

Cómo citar: García de Aguinaga García, José Luis. 2024. Simbolismo funerario de las aves en el mundo ibérico. Análisis iconológico del fragmento de cerámica ibérica pintada de las dos palomas, procedente de Begastri, municipio de Cehegín (Murcia). *Alquibir* 19, 53-76.
<https://www.alquibir.es/archivos/2748>

Simbolismo funerario de las aves en el mundo ibérico. Análisis iconológico del fragmento de cerámica ibérica pintada de las dos palomas, procedente de Begastri, municipio de Cehegín (Murcia)

Funerary symbolism of birds in Iberian culture. Iconological analysis
of the painted Iberian ceramic fragment of the two doves, from
Begastri, municipality of Cehegín (Murcia)

José Luis García de Aguinaga García¹
Colegiado COAM 10.728

Recibido: 13-4-2024 / Aceptado: 8-9-2024

Resumen

Se describe un fragmento de cerámica pintada del ibérico tardío encontrado en superficie del *oppidum* de Begastri, conservado en el Museo Arqueológico Municipal de Cehegín, y su interpretación simbólica (cenefa de dientes de lobo sobre el labio, y debajo dos aves afrontadas y simétricas, con una cápsula de adormidera en el eje de simetría), incidiendo en la iconología de las aves (que se remonta a culturas mesopotámica y griega). La justificación de la continuidad simbólica en la cadena temporal y espacial desde Mesopotamia hasta la Península Ibérica se desarrolló en el texto “Iconología de la Flor Cuatripétala en la cerámica ibérica” al que este artículo complementa, por lo que metodológicamente se considera ya argumentada. Se interpretan coherentemente varios ejemplos de piezas funerarias ibéricas con aves, y se concluye particularizando para este fragmento cerámico un uso ritual-funerario, ubicando el posible emplazamiento de la necrópolis ibérica de Begastri, arrasada por el desmonte para el antiguo ferrocarril.

Palabras clave: pájaro-alma, adormidera, amapola, granada, escatología, inframundo, viaje al Más Allá, ultratumba, destino último.

Abstract

A fragment of painted pottery from the late Iberian period found on the surface of the *oppidum* of Begastri and preserved in the Museo Arqueológico Municipal of Cehegín and its symbolic interpretation is described (border of wolf's teeth on the lip, and below two birds facing each other and symmetrical, with an opium poppy capsule on the axis of symmetry), focusing on the iconology of birds (which dates back to Mesopotamian and Greek cultures). The justification of the temporal and spatial chain of symbolic influences from Mesopotamia to the Iberian Peninsula was developed in the text “Iconology of the four-petaled flower in the iberian pottery” which this article complements, so methodologically it was considered already argued. Several examples of Iberian funerary images with birds are interpreted; and it is concluded by particularizing for this ceramic fragment a ritual-funerary use, and consequently the possible location of the Iberian necropolis of Begastri, largely ravaged

¹ Garciaaguinaga@hotmail.com - orcid.org/0000-0002-9977-4887

by the work of levelling the old railway.

Keywords: soul-bird, opium poppy, pomegranate, eschatology, underworld, journey to the netherworld, beyond the grave.

1. Introducción

En este trabajo se expone el significado simbólico de las aves en el ámbito funerario ibérico, remontándose a antecedentes de distintas culturas del Mundo Antiguo. Se ha optado por no repetir lo ya desarrollado en anteriores artículos del mismo autor, que se citan como referencia y de los que el presente texto constituiría una ampliación temática complementaria. Por tanto, este escrito ha de entenderse formando parte de una labor de investigación más global, que se va desarrollando en distintas publicaciones.

El marco general metodológico empleado sería el del análisis cualitativo de datos², donde además se ha considerado el símbolo en su concepción lingüística/semántica³, y consecuentemente con dicha definición se ha desarrollado una investigación iconográfica e iconológica buscando aprehender el último nivel de significación según el método de Erwin Panofsky (contenido primario, contenido secundario o iconográfico, y finalmente el significado intrínseco o contenido iconológico), cuyos resultados se condensan en este artículo.

Así, la lectura simbólica se ha basado en el concepto de símbolo según la “escuela aristotélica” que define Ernst Hans Gombrich (es decir, el símbolo como metáfora para representar una idea abstracta), y no con un significado hermenéutico que lo relacione con símbolos arquetípicos jungianos (lo que sería la interpretación de la “escuela neoplatónica”)⁴.

Como hilo conductor para la exposición ahora realizada, se propone interpretar el significado de las imágenes pintadas en un fragmento de cerámica ibérica procedente de Begastri, yendo más allá de la iconografía (como el estudio de las formas de las imágenes: su estilo, evolución, influencias) y analizándolo desde la iconología (el estudio de los significados subyacentes

en las imágenes como símbolos)⁵. Se analiza de forma razonada la iconología de las imágenes representadas en esta pieza, y posteriormente se exponen varios ejemplos ibéricos con aves en los que se constata la congruencia de las anteriores interpretaciones. No se pretende hacer un catálogo de piezas ibéricas con motivos aviares, sino únicamente una propuesta interpretativa y razonada que se ejemplariza en los distintos casos mostrados, justificando su plena coherencia simbólica.

Hay que tener en cuenta que la mayoría de las piezas más significativas y con decoraciones complejas de un enterramiento (urnas cinerarias y ajuar funerario) se fabricaron *ex professo* para tal fin ceremonial, y aunque puedan pertenecer a ejemplares encontrados tanto en contextos habitacionales (más escasamente)⁶ como de necrópolis (que sería lo más frecuente), las cerámicas aquí estudiadas muestran contenidos directamente relacionados con su finalidad ritual-apatropaica.

“Estamos de acuerdo con el pensamiento de E. Kukahn de que toda la pintura ibérica, según indicamos ya, está llena de simbología religiosa, que no es ornamental sólo” (Blázquez 1999, 115).

Efectivamente, la cerámica funeraria no tiene nada de ornamental, cada motivo pintado posee una simbología y finalidad concreta, y es labor del investigador el ir estudiando su significado originario.

“En la Antigüedad, un funeral no era simplemente un enterramiento o una cremación del cuerpo; se llevaban a cabo una serie de ritos que, según se creía, tenían la propiedad de ayudar al alma muerta en su paso del mundo de los vivos al mundo de los muertos” (Bremmer 2002, 71).

Extractando los conceptos ya expuestos en anteriores artículos por este autor, de forma más o menos sintética⁷ y en el pensamiento popular de la

2 Anselm Straus, y Juliet Corbin, *Bases de la investigación cualitativa* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2002).

3 Paul Ricoeur, “Parole et symbole”, *Revue des Sciences Religieuses* 49 (1975): 143.

4 Ernst Hans Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), 24.

Como vemos, tanto Gombrich como Ricoeur coinciden en las dos acepciones distintas de símbolo, aunque cada uno las denomine a su modo.

5 Jacob Burckhardt introducirá el concepto de “historia cultural” con *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860), y Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne* iniciará un análisis crítico, que será posteriormente desarrollado por Panofsky diferenciando iconografía e iconología. Puede verse una revisión comentada de la historiografía de la iconología en: Rafael García Mahiques, *Iconografía e Iconología. La historia del arte como historia cultural* (Madrid: Ediciones Encuentro, 2008).

6 Sería interesante estudiar porqué en algunas ocasiones puntuales se encuentran cerámicas de marcado simbolismo funerario en contextos habitacionales, quizás podría ser para generar algún tipo de vinculación en vida entre el destinatario y el objeto, o quizás porque de alguna otra manera ese tipo de cerámicas de alto contenido simbólico se haya incorporado al uso doméstico. De todas formas, parece que en Begastri no se daría tal caso, al menos con lo excavado hasta ahora.

7 No se pretende aplicar el “paradigma de la simplificación”,

Antigüedad hasta el cristianismo⁸, puede concretarse que para el viaje de ultratumba del alma del fallecido eran importantes dos cosas: que el alma encontrase su camino sin perderse vagando como un fantasma, y que el alma no olvidase su personalidad o mente⁹. Ambas estaban relacionadas, pues si el alma se perdía por el camino terminaría olvidándose de quién era (e incluso podía ser devorada por monstruos), y a su vez si se olvidaba de quién era sería muy probable que se extraviase revoloteando inconsistentemente sin alcanzar su destino. Por tanto, lo que se enterraba en la tumba tenía como función principal ayudar en esa doble finalidad, mediante elementos mágico-religiosos (tanto de ayuda apotropaica de orientación del alma para encontrar su camino salvando dificultades y retos, como de anclaje de la personalidad para que el alma no se olvide de quién es). Frecuentemente, esto se complementaba con ofrendas a los dioses infernales (*di inferi*) para ganarse su favor. De este modo, el alma realizaría su viaje superando los obstáculos y conservando su personalidad hasta llegar a su destino último, lo que en algunas culturas incluía el pesaje del alma (*psicostasis*) o postración equivalente ante los dioses donde finalmente someter el futuro desempeño de la inmortalidad del alma al juicio divino (idea que nos es perfectamente familiar en la cultura cristiana). Hay claros indicios de *psicostasis* en Micenas, pero parece que será algo olvidado en la Grecia homérica (que en todo caso se reduce a una *kerostasis* o juicio de destinos, sin salvación individual del alma):

“El «noos» (espíritu, asimilado como mente intelectual, entendimiento) nunca se menciona en las descripciones homéricas de la muerte” (Bremmer 2002, 62).

“Las almas de los muertos son sombras sin inteligencia que carecen precisamente de esas cualidades que car-

acterizan a un individuo” (Bremmer 2002, 89).

Se recupera la esperanza en una existencia personal en el Más Allá con la aparición de los cultos místicos griegos y por algunas teorías de los filósofos clásicos (donde semejantes planteamientos propugnan la inmortalidad del alma como algo más que una triste existencia en el mundo de ultratumba), y es precisamente cuando se empieza a fomentar el “no beber el agua del olvido” al llegar al Hades:

“Y, sin embargo, es evidente que, a partir de cierta época, se abre paso en Grecia, antes y bajo una forma más clara que en ningún otro pueblo, la idea de la divinidad del alma humana y, como corolario de su naturaleza divina, la de su inmortalidad” (Rohde 2012, 166).

“Los rápidos cambios que se produjeron en la sociedad griega del siglo VIII y en el periodo posterior estimularon un proceso de individualización que terminaría por desarrollar una preocupación por la muerte y la supervivencia de carácter individual” (Bremmer 2002, 90).

Por ejemplo, en época helenística ya tenemos referencias a un juicio divino:

“Se alude, de vez en cuando, a un tribunal encargado de dividir, allá abajo, a las almas en dos campos, probablemente, en tres, con arreglo a los méritos por ellas contraídos en su paso por la tierra” (Rohde 2012 302),

Resumiendo, el principal objetivo del ritual funerario del enterramiento sería que el alma no perdiese su personalidad y que a la vez fuese capaz de hacer el viaje para llegar a su destino último. Y en cuanto al propio destino último¹⁰, en el Mundo Antiguo encontramos de forma recurrente dos grandes tendencias antagónicas que se van alternando tanto en el tiempo como en las distintas culturas: por una parte, la resignada al triste destino de un Más Allá sin esperanzas, como sucedería en Mesopotamia y en la Grecia Homérica (donde si el alma no alcanza su destino último se convertirá en una auténtica pesadilla para los vivos, por lo que era importante responsabilidad para la seguridad de los parientes vivos el realizar los rituales adecuados para un buen viaje), y por otra parte, la creencia en que es posible la salvación del alma con su personalidad, como en Egipto (en este caso, colectivamente a través de la salvación del alma del faraón) o su salvación individual como en la Grecia clásica y en el mundo ibérico. Y todo esto se junta con

sino buscar el substrato colectivo de pensamiento escatológico que es común a las distintas culturas. Sobre el paradigma de la simplificación y el paradigma de la complejidad, véase: Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo* (Barcelona: Gedisa, 1990).

⁸ Realizando un análisis iconológico de los distintos objetos conservados de ajuares funerarios de enterramientos, donde evidentemente se ha considerado el estado actual de la investigación sobre el mundo funerario de la Antigüedad.

⁹ En doctrinas órficas y cultos osíriacos se insiste en no beber el agua del olvido del río Lete o Ameles (uno de los ríos del Hades; si se bebían sus aguas, hacían olvidar completamente). Su opuesto era el río Mnemósine, con aguas de la memoria que al beberlas hacían recordar, y así se fomentaba en algunas religiones místicas. Esta disyuntiva para el alma de olvidar o no olvidar al llegar al Hades se empieza a manifestar con la aparición de los misterios o cultos iniciáticos, véase: Ana Isabel Jiménez Sancristóbal, “El más allá en inscripciones dionisiacas”, en *Conversaciones con la muerte. Diálogos del hombre con el Más Allá desde la Antigüedad hasta la Edad Media* (Madrid: CSIC, 2011), 80-81.

¹⁰ Además del mazdeísmo astral de los iranos, que irrumpió en el Mundo Antiguo con un nuevo planteamiento escatológico.



Figura 1. Foto aérea de Google Earth del yacimiento. Perímetro exterior de la muralla marcado en línea roja. Rayada en amarillo se ha indicado el área del desmante excavado por la obra de la antigua vía férrea, y en línea amarilla el tramo de perímetro de muralla desmantelada en dicha obra para reutilizar los sillares en la cimentación del puente.

la continuidad de un culto a los ancestros que nace con el Neolítico y que perpetúa el recuerdo e incluso la presencia de los muertos en el mundo de los vivos, ofreciendo un panorama complejo que no es fácil de simplificar, pero donde estamos encontrando que en el imaginario popular subyacen una serie de creencias comunes que persisten en el tiempo a través de las distintas culturas.

