

E S T U
D
I O S



Detalle del buitre en la escena de caza (fragmento de cerámica número 3 del estudio).
(Foto Rosa Pérez)

SEIS FRAGMENTOS DE CERÁMICA DECORADA DE “EL CASTELILLO” DE ALLOZA. DIFERENTES ANÁLISIS E INTERPRETACIONES

JUAN JOSÉ RIGUAL HEREDIA
ALLOZA (TERUEL)

Introducción

El yacimiento arqueológico de El Castellillo es para los habitantes de Alloza (Teruel) un referente importante. Nos enorgullece saber la importancia de este asentamiento histórico, que tuvo su esplendor durante la etapa ibérica, sobre todo en los siglos III-II antes de Cristo. Sus materiales nos remiten a los modos de vida de aquellos pobladores, a sus relaciones con otras comunidades, bien del entorno o más lejanas, y al mundo de sus creencias y pensamiento.

En este trabajo pretendemos contribuir a la divulgación de las interpretaciones que han realizado numerosos estudiosos sobre la decoración de algunos de los fragmentos cerámicos más importantes encontrados en el yacimiento. Fragmentos que manifiestan la extraordinaria riqueza decorativa de las vasijas que fabricaron sus habitantes y que la independizan de los alfares de Azaila. Los motivos florales y las escenas de caza son muy ricos en cuanto a su composición, remitiéndonos a otras grandes producciones del mundo ibérico, en áreas tanto próximas como más lejanas del valle del Ebro.

El yacimiento ocupa un pequeño cerro, junto a la carretera de Ariño, a tres kilómetros de Alloza. Según los arqueólogos que intervinieron en sus excavaciones, se deduce que fue destruido por un incendio y abandonado por sus pobladores, sin que después se volviera a habitar, ya que solamente aparece un estrato arqueológico. Parece ser que tal hecho se relaciona con las campañas romanas durante el siglo II a. C. que llevaron a la pacificación de las tierras del sur del Ebro al Mediterráneo.

Los motivos decorativos que se recogen respondían a encargos que se hacían al alfarero, deduciendo de la naturaleza y complejidad de los mismos el fin de las vasijas que decoraban y el estatus social de quienes las encargaban. Por otra parte, los nombres de

los propietarios de las vasijas aparecen, en numerosas ocasiones, pintados en el borde de las mismas –por ejemplo en los *kalathoi* o recipientes conocidos popularmente como los “sombreros de copa”– o en otras partes del cuerpo. LAKUERTER, ORTINTUMBAR, LACEITOR Y KELSEKITE son grafitos pintados después de la cocción, que nos remiten a sus propietarios. TAUNTINKON, inscripción pintada antes de la cocción de la cerámica y, por tanto, ejecutada en el propio alfar, podría ser el nombre del alfarero que elaboró la pieza concreta.

El profesor Francisco Burillo nos dice: “Las cerámicas con escenas figuradas fueron excepcionales. Su destino debe clarificarse a partir de sus representaciones y del contexto en el que se descubren; pudieron servir como objetos de prestigio que evidenciaban la categoría de su propietario, o bien para la realización de rituales de carácter social o religioso”¹.

Procederemos en el presente artículo al análisis de seis fragmentos significativos, que pueden contemplarse en el Museo Provincial de Teruel, recogiendo las consideraciones de diferentes arqueólogos e investigadores. Los descubridores de las piezas que reseñamos fueron los arqueólogos Teógenes Ortego y Frías y Purificación Atrián Jordán². Los dibujos de los fragmentos que presentamos proceden de las publicaciones de la investigadora anteriormente citada.

Fragmento n.º 1

Datación: finales del siglo II a. C.



1

BURILLO MOZOTA, F., *Los iberos en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000, col. CAI100 n.º 81.

2

Purificación Atrián Jordán realizó las campañas de excavación habidas en el yacimiento.



