

DIOSAS Y ANIMALES QUE AMAMANTAN: LA TRANSMISIÓN DE LA VIDA EN LA ICONOGRAFÍA IBÉRICA*

Nursing goddesses and animals: the transmission of life in Iberian iconography

Ricardo OLMOS

*Instituto de Historia. CSIC. Duque de Medinaceli, 6. 28014 Madrid. España.
Correo-e: ceho134@ceh.csic.es*

Fecha de aceptación de la versión definitiva: 14-10-2001

BIBLID [0514-7336 (2000-2001) 53-54; 353-378]

RESUMEN: Se estudian las representaciones de diosas nutricias en el mundo ibérico, con especial atención a sus contextos. Bajo la representación de la diosa amamantando se esconden diferentes sentidos. Uno de ellos es el funerario, probablemente una iniciación y acogida del difunto en el más allá (necrópolis de La Albufereta, Alicante, y El Cabecico del Tesoro, Murcia). El grupo de la terracota de Alcoy (Alicante), hallado en una habitación sagrada del poblado ibérico, representa un culto colectivo que reúne a mujeres y niños de diferentes edades. Se analizan también los diferentes motivos del animal que amamanta a niños (leyenda helenística del rey tartesio Habis, dos moldes con la loba capitolina) y la hembra que nutre a su cría.

Palabras clave: Divinidades curótrofas. Cultura ibérica. Iconografía.

ABSTRACT: The different meanings of the nurrishing figures in the Iberian culture, both women and female animals, are the main subject of this paper. In funerary contexts the figure of a nursing deity could be interpreted as an initiation in the afterworld, where the dead would be received as a new-born (necropole of La Albufereta, Alicante, and El Cabecico del Tesoro, Murcia). A terracotta group from Alcoy (Alicante), found in a sacred room of the iberian *oppidum*, represents a collective cult which congregates both women and children of different ages. Different motifs of animals nursing childrens are also analysed, in special the hellenistic legend of Habis, the mythical king of Tartessos, and two moulds with the Capitoline she-wolf found in Iberia.

Key words: Nursing deities. Iberian culture. Iconography.

1. Surgir y amamantar entre ánades: el bronce Gómez-Moreno (Figs. 1-4)

Una estatuilla ibérica de bronce con una mujer que amamanta a un niño actúa de hilo conductor en este texto. La figurita pertenece a

la Fundación Gómez-Moreno de Granada¹ (Instituto Gómez-Moreno, 1992: 159 y 162, n.º 97 BO). En mayo de 2001 tuve el privilegio de examinar directamente esta pieza con el profesor Gérard Nicolini, de cuya experiencia y comentarios soy aquí deudor.

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación: "Introducción a un Léxico de imagen prerromana en la Península Ibérica" (PB-97-1124), patrocinado por la DGICYT. Agradezco a la dra. Isabel Izquierdo su amable información bibliográfica sobre documentos de este trabajo.

¹ Agradezco a la Fundación Gómez-Moreno las facilidades que en todo momento me han ofrecido para el estudio de este documento, especialmente a doña Carolina Rodríguez.



FIGS. 1-4. *Figura ibérica de bronce con mujer amamantando a un niño. Fundación Gómez-Moreno de Granada, n.º 97BO. Fotografías cortesía del Museo Gómez-Moreno.*

No se ha prestado suficiente atención a este documento relevante: no es automática o inmediata su integración en un paradigma y además –como en la mayoría de los bronce de la colección Gómez-Moreno– desconocemos su procedencia. En estos casos lo más prudente es evitar el bochorno de publicar un falso. Tal vez por ello la literatura científica haya silenciado este bronce. Pero nuestra figurita introduce e ilumina nuestro conocimiento de la religión ibérica. No es una pieza aislada ni, en mi opinión, dudosa, aunque en el futuro haya que contrastar esta primera impresión visual con análisis metalográficos precisos. En su factura, en su técnica, en sus detalles formales e iconográficos no hay rasgos contradictorios; sí, detalles singulares. Y son las singularidades las que nos deben interesar en investigación. El bronce Gómez-Moreno amplía lo que sabemos sobre diosas que amamantan en el mundo ibérico. Modifica el paradigma recibido y dialoga con otros documentos, no sólo de la Península sino también del ámbito mediterráneo. La historia del motivo, de *longue durée*, afecta a un extremo de la *oikouménē*, la ibérica. Veremos en este trabajo las ramificaciones del tema.

El bronce mide, incluida la base, 15 cm de altura, algo mayor, pues, que la mayoría de los exvotos conocidos². El mismo tamaño indica ya que estamos ante una pieza relevante. La mujer, de pie, sostiene con ambas manos a un niño desnudo que se agarra al pecho de la madre con sus brazos extendidos y mama de su seno izquierdo. La boca, muy abierta, casi en mueca, contrasta con la seriedad de la dama y apunta, de forma sumaria, a la voracidad y, tal vez, al llanto de impaciencia del pequeño. Parece un rasgo realista con una intención definitoria, propia de un infante que se expresa, aún tan sólo, con la boca. La mujer lleva sobre la cabeza tiara, alta y puntiaguda, de la que cuelga un velo que cae hasta la altura de los codos en dos puntas laterales, una de ellas, la de su izquierda, doblada accidental y

secundariamente. La túnica le deja los brazos al descubierto y concluye muy por encima de los tobillos. Comparte, pues, con numerosos exvotos femeninos ibéricos el rasgo de los pies desnudos, que quedan siempre resaltados, visibles, cargados de sentido.

La mujer inclina levemente su torso para atender al niño pero, sobre todo, adelanta la pierna izquierda. Esta acción provoca cierta agitación en los pliegues inferiores de la túnica. El esquema de la pierna doblada lo conocemos por otro bronce singular, el sacrificador de un pequeño carnero cuya procedencia se ha atestiguado en Puerta de Segura (Jaén) (Olmos, coord., 1999: n.º 85.2). En la bronzística ibérica son raros los agrupamientos de dos figuras en una misma acción –con alguna excepción, como la serie del jinete y su caballo, que forman de hecho una armónica unidad, o el ya puramente mostrativo y estático de la mujer y la paloma– y podría establecerse una cierta relación “sintáctica” entre la mujer que sostiene y a la vez mueve al niño para transmitirle la vida y el varón que agarra al pequeño animal para quitársela. En ambos ejemplos el movimiento resalta la importancia del protagonista: la mujer no sólo sostiene al niño con ambas manos sino que además lo lleva. La acción del amamantar se enfatiza con este gesto añadido de tránsito. Se sintetizan dos acciones sucesivas, pues el amamantar exige la quietud, como nos muestran las restantes figuras. A la quietud se prefiere aquí la inmediatez, la espontaneidad, la viveza.

El bronce Gómez-Moreno ofrece además otra singularidad: la mujer ha sido retocada. Se han recortado los dedos de su pie derecho, apoyado en el suelo, para adaptarlo perfectamente al anillo que le sirve de base, enmarcado por dos prótomos simétricos de ánades, de los que sólo conservamos uno. La readaptación del pie parece necesaria si se pretende que el anillo encaje en un vástago vertical (¿madera?, ¿marfil o hueso?, ¿bronce?...), que no conservamos. Los originarios dedos del pie derecho sobrepasarían el orificio central, lo taparían. Esta readaptación transforma el tipo común de exvoto en un objeto singular. Le añade significados y funciones inusuales. No es una figura meramente para colocar o depositar sino para resaltar y erigir.

² El bronce ha sido limpiado en el siglo XX –lo que ha sido habitual en muchas colecciones– y la superficie de la pátina antigua prácticamente ha desaparecido. En detalles como los ojos se emplean técnicas típicamente ibéricas como el troquel.

La mayoría de los exvotos ibéricos representa a oferentes que se presentan y ofrecen a sí mismos ante la divinidad. El diálogo antropomórfico del hombre con los dioses es asimétrico. El lenguaje del cuerpo (actitudes y gestos, movimiento y percepción) y los vestidos, atuendos, ofrendas y demás atributos no nos permiten conocer el rostro de la divinidad, el interlocutor atento, *epékoos*, al que estos signos se dirigen. Atisbamos la presencia de los dioses como en un espejo, en la alteridad o complementariedad de lo humano. La súplica de los hombres presupone la percepción del dios que la escucha. Sólo en algún caso –como en algunas de las figuritas femeninas desnudas– queda la duda de si bajo la presencia de la joven oferente que muestra su cuerpo en el espacio sacro, más allá de las normas del pudor que rigen en el marco cotidiano, no estamos atisbando también a la propia diosa de la fertilidad, bien arraigada desde época orientalizante en el sur de la península Ibérica. La mujer asume y reproduce con este ofrecimiento del desnudo el cuerpo e imagen de su señora. También adopta y muestra los símbolos de la diosa, como la paloma. Baste recordar el timiaterio de bronce de La Quéjola (San Pedro, Albacete) (Olmos, coord., 1999: n.º 26.2). Pero aún en los exvotos desnudos la representación del dios se evita, no es evidente: la imagen real de la diosa no tiene necesariamente que concebirse bajo forma humana. De la divinidad de los santuarios como los de Castellar y Despeñaperros no nos quedan sino indicios indirectos, proyecciones a través del lenguaje de autorrepresentación de los hombres. Aquella sigue sin rostro.

Nuestro bronce podría ayudar a romper puntualmente el paradigma. La madre que amamanta al niño adquiere una condición superior, probablemente divina. Los prótomos simétricos de los ánades que la acompañan y enmarcan son propios de la diosa de la fecundidad, que conocemos ya en época orientalizante por el bronce Carriazo –diosa que se muestra vigorosamente entre ánades– y, tal vez, por la plaquita de oro de La Serradilla (Cáceres), de iconografía más dudosa (Nicolini, 1990: 417-18, n.º 187, pl. 109; Olmos, coord., 1999: n.º 27.2.8). Son divinidades surgiendo, prótomos. Pero también dos ánades enmarcan a una Tanit de pie, que oprime

su pecho fecundo mientras las aves permanecen atentas a los pies de la diosa: una navaja de afeitar púnica de la necrópolis de Santa Mónica de Cartago así la muestra (Picard, 1968: 476, fig. 3) y ayuda a construir el paradigma de nuestra figura. Otra ave, la paloma, será signo de la diosa ibérica, bien conocida por ilustres ejemplos en la estatuaria en piedra (damas de Baza, Granada, o El Cigarralejo, Murcia), por la cerámica (por ejemplo, Elche) y que reencontraremos luego acompañando a otras diosas que amamantan, como en el grupo votivo en terracota de la Serreta de Alcoy (Alicante) o en una de las terracotas de La Albufereta (Alicante).

Los prótomos de ánades a los pies del bronce Gómez-Moreno aluden probablemente a la epifanía divina. Son, como en Grecia los ánades de Afrodita, sus acompañantes sagrados. Dotan de un sentido sobrenatural al amamantamiento.

Dejemos abierta esta propuesta: es la imagen de la diosa –madre o nodriza– que sostiene y amamanta al niño singular. Tipológicamente resume dos modelos mediterráneos claros: la diosa que amamanta y la diosa que lleva al niño sobre su brazo izquierdo. El prototipo de la madre de pie que sostiene y lleva se conoce ya en Chipre a inicios del primer milenio, se populariza en el siglo V y se extiende en el mundo griego y, sobre todo, en Sicilia a través del culto de Deméter y Perséfone (Picard, 1968: 479). El mundo púnico y el ibérico lo sintetizan.

No nos atrevemos tampoco a fechar nuestro bronce, que suponemos no anterior al siglo IV a.C. pero sí deberemos ahora trazar la historia del motivo en Iberia. E indagar algo más en las connotaciones contextuales, cuando éstas nos sean conocidas.

2. Las damas maternas de Galera y Baza (Granada)

El ejemplo más temprano de una diosa nutricia nos lo ofrece probablemente la estatuilla en alabastro hallada en la sepultura 20 de la necrópolis ibérica de Galera (Granada) (Fig. 5). La figurita está sentada en un taburete vigilado por atentos querubines o esfinges, ataviadas con la doble tiara del Alto y el Bajo Egipto. Ellas



FIG. 5. Estatuilla en alabastro conocida como *Dama de Galera* (Granada). Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

sirven de protección y a la vez de transporte a la dama sentada; son pues el correlato de los ána- des epifánicos del bronce: traen y llevan a la diosa. Pero ahora los fabulosos seres alados están

en quietud, permanecen a la espera, recostados y con las alas plegadas. Están atentos. La diosa, que viste velo y fina túnica, tiene también los pies desnudos apoyados en el suelo: una actitud

ritual. Su cabeza muestra un amplio orificio: la parte superior del cuerpo está interiormente vaciada y comunica con los pechos, también horadados. Éstos manan en un cuenco que la diosa sostiene y aprieta contra su pecho con ambas manos. El gran cuenco o bandeja, adornado originariamente con asas hoy rotas, centra nuestra mirada: la diosa liba, vierte en la bandeja el líquido que antes ha recorrido su cuerpo. Somos testigos de la acción de la diosa, que ella propicia como las estatuillas de la fecundidad orientales, que aprietan sus senos para que mane leche (Olmos, e. p.).