2. Exposición de la pieza estudiada

2.1. Origen

Se trata de un fragmento cerámico de aproximadamente 17cm de ancho por unos 7cm de alto, encontrado en superficie, en la zona del límite del desmante realizado por la trinchera del ferrocarril a extramuros del *oppidum* de Begastri en el municipio de Cehegín (en la Fig.1 se marca con un círculo verde la zona aproximada a extramuros del yacimiento donde se produjo el hallazgo de la pieza).

Begastri es un yacimiento que lleva en excavación desde 1980, existiendo al respecto toda una abundante bibliografía y que no repetiremos en este artículo¹¹.

11 Para un resumen actualizado sobre la historia de Begastri y su bibliografía más relevante, puede consultarse el siguiente artículo: José Luis García de Aguinaga García, "Un paralelo existencial entre las ciudades con murallas romano-visigodas de Begastri y de Yecla la Vieja", *Alquipir* n° 19 (2024): 13-41.

2.2. Descripción

Cerámica pintada en color monocromo ocre oscuro o vinoso, sobre pasta de color salmón claro.

Muestra un prominente labio exvasado plano, decorado superiormente con el conocido motivo ibérico de cenefa levógira¹² de "dientes de lobo" o "dientes de sierra" (con las puntas hacia el interior de la vasija). Debajo del labio y bajo una ancha franja continua, figura una escena con dos aves simétricas afrontadas (de pico pequeño, que popularmente se han identificado como palomas, y de las que en el fragmento apenas aparecen cabezas y cuellos) en torno a una cápsula de adormidera¹³ (o quizás una granada) como eje de simetría (Fig. 2).

No se conservan más restos de la misma pieza, aunque más adelante quizás pudieran encontrarse e identificarse en el yacimiento otros fragmentos de esta vasija cerámica.

12 Ver esquema de giros en la Fig. 5.

13 Lo representado (una forma de perfil redondo, coronada superiormente por tres dientes del cáliz) podría ser bien una cápsula de adormidera (*Pavaver somniferum*), o bien una granada (*Punica granatum L.*). Debido a que en la granada el peciolo se inserta directamente en la forma esférica del fruto, y que en la adormidera el peciolo se une a la cápsula por una pequeña protuberancia (que parece observarse en esta representación), botánicamente es muy posible que lo pintado se trate de una adormidera.



Figura 2. Fotografía de la pieza estudiada (autor: Francisco Manuel Peñalver Aroca).

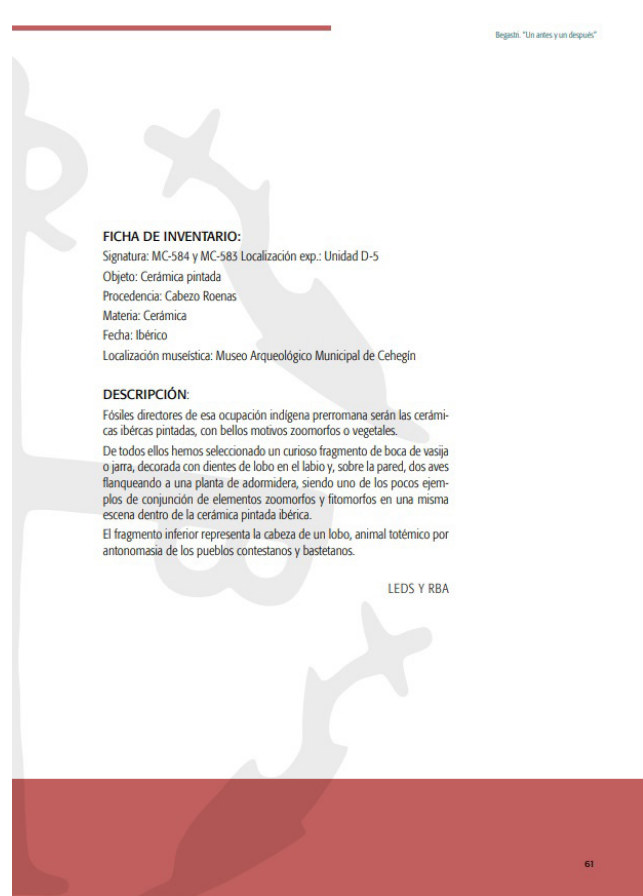


Figura 3. Páginas 60 y 61 del catálogo de la exposición "Begastri. Un antes y un después", con la pieza de las dos palomas objeto del presente estudio, junto con otro fragmento de cerámica ibérica pintada con parte de la cabeza de un lobo/bestia carnícora o *carassier*. Texto firmado por Luis Enrique de Miquel Santed (LEDS) y por Raquel Baeza Albaladejo (RBA).

2.3. Datación

Por la pasta clara con sección de color uniforme y por el estilo pictórico (figurativo y de gran nitidez), se identificaría como cerámica pintada del ibérico tardío (en el entorno del siglo II a. C.), estando poco estudiado el *oppidum* ibérico de Begastri en dicha época (debajo de los restos visigodos y romanos):

“La cronología de esta fase [Fase V], a juzgar por los datos que aparecen en el inmediateamente superior, habría que situarla antes de la segunda mitad del siglo II d. C.” (González Blanco et al. 1993, 14).

“Fase V Ibérica. Es la fase que menos conocemos y la que aparece inmediateamente bajo la muralla, cuya identidad está por determinar. Se constata la posible pervivencia de tipos cerámicos ibéricos en niveles más tardíos” (Molina et al. 2010, 15).

2.4. Publicaciones

Hemos buscado la pieza objeto del presente artículo en el primer catálogo del Museo Arqueológico de Cehegín, publicado en 1984 y redactado por Pedro Lillo Carpio y Sebastián Ramallo Asensio, sin poder localizarla¹⁴.

En 1994 Moya Cuenca publica un artículo¹⁵ sobre la cerámica pintada de Begastri hallada en las campañas 1980-84, pero no aparece este fragmento, quizás por corresponder a un hallazgo ulterior a dichas fechas (como ya se indicaba, se recogió en superficie y terminó en los fondos del Museo arqueológico de Cehegín).

Esta pieza figura con signatura MC-584, y sí que consta documentada en el catálogo¹⁶ de la exposición “Begastri: Un antes y un después”, que sería expuesta desde finales de septiembre de 2015 en el Museo Arqueológico de Cehegín y posteriormente desde diciembre de 2015 hasta abril de 2016 en el Museo Arqueológico de Murcia (Fig. 3).

Muñoz Sandoval y Zapata Parra publican un artículo en 2019 sobre el Begastri ibérico, donde se documenta que:

“Para realizar este trabajo hemos estudiado un total de 13.644 fragmentos de cerámica ibérica de los que el 94,39% corresponde a cerámica fina y el 5,61% a cerámica tosca. Un 12,83 % de la cerámica fina de Begastri aparece decorada, y de este porcentaje el 99,32% presenta motivos geométricos pintados, predominando las líneas y bandas paralelas, los semicírculos y cuartos de círculos concéntricos, y las “cabelleras” y “tejados”. Se trata de una decoración monocroma, de estilo sencillo que tendría su apogeo entre mediados del siglo IV y mediados del siglo III a. C” (2019, 183).

A pesar de su relevancia como yacimiento ibérico amurallado, en Begastri casi no ha aparecido cerámica con decoración figurativa¹⁷, por lo que la pieza analizada resulta especialmente singular.

“No se han encontrado piezas pintadas con decoración figurada, aunque conocemos algunos fragmentos recuperados en Begastri de campañas anteriores” (Muñoz, y Zapata 2019, 184).

Esto nos reafirma en que opinión de que la decoración figurativa ibérica tenía una funcionalidad eminentemente apotropaica y mágico-funeraria, no siendo propia de contextos habitacionales como los excavados hasta ahora en el *oppidum* de Begastri.

3. Simbolismo de las imágenes representadas

Seguidamente pasan a interpretarse razonadamente los motivos gráficos que aparecen pintados en el fragmento objeto de estudio.

3.1. Dientes de lobo o dientes de sierra

Se propone que la cenefa en dientes de sierra pintada sobre el labio sería simbólicamente equivalente a una cenefa de postas u olas en espiral, aunque no tengan la punta superior rizada (nótese que en una mayoría de ejemplos ibéricos presentan inclinación hacia la izquierda = giro levógiro). Por tanto, esta cenefa simbolizaría los mares que delimitan el mundo de los vivos con el mundo de los espíritus (Fig. 4)¹⁸ en una cosmovisión que básicamente se mantendría durante

14 Posiblemente por corresponderse a un hallazgo posterior a dicha fecha, ver: Pedro Antonio Lillo Carpio, y Sebastián Ramallo Asensio, *La Colección Arqueológica y Etnológica Municipal de Cehegín (Murcia). Catálogo de sus fondos* (Murcia: Ayuntamiento de Cehegín, 1984).

15 José Moya Cuenca, “La cerámica pintada de Begastri”, *Antigüedad y Cristianismo* nº 1 (1984, 2ª ed. 1994): 181-191.

16 Luis Enrique de Miquel Santed (Coord.), *Catálogo de la Exposición “Begastri. Un antes y un después”* (Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2015), 60-61.

17 Francisco Peñalver me confirma que los escasos ejemplares de fragmentos figurativos con los que cuenta el museo aparecieron en superficie y en la misma zona.

18 Las aves-almas debían de seguir el recorrido solar para encontrar el cambiante pasadizo por donde se ponía el sol en las montañas del fin del mundo y que comunicaba con el Más Allá (al ser la tierra habitable y las montañas del fin del mundo masas flotantes independientes, se explican los sucesivos cambios estacionales en la ubicación azimutal de los pasadizos de salida y puesta del sol).

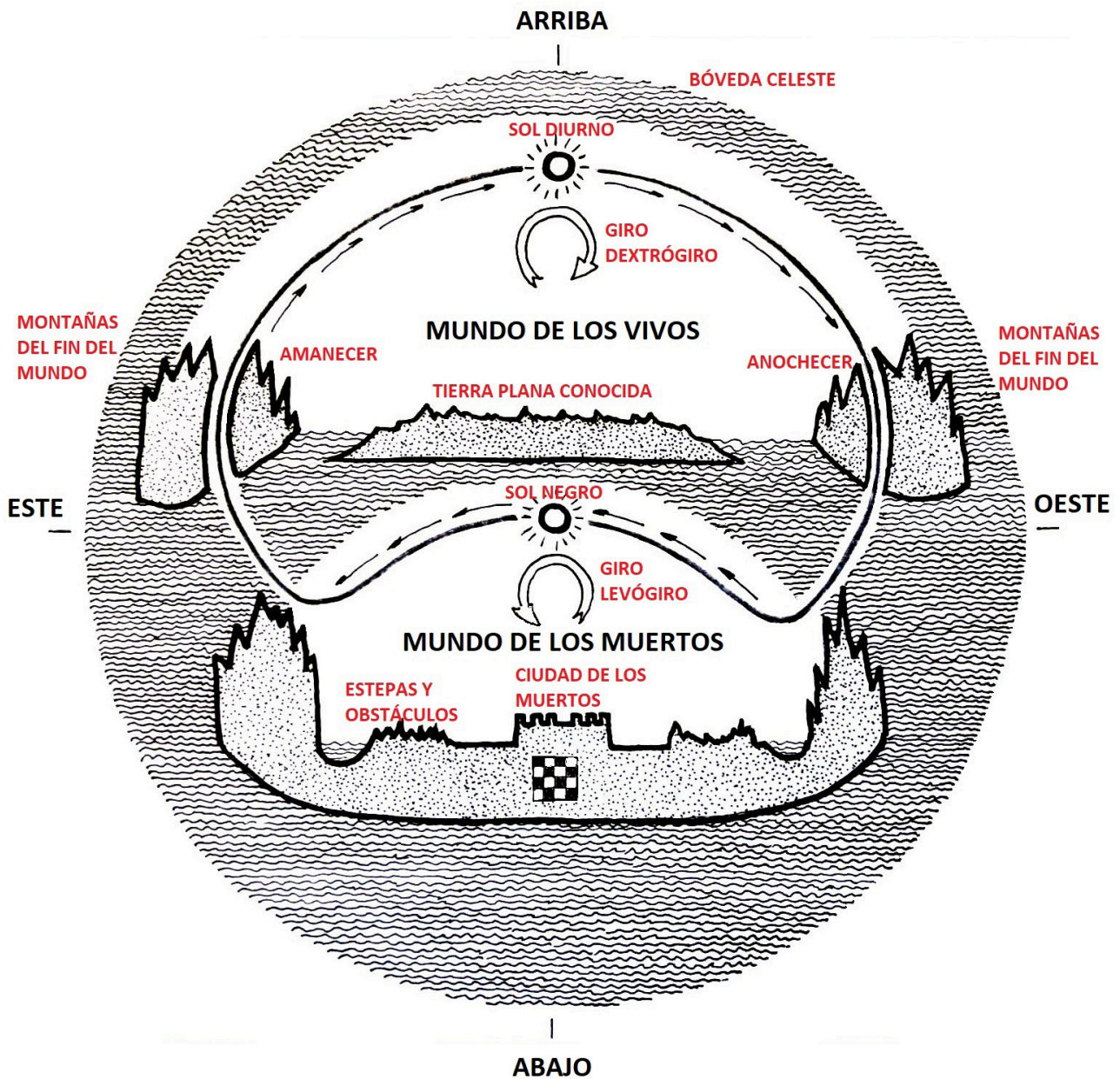


Figura 4. Esquema conceptual terraplanista y geocéntrico del cosmos mesopotámico con la “burbuja” del inframundo debajo de la “burbuja” del mundo de los vivos, interpretación gráfica dibujada por el autor basada en las descripciones de Scurlock y Bottéro.

milenios¹⁹. Es decir, nos indica que debajo de la boca de la pieza cerámica se representan escenas del viaje al inframundo allende los mares.