(Foto Archivo de la Ruta Iberos en el Bajo Aragón)

La descripción que nos hace T. Ortego y Frías es la siguiente:

De izquierda a derecha, se destacan en primer lugar dos esbeltas figuras humanas, quizá dos hombres, sin avío corporal alguno. Contrasta el vigor de su tronco y extremidades inferiores con la delgadez de sus raquíticos brazos. Ambas corren a enfrentarse con el antebrazo en alto, componiendo estas imágenes una escena ritual frecuente en la decoración ibérica, ya que se encuentra otra similar en un vaso de Azaila. [...] Las figuras humanas del vaso de Alloza difieren de la reposada actitud ritual de sus similares, por su acentuado dinamismo.

Roto el vaso en el arranque de los vástagos, queda mutilada e interrumpida la composición en su parte superior. El espacio existente entre las aludidas figuras humanas y el tema de separación entre ambas, se halla graciosamente relleno con dobles espirales de gruesos y perfiles inversamente unidos en forma de eses, y enlazadas en la parte inferior por finos trazos ondulantes que convergen hacia una flor de cuatro pétalos lanceolados, en forma de aspa. Quedan en el extremo izquierdo dos pétalos seccionados, de igual tema floral, y entre los pies de la primera figura se destaca un ave de perfil con alas explayadas, interpretadas con simples trazos quebrados en su arranque. El ojo del ave se dibuja en el bien centrado círculo de la cabeza; dos claros semilunares superpuestos animan la coloración uniforme a la altura del cuello, y en el extremo de la larga cola se dibuja un claro curvilíneo. Sigue rellenando este conjunto, idéntica flor con cuatro pétalos simétricamente dibujados, debajo de la otra figura humana.

A la derecha, de espaldas al grupo descrito y con idéntico sentido figurativo, aparece la composición más expresiva y dinámica que conocemos del arte ibérico. La escena representa un cazador que, corriendo hacia su casa, esgrime la lanza y parece pregonar su presa, consistente en un lobezno de abiertas fauces, que conduce con fuerte cadena atada al cuello, el cual, en fiera actitud rampante, se resiste a seguir al cazador. Delante, un can galgueño, de finas patas y orejas erguidas, como seguro partícipe en la hazaña, salta contento a la puerta de la vivienda, interpretada por un rectángulo con reticulado uniforme de paralelas. Sobre ésta, una serie de minúsculos trazos parece indicar la parte visible al frente del ramaje de la cubierta, concordando ambos, en su esquematismo, con el elemental sistema constructivo de la época.

El espacio existente entre el cazador y la vivienda es ocupado por una gallinácea portadora en el pico de un insecto de cuatro patas, de grueso abdomen. Sus alas explyadas se interpretan a base de trazos únicos que se quiebran en doble ángulo cerca del punto de arranque. El dibujo se anima interiormente por el efecto del claroscuro [sic] logrado en el vacío circular del ojo; en los claros, semilunares dejados a compás del mismo a la altura del cuello y, sobre todo, por el óvalo, libre de pintura, adaptado al cuerpo del ave, cruzado por cuatro líneas longitudinales brevemente onduladas. Su precedente inmediato lo encontramos en similares temas de un vaso de Azaila. [...] Adaptándose al espacio comprendido entre el cazador y el lobezno, se interpreta, con trazo seguro y fácil, un ave zancuda, esquematizada, que nos da idea de las grullas emigrantes.

Es indudable que el artista decorador del vaso de Alloza conoció los ejemplares producidos en los mejores alfares de la región y asimiló cuanto había visto para crear un arte propio, de dinamismo comparable con las escenas realistas de los vasos clásicos. La perfección lograda en el dibujo representa, a nuestro entender, el máximo esplendor a que pudo llegar el arte ibérico en la interpretación de escenas de esta índole, ya que en ellas todo vibra, se mueve y revela vida intensa³.