La pieza se adapta perfectamente a las manos humanas de su poseedor: con el dedo pulgar puede cerrarse el orificio de salida de modo que el manar del líquido, la libación de la diosa quede controlada por quien maneja el recipiente. Es una estatuilla mágica, dotada de vida. Realizada en el siglo VII o en la primera mitad del VI a.C. probablemente en algún punto del Mediterráneo oriental y en relación con la artesanía fenicia, ofrecida en época orientalizante como un regalo de príncipes, no es ilícito suponer que la estatuilla de Galera hubo de pertenecer a una familia sacerdotal, que la iría transmitiendo de generación en generación a lo largo aproximadamente de un siglo y medio, hasta que fue enterrada en una tumba ibérica del tercer cuarto del siglo V a.C. Esta familia mantendría el privilegio de mostrar ante los hombres el milagro de los pechos divinos que manan líquido. Más aún: la ofrenda ritual de la diosa dependería de la voluntad, de la acción del sacerdote. Una vinculación estrecha del príncipe a la divinidad que propicia y justifica su poder.

No podemos saber hoy con seguridad cuál sería este líquido que atraviesa el cuerpo. Pues brotaba de los pechos pudo ser leche, seguramente mezclada con miel, lo que le daría espesor y permitiría la regulación más pausada del fluido. Conocemos ofrendas de este líquido, el *melicraton*, en el santuario iberohelenístico de la Encarnación (Caravaca, Murcia) (Ramallo, 2000: 199). Ofrecido a la divinidad subterránea del lugar a través de un agujero oval bajo el umbral de la puerta de la celda del llamado templo B, la atestiguada mezcla de miel, leche y restos de cereal posiblemente la aplaca (Ramallo y Brotons,

1997: 265; sobre la leche apaciguadora, Wyss, 1914). El culto arraiga en el tiempo más antiguo de este santuario murciano. Pero en Galera también pudo ser perfume –o perfume con leche– lo que vertían los pechos de la estatuilla, pues el alimento de las diosas no es otro que la olorosa ambrosía. Dos frasquitos de vidrio polícromo, importaciones del Mediterráneo oriental, acompañan el enterramiento. El orificio de ambas anforitas se adapta bien al diámetro de la cabeza perforada de la estatuilla. La presencia de la divinidad se acompaña de perfumes en un espacio sagrado y funerario extraordinario.

Otros elementos de la tumba definen la articulación, muy precisa y cuidada, de este enterramiento. De los cuatro vasos locales, recubiertos de engobe blanco y en su día resaltados con decoración pintada –como, similarmente, en la tumba de la Dama de Baza– uno de ellos, el más alto, va cubierto con un plato que remata una granada (Chapa-Madrigal, 1997). La granada es un fruto de significación funeraria bien conocida en el antiguo Mediterráneo (Izquierdo, 1997). La comida de sus granos rojos inicia al difunto en el allende: los probó Perséfone en su ingreso en el reino de Hades. Se supone que este vaso de Galera con la tapadera de granada contenía las cenizas del difunto (Chapa-Madrigal 1997). La estatuilla de la Dama, pintada en intenso rojo, establece de este modo un diálogo dentro del enterramiento, todo él decorado en rojo. Ella, presente en su asiento alado, ofrece la leche o la ambrosía al difunto privilegiado, oculto bajo la granada. La tumba no admite otra iconografía que disturbe la precisión del ritual representado. No se acompaña de crateras áticas con imágenes, como otros enterramientos coetáneos de Galera. Tan sólo se deposita una copa ática de barniz negro del tipo llamado de Cástulo (“castulocup”), que pudo servir para beber agua o incluso para libar, al igual que la pátera griega de bronce que completa el ajuar de la tumba y de la que sólo se conserva el asa, objeto singular que iría decorado con un umbo en el centro, pues es *phiale mesómphalos*: un regalo apropiado, exótico, transportado del Mediterráneo oriental para el supuesto sacerdote que posee el privilegio de las libaciones (Shefton, 1991). En la tumba de una diosa que amamanta no tiene cabida el vino.

Vino y leche se excluyen mutuamente (Bettini, 1995: 231). Por eso no encontramos la gran cratera en esta tumba presidida por la Dama: no es adecuada la transformación y alegría del vino a su maternidad solemne y vigilante. El condensado programa iconográfico excluye además cualquier otra imagen. El respeto a la memoria de los mayores no acepta la novedad del complicado lenguaje que por aquellos años llega de Grecia. El sistema es perfecto, coherente: funciona. La diosa ofrece al difunto la leche o ambrosía de la fuente de su cuerpo. La Dama de Galera está muy próxima a nuestra diosa que amamanta.

La tumba de la Dama de Baza ofrece una lectura en cierto modo similar, pero menos explícita en nuestro tema. Ella es señora sentada también en trono alado: los apéndices laterales curvos son el extremo de las alas y las patas rematan en garras de felino, una síntesis o evocación del asiento vigilado por las esfinges de Galera. Como la diosa de Galera, de anchas caderas, la Dama de Baza, con ave azul en su mano izquierda, es también una matrona, atenta y seria. Actúa como una diosa madre: en su interior, en su seno materno, acoge las cenizas del difunto, probablemente una mujer. Tampoco hay crateras áticas en esta tumba; la maternidad excluye el vino. La imagen es autosuficiente: no es necesaria la reinterpretación escatológica de las complejas imágenes importadas.

3. Isis amamanta a Horus: un escarabeo de Cancho Roano (Zalamea de la Serena, Badajoz)

La diosa amamantando puede mostrarse también a través del lenguaje privilegiado de la glíptica. Así, en el escarabeo egíptico del complejo cultural de Cancho Roano (Zalamea de la Serena, Badajoz) (Maluquer de Motes, 1981: 350, fig. 54). Se halló en la campaña de 1978, en el interior del edificio principal. El escarabeo, de piedra negra, tal vez de jaspe, va engarzado en una montura de plata. La escena se apoya sobre un exergo. La diosa Isis, con corona discoidal, sentada sobre un asiento con respaldo bajo, se dispone a dar el pecho al niño Horus, que lleva cayado y látigo. Las dos manos de la diosa

están activas: la derecha sostiene al niño sobre sus rodillas, la izquierda coge y muestra el pecho que va a dar al niño. El respaldo del trono curvado de Isis, identificado como el trono *hwt* egipcio (Boardman, 1984: 83), remata en ánade: conviene a la diosa que amamanta, como en el bronce Gómez-Moreno. Ante la madre y el niño humea un timiaterio encendido, que sacraliza la escena mítica. Se yergue sobre un alto soporte de apariencia metálica (el fuste evocaría probablemente los capullos del loto de los timiaterios orientalizantes de bronce).

Escarabeos similares se han hallado en Ibiza, tal vez fabricados en un taller fenicio de occidente (Boardman, 1984: n.ºs 46 a-b, 52, 53, 54 y 55). En el ambiente orientalizante de Cancho Roano el motivo egipcio ha llegado a través de su reelaboración por el intermediario fenicio. La acumulación de pequeños objetos en Cancho Roano supone un atesoramiento del imaginario sagrado por el poderoso, acostumbrado a la percepción de lo diminuto en esta época orientalizante. Del imaginario tan complejo de Cancho Roano forma parte el amamantamiento divino del príncipe. La idea y la tradición religiosa puede concordar con el enterramiento 20 de Galera. Condice también con el amamantamiento de Habis, el monarca mítico de Tartessos, de quien hablaremos más adelante.

4. Damas con niño en el mundo ibérico. La estatuilla del Castellet de Bernabé (Valencia)

Diversos autores, en especial María Cruz Marín que dedica un extenso trabajo a Tanit en España (1987) y, más recientemente, Francisco Gil y Emiliano Hernández (1995-1996) han reunido y analizado el tema de las divinidades Curótrofas en el mundo ibérico (cf. anteriormente García y Bellido: 1958 y Blázquez: 1983). Marín introduce el motivo entre los posibles testimonios arqueológicos de un culto local a Tanit—mantiene cautelosamente el título de su artículo entre interrogantes—, que asocia a la presencia cartaginesa, comercial y política, en el sur de la península Ibérica; los segundos autores delinean un amplio mapa de dispersión del motivo y asocian

varias figuritas realizadas con un mismo molde en el área del sureste a una expansión propiciada a través de las rutas comerciales. En estos trabajos el lector encontrará gran parte del material conocido (principalmente terracotas) por lo que mi enfoque sólo va a tratar de añadir luz contextual e interpretativa en alguno de los casos más significativos. Ejemplos importantes citados en estos trabajos –como las Curótrofes del santuario costero de La Algaida, próximo a Sanlúcar de Barrameda, Cádiz– siguen todavía inéditos por lo que la función de estas figuras en el contexto comercial y colonizador del mundo mediterráneo debe aún quedar como una sugestión a la paciente espera de los resultados. Resta, pues, por comprobar si el molde de estas figuras ha servido también para realizar otras terracotas, como el ejemplo que se cita, pero que desconozco, del santuario ibérico del Castellar, en el Museo de Jaén: una diosa de pie –su rostro enmarcado por tirabuzones– con un niño erguido (Marín, 1987: 63). Entretanto queda latente el culto a la divinidad femenina de La Algaida, posiblemente astral y asociada a la navegación, que su excavador, Ramón Corzo, puso en relación con la *Phosphoros* o *Lux Dubia* mencionada en Estrabón (III, 1,9), y que las estatuillas inéditas muestran relacionadas –en la tradición que remonta a las estatuillas fenicias de inicios del primer milenio– a la fecundidad maternal y a la ofrenda de la leche. El dato podrá ser en extremo importante pues el culto semita del amamantamiento se vincula especialmente a la Señora de los Astros, la Tanit *astroarche*, de la que surgirá la *Dea Caelestis* (Picard, 1968: 477, fig. 7: pendiente de la necrópolis de Santa Mónica: los astros brillan sobre el campo mientras la diosa velada amamanta al niño).

No obstante, no lograré evitar añadir algún ejemplo más a la lista de los citados por estos autores, pues pueden añadir, en el futuro, nuevos matices espaciales³. Así, la estatuilla en piedra

³ Descarto la terracota de mujer de pie que supuestamente “sostiene entre sus brazos y piernas a un niño” del yacimiento ibérico del Cerro de las Cabezas (Ciudad Real) pues no es divinidad curótrofa. (Cf. Vélez Rivas y Pérez Avilés, 1999). Agradezco las facilidades para ver y estudiar la pieza a los excavadores.

hallada en el poblado valenciano del Castellet de Bernabé, que estudió Pierre Guérin y a quien debo los escasos datos de esta información preciosa. Cito sus palabras: “...una pequeña dama sentada con un bebé en brazos. El asiento es un trono puesto que tiene un respaldo alto y reposa-brazos con volutas; representa el poder. La estatua está muy deteriorada y los rasgos de los personajes no se aprecian, sin embargo la posición de las manos implica que el bebé da la espalda a la mujer como si ésta lo estuviera exhibiendo en una representación de la ley sagrada de la sucesión” (1987: 93). He de confesar que una autopsia de la pieza en el Museo del Servicio de Investigación Prehistórica de Valencia apenas me permitió ver algo más.

De la interpretación de Pierre Guérin asumimos que el interés no está en el gesto de amamantar –al parecer, inexistente– sino en el de mostrar: la autoridad de la madre o diosa protectora que exhibe al niño sobre su regazo. Hallado entre los muros de un poblado podría muy bien ser signo que enlaza el presente urbano con los antepasados. Aludiría tal vez a la historia mítica, que legitima e integra el lugar. Pero quién otorga realmente el reconocimiento y la sucesión en este mundo ibérico valenciano –el varón o la mujer– no lo sabemos de cierto y el apoyo de la iconografía oscila. En el grupo en terracota de Alcoy (Alicante) la acogida de bebés y niños se articula efectivamente en torno a la mujer, la diosa. Insistiremos luego en ello. Pero en el cipo de Jumilla (Murcia) –de ser correcta, como creo, la interpretación de Carmen Aranegui– es un varón sentado, y no una mujer, quien coloca la mano sobre la cabeza del niño que se acerca de pie ante él (Olmos, coord., 1999: n.º 87.1). Con su autoridad lo acaricia y acoge, lo justifica. El niño de Jumilla puede ser el difunto –en honor del cual se moverá la procesión de los nobles jinetes en los restantes lados del cipo– pero, en todo caso, su edad mayor le separa de los bebés amamantados que con pleno derecho pertenecen todavía al reino de la madre, a su regazo. El mundo de los más pequeños pertenece al hogar, donde los adultos se ocupan de él, y especialmente a la madre; a este espacio del poblado se vinculan con frecuencia los enterramientos de infantes, no al colectivo y más adulto de la necrópolis.