José Luis Escacena y Álvaro Gómez describen acertadamente la situación en la Península Ibérica:

“En el mundo antiguo, el concepto geocéntrico y geoestático del cosmos constituía un legado ancestral. En la Iberia prehistórica esta visión de la tierra y de los cielos había sido común, en sus rasgos básicos, a muchas

culturas y a momentos distintos. Pero, una vez llegado el I milenio a. C. algunas tradiciones fueron reforzadas. Paralelamente, en algunos ámbitos geográficos despoblados dichas creencias fueron introducidas de nuevo por los dos principales grupos colonizadores del momento: fenicios y griegos” (2022, 89).

En la Fig. 5, esquema gráfico del giro a derechas/dextrógiro (como el giro del sol diurno, mirando hacia el sur que es hacia donde está el sol visto desde el hemisferio norte) y del giro a izquierdas/levógiro (como el giro del sol negro o recorrido solar nocturno por el

¹⁹ Esquema que se habría mantenido en el Mundo Antiguo mediterráneo hasta asumirse las nuevas teorías sobre la esfericidad terrestre desarrolladas en la Grecia clásica.

inframundo), tanto en este tipo de cenefas de dientes²⁰, así como en las cenefas de postas, en las grecas o meandros²¹, y en las cenefas de eses-almas (que cuando no están montadas imitando olas, tienen significado propio como conjuntos de almas). La flecha del viento representada en este esquema (Fig. 5), soplando hacia la derecha o hacia la izquierda, es un añadido postizo que nos sirve para comprender el sentido de giro, que conceptualmente se asocia al giro del arco solar de la Fig. 4.

“Lo diurno y propio del mundo de los vivos se asocia al giro dextrógiro; y al contrario, lo nocturno, lo ctónico y de ultratumba se asocia al giro levógiro” (García de Aguinaga, “Análisis iconológico de la Orza de las Hiedras”)²².













	GIRO DEXTRÓGIRO 	GIRO LEVÓGIRO 
EL SENTIDO DE GIRO ES MÁS RELEVANTE	VIENTO →  DIENTES=OLAS	 DIENTES=OLAS
	VIENTO →  OLAS O POSTAS	 OLAS O POSTAS
	VIENTO →  GRECA O MEANDRO	 GRECA O MEANDRO
	VIENTO →  ESSES-ALMAS IMITANDO OLAS	 ESSES-ALMAS IMITANDO OLAS
EL GIRO NO ES RELEVANTE	 ESSES-ALMAS	 ESSES-ALMAS

Figura 5. Esquema de giros, equivalencias y singularidades en las cenefas ibéricas más características como elementos liminales entremundos. Dibujo del autor.

20 Aunque son simbolismos equivalentes, los dientes suelen encontrarse en la boca o labio de las vasijas ibéricas, mientras que las cenefas de postas aparecen generalmente en el cuerpo de la misma (contrástese con el *guttus* griego de *Paestum*, con nº de inv. 11607 en el MAN, con banda de postas en su cara plana superior).

21 La greca o meandro tiene acepción tanto de límite de separación entremundos como propiamente de laberinto o prueba/obstáculo a superar en el viaje por el Más Allá hasta el destino último de las almas. Sobre el simbolismo del laberinto, ver los puntos 4.7, 4.8.2, y 4.8.3 del artículo “Iconología de la Flor Cuatripétala”, en prensa.

22 Sobre el simbolismo de los giros en el Mundo Antiguo, sus fundamentos solares se desarrollan en el punto 6 (“Consideraciones sobre el simbolismo del giro solar”) y en la imagen nº11 del artículo “Análisis iconológico de la Orza de las Hiedras”, en prensa. Al ser la cenefa de dientes de sierra una figuración diferente del mismo motivo simbólico que la cenefa de olas o postas, lo explicado en el artículo antes citado sobre el simbolismo del sentido de la inclinación o giro es igualmente aplicable a nuestro caso, por lo que una inclinación a izquierdas es plenamente congruente con su

Esto sería coherente con una cerámica de ajuar funerario, y evidentemente también con un vaso empleado como urna cineraria, donde en su interior se depositan las cenizas del fallecido y cuya alma ha de viajar al mundo de ultratumba.



Figura 6. *Kálathos* del Corral de Saus, siglo II a.C. (Museo de Prehistoria de Valencia, número inventario 13753). Dibujo del autor.

Podemos ver un *kálathos* ibérico troncocónico de ajuar funerario (Fig. 6)²³ procedente de la necrópolis ibérica del Corral de Saus, en Moixent (Valencia), con dientes de sierra en la boca similares al de la pieza ahora estudiada pero a derechas (el mar del mundo de los vivos), y bajo el labio una cenefa de postas o de olas levóginas (el mar del mundo del Más Allá). Debajo, friso con rama ondulada de hojas de hiedra, con un

simbolismo delimitador entremundos.

Aunque todo esto sea coherente con una gran mayoría de piezas, en algunos casos de evidencias arqueológicas puede observarse que el sentido del giro es erróneo al que debiera aparecer con esta interpretación; es posible que el pintor se confundiese, que tuviera dislexia de giro, y/o que no fuese imprescindible representar el giro adecuado siempre que el elemento simbólico resultase suficientemente entendible por los usuarios. Eso mismo sigue sucediendo hoy en día, sirva de ejemplo la talla de San Dimas (el buen ladrón) de la Hermandad de la Conversión en Córdoba, con la figura del santo mirando hacia su derecha, cuando según la tradición iconográfica (fundada en los evangelios apócrifos, como el propio nombre de San Dimas) debería de mirar a su izquierda por estar crucificado a la derecha de Jesucristo.

23 Isabel Izquierdo Peraile, *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela* (Valencia: Diputación Provincial, 2.000), 186 fig.83, 210 fig.101.

simbolismo ya estudiado²⁴ y representando almas (en este caso, en el mundo de ultratumba).

3.2. Aves

Ya desde las distintas culturas mesopotámicas, por metamorfosis²⁵ las almas de los fallecidos se transformaban o se transmutaban en aves (o bien en cabras salvajes, y en el mundo mediterráneo también en peces)²⁶ para de este modo poder viajar siguiendo la dirección del arco solar (dextrógiro) sobre una tierra plana hacia el poniente, por donde entre las montañas del fin del mundo estaba la entrada al pasadizo que comunicaba con el inframundo, hueco que atravesaba el sol cada día al anochecer para poder hacer el recorrido inverso (levógiro)²⁷. Esta idea que nace en el neolítico (y que se difunde con la propia expansión del neolítico) se mantendrá en Mesopotamia y en las culturas del Levante mediterráneo, así como en las protogriegas y en la cultura griega. Por tanto, las influencias orientalizante y griega en la Península Ibérica encuentran un terreno ya abonado donde aportan su rica iconografía a unas ideas que ya subyacían entre sus pobladores desde el neolítico cardial²⁸.

La asociación ave-alma no es ahora una interpretación nueva; en la siguiente cita, Ricardo Olmos y Trinidad Tortosa exponen los inicios de su historiografía²⁹:

24 Véase el artículo “Análisis iconológico de la Orza de las Hiedras de Arcóbriga”, donde las hojas de hiedra se interpretan iconológicamente como almas humanas.

25 Ver: María Àngels Roque Alonso, “Las aves, metáfora del alma”, *Cuadernos del Mediterráneo* n° 12 (2009): 239.

La metamorfosis es un concepto que encontramos de forma recurrente en la mitología y la literatura de la Antigüedad, lo que nos indica una cierta familiaridad para asumir dicho cambio. Posiblemente de ahí surgirá el concepto de metempsicosis, propia de las doctrinas órficas, pitagóricas y neoplatónicas sobre la transmigración de las almas.

26 Ver el artículo sobre “Iconología de la Flor Cuatripétala”.

27 En la Fig. 4 se ha hecho una interpretación bastante explicativa. No obstante, disponemos de algunos modelos materiales construidos en el Mundo Antiguo: en la bandeja tartésica del Gandul (García de Aguinaga 2024) vemos una representación gráfica bidimensional de esta cosmovisión, y en la Marmita ibérica de Coll de Moro en Gandesa una interpretación tridimensional (ver punto 4.8.1 del artículo sobre “Iconología de la Flor Cuatripétala”).

28 Lo expuesto en este párrafo queda suficientemente argumentado en el artículo sobre “Iconología de la Flor Cuatripétala”.

29 Esta temática del pájaro-alma será también desarrollada por los llamados “mitólogos” (por ejemplo, Mircea Eliade publica en 1956 su artículo “Simbolisme du vol magique”), pero al considerarse textos más cercanos a la filosofía/hemenéutica que a la arqueología, han tenido poco peso en la investigación actual.

“No podemos dejar de citar una extendida opinión que desde finales del siglo XIX, y sobre todo, en las primeras décadas del siglo XX vio en determinadas representaciones con aves de Egipto y Grecia la simbolización del alma del difunto. Esta perspectiva se amplía en la creencia indoeuropea (ya odiseica, cf. *Odisea* 24, 5ss) del alma humana como un pájaro. La teoría, que remonta al famoso libro de Erwin Rohde, *Psyche*, se resume en la pregnante expresión de G. Weickert, su principal acuñador (1902): el «pájaro-alma» o «Seelenvogel», «soul-bird» en la formulación anglosajona del gran estudioso de la religión griega Martin P. Nilsson (1961-1968) y de Emily Vermeule (1979)” (2009, 249).

Un ejemplo muy ilustrativo de la línea quebrada en zig-zag explicada como ave/s ya lo encontramos en el mundo mesopotámico³⁰ en esta copa de entre 4.000 a. C. y 3.500 a. C. procedente de Tepe Sialk (yacimiento situado en el suburbio de la ciudad de Kashan, en la provincia de Isfahan, en Irán)³¹, ver la Fig.7 (copa muy similar a la pieza del Louvre número de inventario AO 17815, también con la misma representación aviar y del mismo yacimiento), donde la interpretación figurativa del símbolo de línea quebrada en V invertida es de un ave a pie y de perfil. Parece que la abstracción del ave geometrízandola en forma de M o W se trata de una antigua representación simbólica, que en algunos casos cada artesano ha interpretado figurativamente a su manera pero con un significado común³². Como podemos ver en esta misma pieza, tanto la repetición de emes sobrepuestas como las líneas en zig-zag en vertical que se generan por encadenamiento de emes serían simbólicamente bandadas de aves-alma (nótese que sin embargo, las líneas quebradas en zig-zag colocadas en horizontal suelen representar las cadenas de montañas

30 Se advertía en el resumen inicial de este artículo que la justificación de la cadena temporal y espacial de las sucesivas influencias desde Mesopotamia hasta la Península Ibérica ya ha sido desarrollada en otro artículo previo.

31 Como ya se indicaba en la nota 48 del artículo sobre “Iconología de la Flor Cuatripétala”. El símbolo de la M o W asociado a aves se repite en esta otra cerámica oriental de Susa de la misma época (Louvre, número de inventario SB 14291), así como en estas otras cerámicas de similar procedencia y datación: Louvre número inventario SB 3216, en Louvre número inventario SB 23349, y en el vaso del Louvre número inventario SB 3282. También puede verse otra interpretación figurativa diferente de ave asociada al símbolo en M en Louvre número de inventario SB 14280. En ejemplos griegos de cerámica estilo geométrico será posible encontrar figuraciones de aves y motivos geométricos de línea en zig-zag, que por tanto representarían el mismo concepto simbólico expresado en dos lenguajes diferentes (figurativo y abstracto), ver imágenes n°5 y n°6 de “Iconología de la Flor Cuatripétala”.

32 Para un ejemplo del ibérico tardío ya en época republicana, ver la Fig. 15 de este artículo.

del fin del mundo)³³. Del mismo modo, tanto la ese como la ese invertida simbolizan igualmente al pájaro-alma³⁴, por lo que las líneas onduladas en vertical serían bandadas de aves-almas (mientras que en horizontal representan el agua-mar, si es simbolismo funerario como delimitación entremundos).



Figura 7. Ejemplo gráfico mesopotámico que relaciona abstracción con figuraciones aviares, pieza en el Louvre (número principal de inventario AO 17796, n° de excavación S 69) procedente de Tepe Sialk.

Ver en la Fig. 8 esquema con propuesta de equivalencias simbólicas.

Existe una larga tradición en la representación de la partida del alma del fallecido mediante su metamorfosis en un ave, desde Egipto hasta el mundo mediterráneo³⁵.

33 Para el simbolismo del triángulo, ver el artículo sobre "Iconología de la Flor Cuatripétala".

34 Ya se recogía en el esquema de la Fig. 5. El símbolo aviar en M o W sería equivalente a la ese o a la ese invertida, eses que repetidas darían lugar al simbolismo de las bandas verticales de eses o líneas onduladas verticales, como sugiere una píxide del periodo geométrico fabricada en Beocia el siglo VIII de claro simbolismo funerario (esvásticas levógiras a las que no se ha aplicado la simetría axial) y marcada simetría, donde aparecen tanto aves figurativas en ese, como líneas onduladas verticales, ver la píxide en Louvre con número de entrada CA 1817. Sobre la ese-pájaro y la ese-alma, ver en el artículo "Iconología de la Flor Cuatripétala" los esquifos geométricos protocorintios de las imágenes n°17.2 y n°17.1 (Louvre número Cp 12299, y Andros Museum número 090529), y ejemplo de cerámica romana pintada de tradición indígena en la n°41.