Este fragmento también lo analiza la profesora Maestro Zaldívar como “una composición de dos escenas sin solución de continuidad, en las que se ha utilizado la técnica de la silueta. En una de ellas, se ha representado el mismo tema que aparece en los *kalathoi* de Alcorisa y de Azaila, dos personajes afrontados, entre ellos un recipiente –un ánfora–. En la otra, se recrea la caza de una liebre, en la que un personaje corre blandiendo una jabalina en la mano izquierda, mientras sujeta con una cadena a un perro lobezno”⁴.

Otra fuente, en este caso de la profesora M.^a Rosario Lucas Pellicer, nos dice:

Presumiblemente la decoración comentada condensa las vivencias de ritos y festejos que, en este caso, propician la fertilidad de la naturaleza y la energía de los participantes, pero también es posible que los dibujos personalicen seres divinos (desnudez corporal) implicados en el devenir humano y, sin contradicción con la explicación precedente, sean la referencia al orden cósmico y a la estructura ternaria de las actividades sociales.

En cualquier caso estas experiencias, expresadas en la decoración de unos recipientes relevantes por su decoración y su contexto, son el testimonio de una religión marcadamente campesina en la que el funcionamiento socio-económico está regido por un paradigma ideológico reforzado cíclicamente por la celebración de ritos que intentan atraer y controlar las fuerzas sobrenaturales percibidas en la mutación del orden cósmico. Todo ello dentro de un oculto dominio de seres masculinos cuyo estudio y contrastación no puede agotarse en el análisis parcial de la iconografía cerámica⁵.

Un buen conocedor de las producciones cerámicas de la zona es el investigador Prof. Miguel Beltrán Lloris, estudioso del yacimiento próximo del Cabezo de Alcalá, de Azaila. En cuanto al fragmento que nos ocupa escribe:

3
ORTEGO Y FRÍAS, T., revista *Ampurias*, n.º 7-8, 1945.

4
MAESTRO ZALDÍVAR, E., Rev. *Gladus*, 2010, pp. 213-240.

5
LUCAS PELLICER, M.^a Rosario, Rev. *Zephyrus*, n.º 43, 1990, pp. 293-303.

Nos lleva a un tema de tradición clásica y a una acción en la que el uso y el rito se identifican. Dos personajes masculinos, sin rasgos que les distingan, se representan de perfil y afrontados, sujetando con la mano izquierda y derecha respectivamente una [sic] ánfora vinaria. La posición de las piernas no deja lugar a dudas, están bailando y la contraposición de ambos nos sitúa claramente ante un certamen entre dos contendientes, siendo evidente que el objeto de deseo es precisamente el preciado líquido que contiene el ánfora. La escena se relaciona con la figura de la cajita de Lobón (Badajoz) en la que personajes danzan en torno a un ánfora colocada sobre un soporte y cuyo sentido ha puesto de relieve Olmos –famoso investigador– recordando el hexámetro sobre una jarra cerámica griega del Dipylon (nombre de un artista griego 760-750 a. C.): el que dance mejor de todos, éste será..., aludiendo a la jarra y su contenido como premio al vencedor. Resumiendo, nos dice: “Es sintomático que las escenas representadas en los vasos de este poblado aludan a personajes armados (la guerra), junto a animales (la caza) o asociados al vino (la bebida), es decir, valores plenamente aristocráticos, comunes a los pueblos mediterráneos”⁶.

Para terminar el análisis de este primer fragmento, el investigador Ignasi Garcés nos indica: “El cazador, en movimiento indicado por un pie levantado hacia atrás, alcanza con una lanza vertical que porta en una mano el lomo de un lepórido (conejo o liebre), que, a su vez, se sitúa delante de una red, mientras que con la otra mano arrastra un animal encadenado”⁷.