La dama con el niño del Castellet de Bernabé podría relacionarse, pues, con la necesidad de protección del bebé indefenso que no puede separarse aún de su madre.

Algo más sobre la mostración. En la mayoría de las terracotas peninsulares con damas curótrofas hay, efectivamente, un interés en mostrar al niño; su cuerpo desnudo jamás queda oculto o protegido por el manto o velo materno, como en otros casos. Suele mostrarse además a unos niños vitales, vivos, que parecen mover pies y, sobre todo, brazos en busca de la madre que lo alimenta y sostiene. Queda, pues, abierta a la especulación y a la espera la dama con niño del Castellet de Bernabé, en el contexto excepcional de un poblado: dama que muestra pero no amamanta.

5. El programa iconográfico de dos tumbas de La Albufereta (Alicante)

Dos tumbas de la necrópolis de La Albufereta cargadas de información merecen hoy una nueva propuesta de lectura. Son la número L-127A y la F 100, notables ambas por motivos diversos. Una y otra incluyen una terracota de mujer amamantando.

La denominada “gran sepultura ritual” (Lafuente n.º 127) concentra una singular riqueza de materiales. Formaba parte de un túmulo con varios enterramientos. El ajuar, que la cerámica ática fecha en los inicios del siglo IV a.C., posee un alto contenido simbólico: unguentarios de perfumes en cerámica; una tapadera de lecnide; dos copas áticas de pie alto; una placa-busto de mujer coronada con *calathos*, del tipo ibicenco de “Deméter”; tres pebeteros con cabeza femenina coronada de frutos; cinco terracotas femeninas de pie; un ojo profiláctico en terracota; pequeños colgantes de oro y restos de utensilios de bronce; un “hornillo”, hecho de adobes, que supongo a modo de *eschara* o altar de tipo bajo; y, enfrente, una piedra cónica de 120 cm de altura, tal vez un betilo cultural, aquí probablemente funerario (Rubio, 1986: 126; Marín, 1987: 59-60). En esta tumba se halló, además, un modelo de cueva en arcilla, con numerosas perforaciones, sobre la que parecen acumularse

ofrendas (la mejor reproducción en Nicolini, 1973: fig. 19), así como, finalmente, una terracota, de 21 cm de altura, que representa a una mujer sentada con un niño en sus brazos, amamantándolo (Fig. 6)⁴.

Marín (1987: 61) habla de la acumulación de signos en torno a la diosa Tanit, lo que creo cierto (“todo este conjunto constituye una prueba de la devoción a la diosa por la persona allí enterrada”) pero podemos precisar algo más el juego semántico de las imágenes, la estricta sintaxis con la que se construye el programa iconográfico de la tumba⁵. Abundan los unguentarios, lo que condice con el ámbito perfumado de la diosa. Los vasos griegos se integran en la lectura, no son superfluos. La lecnide, vaso femenino, es tal vez una ofrenda a la misma diosa: las dos panteras enfrentadas y el grifo amenazante, que decoran su tapadera, son signos protectores, propios de la diosa de los animales. Acompañan el entorno exótico de los perfumes de los unguentarios cerámicos. Recordemos las esfinges de la estatuilla de Galera, diosa acompañada de perfumes. El ojo en terracota —al modo de un *udjab*— también vigila. Es frecuente en los enterramientos púnicos de la vecina Ibiza. El acceso a la muerte está lleno de demonios, ninguna precaución es superflua.

La tumba se entiende como una iniciación, como un camino subterráneo. El difunto —tal vez varón, por las copas áticas— puede estar representado en los medallones de dichas copas de pie alto, atribuible a alguno de los sucesores del taller de Meidias (G. Trías, 1967: láms. CLXIX-CLXXI). Ambos ejemplares narran un tránsito. En el primer medallón una mujer está de pie frente a un joven con lanza. Está sentado, viste clámide y calzado propio de viajero. El joven ha llegado y reposa ante la mujer, las lanzas apoyadas en el suelo. La ambivalencia del motivo llevó a definir a Gloria Trías la escena como una “despedida de guerrero”. Yo prefiero ver en ella la

⁴ La fotografía y descripción que de esta pieza nos ofrece María Cruz Marín presentan a un niño sobre el regazo derecho, al contrario que las demás figuras mediterráneas. No sé si está reproducida en espejo.

⁵ Entiéndase como un ensayo, una primera aproximación que en otro trabajo monográfico trataré de precisar mejor.



FIG. 6. *Estatuilla en terracota con mujer, de pie, con niño y paloma. Procede la tumba n.º L-127A, de La Albufereta (Alicante). Museo de Alicante. Foto cortesía del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.*

otra vertiente de la despedida: un recibimiento, un encuentro. La salida de los límites de la ciudad, la *eschatiá* del territorio, es la frontera con la muerte: el joven ha llegado y descansa, la mujer le aguarda en este espacio limítrofe. El personaje femenino acogedor –que recibe o despide y liba– concuerda e insiste en la iconografía en torno al protagonismo femenino en la tumba. No es una escena arbitraria sino escogida intencionalmente. Lo mismo podemos decir de la segunda copa, cuya imagen complementa a la anterior: la mujer acoge al joven representado como un atleta, a quien recibe en su manifestación de triunfo. La muerte se simboliza a través del mundo de los *meliores*, de la *areté* o esfuerzo noble, del ocio libre.

El modelo de la cueva, recargada simbólicamente de agujeros de libación o de ofrendas, traduce el espacio iniciático. En la mitología antigua la cueva protectora es lugar de nacimientos y de amamantamientos (la Dictea en Creta; el Lupercal en Roma). La diosa que amamanta puede tener su refugio, su morada, en la cueva. El difunto, como un niño en su llegada al allende, recibe de la nueva nodriza o madre la leche: es un nacido al nuevo espacio, un *anagennoméno*. Todas las figuras femeninas se complementan. Acogen, reciben al difunto de diversa manera. El gran busto de tipo siciliota-ibicenco, de 47 cm de altura, es imagen de la diosa infernal que surge, como Perséfone, del fondo de la tierra. Va coronada con cálato o *polos*, pues es reina, Señora de los infiernos. Sus brazos articulados, que conocemos tan sólo por los grandes huecos que apuntan de frente al espectador, estarían prestos a moverse y a recibir. Es figura epifánica ante el difunto.

Los pebeteros, en número de tres, muestran a la diosa en su manifestación frugífera. La leche se acompaña de cereales, como en las ofrendas del templo B de La Encarnación en Murcia. Y el conjunto de cuatro –o, mejor– cinco terracotas, que en la publicación de Rubio apenas distinguimos, son mujeres de pie y en movimiento: probablemente personajes del cortejo divino; están prestas a servir en el espacio simbólico del *oikos* o morada de la muerte.

La segunda tumba –F 100– puede leerse de modo similar (Rubio, 1986: 114-115, fig. 39).

Los tres documentos iconográficos se complementan: un pebetero con busto de mujer coronada de espigas; una mujer con niño amamantando; y la famosa estela con el encuentro –o despedida– del varón y la mujer. Hay también cinco ungüentarios ibéricos, pues los perfumes convienen al amamantamiento. Aparentemente más simple, la estructura semántica es prácticamente idéntica a la de la tumba 127A.

Objetos e imágenes cumplen similares funciones. La pequeña estela sustituye a las copas: narra un encuentro. El varón acaba de llegar, dobla la pierna, aguarda acompañado de su lanza, es recibido. A él se afronta la señora, con huso y rueca, humedeciendo su dedo para hilar: es mujer virtuosa. El cuadrilo resume espacialmente dos mundos, dos territorios. Ante la ambigüedad de estas escenas creo de nuevo preferible ver una llegada mejor que una simple despedida. Hay cierta inspiración formal de las estelas griegas clásicas del siglo IV con la despedida del difunto y sus allegados (por ejemplo, el esposo y la esposa) pero su sentido se transforma. La estela no está pensada como *monumentum* o signo de recuerdo del difunto por los que quedan. Su pequeño tamaño, y su disposición probable en el interior del enterramiento, apuntan a otra función diferente, como las copas áticas de la tumba 127A: son imágenes para el allende. Ésta es hoy mi propuesta: se representa al difunto, recibido en el reino de la muerte. Como las nobles ibéricas, las diosas de la muerte hilan, son hacendosas en el *oikos* u hogar subterráneo, como Perséfone.

La mujer que amamanta es una dama de pie, con base acampanada que la sostiene erguida. Lleva tiara alta y puntiaguda, de la que cuelga un velo, como en el bronce Gómez-Moreno. Sostiene al niño en su brazo izquierdo, cuyo cuerpo parece acogerse en el borde del manto, pero sin quedar oculto. Es un niño activo, mueve una de sus manos para agarrarse. Es también figura para mostrar. En la diestra la dama enseña una paloma con el cuello erguido y el pico vuelto al niño. Es el repetido símbolo de la divinidad femenina de la fecundidad. En una terracota de una tumba púnica de Ibiza (s. IV a.C.) la dama sentada da la leche al niño no de su pecho sino con una paloma-biberón que busca

la boca del niño (Olmos, coord., 1999: n.º 66.5; Almagro Gorbea, 1980: 88, lám. XXXI). Tal vez los frecuentes vasos plásticos de terracota en forma de paloma, especialmente diseminados en el ámbito ibérico del sudeste peninsular, como el depósito votivo de El Amarejo o la necrópolis de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia), son contenedor y vehículo del perfume-ambrosía de la diosa. Los animales amamantan y transmiten también el alimento a los humanos: de su solidaridad hablaremos luego. En el mundo funerario el ave se dota de pechos, se convierte en sirena para amamantar a los hombres, a los que arropará con el velo de sus alas (Hofstetter, 1990: n. 1131, lám. 31,1; V 33; V 35). No debe extrañarnos, pues, que la diosa estante de La Albufereta afronte, asocie al niño con la paloma en su diestra, fiel transmisora de la diosa. Una devoción muy antigua, oriental e ibérica, enlaza estas figuras con la tradición de las damas sedentes con palomas.

Espera y acogida del varón por una virtuosa mujer en ultratumba (estela), iniciación en el amamantamiento con leche (terracota), ofrecimiento de las primicias de frutos y espigas que surgen de la diosa de la tierra (pebetero con busto frugífero): a la semántica narrativa de la tumba convienen los perfumes; se excluye de nuevo el vino.

6. Reproducir y transmitir mediante moldes

Dos estatuillas sedentes de mujeres que amamantan de la necrópolis del Cabecico del Tesoro (Murcia), un fragmento similar del poblado de Coimbra del Barranco Ancho (Murcia), un ejemplar, por último, de Alcoy (Alicante) parecen haber sido realizados por un molde originariamente idéntico. El rasgo, puesto en valor por diversos autores (Nieto, 1957; Marín, 1987; Sánchez-Messeguer y Quesada, 1991; Gil y Hernández, 1995-1996), indica un fenómeno importante: el motivo religioso se difunde, se multiplica a través de vías de comunicación, comerciales, de la Contestania. Gil y Hernández (1995-1996) han trazado, incluso, un mapa de dispersión del motivo por una extensa zona del sureste ibérico y del sur peninsular, incluyéndose las damas

nutricias: una estante; otra, más fragmentaria, sedente, de la supuesta necrópolis ibérica de Orán, que en realidad deben de proceder de alguna necrópolis contestana (Santos, 1983: 338, n.ºs 99 y 144, lám. II,6; Marín, 1987: 61, fig. 15). El tema, sugestivamente abierto, no lo puedo precisar más. Habrá que comprobar caso por caso la propuesta utilización de los moldes.

Multiplicar una imagen es propagar su culto en el espacio y en el tiempo. El molde es vehículo de proselitismo en el Mediterráneo, desde época muy anterior a nuestros casos. La dispersión peninsular de la diosa que amamanta la atisbamos pero la conocemos mal, pues los materiales no han sido fechados con la precisión deseable ni las fotos y dibujos son los mejores para contrastar los datos. Gratiniano Nieto, excavador del Cabecico del Tesoro fechó las dos tumbas con la estatuilla de la diosa a partir del siglo III a.C., hasta la presencia romana (Marín, 1987: 59). Pero el motivo es anterior: lo hemos visto en La Albufereta a inicios del siglo IV, una cronología que corresponde con los modelos del Mediterráneo oriental como Éfeso (Higgins, 1954: 551 y ss.). La historia es más larga de lo que suponemos.

