

Vestigios culturales en el templo ibérico de La Alcudia (Elche, Alicante)

Rafael Ramos Fernández*

Resumen

La excavación del templo ibérico subyacente a la basílica paleocristiana de Ilici, en el yacimiento arqueológico de La Alcudia de Elche, ha permitido el estudio de este recinto sacro en sus dos fases de utilización y la localización de los elementos característicos de los usos litúrgicos, así como el conocimiento de las representaciones iconográficas de las divinidades que en él recibieron culto.

Abstract

The excavation of the Iberian Temple subjacent to the Paleochristian Basilic of Ilici, in the archaeological site of La Alcudia de Elche, has allowed the study of this sacring area in its two phases of utility and the localization of the characteristic elements of the liturgic uses, and the knowledge of the iconographic representations of the goddess that received cult in it.

EL TEMPLO

La evidencia aportada por indicios alusivos a la existencia de un monumento ibérico en los estratos inferiores del área ocupada por la basílica paleocristiana de Ilici (Ramos Fernández, 1987a, 103), indicios basados en los hallazgos escultóricos localizados como pavimento de la calle por la que, a nivel superior, se accedía a ella (Ramos Folqués, 1955; 1956; 1961), motivó la realización de trabajos concretos de excavación en dicha zona de La Alcudia, que mostraron la realidad de unas estructuras arquitectónicas que permiten ser identificadas con recintos sagrados, con templos (Fig. 1): deducción obtenida tanto por las características de la construcción en sí como por la documentación aportada por los objetos descubiertos, consistentes en representaciones iconográficas precisas y en vestigios del ritual allí celebrado.

La excavación realizada (Ramos Fernández, Llobregat, 1996) informó de la secuencia estratigrá-

fica siguiente: un estrato de 0,14 metros de potencia, situado entre el nivel de preparación de suelo sobre el que descansaba la lechada de cal, a su vez soporte del pavimento de mosaico de la basílica, del estrato que lo cubría y el inicio de un nivel de escombros que corresponde a la composición del estrato inferior. Consiste en una sedimentación natural, arqueológicamente estéril, que expresa un abandono humano de la zona durante un amplio período cultural.

Un segundo estrato de 0,42 metros de potencia, iniciado a 1,14 metros de profundidad con relación a la superficie del terreno actual, con pavimento de guijarros sobre arcilla, de 9 centímetros de grosor, que contiene los restos de una estructura arquitectónica de planta cuadrangular, de 8 metros de lado, cuyos muros sur y norte están alineados con los longitudinales de la basílica que se le superponen. Estos muros, así como el del este y el del oeste, son de adobe y tiene un espesor de 67 centímetros. La puerta principal de

* Museu Arqueològic Municipal "Alejandro Ramos Folqués". Palau d'Altamira. E-03202 Elx. Museu Monogràfic de La Alcudia. C/ Alzabaras bajo, 138. E-03290 Elx.

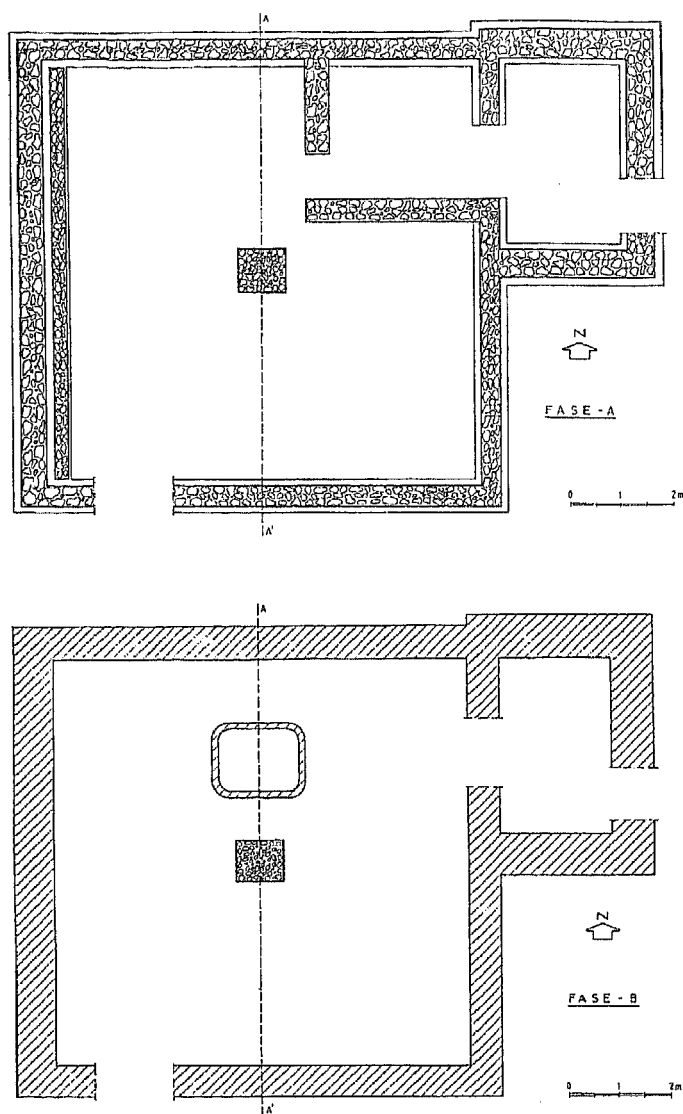


Figura 1. Planta del templo en sus diferentes fases.

acceso se sitúa en el extremo oeste de su pared sur. Además presenta una torre adosada, de 2,30 por 3,40 metros de planta interior, con muros de adobe de 76 centímetros de espesor, en su ángulo noreste exterior.

En el centro de la planta de este edificio se conserva una mesa de ofrendas, de base cuadrada y 0,90 metros de lado.

Como vestigio de la ornamentación arquitectónica de este edificio, se han localizado dos fragmentos de capitel corintio compuesto, decorados con hojas y frutos (hojas de higuera, granadas y flores de gradado, como elementos de expresión simbólica de fecundidad), con dimensiones de 23 por 20 por 12 centímetros y de 20 por 15 por 10 centímetros respectivamente.

Al norte de la mesa de ofrendas mencionada, a 0,80 metros de aquella, se observó la existencia de una alteración de nivel que fue vaciada. Se trata de una pequeña cámara subterránea, de planta rectangular, con esquinas redondeadas, de 1,80 por 1,40 metros de superficie y 2,43 metros de profundidad, rebozada de barro, en cuyo fondo, en su ángulo suroeste, se practicó fuego durante tiempo continuado, como lo evidencian sus adobes de base profundamente quemados.

Frente a la mesa de ofrendas, entre aquella y la puerta principal del edificio, a causa de las tareas de desmonte del pavimento de guijarros de este estrato y sellado por él, se localizó un hoyo de superficie circular, de 92 centímetros de diámetro y

53 centímetros de profundidad, que contenía en su fondo materiales cerámicos ibéricos de tipo Elche: fragmentos pertenecientes a distintos recipientes que debieron ser rotos intencionadamente y de los que se pudo elegir uno de cada pieza para formar parte de aquel depósito que constituye una favissa.

El tercer estrato, de 0,46 metros de potencia, se sitúa debajo del nivel de pavimento de la estructura citada, asociable al edificio descrito, con pavimento de arcilla endurecida de 8 centímetros de grosor y de color amarillo intenso, cuyos muros de adobe suponen una continuidad del edificio de planta cuadrangular antes mencionado, muros que descansan sobre una zapata de piedra en seco rebozada de barro. Adosado al muro de adobes de la pared oeste existe una bancada de piedra, de 0,45 metros de altura y 0,40 metros de grosor, revestida de arcilla.

La planta de este edificio, a la que se adosó una construcción con muros de mayor grosor en la parte externa de su ángulo noreste, también continuidad o arranque de la ya mencionada e identificada como posible torre, dispone en este estrato de una dependencia o capilla, de 2,70 por 2,60 metros de superficie, que ocupa su ángulo noreste interior y que dispone de dos accesos: uno en su pared este que comunica con la torre y otro en la oeste que comunica con el centro del edificio, tras la mesa de ofrendas.

Estas construcciones constituyen la planta original de esta obra que, según se desprende de la documentación obtenida, fue reconstruida tras una evidente destrucción a finales del siglo III aC, con la consecuente elevación de su nivel que originó el estrato anteriormente descrito.

En el centro de esta planta se localiza la ya citada mesa de ofrendas, que arranca 26 centímetros debajo del nivel de pavimento del edificio y que, consiguientemente, en la segunda época se muestra como una continuidad de ésta.

