerrado que permita definir con mayor precisión los distintos significados derivados de su uso. En cualquier caso, la decoración, desarrollada sobre engobe blanquecino, se encuentra

caracterizada por el desarrollo de bandas y filetes. Una tendencia decorativa documentada en otros recipientes y sepulturas, asociado a un concepto más amplio que vincula la imitación, a la que no todo el mundo tiene acceso, con la decoración, de amplia difusión.

En lo que respecta a la paleta de color empleada para el desarrollo de las decoraciones en las tres necrópolis analizadas para este contexto cronológico, entre finales del siglo V y el siglo IV a.n.e., predominan la monocromía en rojo. Tan sólo en una urna de La Guardia se documenta una bicromía en rojo y negro. Esta urna se encuentra asociada a la variante III.5.B.1 y, sobre un engobe blanquecino, se encuentra conformada por un panel con semicírculos y líneas onduladas verticales. En otras áreas territoriales, en concreto en el territorio de Cástulo, hemos analizado el papel simbólico y económico de la bicromía en rojo y negro asociada al siglo IV a.n.e. Si bien es cierto que en este ámbito territorial esta cuestión no parece vinculante, su desarrollo en una urna de La Guardia parece querer asociar esta tendencia cromática con las decoraciones bícromas desarrolladas en los vasso tipo Toya de la fase anterior y, en consecuencia, vincular simbólicamente la sepultura en la que se deposita como ajuar con la etapa de formación de la necrópolis.

La bicromía e, incluso, policromía en distintas tonalidades de rojo será una tendencia habitual de las urnas III.4.A.1 de la necrópolis de la Bobadilla. Estas urnas se conforman como los recipientes cinerarios habituales de la necrópolis, sustituyendo el carácter simbólico de las urnas de cuerpo ovoide y cuello exvasado de la variante III.4.C.1 que, en las necrópolis del Guadiana Menor, constituyen el repertorio básico de los discursos ideológicos asociados a las élites aristocráticas. Esta sustitución de urna responde a un discurso territorial específico, con unos programas decorativos concretos basados en las bandas y filetes; bandas, filetes y semicírculos concéntricos; bandas, filetes, semicírculos, segmentos y líneas onduladas verticales; bandas, filetes, semicírculos y líneas onduladas verticales y bandas, filetes, segmentos y líneas onduladas verticales.

Los motivos decorativos documentados en las tres necrópolis serán las bandas, filetes, campos y semicírculos concéntricos. En La Bobadilla y la Loma del Peinado se desarrollan, además, segmentos de círculos concéntricos; mientras que las líneas onduladas verticales y las cejas se vinculan exclusivamente a la Bobadilla. En este último sentido conviene recordar, una vez más, el registro extremadamente parcial de la necrópolis de la Loma del Peinado, a la que se asocian únicamente 11 recipientes con decoración pintada.

Las secuencias decorativas y el repertorio formal en el que se desarrollan muestra, en aquellas variantes tipológicas documentadas en varias necrópolis, el

empleo de las decoraciones sencillas en los platos de la varianteI.1.A.1, I.1.A.2 y II.9.A.3. Las decoraciones complejas y completas en rojo o blanco desarrollan programas individualizados en todos los casos documentados, subrayando la complejidad de los discursos iconográficos de este ámbito territorial, que parece priorizar las identidades iconográficas individuales sobre las colectivas o de grupo.

La última necrópolis analizada en la Campiña de Jaén corresponde, tal y como hemos visto, a Piquía y, en concreto, a la cámara sepulcral excavada en el año 2010. La cronología de esta necrópolis, fechada en el siglo I a.n.e., permite fijar las secuencias y programas decorativos asociados a las postrimerías de la cultura íbera. El discurso ideológico desarrollado en la cámara muestra, asimismo, la necesidad de subrayar la identidad ibera frente a las influencias culturales importadas por los romanos. Para ello se desarrolla, en el ámbito vascular, una serie de programas decorativos de extensa trayectoria en la iconografía ibérica: bandas y filetes; bandas, filetes y semicírculos; bandas, filetes, semicírculos, segmentos y líneas onduladas verticales; bandas, filetes, líneas verticales de puntos. Al exterior de la cámara los programas desarrollan bandas y filetes; bandas, filetes y peines; bandas, filetes, segmentos y líneas onduladas verticales; bandas, filetes y segmentos. Tanto al interior y como al exterior de la cámara cada uno de los recipientes cerámicos documenta un programa decorativo diferente. Cada una de estas asociaciones pretende enfatizar el carácter íbero de la persona enterrada, que lo hace asumiendo mitemas y repertorios asociados preferentemente al siglo IV a.n.e., momento en el que se refleja de forma directa la familia enterrada en el panteón, que adopta o recupera las cráteras de campana que sirven para elaborar su discurso ideológico en plena romanización. Las formas, por su parte, desarrollan también los repertorios tipológicos del siglo IV: platos de la variante I.1.A.1, urnas globulares del tipo III.3.A.1, urnas de cuerpo ovoides adscritas a la variante III.5.A.1 y *kalathos* de hombro marcado del tipo III.7.A.1. Junto a ellos, se desarrollan otras variantes tipológicas del Ibérico Final, como los ungüentarios, el caliciforme del tipo II.14.A.1 y la urna de la variante IV.12.A.1. Formas y tradiciones iconográficas que tienen como objetivo subrayar el poder de uno de los últimos linajes aristocráticos del Alto Guadalquivir.

El análisis de las decoraciones documentadas en el santuario de las Atalayuelas muestra la misma dinámica que la desarrollada en la necrópolis de Piquía. El santuario dedicado a *Betatun*, datado entre mediados del siglo II a.n.e. y el siglo I d.n.e., incluye entre sus ofrendas cerámicas de tradición ibera que, al igual que la propia advocación del mismo o sus ofrendas en piedra o hierro, subraya la identidad de las y los peticionarios. En un contexto de sincretismo religioso y romanización, la cerámica ibérica y su decoración (fundamentalmente bandas y filetes), juegan un papel

fundamental en los mecanismos de integración sociocultural (Rueda, 2011; Rueda *et al.,* 2015).

Los discursos iconográficos documentados en la Campiña de Jaén muestran la evolución de la producción de la pintura alfarera desde finales del siglo VII hasta el siglo I a.n.e. A través de diferentes contextos es posible definir los programas decorativos asociados a un centro de control como la Torre de la Atalaya de Cazalilla, las secuencias y discursos vinculados a las necrópolis aristocráticas de La Guardia, La Bobadilla y la Loma del Peinado, la evolución iconográfica constatada en Puente Tablas y las imágenes de los últimos aristócratas de este ámbito territorial. En todos los contextos analizados se constata la necesidad de subrayar las identidades iconográficas individuales sobre las colectivas o las de grupo, apenas definidas en los contextos analizados (si bien para el caso de las necrópolis contamos con un registro parcial que nos impide hacer valoraciones más profundas al respecto). Por otra parte, si bien el grado de fragmentación de los elementos analizados en Puente Tablas impide realizar una lectura completa de sus secuencias y sus niveles de significación, se observa durante el siglo IV a.n.e. un gusto por la bicromía en dos tonos de rojo. Este gusto es compartido, con mayor o menor uso, por todos los espacios analizados y es especialmente complejo en Gil de Olid, tal y como hemos visto en el capítulo dedicado a esta necrópolis. Esta bicromía está presente de forma residual en el Guadiana Menor y no será hasta finales del siglo IV y, sobre todo, a partir del siglo III una tendencia más o menos recurrente en el territorio de Cástulo, tal y como parece indicarlo la producción del horno de Guadalimar (Roca, 1975). Por otra parte, Puente Tablas refleja, tal y como hemos visto en el capítulo dedicado a este asentamiento, la evolución de la producción alfarera ibera, desde las producciones a mano de "tipo Real" con decoración geométrica en rojo y negro asociadas a los siglos VIII y VII a.n.e., hasta las asociaciones de semicírculos y líneas onduladas verticales características del siglo IV, pasando por la bicromía en rojo y negro o la asociación de círculos concéntricos atravesados por un filete vinculados al Ibérico Antiguo.

CAPÍTULO 11. LOS ESTILOS DECORATIVOS DEL ALTO GUADALQUIVIR. CONTRASTACIÓN DE MODELOS.

El análisis de los tiempos, espacios, estilos y fronteras de la decoración geométrica en el Alto Guadalquivir, que tendrá como punto final el desarrollo de los mapas de la ideología del diseño vascular en esta área territorial durante época ibérica, cierra con un capítulo destinado a la contrastación de modelos iconográficos en otras áreas territoriales: el levante peninsular y el sureste francés. Asimismo, se han incluido dos casos particulares de estudio: a) el Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón (en adelante FARMM), que incluye necrópolis ibéricas de las Campiñas de Jaén y Córdoba cuyos ajuares fueron adquiridos por este expoliador sevillano; b) un breve análisis de las decoraciones estampilladas documentadas en el Alto Guadalquivir.

El primer caso de estudio estará centrado en la valoración de los diseños decorativos asociados al FARMM. La génesis de esta colección se encuentra asociada a una intensa actividad de expolio que, en las Campiñas de Jaén y Córdoba, y para época ibérica en particular, ha destruido de forma sistemática sitios arqueológicos de un gran valor histórico, tal y como se constata en los conjuntos de materiales depositados en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Ojeda, 2014: 9-26; Ruiz, 2014: 119-130). La ausencia de una metodología adecuada de excavación y prospección arqueológicas, asociadas a un proyecto de investigación, y la derivada pérdida de información contextual, suponen una traba para el análisis de estos materiales, ya que más allá de la descripción iconográfica y de su localización genérica en un mapa, no podemos realizar una lectura social, simbólica e ideológica de sus diseños decorativos. El estudio de la iconografía de esta colección se realizará con un método comparativo que permita, mediante el análisis de paralelos y semejanzas, definir las cronologías de sus conjuntos; así como aquellas otras conclusiones espaciales y territoriales que puedan ser definidas. No entraremos, por tanto y como consecuencia de las particularidades descritas, en otras cuestiones de carácter simbólico e ideológico, que, sin duda, habrían contribuido a definir de una forma más precisa la iconología de esta área territorial y, por extensión, mediante su comparativa, de todas las sociedades ibéricas del Alto Guadalquivir. Y no sólo eso, sino que además, dado que se trata de contextos funerarios que preservan la entidad del objeto arqueológico total o parcialmente, estos materiales hubieran engrosado, con sus derivados datos contextuales, la muestra de materiales para las experimentaciones e hipótesis estilísticas de fragmentos de menos tamaño, cuestión que constituye uno de los objetivos de esta Tesis Doctoral. Para concluir con esta introducción al FARMM reiteramos nuestros agradecimientos a Verónica Arazola Ruano, quien nos ha facilitado el acceso a fotografías y dibujos de los recipientes cerámicos, objeto

asimismo de su tesis doctoral sobre la tecnología de producción de la cerámica ibérica a partir del estudio de los materiales depositados en esta colección.

Un segundo capítulo se encuentra asociado a la revisión del trabajo realizado por Arturo Ruiz y Francisco Nocete en los años 80. Centrado en las producciones estampilladas del Alto Guadalquivir y su distribución espacial según un criterio métrico y morfológico (Ruiz y Nocete, 1981), este epígrafe ha sido definido como un breve análisis de este tipo de decoraciones, con el fin de evaluar su interés para un próximo trabajo centrado en las dinámicas de distribución y comportamiento social entre ambos tipos de producciones iconográficas: estampilla y pintura. Tal y como veremos más adelante, la distribución espacial, la documentación de nuevos tipos estampillados o su comparativa con la Oretania septentrional, muestra las amplias posibilidades de estudio de este tipo de decoraciones.

Este capítulo se completa con la síntesis de los estudios realizados en el Museo de Prehistoria de Valencia y la Universidad de Montpellier, en concreto en su centro de Lattes. El objetivo de estas estancias de investigación consistía, en primer lugar, en verificar la idoneidad de la encuesta realizada a la decoración pintada; así como evaluar el dinamismo, si así fuere, de las decoraciones geométricas en dos áreas con unas características particulares con respecto a nuestra área territorial: en el primer caso, el del levante peninsular, si bien se han seleccionado sitios y materiales arqueológicos que contemplan la misma escala temporal que en nuestro estudio, es decir entre el siglo VI y el cambio de era, el foco de atención se centra en la última etapa, en la que conviven de una forma muy específica los estilos geométricos, figurativos y vegetales. Entre los siglos III y I a.n.e. los discursos ideológicos de la cerámica presentan esta triple vertiente, con distintos niveles de significación en lo que la decoración geométrica, ya sea como protagonista de los diseños, ya como recurso de caracterización espacial y/o temporal, juega un papel destacado.

En segundo y último lugar, la denominada cerámica *ibéro-languedocienne*, se encuentra localizada en un área periférica de los territorios iberos que, desde el sur de la Península Ibérica, remontan todo el arco mediterráneo hasta el sureste francés. En efecto, esta área geográfica, incluida en la región francesa del Languedoc/ Rousillon, se encuentra caracterizada por una diversidad étnica de base preindoeuropea inserta en unos procesos de aculturación y dinámicas sociales asociadas a una intensa actividad colonial que es, por otra parte, característica de toda esta franja mediterránea (Jully, 1975; Solier, 1976-78; Gailledrat, 1997; Gailledrat, 2006). Esta zona presentará un proceso de homogeneización cultural propio del mundo ibérico y cercano, por proximidad geográfica, al área catalana (Gailledrat, 2006: 165-174). Para el sureste francés el marco temporal se encuentra asociado a los siglos VI y IV a.n.e. (Gailledrat,

1997), que son aquellos que presentan rasgos y características propias de la alfarería y la iconografía ibéricas.

11.1. EL FONDO ARQUEOLÓGICO RICARDO MARSAL MONZÓN. UN CASO PARTICULAR DE CONTRASTACIÓN

Algunas consideraciones iniciales

El origen del FARMM constituye un capítulo más de la desafortunada historia de expolios y saqueos al patrimonio arqueológico de Andalucía. Dicho Fondo Arqueológico queda constituido como tal por Orden de 7 de abril de 2005 de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, por la cual se hacía "entrega definitiva" de la colección arqueológica de Ricardo Marsal Monzón. No entraremos, dado que no es objeto de esta revisión, en las circunstancias que motivaron el depósito y conformación de esta colección en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (en adelante IAPH). Para ello remitimos a la lectura de la monografía elaborada por investigadoras del IAPH, así como investigadoras e investigadores de distintas universidades que realizan una revisión de los materiales asociados a la Prehistoria, Protohistoria y las épocas romanas y tardoantigua, así como capítulos específicos sobre numismática y armamento (Aguilera *et al.,* 2014). Este documento constituye una síntesis sobre las más de 108.000 piezas y más de 43.000 documentos asociados a la compra ilegal de estos objetos arqueológicos, procedentes en su mayor parte de Andalucía (con 2.606 lotes asociados), aunque también se documentaron conjuntos de Extremadura (87 conjuntos), Castilla-La Mancha (11) y Aragón (1) (Ojeda, 2014: 23).

El inventario y catalogación de los materiales se realizó atendiendo a los lotes de compra de cada uno de ellos, con el fin de preservar los datos aportados por el coleccionista (Aguilera, 2014: 27-50; Sánchez, 2014: 51-66; Gómez, 2014: 67-84). Estos conjuntos, si bien presentan coherencias en algunos de los casos de nuestro interés analizados, han de ser valorados en este contexto de expolio y compra-venta de objetos arqueológicos. En efecto, muchos de los conjuntos analizados en el Alto Guadalquivir presentan aparentes incoherencias en la relación entre objetos que no pueden ser valorados dentro de un contexto arqueológico y metodológico adecuados, por lo que hemos optado por analizar los diseños decorativos en su escala micro, es decir en relación con el propio programa decorativo y en la cronología que éste presentaría según su comparación con otros contextos del Alto Guadalquivir. El fin último es evaluar el desarrollo y evolución de estos programas decorativos en relación con los programas documentados en otras zonas, así como definir particularidades específicas, si las hubiere, de los conjuntos o lotes de cerámica analizados.

Tal y como recoge Arturo Ruiz en su capítulo sobre los materiales protohistórico del FARMM, el grupo se encuentra integrado por un total de 5.745 ítems, constituyendo un 13% de la colección y siendo la segunda categoría de este fondo (Ruiz, 2014: 119). El análisis de un tipo de material concreto, los exvotos en bronce, así como de los conjuntos asociados a necrópolis, muestran las siguientes conclusiones. Para el caso de los exvotos en bronce, su localización en el entorno de Epeluy, las Atalayuelas (Fuerte del Rey, Jaén), Úbeda la Vieja, *Baecula* o Peal de Becerro, permite profundizar en el análisis de la estructura cultual asociada al territorio de Cástulo entre mediados del siglo IV y el siglo III a.n.e. La lectura derivada de su análisis aporta información, asimismo, sobre la expansión y configuración de este territorio en el tiempo y el espacio, ahondado en las propuestas territoriales y sociales desarrolladas hasta el momento (Ruiz y Rueda, 2014: 131-144). Los conjuntos o lotes asociados a necrópolis constituyen el grupo más numeroso de los vinculados a la protohistoria de esta colección. Nunca conoceremos, debido al expolio sufrido, la configuración y desarrollo de los paisajes funerarios presentes en este registro, que, sin lugar a dudas, hubiera contribuido de forma notable al conocimiento de las sociedades iberas y de su compleja ritualidad. Aun así, el estudio realizado por Carmen Rísquez y Manuel Molinos ha permitido definir una amplia secuencia temporal que discurre entre el siglo VI a.n.e., pudiendo retrotraerse a los últimos momentos del Bronce Final Reciente, hasta el cambio de era, con conjunto fechados incluso en el siglo II d.n.e. A través de estos materiales pueden caracterizarse, por tanto, las distintas fases de las sociedades iberas, desde el mundo orientalizante de la fase antigua hasta la hibridación del último momento, caracterizada por el diálogo económico, simbólico, estético e ideológico que mantienen los materiales de tradición ibérica y los rituales y materiales de tradición romana. Los lotes que presentan una mayor fiabilidad en la asociación entre materiales generan, asimismo, distintos interrogantes en la lectura social de las necrópolis: los ajuares asociados a personajes de especial relevancia en el paisaje funerario, conjuntos vinculados a parejas, materiales con significaciones muy concretas en el ritual funerario... (Rísquez y Molinos, 2014:145-154). A todas estas cuestiones haremos alusión de forma específica más adelante.

El FARMM: un nuevo *corpus* de cerámica ibérica decorada

Nuestro objeto de estudio se encuentra asociado a los lotes o conjuntos de materiales que incluyen cerámica ibérica decorada. Estos materiales se adscriben de forma más específica a las necrópolis de Santa Cruz (Ategua, Córdoba), Cerro Boyero (Valenzuela, Córdoba), El Torrejón, La Carada (Espeluy, Jaén), La Ropera (Andújar, Jaén), Las Atalayuelas (Fuerte del Rey, Jaén), Las Torrecillas (Marmolejo, Jaén) y Los Chorrillo (Mengíbar, Jaén) (Fig. 1, resumen). Todas ellas se encuentran asociadas

geográficamente a las campiñas de Jaén y Córdoba y los casos de estudio varían desde las necrópolis con menos de 5 conjuntos con recipientes decorados hasta aquellas con más de 6 conjuntos. El primer grupo, menos significativo, se encuentra integrado por las necrópolis de El Torrejón, La Ropera y Las Torrecillas con un conjunto en cada caso, a ellos se suma las necrópolis de Cerro Boyero y Las Atalayuelas, con dos y tres lotes respectivamente. El segundo grupo está integrado por necrópolis con un mayor volumen de cerámica decorada, con conjuntos adscritos a distintas fases cronológicas y, por tanto, con mayor relevancia para nuestro estudio: la necrópolis con un número más reducido de cerámica decorada es la de Los Chorrillos, con nueve conjuntos. Le siguen Santa Cruz y La Carada, con 15 y 27 agrupaciones de materiales.

En lo que respecta a la secuencia temporal ofrecida por las necrópolis con un mayor número de ajuares, es decir, Santa Cruz, La Carada y Los Chorrillos, conviene realizar las siguientes matizaciones. En el caso de la necrópolis de la Santa Cruz, los ajuares pueden agruparse en dos fases: una primera fechada entre mediados del siglo V y el siglo IV a.n.e. y la segunda entre el siglo II a.n.e. y el siglo II d.n.e. No se documentan, por tanto, ajuares funerarios asociados al siglo III a.n.e. y mientras que los vinculados a la última fase presentan cerámica decorada en 15 de los ajuares; la primera tan solo documenta iconografía vascular en tres conjuntos. Esta cuestión subraya el carácter parcial de este registro, procedente de expolio y sujeto a la selección de los ajuares mejor conservados y/o espectaculares.

La escasa representatividad de los grupos cronológicos definidos para la necrópolis de Los Chorrillos limita asimismo su análisis, con un conjunto fechado en el siglo VI a.n.e., dos ajuares en el siglo V, un lote entre los siglos II y I a.n.e. y cinco grupos de materiales de cronología dudosa, ya sea por estar formados por materiales y decoraciones de escasa representatividad cronología, ya por relacionar materiales cronológicamente opuestos, tal es el caso de la urna "tipo Toya" y el vaso de paredes finas fechado en el cambio de era, ambos asociados al lote T18-006. En este conjunto se subraya, una vez más, la pérdida de información histórica que esta práctica de saqueo ha ocasionado al patrimonio arqueológico porque, de ser realmente parte de un mismo ajuar, el depósito de una urna "tipo Toya", fechadas en el siglo VI a.n.e., en una tumba datada por la forma romana en el cambio de era, nos sitúa en el ámbito de la memoria del linaje, en los *keimelia* en su acepción griega (Sánchez, en prensa), objetos que vinculan el pasado y el presente de la historia del linaje mediante su posesión generación tras generación. Ese es el caso de las cráteras áticas depositadas en la cámara funeraria de Piquía (Ruiz *et al.,* 2015: 257-274; Rueda y Olmos, 2015: 375-392) y no sabremos, por la ausencia de información contextual, si este era también el discurso de esta tumba o es el resultado de una mezcla de materiales para su venta.

La última necrópolis con un número significativo de materiales es el de La Carada, cuyos conjuntos, que ascienden a algo más de una treintena y que incluye la documentación de algunos *ustrina* (Rísquez y Molinos, 2014: 146), muestran una secuencia temporal ininterrumpida des del siglo VI hasta el cambio de era. Los ajuares asociados a los a los siglos VI y V, por un lado, y IV y III, por otro, son similares, 13 y 12 respectivamente, lo que permite plantear hipótesis más concluyentes en lo que respecta a la evolución del diseño decorativo. El cambio de era se encuentra únicamente representado por dos conjuntos con un único recipiente decorado en cada caso.

Los programas decorativos en el tiempo y el espacio iberos

El análisis de los diseños decorativos documentados en el FARMM muestra para los conjuntos fechados entre los siglos VI y V a.n.e. el desarrollo de programas simples o complejos en urnas "tipo Toya", adscritas a nuestra variante tipológica III.4.C.4. Estas urnas, que se documentan en La Carada, La Ropera y Los Chorrillos, se desarrollan en su variante monocroma, en rojo vinoso, o bícroma, en rojo y negro (Fig. 1: 1-3). Iconográficamente, destaca la diversidad de esquemas decorativos, desde los sencillos de bandas y filetes hasta otros con una notable carga simbólica: tal es el caso de la urna del conjunto B33-002 de La Carada (Fig. 1: 1) que, con decoración bícroma en rojo y negro, se encuentra caracterizada por las bandas y filetes. Bajo las asas se desarrollan la línea de puntos habitual de estas formas y entre estos elementos de sujeción se definen motivos en forma de estrella, asociados, tal y como hemos visto para otros casos del Alto Guadalquivir, a una imagen de la divinidad mediante la asunción de su símbolo, la roseta, en este signo geométrico (Escacena, 2011-12; Casado, 2015: 239).



Fig. 1. Selección de urnas "tipo Toya" asociadas a La Carada (número 1), La Ropera (número 2) y Los Chorrillos (número 3) (Fotografías Verónica Arazola).

Las urnas "tipo Toya" del FARMM completan el mapa de dispersión de este tipo de recipientes en el Alto Guadalquivir. Las decoraciones bícromas, así como los esquemas sencillos o complejos con líneas horizontales de puntos, constituyen las tendencias iconográficas habituales de este tipo. Geográficamente se encuentra asociado a la cuenca del Guadalquivir, desde Toya hasta La Ropera, remontando el curso del Guadalbullón para documentarse en La Guardia. La concentración de este tipo de recipiente y sus decoraciones en la vega del Guadalquivir confirma la hipótesis desarrollada por Juan Pereira, quien apunta como taller de origen de este tipo de recipientes el alfar de Toya, punto redistribuidor de este ejemplar siguiendo la cuenca del río o de uno de sus afluentes (Pereira, 1979, 1988, 2010; Pereira y Risquez, 2010). Se trataría, por tanto, de un canal comercial muy concreto, vinculado a una etapa de formación de la alfarería ibérica, que define esta forma a partir de los prototipos "Cruz del Negro", imitado asimismo en Toya (Belén, 1978; Pereira, 1979; Belén y Pereira, 1985; Pereira, 1988). El Guadalquivir como transmisor de ideas e influencias y como espacio para el desarrollo de nuevos modelos e imágenes. Este es el contexto en el que desarrolla la pintura alfarera, notablemente influida por las imágenes exógenas y, en concreto, por la cerámica fenicia, que llega al Alto Guadalquivir a través de las rutas comerciales. Sus imágenes, preferentemente a base de bandas y filetes, desarrollan la bicromía en rojo y negro. Ambas cuestiones son asumidas en la iconografía de estos recipientes que, en este mundo orientalizante, completa su imaginario con las decoraciones de líneas horizontales de puntos, un programa que, como la forma, tiene su origen en Toya para ser posteriormente exportado por el Guadalquivir.

La bicromía en naranja y negro se desarrolla en un pequeño recipiente ovoide realizado en forma tosca del conjunto C23-016 de la necrópolis de Santa Cruz en Ategua (Fig. 2). Carmen Rísquez y Manuel Molinos, en su análisis sobre las necrópolis ibéricas del FARMM, señalan su posible vinculación a una tumba doble, según las dos urnas funerarias- una imitación de crátera y un recipiente bitroncocónico- y la existencia de un ajuar con elementos que podrían estar vinculados al ámbito femenino y masculino: una fíbula, tres fusayolas, once cuentas de collar, una punta de lanza, un bocado de caballo, fragmentos de herrajes de una posible caja y el resto del ajuar cerámico (Rísquez y Molinos, 2014: 152). Si bien no contamos con restos antropológicos que permitan confirmar esta hipótesis, el acabado del recipiente bícromo, así como su propia decoración, indican, en cualquier caso, que fueron realizadas por unas manos distintas a las del resto de recipientes cerámicos, excluyendo el pequeño tintero de cerámica gris, también de manufactura tosca. Siguiendo la hipótesis planteada por ambos investigadores en el análisis de otra tumba, en ese caso de La Carada, la documentación de recipientes miniaturizados de factura tosca, podría hacer alusión a un enterramiento infantil o con individuo(s) infantil(es), según su paralelo con recipientes de similares características y restos osteológicos documentados en la

necrópolis de El Cigarralejo (Rísquez y Molinos, 2014: 147-148; Chapa, 2003). Así pues, el depósito de estos dos vasos en Santa Cruz, toscos en su ejecución y decoración (en el caso del recipiente bícromo), ¿puede hacer alusión a un individuo infantil? Tal y como plantean Carmen Rísquez y Manuel Molinos sobre su hipótesis de La Carada, esta es una cuestión extensa en la que no entraremos en estas páginas pero que conviene poner en énfasis como una línea de estudio, sobre todo teniendo en cuenta que a lo largo de estas páginas hemos podido detectar diferentes técnicas y manos en la ejecución de las decoraciones que podrían hacer alusión a aprendices del oficio.



Fig. 2. Ajuar cerámica del conjunto C23-016 de Santa Cruz de Ategua (Fotografías Verónica Arazola).

La tumba que nos concierne, la C23-016 de Santa Cruz, tiene como urna funeraria una imitación de crátera con un ligero engobe blanquecino (Fig. 2). El fenómeno de las imitaciones, documentadas en otros ámbitos del Alto Guadalquivir como Castellones de Céal, Toya, Castellar o Giribaile, responde a una nueva demanda de productos, asociados a un estatus concretos y vinculados a las relaciones simbólicas de poder en la aristocracia ibera. Las cráteras y sus imitaciones están asociadas a un sector concreto de la población y están destinadas a subrayar la posición social y la riqueza de su portador o portadora. Las formas, que pueden ser cercanas al original o derivar en un lenguaje híbrido, no reproducen, salvo excepciones, como la crátera de Atalayuelas, las figuraciones de la cerámica ática, sino que asumen los mitemas de la iconografía ibérica, los símbolos y asociaciones decorativas más comunes en la imagen vascular ibérica. La crátera en cuestión no tiene decoración pintada. La superficie exterior se recubre con un ligero engobe blanquecino que, como hemos visto en otras necrópolis, en especial aquellas vinculadas al valle del Guadiana Menor, posee un carácter simbólico en sepulturas de especial relevancia en el paisaje funerario. Desconocemos la estructura de la sepultura de este ajuar, su localización espacial y su relación con el resto de tumbas de la necrópolis, por lo que aventurarnos en su interpretación resultaría inexacto. La forma (una imitación), el acabado final (con

engobe blanco) y el resto del ajuar (con las dos miniaturas ejecutadas de forma tosca así como la otra urna funeraria) podrían situarnos en este escenario de símbolos y poder.

Durante el siglo IV a.n.e. se desarrollan nuevas formas y decoraciones. Los ajuares dejan de acompañarse de las copas tipo Cástulo documentadas en algunos de los conjuntos de la fase anterior y se abandonan los vasos tipo Toya, las urnas de cuerpo ovoide con hombro marcado de la variante III.4.A.1 y las urnas de cuerpo ovoide y cuello exvasado del tipo III.4.C.1. En los dos últimos casos prevalecían las decoraciones sencillas y en el caso de la variante III.4.C.1, documentada en Las Atalayuelas, Las Torrecillas y Los Chorrillos, se observa una serie de cambios con respecto a sus homólogas en otras áreas territoriales del Alto Guadalquivir (Fig. 3: 1-3). Aquí, el cuello está menos desarrollado que en el Guadiana Menor o Cástulo y, según sus diseños decorativos, no poseen la carga de significación que sí presentan en las áreas mencionadas: no tienen decoraciones complejas o dobles procesos decorativos. Los discursos de poder vinculados al ajuar cerámico parecen recaer en las importaciones y las urnas "tipo Toya".



Fig. 3. Variante tipológica III.4.C.1 y decoración vinculadas a Atalayuelas (número 1), Torrecillas (número 2) y Los Chorrillos (número 3) (Fotografías Verónica Arazola).

Volvamos al siglo IV a.n.e. En esta etapa se desarrollan nuevas formas, como los *kalathoi*, las urnas de cuerpo globular o las bitroncocónicas. Se abandonan las decoraciones bícromas en rojo y negro y en todos los casos, salvo en una urna tipo "Gil de Olid" de La Carada con decoración bícroma en dos tonalidades de rojo (reproduciendo asimismo la decoración habitual de las urnas de la necrópolis de Gil de Olid), se desarrollan las decoraciones monocromas en rojo vinoso. Se desarrollan las decoraciones de semicírculos y líneas onduladas verticales y será tendencia mayoritaria las decoraciones sencillas. El análisis iconográfico e iconológico de esta fase acusa más que ninguna otra la ausencia de contextos y la génesis de esta colección.

Sin la lectura completa de los paisajes funerarios en los que se insertan los objetos no pasa de ser una mera síntesis descriptiva que, en esta ocasión más que nunca, no facilita el desarrollo de hipótesis o cuestiones de distribución espacial a gran escala. A ello ha de sumarse los conjuntos que, en la necrópolis de Los Chorrillos, presentan una cronología dudosa, ya que se asocian materiales que, a priori, son dispares cronológicamente y que no podemos valorar por hallarse en un contexto de expolio (Fig. 4).



Fig. 4. Un vaso "tipo Toya" y un gobelete de paredes finas, ¿una relación real? (Fotografías Verónica Arazola).

Un mayor nivel de información, tanto desde un análisis micro, como meso y macroterritorial, ofrecen los lotes de materiales asociados a los siglos II y I a.n.e. Esta fase se desarrolla, en las necrópolis donde lo hace, tras un "hiatus" en el que no se aprecian materiales fechados en el siglo III a.n.e. Este es el caso de Santa Cruz, Atayuelas y Los Chorrillos. De nuevo esta valoración se encuentra lastrada por el expolio sufrido. Tan solo La Carada parece presentar materiales fechados en el siglo III a.n.e., siendo el ejemplar que no presenta ninguna duda un pequeño cuenco globular con decoración bícroma en naranja y rojo y una serie estampillada en el borde con enmarques rectangulares que acogen dos eses consecutivas (Fig. 5).



Fig. 5. Cuenco con decoración estampillada de La Carada (Fotografías Verónica Arazola).

En estos momentos de hibridación y diálogo entre las formas de tradición iberas y las formas de tradición romanas se desarrolla un tipo de recipiente de pequeñas dimensiones, cuello corto y base cóncava. Los tipos se encuentran definidos por su cuerpo globular u ovoide, con o sin asas (variantes III.3.B.2, III.3.B.5, III.4.B.2), y por lo general presentan unas arcillas más blanquecinas que las formas asociadas a las fases anteriores (Fig. 6: 1-3). Esta etapa de diálogos, resistencias y contradicciones tiene un reflejo directo en la iconografía vascular, que se caracteriza por unos diseños abstractos, apenas definidos y ejecutados de forma tosca. Este estilo, degenerativo en términos estéticos, se encuentra caracterizado por el desarrollo de un friso enmarcado por grupos de bandas y/o filetes. Este friso es subdividido, a su vez, por metopas rectangulares definidas por líneas verticales que sobrepasan el marco inferior de los paneles. Las metopas presentan trazos abstractos, ondulados, semicirculares o en forma de espiga y se encuentran documentadas únicamente en las necrópolis del FARMM con esta cronología: Santa Cruz y Atalayuela, dos asentamientos relativamente cercanos y que pudieron participar de una misma dinámica comercial. Este tipo de decoración no se encuentra en ninguna otra área del Alto Guadalquivir y tan solo encontramos un caso similar en el propio FARMM, en la necrópolis de La Carada. En este caso, la variante tipológica se encuentra definida por un único friso con trazos abstractos ondulados, en un lote compuesto por este único recipiente decorativo, por lo que pudo formar parte de un ajuar más numeroso. Así pues, en esta última etapa destaca el desarrollo de este tipo decorativo, asociado a unos contextos muy concretos (la campiña de Jaén) e insertos en este momento de hibridación y resistencia ibera que supone el cambio de era.



Fig. 6. La decoración cerámica entre los siglos II y I a.n.e. Formas y decoraciones asociadas a la Colección Marsal: 1-2) Santa Cruz, 3) Atalayuelas (Fotografías Verónica Arazola).

El análisis de los programas decorativos documentados en el FARMM pone de manifiesto la pérdida de información derivada del expolio sistemático a las necrópolis estudiadas. Aunque con ellas hemos podido completar el mapa de la ideología del diseño decorativo vascular en tipos y decoraciones como las urnas "tipo Toya", las imitaciones de crátera o los pequeños recipientes globulares u ovoides con decoración en metopas, han quedado sin una lectura completa los programas asociados al siglo IV a.n.e., apenas conocemos algo de las fases del siglo III a.n.e. y no podemos valorar el papel de las decoraciones en los discursos ideológicos de las necrópolis debidos a la usencias de contextos y a la relación de materiales aparentemente inconexos.

11.2. LA DECORACIÓN ESTAMPILLADA EN LOS CIRCUITOS DE DISTRIBUCIÓN EL ALTO GUADALQUIVIR. BREVES CONSIDERACIONES.

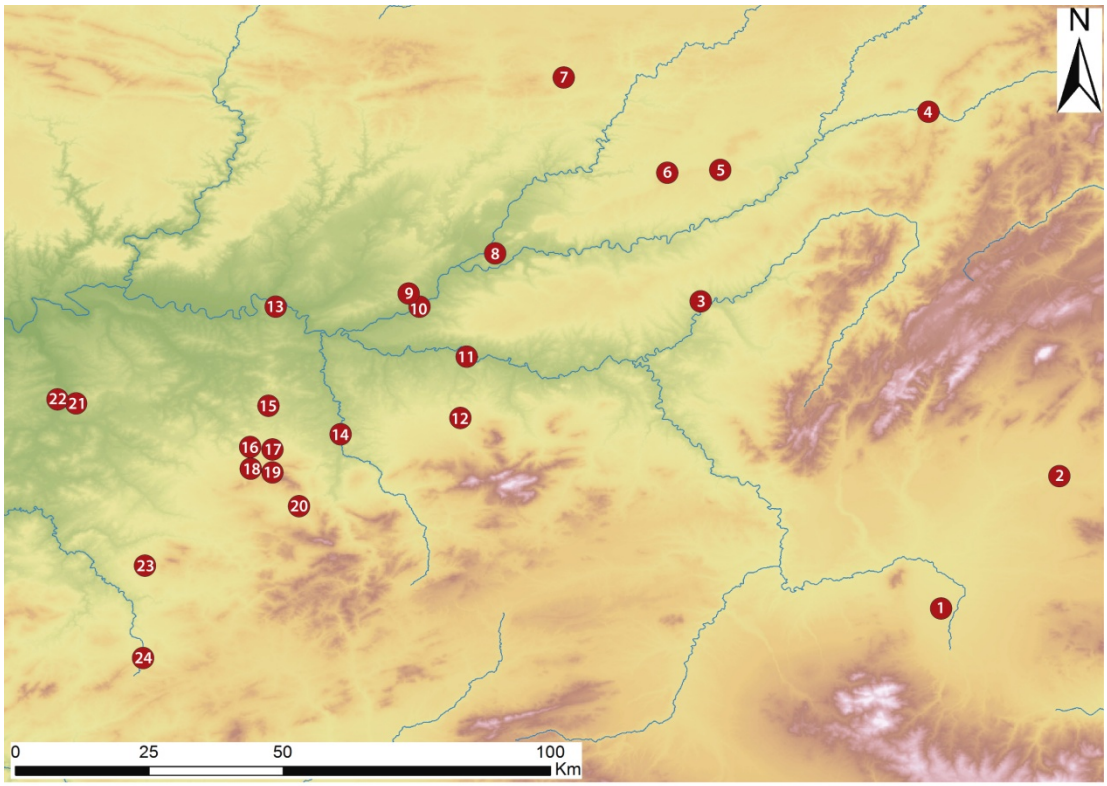


Fig. 1. Mapa de localización de los sitios revisados en este análisis.

La cerámica estampillada constituye un capítulo imprescindible en los análisis sobre decoración vascular. Combinada en la mayoría de las ocasiones con la decoración pintada, su producción, aunque reducida con respecto al porcentaje total de cerámica decorada, es significativa, dado que su distribución espacial permite completar las características iconográficas de los territorios analizados. Este capítulo es concebido como una revisión de las producciones estampilladas documentadas en nuestro ámbito de estudio: desde el valle del Guadiana Menor hasta la Campiña de Jaén, pasando por los valles del Guadalén, Guadalimar y Guadalbullón (Fig. 1). El trabajo realizado por Arturo Ruiz y Francisco Nocete en 1981 muestra que este tipo de decoración se registra en todos los contextos: *oppida*, santuarios y necrópolis. Este trabajo estuvo centrado, asimismo, en un horno de producción estampillada y pintada: el horno de Guadalimar en las inmediaciones de Cástulo (Ruiz y Nocete, 1981: 351-383).

El breve análisis que se desarrollarán en las próximas páginas evaluará el comportamiento y distribución de los motivos estampillados no sólo en los ámbitos de nuestro estudio, sino también en el Alto Guadiana y, en concreto, en el "área de Valdepeñas" (Almagro-Gorbea, 1976-78; Lillo, 1977-78; Fernández *et al.,* 2007; García *et al.,* 2018) y la vega baja del Segura en el zona murciana (Lillo, 1977-78; Page y García, 1984-85). En esta revisión se incluirá, además, los resultados de un reciente trabajo sobre las decoraciones estampilladas del Cerro de la Cruz (Almedinilla, Córdoba) (Camacho *et al.,* 2014: 423-458), con el fin de comparar sus estampillas con las documentadas en otros sitios de la Campiña de Jaén.

Sobre la cronología de la cerámica estampillada

En el siglo IV a.n.e., con la expansión de las aristocracias clientelares se intensifica la actividad comercial con el mundo ático, ya prefigurada en la centuria anterior. Las élites iberas adquieren entonces cráteras y *kylices* que forman parte de sus discursos de poder. Las decoraciones estampilladas (fundamentalmente rosetas), del *kylix* de barniz negro ático, que llega a diferentes puntos de la costa peninsular para ser posteriormente redistribuido a otras áreas (Rouillard, 1991), servirán como modelo para el desarrollo de una nueva producción decorativa. La cerámica estampillada ibera tiene su origen en la imitación de una técnica decorativa no conocida hasta el momento en el ámbito ibérico. Esta imitación, al igual que la desarrollada en las imitaciones de crátera, presenta, no obstante, su propia praxis. Es decir, no se imita el estampillado con el mismo gusto o estética que el modelo original, sino que se reinterpreta en cada uno de los territorios. En este último sentido, el análisis de algunos ejemplares murcianos lleva a concluir a sus investigadores e investigadoras que la matriz o el cuño con el que se realizaron sus impresiones pudo ser una adquisición del taller local, si bien dispuestos en el fondo de los platos de forma irregular y aleatoria (Page y García, 1984-85).

En lo que respecta al marco cronológico en el que se desarrollan este tipo de decoraciones, los estudios realizados en el "área de Valdepeñas" (Almagro-Gorbea, 1976-78; Lillo, 1977-78; Fernández *et al.,* 2007; García *et al.,* 2018) y la vega baja del Segura (Lillo, 1977-78; Page y García, 1984-85) concluyen que el desarrollo de este tipo de decoraciones tiene lugar entre la segunda mitad del siglo IV y el siglo III a.n.e. En el Alto Guadalquivir, la secuencia estratigráfica de Puente Tablas registra este tipo de decoraciones durante la segunda mitad del siglo III a.n.e., si bien conviene subrayar que no existe secuencia durante la primera mitad del siglo III a.n.e.; mientras que en el siglo IV no se ha documentado, hasta el momento, ningún ejemplar estampillado. En el santuario de Castellar todas las estampillas se integran en un horizonte del siglo III a.n.e., aunque no podemos aseverar su ausencia durante el siglo IV a.n.e., una secuencia apenas conservada en el santuario. En Túgi, los recipientes estampillados

se encuadran en los contextos del siglo III a.n.e. Estratigráficamente tan solo tenemos hasta el momento un ejemplar que puede encuadrarse en la segunda mitad del siglo IV a.n.e. Se trata de un *kalathos* depositado en la sepultura número 55 de la necrópolis de Baza, en una tumba en la que se documenta, además, un *kalathos* de influencia levantina, con un friso de rombos y tejadillos característico de asentamientos como Castellet de Bernabé (Llíria, Valencia) (Guérin, 2003). El resto de fragmentos analizados en el estudio de Arturo Ruiz y Francisco Nocete, procedentes de prospecciones arqueológicas, se encuadran de forma genérica entre los siglos IV y III a.n.e. (Ruiz y Nocete, 1981). Teniendo en cuenta todo lo expuesto y la influencia de la cerámica ática en el desarrollo de estas producciones, es posible que en el Alto Guadalquivir este tipo de decoraciones se definieran desde mediados o finales del siglo IV a.n.e., teniendo su máxima expresión durante el siglo III. Todo ello coincide con el momento de expansión de los territorios a mediados del siglo IV, con el auge de Cástulo en este momento y con la previsible intensidad productiva de sus hornos juntos al Guadalimar.

Antes de entrar en las conclusiones de este análisis conviene lanzar, en estas páginas, una cuestión, que si bien necesita de un estudio más profundo y detallado, considerábamos interesante por su relación con la decoración estampillada, por la conexión territorial que establece y los soportes en los que se desarrollan. Durante el siglo IV a.n.e., probablemente en la segunda mitad, se documentan en Castellones de Céal, Toya y *Baecula*, un friso de motivos excisos de tipo romboidal (Fig. 2), subrayando la hipótesis de una posible relación económica y territorial entre estos tres asentamientos, tal y como veremos en el ámbito de la decoración pintada. Esta técnica decorativa, heredera de la tradición del Bronce, se documenta en Toya y Céal en imitaciones: en las píxides con tapadera y la imitación de crátera de ambos yacimientos respectivamente. En *Baecula* este tipo de decoración se documenta en dos fragmentos de cerámica gris (acompañado, además, por una moldura de incisiones similar a la documentada en las tapaderas de las píxides de Toya), y este motivo se reproducirá en una estampilla sobre engobe gris. Teniendo en cuenta que este motivo exciso servirá de inspiración, en el siglo III a.n.e., de una estampilla que, por lo demás, tan solo se documenta en *Baecula*, ¿estos frisos o collares excisos situados en el tercio superior o en el máximo ancho del recipiente pueden ser considerados como modelos para el desarrollo de los frisos y collares estampillados? ¿Estos motivos (los rombos) y las forma en la que se estructuran (en collares o frisos), tuvo su origen en el entorno del Guadiana Menor, al igual que, por ejemplo, las urnas tipo Toya estudiadas por Pereira? (Pereira, 1979; Pereira, 2010; Pereira y Rísquez, 2006). La decoración estampillada es una introducción griega, adoptada por el sistema artesanal ibérico. Esta adaptación implica un nuevo lenguaje formal e iconográfico. Se realizan estampillas no documentadas en los modelos áticos y, en el Alto Guadalquivir, se presentan

únicamente en forma de collar o friso, mayoritariamente en recipientes cerrados (frente a los recipientes abiertos de los originales). Se integra una nueva técnica decorativa pero se hace con nuevos motivos (incluyendo las rosetas sí definidas en las copas griegas) y con un sistema de reproducción de la estampilla propio.



Fig. 2. El friso exciso como modelos para el desarrollo de los motivos estampillados. 1) Castellones de Céal, 2) Toya, 3) Turrueñuelos.

La disposición en collar o frisos de los motivos estampillados es habitual en el "área de Valdepeñas", aunque también se conservan ejemplares, residuales con respecto al conjunto total, definidos de forma irregular en el espacio decorativo (Almagro-Gorbea, 1976-78; Lillo, 1977-78; Fernández *et al.,* 2007; García *et al.,* 2018). Esta característica, la irregularidad de las estampillas es constante en el área murciana. En este ámbito territorial, las estampillas no siguen un orden en el espacio decorativo, no se reserva una franja o área para su impresión sino que se disponen de forma aleatoria. En este ámbito territorial estas decoraciones tienen un mayor desarrollo en formas abiertas, frente al gusto por los recipientes cerrados del Alto Guadalquivir y el "área de Valdepeñas" (Lillo, 1977-78; Page y García, 1984-85).

Las decoraciones estampilladas en el Alto Guadalquivir

Entre mediados o finales del siglo IV y el siglo III a.n.e. se desarrollan, decíamos, las producciones estampilladas, consideradas, por tanto, como un marcador cronológico. Nuestro análisis reelabora la propuesta de clasificación tipológica de Ruiz y Nocete, definiendo cuatro tipos de encuadres: Rectangular/cuadrangular, circular, adaptados al motivo y subtriangular. Cada uno de estos encuadres acoge todo el espectro de motivos identificados en el Alto Guadalquivir, pudiendo distinguir entre aquellos motivos individuales, que se documentan en un único sitio arqueológico y que son distintivos de ellos, y aquellos otros documentados en más de un sitio, ya sea procedentes de un mismo horno (como podría ser el horno de Guadalimar de Cástulo), como resultado de intercambios comerciales puntuales o inserto en una misma dinámica iconográfica:

MOTIVO	TIPO	SITIOS ARQUEOLÓGICOS	ÁREAS TERRITORIALES
	Con motivos en eje	Alcores, Atalayuelas, Torrejón, Tejuela, Giribaile, Baza	
	Con motivos radiales (centro-fuga)	**Hornos de Guadalimar** Castellar, Giribaile	Guadalimar
		Túgugi	Guadiana Menor
		Atalayuelas, Cerro de la Cruz	Campiña
	Con motivos en aspa	**Hornos de Guadalimar,** Cástulo, Castellar, Santana	Guadalimar
		Puente del Obispo	Ossigitania
		Miguelico, Albalate, Villargordo, Cerro de la Cruz	Campiña
		Baza	Guadiana Menor
	Con motivos en aspa entre cuadrados	Cástulo	
	Con motivos reticulados	**Hornos de Guadalimar,** Cástulo, Giribaile	Guadalimar
		Cerro de la Cruz	Campiña
	Con motivos curvos	Giribaile	
	Con volutas	**Hornos de Guadalimar,** Cástulo	Guadalimar
		Villargordo, Torrejón, Puente Tablas	Campiña
	Con ese individual	**Hornos de Guadalimar,** Cástulo, Castellar, Giribaile, Bujalamé	Guadalimar
		Torrejón, Alcores	Campiña
	Con eses en aspa	**Hornos de Guadalimar**	Guadalimar
		Cerro Alcalá	Ossigitania
		Atalayuelas	Campiña
	Con doble ese	**Hornos de Guadalimar,** Bujalamé	Guadalimar
	Con eses consecutivas	Mondragora, La Carada	
	En espiral	Cástulo	
	Con greca cuadrangular o curva	Cástulo	
	Con motivos abstractos	Santisteban	
	Con motivos fitomorfos	Castellar	

Fig. 3. Motivos estampillados con enmarque cuadrangular (a partir de Ruiz y Nocete, 1981).

En lo que respecta a la distribución espacial de los tipos, se observa una amplia diversificación de los enmarques rectangulares o cuadrangulares con motivos en eje, radiales, en aspa, reticulados y con eses individuales (Fig. 3). En el punto anterior apuntábamos como hipótesis de la amplia diversificación espacial de algunos motivos su posible procedencia de un mismo horno. En este sentido, los motivos de volutas, con eses en aspa y con eses dobles parece apuntar a esta idea: en los dos primeros casos (volutas y eses aspas) el punto de origen parecen los hornos de Guadalimar y Cástulo, desde donde se distribuyen a distintos puntos de la Campiña de Jaén. En el caso de las dobles eses, éstas se documentan en los Hornos de Guadalimar y en un único

fragmento en Bujalamé, pudiendo ser resultado de un intercambio puntual, si bien esta última cuestión debe ser matizada por el registro parcial con el que contamos en el *oppidum* de Bujalamé. Junto a estos motivos se documentan otros documentados en una ocasión, tal es el caso de los motivos fitomorfos de Castellar o los motivos en espiral de Cástulo.

MOTIVO	TIPO	SITIOS ARQUEOLÓGICOS	ÁREAS TERRITORIALES
	Con motivos en eje 1	Santisteban, Castellar, Cástulo	
	Con motivos en eje 2	Martos, Túrugi	
	Enmarques circulares con motivos en aspa	**Hornos de Guadalimar,** Castellar	Guadalimar
		Puente del Obispo	Ossigitania
		Cerro de la Cruz	Campiña
		Túrugi	Guadiana Menor
	Con motivos circulares al interior	Túrugi	
	Enmarques circulares con motivos radiales, soles o estrellas	Cástulo, Miguelico, Castellar, Bobadilla, Giribaile, Cerro de la Cruz	
	Enmarques circulares con motivos florales	**Hornos de Guadalimar,** Cástulo,	Guadalimar
		Cerro Alcalá	Ossigitania
		Miguelico, Santuario de las Atalayuelas	Campiña
	Enmarques circulares con motivos reticulados	Cástulo, Torrejón, Cerro de la Cruz	
	Con ungulaciones	Túrugi	
	Con motivos abstractos	Castellar	
	Con motivos figurativos	**Hornos de Guadalimar**	

Fig. 4. Motivos estampillados con enmarque circular (a partir de Ruiz y Nocete, 1981).

Los enmarques circulares (Fig. 4), por su parte, presentan las siguientes particularidades. En primer lugar, los motivos con una amplia diversificación espacial, producto, posiblemente, de una misma tendencia iconográfica: motivos en aspa, motivos reticulados y motivos radiales en forma de soles o estrellas. En lo que respecta al último tipo, los motivos radiales en forma de soles, destaca uno, el más naturalista, documentado en el santuario de Castellar. Este tipo de símbolo se documenta, también en estampilla, en la necrópolis de Alarcos (Ciudad Real) (García *et al.,* 2018). En decoración pintada y ya en el Alto Guadalquivir, un símbolo de similares características se registra en Giribaile. Este signo geométrico alude, en última instancia, a un motivo decorativo que, en diferentes variantes, se encuentra asociado a la *Oretania* (Fig. 5): semicírculos o círculos concéntricos circundados por segmentos de círculos concéntricos; puntos circundados por segmentos de círculos concéntricos; semicírculos concéntricos circundados por líneas onduladas de puntos; o círculos

concéntricos circundados por rayos. Este tipo de símbolo, en cualquiera de sus variantes, se documenta en Elche de la Sierra (Albacete) (Juan, 1986), Libisosa (Lezuza, Albacete) (Uroz, 2012) o los Villares de las Eras (Alcalá del Júcar, Albacete) (Gil, 2016: 196). En el Alto Guadalquivir este símbolo se encuentra asociado al territorio de Cástulo: en *Baecula*, Castellar, Giribaile, Toya y la propia Cástulo. Por tanto, este símbolo, asociado de forma genérica a la *Oretania* de las fuentes clásicas, se convierte en imagen representativa de las sinergias identitarias lanzadas por Cástulo durante el siglo III a.n.e. Identifican al territorio de Cástulo, el único oretano en el Alto Guadalquivir.

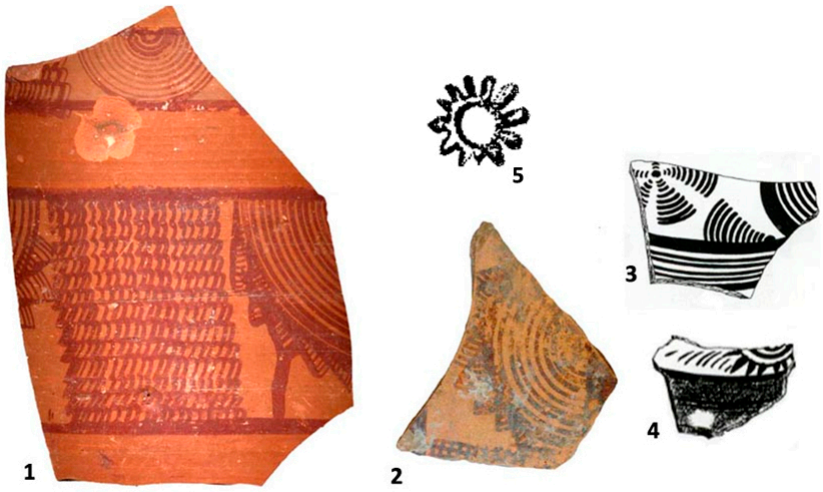


Fig. 5. Los "soles" como símbolo territorial. (a partir de Ruiz y Nocete, 1981). 1) Turruñuelos (Moreno, 2012), 2) Castellar (Bellón *et al.,* 2003), 3-4) Giribaile (Gutiérrez, 2002), 5) Estampilla de Castellar (Ruiz y Nocete, 1981: 361).

En segundo lugar, motivos individuales que identifican a los sitios en los que se documentan: con motivos circulares al interior (asociado únicamente a las urnas globulares con decoraciones sencillas o complejas de Túgugi) (Fig. 4), con ungulaciones (vinculada igualmente a las urnas globulares de Túgugi) (Fig. 4), con motivos abstractos (en Castellar) (Fig. 4) y con motivos figurativos (el posible grifo documentado en los hornos de Guadalimar) (Fig. 4). Finalmente, destacan dos tipos de motivos de especial relevancia territorial o simbólica (Fig. 4): a) por un lado los motivos en eje 1, documentados en tres espacios del territorio de Cástulo: la propia Cástulo, el santuario de Castellar y Santisteban. Este tipo de motivo es homogéneo en su composición en los tres espacios descritos y difiere sustancialmente del motivo en eje 2, asociado a Martos y Túgugi (también diferente en ambos asentamientos); b) en los motivos florales-rosetas, por otra parte, podemos distinguir entre aquellas que son más naturalistas, asociadas a los hornos de Guadalimar y, en un momento posterior, al santuario de las Atalayuelas. Su depósito como ofrenda en un espacio de culto podría indicar este uso

y distribución, presumiblemente en el santuario de Castellar en el caso de los fragmentos de Guadalimar, si bien esto es solo una hipótesis. Las rosetas abstractas, finalmente, se encuentran asociadas a espacios de hábitat: Cerro Miguelico, Cerro Alcalá y Cástulo.

Los enmarques adaptados a la forma de motivo (Fig. 6) muestra en su distribución un uso individual para cada uno de ellos, con excepción de las eses, documentadas en Castellar y Mondragora. En lo que respecta al tipo motivos concéntricos I y II (que constituye en sí mismo un enmarque subtriangular) (Fig. 6), destaca su vinculación con el territorio de Cástulo y, en concreto, al santuario de Castellar y al propio *oppidum*. Este motivo podría hacer alusión a los collares de lengüetas asociados a las mujeres de rango aristocrático, tal y como ocurre en la decoración pintada, siendo el ejemplo mejor conservado las tapaderas de la tumba 155 donde se depositó la escultura de la Dama de Baza. Este signo, tomado de la iconografía ática, en concreto de las ovas que enmarcan los paneles de las cráteras, pudo ser reinterpretado por la imaginería ibera por su asociación formal con estos collares. La imagen, en su recorrido de ida y vuelta, adquiere nuevos significados según su interlocutora o interlocutor y el discurso que desea transmitir.

MOTIVO	TIPO	SITIOS ARQUEOLÓGICOS	ÁREAS TERRITORIALES
	Con motivos concéntricos I	Cástulo	
	Con motivos concéntricos II	Cástulo, Castellar	
	Con motivos abstractos I	**Hornos de Guadalimar**	
	Con motivos abstractos II	Castellar	
	Con motivos abstractos III	Castellar	
	Enmarques adaptados a la forma del motivo I: Eses	Castellar, Mondragora	
	Enmarques adaptados a la forma del motivo I: U	**Hornos de Guadalimar**	
	Con tres pétalos	Castellar	
	Con motivos geométricos	Castellar	
	Con aspas	Castellar	
	Con motivos fitomorfos	Giribaile	

Fig. 6. Motivos estampillados con encuadra adaptado a la forma del motivo (a partir de Ruiz y Nocete, 1981).

Esta breve revisión de los motivos estampillados en el Alto Guadalquivir muestra las mismas pautas que las decoraciones pintadas. Es decir, en ellos se definen las identidades iconográficas individuales, locales o territoriales que podemos identificar en los programas pintados. Las estampillas, técnica adoptada del mundo griego, adquieren múltiples significados y referencias visuales según los contextos en los que se documenten. Las formas en las que se desarrollan, mayoritariamente cerradas, son indicativas, además, de esta nueva significación dada al estampillado. La integración en el futuro de nuevos fragmentos o recipientes estampillados con una mayor información estratigráfica permitirá concretar cada uno de los significados (sociales, culturales y territoriales) de los mismos.

Una breve revisión del tipo de enmarque asociado a las dos áreas mencionadas en el texto (el "área de Valdepeñas" y la zona murciana) muestra, además, diferencias significativas entre zonas geográficas (Fig. 7). Así, en el Alto Guadalquivir (y en los hornos de Guadalimar) se constata la preponderancia de los enmarques cuadrangulares, que son el segundo tipo más usado en Castilla-La Mancha (territorio oretano igualmente) y no se desarrollan en el ámbito murciano (asociado al mundo bastetano). Esta misma filiación territorial parece asociarse a los enmarques adaptados al motivo. La irregularidad y aleatoriedad que caracteriza las estampillas de Murcia se presta al desarrollo de este tipo de enmarques, menos frecuentes en el ámbito oretano. Los enmarques circulares, en los que se definen, entre otros, rosetas naturalistas o abstractas, es relativamente similar en las tres áreas. La roseta, fundamentalmente la abstracta, remite de forma secundaria a las rosetas estampilladas de los modelos originales, y pudieron ser asociados a la divinidad femenina. Finalmente, en el "área de Valdepeñas" destaca la producción de enmarques triangulares o subtriangulares con motivos concéntricos. Estos enmarques, que recuerdan en su disposición inversa, a los collares de lengüetas de las mujeres aristocráticas, se desarrollan mayoritariamente en estos contextos, mientras que están ausente en Murcia y son residuales en el Alto Guadalquivir. En este sentido, los motivos subtriangulares del Alto Guadalquivir se encuentran asociados a Cástulo y los hornos de Guadalimar, por lo que pudieron ser una producción puntual asociada a un intercambio o contacto entre el "área de Valdepeñas" y el territorio de Cástulo, ambos asociados a *Oretania*.

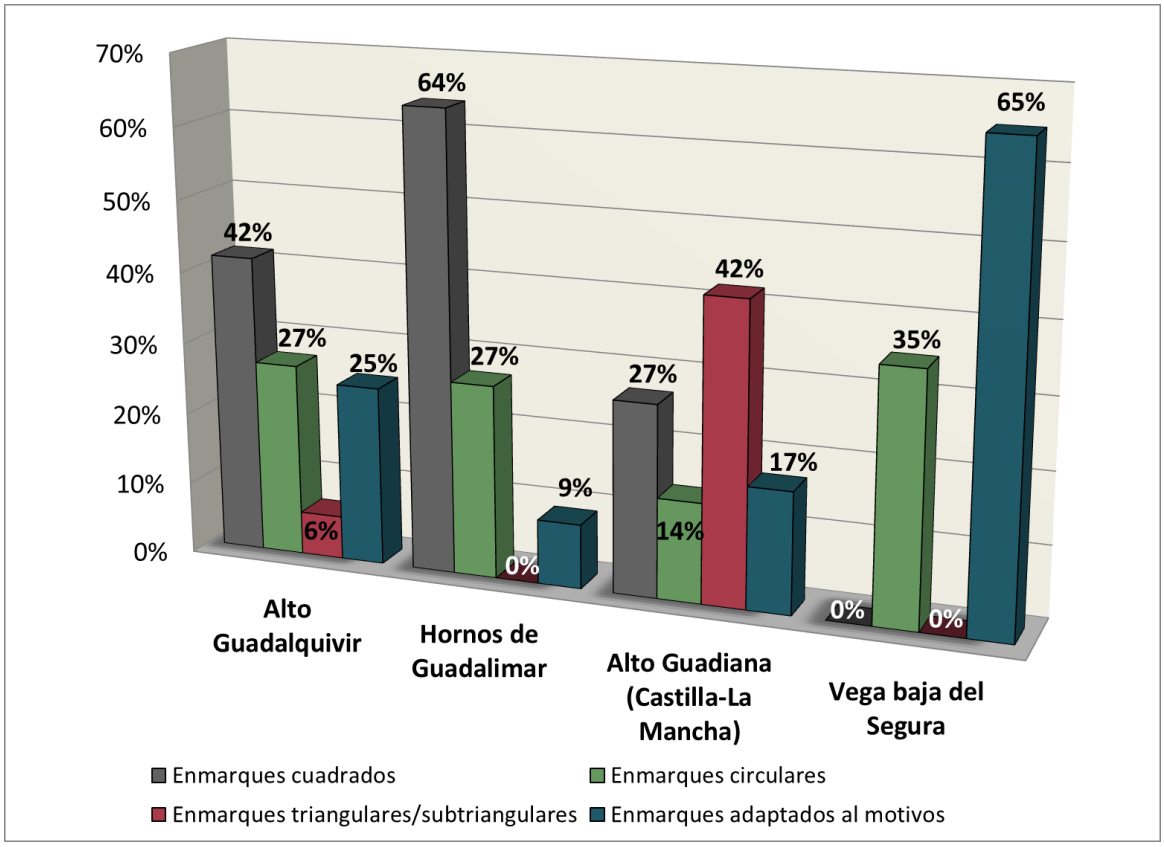


Fig. 7. Frecuencia de aparición de los enmarques en las tres áreas mencionadas (a partir de Almagro-Gorbea, 1976-78; Lillo, 1977-78; Fernández *et al.,* 2007; García *et al.,* 2018; Ruiz y Nocete, 1981).