35 Ver el artículo sobre "Iconología de la Flor Cuatripétala", donde se comentan numerosos ejemplos.

LÍNEA QUEBRADA		LÍNEA ONDULADA	
	AVE-ALMA		AVE-ALMA
	BANDADA DE AVES-ALMAS		BANDADA DE AVES-ALMAS
	MONTAÑAS		AGUA-MAR

Figura 8. Esquema interpretativo de simbologías geométricas.

“Desde la Antigüedad, los pájaros viajeros son percibidos como almas y, por ello, la metamorfosis es uno de los paradigmas cosmológicos de larga duración en la cultura mediterránea” (Roque 2009, 236).

Así, en el mundo egipcio el alma (*ba*) y el espíritu o fuerza vital (*akh*) eran los que se transformaban en ave para volar hacia el más allá³⁶:

“El rey, por tanto, para completar con éxito el proceso de resurrección-ascensión debía superar esa cesura ontológica establecida al principio de los tiempos. Para ello, tenía que transformarse en un ser capaz de desplazarse de una esfera a otra –de lo humano a la divino– sin alterar el equilibrio cósmico natural” (Rull 2009, 203).

“Los pájaros con los que el rey se identifica cuando asciende al cielo en los TP [textos de las pirámides] son, fundamentalmente: el halcón, la garza, el ganso, la golondrina, el milano y el ibis” (Rull 2009, 204).

De forma análoga a lo que sucedía con el alma durante la muerte al transformarse en mariposas en Micenas, lo encontramos con los pequeños “*eidola*” alados griegos.

“La psiqué abandona el cuerpo en el momento de la muerte y comienza una vida ultraterrena. Tras la muerte, sin embargo, el muerto se presenta no solo como psiqué sino como un eidolon, o se compara con las sombras” (Bremmer 2002, 60).

En la cultura griega existirá una continuidad que enlaza a las aves con el alma³⁷. Se han relacionado determinadas aves como mediadoras entre el mundo divino y el humano. Platón en Fedro desarrolla una

36 David Rull Ribó, “El vuelo mágico del rey en los Textos de las Pirámides”, *Trabajos de Egiptología* 5/2 (2009): 202.

37 Se muestran algunos ejemplos griegos por la influencia directa de la cultura griega en la ibérica, pero básicamente esta continuidad existirá en todo el Mundo Antiguo (no siendo el objeto del presente artículo desarrollarla); como antes se indicaba, la cadena espacio-temporal de influencias de significados simbólicos se justificaban en el artículo “Iconología de la Flor Cuatripétala”.

alegoría sobre el crecimiento de las alas del alma. Y si rastreamos en las imágenes de la cerámica griega, al igual que en determinadas representaciones gráficas de muertes aparece la figura de un pequeño “*ediolon*” alado revoloteando junto al cuerpo fallecido; en algunos casos puede verse un ave de pequeño tamaño volando junto al personaje muerto o que está muriendo³⁸ (ave que, por tanto, tendría una acepción comparable al “*eidolon*” alado, es decir, el alma que abandona el cuerpo). Ver algunos ejemplos³⁹ en la Fig. 9 (con escena de Teseo dando muerte al Minotauro que al morir su alma escapa volando como ave, de temática e iconografía muy similar a la pieza conservada en The Getty Center, Los Angeles, circa 545 a. C.), la Fig. 10 (figuras negras con escena de combate mostrando un guerrero herido y caído que será pisoteado por las falanges en movimiento) y en la Fig. 11 (con guerreros luchando, rodeados de símbolos de almas entre las figuras [cuadrados aspados, un ave volando, y eses invertidas con el mismo significado de alma que el ave en una redundancia simbólica]; debajo del piso donde se apoyan los guerreros cuelgan olas dextrógiras [mar de los vivos], hay un friso con animales psicopompos representando el tránsito, y debajo las olas levógiras del Más Allá). Como vemos, todos ellos son ejemplos de imágenes griegas de aves junto a moribundos representando gráficamente al alma que sale volando.

Un buen trabajo recopilatorio y descriptivo sobre los restos biológicos de las distintas aves (lo real) y su iconografía (lo imaginario) que aparecen en los yacimientos de la Península Ibérica lo encontramos en *Fauna ibérica, de lo real a lo imaginario*⁴⁰, por lo que ahora no lo repetiremos y en este escrito nos limitaremos a ir analizando iconológicamente una serie de ejemplos.

“Globalmente, se puede decir que el significado de las aves es, ante todo, simbólico” (Mata et al. 2014, 76).

38 Dada la relevancia de la oritomanía en el mundo antiguo (vaticinios empleando el vuelo, cantos, o entrañas de las aves), podría asaltarnos la tentación poética de asimilar estas aves con el simbolismo del destino ya escrito. El origen de las artes adivinatorias mediante aves radica en el propio carácter de las aves como almas en viaje (del mismo modo que el origen de la adivinación interpretando sueños u oniromancia se encuentra en la consideración del reino de los sueños como mundo de las almas), por lo que la opción más inmediata de leer iconológicamente estas aves como almas emprendiendo el vuelo parece no solo la más plausible sino también la más directa.

39 Iconografía como la de la cratera corintia circa 580 a. C. en el Louvre con número de inventario Cp 27 (número de catálogo E 627); y análoga a la escena superior de combate de guerreros en la hidria ática circa 535 a. C. en el Louvre con número de catálogo F 41 y número de colección Cp 113.

40 Consuelo Mata Parreño, et al., *Fauna ibérica. De lo real a lo imaginario* (II) (Valencia: Servicio de Investigación Prehistórica del Museo de Prehistoria de Valencia, Diputación de Valencia, 2014), 55-87.



Figura 9. Pintura en ánfora ática de figuras negras, procedente de Vulci, circa 535 a. C., conservada en el Louvre (Número d'entrée LP 2022, Numéro catalogue F 33, Autre numéro d'inventaire N 3500). Dibujo del autor.



Figura 10. Ánfora ática, circa 535 a. C., expuesta en el Louvre (Número d'entrée CA 7319). Fotografía del Louvre.

El caso es que el motivo del ave surge con frecuencia en la cerámica funeraria ibérica pintada con decoración figurativa; en muchos casos se han querido identificar como águilas (algunos ejemplos muestran claramente un pico de ave rapaz, pero en otros no es



Figura 11. Aribalo o vaso globular protocorintio, circa 650 a. C., conservado en el Louvre con número de inventario de entrada CA 1831. Fotografía del Louvre.

tan claro, y en nuestro ejemplar se han relacionado con palomas debido a su pequeño pico)⁴¹, por lo que hay

41 Resulta evidente que, aunque dote a determinadas imágenes de un fuerte contenido simbólico, ya desde el paleolítico superior el ser humano representa lo que conoce (como por ejemplo, las aves) o lo que se inventa (por ejemplo, los grifos). El caso de las aves es una muestra de imágenes tomadas directamente de los múltiples modelos que hay en la naturaleza, mientras que en el caso del grifo se recurre a una fusión de elementos existentes (procedentes tanto de la naturaleza, de la imaginación como los dientes en el pico del grifo de la urna de Tútugi, e incluso elementos tomados de iconografías anteriores como puede ser el bucle hathórico que es un peinado/tocado o peluca femenina). Igualmente en la Flor Cuatripétala hay una fusión de elementos geométricos y botánicos que generan una imagen que, aunque pueda ser parecida, no es identificable con los modelos botánicos reales de la naturaleza (como ya se exponía en el correspondiente artículo). El caso se complica cuando se hace una geometrización o abstracción de la imagen figurativa, que aunque mantenga el mismo significado simbólico deja de ser reconocible como algo aparentemente real por quien desconoce el sentido de dicha imagen. Existen por tanto símbolos figurativos o primarios y símbolos no figurativos o derivados (que no han de ser confundidos con signos), y esto se produjo desde el mismo momento en el que

investigadores que prefieren clasificarlas como “aves indeterminadas”⁴².

Posiblemente debido a la estrecha relación de lo femenino con el inframundo, muchos autores han asociado las aves con diosas (primero Astarté, luego Tanit, y finalmente Juno Dea Caelestis), y por extrapolación con lo femenino⁴³.

“La iconografía ibérica continuará contemplando a las aves como un signo femenino. Ya sea símbolo de divinidad o del alma del difunto las aves acompañan a las damas del siglo IV a. C., como la de Baza (Presedo, 1973; Chapa e Izquierdo, 2010), que la sostiene en la mano o la de El Cigarralejo (Cuadrado, 1995; Izquierdo, 2005; Rísquez y García, 2007), que asoma por el trono. Ambas se divinizan al acoger semejante atributo” (Gualda, “Representación” 2015, 235).

Para el mundo celta, José Ignacio San Vicente González recoge la ya conocida relación de las aves con las almas, tanto como seres psicopompos que debían de hacerse cargo de transportar su alma, o bien representando directamente el alma del fallecido:

“La habilidad de los pájaros para poder abandonar la tierra y volar a los cielos hizo que algunas especies de pájaros fuesen veneradas por la religión celta y se les

el hombre adquirió capacidad simbólica (es decir, pensamiento abstracto para definir conceptos intangibles, que de alguna manera necesitaba representar).

42 Consuelo Mata Parreño, et al., *Fauna ibérica*, 69; Juan Antonio Santos Velasco, “Género y metáforas con animales en la cerámica ibérica pintada”, *Complutum* n° 29(2) (2018), 363.

43 Ver planteada dicha asociación ave/femenino en: Rosa María Gualda Bernal, “Señoras y Aves en Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)”, *Verdolya* 14 (2015), 144-145; Rosa María Gualda Bernal, “Representación y presencia del ave en la cultura ibérica: su análisis en el ámbito funerario”, *I Encuentro de jóvenes investigadores en arqueología de la región de Murcia: de la arqueología prehistórica a la arqueología industrial*, Universidad de Murcia (2015), 229.

La interpretación que se expone razonadamente en el presente artículo no resulta incompatible con una mayor aparición estadística de aves en enterramientos con ajuar considerado femenino, ver algunas estadísticas interesantes en: Gualda Bernal, “Representación y presencia del ave”, 227-269. Modas o costumbres sociales pueden hacer decantarse por los motivos aviares para las mujeres y elegir para los enterramientos masculinos otros temas apotropaicos diferentes (como caballos, carniceros, guerreros en el paraíso de cacería o combatiendo victoriosos). Que en los enterramientos femeninos del mundo ibérico se prefieran las aves para representar su metamorfosis aviar como elemento apotropaico que facilite el viaje del alma al Más Allá, no significa necesariamente que las aves simbolizen lo femenino.

Este sería un claro ejemplo en el que el análisis cuantitativo de datos es interesante y necesario, pero que ha de complementarse con metodologías de análisis cualitativo de datos (en este caso empleando el método iconológico de Panofsky) para evitar llegar a conclusiones inexactas.

supusiesen conexiones con el Más Álla. Por ello se les atribuyó a los pájaros la facultad de poder transportar al alma liberada del cuerpo, tal y como sucedía con los buitres, que comían los cuerpos de los guerreros caídos, y también se aceptó que los propios pájaros podían representar al alma humana liberada de su cuerpo, tal era el caso del gallo, que tradicionalmente simbolizó al alma resucitada” (San Vicente 2016, 60).

Los psicopompos o seres mágicos que guían el alma de los muertos hacia su destino de ultratumba allende los mares, casi siempre han estado dotados de alas: esfinges aladas, leones alados, grifos, caballos alados, e incluso Hermes-Mercurio era una deidad con alas en los tobillos (aunque igualmente en la esfera orientalizante eran animales psicopompos leones y toros, así como en muchas partes también el caballo). Dentro del mundo tartésico del siglo VII a. C. los grifos aparecían claramente como seres psicopompos, e igualmente ha sido documentado el grifo como ser psicopompo en la cultura ibérica⁴⁴ del siglo IV a. C.

En el bronce Carriazo y en los dos análogos del Metropolitan de época tartésica y con forma barquiforme (barca solar)⁴⁵, las aves de ambos laterales parecen ser animales psicopompos, y la figura femenina central de peinado hathórico muestra los brazos en V resemblando una abstracción aviar (el ave como metamorfosis del alma de la fallecida).

Se ha atribuido a las aves el papel de psicopompos⁴⁶, lo que constituye un cambio de significados (habitual en el ámbito simbólico, mediante metonimia: en este caso, lo portado⁴⁷ pasa a ser el portador).

44 Ver por ejemplo la urna del grifo de Tútugi en el punto 4.8.2 de mi artículo sobre la “Iconografía de la Flor Cuatripétala”.

45 María Cruz Marín Ceballos, y Eduardo Ferrer Albelda, “El Bronce Carriazo. Historia y lectura iconográfica de una pieza singular”, *En Esta Toledo, aquella Babilonia: convivencia e interacción en las sociedades del Oriente y del Mediterráneo antiguos*, 615-646 (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011); José Luis García de Aguinaga García, “Análisis iconológico de la bandeja solar de «El Gandul» (Alcalá de Guadaira, Sevilla)”, *Mastia* 17 (2023): 66-67.

46 En el mundo griego, ver ejemplos representando aves psicopompos en el plato de Apulia conservado en el Louvre con número de catálogo K 179 (número de colección ED 947, y otro número de inventario N 2834), y en el levas gámico o nupcial también en el Louvre (número de colección ED 667, otro número de inventario N 3528, y número de catálogo K 387.1), aunque en ambos casos la interpretación ortodoxa ha sido de Afrodita (no sería raro compatibilizar ese doble significado: iconográfico como Afrodita e iconológico como ave psicopompa transportando un alma femenina).