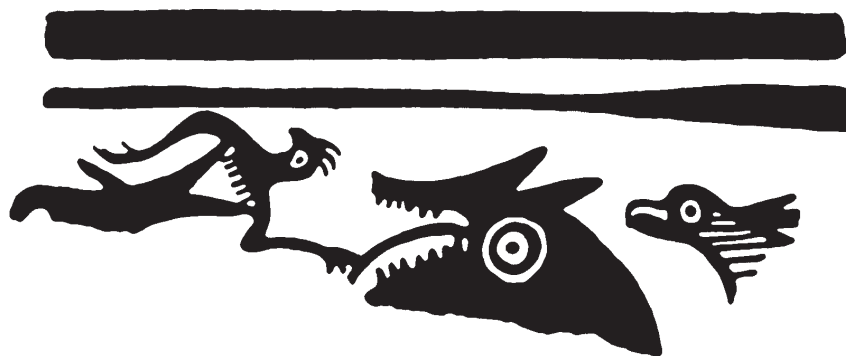
El arma empleada en esta escena es una lanza corta; Ignasi Garcés dice creer reconocer un *amentum* entre la mano y el astil (mango). El *amentum* es una correa de cuero aplicada al astil, que sirve para impulsar más lejos y con mayor precisión un arma arrojada, un propulsor bien conocido en el ámbito militar mediterráneo, también entre los íberos. Por su parte, el animal que arrastra el joven con una cadena al cuello se considera un perro. Sin negar esa posibilidad, sigue diciéndonos el autor anteriormente aludido que, si el animal cazado fuese un conejo, quizá pueda tratarse de un hurón, especie que se empleaba específicamente en la caza del conejo en Hispania, como señalan Estrabón y Plinio el Viejo.

65

64

Fragmento n.º 2

Datación: finales del siglo II a. C.



6

BELTRÁN LLORIS, M., *Los íberos en Aragón*, Zaragoza, CAI, 1996.

7

GARCÉS, I., *Iberos del Ebro. Actas del II Congreso Alcañiz-Tivissa*.

Estilísticamente, este fragmento es de peor calidad que el anterior o los que veremos a continuación. Seguramente, procede de diferente taller o ha sido decorado por otro pintor. El personaje, de acuerdo con su indumentaria, puede identificarse como un guerrero y, según su aparente disposición, bien pudiera ser atacado por la fiera de grandes fauces a las que dirige su mano.

La descubridora, Purificación Atrián Jordán, nos dice: “En el cuerpo del vaso y bajo el borde, dos gruesas líneas rellenas, después de ellas una escena representando un hombre muerto, quizá un perro o un cazador de largos y desproporcionados brazos y dedos, y cuya cabeza semeja el perfil de un ave; parece llevar en el cuerpo una indumentaria simple, y junto a su cadera se ve parte de la espada. A continuación de él, un monstruo con mandíbulas abiertas, de puntiagudos dientes y con la lengua afuera, está alcanzando por una mano al hombre yacente. Todavía, a continuación de este animal viene un ave de ganchudo pico y en actitud de ataque, parece con alas desplegadas; su cuerpo ha sido interpretado a base de rayas horizontales, al modo de algunos pájaros de la cerámica de Azaila”⁸.

De esta forma Ricardo Olmos y Trinidad Tortosa describen el fragmento: «Las aves observan y transmiten veloces mensajes por el cielo y por la tierra y, desde el cielo a la tierra y viceversa, en la dirección ascendente, vertical. En no pocos vasos ibéricos en cerámica vemos al ave observadora, atenta al desenlace de una hazaña, de una caza, de un triunfo o de una derrota, de una muerte inminente. Como aquí va a enfrentarse con un monstruo extraordinario; o quizás ya como testigo de un encuentro final, en el inquietante fragmento del Castellillo de Alloza con la secuencia “varón monstruo devorador y ave de pico curvo, carnífera”»⁹.

La profesora Maestro Zaldívar nos resume: “Fragmento de *kalathos* con una escena sin motivos de relleno, en la que predominan las figuras siluetadas con espacios dejados en reserva para indicar detalles de la indumentaria o rasgos físicos de personas y animales, como los ojos”¹⁰.