Para concluir, si realizamos una comparativa con el área septentrional de la Oretania y, en concreto, con el "área de Valdepeñas", que desarrolla una producción local de cerámica estampillada con especial dinamismo en el campo de Montiel (Almagro-Gorbea, 1976-78; Lillo, 1977-78; Vélez y Pérez, 1987; Fernández *et al.,* 2007: 211-228; García *et al.,* 2018), se observan las siguientes cuestiones:

1. En primer lugar, con respecto al Alto Guadalquivir se observa el desarrollo de otros signos ausentes en nuestro registro, entre los que se incluyen los motivos antropomorfos y zoomorfos (presentes tan solo en una ocasión en el Alto Guadalquivir: un animal mítico, un grifo, en Cástulo, Fig. 4) (Fig. 8).

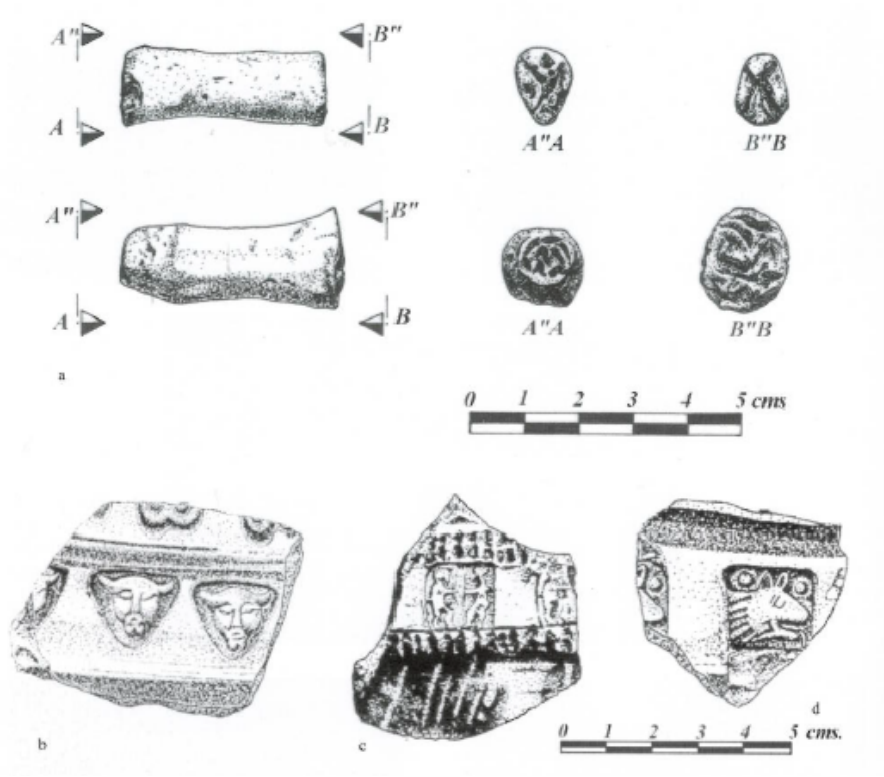


Fig. 8. Sellos para el estampillado, estampillas zoomorfas y estampillas antropomorfas del Cerro de las Cabezas (Valdepeñas, Ciudad Real) (Según Fernández *et al.,* 2007: lám. 2, a-d).

2. En ambas áreas se documentan, aunque con diferencias en su producción, los motivos en aspa con enmarques circulares y cuadrangulares, los motivos concéntricos triangulares, los motivos en eje 1 y 2 con enmarque circular, los motivos reticulados con enmarque rectangular, las eses dobles, los motivos radiales en forma de soles o estrellas y las rosetas.
3. Los motivos concéntricos subtriangulares será uno de los tipos más comunes de este ámbito territorial, desarrollando una amplia variedad de subtipos (Fig. 9). Su registro parcial en Cástulo y Castellar podría estar asociado a un intercambio puntual, como parte de una ofrenda en el santuario de la Cueva de la Lobera, por ejemplo.

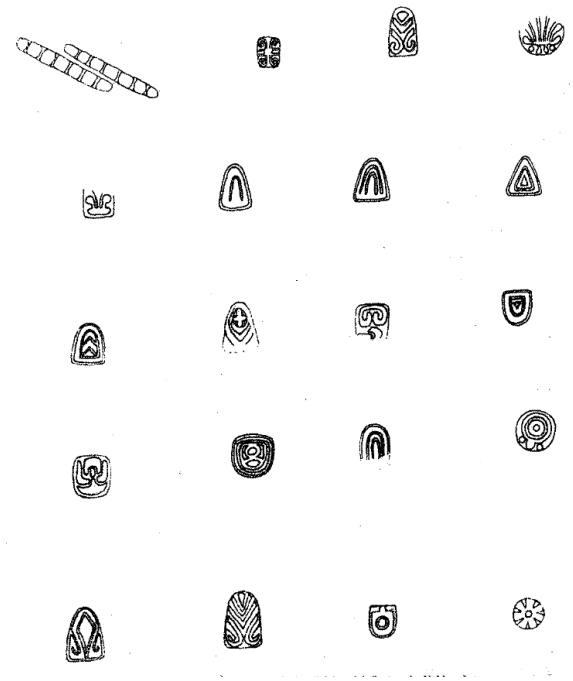


Fig. 9. Variantes de estampillas con enmarque subtriangular (Almagro-Gorbea, 1976-78).

Todas las cuestiones reseñadas a lo largo de este epígrafe, si bien tan solo son consideraciones de una producción compleja y dinámica, ahondan en la necesidad de realizar un estudio en profundidad que analice no solo estas decoraciones de forma individual sino en su relación con las dinámicas de distribución, uso y/o amortización de las decoraciones pintadas e, incluso, la cerámica sin decoración.

11.3. Los programas geométricos en otras áreas ibéricas

11.3.1. LAS DECORACIONES GEOMÉTRICAS DEL LEVANTE PENINSULAR

Algunas consideraciones iniciales

El siguiente capítulo se encuentra centrado, tal y como hemos expuesto en la introducción de este bloque, en los programas decorativos del levante peninsular. Analizados durante una estancia de investigación en el Museo de Prehistoria de Valencia, nuestro propósito principal consistía en contrastar la metodología de análisis definida para nuestro trabajo, así como verificar la idoneidad del análisis iconográfico geométrico en los estudios sobre estilos decorativos vasculares e identidad territorial. Este análisis permitía, además, plantear nuevos interrogantes en torno al significado social y cultural de ciertos símbolos geométricos que formaban parte de las escenas de los estilos figurativos y vegetales (Olmos, 1996; Tortosa, 2006; Santos, 2010; Uroz, 2012; entre otros). Además, el estudio de estos contextos generaba una dinámica opuesta a la documentada en el Alto Guadalquivir. Mientras que en nuestra área de estudio, el Alto Guadalquivir, la tradición investigadora y otras acciones menos nobles, como las remociones clandestinas, estaba asociada fundamentalmente al estudio de las necrópolis, hasta, al menos, la década de los 80 (Ruiz y Molinos, 1993); en la zona valenciana predominan las excavaciones en sitios de hábitat, con una amplia colección cerámica, notablemente conservada en algunos casos, vinculada a estos contextos (Bonet, 1995). Esta dualidad en el fenómeno de la decoración pintada abría nuevos caminos de análisis y permitía desarrollar nuevas propuestas e hipótesis de estudio.

El contexto en el que se desarrolló esta revisión era el propicio para el desarrollo de nuevas propuestas de lectura de la imagen geométrica. Las excavaciones en el Tossal de Sant Miquel de Llíria en los años 30 (Pericot, 1936a, 1936b, 1940) y el hallazgo de los vasos figurados asociados a sus élites aristocráticas, serían decisivos en el auge de la arqueología ibera durante la primera mitad del siglo XX. A ello ha de sumarse la publicación de los *Corpora Vasorum Hispanorum* promovidos por el antiguo instituto Diego Velázquez y luego el Rodrigo Caro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas tras la Guerra Civil (Aranegui, 2006). Esta serie, que recogían todos los vasos con decoración figurativa y vegetal según un criterio estilístico basado en la comparación de los grandes estilos decorativos del Mediterráneo, tendrá un ejemplar dedicado a Llíria (Ballester *et al.,* 1954). Además, la labor del Servicio de Investigaciones Prehistórica (en adelante SIP) de la Diputación de Valencia favoreció, desde 1927, la investigación, conservación y divulgación del patrimonio arqueológico valenciano, hasta entonces asociado a estudiosos y eruditos a título individual (Hernández y Enguix, 2006; Bonet, 2006). Junto a la creación de esta entidad, se fundaría en 1929 la

revista *Archivo de Prehistoria levantina,* así como las *Memorias Anuales de la Dirección* que, junto, con la serie *Trabajos varios*, fundada en 1937 con el nombre de *Treballs Sols*, contribuirían a la divulgación y difusión de los trabajos arqueológicos llevados a cabo desde esta institución (Juan y Gozalbes, 2006). La extensa trayectoria así como la experiencia desarrollada por el SIP, ha generado un amplio volumen de información y publicación de resultados que ha facilitado la revisión de los materiales con decoración geométrica de este ámbito territorial.

La revisión del fenómeno decorativo vascular de tipo geométrico ha seguido un criterio cronológico, definiendo tres categorías de análisis. Conviene señalar, antes de entrar en esta breve revisión de los programas geométricos del área edetana, que estos programas han sido tradicionalmente tratados en los estudios sobre los asentamientos que veremos a continuación, analizando la evolución de los mismos en aquellos sitios que presentan una amplia secuencia histórica. Los grupos cronológicos que veremos son:

1) Materiales arqueológicos asociados a los siglos VI y V a.n.e. Para el estudio de los programas decorativos vinculados con el desarrollo de la alfarería ibera en este ámbito territorial se seleccionaron la necrópolis de La Solivella (Alcalá de Chivert, Castellón) (Fletcher, 1965; Oliver, 2014), la necrópolis de Las Peñas (Zarra, Valencia) (Martínez, 1989), el poblado de La Seña (Villar del Arzobispo, Valencia) (Bonet, 2000), en concreto, los materiales asociados a este marco cronológico, así como el horizonte ibérico antiguo de Llíria (Valencia) (Bonet, 1995), y, en un momento de transición entre los siglos V y IV a.n.e., la Lloma del Manoll (Llíria, Valencia) (Bernabeu *et al.*: 1987), Castellet de Bernabé (Llíria, Valencia) (Guérin, 2003) y el alfar del Plá de Piquer (Alfara d´Algímia, Valencia) (Aranegui y Martí Bonafé, 1995).
2) Para el análisis de las tendencias decorativas documentadas durante el Ibérico Pleno y Final se incluyen La Bastida de les Alcusses (Moixent, Valencia) (Fletcher *et al.,* 1965, 1969; Bonet y Vives-Ferrándiz, 2011), Castellet de Bernabé (Llíria, Valencia) (Guérin, 2003), Corral de Saus (Moixent, Valencia) (Izquierdo, 1996, 2000), Puntal dels Llops (Olocau, Valencia) (Bonet y Mata, 2002) y Tossal de Sant Miquel de Llíria (Valencia) (Bonet, 1995) (Fig. 1). En este contexto es especialmente significativo el diálogo mantenido entre los programas geométricos y los programas figurativos que, desarrollados desde el siglo III a.n.e. y hasta el siglo I a.n.e., constituyen la seña de identidad iconográfica de las élites aristocráticas edetanas de este momento.

Esta selección, ambiciosa en cuanto al número de materiales analizados, incluye asentamientos asociados al territorio contestano (La Bastida de les Alcusses y

Corral de Saus) y edetano (el resto de sitios relacionados en los párrafos anteriores). Nuestra intención no es, en estas páginas, un análisis en profundidad del fenómeno iconográfico de tipo geométrico en estos ámbitos territoriales. A través de la síntesis que de este fenómeno realizamos de forma genérica, partiendo de los trabajos tipológicos realizados por Helena Bonet y Consuelo Mata como tipología de referencia de estos contextos (Bonet y Mata, 1992; Bonet y Mata, 1997), y sin entrar en una reflexión más profunda de los territorios y las fronteras de los sitios analizados, dado que no es nuestro objeto principal de estudio, tan solo queremos subrayar el dinamismo y la complejidad de unos grupos y estilos decorativos que, salvo ciertas coincidencias o similitudes con otros programas documentados en el Alto Guadalquivir, muestran un desarrollo histórico propio, vinculado al propio desarrollo de las sociedades iberas del levante peninsular.

Los programas decorativos en el espacio y el tiempo iberos

Durante el siglo VI a.n.e. se desarrolla, por la influencia colonial y comercial fenicia, una alfarería a torno con hornos de cocción de doble cámara que favorecerán, a lo largo de este período, el desarrollo de la cerámica ibérica y la progresiva especialización de su trabajo. Este fenómeno, común en todo el ámbito de influencia de las sociedades iberas desde el sureste francés hasta el sur peninsular, tendrá distintas variantes regionales tanto en lo que respecta a la tipología como a la iconografía de aquellos recipientes que la desarrollan.

Así, en este momento, entre los siglos VI y V a.n.e., se definen formas de tradición orientalizante como los platos de borde horizontal, las tinajas o urnas de orejetas. Junto a ellas, se documentan las primeras formas propiamente iberas como las urnas de cuerpo globular u ovoide. Iconográficamente, este momento se encuentra caracterizado por una monocromía en rojo o una bicromía en varias tonalidades de rojo. En la Lloma del Manoll y Tossal de Sant Miquel se han documentado, además, la bicromía en rojo y negro, la policromía en dos tonos de rojo y negro y el empleo del engobe blanquecino como fondo de las decoraciones (Bonet y Mata, 1997; Bonet, 2000). En estos contextos predominan las decoraciones sencillas con bandas y filetes, decoración exclusiva de los platos y frecuente en caliciformes, tapaderas, tinajas, urnas de orejetas y *lebetes* (Fig. 1). En estos recipientes cerrados es relativamente frecuente, además, el desarrollo de una banda al interior de los bordes, siendo un marcador cronológico de esta primera fase del Ibérico Antiguo en la zona valenciana (Bonet y Mata, 1997).

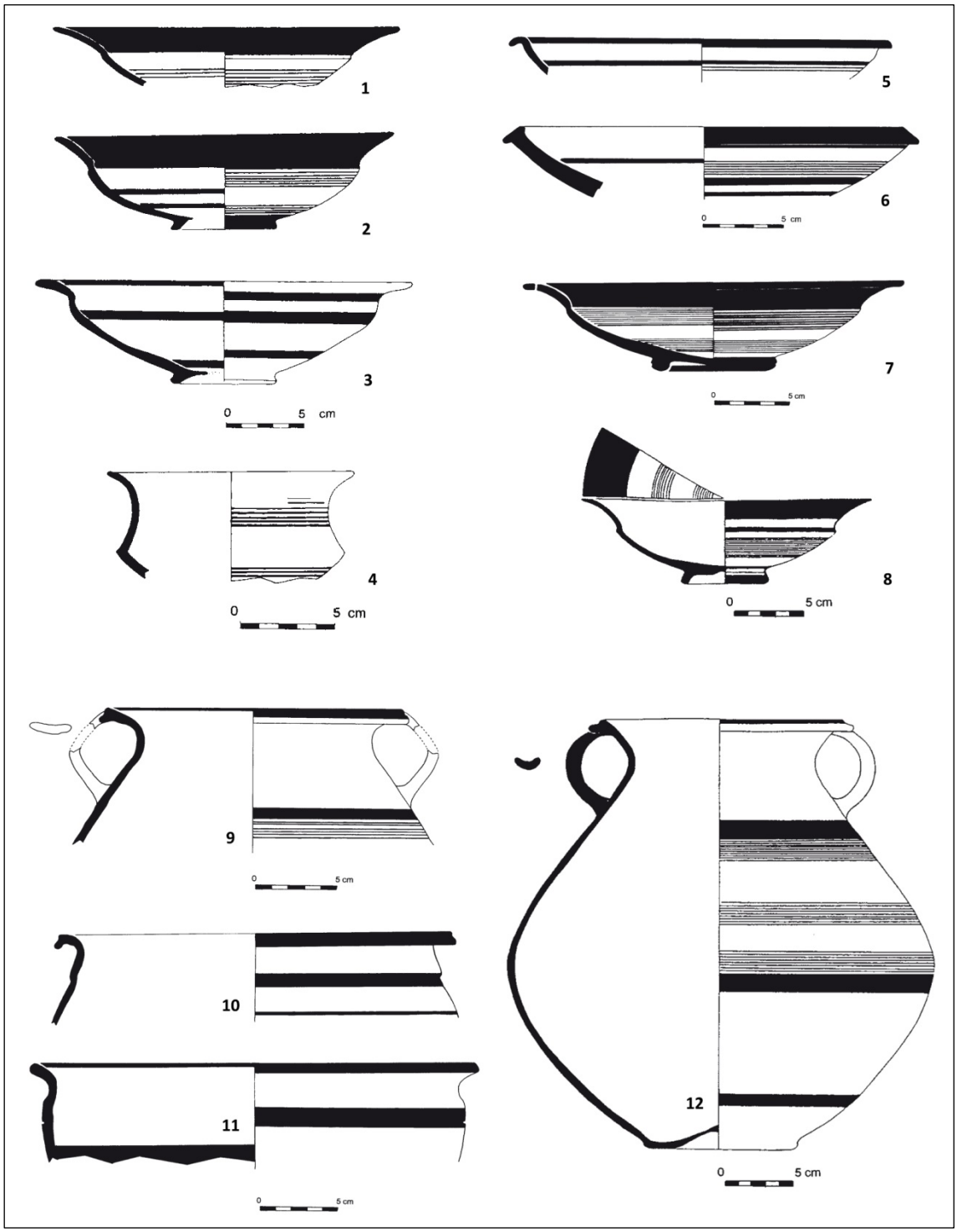


Fig. 1. Decoraciones sencillas fechadas entre los siglos VI y V a.n.e. en platos de Tossal de Sant Miquel de Llíria (1-4), La Seña (5-6), Lloma del Manoll (7) y Castellet de Bernabé (8); tinajillas de la Lloma del Manoll (9) y Castellet de Bernabé (12); y *lebetes* de La Lloma del Manoll (10 y 11) (a partir de Bonet y Mata, 1997: 31-47).

Los programas complejos estarán asociados de forma exclusiva a recipientes cerrados: urnas de orejetas, tinajas, tinajillas y una imitación de crátera de La Seña (Bonet y Mata, 1997: 36). Los esquemas desarrollados en estos recipientes son, por lo general, únicos, es decir, tan solo se definen en un ejemplar. Esta cuestión se encuentra

vinculada, al igual que ocurre en el Alto Guadalquivir, con este momento de formación y desarrollo de las sociedades iberas, en una etapa de formación y propuesta de estéticas vasculares que serán o no sancionadas mediante su uso en etapas posteriores. En este sentido, subrayaremos los aspectos más interesantes de este momento en los recipientes cerrados con decoración compleja:

1. Los motivos geométricos desarrollados serán, junto con las bandas, filetes y campos (Fig. 2: Ia-Ic), las líneas onduladas verticales (Fig. 2: Id), las líneas o trazos verticales y oblicuos (Fig. 2: Ih-Ij), los círculos, semicírculos y segmentos de círculos concéntricos (Fig. 2: IIa-IIe), las cejas (Fig. 2: Xa), los triángulos (Fig. 2: XIc), los puntos (Fig. 2: IIIb)l los dameros (Fig. 2: XXd) y los rombos (Fig. 2: XIIIa), símbolo este último de amplia difusión en las fases siguientes. Estos motivos tienen, por lo general, un desarrollo formal similar a los documentados en el Alto Guadalquivir, aunque se observan ciertas diferencias en la disposición de algunas secuencias o en la ejecución de algunos signos, tal es el caso del desarrollo de semicírculos concéntricos con dos anillos, ausentes en el registro iconográfico del Alto Guadalquivir. Junto a estos símbolos se documenta un signo fitomorfo (Fig. 2: XXIIf) que, asociado a un fragmento amorfo de la Lloma del Manoll impide concretar tanto su forma como su desarrollo narrativo. Finalmente, en esta primera fase de la alfarería ibérica se desarrollarán una serie de símbolos compuestos. De los cuatro que hemos identificado en los materiales analizados, tan solo uno se documenta también en el Alto Guadalquivir. Se trata de un símbolo compuesto por semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos concéntricos (Fig. 2: XXXIIIe). Este símbolo, que en el Alto Guadalquivir se encuentra asociado al territorio de Cástulo y, por tanto, fechado entre los siglos IV y III a.n.e., muestra una diferencia formal con respecto al tipo de nuestro objeto de estudio. En el levante peninsular este símbolo compuesto es relativamente frecuente en las decoraciones complejas, desde el siglo V, momento en el que se desarrollan los primeros tipos de este signo, hasta el siglo I a.n.e. En esta fase, este símbolo se encuentra caracterizado por semicírculos sedentes, frente a los semicírculos colgantes de una banda o filete que predominan en las fases posteriores y que es el característico del territorio de Cástulo en el Alto Guadalquivir. Junto a este símbolo compuesto, se desarrollarán en este momento tres signos (Fig. 2: XIIIL-XIIIn) que, documentados en un único recipiente, no se encuentran presentes en el registro iconográfico de nuestro ámbito de estudio, en el Alto Guadalquivir. De todos ellos destaca un fragmento amorfo del Tossal de Sant Miquel de Llíria caracterizado por una serie de círculos concéntricos circundados por semicírculos encadenados (Fig. 2:

XIIIn). Este símbolo geométrico puede ser entendido como una abstracción de la roseta asociada a la divinidad en el mundo ibero. Abstracción esta que será frecuente, con otras formas y variantes geométricas, en las decoraciones figurativas del Tossal de Sant Miquel entre los siglos III y I a.n.e. (Ballester *et al.,* 1954: 107; Bonet, 1995).

Finalmente, en dos fragmentos amorfos de la Lloma del Manoll se registran dos fragmentos amorfos con un motivo fitomorfo no documentado en el Alto Guadalquivir en esta misma fase cronológica.

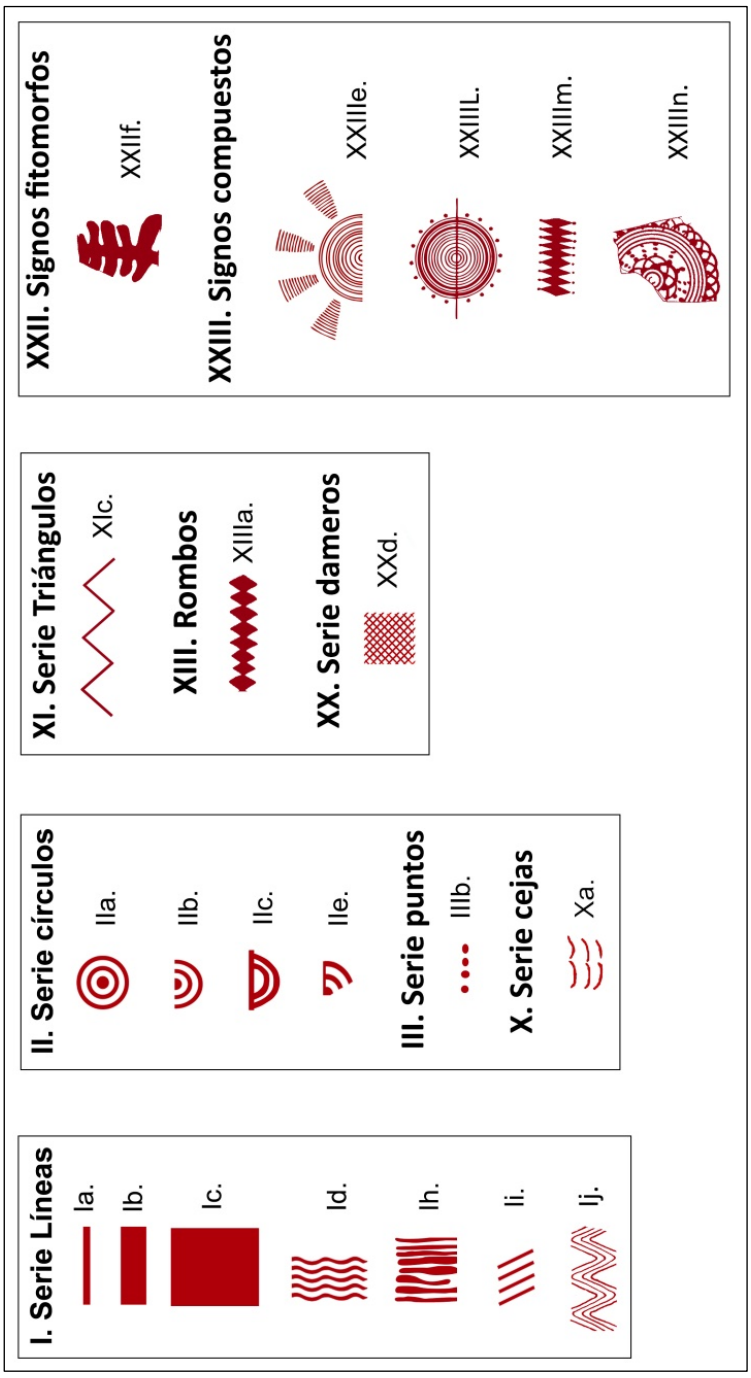


Fig. 2. Motivos geométricos documentados en los siglos VI y V a.n.e. en La Solivella, Las Peñas, La Seña, Tossal de Sant Miquel de Llíria, La Lloma del Manoll, Castellet de Bernabé y Plá de Piquer.

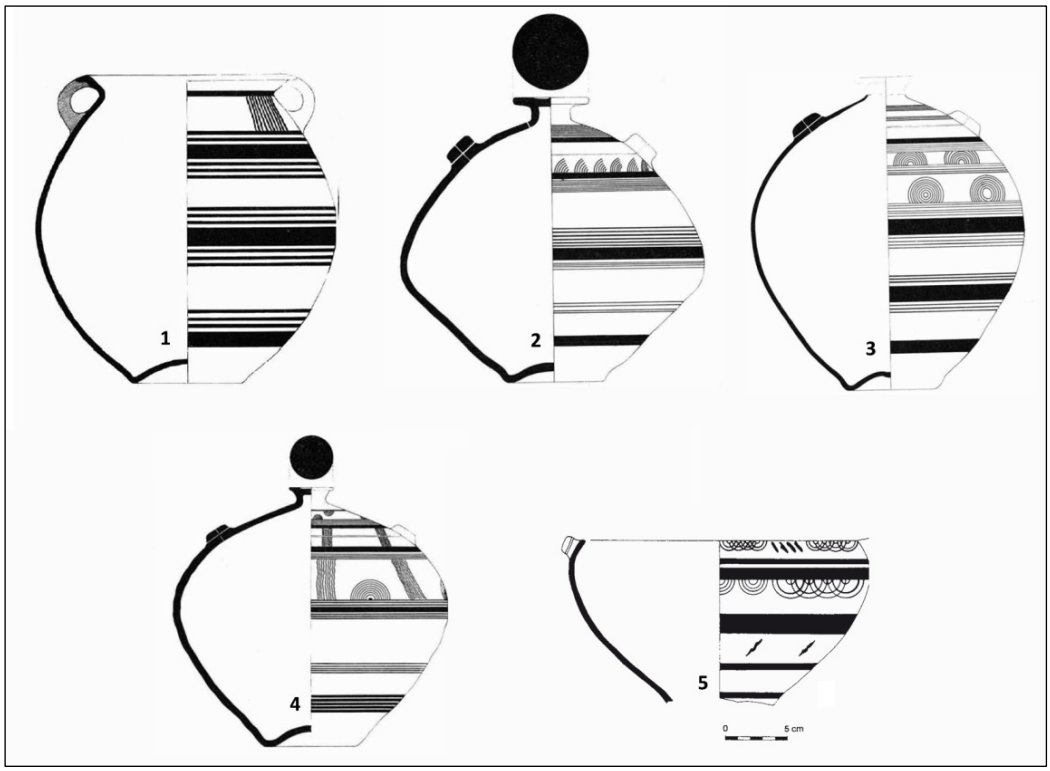


Fig. 3. Los frisos entre el borde y el tercio superior del cuerpo como tendencia asociada al Ibérico Antiguo en una tinajilla de La Solivella (1) (Fletcher, 1965: 17) y en urnas de orejetas de La Solivella (2-4) (Fletcher, 1965: 27 y 29) y Tossal de Sant Miquel (Bonet y Mata, 1997: 33).

2. En lo que respecta a las secuencias decorativas, es posible individualizar algunas tendencias que, con respecto a su comparativa con etapas posteriores, pueden ser consideradas como un marcador cronológico y un fósil guía del Ibérico Antiguo. Se trata de los frisos o paneles decorativos desarrollados entre el borde y el tercio superior del cuerpo, asociados a urnas de orejetas y tinajillas fundamentalmente (Fig. 3). Estos frisos desarrollan distintos programas decorativos y se documentan en el Tossal de Sant Miquel de Llíria o La Seña. En el Alto Guadalquivir esta tendencia será, también, un marcador cronológico y, al igual que en el levante peninsular, se encuentra asociada mayoritariamente a las urnas de orejetas características de este momento.
3. Vinculados con el Ibérico Antiguo, incluidos en aquellos ensayos iconográficos asociados a este momento de formación de la alfarería ibera, se definen programas complejos sin continuidad durante el Ibérico Pleno y Final. Estas "tendencias pasajeras", entre las que se incluyen el desarrollo de un un único panel entre el borde y el tercio superior del cuerpo, están asociadas a programas decorativos que incluyen símbolos de tradición fenicia, como los enrejados o dameros (Fig. 4: 12) o las líneas oblicuas (Fig. 4: 13).

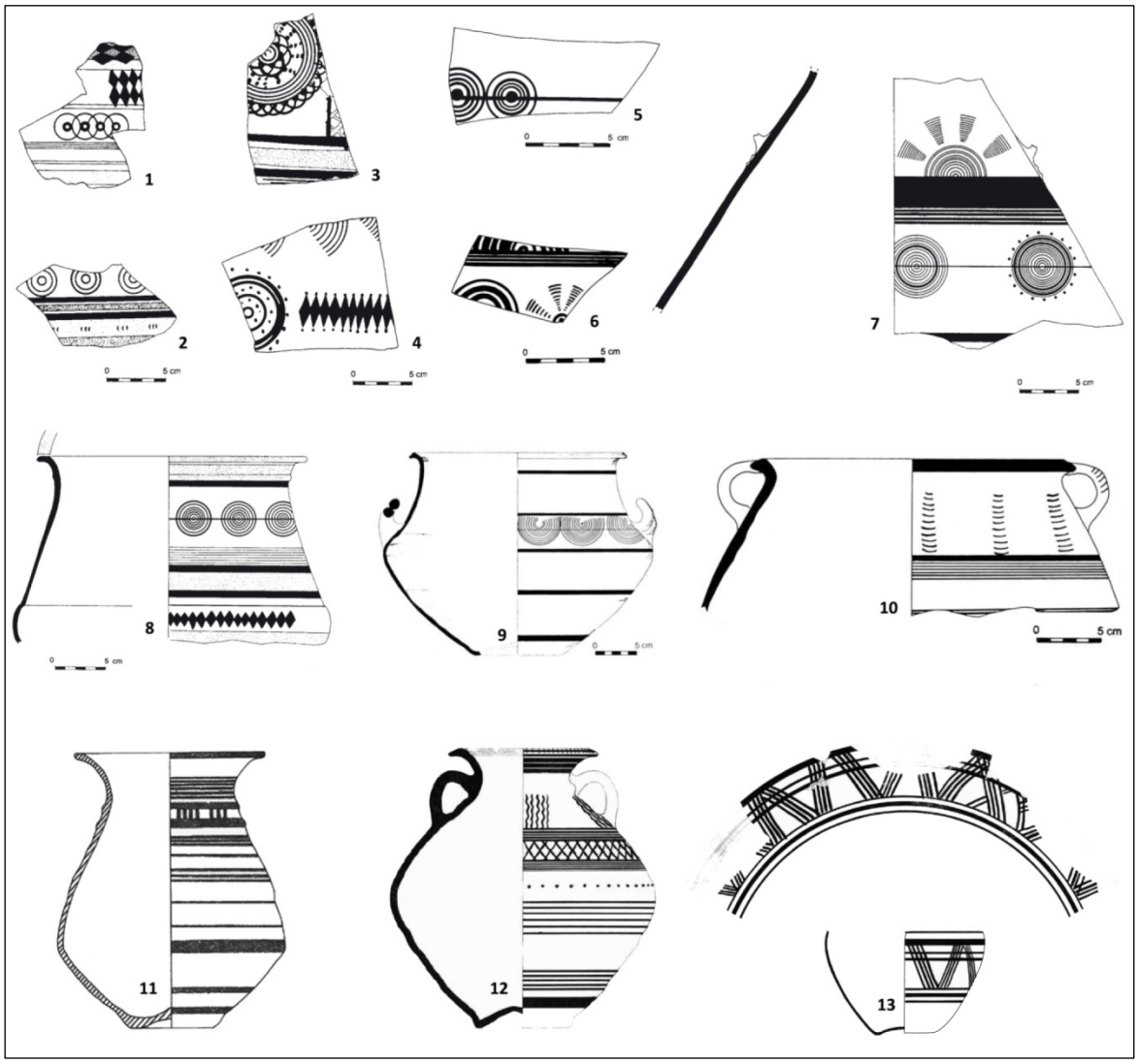


Fig. 4. Decoraciones complejas asociadas al Ibérico Antiguo en fragmentos amorfos del Tossal de Sant Miquel (1-4) y La Seña (5-6) (Bonet y Mata, 1997: 33-34); tinajillas del Tossal de Sant Miquel (7), La Seña (10) (Bonet y Mata, 1997: 33 y 35), Las Peñas (11) (Martínez, 1989: 55) y La Solivella (12-13) (Fletcher, 1965: 38 y 40); vaso *à chardon* del Tossal de Sant Miquel (8) (Bonet y Mata, 1997: 33) e imitación de crátera de La Seña (9) (Bonet y Mata, 1997: 36).

4. Por su parte, secuencias como los círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete (Fig. 4: 5-8), o el desarrollo de decoraciones con rombos (Fig. 4: 1, 4, 8), semicírculos secantes de dos anillos (Fig. 3: 5) o círculos concéntricos encadenados de un único anillo (Fig. 4: 1), serán parte integrante de las decoraciones complejas documentadas entre los siglos IV y II a.n.e. La alfarería ibera edetana desarrolla, en este momento, los símbolos y signos geométricos que identificarán a su territorio durante el Ibérico Pleno y Final, símbolos y asociaciones decorativas que difieren por completo de las desarrolladas en el Alto Guadalquivir. Las identidades iconográficas como marcadores territoriales.

5. Desde mediados del siglo V a.n.e. se documentará en el Alfar de Plá de Piquer y, especialmente, la Lloma del Manoll, programas decorativos monocromos o bícromos en dos tonalidades de rojo con líneas onduladas verticales, triángulos o un motivo arboriforme de difícil adscripción (Fig. 5). Las decoraciones, más abigarradas y complejas que en la etapa anterior, repiten las mismas tendencias que hemos visto anteriormente y que se desarrollarán, en otras asociaciones, en el Ibérico Pleno: programas con rombos (Fig. 5: 5) y círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete (Fig. 5: 2, 4 y 5). Con respecto al Alto Guadalquivir, se observa el desarrollo de frisos con círculos concéntricos dispuestos en el espacio decorativo sin un aparente orden (Fig. 5: 2 y 3). Estos frisos, barrocos en su composición, no se documentan en nuestra área de estudio y constituyen una seña de identidad de este ámbito territorial.

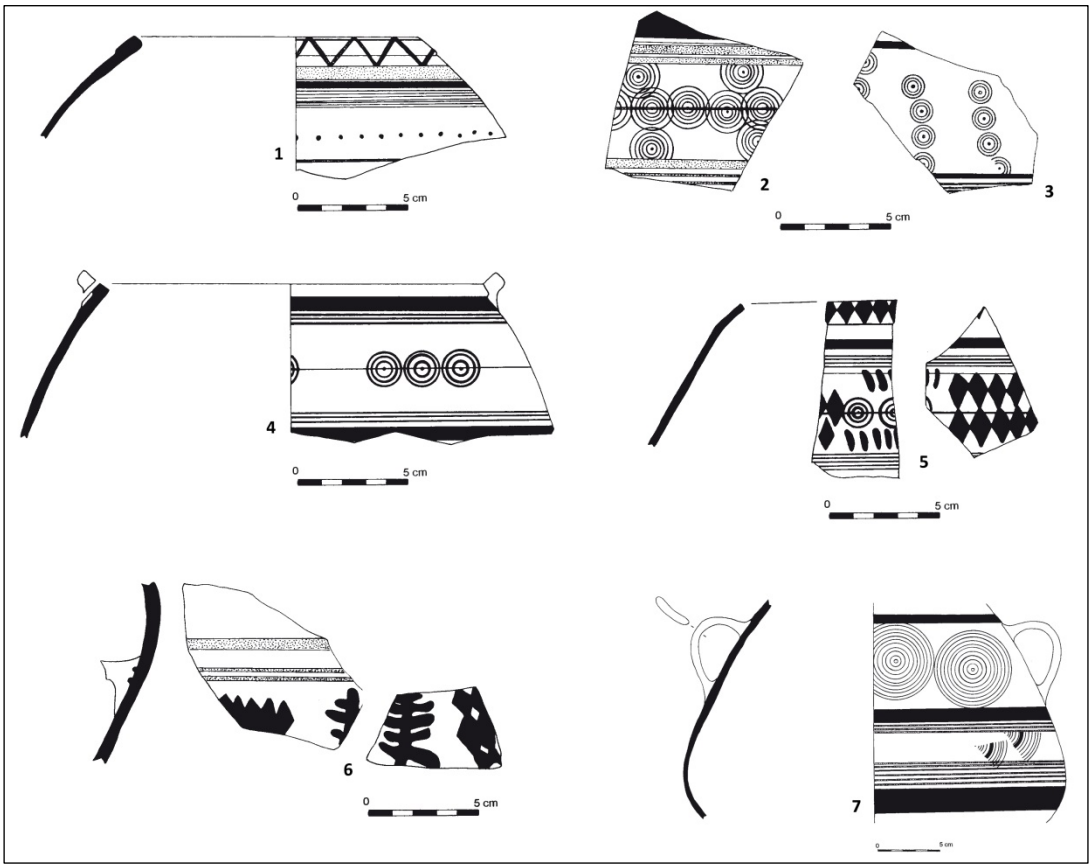


Fig. 5. Decoraciones complejas de la Lloma del Manoll (Bonet y Mata, 1997: 39-40).

6. Las asociaciones complejas que hemos visto no guardan ningún tipo de relación con las documentadas en el Alto Guadalquivir para el Ibérico Antiguo. Tan solo la tendencia a la decoración entre el borde y el tercio superior del cuerpo en urnas de orejetas es común en ambas áreas. Por otra parte, si bien en nuestro ámbito las decoraciones de círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete se desarrollan también en el

Ibérico Antiguo, ésta constituye una asociación específica de este marco cronológico y no se desarrolla, como veremos en estos contextos, en los recipientes de los siglos IV y III a.n.e. Además, entre las secuencias documentadas en este momento se encuentra un símbolo complejo, compuesto por semicírculos circundados por segmentos de círculos concéntricos, los denominados habitualmente como soles, que se documentarán en el Alto Guadalquivir en el siglo III a.n.e., siendo una identidad iconográfica del territorio de Cástulo.

7. Todas las características expuestas muestra, si bien con un origen común, que los estilos o grupos decorativos de la Edetania del Ibérico Antiguo, difieren sustancialmente de los programas decorativos del Alto Guadalquivir. El desarrollo histórico de ambos contextos demandan una iconografía vascular propia que responda a sus demandas y necesidades.

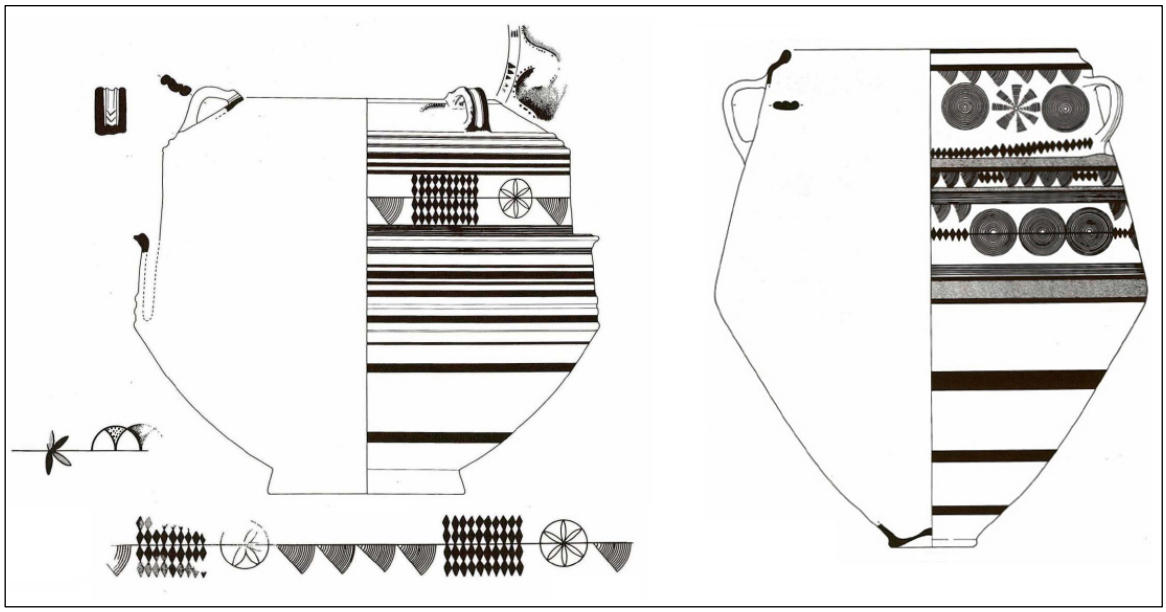


Fig. 6. Decoraciones complejas del Tossal de Sant Miquel de Llíria durante el siglo IV a.n.e. (Bonet 1995: 71 y 208).

El Alfar de Plá de Piquer muestra la diversificación tipológica y decorativa de la cerámica ibérica desde mediados del siglo V a.n.e. En el siglo IV, la expansión territorial aumentó de forma significativa la importación de productos griegos y la imitación de algunas de sus formas más emblemáticas, como las cráteras o las píxides. En el Tossal de Sant Miquel de Llíria, capital del territorio edetano, las formas asociadas al siglo IV a.n.e. se encuentran caracterizadas por un engobe blanquecino y unas decoraciones complejas que alternan, en la mayoría de las ocasiones, tonos marrones y negros. Los motivos de este momento son los mismos que en la etapa anterior: bandas, filetes, círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete, segmentos de círculos concéntricos en serie o formando soles, semicírculos

secantes encadenados cuyo espacio intermedio es rellenado con tinta, rosetas y dameros (Fig. 6). Tanto los motivos decorativos como las secuencias que derivan de ellos muestran la identidad iconográfica territorial de *Edeta*, siendo completamente diferentes a los documentados en los territorios del Alto Guadalquivir y prefigurando la estética e iconografía del territorio edetano entre los siglos III y I a.n.e.

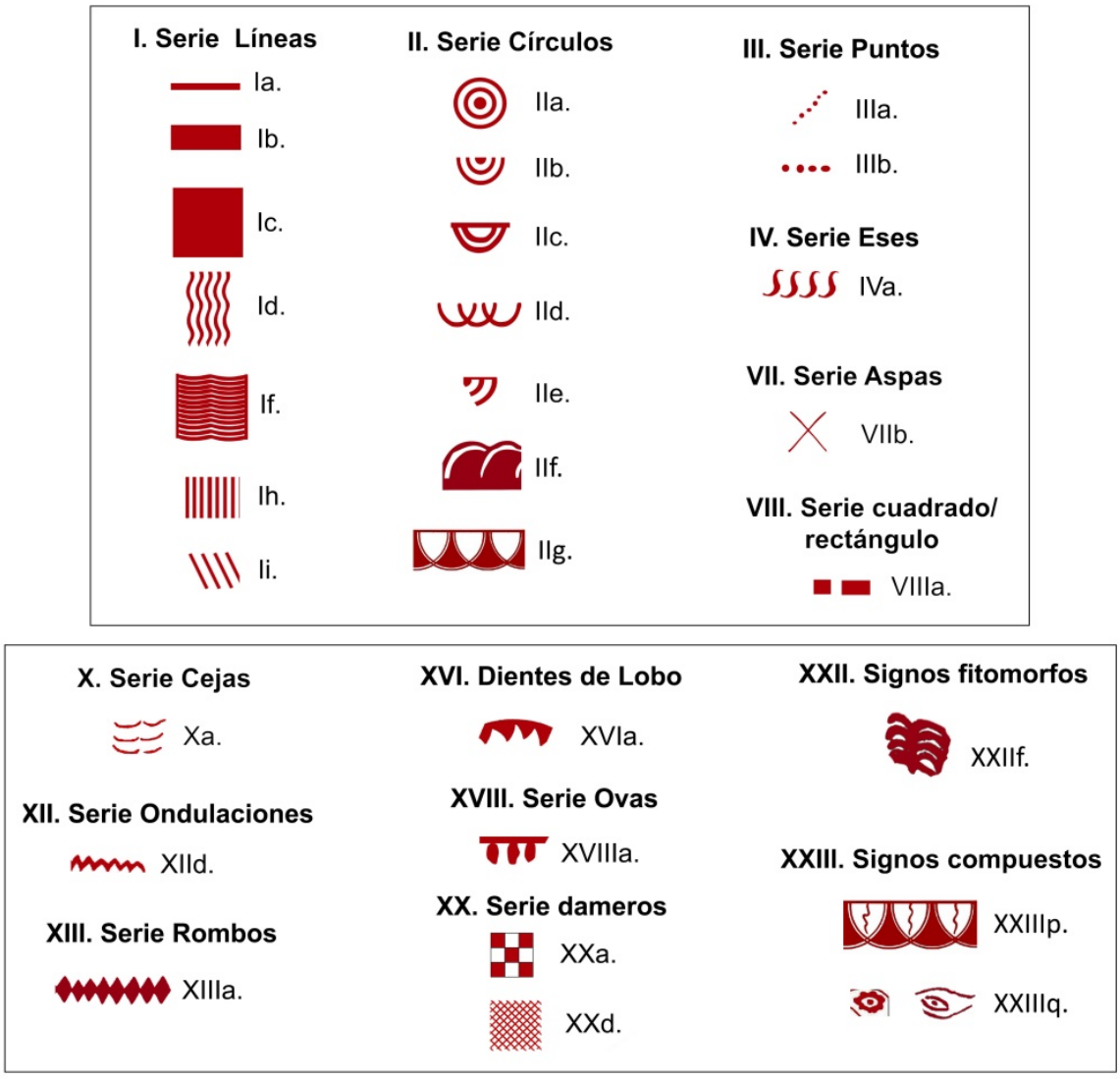


Fig. 7. Motivos asociados a los programas geométricos de Tossal de Sant Miquel de Llíria, Castellet de Bernabé y Puntal dels Llops.

Los motivos y programas desarrollados durante el siglo IV a.n.e. muestran algunos de los rasgos identitarios iconográficos de la capital de un territorio que, durante el siglo III a.n.e., alcanzará su máximo desarrollo. El Tossal de Sant Miquel de Llíria acogerá a una élite aristocrática que, con un marcado carácter urbano y con relaciones directas con el mundo púnico, desarrollará una imagen vascular propia, al servicio de sus intereses, una iconografía del poder. Aludimos, en efecto, a los programas figurativos del círculo de *Edeta* (Bonet, 1995; Pérez Ballester y Mata, 1998;

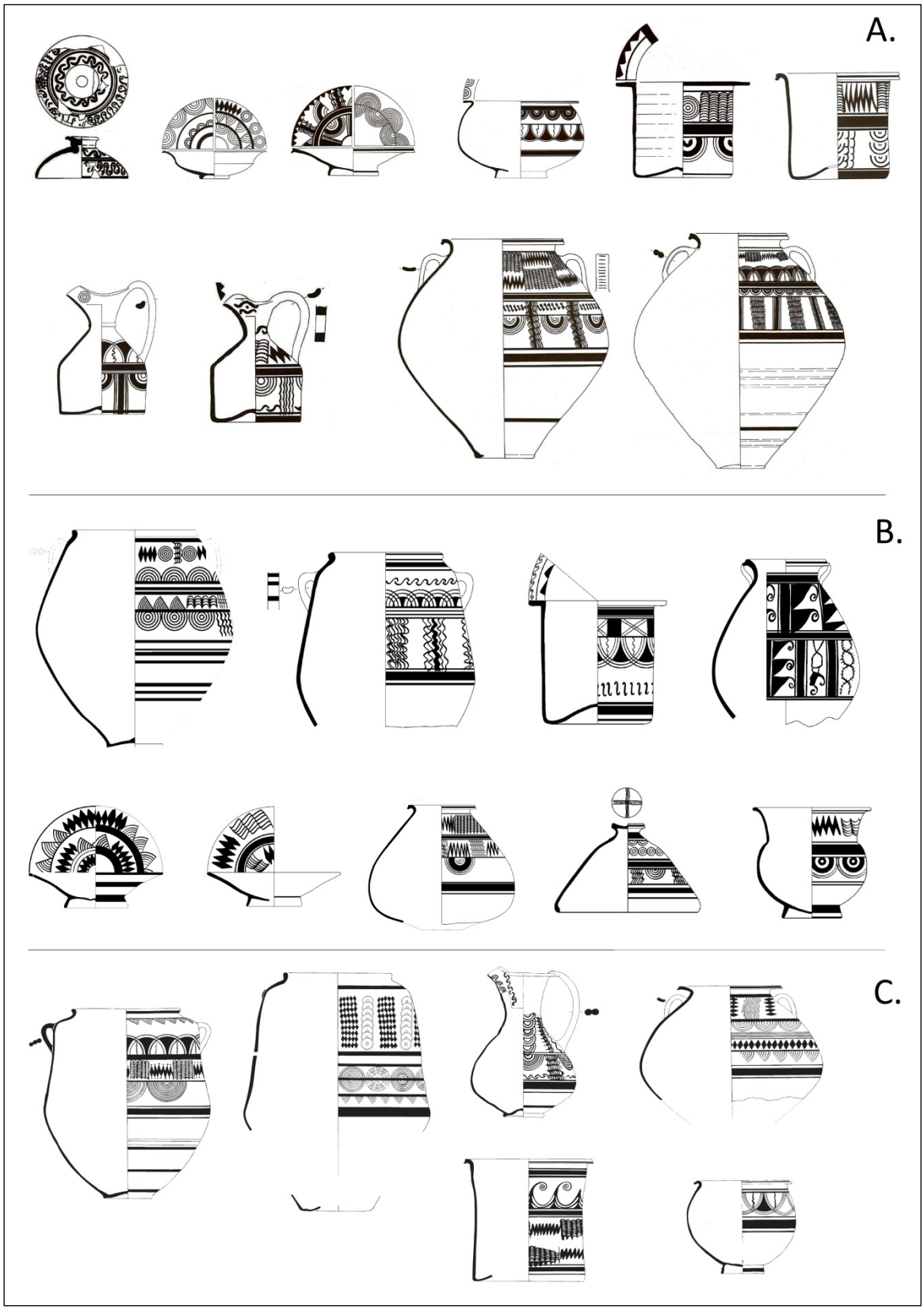


Fig. 8. Selección de programas geométricos no documentados en el Alto Guadalquivir en plato, tapaderas, *kalathos*, *lebetas*, *oenochoes*, tinajas y tinajillas. A) Tossal de Sant Miquel de Llíria (Bonet, 1995). B) Puntal dels Llops (Bonet y Mata, 2002). C) Castellet de Bernabé (Guérin, 2003). Distintas escalas.

Tortosa, 2006; Pérez, 2014). Junto a ellos, los programas geométricos alcanzan su máxima expresión y diversificación. Las formas, decoraciones y tendencias de los recipientes analizados en Tossal de Sant Miquel, Castellet de Bernabé y Puntal dels Llops parecen apuntar a un mismo origen, un alfar o alfares de ámbito comarcal, que, si bien hasta el momento apenas han sido identificados (Escrivá *et al.,* 2001: 79), parecen asociarse a una producción controlada de las formas y, sobre todo, las decoraciones que definen e identifican al territorio edetano frente a las formas y decoraciones de otros territorios iberos. En los tres sitios mencionados se constata el abandono de la bicromía y el engobe blanquecino (que, en el Alto Guadalquivir, adquire una significación especial en el discurso aristocrático de sus élites), y se desarrollan las siguientes características:

1. Lo símbolos geométricos documentados son: bandas, filetes, campos, líneas onduladas verticales, líneas onduladas horizontales o tejadillos, líneas verticales, líneas oblicuas (Fig. 7: Ia-Ii), círculos, semicírculos y segmentos de círculos concéntricos en serie o a modo de soles (Fig. 7: IIa-IIg), puntos (Fig. 7: IIIa-IIIb), eses (Fig. 7: IVa), aspas (Fig. 7: VIIb), rectángulos/cuadrados (Fig. 7: VIIIa), cejas (Fig. 7: Xa), líneas en zig-zag (Fig. 7: XIId), rombos (Fig. 7: XIIIa), dientes de lobo (Fig. 7: XVIa), ovas (Fig. 7: XVIIIa), dameros (Fig. 7: XXa y XXd), signos fitomorfos (Fig. 7: XXIIf), semicírculos encadenados cuyo espacio intermedio es rellenado con tina (Fig. 7: XXIIIp), círculos concéntricos, espirales y otros motivos a modo de ojo profilácticos (Fig. 7: XXIIIq); entre otros.
2. Las secuencias complejas, desarrolladas en platos, tinajas, tinajillas, *lebes*, caliciformes, *kalathoi*, jarras y tapadares, presenta un práctico desarrollo individual (Fig. 8). No hay dos programas iguales, y en aquellas series que podrían agruparse entre sí, a veces se constata diferencias notables en la ejecución de los motivos o en el orden de las secuencias. En este momento de eclosión de los programas decorativos vasculares de Edetania, los talleres y hornos locales y/o regionales, parecen desarrollar una decoración individual al gusto del comprador o compradora (Guérin, 2003), "siempre según un abanico de posibilidades que incluye los motivos, signos y asociaciones que identifican al *oppidum* respecto a otras áreas territoriales" (Moreno, 2015b: 226). Esta hipótesis, que planteábamos hace unos años, cobra mayor sentido en este capítulo comparativo de los programas geométricos documentados en el Alto Guadalquivir y la Edetania de las fuentes clásicas. Apenas hay paralelos entre los programas decorativos de ambas zonas geográficas, ni en este momento cronológico ni en los anteriores (y cuando lo hay se constatan diferencias en la ejecución de los

motivos decorativos). El desarrollo de un futuro trabajo sobre las significaciones sociales y simbólicas de estas decoraciones, a partir de una lectura de sus contextos, podría completar el estudio de unos programas que se muestran dinámicos en los discursos sociales de este territorio.

3. Apenas hay, decíamos, asociaciones recurrentes en todas las secuencias analizadas. Pero podemos individualizar algunas de ellas en esta breve revisión de los estilos geométricos valencianos. La primera de ellas, también documentada en territorio contestano, como veremos más adelante en la Bastida de les Alcusses, se encuentra asociada a los ojos profilácticos de las jarras de boca trilobulada. Documentados en Castellet de Bernabé, Puntal dels Llops y Tossal de Sant Miquel de Llíra (Fig. 8: A), su desarrollo exclusivo en estos recipientes asociados a la vajilla de mesa, enfatiza en su interpretación como símbolos contra el mal augurio y por la preservación de su contenido (Nordström, 1968; 1969: 169; Santos, 2010: 152-153).

   Especialmente significativa será la relación entre *kalathoi* y uno o dos frisos de rombos y líneas onduladas horizontales o tejadillos (Fig. 9). Aunque se documentan en distintas variantes, esta asociación de motivos con esta forma, parece usual en todos los sitios analizados y es especialmente numerosa en Castellet de Bernabé. En el Alto Guadalquivir, este tipo decorativo se documenta en la tumba 55 de la necrópolis de Baza, desarrollada igualmente sobre un *kalathos*, aunque en Baza caracterizado por un hombro marcado. El depósito de este tipo decorativo en este contexto del Alto Guadalquivir nos inclina a pensar que se trata de un intercambio puntual. Baza se localiza en el pasillo que comunica el Alto Guadalquivir con el sureste y levante peninsulares y fruto del contacto entre ambas comunidades pudo ser la adquisición de este producto.

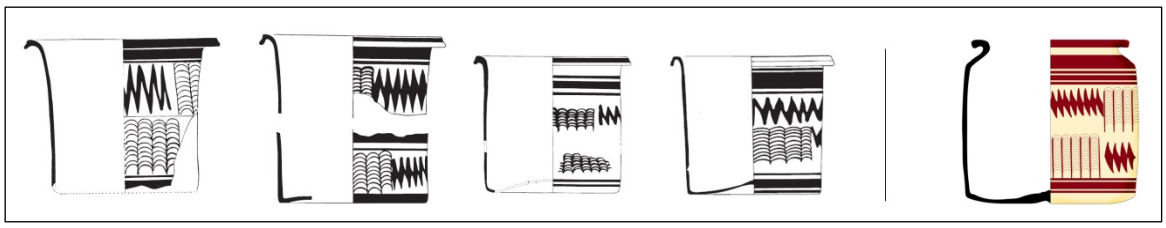


Fig. 9. Los *Kalathoi* con frisos de tejadillos y rombos como rasgos identitarios de *Edeta* y su territorio. Izquierda) *kalathoi* de Castellet de Bernabé (Guérin, 2003). Derecha) *Kalathos* de la tumba 55 de la necrópolis de baza (Presedo, 1982: 96).

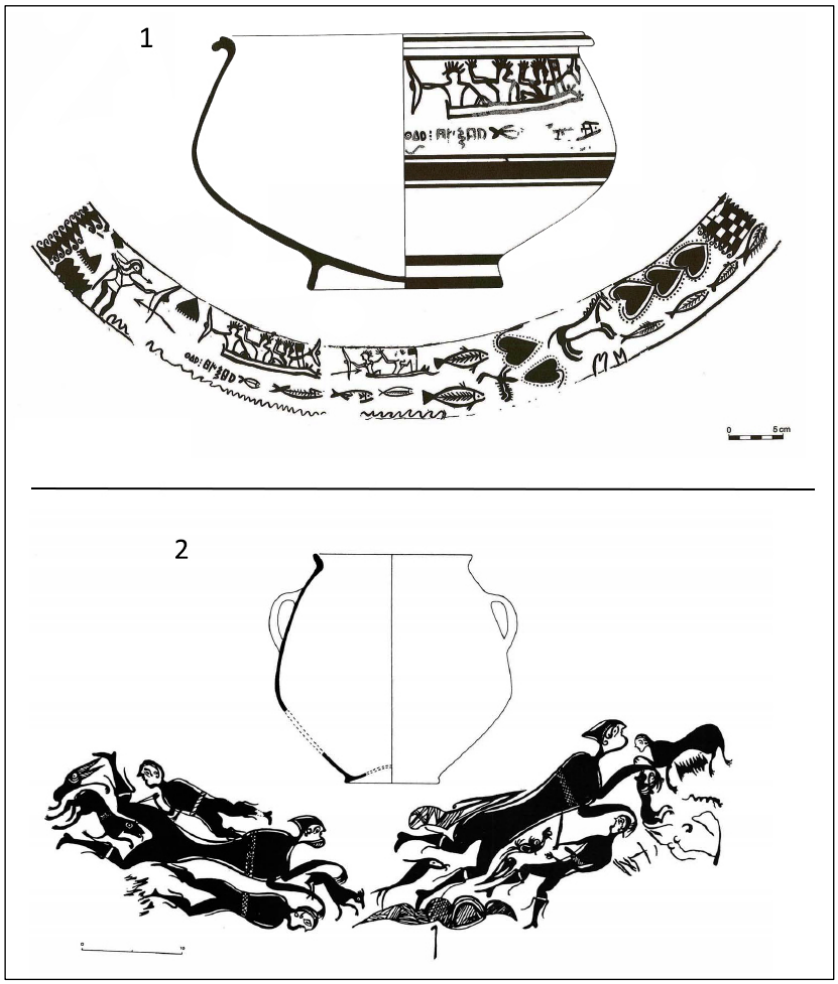


Fig. 10. Los símbolos geométricos como marcadores del contexto. 1) *Lebes de la batalla naval* del Tossal de Sant Miquel de Llíria (Bonet, 1995: 90). 2) *Vaso de los nadadores o de la gigantomaquia* de Los Villares (Mata, 1991: 131).

En este momento junto con la decoración geométrica se documenta una iconografía de encargo asociada a las élites aristocráticas de las ciudades edetanas, que demandaban un producto de prestigio en el que se representasen sus formas de vida, costumbres, ideas, creencias y biografías (Bonet, 1995; Bonet e Izquierdo, 2001: 273). Esta iconografía del poder se encuentra enmarcada, ambientada, definida y contextualizada por toda una serie de símbolos geométricos que contribuyen a dotar de múltiples referencias simbólicas a las escenas en las que se encuentran. En los programas figurativos se documentan los mismos símbolos que en los recipientes que reciben decoración geométrica. En un reciente trabajo, Miguel Pérez Blasco analiza el posible significado de algunos de estos símbolos. Así, en el *lebes de la batalla naval* del Tossal de Sant Miquel de Llíria (Fig. 10: 1), el autor recupera la reflexión de José Pérez Ballester en torno a la línea ondulada horizontal que se desarrolla bajo las naves, que podría recrear "*el ambiente lacunoso similar al de la Albufera actual, aspecto que deberían presentar las tierras bajas del valle del Turia a pocos kilómetros del poblado"* y que *"refleja seguramente un paisaje o ambiente geográfico real y cercano a la ciudad de Llíria*" (Pérez,

2002: 281; cita tomada de Pérez, 2014: 231). Esta idea que vincula las cabelleras onduladas con el agua será formulada por García y Bellido (1963: 639) y constituirá la base para una reflexión sobre los símbolos que podrían estar vinculados a la tierra. En su Tesis Doctoral, Pérez plantea que el zig-zag horizontal situado junto al jinete, así como los motivos en M que rodean al caballo estarían vinculados al medio terrestre (Pérez, 2014: 231-232). Esta hipótesis que vincula la línea en zig-zag con el medio terrestre parece constatarse en el *vaso de los nadadores o de la gigantomaquia* de Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia) (Fig. 10: 2). Los gigantes, que se representan de modo horizontal simulando que nadan, observan en su lado derecho a un animal mítico que parece representar una esfinge o centauro. Bajo las patas de este animal se desarrolla una línea en zig-zag. Según Pérez Blasco este animal, que estaría en la orilla de este espacio marino, sería un guía del viaje al Más Allá emprendido por los gigantes, que cruzan la laguna Estigia del mundo ibero (Pérez, 2014: 657-659).

El trabajo sobre los estilos figurativos de la cerámica ibérica de este investigador incidirá en el análisis de unos de los símbolos más representativos y enigmáticos de la iconografía ibera: las eses. Interpretadas como aves esquemáticas (Cabré, 1944: 83; Gómez, 1945: 286; Nordström, 1969: 159; Bianchi Bandinelli y Giulano, 1974: 118; Pérez, 2014: 665-669), símbolos del movimiento y el sonido (Pastor Eixarch, 1998: 93-94; Pastor Eixarch, 2010; Izquierdo y Pérez Ballester, 2005: 89; Pérez, 2014: 665-669) o estilizaciones geométricas de las palmetas asociadas a la divinidad femenina en su versión doble (siendo la simple una esquematización de este concepto) (Santos, 2010: 161-163), este signo es recurrente en la cerámica figurativa de Llíria. Presente también en la cerámica simbólica de Elche, este signo geométrico parece tener unas connotaciones simbólicas muy precisas en el desarrollo de las escenas, asociado, en cualquier caso, con las élites aristocráticas y su estética (no olvidemos que las eses, simples o compuestas, se desarrollan, igualmente, en las decoraciones de las falcatas, el arma por excelencia del guerrero ibero; contexto que subrayaría un posible carácter apotropaico de estos signos).

El análisis de otros motivos, como los "dientes de lobo" vinculados habitualmente con un sentido apotropaico, las estrellas o asteriscos como símbolos esquemáticos de las roseta que identifica a la divinidad femenina (Escacena, 2011-12; Casado, 2015: 239; Lucas, 1981), que en escenas de caza, como la *urna con dos jinetes* de Llíria (Bonet, 1995: figura 109) o el vaso *de los guerreros perfilados* (Bonet, 1995: figura 109), podrían constituir una advocación directa a la divinidad, para que les proteja y asista durante el combate; o los denominados habitualmente como "zapateros", asociados, al movimiento de las escenas (Santos, 2010) o definidos como abstracciones de las palmetas (Le Meaux, 2010: 151-152), muestra las posibilidades de interpretación, reflexión y debate en torno al simbolismo de los motivos geométricos que acompañan

o, más bien, contribuyen a dotar de significado a las escenas figurativas. Pues ninguna de ellas se desarrolla sin uno o varios de los motivos geométricos apenas esbozados en estas páginas.