47 Puede verse el lécito corintio procedente de Atenas, con ave en el centro flanqueada por dos grifos psicopompos enfrentados, circa 560 a. C. y conservado en el Louvre con número de colección

Un ejemplo celtibérico de aves psicopompos sería el vaso cerámico del siglo I a. C. de la Necrópolis de Viñas de Portuguí, o *Uxama*⁴⁸, en Burgo de Osma, mostrando tres aves psicopompos junto a tres urnas o cajas con una cabeza humana en relieve como el alma del fallecido (Fig. 12).



Figura 12. Ejemplo de aves psicopompos: vaso cerámico celtibérico del siglo I a. C. de la Necrópolis de Viñas de Portuguí, expuesto en el MAN con número de inventario 24647. Fotografía del autor.

Gabriel Sopena Genzor nos lo explica así:

“Son célebres dos pinturas numantinas que describen cómo un combatiente muerto y tendido en el suelo es abordado por un buitre, que lo devora, habiendo sido representada otra ave carroñera más pequeña, quizá un córvido (Sopena 1995: 222-224, figs. 52-54). Constan otros ejemplos del tópico en sendas estelas de Lara de los Infantes, donde se exhiben combatientes muertos prestos para la devoración de los psicopompos (Marco Simón 1978: 144, nº 134-135; Sopena 1995: 226-227, 240, figs. 44-45); pero se conoce además una variante iconográfica de dicho ritual, como lo es la asociación de aves pintadas que transportan hasta el Más Allá el alma del difunto simbolizada en una cabeza en aplique. El hecho es palmario en una urna funeraria de la necrópolis de Uxama –del poblado procede otro ejemplo– y en sendas cerámicas de Tiermes y Numancia que han sido denominadas ilustrativamente «urnas pájaro» (García Merino 1992; Saiz 1992; Sopena 1995: 237-241, figs. 59-63; Martínez Quirce 1996: 169-171; Argente et alii

ED 57, donde el ave central sería el alma del fallecido y los grifos sus portadores al Más Allá.

48 *Uxama Argaela* (Burgo de Osma, Soria) fue una ciudad de los arévacos conquistada por Roma en el año 99 a. C., y que posteriormente participaría en las guerras sertorianas, por lo que podríamos decir que ésta es propiamente una cerámica celtibero-romana de tradición indígena.

2000: 196-197)” (2004, 76).

Serán frecuentes la representaciones de grifos psicopompos en el universo orientalizante tartésico, y posteriormente siguen figurando en el mundo ibérico pleno, ahora bajo la influencia helena. Sin embargo, las imágenes de grifos y animales fantásticos con función de transportar las almas al más allá dejan de aparecer con esa frecuencia en siglos posteriores, pasando a ser directamente aves psicopompas⁴⁹.

“Me parece, por tanto, que no se pueden considerar grifos a estos animales de la pintura vascular, pese a que tengan algunos rasgos con ecos de un lenguaje lejano” (Uroz 2007, 76).

El ibérico tardío incrementa la devoción por el líder carismático, lo que en esa época de cambios supone una potenciación del individualismo en detrimento tanto de lo colectivo como en menoscabo de la presencia de la divinidad (que nunca había tenido una gran relevancia en las representaciones figurativas de la cerámica ibérica en el ámbito religioso-funerario).

Como ejemplo de compromiso personal con el líder, sabemos que el siglo I a. C. será el de mayor auge de la *devotio* ibérica, de la que José María Blázquez nos explica que:

“Se entiende por *devotio* ibérica la consagración de la propia vida a un jefe, en virtud de fórmulas mágico-religiosas, que tenía lugar entre los pueblos de la España Antigua. (...) La *devotio* ibérica es una institución típica de Celtiberia. (...) *Decae a comienzos del Imperio*” (1991).

Ese mismo autor y en relación con las representaciones de los dioses en los santuarios ibéricos, apostilla que:

49 Coincido con Uroz en considerar que un bucle hathórico no hace al grifo, aunque dicho elemento iconográfico sea reminiscencia de los grifos orientalizantes tartésicos como atribuye Ramos Fernández. Ver: Héctor Uroz Rodríguez, “El carnassier alado en la cerámica ibérica del Sudeste”, *Verdolay* n° 10 (2007): 76; Rafael Ramos Fernández, “Las representaciones de grifos en la cerámica ibérica de la Alcudia, su interpretación simbólica”, en *Congreso Nacional de Arqueología* 23(1) (Elche: Ayuntamiento de Elche, 1996), 313-318.

En la urna edetana del “caballo espantado” del Tossal de Sant Miquel (número inventario 2573 en el Museo de Prehistoria de Valencia) encontramos figuraciones psicopompas plenamente aviares con dicho bucle; compárese también con el fragmento número inventario 2503 del mismo yacimiento y museo. Ver: Helena Bonet Rosado, *El Tossal de Sant Miquel de Lliria* (Valencia: Diputación de Valencia, 1995); fig.66; Juan Antonio Santos Velasco, “Género y metáforas con animales en la cerámica ibérica pintada”, *Complutum* n° 29(2) (2018): 369.

“En los santuarios ibéricos contrasta con la gran cantidad de exvotos de oferentes el hecho de que no hayan encontrado las imágenes de los dioses, al contrario de lo que sucede en los santuarios coetáneos del área mediterránea” (2001, 73).

A pesar de los claros ejemplos tartésicos y celtibéricos de aves psicopompas antes mencionados, en el mundo ibérico las aves de figuraciones con carácter funerario, más que seres psicopompas (que incluso en algún caso podrían serlo⁵⁰, por cercanía metonímica de significados), en la inmensa mayoría de los casos serían elementos apotropaicos representando directamente el alma del fallecido, que sale volando convertida en ave al abandonar el cuerpo. En el punto 4 se interpretarán varios ejemplos en cerámicas pintadas ibéricas.

3.3. Adormidera o granada

Granada y adormidera serían simbólicamente intercambiables. La amapola o adormidera, con sus compuestos psicotrópicos capaces de producir estados alterados de consciencia, presenta una relación directa causa-efecto con el poder ritual para acceder temporalmente al mundo de los espíritus (al igual que el resto de productos alucinógenos de la Antigüedad). A su vez, el fruto del granado muestra una gran semejanza formal con la cápsula de la adormidera, pero es dulce y comestible, por lo que en el mito de Hades y Perséfone se caracteriza como fruta del infierno.

Efectivamente, distintos investigadores defienden que ambos elementos (adormidera y granada) en cierto modo serían simbólicamente intercambiables, por lo que termina siendo poco relevante la cuestión sobre si lo representado en la cerámica ahora estudiada es adormidera (lo que botánicamente veíamos como más probable) o bien granada. Carlos González Wagner es claro al respecto:

“Es por ello que las adormideras constituyen un motivo muy frecuente de la decoración eleusina, simbolizando, junto con la granada -de la que los antiguos griegos creían que era una evolución comestible de la adormidera- tanto el rapto marital como la fértil resurrección a partir de la muerte” (1984, 44-45).

Igualmente, Karl Kerényi plantea la posible equivalencia simbólica entre amapola de adormidera y granada, pues hablando de la vasija apúlica conservada en el Vaticano mostrando una cápsula de adormidera creciendo de una tumba dentro de un edículo expone

50 Como las aves psicopompas y afrontadas con bucle hathórico de la urna edetana del “caballo espantado” del Tossal de Sant Miquel (número inventario 2573 en el Museo de Prehistoria de Valencia).

que:

“No falta una amapola, quizás sustituto de la granada mística” (2004, 155, fig.40).

Ya en el neolítico se empleaba la adormidera en usos rituales (evidentemente, para un acceso místico al mundo de los espíritus) como queda atestiguado en la Cueva de los Murciélagos en Zuheros (Córdoba) y en otros yacimientos⁵¹.

La amapola de adormidera (al igual que el cornezuelo) presenta una asociación directa con los cultivos de trigo, cuyo poderoso secreto de ciclos de muerte y de germinación o renacimiento trajeron los cardiales a la península ibérica (poblada entonces por pequeños grupos de cazadores y recolectores). Esta asociación conceptual del trigo-gramíneas con el ciclo de vida/muerte (fecundidad y resurrección) que surge con el propio neolítico, y su identificación simbólica con adormidera/granada, serán una constante en las posteriores culturas mediterráneas, como tenemos para el mito griego de Démeter y Perséfone. Hablando de la asociación de Démeter (madre de Perséfone) con la adormidera, Daniel Becerra Romero escribe que:

“Por otra parte su asociación con los cereales debió influir notablemente pues la amapola suele crecer en los campos cultivados, aspecto éste que aparece comentado tanto por los autores griegos (Thphr. HP. 9.12.4), como por los romanos (Verg. G. 1.77-78)” (2006, 13).

Sobre la adormidera existen múltiples referencias literarias en las fuentes (textos antiguos y epigráficas) tanto en Mesopotamia como en Egipto y en el mundo clásico grecolatino⁵², así como una variada iconografía que la representa⁵³. Lo mismo sucede con la granada, seguidamente se reproducen al respecto algunas citas de distintos autores:

“El dios del mundo inferior dio a Perséfone «sólo un

único grano de dulce granada; Perséfone apenas se dio cuenta»; y a partir de ahí, ella estuvo para siempre en su poder” (Kerényi 2004,146).

“La granada ha estado durante toda la Antigüedad mediterránea cargada de un fuerte simbolismo, especialmente relacionada con los mitos griegos de Démeter y Perséfone o con la diosa púnica Tanit, en los que la muerte y la resurrección de la vida se alternan cíclica e inseparablemente, de ahí que la granada se interprete continuamente como un símbolo funerario (Blázquez 1983:168; Page 1984:134-135; Sfameni 1986)” (Mata et al. 2010, 66).

Esta relación simbólica de adormidera/granada con el mundo del Más Allá se repetirá en el pensamiento ibérico:

“En el mundo ibérico, se encuentran imágenes de granados y granadas en necrópolis para simbolizar el tránsito a ultratumba. Con esta idea también se pueden relacionar las asociaciones entre granadas y aves, a las que en ocasiones se les ha atribuido cierto carácter psicopompo” (Mata et al. 2010, 67).

Sueños y psicotrónicos. Fuller Torrey explica la importancia de los sueños en la creencia de la vida de ultratumba, y remontándose a la obra *Primitive culture* (1871) del antropólogo Edward Tylor escribe que:

“The belief that all humans have a soul or spirit, and that this soul leaves the body at the time of death, was merely the first part of Edward Tylor’s theory regarding the origin of religious thought. The second part of this theory was «the belief in the soul’s continued existence in a Life after Death». Tylor contended that «primitive people arrived at this conclusion based upon their experience with dreams»” (2022, 117).

Asimismo, los estados alterados de consciencia suponen una experiencia ritual que conecta directamente con el mundo de los espíritus⁵⁴, a menudo mucho más intensa que un sueño e incluso peligrosa, trance ceremonial solo al alcance de los especialistas e iniciados. Los escritos de Lewis-Williams insisten en la relación directa de los estados alterados de consciencia

51 Sobre la adormidera en la Cueva de los Murciélagos en Zuheros (Córdoba) ver: Beatriz Gavilán Ceballos, y Martí Mas Cornellá, “La cueva de los murciélagos de Zuheros (Córdoba)”, SPAL nº 15 (2006): 21-37.

También se ha encontrado adormidera en los yacimientos neolíticos de la Cueva de los Murciélagos en Albuñol (Granada) y en la Cueva del Toro en Antequera (Málaga). Sobre la adormidera en el neolítico final en Francia, ver: Philippe Marinval, “Cueillette, agriculture et alimentation végétale de l’épipaléolithique jusqu’au 2ème âge du fer en France méridionale”, Tesis doctoral, París EHESS, 1988.

Sobre otros yacimientos europeos ver: Elisa Guerra Doce, *Las drogas en la prehistoria* (Barcelona: Editorial Bellaterra, 2006), 199-214.

52 Carlos González Wagner, *Las drogas sagradas en la Antigüedad* (Madrid: Alianza Editorial, 2022), 37.

53 González Wagner, *Las drogas sagradas*, 94-98.

54 Lewis-Williams desarrolla sus teorías sobre el chamanismo antiguo basándose en la antropología comparada, en la identificación de muchos grafismos geométricos con fosfenos durante un estado alterado de consciencia, y en la interpretación de las evidencias arqueológicas (donde juegan un papel importante las sustancias psicotrónicas rituales). Entiendo que son planteamientos interesantes, pero que serían complementarios a otras interpretaciones más completas sobre la cosmovisión de las culturas en la Prehistoria.

con la experiencia religiosa:

“La religión, fundamentalmente, está basada en la creencia en reinos sobrenaturales y entidades no materiales. Las percepciones de esos reinos invisibles derivan del funcionamiento electroquímico del cerebro. Ya sea animista, adoradora de ancestros, politeísta, monoteísta o creyente de un Gran algo que sustenta el Universo, la gente acepta que hay un reino sobrenatural que está al margen del estudio científico. El contacto con ese reino es lo que denominamos experiencia religiosa. La gente obtiene este tipo de experiencia mediante la exploración del extremo introvertido del espectro de consciencia” (2009, 297-298).

Volviendo al simbolismo funerario de la adormidera/amapola, podemos concluir que estando directamente ambas vinculadas con el acceso al mundo de los espíritus y representando el renacimiento, serían un elemento funerario apotropaico para el camino correcto hacia el Más Allá, y así puede interpretarse en lo pintado sobre la pieza de cerámica ibérica de Begastri objeto de este estudio.