El mapa de la dama que amamanta es amplio, trasciende la Contestania. El sur (La Algaida en Cádiz; Castellar, en Jaén, el valle de Abdalajís en Málaga, etc.) documenta el tipo, generalmente de pie (para la estatuilla de Abdalajís, cf. Baena, 1976). Pervive en el mundo romano de Mulva, Sevilla (Blech, 1993). El fenómeno tiene conexiones con el mundo púnico (Marín, 1987), pero también con el mundo itálico, y con la amplia extensión del fenómeno en el Mediterráneo oriental.

La imagen de esta diosa sedente, que podemos sintetizar en los ejemplares, más conocidos, del Cabecico del Tesoro, tiene una peculiaridad formal: su carácter epifánico. Se ha dicho que el trono de estas diosas se curva y abre pero lo que vemos detrás de su rostro es el velo abierto, enmarcándolo, como si el aura que acompaña a la diosa inflara el tejido y lo abriera, para mostrarla. Como los pies desnudos el velo es otro elemento simbólico importante en las diosas que amamantan: bronce Gómez-Moreno, Dama de Galera, La Albufereta o ejemplos púnicos como en el

pendiente de la necrópolis cartaginesa de Santa Mónica: la diosa viste un velo que le cubre incluso las manos con las que sostiene y acoge al niño (Picard, 1968: fig. 7). En una tumba puede indicar el encuentro, la aparición repentina al difunto. Pero también se conoce, como sugiere el contexto de Coimbra del Barranco Ancho, en poblados.

Con la excepción, tal vez, del incierto ejemplo del Castellet de Bernabé, los niños de nuestros ejemplos peninsulares suelen estar vivos. No son adultos, no están muertos. Manotean con las manos, tratan de agarrarse al regazo de la madre buscando su alimento. Pero en el mundo mediterráneo no siempre es así y debemos de estar en alerta, atender caso por caso. Voy a apoyarme en otros ejemplos mediterráneos, para atisbar las diversas historias, los relatos posibles que se esconden detrás de lo que nosotros unificamos en estas diversas escenas de amamantamiento. En el santuario rural neopúnico de Thinnissut, en el Cabo Bon (Túnez), una *Dea Nutrix* con rostro de campesina quiere amamantar de su seno derecho a un niño que reposa inerte, piernas y brazos caídos, en “attitude abandonnée”, sobre su regazo (s. I a.C.). La mano de la madre sostiene con cuidado la cabecita del niño (Fantar, 1993: 400; Yacoub, 1969: 25, fig. 28). Muy anterior (¿s. V a.C.?) la terracota de diosa madre de una tumba de Cartago con ambas manos (hoy perdidas) hacia adelante, se muestra solícita ante el cuerpo inerte de una niña, envuelta en pañales, sobre sus rodillas: se ha indicado el modelo de Isis y Horus; se ha evocado a Deméter y Core; en fin, se ha hablado de Tanit, diosa nutricia (Yacoub, 1993: 27, 16; Cintas, 1976: II, pl. XCI). La terracota de Thinnissut insiste en la acción de la madre solícita, que con la mano oprime su pecho para que salga la leche. Con su otra mano acerca la cabecita del niño, intentando que mame. En la segunda pieza, de Cartago, no hay amamantamiento sino una simple mostración. La inexpresividad vital del niño o niña nos hace preguntarnos si está simplemente dormido o muerto; en este caso, la madre contemplaría su cuerpo en una escena llena de dramatismo, ritual del llanto y dolor de la *próthesis*, separación previa a la recuperación del hijo que tendría lugar con su amamantamiento en ultratumba.

En algunos ejemplos itálicos a veces no es un niño sino un adulto el que mama o duerme en el regazo, arropado, envuelto en el manto de la madre. Los rasgos del rostro llaman la atención extrañamente: donde esperamos encontraros a un bebé atisbamos una cara con arrugas. También, a veces, el niño se representa sin vida, inerte, bajo el seno nutricia de la diosa. Friedh-Haneson (1987) ha propuesto para estos ejemplos itálicos que el personaje amamantado –adulto o niño– representaría al difunto adoptado por la diosa de ultratumba quien le ofrece la leche de la inmortalidad. En los santuarios y en las tumbas la ofrenda de estas terracotas sugiere la adopción del iniciado a la nueva vida a través de la maternidad divina: vuelve a nacer, es *anagennoménos*, cambia de condición y de estatus.

En el ámbito ibérico debe verse un diálogo estrecho entre la creencia mediterránea y la local. No tenemos la seguridad de si los escasos exvotos en bronce de figuritas mumiformes de Despeñaperros (documentados exclusivamente en el Collado) son cadáveres amortajados o niños (Prados, 1986: 133, fig. 57). El tejido –vendajes o pañales– envuelven cuerpo y brazos. La ausencia de brazos, tan importante en la gestualidad de la súplica en los exvotos, es llamativa. Podría tratarse de un motivo iniciático. Se ofrece la imagen del niño –vivo o difunto, yo optaré por lo primero pero no descarto lo segundo– en la entrada de la cueva, donde puede ser adoptado y alimentado por la diosa telúrica en su función de madre. En el mundo mediterráneo las cuevas se relacionan con nacimientos y con las divinidades de los partos (Simon, 1990: 95). La divinidad que acoge las súplicas de varones y mujeres, de jóvenes y adultos, también es capaz de adoptar a niños. El motivo de la madre –esquema social de la familia– quedaría superado por el de la diosa que acoge a grupos familiares diversos.

La transmisión del motivo a través de los moldes y del comercio a una amplia zona del mundo ibérico a partir del siglo IV a.C. puede ser el camino en el proceso de asunción urbana de un motivo religioso. Al privilegio del amamantamiento divino ya no tiene sólo acceso el príncipe o princesa –sacerdote o sacerdotisa– de la tumba de la Dama de Galera. Acceden muchos más.

7. El grupo votivo de la Serreta de Alcoy (Alicante)

El famoso grupo en terracota de la Serreta de Alcoy, modelado a mano, fue hallado en la ladera meridional del cerro, en el departamento F-1 del poblado, junto con materiales significativos cuyos sentidos se complementan y enriquecen mutuamente. Nos hallamos, probablemente, en un lugar sagrado dentro de un poblado, una habitación singular diferente del santuario (Aranegui, 1994: 115 y ss., 124, fig. 3), lo que enriquece de sentidos el documento iconográfico. Se propone una fecha entre el s. III a.C. y principios del II a.C. (Grau, 1996: 116).

Este espacio concentra una singular riqueza en torno a la divinidad curotrófica. Hay una vajilla helenística de barniz negro campaniense, incluida una lucerna, y vasos que contienen productos, como el conjunto de ánforas y los llamados “cálatos” y “pithoi” ibéricos, con gran acumulación iconográfica adecuada a la exuberancia de la diosa. Algunos de estos cálatos o “sombreros de copa” se decoran profusamente con decoración vegetal (Grau, 1996: 89), como el ejemplar de la gran ave epifánica en medio de un jardín: jardín de la diosa donde brotan las adormideras, cuyo surgimiento milagroso con su pico propicia. En este espacio se deposita también el llamado Vaso de los Guerreros con una flautista que celebra las cazas iniciáticas, la del joven a pie y en soledad, contra un lobo, y otra de un ciervo, alanceado por dos varones a caballo, cerrando una monomaquia la celebración de la memoria heroica.

A la iconografía cerámica se añaden dos elementos fundamentales: una lámina de plomo con inscripción en alfabeto ibérico levantino (la escritura es aquí privilegio del espacio sacro y comercial aristocrático, y corresponde al dominio de la diosa); y una matriz de orfebre en la se concentran símbolos, como diversas palmetas, la insinuación de una máscara –unos ojos frontales– y un caduceo enmarcado a ambos lados por dos estrellas (Grau, 1996: 109-110, 115). La matriz se deposita bajo la jurisdicción de una diosa de fecundidad. El trabajo del orfebre le pertenece. El artesano asume, realiza una función sagrada. En sus manos está la difusión, la

transmisión del imaginario divino que concentra la matriz: los ojos que miran (que nos recuerdan el ojo de la tumba, L127A de La Albufereta); el caduceo, con las estrellas de la divinidad “Señora de los astros” (Tanit *astroarche*), la roseta, la profusión de palmetas... La matriz difundirá entre los elegidos los símbolos de la diosa. Debe permanecer, por tanto, bajo su dominio. Éste es el contexto, sobrecargado de sentidos, del grupo en terracota.

La disposición plástica del pinax, profundamente original (León, 1988), dispone ante nuestros ojos un ámbito religioso exclusivamente femenino: mujeres y niños ante una dama que los acoge y amamanta (excelente imagen en Nicolini, 1973: 47, fig. 22). La escena se concibe desde la frontalidad: es cuadro para mostrar (*Erscheinungsbild*), desplegado ante el espectador.

La diosa, en el centro, agrupa en su derredor la representación. Sobresale por su superior tamaño. Si convenimos además que es señora sentada (el carácter plano del objeto diluye o anula la profundidad y la diferencia entre figura estante y sedente), la magnitud de la diosa destaca aún más. A ello se añadiría el rostro, hoy desaparecido, que se levantaba sobre un cuello poderoso. Hubo voluntad clara de magnificarla. La diosa acoge en su regazo, y con ambos brazos envolventes, a sendos niños con viveza de manos y rostros, dispuestos a mamar. A nuestra derecha, junto a los brazos de la diosa, un prótomo de ave mira al exterior. En el lado opuesto hubo de haber una segunda ave, simétrica, de la que resta sólo el testimonio del espacio vacío. Nos asoma al esquema del bronce de Gómez-Moreno: las aves son acompañantes, siervas de la divinidad que anuncian y vigilan su entorno.

El grupo realiza un acto cultural, una fiesta. A la izquierda se ha acercado una mujer con un niño. Ella reposa la mano derecha sobre el hombro del pequeño, guiándolo; su otra mano se dirige al trono, hacia el lugar donde estuvo un día la paloma. Lo mismo hace el niño. Entran en contacto con la diosa, tocándola a ella o a su trono. Pero miran de frente pues quieren estar presentes a nuestra mirada, testimonio de su acto sagrado.

A la derecha una mujer y un niño, igualmente frontales, tocan la doble flauta, de tubos

desiguales, el de la derecha algo más largo, para la melodía más grave. La presentación de los participantes atiende simultáneamente a unas normas de género y de edad: son mujeres y niños ante la diosa. No hay varones adultos. Los niños van delante de las mujeres. El espacio sagrado queda sugerido por la diosa acogedora, las aves, la procesión de los personajes, la música.

La diosa asume aquí función de nodriza, curótrofa. Puede haber una fiesta de culto suprafamiliar en que las madres del lugar presentan a sus hijos a la diosa, que es capaz de amamantar y acoger a muchos. Los niños, más allá del parentesco, compartirán un lazo común: el de ser *syntrophoi*, el haber sido bendecidos el mismo día y recibido la misma leche de la diosa. La *syntrophía* vincula a los hombres. La fiesta, que trasciende los vínculos familiares de la paternidad, puede estar en la base cohesionadora del *oppidum*, cuyo territorio y cuya memoria colectiva aristocrática vemos representados en el Vaso de los Guerreros depositado en esta habitación. Pero en el pinax los varones adultos están ausentes pues la celebración concierne al ámbito exclusivamente femenino y de niños. Los niños son de diversas edades, los lactantes y los ya algo mayores, que se acercan a pie con sus madres. Probablemente la diosa se ocupa del desarrollo del niño en su proceso completo, mientras pertenece al ámbito de la madre, como ocurre en el mundo griego donde la voz *trophós* otorga a la mujer varias funciones, las que se inician antes del nacimiento con la formación del embrión en el interior del cuerpo materno y las que continúan con la nutrición, el crecimiento y la educación del neonato y del infante (Chantraine, 1968, II: 1133-1135). La tutela de la diosa se extiende hasta la autonomía del niño de su madre, cuando tendrá lugar la integración plena del niño en la sociedad de los hombres (Vilatte, 1991; Capomacchia, 1994). Así también, posiblemente, en el mundo ibérico, como parece sugerirnos las diferentes edades de los niños en el pinax.

No debe de ser muy diferente el ejemplo de Alcoy de otros cultos de presentación de los niños a la divinidad protectora, que conocemos por numerosos rituales mediterráneos, como el de Locri, en el sur de Italia, donde se depositaba

a los niños en cestas (Sourvinou-Inwood, 1978), o en diversos lugares de la misma Grecia (Kontoleon, 1974). El famoso relieve de Ino-Leukothea en Villa Albani, que pudo ser esculpido en Locri (Kontoleon, 1974: pl. VI), muestra a la diosa sentada con un niño, de pie, en su regazo. Otros dos niños, de edades diferentes, y una mujer están también presentes: la mujer ofrece una cinta sagrada a la diosa. También en la estela de Icaria vemos a una mujer en trono con un niño en sus haldas (Kontoleon, 1974). Otros dos niños y dos hombres se acercan, los varones en gesto de adoración. En Icaria no se excluye, en cambio, la participación de los hombres, lo que no encontramos en el grupo de la Serreta.