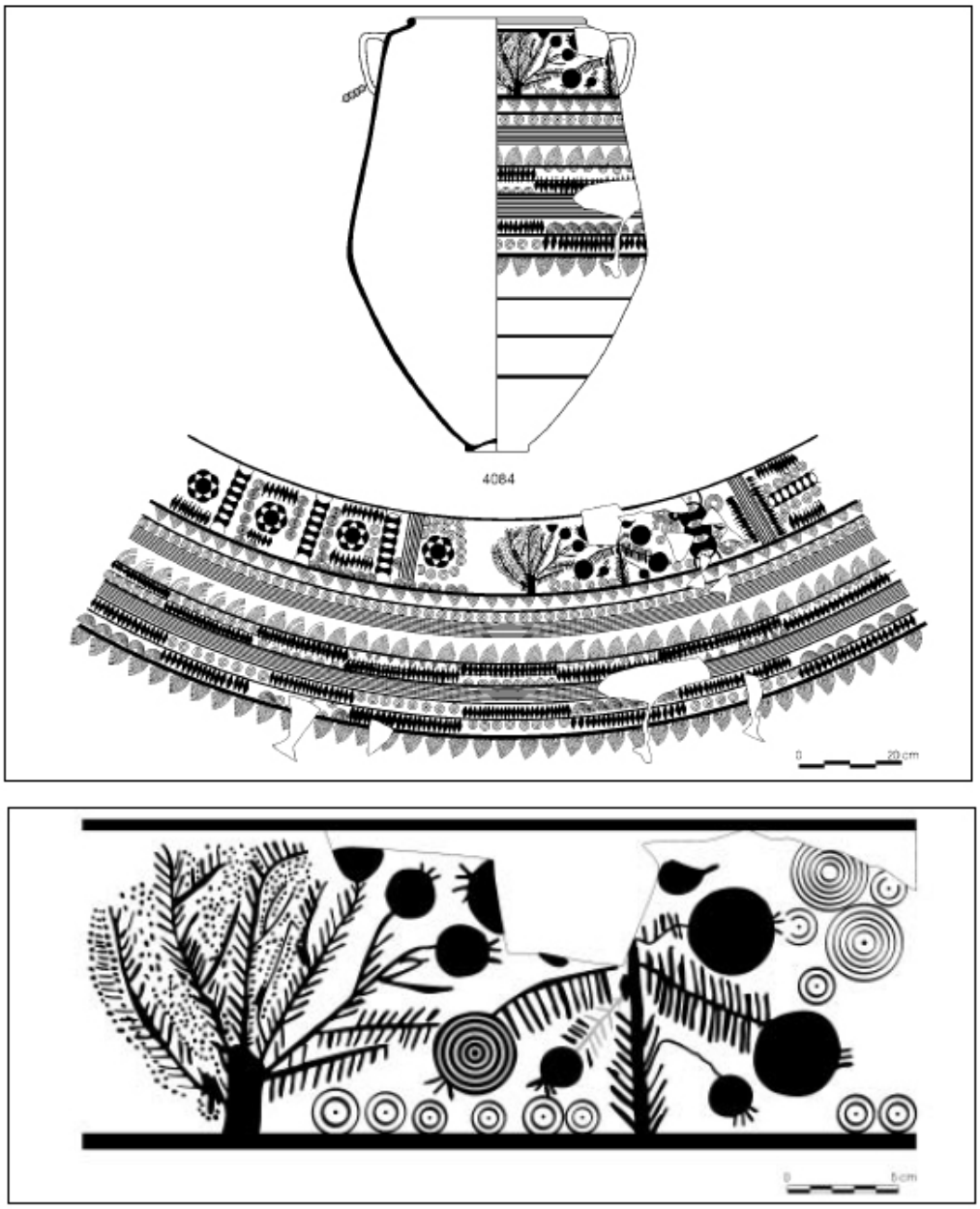


Fig. 11. La transmutación de los círculos concéntricos en granadas, símbolo de fertilidad. Tinaja del Puntal dels Llops (Bonet y Mata, 2002: 64).

En este sentido nos gustaría detenernos en un signo, las espirales, interpretadas desde la prehistoria como un símbolo de evolución, multiplicación y fertilidad (Beigbeder, 1970: 30) (Fig. 11). Los círculos concéntricos característicos de la cerámica ibérica pueden ser considerados como una evolución de estas espirales y de aquel

concepto de multiplicación y fertilidad. El mejor exponente de esta hipótesis lo constituye la tinaja del departamento 4 del Puntal dels Llops. Desarrolla, en la mitad superior del cuerpo, un complejo programa decorativo con ocho frisos decorativos. El más importante de todo ellos es el primero, situado en el tercio superior del cuerpo. La escena central se encuentra protagonizada por dos árboles frutales cargados de granadas. Estos frutos fueron definidos por círculos concéntricos y rellenos, los que quedan aún en los árboles, por el color rojo característico de esta fruta. Sobre la simbología del granado en el mundo ibérico se han realizado varios estudios, incidiendo todos ellos en su alusión a la fecundidad y al ciclo de la vida y la muerte (Maluquer de Motes *et al.* 1972; Izquierdo, 1997; Rueda *et al.* 2016:80). La fertilidad, la multiplicación de la vida, es definida en este vaso por los círculos concéntricos, que adquieren una simbología muy marcada en la narración de la escena, ¿también en el conjunto de la iconografía ibérica, donde se convierte en tema central de un gran número de programas decorativos? Los semicírculos y segmentos de círculos concéntricos que, en ocasiones, enmarcan las escenas contribuyen, asimismo, a dotar de identidad a estas imágenes. Forman parte de la ritualidad e ideología iberas y, mediante su configuración, se dotan de referencias visuales directas a aquellas personas que, sin formar parte de la élite aristocrática, puedan disfrutar de su contemplación.

En la estancia de investigación realizada en el Museo de Prehistoria de Valencia, junto a estos sitios asociados al territorio de *Edeta*, llevamos a cabo una breve revisión de dos contextos del territorio contestano: la Bastida de les Alcusses y Corral de Saus. En la Bastida de les Alcusses, un asentamiento monofásico asociado al siglo IV a.n.e., si bien en este caso vinculado al territorio contestano, se muestran las siguientes características:

1. Los símbolos geométricos empleados serán las bandas, filetes, campos, líneas onduladas verticales, líneas verticales y líneas oblicuas (Fig. 12: Ia-Ii), los círculos, semicírculos y segmentos de círculos concéntricos (Fig. 12: IIa-IIe), puntos (Fig. 12: IIIa-IIIb), eses (Fig. 12: IVa), aspas (Fig. 12: VIIb), cejas (Fig. 12: Xa), ondulaciones o motivos en zig-zag (Fig. 12: XIId), rombos (Fig. 12: XIIIa), ovas (Fig. 12: XVIIIa), motivos fitomorfos (Fig. 12: XXIIf) y tres tipos de signos compuestos: círculos concéntricos encadenados atravesados en su campo central por dos filetes (Fig. 12: XXIIIb); triángulos definidos por dos líneas oblicuas y rodeados por puntuaciones (Fig. 12: XXIIIñ); semicírculos concéntricos circundados por ovas a modo de ojos profilácticos según la lectura de Nordström (1969) (Fig. 12: XXIIIo).

   Realizar una comparativa en lo que respecta a la evolución de los motivos decorativos entre los asentamientos desarrollados en los párrafos anteriores

y la Bastida de les Alcusses constituiría un error metodológico importante, dado que los anteriores se encuentran vinculados al territorio edetano y la Bastida es un *oppidum* asociado al territorio contestano. Su comparativa, si bien parcial y asociada a unos pocos elementos cerámicos, con la necrópolis de Altea la Vella (Altea, Alicante) (Morote, 1981: 417-446) y el poblado de El Oral (San Fulgencio, Alicante) (Abad y Sala, 1993), ambos asentamientos contestanos fechados en el Ibérico Antiguo, muestra la amplia diversificación de motivos decorativos asociados al siglo IV a.n.e. En los asentamientos citados se desarrollan, durante el Ibérico Antiguo, las bandas, filetes, líneas onduladas verticales, semicírculos concéntricos, círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete y los triángulos (vinculados los tres últimos símbolos al poblado de El Oral). En la Bastida de les Alcusses se constata el abandono de los signos geométricos de filiación fenicia, tal es el caso de los triángulos documentados en El Oral, al tiempo que se desarrollan nuevos símbolos geométricos, como las eses, aspas, rombos o cuadrados, documentados también en otros contextos contestanos del siglo IV a.n.e., tal es el caso de la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (García-Cano *et al.,* 2008).

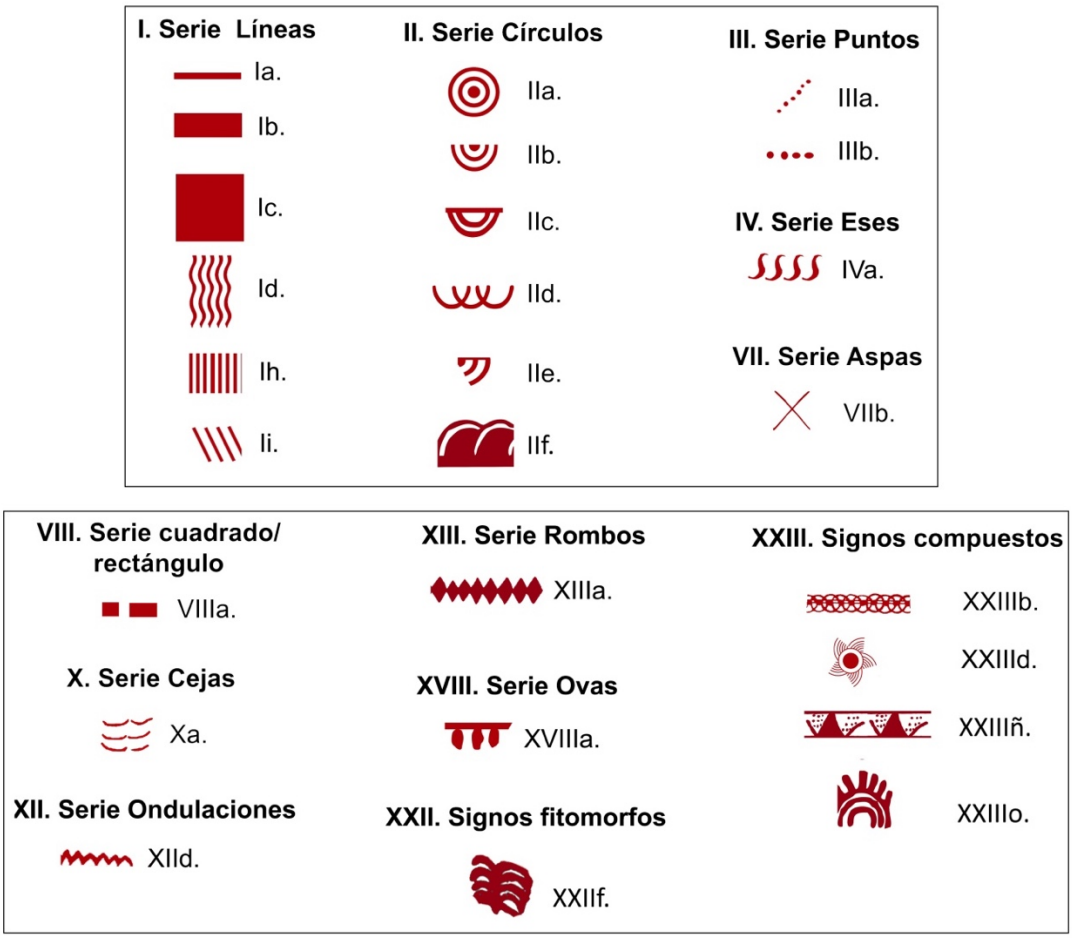


Fig. 12. Motivos geométricos documentados en La Bastida de Les Alcusses.

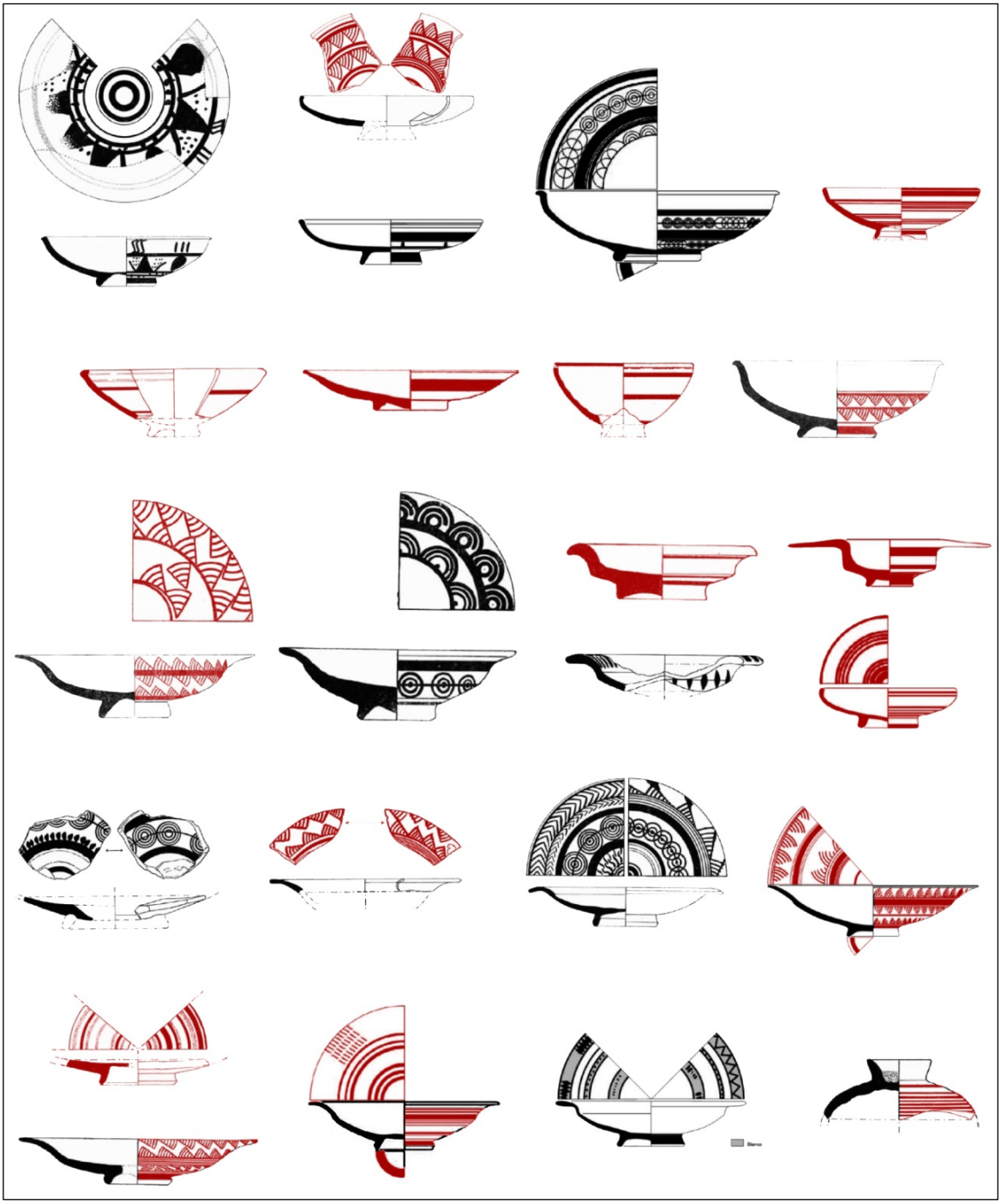


Fig. 13. Programas geométricos asociados a platos de la Bastida de les Alcusses. Distintas escalas. En rojo las asociaciones decorativas que se documentan también en el Alto Guadalquivir (a partir de Bonet y Vives-Ferrándiz, 2011).

En lo que respecta al Alto Guadalquivir, en la Bastida de les Alcusses se definen motivos geométricos no documentados en nuestro ámbito de estudio, tal es el caso de los semicírculos rellenos (Fig. 12: IIf) y el signo compuesto por triángulos rellenos circundados por puntuaciones (Fig. 12: XXIIIñ). Asimismo, en un fragmento de jarra se documenta uno de los denominados por Nordström como ojos profilácticos, definidos por semicírculos circundados por ovas (Nordström, 1969). Este símbolo se documenta

en el Alto Guadalquivir, tal y como hemos visto en el capítulo anterior, en un fragmento amorfo de Giribaile y, en decoración estampillada, en un fragmento de Castellar. Solveig Nordström vincula este signo con un aspecto ritual o simbólico muy concreto: serían concebidos como "ojos" que preservan el contenido del recipiente, habitualmente asociado en el levante peninsular a las jarras de boca circular o trilobulada (Nordström, 1969). En el Alto Guadalquivir tan solo conservamos fragmentos amorfos asociados a estas decoraciones, aunque, al igual que los casos conocidos del levante, podría estar vinculado con una vajilla de mesa o ritual que, en el caso de Castellar, se encuentra asociado a prácticas cultuales.

2. Los programas decorativos muestran una amplia heterogeneidad de asociaciones tanto en recipientes abiertos como cerrados. Así, junto a las decoraciones sencillas, se desarrollan en platos, tinajas, tinajillas, botellas, jarras, microvasos e imitaciones de crátera y de *kylix-skyphoi* una notable variedad de programas complejos, la mayoría de ellos ausentes en el Alto Guadalquivir (un 64,50% de los programas definidos, frente a un 35,50% de las asocaciones que también se documentan en el Alto Guadalquivir) (Figs. 13-16). Estas asociaciones estarían vinculadas al territorio contestano de forma genérica y a la identidad iconográfica de la Bastida de les Alcusses más particularmente. En lo que respecta a las asociaciones que se documentan en el Alto Guadalquivir se constata, también en la mayoría de los casos, variantes en la disposición espacial y en la ejecución de los símbolos, cuestión de nuevo vinculada a una cuestión territorial. En todos los tipos documentados en la Bastida se desarrollan entre 1 y 4 frisos con decoración pintada, según el tamaño del recipiente, alternando, en ocasiones, con paneles sin decoración; mientras que la policromía y los engobes blancos estarán prácticamente ausentes en este contexto (Bonet y Vives-Ferrándiz, 2011: 153).

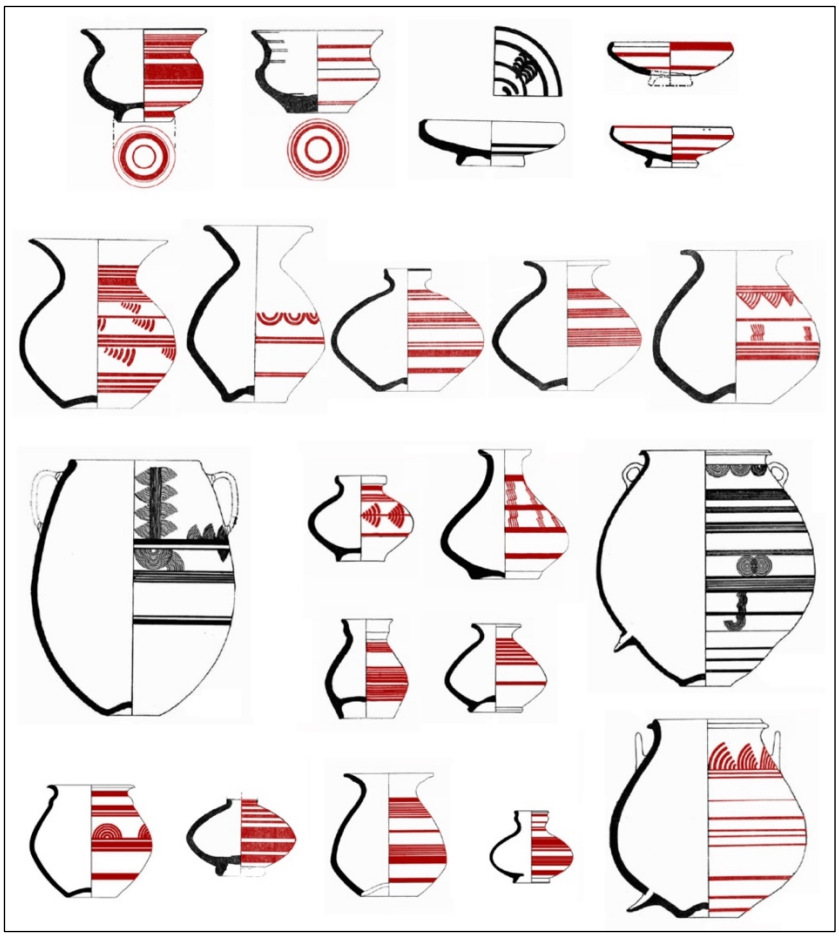


Fig. 14. Programas geométricos asociados a caliciformes, platos, botellas, tinajas, tinajillas y microvasos de la Bastida de les Alcusses. Distintas escalas. En rojo las asociaciones decorativas que se documentan también en el Alto Guadalquivir (a partir de Bonet y Vives-Ferrándiz, 2011).

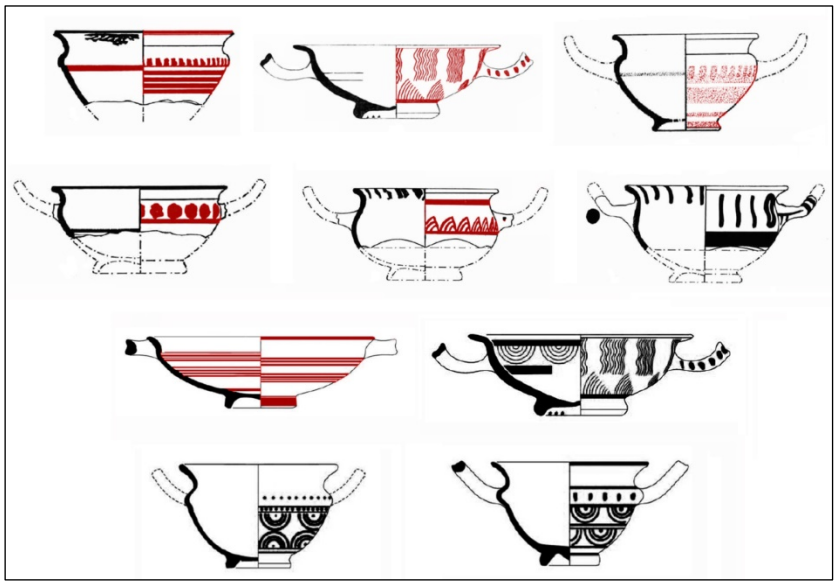


Fig. 15. Programas geométricos asociados a imitaciones de *kylix* y *kylix-eskyphos* de la Bastida de les Alcusses. Distintas escalas. En rojo las asociaciones decorativas que se documentan también en el Alto Guadalquivir (a partir de Bonet y Vives-Ferrándiz, 2011).

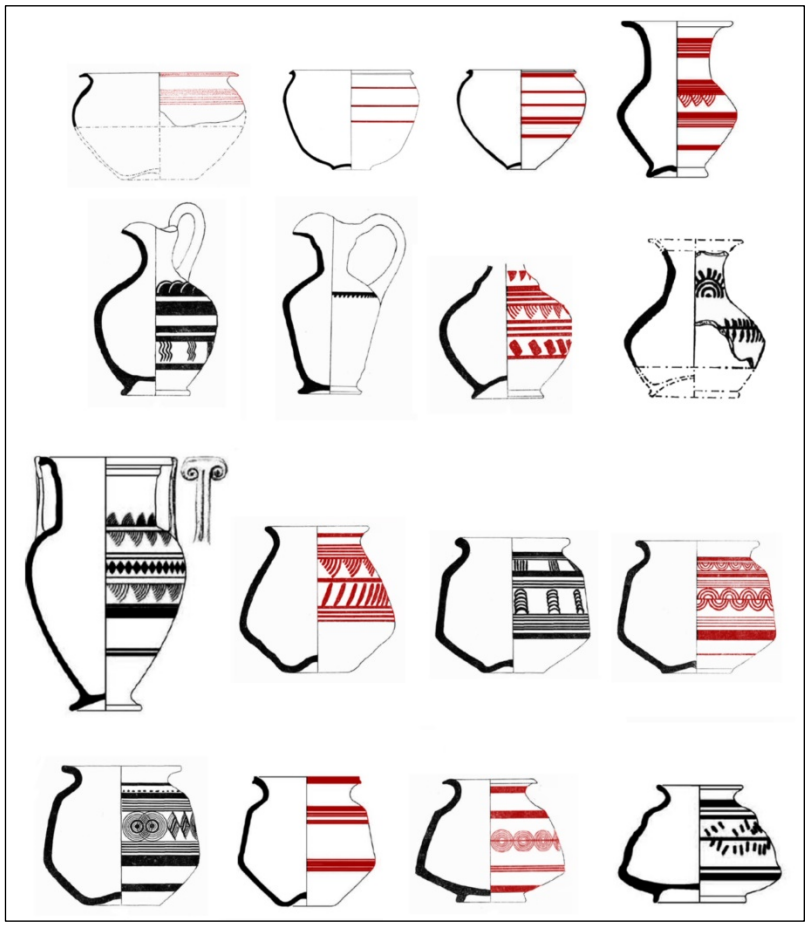


Fig. 16. Programas geométricos asociados a *lebetas*, botellas, *oenochoes*, imitaciones de crátera, tinajillas y microvasos de la Bastida de les Alcusses. Distintas escalas. En rojo las asociaciones decorativas que se documentan también en el Alto Guadalquivir (a partir de Bonet y Vives-Ferrándiz, 2011).

Los programas decorativos que, para Contestania, hemos analizado en el caso concreto de la Bastida de les Alcusses constituirán, en cierto modo, una base para el desarrollo iconográfico y la diversificación decorativa documentada a partir del siglo III en esta área territorial. Los programas figurativos y vegetales que, con un notable contenido simbólico y cultual, se constatan en este ámbito geográfico conviven, dialogan y se enriquecen con las narraciones geométricas de los símbolos que se desarrollan en ellos o con los programas protagonizados por los signos abstractos o geométricos. En otro contexto asociado a la Contestania, en la necrópolis de Corral de Saus, se muestra que el desarrollo del estilo figurativo conllevó la definición de nuevos signos geométricos (Fig. 17), como los motivos en m (cuya posible significación ha sido analizada anteriormente), las líneas onduladas horizontales o el círculo concéntrico circundado por segmentos de círculos concéntricos, estilización geométrica-vegetal que representa y alude a la divinidad femenina en el mundo ibérico (Kukahn, 1962; Tortosa, 2006: 88). Este símbolo, que se desarrolla en el fondo interior de un plato, se documenta también en un plato de la necrópolis de Baza. El contexto de ambos,

depositados como ajuar funerario, podría estar vinculado con un acto peticionario de la difunta o el difunto, que mediante la alusión a su signo geométrico-vegetal pide a la diosa su favor y protección en el viaje al Más Allá. Esta lectura puede desprenderse, al menos, en el *kalathos* de Elche la Sierra, donde se desarrolla una procesión fúnebre con un caballo y un personaje alados (Fig. 17). La comitiva, que se completa con un carro tirado por dos caballos y dos personajes masculinos que tiran o guardan su trayectoria, se dirige hacia un elemento vegetal, una gran flor formada por círculos concéntricos circundados por segmentos. Entre el personaje que tira de las riendas y los caballos se desarrolla una roseta, símbolo de la divinidad femenina. Esta escena, que ha sido interpretada en clave de tránsito a la vida de ultratumba (Olmos, 1987; Marín-Ceballos, 200-2001), podría tener en estos dos elementos vegetales la referencia (in)directa a la divinidad y a su favor en este tránsito.

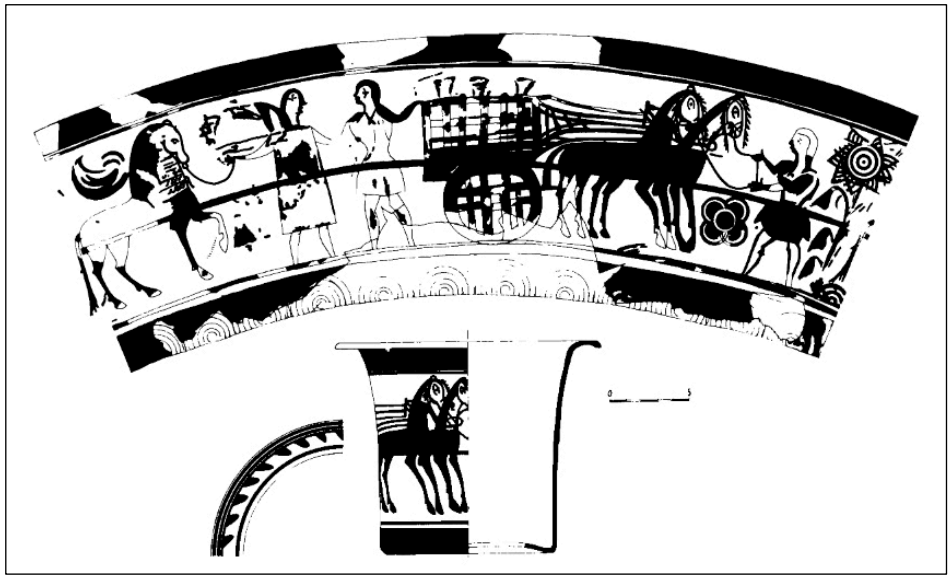


Fig. 17. Un viaje al *más allá*. Desarrollo narrativo del *kalathos* de Elche de la Sierra (Albacete) (Juan, 1986: 77).

En la necrópolis de Corral de Saus, junto con estos nuevos símbolos, se constata un mayor desarrollo de los denominados "dientes de lobo" y de las ovas, que, a semejanza de la cerámica griega de la etapa anterior, delimitan y enmarcan los paneles decorativos. En lo que respecta a las ovas, en el capítulo dedicado a la necrópolis de Baza hemos lanzado como hipótesis, según la semejanza formal que mantiene, que estas ovas pudieron ser reinterpretadas por la alfarería ibera como una abstracción de los collares de lengüetas asociados a las mujeres aristocráticas. Así al menos parece constatarse en las tapaderas de la tumba de la Dama de Baza, que pudieron recibir los mismos colores (rojo y blanco) que los collares de la escultura sedente.

En un reciente trabajo sobre las cerámicas ibéricas figuradas se plantea que estos "dientes de lobo" serían una evolución formal de los triángulos incisos que en la

cerámica tartésica decoraban los bordes y enmarcaban el límite superior de los frisos figurativos, siendo interpretados como montañas (Fernández y García, 2008: 92-93). De esta manera, su disposición en los bordes de platos, caliciformes, *kalathoi* y otros recipientes cerrados y "la alusión de este motivo a la tierra, permitiría plantear la hipótesis de preservar el alimento bajo tierra como se hacía con los silos, o de proteger los restos del difunto también bajo tierra" (Pérez, 2014: 660). Siguiendo este planteamiento, los segmentos de círculos concéntricos que se disponen en ocasiones en los bordes de platos u otros recipientes cerrados con borde horizontal, así como la definición de frisos con segmentos de círculos concéntricos que penden de una banda, podrían haber sido concebidos con este mismo carácter profiláctico, contra el aojamiento de su contenido.

En la necrópolis de Corral de Saus (Fig. 18), el 57% de sus asociaciones son diferentes a las documentadas en el Alto Guadalquivir; mientras que el 43% restante son secuencias registradas en nuestro ámbito de estudio, si bien en algunos casos, al igual que en la Bastida, se constatan variantes en la disposición y/o ejecución de los motivos. Estas disparidades, si bien con elementos comunes que pueden ser concebidos como identidades iconográficas extraterritoriales (tal es el caso de los círculos concéntricos, los segmentos o las líneas onduladas verticales), muestran la importancia estratégica y económica de los talleres alfareros en la definición de las imágenes y decoraciones que definen e identifican a un territorio.

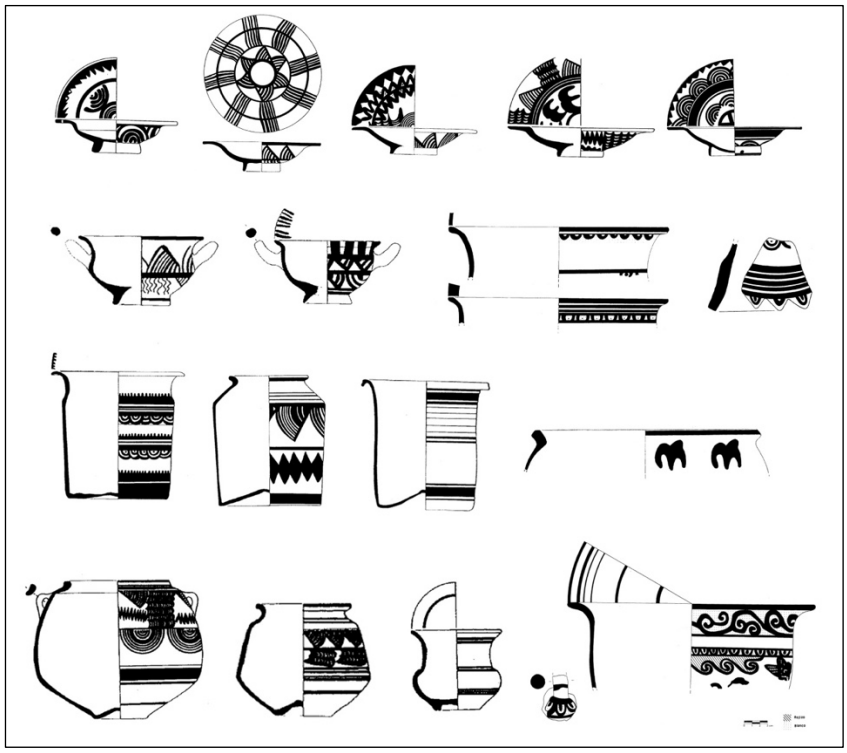


Fig. 18. Programas geométricos asociados a platos, *kylix-skyphos, kalathos*, tinajillas y caliciformes de la necrópolis de Corral de Saus. Distintas escalas (Izquierdo, 2000).

11.3.2. LAS DECORACIONES GEOMÉTRICAS DEL SURESTE FRANCÉS

Algunas consideraciones iniciales

La denominada cerámica *ibéro-languedocienne* se encuentra localizada en un área periférica de los territorios iberos que, desde el sur de la Península Ibérica, remontan todo el arco mediterráneo hasta el sureste francés. En efecto, esta área geográfica, incluida en la región francesa del Languedoc/Rousillon, se encuentra caracterizada por una diversidad étnica de base preindoeuropea inserta en unos procesos de aculturación y dinámicas sociales asociadas a una intensa actividad colonial que es, por otra parte, característica de toda esta franja mediterránea (Jully, 1975; Solier, 1976-78; Gailledrat, 1997; Gailledrat, 2006). Esta zona presentará, entre los siglos VI y IV a.n.e., un proceso de homogeneización cultural propia del mundo ibérico y cercano, por proximidad geográfica, al área catalana (Gailledrat, 2006: 165-174).

Los contactos comerciales entre el mundo griego, mediante la instalación de los foceos en el golfo de León y el progresivo desarrollo de un comercio a media escala entre Ampurias y el Languedoc, dará como resultado el desarrollo de la denominada cultura *ibéro-languedocienne*. La intensidad e influjo de estos contactos, la influencia del norte de Cataluña y el intercambio con otras áreas del mundo ibérico peninsular, como la zona valenciana o, incluso, el Alto Guadalquivir (Gailledrat, 1993a y 1993b), generaría nuevas dinámicas de ocupación del espacio. A partir del siglo VI a.n.e. se recuperan los asentamientos en altura abandonados durante la primera Edad del Hierro, estableciendo *oppida* fortificados inferiores, por lo general, a las 10 ha. En este momento se constatará, además, una creciente demanda de productos de prestigio, así como tensiones por el control de los circuitos comerciales. Esta creciente rivalidad entre comunidades se verá documentada en el depósito de armas de los ajuares funerarios (espadas de antenas, puntas de lanza, *soliferrea*), si bien la lectura social de estos espacios funerarios no muestra diferencias notables que lo puedan vincular con el fenómeno aristocrático documentado, por ejemplo, en el Alto Guadalquivir (Gailledra, 1997; Gailledrat, 2006).

Esta relación, marcada fundamentalmente por el contacto colonial y comercial griego, tendrá como resultado, en el ámbito vascular, el desarrollo de un artesanado especializado en el uso del torno y de hornos de doble cámara para la cocción de la cerámica. La introducción del torno en este ámbito territorial durante la primera mitad del siglo VI a.n.e. supuso la regresión de las producciones a mano características de la etapa anterior y el desarrollo de una alfarería marcada por un doble fenómeno: por un lado, la modificación de las prácticas de consumo indígenas favorecería la adquisición de formas exógenas, griegas e iberas, que pasarían a formar parte de los repertorios

locales. Por otro, el desarrollo de talleres cubriría una demanda local de productos que, tipológica e iconográficamente, se encuentran asociados a (Gailledrat, 1997):

1. La cerámica pintada *ibéro-languedocienne*. La intensidad de los intercambios, con las importaciones de jarras y urnas entre los siglos VI y V a.n.e., y el contacto creciente con el mundo ibérico del norte de Cataluña, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo V a.n.e., favorecería el desarrollo de una cerámica local que comparte características con la cerámica ibérica peninsular.
2. La cerámica gris que, siguiendo modelos greco-orientales, dará como resultado un repertorio de formas híbridas (*oenochoe*, plato *à marli*...) y locales (urna de cuello alto, cubilete carenado...).
3. Las producciones a mano, finalmente, estarán asociadas a ciertas formas de la vajilla de mesa o de los recipientes de almacenaje. Junto a ellos, la cerámica de cocina vinculada a la tradición anterior.

Nuestro objeto de estudio se encuentra centrado en la cerámica pintada *ibéro-languedocienne* y en las importaciones del norte de Cataluña, el área valenciana o el Alto Guadalquivir (Gailledrat, 1997). En lo que respecta al apelativo de este tipo de cerámica, la tradición historiográfica francesa ha definido diferentes nomenclaturas según la lectura sobre la "intensidad" de los influjos exógenos. Así, la cerámica *ibéro-languedocienne*, que puede ser definida como el resultado de un complejo proceso de aculturación por comercio en el que influyen las importaciones peninsulares y el repertorio griego (Gailledrat, 1997), ha sido calificada como "ibero-jónica" (Coulouma, 1948) y, posteriormente, cerámica de "tradición jónica" (Jannoray, 1955) o "cerámica pintada en ocre" (Taffanel, 1956), según los caracteres helénicos individualizados en estos análisis, tal es el caso de la propia decoración geométrica. El término "ibéro-languedocienne" se desarrollará, por primera vez, en los años 60, en aquellos trabajos que revalorizan la influencia fenicio-púnica en la definición de los repertorios decorativos y vasculares (Jully y Nordström, 1966; Jully y Majurel, 1972; Jully, 1975, 1980). Las influencias fenicias y el contacto con el mundo ibero peninsular generarán una nueva nomenclatura, "cerámica de estilo ibero-púnico" que estaría inserta en una "cultura *ibéro-languedocienne*" (Solier, 1976-78). Entre griegos e iberos, en un marco de sinergias entre las tradiciones ibera y griega, la cerámica *ibéro-languedocienne* presenta particularidades y desarrollos locales muy específicos, tal y como lo muestran las series cerámicas de Béziers, con caracteres pseudo-jónicos muy marcados (Ugolini *et al.,* 1991) (Gailledrat, 1997: 54-55).

La estancia de investigación realizada en la Université Paul Valéry de Montpellier favoreció el análisis de unas producciones decorativas estudiadas por Eric Gaillédrat en el marco de su tesis doctoral. En este trabajo, Gailledrat realiza un análisis sobre los centros de producción, los circuitos de distribución y los estilos decorativos

documentados en el Languedoc y el Rousillon desde el siglo VI hasta el siglo IV a.n.e. Para ello, establece una clasificación de este tipo de cerámica en base a tres grupos (Gailledrat, 1997: 81):

1. Cerámicas ibéricas importadas de la Península Ibérica, en la que se pueden definir dos etapas. La primera, fechada entre los años 575 y 550 a.n.e., se documentan en Pech Maho, Mailhac, La Monedière o la necrópolis de Saint Julien de Pézenas (Gailledrat, 1997: 87). Esta primera fase abriría pase a un segundo momento en las importaciones peninsulares que, fechadas entre el 550 y el 450 a.n.e, estaría asociado a decoraciones complejas, caracterizadas por el desarrollo de líneas onduladas verticales o círculos concéntricos (Jully y Nordström, 1966; Jully, 1975; Gailledrat, 1997: 87).
2. Cerámicas locales que, tomando préstamos técnicos y estilísticos de las primeras, desarrollan una producción propia denominada *ibéro-languedocienne*. En este grupo, Gailledrat pudo individualizar cuatro zonas geográficas asociadas con una producción y desarrollo tipológico específicos:
    a. El ámbito geográfico del Rosellón (Ruscino, Elne, Sales…) se encuentra caracterizado por el desarrollo de jarra bitroncocónicas y urnas cilíndricas con una aparente homogeneidad en los programas decorativos. Sus talleres estarán en activo desde el siglo VI hasta el IV a.n.e.
    b. El Valle del Aude Inferior y Medio (Pech Maho, Montlaurès, Mailhac…) será, durante este momento, el ámbito más complejo y dinámico del Languedoc francés. En estecontexto se documentan varios talleres que, mediante el desarrollo de jarras bitroncocónicas, jarras de borde redondeado, tazas, etc., muestran una homogeneidad tipológica y decorativa.
    c. El Valle inferior del Orb, con los sitios claves de Ensérune y Béziers, presentan una facies fechada entre finales del siglo V y finales del IV a.n.e. En este momento, la influencia del mundo griego es constatable en el desarrollo de imitaciones como la crátera o el *kylix*. Junto a ellas se documentan jarras de boca redondeada o trilobulada, caliciformes, urnas globulares u ovoides…
    d. Un último grupo se encuentra integrado por el valle inferior del Hérault con una producción especializada en las urnas bitroncocónicas, fechadas entre los siglos VI y V a.n.e.
3. Cerámicas pintadas relacionadas con otro dominio cultural, distintas tanto en lo que respecta a los talleres de producción como a los repertorios formales y decorativos documentados.

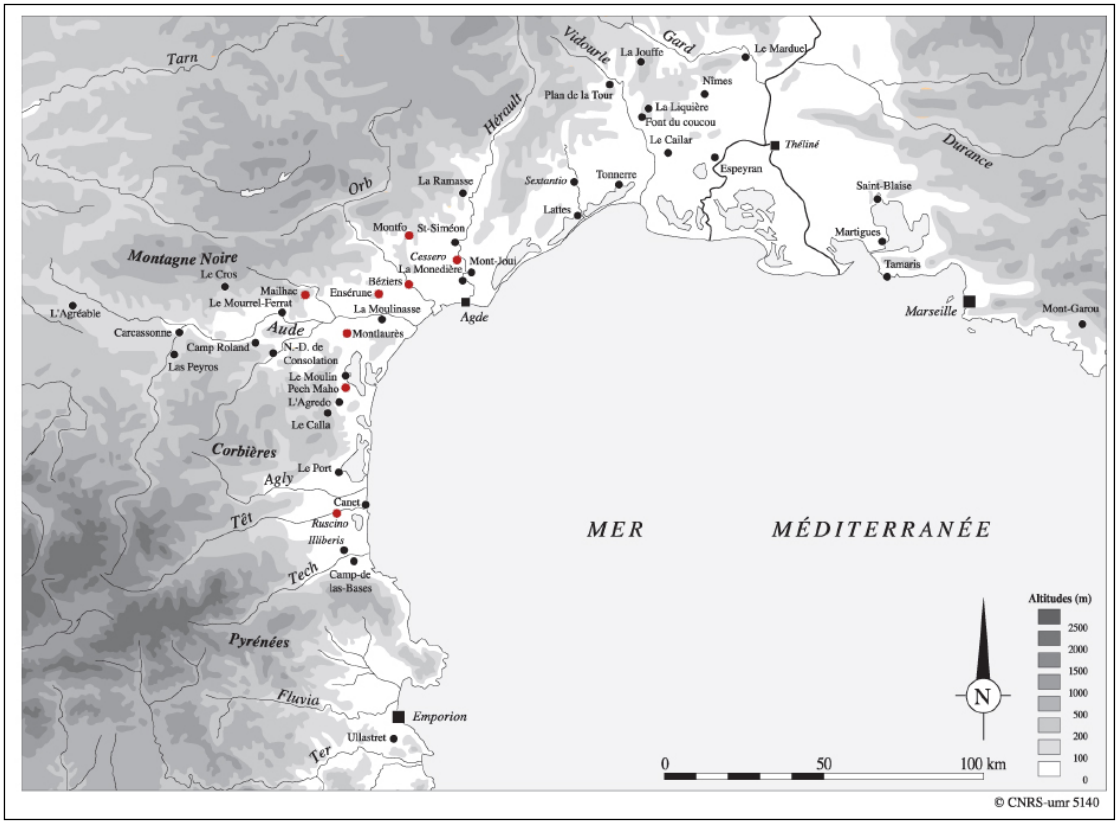


Fig. 1. Mapa de localización de los principales yacimientos de la Primera Edad del Hierro en Languedoc. En rojo los sitios seleccionados para esta revisión (a partir de Gailledrat, 2006: 166).

Nuestro análisis se encuentra centrado en la revisión de la cerámica *ibéro-languedocienne* asociada a Ruscino (el Rosellón) (Claustres, 1951; Solier, 1976-78; Gailledrat, 1997; Marichal *et al.,* 2003), Pech Maho (Solier, 1976-78; Lejeune *et al.,* 1987; Gailledrat, 1997; Gailledrat y Solier, 2004), Montlaurès (Gailledrat,1993b, 1997), Mailhac (Taffanel, 1949; Taffanel, 1956; Solier, 1976-78; Gailledrat, 1997; Gailledrat y Bessac, 2000; Gailledrat *et al.,* 2000; Janin, 2000; Gailledrat *et al.,* 2002; Janin *et al.,* 2002), Montbrun (Rancoule, 1987; Gailledrat, 1997) (Valle del Aude), Ensérune (Jannoray, 1955; Solier, 1976-78; Gailledrat, 1997), Béziers (Ugolini *et al.,* 1991; Gailledrat, 1997) (Valle del Orb), Cessero (Gailledrat, 1997) y Montfau (Bacou, 1983; Gailledrat, 1997) (Valle del Hérault) (Fig. 1). El análisis de los programas decorativos asociados a estos sitios nos permite realizar, de este modo, una comparación entre los programas decorativos de estos ámbitos territoriales.

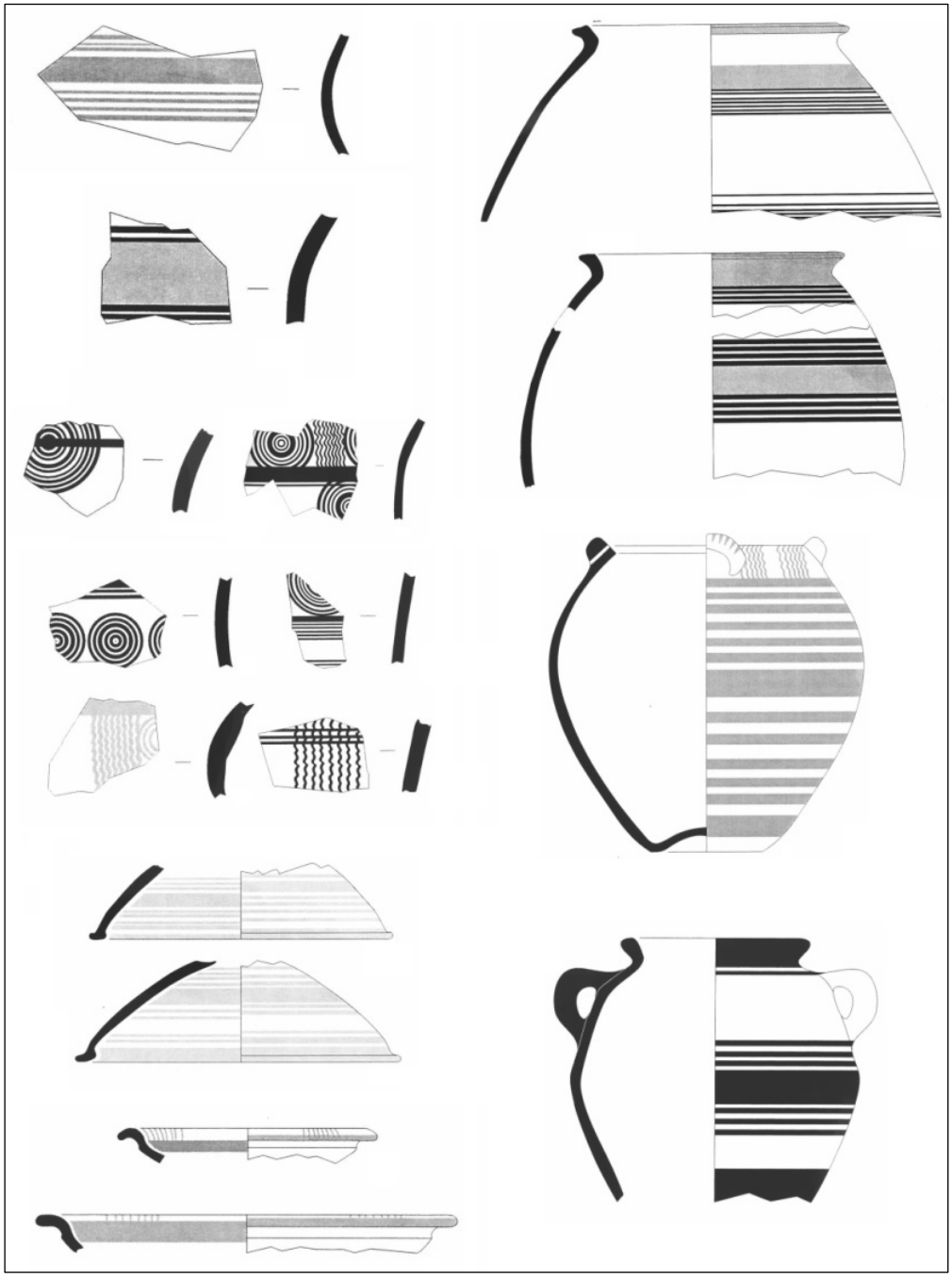


Fig. 2. Formas y decoraciones vinculadas a las importaciones del Ibérico Antiguo en el sureste francés (Gailledrat, 1997: 89-132).

Así, entre finales del siglo VI y el siglo V a.n.e., las importaciones peninsulares de cerámica ibérica en el sureste francés muestran la extensa movilidad geográfica de ciertos tipos y sus decoraciones. La permeabilidad y, más aún, los intercambios entre comunidades que, en este momento, están definiendo su identidad, manifiestan las dinámicas de producción y uso de la cerámica; así como el valor de los circuitos de distribución en la definición de estas identidades. Los talleres y hornos alfareros que registran un mayor volumen de importaciones se asocian a *oppidas* de especial

relevancia en este momento de formación de las sociedades iberas, tal es el caso de *Tugia* y sus vasos "tipo Toya" (Belén y Pereira, 1985; Pereira, 1988, 1989; Pereira y Rísquez, 2006). Veamos algunas características particulares de las importaciones documentadas en los sitios analizados:

1. En Mailhac, Montalaurés, Pech Maho o Ensérune se documentan los recipientes más habituales de este momento: jarras pithoides y fragmentos, urnas de orejetas, tapaderas o urnas globulares, bitroncocónicas u ovoides con decoraciones monocromas o bícromas en rojo y negro (Fig. 2). Las secuencias son, por lo general, sencillas con bandas y filetes; aunque las decoraciones complejas también se desarrollan, conservando habitualmente un friso de líneas onduladas verticales entre el borde y el tercio superior del cuerpo, marcador cronológico de la cerámica ibérica durante el siglo VI a.n.e., tal y como se constata en el Alto Guadalquivir (en sitios como Castellones de Céal, Cerro de la Coronilla o Toya) y el área valenciana (Tossal de Sant Miquel de Llíria, La Seña...). Junto a este programa se desarrollan círculos concéntricos atravesados en su campo central por uno o varios filetes (Fig. 2). El tipo de pasta inclina a pensar a Eric Gailledrat que los recipientes en los que se desarrollan este tipo de decoración proceden del área valenciana. Sin entrar en un debate más profundo sobre este tema, esta secuencia decorativa estará asociada de forma exclusiva al Ibérico Antiguo en el Alto Guadalquvir; mientras que en Edetania esta asociación tendrá una trayectoria dilatada, documentándose desde el siglo VI hasta el siglo I a.n.e. Junto a ello y en Mailhac se documentan imitaciones de barniz rojo asociadas a este momento de formación de la alfarería ibérica siguiendo modelos y prototipos fenicios (Gailledrat, 1997: 81-132).
2. Grupos tipológicos interesantes lo constituyen las jarras pithoides, las urnas de orejetas perforadas, los anforoides, la urna tipo "cruz del Negro" y los platos que, asociados a Pech Maho y Mailhac, Gailledrat asocia con el comercio cerámico de Andalucía, siendo probablemente el Alto Guadalquivir y, en concreto, Toya, el centro redistribuidor de las jarras pithoides (Fig. 3) o las urnas tipo "Cruz del Negro" (Fig. 2). Caracterizadas, en lo iconográfico, por la tendencia característica de este momento, frisos entre el borde y el tercio superior del cuerpo, así como decoraciones sencillas para el resto de los tipos asociados a este contacto comercial, el desarrollo futuro de análisis de arcillas podrían corroborar esta hipótesis (Gailledrat, 1997: 81-132).

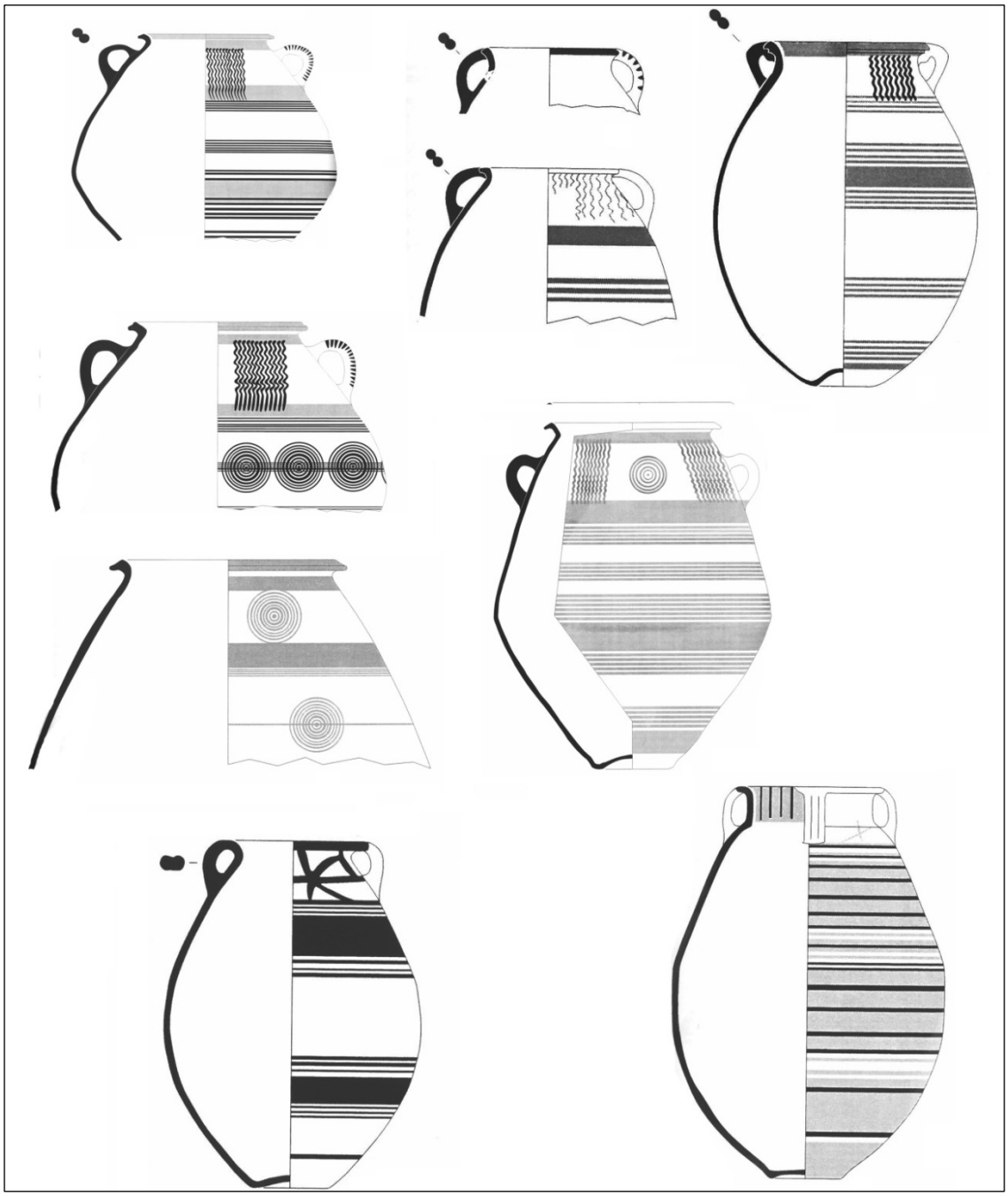


Fig. 3. Jarras pithoides del sureste francés. Abajo paralelos peninsulares: izquierda) Urna de Toya; derecha) Urna de Peña Negra (Gailledrat, 1997: 89-132).

Las importaciones peninsulares, entre las que se incluyen ejemplares del ámbito catalán, favorecerán el desarrollo de una alfarería local que imitará las formas y decoraciones de los prototipos originales. La cerámica *ibéro-languedocienne* nace como resultado de estas interacciones e intercambios y en ella se documentan rasgos iconográficos de las tres áreas de influencia: el Alto Guadalquivir, el sureste peninsular y el área catalana. Es decir, no se define una identidad iconográfica vascular propia de estas comunidades, aunque la síntesis y asimilación de las influencias peninsulares sean significativas por sí mismas: estas sociedades son el restulado de sucesivos

procesos de aculturación y dinámicas sociales asociadas a una intensa actividad colonial, fenicia y, sobre todo, griega. En este contexto la cerámica ibérica será decisiva para el desarrollo de su vajilla cerámica. La asimilación de formas y decoraciones forma parte de esta dinámica social, cultural, territorial y política. Según las zonas geográficas a las que aludíamos en los párrafos anteriores, la cerámica *ibéro-languedoccienne* define los siguientes rasgos:

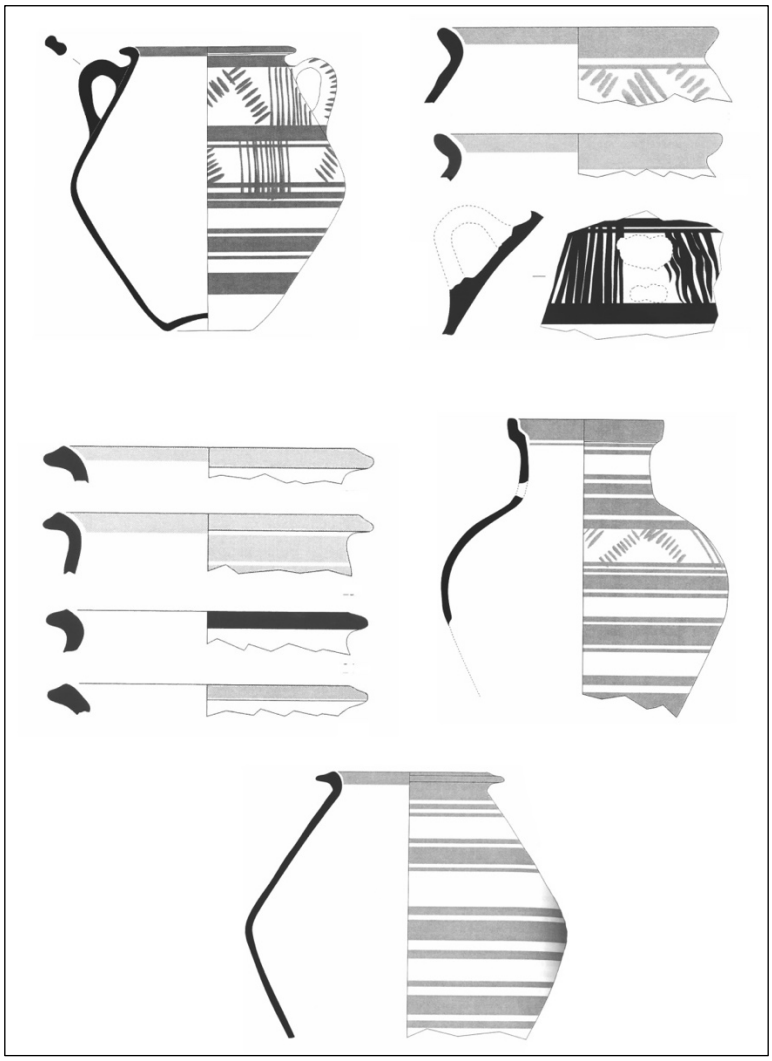


Fig. 4. Formas y decoraciones asociadas al Rosellón.

1. La influencia de las importaciones iberas peninsulares en el Rosellón y, en concreto, en Ruscino, se traducirá en una tipología caracterizada por las jarras pithoides, las urnas globulares, ovoides o troncocónicas o las urnas de orejetas. La decoración, monocroma, se encuentra caracterizada por el predominio de las decoraciones sencillas o el desarrollo de frisos de líneas onduladas o trazos verticales entre el borde y el tercio superior del cuerpo (Fig. 4). En tres de los ejemplares analizados se desarrolla una secuencia decorativa no documentada

en las importaciones de este ámbito territorial: trazos oblicuos acompañados, en los ejemplares mejor conservados, por líneas verticales que dividen los frisos en metopas (Fig. 4). Esta secuencia decorativa podría ser considerada como un rasgo identitario de este ámbito territorial.

2. El Valle del Aude documenta, por su parte, fragmentos de borde de recipientes cerrados asociados a urnas globulares u ovoides, fragmentos de urnas de cuello alto exvasado, cuencos, platos, caliciformes y fragmentos amorfos asociados a recipientes cerrados. Al igual que en el grupo anterior, en este ámbito predominan las decoraciones sencillas en platos, caliciformes (siendo las únicas decoraciones, junto con las completas en rojo de los platos, que se desarrollan en estos ejemplares) y recipientes cerrados (Fig. 5). Las urnas documentan, por su parte, frisos entre el borde y el tercio superior del cuerpo con líneas onduladas verticales o círculos concéntricos a imitación de los prototipos importados. En un ejemplar de Pech Maho estas líneas son enmarcadas, mediante metopas, por líneas oblicuas, símbolo que no se identifica en las importaciones y que se vincula, además, con el área del Rosellón. La localización de esta decoración en este ámbito territorial podría ser resultado de un intercambio puntual entre esta área y el Rosellón. Los fragmentos amorfos muestran, por su parte, círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete, series de líneas onduladas horizontales (asociadas en el Alto Guadalquivir fundamentalmente con el Ibérico Antiguo) o frisos de semicírculos encadenados (asociados a las importaciones del levante peninsular). En Pech Maho, finalmente, se desarrolla en un fragmento amorfo un símbolo compuesto por un círculo circundado por segmentos de círculos concéntricos (Gailledrat, 1997: 179). Este símbolo podría estar asociado al contacto comercial con el mundo ibérico valenciano, dado que este tipo decorativo se documenta en el Ibérico Antiguo en el poblado de La Seña.
3. En el valle del Hérault las series tipológicas son similares al caso anterior: caliciformes, urnas de orejetas y urnas globulares. En ellas se desarrollan las decoraciones sencillas, los frisos de círculos concéntricos en el tercio superior del cuerpo y las secuencias de círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete, característicos de todas las regiones analizadas (Gailledrat, 1997: 181, Fig. 100).