En la puerta este de la torre se localizó una favissa circular, de 1,30 metros de diámetro y 34 centímetros de profundidad, rodeada de piedras dispuestas en círculo, que contenía material cerámico ibérico arcaico.

En el nivel de restos de este estrato se descubrió un fragmento escultórico perteneciente a un brazo humano ornado con un brazalete espiraliforme del que se conservan cinco espiras, de 7 por 9 centímetros en sus dimensiones máximas; una lastra de piedra con vestigios de decoración en relieve bordeados por un resalte oval muy erosionado, cuyas dimensiones son de 15 por 11 por 17 centímetros; un fragmento de brazo humano en

altorrelieve, de 26 por 13 por 19 centímetros, esculpido en la piedra caliza local, igual que las dos piezas anteriores, peculiar en toda la escultura ibérica conocida de este yacimiento; abundantísima cerámica pintada de los tipos arcaico y clásico; fragmentos de cerámica ática de barniz negro y de figuras rojas; y fragmentos de cerámica pintada de importación.

Por último, como material asociable a este edificio, informamos que en el nivel de base de la basílica paleocristiana, en un tabique situado cerca de la pared oeste del edificio, apareció un capitel protoeólico reemplazado como sillar del muro. El capitel mide 53 centímetros de altura, 68 centímetros de anchura y 30 centímetros de grosor. En una de sus caras se aprecia levemente el ojo de una de las volutas y el triángulo central característico de este tipo de capiteles. Es de piedra caliza local y no tiene ábaco, notándose además que la estría superior que separa ambas volutas tiene una caída en disminución con sentido de atrás hacia delante, lo que permite suponer que estuvo adosado a un muro.

Además, dados los hallazgos de fragmentos escultóricos en el interior de esta construcción y por el hecho de ahora saber que fue precisamente en el tramo de calle situado frente a la puerta sur de la misma el lugar donde Ramos Folqués descubrió, como elementos de pavimentación, el conjunto escultórico ibérico (Ramos Folqués, 1950, 353-359; 1955, 9-23; 1956, 104, 105 y 108; 1961, 691-694; 1975, 112-116) que hoy se expone en el museo monográfico del yacimiento, es deducible que toda la estatuaría hallada correspondiese a este templo.

De la documentación obtenida es posible concluir que esta excavación ha puesto a la luz una construcción de carácter sacro, argumento avalado tanto por las formas arquitectónicas como por los materiales hallados, un edificio de planta cuadrada, de 8 metros de lado, con la puerta principal en su fachada sur y con una torre adosada exteriormente a su muro este en el extremo norte del mismo; una construcción que en su muro oeste tiene una bancada interior que sugiere la hipótesis alusiva a que el conjunto de fragmentos escultóricos que sirvieron, a nivel superior, para pavimentar la calle que discurría en paralelo a su fachada principal, muro sur, estuvieron sobre dicha bancada. En ella pudo instalarse la representación en altorrelieve de la escena guerrera y también algunas de las estatuas a que corresponden los fragmentos antes citados.

Estas estructuras correspondieron a un templo, templo descubierto, al aire libre, como es frecuente en el mundo del Oriente Medio. En esta

construcción sólo la cámara interior del recinto y la torre tuvieron techo.

Paralelizable con el templo de La Alcudia es el de Monte Sirai (Moscati, 1983, 70), de dimensiones un poco mayores (9,50 metros de lado) y también cuadrangular, con un reducto cuadrado con unos apeos en uno de sus ángulos y con una pared de base más gruesa que las demás, efecto de la posible bancada adosada, semejante a la ilicitana.

Por otra parte, la puerta de un edificio con pilastras con capiteles protoeólicos en las dos jambas existe también en Tamasos y está fechada en el siglo VI aC (Karageorghis, 1988, 163).

Cronológicamente se ha apreciado que esta construcción, en función de los materiales a ella asociados, pudo erigirse a finales del siglo VI aC. Que a su primera fase corresponden las cerámicas ibéricas arcaicas y clásicas, los fragmentos escultóricos y la cerámica ática de figuras rojas, con ausencia total de campanienses. En consecuencia, esta primera etapa de la vida del monumento que nos ocupa pudo concluir en el último cuarto del siglo III aC, fecha en la que sufrió una destrucción violenta: sus muros de adobe fueron derribados, configurando un nivel de escombros de 40 centímetros de espesor que rellenó la superficie interior del recinto, y sus esculturas, fragmentadas, pavimentaron, frente a su puerta principal, parte de la calle, aunque de ellas quedaron pequeños fragmentos en su interior.

El edificio fue reconstruido sobre sus restos a finales del mismo siglo III aC. Los materiales correspondientes a esta segunda fase, segundo estrato arqueológico de la excavación, consisten en cerámicas ibéricas de tipo Elche, campanienses A, B y C, cerámica de Gnatia y sigillatas aretinas, con ausencia total de tipos sudgálicos e hispánicos. Es pues deducible que su actividad concluyese hacia fechas avanzadas del último cuarto del siglo I aC, momento a partir del cual quedó abandonado. Sobre sus ruinas se depositó un nivel estéril, índice de la no ocupación de aquella superficie que no se utilizó de nuevo hasta la primera mitad del siglo IV dC con la construcción de la nave de la basílica de Ilici.

TESTIMONIOS RITUALES

MESA DE OFRENDAS

El ara que constituye la mesa de ofrendas ocupa el centro de este edificio. Está construida con piedras acopladas, y conserva el testimonio de su

revestimiento de enlucido de cal, de 3 milímetros de grosor, aplicado sobre barro y pintado de rojo. Constituye una plataforma que se alza 0,60 metros sobre el pavimento y que, como pudo apreciarse tras su seccionamiento, estaba integrada por cinco hiladas o capas de piedras.

La mesa de ofrendas aquí existente puede compararse a las localizadas en las dos fases del templo B de l'Illeta dels Banyets del Campello, que también estuvieron pintadas. En una de ellas se instaló una gran piedra de río, sin pulir, que puede vincularse a la *masseba* que aparece en las fuentes bíblicas y medio orientales; y también allí, en la segunda fase se encontró una terracota de la diosa, del tipo que suele denominarse de Tanit.

CÁMARA SUBTERRÁNEA

Esta construcción subterránea, existente detrás de la mesa de ofrendas, trae a la memoria el hecho de que junto a una de las estancias conocidas del poblado de San Miguel de Liria, que conservaba en su centro restos de un posible obelisco, se descubrió, a un nivel inferior al de aquella, una cámara cuadrangular, a la que sus excavadores calificaron como pozo, de 2 por 2 metros de lado y 2 metros de profundidad, en la que aparecieron los fragmentos de los grandes, y hoy célebres, vasos pintados que caracterizan a este yacimiento. Esta cámara podría pues paralelizarse con la aquí localizada, esencialmente por su condición de lugar subterráneo con relación a los niveles de pavimento a que corresponden. Asimismo, en el santuario de Demeter en Policoro, en el recinto que ocupaba el espacio más alto y que tiene forma de estancia descubierta, a cielo abierto, adosado al muro del témenos, "que constituía su fondo escenográfico" (Pianu, 1989, 101 y 105), existe una construcción en forma de nicho que penetra en la tierra virgen y que responde a la base ideológica del culto allí practicado, puesto que probablemente contuviera simulacros o decoraciones sagradas de utilización ritualizada, ya que su parcial posición bajo el suelo coincide con la presencia del culto de tipo ctonio que correspondería a la titular de este santuario.

Parece evidente que la cámara subterránea, construida detrás de la mesa de ofrendas en el templo de época iberohelenística, ya mencionada anteriormente, pudo desempeñar la función de "pozo de los misterios", es decir de lugar inferior en el que depositar ofrendas y lugar para efectuar determina-

das teatralizaciones tendentes a la repetición imaginativa de los actos de las divinidades.

La sustitución de la capilla anterior por esa cámara subterránea evoca, si se accede al pensamiento de su época, la idea de la realización de representaciones alusivas al descenso de la diosa al seno de la tierra y a su posterior epifanía.

Ese descenso a las entrañas de la tierra se relaciona con evidencia con la ubicación de las cuevas sagradas (Gil-Mascarell, 1975, 282, 303; Llobregat, 1981, 164) en las que los iberos practicaron acciones culturales de carácter ctonio en los recintos más profundos de ellas, lo que en cierta forma es relacionable con las cámaras subterráneas de la diosa que citan textos relativos a ese tipo de ritos en áreas geográficas comunicadas con la ibérica, que además ofrecen representaciones plásticas que enlazan con las ilicitanas.