A la divinidad de Alcoy no le está encomendada tan sólo la función curotrófica. Fecunda el lugar, posee también su propio jardín, de adormideras. Le pertenecen también las fronteras del territorio y la memoria de sus héroes. Ella preside las fiestas de iniciación de los jóvenes cazadores. La gran ave sobre el cuadrúpedo herido expresan el dominio de la diosa. Y está presente en los duelos al son de la flauta, rememoración posible de un culto a los antepasados. Bajo su dominio está la escritura y el comercio. La diosa curótrofa articula el *oppidum* aristocrático de Alcoy.

8. La divinidad de rostro humano y de mil nombres, una y diversa

Hasta aquí hemos tratado el motivo de la divinidad nutricia desde su plasmación antropomórfica: en el diálogo del hombre con la divinidad, la diosa asume forma humana y amamanta. Es un motivo ampliamente extendido y compartido con todo el Mediterráneo en época prerromana y romano-republicana, con manifestaciones heterogéneas y múltiples según lugares y contextos (en Grecia: Hadzistelliou-Price, 1978; Burn, 2000). La curotrofia trasciende la mera función biológica y asume una función política, lo que requiere una explicación específica en cada sociedad (Chirassi Colombo, 1983: 9-10).

En el ámbito ibérico es muy posible que el motivo mantenga una especial relación, primero con el recuerdo de la presencia fenicia en época

orientalizante –Cancho Roano, Galera...–, asociándose a personajes modélicos, privilegiados, como sacerdotes o príncipes; y, luego, sobre todo, a la presencia púnica, al comercio y al afianzamiento de las vías de comunicación, que facilitan la transmisión del motivo. En alguno de los ejemplos citados –El Cabecico del Tesoro, La Albufereta, la Serreta de Alcoy, etc.– pueden rastrearse ecos de la Tanit curótrofa cartaginesa. Los signos asociados coinciden en ocasiones con el ámbito de Tanit, como hemos visto en el contexto de la habitación de la Serreta.

Bajo el tipo genérico de la diosa que amamanta pueden ocultarse formas, nombres y significados múltiples y diversos. Dispersión y expresión local, sí, pero también asoma una cierta conciencia de “universalidad”, de unidad, de alteridad y relación con otros, de trascendencia. Como Isis, la diosa puede ser *myriónyma*, de mil nombres, y a su vez también una y diversa, “*una quae est omnia*”. Lo exótico, lo lejano –y, por tanto, valioso– puede actuar como un imán y poseer ya, en estos años, una poderosa pregnancia religiosa.

Es posible que esa sensación creciente de que puede haber una divinidad femenina que trasciende el espacio concreto de un frupo familiar o de un *oppidum*, o incluso de un territorio, trate de articularse en el mundo ibérico del sureste en los años –segunda mitad del siglo IV y, sobre todo, siglos III-II a.C.– en que se definen los santuarios interétnicos, visitados por gentes de procedencias diversas. A través de las vías de comercio se difunden los moldes; las ideas se extienden junto con la imagen de la diosa. La divinidad nutricia coincide, en parte, con otra imagen más extendida, la *dea frugifera* de los pebeteros cerámicos en los que pican aves; y también con las palomas plásticas, tal vez contenedores de perfumes en terracota asociados a la divinidad que nutre y fecunda. Los sentidos de todas estas imágenes se relacionan: ¿pebeteros y diosas curótrofas cumplen funciones diferentes, complementarias, el ofrecer a los hombres el alimento de la leche y el don de los cereales? ¿Anuncia y sustituye –o acompaña– la paloma a la diosa?

El ámbito mediterráneo del primer milenio a.C. ha dotado de rostro antropomórfico a este conjunto complejo de expresiones religiosas. La

divinidad *epékoos*, benévola, se ha hecho presente. Su rostro es sereno y serio; es bello, otra forma de humanizar y borrar lo demoníaco, lo horrible, lo que no tiene faz humana. Pero la curótrofa puede expresarse por mediación de otros lenguajes: el cuidado de los recién nacidos a cargo de monstruos o seres deformes –el enano egipcio Bes asume funciones curótróficas y no lo descartaremos un día de nuestros listados (Hinz, 1998)– y a través de fórmulas animales.

9. La nodriza de animales

Animales y hombres no están radicalmente separados en el pensamiento religioso del mundo antiguo. Les une un sutil lazo, la *sympátheia*. Los mamíferos alimentan a los humanos y, en respuesta, las mujeres acogen y dan la leche de sus pechos a los animales. La mitología griega conoce bien estas historias. La ménade, nodriza de Dioniso, da de beber al cervatillo en el sarcófago etrusco della Tomba del Triclinio en Tarquinia (250-200 a.C.), en el Museo Británico (Peruzzi, 1998: 97-108). En las Bacantes de Eurípides (vv. 699-702) las ménades llevan en sus brazos cervatillos o lobeznos salvajes y los amamantan con su blanca leche. Al amamantar al animal se nutre, metafóricamente, al mismo dios. El gesto transforma a la nodriza humana en divina. De similar modo la pastora-panisca ofrece su pecho adolescente a una cabrita en la Villa dei Misteri de Pompeya (Simon, 1998; Sauron, 1998: 125-126).

En el mundo peninsular difícilmente podemos atisbar alguna escena parecida. Pero apenas están estudiados los grandes bustos en terracota de la necrópolis gaditana, probablemente del siglo V a.C. Uno de ellos, una extraña diosa infernal, de aspecto sobrehumano, sobrecogedor, da de beber a la cría de un cuadrúpedo, tal vez un potro, de un gran vaso que sostiene en su regazo (Álvarez y Corzo, 1993-1994: figs. 1-2). Podría ser una diosa criadora de caballos, *hippótrófos*. Por cierto, el término griego *tróphos* iguala al animal y al mamífero en estos epítetos de diosas nutrias: en ambos casos es una actividad noble (Chantraine, 1968, II: 1133-5). La imagen conviene a una tumba.

Al ámbito de los antepasados alude la serpiente que se desliza sobre el hombro izquierdo de una muchacha de pie en el conjunto escultórico del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén) (Negueruela, 1990: 239-241). Tal vez la va a nutrir con la leche de su propio pecho o con el cuenco o pátera (desaparecido) que un día pudo sostener en su mano. La serpiente desvía su curso y busca el seno de la muchacha. En Porcuna, donde se representa la naturaleza y se reúne el tiempo de la historia en torno al linaje dinástico allí exaltado, la concordia de los hombres y los animales posee una función política. El gesto de la muchacha la acerca al ámbito de los dioses, al *despotes* o *pótnia*, el oferente divino/a que sostiene en sus manos dos grandes cápridos, que rodean por entero su cuerpo, pues le pertenecen (Negueruela, 1990: 242-245).

10. “*Ferarum lacte nutritus*”: la iniciación a la realeza de Habis en Tartessos

Éste es, en síntesis, el debatido relato del compilador de historias Pompeyo Trogo, que conocemos por el extenso epítome de M. Junio Justino (XLIV,4), escrito a inicios del s. III d.C.: el niño Habis, nacido de los amores incestuosos de Gárgoris con su propia hija, será abandonado y sucesivamente expuesto en lugares agrestes y en caminos peligrosos donde le acechará la muerte. Con ella se borraría la vergüenza y delito de sus progenitores. Pero al cabo del tiempo, salvado por la Fortuna o por el previsor numen divino, encontrarán al niño sano y salvo, alimentado por la leche de varias fieras (*inventum est vario ferarum lacte nutritus*). En un sucesivo intento de darle muerte, arrojado a perros hambrientos e incluso a cerdos, no sólo no recibirá de ellos daño alguno sino que las ubres de estos animales le nutrirán. En esa época originaria la tierra es espontánea y fecunda: cualquier ubre sirve para nutrir al niño. Será necesario, pues, arrojar al niño al mar, donde el don de la leche es imposible, y así obran con el pequeño Habis. Pero, gracias de nuevo a la ayuda divina, el niño, milagrosamente, será retornado a salvo al litoral, donde una cierva que acude al lugar le ofrece sus ubres y lo salva. Largo tiempo vivió el

niño saltando entre montes y barrancos, no menos veloz que los ciervos cuya leche aligeraba sus miembros. Hasta que un día fue descubierto y finalmente reconocido por su padre y abuelo Gárgoris, que aceptó con admiración la favorable señal divina. Habis será desde ese día el sucesor legítimo de Gárgoris y se convertirá en fundador de una larga y fecunda dinastía. Su renovada exposición en los montes y la insistente protección de los númenes divinos le han iniciado en la realeza. Habis será un héroe cultural. Su padre había inventado la recolección de la miel, que tan bien concuerda con la leche, abundantemente brindada al niño Habis por la *sympátheia* de una naturaleza exuberante. El hijo irá más allá: enseñará a los hombres a uncir los bueyes al arado y a abrir con ellos los surcos de la tierra. Ofrecerá el don del grano a los mortales.

La exposición y abandono en el monte del niño singular es un motivo extendido que se ha puesto en relación con los rituales de iniciación y acceso a la realeza. El mismo Pompeyo Trogo refirió la leyenda del monarca persa Ciro, contada antes por Heródoto (I, 107 y ss.). Al episodio, situado en el oriente, responde especularmente, en una geometría simétrica del mito, el occidental de Habis, pero en un tiempo más primitivo y salvaje, próximo a los orígenes de toda cultura. Ciro, abandonado en el bosque por el rey Astiages, había sido alimentado por una perra y de este modo salvado. El mitema, estudiado por A. Alföldi (1951) con criterios comparatistas etnológicos y, posterior y detenidamente, por Gerhard Binder (1964), que lo asocia estrechamente a la historia de Rómulo, trasciende el antiguo Mediterráneo y la misma Asia. El primero de estos investigadores lo supuso arraigado en los estratos profundos del pensamiento humano y lo asoció a ritos de iniciación, a *Männerbünden*, a luchas con dragones y monstruos. Pero se debe al gran historiador de la religión griega M. P. Nilsson el anclaje del motivo en Grecia, especialmente en el universo mítico tan peculiar de Creta, donde se multiplican los nombres y los episodios de los amamantamientos animales de héroes fundadores: el más famoso, el del niño Zeus (Nilsson, 1950: 540; 1955: 320) ¿Estaba ya presente en época minoica? (Nilsson, 1950: fig.

250: sello de Cnosos con un niño desnudo, debajo de una cabra; pero no mama). Muchos otros nombres hablan de la permeabilidad del tema: Téléphos, los gemelos Phylakides y Philandros, Hippothoos, Aigisthos, Antilochos, Paris, Atalante, los gemelos Pelias y Neleus, Aiolos and Boiotos, etc., etc. (Hyginus, *Fabulas*, enumera aquellos *qui lacte ferino nutriti sunt*; cf. Aelian, *Var. Hist.*, XII, 42).

No es de extrañar que, como todo mitema que arraiga en el trasfondo colectivo de la representación humana, la historia circulara por el Mediterráneo y se aplicara a otro imperio, real o inventado: Tartessos. Pero cuándo se incorpora la leyenda al imaginario tartésico, cuándo se construye aquélla, es lo que no sabemos con certeza y es y será un tema de debate. Creo que el momento de la mayor popularidad del motivo es la época helenística, pero no podemos asegurar que el mitema no asomara en la Península antes. Faltan los datos, es cierto, pero asoman, aquí y allá, leves indicios. ¿Quién podría afirmar, por ejemplo, que en el grupo escultórico de El Pajarillo (Huelma), en torno al 400 a.C., no hay latente una historia de este tipo? (Molinos *et alii*, 1998). En la lucha del héroe con el monstruo desempeña una función singular el niño desnudo que los excavadores hipotéticamente reconstruyen entre los dos contendientes, medio recostado sobre la tierra, como si perteneciera a ella. Las esculturas y su contexto espacial sagrado en una vía y en una frontera insinúan la historia mítica en relación con un territorio y con una iniciación. Como se apunta por los autores, referirían, tras el triunfo del guerrero sobre el lobo en ese espacio límite o *eschatiá*, la recuperación del niño desnudo del lugar para el *oppidum* y su acceso al poder, a la realeza. La desnudez del pequeño, desprovisto de los vestidos de la cultura, condice bien con el reino de las fieras.