3.4. El simbolismo de la simetría axial en el mundo antiguo

Actualmente la simetría se considera un mero recurso compositivo elemental en las artes plásticas/visuales, herramienta que se emplea buscando conseguir una estética adecuada para una determinada imagen o para una configuración arquitectónica. Se relaciona con ideales estéticos y estilos históricos, y se asocia a equilibrio y armonía visual. La simetría es entendida como herramienta de diseño para transmitir sensaciones, siguiendo el concepto de arte (definido como pura expresión de la individualidad del artista) así conceptualizado por la cultura norteamericana desde la segunda guerra mundial y vigente en la actualidad.

“En esta pugna visual, por supuesto que ni la simetría ni la asimetría son fines en sí mismos, sino sólo meras estructuras aptas para transmitir la sensación de coherencia que identifica la verdadera obra de arte” (García García 1998, 148).

“Simetría o asimetría son, pues, meros caminos para llegar a la belleza entendida como armonía. Y de entre ellos la simetría, con la lógica y coherencia de su estructura elementalmente simple, resulta el más directo y, por ello, el más corto” (García García 1998, 149).

Sin embargo, para el mundo antiguo la simetría era una representación del orden divino⁵⁵.

En el ámbito simbólico, la simetría axial⁵⁶ está basada en una extrapolación de la propia simetría bilateral del hombre⁵⁷. Así, en primera instancia esa simetría sería una reafirmación de lo artificial y lo construido por el hombre, es decir, lo conocido, entendible⁵⁸ y controlable, frente a su opuesto que sería lo natural y lo salvaje, lo aleatorio e incontrolable, lo desconocido y aterrador. Sigfried Giedion escribe, citando a Engelhardt:

“Un cristalógrafo ha descrito la simetría como «reguladora del conocimiento. Con esto queremos decir que el hombre reconoce y percibe el mundo a través de la clave de la simetría» (Engelhardt 1949:210)” (1981, 421).

Y como la autoridad (del rey/monarca/soberano/emperador/faraón) es legitimada directamente por la voluntad divina, el orden terrestre que garantiza el gobernante y que muestra la simetría es tal por designio divino, por lo que la simetría pasa a simbolizar el orden cósmico sagrado⁵⁹. Este simbolismo de la simetría axial se retroalimenta, y con su repetición especular evoca en el orden artificial del mundo de los vivos el reflejo del mundo idealizado de los dioses.

Walter Burkert en su libro *La creación de lo sagrado* insiste en el orden divino y en la legitimidad divina del poder:

el mundo terrenal quedaba representado por la ortogonalidad, la simetría, y la repetición (que es un tipo de simetría), todo ello ratificando la legitimidad divina del gobernante (rey, emperador, monarca, faraón), y frente al desorden y la anarquía del caos que simbolizaba el organicismo.

56 También llamada simetría por reflexión, o simetría especular, o simetría lineal, o simetría heráldica. Otros tipos diferentes de simetría son la simetría de traslación o de repetición, la simetría de rotación, la simetría de abatimiento (con un giro de 180°, como sucede con las figuras en la baraja francesa), etc. Ver ejemplos de distintos tipos de simetría en la arqueología en: Josef Brandmüller, B. Hroudá, y A.V. Wickede, “Symmetry in archaeology”, *Computers & Mathematics with Applications*, Vol. 12, Issues 3-4, Part 2 (1986): 783-787.

57 El filo animal de los cordados (filo del que los vertebrados constituyen un subfilo) que surgió en la llamada Explosión Cámbrica se caracteriza por la cuerda dorsal o notocorda, lo que genera su bilateralidad. Y como vertebrado, el ser humano presenta bilateralidad, aunque interiormente algunos órganos no muestren una simetría estricta: Claudio Ardohain, “Ruptura de simetría en arquitectura sagrada”, *Forma y Simetría: Arte y Ciencia*, Congreso de Buenos Aires 2007 (2007): 78.

58 Los estudios de la Gestalt (liderados por Max Wertheimer, Kurt Koffka, y Wolfgang Köhler) nos muestran que la simetría es uno de los principios perceptivos (las imágenes simétricas se perciben como una única unidad), lo que simplifica y hace más entendible la imagen, e igualmente refuerza la idea de orden y armonía.

59 Entendiendo lo sagrado como “una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades naturales”, según lo define Mircea Eliade en su introducción de *Lo sagrado y lo profano*.

55 En arquitectura (y en el arte en general), el orden divino en

“Los dioses son la garantía más permanente del orden” (2009, 69).

“El rey es declarado y en cierto modo convertido en garantía de seguridad y buena vida, mientras que los dioses sostienen el mundo. La religión opera para estabilizar el orden aceptado, alabando su supremo punto de origen” (2009, 168).

“Era en la religión, en la autoridad y el poder del dios donde [los reyes y emperadores] buscaban legitimación” (2009, 173).

“El poderoso [el rey o emperador] se somete al más poderoso [al dios] y así puede ejercer su poder de forma legítima, con buena conciencia y con éxito” (2009, 176).

Encontramos una marcada simetría axial (junto con la repetición, que es otra forma de simetría) en todas las arquitecturas sagradas, desde Mesopotamia y Egipto al mundo clásico. Sigfried Giedion, gran estudioso de la arquitectura, nos muestra un ejemplo de esos parámetros cósmicos que representa la simetría en las construcciones sagradas:

“El eje horizontal del templo funerario de Hatsepsut -la construcción axial más afortunada de Egipto- indica el curso ascendente del camino procesional arropado por los riscos rocosos del desierto libio. Su orientación no era terrenal sino que se dirigía hacia una infinitud cósmica” (1981, 425).

El simbolismo de la ortogonalidad, la repetición y la simetría como representación del orden divino (orden que justifica la legitimidad del gobernante) se convertirá en canon estético de la arquitectura religiosa sin perder dicho simbolismo. Marco Vitruvio Polión empieza el Capítulo 1 del Libro Tercero de este modo⁶⁰:

“La disposición de los templos depende de la simetría, cuyas normas deben observar escrupulosamente los arquitectos. La simetría tiene su origen en la proporción, que en griego se denomina analogía. La proporción se define como la conveniencia de medidas a partir de un módulo constante y calculado y la correspondencia de los miembros o partes de una obra y de toda la obra en su conjunto. Es imposible que un templo posea una correcta disposición si carece de simetría y de proporción, como

sucede con los miembros o partes del cuerpo de un hombre bien formado”.

Esta simetría no será exclusiva de la arquitectura, pues se repite para el resto de expresiones plásticas humanas⁶¹, como la pintura y la escultura en sus distintas manifestaciones⁶², representando también el orden divino⁶³.

4. Análisis iconológico de otras piezas ibéricas con aves

Seguidamente se expondrán varios ejemplos ibéricos (o de tradición ibérica) de cerámica pintada con figuración de ave y su interpretación iconológica, para así poder mostrar la coherencia simbólica de las propuestas interpretativas realizadas hasta ahora.

4.1. Primer ejemplo ibérico de vaso con ave

Como primera muestra de figuración ibérica con prótomo de ave se presenta un oinochoe o jarra de boca trilobulada y asa sencilla, ejemplo de una tipología bastante antigua que se mantiene con éxito, pieza con nº de inventario 1941/46/44 en el MAN (Fig. 13), procedente de la colección Heiss⁶⁴ y atribuida por Fernández de Avilés⁶⁵ a la necrópolis del Cabezo del Tío Pío, en Archena (Murcia), cerámica que está datada entre los siglos II y I a. C. Altura de 20,5 cm,

61 Sin entrar en otras artes, como música y literatura, en las cuales también es posible encontrar simetrías de distintos tipos, siendo la repetición o serialización una de las más características.

62 La cerámica pintada tiene sus particularidades. Al fabricarse a torno, la vasija cerámica es un cuerpo de revolución, siendo el eje de revolución el propio eje del torno. Por motivos funcionales suele mostrar algunas asimetrías, tales como asas, lóbulos y pico vertedero, etc. Las primeras cerámicas decoradas tenían un esquema compositivo mucho más orgánico, que posteriormente fue ordenándose en bandas y frisos. Así, la pintura pasará a estructurarse en frisos entre bandas horizontales. Muchos motivos decorativos suelen ser seriados, es decir, repetitivos, componiendo cenefas. Por la propia funcionalidad de la pieza como contenedor (con boca superior y fondo ciego inferior), siempre existe un arriba y un abajo (en la cerámica funeraria hemos visto que en numerosas ocasiones se repite el esquema correlacionando el arriba con el mundo de los vivos y el debajo con el inframundo, siendo el espacio intermedio el del tránsito de uno a otro).

63 Un caso particular de simetría que se repetirá desde Mesopotamia hasta los confines del Mediterráneo es el de dos animales (reales o imaginarios) afrontados rodeando una figura humana central, donde en esta figuración los animales suelen representar seres psicompomos con el alma del fallecido en el centro. Su desarrollo, justificación y variantes serán motivo de otro artículo.

64 Esperanza Manso Martín, “Entre colecciones: organizando e investigando las cerámicas de Elche y Archena”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* nº 36 (2017), 166.

65 Manso, “Entre colecciones”, 164, 167.

60 Seguidamente, Vitruvio pasa a describir las proporciones del hombre inscritas en un círculo y un cuadrado, lo que se ha venido a conocer como “el hombre de Vitruvio”, cuyo dibujo por Leonardo da Vinci desarrollando este tema (circa 1490) ha adquirido un carácter icónico. En nuestro caso, lo interesante es que la simetría y la proporción se relacionan directamente con la anatomía del propio hombre y su bilateralidad, como antes se indicaba.



Figura 13. Oinochoe nº1941/46/44 en el MAN. Dibujo del friso principal y fotografías del autor.

base Ø4,2 cm, boca Ø6,8 cm⁶⁶. En la descripción de su geometría que figura en la ficha digital del MAN, figura lo siguiente:

“Jarro de boca trilobulada de la que parte un asa vertical de cinta con depresión central hasta la parte superior del galbo. Cuello cilíndrico y cuerpo bitroncocónico con carena marcada. Base rehundida cóncava”.

Describiéndola de arriba abajo, muestra la siguiente decoración pintada⁶⁷ (entre paréntesis, su interpretación simbólica subyacente o iconológica):

1. Boca decorada hacia su interior con dientes de sierra o picos curvos con giro levógiro (esta cenefa liminal nos indica que de la boca para abajo abandonamos el mundo de los vivos y entramos en el mundo de los espíritus, vedado a los vivos).
2. Cuello con trazos horizontales lanceolados, y asa con rayas horizontales en el mismo estilo (el cuello de la jarra representaría simbólicamente el pasadizo al inframundo desde las montañas del fin del mundo; los propios trazos lanceolados quizás estarían relacionados con las hojas de olivo, con simbolismo de renacimiento).

66 Según las medidas tomadas por el autor al examinar la pieza en el MAN.

67 Los motivos que aparecen en este ejemplo y en el siguiente son bastante comunes en las cerámicas de Archena, La Alcudia y Liria. Muestran por tanto un estilo gráfico bien documentado, y que estilísticamente se clasifica como típico de estas zonas (según describen Nordström, García Hernández, Tortosa, etc.). Por tanto, en la literatura existente ya quedan suficientemente documentados los paralelos iconográficos regionales de cada elemento pintado en estas vasijas, por lo que ahora no se insistirá en ello.

3. Sobre el friso principal o superior, banda horizontal de grosor intermedio (el final del pasadizo y la entrada en el inframundo).
4. Friso superior con un prótomo de ave, y motivos vegetales o fitomorfos (tanto de menor tamaño en torno al ave con espiral a su derecha y hojas lanceoladas de hiedra a su izquierda, como una gran composición situada a la izquierda del asa con hoja túmida y debajo espiral con hoja lanceolada de hiedra), ver el desarrollo del friso en Fig. 13 (el ave sería el alma del fallecido, en su viaje a su destino último).
5. Conjunto de banda horizontal intermedia de separación entre frisos, con: doble línea fina, línea gruesa, y de nuevo doble línea fina (bandas que separan la zona de tránsito de la zona de destino, siendo el destino el equivalente a la ciudad de los muertos mesopotámica, aunque por las figuraciones que encontramos en el mundo ibérico parece que los iberos sí que creían en la salvación del alma individual con personalidad/memoria propia en una suerte de paraíso en el Más Allá).
6. Friso inferior con banda de eses verticales (son las almas que moran en el paraíso, ver esquema de Fig. 5).
7. Conjunto de banda inferior horizontal, mediante: línea fina superior, línea de grosor intermedio, y otra línea fina inferior (sería el límite inferior o base del paraíso).

Es por tanto un objeto funerario apotropaico de ayuda mágico-religiosa para alcanzar lo que está representado (y a su vez sigue siendo una vasija, quizás en su día contuviera cenizas de cremación u ofrendas



Figura 14. Kálathos nº1924/28/10 en el MAN, mostrándose dos vistas de la misma pieza. Fotografías del autor.

dedicadas a los dioses infernales) que simboliza el alma del fallecido transformada en ave en su viaje por el Más Allá al lugar donde moran las almas (cenefa de eses)

4.2. Segundo ejemplo ibérico de vaso con ave

Se muestra el kálathos nº 1924/28/10 con número de inventario 1924/28/10 en el MAN, datado ente los siglos III y I a. C., procedente de Archena pero sin más atribuciones de origen, proviene de la colección Pons Olives⁶⁸. Altura de 28 cm, base Ø18 cm, boca Ø27 cm⁶⁹. En la descripción de su forma que aparece en la ficha digital del MAN figura que:

“Los recipientes denominados kálathos constituyen una de las formas con más personalidad dentro del amplio repertorio de la cerámica ibérica. La pieza aquí seleccionada la podemos clasificar dentro de la variante denominada “sombbrero de copa”, corresponde a una vasija de tamaño mediano, perfil troncocónico, base plana con umbo y labio exvasado plano”.