La localización de criptas subterráneas en varios santuarios de divinidades ctonias en Sicilia, consagrados a Deméter y Core, que están precedidas de un vestíbulo alargado, abovedado, bajo el cual fue tallada la cámara en la roca, manifiestan la existencia de estos lugares sagrados. Los hipogeos recientemente localizados en el mundo itálico aportan documentación que confirma la evidencia de los rituales de descenso dados a la divinidad por su condición de "señora de lo subterráneo". Tanto el existente en la zona del promontorio Gargano, dedicado a Deméter, como el del monte Papalucio, consagrado a Core, dan testimonio de ello (Bottini, 1988, 56). Y también igual en Chipre, en Amatonte, en donde se ha localizado una gruta sagrada bajo el Santuario de Afrodita (Hermanry, Petit, Schmid, 1988, 857). Destino que también pudo tener la cámara existente tras la mesa de ofrendas, a 2,70 metros bajo el nivel de pavimento del templo ibérico de La Alcudia, en su segundo período de ocupación.

Así pues, en el entorno mediterráneo, los santuarios de las diosas contienen un megarón, una cripta subterránea, morada original de la "reina de los muertos". Así también, los testimonios literarios conocidos al respecto muestran que no se puede ser admitido en estas cámaras sagradas sin haber participado en una iniciación (Festugièrre, 1972, 53).

RECIPIENTES DE USO

El espacio perteneciente al ángulo noroeste de este edificio, comprendido entre la mesa de ofrendas y las paredes oeste y norte, así como el

fondo de la cámara subterránea, aportó abundante material cerámico, situable cronológicamente entre finales del siglo III y finales del I aC, dada la ausencia total de sigillatas sudgálicas e hispánicas, relacionable con el posible culto a una divinidad femenina de la fecundidad: fragmento recortado de un rostro femenino perteneciente a un timiaterio; taza incompleta con la representación pintada de un rostro de mujer; fragmento de vasos pintados con prótomos de caballos, lobos y aves; un fragmento de matriz con la representación de una cabeza de toro; vertederos de recipientes de cerveza; fragmentos de cerámica de Gnatia, de campaniense B y C, de paredes finas y de sigillata aretina; y es destacable el hallazgo de fragmentos cerámicos que permiten identificar la existencia de 126 pequeños platos, 55 tazas, 28 cubiletes y 2 ánforas agrupados en el citado ángulo interior noreste del edificio.

Los materiales arqueológicos existentes detrás de su mesa de ofrendas, testigos de la última liturgia allí celebrada, consisten en restos de dos grandes tinajas de cerveza que debieron ser contenedoras de "ciceón", bebida estimulante que se ofrecía a los fieles, que precipitaba al iniciado a alcanzar el éxtasis necesario para participar en las ceremonias de los "misterios", y acto que comprendía la rotura ritual del recipiente usado para la libación, lo que explica la presencia también en ese lugar de los restos que permiten identificar doscientos nueve pequeños vasos de los utilizados para esa finalidad.

TESTIMONIOS ICONOGRÁFICOS

Los hallazgos de las representaciones de un rostro femenino de iconografía identificable manifiestan que el templo estuvo dedicado a la Gran Diosa, puesto que además a ella se vinculan los prótomos de sus símbolos que también aparecieron en la excavación del lugar. Y también allí existe documentación material relativa tanto al compañero adolescente de esta divinidad, dios de la cerveza y de la locura, de la vida nueva, toro y juguete de la diosa; como a su consorte adulto, el soberano de la tierra, de las aguas dulces y de la guerra, al caballo.

PRÓTOMO FEMENINO

La excavación del templo ibérico de La Alcudia, en su estrato correspondiente a la denominada etapa iberohelenística o iberopúnica, aportó el des-

cubrimiento de un fragmento de base de taza de pasta beige y gris, con un grosor que oscila entre 4 y 6 milímetros, con base de pie anular y decoración pintada con motivos de líneas rectas agrupadas que configuran el elemento separador de temas vegetales estilizados y con la representación de un rostro femenino en el centro de su cara interna (Ramos Fernández, 1995, 69, fig. 408, lám. 21), así como un fragmento cerámico recortado, perteneciente a un timiaterio, que conserva el rostro moldeado de una figura femenina (Ramos Fernández, 1995, 48, fig. 202, lám. 20). Rostros atribuibles a representaciones de la divinidad y caracterizados por su concepción como prótomo o por su adaptación a ella.

Tanto en obras escultóricas, de las que tomamos por modelo a la llamada Dama de Elche, como en decoraciones pintadas típicas de la cerámica ibérica de La Aludía de Elche se ofrecen representaciones de cabezas y bustos, frecuentemente alados, que sugieren una relación directa con la idea del espontáneo brotar a la vida, con la noción de "ánodos", término que fue empleado por los autores órficos en oposición a "cátodos" y que ha sido utilizado en arqueología para designar las escenas plásticas que representan personajes que emergen del suelo, de la tierra, que responden a un tránsito ctonio, a un viaje fúnebre, a un regreso tenebroso, a una ascensión de tipo revivificador procedente del estadio infernal (Berard, 1974, 22). Al "cátodos", o descenso al interior de la tierra, sigue el "ánodos", o ascensión al reino de la luz desde las tinieblas. Ambos viajes están documentados literariamente en relación con ceremoniales en los santuarios de la diosa (Pausanias, 1 XXVII 3), si bien el uso convencional del término "ánodos" es utilizado aquí exclusivamente para aludir a las representaciones figuradas de los tránsitos fúnebres. Puede aplicarse tanto a las divinidades y a los personajes heroificados como a cualquier humano, en un orden de ritos de tránsito por los que simulan retornar del espacio subterráneo, del dominio de la sombra.

Sin embargo, para poder identificar un rostro, una cabeza o un busto con la idea del "ánodos" es necesario que aquellos estén intencionadamente cortados en el caso de las obras escultóricas, fragmentada la escena en el caso de otras representaciones plásticas o en contacto con la base de la zona decorada en el de las decoraciones pintadas, puesto que brotan precisamente del friso ornamental que limita la parte baja de la escena, porque vienen del exterior con relación a nuestro mundo. Cuando la plasmación figurativa no responde a la

representación total de la imagen pintada, y además cuando aquella imagen arranca de la banda o del friso decorativo inferior de su campo, alude exactamente a un rito de tránsito, a una escena de subida, a un "ánodos", pues reproduce una instantánea del proceso ascensional que supone el regreso al mundo de los vivos de divinidades antropomorfas o teriomorfas que proceden de los estadios infernales.

Además, la banda de "SSS", agrupación esquematizada de serpientes (Ramos Fernández, 1991a, 44, lám. XVII), que forma con frecuencia la orla que constituye la base de las zonas principales de decoración de las vasijas, y por consiguiente el suelo de los personajes en ellas representados, hace alusión al mundo subterráneo que queda debajo de ella, mundo simbolizado precisamente por la serpiente.

El "ánodos" implica, por su sentido ascensional, una noción de verticalidad que se corresponde con la plasmación que los pintores de los vasos chipriotas, griegos, suditálicos e iberos hicieron de los tránsitos ctonios y que se vincula a la intuición de la existencia del universo en niveles relatado en las cosmografías míticas, el universo de Homero (*La Ilíada*, 8, 13 ss; 9, 568 ss; *La Odisea*, 11, 625) y de Hesíodo (*La Teogonía*, 720 ss.), constituido por tres países cósmicos superpuestos: infierno, tierra y cielo. Países que responden a pisos cerrados e infranqueables que no obstante, ocasionalmente, pueden comunicarse gracias a un lugar sagrado en el que es posible la ruptura momentánea de los suelos ideales y, consecuentemente, allí y en aquel trance es posible la manifestación de la divinidad a los humanos (Vernant, 1965, 149) y el retorno de los muertos.

Por ello los rostros y los bustos, los prótomos, que se nos muestran pintados en esta cerámica de Elche no pueden considerarse y valorarse simplemente como tales, ya que son la parte superior de un cuerpo en movimiento vertical y constituyen una representación simbólica en la que lo realmente importante es el significado y no la figuración en sí. En las imágenes pintadas en algunos vasos, las cabezas que se presentan simbólicamente cortadas del resto de su cuerpo no lo estarían en el pensamiento ibero más que temporalmente, durante un instante, durante su tránsito. Pues las gentes conocedoras del ritual sabían que el personaje salía de la tierra, subía a la luz y que inmediatamente se mostraría en su integridad corporal (Berard, 1974, 27). La característica de estos rostros reside en su tránsito a un nivel superior gracias a una subida vertical. Por ello el interpretarlos como "ánodos" exige

imaginar que el resto de su cuerpo está a punto de aparecer (Ramos Fernández, 1995, 103-113).