Para ayudar a la interpretación de la escena, si tomamos el estudio de Julio González titulado “Simbología de la diosa Tanit en representaciones ibéricas”, encontramos: “Hablando de los vasos de La Alcuñia de Elche, una liebre tira de la lengua a un lobo. Y en otra una figura humana realiza un acto similar. Podría tratarse de un rito de iniciación para pasar de la infancia a la juventud; aceptando esta interpretación, también contemplamos la posibilidad de que pudiera tratar de una iniciación espiritual. Sería diferente una iniciación para acceder al estado adulto. Hecho obligatorio para todos los miembros de la colectividad, y otra iniciación para llegar a alcanzar el puesto de sacerdote –chamán–, status al que, lógicamente, no estaban destinados todos los miembros del grupo, sino solo algunos muy escogidos a lo largo del tiempo, porque el resto no tenía acceso a ese conocimiento. La escena a la que nos hemos referido anteriormente podría interpretarse, pues, como la superación de un rito iniciático de quien tira de la lengua al lobo”¹¹.

8

ATRIÁN JORDÁN, P., Rev. *Teruel*, n.º 17-18, Instituto de Estudios Turolenses, 1957, pp. 203-228.

9

OLMOS, R. y TORTOSA, T., *La Dama de Baza*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010.

10

MAESTRO ZALDÍVAR, E., *op. cit.*

11

GONZÁLEZ, J., *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, n.º 18, 1997.

Fragmento n.º 3

Datación: finales del siglo II a. C.



Purificación Atrián nos dice de este fragmento: “Es la [escena] de una cacería de ciervos, y comienza su desarrollo por un jinete de rostro indeterminado, aunque la técnica de tratar al caballo es la misma que en todas las representaciones humanas de “El Castellillo”. Lleva una lanza en la mano izquierda, y su caballo, con su penacho sobre la cabeza, está con las patas levantadas en actitud de saltar; debajo de este caballo se observan los restos de otro, seguramente semejante. Delante del jinete, un lobo salta con las patas encogidas sobre un ciervo, al parecer parado. Bajo sus patas traseras, un ave de rapiña, seguramente un buitres, con las alas y la cola desplegadas, las patas recogidas hacia atrás y el pico abierto, se lanza sobre un segundo ciervo, que a su vez corre para librarse de sus perseguidores”¹².

Asimismo, la profesora Elena Maestro nos cuenta, en relación con la decoración del fragmento que nos ocupa: “Fragmento de una escena de caza, en la que aparecen dos venados dispuestos uno encima del otro; sobre el superior, un carnívoro y un córvido sobre el inferior, además del jinete que, como en otros casos, sujeta las riendas con la mano izquierda, aunque en este caso la lanza se muestra horizontal tras la figura”¹³.

Vemos que, en cuanto a las armas, la autora omite la referencia al casco. Una de las diferencias de este fragmento con otros del mismo yacimiento es la aparición de las figuras de los ciervos, representaciones, por otra parte, usuales en escenas de caza, pero que, asociadas a las figuras del carnívoro y del ave carroñera, podrían asumir un papel de carácter funerario, como animal que entrena a los cazadores a través de los caminos desconocidos del más allá.

Por último, otro arqueólogo, Alfredo Tiemblo, nos recuerda sobre la caza: “Es un elemento esencial en todo proceso iniciático, quizás en el otro mundo, por cuanto heoriza al ser humano (ese proceso de convertir a un mortal en dios o semidios se denomina heorización).

12

ATRIÁN JORDÁN, P., *op. cit.*

13

MAESTRO ZALDIVAR, E., *op. cit.*

El caballo sería, además de medio de caza, símbolo de la heroización del caballo; el caballo es el vehículo del héroe, la escena se desarrolla, quizá, en el mundo heroico”¹⁴.

Fragmento n.º 4

Datación: finales del siglo II a. C.



(Foto Archivo de la Ruta Iberos en el Bajo Aragón)

14

TIEMBLA, A., Rev. *Complutum*, n.º 10, Madrid, 1999.