Presenta una decoración y composición muy parecida a la pieza anteriormente descrita, con pequeñas variaciones en los motivos vegetales, y por tanto ofrece una lectura como contenedor y objeto apotropaico muy similar. De arriba a abajo, tenemos lo

siguiente (Fig. 14):

1. Labio plano volado, pintado superiormente con cenefa de dientes de sierra o picos curvos inclinados hacia la izquierda (de nuevo, cenefa de dientes de lobo en la boca de la vasija, con significado de límite entremundos).
2. Sobre el friso principal, banda con: línea horizontal gruesa y línea fina superior (banda tanto compositiva para enmarcar el friso principal, como simbólica señalando el espacio superior de la zona de tránsito tras pasar por el pasaje que nace en las montañas del fin del mundo, pasaje que en esta pieza no aparece representado).
3. Friso principal con un prótomo o busto de ave de pico largo con las alas extendidas o explayadas, mostrando dos órdenes de pequeñas plumas coberteras y un orden de largas plumas remeras; y motivos vegetales o fitomorfos con hojas lanceoladas y hojas lobuladas de hiedra, tanto con elementos sueltos como formando una composición simétrica en el lado opuesto al ave incorporando espirales o roleos (representa el alma del fallecido transformada en ave para posibilitar su viaje, rodeada de motivos vegetales asociados con espirales y hojas de hiedra⁷⁰, eminentemente simbólicos). La espiral y la doble espiral ya eran representaciones neolíticas para simbolizar el viaje al Más Allá y la inmortalidad

68 Manso, “Entre colecciones”, 161. Como curiosidad, Manso indica que: “Esta pieza aparece en el catálogo de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, con el nº 5779”.

69 Según las medidas tomadas por el autor al examinar la pieza en el MAN.

70 Sobre las hojas de hiedra, nos remitimos al artículo sobre “Análisis iconológico de la Orza de las Hiedras”.

del alma:

“Parece claro entonces que el motivo espiral estaba asociado, en las mentes de los pobladores neolíticos, con los corredores de las tumbas megalíticas y con el tipo de viaje transcósmico que la muerte implicaba” (Lewis-Williams 2016, 280).

4. Banda horizontal intermedia de separación entre frisos con: línea fina, línea gruesa y línea fina (banda que separaría físicamente la zona de tránsito con la de destino).
5. Friso inferior con banda de paquetes de 5 o 6 eses verticales, separados mediante particiones verticales (las eses verticales son almas, que habitan en el lugar de su destino último o el paraíso para los iberos).
6. Banda inferior horizontal, mediante: dos líneas finas, línea gruesa, y otras dos líneas finas (representa la base o el soporte físico de la morada de las almas que han alcanzado el paraíso).

4.3. Tercer ejemplo ibérico de vaso con aves

En este caso se trata de un ibérico muy tardío coetáneo con la romanización, mostrando el ave como M o W. Ahora describiremos y analizaremos una pieza de cerámica tipo oinochoe de influencia ibérica figurativa, aparecida muy fragmentada, encontrada en un silo de la calle Pujol de Badalona documentado como vertedero, que se ha datado en época republicana en el tercer cuarto del siglo I a. C. (Fig. 15). Ignasi Garcés Estallo describe su forma de esta manera:

“Núm. Inv.: MB 3.403; Sigla: 76-SIT-38. Vaso de boca trilobulada provisto de dos “ojos” en el exterior mediante la aplicación de pastillas circulares en relieve, cuello estrecho y cuerpo piriforme ligeramente alargado; la pérdida del fondo impide conocer la base. Está dotado de un asa que gira en ángulo casi recto en el extremo superior, sin exceder por encima del extremo más alto de la boca, y presenta sección en forma de cinta dotada de canal en la superficie dorsal. En la actualidad consta de veintitrés fragmentos” (2020, 68).

Su pintura presenta los siguientes elementos, descritos de arriba a abajo:

1. Dientes de sierra dextrógiros en el interior de la boca (iconológicamente, los dientes de sierra con giro a derechas representarían el mar del mundo de los vivos, ver esquema de la Fig. 5).
2. Ojos abotonados en relieve y pintados⁷¹. Mar

⁷¹ Proviene de la tradición griega y fenicia, posiblemente

Alfaro define de la siguiente manera este tipo de ojos, situados a ambos lados del pico vertedero de una jarra:

“Ojos apotropaicos: en el mundo griego y fenicio, la bebida tenía un claro carácter religioso y simbólico. A veces, se dota a las jarras y copas de unos ojos pintados que protegen al bebedor de todo mal. Este elemento se copiará de las vasijas importadas a las jarras ibéricas aunque poco a poco se esquematizará hasta ser representado por un círculo con un punto central” (2005, 10).

3. En el cuello y bajo los “ojos” figura una cenefa de emes entre bandas de tres líneas horizontales superior e inferiormente (esta la cenefa de emes son pájaros-alma⁷² que vuelan hacia la derecha (ver de nuevo el esquema de la Fig. 5), es decir, todavía en el mundo de los vivos⁷³, y representan las almas transfiguradas por metamorfosis e iniciando su tránsito al Más Allá).
4. Cenefa de eses horizontales dextrógiros (cenefa de eses-almas horizontales, vuelve a repetir el mar del mundo de los vivos).
5. Cenefa de semicírculos sobrepuestos (los semicírculos son ponientes solares, por lo que se trataría de una banda fronteriza entremundos; la interpretación simbólica de los semicírculos secantes como poniente solar se justifica en otro artículo⁷⁴).
6. Friso de pájaros entre bandas de tres líneas horizontales arriba y abajo (el friso de aves volando hacia la izquierda representa de nuevo las almas en tránsito pero esta vez en el inframundo, pues están debajo de la cenefa de ponientes).

influenciadas por el “ojo fascinador” egipcio. Otros ejemplos de jarras ibéricas con ojos pintados son: las jarras del Puntal dels Llops de los siglos III-II a. C. con números de inventario 1903 y 7419 del Museo de Valencia, y la jarra del Tossal de Sant Miquel de los siglos III-II a. C. con número de inventario 2380 del Museo de Valencia, piezas encontradas en entornos habitacionales. Sobre la interpretación que se hace de los ojos en la “Copa de Dioniso”, datada hacia 530-540 a. C., del alfarero ático Exequias y conservada en las Staatliche Antikensammlungen de Múnich con número de inventario 8729, véase: Cornelia Isler-Kerényi, *Dionysos in Archaic Greece: An Understanding through Images* (Leiden-Boston: Brill 2006), 172-176, fig. 104.

⁷² Nótese que en épocas tan tardías como el siglo I a. C. se sigue empleando en la Península Ibérica el mismo simbolismo mesopotámico que luego encontramos en el mundo geométrico griego (ver los esquemas de la Fig. 5 y de Fig. 8), por lo que las ideas escatológicas subyacentes han de soportarse en un substrato ideológico compartido.

⁷³ Como puede verse que formalmente se relacionan con el friso de aves figurativo-abstractas que hay más abajo.

⁷⁴ Véase el artículo sobre “Análisis iconológico de la Orza de las Hiedras”, en prensa.

7. Friso de grecas o meandros con giro a izquierdas (el friso de grecas o meandros levógiros suele constituir de forma general elemento gráfico liminal entremundos, pero este caso retoma su sentido original y representa directamente los laberintos⁷⁵ infernales que han de superar las almas en el azaroso viaje para llegar a su destino en el inframundo).
8. Banda de tres líneas horizontales entre frisos (elemento de separación o frontera entre los obstáculos y el destino final que han de alcanzar las almas).
9. Friso de hojas de hiedra trilobuladas (finalmente están las hojas trilobuladas de hiedra⁷⁶, que son las almas estériles de fallecidos pero con personalidad/entendimiento/memoria que habitan el reino del más allá⁷⁷).
10. Los trazos horizontales del asa serían posiblemente una esquematización de hojas lanceoladas de olivo, motivo funerario que representa lo cíclico y la inmortalidad del alma (en el mundo ibérico suele grafarse con este tipo de trazos en asas y cuellos estrechos para representar el pasaje físico por el que se mete el sol para llegar al inframundo).

Es por tanto una jarra de claro contenido simbólico funerario y evidentemente con finalidad apotropaica, aunque apareciese fragmentada en contexto de vertedero en un ámbito habitacional (quizás se rompió antes de ser depositada en una necrópolis, y por ello se terminaron arrojando sus restos al vertedero). Su contenido simbólico es coherente con el desarrollado en piezas tanto anteriores cronológicamente (ver los ejemplos antes expuestos en este artículo) como posteriores (véase la Orza de las Hiedras, procedente de Arcóbrica, cerámica romana pintada de tradición indígena, datada entre finales del siglo I d. C y mediados del siglo II d. C.); pero en este caso particular de Badalona el artesano que la pintó hizo un esfuerzo para mostrar que conocía perfectamente el significado simbólico de los elementos representados, y de ahí esa curiosa figuración de pájaros-emes volando junto con la representación abstracta de cenefa de emes que aparece poco más arriba (de forma muy análoga a lo que hizo el artesano mesopotámico que varios milenios antes pintó la vasija de la Fig. 7 de este artículo, aunque

75 Sobre el laberinto, ver el punto 4.7 y la nota 90 del artículo sobre “Iconología de la Flor Cuatripétala”.

76 Por el contrario, las pámpanas u hojas de vid o de parra tienen borde dentado, y cuando se representan iconográficamente suelen asociarse a los racimos de uvas, siendo empleadas en contextos dionisíacos/báquicos o de banquetes/simposios.

77 Desarrollado en detalle en el artículo sobre “Análisis iconológico de la Orza de las Hiedras”, en prensa.

en ese caso fuesen aves posadas y vistas de lado)⁷⁸.



Figura 15. Oinochoe ibérico de Badalona. Dibujo del autor, sobre fotografía publicada en: Ignasi Garcés Estallo, “La oinochoe de las aves de Badalona”, *Estudis sobre ceràmica i arqueologia de l'arquitectura* (2020): 68.

5. Conclusiones

El fragmento de cerámica ibérica de Besgastri nos ha servido para hacer una serie de consideraciones sobre el simbolismo de las cenefas ibéricas (como *limes* entre mundos), de las aves como motivo funerario (como metamorfosis del alma del fallecido, según ya postulaba Rohde hace más de un siglo), de la adormidera como elemento simbólico-ritual (que pervive en la Península Ibérica desde el neolítico cardial), y del significado de la simetría compositiva, elementos cuyas lecturas simbólicas se irán transformando y/o perdiendo tras la adopción generalizada del cristianismo como religión⁷⁹.

78 En el punto 1.2 del artículo sobre “Iconología de la Flor Cuatripétala” y hablando de la metodología, se insistía en las redundancias simbólicas como mecanismo recurrente empleado en el Mundo Antiguo, y estos dos ejemplos son buena muestra de ello.

79 Con la romanización, gran parte de toda esta iconología escatológica irá eclipsándose de la cultura más elitista, quedando confinada en los escalones inferiores del mundo indígena-romano, tanto por el gradual abandono del terraplanismo como por la progresiva generalización de los nuevos valores del cristianismo, para finalmente terminar desapareciendo. Asimismo, Burkert apostilla que “La escritura redujo drásticamente la necesidad de interpretar signos y de recurrir a experiencias paranormales de éxtasis y misticismo” (2009, 306). Sin embargo y tal y como ya se indicaba en otro artículo sobre el aspa y el crismón, por sincretismo la nueva religión incorporará

Lamentablemente, el reducido tamaño de la pieza que estamos estudiando nos impide plantear una interpretación más compleja, pero tras analizar en detalle la iconología de sus elementos gráficos y compositivos, podemos decir que se trataba de una pieza de ajuar funerario, y que en cualquier caso tendría una función eminentemente apotropaica para facilitar al alma del fallecido su viaje al más allá⁸⁰.

Por la zona en la que se encontró esta cerámica, nos indicaría que en Begastrí hubo una necrópolis ibérica⁸¹ situada a extramuros y en la ladera sur, que fue arrasada por la obra de desmonte para la trinchera del ferrocarril, al igual que durante los mismos trabajos se desarmó completamente parte de la muralla para la construcción de la cimentación del puente⁸².

a su imaginería muchos de los elementos iconográficos anteriores (como el pez y el ave) pero dotándolos de un nuevo significado. Hoy en día, en algunos funerales/entierros cristianos se suelta con gran emotividad una paloma blanca (pureza) para representar el vuelo del alma del fallecido a los cielos.

80 Ya se indicaba que en la Antigüedad, el ajuar funerario tenía una función apotropaica (ritos y ayudas mágicas para alcanzar el destino último sin extraviarse superando los obstáculos, y objetos personales para que el alma los recuerde y no pierda su memoria/personalidad en el viaje, así como ofrendas a los seres psicopompos y a los dioses del Más Allá para que se muestren favorables); algo que luego se perdería con el cristianismo (donde en muchos casos el ajuar desaparecería y en otros se quedase en mera costumbre de los vivos para honrar la memoria del muerto) pues por la nueva doctrina y según su escatología teológica el alma ya no necesitaba de esas ayudas mágico-religiosas para encontrar su destino.

81 Se sabe de una necrópolis de inhumación en la Casa de la Muela al SE del cabezo, de otra en un promontorio al norte de la anterior (es decir, al NE del cabezo), y de una tercera “en la parte baja de la parte norte del cabezo” (González Blanco et al. 2000, 121). La necrópolis ibérica sería seguramente de incineración, pero hasta ahora no se ha podido ubicar su emplazamiento, ver: María Isabel Muñoz Sandoval, y José Antonio Zapata Parra, “Poblamiento y cultura material de época ibérica en Begastrí”. *Antigüedad y Cristianismo* nº 35-36 (2019): 182.