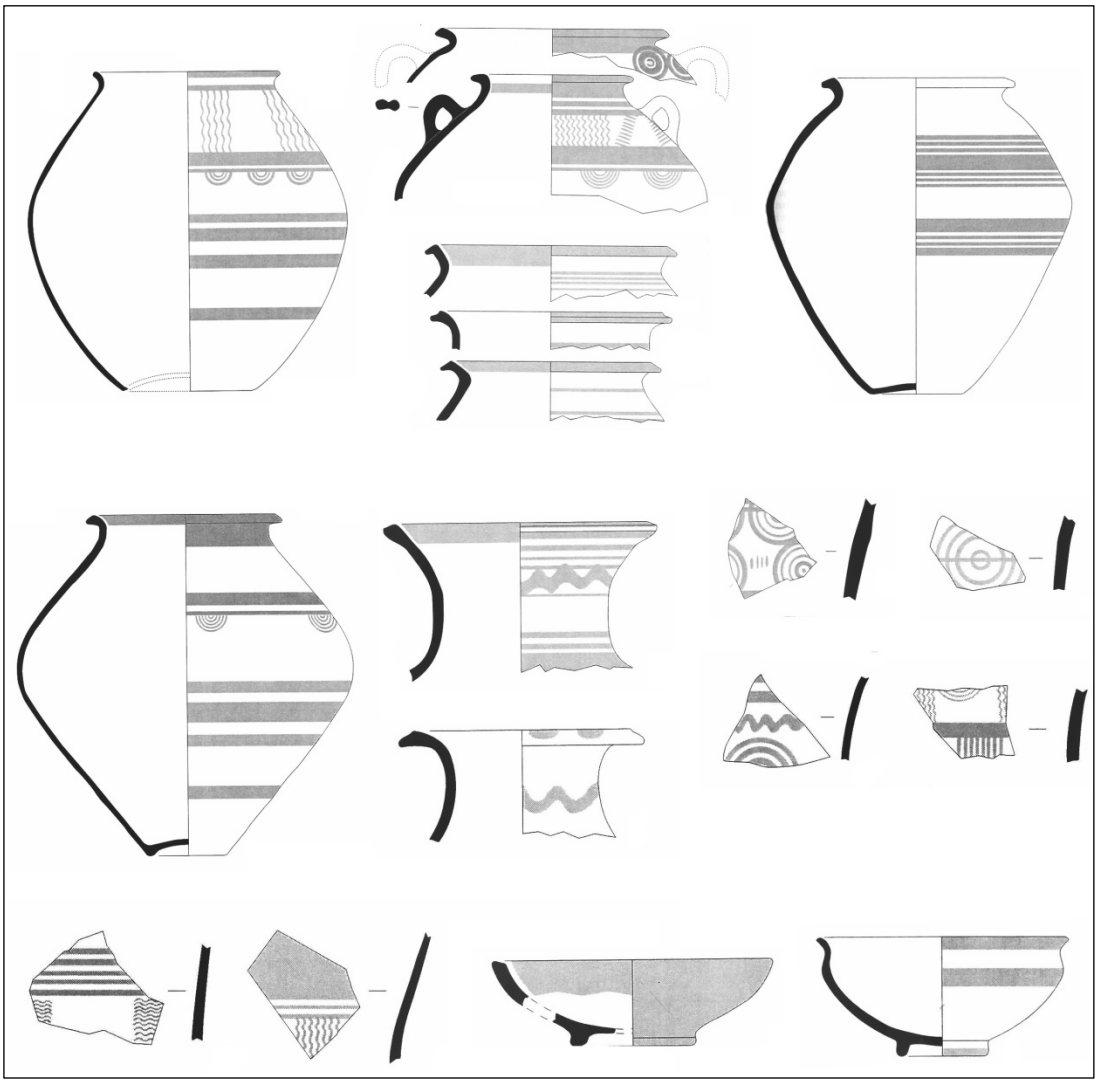


Fig. 5. Formas y decoraciones asociadas al valle del Aude.

Entre mediados del siglo V y el siglo IV a.n.e. tiene lugar la eclosión de las producciones locales. Las importaciones peninsulares se encuentran asociadas, en este momento, al valle del Aude, donde se introducen cuencos y fragmentos cerrados posiblemente asociados a tinajillas, todos ellos caracterizados por decoraciones sencillas. En Ensérune (en el valle del Orb) se documenta una jarra de boca redondeada (Fig. 6) cuya decoración se asocia, directamente, con los ejemplares valencianos: rombos y círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete constituye el tema del tercer friso. Un fragmento, posiblemente asociado a esta forma del servicio de mesa, con decoración de círculos concéntricos, líneas verticales y segmentos de círculos, parece igualmente asociado a los intercambios con el área valenciana.

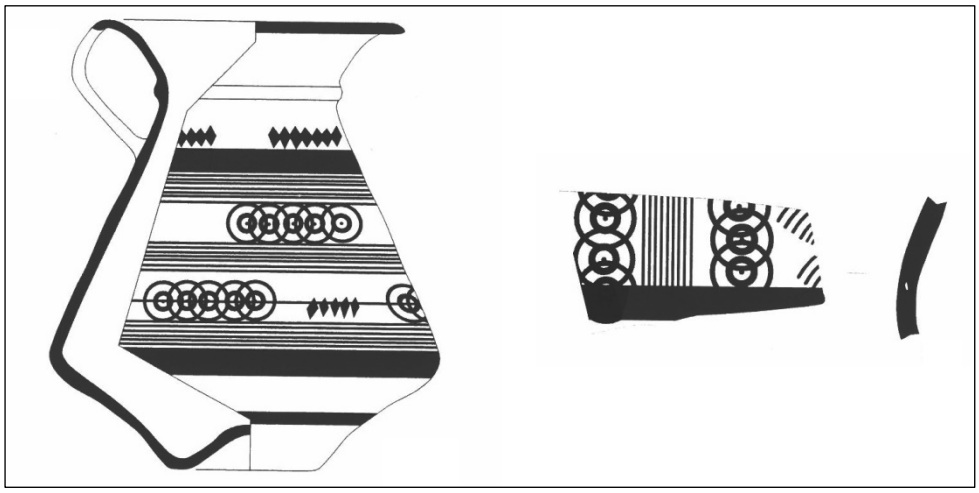


Fig. 6. Jarra de boca redondeada y fragmento amorfo de Ensérune (Gailledrat, 1997: 196).

La cerámica *ibéro-languedocienne* dejará de producirse a finales del siglo IV a.n.e., seguramente como consecuencia de un descenso paulatino de las importaciones peninsulares desde mediados del siglo V a.n.e. En esta segunda fase de periodización de esta cerámica, entre mediados del siglo V y el siglo IV a.n.e., se constata en el registro arqueológico un fondo de población diferente del fondo ibérico, incluyendo elementos de raíz preindoeuropea y céltica, que, en convivencia con el máximo desarrollo de las producciones *ibéro-languedociennes* muestra el complejo proceso de sincretismo cultural desarrollado por estas sociedades. En lo que respecta a esta cerámica, se confirma el mantenimiento de las características formales e iconográficas de sus influencias peninsulares, asociadas, para el caso de la decoración pintada, fundamentalmente al Alto Guadalquivir y el levante peninsular:

1. En el valle del Aude se documentan urnas ovoides sin cuello, urnas ovoides con cuello exvasado, urnas bitroncocónicas con asas, anforoides, caliciformes, un soporte (en Mailhac), jarras de boca trilobulada, imitaciones de crátera y *stamnoi*, platos, cuencos y fragmentos amorfos y de selección asociados a recipientes cerrados (Fig. 7). La decoración monocroma en un rojo vinoso se encuentra influida por el levante peninsular en el desarrollo de círculos concéntricos circundados por segmentos de círculos, semicírculos concéntricos circundados por ovas, líneas horizontales o en zig-zaz. Este momento presenta, con respecto a la etapa anterior, un mayor desarrollo de los programas geométricos complejos, caracterizados, en ocasiones, por un filete que se desarrolla sobre los símbolos complejos en los frisos decorativos. En el Alto Guadalquivir, esta tendencia será un rasgo identitario del territorio de Cástulo durante el siglo III a.n.e. En este contexto, esta asociación se documenta únicamente en el valle del Aude por lo que también podría ser considerado como un signo identitario de este ámbito territorial. La imitación de *stamnos* de Pech Maho, por último, desarrolla un friso de líneas onduladas verticales y

segmentos de círculos concéntricos documentados, asimismo, en una imitación de crátera de la tumba V de Castellones de Céal. Aunque las imitaciones son completamente diferentes en ambos casos, el desarrollo de este tipo de decoración, apenas documentada en otra ocasión en Llíria, es significativo por su asociación entre forma (imitación) y decoración.

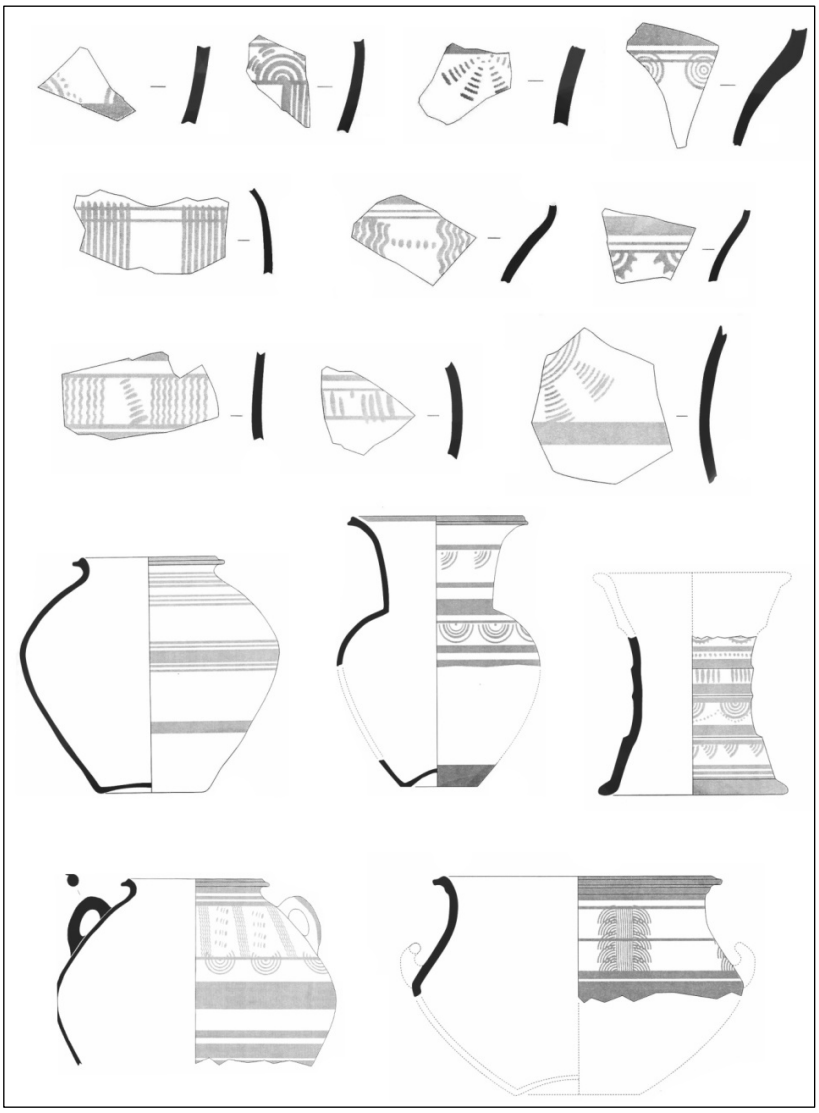


Fig. 7. Formas y decoraciones asociadas al valle del Aude (Gailledrat, 1997: 198-213).

2. Por último, en el área del Orb-Hérault se documenta en los sitios de Ensérune y Béziers una tipología asociada a urnas globulares, urnas ovoide sin cuello y con cuello exvasado, caliciformes, las denominadas "ánforas de mesa" (jarras de boca redondeada con dos asas laterales, una posible reminiscencia de la crátera de columnas ática; Gailledrat, 1997: 220), imitaciones de *kylix-skyphos*, caliciformes, platos, jarras de boca redondeada, imitaciones de crátera, platos, así como fragmentos amorfos y de selección asociados a recipientes cerrados (Fig. 8). Las decoraciones, monocromas sobre la superficie lisa del recipiente, se

encuentran asociadas a esta influencia peninsular y, en concreto, del ámbito valenciano, en el desarrollo de círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete, líneas onduladas horizontales o en zig-zag y trazos verticales. Junto con los programas centrados en estos símbolos, se desarrollan otras asociaciones con segmentos de círculos concéntricos o semicírculos concéntricos. Especial atención merecen las imitaciones de formas griegas, entre ellas los *kylix-skyphos* caracterizados por una decoración sencilla, al igual que los caliciformes (estos recipientes de la vajilla de mesa desarrollan en todos los contextos la decoración sencilla como única tendencia iconográfica), así como la imitación de crátera de campana asociada a Ensérune. Esta crátera presenta un friso de círculos concéntricos desarrollados en ¾, bajo ellos líneas onduladas horizontales. Estos símbolos geométricos, solos o acompañados, se documentan en el Tossal de San Miquel de Llíria, por lo que los materiales de este contexto pudieron servir de inspiración de la decoración de esta imitación.

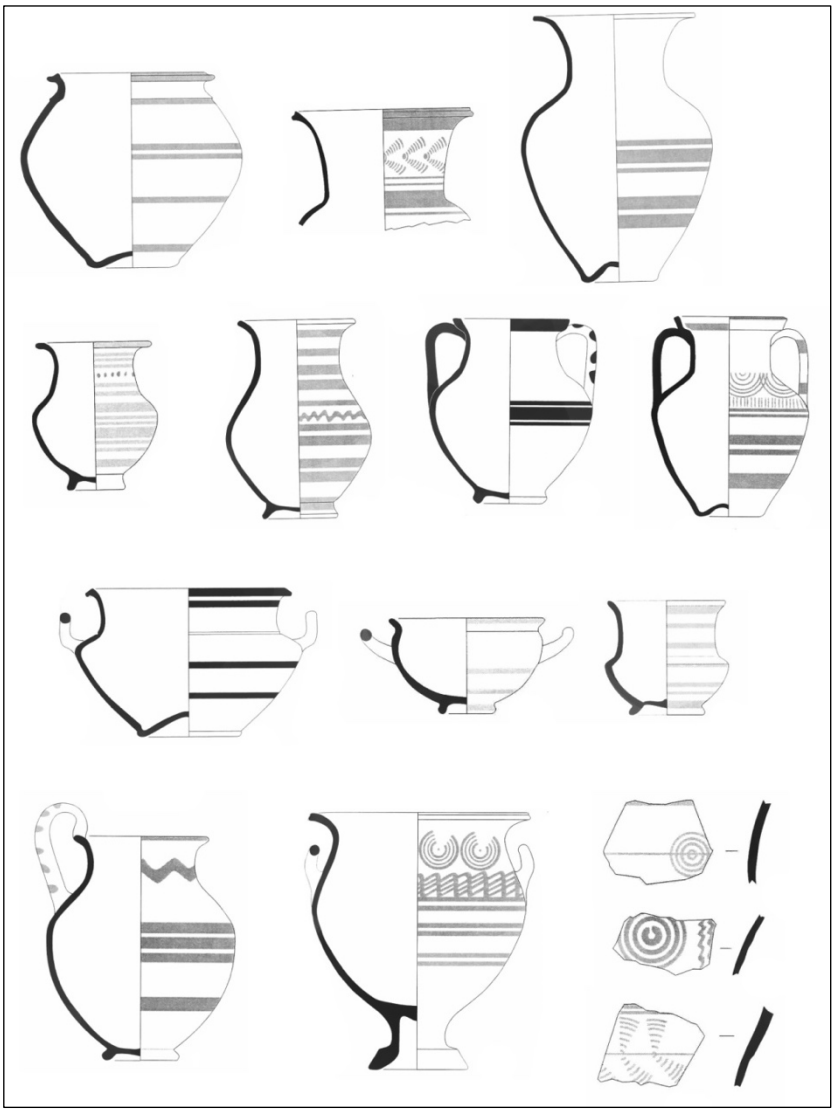


Fig. 8. Formas y decoraciones asociadas al valle del Hérault (Gailledrat, 1997: 216-226).

II.3.3. CONCLUSIONES. LA DECORACIÓN GEOMÉTRICA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

El análisis iconográfico planteado en este trabajo, centrado en un aspecto específico de las producciones cerámicas, la plástica y el funcionamiento de la imagen vascular, sobrepasa, como hemos visto, los límites de un análisis estrictamente formal. La realización de las dos estancias de investigación citadas, permitía contrastar y validar la metodología desarrollada, las hipótesis planteadas y los modelos definidos hasta el momento. La ampliación de nuestra escala de análisis a otras áreas geográficas iberas tenía, como punto de partida, la siguiente premisa: el estilo, como elemento que valida los cambios sociales, culturales y territoriales, es el resultado de la configuración territorial en cuyo circuito económico participa el proceso de producción de la pieza. Así pues, una breve revisión de los programas geométricos del levante peninsular y el sureste francés, ¿podría corroborar esta hipótesis a gran escala? La comparativa entre las tres áreas permite concluir que:

1. En el mundo ibérico se desarrollan motivos geométricos complejos que pueden ser considerados como símbolos identitarios extraterritoriales, signos comunes de todas las sociedades iberas, con independencia de la significación social concreta que puedan tener en un sitio o contexto determinados. Los círculos, semicírculos, segmentos, espirales, líneas onduladas verticales o puntos son el resultado de las relaciones, interacciones, intercambios y diálogos que, entre las comunidades locales y el ambiente colonial o comercial fenicio, darán origen a la alfarería ibérica. Desde el siglo VI a.n.e. se define una identidad cultural que, más allá de las fronteras territoriales, identifica al mundo ibero. Los círculos o semicírculos concéntricos son las imágenes representativas de estos contextos y juegan un papel fundamental, a diferentes escalas, en las tres áreas comparadas en esta revisión.
2. Junto a estos símbolos extraterritoriales hemos podido identificar una tendencia común en las tres áreas. Se trata del desarrollo de un único friso complejo entre el borde y el tercio superior del cuerpo en recipientes cerrados, fundamentalmente urnas de cuerpo globular u ovoide, asociados a los siglos VI y V a.n.e. Esta tendencia puede ser considerada como un marcador cronológico extraterritorial, si bien en estos paneles se prefiguran las primeras características de las identidades iconográficas de los territorios en los que se documentan. Así, en los contextos del territorio edetano analizados se definen programas geométricos completamente diferentes a los desarrollados en el Alto Guadalquivir, definiendo sus propias singularidades iconográficas. En el sureste francés, sus propias

dinámicas de influencia y asimilación, en un contexto caracterizado por el sincretismo cultural de estas sociedades, se define un proceso diferente. La cerámica *ibéro-languedocienne* de estos contextos imita las decoraciones de las importaciones documentadas en ellos, por lo que los programas se conectan de forma directa con el Alto Guadalquivir, el levante peninsular o Cataluña.

3. El análisis de los programas geométricos analizados en Valencia entre los siglos IV y I a.n.e. constata la eclosión de decoraciones asociadas únicamente al territorio edetano o contestano. Somos conscientes del carácter parcial de esta lectura, pero en ella se subraya que en todos los contextos seleccionados se documentan una extensa variedad de decoraciones geométricas, la mayoría de ellas completamente diferentes a las documentadas en el Alto Guadalquivir. Se desarrollan, además, motivos geométricos no presentes en nuestros contextos o se constatan ejecuciones diferentes en signos comunes, como las líneas verticales que, en el territorio edetano, se encuentran caracterizadas en la mayoría de las ocasiones por una línea central más ancha que las laterales. En otros casos, los motivos o secuencias geométricas han permitido identificar intercambios entre este territorio y el Alto Guadalquivir. Tal es el caso del programa con rombos y tejadillos asociado a un *kalathos* de Baza. Este programa es el habitual en los *kalathoi* de *Edeta*, especialmente numeroso en Castellet de Bernabé, y su depósito en una tumba de Baza se encuentra vinculado a ese pasillo de comunicación que el Guadiana Menor establece entre el levante peninsular y el Alto Guadalquivir. Junto a este programa se documenta, también en Baza, un plato en cuyo fondo interior desarrolla una serie de círculos concéntricos circundados por segmentos, los denominados tradicionalmente como soles, vinculados al territorio contestano, tal y como lo apuntan ejemplares de la Bastida de les Alcusses o el *kalathos* figurativo de Elche de la Sierra. Este ejemplar podría estar asociado a este contexto de intercambio derivado de la ruta definida por el Guadiana Menor.
4. Junto a estos programas geométricos que identifican al territorio edetano, entre los siglos III y I a.n.e. el establecimiento de una decoración figurativa al servicio del poder, permite realizar una nueva lectura sobre las significaciones y el simbolismo de los motivos geométricos. En las páginas anteriores hemos analizado algunos de ellos. En lo que respecta a la extrapolación de significados a los programas geométricos hemos de subrayar las siguientes consideraciones. En primer lugar, la interpretación de las líneas onduladas horizontales como símbolo del agua o de las "m" como símbolo terrestre se realiza atendiendo al contexto específico en el que se desarrolla. Son imágenes de la aristocracia edetana, símbolos de su

poder y su posición en la esfera social. La extrapolación de las líneas onduladas horizontales como símbolo del agua quizá sea arriesgado en el caso de las decoraciones geométricas, máxime si este símbolo se desarrolla en formas que no necesariamente pueden ser contenedores de este líquido. Sin embargo, otros motivos sí pueden gozar de una carga simbólica más compleja. Tal es el caso de los denominados habitualmente como "dientes de lobo" o una nueva revisión, en clave simbólica, de los círculos concéntricos, que desde la prehistoria son símbolo de fertilidad y multiplicación. A lo largo de este trabajo hemos lanzado, además, nuevas hipótesis en torno a otros motivos, como los triángulos sedentes con ovas en su interior de la necrópolis de Túgi, reinterpretado como un símbolo femenino, o las ovas de las tapaderas de la tumba de la Dama de Baza, que formal y pictóricamente parecen remitir a los collares de lengüeta que porta la propia escultura. En nuestra opinión, la abstracción que otorga la geometrización de las formas debe ser analizada según el contexto específico de cada programa, dado que el aparente convencionalismo de las decoraciones geométricas se encuentra sustentado por una tradición cultural en el que prima lo conceptual frente a lo visual (Hauser, 1975: 49). Aquellos círculos concéntricos sin aparente significado en las sociedades iberas guardan complejas relaciones identitarias que han de ser continuamente reflexionadas para acercarnos, paso a paso, a sus múltiples significados.

5. Las decoraciones cerámicas documentadas en los asentamientos del sureste francés muestran las complejas dinámicas de aculturación asociadas a una intensa actividad comercial. Esta actividad, caracterizada por las importaciones ibéricas peninsulares y los productos griegos (Jully, 1975; Solier, 1976-78; Gailledrat, 1997; Gailledrat, 2006), será decisiva en el desarrollo de la alfarería local, entre cuyos productos cerámicos se incluye la denominada cerámica *ibéro-languedocienne*. Así pues, el estudio realizado por Eric Gailledrat muestra un contacto continuo entre este ámbito geográfico y el norte de Cataluña, el sureste peninsular y el Alto Guadalquivir (Gailledrat, 1997). Las importaciones documentadas en las dos fases descritas en las páginas anteriores sirven como modelo para las formas y decoraciones producidas en los hornos y talleres locales. Las decoraciones propias del Alto Guadalquivir o el levante peninsular durante el siglo VI y la primera mitad del V a.n.e., tales como los círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete o el desarrollo de un friso entre el borde y el tercio superior del cuerpo en jarras pithoides, serán asumidas por los circuitos de producción y distribución locales. Las identidades iconográficas documentadas en cada uno de los sitios

analizados forman parte de las estéticas y los programas de otros ámbitos territoriales. Son adoptados en estos nuevos contextos y, seguramente, reinterpretados por las comunidades locales. Las relaciones entre el sur de Francia y el valle del Ebro fueron, en estas fases, intensas y constantes. Y estas dinámicas se reflejan, también, en el repertorio cerámico (Pradell *et al.,* 1995; Gailledrat, 1997, 2006; Martín *et al.,* 1999; Cela, 2006; Plana y Martín, 2002; Martín y Plana, 2012; Plana, 2012). Para el caso de las áreas que han sido contrastadas (Alto Guadalquivir y el área valenciana) se verifica una influencia determinante entre las importaciones del ámbito valenciano y las producciones locales. Así, se constata el desarrollo de frisos de círculos encadenados y rombos característicos de esta área peninsular.

6. Los contactos e influencias entre las áreas citadas continuarán aún a finales del siglo V y en el siglo IV a.n.e., momento en el que dejan de documentarse producciones de tipo ibérico. En este momento, los contactos con el mundo peninsular y, en concreto, con el ámbito levantino son más notables en el aspecto iconográfico. En este momento, por influencia de la cerámica valenciana, se desarrollan decoraciones con semicírculos circundados por segmentos u ovas, así como círculos concéntricos atravesados en su campo central por un filete, esquema que deja de utilizarse a finales del siglo V a.n.e. en el Alto Guadalquivir. La aculturación y el sincretismo cultural de este ámbito territorial, caracterizado por los intercambios y las relaciones con otras culturas del Mediterráneo, muestran, en definitiva, un complejo sistema artesanal en el que la cerámica parece bascular entre las influencias y las asimilaciones formales e iconográficas peninsulares y las re-interpretaciones que de estos programas pudieron hacerse en clave simbólica, territorial y económica. Parece que estas asimilaciones decorativas no fueron realizadas sin un discurso ideológico o económico determinados. La complejidad de las propias dinámicas locales dota de un mayor simbolismo y significación a unas decoraciones que, en este caso, traspasan las fronteras territoriales para ser redefinidas en un nuevo contexto.

Conclusiones

El análisis de los tiempos, espacios, estilos y fronteras de la decoración geométrica en el Alto Guadalquivir tiene como punto final la definición y caracterización de los mapas de la ideología del diseño vascular en esta área territorial durante época ibérica. A lo largo de estas páginas hemos estudiado los programas decorativos pintados sobre soporte cerámico en base a tres niveles: micro (los motivos, asociaciones y espacios en los que se desarrollan las decoraciones en el recipiente), meso (las relaciones sociales, culturales y/o simbólicas que un determinado programa mantiene con el resto de programas asociados a un sitio concreto: necrópolis, santuarios, *oppida* o áreas campamentales) y macro (la definición de similitudes, diferencias, asociaciones y particularidades de los programas que definen un área territorial concreta, con el fin de secuenciar los grupos o estilos decorativos a través de un análisis diacrónico y sincrónico de la iconografía vascular). La decoración geométrica, que hasta el momento no había sido protagonista de análisis sobre su(s) significado(s), parecía indisolublemente vinculada al plano del puro decorativismo. La decoración estaría así vacía de un contenido complejo más allá de aquel *horror vacui* definido en las primeras descripciones de cerámica ibérica con decoración geométrica. Nuestro propósito, que pretendía desarticular esta premisa a partir de las experiencias desarrolladas en los estudios sobre decoración figurativa y vegetal en este mismo soporte, se ha basado en la búsqueda de variables y respuestas a estas tres cuestiones básicas: cómo y con qué signos iconográficos adquieren significado las imágenes, cómo funcionan dichas imágenes en la sociedad y cómo se relaciona este significado con la identidad colectiva (Wells, 1994: 183-184).

Estas cuestiones, extrapoladas de un texto sobre marketing y publicidad (Wells, 1994: 183-184), nos han servido como base para la reflexión de un fenómeno, la iconografía vascular, que puede ser considerada, salvando las distancias, como un medio de comunicación y difusión de ideas en época ibérica. El soporte, la cerámica, facilita una mayor distribución y asimilación de los temas, al formar parte de la cotidianidad de las iberas y los iberos. Este soporte estaría integrado en unos circuitos de distribución económica, social, funcional y simbólica determinados según sus necesidades, inquietudes y creencias.

Las reflexiones finales de este trabajo, así como la lectura que de él se desprende, están asociadas a una premisa teórica sobre la reproducción de la imagen vascular, entendida aquí como identidad iconográfica (Fig. 1). De esta manera, por imagen o identidad iconográfica vascular se entiende al conjunto de rasgos que caracterizan y definen a un individuo, grupo, sitio y/o territorio. Se documentan, de este modo, distintos niveles de comunicación de la imagen geométrica ibérica que,

según su discurso y significación, se encuentra asociada a distintos niveles de análisis. La primera categoría de este esquema teórico está vinculada a las imágenes que definen y caracterizan a las élites aristocráticas iberas. Son programas, fundamentalmente asociados a necrópolis, con un discurso simbólico muy concreto: subrayar y legitimar la posición social que disfrutan a través de unos materiales y unas decoraciones que los conectan con la historia de su propio linaje o con el poder y la riqueza alcanzados por ellas o ellos mismas/os. El desarrollo de la alfarería, de las formas y decoraciones que caracterizan a un sitio o territorio determinado, estuvo asociado al propio desarrollo de estas élites aristocráticas, que condicionaron la elección de determinados motivos geométricos para su asociación en programas y esquemas decorativos. La identidad iconográfica territorial se encuentra vinculada, así pues, a los programas decorativos definidos por las élites para la consolidación de sus fronteras territoriales, sobre todo desde mediados del siglo V a.n.e., con la expansión del *oppidum* y la conquista de nuevos espacios. Son imágenes instrumentalizadas que expresan, mediante su uso, la pertenencia a un territorio e identifican, a través de su circulación, esta estructura socioeconómica.

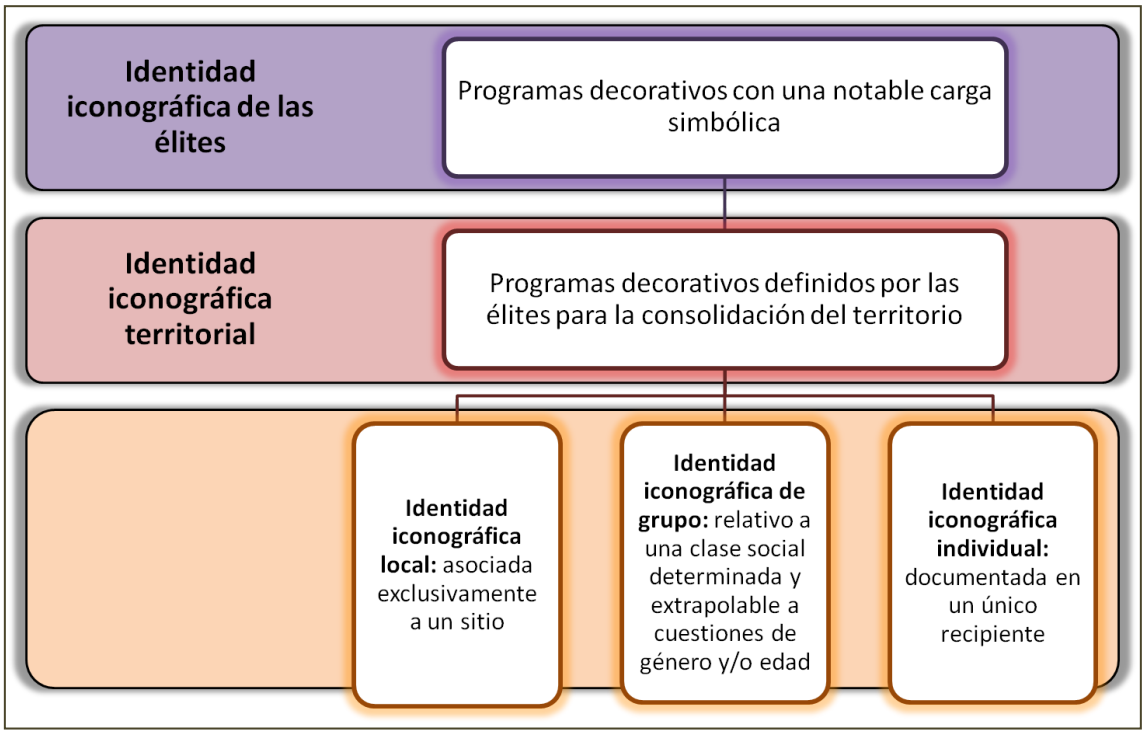


Fig. 1. La reproducción de la imagen vascular. Identidades iconográficas y ámbito de desarrollo.

Una vez definidos los símbolos y programas decorativos asociados a un territorio pueden documentarse, según los contextos, tres tipos de identidades iconográficas que responden a los siguientes criterios: a) identidad iconográfica local: programas o asociaciones vinculados exclusivamente a un sitio concreto dentro de un territorio más amplio; b) identidad iconográfica de grupo: relativo a una clase social determinada. Esta lectura se encuentra asociada en nuestro análisis a los paisajes

funerarios, dado que en ellos podemos realizar una lectura más amplia del comportamiento iconográfico en su diálogo activo con otros materiales. Este grupo puede ser extrapolable, además, a cuestiones de género y edad; c) identidad iconográfica individual: vinculado a un único recipiente, pudiendo estar ligado a una cierta libertad de uso de los símbolos geométricos del territorio o referido a los lazos de reciprocidad entre la familia aristócrata y su clientela. De esta manera, se sella esta relación mediante el uso de productos cerámicos con decoraciones únicas, que no están incluidas en los circuitos de distribución de la imagen estandarizada o instrumentalizada.

La imagen geométrica, así entendida, presenta una complejidad intrínseca al mismo nivel que otras propuestas iconográficas, como la escultura en piedra o los exvotos de bronce. La amplia visibilidad de este tipo de representaciones, documentadas en todos los contextos y asociadas a todos los grupos sociales, las hace especialmente dinámicas en los mecanismos de integración ideológica, en los programas de representación social o en la definición de las estéticas del poder. Junto a esta dinámica es necesario referir, además, un aspecto específico del propio soporte: la permeabilidad de la cerámica. Su introducción en circuitos extraterritoriales otorga una nueva dimensión a los análisis sobre decoración vascular. La imagen, llena de contenido y múltiples significados en su contexto original se convierte, en otro contexto territorial, en objeto de intercambio. ¿Se trata pues, de una simple decoración ambiental de objetos adquiridos solamente por su funcionalidad? Esta nueva resignificación es a nuestro juicio no menos interesante que la cuestión anterior, complementando aquellas otras referidas, por ejemplo, a la relación entre cerámica decorada y no decorada. Veamos todas estas cuestiones.

Decoración cerámica e identidad. Una lectura iconográfica sobre la construcción de las sociedades iberas

El análisis de los repertorios vasculares asociados al Ibérico Antiguo, fechado entre los siglos VII y mediados del V a.n.e., ha permitido definir de forma más precisa las identidades iconográficas asociadas al momento de formación de las sociedades iberas. En un contexto de frontera, conflicto y colonización de espacios, en pleno proceso de nucleación y desarrollo de los *oppida* plenamente ibéricos, las producciones cerámicas documentadas permiten aproximarnos a la etapa de formación, también, de la alfarería ibérica. El contacto con el mundo colonial y comercial fenicio favoreció la introducción del torno rápido y de hornos con doble cámara, ambos elementos base para el desarrollo de una compleja estructura de producción vascular que derivaría en la especialización artesanal y la creación de talleres locales y/o regionales (Coll, 2000). El valor de esta actividad económica en los cambios territoriales acontecidos desde el siglo VII a.n.e. es tal, que los hornos más antiguos se documentan precisamente en el

valle del Guadalquivir, en Marmolejo (Jaén) (Molinos y Ruiz, 1989; Molinos *et al.,* 1994) o Cerro de los Infantes (Pinos Puente, Granada) (Cronteras *et al.,* 1983).

En este contexto, la formación de un sistema de producción artesanal vinculado a la cerámica a torno y centrado en la distribución de este producto, implica un importante desarrollo tecnológico y económico promovido por las intensas transformaciones de un nuevo escenario social y cultural. Este proceso de cambio comienza a gestarse a finales del siglo VII a.n.e., documentándose en sitios como Cerro de los Vientos (Puente del Obispo, Jaén) (Lechuga y Soto, 2017), Cazalilla (Ruiz *et al.,* 1983), Puente Tablas (Molinos y Ruiz, 2015) o Gil de Olid (Ruiz *et al.,* 1984; Crespo *et al.,* 1987). En todos estos lugares se constata un fenómeno de hibridación y consolidación de las élites locales, que promueven una serie de cambios en la estructura socioideológica para su mantenimiento en el poder. Es el momento de la introducción de la incineración en los ritos funerarios, de las primeras construcciones de tapial sobre zócalos de mamposterías o del diseño de las fortificaciones de los *oppida*. En el ámbito vascular se documenta un diálogo de tradiciones: las cerámicas a mano y los primeros tipos a torno muestran en la escala de lo cotidiano, que no es sino el ámbito de legitimación de lo simbólico, la complejidad de un período que bascula entre las viejas tradiciones y los nuevos impulsos culturales. Entre estas viejas tradiciones, asociadas al Bronce Final, se incluyen las denominadas cerámicas de "tipo Real". Se trata de recipientes realizados a mano, de superficies grises, asociadas fundamentalmente a cuencos carenados. En lo iconográfico, se encuentran caracterizados por una bicromía en rojo y amarillo con decoraciones de dameros, triángulos o líneas oblicuas. Este pigmento amarillo será usado de forma muy residual durante la etapa ibérica, tal es el caso de la crátera de Atalayuelas de la que hablaremos más adelante. Estas decoraciones, que se documentan en ejemplares de Puente Tablas (Molinos y Ruiz, 2015) o el Cerro de los Vientos (Lechuga y Soto, 2017), tendrán una continuidad, con las adaptaciones oportunas, en algunos de los primeros ejemplares propiamente iberos, tal es el caso de algunas urnas de Cástulo. Por otro lado, la acumulación de productos de prestigio de filiación fenicia, entre los que se encuentra cerámica de barniz rojo y decoraciones sencillas bícromas, se convierte en modelo e inspiración de estas transformaciones artesanales.

Las formas identificadas en estos asentamientos, que sirvieron como base, además, para la construcción de las primeras tipologías asociadas al horizonte del Ibérico Antiguo, muestran una notable complejidad en lo que respecta a la cuestión de las hibridaciones y diálogos culturales. En este sentido, se observa una influencia fenicia en la mayoría de los recipientes documentados, respuestas locales de los modelos de ánforas "de tipo saco", urnas del tipo "Cruz del Negro", platos de labio horizontal u orzas (Belén, 1978; Ruiz *et al.,* 1983; Belén y Pereira, 1985; Pereira, 1988, 1989;

Cela, 2006; Pereira y Rísquez, 2006). En lo que respecta al mantenimiento de los modelos de tradición locales vinculados a un concepto de memoria del poder, el frecuente número de un tipo de cuenco de cuerpo ovoide y troncocónico remite a los modelos de cuenco carenado del Bronce, tal y como se documenta, entre otros, en el Cerro de la Coronilla de Cazalilla (Ruiz *et al.,* 1983), en la necrópolis de La Carada (Rísquez y Molinos, 2014) o en Castellones de Céal (Chapa *et al.,* 1998). En el repertorio tipológico se detectan esos diálogos materiales, culturales, entre aquellos modelos de tradición vinculados a las evoluciones tipológicas del Bronce y las influencias exógenas materializadas en una producción local de raigambre fenicia. Esta última cuestión se encuentra vinculada a la estrategia de posicionamiento definida por las élites locales, basada en las relaciones e intercambios con el ámbito fenicio o tartésico y en la adquisición de objetos de prestigio, como las fíbulas de doble resorte, vinculadas a un cambio en los modelos socioculturales de vestimenta.

Las derivaciones formales de los modelos fenicios tendrán su máxima expresión en dos formas evolucionadas de las urnas tipo "Cruz del Negro". Estas derivaciones estarán conformadas por recipientes cuyas características morfológicas son más o menos cercanas al modelo original, tal es caso de la variante III.3.D.4, con cuerpo globular, cuello alto cilíndrico con baquetón central, borde vuelto, base cóncava y dos asas laterales que parten del baquetón y finalizan en el tercio superior del cuerpo. El segundo tipo corresponde a los denominados tradicionalmente como "vasos tipo Toya", adscritas a nuestra variante III.3.C.4. Presentan unos rasgos morfológicos similares a los anteriores, si bien estas urnas son más profundas: cuerpo globular, cuello alto exvasado con y sin baquetón central, base cóncava y dos asas laterales en posición vertical que parten del cuello y finalizan en el tercio superior del cuerpo. Los bordes presentan diferentes orientaciones aunque destacan los bordes rectos (Belén, 1978; Belén y Pereira, 1985; Pereira, 1988, 1989; Pereira y Rísquez, 2006). Iconográficamente cada uno de estos tipos presenta particularidades específicas que definen, en una comparativa más amplia con todos los asentamientos del Alto Guadalquivir, los rasgos decorativos del Ibérico Antiguo, tal y como veremos en las próximas líneas.

En el ámbito iconográfico, en este momento se definirán los primeros motivos y secuencias de la cerámica ibera, siguiendo, como en la tipología, una doble tendencia: por una parte, asociaciones con signos geométricos de influencia fenicia: dameros, estrellas, aspas, palmetas vegetales o estilizaciones geométricas de las palmetas. Por otra, esquemas con motivos geométricos que irán completando, junto con los anteriores, el mapa de las identidades iconográficas de este momento: semicírculos, círculos, líneas onduladas verticales o líneas onduladas horizontales. En lo que respecta a la paleta de color empleada en este momento de formación, esta etapa se

caracteriza por las decoraciones monocromas en rojo vinoso, procedente del óxido de hierro; así como decoraciones bícromas en rojo y negro, fósil guía asociado a este marco cronológico y documentado en Toya, Cerro de la Coronilla, la Guardia, Gil de Olid, La Carada, La Ropera, Los Chorrillos, Puente Tablas y Toya (asociado, por tanto, al sur y oeste de la vega del Alto Guadalquivir). Esta bicromía, que tiene como modelo los platos fenicios con decoración bícroma, se encuentra caracterizada por la combinación de los óxidos de hierro en pigmentos rojos con óxidos de manganeso para pigmentos negros (Tuñón *et al.,* 2015, 2017). Centrando nuestra atención en la distribución de los programas decorativos documentados, en este momento prevalecen las decoraciones individuales, documentadas en un único recipiente, sobre la plasmación en el territorio de programas comunes o que lo identifiquen. Esta cuestión responde al propio proceso histórico en el que se insertan este tipo de decoraciones. En un momento de formación, desarrollo y expansión de las sociedades iberas, la alfarería y, en el caso que nos ocupa, la decoración cerámica se encuentra en un momento de pruebas y diseños provisionales. Al menos en el ámbito de la decoración geométrica.

Aunque nuestro objeto de estudio se encuentra centrado en los programas geométricos documentado en el Alto Guadalquivir, conviene realizar, en este punto, algunas matizaciones con respecto a la cerámica figurativa (Fig. 2). Caracterizada por el uso de la policromía y su especial dispersión por la Alta Andalucía hasta, al menos, la segunda mitad del siglo V a.n.e. (Pachón *et al.,* 1989-90; Pachón *et al.,* 2009), debe asociarse a este momento de formación, estando vinculada a las élites aristocráticas y al deseo de subrayar la historia de su linaje mediante narraciones míticas. Tanto las formas- vasos *à chardon*, vasos tulipas y ánforas, como la temática- temas zoomorfos y geométricos- se encuentran asociados a las tradiciones tartésicas/fenicias. La localización espacial de estos recipientes- en sitios como Los Chorrillos (Mengíbar, Jaén), Cástulo (Linares, Jaén), Cerro de los Infantes (Pintos Puente, Granada) o Cerro Alcalá (Jimena-Torre, Jaén), muestra el área de influencia de estas culturas (Pachón y Carrasco, 2005). El desarrollo de estos programas todavía en el siglo IV a.n.e. (tal es el caso de la crátera de Atalayuelas, Olmos, 2003; Pachón *et al.,* 2007; Rueda y Olmos, en prensa) y su valor en los mecanismos de legitimación ideológica de la aristocracia ibera será sustentada en base a un concepto recurrente, aunque con matices y significaciones distintas, en la decoración vascular ibérica: el de la memoria iconográfica. En efecto, su documentación en estas primeras fases de desarrollo muestra la necesidad de vincular esta incipiente aristocracia ibera con un pasado mítico y sagrado que trasciende lo terrenal para legitimarse en su posición.

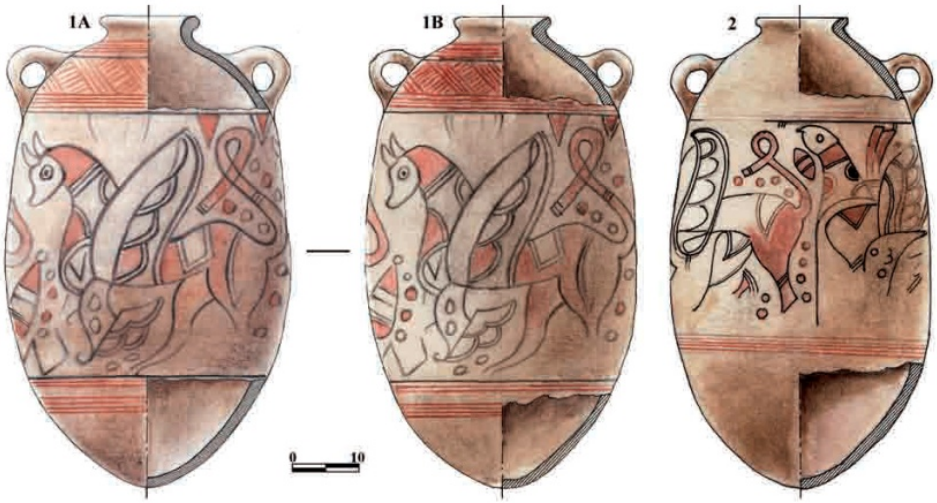


Fig. 2. Ánforas orientalizantes de Cerro Alcalá (Torres, Jaén) con decoración zoormofa y geométrica polícroma (Pachón *et al.* 2009).

Este tipo de iconográfica de fundamento mítico asociada a las élites será replicada, también, en la decoración geométrica. En la necrópolis del Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén), se documentarán cinco *vasos à chardon*, vinculados a nuestra variante tipológica II.10.A.1 (Fig. 3). Se trata de cinco recipientes de influencia fenicia que desarrollan, asimismo, una decoración asociada a esta misma filiación cultural. Desconocemos la procedencia exacta, la sepultura y localización de tres de ellos (Blanco Freijerio, 1962b); mientras que los dos restantes se depositan como ajuar de la sepultura número 29, asociada a una zona de *ustrinum* (Molinos, 1987: 207-209). Las decoraciones se desarrollan sobre un engobe blanquecino, definiendo esquemas decorativos con semicírculos rellenos, triángulos, espigas y, especialmente, palmetas figurativas y abstractas. Esta iconografía estará vinculada, de forma muy concreta, a un concepto de representación del poder y la divinidad femenina. Así, tal y como hemos visto en el capítulo dedicado a esta necrópolis, la poseedora o poseedor de esta urna datada entre los siglos VI y V a.n.e. (Molinos, 1987), establecería una conexión simbólica entre su propia tradición, su época, y la anterior, ya mítica, subrayando la antigüedad y posición de su linaje a través del símbolo de la divinidad: la palmeta, ya sea naturalista o abstracta (definida esta última por cuatro trazos verticales u oblicuos, como las hojas de los ejemplares naturalistas).

El carácter ritual de estos programas se subraya en tres de las urnas por el desarrollo de eses en sentido vertical u horizontal (Fig. 3). Documentadas, las eses, también en los programas figurativos y vegetales del levante peninsular, este tipo de signo parece tener una significación simbólica especialmente compleja en el mundo ibérico, sin que aún podamos determinar su significado o alusión. Finalmente, esta iconografía de tradición se completa en dos de las urnas con un motivo en espiga, vinculada a una larga tradición iconográfica que se desarrolla desde el Bronce y se prolonga hasta el período protoibérico, tal y como se constata en el cuenco carenado

de la necrópolis del Cerro de los Vientos (Puente del Obispo-Baeza, Jaén) (Lechuga y Soto, 2017: 112). Su uso todavía en el siglo VI a.n.e., en este contexto de formación de la necrópolis de La Guardia y en estas urnas derivadas del vaso *à chardon*, es una buena muestra del carácter simbólico de ciertos símbolos, estando en este caso vinculado, habitualmente, a un tema de fertilidad y fecundidad de los campos. Pero, ahora bien, en este contexto de necrópolis, y teniendo en cuenta la ausencia de un registro antropológico que permita definir el sexo de su portadora o portador, ¿este símbolo puede hacer alusión al poder y expansión del linaje aristocrático en cuestión? Este símbolo dejará de usarse durante tres siglos y se recuperará en el siglo II a.n.e., en sitios como Giribaile, Santa Cruz (Ategua, Córdoba) o Atalayuelas, cuestión esta última que analizaremos más adelante.

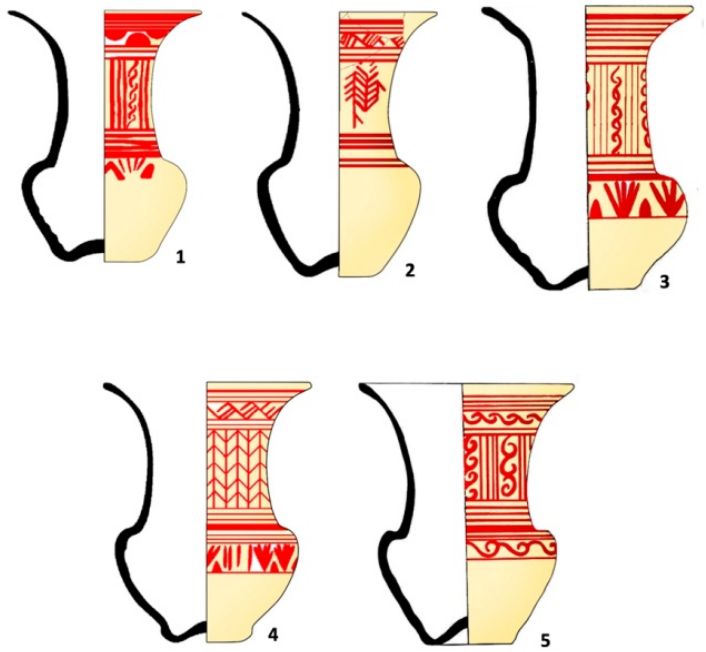


Fig. 3. Vasos *à chardon* asociados a la necrópolis del Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén) (Blanco Freijeiro, 1959).

El empleo del engobe blanco como fondo de las decoraciones o recubrimiento de un diseño previo y base para un esquema posterior, estará asociado, como veremos, a las urnas funerarias de las élites aristocráticas que inauguran una nueva fase en la segunda mitad del siglo V a.n.e. Este tipo de engobe, como hemos documentado en la necrópolis de La Guardia, adquiere connotaciones simbólicas relevantes en estos contextos. Las urnas de La Guardia definen esta estética del poder y, en Cerrillo de la Compañía de Hornos de Peal, se documenta el primer repintado de una urna aristocrática en el Alto Guadalquivir, tendencia que será exclusiva del Guadiana Menor en la segunda mitad del siglo V a.n.e. Pero volvamos al siglo VI a.n.e. y, en concreto, al túmulo funerario de Hornos de Peal, que acoge el enterramiento de una pareja (Molinos y Ruiz, 2007).

La pareja se encuentra enterrada en sendas urnas cinerarias (Fig. 4). La urna del hombre, de unos 28 años de edad, se caracteriza por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto exvasado, borde vuelto y base cóncava con umbo. Adscrito a nuestra variante III.4.C.1, comprende decoración sencilla en borde y cuerpo. Las características morfológicas del recipiente, así como sus paralelos en Puente Tablas o Cazalilla, lo fechan entre finales del siglo VI e inicios del V a.n.e. (Ruiz *et al.,* 1983; Pereira, 1988).

La urna de la mujer, de unos 20 años de edad, presenta una mayor complejidad narrativa. La decoración se desarrolla sobre una urna tipo Toya, adscrita a nuestra variante III.4.C.4 y fechada en la primera mitad del siglo VI a.n.e. (Ruiz *et al.,* 1983; Pereira, 1988). Se encuentra caracterizada por un cuerpo ovoide con el máximo ancho en la mitad superior, cuello alto exvasado, borde recto, base cóncava con umbo y dos asas laterales en posición vertical. Comprende un doble proceso decorativo. El primero se encuentra caracterizado por un campo en el borde, tanto en la superficie interna como externa, series de puntos negros entre las asas y grupos irregulares de bandas y filetes en el cuerpo, en un tono rojo más oscuro que el desarrollado en la urna anterior. Este programa decorativo es el habitual de estos recipientes, tal y como se constata en Gil de Olid, La Carada o la vecina necrópolis del Cerro de la Horca. Sobre este programa se definió una capa de yeso sobre la que se desarrolló, igualmente, una decoración geométrica no conservada en la actualidad. La tipología de la urna, que puede ser asociada a la primera mitad del siglo VI a.n.e., así como el doble proceso decorativo identificado en ella, se encuentra definida por una notable carga simbólica. Este hipogeo se encuentra fechado, según el resto de materiales, en la segunda mitad del siglo VI a.n.e. La tipología de esta urna se encuentra adscrita, tal y como hemos visto, a la primera mitad del siglo VI a.n.e. y es el recipiente cinerario de una mujer, que pudo poseerlo en herencia. Este recipiente posee, en este primer nivel de significación, un carácter simbólico determinado, al formar parte de la memoria genealógica de la mujer y, por matrimonio, de la pareja. Pero esta urna no conserva, en su depósito final, la decoración original, sino que es repintada sobre una fina capa de yeso, sobre la cual no se ha conservado la decoración. Este segundo nivel de significación es aún mucho más complejo. La capa de yeso puede ser definida, en el contexto ibérico, como una *damnatio memoriae* de la iconografía original y su(s) significado(s). No hay intención de mostrar la herencia recibida tal y como se recibió. Más bien al contrario, se pretende subrayar esta herencia y, por ende, este poder mediante la acumulación de herencia y, por consiguiente, poder. Esta acumulación del poder es definida en el ámbito iconográfico en el segundo programa decorativo desarrollado, ahora sí, en el mismo tiempo que el enterramiento. Y aún hay algo más. En otros contextos funerarios, se ha demostrado el papel de la mujer y sus ajuares en los mecanismos de legitimación ideológica del linaje aristocrático, tal es el caso del

túmulo funerario de Cerrillo Blanco, caracterizado por la asociación directa de los broches de cinturón con las tumbas femeninas (Rísquez, 2015). En este concepto de legitimidad representado por la mujer, el doble proceso decorativo ahonda en la representatividad de la misma en la conformación y desarrollo de este nuevo modelo social.



Fig. 4. Arriba) Composición fotográfica de la retirada del betilo que daba acceso a la cámara (Molinos y Ruiz, 2007: 111). Abajo) Urnas cinerarias (a partir de Rueda *et al.,* 2016: 77 y Molinos y Ruiz, 2007).

La lectura de las urnas fechadas en el siglo VI a.n.e. en La Guardia y Hornos de Peal muestra las características de las identidades iconográficas asociadas a las élites

en este momento: uso del engobe blanco como fondo de las decoraciones, desarrollo de programas decorativos de fundamento mítico o repintado de los recipientes. Una o varias de estas características serán continuadas en la segunda mitad del siglo V a.n.e., en las tumbas vinculadas a la élite aristocrática de una nueva fase: el Ibérico Pleno.

Aun en el siglo VI a.n.e., el análisis de las decoraciones cerámicas asociadas a esta fase, muestra cierta tendencia a la instrumentalización de la imagen en algunas de las áreas geográficas definidas para este trabajo: el Guadiana Menor, la Vega del Guadalquivir y la Vega del Guadalbullón. No podemos afirmar que se traten de programas territoriales propiamente dichos, dado que en la mayoría de los casos no se documentan en todos los sitios de un área geográfica o se trata de secuencias decorativas documentadas en una ocasión en cada sitio. Aún así los grupos decorativos documentados muestran las siguientes conclusiones:

1. A pesar del escaso número o incidencia de los denominados estilos del Guadiana Menor, Guadalquivir y Guadalbullón, el agrupamiento de secuencias o tendencias constituye los primeros intentos de formulación de programas a gran escala, asociados a varios sitios.
2. Tanto estos programas como aquellos otros que se documentan en un único recipiente se encuentra asociados a lo que hemos denominado como "tendencia pasajeras". Son, por definición, programas o secuencias decorativas que no tienen pervivencia en el tiempo, están asociados a esta fase cronológica y se encuentra vinculado a estos primeros ensayos iconográficos en la definición de los estilos y las identidades iconográficas.
3. Tan solo las decoraciones sencillas se documentarán en todos los sitios con esta cronología y será, también en etapas posteriores, la única decoración extraterritorial. Es decir, se documentará en todos los sitios y tipos de recipientes, sin ningún tipo de asociación particular según tipología, territorio o grupo social. Se trata de una imagen estandarizada, que no instrumentalizada, sin significación social, territorial o simbólica.
4. Junto a aquellas "tendencias pasajeras" a las que hacíamos alusión y las decoraciones sencillas, se documentan, en este período, los primeros programas con semicírculos, líneas onduladas verticales o segmentos de círculos concéntricos en paneles que alternan, al menos, dos de estos símbolos. Si bien apenas se encuentran en algunos sitios, como *Baecula* o Puente Tablas, y en número reducido, estos símbolos, y las asociaciones que derivan de ellos, serán una constante recurrente desde mediados del siglo V a.n.e.

Centrándonos en los estilos decorativos de tendencia territorial de esta etapa, tres son los ámbitos territoriales que agrupan características comunes en todos o varios de sus asentamientos (Fig. 5). Así, los asentamientos asociados al Guadiana Menor

(Castellones de Céal y Toya) se encuentran caracterizados por el desarrollo de frisos entre el borde y el tercio superior del cuerpo. El panel resultante se completa con una serie que alterna las líneas onduladas verticales con las líneas verticales de puntos. Esta tendencia, que no se encuentra vinculada a un tipo cerámico concreto, se repite, con variaciones, en el estilo de la vega del Guadalquivir. Así, los asentamientos de esta área pueden segmentarse, por su parte, en dos grupos. El primero de ellos, asociado a *Baecula*, Gil de Olid y Cerro de la Coronilla, se encuentra vinculado a los frisos que se desarrollan entre el borde y el tercio superior de cuerpo (con líneas onduladas horizontales o líneas onduladas verticales preferentemente), así como las asociaciones de círculos concéntricos y líneas onduladas verticales atravesadas por una banda o filete y ya sea en decoraciones monocromas como bícromas en rojo y negro. El grupo de la urnas tipo Toya, por otro lado, se encuentra caracterizado por las decoraciones bícromas, así como los esquemas sencillos o complejos con líneas horizontales de puntos, constituyendo las tendencias iconográficas habituales de este tipo; si bien también pueden documentarse otros programas con estrellas o asteriscos, concebidas como abstracciones geométricas de las rosetas, símbolo fitomorfo de la divinidad (Escacena, 2011-12; Casado, 2015: 239), aquella "divinidad-flor expansiva y sobre-abundante" definida por Ricardo Olmos (2005: 1066-1067).

Geográficamente, las urnas "tipo Toya" (Fig. 5) se encuentran vinculadas a la cuenca del Guadalquivir, desde Toya hasta La Ropera, remontando el curso del Guadalbullón para documentarse en La Guardia y Puente Tablas. La concentración de este tipo de recipiente y sus decoraciones en la vega del Guadalquivir confirma la hipótesis desarrollada por Juan Pereira, quien apunta como taller de origen de este tipo el alfar de Toya, punto redistribuidor de este ejemplar siguiendo la cuenca del río o de uno de sus afluentes. Se trataría, por tanto, de un canal comercial muy concreto, vinculado a una etapa de formación de la alfarería ibérica, que define esta forma a partir de los prototipos "Cruz del Negro", imitado asimismo en Toya (Belén, 1978; Pereira, 1979; Belén y Pereira, 1985; Pereira, 1988). El Guadalquivir como transmisor de ideas e influencias y como espacio para el desarrollo de nuevos modelos e imágenes. Este es el contexto en el que se desarrolla la pintura alfarera, notablemente influida por las imágenes exógenas y, en concreto, por la cerámica fenicia, que llega al Alto Guadalquivir a través de las rutas comerciales. Sus imágenes, preferentemente a base de bandas y filetes, desarrollan la bicromía en rojo y negro. Ambas cuestiones son asumidas en la iconografía de estos recipientes que, en este mundo orientalizante, completa su imaginario con las decoraciones de líneas horizontales de puntos, un programa que, como la forma, tiene su origen en Toya para ser posteriormente exportado por el Guadalquivir.

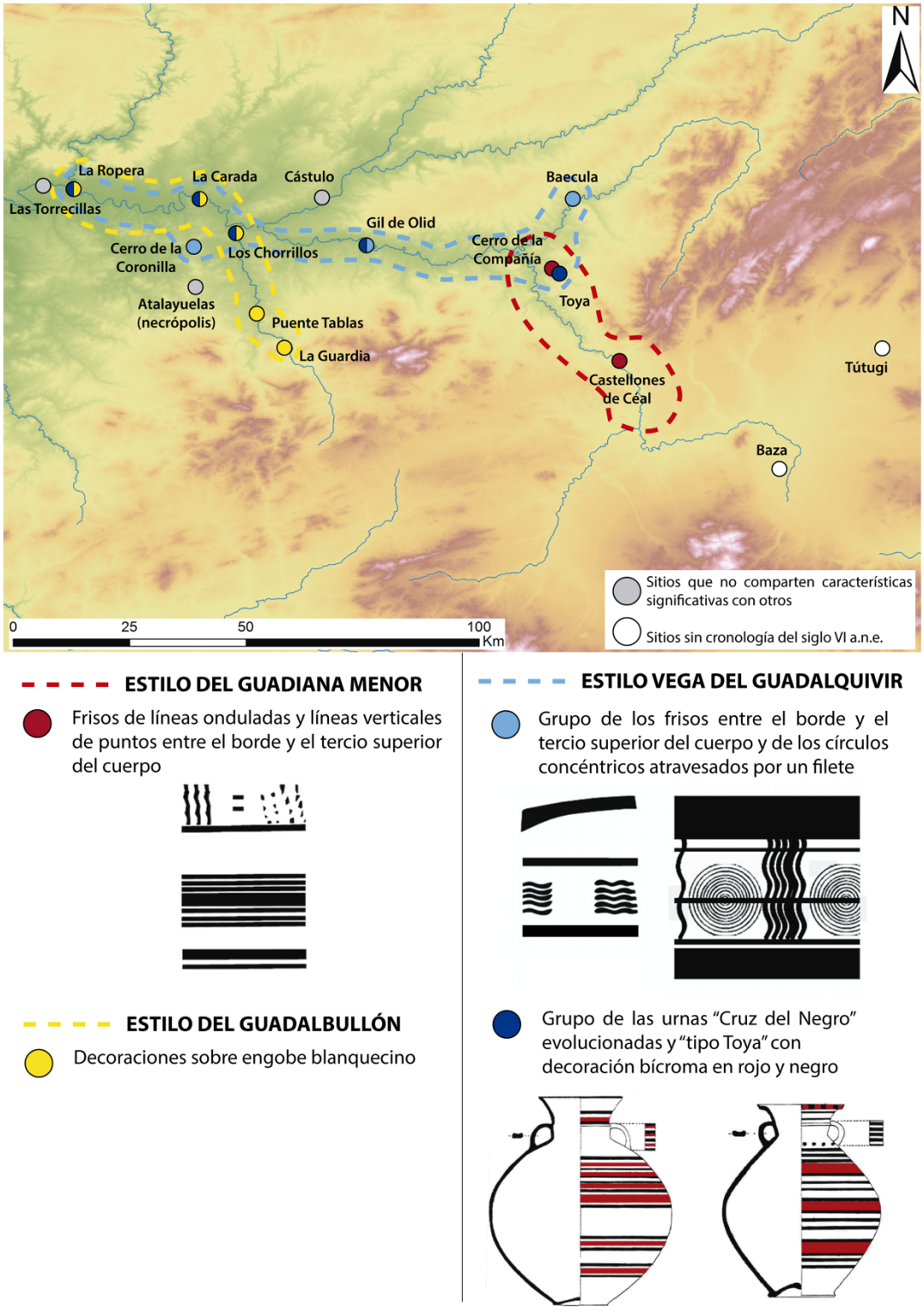


Fig. 5. Mapa de situación de los estilos del Guadiana Menor (en blanco las necrópolis que no tienen cronología del siglo VI a.n.e.), Guadalbullón y Guadalquivir.