PRÓTOMO DE CABALLO

Otro de los hallazgos realizados en este templo que aporta documentación iconográfica a su función cultural es el caballo, muy especialmente su prótomo como expresión plástica que precisa el modelo de imagen incompleta, que alude a la ya citada manifestación de la idea referida a las representaciones de cuerpos en movimiento vertical, como corresponde la escena recortada localizada en la excavación de este templo, consistente en un fragmento de borde de tinaja de labio engrosado, con una decoración pintada cuyo tema central presenta una cabeza y cuello de caballo, de perfil a derecha, situado entre espirales contrarias, entre la vida y la muerte, asociado a motivos vegetales, expresión de renacimiento, y acompañado de una roseta como expresión de la divina presencia de la diosa (Ramos Fernández, 1995, 43, fig. 161, lám. 22).

Si bien, a esta construcción y a su época clásica debe también asociarse la cabeza de caballo esculpida en piedra (Ramos Folqués, 1956, 103, lám. CIII, 2; 1975, 115) que, asimismo, constituye la manifestación de la presencia de este animal como expresión probable de una divinidad en el templo antiguo de La Alcudia.

Recordemos que aquel antiguo mundo mediterráneo, al que perteneció Iberia, hilvanaba ideas y formas de pensamiento que unificaban actitudes del hombre ante su más allá y sincretizaba unas mismas divinidades bajo diferentes advocaciones.

En tiempos prehelénicos, en Grecia, había existido un dios de la tierra llamado Poseidas (Vian, 1983, 228-251), nombre que estaba formado por los elementos *posei-* que equivale a dueño o esposo y *-da*, tierra. Nombre que más tarde se generalizó como Poseidón, divinidad de las fuentes, la fecundidad y las fuerzas subterráneas. Divinidad vinculada a la Madre Tierra, a la Gran Diosa, a Rea, bajo el aspecto de un dios caballo que tenía funciones agrícolas y que además era patrono de la clase militar. Dios que tenía su exacta correspondencia entre los sumerios, cananeos, hurritas e hititas. Pero que, tras las migraciones debidas a la ruina del mundo micénico y, sobre todo, a partir del inicio del I milenio aC, debido a la aplicación de los principios racionalistas del pensamiento griego, este dios, compañero de la diosa, al igual que ella, vio reparti-

das sus funciones, que hubo de compartir con otras dos divinidades para formar así una tríada que se distribuyó los poderes del cielo, el mar y el infierno. A él le correspondió el mar mientras que Zeus y Hades tomaron posesión de las otras dos parcelas. Así se intentaba evitar los equívocos que las soberanías universales planteaban a la razón y así también la divinidad femenina única, que asumía hasta entonces los papeles de madre, amante, esposa y virgen, pasó a estar representada por una serie de diosas con funciones concretas (Demeter, Afrodita, Hera y Artemis).

Aquel viejo mundo de la Hélade se muestra hoy enriquecido por la documentación religiosa que han aportado los hallazgos realizados en el llamado Palacio de Nestor, en Pilos, cuyo archivo contenía 1200 tablillas, recocidas por el incendio que lo asoló en el siglo XIII aC, algunas de las cuales hacen referencia a un dios, Poseidón, a quien le estaba consagrado el Peloponeso y a quien Homero (*Odisea*, 3, 5-6) recuerda que se le ofrecían sacrificios de toros negros precisamente en la playa de Pilos. Esta divinidad, en Arcadia, era el dios del caballo, de las aguas dulces y del mundo de ultratumba, por lo que estaba relacionada con las diosas ctonias y se contaba que Demeter, en cierta ocasión, había adoptado la figura de una yegua y que Poseidón la montó bajo su forma de caballo. De aquella unión nació Arión, el caballo que hablaba con voz humana.

Además, en Licosura, Demeter estaba también acompañada por Artemis, que pasaba por ser su hija, y por la madre Rea. Estos mitos arcaicos refuerzan su realidad al ser contrastados con la información de las tablillas de Pilos que mencionan varias veces a las "dos reinas" y las asocian a Poseidón, al que también dan el título de "rey", por lo que es deducible que la pareja de Licosura estuviera formada por Demeter y Artemis como similares a Demeter y Despoina o Core-Persefone. Asimismo, mencionan que Poseidón como dios caballo era venerado especialmente por el jefe militar, mientras que el culto a la "señora" pertenecía al soberano religioso.

También, según la documentación de las citadas tablillas, es relevante aludir a que este Poseidón no pudo ser un "dios que muere", un dios de la vegetación, ya que no existe ningún dato referido a esa condición, por lo que parece evidente que la pareja de diosas debió estar asociada tanto a un dios adulto (Poseidón: el caballo), como a uno adolescente (Sabazios-Dioniso: el toro).

Pero, a pesar del "orden" divino establecido en esta época arcaica de la mitología griega, con la lle-

gada del siglo VI aC se produjo una renovación de las tendencias irracionales propiciadas por el interés que suscitaron los Misterios de Eleusis, fruto de una vuelta a los orígenes de sus creencias, y por el desarrollo de las sectas filosófico religiosas. Como consecuencia de aquellas se produjo la revitalización de los cultos agrarios, que se correspondían con el estrato más antiguo de la religión y que conservaban supervivencias de fondo prehelénico, sin duda, almacenadas en la mentalidad de los campesinos que siempre se aferran a sus costumbres ancestrales, ya que las gentes rústicas siempre mostraron obstinaciones religiosas, puesto que su sistema de creencias estaba ajustado al estrecho mundo circundante a sus campos, y no precisaban de templos y sacerdotes para la celebración de sus ritos, por lo que ya en la antigüedad fueron llamadas despectivamente "paganas" (aldeanas) porque siempre profesaron unos cultos que eran viejos para su tiempo.

La presencia de un dios caballo en el mundo antiguo mediterráneo fue una realidad de la que participaron los iberos. Entre sus creaciones plásticas realizaron un tema especialmente significativo: la representación de un "señor de los caballos" que se mostraba como un personaje, en pie o sentado, entre dos caballos rampantes (Fernández de Avilés, 1942, 199-215; Blázquez, 1954, 193-212; 1957, 18-40; 1959, 281-301; 1977, 42-44 y 65-68). Tema que también se reprodujo en el Peloponeso, en el Ática, en Etruria y en Chipre, tanto en piezas de piedra como en bronce y cerámicas decoradas. En nuestra Península se han hallado imágenes de este tipo, esculpidas en relieve sobre losetas o sillarejos de piedra, en los territorios hoy pertenecientes a Valencia, Alicante, Murcia, Albacete, Almería y en un punto de la alta Andalucía, con una cronología probable comprendida entre fines del siglo VI aC y la romanización, si bien el modelo representado suele mostrar una forma arcaizante mantenida sin la modificación que ciertos tipos pertenecientes a otros pueblos relacionables con el ibero experimentaron a lo largo de aquellos períodos, aunque, no obstante, es evidente que estos relieves ibéricos derivaron de antiguas creencias de tipo mediterráneo que posiblemente llegaron a Iberia desde Grecia, tanto a través de las áreas itálicas como de las púnicas (Benoit, 1950, 40-48).

El carácter guerrero de Poseidón en Hispania lo precisó Polibio en sus Historias al relatar la conquista de Cartago Nova (X, 8, 7; X, 11, 7; X, 13, 7-14). Además, el caballo como símbolo divinizado de la lucha queda también patente en los escritos de Polibio: "...*todos los bárbaros, o al menos en su*

gran mayoría, siempre que han de iniciar una guerra o han de arriesgarse contra alguien jugándose el todo por el todo sacrificaban un caballo..." (Historias, XII, 4b, 3).

Este "señor de los caballos" (Despótes Hippôn), representado en los relieves ibéricos mencionados, concreta su aspecto sobrenatural en dos piezas procedentes del yacimiento arqueológico almeriense de Villaricos en las que se muestra bifronte, para así manifestar su condición prodigiosa.

Se han encontrado también otras representaciones plásticas ibéricas que parecen aludir a este "señor". Probablemente a él hace referencia el relieve de uno de los sillares del monumento de Pozo Moro (Almagro, 1983, 198) que presenta a un personaje con cabeza de caballo que empuña un cuchillo y participa en una escena de sacrificio, personaje que también se encuentra pintado en dos vasijas cerámicas de Numancia (Blázquez, 1957, 34).