En la historia del niño Habis, el historiador de época augustea Pompeyo Trogo se inspira, probablemente, como Estrabón, en la obra del gramático estoico Asclepiades de Mirlea, que vivió en la Bética en torno a los inicios del siglo I a.C. (García Moreno, 1979). Los historiadores del siglo XX han considerado el motivo de modo diverso (un estudio amplio, Bermejo Barrera). Julio Caro Baroja (1971) vio en la historia, con razón, un mito cultural tartésico —el descubrimiento

de la miel, al que siguió el de la agricultura— pero Luis García Moreno nos previene de que el motivo, alimentado por la historiografía tardohelenística, es una trasposición, un extendido *tópos* de la época y no sirve, no nos legitima para reconstruir la anterior historia de Tartessos. Es —dice— un tema querido de las utopías helenísticas, teñido además por la concepción divina del estoicismo, al que eran adeptos filósofos y gramáticos como Asclepiades de Mirlea.

No todos opinan así: el ruso Cirkin, que ha estudiado los indicios míticos de una Tartessos fenicia, trata de ver aquí la plasmación de un viejo motivo oriental fenicio (1981): una cierva habría alimentado también al niño Melcart en su acceso a la realeza, como muestra un bajorrelieve, de época romana, de Tiro (Seyrig, 1963: 23-24, lám. II, fig. 1). La cierva, que se representa en las puertas del templo de Heracles de Gades, tal como nos refieren las *Punica* del poeta Silio Itálico (III, 32-44), aludiría tal vez bajo un lenguaje mítico griego a la vieja historia de Melcart. Se han aducido también argumentos antropológicos en apoyo de la antigüedad del mito (Tejera, 1997). Pero de nuevo surge la pregunta clave: ¿cuándo se crean, cuando se fijan y extienden estos motivos?, ¿hay algún testimonio que nos permita llevarlo más atrás de la época helenística? Creo que no, por lo que debemos limitarnos a las conjeturas. Intento argumentarlas.

Sí Luis García-Moreno tiene razón al insistir en que la leyenda de Gárgoris y Habis no puede utilizarse para trazar la vieja historia de Tartessos, sin embargo sí puede reflejar muy bien creencias vivas de la Bética que recoge y transforma Asclepiades de Mirlea. Estoy convencido de que el autor conoce muchas leyendas locales y no sólo y puramente las inventa. Algunas de ellas —como los relatos de fundación y la explicación etiológica y etimológica de los orígenes míticos de los lugares— se extienden sobre todo en época helenística, en los siglos III y II a.C. Silio Itálico ha debido beber en esta tradición para sus *Punica*. La historia del amamantamiento por un animal del héroe fundador de un linaje se convierte en esta época en un extendido motivo en todo el Mediterráneo. Afecta también a la península Ibérica. Ha podido influir el modelo de Rómulo y Remo, criados por la loba, que en torno a un

siglo y medio antes difunde en Iberia, como veremos, Roma.

En este sentido creo posible la reelaboración tardía de una leyenda, viva o latente, en torno al motivo del origen de la realeza, leyenda que ha podido conocer y reelaborar Asclepiades de Mirlea, probable fuente de Pompeyo Trogo. Mi argumentación no puede ir más allá que la mera alusión a los imprecisos indicios iconográficos, como el citado grupo de El Pajarillo, de interpretación conjetural. O por ejemplo, la estela de la cierva de Osuna. Y el motivo de los animales, especialmente ciervos, que amamantan a sus crías en la iconografía de época iberohelenística y que apuntan a un imaginario del animal sagrado y fecundo, asumido por los aristócratas locales, dentro de la *sympátebia* de la naturaleza. La currotrofia humana forma parte del amamantamiento de la naturaleza. La leyenda de Pompeyo Trogo tiene su correlato, su similitud, en la iconografía ibérica de época avanzada.

11. La cierva, que acaba de parir, de Sertorio

La complicidad del monarca con el animal fecundo alcanza su expresión más enigmática en el episodio de la cierva blanca de Sertorio, que nos relata Plutarco (*Sertorio*, 11,2). Su aparición traía buen augurio y fortuna a las campañas del caudillo romano, quien se servía de la cierva como forma de relación religiosa con unos iberos guiados por la superstición o *deisidaimonía* (R. Olmos, 2000). La historia responde bien a la integración y uso que realiza Sertorio no sólo de las creencias sino también de las instituciones indígenas. Un joven ibero había cazado a la carrera una cierva fugitiva que acababa de parir (un *élaphos neotokos*), asombrado por la blancura resplandeciente de su piel. La caza del animal responde a un rito iniciático del adolescente, que conocemos bien por representaciones cerámicas ibéricas, como el Vaso Cazarro, en Barcelona (Olmos, coord., 1999: n.º 82.5). Pero aquí nos interesa el motivo de la hembra recién parida. Le es arrancada la maternidad a cambio de formar parte del entorno sagrado del caudillo romano. La fecundidad del amamantamiento frustrado se tornará en felicidad del monarca, en indicio divino

a los ojos iberos. Hay, sin duda, una intencionalidad en los dos adjetivos de la cierva: su blancura resplandeciente, epifánica; su condición de recién parida, *neotokos*. La cierva actuará como una madre divina para Sertorio.

Neotokos es también el epíteto adecuado para la loba capitolina que amamanta a Rómulo y Remo. Fabio Píctor acuñó la leyenda durante la segunda guerra púnica. Dionisio de Halicarnaso en sus *Antigüedades Romanas*, I, 79, 6, transmite el tema: “y apareciendo una loba recién parida (*lykaina epiphaneisa neotokos*), cargadas las tetas con leche, ofrecía sus mamas a las bocas y con la lengua les lavaba del barro con el que se habían puesto perdidos”.

12. La loba amamanta a Rómulo y Remo: propaganda romana en Iberia durante la segunda guerra púnica

Dos moldes discoidales en arcilla, probablemente de procedencia itálica (¿calena?), han difundido el tema del amamantamiento por la loba de Rómulo y Remo en el contexto del mundo ibérico del sureste peninsular. Un ejemplar procede del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete) y se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (Fig. 7). El segundo “procede de las faldas del monte de Santa Catalina donde se pudo atisbar la existencia de un poblado hispánico” (Nieto, 1939-40: 138). Se conserva en el Museo de Murcia. De ninguno de los dos, por desgracia, poseemos un contexto más preciso que nos ilumine y expanda los sentidos.

El molde del Cerro de los Santos, de 8,5 cm de diámetro, es la pieza más compleja (Blázquez, 1960: lám. I; Dulière, 1979: 74, n.º 176; MAN, n.º 37895). Su arcilla está muy depurada y bien cocida, con dureza apropiada para la multiplicación del motivo. En el centro del reverso conserva el arranque del originario mango cilíndrico para imprimir sobre el positivo. El molde se ha obtenido presionándolo sobre un objeto metálico. El borde se eleva ligeramente en relación con el medallón. Ha debido, pues, estar tomado de una superficie original convexa, como un umbo, y son visibles ciertas irregularidades en los bordes,

producidas por el gesto oscilatorio de la presión. El motivo central se rodea de un cordón trenzado, una línea de puntos y un reborde de ovas-lengüetas. El medallón del Cabecico del Tesoro, en Verdolay, es similar pero no tiene la compleja decoración en torno al medallón y su borde es más irregular. Su ejecución, también, más tosca. Se relaciona con las copas calenas.

En el ejemplar del Cerro la fina depuración de la arcilla consigue los detalles mínimos del original, las diminutas incisiones metálicas (seguramente en bronce) que marcan, por ejemplo los trazos sueltos de la pelambre de la loba sobre el cuello o sus marcadas costillas; o el perfil preciso y anguloso de las orejas; o los delgadísimos brazos de los gemelos en acción; o el plumaje de los pájaros. El artesano ha podido además retocar el negativo señalando, por ejemplo, con un punzón muy fino las incisiones de las garras de afiladas uñas de la loba.

La loba está de pie y vuelve la cabeza para lamer a los gemelos, *lingua lambentem pueros* según la acuñación de Tito Livio (I, 4,6). Ambos rebosan actividad. Uno de ellos tiende las manos hacia las ubres; el otro mama. Detrás se yergue el árbol, con dos aves que anidan simétricamente en sus ramas. Tienen marcado el ojo y el plumaje del cuerpo. Observan la escena. El árbol es el *Ficus Ruminalis* de la tradición mítica romana, que se erigía en el antro del Lupercal, bajo el cual la loba amamantó a los niños, pero que según Plinio (*b. n.* 15,20) se veía en el foro. Una de las aves es el famoso *Picus*, el pájaro carpintero, ave de Marte que asiste a la loba para salvar a los gemelos (sobre el *Picus Martius*, Fabio Píctor, frg. 32 Jacoby), asociado además, como descubridor de la miel, el alimento más antiguo, al poder de la nutrición (Carandini, 1997: 173, § 118). El segundo pájaro, cuya presencia sólo se testimonia por el comentarista Servio (*ad Aen.*, I, 273), es un ave augural difícilmente identificable, acaso la *parra* (Carandini, 1997: 172, § 117). Las aves anuncian, volando o cantando, el auspicio. El *Picus*, enviado por los sumos dioses Marte y Júpiter, señalaría la voluntad divina para fundar en el Lacio una dinastía regia y una nueva cultura religiosa (Carandini, 1997: 158-159, §108).

Ambos motivos se fechan con cierta precisión en las últimas décadas del siglo III a.C. El motivo se documenta en la numismática romano-calena, creada por los fieles aliados de Roma durante la segunda guerra púnica, pero añade el árbol y las aves, ausentes en la moneda. Cécile Dulière propone un modelo metálico, más que el original monetario, y evoca los versos de la sátira de Juvenal de aquel primer soldado romano, realmente bruto, de época republicana (*Sat.*, XI, 100-107):

“El soldado rudo e incapaz de admirar el arte griego, rompía las copas debidas a artífices ilustres que encontraba en su parte del botín tomado en las ciudades destruidas, para que su caballo luciera pequeños discos, para que su modelo cincelado tuviera la figura de la loba de Rómulo amansada por el destino del Imperio y el par de Quirinos debajo de la roca, y para enseñar al enemigo pronto a sucumbir la figura del dios desnudo que se acerca con la lanza y el escudo” (trad. de Manuel Balasch, Clásicos Gredos, Madrid, 1991).

La rica ornamentación del borde indica efectivamente que el molde del Cerro de los Santos está tomado de un modelo metálico, no de una copa calena. Se trata, probablemente, del disco de un casco o una falera, como el descrito por Juvenal. Su función ha de ser propagandística. Se sitúa en los años de la segunda guerra púnica y ha podido llegar con los mismos soldados. A la propaganda militar de Aníbal —que extiende en la plata acuñada en Cartagena el elefante guiado por el *mahout* o *magister* y la victoriosa nave de guerra— responde el mundo romano con la imagen de la Loba amantando a los hijos de Marte. Esta simbología ha de causar terror en los soldados enemigos. Es fecunda, triunfal, produce espanto como los cascos de lobos que los soldados romanos llevaban en época temprana (Virg., *En.*, XI, 681; VII, 688, 785). Ante su vista los púnicos huían como ciervos perseguidos.

La ofrenda del molde, reproductor de imágenes, en el lugar sagrado del Cerro de los Santos —y lamentamos aquí más que nunca la descontextualización del documento— es un signo de propaganda romana frente al púnico. El santuario ibérico se va a convertir en lugar político interurbano de la ideología aristocrática ibérica abierta a la romanización. El medallón multiplicador de la

imagen, tomado posiblemente en Italia de un motivo metálico militar, adquiere un sentido nuevo en el contexto balbuciente de la primera Hispania republicana. Afirma su romanidad. Es posible que estemos en los últimos años del siglo III a.C.

Contar los orígenes de Rómulo amamantado por la loba tiene una función política. Como debe tenerlo la invención, tal vez simultánea, de la historia mítica de Habis, amamantada por la cierva. El relato de Pompeyo Trogo, se ve respaldado, estimulado, por estos moldes que multiplican y difunden en Iberia la leyenda de Roma. Ello ha podido ocurrir al menos un siglo antes de la presencia en la Bética del estoico Asclepiades de Mírlea.

13. La palmera, la cierva y el cervatillo de Osuna

En la conocida estela de Osuna (s. III-II a.C.) una cierva, que corre hacia la derecha, vuelve su cabeza en la carrera para comer de los dátiles de una palmera, a cuyos frutos acerca su hocico. A los pies de la madre un cervatillo, con las piernas dobladas, mama de las ubres maternas (Olmos, coord., 1999: n.º 52.2).