Junto a estos programas, asociados a una tendencia pasajera, se documenta, en la vega del Guadalbullón de forma exclusiva en este momento, un tipo de engobe blanquecino (Fig. 5) que será, más o menos recurrente según los contextos y su discursos iconográficos, durante los siglos V y IV a.n.e., siendo especialmente

significativo en necrópolis como Baza (donde constituye la tendencia decorativa más común). Documentado en La Guardia y Puente Tablas, descendiendo la cuenca del Guadalquivir en Los Chorrillos, La Ropera y la Carada, se encuentra caracterizado por fondos con engobe crema sobre los que se desarrollan distintos tipos de decoraciones geométricas, desde las simbólicas de La Guardia hasta las sencillas de Los Chorrillos o Puente Tablas.

La materialización de la ideología. La decoración vascular en el desarrollo de los territorios iberos.

El desarrollo de los linajes gentilicios clientelares en la segunda mitad del siglo V a.n.e. inicia una nueva fase en el desarrollo de las sociedades iberas. En este momento se alcanzan las máximas cotas en la especialización alfarera, inaugurando un período de transformación del repertorio tipológico: dejan de fabricarse, en algunos casos de forma paulatina, los vasos tipo "Cruz del Negro", las urnas "tipo Toya", las urnas de orejetas, las grandes orzas tipo Cazalilla o las ánforas "tipo saco". Se mantiene en el repertorio los platos de borde horizontal y decoración completa en rojo de influencia fenicia y se desarrollan, a partir de las experiencias anteriores y en distintas variantes y metrologías, las urnas globulares, ovoides y troncocónicas, un tipo evolucionado de los cuencos de cuerpo ovoide y troncocónico herederos de los cuencos carenados del Bronce Final, las ánforas de paredes cilíndricas y otros recipientes de almacenaje de cuerpo cilíndrico u ovide (a veces con orificio o pitorro vertedor), los toneletes, los recipientes globulares de cuello estrecho tipo "botella", los microvasos o los *kalathoi*, entre otros. En este contexto, la influencia del comercio ático será fundamental para el desarrollo de nuevas formas que imitan los prototipos originales, fundamentalmente cráteras, *lebes*, *oenochoes*, olpes, platos, *kylix*, *skyphos*... Los ejemplares imitados optarán, como veremos más adelante, por los mitemas iconográficos del lenguaje ibérico, los signos y símbolos geométricos que caracterizan al mundo ibérico (bandas, filetes, semicírculos, segmentos, líneas onduladas verticales...), siendo una única excepción en el Alto Guadalquivir la crátera descontextualizada de Atalayuelas que, fechada posiblemente en el siglo IV a.n.e., desarrolla una decoración figurativa y vegetal en tres frisos, centrados en la palmeta como símbolo de la divinidad, sola o acompañada por un grifo, personajes femeninos bajo las asas, un personaje femenino alado o personajes masculinos (Olmos, 2003; Pachón *et al.,* 2007; Rueda y Olmos, en prensa). Finalmente, las relaciones comerciales y políticas establecidas con el mundo púnico, sobre todo a partir del siglo III a.n.e., se dejará notar, asimismo, en algunas imitaciones de platos y en los repertorios iconográficos, con motivos decorativos adoptados de los modelos púnicos (esta influencia se dejará notar, de una manera más notable, en las decoraciones figurativas y vegetales del levante peninsular y, especialmente, en la prematura introducción de

la cerámica figurada en la zona murciana (Olmos, 1988-89; Tortosa, 2006; Aranegui, 2012; Pérez, 2014).

De este modo, con la expansión de un artesanado especializado con dedicación a tiempo completo se produce una eclosión de los programas decorativos, más numerosos que en la etapa anterior. Junto con los motivos decorativos de tipo orientalizante, documentados fundamentalmente en sepulturas fundadoras de linaje (dameros, estrellas, estilizaciones geométricas de palmetas, triángulos), y los motivos iberos definidos en su máxima expresión (círculos, semicírculos, segmentos, puntos, líneas onduladas, verticales, eses, espirales, tejadillos, dientes de lobo, símbolos compuestos por semicírculos circundados de segmentos...), se documentarán en este momento signos geométricos de influencia griega (ondas, grecas, dameros, ovas...) y púnica (líneas onduladas de puntos), que generarán múltiples variantes decorativas, así como diferentes lecturas según el contexto en el que se desarrollan. A finales del siglo V a.n.e. dejará de emplearse la bicromía en rojo y negro y desde la segunda mitad del siglo IV, fundamentalmente, se desarrolla una bicromía o policromía en distintas tonalidades de rojo (rojo y marrón, rojo y naranja, dos tonos de rojo...), así como una falsa bicromía en rojo y negro, siendo esta realmente dos tonalidades de rojo, la segunda con un tono que asemeja el negro y ambos pigmentos elaborados con óxido de hierro (Tuñón *et al.,* 2015, 2017). Esta falsa bicromía podría estar vinculada a un deseo de asociación iconográfica entre el Ibérico Antiguo y el Ibérico Pleno, relacionando los nuevos modelos de ocupación del territorio con una tradición iconográfica anterior. De nuevo, los mecanismos de recreación y reconfiguración de modelos anteriores como símbolo de pertenencia al territorio y como imagen de la memoria del lugar.

Durante el siglo IV a.n.e. se documenta, junto con la cerámica oxidada, producciones grises con decoración pintada, asociada fundamentalmente al territorio de Cástulo. Fuera de este ámbito territorial se documentan, de forma muy residual, en uno o dos ejemplares, en La Bobadilla, Los Chorrillos, Puente Tablas o Santa Cruz en Ategua. En lo que respecta a los engobes, junto a los blancos y anaranjados documentados en la etapa anterior, se desarrollan engobes pardos y grises, con connotaciones territoriales específicas tal y como veremos en las próximas páginas.

Junto a los programas con decoración sencilla, en este momento se produce una generalización en el territorio de programas con series que alternan los semicírculos y las líneas onduladas verticales, las decoraciones completas en rojo u otras asociaciones con segmentos, semicírculos y líneas onduladas verticales. Esta variedad de programas rompe con el geometrismo lineal de la etapa anterior y muestra un mayor dinamismo de las producciones vasculares, que se definen menos estáticas que en la etapa anterior. Desde mediados del siglo IV a.n.e., y junto con los programas individuales, se documentan las primeras tendencias decorativas asociadas a territorios. Las

características de ellas y su comportamiento espacial definirán sus estilos y abrirán una nueva fase en el desarrollo de las cerámicas ibéricas pintadas.

Todos estos cambios en el ámbito vascular se encuentran vinculados a dos cuestiones esenciales en el ámbito político: la consolidación de los linajes aristocráticos y, como consecuencia de ello, la expansión del *oppidum* más allá de su territorio inmediato. En este nuevo contexto, los cambios a nivel material se sucederán de forma constante y progresiva. Los mecanismos de integración ideológica se encuentran en pleno funcionamiento y el diseño decorativo ibérico no escapa de esta realidad. En las necrópolis clientelares, el espacio que mejor refleja este nuevo orden social, se desarrolla un discurso jerárquico, desde las imágenes de las y los fundadores del linaje, hasta los programas asociados a un grupo social determinado, pasando por aquellas asociaciones documentadas en todos los sectores y tipos de tumbas.

Iconografía de tradición Vs iconografía de innovación. La construcción de la memoria ibérica

En lo que respecta a la segunda mitad del siglo V a.n.e. y, en concreto, a la cerámica pintada asociada a las sepulturas fundadoras de necrópolis clientelares, se observa en el valle del Guadiana Menor una continuidad con respecto a tradiciones anteriores en un aspecto específico de la decoración: el repintado de las urnas como símbolo de la acumulación de poder y riqueza de una familia aristocrática que hunde sus raíces en la propia historia del objeto, que ha pasado de generación en generación. Este repintado se documenta por primera vez en el Guadiana Menor en el túmulo de Hornos de Peal y será una tradición asociada a este ámbito territorial, tal y como lo muestran los ejemplares de Baza, Tútugi y Castellones de Céal a finales del siglo V a.n.e. en las tumbas fundadoras. La forma, sin embargo, difiere con respecto a Hornos. La urna "tipo Toya" de Hornos de Peal será sustituida por las urnas de cuerpo ovoide y cuello exvasado de nuestra variante tipológica III.4.C.1. Este cambio en la forma asociada a las élites aristocráticas ya fue apuntada por Juan Pereira en su revisión sobre las urnas de la tumba 155 de Baza, señalando que, hacia mediados del siglo VI o inicios del V a.n.e., las urnas funerarias de tipo *à chardon* y "Cruz del Negro" (con sus derivados, los vasos "tipo Toya") serán sustituidos por estos tipos de cuello exvasado (Pereira, 2010). Todos estos repintados se realizan sobre una base de engobe blanquecino que elimina la primera decoración, aunque ninguna de estas segundas decoraciones se ha conservado en la actualidad. Así pues, ¿en qué momento se fecharían las decoraciones documentadas? Estas urnas se encuentran en contextos de finales del siglo V a.n.e., por lo que forma y decoración podría estar asociados a finales del siglo VI o inicios del V a.n.e., justo en el momento en el que se produce el cambio de los vasos *à chardon* o "Cruz del Negro" hacia estas urnas de cuellos exvasado, tal y como recogía Juan Pereira en el análisis citado (Pereira, 2010).

Este proceso se documenta en la urna masculina de la tumba 11/145 de Castellones de Céal y en la urna con decoración previa de bandas y filetes de la sepultura 20 de Túgi. Esta misma tendencia al repintado parece documentarse, además, en las urnas de la tumba de la Dama de Baza. En este último caso, la decoración, desarrollada de inicio sobre un engobe blanquecino, se encuentra caracterizada por el uso de la policromía y de motivos de corte helenizante: grecas u hojas de olivo. El tema central se encuentra definido en dos de las urnas por flores de cuatro y ocho pétalos vinculados la divinidad. Por su parte, las tapaderas de las urnas se encuentran definidas por ovas que, de influencia ática, pudieron ser asimiladas por las iberas e iberos como símbolos de los collares de lengüetas, asociados a las mujeres de la aristocracia ibera, siendo un distintivo de su rango y su lugar en la esfera pública. Con este tipo de collar, entre otros, se representa la escultura de la Dama de Baza, pudiendo recibir el mismo tratamiento decorativo que las tapaderas de las urnas funerarias a las que formalmente remiten.

El uso del engobe blanco como fondo de las decoraciones no será el único elemento rescatado de la tradición iconográfica anterior. También en Baza, en la reciente excavación de la tumba de cámara número 183, caracterizada por la deposición de inhumaciones infantiles en un claro contexto aristocrático (Caballero *et al.,* 2013: 115-131), se documentaron dos *anforiskos* con engobe blanquecino como fondo de una decoración fitomorfa a base de ramiformes como núcleo de la composición. Estos ramiformes, que recuerdan someramente a las espigas documentadas en los vasos *à chardon* de la Guardia conecta, a través de la decoración, estos dos mundos, el actual y el pasado, en una sepultura de notables connotaciones simbólicas.

En Túgi, en la sepultura 34, se documentan ánforas tipo saco de raigambre fenicia. Sus programas, de temática zoomorfa, se completan con símbolos geométricos, como las palmetas abstractas asociadas con la divinidad, símbolo este último que también se documentan en las urnas *à chardon* de la necrópolis de La Guardia. Esta divinidad femenina se encuentra representada, en este contexto, por un triángulo invertido relleno de líneas verticales u ondas. Tal y como recogíamos en el análisis de estos recipientes en páginas anteriores, ¿este triángulo podría remitir, según su comparación, al órgano femenino, como se muestra en algunos tipos iconográficos representados en los exvotos de bronce de los santuarios de Castellar y Despeñaperros, asociando este símbolo con el universo femenino y la fecundidad (Rueda, 2011, 2012)? Las palmetas abstractas de estas ánforas son, además, una evolución formal de la palmeta naturalista representada por el fragmento de bronce de la sepultura 20, donde las volutas, además, podrían remitir de forma más específica a las trompas de Falopio.

Fuera de este ámbito territorial, las urnas de cuello ovoide asociadas a fundadoras o fundadores de linaje, se documentan en varias ocasiones en Cástulo, si

bien la mayoría de ellas se encuentran descontextualizadas, procedentes de expolio. Tan sólo tenemos datos de tres urnas cinerarias asociadas a un enterramiento en hoyo cubierto por una losa (Blanco, 1965). De las tres urnas, tan solo se conserva la decoración de dos de ellas: la primera, sobre engobe blanquecino, se encuentra caracterizada por una sucesión de bandas y filetes en el cuerpo. En el cuello se desarrolla un friso de flores de loto encadenadas, entre las cuales se definen pequeñas rosetas. El uso del engobe blanco y el empleo de estos dos símbolos fitomorfos, que aluden a la divinidad, parece subrayar la importancia de esta urna sobre las otras dos, la segunda de ellas con un friso de rectángulos en el cuello. Las urnas de cuello exvasado, si bien con una decoración que remite a la etapa anterior, fecharían esta tumba en la segunda mitad del siglo V a.n.e. El ajuar se completaría con otros materiales: un *tymiaterion* con tres cariátides de Hathor fechada entre el siglo VII (Torres, 1999) y el primer tercio del siglo VI a.n.e. (Bandera y Ferrer, 1995), un broche de cinturón de un solo garfio, una espada de tipo "Ronsa-sa Idda" fechada entre los siglos VIII y VII a.n.e. y una pátera de plata con carena alta y *ónfalos* fechada entre los siglos VI y V a.n.e. (Pozo, 2003). Tal y como recogen Arturo Ruiz y Manuel Molinos en su análisis sobre los materiales de esta tumba, el depósito de objetos anteriores al siglo V a.n.e., tal y como ocurre, por ejemplo, en la tumba 20 de Túgi con la diosa de Galera, los asocia a la categoría de *Keimelia* u "objetos con historia", como "símbolos de un pasado glorioso", ya sea procedentes de los circuitos de distribución aristocrática, ya como propiedad de antepasados, recuperada en este nuevo escenario político para la legitimación de las fundadoras y fundadores del linaje (Ruiz y Molinos, 2018: 47-48).

La iconografía en los paisajes funerarios de los linajes gentilicios clientelares

Estos nuevos linajes clientelares, representados como herederos de la tradición anterior, iniciarán distintos mecanismos de integración social e ideológica en el ámbito de la iconografía vascular. Este momento, que se enmarca en la primera mitad del siglo IV a.n.e., es difícil de definir en el registro arqueológico, dado el escaso número de elementos con los que contamos en muchos de los sitios analizados, como La Guardia, La Loma del Peinado o Cerro Boyero. El valle del Guadiana menor, dado el volumen de información con el que contamos, es el que permite definir con mayor precisión este momento, que no se encuentra caracterizado por la definición de un estilo asociado a las cuatro necrópolis analizadas, sino por grupos o tendencias decorativas que responden, en últimas instancia, a relaciones económicas y/o territoriales entre asentamientos. La proximidad y el pasillo de comunicación fijado por el propio río genera tres circuitos de relaciones entre:

1. Túgi y Baza (Fig. 6): plasmado a través del uso y amortización, en estos casos, de urnas globulares que desarrollan dos frisos de semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales.

2. Baza y Céal (Fig. 6): en ambas necrópolis se documentan frisos de semicírculos, líneas onduladas verticales y segmentos de círculos concéntricos sobre engobe blanco; así como paneles de semicírculos concéntricos sobre engobe pardo, si bien materializados en diferentes variantes y sobre distintas formas.
3. Toya y Céal (Fig. 6): mediante el empleo de frisos de semicírculos concéntricos de diverso tamaño en urnas ovoides y bandas en la superficie interior de recipientes cerrados, característica esta última que comparten con asentamientos que formarán parte, desde mediados del siglo IV y el siglo III a.n.e., del territorio de Cástulo, como *Baecula*, Cástulo o Giribaile.

Estos circuitos de distribución muestran que las relaciones comerciales se realizan entre asentamientos vecinos: Túgi y Baza, Baza y Céal, Toya y Céal. En ningún momento se produce un trasvase de cerámica entre asentamientos más alejados (Baza y Toya por ejemplo) y esta es una tendencia que se observa, también, en la confluencia entre el Guadalimar y el Guadalquivir en un tipo concreto y sus variantes decorativas. En Gil de Olid, Cástulo y Los Chorrillos se documenta una urna de cuerpo ovoide y base cóncava asociada a nuestra variante tipológica III.4.A.1. Este tipo de urna es más esbelta que los prototipos documentados en Baza o La Bobadilla. Iconográficamente, presenta las mismas particularidades que los modelos más achatados: friso en el tercio superior del cuerpo sin decoración alguna, con semicírculos concéntricos o con una serie que alterna los semicírculos y las líneas onduladas verticales. La diferencia de los modelos de Cástulo, Gil de Olid y Los Chorrillos radica en el perfilado superior de las bandas que delimitan el friso con un tono más oscuro que el rojo vinoso de la banda inferior. Las series de los frisos muestran, tal y como hemos visto al inicio de este apartado, la permeabilidad de las secuencias decorativas durante el Ibérico Pleno: los contactos comerciales y las relaciones entre asentamientos favorecieron un escenario de intercambio, tanto en lo que respecta a la propia cerámica en sí como a la influencia de las secuencias decorativas en ámbitos territoriales muy alejados entre sí.

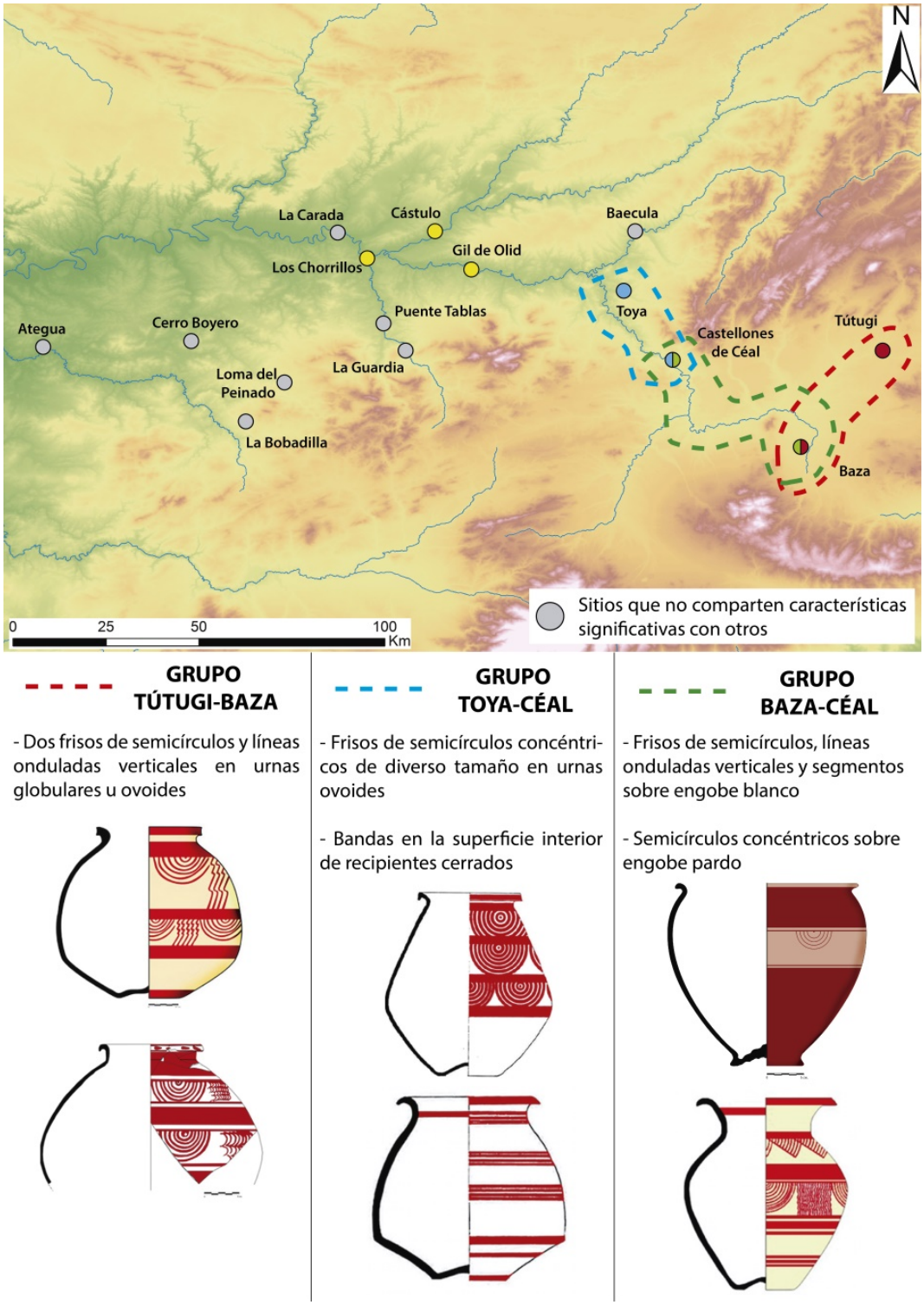


Fig. 6. Grupos decorativos y relaciones entre asentamientos. El Guadiana Menor durante el siglo IV a.n.e.

La constatación de estas relaciones comerciales entre asentamientos y la inexistencia de programas que agrupen a varios de estos sitios entre sí, muestran que, en efecto, no existen en estos momentos, para los sitios analizados, un territorio político que los agrupe. Es decir, el linaje o linajes de Baza controla su *oppidum* y su

territorio inmediato; el linaje o linajes de Tutugi su *oppidum* y territorio inmediato, etc. Asimismo, conviene subrayar que algunas de las secuencias decorativas anteriores, como los semicírculos y líneas onduladas verticales o los frisos con semicírculos concéntricos, no son exclusivos del Guadiana Menor. Es decir, se documentan en todos los sitios analizados, en los mismos recipientes o en otros tipos formales, la relación entre asentamientos establecida aquí se debe por tanto a otras características, como el tipo de recipiente sobre el que se desarrolla la decoración o un aspecto concreto de ella, como los engobes pardos de Baza y Céal. Durante el siglo IV a.n.e. la permeabilidad de las decoraciones cerámicas será una característica en sí misma y esta cualidad estará acompañada por decoraciones locales asociadas a un único asentamiento, las decoraciones vinculadas a un grupo social determinado y las decoraciones individuales, documentadas en una única ocasión y en un único recipiente, muestra, tal vez, de los intercambios entre aristócratas y clientes como parte de la alianza entre ambos sectores sociales.

Para el análisis de las tres últimas identidades iconográficas reseñadas en el párrafo anterior, las relativas al asentamiento, al grupo social y al individuo, retomaremos en estas páginas el análisis de la necrópolis de Baza que, fechada en el siglo IV a.n.e., ofrece una lectura completa de este fenómeno.

De esta manera, en la necrópolis de Baza (Presedo, 1982), cuya lectura espacial y social ha sido realizada a partir de los estudios de Arturo Ruiz, Manuel Molinos, Carmen Rísquez y Francisca Hornos (Ruiz *et al.,* 1992; Rísquez *et al.,* 2010; Ruiz *et al.,* 2011; Ruiz *et al.,* 2016; Ruiz y Molinos, 2018), y junto a los temas decorativos documentados en las sepulturas fundacionales, la 155 donde se depositaba la escultura de la Dama de Baza y la 183 (Caballero *et al.,* 2013), ha sido posible individualizar y caracterizar los discursos iconográficos vinculados al primer y segundo rango aristocrático. Así, las tumbas 9 y 176, asociadas al primer rango aristocrático, se encuentran caracterizadas por la ausencia de decoraciones complejas. Los recipientes, que conservan decoración completa en rojo o con engobe crema y decoraciones sencillas, no presentan una carga simbólica significativa, referida a la posición social de sus ocupantes, cuestión esta última que es asumida por el *lekythos* y el carro en el caso de la sepultura 9 y por el carro y las cráteras en la estructura 176. Las decoraciones de estos recipientes siguen, por los demás, las tendencias decorativas más comunes en Baza, subrayando, de este modo y mediante la cerámica a la que todos tienen acceso, la alianza establecida entre este linaje y su clientela. En lo que respecta a los programas vinculados al segundo rango aristocrático, representado en las tumbas 130 y 43, destacan por el desarrollo de decoraciones complejas únicas, ya sea en *kalathoi* o imitaciones de crátera. El discurso iconográfico de las cráteras depositadas en estas sepulturas se encuentra reforzado por estas decoraciones, que emplean símbolos o

signos geométricos del imaginario ibero: semicírculos, segmentos, líneas onduladas verticales, ondulaciones...

El análisis de los sectores definidos por el trabajo del que parte este análisis muestra que el sector 1, referido a la clientela de la familia gobernante, dispone un mayor volumen de materiales y programas decorativos que los sectores 2 (parientes) y 3 (clientela de la familia sucesora o aspirante) en: a) la decoración completa en rojo; b) una mayor recurrencia de los programas decorativos complejos; c) el predominio de los programas complejos, entre los que se cuentan dos programas asociados al sureste ibérico, símbolo, por tanto, de los contactos comerciales entre estas dos áreas: la serie de círculos concéntricos circundados por segmentos de círculos de la tumba 126 y, sobre todo, los frisos de rombos y tejadillo de la sepultura 55. Teniendo en cuenta todo lo expuesto, que el sector 1 presenta una mayor riqueza y control del paisaje funerario frente a los sectores 2 y 3, el análisis de los programas decorativos parece reforzar la reciente hipótesis planteada con respecto a las tumbas circundadas en torno a la sepultura 142 en el sector 3: que este sector sea, en definitiva, un grupo más tardío que el vinculado a la tumba 176, posiblemente posterior a la primera mitad del siglo IV a.n.e., dada la ausencia de vasos griegos en estos contextos (Ruiz *et al.,* 1992; Rísquez *et al.,* 2010; Ruiz *et al.,* 2016; Ruiz y Molinos, 2018: 51-52).

Finalmente, en lo que respecta a las identidades iconográficas locales, es decir, a las imágenes asociadas a Baza, en este contexto se documenta, en un número amplio, los engobes blanquecinos como único tratamiento decorativo o como fondo de decoraciones sencillas en todo tipo de tumbas y estableciendo diálogo con todo tipo de ajuares. Esta tendencia, si bien no es exclusiva de Baza, sino que se documenta, de forma más residual, en todos los contextos analizados en el Alto Guadalquivir, constituye, por número y variedad tipológica, una identidad iconográfica en sí misma.

En lo que respecta al resto de necrópolis fechadas en el siglo IV a.n.e. se constata en todas ellas, aún a pesar del expolio sufrido en sitios como La Guardia, La Bobadilla, Toya, Baños de la Muela, Los Patos, Molino de Caldona o Loma del Peinado, la preeminencia de programas individuales que, lejos de ser un elemento negativo en el estudio de los estilos geométricos, subraya la complejidad de los mismos, todo ello teniendo en cuenta que tanto en La Bobadilla como en Loma del Peinado o Toya la lectura es puramente estética, dado que, o bien tenemos pocas estructuras funerarias con las que poder realizar una comparación completa o bien se encuentra completamente descontextualizado. En las necrópolis intervienen múltiples factores que son necesarios analizar, mediante su correlación, para una lectura más completa. Tal es el caso de la tumba 83 de Tútugi (Cabré y Motos, 1920; Pereira *et al.,* 2004a; Oliva-Rodríguez, 2014) que incluye, entre otros elementos, la única urna con engobe blanquecino de todo este contexto funerario. La excepcionalidad de esta decoración se

encuentra reforzada, además, por la propia forma del recipiente, caracterizado por una serie de perforaciones geométricas en el tercio superior del cuerpo y un programa único con semicírculos, líneas onduladas verticales y reticulados. Localizado en una tumba de la que desconocemos su estructura, se sitúa junto a la sepultura aristocrática número 82 y presenta, entre otros elementos de ajuar, una crátera, una falcata, una punta de lanza o un *soliferreum*. Su proximidad con la tumba 82 y la presencia de crátera y panoplia lo vinculan de forma directa a una tumba aristocrática.

A este mismo contexto simbólico y aristocrático se asocia la sepultura de cámara documentada en la necrópolis de La Bobadilla (Fig. 7). Fechada en el siglo VI a.n.e. según Maluquer (Maluquer de Motes *et al.,* 1973), los fragmentos de asa de un *oenochoe* y de un *skyphos* tipo A apuntan hacia las últimas décadas del siglo V e, incluso, hacia los primeros años del siglo IV a.n.e. (Rouillard, 1991: 792-794; Domínguez y Sánchez, 2001: 37; Jiménez y Ortega, 2004). El análisis realizado por Pierre Rouillard en torno a la cerámica griega en contextos peninsulares, permite rebajar la cronología dada por Maluquer y plantear una nueva interpretación. La cámara funeraria contiene un ajuar con materiales asociados a tres momentos: el primero de ellos, fechado por Rouillard entre el 550 y el 500 a.n.e., se encuentra vinculado al *aryballos* de fayenza del grupo de Naucratis (Rouillard, 1991: 794). El segundo estaría integrado por dos pequeños anforiscos de pasta vítrea datados por este mismo autor hacia mediados del siglo V a.n.e. (Rouillard, 1991: 794). El último grupo, fechado entre la segunda mitad del siglo V e inicios del IV a.n.e., estaría formado por los fragmentos áticos arriba mencionados, tres *aryballos* en forma de granada con decoración completa en rojo (uno de ellos de cocción reductora, tendencia iconográfica que podría encuadrar su datación a principios del siglo IV), dos cuencos lisos de cuerpo hemisférico que, según los ejemplares de esta misma necrópolis, se fecharían entre finales del siglo V y el siglo IV a.n.e., dos pendientes amorcillados, un anillo de bronce y un anillo de oro. Los fragmentos áticos, los recipientes iberos y la decoración sobre cocción reductora de la granada permiten concretar que la denominada Cámara A de La Bobadilla sería una tumba fundacional de esta necrópolis, fechada, al igual que la cámara, entre finales del siglo V y, sobre todo, el siglo IV a.n.e. El discurso ideológico de esta tumba fundacional tendría una triple narrativa. Por un lado, los *Keimelia* representados en el *aryballos* de fayenza y los dos pequeños anforiscos de pasta vítrea. Tal y como hemos visto para el caso de la tumba de la Finca de Torrubia en Cástulo, estos "objetos con historia" u "objetos con memoria" (Ruiz y Molinos, 2018: 47-48) se encuentran vinculados a personajes aristocráticos que emplean como recurso la deposición de objetos asociados al tesoro doméstico y familiar, que subrayan y simbolizan su poder y la historia de sus antepasadas y antepasados. Este poder y representatividad se encuentra subrayado por el control de los productos de importación de finales del siglo V e inicios del IV a.n.e., representados en los fragmentos de asas descritos al inicio. Finalmente,

los vasos plásticos en forma de granada presentan una especial significación en los discursos iconográficos iberos, pues mediante su representación se hace alusión a la fecundidad, por un lado, y el ciclo de la vida y la muerte, por otro (Maluquer de Motes *et al.* 1972; Izquierdo, 1997; Rueda *et al.* 2016:80). La forma, así como el resto del ajuar remiten, aún sin contar con restos antropológicos que permitan confirmar esta cuestión, a un enterramiento femenino, tal y como lo plantea, entre otras cuestiones, la propia disposición del vaso y su connotaciones inmediatas (Rueda *et al.* 2016:80).

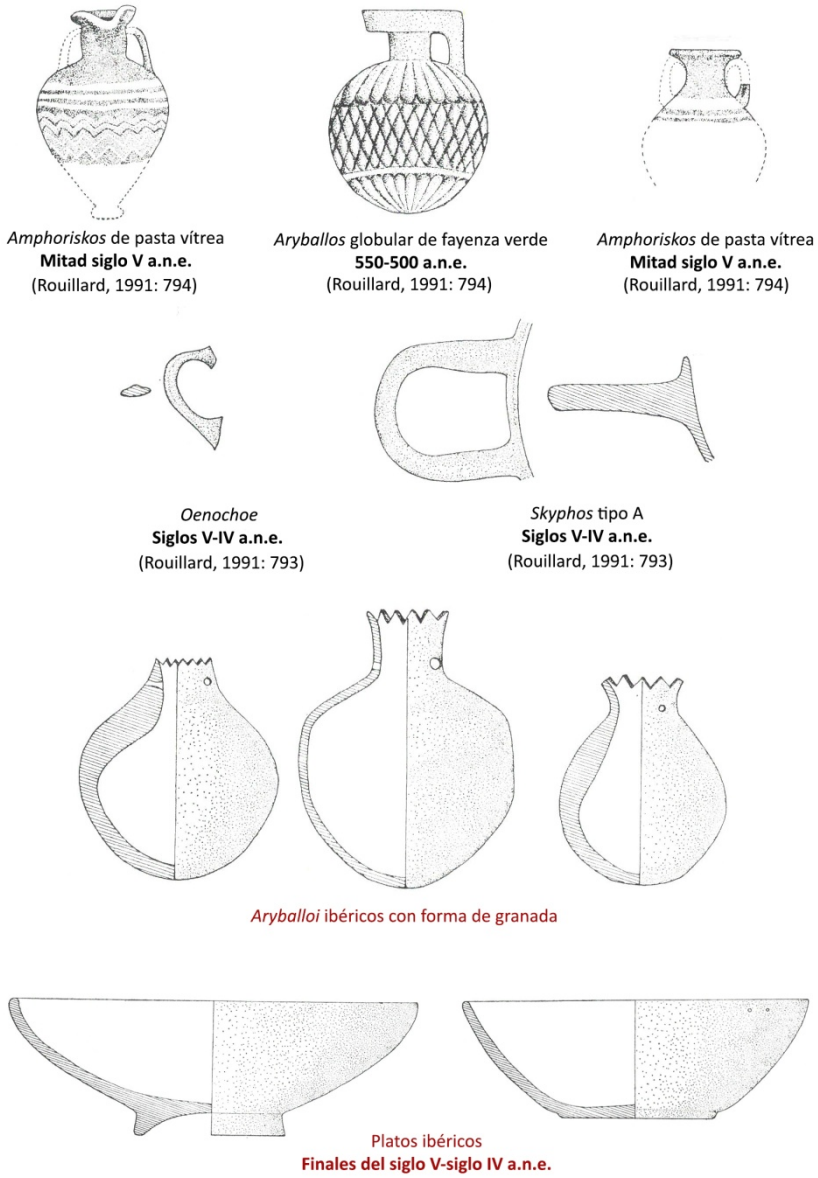


Fig. 7. Ajuar depositado en la Cámara A de La Bobadilla (a partir de Maluquer de Motes *et al.,* 1972).

Durante el siglo IV a.n.e., como consecuencia de un comercio mediterráneo basado en la adquisición de objetos exóticos vinculados, de forma directa y simbólica, con la riqueza y el poder, se desarrolla un nuevo mercado basado en la imitación o, más bien, reinterpretación de los modelos originales: cráteras, *kylix*, *skyphos*, etc. Esta

cuestión, que ha sido desarrollada en profundidad en el capítulo dedicado a la necrópolis de Toya, se encuentra íntimamente relacionada con toda esta estética del poder. La especialización de la producción alfarera para cubrir una demanda de productos que imitan las formas griegas, con mayor o menor fidelidad al modelo original, muestra una mayor diversificación de las identidades iconográficas de grupo. Las personas que poseen este tipo de imitaciones pueden o no tener acceso a la adquisición del modelo original pero, en cualquier caso, pueden reproducir su forma y sus contenidos simbólicos. Además, estas imitaciones no reproducen las figuraciones de la cerámica ática, sino que asumen los mitemas de la icongorafía ibérica, los símbolos y asociaciones decorativas vinculadas con la identidad colectiva o con la identidad de grupo.

El resto de imitaciones con decoración pintada se han documentado, hasta ahora, en Baza, Túgi, Castellones de Céal, Toya, La Bobadilla y Santa Cruz en Ategua. Será Toya, una vez más, el yacimiento que presente un mayor dinamismo en el desarrollo de este tipo de formas, documentando prototipos más o menos originales al modelo original (Pereira y Sánchez, 1985) y los denominados "crateriformes" (Pereira y Sánchez, 1985; Olmos, 1988-89), que se documentarán también en los demás contextos y que se caracterizarán por la transformación de los perfiles originales. Aun a pesar de la ausencia de contextos sufrida por el expolio sistemático de la necrópolis, Toya parece ser en este momento, al igual que ocurrió en el siglo VI a.n.e. con los vasos "tipo Toya", el centro redistribuidor de esta nueva tendencia formal, caracterizada por un lenguaje híbrido. Las decoraciones, como decíamos, no imitan ni lo pretenden lo modelos originales. La intención es crear un nuevo modelo que, a imagen del original, otorgue connotaciones sociales y simbólicas precisas. Los ejemplares documentados en los yacimientos referidos anteriormente se encuentran caracterizados por: a) decoraciones completas en rojo, asociadas a los asentamientos del Guadiana Menor: Baza, Túgi y Toya; b) las decoraciones sencillas con bandas y filetes, documentadas en Toya y la Bobadilla, este último caso sobre un engobe blanquecino; c) decoraciones completas con engobe blanquecino: necrópolis de Santa Cruz en Ategua y Baza; d) decoraciones complejas únicas, documentadas solamente en un recipiente: Toya, Castellones de Céal y Baza.

Si bien somos conscientes del carácter parcial de esta lectura, teniendo en cuenta que la mayoría de los casos de estudios se encuentran asociados a ejemplares descontextualizados, la distribución espacial de las decoraciones sobre imitaciones nos hacen plantear una hipótesis de partida a la espera de nuevos ejemplares con contextos bien estudiados, que nos permitan confirmarla. La comercialización de este producto por el Alto Guadalquivir, siendo Toya su centro redistribuidor, pudo estar vinculada, tal vez, a los ejemplares con engobe rojo y decoraciones sencillas, los primeros

documentados, como hemos visto, en Toya, Baza y Tútugi. La distribución de estos ejemplares pudo implicar el desarrollo local de las imitaciones o, por el contrario o en cualquier caso, una dinámica de encargo de vasos singulares en lo que respecta a su decoración y disposición en el vaso.

Las especiales connotaciones simbólicas de las imitaciones se encuentran enfatizadas en dos casos procedentes, también, de la necrópolis del Cerro de la Horca de Toya. En ella se documentaron dos pequeñas urnas asociadas, de una manera secundaria y no inmediata, a las píxides griegas (Olmos, 1988-89: 84). Estas urnas, acompañadas de sendas tapaderas, se encuentran caracterizadas por dos frisos de círculos y/o semicírculos concéntricos, así como una orla de rombos excisos que pueden ser considerados, como veremos más adelante, inspiración para el desarrollo de decoraciones estampilladas en frisos o collares durante el siglo III a.n.e. Mayor interés ofrecen las tapaderas, en las que se combinan una decoración mixta con pintura, incisiones que reproducen las orlas vegetales de la cerámica ática en uno de los casos, y un asidero plástico en forma de paloma. Todos los elementos dispuestos, la paloma, la orla vegetal y los semicírculos a modo de roseta de cinco pétalos de la segunda tapadera, reproducen, de forma simbólica, una imagen de la divinidad, representada con los símbolos que la identifican en el mundo ibérico: la paloma y la roseta. La iconografía de estos recipientes ha sido estudiada por distintos investigadores e investigadoras, siendo definida como una imagen simbólica de la fecundidad femenina (Olmos, 2000-2001; Prados, 2004: 100; Rueda, 2012), si seguimos las interpretaciones de Ricados Olmos (Olmos, 1991), o vinculada a un culto a la naturaleza dirigido por un sacerdocio femenino según la hipótesis de Juan Pereira (Pereira, 1999).

Durante la primera mitad del siglo IV a.n.e. se definirá un tipo de producción decorativa sobre superficies reductoras. Las decoraciones sobre cerámica gris se documentarán en Bujalamé, Castellones de Ceal, Cueva de la Lobera, Toya, Baños de la Muela, Los Patos, Molino de Caldona, Casablanca y Turruñuelos. En Baza, La Bobadilla, Los Chorrillos, Puente Tablas y Santa Cruz su desarrollo es residual, apenas asociados a uno o dos recipientes. Teniendo en cuenta estas especificidades conviene realizar algunas matizaciones. La primera de ellas se encuentra vinculada a la cronología de este tipo de producciones, constituyendo un marcador cronológico al mismo nivel que las decoraciones bícromas en rojo y negro del Ibérico Antiguo o las decoraciones estampilladas del siglo III a.n.e. Esta cuestión es interesante porque, entre otras cuestiones, nos permite micro-referenciar, en la medida de lo posible, las secuencias decorativas con un largo recorrido en el Ibérico Pleno, como los semicírculos y líneas onduladas verticales o los segmentos y líneas onduladas. En segundo lugar, resulta interesante la asociación entre esta tendencia decorativa,

asociada fundamentalmente a decoraciones sencillas o decoraciones con espirales, y ciertas formas simbólicas. Tal es el caso de una de los vasos plásticos en forma de Granada de la sepultura de cámara de La Bobadilla, donde el único recipiente gris de toda la necrópolis es reservado a un elemento ritual muy concreto en el discurso de la sepultura (pudiendo plantear, además, que esta tumba pueda fecharse a inicios del siglo IV a.n.e.). Por último, el desarrollo de los engobes grises asociados a frisos con decoración compleja en el territorio de Cástulo durante el siglo III a.n.e. podría estar ligado a un deseo de vincular ambas producciones mediante la estética de los recipientes. Si centramos el foco de atención en lo que será, desde mediados del siglo IV a.n.e., el territorio de Cástulo, la cerámica gris con decoración pintada se relaciona con una tumba aristocrática del siglo IV a.n.e. en la necrópolis de Casablanca (Blázquez, 1975). El desarrollo posterior de estos engobes grises que remiten, de forma secundaria mediante su estética, a las cerámicas grises decoradas se encuentra integrado en los mecanismos de reconfiguración de modelos anteriores para su legitimación territorial. La expansión territorial de Cástulo, sobre todo en el siglo III a.n.e., hunde sus raíces en la propia expansión de los linajes gentilicios clientelares del siglo IV a.n.e.

La iconografía vascular en la construcción de los territorios políticos del siglo III a.n.e.

Desde mediados del siglo IV a.n.e., las unidades territoriales definidas por el *oppidum* y su territorio inmediato serán sustituidas por nuevos modelos que sobrepasan las unidades hídricas, desapareciendo, además, las referencias clientelares generalizadas de los paisajes de la muerte (Ruiz y Molinos, 2015: 13). De todos los sitios analizados asociados a esta cronología, fechada entre mediados del siglo IV y el siglo III a.n.e., podemos definir de forma precisa en el ámbito iconográfico vascular el territorio de Cástulo, que tendrá su máxima expansión en el siglo III a.n.e., sobrepasando los límites del Guadalimar hacia Oeste y Este (Ruiz y Molinos, 1993; Ruiz y Molinos, 2015; Ruiz y Rueda, 2014: 131-144; Ruiz *et al.,* 2013: 199-225). Este territorio, que tiene como objetivo principal el control de las principales vías de acceso al Alto Guadalquivir y del distrito minero de Sierra Morena, seguirá una estrategia basada en la incorporación de *oppida* secundarios, como Giribaile, Úbeda la Vieja, Espeluy o *Baecula*, distribuidos en el territorio siguiendo algunos de los principales cursos de agua, así como la fundación de dos santuarios supra-territoriales que funcionan como *cabeceras* de este amplísimo territorio. Estos espacios de culto serán Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén) y Los Altos del Sotillo (Castellar, Jaén), que funcionan como espacios de cohesión y desarrollan un complejo sistema iconográfico basado en la toréutica en bronce (Rueda, 2011). Los exvotos depositados como ofrenda en estos santuarios son concebidos como signos identitarios, "elementos fundamentales de

cohesión, identificación y representación de las comunidades y ciudades" (Rueda, 2018: 351). Estos exvotos no se documentan únicamente en estos santuarios, sino que también se localizan en otros contextos como en la propia Cástulo, Giribaile, *Baecula* o la Carada de Espeluy. La distribución de este tipo de materiales ha permitido definir de una forma más precisa las fronteras de este territorio (Ruiz y Rueda, 2014: 133). En este contexto, la cerámica se incorpora como elemento material e iconográfico a los procesos de caracterización identitaria, jugando un papel similar al desarrollado por los exvotos en bronce.

El estilo ha sido definido en este trabajo como el "resultado de la configuración de unos programas y/o tendencias decorativas vinculadas con la estructura territorial en cuyo circuito económico participa el proceso de producción de la imagen" (Moreno, 2015a: 151). Los sitios asociados al siglo III a.n.e. siguen similares pautas de distribución que los exvotos de bronce. Mediante la articulación en el espacio de los programas y tendencias que veremos a continuación se contrastan las fronteras de este territorio y se abren nuevas hipótesis y líneas de lectura en lo que respecta a sus extremos noroeste y suroeste. Pero vayamos al territorio.

El estilo de Cástulo se encuentra caracterizado por cuatro tendencias fundamentales (Fig. 7): el desarrollo de programas complejos cuyos símbolos, fundamentalmente semicírculos y líneas onduladas verticales, aparecen encadenados en dos o más frisos; la conformación de una banda o filete que secciona uno o varios frisos de semicírculos y líneas onduladas verticales; la disposición al interior de recipientes cerrados de una banda o filete que marca la intersección entre el cuerpo y el borde; y el desarrollo de programas complejos con líneas onduladas de puntos. De todas estas tendencias, la más significativa es la vinculada con los programas de líneas onduladas de puntos. A finales del siglo III a.n.e., Cástulo mantiene una relación política y comercial con Cartago, sellada a través de la alianza matrimonial entre Himilce de Cástulo y Aníbal Barca. Esta relación será llevada hasta las últimas consecuencias, cuando, durante la Segunda Guerra Púnica se posiciona a favor de los cartagineses y, tras la victoria romana, su territorio es desarticulado y la capital rendida a la fuerza de Roma (Ruiz *et al.,* 2013; Bellón *et al.,* 2015d). La influencia púnica en el mundo ibero de Cástulo se dejará notar entre otros elementos, en la propia acuñación de moneda, que, a finales del siglo III a.n.e., estará definida por una esfinge como símbolo de la ciudad, acompañada por una divinidad femenina representada mediante una roseta o estrella (la abstracción última de la roseta) (García y Bellido, 1978, 1982; Olmos, 2005b; González Reyero y Rueda, 2010). En el ámbito vascular esta influencia parece estar asociada a las líneas onduladas de puntos. En el área campamental de *Baecula*, en el Cerro de las Albahacas, se documentó en la campaña de 2013 un pequeño recipiente ovoide de filiación púnica. Este recipiente será el último eslabón de un

modelo que, desde tiempo atrás, pudo inspirar los nuevos programas iberos, que subrayaban, también a través de la decoración vascular, la relación entre ambas ciudades.

Junto a estas características generales se han definido tres grupos iconográficos que, sin embargo, no son definitivos, pudiendo ser redefinidos en el futuro antes nuevos registros materiales que permitan o no vincularlos de una forma más genérica al estilo del territorio de Cástulo, el denominado "estilo Cástulo". Estos grupos son:

1) El grupo de las cerámicas grises pintadas (Fig. 8) que, tal y como hemos desarrollado en el epígrafe anterior, podría estar vinculado a la primera o segunda mitad de siglo o al siglo IV a.n.e. en su conjunto. Estas cerámicas, que presentan una dispersión geográfica más amplia como hemos visto más arriba, se encuentran asociadas en este contexto a *Baecula*, Cueva de la Lobera y Cástulo, en un momento definido todavía por los linajes gentilicios clientelares.
2) La producción anterior pudo servir de modelo para el desarrollo de frisos, según el registro actual, en los que se desarrollan, sobre engobes grises, decoraciones complejas (Fig. 8). El grupo de asentamientos con estas decoraciones son Cástulo, *Baecula* y Cueva de la Lobera, estos dos últimos contextos los situados más al este en las fronteras territoriales de Cástulo. En los tres yacimientos se documentan las dos producciones, cerámicas grises decoradas y engobes grises, cuestión que podría subrayar nuestra hipótesis sobre un deseo de materializar la pertenencia y el control del territorio a través de elementos iconográficos anteriores, vinculados con los linajes gentilicios.
3) El último grupo iconográfico asociado al territorio de Cástulo lo constituyen el grupo de los denominados soles (semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos concéntricos) (Fig. 8), acompañados en ocasiones por frisos con engobe pardo como único tratamiento decorativo. Los semicírculos y, sobre todo, los círculos concéntricos se documentan a partir de este momento en las decoraciones figurativas, vegetales y geométricas del sureste peninsular y, especialmente, en áreas septentrionales de la *Oretania* de las fuentes clásicas como Elche de la Sierra (Albacete) (Juan, 1986), Libisosa (Lezuza, Albacete) (Uroz, 2012) o los Villares de las Eras (Alcalá del Júcar, Albacete) (Gil, 2016: 196).

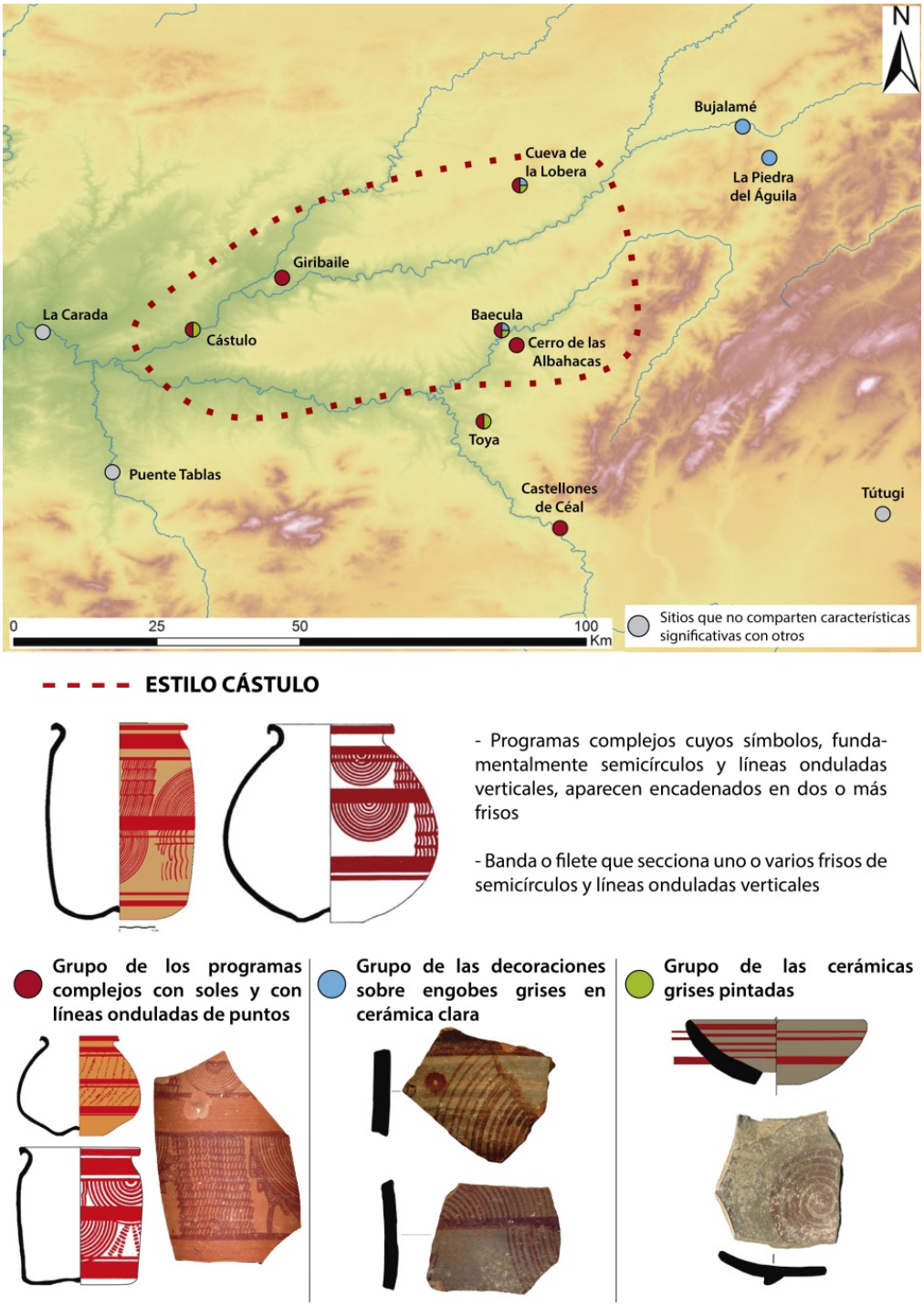


Fig. 8. Grupos decorativos asociados al territorio y estilo de Cástulo.

Fuera de las fronteras territoriales definidas, entre otros elementos, por los exvotos en bronce (Rueda, 2011), se han documentado en otros asentamiento una o varias características que podrían vincularlos de forma directa o indirecta con el territorio y la órbita de Cástulo (Fig. 8). Así, Castellones de Céal y Toya se han documentado todas las características que, en la actualidad definen al territorio de Cástulo: programas complejos con símbolos encadenados, bandas o filetes que

secciona uno o varios frisos de semicírculos y líneas onduladas verticales, disposición al interior de recipientes cerrados de una banda o filete y programas con líneas onduladas de puntos. Junto a ellos, se registra en Toya el grupo de las cerámicas grises con decoración pintada (vinculados a los fragmentos amorfos y de selección recuperados durante las intervenciones de conservación y adecuación turística de la cámara funeraria, dirigidos por Manuel Fernández-Miranda y Ricardo Olmos, 1986). En nuestra opinión, que en ambos contextos se documenten la mayoría de los recursos estilísticos de Cástulo podrían indicar su pertenencia al mismo en algún momento de este marco cronológico, si bien esta es tan solo una hipótesis que deberá ser confirmada en el futuro con nuevas intervenciones y revisiones de materiales.

En lo que respecta al dinamismo y la permeabilidad que presenta la cerámica pintada más allá de las fronteras territoriales de Cástulo, un aspecto que lejos de ser negativo en este análisis, al posibilitar la definición de los circuitos comerciales de los territorios iberos, se observa, por proximidad, en la vinculación iconográfica entre Cástulo e *Iliturgi*. El reciente análisis de la cerámica documentada durante las excavaciones en *Iliturgi* en el año 2017, muestran el desarrollo o adquisición de cerámica con engobe pardo, engobe gris, frisos encadenados y producciones grises pintadas, características todas ellas asociadas, como hemos visto, al territorio de Cástulo. Si bien, el análisis de las decoraciones de *Iliturgi* se encuentra vinculada en la actualidad a cinco sondeos (Rueda *et al.*, 2019), el desarrollo de trabajos futuros nos permitirán concretar el número e intensidad de estas influencias en el *oppidum*. Por ahora, la inexistencia de exvotos en este contexto, su alusión en las fuentes clásicas como territorios distintos (cuestión esta subrayada por el desarrollo de la Segunda Guerra Púnica en el Alto Guadalquivir: Cástulo se mantiene fiel a los cartagineses hasta el final de la contienda, mientras que *Iliturgi* es permeable al desarrollo de la misma) y la asociación de *Iliturgi* con la provincia Bética durante época romana, mientras que Cástulo queda en la provincia Tarraconense, hace inclinar la balanza a un tema de proximidad e intercambio. Esta cuestión queda subrayada por dos temas iconográficos: en los materiales documentados hasta ahora en *Iliturgi* no se registran los programas con soles, concebidos como símbolos identitarios de Cástulo, ni los programas con líneas onduladas de puntos, símbolo este último vinculado con la alianza política entre Cástulo y Cartago.

Por otra parte, en Bujalamé y el santuario de la Piedra del Águila al que se asocia este *oppidum* se documentan, en una única ocasión en cada contexto, un fragmento con engobe gris. Dado que dichos fragmentos son residuales con respecto al conjunto total de la muestra, su registro puede deberse a un intercambio puntual, quedando fuera, por tanto, de las fronteras territoriales de Cástulo, tal y como parece constatarlo la

ritualidad del santuario de la Piedra del Águila, que difiere sustancialmente de la documentada en Castellar o Despeñaperros, al estar ausentes los exvotos como ofrendas y caracterizarse por las de tipo vegetal para la propiciación de la agricultura (Rueda y Bellón, 2016).

Finalmente, entre mediados o finales del siglo IV y el siglo III a.n.e. se producirá el desarrollo de la cerámica estampillada. La revisión del trabajo realizado por Arturo Ruiz y Francisco Nocete en torno a este tipo de producción decorativa (1981), muestra que el horno de Guadalimar de Cástulo pudo ser centro redistribuidor de este tipo de decoraciones no sólo entre asentamientos de esta área territorial, sino también en otras zonas del Alto Guadalquivir, como Torrejón, Alcores, Puente del Obispo o Cerro Miguelico. La influencia de los *kylices* áticos de barniz negro con decoración estampillada será fundamental para el desarrollo de este tipo de producciones (Page y García, 1984-85; Rouillard, 1991). En lo que respecta al desarrollo de frisos situados sobre el tercio superior del cuerpo, las decoraciones excisas documentadas en *Baecula*, Toya y Castellones de Céal durante el siglo IV a.n.e. parecen ser determinantes.

De todos los motivos estampillados documentados en contextos asociados al territorio de Cástulo, destacaremos en estas líneas un signo definido por un círculo circundado por motivos radiales a modo de soles o estrellas. De todas estas estampillas destaca una, la más naturalista, depositada como ofrenda en el santuario de Castellar. Fuera de este ámbito territorial (el Alto Guadalquivir), pero todavía en la *Oretania* de las fuentes clásicas, este tipo se documenta en la necrópolis de Alarcos (Ciudad Real). Ambos remiten a una variante iconográfica de los soles pintados que, asociados a diferentes contextos de la *Oretania*, son concebidos como signos de identidad territorial en Cástulo. Este motivo decorativo conecta las dos áreas oretanas divididas por el paso natural de Despeñaperros, generando sinergias con algunos motivos, como los signos concéntricos triángulos o en aspa, y divergencias con otros, tal es el caso de los símbolos zoomorfos y antropomorfos documentados en el área de Valdepeñas (Almagro-Gorbea, 1976-78; Lillo, 1977-78; Fernández *et al.,* 2007; García *et al.,* 2018).

El reflejo de la memoria. Los programas iconográficos en el proceso de hibridación de las sociedades iberas

Con el desenlace de la Segunda Guerra Púnica se abrirá la última fase de historia de las iberas e iberos. La victoria romana tendrá como consecuencia inmediata la desarticulación de algunos *oppida*, definiendo a partir de este momento un período de hibridación cultural que durará "hasta la desaparición de la cultura ibera como entidad reconocible" (Ruiz y Molinos, 2015). En este contexto, la cerámica será concebida como un elemento de transgresión, desarrollando una iconografía de

resistencia e identidad frente a las formas de vida romanas. En lo que respecta al repertorio tipológico y decorativo se observa una doble tendencia (Fig. 8):

1) Por una parte, se constata una continuidad de formas y motivos decorativos asociados al siglo III a.n.e. Si bien se abandonan las producciones grises con decoración pintada, así como los engobes pardos y grises de la etapa anterior, vinculados de forma específica al territorio de Cástulo (con su desintegración su identidad iconográfica vascular deja de tener presencia), se mantendrán las formas (*kalathoi*, urnas bitroncocónicas, urnas ovoides, platos, etc.), los motivos decorativos (en esta fase final y en este grupo de materiales, se abandonan los programas con signos de influencia orientalizante o helénica y se recuperan los círculos concéntricos que dejaron de usarse durante el siglo IV), las asociaciones (frisos con bandas y filetes; semicírculos y líneas onduladas o semicírculos, segmentos y líneas onduladas) y la tendencia cromática (en algunos sitios se documentará una bicromía o policromía en varias tonalidades de rojo) en sitios como Túgi (Cabré y Motos, 1920; Rodríguez-Ariza, 2014), Castellones de Céal (Chapa *et al.,* 1998), Estacar de Luciano (Valiente, 1991), Atalayuelas (Rueda *et al.,* 2005; Rueda, 2011) o Piquia (Ruiz *et al.,* 2015b). En los ejemplares de este grupo los motivos se encuentran, por lo general, bien definidos, aunque en ocasiones, como en Atalayuelas, los motivos aparecen apenas esbozados.
2) El segundo grupo se encuentra integrado por el desarrollo de nuevas decoraciones y/o formas, caracterizadas generalmente por unos motivos geométricos apenas definidos. Destaca, en este contexto, un tipo de recipiente de pequeñas dimensiones, cuello corto y base cóncava. Los tipos se caracterizan por su cuerpo globular u ovoide, con o sin asas (variantes III.3.B.2, III.3.B.5, III.4.B.2), y por lo general presentan unas arcillas más blanquecinas que las formas asociadas a las fases anteriores. Esta etapa de diálogos, resistencias y contradicciones tiene un reflejo directo en la iconografía vascular, que se caracteriza por unos diseños abstractos, ejecutados de forma tosca en algunas ocasiones. Este estilo, degenerativo en términos estéticos, se encuentra caracterizado por el desarrollo de un friso enmarcado por grupos de bandas y/o filetes. Este friso es subdividido, a su vez, por metopas rectangulares definidas por líneas verticales que sobrepasan el marco inferior de los paneles. Las metopas presentan trazos abstractos, ondulados, semicirculares o en forma de espiga y se encuentran documentadas únicamente en las necrópolis del FARMM con esta cronología: Santa Cruz y Atalayuelas (Rísquez y Molinos, 2014), dos asentamientos relativamente cercanos y que pudieron participar de una misma dinámica comercial. Este tipo de decoración no se encuentra en ninguna otra área del Alto Guadalquivir y tan solo encontramos un caso similar en el propio FARMM, en la necrópolis de La Carada. En este caso, la variante

tipológica se encuentra definida por un único friso con trazos abstractos ondulados, en un lote compuesto por este único recipiente decorativo, por lo que pudo formar parte de un ajuar más numeroso. El desarrollo abstracto de la espiga se encuentra vinculado con un motivo orientalizante documentado en la necrópolis de La Guardia. Su recuperación en este momento podría estar asociado con la memoria ibera de su portadora o portador, que hunde sus raíces en el pasado más lejano.

Esta relación entre memoria y resistencia cultural sí parece más clara en la tumba 146 de Túgi (Cabré y Motos, 1920; Rodríguez-Ariza, 2014). Fechada en el siglo I a.n.e., entre su ajuar se documentaron dos imitaciones de platos campanienses, una píxide campaniente, siete platos campanienses y cuentas de vidrio verde, entre otros. Entre la cerámica pintada se documenta un caliciforme con una roseta como símbolo de la divinidad, la asociación entre la persona enterrada y la cultura ibera queda patente a través de este signo religioso.

En las necrópolis de Puerta Norte (Blázquez, 1975; Canto, 1979) y Cerrillo de los Gordos (Canto y Urruela, 1979) de Cástulo se documentan, por último, un tipo cerámico que hemos denominado como prototipo Cástulo, al constituirse como el único sitio en el que se desarrolla. Se trata de un recipiente compuesto caracterizado por un cuerpo ovoide y troncocónico, cuello cilíndrico, borde vuelto y base cóncava con umbo, asociado a nuestra variante tipológica IV.10.C.1. Este tipo de recipientes reciben decoración sencilla con bandas o filetes o, la tendencia más habitual, un friso enmarcado por bandas con una serie que alterna los semicírculos concéntricos colgantes con las líneas onduladas verticales; símbolos estos ejecutados de forma precisa.

Tal y como muestra la dispersión de estos grupos entre los asentamientos con esta cronología, no se desarrollan estilos o tendencias decorativas que identifiquen o caractericen a varios asentamientos. En un momento de desarticulación de los territorios iberos, la estrategia pasa por el control efectivo romano. El fenómeno iconográfico es más complejo: en todos los sitios se documentan los dos grupos anteriores: formas y decoraciones asociadas a la tradición anterior y nuevas formas y decoraciones. En todos ellos, salvo en las urnas de Santa Cruz, Atalayuelas y La Carada, se siguen planteamientos estéticos diferentes. El objetivo es subrayar su identidad ibera por encima de las formas culturales romanas y para ello se sirven de esquemas que pueden ser concebidos como mecanismos simbólicos de recreación y reconfiguración de modelos iconográficos anteriores.