La existencia de un dios caballo en la península Ibérica está documentada por unos textos que aluden a que los hispanos, en ciertas ceremonias, bebían la sangre de corceles sacrificados. Aspecto de religiosidad que manifiesta la creencia indígena referida a que la divinidad animal recibía en sacrificio a sus mismos congéneres y a que los humanos, al beber su sangre, realizaban un rito de tipo mágico por el cual podrían adquirir las cualidades del ser inmolado (Blázquez, 1957, 34; 1961, 32, 33).

Estas citas se encuentran en Horacio (*Carmen*, 111, 4, 34) y en Silio Itálico (111, 361), y confirman esta práctica del sacrificio de caballos. Pero, además Estrabón (111, 3, 7) precisó que tales sacrificios se ofrendaban a un dios de la guerra identificado, desde la perspectiva griega, con Ares, dios que fue el Marte de la mitología romana, dios que se mostraba en íntima unión con el caballo. Y aunque no escribió su nombre ibero, es evidente que esta divinidad debía existir para las gentes de nuestra tierra, puesto que dichos sacrificios eran realizados por los indígenas para su dios.

Es destacable que en las obras escultóricas de los iberos existan piezas que representan caballos sin atalaje, caballos no vinculados a esa función primordial de ser montura de un jinete o simple animal de tiro de un carro (Chapa, 1985, 178). Así se nos muestran algunos exvotos con esta representación en piezas halladas en los santuarios del Cigarralejo, La Luz, El Cerro de los Santos y Pinos Puente, a los que deben sumarse otros relieves procedentes de Mesa de Luque, Camorra de las Cabezuelas, El Recuesto de Cehegín y La Encarnación de Caravaca (Cuadrado, Ruano, 1989, 203-228;

Lillo, 1980), representaciones equinas que también existen, si bien sobre placas de pizarra, en el santuario de Zalamea de la Serena (Maluquer, Celestino, Gracia, Munilla, 1987); por ello, es probable que los caballos sin atalaje de la plástica ibérica en piedra deban identificarse con aquella divinidad mencionada, cuyo exponente especialmente significativo es hoy observable en el cipo de Marchena, en el que el caballo libre se relaciona con la palmera como árbol de la vida; y así también aparecen en las monedas hispano cartaginesas, tanto solos como asociados a la palmera o, incluso, como "ánodos", figurados con la sola efigie de su prótomo, alusión a un instante de su subida a la superficie de la tierra desde el mundo inferior.

Además, la documentación ya mencionada que acredita la existencia de una divinidad vinculada al caballo (Ramos Fernández, 1992a, 326, 327; 1989c, 135, 136; 1990, 114), presentada en productos configurados como exvotos, encontrados en los santuarios citados anteriormente, indica que hubo un culto, con sus consiguientes ritos, dedicado a él como expresión figurada de un dios que, por su asociación a esta especie animal, no era sólo su protector sino que también al asumir sus funciones, incluía en sus dominios la actividad ecuestre primordial cuya disposición final era la guerra.

Para los iberos, el caballo simbolizó a una divinidad masculina encarnada en él y considerada primordial, esencialmente caracterizada por su condición guerrera, representada por el Melkart púnico en sus aspectos agrario y acuático. Por ello, griegos y romanos lo identificaron con Ares y Marte, y, dadas sus atribuciones marinas, también con Poseidón y Neptuno, si bien en Iberia este dios tuvo un dominio mucho más amplio, ya que además de la guerra y las aguas regentaba el cielo, la tierra y el mundo subterráneo, y fue el caballo el animal atributo de esta divinidad, del "señor de los campos cultivados", del esposo de la diosa, fue el espíritu materializado del dios de la tierra y, como defensor de ella, de la guerra.

PRÓTOMO DE TORO

Entre los materiales asociados a este templo ha de citarse la cabeza de toro esculpida en piedra (Ramos Molina, 1996) que expresa la presencia de esta representación en el período correspondiente a la época ibérica clásica de este edificio.

Además, igual que con las imágenes del caballo, también en la excavación de este templo,

en el estrato correspondiente a su etapa iberohelenística y augústea, se localizó el fragmento intencionadamente recortado de una matriz de cerámica de pasta beige con la representación de una cabeza de toro (Ramos Fernández, 1995, 88, fig. 587, lám. 19).

Ciertos hallazgos escultóricos y cerámicos procedentes de yacimientos arqueológicos ibéricos (Ramos Fernández, 1987a, 94-105; 1987b, 231-236; 1987c, 1-18; 1987d, 65-75; 1988, 19-27; 1989a, 308-326; 1989b, 236-240; 1989c; 1990, 113-130; 1991a; 1992a, 321-328; 1992b, 83-84; 1992c, 171-189; 1992d, 175-190; 1992e, 101-110; 1993a, 367-385; Almagro, 1983, 208-229; Blázquez, 1983; Blanco, 1980, 61-65; 1981, 28-75; Olmos, 1987, 21-41), fechados entre los siglos V y I aC, han proporcionado la base suficiente para iniciar el estudio alusivo a las creencias de aquellas gentes y, de él, es deducible que los iberos practicaron una religión misteriosa de tipo agrario y veneraron a unas divinidades encargadas de mantener la fertilidad, entre las que figuraba una representada por un toro.

Aquel toro fue la materialización del espíritu de los dioses de la vida, de la muerte y de la resurrección. Su imagen celeste: la alegoría de Dumuzi, Tammuz, Osiris, Eshmún o Adonis y, a partir del siglo VI aC, como consecuencia de la unificación de los cultos solares y agrarios, la de todos los Baal ("señores") que deben morir para que por su muerte pueda producirse el misterio de la resurrección anual, el ciclo vegetativo de las plantas, el milagro de las cosechas, el enigma de la vida. Por ello ese toro debe morir con carácter de sacrificio, como renovación, para que se produzca la vuelta de la vegetación y, por asociación a esta idea, la vuelta de todas las formas de vida.

La elección del símbolo tauomorfo como representación de todos los grandes dioses masculinos del mundo antiguo pudo responder a que, durante los milenios IV y III aC, durante la era de Tauro, período en el que surgieron y adquirieron forma las religiones del Próximo Oriente, cuando los hombres miraban al cielo veían en él algo semejante a la silueta de un toro, veían la constelación de Tauro. Toro que identificaron con la divinidad por lo que dieron esa imagen al espíritu del dios (Baker-Hardy, 1980, 136) que por medio de la renovación anual permitía el surgimiento cíclico de la vegetación y la continuidad de la vida.

En Egipto el buey Apis se mostraba identificado con Osiris, con el "señor del oeste", con el mundo de los muertos, pero al mismo tiempo era también el "sol viviente". Los reyes le llama-

ban: "Padre" y se inclinaban ante "Su Majestad" (Pirenne, 1964, 205). Porque ese buey simbolizaba al gran dios, no era una reproducción inanimada, una imagen, sino que era un testimonio vivo de la divinidad. El por qué de esta realidad lo relata Herodoto expresando que era vástago de una vaca que tras haberlo concebido y llevado en su seno no podía parir. En aquel momento cayó sobre ella un rayo del cielo por el cual dió a luz a Apis (Herodoto, III-28). Así pues, el buey Apis, nacido de un rayo solar e hijo de una vaca, fue parido por intervención divina y era el símbolo viviente de Ra. Por ello la adoración egipcia de Apis no alude a que su dios sea un toro sino que se debe al hecho de que vieron en él a una criatura del mismo dios, a un ser que no había nacido según las fuerzas de la naturaleza sino que era fruto de un milagro mediante el cual se manifestaba la divinidad.

El toro fue el símbolo de Osiris. Los misterios que se celebraban en Busiris concluían con grandes manifestaciones populares en las que los fieles se asestaban golpes como recuerdo de los sufrimientos del dios (Herodoto, II-61), prácticas similares a la fogosidad con que en el Asia Menor se celebraban las fiestas de Atis, también simbolizado por un toro.

Además, en la víspera de la fiesta de Osiris cada egipcio degollaba un lechón como desagravio a la divinidad, puesto que el cerdo era el animal de Seth, el dios del mal, el espíritu de la sequía, que le había dado muerte, y tras el sacrificio lo devolvía al pastor que se lo había vendido porque sólo les era preciso para matarlo. Recordemos, con evidente relación ideológica, que a Adonis, según una de las versiones del mito, lo mató un jabalí y que también él estuvo simbolizado por el toro.