La escena es un buen ejemplo de la pregnancia narrativa de la iconografía antigua en que cada uno de los elementos desarrolla todas las connotaciones propias de su naturaleza. Cada ser despliega su ser, permanece en él: es la percepción antigua de la vida. De este modo, la palmera da frutos dulces, la cierva corre y no puede ser de otra manera pues es animal temeroso, pero al mismo tiempo come de la palmera, y alimenta y protege a su cría. Tiempos y espacios diversos y sintéticos en una estela cargada de significados. La fecundidad se traslada, por contraste, al ámbito del más allá: resume un pensamiento cíclico. La idea de la muerte se expresa desde su opuesto, la transmisión de la vida. No sabemos quién es el personaje que se entierra con esta imagen pero todo apunta al mundo africano y púnico en la antigua Osuna.

El amamantamiento del cervatillo nos acerca al de la vaca y el ternero, que esconde la nutrición del niño divino. Horus o Baal chupan de las ubres de la vaca (Isis o Astarté) en las mitologías egipcia y fenicia. El motivo, milenar, de

los marfiles orientales, sirios y fenicios, se extiende por el Mediterráneo (Lipinski, 1998). El mundo de los pequeños objetos difunde el mensaje. Incluida la numismática griega (M. Kraay, 1976: lám. 24, n.ºs 446-451). Al occidente llega, sobre todo, a través de la glíptica púnica y se extiende en el ámbito de la muerte. Los escarabeos son abundantes en Cartago y Cerdeña. Se conocen también en Ibiza (Fernández y Padró, 1986: 78 y ss. n.ºs 234-250; *I Fenici*: 730, n.º 861; Lipinski, 1998). Y alcanzan la península Ibérica, especialmente su costa: Ampurias (Padró, 1982: 61-62), Gorham's Cave (Padró, 1985: 148-149, lám. CXLV), y Puente de Noy, Almuñécar (Granada), fechado en la primera mitad del siglo V a.C. Los escarabeos suelen repetir un motivo, similar al de Osuna: detrás de la vaca y el ternero, al que la madre lame, surge el elevado loto (cf., por ej. amuleto de estatidita del Museo Arqueológico de Ibiza n.º 6809).

Pero la estela de Osuna reproduce otro motivo centenario: el del herbívoro que torna la cabeza ante el árbol de la vida para comer de sus frutos. Enraíza en la iconografía fenicio-oriental y lo hallamos en la Península en diversos soportes. En los marfiles orientalistas suelen ser cápridos, como en la paleta de tocador de El Acebuchal (Sevilla) (Olmos, coord., 1999: n.º 19.2.6), o en la matriz de orfebre, con cápridos y árbol, de Moillente (Alicante) (Olmos, coord., 1999: n.º 19.2.7). Pero el huevo de avestruz de una tumba de Villaricos (Almería) muestra ya a un ciervo, que va a comer de una palmera (Astruc, 1951: lám. LVII; Olmos, coord., 1999: n.º 53.2.2), un tema funerario que recoge también una urna ibérica de Toya (Jaén): los ciervos en torno al árbol de la vida (Olmos, coord., 1999: n.º 53.2.3).

La sombra del árbol es un buen lugar de nacimiento y de reposo tras el parto. Su origen alude a Egipto. Pero la eficacia sagrada de lo exótico propicia su extensión por el Mediterráneo. Mitos diversos hablan del nacimiento divino bajo el árbol sagrado. La palmera y la cierva aparecen en una tetrádracma de Éfeso: alude al nacimiento de la diosa, bajo una palmera, en la isla de Delos (Baumann, 2000: 19, fig. 11). En Éfeso, como en Osuna, el prótomo de ciervo, en su carrera, vuelve la cabeza hacia atrás, probablemente hacia los dátiles. Un loto o árbol fecundo

en el bosquecillo romano del Esquilino acoge a Iuno Lucina amamantando a un niño (Simon, 1990: 94-95). La diosa sostiene en su izquierda al niño y en su otra mano una antorcha, pues la antorcha, atributo de Lucina, es signo de la purificación obligatoria tras el parto. Representación animal o imagen humana representan, solidariamente, lo mismo. Todos somos mamíferos.

La estela funeraria de Osuna representa, pues, un nacimiento, una curatofía. El difunto puede ser acogido por la divinidad y alimentado en el más allá, bajo la sombra de la palmera. Sus frutos son dulces como la miel, y su dulzor se transmite a la leche de la cierva. La leche es compatible con la miel y con la dulzura de los dátiles (leche y miel, Bettini, 1995: 231). Las virtudes de la naturaleza se comunican solidariamente, se transmiten. Del mundo vegetal pasan al mundo animal; de la cierva madre al cervatillo; del cervatillo, metafóricamente, al hombre que se enterra con la estela.

La estela de Osuna traslada al reino de la naturaleza animal y vegetal el mundo femenino de la maternidad. El árbol asume una función femenina, como en Egipto en que alimenta y protege al difunto, a veces transformándose su tronco y sus ramas en brazos y en pechos nutricios de mujer, en los que bebe el faraón. El árbol se identifica entonces con una diosa: Isis, Nut, Hathor (Keel, 1992: 63 y ss.). El difunto pasa por el oasis y a la sombra del sicomoro o de la palmera bebe y toma alimento, lo que los cristianos llamarían siglos después *refrigerium*. Similarmente, en Osuna la cierva pasa, corre en su camino y alcanza, para su cría y para ella, el *refrigerium*. ¿Alude ese paso a su camino hacia el allende?

En el mundo púnico y en Iberia, la palmera puede ser uno de los símbolos de Tanit. La palmera cargada de frutos es el signo de fecundidad, árbol del allende en alguna de las estelas de Cartago (Ferron, 1975, II: lám. CXLV). En un as de Baria (Villaricos) Tanit y la palmera aparecen asociados (García-Bellido, 2000: 127 y ss., fig. 5). La inmensa palmera, protegida por un león y acompañada de un signo solar en el fragmento cerámico ibérico de Zama (Albacete), alude también probablemente a la diosa Tanit (Olmos, coord., 1999: n.º 10.4). En la estela de Osuna nos movemos también en torno a este mundo, aún impreciso,

de la divinidad púnica, como en algunas de las terracotas curatóforas de la Contestania.

14. Amamantamientos de animales en la escultura y en la cerámica ibéricas

Pero el amamantamiento en las tumbas no siempre es un signo acogedor del difunto. La fecundidad puede expresar lo contrario: rabia, furor apotropaico. ¿Quién se atreve a acercarse al grupo escultórico del Cerro de los Molinillos, en Córdoba? (Olmos, coord., 1999: n.º 52,2). La loba madre, de expresión terrible, muestra sus mandíbulas pobladas de dientes. Sus ojos, grandes, rellenos un día de pasta vítrea, manan furia. Cargada de mamas, amamanta a su cría, mientras con la garra delantera somete el cuerpo muerto de un herbívoro. La maternidad acentúa la ferocidad y actitud alerta de la loba que ampara al lobezno. Los demonios que pueblan el allende no se arriesgarán a acercarse a la tumba. El amamantamiento protege eficazmente la tumba.

Acentuar la fecundidad de las hembras es recurso frecuente en el mundo funerario. Como la centauresa de la pátera de plata de Perotito (Santisteban del Puerto, Jaén) mitad monstruo, mitad mujer humana, que en la procesión nocturna –fiesta que tiene lugar en ultratumba– coge con sus manos los pechos en un gesto de fecundidad de tradición oriental, bien conocido de la toreútica ibérica (Olmos, coord., 1999: n.º 89.1). Ofrece, tal vez, la leche que beberá el allí iniciado. La esfinge de Jódar (Jaén) (Olmos, coord., 1999: n.º 47.2.3) o la de Segóbriga (Cuenca) van cargadas de mamas (R. Olmos, coord., 1999: n.º 48.3). Son monstruos *neotokoi*, acaban de parir. Protegen y alimentan. Estamos, de nuevo, ante un compartido motivo mediterráneo: así, la tumba de las leonas, de Tarquinia (Pallotino, 1952: 43); o la pantera y grifos hembras pintadas en la tumba 34 de Andriuolo de Paestum (A. Pontrandolfo-A. Rouveret, 1992: 146).

La cerámica pintada ibérica ha recogido también el tema del amamantamiento de animales. Es una forma de expresión de la *sympátheia* del hombre y la naturaleza, propio de época helenística. Citaré dos ejemplos. El primero procede del poblado de San Miguel de Liria (Valencia): es el

gran vaso llamado de “recolección de granadas”, recargado de escenas que resumen la riqueza y fecundidad del territorio (Bonet, 1995: 114, fig. 44; Olmos, coord., 1999: n.ºs 76.3 y 83.1). A la guerra (combates en el mar, monomaquias en tierra), se yuxtaponen la caza. Tres jinetes a caballo con jabalinas asaetean a una cierva que, en la huida, vuelve la cabeza hacia sus perseguidores. La víctima queda separada, aislada de la manada, donde la vida continúa: una pareja de ciervos está paciendo, junto a una cría que acerca su hocico para mamar de las ubres maternas. Se expresa así el contraste de la naturaleza: la procreación y continuidad de la vida, frente a la muerte de la cierva elegida por los cazadores. El don de la vida se equilibra con el don sacrificial de la víctima. La caza del aristócrata es posible porque una naturaleza ubérrima la regenera. El vaso expresa la riqueza del *oppidum* junto a la memoria heroica: la caza y la guerra.

Un cálato o “sombbrero de copa” de Azuara (Zaragoza) ofrece una variante del tema (Olmos, coord., 1999: n.º 83.7). Una cierva es atacada por dos lobos que clavan sus colmillos en el cuello y en los cuartos traseros de la víctima. Una gran ave de presa, un buitre, vigila y anuncia la muerte. Un cervatillo mama en las ubres de la madre herida. Como vimos similarmente en la estela de Osuna la síntesis o concentración temporal es característica de la narración ibérica. La imagen de la muerte coexiste y se complementa con la transmisión de la vida. No son contradictorias. Se introduce además el motivo del azar y de la multiplicidad de la existencia. El ciervo con cornamenta que está al lado de la víctima no ha sido elegido por la muerte. Se le asocian un árbol esquemático y, encima, un ave. En el extremo izquierdo de la escena, un conejo husmea a ras de suelo con el hocico.

Quiero citar por último una pieza tan conocida como mal estudiada, el llamado Vaso de las Cabras. Procede de la necrópolis del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia) de las exvacaciones, anteriores a la guerra civil, dirigidas por Cayetano de Mergelina. La publicación de Gratiniano Nieto (1939: lám. III) no dice de qué tumba procede ni su contexto pero describe la escena, delimitada por las asas, como “cabrito que mama”. Los investigadores nos hemos basado en el dibujo de

esta primera publicación –retocado y mejorado por Antonio García y Bellido (1980: 96)– que, obviamente, sobreinterpreta la escena si la comparamos detenidamente con la fotografía. El cabrito no está exactamente mamando, como pretende indicar el dibujo, pero sí acerca el hocico, trata de erguirse, balbucea el gesto pues acaba de nacer, busca las ubres, merodea, se orienta bajo el cuerpo de la madre. El detalle, tal vez más realista de lo que pensábamos, es intencionado. Llama la atención, en éste y otros vasos pintados ibéricos, la observación de la naturaleza y la familiaridad con el mundo animal, pues asoma el placer en describir detalles concretos que trascienden las fórmulas aprendidas.

La escena del Cabecico debe leerse en su conjunto: un rebaño de cabras (el mundo próximo al ibero, su entorno económico y vital más inmediato) en el que se señala la diversidad de edad y comportamientos. Se concibe como tal grupo, pero cada animal tiene su virtud, su cometido particular. Los animales se distribuyen por jerarquía y edad. El gran macho, en el centro, se sale del marco. Su presencia vigilante y el olfato de las crías articulan el friso. Los más jóvenes están en relación con los mayores, con las madres: en el primer grupo, vemos a la madre y al cabrito que olisquea en la parte posterior de la cabra adulta. El cabrito recién nacido –el que supuestamente mamaba– y su madre son los últimos del grupo. Se quedan rezagados.

El vaso, que es un pequeño microcosmos, se completa con la alusión a la naturaleza del mar en el friso inferior, que corre en esa misma dirección, “con peces, pero éstos son ya convencionales y rutinarios” (García y Bellido, 1980: 96). La cuidadosa y original observación de las cabras se torna convención y tradición recibida, mero esquema, en la naturaleza del mar, un probable requerimiento de la simbología de ultratumba. El vaso reúne la riqueza, la diversidad y la jerarquía de la naturaleza. El cabrito mamando no es el centro, el principal argumento del vaso, sino un simple detalle de la abundancia de la vida transmitida, una acumulación más de riqueza.

El Vaso de las Cabras apenas sirve para resumir la diversidad y algunas de las ambigüedades que hemos querido mostrar sobre la currotrofia ibérica.