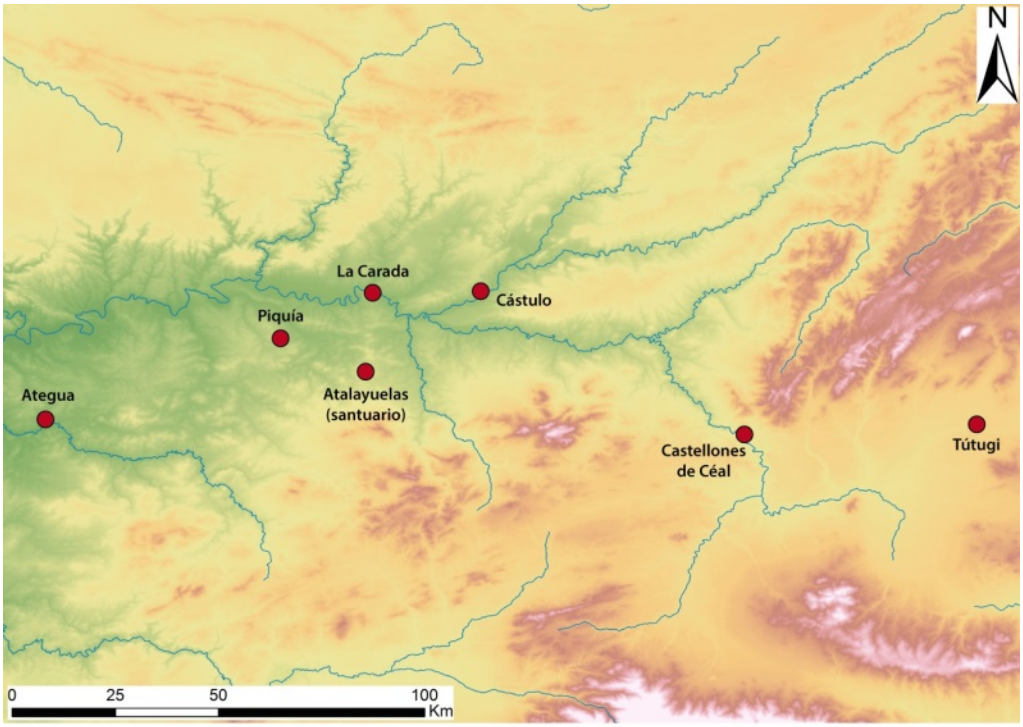




Fig. 8. Tendencias decorativas durante el Ibérico Final.

Aquellos círculos y semicírculos concéntricos sin aparente significado en las sociedades iberas guardan complejas relaciones identitarias y territoriales que han de

ser continuamente reflexionadas para acercarnos, paso a paso y recipiente a recipiente, a sus múltiples significados. Nos gustaría cerrar esta tesis que, creemos, tiene un amplio desarrollo futuro, con una reflexión que Concetta Masseria lanzaba en uno de los debates de un congreso sobre palacios protohistóricos en el Mediterráneo Occidental celebrado en Jaén en el año 2013: incluso en aquellas sociedades en las que la figuración parece el centro de su iconografía, los símbolos geométricos son fundamentales para otorgar un valor ambiental e, incluso, mítico. Ese sería el caso de las grecas que, en la cerámica ática, enmarcan los frisos figurativos y que podrían ser una alusión directa al laberinto del minotauro que forma parte de la mitología ateniense.

Conclusions

The analysis of time, spaces, styles and borders of the geometric decoration in the Upper Guadalquivir has, as its ultimate goal, the definition, characterization and mapping of the ideology behind pottery design in this territorial area during the Iberian period. Throughout these pages, we have studied the decorative painted programs on ceramics based on three levels of analysis: micro (the motifs, associations and spaces in which decorations are developed in the container), meso (social, cultural and/or symbolic relationships that a specific program maintains with the rest of the programs associated with a specific site: necropolis, sanctuaries, *oppida* or military camps) and macro (the definition of similarities, differences, associations and particularities of the programs that define a specific territorial area). The approach to geometric decoration seemed permanently linked to the level of pure decorations description, empty of a complex content beyond that *horror vacui* defined in the first historiographic descriptions of Iberian pottery with geometric decoration. Our purpose has been based on the search for variables and answers to these three basic questions: how and with what iconographies the depicted images acquire meaning?, how these images interact with society? and how this meaning is related to collective identity? (Wells, 1994: 183-184).

These questions, extrapolated from a text on marketing and advertising, served as a basis for reflection on a phenomenon: the pottery iconography. It can be considered, keeping up distances, as a means of communication and dissemination of ideas in Iberian times. The support, pottery, facilitated a greater distribution and assimilation of the subjects, as it formed part of the daily life of the Iberians.

The final reflections on this research, as well as the conclusions that emerges from it, are associated with a theoretical premise about pottery images reproduction, understood as an iconographic identity (Fig. 1). In this way, image or pottery iconographic identity is understood as the set of features that characterize and define an individual, group, site and/or territory. In this way, different levels of communication of the Iberian geometric image are documented, as well as relationships and dialogues among these iconographies according to their discourse and signification.

The first category of this theoretical scheme is linked to the images that define and characterize the Iberian aristocratic elites. They are programs, principally associated with necropolis, with a very specific symbolic discourse: to underline and legitimize the social position that these elites enjoyed in life through objects and decorations that connected them with the history of their own lineage or with the power and wealth achieved by themselves. The development of pottery craft was associated with the

development of these aristocratic elites, who conditioned the choice of certain geometric patterns for their association in specific programs and decorative schemes. The territorial iconographic identity is linked, therefore, to the decorative programs defined by the elites for the consolidation of their territorial borders (especially since the middle of the 5th century BC with the expansion of the *oppidum* and the conquest of new spaces). They are images used as a way to express the belonging to a territory by their use, as well as to legitimize this socioeconomic structure through their circulation.

Once the symbols and decorative programs associated with a territory have been defined, three types of iconographic identities can be documented. They follow the next criteria: a) local iconographic identity: programs or iconographic associations exclusively linked to a specific site within a wider territory; b) groupal iconographic identity: relative to a specific social class. This category is associated to the mortuary landscapes since, in them, we can make a broader reading of the iconographic performance in its active dialogue with other materials. This group can be extrapolated to issues of gender and age; c) individual iconographic identity: linked to a single container. It may be linked to a certain freedom of use of the geometric symbols of the territory or referred to the reciprocal ties between the aristocratic family and its clients, ties that are made with the exchange of ceramic vessels with unique decorations. These iconographies are not included in the distribution circuits of the standardized or instrumented images.

The geometric image presents an intrinsic complexity at the same level as other iconographic materials, such as stone sculpture or bronze votive offerings. The wide visibility of this type of representations, documented in all contexts and associated to all social groups, makes them especially dynamic in the mechanisms of ideological integration, in programs of social representation or in the definition of the aesthetics of power. Along with this dynamic it is necessary to refer, in addition, a specific aspect of the support itself that gives a new dimension to the analysis of vascular decoration: the social permeability of pottery and its dissemination into extraterritorial distribution circuits. Thus, the image is full of content and multiple meanings in its original context. However, outside its territorial and symbolic boundaries, ceramics and their iconography become a mere object of exchange and simple environmental decoration, being just objects acquired only by their functionality. This new resignification of objects outside their contexts of origin is no less interesting, in our opinion, than the existence of decorative programs associated with specific territories.

Pottery decoration and identity. An iconographic reading about the social construction of the Iberians.

The analysis of the pottery repertoires associated with the Early Iberian period, dated between the seventh and mid-fifth centuries BC, has made it possible to define the iconographic identities associated with the formation moment of Iberian societies. In a context of border, conflict and colonization of spaces, in the process of aggregation and development of the Iberian *oppida*, the documented ceramic productions allow us to approach the early stage, also, of the Iberian pottery craft. The contact with the Phoenician colonial and commercial world favored the introduction of the fast potter's wheel and double chamber kilns. Both were basic elements for the development of a complex structure of pottery production that would lead to the craft specialization and the creation of local and/or regional workshops (Coll, 2000). It is such the value of this economic activity in the context of the territorial changes happened since the seventh century BC, that the oldest kilns are documented, precisely, in the Guadalquivir valley, in Marmolejo (Jaén) (Molinos y Ruiz, 1989, Molinos *et al.*, 1994), Cerro de los Infantes (Pinos Puente, Granada) (Cronteras *et al.*, 1983) and Cerro Macareno (San José de la Rinconada, Seville) (Fernández *et al.*, 1979).

In this context, the formation of a system of craft production linked to wheel-made pottery origin, and focused on the distribution of this product, implies an important technological and economic development. It was promoted by the intense transformations of a new social and cultural scene. This process began at the end of the 7th century BC, and is documented in sites such as Cerro de los Vientos (Puente del Obispo, Jaén) (Lechuga and Soto, 2017), Cazalilla (Ruiz *et al.*, 1983), Puente Tablas (Molinos y Ruiz, 2015), Gil de Olid (Ruiz *et al.*, 1984, Crespo *et al.*, 1987) or Toya (Cabré, 1925, Pereira, 1988). In all these places, there is a phenomenon of hybridization and consolidation of local elites, who promoted a series of changes in the socio-ideological structure for their maintenance in power. This is the moment, for example, of the introduction of the cremation in the funeral rites, the first *terre pisée* constructions on masonry socles or the design of the *oppida* fortifications. A dialogue of traditions is documented in the pottery field. The hand-made ceramics and the first wheel-made types show that it is nothing more than the scope of legitimation of the symbolic, the complexity of a period that swings between the old traditions and the new cultural impulses. The accumulation of prestige products of Phoenician filiation, among them it is highlighted the presence of red-slip and simple bichrome decoration wares, becomes the model and inspiration of these artisanal transformations.

The ceramic forms identified in these settlements, which also served as the basis for the construction of the first typologies associated with the Early Iberian horizon,

show a remarkable complexity with regard to the question of cultural hybridization and dialogues. In this sense, a Phoenician influence is observed in most of the documented containers, local responses of the models of Phoenician *amphorae*, "Cruz del Negro" urns, horizontal edge dishes or jars (Belén, 1978; Ruiz *et al*., 1983; Belén and Pereira, 1985; Pereira, 1988, 1989; Cela, 2006). Regarding the maintenance of local tradition models linked to a memory of power concept, the frequent number of a bowl type with an ovoid and truncated cone body refers to Bronze Age carenated pottery models, as documented in the Cerro de la Coronilla de Cazalilla (Ruiz *et al*., 1983), in the necropolis of La Carada (Rísquez and Molinos, 2014) or in Castellones de Céal (Chapa *et al.*, 1998). In the typological repertoire, those material and cultural dialogues are detected among those models of tradition, linked to the typological evolutions of Bronze Age pottery, and the exogenous influences. All this materialized in a local production of Phoenician roots. This last question is linked to the positioning strategy defined by the local elites. It is based on Phoenician commercial relations and the acquisition of prestigious objects, such as the double-spring *fibulae*, linked to a change in the sociocultural models of clothing.

The formal derivations of the Phoenician models will have their maximum expression in two evolved forms of the "Cruz del Negro" urns. These derivations will be made up of containers whose morphological characteristics are more or less close to the original model. It is the case of variant III.3.D.4, with globular body, cylindrical high neck, turned edge, concave base and two lateral handles that finalize in the upper third of the body. The second type belongs to those traditionally referred to as "Toya type urns", ascribed to our variant III.3.C.4. They present morphological features similar to the previous ones, although these urns are deeper: globular body, expanded high neck, concave base and two lateral handles in vertical position that start from the neck and end in the upper third of the body. The rims have different orientations, although the straight rims stand out (Belén, 1978, Belén and Pereira, 1985, Pereira, 1988, 1989). Iconographically, each of these types has specific characteristics that define, in a wider comparison with all the settlements of the Upper Guadalquivir, the decorative features of the Early Iberian.

In the field of iconography, the first motifs and sequences of the Iberian ceramics will be defined in this chronological period. A double tendency will be followed as in the typology: on the one hand, associations with geometric signs of Phoenician influence: checkerboards, stars, crosses, palmettes, or geometric stylization of palmettes. On the other hand, schemes with geometric motifs will complete the map of the iconographic identities of this moment: semicircles, circles, vertical wavy lines or horizontal wavy lines. This stage is characterized by monochrome decorations in vinous red, obtained from iron oxide, as well as bichrome decorations in red and black,

being the latest one the fossil guide of this chronological period, as documented in Toya, Cerro de la Coronilla, la Guardia, Gil de Olid, La Carada, La Ropera, Los Chorrillos, Puente Tablas, Toya and Túgi. In this sense, they are associated to the south and western areas of the Upper Guadalquivir region. This bichromy, which have a reference on Phoenician bichrome dishes, is characterized by the combination of iron oxides for the case of red pigments with manganese oxides for black pigments (Tuñón *et al.*, 2015, 2017). Focusing our attention on the distribution of the documented decorative programs, individual decorations prevail at this moment, documented in single pottery supports, over common decorative programs identifying it. This question responds to the historical process in which these types of decorations are inserted. Specifically, it happened during the development and expansion of Iberian societies. Pottery craft and ceramic decoration is in a testing and formation period, at least with regard to geometric decoration.

Although our subject of study is focused on the geometric programs documented in the Upper Guadalquivir, it is convenient to make some nuances with respect to figurative iconography (Fig. 2). It is characterized by the use of polychromy and its special dispersion in Upper Andalusia until, at least, the second half of the 5th century BC (Pachón *et al*., 1989-90; Pachón *et al.*, 2009). It is associated with this moment of formation, and links to aristocratic elites and their desire to underline their history and lineage through mythical narratives. Both the forms (urns *á chardon*, and *amphorae*) and the themes (zoomorphic and geometric) are associated with Tartessian/Phoenician traditions. The spatial distribution of these decorated containers, in sites such as Cerro Maquiz (Mengíbar, Jaén), Cástulo (Linares, Jaén), Cerro de los Infantes (Pintos Puente, Granada) or Cerro Alcalá (Jimena-Torre, Jaén), shows the area of influence of these cultures (Pachón and Carrasco, 2005). The development of these programs still in the 4th century BC (such is the case of Atalayuelas, Olmos, 2003; Pachón *et al.*, 2007; Rueda and Olmos, published) and their value in the mechanisms of ideological legitimation of the Iberian aristocracy are based on a recurrent concept in the Iberian pottery decoration: that of iconographic memory. Indeed, its documentation in these early stages of development shows the need to link this incipient Iberian aristocracy with a mythical and sacred past beyond earthly to legitimize its position.

This iconography of mythical basis, and associated with the elites, will be replicated, also, in the geometric decoration. In the necropolis of the Ejido de las Eras de San Sebastián (La Guardia, Jaén), five urns *à chardon* are documented, linked to our typological variant II.10.A.1 (Fig. 3). This five cointainers show Phoenician influences not only in form but in decoration. We do not know the exact origin of the sepulchre and the location of three of them (Blanco Freijerio, 1962b); while the remaining two were deposited as offerings in the grave number 29, located near a space which has

been considered as *ustrinum* area (Molinos, 1987: 207-209). Decorations are developed on a whitish clayey slip, defining decorative patterns with filled semicircles, triangles, spikes and, especially, figurative and abstract palmettes. This iconography is linked to a concept of representation of power and female divinity. Thus, as we discussed in a previous chapter dedicated to this necropolis, the owner of this urn, dated between the sixth and fifth centuries BC (Molinos, 1987), would have established a symbolic connection between his/her own tradition and time, with the precedent ones. The owner would had emphasize the antiquity and position of his/her lineage through the symbol of divinity: the palmette, whether naturalist or abstract (defined the latter by four vertical or oblique lines, like vegetal leaves).

The ritual nature of these programs is underlined, in three of the urns, by the development of "S" in a vertical or horizontal sense. The "S" also documented in figurative and vegetal programs of the in the east of the peninsula. This type of symbol seems to have a symbolic significance especially complex in the Iberian world. Finally, this traditional iconography is completed in two of the urns with a spike motif. It is linked to a long iconographic tradition that develops from the Bronze Age and extends to the Proto-Iberian period, as it can be seen in the carenated bowl of the necropolis of the Cerro de los Vientos (Puente del Obispo-Baeza, Jaén) (Lechuga and Soto, 2017: 112). Its use still in the 6th century BC, in this context of formation of the necropolis of La Guardia and in these urns derived from the urn *à chardon* as ceramic support, is a good example of the symbolic nature of certain symbols, which in this case can be linked to field fertility beliefs. But, in this context of necropolis and taking into account the absence of all anthropological evidence for defining the sex of buried indivual; can this symbol allude to the power and expansion of the aristocratic house in question? This symbol will cease to be used for three centuries and will recover in the second century BC, in places such as Giribaile, Santa Cruz (Ategua, Córdoba) or Atalayuelas, a question that we will analyse later.

The use of white clayey slip as background for decorations, or covering of a previous design and basis for a later scheme, will be associated with the funerary urns of the aristocratic elites, inaugurating a new phase in the second half of the fifth century BC. This type of clay, as we have documented in the necropolis of La Guardia, acquires relevant symbolic connotations in these contexts. The urns of La Guardia define this aesthetic of power, but Cerrillo de la Compañía de Hornos de Peal constitutes the first evidence of a repainted aristocratic urn documented in the Upper Guadalquivir. This trend will be exclusive to the Guadiana Menor in the second half of the 5th century BC. But let's go back to the 6th century BC and, specifically, to the tumulus of Hornos de Peal, which takes the burial of a couple. The lack of pathologies in the cremated remains of the burial woman suggests a non-natural cause of death, something that has

been interpreted as a possible ritual sacrifice (Molinos and Ruiz, 2007).

The couple is buried in separate cinerary urns. The urn of the man, about 28 years of age (Fig. 4), is characterized by an ovoid body with the maximum width in the upper half, expanded high neck, outcurving rim and concave base. It shows simple decoration on the rim and body, assigned to our variant III.4.C.1. The morphological characteristics of the container, as well as its parallels in Puente Tablas or Cazalilla, date it between the end of the 6th century and the beginning of the 5th century BC (Ruiz *et al.*, 1983; Pereira, 1988).

The urn of the woman, about 20 years old, presents a greater narrative complexity. The decoration is developed on a Toya-Type urn, linked to our variant III.4.C.4 and dated in the first half of the sixth century BC (Ruiz *et al.*, 1983; Pereira, 1988). It is characterized by an ovoid body with the maximum width in the upper half, expanded high neck, straight rim, concave base and two lateral handles in vertical position. It comprises a double decorative process. The first of them is characterized by a field on the rim, both on the internal and external surfaces, black dots between the handles and irregular line groups in the body, in a darker red tone than that developed in the case of the previous urn. This decorative program is the usual one for these containers, as it can be seen in Gil de Olid, La Carada or the necropolis of Cerro de la Horca. A plaster layer was applied on this program, on which a second geometric decoration program not currently conserved was developed. The typology of the urn, which can be associated with the first half of the sixth century BC, as well as the double decorative process identified in it, is defined by a remarkable symbolic charge. On one hand, this hypogeum is dated, according to other archaeological materials, in the second half of the sixth century BC. On the other hand, the typology of this urn is ascribed to the first half of the sixth century BC and it is the cinerary urn of a woman, who could have inherited it. This container has a certain symbolic character, as it forms part of the genealogical memory of the woman and, by marriage, of the couple. This urn does not preserve in its final archaeological context this first decorative program, since it is documented a repainting process of a barely preserved second decorative program on the thin layer of plaster applied on the original decoration. This second level of significance is still much more complex. The plaster layer can be defined, in the Iberian context, as a *damnatio memoriae* of the original iconography and its meaning(s). There is no intention to exhibit the legacy associated to this object as it was received. Quite the opposite, it is intended to emphasize this inheritance and, therefore, this power through goods accumulation. This accumulation of power is defined in the iconographic sphere in the second decorative program developed, now, at the time of the burial. And there is still something else. In other funerary contexts, the role of women and their offerings in the mechanisms of ideological legitimation of the

aristocratic lineage has been demonstrated, such is the case of the tumulus of Cerrillo Blanco, characterized by the direct association of belt buclkes with feminine tombs (Rísquez, 2015). In this concept of legitimacy represented by women, the double decorative process deeps into the representation of the feminine individual in the configuration and development of this new social model.

The reading of the urns dated in the 6th century BC in La Guardia and Hornos de Peal shows the characteristics of the iconographic identities associated with the elites at this time. Common features are: white clay as background of the decorations, development of decorative programs of mythical foundation or repainting processes in containers. One or more of these characteristics will continue in the second half of the 5th century BC, in tombs linked to the aristocratic elite of a new phase: the Middle Iberian period.

Even in the sixth century BC, the analysis of ceramic decorations associated with this phase shows a tendency towards the instrumentalization of the image in some of the geographical areas defined for this work: Guadiana Menor, Vega del Guadalquivir and Vega del Guadalbullón. We cannot affirm that they are territorial decorative programs really, since in most cases they are not documented in all the sites of a geographical area or they are decorative sequences documented just in one occasion in each of the sites. Even so, the decorative groups documented show the following conclusions:

1. Despite the small number or incidence of the so-called Guadiana Menor, Guadalquivir and Guadalbullón styles, the grouping of sequences or trends constitutes the first attempts to formulate large-scale programs associated with several sites.

2. Both these programs and those only documented in single containers, are associated with what we have named "temporary trends". They are programs or decorative sequences that do not survive in time, are associated with this chronological phase and are linked to these first iconographic essays in the definition of iconographic styles and identities.

3. Only simple decorations are documented in all the sites with this chronology and are the only extraterritorial decoration. That is to say, these decorations are documented in all the sites and types of containers, without any type of particular association according to typology, territory or social group. It is a standardized image, not instrumentalized, without social, territorial or symbolic significance.

4. Along with those "temporary trends" and simple decorations, the first programs with semicircles, vertical wavy lines or segments of concentric circles in panels are documented in this period, and they alternate, at least, two of these symbols. Although only a small number of vessels are found and only in some places, such as Túgi, *Baecula* or Puente Tablas, these symbols, and the associations that derive from them, are a recurrent constant from the middle of the fifth century BC.

Focusing on the decorative styles of territorial trend of this stage, three are the territorial areas that group common characteristics in all or several of their settlements. Thus, the settlements associated with the Guadiana Menor (Túgi, Castellones de Céal and Toya) (Fig. 5) are characterized by the development of friezes between the rim and the upper third of the body. The resulting panel is completed with a series that alternates the vertical wavy lines with the vertical dotted lines. This trend, which is not linked to a specific ceramic type, is repeated on the Guadalquivir style. Thus, the settlements in this area can be divided in two groups. The first one (*Baecula*, Gil de Olid and Cerro de la Coronilla) is associated with friezes that develop between the rim and the upper third of the body (with wavy horizontal lines or vertical wavy lines preferably), as well as associations of concentric circles and vertical wavy lines traversed by a line, either in monochrome or red and black bichrome decorations. The group of the Toya urns, on the other hand, is characterized by bichrome decorations, as well as simple or complex schemes with horizontal lines of dots, constituting the usual iconographic tendencies of this type. Although other programs with stars or asterisks can also be documented, conceived as geometric abstractions of rosettes. This is a phytomorphic symbol of divinity (Escacena, 2011-12; Casado, 2015: 239), that "expansive and overabundant divinity-flower" defined by Ricardo Olmos (2005: 1066-1067).

Geographically, the "Toya" urns are linked to the Guadalquivir basin, from Toya to La Ropera, ascending the course of the Guadalbullón river as being documented in La Guardia and Puente Tablas. The concentration of this type of container and its decorations in the Guadalquivir basin confirms the hypothesis developed by Juan Pereira, who pointed Toya as a workshop of origin of this urn. Then, Toya would be a redistributor center of this urns following the river basin or its tributaries. It would be a very specific commercial channel, linked to a stage of formation of the Iberian pottery. Toya type urns is defined from "Cruz del Negro" prototypes, also imitated in Toya (Belén, 1978; Pereira, 1979; Belén and Pereira, 1985; Pereira, 1988). In this sense, it stands out the Guadalquivir river as a trasmitter of ideas and influences, and also as a space for the development of new models and images. This is the context in which the Iberian pottery painting is developed. It is remarkably influenced by the exogenous images

and, specifically, by the Phoenician ceramics, which reached the Upper Guadalquivir through commercial routes. Images, preferably based on lines, developed red and black bichromy. Both issues are assumed in the iconography of these containers that, in this orientalizing phase, completes its imaginary with decorations of horizontal lines of dots. This program, like the form, has its geographical origin in Toya to be later exported by the Guadalquivir.

Along with these programs and at the same chronological stage, a whitish clay slip type is documented in the Guadalbullón basin. It is more or less recurrent according to the archaeological contexts and iconographic discourses during the fifth and fourth century BC, being especially significant in necropolis as Baza, where it is the most common decorative trend. It is documented in La Guardia and Puente Tablas, and also in the Guadalquivir basin in Los Chorrillos, La Ropera and La Carada. This type is characterized by creamed color clay backgrounds on which different types of geometric decorations develop, both symbolic as in La Guardia or simple as in Los Chorrillos or Puente Tablas.

The materialization of ideology: pottery decoration in the development of Iberian territories.

The generalization of lineages based on clientelistic networks in the second half of the fifth century BC begins a new phase in the development of Iberian societies. At this moment, the maximum levels in pottery craft specialization are reached, inaugurating a period of transformation of the typological repertoire. The "Cruz del Negro" urns, the "Toya type" urns, “orejetas” urns, the Cazalilla large containers or the Phoenician tradition *amphorae* are no longer manufactured, or in some cases they are produced in a residual manner. Plates of horizontal rim and complete decoration in red of Phoenician influence are maintained in the repertoire. Also, globular, ovoid and cone-shaped urns, amphoras of cylindrical walls and other storage types, tonletes, globular containers with narrow neck “bottle type”, microvesels, and *kalathoi* are developed among other types. In this context, the influence of the Attic trade will be fundamental for the development of new forms that imitate the original prototypes, fundamentally greek kraters, *lebes*, *oenochoes*, olpes, plates, *kylix*, *skyphos*... The imitated specimens of these forms show the same geometric signs and symbols that characterize the Iberian pottery (lines, semicircles, segments, vertical wavy lines, etc.). The descontextualized krater of Atalayuelas would be the only exception in the Upper Guadalquivir area. It is possibly dated in the fourth century BC, and develops a religious figurative and vegetal decoration in three friezes, showing a palmette as a symbol of divinity. Palmette is displayed alone or accompanied by a gryphon and masculine characters (Olmos, 2003, Pachón *et al*., 2007, Rueda and Olmos,

forthcoming). Finally, commercial and political relations established with the Punic world, especially from the third century BC, are noted in some imitations of dishes and, also, in the iconographic repertoires with decorative motifs adopted from the Punic models. This influence will be noticed in the figurative and vegetal decorations of the peninsular Levant and, especially, in the premature introduction of the figured ceramic in the Murcian area (Olmos, 1988-89; Tortosa, 2006; Aranegui, 2012; Pérez, 2014).

In this way, with the expansion of a specialized craft with full-time dedication, there is an emergence of the decorative programs, more numerous than in the previous stage. This program generalizations are associated with decorative motifs of orientalizing type, mainly documented in lineage founding graves (checkerboards, stars, geometric stylizations of palmettes, triangles), and with Iberian motifs defined in their maximum expression (circles, semicircles, segments, dots, wavy lines, vertical lines, "eses", spirals, "tiles", wolf teeth, symbols composed of semicircles surrounded by segments...), geometric Greek signs (waves, frets, checkerboards...) and with signs of Punic influence (wavy lines of dots). These will generate multiple decorative variants, as well as different readings depending on the context in which they are developed. Red and black bichromy ceased to be used at the end of the 5th century BC. Since then, bichromy or polychromy in different tonalities of red (red and brown, red and orange, two tones of red...) are developed, fundamentally, since the second half of the 4th century BC. A false bichromy in red and black is also developed, being really two tones of red, and using tone that resembles black, but both pigments are made with iron oxide (Tuñón *et al.*, 2015, 2017). This false bichromy could be linked to a desire for iconographic association between the Early Iberian and the Middle Iberian, relating the new models of occupation of the territory with an earlier iconographic tradition. Again, the mechanisms of recreation and reconfiguration of previous models can be understood as a symbol of belonging to the territory and as an image of the memory of the place.

At this moment, together with the oxidising ceramics, painted grey productions are documented. They are fundamentally associated with the Cástulo territory, although it is not an exclusive production of this territorial scope, since it is also documented in other contexts such as Bobadilla, Los Chorrillos, Puente Tablas or Santa Cruz in Ategua. With regard to the slips, along with the white and orange ones documented in the previous stage, brown and grey slips are developed, with specific territorial connotations as we will see in the next pages.

Along with the programs with simple decoration, there is at this moment a generalization in the territory of programs with series that alternate semicircles and vertical wavy lines, complete decorations in red or other associations with segments,

semicircles and vertical wavy lines. This variety of programs breaks with the linear geometry of the previous stage and shows a greater dynamism of the pottery productions, which are less static than in the precedent period. From the middle of the fourth century BC, and together with the individual programs, the first decorative tendencies associated with territories are documented. Their characteristics and spatial distribution define new styles and start a new phase in the development of painted Iberian ceramics.

All these changes in pottery craft are linked to two essential issues in the political sphere: the consolidation of the aristocratic lineages and, as a consequence, the expansion of the *oppidum* beyond its immediate territory. In this new context, changes at the material level will happen constantly and progressively. The mechanisms of ideological integration are fully developed and, consequently, the Iberian decorative design does not escape this reality. A hierarchical discourse is developed in the clientelistic necropolis, from the images of the founders of the lineage to the programs associated with a specific social group, going through those associations documented in all the sectors and types of tombs.

Tradition Vs innovation in iconography. The construction of the Iberian memory

With regard to the second half of the fifth century BC and to the painted ceramics associated with the foundational graves of clientelistic necropolis, we can observe a continuity in the Guadiana Menor valley with respect to the previous stage. In this sense, urns repainting continues as a symbol of power accumulation and wealth of the aristocratic family that has its roots in the history of the object itself, passing from generation to generation. This repainting process is documented for the first time in the Guadiana Menor area in the tumulus of Hornos de Peal. It seems to be a tradition associated with this territorial area, as shown by the specimens of Baza, Túgi and Castellones de Céal. However, the ceramic form differs in these cases with respect to Hornos. The "Toya-tipe" urn of Hornos de Peal is replaced at this moment by urns of ovoid body and expanded neck of our typological variant III.4.C.1. This change associated with the aristocratic elites was already pointed out by Juan Pereira in his review of the urns of the tomb 155 of Baza. He highlighted that the burial urns of type *à chardon* and "Cruz del Negro" (with its derivatives, the "Toya-type" urn) were replaced by these types of expanded neck, around the middle of the 6th century or the beginning of the 5th century BC (Pereira, 2010). In all these cases, repainting was made on a base of white clay that eliminates the previous decoration, although none of these second decorations has been preserved at present. Thus, this process is documented in the male urn of the tomb 11/145 of Castellones de Céal and in the urn of the tomb 20 of Túgi (with previous decoration of lines). This same tendency to repainting seems to

be documented, also, in the urns of the tomb of the Dama de Baza. In the latter case, the decoration, initially developed on a white clay, is characterized by the use of polychromy and helenizing motifs: frets or olive leaves". The central theme is defined in two of the urns by flowers of four and eight petals linked to divinity. On the other hand, the cover of the urns are defined by "ovas" that, of Attic influence, could be assimilated by the Iberians as symbols of the "U" shaped necklaces, associated to the women of the Iberian aristocracy, being a distinctive of their rank and its place in the public sphere. The sculpture the "Dama de BAZA" shows this type of necklace among others, being able to receive the same decorative treatment as the covers of the funeral urns to which they formally refer.

The use of white clay as the background of the decorations is not the only element rescued from the previous iconographic tradition. Also in Baza, in the recent excavation of the tomb number 183, characterized by the deposition of child burials in a clear aristocratic context (Caballero *et al.*, 2013: 115-131), two *anforiskos* with white clay were documented as background of a phytomorphic decoration based on branchiforms as the core of the composition. These branchiforms, which briefly recall the spikes documented in the urns *à chardon* of La Guardia, connect, through the decoration, these two worlds, the present and the past, in a grave plenty of remarkable symbolic connotations.

In the grave number 34 of Túgi, *amphorae* of Phoenician influence are documented. In them, we can observe zoomorphic themed programs together with geometric symbols, such as the abstract palmettes associated with divinity, a symbol that is also documented in the urns *à chardon* of the necropolis of La Guardia. This feminine deity is represented, in this context, by an inverted triangle filled with vertical lines or waves. Could this triangle refer to the female sexual organ, as it is shown in some iconographic types represented in the bronze votive offerings of the sanctuaries of Castellar and Despeñaperros, associating this symbol with the femenine universe and fertility (Rueda, 2011, 2012)? Abstract palmettes painted in these *amphorae* are, moreover, a formal evolution of the naturalist palmette represented by a bronze fragment of the grave 20. Here, the volutes could refer more specifically to the fallopian tubes.

Outside this territorial area, ovoid neck urns associated with lineage founders are documented on several occasions in Cástulo. However, most of them are decontextualized, coming from plundering. We only have data from three cinerary urns associated with a pit burial covered by a large slab (Blanco, 1965). Of the three urns, only the decoration of two of them is preserved: the first, on a white clay, is characterized by a succession of lines in the body. A frieze of chained lotus flowers develops in the neck,

small rossettes are painted between them. The use of the white clay and these two phytomotphic symbols seems to underline the importance of this urn over the other two, the second of them with a frieze of rectangles in the neck. The urns of expanded neck, although with a decoration that refers to the previous stage, would date this tomb in the second half of the 5th century BC. The offerings would be completed with other materials: a *tymiaterion* with three Hathoric caryatids dated between the seventh century (Torres, 1999) and the first third of the sixth century BC (Bandera and Ferrer, 1995), a single-hook belt clasp, a sword of the "Ronsa-sa Idda" type, dated between the 8th and 7th centuries BC, and a silver plate dated between the sixth and fifth centuries BC (Pozo, 2003). As proposed by Arturo Ruiz and Manuel Molinos in their analysis of the materials of this tomb, the offering deposit prior to the 5th century BC, as happens in tomb 20 of Túgi, is associated to the category of "objects with history", as "symbols of a glorious past". In this sense, its origin can be found in circuits of aristocratic distribution, or ancestors properties, recovered in this new political scenario for the legitimation of the new clientelistic lineages (Ruiz and Molinos, 2018: 47-48).

Iconography in the funeral landscapes of the clientelistic lineages

These new clientelistic lineages, represented as heirs of the previous tradition, will initiate different mechanisms of social and ideological integration in the ambit of pottery iconography. This moment, the first half of the fourth century BC, is difficult to define in the archaeological record. That is due to the limited number of elements recovered in many of the analyzed sites, such as La Guardia, La Loma del Peinado or Cerro Boyero. The Guadiana Menor valley, given the volume of information that we have, allows us to define more precisely this moment. It is not characterized by the definition of a style associated with the four analyzed necropolis, but by groups or decorative trends that respond to economic and/or territorial relationships between settlements. The proximity and communication possibilities of the river basin generates three circuits of commercial relations between:

1. Túgi and Baza (Fig. 6): manifested through the use and amortization, in these cases, of globular urns that develop two friezes of concentric semicircles and vertical wavy lines.

2. Toya and Céal (Fig. 6): by means of the use of friezes of concentric semicircles of different size in ovoid urns and lines on the inner surface of closed recipients. This last characteristic is shared with settlements that will form part of the territory of Cástulo, such as *Baecula*, Cástulo or Giribaile, from the middle of the fourth century and the third century BC.

3. Baza and Céal (Fig. 6): friezes of semicircles, vertical wavy lines and segments of concentric circles on white clay are documented in both necropolis. Panels of concentric semicircles on clayey slip are also documented. Although, all of them are materialized in different variants and on different forms.

These distribution circuits show that commercial relations are carried out between neighboring settlements: Túgi and Baza, Toya and Céal, Baza and Céal. At no time there is a transfer of ceramics between more distant settlements (Baza and Toya, for example). This is a trend that is also observed in the confluence between the Guadalimar and the Guadalquivir basins in a concrete type and its decorative variants. In Gil de Olid, Cástulo and Los Chorrillos, an urn with an ovoid body and a concave base is documented, associated with our typological variant III.4.A.1. This type of urn is more slender than the prototypes documented in Baza or La Bobadilla. Iconographically, it presents the same features as the more flattened models: frieze in the upper third of the body without any decoration, with concentric semicircles or with a series that alternates the semicircles and the vertical wavy lines. The difference of the models of Cástulo, Gil de Olid and Los Chorrillos lies in the superior profiling of the lines that delimit the frieze with a darker tone than the vinous red of the lower line. The series of the friezes show the permeability of the decorative sequences during the Middle Iberian period. The commercial contacts and relations between settlements favored a scenario of exchange, both with regard to the own ceramic itself as to the influence of decorative sequences in territorial areas very far from each other.

The verification of these commercial relationships between settlements and the lack of common programs for several settlements suggest that political territories grouping settlements are inexistent, at least for the analyzed sites. That is to say, the lineage or lineages of Baza controls the *oppidum* and its immediate territory; the lineage or lineages of Túgi controls his *oppidum* and immediate territory, etc. Likewise, it should be emphasized that some of the previous decorative sequences, such as semicircles and vertical wavy lines or friezes with concentric semicircles, are not exclusive to the Guadiana Menor. During the 4th century BC, the permeability of ceramic decorations will be a characteristic in itself, and this quality will be accompanied by local decorations associated with a sigle settlement, decorations linked to a specific social group and individual decorations, documented on a single occasion in a specific container. They evidence, perhaps, the exchanges among aristocrats and clients, as part of the social alliance between both sectors.

For the analysis of the last three iconographic identities outlined in the previous paragraph, those relating to settlement, the social group and the individual, we will discuss the case-study of the necropolis of Baza which, dated in the 4th century BC,

offers a complete reading of this phenomenon.

The necropolis of Baza (Presedo, 1982), whose spatial and social reading has been explored in the studies of Arturo Ruiz, Manuel Molinos, Carmen Rísquez and Francisca Hornos (Ruiz *et al.,* 1992; Rísquez *et al.,* 2010; Ruiz *et al.,* 2011; Ruiz *et al.,* 2016; Ruiz and Molinos, 2018).

In this way, it has been possible to individualize and characterize the decorative iconographic discourses linked to the first and second aristocratic rank of the buried individuals of the necropolis of Baza (Presedo, 1982). This has been possible thanks to the spatial and social reading of the necropolis, made from the studies of Arturo Ruiz, Manuel Molinos, Carmen Rísquez and Francisca Hornos (Ruiz *et al.,* 1992; Rísquez *et al.,* 2010; Ruiz *et al.,* 2011; Ruiz *et al.,* 2016; Ruiz and Molinos, 2018), and also thanks to the characterization of the decorative themes documented in the founding tombs, the 155, where the sculpture of the "Dama de Baza" was founded, and 183 (Caballero *et al.,* 2013). Thus, tombs 9 and 176, associated with the first aristocratic rank, are characterized by the absence of complex decorations. The containers, which retain complete decoration in red or cream clay slips and simple decorations, do not present a significant symbolic charge, referred to the social position of its owners. This latter question is assumed by the *lekythos* and the chariot in the case of the grave 9 and for the chariot and the Greek kraters in structure 176. The decorations of these recipients follow the most common decorative tendencies in Baza. In this way, and through pottery, the alliance established among this lineage and its partners is underlined. With regard to the programs linked to the second aristocratic rank, represented in tombs 130 and 43, they stand out for the development of unique complex decorations, whether in *kalathoi* or kraters imitations. The iconographic discourse of the kraters deposited in these graves is reinforced by these decorations, which use symbols or geometric signs of the Iberian imaginary: semicircles, segments, vertical wavy lines, waves... The support, the imitation of a krater, constitutes a typological novelty present in four tombs of the sector in which this grave is located, perhaps all of them linked in some way.

The analysis of the spatial sectors defined by the work from which this analysis starts, shows that sector 1, referring to the clients of the ruling family, has a greater volume of decorative materials and programs than sectors 2 (relatives of tomb 155) and 3 (clients of the aspirant lineage) in: a) the complete decoration in red; b) a greater recurrence of complex decorative programs; c) the predominance of complex programs, including two programs associated with the Iberian southeast, a symbol, therefore, of the commercial contacts between these two areas: the series of concentric circles surrounded by segments of circles in tomb 126 and, above all, the friezes of rhombuses and "roof tiles" of the grave 55. Taking into account that sector 1 presents

greater wealth and control of the funerary and social landscape in comparison with sectors 2 and 3, the analyisis of decorative progams seems to reinforce the recent hypothesis raised with respect to the tombs around the grave 142 in sector 3: that this sector is, in short, a chronologically later group than the one linked to tomb 176, possibly after the first half of the fourth century BC, given the absence of Greek vessels in these contexts (Ruiz *et al.,* 1992; Rísquez *et al.,* 2010; Ruiz *et al.,* 2016; Ruiz and Molinos, 2018: 51-52)-

Finally, with regard to the images associated with Baza, the whitish clayey slips are documented in a large number as the only decorative treatment or as a background of simple decorations in all types of tombs and establishing relationships with all kinds of offerings. This tendency, although not exclusive of Baza but documented in a more residual way in all the analyzed contexts in the Upper Guadalquivir, constitutes an iconographic identity in itself.

As regards the rest of the necropolis dated in the 4th century BC, the pre-eminence of individual programs is verified in all of them, even in spite of the plundering suffered in places as La Guardia, La Bobadilla, Toya, Baños de la Muela, Los Patos, Molino de Caldona or Loma del Peinado. Far from being a negative element in the study of geometric styles, it emphasizes the complexity of them, all taking into account that both in La Bobadilla, Loma del Peinado or Toya, the analysis of the recipients is purely aesthetic. This is due to the limited number of funerary structures that makes difficult any spatial comparison or to the lack of archaeological context for some findings. In this situations multiple factors are involved. Such is the case of Túgi tomb 83 (Cabré and Motos, 1920; Pereira *et al*., 2004a; Oliva-Rodríguez, 2014), which includes, among other elements, the only urn with a whitish clayey slip in this whole funerary context. The exceptionality of this decoration in this context is also highlighted by the shape of the container itself. This recipient is characterized by a series of geometric boreholes in the upper third of the body and a unique program with semicircles, vertical wavy lines and reticulated lines. Located in a tomb of which we do not know its structure, it is located next to the aristocratic tomb number 82 and presents, among other offering elements, a Greek krater, a falcata, and a spear tip or *soliferreum*. Its proximity to tomb 82 and the presence of the krater and military items directly connect it to an aristocratic tomb.

To this same symbolic and aristocratic context are associated the three ceramics (one of them shows a reducing fabric ware) in the shape of a pomegranate and with complete decoration in red, in imitation of the fruit. This piece is documented in the chamber tomb of the necropolis of La Bobadilla (Fig. 7). This form has a special significance in the Iberian iconographic discourses because, by means of its

representation, an allusion is made to fertility, on the one hand, and the cycle of life and death, on the other (Maluquer de Motes *et al.*, 1973; Izquierdo, 1997; Rueda *et al.*, 2016: 80). This element, as well as the rest of the offerings (among which there are two small glass paste vessels, two fragments of Greek pottery, a bronze, a gold ring and two earrings) refer, even without anthropological remains that let us confirm this question, to a female burial, as it is posed by the very disposition of the glass and its immediate connotations (Rueda *et al.,* 2016: 80). Dated in the 6th century BC according to Maluquer (Maluquer de Motes *et al.,* 1973)

During the 4th century BC, as a result of Mediterranean trade based on the acquisition of exotic objects linked, directly and symbolically, with wealth and power, a new market was developed based on imitation or, rather, reinterpretation of the original models: kraters, *kylix*, *skyphos*, etc. This question, which has been developed in depth in the chapter dedicated to the necropolis of Toya, is closely related to all this aesthetics of power. The specialization of pottery production to cover a demand of products that imitate Greek forms, with more or less fidelity to the original model, shows a greater diversification of iconographic identities of the group. People who possess this type of imitation may or may not have access to the acquisition of the original model but, in any case, may reproduce its form and its symbolic contents. In addition, these imitations do not reproduce the figurations of the Attic pottery, but assume the myths of the Iberian iconography, the decorative symbols and associations linked to the collective identity or group identity. An imitation of a figurated Greek krater is documented only once, the decontextualized and plundered krater of Atalayuelas that has already been reviewed in a previous section (Olmos, 2003; Pachón *et al.*, 2007; Rueda and Olmos, published).

The rest of Greek pottery imitations with painted decoration have been documented in Baza, Túgi, Castellones de Céal, Toya, La Bobadilla and Santa Cruz in Ategua. Toya will be, once again, the site that presents a greater dynamism in the development of this type of forms, with prototypes more similar to the original model (Pereira and Sánchez, 1985) and the so-called "crateriformes" (Pereira and Sánchez, 1985; Olmos, 1988-89). They are also documented in other contexts and will be characterized by the transformation of the original profiles. Even in spite of the absence of contexts suffered by the systematic plundering of the necropolis, Toya seems to be at this moment, just as it happened in the sixth century BC with the “Toya-type” urns, the redistributor center of this new formal trend, characterized by a hybrid language. The decorations, as we said, do not imitate or pretend the original models. The intention is to create a new model that, in the image of the original, gives precise social and symbolic connotations. The specimens documented are characterized by: a) complete decorations in red, associated with the settlements of Guadiana Menor: Baza, Túgi

and Toya; b) simple decorations with lines, documented in Toya and Bobadilla, the last case on a white slip; c) complete decorations with white slip: necropolis of Santa Cruz in Ategua and Baza; d) unique complex decorations, documented only in one container: Toya (with two variants, friezes of segments and panels of semicircles and segments), Castellones de Ceal (vertical wavy lines and vertically arranged circle segments that surround the pieces, crateriform with orange slip and three simple friezes of concentric circles, segments or stripes of excised rhombuses. This last specimen could be dated towards the end of the fourth century BC or at a time of transition to the third century BC due to the development of concentric circles that, after the Early Iberian, they will be abandoned during the 4th century BC) and Baza (with the crateriform of the tombs 43, on white slip, and 130, with brown slip, associated with second aristocratic rank).

Although we are aware of the partial nature of this reading, taking into account that most of the case-studies are associated with decontextualized samples, the spatial distribution of the decorations on imitations make us propose the abovementioned starting hypothesis. However, we are awaiting new archaeological findings on this subject, in well-studied contexts, that allow us to confirm it. The commercialization of this product in the Upper Guadalquivir, being Toya its redistributor center, could be linked to the imitations with red slip and simple decorations, the first documented, as we have seen, in Toya, Baza and Túgi; while the second ones are associated withToya and La Bovadilla. The distribution of these specimens could imply the local development of the imitations, or, in any case, a custom dynamics of singular vessels with respect to their decoration in the vessel.

The special symbolic connotations of the imitations are emphasized in two cases, also, coming from the necropolis of Cerro de la Horca de Toya. It documented two small urns associated, in a secondary and not immediate manner, to the Greek pyxes (Olmos, 1988-89: 84). These urns, accompanied by two covers, are characterized by two friezes of circles and / or concentric semicircles. They are also characterized by a excised rhombuses fringe that can be considered, as we shall see later, inspiration for the development of the stamped decorations of the 3rd century BC. Greater interest is offered by the covers. One of them combines a mixed decoration with paint, incisions that reproduce vegetal fringes of Attic ceramics. The greater interest is offered by the covers, with combine a mixed decoration with paint, incisions that reproduce the vegetable borders of Attic ceramics in one of the cases, and a plastic handle in the shape of a dove. All the arranged elements, the dove, the vegetal border and the semicircles as a rosette with five petals of the second cover, reproduce an image of the deity. This deity is represented with the symbols that identify it in the Iberian world: the dove and the rosette. The iconography of these containers has been studied by different

researchers, being defined as a symbolic image of female fertility (Olmos, 2000-2001; Prados, 2004: 100; Rueda, 2012), if we follow the interpretations of Ricados Olmos (Olmos, 1991), or linked to a cult of nature led by a female priesthood according to the hypothesis of Juan Pereira (Pereira, 1999).

At an indeterminate time of the fourth century BC, without being able to specify until the moment if it is a phenomenon of the first, second half or the whole century, a type of decorative production will be developed on reducing surfaces. The decorations on grey ceramic will be documented in Baza, Bujalamé, Castellones de Ceal, Cueva de la Lobera, La Bobadilla, Los Chorrillos, Puente Tablas, Santa Cruz, Toya, Baños de la Muela, Los Patos, Molino de Caldona, Casablanca and Turruñuelos. Although the number in all of them is residual with respect to the total set of decorated ceramic, it is advisable to make some nuances. The first of them is linked to the chronology of this type of productions, constituting a chronological marker at the same level as the two-colour print decorations in red and black of the Early Iberian and the stamped decorations of the third century BC. This question is interesting because it allows us to know decorative sequences with a long path in the Middle Iberian, such as semicircles and vertical wavy lines or segments and wavy lines. Secondly, the association between this decorative tendency, associated mainly with simple decorations or decorations with spirals, and certain symbolic forms is interesting. Such is the case of one of the plastic vases in the shape of a pomegranate in the burial chamber of La Bobadilla, where the residual element, the only grey vessel in the entire necropolis, is reserved for a very specific ritual element in the discourse. Finally, the development of grey clays associated with friezes with complex decoration in the territory of Cástulo during the third century BC could be linked to a desire to link both productions through the aesthetics of the containers. If we focus the attention on what will be the territory of Cástulo, from the middle of the 4th century BC, the grey pottery with painted decoration is related to an aristocratic tomb of the fourth century BC in the necropolis of Casablanca. The later development of these grey clays, that remit to the decorated grey ceramics, is integrated in the reconfiguration mechanisms of previous models for their territorial legitimization. The territorial expansion of Cástulo, especially in the third century BC, has its roots in the own expansion of the clientelistic lineages of the 4th century BC.

The pottery iconography in the construction of the political territories of the third century BC

From the middle of the fourth century BC, the territorial units defined by the *oppidum* and its immediate territory will be replaced by new models that go beyond the valley of the rivers (Ruiz and Molinos, 2015 : 13). Of all the analyzed sites associated with

this chronology, dated between the middle of the fourth century and the third century BC, we can precisely define the territory of Cástulo in the iconographic pottery field. It will have its maximum expansion in the third century BC, surpassing the limits of the Guadalimar towards West and East (Ruiz and Molinos, 1993; Ruiz and Molinos, 2015). This territory, which has as main objective the control of the main access roads to the Upper Guadalquivir and the mining district of Sierra Morena will follow a strategy. It will based on the incorporation of secondary *oppida*, such as Giribaile or *Baecula*, distributed in the territory following some of the main water courses, as well as the foundation of two sanctuaries that function as symbols of this territory. These spaces of worship will be Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén) and Los Altos del Sotillo (Castellar, Jaén), which function as spaces of cohesion and develop a complex iconographic system based on bronze votives (Rueda, 2011). The votive offerings deposited as an offering in these sanctuaries are conceived as identity signs, "fundamental elements of cohesion, identification and representation of communities and cities" (Rueda, 2018: 351). These votive offerings are not documented only in these sanctuaries, but they are also located in other contexts such as Cástulo itself, Giribaile, *Baecula*, Carada de Espeluy or Atalayuelas. The distribution of this type of material has made it possible to define the borders of this territory in a more precise way (Rueda, 2014: 133), which in the pottery field is characterized by the features that we will see below.

The style has been defined in this work as the "result of the configuration of decorative programs and / or tendencies linked to the territorial structure in whose economic circuit the process of image production participates" (Moreno, 2015a: 151). The sites associated with the third century BC follow similar patterns of distribution that the bronze votive offerings. By means of the articulation in the space of the programs and tendencies that we will see next, the borders of this territory are contrasted and new hypotheses and lines of reading with respect to their northwest and southwest ends are opened. But let's go to the territory.

The style of Cástulo is characterized by four fundamental tendencies: the development of complex programs whose symbols, mainly semicircles and vertical wavy lines, appear chained in two or more friezes; the conformation of a line that cuts one or several friezes of semicircles and vertical wavy lines; the arrangement inside closed containers of a line that marks the intersection between the body and the edge; and the development of complex programs with wavy dotted lines. The most significant of all these trends is that linked to the programs of wavy lines of dots. During the third century BC, Cástulo maintains a political and commercial relationship with Carthage, sealed through the married alliance between Himilce de Cástulo and Aníbal Barca. This relationship will be carried to the last consequences when Cástulo is positioned

in favour of the Carthaginians during the Second Punic War and, after the Roman victory, his territory is disjointed and the capital surrendered by force of Rome (Ruiz *et al.*, 2013; Bellón *et al.*, 2015d). Punic influence in the Iberian world of Cástulo will be noticed in the coinage itself, which will be defined by a sphinx as a symbol of the city at the end of the third century BC, accompanied by a female deity represented by a rosette or star (the last abstraction of the rosette) (García and Bellido, 1978, 1982; Olmos, 2005b; González Reyero and Rueda, 2010). This influence seems to be associated with the wavy lines of dots in the pottery field. In the camp area of *Baecula*, in the Cerro de las Albahacas, a small ovoid container of Punic filiation was documented in the 2013 campaign. This container will be the last link of a model that could inspire the new Iberian programs, which also underlined the relationship between both cities through pottery decoration.

Three iconographic groups have been defined along with these general characteristics. However, they are not definitive and may be redefined in the future before new material records that allow or not link them to the style of the territory of Cástulo in a more generic way, the so-called "Cástulo style". These groups are:

1) The group of painted grey (Fig. 8) ceramics that, as we have developed in the previous section, could be linked to the first or second half of the century or the fourth century BC as a whole. These ceramics, which present a wider geographical dispersion, are associated in this context with *Baecula*, Cueva de la Lobera and Cástulo, at a time still defined by the clientelistic lineages.

2) The previous production could serve as a model for the development of friezes (Fig. 8), according to the current record, in which complex decorations on grey clays develop. The group of settlements with these decorations are Cástulo, *Baecula* and Cueva de la Lobera, these last two contexts being located further east on the territorial borders of Cástulo. In the three sites are documented the two productions, decorated grey ceramics and grey clays. This is a question that could underline our hypothesis about a desire to materialize the belonging and control of the territory through previous iconographic elements, linked to the genealogical lineages.

3) The last iconographic group associated with the territory of Cástulo is the group of so-called suns (Fig. 8) (concentric semicircles surrounded by segments of concentric circles), sometimes accompanied by friezes with dun clay as the only decorative treatment. The semicircles and,

> above all, the concentric circles are documented from this moment on the figurative, vegetal and geometric decorations of the peninsular southeast and, specially, in the northern areas of the *Oretania* of the classical sources such as Elche de la Sierra (Albacete) (Juan, 1986), Libisosa (Lezuza, Albacete) (Uroz, 2012) or Villares de las Eras (Alcalá del Júcar, Albacete) (Gil, 2016: 196).

Outside the territorial borders defined, among other elements, by the bronze votive offerings (Rueda, 2011), one or several characteristics that could link them directly or indirectly with the territory and the orbit of Cástulo have been documented in other settlements. Thus, Castellones de Céal and Toya have documented all the characteristics that currently define the Cástulo territory. These are complex programs with linked symbols, lines that section one or several friezes of semicircles and vertical wavy lines, disposition inside the closed containers of a line and programs with wavy lines. Together with them, the group of grey ceramics with painted decoration is registered in Toya (linked to the amorphous and selection fragments recovered during the interventions of conservation and tourist adaptation of the funeral chamber, directed by Manuel Fernández-Miranda and Ricardo Olmos, 1986). In our opinion, that in both contexts most of the stylistic resources of Cástulo are documentes, they could indicate their belonging to it at some point in this chronological framework, although this is only a hypothesis that should be confirmed in the future new interventions and material revisions.

With regard to the dynamism of painted ceramics beyond territorial borders of Cástulo, an aspect interesting is about of the commercial circuits of the Iberian territories through the exchange of this type of products. This happens between Cástulo and Iliturgi. The recent analysis of the ceramics documented during the archaeological digs in *Iliturgi* in 2017 show the development or acquisition of ceramics with dun clay, grey clay, chained friezes and painted grey productions. All these characteristics are associated, as we have seen, with the territory of Cástulo. Although the analysis of *Iliturgi* decorations is currently associated with five surveys (Rueda *et al.*, 2019), the development of future works will allow us to specify the number and intensity of these influences in the *oppidum*. For now, the absence of votive offerings in this context, its allusion to classical sources as distinct territories (question that is underlined by the development of the Second Punic War in the Upper Guadalquivir: Castulo remains faithful to the Carthaginians until the end of the war, while *Iliturgi* is permeable to the development of it) and the association of *Iliturgi* with the *Baetica* province during the Roman times, while Castulo remains in the *Tarraconensis* province.

On the other hand, in Bujalamé and the shrine of Piedra del Águila to which this *oppidum* is associated, a fragment with a grey clay is documented on a single occasion in each context. Given that these fragments are residual with respect to the total sample, their registration may be due to a punctual commercial exchange, thus being outside the territorial borders of Cástulo. The ritual of Piedra del Águila sanctuary seems to confirm it, with offerings characterized by the propitiation of agriculture (Rueda and Bellón, 2016).

Finally, the development of stamped decoration will take place during the third century BC. The review of the work carried out by Arturo Ruiz and Francisco Nocete on this type of decorative production (1981) shows the following. The potter furnace of Guadalimar de Cástulo could be a redistribution center of this type of decoration in different areas of Upper Guadalquivir, such us Torrejón, Alcores, Puente del Obispo or Cerro Miguelico. The influence of attic *kylices* of black varnish with stamped decoration will be fundamental for the development of this type of productions (Page and García, 1984-85; Rouillard, 1991). With regard to the development of friezes located on the upper of the body, the excised decoration documented in *Baecula*, Toya and Castellones de Céal during the fourth century BC. They seem to be determinants.

Of all stamped motifs documented in contexts associated with the territory of Cástulo, we will highlight a sign defined by a circle surrounded by radial motifs as suns or stars in these lines. One stamp stands out of all these, the most naturalist, deposited as an offering in the sanctuary of Castellar. Outside this territorial area (the Upper Guadalquivir), but still in the *Oretania* of classical sources, this type is documented in the necropolis of Alarcos (Ciudad Real). Both refer to an iconographic variant of the painted suns that, associated with different contexts of *Oretania*, are conceived as signs of territorial identity in Cástulo. This decorative motif connects the two oretan areas divided by the natural path of Despeñaperros, generating synergies in some motifs, such as concentric triangles or in a cross, and divergences in other, such as the zoomorphic and anthropomorphic symbols documented in the area of Valdepeñas. (Almagro-Gorbea, 1976-78; Lillo, 1977-78; Fernández *et al.*, 2007; García *et al.*, 2018).

The reflection of memory. Iconographic programs in the process of hybridization of Iberian societies

The last phase of history of the Iberians will open with the end of the Second Punic War. The Roman victory will have as immediate consequence the dismantling of some *oppida*, defining from this moment a period of cultural hybridization that will last "until the disappearance of the Iberian culture as a recognizable entity" (Ruiz and Molinos, 2015). In this context, ceramics will be conceived as an element of

transgression, developing an iconography of resistance and identity versus Roman lifestyles. As regards the typological and decorative repertoire, a double tendency is observed (Fig. 9):

1) On the one hand, a continuity of forms and decorative motifs associated with the third century BC in places such as Túgi (Cabré and motos, 1920; Rodríguez-Ariza, 2014; Castellones de Céal (Chapa *et al.,* 1998), Estacar de Luciano (Valiente, 1991), Atalayuelas (Rueda *et al.,* 2005; Rueda, 2011) or Piquia (Ruiz *et al.* 2015b). The motifs in the specimens of this group are well defined in general although, sometimes, the motifs appear only slightly sketched, as in Atalayuelas.
2) The second group is integrated by the development of new decorations and / or forms, generally characterized by geometric motifs that are hardly defined. It emphasizes, in this context, a type of container of small dimensions, short neck and concave base. The types are characterized by their globular or ovoid bodies, with or without handles (variants III.3.B.2, III.3.B.5, III.4.B.2), and usually present more whitish clays than the forms associated with the previous phases. This stage of dialogues, resistances and contradictions has a direct reflection in the pottery iconography, which is characterized by abstract designs, executed roughly in some occasions. This style, degenerative in aesthetic terms, is characterized by the development of a frieze framed by groups of lines. This frieze is subdivided, in turn, by rectangular metopes defined by vertical lines that surpass the lower frame of the panels. The metopes present abstract, wavy, semicircular or spike-like strokes and are only documented in the necropolis of the FARMM with this chronology: Santa Cruz and Atalayuelas (Rísquez and Molinos, 2014), two relatively close settlements that could participate of the same commercial dynamics. This type of decoration is not found in any other area of the Upper Guadalquivir and we only find a similar case in the FARMM itself, in the necropolis of La Carada. In this case, the typological variant is defined by a single frieze with wavy abstract strokes, in a batch composed of this single decorative container, so it could be part of a more numerous trousseau. The abstract development of the spike is linked to an orientalizing motif documented in the necropolis of La Guardia. His recovery at this time could be associated with the iberian memory of its carrier, which has its roots in the distant past.

This relationship between memory and cultural resistance does seem clearer in the tomb 146 of Túgi (Cabré and Motos, 1920, Rodríguez-Ariza, 2014). Dated in the first century BC, among the offerings were documented two imitations of italian black-glazed ware (seven dishes and a pyx), and green glass necklace elements, among others.

Among the painted ceramics is documented a caliciform with a rosette as a symbol of divinity, the association between the buried person and the Iberian culture is evident through this religious sign.

In the necropolis of Puerta Norte (Blázquez, 1975; Canto, 1979) and Cerrillo de los Gordos (Canto and Urruela, 1979) by Cástulo, a ceramic type we have named as Cástulo prototype is documented, as it is the only one site where it develops. It is a composite vessel characterized by an ovoid and cone-shaped body, cylindrical neck, turned edge and concave base, associated with our typological variant IV.10.C.1. This type of containers receive simple decoration with lines or, the most usual tendency, a frieze framed by lines with a series that alternates the hanging concentric semicircles with the vertical wavy lines. These symbols are executed accurately.

As shown by the dispersion of these groups among the settlements with this chronology, styles or decorative tendencies that identify or characterize several settlements are not developed. In a moment of dismantling of Iberian territories, the strategy passes through an effective Roman control. The iconographic phenomenon is more complex: the two previous groups are documented in all the sites: forms and decorations associated with the previous tradition and new forms and decorations. Different aesthetic approaches are followed in all of them, except in the urns of Santa Cruz, Atalayuelas and La Carada. The objective is to emphasize their Iberian identity over the Roman cultural forms and, to do so, they use schemes that can be conceived as symbolic mechanisms of recreation and reconfiguration of previous iconographic models.

Bibliografía

ABAD, L. y SALA, F. (1993): *El poblado ibérico de El Oral (San Fulgencio, Alicante)*. Serie de Trabajos Varios número 90 del Servicio de Investigación Prehistórica, Valencia.

ABASCAL, J.M. (1987-88): "Olpes pintados de Época Imperial en la provincia de Alicante". *Saguntum*, 21, pp. 361-377.

ADROHER, A.M. (1995): "Las cerámicas de barniz negro I. Cerámicas áticas y protocampanienses". *Florentia Iliberritana. Revista de estudios de Antigüedad Clásica*, 6, pp. 11-53.

ADROHER, A.M. y CABALLERO, A. (2010): "El contexto de la Dama en el territorio de *Basti*". En T. Chapa e I. Izquierdo (coords.): *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá, Madrid, 2007.* Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, pp. 57-72.

ADROHER, A.M.; CABALERRO, A. y SALVADOR, J.A. (2013): "Una historia de las investigaciones en *Basti* (Baza, Granada)". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 23, pp. 265-291.

AGUILERA, E. (2014): "El inventario del FARMM". En VVAA: *FARMM. Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón*. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Sevilla, pp. 27-50.

AGUILERA, E.; ARTEAGA, O.; BELTRÁN, J.; CHAVES, F.; GÓMEZ, A.B.; LÓPEZ, U.; LOZA, M.L.; MOLINOS, M.; OJEDA, R.; PLIEGO, R.; QUESADA, F.; RÍSQUEZ, C.; RUEDA, C.; RUIZ, A.; SÁNCHEZ, R.; STYLOW, A. (2014): *FARMM. Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón*. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Sevilla.

ALBERTINI, E. (1906-1907): *Fouilles d´Elche*. Bulletin Hispanique, VIII-IX.

ALCALÁ VENCESLADA, A. (1930): "Un relieve ibérico". *Revista Don Lope de Sosa, XVIII*, pp. 240-242.

ALCALDE, J.; GUTIÉRREZ, L.Mª; NAVARRO, J.A.; RUEDA, C.; BELLÓN, J.P.; MONTES, E.; PORTASANY, B.; SÁNCHEZ, B. (2007): "Integración de las investigaciones arqueológicas del Alto Valle del Guadalimar, en la Sierra de Segura, en el ámbito del Alto Guadalquivir". *Caesaraugusta*, 78, pp. 321-330.

ALCINA FRANCH, J. (1988): *Arte y antropología*. Editorial Alianza, Madrid.

ALDANA, C. (1988): "La cerámica ibérica con decoración geométrica sencilla en el Tossal de Manises (Alicante)". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVIII, pp. 387-393.

ALFAYÉ, S. (2011): *Imagen y ritual en la Céltica peninsular*. Serie Keltia 50, A Coruña.