Esta profunda raíz religiosa está también presente en el relato bíblico: cuando los israelitas pidieron a Aarón que les hiciese un dios para que fuese su guía, aquel pidió que le trajesen el oro de los pendientes de las mujeres y con él fundido realizó la figura de un becerro que colocó sobre una altar y proclamó: "*Mañana será fiesta del Señor*" (Éxodo, XXXII). Porque también el antiguo dios de Israel se representaba en forma de toro.

Los mitos cretenses recogen la leyenda referida a que Zeus, bajo su forma de toro, había raptado a Europa y la había trasladado a Creta. La figura de Europa parece responder en su aspecto simbólico a una diosa lunar (Seemann, 1958, 512) y su rapto significaba la implantación en Creta del culto sirio de Astarté, por lo que

representaba la adopción en esta isla de los cultos y ritos de la diosa de la fecundidad asociada al toro.

A su vez, también en el mundo griego, la figura de Dionisos fue punto de encuentro entre la renovación vegetal y la sexualidad animal (Bourlet, 1983, 13-17) y se simbolizó por un toro. La asociación entre Dionisos y el toro quedó reflejada en invocaciones citadas por Plutarco que lo califican como "nacido del toro" o "noble toro" e incluso existió en Cícico una escultura tauomorfa que lo representaba.

También la iconografía mitraica vinculó la sangre del toro con el origen de las especies animales y vegetales, esa sangre que se convierte en espigas pues del toro manan otras formas de vida y es símbolo de fecundidad.

En el área ibérica existen modelos que reflejan estas mismas realidades. Así la obra escultórica hoy denominada Toro de Porcuna (Blanco, 1962, 185-187) evidencia su carácter sagrado tanto por la flor, símbolo de la divinidad, que luce en su frente como por los tallos vegetales que le brotan de la cruz y terminan en sendas estilizaciones de capullos vegetales.

Con similar carácter hay que situar también al toro de Azaila (Cabré, 1925; 1929, 14-15, fig. 5) con una roseta de siete hojas en el centro de la testuz que manifiesta el significado religioso de la obra. Asimismo, el toro androcéfalo denominado Bicha de Balazote evidencia su sacralidad como remedo del *Aqueloo* griego; o igualmente es posible atender a la presencia de toros y de toros andrósopos asociados a signos astrales en la numismática hispánica, que sugieren también aspectos de religiosidad.

La ausencia de antropomorfismo en la representación del dios macho parece responder, al igual que ocurrió en Chipre hasta época arcaica, a la creencia de que las fuerzas masculinas de la fecundidad no se encarnaban bajo forma humana.

En el área chipriota, ya en la edad del bronce, las maquetas de Vounous o de Kotchati muestran los cultos, ritos o ceremonias debidos al toro; asimismo, en vasos figurados ofrecen toros junto a figuras femeninas asociadas a sus símbolos o animales atributo: aves y serpientes.

Estos cultos chipriotas se desarrollaron con recipientes que contenían el agua de los ritos de lustación (Caubet, 1979, 13), ritos que prosiguieron durante el I milenio aC y que pueden ser paralelizables a los desarrollados por los íberos, detectables tanto en algunas de sus necrópolis como en las illa-

madas cuevas-santuario (Blázquez, 1983, 112; Llobregat, 1981, 162).

El culto dado a las fuerzas de la fecundidad parece tener un matiz esencialmente funerario pues tal vez la invocación a una divinidad de la fertilidad garantizara la supervivencia o la regeneración del muerto (Karageorghis, 1977, 43, 44). Así pues, las ceremonias religiosas relacionables con el toro respondían a un culto de las fuerzas de la fecundidad asociado a la vida y la muerte. Por lo que esa expresión de determinadas creencias religiosas se materializaba con la representación zoomorfa de los principios divinos en relación con las fuerzas fecundantes de la naturaleza. La divinidad masculina no tomaba forma humana. Así, en el santuario de la Gran Diosa anatolia de Çatal-Hüyük las representaciones de aquella están asociadas a bucráneos e incluso existen escenas en las que la propia diosa da a luz un toro y otras donde ella se une al toro en un "hieros-gamos". Es la diosa cuyo compañero es su amante y su hijo.

Parece evidente que el toro se mostraba como la representación materializada del alma de las divinidades que mueren y resucitan en íntima relación con la muerte y resurrección anual de los vegetales sobre la tierra. Es el dios que muere pero no muere porque despierta a la vida después de la muerte. Muere siempre sacrificado y resurge porque muere con objeto de renacer y así manifiesta la renovación, el gran círculo, el eterno retorno.

Esta divinidad complementa y sirve a la diosa como amante, amigo y víctima. Sus ciclos responden a la secuencia de la vida física: nacimiento y muerte, día y noche o verano e invierno. Para que pueda producirse el renacimiento es imprescindible la destrucción porque para que la vida se renueve debe necesariamente consumirse, ya que exige regeneración a través de la muerte para fundir la extinción de lo viejo con el brotar de la vida nueva, porque toda creación exige sacrificio.

El simbolismo del toro, personificación del principio masculino, conduce a la identificación de esa especie con la divinidad. Pero ese dios ha de morir cada año al llegar el otoño para así volver a la vida en primavera, igual que perecen y nacen las plantas sobre la tierra. Además, ha de morir sacrificado porque su objeto es renacer. Bajo estos principios deberemos comprender la muerte física de un toro para interpretar que con ella se identifica la muerte del dios.

ANÁLISIS INTERPRETATIVO

La interpretación de estos restos conduce, por todo lo expuesto, a su asociación al antiguo templo ibérico de La Alcudia, construido a finales del siglo VI aC y remodelado en los últimos años del III aC, sobre los que ya en el siglo IV de nuestra era fue levantada la basílica de Ilici, restos que manifiestan la existencia de un edificio de planta cuadrangular, de ocho metros de lado, con muros de adobe que descansan sobre una zapata de piedra en seco. Su puerta principal, en la pared sur, está flanqueada por pilastras con capiteles protoeólicos. En su interior contiene una mesa de ofrendas, estucada en rojo y situada en el centro de la gran sala a cielo abierto, y una pequeña capilla que ocupa su ángulo noreste. Su muro oeste conserva una bancada de piedra revestida de arcilla y, atendiendo al hallazgo de fragmentos escultóricos, es deducible que sobre ella se dispusiera un gran friso en altorrelieve con escenas de lucha y también que a este templo correspondiese el conjunto de estatuaria hoy expuesto en el Museo Monográfico de La Alcudia, conjunto del que pudo formar parte la Dama de Elche.

A este edificio se adosó, exteriormente, una torre y en su puerta de acceso ha sido localizado, bajo el nivel de pavimento, en un hoyo bordeado de piedras, el depósito fundacional de la obra, depósito que contenía material cerámico arcaico, fragmentos pertenecientes a distintos recipientes que fueron intencionadamente rotos y elegido uno de los pedazos de cada lieza ritualmente destruida para formar parte de aquella favissa conmemoradora del suceso.

Este templo fue devastado en la segunda mitad del siglo III aC, en fechas relacionables con los sucesos de la Segunda Guerra Púnica en estas tierras, aunque por el momento no es posible precisar si la causa directa del hecho es atribuible a cartagineses o a romanos, e inmediatamente reconstruido: subió el nivel de pavimento, alzó de nuevo sus muros de adobe y su mesa de ofrendas, incorporó capiteles de orden corintio compuesto con representaciones de frutos y sustituyó la capilla interior por una cámara subterránea situada detrás de la mesa de ofrendas, cámara construida, siguiendo las normas helenísticas de esta época, para realizar las escenificaciones rituales del descenso de la diosa al seno de la tierra y de su posterior subida, pues cada año la divinidad debía permanecer un tiempo en

los infiernos, debajo de la tierra, como la semilla que germinará, y otro tiempo sobre ella, con los humanos.

El templo quedó abandonado hacia el año 10 aC, posiblemente a causa de la erección de un nuevo edificio sacro construido en la zona del foro de Ilici, hecho que debió ocasionar el traslado del lugar de culto y la ruina del antiguo monumento.