Bibliografía

- ALFÖLDI, A. (1951): "Königsweihe und Männerbund bei den Achemeniden", *Schweiz. Archiv für Volkskunde*, 47.
- ALMAGRO GORBEA, M. J. (1980): *Corpus de las terracotas de Ibiza*. Madrid.
- ÁLVAREZ ROJAS, M. y CORZO SÁNCHEZ, R. (1993-1994): "Cinco nuevas terracotas gaditanas", *Boletín del Museo de Cádiz*, VI, pp. 67-82.
- ARANEGUI, C. (1994): "Iberica sacra loca. Entre el Cabo de la Nao y el Cerro de los Santos", *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, pp. 115 y ss.
- ASTRUC, M. (1951): *La Necrópolis de Villaricos*. Madrid.
- (1962): "Échanges entre Carthage et l'Espagne d'après le témoignage de documents céramiques provenant d'anciennes fouilles", *Revue des Études Anciennes*, 64, pp. 1-5.
- BAENA, L. (1976): "Divinidad metróaca del valle de Abdalajis (Málaga)", *Jábega*, 16, pp. 13-16.
- BAUMANN, H. (2000): *Pflanzenbilder auf griechischen Münzen*. Munich.
- BETTINI, M. (1995): "In vino stuprum". En MURRAY, O. y TECUSAN, M. (eds.): *In vino veritas*. Oxford, pp. 224-235.
- BINDER, G. (1964): *Die Aussetzung des Königskindes. Kyros und Romulus*. Meisenheim am Glan.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1960): "Molde de barro con el tema de la loba y los gemelos", *Zephyrus*, XI, pp. 258-259.
- (1983): *Primitivas religiones ibéricas, tomo II, religiones prerromanas*. Madrid.
- BLECH, M. (1993): "Die Terrakotten". En VV.AA.: *Mulva III*. Madrider Beiträge 21, Mainz.
- BOARDMAN, J. (1984): *Escarabeos de Ibiza en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.
- BONET, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Lliria: la antigua Edeta y su territorio*. Valencia: S.I.P., Diputación de Valencia.
- BONFANTE, L. (1997): "Nursing Mothers in Classical Art". En KOLWSKI-OSTROW, A. N. y LYONS, C. L., (eds.): *Naked Truths. Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*. London/New York, pp. 174-196.
- BURN, L. (2000): "Three Terracotta Kourotrophoi". En TSETSKHLADZE, G. R.; PRAG, A. J. N. W. y SNODGRASS, A. M. (eds.): *Periplous, Papers on Classical Art and Archaeology presented to Sir John Boardman*. London, pp. 41-50.
- CAPOMACCHIA, A. M. G. (1994): "Nutrice di eroi: ruolo e valenze di un personaggio 'minore' della tragedia greca", *Studi e materiale st. relig.* n.s. 18/1, pp. 11-24.
- CARANDINI, A. (1997): *La nascita di Roma. Dèi, Lari, eroi e uomini all'alba di una civiltà*. Torino.
- CARO BAROJA, J. (1971): "La realeza y los reyes en la España Antigua". En TOVAR A. y CARO BAROJA J.: *Estudios sobre la España antigua*. Madrid, pp. 51-159.
- CHANTRAINE, P. (1968): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París.
- CHAPA, T. y MADRIGAL, A. (1997): "El sacerdocio en época ibérica", *SPAL*, 6, pp. 187-203.
- CHIRASSI COLOMBO, E. (1983): *La religione in Grecia*, Roma-Bari, Ed. Universale Laterza, 9-10.
- CINTAS, P. (1976): *Manuel d'archéologie punique*. París: Picard.
- CIRKIN, J. B. (= TSIRKIN) (1981): "Phönizier und Spanien. Zum Problem der kulturellen Kontakte", *Klio*, 63, pp. 411-421.
- DULIÈRE, C. (1968): "À propos des monnaies de Kydonia représentant un enfant nourri par un animal". En *Hommages à Marcel Renard*, III. Bruselas, pp. 203-209.
- (1979): *Lupa romana. Recherches d'iconographie et essai d'interprétation*. Bruxelles-Rome.
- FANTAR, M. H. (1993): *Carthage. Approche d'une civilisation*. Tunis: Les éditions de la Méditerranée.
- FERNÁNDEZ, J. H. y PADRÓ, J. (1986): *Amuletos de tipo egipcio del Museo Arqueológico de Ibiza*. Ibiza.
- FERRON, J. (1975): *Mort-dieu de Carthage ou les stèles funéraires de Carthage*. París.
- FRIEDH-HANESON, B. M. (1987): "Votive Terracottas from Italy. Types and Problems". En LISDERS, T. y NORDQUIST, G.: *Gifts to the Gods*. Stockholm, pp. 67-75.
- GARCÍA-BELLIDO, M.^a P. y CALLEGARIN, L. (2000): "Los cartagineses y la monetización del Mediterráneo Occidental", *Anejos AEspA*, n.º XXII.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1958): "Imágenes de una divinidad metróaca desconocida", *AEspA*, 21, pp. 194-195.
- GARCÍA MORENO, L. A. (1979): "Justino 44,4 y la historia interna de Tartessos", *AEspA*, 52, pp. 111-130.
- GIL GONZÁLEZ, F. y HERNÁNDEZ CARRIÓN, E. (1995-1996): "Una terracota representando a la 'Diosa madre' procedente de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia) y la distribución de estas piezas en el Sureste", *Anales de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Murcia*, n.ºs 11-12, pp. 151-161.
- GRAU MIRA, I. (1996): "Estudio de las excavaciones antiguas de 1953 y 1956 en el poblado ibérico de La Serreta", *Recerques del Museu d'Alcoi*, V, pp. 83-119.
- GUÉRIN, P. (1999): "Hogares, molinos, telares... El Castellet de Bernabé y sus ocupantes", *Arqueología espacial*, 21, pp. 85-99.

- HADZISTELLIU-PRICE, Th. (1978): *Kourotrophos. Cults and Representations of the Greek Nursing Deities*. Leiden.
- HIGGINS, R. A. (1954): *Catalogue of the terracotas in the British Museum*. Londres.
- HINZ, V. (1998): *Der Kult von Demeter und Kore auf Sizilien und in der Magna Grecia*. Wiesbaden.
- HOFSTETTER, E. (1990): "Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland", *Beiträge zur Archäologie*, n.º 19. Würzburg.
- I FENICI (catalogo della Mostra) (1988): Ed. Fabri-Bompiani. Milán.
- INSTITUTO GÓMEZ-MORENO (Guía del Museo) (1992): Granada.
- IZQUIERDO, I. (1997): "Granadas y adormideras en la cultura ibérica y el contexto mediterráneo antiguo", *Pyrenae*, 28, pp. 65-98.
- KEEL, O. (1992): *Das Recht der Bilder gesehen zu werden*. Orbis Biblicus et orientalis 112. Freiburg.
- KONTOLEON, N. (1970): *Aspects de la Grèce préclassique*. París.
- KRAAY, C. M. (1976): *Archaic and Classical Greek Coins*. Londres: Methuen.
- LEÓN, P. (1998): *La sculpture des Ibères*. París-Montréal: Eds. L'Harmattan.
- LIPINSKI, E. (1998): "The Punic World and the Maghrib". En ROLLE, R. y SCHMIDT, K. (eds.): *Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt*. Hamburg, pp. 489-497.
- MALUQUER DE MOTES, J. (1981): *El santuario protohistórico de Zalamea de la Serena, Badajoz 1978-1981*. Barcelona.
- MARÍN CEBALLOS, M. C. (1987): "¿Tanit en España?", *Lucentum*, VI, pp. 43-79.
- MCCARTNEY, E. (1925): "Greek and Roman Lore of Animal nursed Infants", *Papers of the Michigan Academy*, 4, pp. 15-42.
- MOLINOS et alii (1998): *El santuario heroico de "El Pajarillo" (Huelma, Jaén)*. Jaén: Universidad de Jaén.
- NEGUERUELA, I. (1990): *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- NICOLINI, G. (1973): *Les Ibères. Art et civilisation*. París: Ed. Fayard.
- (1990): *Techniques des ors antiques. La Bijouterie Ibérique du VII^e au IV^e siècle*. París.
- NIETO, G. (1939-1940): "Noticia de las excavaciones realizadas en la necrópolis hispánica del Cabecico del Tesoro, Verdolay (Murcia)", *BSAA*, VI, pp. 10-160.
- (1943-1944): "La Necrópolis hispánica del Cabecico del Tesoro. Verdolay (Murcia). Tercera campaña de excavaciones (Octubre de 1942)", *BSAA*, IX, pp. 191-196.
- (1957): *La Necrópolis hispánica del Cabecico del Tesoro, Verdolay* (manuscrito inédito).
- OLMOS, R. (coord.) (1999): *Los iberos y sus imágenes*. Cd-Rom. Madrid.
- (2000): "El vaso del 'Ciclo de la Vida' de Valencia: una reflexión sobre la imagen metamórfica en época iberohelenística", *AEspA*, 73, pp. 59-85.
- (e. p.): "La Dama de Galera (Granada): la apropiación sacerdotal de un modelo divino". En CHAPA, T. y PEREIRA, J. (eds.): *La necrópolis ibérica de Tútugi (Galera, Granada)*.
- PADRÓ, J. (1980; 1982; 1985): *Egyptian-type Documents from the Mediterranean Littoral of the Iberian Peninsula before the Roman Conquest*, vols. I-III. Leiden: E. J. Brill.
- PALLOTINO, M. (1952): *La peinture étrusque*. Genève.
- PERUZZI, E. (1998): *Civiltà greca nel Lazio preromano*. Firenze.
- PICARD, C. (1968): "Tanit kourotrophe". En *Homages à Marcel Renard*, III. Bruselas, pp. 474-484.
- PONTRANDOLFO, A. y ROUVERET, A. (1992): *Le tombe dipinti di Paestum*. Modena.
- PRADOS, L. (1996): "Imagen, religión y sociedad en la toréutica ibérica". En OLMOS, R.: *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*. Madrid.
- RAMALLO ASENSIO, L. (2000): "La realidad arqueológica de la 'influencia' púnica en el desarrollo de los santuarios ibéricos del Sureste de la península Ibérica". En *Santuarios fenicio-púnicos en Iberia y su influencia en los cultos indígenas. XIV Jornadas de Arqueología fenicio-púnica (Eivissa, 1999)*. Ibiza.
- RAMALLO, S. y BROTONS, F. (1997): "El Santuario ibérico de la Encarnación (Caravaca de la Cruz, Murcia)", *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 18, pp. 257-268.
- RUBIO GOMIS, F. (1986): *La Necrópolis ibérica de La Albufereta de Alicante (Valencia, España)*. Valencia.
- SÁNCHEZ MESEGUER, J. y QUESADA, F. (1991): "La Necrópolis ibérica del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia)". En BLÁNQUEZ, J. y ANTONA, V.: *Congreso de Arqueología ibérica, Las Necrópolis*. Madrid, pp. 349-396.
- SANTOS VELASCO, J. A. (1983): "La denominada necrópolis ibérica de Orán en el Museo Arqueológico Nacional", *Trabajos de Prehistoria*, 40, pp. 309-352.
- SAURON, G. (1998): *La grande fresque de la Villa des Mystères à Pompéi*. París: Picard.
- SHEFTON, B. B. (1991): "Comentarios a 'apuntes ibéricos'", *Trabajos de Prehistoria*, 48, pp. 309-312.
- SEYRIG, H. (1963): "Les grands dieux de Tyre à l'époque grecque et romaine", *Syria*, 40, pp. 17-32.

- SIMON, E. (1990) *Die Götter der Römer*: Munich: Hirmer.
- (1998): “Zum Fries der Mysterienvilla bei Pompeji”, *Ausgewählte Schriften*, II, pp. 96-131.
- SOURVINOU-INWOOD, C. (1978): “Persephone and Aphrodite in Locri”, *JHS*, XCVIII, pp. 101-121.
- TEJERA, A. (1997): “El mito de Habis. Un problema histórico y arqueológico”. En *Realidad y mito*. Madrid: Eds. Clásicas, pp. 73-88.
- TRÍAS, G. (1967): *Cerámicas griegas de la Península Ibérica*. Valencia.
- VÉLEZ RIVAS, J. y PÉREZ AVILÉS, J. J. (1999): “Oretanos en la Meseta Sur. El yacimiento ibérico del Cerro de las Cabezas”, *Revista de Arqueología*, XX, n.º 213, pp. 46-55.
- VILATTE, S. (1991): “La nourrice grecque”, *Antiquité Classique*, 60, pp. 5-28.
- WYSS, K. (1914): *Die Milch im Kultus der Griechen und Römer* (Relig. Vers. und Vorarb. XV, 2), Giessen.
- YACCOUB, M. (1969 y 1993): *Le Musée du Bardo*. Tunis.