ALMAGRO BASCH, M. (1949): "El estado actual de la clasificación de la cerámica ibérica". *Crónica del IV Congreso de Arqueología del Sudeste Español. Elche, 1948*. Publicaciones de la Junta Municipal de Arqueología de Cartagena, Cartagena, pp. 382-389.

ALMAGRO BASCH, M. (1965): "L´influence grecque sur le monde iberique. Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures peripheriques ». *VIII Congres International d´Archeologie Clássique*. Paris, 15-40.

ALMAGRO BASCH, M. (1974): "Resistencia y asimilación de elementos culturales del Mediterráneo Oriental en la Iberia Prerromana". *VI Congreso Internacional de Estudios Clásicos.* Fundación Universitaria Española, Madrid, pp. 110-145.

ALMAGRO BASCH, M. (1977): "L´origines de l´art iberique a la lumiere des recentes decouvertes". *Revue Archeologique*, pp. 277-284.

ALMAGRO-GORBEA, M. (1976-78): "La Iberización de las zonas orientales de la Meseta". *Ampurias,* 38-40, pp. 93-156.

ANTAL, F. (1966): *Essays in Classicism and Romanticism*. Routledge and Kegan, London, pp. 175-189.

ARANEGUI, C. (1974): "Las artes decorativas en la cerámica ibérica valenciana". *Saitabi*, 24, pp. 31-53.

ARANEGUI, C. (2006): "*Corpus vasorum Hispanorum*. Cerámica del Cerro de San Miguel, Liria". En H. Bonet (coord.): *Arqueología en blanco y negro: la labor del SIP: 1927-1950*. Diputación de Valencia, Valencia, pp. 197-202.

ARANEGUI, C. (2012): *Los iberos ayer y hoy. Arqueologías y culturas*. Marcial Pons Historia, Madrid.

ARANEGUI, C.; BONET, H.; MARTÍ, M.A.; MATA, C.; PÉREZ BALLESTER, J. (1997): "La cerámica con decoración figurada y vegetal del Tossal de Sant Miquel (Llíria, Valencia): una nueva propuesta metodológica". En R. Olmos y J.A. Santos Velasco (eds.): *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura (Roma 11-13 de noviembre de 1993)*. Universidad Autónoma de Madrid, CSIC, pp. 153-175.

ARANEGUI, C.; MARTÍ BONAFÉ, M.A. (1995): "Cerámicas procedentes de un alfar ibérico localizado en el Pla de Piquer (Alfara d´Algímia), cerca de Sangunt (Valencia)". *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 28, pp. 131-149.

ARANEGUI, C. y VIVES-FERRÁNDIZ, J. (2006): "Encuentros coloniales, respuestas plurales: los ibéricos antiguos de la facha mediterránea central". En C. Belarte y J. Sanmartí (Eds.): *De les comunitats locals als estats arcaics: la formació de les societats complexes a la costa Mediterrani occidental, Homenatge a Miquel Cura, Actes de la III Reunió Internacional d'Arqueologia de Calafell* (Calafell, 2004). *Arqueomediterrània*, 9, pp. 89-107.

ARNOLD, D. E. (1985): *Ceramic Theory and Cultural Process*. Cambridge University Press, Cambridge.

ARNOLD, D. E. (2000): "Does the standarization of ceramic pastes really mean standarization?". *Journal of Archaeological Method and Theory*, 7, pp. 333-375

ARNOLD, D. E. (2005): "Linking society with the compositional analyses of pottery: a model from comparative ethnography". In A. Linvingstone Smith, D. Bosquet y R. Martineau (eds.): *Pottery Manufacturing processes: Reconstitution and Interpretation*. British Archaeological Report., International Series 1349, Oxford 2005.

ARRIBAS, A. (1965): *Los iberos*. Ed. Ayma, Barcelona.

ARRIBAS, A. y MOLINA, F. (1968-69): "La necrópolis ibérica de Molino de Caldona (Finca Torrubia)". *Oretania*, 28-33.

ARRIBAS, A.; TRÍAS, G.; CERDÁ, D.; DE LA HOZ, J. (1987): *El barco de El Sec (Calviá, Mallorca). Estudio de los materiales*. Ayuntamiento de Calviá, Mallorca.

ASCHWANDEN, H. (1987): *Symbols of Life*. Mambo press, Gweru.

AUBET, Mª E. (1975): *La necrópolis de Setefilla en Lora del Río, Sevilla. Túmulo A*. Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Barcelona, Barcelona.

AUBET, Mª E. (1976-78): "La cerámica a torno de la Cruz del Negro (Carmona, Sevilla)". *Ampurias*, 38-40, pp. 267-287.

AUBET, Mª E. (1978): *La necrópolis de Setefilla en Lora del Río, Sevilla. Túmulo B*. Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Barcelona, Barcelona.

AUBET, Mª E. (1990): "Cerro del Villar 1987. Informe de la primera campaña de excavaciones en el asentamiento fenicio de la desembocadura del río Guadalhorce (Málaga). *Anuario arqueológico de Andalucía 1987,* vol. 2, pp. 310-316.

BACOU, A. (1983): "L´oppidum de Montfau à Magalas, Hérault ». *Archéologie en Languedoc,* 5, pp. 61-114.

BALLESTER, I.; FLETCHER, D.; PLA, E.; JORDÀ, F. y ALCÁCER, J. (1954): *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel de Llíria.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

BANDERA, Mª L. de la; FERRER, E. (1995): "Reconstrucción del ajuar de una tumba de Cástulo: ¿indicios de mestizaje?" En J. San Bernardino Coronil, F.E. Álvarez y A. J. de Miguel (coords.). *Arqueólogos, historiadores y filólogos: homenaje a Fernando Gascó, I. Kolaios*. Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 53-66.

BEIGBEDER, o. (1970): *La Simbología*. Editorial Oikos-Tau, Barcelona.

BELÉN, M. (1978): *Cerámicas a torno pintadas de Andalucía durante los siglos VIII-VI a.C.* Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla.

BELÉN, M. y PEREIRA, J. (1985): "Cerámicas a torno con decoración pintada en Andalucía". *Huelva Arqueológica*, VII, pp. 307-360.

BELÉN, M.; MARTÍNEZ, Mª I.; PEREIRA, J.; RODERO, A. (2010): "Pedro Álvarez Gutiérrez, un arqueólogo ilustrado". En C. Papí, G. Mora y M. Ayarzagüena (eds.): *El patrimonio arqueológico en España en el siglo XIX: el impacto de las desamortizaciones*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, pp. 127-145.

BELLÓN, J.P.; GÓMEZ, F.; GUTIÉRREZ, L. Mª.; RUEDA, C.; RUIZ, A.; SÁNCHEZ, A.; MOLINOS, M.; WIÑA, L.; GARCÍA, Mª. A.; LOZANO, G.; ORTEGA, C.; MARTÍNEZ, A. y FERNÁNDEZ, R. (2004): "Baecula. Arqueología de una batalla". En: *Proyectos de investigación 2002-2003*. Universidad de Jaén, pp. 11-67.

BELLÓN, J.P.; GÓMEZ, F.; GUTIÉRREZ, L. Mª.; RUEDA, C.; RUIZ, A.; SÁNCHEZ, A.; MOLINOS, M.; WIÑA, L.; GARCÍA, Mª. A.; LOZANO, G.; ORTEGA, C.; MARTÍNEZ, A. (2009): "*Baecula*. An archaeological analysis of the location of a battle of the second punic war". *Limex XX. XX Congreso Internacional de Estudios sobre la frontera romana. Anejos de Gladius,* 13, pp. 253-265. Madrid.

BELLÓN, J.P.; GÓMEZ, F.; RUIZ, A.; CÁRDENAS, I.; MOLINOS, M.; RUEDA, C. (2012): "Un escenario bélico de la Segunda Guerra Púnica: Baecula"· En S. Remedio, F. Prados y J. Bermejo (eds.): *Aníbal de Cartago. Historia y Mito*. Ediciones Polifemo, Madrid, pp. 345-379.

BELLÓN, J.P.; GÓMEZ, F.; RUIZ, A.; MOLINOS, M.; RUEDA, C.; LECHUGA, M.Á.; PÉREZ, F. (2015a): "Una metodología arqueológica para el estudio de campos de batalla". En J.P. Bellón, A. Ruiz, M. Molinos, C. Rueda y F. Gómez (eds.): *La Segunda Guerra Púnica en la Península Ibérica. Baecula, Arqueología de una batalla*. Serie Textos CAAI 7, Universidad de Jaén, pp. 233-260.

BELLÓN, J.P.; GÓMEZ, F. y RUIZ, A. (2015b): "El sacrificador de Bujalamé y los iberos de la Sierra de Segura". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 237-254.

BELLÓN, J.P.; RUEDA, C.; RUIZ, A.; GÓMEZ, F.; MOLINOS, M. (2015c): "El Oppidum de Los Turruñuelos". En J.P. Bellón, A. Ruiz, M. Molinos, C. Rueda y F. Gómez: *La Segunda Guerra Púnica en la Península Ibérica. Baecula, Arqueología de una Batalla*. Serie Textos CAAI 7, Universidad de Jaén, pp. 427-456.

BELLÓN, J.P.; RUIZ, A.; MOLINOS, M.; RUEDA, C.; GÓMEZ, F. (2015d): *La Segunda Guerra Púnica en la Península Ibérica. Baecula: arqueología de una batalla*. Serie Textos CAAI 7, Universidad de Jaén.

BELLÓN, J.P.; RUEDA, C.; LECHUGA, M.Á.; MORENO, Mª I. (2016). "An archaeological analysisi of a battlefield of the Second Punic War: the camps of the battle of Baecula". J*ournal of Roman Archaeology*, 29, pp. 74-104.

BELLÓN, J.P., RUEDA, C.; RUIZ, A.; SÁNCHEZ, A. (2003): *Las imágenes de los santuarios ibéricos giennenses: el Archivo Gérard Nicolini*. Instituto de Estudios Giennenses, Jaén.

BELTRÁN LLORIS, M. (1984): "Nuevas aportaciones a la cronología de Azaila". *Boletín del Museo de Zaragoza*, 3, pp. 125-152.

BERNABEU, J.; BONET, H. y MATA, C. (1987): "Hipótesis sobre la organización del territorio edetano en Época ibérica Plena: el ejemplo del territorio de Edeta/Llíria". En A. Ruiz y M. Molinos (coords.): *Iberos. I Jornadas sobre el Mundo Ibérico (Jaén, 1985)*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 137-156.

BIANCHI BANDINELLI, R. y GIULIANO, A. (1974): *Los etruscos y la Italia anterior a Roma*. El Universo de las Formas-Editorial Aguilar, Madrid.

BINFORD, L. (1989): "Styles of Style". *Journal of Anthropological Archaeology*, 8, pp. 51-67.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1959): "Excavaciones arqueológicas en la provincial de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudio Jiennenses*, 22, pp. 89-127.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1960a): "Notas de arqueología andaluza". *Zephyrus. Revista de Prehistoria y Arqueología*, 11, 151-164.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1960b): "Orientalia II". *Archivo Español de Arqueología*, 33, 1-43.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1962): "Antigüedades de Riotinto". *Zephyrus. Revista de Prehistoria y Arqueología*, 15, 61-84.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1962b): "El ajuar de una tumba de Cástulo". *Archivo Español de Arqueología*, 34, pp. 40-63.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1965): "El ajuar de una tumba de Cástulo". *Oretania*, 19, pp. 7-60.

BLANCO FREIJEIRO, A. LUZÖN, J.M. y RUIZ, D., (1969): "Panorama tartésico en Andalucía occidental". En J. Maluquer de Motes (ed.): *Tartessos y sus problemas*. Barcelona, pp. 9-12.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1976): *Cerámica ibérica de Andalucía y Levante*. Ediciones del Castro, Madrid.

BLÁZQUEZ, J. Mª (1975): *Cástulo I*. Acta Arqueológica Hispánica 8, Madrid.

BLÁZQUEZ, J. Mª (1979): *Cástulo II*. Excavaciones Arqueológicas en España 105, Madrid.

BLÁZQUEZ, J. Mª; CONTRERAS, R.; URRUELA, J.J. (1984): *Cástulo IV*. Excavaciones Arqueológicas en España 131, Madrid.

BLÁZQUEZ, J.Mª y VALIENTE, J. (1981): *Cástulo III*. Subdirección General de Arqueología y Etnografía, Madrid.

BLÁZQUEZ, J.Mª y GARCÍA-GELABERT, M.P. (1987): "La necrópolis de El Estacar de Robarinas, Cástulo: tipología de los enterramientos". *Archivo de Prehistoria Levantina*, 17, pp. 177-197.

BLÁZQUEZ, J.Mª y GARCÍA-GELABERT, M.P. (1994): *Cástulo, ciudad ibero-romana*. Editorial Istmo, Madrid.

BLÁZQUEZ, J. Mª; GARCÍA-GELABERT, M.P. y LÓPEZ, F. (1985): *Cástulo V*. Excavaciones Arqueológicas en España 140, Madrid.

BOAST, R. (1995): "Fine pots, pure pots, beakers pots". En I.A. KINNES y G. VARNDELL (eds.): *Unbaked urns of rudely shape. Essays on British and Irish for Ian Longworth*. Osbow Monography, 55, pp. 69-80.

BONET, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Llíria: la antigua Edeta y su territorio*. Diputación de Valencia, Valencia.

BONET, H. (2000): "Un nivel del ibérico antiguo en La Seña (Villar del Arzobispo, Valencia)". En M. Olcina, J. Soler y E. Llobregat (coords.): *Scripta in honorem Enrique A. Llobregat Conesa*. Diputación provincial de Alicante-Instituto Alicantino de Cultura Juan-Gil Gilbert, Alicante, pp. 307-324.

BONET, H. (2006): "Exvcavar a principios del siglo XX". En H. Bonet (coord.): *Arqueología en blanco y negro: la labor del SIP (1927-1950)*. Diputación de Valencia, Valencia, pp. 67-81.

BONET, H. y IZQUIERDO, I. (2001): "Vajilla ibérica y vasos singulares del área valenciana entre los siglos III y I a.C.". *Archivo de Prehistoria levantina*, XXIV, pp. 273-313.

BONET, H. y MATA, C. (1982): "Nuevas aportaciones a la cronología final del Tossal de Sant Miquel (Llíria, Valencia)". *Saguntum*, 17, pp. 77-83.

BONET, H. y MATA, C. (1992): "La cerámica ibérica: ensayo de tipología". En: *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana en homenaje a Enrique Pla Ballester*. Serie de Trabajos Varios número 89 del Servicio de Investigación Prehistórica, Valencia, pp. 117-174.

BONET, H. y MATA, C. (1997): "La cerámica ibérica del siglo V a.C. en la Edetania". *Recerques del Museu d´Alcoi*, 6, pp. 31-47.

BONET, H. y MATA, C. (2002): *El Puntal dels llops. Un fortín edetano*. Serie de Trabajos Varios número 99 del Servicio de Investigación Prehistórica, Valencia.

BONET, H. y VIVES-FERRÁNDIZ, J. (2011) (eds.): *La Bastida de les Alcusses: 1928-2010*. Diputación de Valencia, Valencia.

BONET, H.; PEDRO, M.J. de; SÁNCHEZ, A.; FERRER, C. (coords.) (2006): *Arqueología en blanco y negro. La labor del SIP: 1927-1950*. Diputación de Valencia D.L., Valencia.

BOSCH GIMPERA, P. (1913-14): "Adquisicions de la colecció Vives de Madrid". *Anuari del Institut d´Estudis Catalans*, pp. 875-879.

BOSCH GIMPERA, P. (1915): *El problema de la cerámica ibérica*. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

BOSCH GIMPERA, P. (1928): "Problemas de la colonización fenicia de España y del Mediterráneo Occidental". *Revista de Occidente,* 60, pp. 314-348.

BOSCH GIMPERA, P. (1932): *Etnología de la Península Ibérica*. Barcelona.

BOSCH GIMPERA, P. (1958): *Todavía el problema de la cerámica ibérica.* Universidad Nacional Autónoma, México.

BOURDIEU, P. (1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Harvard University Press, Cambridge.

BOURDIEU, P. (2007): "Espacio social y poder simóbolico". En P. Bourdieu (ed.): *Cosas Dichas*. Editorial Gedisa, Barcelona, pp. 127-142.

BRAUN, D. (1991): "Why decorate a pot? Midwestern Household pottery, 200 B.C.-A.D. 600". *Journal of Anthropological Archaeology*, 10, pp. 360-397.

BRONCANO, S. (1989): *El depósito votivo de El Amarejo, Bonete (Albacete)*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid.

CABALLERO, A; ADROHER, A; RAMÍREZ, M.; SALVADOR, J.A. y SÁNCHEZ, L. (2013): "Nueva tumba, de inhumación infantil, en la necrópolis ibérica de Cerro del Santuario (Baza, Granada): resultado preliminares". *Bastetania*, 1(2013), pp. 115-131.

CABRÉ, J. (1925): "Arquitectura hispánica. El sepulcro de Toya". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1, pp. 73-101.

CABRÉ, J. (1926): "La cerámica pintada de Azaila". *Archivo Español de Arqueología*, 2, pp. 215-260.

CABRÉ, J. (1944): *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica de Azaila. Museos Arqueológicos de Madrid, Barcelona y Zaragoza.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

CABRÉ, J. y MOTOS, F. de (1920): *La necrópolis ibérica de Túrugi (Galera, provincia de Granada): memoria de las excavaciones practicadas en la campaña de 1918.* Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, Madrid.

CAMACHO, M; SALDAÑA, L.M. y QUESADA, F. (2014): "Las cerámicas ibéricas con decoración estampillada del Cerro de la Cruz (Almedinilla, Córdoba)". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 24, pp. 423-458.

CAMPBELL, S. (2010): "Understanding symbols: putting meaning to the painted pottery of Prehistoric Northern Mesopotamia". En D. Bolger and L. C. Macguire (eds): *Development of Pre-Estate Communities in the Ancient Near East*. Oxbow Books, Oxford, pp. 147-155.

CANTO, A. Mª (1979): "Necrópolis de La Puerta Norte. Campañas de 1971 y 1972". En J.Mª Blázquez (dir.): *Cástulo II*. Excavaciones Arqueológicas en España 105, Madrid.

CANTO, A. Mª y URRUELA, J.J. (1979): "Necrópolis del Cerrillo de los Gordos. Campaña de 1971". En J.Mª Blázquez (dir.): *Cástulo II*. Excavaciones Arqueológicas en España 105, Madrid.

CARANDINI, A. (1997): *Historias en la tierra. Manual de excavación arqueológica*. Crítica D.L., Barcelona.

CARPENTER, R. (1925): *The Greeks in Spain*. Bryn Mawr College, Pensilvania.

CASADO, M. (2015): *La cerámica con decoración geométrica del Carambolo*. SPAL Monografías XXI, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla.

CASTIÑEIRAS, M.A. (1998): *Introducción al método iconográfico*. Editorial Ariel: Serie Patrimonio Histórico, Barcelona.

CASTRO, M. (1998): *La Campiña de Jaén (siglos I-II d.n.e.): construcción de un paisaje agrario*. Tesis Doctoral, Universidad de Jaén, Jaén.

CASTRO, J.M. (2007): "Geología". En M. Molinos y A. Ruiz (coords.): *El hipogeo ibero del Cerrillo de la Compañía de Hornos (Peal de Becerro, Jaén)*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía-Universidad de Jaén, Sevilla, pp. 87-89.

CÁTEDRA, M. (2003): "Los símbolos desde la antropología social". En T. Tortosa Rocamora y J.A. Santos (eds.): *Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes*. "L´Erma" di Bretschneider cop., Roma, pp. 3-16.

CAZABÁN, A. (1920): "En Fuerte del Rey: Buscando curiosidades arqueológicas". *Revista Don Lope de Sosa, Jaén*, pp. 342-348.

CAZURRO, M. (1909): "Fragments de vasos iberics d´Ampuries". *Anuari del Institut de Estudis Catalans*, II, pp. 551-562.

CELA, X. (1994): "La cerámica ibérica a torno en el Penedés". *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental*, 25, pp. 151-180.

CELA, X. (2006): "Las cerámicas ibéricas del período Ibérico Antiguo (Siglos VI-V a.C.): estado de la cuestión y propuestas". En C.M. Belarte y J. Sanmartí (eds.): *De les comunitats locals als estats arcaics: la formació de les societats complexes a la costa del Mediterrani occidental. Homenatge a Miquel Cura*. Arqueo Mediterrània, 9, pp. 221-261.

CHAPA, T. (2003): "La percepción de la infancia en el mundo ibérico". *Trabajos de Prehistoria,* 60-1, pp. 115-138.

CHAPA, T. (2015a): "El *Torito* de Porcuna". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, pp. 27-36.

CHAPA, T. (2015b): "Los escultores del Cerrillo Blanco de Porcuna". En A. Ruiz y M. Molinos (coord.): *Jaén, tierra ibera. 40 años de investigación y transferencia*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 85-92.

CHAPA, T.; FERNÁNDEZ, M.; PEREIRA, J.; RUIZ, A. (1984): "Análisis económico y territorial de Los Castellones de Céal (Jaén)". *Arqueología Espacial. Coloquio sobre distribución y relaciones entre los asentamientos*, 4, pp. 223-240.

CHAPA, T. y PEREIRA, J. (1992): "La necrópolis de Castellones de Céal (Hinojares, Jaén)". En J. Blánquez y V. Antona (eds.): *Congreso de Arqueología Ibérica. Las necrópolis*. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 431-454.

CHAPA, T.; MADRIGAL, A. y PEREIRA, J. (1995): "Funerary practices and Iberian society in North-East Andalusia". En W.H. Waldren, J.A. Ensenyat y R.C. Kennard (eds.): *Ritual, Rites and Religion in Prehistory. IIIrd. Deyà International Conference in Prehistory*. BAR International Series 611, Oxford, pp. 194-210.

CHAPA, T. y OLMOS, R. (2004): "El imaginario del joven en la cultura ibérica". *Melánges de la Casa de Velázquez, Nouvelle Serie 34*, 1, pp. 43-83.

CHAPA, T.; PEREIRA, J. y MADRIGAL, A. (1993): "Tipo de construcciones funerarias en el yacimiento ibérico de Los Castellones de Céal (Hinojares, Jaén)". En: *Homenatge a Miquel Tarradell*. Estudis Universitaris Catalans, Barcelona, pp. 411-419.

CHAPA, T.; PEREIRA, J.; MADRIGAL, A. y MAYORAL, V. (1998): *La necrópolis ibérica de los Castellones de Céal (Hinojares, Jaén)*. Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía-Universidad de Jaén.

CHAPA, T.; PEREIRA, J.; MADRIGAL, A.; MAYORAL, V.; URIARTE, A. (2015): "La necrópolis de Castellones de Ceal (Hinojares)". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 145-160.

CHOCLÁN, C. (1984): *Cerámica iberorromana producida en los alfares de los Villares de Andújar (Jaén)*. Memoria de Licenciatura, Universidad de Granada, Granada.

CLAUESTRES, G. (1951) : « Stratigraphie de Ruscino ». *Études Rousillonnaises*, 2, pp. 135-195.

CLAUSTRES, G. (1987): "Les jarres ibères et leurs marques artistiques trouvées dans le Midi de la France". *Travaux de Préhistoire Roussillonaise*, 4, 119-125.

COBAS, I. y PRIETO, Mª P. (2001): "La cadena tecnológica operativa como una herramienta teórica y metodológica. Una perspectiva desde los planteamientos de la Arqueología del Paisaje". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLVIII, pp. 1-19.

COBAS, I. (2003): "Formas de representar, mirar e imaginar: metodología para el estudio de la decoración geométrica en la prehistoria reciente". En T. Tortosa Rocamora y J.A. Santos (eds.): *Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes*. "L´Erma" di Bretschneider cop., Roma, pp. 17-39.

COLL, J. (2000): "Aspectos de la tecnología de producción de la cerámica ibérica". *Saguntum extra 3: Ibers, agricultors, artesans i comerciants, III reunió sobre economía en el món ibèric*, pp. 191-208.

COLOMINAS, J. (1925): "La necrópolis d´Oliva (prov. de València)". *Butlletí de l´associació catalana d´Antropologia, Etnologia i Prehistoria*, III, pp. 113-114.

CONDE, M.J. (1998a): "Estado actual de la investigación sobre la cerámica ibérica pintada de época plena y tardía". *REIb*, 3, pp. 299-335.

CONDE, M.J. (1998b): "Ceràmica ibèrica de Pollèntia (Alcúdia, Mallorca)". *Cypsela*, 12, pp. 195-212.

CONDE, M.J. (1989-90): "La producció ceràmica ibèrica tardana (Ss. II-I a.C.) a les comarques de Tarragona". *Acta Arqueolègica de Tarragona*, III, pp. 33-39.

CONKEY, M. (1990): "Experimenting with style in archaeology: some historical and theoretical issues". En M. Conkey y H. Hastorf (eds.): *The uses of style in archaeology*. Universitiy of Cambridge, Cambridge, pp. 5-17.

CONTRERAS, F.; CARRIÓN, F.; JABALOY, E. (1983): "Un horno de alfarero protohistórico en el Cerro de los Infantes (Pinos Puente, Granada)". En: *Crónica del XVI Congreso de Arqueología Nacional*. Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 533-538.

COULOUMA, J. (1948): "La céramique à Magalas, à Bessan et à Saint-Thibéry". *Gallia,* VI, pp. 175-179.

CRIADO, F. (1999): "Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la Arqueología del Paisaje". *CAPA: cadernos de arqueoloxía e patrimonio*, 6, pp. 1-82.

CREMONTE, M.B. y BUGLIANI, M.F. (2007): "Pasta, forma e iconografía. Estrategias para el estudio de la cerámica arqueológica". *Xama*, 19-23, pp. 239-262.

CRESPO, J.M. y LÓPEZ, J. (1984): *Estudio arqueológico sobre la evolución del poblamiento prehistórico en la cuenca alta y media del Arroyo Salado de Porcuna: comarca de Martos.* Memoria-Trabajo de Investigación, Diputación Provincial de Jaén (inédito).

CRESPO, J.M.; CASTRO, M.; LÓPEZ, J. y CHOCLÁN, C. (1987): "Prospección arqueológica con sondeo estratigráfico en la finca Gil de Olid, Puente del Obispo, Jaén". *Anuario Arqueológico de Andalucía 1986,* pp. 190-193.

CRESPO, J.M. y LÓPEZ, J. (1989): "Algunas cuestiones sobre los modelos de asentamiento ibérico en la cuenca alta del río Víboras. Martos (Jaén)". *Arqueología Espacial*, 4, pp. 206-221.

CRESPO, J.M.; PÉREZ, C. (1990): "Prospecciones Arqueológicas Superficiales en el término municipal de Orcera". *Anuario Arqueológico de Andalucía*, pp. 329-337.

CUADRADO, E. (1953): "Materiales ibéricos: cerámica roja de procedencia incierta". *Zephyrus*, 4, pp. 265-309.

CUADRADO, E. (1954): "La cerámica ibérica de *Ischia*". *Zephyrus*, 3, pp. 80-104.

CUADRADO, E. (1966): "La cerámica occidental de barniz rojo y su ámbito geográfico". En E. Rynne (ed.): *VI Congreso Internazionale de Sciencie Preistoriche*. Roma, pp. 36-45.

CUADRADO, E. (1969): "Origen y desarrollo de la cerámica de barniz rojo en el mundo tartésico". En A. Blanco (ed.): *Tartessos y sus problemas. V simposio internacional de Prehistoria Peninsular (Jerez de la Frontera, septiembre de 1968).* Universidad de Barcelona, pp. 257-290.

CUADRADO, E. (1972): "Tipología de la cerámica ibérica fina de El Cigarralejo (Mula, Murcia)". *Trabajos de Prehistoria*, 29, pp. 125-187.

CUADRADO, E. (1974): "Penetración de las influencias colonizadores greco-fenicias en el interior peninsular". En E. Sanmartí y E. Ripoll (eds.): *Simposio internacional de colonizaciones (Barcelona, 1971).* Diputación provincial de Barcelona, Barcelona, pp. 93-104.

CUADRADO, E. (1987): *La necrópolis ibérica de El Cigarralejo (Mula, Murcia)*. Biblioteca Prehistórica Hispana, Vol. XXIII, Madrid.

CUADRADO, E. y QUESADA, F. (1989): "La cerámica ibérica fina de "El Cigarralejo" (Murcia). Estudio de cronología". *Verdolay*, 1, 49-115.

CURA, M. (1975): "Nuevos hallazgos de cerámica estampillada gris prerromana en Catalunya". *Pyrenae*, 11, 173-178.

DE NICOLÁS, J.C. y CONDE, M.J. (1993): *La ceràmica ibèrica pintada a les Illes Balears i Pitiüses*. Col.lecció Recerca, 3, Maó.

DEBOER, W. R. (1991): "The decorative burden: design, medium and change". En W.A. LONGRACE (ed.): *Ceramic ethnoarchaeology*, pp. 144-161. University of Arizona Press. Tucson.

DÉCHELETTE, J. (1909): "Essai sur la chronologie préhistorique de la Péninsule ibérique ». *RA,* pp. 1-81.

DEMARRAIS, E. (2004): "The Materialization of Culture". In E. DeMarrais, C. Gosden and C. Renfrew: *Rethinking Materiality: the engagement of mind with the Material World.* McDonald Institute for Archaeological Research-University of Cambridge, Cambridge.

DEMARRAIS, E.; CASTILLO, L.J.; EARLE, T. (1996): "Ideology, Materialization and power strategies". *Current Anthropology*, 37, pp. 15-31.

DIETLER, M. (2010): *Archaeologies of Colonialism: Consumption, Entanglement, and Violence in Ancient Mediterranean France*. University of California Press, Berkeley.

DOMÍGUEZ, A. (1988): "Algunas observaciones en torno al "comercio continental griego" en la Meseta meridional". En: *I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, pp. 237-334.

DOMÍNGUEZ, A. y SÁNCHEZ, C. (2001): *Greek pottery from the Iberian Peninsula. Archaic and Classical Periods*. Brill, Leiden-Boston-Köln.

DUARTE, F.X.; GARIBO, J.; MATA, C.; VALOR, J.; VIDAL, X. (2000): "Tres centres de producción terrissera al territorio de Kelin". *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 3, pp. 231-239.

EARLE, T. (1990): "Style and iconography as legitimation in complex chiefdoms". En M. Conkey y C. Hastorf (eds.): *The uses of style in archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 73-81.

EARLE, T. (2001): "Economy support of Chaco Canyon Society". *American Antiquity*, 66, pp. 26-35.

ECO, U. (1975): *Tratado de semiótica general*. Lumen, Barcelona.

ECO, U. (1989): *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Lumen, Barcelona.

ELVIRA, M.A. (1979): "Aproximación al estilo florido o rico de la cerámica de Liria". *Archivo Español de Arqueología*, 52, pp. 205-225.

ESCACENA, J.L. (1986): *Cerámicas a torno pintadas andaluzas de la Segunda Edad del Hierro*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla.

ESCACENA, J.L. (2011-2012): "El firmamento en un cuenco de cerámica. Viaje a las ideas calcolíticas sobre la bóveda celeste". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 37-38, pp. 153-194.

ESCUDERO, J.A. (2010): "Real Cédula de 6 de julio de 1803". En M. Almagro y J. Maier (eds.): *Corona y arqueología en el siglo de las luces*. Patrimonio Nacional, Madrid, pp. 452-454.

ESCRIVÀ, V.; MARTÍNEZ CAMPS, C.; VIDAL, X. (2001): "Edeta kai Leiria. La ciutat romana d´Edeta de l´època romana a l´antiguitat tardana". *Lauro*, 9, pp. 13-91.

ESTEBAN, C.; RÍSQUEZ, C.; RUEDA, C. (2014): "Una hierofanía solar en el santuario ibérico de Castellar (Jaén)". *Archivo Español de Arqueología*, 87, pp. 91-17.

FERNÁNDEZ, M. (2012): "*La alfarería en época ibérica: cerámica de barniz rojo en la Meseta Sur*". Ediciones C&G, D.L., Puertollano.

FERNÁNDEZ, R. (2004): *Plaza de Armas de Puente Tablas: Estudio de la fortificación (corte B1 exterior e interior)*. Memoria de iniciación a la investigación, Universidad de Jaén.

FERNÁNDEZ-CHICARRO, C. (1955): "Prospección Arqueológica en los términos de Hinojares y La Guardia". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 6, pp. 89-99.

FERNÁNDEZ-CHICARRO, C. (1956): "Prospección Arqueológica en los términos de Hinojares y La Guardia". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 7, pp. 101-117.

FERNÁNDEZ-CHICARRO, C. (1957): "Avance sobre las recientes prospecciones arqueológicas en Castellar de Santisteban y Peal de Becerro". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 13, pp. 153-163.

FERNÁNDEZ-CHICARRO, C. (1958): "Noticiario arqueológico de Andalucía". *Archivo Español de Arqueología*, 21, pp. 183-192.

FERNÁNDEZ, F.; CHASCO, R.; OLIVA, D. (1979): "Excavaciones en el Cerro Macareno (cortes E, F, G. Campañas de 1974". *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 7, pp. 7-93.

FERNÁNDEZ, J. y GARCÍA C. (2008): "Ciudades y poblados tartésicos. Dos conceptos para una misma cultura". En D. García, F. Gracia e I. Moreno (eds.): *Contactes. Indígenes i fenicis a la Mediterrània occidental entre els segles VIII i VI ane*. Museu d´Arqueologia de Catalunya, Barcelona, pp. 89-112.

FERNÁNDEZ-MIRANDA, M. y OLMOS, R. (1986): *Las ruedas de Toya y el origen del carro en la Península Ibérica*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, Madrid.

FERNÁNDEZ, D.; VÉLEZ, J.; PÉREZ, J. (2007): "La cerámica estampillada de tipo figurativo del Cerro de las Cabezas (Valdepeñas)". En L. Abad y J.A. Soler (eds.): *Arte Ibérico en la España Mediterránea*. Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, Alicante, pp. 211-227.

FITA, F. (1885): "Inscripciones romanas de Cáceres, Úbeda y Alcalá de Henares". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VII, Cuadernos I-III, pp. 45-53.

FLETCHER, D. (1940): "El poblado ibérico de La Rochina". *Atlantis*, XV, pp. 125-140.

FLETCHER, D. (1965): *La necrópolis de La Solivella (Alcalá de Chivert)*. Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica 32, Valencia.

FLETCHER, D.; PLA, E.; ALCACER, J. (1965): *La Bastida de les Alcusses (Mogente-Valencia)*. Serie de Trabajos Varios número 24 del Servicio de Investigación Prehistórica, Valencia.

FLETCHER, D.; PLA, E.; ALCACER, J. (1969): *La Bastida de les Alcusses (Mogente-Valencia)*. Serie de Trabajos Varios número 25 del Servicio de Investigación Prehistórica, Valencia.

FOUCAULT, M. (1991): *La arqueología del saber*. Siglo XXI, México.

FURTWÄNGLER, A. (1885): *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*. W. Spemann, Berlin.

FUENTES, Mª M.; GARIBO, J.; LOZANO, L.; VALCÁRCEL, A. (2017): "Árguinas II (Segorbe, Castellón): un centro de producción cerámico ibérico". *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 49, pp. 71-84.

GADDIS, J.L. (2004): *El paisaje de la historia*. Editorial Anagrama, Barcelona.

GAILLEDRAT, E. (1993a): "Céramique ibéro-languedocienne". En M. Py (ed.): *DICOCER, Lattara* 6, pp. 461-469.

GAILLEDRAT, E. (1993b): "Les céramiques peintes ibériques au Ve siècle avant J.C. en Languedoc occidental et en Roussillon". En: *Documents d´Archéologie Méridional 16. Contribution au problème ibérique dans l´Empordá et en Languedoc*, Rousillon, pp. 64-79.

GAILLEDRAT, E. (1997): *Les Ibères de l´Èbre à l´Hèrault (VIe-Ive avant de J.C.)*. Lattes, Association pour la Recherche Archéologique en Languedoc Oriental.

GAILLEDRAT, E. (2006): "El mundo ibero-languedociense durante la primera Edad del Hierro". En C. Belarte y J. Sanmartí (eds.): *De les comunicats locals als estats arcaics: la formació de les societats complexes a la costa del Mediterrani occidental. Homenatge a Miquel Cura*. *Arqueo Mediterrània*, 9, pp. 165-174.

GAILLEDRAT, E. y BESSAC, J.C. (2000): "Découverte récente d´un ensemble sculpté du permier Âge du Fer à Mailhac (Aude)". En T. Janin, O. Taffanel, J. Taffanel y P. Arcelin (eds.): *Mailhac et le premier Âge du Fer en Europe Occidentale. Hommage à O. et J. Taffanel. Actes du colloque de Carcassonne (17-20 septembre 1997)*. Monographies d´Archaèologie Méditerranéenne 7, Lattes, pp. 291-303.

GAILLEDRAT, E.; POUPET, P.; BOISSON, H. (2000): "Nouvelles données sur l´habitat protohistorique de Mailhac (Aude) au premier Âge du Fer (VIIe-Ve s. av. J.C.)". En: *L´hàbitat protohistòric a Catalunya, Rosseló i Llenguadoc occidental. Actualitat de l´Arqueologia de l´Edat del Ferro, XXIIe Colloque International pour l´Etude de l´Âge du Fer (Gérone, 21-24 mai 1998)*. Sère Monogràfica 19, Girona, pp. 173-184.

GAILLEDRAT, E. y SOLIER, Y. (2004): *L´établissemento côtier de Pech Maho (Sigean, Aude) aux VIe-Ve s. av. J.C. (fouilles 1959-1979)*. Monographies d´Archéologie Méditerranéenne 19, Lattes.

GAILLEDRAT, E.; TAFFANEL, O.; TAFFANEL, J. (2002): *Le Cayla de Mailhac (Aude): les niveaux du Vie-Ve s. Av. J.C.* Monographies d´Archéologie Méditerranéenne 12, Lattes.

GALÁN, C. (1989): "Decoraciones cerámicas: una propuesta metodológica". *CuPAUAM*, 16, pp. 81-96.

GÁNDARA, M. (2006): "La inferencia por analogía etnográfica". En: *Etnoarqueología de la Prehistoria: más allá de la Analogía*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 13-24.

GARCÉS, I. (1988): "La ceràmica ibèrica". En A. Pérez (ed.): *Els materials del jacimiento romà de Raïmat*. Lérida, pp. 19-46.

GARCÉS, I. (2000): *Les ceràmiques ibèriques pintades tardanes i romanes de tradició indígena a les valls del Segre i Cinca.* Revista d´Arqueología de Ponent, 10, Estudi General de Lleida, Ayuntament de Lleida.

GARCÍA, J. (2015): *Los discursos del poder en el mundo ibérico del Sureste (Siglos VII-I a.C.)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Bibliotheca Prehistorica Hispana vol. XXXII, Madrid.

GARCÍA, R.; MORALES, F.J.; RODRÍGUEZ, D. (2018): *De la muerte a la eternidad. La necrópolis ibérica de Alarcos (Ciudad Real)*. Editorial Síntesis, Madrid.

GARCÍA Y BELLIDO, A. (1931): "Las relaciones del arte etrusco y el ibero". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 7, pp. 119-148.

GARCÍA Y BELLIDO, A. (1943): "Algunos problemas de arte y cronología ibéricos". *Archivo Español de Arqueología*, 16, pp. 78-108.

GARCÍA Y BELLIDO, A. (1947): *Ars Hispaniae*. Ed. Plus Ultra, Madrid.

GARCÍA Y BELLIDO, A. (1954a): "Expansión de la cerámica ibérica por la cuenca occidental del Mediterráneo". *Archivo Español de Arqueología*, 89-90, pp. 246-254.

GARCÍA Y BELLIDO, A. (1954b): *Las colonizaciones púnica y griega en la Península Ibérica*. Real Academia de la Historia, Madrid.

GARCÍA Y BELLIDO, A. (1963): "Arte Ibérico". En: *Historia de España dirigida por Menéndez Pidal. Tomo I España prerromana. Volumen III Etnología de los pueblos de España*. Libros Alcaná, Madrid, pp. 371-675.

GARCÍA Y BELLIDO, Mª P. (1978): "La esfinge en las monedas de Cástulo". *Zephyrus*, XXVIII-IXXX, pp. 343-357.

GARCÍA Y BELLIDO, Mª P. (1982): *Las monedas de Cástulo con escritura indígena. Historia numismática de una ciudad minera*. Instituto Antonio Agustín de Numismática, Barcelona.

GARCÍA-CANO, J.M. (2006): "El Cabecico del Tío Pío (Archena)". En J. Blánquez, J.M. García-Cano y v. Page (comisarios): *Los primeros pasos... La Arqueología Ibérica en Murcia*. Comunidad Autónoma de la Comunidad de Murcia, Consejería de Educación y Cultura y Dirección General de Cultura, Murcia, pp. 48-49.

GARCÍA-CANO, J.M.; PAGE, V.; GALLARDO, J.; RAMOS, F.; HERNÁNDEZ, E.; GIL, F. (2008): *El mundo funerario ibérico en el altiplano Jumilla-Yecla (Murcia): la necrópolis de El poblado de Coimbra del Barranco Ancho. Investigaciones del 1995-2004. II. Las incineraciones y los ajuares funerarios*. Murcia.

GARCÍA-GELABERT, Mº P. (1988a): *La necrópolis del Estacar de Robarinas, Jaén: ritos y creencias*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

GARCÍA-GELABERT, Mº P. (1988b): "Las necrópolis ibéricas de Cástulo. Componentes rituales". *Studia Historia*, VI, pp. 61-76.

GARCÍA-GELABERT, Mª P.; BLÁZQUEZ, J. Mª. (1988). *Cástulo. Jaén, España. Excavación en la necrópolis ibérica del Estacar de Robarinas (s. IV a.C.)*. B.A.R. International Series, Oxford.

GASCÓN DE GOTOR, A. y GASCÓN DE GOTOR, P. (1890). *Zaragoza artística, monumental e histórica*. Ibercaja, Zaragoza.

GEERTZ, C. (1973): *The interpretation of cultures: selected essays*. Basic Books, Nueva York.

GIDDENS, A. (2006): *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Amorrortu, Buenos Aires.

GIL, A. (2016): "Los yacimientos arqueológicos de Alcalá del Júcar: la Edad del Bronce y la Cultura Ibérica". En: *Actas de la I Reunión Científica de Arqueología de Albacete*. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" y Excma. Diputación de Albacete, Albecete, pp. 189-206.

GIMBUTAS, M. (1996)*: El lenguaje de la diosa*. Dove D.L., Oviedo.

GOMBRICH, E.H. (1987): *La imagen y el ojo.* Editorial Alianza, Madrid.

GOMBRICH, E.H. (2003): *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica.* Debate, Madrid.

GÓMEZ, A.B. (2014): "Fondo documental asociado al FARMM". En VVAA: *FARMM. Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón"*. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Sevilla, pp. 67-84.

GÓMEZ, F. (2004): *La segunda guerra púnica en Jaén: Hipótesis y escenario: Fuentes y arqueología*. Memoria de iniciación a la investigación, Universidad de Jaén.

GÓMEZ, F. (2015): "El territorio de Baecula: análisis de la evolución del poblamiento en el curso medio-alto del Guadalquivir". En J.P. Bellón, A. Ruiz, M. Molinos, C. Rueda y F. Gómez (eds.): *La Segunda*

Guerra Púnica en la Península Ibérica. Baecula, Arqueología de una Batalla. Serie Textos CAAI 7, Universidad de Jaén, pp. 521-536.

GÓMEZ, N.P. (1945): "Excavaciones para la ampliación del antiguo palacio de la Generalidad". *Archivo de Prehistoria Levantina*, II, pp. 269-298.

GÓMEZ, C. y COSTA, B. (1987): "Las importaciones cerámicas griegas y etruscas en Ibiza". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 23, pp. 31-56.

GONZÁLEZ REYERO, S. (1999): "Toya en el Museo Arqueológico Nacional". En J. Blánzquez y L. Roldán (coords.): *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo*. Patrimonio Nacional, Madrid, pp. 115-126.

GÓNZALEZ REYERO, S. (2006): *La fotografía en la arqueología española (1860-1960). 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Real Academia de la Historia, Madrid.

GONZÁLEZ REYERO, S. (2014): "Entre nacionales y extranjeros. Galera en la conformación de un modelo para la protohistoria ibera (1916-1931)". En M.O. Rodríguez-Ariza (ed.): *La necrópolis Ibérica de Túrugi (2000-2012)*. Serie Textos CAAI 6, Universidad de Jaén.

GONZÁLEZ REYERO, S. y RUEDA, C. (2010): *Imágenes de los iberos. Comunicar sin palabras en las sociedades de la antigua Iberia*. CSIC: Colección Divulgación, Madrid.

GONZÁLEZ ROMÁN (2002): *Ciudad y privilegio en Andalucía en época romana.* Universidad de Granada, Granada.

GOSDEN, C. (2001): "Making Sense: archaeology and aesthetics". *World Archaeology*, 33(2), pp. 163-167.

GOSDEN, C. (2005): "What Do Objects Want?" *Journal of Archaeological Method and Theory*, 12, pp. 193-211.

GRAU, I. (2007): "Dinámica social, paisaje y teoría de la práctica. Propuestas sobre la evolución de la sociedad ibérica en el área central del Oriente Peninsular". *Trabajos de Prehistoria*, 64(2), pp. 119-142.

GRAU, I. y AMORÓS, I. (2013): "La delimitación simbólica de los espacios territoriales ibéricos: el culto en el confín y las cuevas-santuario". En C. Rísquez y C. Rueda (eds.): *Santuarios Iberos: territorio, ritualidad y memoria. Actas del Congreso El santuario de La Cueva de la Lobera de Castellar. 1912-2012*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 183-212.

GUÉRIN, P. (2003): *El Castellet de Bernabé y el horizonte ibérico pleno edetano.* Serie de Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica, 101, Valencia.

GINZBURG, C. (2001): *El queso y los gusanos*. Editorial Península, Barcelona.

GONZÁLEZ REYERO, S.; SÁNCHEZ-PALENCIA, J.; FLORES, C.; LÓPEZ, I. (2014): "Procesos de apropiación y memoria en el sureste peninsular durante la segunda Edad del Hierro: Molinicos y la Umbría de Salchite en la construcción de un territorio político". *Zephyrus,* LXXIII, pp. 149-170.

GUTIÉRREZ, L. Mª (2002): *El "oppidum" de Giribaile*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén, Jaén.

HAMILAKIS, Y. (2013): *Archaeology and the senses. Human experiences, Memory and Affect.* Cambridge University Press, Cambridge.

HARDIN, M.A. (1984): "Models of decoration". En S. Van der Leeuw y A.C. Pritchard: *The many dimensions of pottery: ceramics in Archeology and Antrhopology*. Universidad de Ámsterdam, Ámsterdam, pp. 573-607.

HAUSER, A. (1975): *Fundamentos de la Sociología del Arte*. Editorial Guadarrama, Madrid.

HERNÁNDEZ, M. (2008): "Acerca del origen del Arte Esquemático". *Tabona: revista de Prehistoria y de Arqueología*, 17, pp. 63-92.

HERNÁNDEZ, M. y ENGUIX, R. (2006): "El Servicio de Investigación Prehistórica y la arqueología valenciana". En H. Bonet (coord.): *Arqueología en blanco y negro: la labor del SIP (1927-1950).* Diputación de Valencia, Valencia, pp. 17-32.

HERNANDO, A. (2002): *Arqueología de la Identidad.* Akal, Madrid.

HERNANDO, A. (2012): *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Katz ed., Buenos Aires.

HERNANDO, A. (2015): "¿Por qué la arqueología oculta la importancia de la comunidad?". *Trabajos de Prehistoria,* 72 (1), pp. 22-40.

HODDER, I. (1982): *Symbols in Action: Ethnoarchaeological Studies of Material Culture*. Cambridge University Press, Cambridge.

HODDER, I. (1987): "The contextual analysis of symbolic meanings". In I. Hodder (ed.): *The Archaeology of Contextual Meanings*. New Directions in Archaeology. Cambridge University Press, pp. 1-10.

HODDER, I. (1994): "The interpretation of documents and material culture". In N.K. Denzin and Y.S. Lincoln (eds.): *Handbook of qualitative research*. Sage Publications, Thousand Oaks, CA, US, pp. 393-402.

HODDER, I.; HUTSON, S. (2003): *Reading the past: current approaches to interpretation in Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge.

HURT, T.; RAKITA, G.; LEONARD, R. (2001): "Models, definitions and stylistic variation: comment on ortman". *American Antiquity*, 66, 742-743.

INIESTA, A.; GARCÍA CANO, J.M. (1983): "Aproximación a la cerámica de barniz rojo Ibero-Tartéssica en la Región de Murcia". *XVI CNA (Murcia-Cartagena 1982)*, Zaragoza, pp. 561-572.

IVERSEN, M. (1986): "Saussure Vs Pierce: Models for a Semiotic of Visual Arts". In A.L. Rees y F. Borzello (eds.): *The New Art History.* National Art Education Association, Londres, pp. 82-96.

IZQUIERDO, Mª I. (1996): "Reminiscencias mediterráneas en cerámica ibérica. El ejemplo del Corral de Saus (Mogente, Valencia". *Archivo Española de Arqueología,* 69, pp. 239-262.

IZQUIERDO, Mª I. (1997): "Granadas y adormideras en la cultura ibérica y el contexto del Mediterráneo Antiguo". *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental*, 28, pp. 65-98.

IZQUIERDO, Mª I. (2000): *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela*. Diputación de Valencia, Valencia.

IZQUIERDO, Mª I. y PÉREZ BALLESTER, J. (2005): "Grupos de edad y de género en un nuevo vaso del Tossal de Sant Miquel de Llíria (Valencia)". *Saguntum*, 37, pp. 85-103.

JANIN, T. (2000): "Nécropoles et sociétés élisyques". En T. Janin, O. Taffanel, J. Taffanel y P. Arcelin (eds.): *Mailhac et le premier Âge du Fer en Europe Occidentale. Hommage à O. et J. Taffanel. Actes du colloque de Carcassonne (17-20 septembre 1997)*. Monographies d´Archaèologie Méditerranéenne 7, Lattes, pp. 117-131.

JANIN, T.; TAFFANEL, O.; TAFFANEL, J.; BOISSON, H.; CHARDENON, N.; GARDEISEN, A.; HÉRUBEL, F.; MARCHAND, G.; MONTECINOS, A.; ROUQUET, J. (2002): "La neécropole protohistorique du Grand Bassin II à Mailhac, Aude (Vie-Ve s. av. J.C. n. è.)". *Documents d´Archéologie Méridionale*, 25, pp. 65-122.

JANNORAY, J. (1955): *Ensérune, constribution à l´étude des civilisations préromaines de la Gaule méridionale*. Befar, Paris.

JIMÉNEZ, A. (2006): "Contextos funerarios en la transición del mundo prerromano al romano en el sur peninsular". *Anales de Arqueología Cordobesa*, 17, pp. 67-98).

JIMÉNEZ, A. (2008): *Imagines hibridae. Una aproximación postcolonialista al estudio de las necrópolis de la Bética*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Anejos de Archivo Español de Arqueología 43, Madrid.

JIMÉNEZ, J. y ORTEGA, J. (2004): *La cerámica griega en Extremadura*. Cuadernos Emeritenses 28- Museo Nacional de Arte Romano, Mérida.

JONES, S. (1998): *The Archaeology of Ethnicity: Constructing Identities in the Past and Present*. Routledge, London.

JUAN, J. (1986): "El kalathos de Elche de la Sierra (Albacete)". *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, 2, pp. 73-86.

JUAN, J. y GOZALBES, M. (2006): "Las primeras publicaciones del SIP: Archivo de Prehistoria Levantina, Memorias Anuales y "Treballs solts"/Trabajos Varios". En H. Bonet (coord.): *Arqueología en blanco y negro: la labor del SIP (1927-1950)*. Diputación de Valencia, Valencia, pp. 83-94.

JULLY, J.J. (1975): "Koiné commerciale et culturelle phenico-punique et ibero-languedocienn à Mediterrannée Occidentale a L`Age du Fer". *Archivo Español de Arqueología*, 48, pp. 22-119.

JULLY, J.J. (1980). *Quatre formes de base de type ibérp-languedocien représentés à Ruscino*. Ruscino I, RAN, supplément 7, Paris.

JULLY, J.J. y MAJUREL, R. (1972): "Nouveaux fragments de céramique étrusque en provenance de La Monédière (Bessan, Hérault)". *RSL*, 38, pp. 269-286.

JULLY, J.J. y NORDSTRÖM, S. (1966): "Les vases à oreilletttes perforées en France et leurs similaires en Méditerranée occidentale". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XI, pp. 99-130.

JUNYENT, E. (1975): "Contexto y significado histórico de la cerámica de barniz rojo ilergeta en la iberización del Norte del Ebro". *XIII CNA (Huelva 1973)*, Zaragoza, pp. 715-722.

JUNYENT, E. y ALASTUEY, A. (1991): "La vaixella ilergeta de vernís roig". *Revista d´Arqueologia de Ponent*, 1, pp. 9-50.

KBIRI ALAOUI, M. (2007): "La cerámica de engobe rojo. Contribución al estudio de las producciones tardías". En M. Kbiri Alaoui: *Revisando Kuass (Assilah, Marruecos). Taller cerámico y enclave fenicio, púnico y mauritano. SAGVNTVM*, extra 7, pp. 101-106.

KLEIN, R. (1985): "Considérations sur les fondements de l´iconographie". *Ermeneutica e tradizione*, 28.

KOUICI, N. (2002): "Los contactos entre la península ibérica y el norte de África según los datos históricos-arqueológicos de época púnico-romana". *SPAL*, 11, pp. 277-296.

KROMAYER, J. y VEITH, G. (1922): *Schlachtenatlas zur antiken Kriegsgeschichte*. Wagner & E. Debes, Leibzig.

KUKHAN, E. (1957): "Busto femenino de terracota de origen rodio en el ajuar de una tumba ibicenca". *Archivo Español de Arqueología,* 95, pp. 3-14.

KUKHAN, E. (1962): "Los símbolos de la gran diosa en la pintura de vasos ibérico levantinos". *Caesaraugusta*, 19-20, pp. 79-85.

KUKHAN, E. (1964): "El origen de la pintura blanca en la cerámica antigua del NE de Catalunya". En: *VIII Congreso Nacional de Arqueología (Sevilla-Málaga, 1963)*. Zaragoza, pp. 353-356.

LAFUENTE, À. (1989): *La estructura fornácea de "La Coma" y la producción cerámica ibérica de Fontscaldes (Valls, Alt Camp)*. Tesis de Licenciatura inédita, Estudi General de Lleida, Universidad de Barcelona.

LAFUENTE, Á. (1992): "La producción de cèramica ibèrica del taller de Fontscaldes (Valls, Alt Camp)". En *Les ceràmiques de tècnica ibèrica a la Catalunya romana, segles II a. C.-I d.C.: dossier*. Societat Catalana d'Arqueologia, Barcelona, pp. 47-78.

LAÍNEZ, R. (1926): "Nuevas rutas del turismo. El Alto Guadalquivir. I". *La Época*, año VI, 288. Sábado 31-VII-1926.

LANTIER, R. (1917): *El santuario ibérico de Castellar de Santisteban*. Museo Nacional de ciencias naturales, Madrid.

LE MEAUX, H. (2010): *L´iconographie orientalisante de la Péninsule Ibérique. Questions de styles et d´échanges (VIII-VI siécles AV. J.-C.)*. Bibliothèque de la Casa de Velázquez 47, Madrid.

LECHUGA, M.Á.; RUEDA, C.; BELLÓN, J.P.; MORENO, MªI.; HERRANZ, A.B.; RUIZ, A.; MOLINOS, M.; VILCHEZ, M.; GÓMEZ, F. (2017): *Prospección arqueológica con sondeos en la Piedra del Águila (Orcera, Jaén)*. Memoria Final de Intervención Arqueológica.

LECHUGA, M.Á. y SOTO, M. (2017): "La tumba de la mujer y el joven del Cerro de los Vientos (Puente del Obispo, Baeza". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *La Dama, el Príncipe, el Héroe y la Diosa. Catálogo de la exposición*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Jaén, pp. 109-117.

LEJEUNE, M.; POUILLOUX, J.Y.; SOLIER, Y. (1987): "Etrusque et ionien archaïques sur un plomb de Pech Maho (Aude)". *Revue archéologique de Narbonnaise*, 21, pp. 19-59.

LEVI, G. (1990): *La herencia inmaterial*. Editorial Nerea, Madrid.

LÉVI-STRAUSS, C. (1964): *Mythologiques I: Le cru et le cuit*. Plon, Paris.

LÉVI-STRAUSS, C. (1967): *Mythologiques II: Du miel aux cendres*. Plon, Paris.

LÉVI-STRAUSS, C. (1990): *Mito y significado*. Alianza Editorial, Madrid.

LILLO, P.A. (1977-78): "La cerámica ibérica estampillada". *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVI, números 1 y 2, pp. 1-25.

LÓPEZ, J. (1995): "La necrópolis ibérica del Pozo de la Nieve (Torre-Uchea, Albacete)". En J. Blánquez (ed.): *El mundo ibérico: una nueva imagen en los albores del año 2000*. Generalitat de Valencia.

LÓPEZ, A.; HERNÁNDEZ, F.; BARRAGÁN RODRÍGUEZ, J.M. (1997): *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía*. Angle, Manresa.

LÓPEZ, J., ZAFRA. N. y CRESPO, J.M. (1993a): "Prospección arqueológica superficial en el Valle del Guadalquivir. Campaña de 1991". *Anuario Arqueológico de Andalucía 1991*, II, pp. 275-278.

LÓPEZ, J., CRESPO, J.M. y ZAFRA. N. (1993b): "Prospección arqueológica superficial en la cuenca del Guadalquivir, Valle del Guadalimar, provincia de Jaén. Campaña 1991. Campaña de 1991". *Anuario Arqueológico de Andalucía 1991*, II, pp. 279-282.

LOZANO, G. (2005): *Proyecto Ossigitania: Microprospección de Cerro Alcalá (Torres, Jaén)*. Trabajo de Iniciación a la Investigación, Universidad de Jaén.

LOZANO, G. y GUTIÉRREZ, L.Mª (2003): "Microprospección arqueológica en Cerro Alcalá (Torres, Jaén)". *Anuario Arqueológico de Andalucía,* 2, pp. 266-272.

LOZANO, L. (2006): "El centro artesanal iberorromano de La Maralaga (Sinarcas, Valencia)". *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 38, pp. 133-148.

LUCAS, G. (2012): *Understanding the Archaeological Record*. Cambridge University Press, Cambridge.

LUCAS, Mª R. (1981): "Santuarios y diosas en la Baja Época Ibérica". En: *La Baja Época de la Cultura Ibérica*. Actas de la mesa redonda celebrada en conmemoración del décimo aniversario de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, Madrid, pp. 233-293.

MADRIGAL, A. (1997): "El ajuar de la cámara funerario ibérica de Toya (Peal de Becerro, Jaén)". *Trabajos de Prehistoria*, 54, pp. 167-181.

MADRIGAL, A.; MAYORAL, V.; PEREIRA, J.; SÁNCHEZ, J.; CHAPA, T. (1999): "Arqueología de la arquitectura en la cuenca alta del Guadalquivir: cámaras funerarias y estructuras de habitación en época ibérica". En P. Bueno y R. Balbín (coords.): *II Congreso de Arqueología Peninsular: Zamora, del 24 al 27 de septiembre de 1996*. Fundación Rei Afonso Henriques, Zamora.

MAESTRO, E. (1977): "Notas sobre las representaciones de armamento en la cerámica ibérica de San Miquel de Liria (Valencia)". En: *Crónica del XIV Congreso Arqueológico Nacional*, pp. 721-725.

MAESTRO, E. (1989): *Cerámica ibérica decorada con figura humana*. Monografías Arqueológicas 31, Zaragoza.

MAFFESOLI, M. (2007): *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*. Siglo XXI, Madrid.

MALUQUER DE MOTES, F. (1972): *Tumba paleoibérica del siglo VI de la necrópolis de La Bobadilla, Jaén*. Instituto de Arqueología y Prehistoria de la Universidad de Barcelona.

MALUQUER DE MOTES, F. (1984): *La necrópolis de La Loma del Peinado (Casillas de Martos, Jaén)*. Departamento de Prehistoria y Arqueología, Universidad de Barcelona.

MALUQUER DE MOTES, F.; PICAZO, M. y RINCÓN, M.A. (1973): *La necrópolis ibérica de La Bobadilla, Jaén*. Investigaciones Protohistóricas I, Barcelona.

MANCEBO, J. (1996): "La cerámica de barniz o engobe rojo de la Cuenca Baja del Guadalquivir". *Tabona*, 9, pp. 353-378.

MANSO, E. (2017): "Entre colecciones: organizando e investigando las cerámicas de Elche y Archena". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 36/2017, pp. 145-168.

MARAVER Y ALFARO, L. (1967): "Expedición arqueológica a Almedinilla". *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, S.II/ T.II, pp. 307-323.

MARICHAL, R; REBBÉ, I.; BOISSON, H.; GAILLEDRAT, E.; JANIN, T. (2003): *Les origines de Ruscino (Château-Rousillon, Perpignan, Pyrénées-Orientales) du Néolithique au premier Âge du Fer*. Monographies d´Archéologie Méditerranéenne 16, Lattes.

MARÍN-CEBALLOS, Mª C. (2000-2001): "La representación de los dioses en el mundo ibérico". Lucentum, XIX-XX, pp. 183-198.

MARTÍN, M.A. (1978): "La cerámica decorada amb pintura blanca de les comarques costeres del NE de Catalunya". *Cypsela*, II, pp. 145-160.

MARTÍN, M. (1983): "Primeros resultados en las excavaciones de Ategua (Córdoba)". En: *Homenaje a Martín Almagro Basch*. Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 227-233.

MARTÍN, M.A.; BUXÓ, R.; LÓPEZ, J.B.; MATARÓ, M. (1999): *Excavacions arqueològiquees a l´Illa d´en Reixac (1987-1992)*. Monografies d´Ullastret, 1, Girona.

MARTÍN, A.; PLANA, R. (2012): "Formació i desenvolupament de l´ocupació ibèrica d´Ullastret (Baix Emporà): un centre indígena major en una zona de contacte de cultures". *Cypsela*, 19, pp. 179-192.

MARTÍN, M. y ROLDÁN, B. (1991-92): "Nota sobre el comercio marítimo en Cartagena durante la época púnica a través de algunos hallazgos subacuáticos". *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 5, pp. 151-164.

MARTÍNEZ, A.L. (2016): *Nuevas tecnologías aplicadas al análisis de la cerámica ibérica a torno del Alto Guadalquivir (Ss. VI a.n.e.-I d.n.e.)*. Tesis Doctoral, Universidad de Jaén, Jaén.

MARTÍNEZ, A.L. y BARCELÓ, J.A. (2017): "Formal tipology of Iberian Ceramic Vessels by Morphometric Analysis". En A. Hunt (eds): *The Oxford Handbook of Archaeological ceramic analysis*. Oxford University Press, Oxford, pp. 585-602.

MARTÍNEZ, J.M. (1989): "La necrópolis ibérica de Las Peñas (Zarra, Valencia)". *Archivo de Prehistoria Levantina*, 19, pp. 7-76.

MARTÍNEZ VALLE, A.; CASTELLANO J.J., SÁEZ, A. (2000): "La producción de ánforas en el alfar ibérico de Las Casillas del Cura (Venta del Moro)". *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología*, Extra 3, pp. 225-229.

MARTÍNEZ VALLE, A.; CASTELLANO, J.J.; CUARTERO, F.; HORTELANO, L.; SÁEZ, A. (2001): "Los hornos ibéricos de Las Casillas del Cura (Venta del Moro, Valencia). *Los iberos en la comarca de Requena-Utiel, Anejo de la revista Lucentum*, 4, pp. 135-150.

MARCOS, F.J. y DÍEZ, C. (2008): "Propuesta y síntesis metodológica de Arqueología del Paisaje: un diseño para la Prehistoria Reciente de la Meseta Norte". *Zephyrus*, LXI, pp. 131-154.

MATA, C. (1985): "Algunas cerámicas ibéricas con decoración impresa de la provincia de Valencia". *Saguntum*, 19, pp. 153-181.

MATA, C. (1991): *Los Villares (Caudete de las Fuentes, Valencia): origen y evolución de la Cultura Ibérica*. Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica, 88, Valencia.

MATA, C. (Coord.) (2014): *Fauna Ibérica: De lo real a lo imaginario (II)*. Serie de Trabajo Varios núm. 117, Servicio de Investigación Prehistórica del Museo de Prehistoria de Valencia, Diputación de Valencia.