A partir de toda la documentación existente sobre este templo y la calle que discurría al sur del mismo, sería verosímil realizar una hipotética distribución de las piezas del interior del templo antiguo, del asociado a la época ibérica clásica, una suposición referida a los espacios que pudieron ocupar durante la vida del monumento: el banco de ofrendas del lateral oeste probablemente expusiere las esculturas que respondían a representaciones de personajes que, en su época, desempeñaron las funciones de patronos, protectores y responsables de sufragar el culto y el mantenimiento del templo. Individuos que encargaron sus retratos, ataviados con las indumentarias propias de su actividad, vestidos según su cargo ciudadano o sus distintivos sociales: un hombre con túnica y manto que sujeta a su hombro derecho con una fíbula anular hispánica; un joven, que posiblemente fuera hijo de alguno de los mecenas, en actitud oferente; un varón cuya ocupación guerrera expresa con su indumentaria, puesto que sobre su pecho lleva una coraza decorada con una cabeza de lobo, ya que aquel, tras la muerte, lo protegería en el camino futuro, lo guiaría para alcanzar su más allá y así nada debería temer en los combates terrenales; y otro personaje ataviado con túnica corta y coselete, también de dedicación miliciana.

También en ese banco pudo situarse el alto-relieve con escena de lucha que presenta, enfrentados, a dos guerreros armados de escudos y falcatas, escena probablemente referida a una celebración fúnebre así conmemorada en este templo, tal vez alusión al combate ritual realizado ante el túmulo o la pira en el acto de la cremación del cadáver de alguna persona eminente y apreciada por la población, o bien simple símbolo de la actitud trascendente del combate.

Ocuparían además la bancada mencionada el toro y el caballo: el toro, materialización del espíritu de la divinidad masculina de la vida, la muerte y la resurrección, vinculado a la "señora", a la Gran Diosa, aquí venerado y emparentado por su función renovadora a Sabazios, dado el hallazgo de su representación en este yacimiento, identificado iconográficamente (Ramos Folqués, 1970, 32; García y Bellido,

1953, 361, lám. IV, fig. 1), y su asociación a los llamados "vasos de cerveza", y versión indígena del espíritu renovador vinculado a la diosa (Ramos Fernández, 1990, 113-130); el caballo, simbolización de Poséidas, el "señor de la tierra", divinidad agrícola citada en los textos de Pílos como dios del caballo, de las fuentes, de la fecundidad y de las fuerzas subterráneas, que, curiosamente, tuvo una sede religiosa en Heliké y que más tarde fue el Poseidón Helikonios a quien rindió culto la anficiónía de las doce villas jónicas del cabo Micalé. Divinidad a quien, posiblemente, estuvo dedicado el santuario ibérico del Cigarralejo en función de las ofrendas de équidos que su excavación ofreció, y relacionable con el dios de la tierra consorte de la diosa.

En un lugar de su acceso o en espacio interior debió colocarse el retrato de una sacerdotisa, expresión del recuerdo y respeto a una iniciada, cuyo cuerpo ya fallecido, condición expresamente indicada con la adormidera que sujeta en su mano derecha, mereció a sus contemporáneos ser reproducido en una obra escultórica que la presentó sentada en un trono alado.

Tal vez sobre un pilar al modo de los hermas, pudo situarse también en este templo o frente a él (Pausanias, *Periégesis*, II 38, 8; VII 25, 7) ese busto, hallado precisamente escondido en el fondo este de la calle del templo y adosado a la muralla, que hoy llamamos Dama de Elche, retrato de otra sacerdotisa, representada como "ánodos", como instantánea de una imagen en movimiento vertical, mujer y diosa a un tiempo, puesto que su cuerpo físico era también el receptáculo terrestre del espíritu de la divinidad (Ramos Fernández, 1991a; 1991b, 116-119; 1992a, 321-328).

El grifo, finalmente, debió situarse en la puerta o en el interior de la torre o cámara del tesoro en atención a su condición de guardián, tanto del ajuar funerario en las tumbas como de las riquezas de los templos, pues genéricamente era el custodio de los distintivos de riqueza y el defensor del oro de la tierra (Ramos Fernández, 1993b, 80-82; —).

Alusiones, todas, sólo intuitivas y que como referencia ambiental expreso en estas líneas, con la única intención de abrir un camino hacia la comprensión de la funcionalidad de los elementos conocidos existentes y posiblemente asociados a este templo.

A su vez, tras la reedificación realizada a finales del siglo III aC, el nuevo templo, ahora asociado al período iberohelenístico o iberopúnico de este yacimiento, con pervivencias que alcanzan la época augustea, remodeló sus espacios y configuró el ya mencionado como posible pozo de misterios, la

cámara subterránea, que implicaría, tal como evidencia de forma rotunda el estudio iconográfico de los temas pintados en la cerámica de La Alcudia (Ramos Fernández, 1991a; 1992b), la adopción del pensamiento helenístico cuya principal expresión correspondería a la concepción de la idea del “ánodos”, a su plasmación plástica y, aquí, a su representación escenográfica y litúrgica.

En consecuencia, como conclusión a todo lo ya expuesto, puede afirmarse que en La Alcudia ha sido localizado un espacio cúltilo, un templo, con dos etapas consecutivas de utilización, en el que se hallaron elementos característicos de los usos litúrgicos correspondientes y representaciones iconográficas que se relacionan con una diosa, asociable a los círculos de Tánit/Artemis/Deméter, y con dos dioses: uno adulto, su consorte, el “señor de la tierra”, el caballo, y otro joven, hijo y víctima, el toro. Ambos bajo advocaciones que, al igual que en el caso de la diosa, desconocemos por el momento, pero que podrían relacionarse con ámbitos vinculables a Poseidas y a Sabazios.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO, M. (1983): *Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica*. Madrider Mitteilungen, 24, pp. 208-229. Mainz.
- BAKER-HARDY, I. (1980): *Astronomía*. Barcelona.
- BENOIT, F. (1950): *Les Mythes de l'outretombe*. Bruxelles.
- BERARD, C. (1974): *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chtoniens*. Bibliotheca Helvética Romana, XXIII. Neuchatel.
- BLANCO, A. (1962): *El toro ibérico*, Homenaje a C. Mergelina, pp. 185-187. Valencia.
- BLANCO, A. (1980): *Relieves de Pozo Moro*. En GARCÍA Y BELLIDO, A. *Arte Ibérico en España*, pp. 61-65. Madrid.
- BLANCO, A. (1981): *La Antigüedad*. Historia del Arte Hispánico, pp. 28-75. Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1954): *Dioses y caballos en el mundo ibérico*. Zephyrus, V, 2-3, pp. 193-212. Salamanca.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1957): *Aportaciones al estudio de las religiones primitivas de España*. Archivo Español de Arqueología, XXX, 95, pp. 18-40. Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1959): *Caballo y ultratumba en la Península Ibérica*. Ampurias, XXI, pp. 281-301. Barcelona.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1961): *Religiones primitivas de Hispania. 1: Fuentes literarias y epigráficas*. Escuela Española de Historia y Arqueología, 14. CSIC. Roma-Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1977): *Imagen y mito. Estudio sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1983): *Religiones prerromanas. Primitivas Religiones Ibéricas*, II. Madrid.
- BOTTINI, A. (1988): *La religione delli genti indigene*. Magna Grecia, III, pp. 56. Milano.
- BOURLET, M. (1983): *L'orgie sur la montagne. Dionisos, le même et l'autre*. Grenoble.
- CABRÉ, J. (1925): *Los bronce de Azaila*. Archivo Español de Arqueología, 3. Madrid.
- CABRÉ, J. (1929): *Azaila*. Congreso Internacional de Arqueología, pp. 14-15. Barcelona.
- CAUBET, A. (1979): *La religion a Chypre dans l'Antiquité*. Maison de l'Orient, 2, pp. 13 ss. Lyon.
- CUADRADO, E., RUANO, E. (1989): *Esculturas de équidos procedentes de la colección Alhonz*. Trabajos de Prehistoria, 46, pp. 203-228. Madrid.
- CHAPA, T. (1985): *La escultura ibérica zoomorfa*. Madrid.
- FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A. (1942): *Relieves hispanorromanos con representaciones ecuestres*. Archivo Español de Arqueología, XLVIII, pp. 199-215. Madrid.
- FESTUGIERE, A. J. (1972): *Etudes de religion Grecque et hellénistique*. Bibliothèque d'histoire de la Philosophie. Paris.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1953): *Una deidad oriental en la España romana. El culto a Sabazios*. Revista Universidad de Madrid, 1-3, pp. 361 ss. Madrid.
- GIL-MASCARELL, M. (1975): *Sobre las cuevas ibéricas del País Valenciano. Materiales y problemas*. Papeles del Laboratorio de Arqueología, 11, pp. 281-332. Valencia.
- HERMANRY, A., PETIT, T., SCHMID, M. (1988): *Rapport sur les travaux de l'Ecole Française á Amathonte de Chypre en 1987. Le Sanctuaire d'Aphrodite*. Bulletin de Correspondance Hellenique, 112, pp. 857. Athènes.
- KARAGEORGIS, V. (1977): *La Grande Déese de Chypre et son Culte*. Collection de la Maison de l'Orient Méditerranéen, 5, Serie Archeologie, 4, pp. 43 y 44. Lyon.
- KARAGEORGIS, V. (1988): *Cipro. I fenici*. Milano.
- LILLO, P. A. (1980): *Las religiones indígenas de la Hispania Antigua en el Sureste Peninsular*. Anales de la Universidad de Murcia, XXXVIII. Murcia.