82 Basta observar la Fig. 1 (donde también se la indicado en amarillo la zona de desmonte para el paso de la vía) para deducir que las grandes piedras de la muralla que se emplearon como refuerzo de cimentaciones en la obra del puente del ferrocarril se arrojaron directamente ladera abajo, previsiblemente tras alguna labor de desbroce y regularización en rampa del terreno para facilitar la tarea, véase: Manuel Bellido González, “El ferrocarril de Murcia a Caravaca”, *Revista de Obras Públicas* nº 2409 (1924): 18. En la zona de desmonte (marcada con rayado en amarillo en dicha imagen), precisamente situada al sur del yacimiento y por tanto área propicia para una necrópolis ibérica, no quedan restos arqueológicos inalterados, con solo posibilidad de encontrar algún material revuelto por la excavación de la obra, y de ahí presumiblemente sería la fragmentación y dispersión de los trozos de cerámica pintada figurativa que han aparecido en superficie, terminando en el museo. Quizás valga la pena hacer unas prospecciones en la zona sur del desmonte, en la base del promontorio y junto a la construcción existente al otro lado de la vía férrea, para buscar por si quedase algún resto de la antigua necrópolis ibérica.

Bibliografía

- Alfaro, Mar. *Pieza del mes: Jarra Celtibérica, Numancia, Edad del Hierro*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, Abril 2005.
- Ardohain, Claudio. “Ruptura de simetría en arquitectura sagrada”. *Forma y Simetría: Arte y Ciencia, Congreso de Buenos Aires 2007* (2007): 78-81.
- Becerra Romero, Daniel. “La adormidera en el Mediterráneo Oriental: planta sagrada, planta profana”. *Habis* 37 (2006): 7-16.
- Bellido González, Manuel. “El ferrocarril de Murcia a Caravaca”. *Revista de Obras Públicas* nº 2409 (1924).
- Blázquez Martínez, José María. “La *devotio* ibérica”. En *Gran Enciclopedia Rialp: Humanidades y Ciencia* (GER). Madrid: Ediciones Rialp, 1991.
- Blázquez Martínez, José María. “Temas religiosos en la pintura vascular tartésica e ibera y sus prototipos del próximo oriente fenicio”. *Lvcentvm XVII-XVIII*, 1998-1999 (1999): 93-116.
- Blázquez Martínez, José M^a. *Las religiones de los pueblos de la España antigua*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2001.
- Bonet Rosado, Helena. *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antigua Edeta y su territorio*. Valencia: Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación de Valencia, 1995.
- Bottéro, Jean. *La religión más antigua: Mesopotamia*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- Brandmüller, Josef, B. Hrouda, y A.V. Wickede. “Symmetry in archaeology”. *Computers & Mathematics with Applications*, Volume 12, Issues 3-4, Part 2 (1986): 783-787.
- Bremmer, Jan N. *El concepto del alma en la antigua Grecia*. Madrid: Ediciones Siruela, 2002.
- Burkert, Walter. *La creación de lo sagrado*, Barcelona: Editorial Acantilado, 2009.
- Costa, Joaquín. *La religión de los celtiberos*. 2^a ed. Madrid: volumen XII de la Biblioteca Económica, Biblioteca Costa, 1917.
- Engelhardt, W. von. “Symmetrie”, *Studium Generale* 2 (1949): 203-212.
- Escacena Carrasco, José Luis, y Álvaro Gómez Peña. “Navegando con los dioses. Barcas sagradas en la Iberia protohistórica”. *SPAL Monografías Arqueología* 42 (2022): 89-118.
- Fuller Torrey, Edwin. *Evolving brains, emerging gods*, New York: Columbia University Press, 2017.
- Garcés Estallo, Ignasi. “La oinochoe de las aves de Badalona y la circulación de cerámicas ibéricas pintadas en el litoral catalán a finales de la República romana”. *Estudis sobre ceràmica i arqueologia de l'arquitectura. Homenatge al Dr. Alberto López Mullor*.

- Barcelona, 14 mayo 2018. Bellaterra, 15 y 16 mayo 2018 (2020): 67-74.
- García de Aguinaga García, José Luis. “Un paralelo existencial entre las ciudades con murallas romano-visigodas de Begastri y de Yecla la Vieja”. *Alquibir* 19 (2024): 13-41.
- García de Aguinaga García, José Luis. “Análisis iconológico de la bandeja solar de “El Gandul” (Alcalá de Guadaíra, Sevilla)”. *Mastia* nº 17 (2024): 59-73.
- García de Aguinaga García, José Luis. “Iconología de la Flor Cuatripétala en la cerámica ibérica estilo Elche-Archena. Origen y evolución de la simbología funeraria cardinal/solsticial hasta llegar a la flor cuatripétala ibérica”. *Yakka* (2024). En prensa.
- García de Aguinaga García, José Luis. “Análisis iconológico de la orza de las hiedras, cerámica pintada de tradición indígena en época romana procedente de Arcóbriga (Monreal de Ariza, Zaragoza)”. *Verdolay* (2024). En prensa.
- García García, Ignacio. “La simetría en el arte: La lógica del esquema”. *Imafronte* nº 12-13 (1998): 135-150.
- García Hernández, Francisco. *La cerámica ibérica decorada de estilo Elche-Archena. Catálogo de la exposición*. Alicante: Diputación Provincial, Museo Arqueológico, 1987.
- García Mahiques, Rafael. *Iconografía e Iconología. La historia del arte como historia cultural*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2008.
- Gavilán Ceballos, Beatriz, y Martí Mas Cornellá. “La cueva de los murciélagos de Zuheros (Córdoba): hábitat y santuario durante el neolítico antiguo. Hogares, *papaver somniferum* y simbolismo”. *SPAL* 15 (2006): 21-37.
- Giedion, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Gombrich, Ernst Hans. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1983 (Londres: Phaidon Press Ltd. 1972).
- González Blanco, Antonino, Manuel Amante Sánchez, y María de los Ángeles Martínez Villa. “Begastri: comienza a aparecer la ciudad visigoda (campanas de excavaciones 1991 y 1992)”. *Alquibir* nº 3 (1993): 11-27.
- González Blanco, Antonino, José Antonio Molina Gómez, y Francisco Fernández Matallana. “Begastri 2000”. *Alquibir* nº 10 (2000): 118-126.
- González Wagner, Carlos. “Psicoactivos, misticismo y religión en el mundo antiguo”. *Gerión* 2 (1984): 31-59.
- González Wagner, Carlos. *Las drogas sagradas en la Antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial, 2022.
- Gualda Bernal, Rosa María. “Señoras y Aves en Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)”. *Verdolay* 14 (2015):143-155.
- Gualda Bernal, Rosa María. “Representación y presencia del ave en la cultura ibérica: su análisis en el ámbito funerario”. *I Encuentro de jóvenes investigadores en arqueología de la región de Murcia: de la arqueología prehistórica a la arqueología industrial*, Universidad de Murcia (2015): 227-269.
- Guerra Doce, Elisa. *Las drogas en la prehistoria. Evidencias arqueológicas del consumo de sustancias psicoactivas en Europa*. Barcelona: Editorial Bellaterra, 2006.
- Isler-Kerényi, Cornelia. *Dionysos in Archaic Greece: An Understanding through Images*. Leiden-Boston: Brill, 2006.
- Izquierdo Peraile, Isabel. *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela*, Servicio de Investigación Prehistórica, Serie de Trabajos Varios, nº98. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 2.000.
- Jiménez Sancristóbal, Ana Isabel. “El más allá en inscripciones dionisiacas”, en *Conversaciones con la muerte. Diálogos del hombre con el Más Allá desde la Antigüedad hasta la Edad Media*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, 67-94.
- Kerényi, Karl. *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
- Lewis-Williams, David, y David Pearce. *Dentro de la Mente Neolítica*. Madrid: Ediciones Akal, 2017.
- Lillo Carpio, Pedro Antonio, y Sebastián Ramallo Asensio. *La Colección Arqueológica y Etnológica Municipal de Cehegín (Murcia). Catálogo de sus fondos*. Murcia: Ayuntamiento de Cehegín, 1984.
- Manso Martín, Esperanza. “Entre colecciones: organizando e investigando las cerámicas de Elche y Archena”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* nº 36 (2017): 145-168.
- Marín Ceballos, María Cruz, y Eduardo Ferrer Albelda. “El Bronce Carriazo. Historia y lectura iconográfica de una pieza singular”. En *Esta Toledo, aquella Babilonia: convivencia e interacción en las sociedades del Oriente y del Mediterráneo antiguos*, 615-646. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.
- Marinval, Philippe. “Cueillette, agriculture et alimentation végétale de l'épépaleolithique jusqu'au 2ème âge du fer en France méridionale. Apports paléthonographiques de la carpologie”. Tesis doctoral, Paris EHESS, 1988.
- Mata Parreño, Consuelo, Ernestina Badal García, Eva Collado Mataix, y Pere Pau Ripollès Alegre. *Flora ibérica. De lo real a lo imaginario*. (Serie trabajos varios 111). Valencia: Servicio de Investigación

- Prehistórica del Museo de Prehistoria de Valencia, Diputación de Valencia, 2010.
- Mata Parreño, Consuelo, Helena Bonet Rosado, Eva Collado Mataix, Mercedes Fuentes Albero, Isabel Izquierdo Peraile, Ricard Marlasca Martín, Andrea Moreno Martín, Josep Lluís Pascual Benito, Fernando Quesada Sanz, David Quixal Santos, Pere Pau Ripollès Alegre, Alfred Sanchis Serra, Lucía Soria Combadiera, y Carmen Tormo Cuñat. *Fauna ibérica. De lo real a lo imaginario* (II). (Serie trabajos varios 117). Valencia: Servicio de Investigación Prehistórica del Museo de Prehistoria de Valencia, Diputación de Valencia, 2014.
- Miquel Santed, Luis Enrique de (Coord.). *Catálogo de la Exposición "Begastri. Un antes y un después" (Museo Arqueológico de Murcia, Diciembre 2015-Abril de 2016)*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2015.
- Molina Gómez, José Antonio, José Antonio Zapata Parra, y Francisco Peñalver Aroca. "Las actuales excavaciones de Begastri (2007-2009)". *Alquipir* nº 14 (2010): 7-15.
- Molina Gómez, José Antonio, José Antonio Zapata Parra, M^a Isabel Muñoz Sandoval, José Javier Martínez García, Francisco Peñalver Aroca. "La ciudad romano-visigoda de Begastri (Cehegín-Murcia): estado de la investigación tras una década de excavaciones arqueológicas (2007-2017)". *Antigüedad y Cristianismo* nº 35-36 (2019): 63-114.
- Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- Moya Cuenca, José. "La cerámica pintada de Begastri". *Antigüedad y Cristianismo* nº 1 (1984, 2^a ed. 1994): 181-191.
- Muñoz Sandoval, María Isabel, y José Antonio Zapata Parra. "Poblamiento y cultura material de época ibérica en Begastri (Cehegín, Murcia)". *Antigüedad y Cristianismo* nº 35-36 (2019): 149-188.
- Nordström, Solveig. "La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante. I y II". *Acta universitatis Stockholmiensis - Stockholm studies in classical archaeology* VI & VIII. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1969-1973.
- Olmos, Ricardo, y Trinidad Tortosa. "Aves, diosas y mujeres". *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá*, 243-257. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2001 (publicación original 1939).
- Ramos Fernández, Rafael. "Las representaciones de grifos en la cerámica ibérica de la Alcudia, su interpretación simbólica". En *Congreso Nacional de Arqueología 23, vol. 1, Elche 1995*, 313-318. Elche: Ayuntamiento de Elche, 1996.
- Ricoeur, Paul. "Parole et symbole". *Revue des Sciences Religieuses* 49 (1975): 142-161.
- Rohde, Edwin. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México D. F.: Fondo de cultura económica, 2012 (publicación original 1938).
- Roque Alonso, María Àngels. "Las aves, metáfora del alma". *Cuadernos del Mediterráneo* nº 12 (2009): 236-244.
- Rull Ribó, David. "El vuelo mágico del rey en los Textos de las Pirámides". *Trabajos de Egiptología* 5/2, (2009): 201-215.
- Santos Velasco, Juan Antonio. "Género y metáforas con animales en la cerámica ibérica pintada (siglos IV-I a. C.)". *Complutum* nº 29(2) (2018): 381-386.
- San Vicente González de Aspuru, José Ignacio. "Análisis comparativo entre la iconografía de dos vasos celtibéricos y estelas funerarias de tradición indígena". *Hipania Antiqua* nº 40 (2016): 51-74.
- Scurlock, Jo Ann. "Death and the Afterlife in Ancient Mesopotamian Thought". En *Civilizations of the Ancient Near East (III)*, 1883-1893. Nueva York: Simon & Schuster MacMillan, 1995.
- Sopeña Genzor, Gabriel. "El mundo funerario celtibérico como expresión de un ethos agonístico". *Historiae* nº 1 (2004): 56-107.
- Straus, Anselm, y Juliet Corbin. *Bases de la investigación cualitativa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2002.
- Tortosa, Trinidad. "Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de la Alcudia (Elche, Alicante)". *Anejos de AEspA* nº 30 (2004): 71-222.
- Uroz Rodríguez, Héctor. "El carnassier alado en la cerámica ibérica del Sudeste". *Verdolay* nº 10 (2007): 63-82.