MATA, C.; BADAL, E.; COLLADO, E.; RIPOLLÉS, P.P. (eds.) (2010): *Flora Ibérica. De los real a lo imaginario (I)*. Serie de Trabajos Varios núm. 111, Servicio de Investigación Prehistórica del Museo de Prehistoria de Valencia, Diputación de Valencia.

MATA, C. y BONET, H. (1992): "La cerámica ibérica: ensayo de tipología". *Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica*, 89, pp. 117-173.

MAYORAL, V. (1996): "El hábitat ibérico tardío de Los Castellones de Céal: organización del espacio y estructura socioeconómica". *Complutum*, 7, pp. 225-246.

MAYORA, V.; CHAPA, T. y URIARTE, A. (2004): "Recintos fortificados tardoibéricos en la región del Guadiana Menor: cuestiones de interpretación histórica y propuesta de nuevos métodos de estudio". En P. Moret y T. Chapa (eds.): *Torres, Atalayas y Casas Fortificadas: explotación y control del territorio en Hispania (Siglo III a.C.- siglo I d.C.)*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 97-118.

MENÉNDEZ, M. (1988): *La cerámica ibérica de estilo Elche-Archena*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

MERGELINA, C. (1943-44): "Tugia. Reseña de unos trabajos". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 10, pp. 13-32.

MILLER, D. (2005): *Materiality: an introduction*. In D. Miller (ed.): *Materiality*. Duke University Press, Durham, pp. 1-50.

MILLER, D. y TILLEY, C. (1984): *Ideology, Power and Prehistory*. Cambridge University Press, Cambridge.

MOLINA, F.; AGUAYO, P.; ROCA, M.; SÁEZ, L.; ARTEAGA, O.; MENDOZA, Á. (1983): "Nuevas aportaciones para el estudio del origen de la Cultura Ibérica en la Alta Andalucía. La campaña de 1980 en el Cerro de los Infantes (Pinos Puente, Granada)". En: *Crónica del XVI Congreso Arqueológico Nacional (1982 Murcia, Cartagena)*. Seminario de Arqueología de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

MOLINOS, M. (1987): *El poblamiento ibérico en la campiña oriental de Jaén.* Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, Granada.

MOLINOS, M. (2007): "Análisis de los materiales. Aproximación al contexto original: el depósito funerario del hipogeo del Cerrillo de la Compañía". En M. Molinos y A. Ruiz (coords.): *El hipogeo ibero del Cerrillo de la Compañía de Hornos (Peal de Becerro, Jaén).* Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía-Universidad de Jaén, Sevilla, pp. 35-50.

MOLINOS, M.; RÍSQUEZ, C.; SERRANO, J.L. (1994): *Un problema de fronteras en la periferia de Tartessos. Las Calañas de Marmolejo*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén, Jaén.

MOLINOS, M.; CHAPA, T.; RUIZ, A.; PEREIRA, J.; RÍSQUEZ, C.; MADRIGAL, A.; ESTEBAN, A.; MAYORAL, V. y LLORENTE, M. (1998): *El Santuario Heroico de El Pajarillo (Huelma)*. Diputación de Jaén, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Jaén, Jaén.

MOLINOS, M.; CHAPA, T.; RUIZ, A. y PEREIRA, J. (2015): "El santuario de El Pajarillo, Huelma". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 161-176.

MOLINOS, M.; RÍSQUEZ, C.; SERRANO, J.L. (1994): *Un problema de fronteras en la periferia de Tartesos. Las Calañas de Marmolejo*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén, Jaén.

MOLINOS, M. y RUEDA, C. (2011): "Entre tradición e innovación: el imaginario de los nuevos espacios de representación pública". En J. Blánquez (ed.): *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares, Madrid, pp. 213-236.

MOLINOS, M. y RUIZ, A. (1989): "Fronteras. Un caso del siglo VI a.n.e.". *Arqueología Espacial*, 13, pp. 121-136.

MOLINOS, M. y RUIZ, A. (coords.) (2007): *El hipogeo ibero del Cerrillo de la Compañía de Hornos (Peal de Becerro, Jaén)*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía-Universidad de Jaén, Sevilla.

MOLINOS, M. y RUIZ, A. (2015c): "Del Cerrillo de la Compañía de Hornos de Peal a la necrópolis del Cerro de la Horca de Toya". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 55-66.

MOLINOS, M. y RUIZ, A. (2015b): "La fortificación del *oppidum* de la Plaza de Armas de Puente Tablas". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, tierra ibera.* Universidad de Jaén, Jaén, 45-54.

MOLINOS, M.; RUIZ, A.; BELLÓN, J.P.; GÓMEZ, F.; RUEDA, C.; SÁNCHEZ, A.; GUTIÉRREZ, L.Mª. (2015a): "El Proyecto *Baecula*: historia de una investigación". En J.P. Bellón, A. Ruiz, M. Molinos, C. Rueda y F. Gómez (eds.): *La Segunda Guerra Púnica en la Península Ibérica. Baecula, Arqueología de una Batalla*. Serie Textos CAAI 7, Universidad de Jaén, pp. 195-232.

MOLINOS, M.; RUIZ, A.; SERRANO, J.L.; RÍSQUEZ, C.; HORNOS, F.; LÓPEZ, J.; CRESPO, J.; CHOCLÁN, C.; CASTRO, M.; MONTILLA, S. (2015d): "La torre de la Atalaya de Cazalilla y la factoría agraria de las Calañas". En A. Ruiz y M. Molinos: *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén. Jaén.

MONTES, E. (2015): "La agricultura y la gestión de los recursos vegetales en el *oppidum* de Puente Tablas". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 127-136.

MONTES, E. (2016): *Las prácticas agrícolas en la Alta Andalucía a través de los análisis carpológicos: desde la Prehistoria Reciente al siglo II d.n.e.* Tesis Doctoral. Universidad de Jaén, Jaén.

MORA MONDÉJAR, M.C. (2011): *Estudio cerámica de la microprospección arqueológica superficial en el oppidum ibérico de Turruñuelos (Santo Tomé, Jaén). La cerámica clara y la cerámica gris: una propuesta metodológica*. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Jaén, inédito.

MORENO, Mª. I. (2012): *La decoración de la cerámica ibérica del Alto Guadalquivir: el caso de Turruñuelos (Villacarrillo-Úbeda, Jaén)*. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Jaén, inédito.

MORENO, Mª I. (2013): "La cerámica ibérica con decoración geométrica de Castellar y Turruñuelos. Breves consideraciones". En C. Rísquez Cuenca y C. Rueda Galán (eds.): *Santuarios iberos: Territorio, Ritualidad y Memoria. Actas del Congreso El Santuario de la Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén) 1912-2012*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 397-412.

MORENO, Mª I. (2015a): "Sobre ornamentación y simbolismo. Algunas reflexiones en torno a la cerámica ibérica con decoración geométrica y abstracta". *Antesteria*, 4, pp. 147-166.

MORENO, Mª I. (2015b): "¿Qué decoración te pongo? Territorio, estilo y estética en la caracterización de los programas decorativos vasculares ibéricos". *RAMPAS, Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y Arqueología Social*, 17, pp. 223-233.

MORENO-GARCÍA, M. (2011): "Las ofrendas votivas de origen animal". En C. Rueda: *Territorio, culto e iconografía en los santuarios iberos del Alto Guadalquivir (ss. IV a.n.e.-I d.n.e.)*. Textos CAAI 3, Jaén, pp. 227-230.

MOROTE, G. (1981): "Una estela de guerrero con espada de antenas en lanecrópolis ibérica de Altea la Vella (Altea, Alicante". *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVI, pp. 417-446.

MURILLO, J.F. (1989): "Cerámicas tartésicas con decoración orientalizante". *CuPAUAM*, 16, pp. 149-167.

NEGUERUELA, I. (1979-1980): "Sobre la cerámica de engobe rojo en España". *Habis* 10-11, pp. 335-360.

NICHOLSON, P.T.; PATTERSON, H.L. (1989): "Pottery making in Upper Egypt: a study of pottery firing". *World Archaeology*, 21, pp. 71-86.

NICOLINI, G. (1983): "la champagne de fouilles 1981 a Castellar (Jaén)". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XIX, pp. 443-486.

NICOLINI, G. (1987): "L´ établissement ibérique de Castellar (Jaén), premières hypothèses". *Coloquio Los asentamientos ibéricos ante la romanización*. Madrid, pp. 55-61.

NICOLINI, G.; HORNOS, F.; LAURENÇO, S.; GIRARD, D. (1987): "La campaña de 1985 en el yacimiento de Los Altos del Sotillo (Castellar de Santisteban, Jaén)". *Anuario Arqueológico de Andalucía*, *1985*, II, pp. 357-368.

NICOLINI, G.; RUIZ, A.; ZAFRA, N. (1990): "Informe sobre la campaña de excavaciones arqueológicas de 1987 en "Los Altos del Sotillo", Castellar de Santisteban (Jaén). *Anuario Arqueológico de Andalucía1987,* II, pp. 216-220.

NICOLINI, G; RISQUEZ, C.; RUIZ, A.; ZAFRA, N. (2004): *El Santuario Ibérico de Castellar. Jaén. Investigaciones arqueológicas (1966-1991).* Consejeria de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla.

NORDSTRÖM, S. (1968): "Los ojos de los oenochoes ibéricos en el levante español". *Stockholm Studies in Classical Archaeology V, Opuscula C. Kerényi dedicata*, pp. 65-80.

NORDSTRÖM, S. (1969): *La céramique peinte ibérique de la province d´Alicante*. Acta Universitatis Stockolmiensis, Estocolmo.

OBERMAIER, H. y HEISS, C.W. (1929): *Iberische Prunk-Keramik vom Elche-Archena-Typus*. Antiquariat Steinberg, Linz.

OJEDA, R. (2014): "Proyecto FARMM: actuaciones para el conocimiento, la conservación y el estudio de un fondo arqueológico excepcional". En VVAA: *FARMM. Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón*. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Sevilla, pp. 9-26.

OLIVER, A. (2006): *El Puig de la Nau (Benicarló, Castellón)*. Museo de Bellas Artes de Castellón, Castellón.

OLIVER, A. (2014): "La necrópolis ibérica de La Solivella: nuevas visiones, nuevas propuestas". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Univesidad Autónoma de Madrid*, 40, pp. 67-79.

OLIVER, A. y GUSI, F. (1995): *El Puig de la Nau: un hábitat fortificado ibérico en el ámbito mediterráneo peninsular*. Monografies de prehistòria i arqueología castellonenques, 4, Castellón.

OLMOS, R. (1979): "Estudio sobre la cerámica ática de Los Higuerones". En J.Mª Blázquez (dir.): *Cástulo II*. Excavaciones Arqueológicas en España, Madrid, pp. 429-431.

OLMOS, R. (1981): "Vaso griego y caja funeraria en la Bastetania ibérica". En: *Homenaje a Concepción Fernández Chicarro, directora del Museo Arqueológico de Sevilla*. Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 261-267.

OLMOS, R. (1987): "Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste". *Archivo Español de Arqueología*, 60, pp. 21-42.

OLMOS, R. (1988-89): "Originalidad y estímulos mediterráneos en la cerámica ibérica: el ejemplo de Elche". *Lucentum*, VII-VII, 79-102.

OLMOS, R. (1990): "Imitaciones, producción y sociedad: algunas consideraciones en torno a la cerámica ibérica". *Verdolay*, 2, pp. 39-44.

OLMOS, R. (1991): "Nuevos enfoques y propuestas de lectura en el estudio de la iconografía ibérica". En A. Vila (ed.): *Arqueología*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 209-230.

OLMOS, R. (1994): "Algunos problemas historiográficos de cerámica e iconografía ibéricas: de los pioneros a 1950". *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, pp. 311-333.

OLMOS R. (ed.) (1996): *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*. [S.l.: s.n.].

Olmos, R. (2000) (coord.): *Los Iberos y sus imágenes. Un recorrido por la Imagen Ibérica*. Micronet-CSIC, Madrid.

OLMOS, R. (2000-2001): "Diosas y animales que amamantan: la transmisión de la vida en la iconografía ibérica". *Zephrus*, LIII-LIV, pp. 353-378.

OLMOS, R. (2002): "Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén): un ensayo de lectura iconográfica convergente". *Archivo Español de Arqueología,* 185-186, pp. 107-122.

OLMOS, R. (2003): "Vaso griego e imagen orientalizante en la Andalucía ibérica: la colisión de dos tradiciones iconográficas (Siglos V-IV a.C.)". En F. Giudice y R. Panvini (eds.): *il greco, il barbaro e la ceramica attica. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Roma, pp. 223-224.

OLMOS, R. (2005): "Memoria histórica y tradición orientalizante en la iconografía ibérica". En S. Celestino y J. Jiménez (eds.): *El Período orientalizante, vol. II*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, XXXV, Mérida, pp. 1063-1075.

OLMOS, R. (2005b): "Imaginarios de la *physis* y del brotar en el antiguo mediterráneo". En R. Olmos, P. Cabrera y S. Montero (coords.): *Paraíso cerrado, jardín abierto. El reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo*. Ediciones Polifemo, Madrid, pp. 9-31.

OLMOS, R. y GARRIDO, J.P. (1982): "Cerámica griega en Huelva. Un informe preliminar". En: *Homenaje a Sáenz de Buruaga*. Instituto Cultura Pedro de Valencia, Badajoz, pp. 243-264.

OLMOS, R.; RUEDA, C.; RUIZ, A.; MOLINOS, M.; RÍSQUEZ, C.; GÓMEZ, F. (2012): "Imágenes para un linaje: vida, muerte y memoria ritual en la Cámara principesca de Piquía (Arjona, Jaén)". En S. Angiolillo, M. Giuman y C. Pilo (eds.): *Atti del Covegno Internazionale di Studi: Il sacro e il profano. Dinamiche di stratificazione culturale nella periferia greca e romana*. Bretschneider, pp. 89-104.

OLMOS, R. y SANTOS, J.A. eds. (1997): *Iconografía Ibérica, Iconografía Itálica: propuestas de interpretación y lectura (Roma, 1993)*. Serie Varia 3, Madrid.

OLMOS, R. y TORTOSA, T. (2010): "Aves, diosas y mujeres". En T. Chapa y M.I. Izquierdo (eds.): *La Dama de Baza: un viaje femenino al más allá. Actas del Encuentro Internacional en el Museo Arqueológico Nacional los días 27 y 28 de noviembre de 2007*. Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, pp. 243-258.

OLMOS, R.; TORTOSA, T.; IGUÁCEL, P. (1992) (eds.): *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura, Madrid.

ORTEGA, C. (2005): "Recuperación y sistematización de un registro arqueológico: las necrópolis iberas e ibero-romanas de Cástulo". *Saguntum*, 37, pp. 59-71.

ORTEGA, J.M. y VILLARGORDO, C. (1999): "La arqueología después del fin de la arqueología". *Complutum*, 10, pp. 7-14.

PACHÓN, J.A. y CARRASCO, J. (2005): *Cerámicas polícromas orientalizantes y del Bronce Final desde la perspectiva granadina*. Universidad de Granada, Granada.

PACHÓN, J.A.; CARRASCO, J.; ANÍBAL. C. (1989-90): "Decoración figurada y cerámicas orientalizantes. Estado de la cuestión a la luz de los nuevos hallazgos". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 14, pp. 209-272.

PACHÓN, J.A.; CARRASCO, J.; ANÍBAL, C. (2007): "Realidad imitada, modelo imaginado o revisión de las tradiciones orientalizantes en tiempo ibérico, a través de la crátera de columnas de Atalayuelas (Fuerte del Rey-Torredelcampo, Jaén)". *Antiqvitas*, 18-19, pp. 17-42.

PACHÓN, J.A.; CARRASCO, J.; ANÍBAL, C. (2009): "Producción anfórica andaluza y decoración figurativa orientalizante. Análisis interno y proyección iconográfica: el paradigma de Cerro Alcalá". *Antiqvitas*, 21, pp. 71-96.

PADILLA, J.J. y DORADO, A. (2017): "Lo que la cerámica esconde: continuidad y cambio social a finales del Bronce y comienzos de la Edad del Hierro en el castro de las Cogotas (Cardeñosa, Ávila). *Complutum*, 28(1), pp. 87-117.

PAÉZ, M. C. y De La FUENTE, G. (eds.) (2007): *La cerámica arqueológica en la materialización de la sociedad. Transformaciones, Metáforas y Reproducción Social*. IV Reunión Internacional de Teoría Arqueológica Sudamericana, Inter-Congreso del WAC, 3 al 7 de julio de 2007, Catamarca, Argentina.

PAGE, V. (1984): *Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia*. Serie Iberia Graeca 1, Instituto Antonio de Nebrija-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

PAGE, V. (1995): "Las imitaciones ibéricas de las cerámicas griegas". En J. Blánquez (ed.): *El mundo ibérico. Una nueva imagen en los albores del año 2000*. Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, Toledo, pp. 144-150.

PAGE, V. y GARCÍA CANO, J.M. (1984-85): "Cerámicas ibéricas de Murcia con decoraciones impresas importadas". *Anales de la Universidad de Murcia,* XLIII, números 3-4, pp. 55-64.

PANOFSKY, E. (2006): *Estudios sobre iconología*. Editorial Alianza, Madrid.

PARIS, P. (1903): *Essai sur l´art et l´industrie de l´Espagne pimitive*. Ernest Leroux, Paris.

PARIS, P. (1904): *Essai sur l´art et l´industrie de l´Espagne pimitive*. Ernest Leroux, Paris.

PARRAS, D. (2008): *Análisis en contextos arqueológicos de Andalucía mediante Microscopía Raman y Cromatografía de Gases-Espectometría de Masas*. Tesis Doctoral, Universidad de Jaén, inédita.

PARRAS, D.; SÁNCHEZ, A.; TUÑÓN, J.; MONTEJO, M.; RAMOS, N.; CAÑABATE, M.L. (2015a): "Análisis físico-químicos en el santuario de El Pajarillo (Huelma, Jaén) y en el *oppidum* de Puente Tablas (Jaén)". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, tierra ibera.* Universidad de Jaén, Jaén, pp. 137-144.

PARRAS, D.; SÁNCHEZ, A.; TUÑÓN, J.; RUEDA, C.; RAMOS, N.; GARCÍA-REYES, J.F. (2015b): "Sulphur, fats and beeswax in the Iberian rites of the sanctuary of the oppidum of Puente Tablas (Jaén, Spain)". *Journal of archaeological sciencies: reports*, 4, pp. 510-524.

PARRAS, D., VANDENABEELE, P., SÁNCHEZ, A., MONTEJO, M., MOENS, L.,RAMOS, N. (2010): "Micro-Raman spectroscopy of decorated pottery from the Iberian archaeological site of Puente Tablas (Jaén, Spain, VII-IV century b.C.)". *Journal of Raman Spectroscopy*, 41(1), pp. 69-73.

PASSELAC, M.; RANCOULE, G.; SOLIER, Y. (1981): "La nécropole de « Las Peyros » à Couffoulens (Aude), découverte d´un second groupe de tombes". *RAN*, 14, 1-53.

PASTOR EIXARCH, J.M. (1998): "Ideogramas musicales, onomatopéyicos y animistas de las pinturas figurativas ibéricas y celtibéricas". *Kalathos,* 17, pp. 91-129.

PASTOR EIXARCH, J.M. (2010): "Doble espiral y eses en serie: símbolos gráficos de "cadencia" en las culturas ibérica y celtibérica". En F. Burillo (ed.): *Ritos y Mitos. VI simposio sobre Celtíberos*. Universidedad de Zaragoza, Zaragoza, 473-484.

PELLICER, M. (1968): "Las primitivas cerámicas a torno pintadas hispanas". *Archivo Español de Arqueología*, 39, pp. 97-112.

PELLICER, M. (1969): "Las primitivas cerámicas a torno pintadas andaluzas y sus problemas". En J. Maluquer de Motes (ed.): *Tartessos y sus problemas*. Barcelona, pp. 291-310.

PELLICER, M. (1978): "Tipología y cronología de las ánforas prerromanas del Guadalquivir según el Cerro Macareno (Sevilla)". *Habis*, 9, pp. 365-400.

PELLICER, M.; ESCACENA, J.L. y BENDALA, M. (1983): *El Cerro Macareno*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos-Subdirección General de Arqueología y Etnografía, Madrid.

PELLICER, M. y SCHÜLE, W. (1962): *El Cerro del Real, Galera (Granada). Excavaciones arqueológicas en España, 12*. Ministerio de Educación Nacional, Madrid.

PELLICER, M. y SCHÜLE, W. (1966): *El Cerro del Real, Galera (Granada). Excavaciones arqueológicas en España, 52.* Ministerio de Educación Nacional, Madrid.

PEREIRA, J. (1979): "La cerámica ibérica procedente de Toya (Peal de Becerro, Jaén) en el Museo Arqueológico Nacional". *Trabajos de Prehistoria*, 36, pp. 289-348.

PEREIRA, J. (1987): *La cerámica pintada a torno en Andalucía entre los siglos VI y III a.C. Cuenca del Guadalquivir*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

PEREIRA, J. (1988): "La cerámica ibérica de la cuenca del Guadalquivir. I Propuesta de clasificación". En *Trabajos de Prehistoria*, 45, pp. 143-173.

PEREIRA, J. (1989): "La cerámica ibérica de la cuenca del Guadalquivir. II, Conclusiones". En *Trabajos de Prehistoria*, 46, pp. 149-159.

PEREIRA, J. (1999): "Recipientes de culto de la necrópolis de Toya (Peal de Becerro, Jaén)". *Archivo Español de Arqueología*, 72, pp. 15-29.

PEREIRA, J. (2010): "Estudio del ajuar cerámico de la tumba nº 155 de Baza". En T. Chapa e I. Izquierdo (coords.): *La Dama de Baza: un viaje femenino al más allá, Madrid, 2007.* Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, pp. 137-148.

PEREIRA, J.; CHAPA, T.; MADRIGAL, A.; URIARTE, A.; MAYORAL, V. (coords.)(2004a): *La necrópolis ibérica de Galera (Granada). La colección del Museo Arqueológico Nacional*. Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura, Madrid.

PEREIRA, J; CHAPA, T.; MADRIGAL, A.; URIARTE, A.; MAYORAL, V. (2004b): "Catálogo de sepulturas y materiales". En J. Pereira, T. Chapa y A. Madrigal (coords.): *La necrópolis ibérica de Galera (Granada): la colección del Museo Arqueológico Nacional*. Subidrección General de Museos Estatales, Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 69-166.

PEREIRA, J. y RÍSQUEZ, C. (2006): "Las manifestaciones cerámicas en el Ibérico Antiguo en Andalucía Oriental (El Alto Guadalquivir". En C. Belarte y J. Sanmartí (Eds.): *De les comunitats locals als estats arcaics: la formació de les societats complexes a la costa Mediterrani occidental, Homenatge a Miquel Cura, Actes de la III Reunió Internacional d'Arqueologia de Calafell* (Calafell, 2004). *Arqueomediterrània*, 9, pp. 25-41.

PEREIRA, J. y SÁNCHEZ, C. (1985): "Imitaciones ibéricas de vasos áticos en Andalucía". *Ceràmiques gregues i hel.lenístiques a la Península Ibèrica (Empúries, 1983)*, pp. 87-100.

PÉREZ, J.L. (2000): "La explicación de lo estético en arqueología". *Boletín de Antropología Americana,* 36, pp. 5-46.

PÉREZ, M.F. (2014): *Cerámicas ibéricas figuradas (Siglos V-I a.C.). Iconografía e Iconología*. Tesis Doctoral, Universidad de Alicante.

PÉREZ BALLESTER, J. y MATA, C. (1998): "Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de Sant Miquel (Llíria, València). Función y significado en los Estilos I y II". En C. Aranegui (ed.): *Los Iberos, príncipes de Occidente. Las estructuras de poder en la sociedad ibérica*. Saguntum: Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia, Valencia, pp. 231-243.

PERICOT, L. (1936a): "La céramique ibérique de San Miguel de Llíria". *Revue d´Archaeologie*, París, p. 25.

PERICOT, L. (1936b): "Una representació de dança ibérica". *Revista Musical Catalana*, XXXIV, Barcelona.

PERICOT, L. (1940): "Excavaciones en Llíria". *Ampurias*, II, p. 173.

PERICOT, L. (1942): *Historia de España*. Editorial Gallach, Vol. I, Barcelona.

PERROT, G. y CHIPIEZ, C. (1894): *History of Art in Primitive Greece. Mycenian art*. Chapman and Hall, London.

PHILIPPONT, E. (1909): *Les iberes. Etude d´Histoire d´Archaeologique et de Linguistique*. Paris.

PIKIRAYI, I. (2007): "Ceramics and group identities". *Journal of Social Archaeology*, 7(3), pp. 286-301.

PLANA, R. (2012): "La presence grecque et ses effets dans le Nord-Est de la péninsule Ibérique (VIIe – début du IVe siècle av. n. è.)". *Pallas*, 89, pp. 157-178.

PLANA, R.; MARTÍN, A. (2002): "Le territoire ibérique: structure du peuplement et organisation territoriales. Quelques exemples". En D. Garcia y F. Verdin (eds.): *Territoires Celtiques. Espaces ethniques et territoires des agglomérations protohistoriques d´Europe occidentale*. Actes du XXIVe Colloque International de l´AFEAF (Martigues 1-4 juin 2000), Paris, pp. 18-29.

PLANTALAMOR, L. y GORNÉS, J.S. (1991): "Cerámica ibérica en Menorca". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 15, pp. 221-246.

PONS, J. y PONS. A. (2002): "En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis". *Prohistoria*, 6, pp. 107-126.

POTTIER, E. (1905): "Le problème de la céramique ibérique ». *Journal des Savants*, pp. 584-592.

POTTIER, E. (1922): *Corpus Vasorum Antiquorum*. Museo del Louvre, Paris.

POURLES, F. (1912): *Der Orient un der frühgriechische Okzident*. Berlin.

PRADELL, T.; MARTÍN, A.; MOLERA, J.; GARCÍA VALLÉS, M.; VENDRELL, M. (1995): "Attribution of iberian painter and greek grey monochrome ceramics from 6th century B.C. to a local production of Ullastret (Catalonia)". En: *Estudis sobre cerámica antigua. Actes del simposi sobre cerámica antiga*. Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 23-27.

PRADOS, L. (2004): "Un viaje seguro: las representaciones de pies y aves en la iconografía de época ibérica". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 30, pp. 91-104.

PRADOS, L., RUEDA, C., RUIZ, A. (Eds.) (2018): *Bronces ibéricos. Una historia por contar.* Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid-Servicio de Publicaciones, Universidad de Jaén.

PRESEDO, F. (1973): "La Dama de Baza. El yacimiento del Cerro del Santuario". *Trabajos de Prehistoria*, 30, pp. 151-216.

PRESEDO, F. (1982): *La necrópolis de Baza.* Excavaciones Arqueológicas en España 119, Ministerio de Cultura, Madrid.

PRIETO, Mª I. y COBAS, I. (1998): "Regularidades espaciales en la cultura material: la cerámica de la Edad del Bronce y la Edad del Hierro en Galicia". *Gallaecia,* 17, pp. 151-176.

PÉREZ, J. (2002): *Vasos sobrepintados italiotas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid*. Fundación Cajamurcia y Asociación Cultural de Protectores y Amigos del Museo Arqueológico Nacional, Murcia.

PÉREZ, E. (2005): *Microprospección del oppidum de Bujalamé, La Puerta de Segura (Jaén)*. Trabajo de Investigación Tutelado, Universidad de Jaén.

PÉREZ, M. (2014): *Cerámicas ibéricas figuradas (siglos V-I a.C.): iconografía e iconología*. Tesis Doctoral, Universidad de Alicante, Alicante.

POZO, S.F. (2003): "Recipientes y vajilla metálica de época pre-romana (fenicia, griega y etrusca) del sur de la Península Ibérica". *Antiqvitas*, 15, pp. 5-50.

PY, M. (1990): *Culture, économie et sociétés protohistoriques de la région nimoise*. École Francçoise, Rome.

QUARONI, L. (1980): *Proyectar un edificio. Ocho lecciones de arquitectura*. Xarait Ediciones, Madrid.

QUESADA, F. (1989): *Armamento, guerra y sociedad en la necrópolis ibérica de "El Cabecico del tesoro" (Murcia, España*. BAR International Series 500, Oxford.

QUESADA, F. (1997): *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional, social y simbólico de las armas en la Cultura Ibérica (Siglos VI-I a.C.)*. Monique Mergoil, Montagnac.

RAMOS FOLQUÉS, A. (1990): *Cerámica ibérica de La Alcudia (Elche, Alicante)*. Diputación Provincial de Alicante-Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante.

RANCOULE, G. (1987): "Céramiques tournées á pâte claire de type ibéro-languedocien de l´oppidum du Mourrel-Ferrat à Olonzac (Hérault)". *Protohistoria catalana, Pugcerda,* pp. 245-254.

REVERTE, J.M. (1986): "Informe antropológico y paleopatológico de los restos cremados de la Dama de Baza". *Catálogos y Monografías del Museo Arqueológico Nacional*, 10, pp. 187-192.

REYNOSO, C. (1987): *Paradigmas y estrategias en Antropología Simbólica*. Ediciones Búsqueda, Buenos Aires.

RICE, P. M. (1987): *Pottery analysis. A sourcebook*. University Chicago Press, Chicago.

RÍSQUEZ, C. (1993): *Las cerámicas de cocción reductora en el Alto Guadalquivir durante la época ibérica: hacía una tipología contextual*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada.

RÍSQUEZ, C. (2015): "La Arqueología y los estudios de género en Andalucía: avances y desafíos". *Menga: Revista de Prehistoria de Andalucía*, 6, pp. 61-91.

RÍSQUEZ, C.; GARCÍA, A. y HORNOS, F. (2010): "Mujeres y mundo funerario en las necrópolis ibéricas". En T. Chapa e I. Izquierdo (coords.): *La Dama de Baza: un viaje femenino al más allá, Madrid, 2007.* Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, pp. 259-278.

RÍSQUEZ, C.; HORNOS, F. (2005): "Mujeres iberas: un estado de la cuestión". En M. Sánchez (ed.): *Arqueología y género*. Universidad de Granada, Granada, pp. 283-333.

RÍSQUEZ, C.; MOLINA, J.M. (1999): "Estudio de cerámicas arqueológicas en lámina delgada (Las calañas de Marmolejo, Jaén)". En J. CAPEL (ed.): *Arqueometría y arqueología.* Universidad de Granada, Granada, pp. 121-131.

RÍSQUEZ, C.; MOLINOS, M. (2014): "Necrópolis ibéricas en el FARMM". En VVAA: *FARMM. Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón*. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Sevilla, pp. 145-154.

RÍSQUEZ, C. y RUEDA, C. (2013): *Santuarios Iberos: territorio, ritualidad y memoria. Actas del Congreso: El Santuario de La Cueva de la Lobera de Castellar. 1912-2012*. Universidad de Jaén, Jaén.

RÍSQUEZ, C.; RUEDA, C.; GARCÍA, M.A. (2013): *Un Plan Director para el Santuario Ibero de la Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén)*. Universidad de Jaén, Textos CAAI 4, Jaén.

RÍSQUEZ, C.; RUEDA, C.; NICOLINI, G.; RUIZ, A.; ZAFRA, N.; ESTEBAN, C. (2015): "El Santuario de la Cueva de la Lobera de Castellar". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 203-218.

ROCA, M. (1975): "Un horno doméstico prerromano en Guadalimar del Caudillo (Jaén)". *Pyrenae*, 11, pp. 172-174.

RODRÍGUEZ-ARIZA, Mª O. (2007): "Análisis antracológico de la cámara de Hornos". En M. Molinos y A. Ruiz (coords.): *El hipogeo ibero del Cerrillo de la Compañía de Hornos (Peal de Becerro, Jaén)*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía-Universidad de Jaén, Sevilla, pp. 97-97.

RODRÍGUEZ-ARIZA, Mª O. (ed.) (2014): *La necrópolis ibérica de Túrugi (2000-2012)*. Serie Textos CAAI 6, Universidad de Jaén.

RODRÍGUEZ-ARIZA, Mª O.; GÓMEZ, F.; MONTES, E. (2008): "El túmulo 20 de la necrópolis ibérica de Túrugi (Galera, Granada)". *Trabajos de Prehistoria*, 65(1), pp. 169-180.

RODRÍGUEZ-ARIZA, Mª O. y PRADAS, C. (2015): "El paisaje de Puente Tablas a partir de la antracología". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 119-126.

RODRÍGUEZ-ARIZA, Mª O.; RUEDA, C.; GÓMEZ, F. (2008): "El posible santuario periurbano de Túrugi. El Cerro del Castillo (Galera, Granada)". En A. Adroher y J. Blánquez (coords.): *1er Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Bastetana*. Universidad Autónoma de Madrid-Universidad de Granada, Madrid, pp. 187-204.

ROS, M.M. (1989): *La pervivencia del elemento indígena: la cerámica ibérica. La ciudad romana de Carthago Nova: fuentes y materiales para su estudio*. Universidad de Murcia, Murcia.

ROUILLARD, P. (1991): *Les grecs et la Peninsule Ibérique du VIIIe au Vie siècle avant Jésus-Christ*. Publications du Centre Pierre Paris-Casa de Velázquez, Paris.

RUEDA, C. (2007): "Los exvotos de bronce como expresión de la religiosidad ibérica del Alto Guadalquivir: la Colección Gómez-Moreno". En L. Abad y J.A. Soler (ed.): *Actas del Congreso de Arte Ibérico en la España Mediterránea, Alicante del 27 al 27 de octubre de 2005*, Alicante, pp. 21-50.

RUEDA, C. (2007): *Imagen y culto en los territorios iberos: el Alto Guadalquivir (Siglos IV a.n.e. – II d.n.e.)*. Tesis Doctoral, Universidad de Jaén, Jaén.

RUEDA, C. (2008): "Las imágenes de los santuarios de Cástulo: los exvotos ibéricos en bronce de Collado de los Jardines (Santa Elena, Jaén) y Los Altos del Sotillo (Castellar)". *Paleohispánica*, 8, pp. 55-87.

RUEDA, C. (2011): *Territorio, culto e iconografía en los santuarios iberos del Alto Guadalquivir (Ss. IV a.n.e.- I d.n.e.)*. Universidad de Jaén, Textos CAAI 3, Jaén.

RUEDA, C. (2012): *Exvotos Ibéricos Vol. II: El Instituto Gómez-Moreno. Fundación Rodríguez-Acosta (Granada)*. Instituto de Estudios Giennenses, Jaén.

RUEDA, C. (2014): "los exvotos en bronce del FARMM: *oppida* y santuarios. En: *FARMM. Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón*. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, pp. 131-144.

RUEDA, C. (2018): "Tiempos para la memoria: las dimensiones temporales en la imagen en bronce". En L. Prados, C. Rueda y A. Ruiz (eds.): *Bronces ibéricos. Una historia por contar*. Universidad Autónoma de Madrid, Universidad de Madrid, pp. 347-374.

RUEDA, C. y BELLÓN, J.P. (2006): "Pasado y presente en las investigaciones del santuario ibérico de Los Altos del Sotillo en Castellar (Jaén)". *III Jornadas de Articulación de investigadores de la comarca del Condado*. Castellar, pp. 138-152.

RUEDA, C. y BELLÓN, J.P. (2016): "Culto y rito en cuevas: modelos territoriales de vivencia y experimentación de lo sagrado, más allá de la materialidad (Siglos V-II a.n.e.)". *Arys: antigüedad, religiones y sociedades*, 14, pp. 43-80.

RUEDA, C.; BELLÓN, J.P.; GÓMEZ, F. (2010): "Prospecciñon arqueológica superficial al sur del santuario de Los Altos del Sotillo (Castellar, Jaén)". *Anuario Arqueológico de Andalucía, 2006*, pp. 657-670.

RUEDA, C.; BELLÓN, J.P.; LECHUGA, M.Á.; RUIZ, A.; MOLINOS, M; MORENO, Mª I.; SOTO, M. (2019): *Iliturgi. Conflicto, territorios y paisajes sagrados. Memoria de Intervención de la Fase 2*.

RUEDA, C.; BELLÓN, J.P.; RUIZ, A.; GÓMEZ, F.; MOLINOS, M.; LECHUGA, M.Á. (2015a): "Un contexto excepcional: las áreas campamentales en la Batalla de Baecula". En J.P. Bellón, A. Ruiz, M. Molinos, C. Rueda y F. Gómez (eds.): *La Segunda Guerra Púnica en la Península Ibérica. Baecula, Arqueología de una Batalla*. Serie Textos CAAI 7, Universidad de Jaén, pp. 289-310.

RUEDA, C.; GUTIÉRREZ, L. Mª y BELLÓN, J.P. (2008): "Aportación desde los procesos territoriales a las lecturas iconográficas de los santuarios del Alto Guadalquivir". *Anales de Arqueología Cordobesa*, 19, pp. 23-48.

RUEDA, C.; MOLINOS, M., RUIZ, A., WIÑA, L. (2005): "Romanización y sincretismo religioso en el Santuario de la Atalayuelas (Fuerte del Rey-Torredelcampo, Jaén)". *Archivo Español de Arqueología*, 78, pp. 79-96.

RUEDA, C.; MOLINOS, M.; RUIZ, A. (2015): "Culto, rito y ofrenda en el Santuario Periurbano de Las Atalayuelas (Fuerte del Rey)". En A. Ruiz y M. Molinos: *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 423-436.

RUEDA, C. y OLMOS, R. (2015): "Las cráteras áticas de la Cámara Principesca de Piquía (Arjona): los vasos de la memoria de uno de los últimos linajes iberos". En A. Ruiz y M. Molinos: *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 375-391.

RUEDA, C. y OLMOS, R. (2017): "Las cráteras áticas de la cámara principesca de Piquía (Arjona): los vasos de la memoria de uno de los últimos linajes iberos". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *La Dama, el Príncipe, el Héroes y la Diosa. Catálogo de exposición*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Jaén.

RUEDA, C. y OLMOS, R. (2019): "Youth in an enclosed context: new notes on the Attic pottery from the Iberian Túrugi necropolis (Granada, Galera)". En R. Morais, D. Leao y D. Rodríguez (eds.): *Greek Art in motion. Studies in honour of sir John Boardman on the occasion of his 90th birthday*. Archaeopress Archaeology, Oxford, pp. 212-225.

RUEDA, C. y OLMOS, R. (en prensa): "Athenian pottery in the religious contexts of the Iberian Peninsula. Local reception and impact".

RUEDA, C.; OLMOS, R.; RUIZ, A.; RÍSQUEZ, C. (2018): "Ámbito femenino, matrimonio y pareja en la cerámica ática en el sureste de la Península Ibérica.Procesos de asimilación y apropiación en el espacio social y ritual ibero". En T. Tortosa (ed.): *Encuentros con las imágenes femeninas en Iberia*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, Madrid.

RUEDA, C.; RÍSQUEZ, C.; HERRANZ, A.B.; HORNOS, F. y GARCÍA, A. (2016): *Las edades de las mujeres iberas. La ritualidad femenina en las colecciones del Museo de Jaén*. Universidad de Jaén-Diputación Provincial de Jaén.

RUEDA, C.; RODRÍGUEZ, A.; MORENO, Mª.I.; GÓMEZ, F.; GUTIÉRREZ, L.Mª.; ARJONILLA, Á.; MARTÍNEZ, A.; MORA, Mª.C.; RUIZ, A. (2015b): "La cerámica en el Cerro de las Albahacas y en el oppidum de Los Turruñuelos". En J.P. Bellón, A. Ruiz, M. Molinos, C. Rueda y F. Gómez (2015): *La Segunda Guerra Púnica en la Península Ibérica. Baecula, Arqueología de una Batalla*. Serie Textos CAAI 7, Universidad de Jaén, pp. 477-520.

RUEDA, C.; GRAU, I. (2017): "Edad, ritos de paso y memoria: śimbolos de iniciaciǒn en la ceŕamica ́atica del espacio religioso ibero". En X. Aquilué, P. Cabrera Bonet, M. Orfila Pons (Eds.): *Homenaje a Glòria Trias Rubiés: cerámicas griegas de la Península Ibérica, cincuenta años después (1967-2017)*. Iberia Graeca, Barcelona, pp. 318-327.

RUEDA, C. y RUIZ, A. (2017): "Modelos cultuales a contraste: estrategias de "continuidad" en los santuarios territoriales del Alto Guadalquivir (finales del siglo III a.n.e.- finales del I a.n.e.". En T. Tortosa y S. Ramallo (eds.): *El tiempo final de los santuarios ibéricos en los procesos de impacto y consolidación del mundo romano. Reunión científica: Murcia, 12-14 de noviembre de 2015*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 161-180.

RUEDA, C.; RUIZ, A.; MOLINOS, M.; FERNÁNDEZ, R.; RODRÍGUEZ, A.; MORENO, M.I.; SÁNCHEZ, A.; PARRAS, D.; TUÑÓN, J.; RODRÍGUEZ, M.O.; MONTES, E.; PRADAS, C. (2015): *Actividad arqueológica de apoyo a la restauración en el área palacial del* oppidum *de Puente Tablas (Jaén). Fase I.* Memoria Final de Intervención Arqueológica.

RUIZ JIMÉNEZ, J (1879): *Apuntes para la Historia de la provincia de Jaén.* Jaén

RUIZ, A. (1995): "Plaza de Armas de Puente Tablas: new contributions to the knowledge of iberian town planning in the seventh to fourth centuries B.C.". *Proceedings of the British Academy*, 86, pp. 89-108.

RUIZ, A. (2000): "El concepto de clientela en la sociedad de los príncipes". En *III reunió sobre Economia del Món Ibèric, PLAV*, Extra 3, pp. 11-20.

RUIZ, A. (2010): "Santuarios y territorios iberos en el Alto Guadalquivir (Siglo IV a.n.e.- siglo I d.n.e.)". En T. Tortosa, S. Celestino y R. Cazorla (eds.): *Debate en torno a la religiosidad protohistórica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 65-82.

RUIZ, A. (2014): "La Protohistoria en el FARMM". En VVAA: *FARMM. Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón*. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Sevilla, pp. 119-130.

RUIZ, A. (2015): "Vivir en Iberia. Las desigualdades sociales entre los iberos". *Desperta Ferro, Arqueología e Historia*, 1(2015), pp. 18-23.

RUIZ, A.; HORNOS, F.; CHOCLÁN, C.; CRUZ, J.T. (1984): "La necrópolis ibérica "Finca Gil de Olid" (Puente del Obispo-Baeza) Jaén". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 9, pp. 195-235.

RUIZ, A.; HORNOS, F.; LÓPEZ, J.; CRESPO, J.M.; CHOCLÁN, C.; MOLINOS, M. (1983): "El Horizonte Ibérico Antiguo del Cerro de la Coronilla (Cazalilla, Jaén). Cortes A y F". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 8, pp. 251-300.

RUIZ, A.; HORNOS, F. y RÍSQUEZ, C. (1992): "Las necrópolis ibéricas en la Alta Andalucía". En J. Blánquez y V. Antona (coords.): *Las necrópolis. Actas del Congreso de Arqueología Ibérica (1991, Madrid)*. Departamento de Prehistoria y Arqueología, Universidad Autónoma de Madrid.

RUIZ, A. y MOLINOS, M. (1987): "Excavación arqueológica sistemática en Puente Tablas (Jaén)". *Anuario Arqueológico de Andalucía 1986*, pp. 401-407.

RUIZ, A. y MOLINOS, M. (1993): *Los Iberos. Análisis arqueológico de un proceso histórico.* Editorial Crítica, Barcelona.

RUIZ, A. y MOLINOS, M. (2007): *Iberos en Jaén.* Universidad de Jaén, Jaén.

RUIZ, A. y MOLINOS, M. (2015a): *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén.

RUIZ, A. y MOLINOS, M. (2015b): "El Conjunto escultórico de Cerrillo Blanco, Porcuna". En A. Ruiz y M. Molinos: *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 67-84.

RUIZ, A. y MOLINOS, M. (2018): "Genealogía, matrimonio y residencia en el proceso político de los iberos del Alto Guadalquivir". En A. Rodríguez, I. Pavón y D.M. Duque (eds.): *Más allá de las casas. Familias, linajes y comunidades en la protohistoria peninsular*. Universidad de Extremadura, Mérida, pp. 41-72.

RUIZ, A.; MOLINOS, M.; FERNÁNDEZ, R.; PÉREZ, M.; RUEDA, C. (2015a): "El Santuario de la Puerta del Sol". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 93-106.

RUIZ, A.; MOLINOS, M.; GUTIÉRREZ; L.M. y BELLÓN, J.P. (2001): "El modelo político del pago en el Alto Guadalquivir (S. IV-III a.n.e.)". En Territori polític i territori rural durant l'Edat del Ferro a la Mediterrània Occidental. Actes de la Taula Rodona celebrada a Ullastret. Monografies d'Ullastret 2, Girona, pp. 11-22.

RUIZ, A.; MOLINOS, M.; LÓPEZ, J.; CRESPO, J.; CHOCLÁN, C.; HORNOS, F. (1983): "El Horizonte Ibérico Antiguo del Cerro de la Coronilla (Cazalilla, Jaén). Corte A-F". *Cuadernos de prehistoria de la Universidad de Granada*, 8, pp. 251-300.

RUIZ, A.; MOLINOS, M.; RÍSQUEZ, C. (2016): "Aristócratas iberos del sur: príncipes de trigo y vino". En M.C. Belarte, D. García y J. Sanmartí (eds.): *Les estructures socials a la Càl-lia i a la Ibèria. Homenatge a Aurora Martín i Enriqueta Pons.* Arqueomediterrània, 14, pp. 273-293.

RUIZ, A.; MOLINOS, M.; RÍSQUEZ, C.; LECHUGA, M.Á.; GÓMEZ, F. (2017): "La cámara de Piquía. La tumba de un príncipe tardío". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *La Dama, el Príncipe, el Héroe y la Diosa. Catálogo de la exposición*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Jaén, pp. 81-103.

RUIZ, A.; MOLINOS, M.; RÍSQUEZ, C.; GÓMEZ, F.; LECHUGA, M.Á. (2015b): "La cámara de Piquía, Arjona". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 357-374.

RUIZ, A.; MOLINOS, M.; RUEDA, C.; FERNÁNDEZ, R. (2015c): "El palacio y el urbanismo del *oppidum* de Puente Tablas". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, tierra ibera*. Universidad de Jaén, Jaén, pp. 107-118.

RUIZ, A.; NOCETE, F. (1981): "Un modelo sincrónico para el análisis de la producción de cerámica ibérica estampillada del Alto Guadalquivir". *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 6, pp. 355-383.

RUIZ, A.; RÍSQUEZ, C.; MOLINOS, M. (2011): "Túmulos, linajes y clientes. La construcción del paisaje funerario aristocrático en el sur de la Península Ibérica". En A. Naso (ed.): *Tumuli e sepiltore monumentali nella protostoria Europea*. RGZM-Tagungen, Mainz, pp. 261-275.

RUIZ, A.; RUEDA, C. (2009): "La cerámica ática para los contextos funerarios y cultuales del Sureste de la Península Ibérica". En S. Fortunelli y C. Masseria (eds.): *Ceramica attica da santuari della Grecia, della Ionia e dell´Italia*. Ossan Edizioni, Ossana, pp. 71-83.

RUIZ, A.; RUEDA, C. (2014): "Los exvotos en bronce del FARMM: *oppida* y santuarios". En VVAA: *FARMM. Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón.* Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y deporte, Sevilla, pp. 131-144.

RUIZ, A.; RUEDA, C.; BELLÓN, J.P.; GÓMEZ, F. (2013): "El factor ibero en la Batalla de Baecula: los efectos colaterales de la guerra". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 23, pp. 199-225.

RUIZ, P.; PEINADO, Mª V. (2013): "Cerámica pintada de tradición Ibérica". En Mª I. Fernández-García (coord.): *Una aproximación a Isturgi romana: El complejo alfarero de Los Villares de Andújar, Jaén, España*, pp. 163-171. Quasar. Roma.

RUIZ, D. y VALLEJO, J.A. (2002): "Continuidad y cambio durante el siglo VI a.C.: las cerámicas del Corte C del Cerro Macareno (La Rinconada, Sevilla)". *SPAL*, 11, pp. 197-218.

SACKETT, J.R. (1977): "The meaning of style in archaeology: a general model". *American Antiquity,* 42, 369-350.

SACKETT, J.R. (1990): "Style and ethnicity in Archaeology". En M.W. Conkey y C. Hastorf (eds): *The uses of style in Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 32-43.

SALA, F. (1992): *La Tienda del Alfarero del yacimiento ibérico de La Alcudia (Elche-Alicante)*. Fundación Cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante.

SALA, F. (1995): *La cultura ibérica de las comarcas meridionales de la Contestania entre los siglos VI y III a.C.: una propuesta de evolución*. Diputación Provincial de Alicante-Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante.

SÁNCHEZ, C. (1992): "Las copas tipo Cástulo en la Península Ibérica". *Trabajos de Prehistoria*, 49, pp. 327-333.

SÁNCHEZ, C. (en prensa): "La cerámica ática de la Cámara de Toya". En J.P. Bellón y M.I. Moreno (eds.): *Cien Años de Arqueología de un Monumento. La Cámara de Tugia*.

SÁNCHEZ, R. (2014): "Conservación y mantenimiento del FARMM". En VVAA: *FARMM. Fondo Arqueológico Ricardo Marsal Monzón*. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Sevilla, pp. 51-66.

SÁNCHEZ, Mª C.; CRESPO, J.M. (1991): *Informe sobre el estudio arqueológico de urgencia de la Cueva del Águila de Valdemarín, Orcera (Jaén).*

SÁNCHEZ, A.; NIVEAU, A.M.; ADROHER, A.M. (2015): "¿Solamente platos? Cerámcias de barniz rojo en el Depósito ibérico del Zacatín (Granada)". *SAGVNTVM*, 47, PP. 51-72.

SÁNCHEZ, A. y PARRAS, D. (2007): "Análisis físico-químicos en el hipogeo ibérico del Cerro de la Compañía de Hornos de Peal". En M. Molinos y A. Ruiz (coords.): *El Hipogeo ibero del Cerrillo de la Compañía de Hornos (Peal de Becerro, Jaén)*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía-Universidad de Jaén, Sevilla, pp. 57-63.

SÁNCHEZ, A.; PARRAS, D.; RAMOS, N. (2011): "Análisis químico de contenidos en recipientes cerámicos". En C. Rueda: *Territorio, culto e iconografía en los santuarios iberos del Alto Guadalquivir (ss. IV a.n.e.-I d.n.e.)*. Textos CAAI 3, Jaén, pp. 221-226.

SÁNCHEZ, A.; TUÑÓN; J.A.; MONTEJO, M.; PARRAS, D. (2012a): "Micro Raman spectroscopy (MRS) and energy dispersive x-ray microfluorescence (mEDSRF) analysis of pigments in the Iberian cemetery of Tutugi (from the fourth to the third century BC, Galera, Granada, Spain)", *Journal Of Raman Spectroscopy*, 43: 1788-1795.

SÁNCHEZ, A.; TUÑÓN, J.A.; PARRAS, D.J.; MONTEJO, M.; RAMOS, N.; MÁRQUEZ, F. (2012b): "Investigación sobre el patrimonio arqueológico de los iberos mediante análisis físico-químicos". En A. Peinado (ed.): *I Congreso Internacional "El Patrimonio Cultural y Natural como motor de desarrollo: investigación e innovación*. Universidad Internacional de Andalucía, Jaén, pp. 2408-2422.

SÁNCHEZ MESSEGUER, J.R. (1979): "Los Higuerones". En J.Mª Blázquez (Dir.): *Cástulo II*. Excavaciones Arqueológicas en España 105, Madrid, pp. 418-428.

SANMARTÍ, J. (2004): "From local groups to early states: the development of complexity in protohistoric Catalonia". *Pyrenae: revista de prehistòria I antiguitat de la Mediterrània Occidental*, 35, pp. 7-42.

SANTOS, J.A. (1982-83): "La difusión de la cerámica pintada en el Mediterráneo occidental". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 9, pp. 135-148.

SANTOS, J.A. (1983): "La denominada necrópolis ibérica de Orán en el Museo Arqueológico Nacional". *Trabajos de Prehistoria*, 40, pp. 309-352.

SANTOS, J.A. (2010): "Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada". *Complutum*, 21, pp. 145-168.

SANZ M. (2004): "Las tipologías de la cerámica ibérica del nordeste peninsular. Análisis comparativo". *Saldvie,* 4, 173-190).

SAUSSURE, F. de. (1987): *Curso de lingüística general*. Alianza Editorial, Madrid.

SAXL, F. (1977): *La vida de las imágenes*. Editorial Alianza, Madrid.

SCHAPIRO, M. (1953): "Style". En A.L. KROEBER (Ed.): A*nthropology today*. Aldine Press, Chicago, pp. 287-312.

SCHUBART, H. (2003): *Toscanos y Alarcón. El asentamiento fenicio en la desembocadura del río Velez*. Cuadernos de Arqueología Mediterránea 8, Málaga.

SCHÜLE, W. (1969): "Tartessos y el hinterland (Excavaciones de Orce y Galera)". En J. Maluquer de Motes (ed.): *Tartessos y sus problemas*. Barcelona, pp. 15-45.

SCHÜLE, W. y PELLICER, M. (1963): "Ein Grab aus der iberischen Nekropole von Galera (Prov. Granada)". *Madrider Mitteilungen*, 4, pp. 39-50.

SCHÜLE, W. y PELLICER, M. (1964): "Excavaciones en la zona de Galera (Granada)". En: *VIII Congreso Nacional de Arqueología (Sevilla, 1963)*. Secretaría Nacional de los Congresos Arqueológicos Nacionales, Zaragoza, pp. 387-392.

SEMPRINI, A. (1995): *L'Objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*. L´Harmattan, Paris.

SERNA, J. y PONS, A. (2000): *Cómo se escribe la Microhistoria*. Cátedra Universitat de Valencia, Madrid.

SHANKS, M. (1999): *Art and the early Greek state. An interpretative Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge.

SHANKS, M. y TILLEY, C. (1992): *Re-constructing archaeology. Theory and practice*. Routledge, London.

SHEFTON, B.B. (1982): "Greeks and Greek imports of the Iberian Península. The archaeological evidencia". En H.G. Niemeyer (ed.): *Phoeniker in Western. Die Beitrage des Internationalen Symposiums uber Die phonizische Expansion im Westlinchen Mittelmeeraum, Koln vom 24-27 april 1979*. Madride-Beitrage, Mainz, pp. 337-368.

SHEPARD, A.O. (1956): *Ceramics for the archaeologist*. Carnegie Institution of Washington, Washington.

SIEBER, R. (1971): "The arts and their changing social function". En Ch. M. Otten (ed.): *Anthropology and art: readings in cross-cultural aesthetics*. University of Texas Press, Austin, pp. 203-211.

SILLIÈRES, P. (1990): *Les voies de communication de l´Hispanie Méridionale*. Publicationes du Centre Pierre Paris 20, Diffusion de Boccard, Paris.

SIRET, L. (1906): *Villaricos y Herrerias. Memoria descriptiva e histórica.* Memorias de la Real Academia de la Historia, Madrid.

SKIBO, J.; SCHIFFER, M. y KOWALSKI, N. (1989): " Ceramic style Analysis in Archaeology and Ethnoarchaeology: Bridging the Analytical gap". *Journal of Anthropological Archaeology,* 8, pp. 388-409.

SOLIER, Y. (1976-78): "La culture ibéro-languedocienne aux VIéme-Vème siècles". En: *Simposi Internacional: els orígens del món ibèric (Barcelona-Empúries, 1977)*. *Ampurias*, 38-40, pp. 211-264.

TAFFANEL, O; TAFFANEL, J. (1949): "L´oppidum de Cayla, comunes de Mailhac, Aude". *Revue Archéologique*, 33, pp. 150-163.

TAFFANEL, T. y TAFFANEL, O. (1956): "La céramique du 1er Age du Fer à Mailhac (Aude)". *Bull. Soc. Et scient. De l´Aude*, LVI, pp. 9-19.

TARRADELL, M. (1959): "El impacto colonial de los pueblos semitas". *I Symposium de Prehistoria Peninsular*, Pamplona, pp. 257-272.

TARRADELL, M. y SANMARTÍ, E. (1980): "L'état actuel des étu-des sur la céramique ibérique". *Annales Littéraires de l' Université de Bésançon*, pp. 303-330.

THOMAS, J. (2015): "The future of archaeological theory". *Antiquity*, 89, pp. 1287-1296.

TIEMBLO MAGRO, A. (2003): "Las cerámicas tartésicas con decoración geométrica: ¿ornamento o narración? Algunas observaciones". *Huelva Arqueológica*, 18, pp. 107-126.

TILLEY, C. (1999): *Metaphor and material culture*. Blackwell, Oxford.

TORTOSA, T. (2006): *Los estilos y grupos pictóricos de la sociedad ibérica figurada en la Contestania*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Arqueología, Mérida.

TORTOSA, T. y SANTOS, J.A. (1997): "Orígenes y formación de la colección de vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XV/ 1 y 2, pp. 49-57.

TORTOSA, T. y SANTOS, J.A. (1998): "Los vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional: análisis tipológico e iconográfico". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* XVI/ 1 y 2, pp. 11-63.

TORTOSA ROCAMORA, T. y SANTOS, J.A. (coord., 2003): *Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, cop.

TORRES, M. (1999): *Sociedad y mundo funerario en Tartessos*. Real Academia de la Historia, Madrid.

TRANCHO, G. y ROBLEDO, B. (2007): "Cámara sepulcral del Cerrillo de la Compañía: Paleodieta y caracterización antropológica". En M. Molinos y A. Ruiz (coords.): *El hipogeo ibero del Cerrillo de la Compañía de Hornos (Peal de Becerro, Jaén)*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía-Universidad de Jaén, Sevilla, pp. 65-85.

TRANCHO, G. y ROBLEDO, B. (2010): "La Dama de Baza. Análisis paleoantropológico de una cremación ibérica". En T. Chapa e I. Izquierdo (coords.): *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá, Madrid, 2007.* Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, pp. 119-136.

TRÍAS, G. (1967-68): *Cerámicas griegas de la Península Ibérica. 2 vol.* Publicaciones de Arqueología Hispánica, Valencia.

TRÍAS, G. (1968-69): "Estudio de las cerámicas decoradas de la necrópolis del Molino de Caldona", *Oretania*, 28-33: 222-230.

TRIGGER, B.G. (1992): *Historia del pensamiento arqueológico*. Editorial Crítica, Barcelona.

TUÑÓN, J.A. (2009): *Análisis de pigmentos en cerámicas íberas mediante Microespectroscopía Raman*. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Jaén, inédito.

TUÑÓN, J.A.; SANCHEZ, A.; MONTEJO, M.; MÁRQUEZ, F.; PARRA, D.J. (2015): "Análisis de decoraciones en cerámicas iberas del oppidum de Los Turruñuelos mediante microespectroscopía Raman". En J.P. Bellón, A. Ruiz, M. Molinos, C. Rueda, F. Gómez Cabeza (Eds.): *La Segunda Guerra Púnica en la Península Ibérica. Baecula: arqueología de una batalla*. Textos CAAI nº 7, Servicio de Publicaciones, Universidad de Jaén, Jaén, pp. 469-475.

TUÑÓN, J.A.; SÁNCHEZ, A.; PARRAS, D.J.; VANDENABEELE, P.; MONTEJO, M. (2016): "Micro-Raman spectroscopy on Iberian archaeological materials". *Journal of Raman Spectroscopy*, 47, pp. 1514-1521.

TUÑÓN-LÓPEZ, J.A., BENEITO, M., ROBLES-MOLINA, J., PARRAS, D.J., MOLINA-DÍAZ, A., SANCHEZ-VIZCAINO, A., GARCÍA-REYES, J.F. (2017): "Multiclass profiling of lipids of archaeological interest by ultra-high pressure liquid chromatography-atmospheric pressure chemical ionization-high resolution mass spectrometry". *Microchemical Journal,* 132, pp. 49-58.

UGOLINI, D.; OLIVE, C.; MARCHAND, G.; COLUMEAU, P. (1991): "Béziers au Ve s. av. J.C. Etude d´un ensemble de mobilier représentatif et essai de caractérisation du site". *Documents d´Archaéologie Méridionale*, 14, pp. 141-203.

UGOLINI, D. y OLIVE, C. (1987): "Un four de piter du Ve s. av.J.C. à Béziers". *Gallia*, 45, 13-28.

URIARTE, A. (2004): "Los vasos ibéricos de las necrópolis de Galera y Toya (Alta Andalucía, España), del Museo Peabody (Cambridge, Massachussets). En J. Pereira, T. Chapa y A. Madrigal (coords.): *La necrópolis ibérica de Galera (Granada). La colección del Museo Arqueológico Nacional*. Subdirección General de Museo estatales, Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 185-194.

UROZ, H. (2012): *Prácticas rituales, iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Lezuza, Albacete): nuevas aportaciones al Ibérico Final del Sudeste*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante.

URRUELA, J. (1973). "Ajuares funerarios en la necrópolis del Cerrillo de los Gordos. Campaña de 1971". *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, 86, pp. 178-183.

VALIENTE, J. (1991): "Estacar de Luciano. Campañas de 1975 y 1977. Cástulo, Jaén, España". En J.Mª Blázquez (dir.): *El conjunto arquitectónico del olivar*. BAR International Series 789, Oxford, pp. 230-250.

VALOR, J.; MATA, C.; FROCHOSO, R.; IRANZO, P. (2005): "Las cerámicas ibéricas con decoración impresa e incisa del territorio de Kelin (Comarca de Requena-Utiel, Valencia). *Saguntum*, 37, pp. 105-124.

VAN DOMMELEN, P. (2012): "Colonialism and migration in the ancient Mediterranean". *Annual Review of Anthropology*, 41, pp. 393-409.

VAQUERIZO, D. (1988-89): "Ensayo de sistematización de la cerámica ibérica procedente de la necrópolis de Almedinilla, Córdoba". *LVCENTVM*, VII-VIII, pp. 103-132.

VÉLEZ, J. y PÉREZ, J. (1988): "El yacimiento protohistórico del Cerro de las Cabezas (Valdepeñas)", *Oretum*, pp. 168-196.

VERNANT, J.P. (1992): *Los orígenes del pensamiento griego*. Edit. Paidós, Barcelona.

VIVES-FERRÁNDIZ, J. (2005): "Trípodes fenicios entre el Ebro y el Segura: nuevas perspectivas de estudio". En J. Jiménez y S. Celestino (eds.): *El período orientalizante: actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida, Protohistoria del Mediterráneo occidental*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 1351-1362.

WATTENBERG, F. (1963): *Las cerámicas indígenas de Numancia.* Bibliotheca Praehistorica Hispana, IV, Madrid.

WEBMOOR, T. (2007): "What 'about one more turn after the social' in archeological reasoning? Taking things seriously". *World Archaeology*, 39(4), pp. 563-578.

WEBMOOR, T. (2009): "Arqueología neo-procesual: alive and kicking... ¿cómo? Campos teóricos, motives de actuación y amnesia académica". *Complutum*, 20 (1), pp. 175-196.

WELLS, P. (1998): "Identity and material culture in the Later Prehistory in Central Europe". *Journal of Archaeological Research*, 6, pp. 239-298.

WINCKELMANN, J.J. (1967): *Historia del Arte en la antigüedad*. Iberia D.L., Barcelona.

WELLS, L. (1994): "Judth Williamson. Decodificando anuncios". En M. Barker y A. Beezer (eds.): *Introducción a los estudios culturales*. Bosch, Barcelona, pp. 183-200.

WOBST, M.H. (1977): "Stylistic behavior and information exchange". In C. Cleland (ed.): *Papers for the Director: research essays in honor of J. Griffin*. University of Michigan-*Anthropological Papers*, 61, Michigan, pp. 317-342.

WOOLF, G. (1993): "European social development and Roman imperialism". In P. Brun, S. van der Leeuw, and C.R. Whittaker (eds.): *Frontieres d'empire: nature et signification des frontieres romaines*. Musée de Prehistoire d'lle-de-France, Paris, pp. 13-20.

ZANKER, P. (1992): *Augusto y el poder de las imágenes*. Alianza Forma, Madrid.

Fuentes clásicas

TITO LIVIO (trad. Villar, J.A.) (1993): *Historia de Roma desde su fundación. Libros XXI-XXV y XXVI-XXX*. Biblioteca Clásica Gredos 176 y 177, Madrid.



Universidad de Jaén

Instituto Universitario de
Investigación en Arqueología
Ibérica