- LLOBREGAT, E. (1981): *Toros y aguas en los cultos funerarios ibéricos*. Saguntum, 16, pp. 149-164. Valencia.
- MALUQUER, J., CELESTINO, S., GRACIA, F., MUNILLA, G. (1987): *El santuario protohistórico de Zalamea de la Serena, Badajoz, 111. 1983-1986*. Programa de Investigaciones Protohistóricas, XVI, 280 pp. Barcelona.
- MOSCATI, S. (1983): *Cartagineses*. Madrid.
- OLMOS, R. (1987): *Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste*. Archivo Español de Arqueología, 60, pp. 21-41. Madrid.
- PIANU, G. (1989): *Scavi al Santuario di Demetra a Policoro. Studi su Siris-Eraclea*. Archeologia Perusina, 8. Perugia.
- PIRENNE, J. (1964): *Historia de la Civilización del Antiguo Egipto, III*. 205 pp. Barcelona.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1975): *La ciudad romana de Illici*. Instituto de Estudios Alicantinos, II-7, 317 pp. Alicante.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1987a): *La escultura antropomorfa de Elche*. En *Escultura Ibérica*. Revista de Arqueología, pp. 94-105. Madrid.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1987b): *Iconografía funeraria de algunas cerámicas de La Alcudia*. Archivo Español de Arqueología, 60, pp. 231-236. Madrid.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1987c): *Vestigios de la religiosidad de los iberos*. Pobladores, II- 9, pp. 1-18. Elche.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1987d): *Matiz religioso de dos obras escultóricas del Parque de Elche*. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid, 13-14, pp. 65-75. Madrid.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1988): *Una divinidad femenina ibérica en Elche*. Festa d'Elx, 88, pp. 19-27. Elx.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1989a): *Perspectiva social de los iberos*. Historia de Cartagena, III, pp. 308-326. Murcia.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1989b): *Nuevos hallazgos en La Alcudia. Su simbología religiosa y funeraria*. Archivo Español de Arqueología, 62, pp. 236-240. Madrid.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1989c): *Los Museos Arqueológicos de Elche y La Alcudia*. Nuestros Museos, XIII, 234 pp. Vicent Ediciones. Valencia.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1990): *El Toro de Iberia*. Homenaje a J. Molina. Academia Alfonso X el Sabio, pp. 113-130. Murcia.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1991a): *Simbología de la cerámica ibérica de La Alcudia de Elche*. 96 pp. Elche.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1991b): *La Dama de Elche*. Madrid, 4, pp. 116-119. Madrid.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1992a): *Aspectos iconográficos de la Gran Diosa de Elche en los períodos ibéricos*. Actas del I Coloquio Internacional de Religiones Prehistóricas (Salamanca-Cáceres, 1987). Zephyrus, XLIII, pp. 321-328. Salamanca.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1992b): *Actualidad del antiguo culto al toro*. Madrid, 13. Madrid.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1992c): *Consideraciones sobre la temática pintada en la cerámica ibérica de Elche*. 1, Studi Classici, Anales Facoltat de Lettere, XVI, pp. 171-189. Perugia.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1992d): *La crátera ibero-romana de La Alcudia*. Trabajos Varios del SIP, 89. Homenaje a Enrique Pla, pp. 175-190. Valencia.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1992e): *Ritos de tránsito: sus representaciones en la cerámica ibérica*. Anales de Prehistoria y Arqueología, 5-6, pp. 101-110. Murcia.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1993a): *Simbolismo de la Esfinge de Elche*. Homenaje a Domingo Fletcher, Archivo de Prehistoria Levantina, XVIII, pp. 367-385. Valencia.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1993b): *Los grifos de Iberia*. Madrid, 25, pp. 80-82. Madrid.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1995): *El templo ibérico de La Alcudia*. La Dama de Elche. Elche.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1996): *Las representaciones de grifos en la cerámica ibérica de La Alcudia. Su interpretación simbólica*. Actas del XXIII Congreso Nacional de Arqueología (Elche, 1995), I, pp. 313-318. Elche.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R., LLOBREGAT, E. (1996): *Un templo ibérico en La Alcudia de Elche*. Actas del XXI Congreso Nacional de Arqueología (Teruel-1991), II. Zaragoza.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1950): *Hallazgos escultóricos en La Alcudia de Elche*. Archivo Español de Arqueología, 81, pp. 353-359. Madrid.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1955): *Sobre escultura y cerámica ilicitanas*. Estudios Ibéricos, 3, pp. 9-23. Valencia.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1956): *Excavaciones en La Alcudia*. Noticiario Arqueológico Hispánico, III y IV, 1-3. Campañas 1949, 1950. Madrid.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1961): *La escultura ibérica de Elche*. Actas del V Internationalen

- Kongress Frühgeschichte, pp. 691-694. Berlin.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1970): *Historia de Elche*, vol. I. Elche.
- RAMOS MOLINA, A. (1996): *Cabeza de toro ibérica de La Alcudia*. Actas del XXI Congreso Nacional de Arqueología (Teruel-1991), vol. II. Zaragoza.
- SEEMANN, O. (1958): *Mitología Clásica*. Barcelona.
- VERNANT, J. P. (1965): *Mythe et pensée chez les Grecs*. Etudes de psychologie historique. Masperó. Paris.
- VIAN, F. (1983): *La religión griega en la época arcaica y clásica*. Las Religiones Antiguas, 11, pp. 228-251. Madrid.

LÁMINA I



1. Fragmento cerámico recortado, de un timiaterio, que conserva el rostro moldeado de una figura femenina.



2. Fragmento de base de taza con decoración pintada que contiene, en su cara interna, un rostro humano.

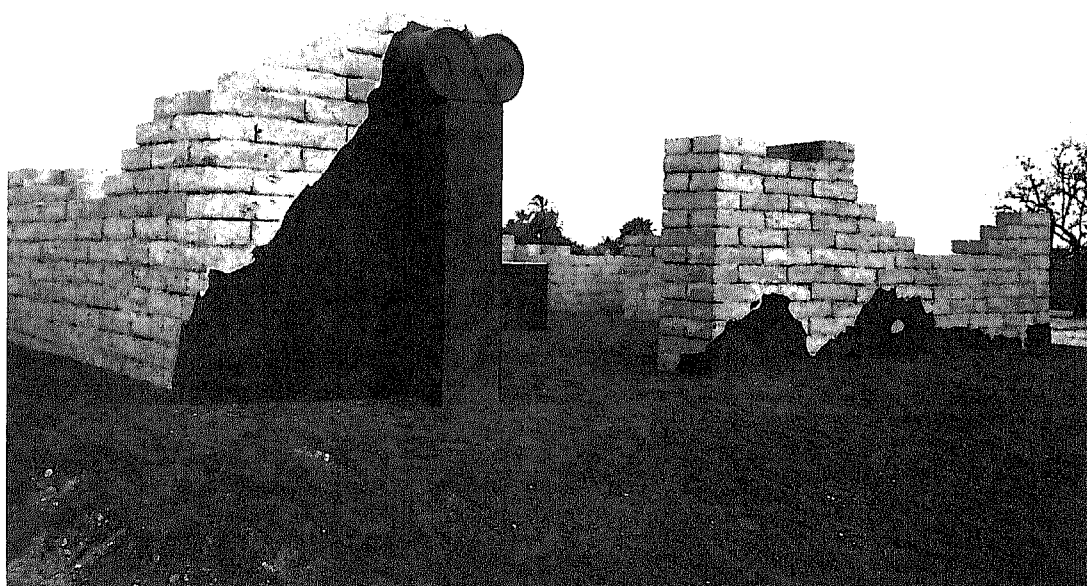


3. Fragmento de cerámica pintada decorada con un prótomo de caballo entre espirales contrarias.

LÁMINA II



1. Fragmento cerámico recortado, perteneciente a una matriz, que conserva una cabeza de toro moldeada.



2. Reproducción del templo.