Otra vez nos remitimos a la investigadora excavadora del yacimiento, Purificación Atrián Jordán, quien nos explica: “Escena que parece representar las patas delanteras de dos caballos; delante de ellos, cinco hombres totalmente desnudos (parece típico de la cerámica pintada de Alloza el que los seres humanos estén representados carentes de todo vestido) y dispuestos al parecer a la lucha; el primero de la parte superior lleva en la boca una especie de cuerno que sostendría con su mano izquierda, pero que está parcialmente perdida”¹⁵. A esto, Laura Hortelano sostiene: “Me inclino a pensar que se trata más bien de una trompa; el instrumento parece que sale de la boca del personaje, lo que hace que la postura sea poco natural para tocar un instrumento de cuerda, pero no uno de viento; parece que lo está alzando, acción muy frecuente en trompas y cuernos; solo lo coge de una mano, y mantiene la otra oculta, cuando lo normal sería que estuviera tañendo las cuerdas; no se marcan estas cuerdas, y sí hay travesaños, como los que suelen llevar las trompas para que mantengan la forma y para ayudar también a sujetarlas; por tanto, sería más lógico pensar que se trata de este instrumento, y no de una lira. Por otra parte, el hallazgo de una trompa en ese mismo yacimiento podría muy bien servir de refuerzo esa suposición”.

Y continúa la autora anteriormente citada:

El segundo guerrero lleva en la mano izquierda un escudo oval, y esgrime en su derecha dos lanzas de doble aleta; a los pies de éste, otro guerrero con el mismo tipo de escudo y el brazo derecho levantado, alzando una espada u otra lanza; casi junto a éste, aunque un poco más abajo, un cuarto guerrero, falto de cabeza, llevando el típico escudo oval, y en su derecha una espada de gruesa hoja; por último, tenemos la figura de un hombre sentado sobre una silla, con respaldo y patas algo curvadas, el personaje tiene las piernas colgando y sujeta con ambas manos un largo bastón que termina en forma de T. Más hacia la derecha se desarrolla otra escena algo diferente; la parte superior está formada por dos guerreros enfrentados y luchando. El que mejor puede apreciarse tiene un pie en el suelo y el otro levantado, como si estuviera en el momento de atacar a su adversario; los dos llevan escudos ovalados, y el primero de ellos esgrime en su derecha una espada de empuñadura algo curva. Debajo de este luchador hay un toro parado mirando hacia la derecha, con una cola curiosamente trazada y con los cuernos en forma de media luna colocados de frente, aunque el animal está de perfil. Delante de él, y para cubrir el espacio vacío, una estilización de líneas curvas.

Si hacemos un inciso para hablar del toro, podemos decir que su culto aparece ya en el segundo milenio antes de Cristo. El dios-toro era protector de la fecundidad animal y humana y estaba ligada a cultos astrales. Incluso podemos afirmar que fueron usados como guarda de los campos y como “arma” de guerra. Polibio nos relata que en las campañas cartaginesas de Aníbal, los mercenarios íberos que le acompañaban emplearon toros con sarmientos encendidos en las cornamentas para romper las filas de los romanos.

Para terminar la descripción podemos seguir diciendo que la escena de los dos guerreros y el toro está protegida por una especie de baldaquín, que, a su vez, separa de la escena anterior este templete que termina en algo así como una cupulilla, de la que sale una línea formando espiral; se continúa en un alero de líneas dentadas, de la última de las cuales sale una ancha tratada de forma escaleriforme y que separa las dos escenas anteriormente citadas.

*La parte más inferior de este vaso, que se desarrolla en sentido horizontal y limita con las anteriores, está formada por una ancha zona que tiene primeramente una línea de pequeños trozos paralelos; después otra más ancha a una sola tinta; y, por último, una tercera formada por puntos. Por debajo de ella, y hasta el fondo, una decoración floral estilizada, muy perdida, y que está formada por vástagos que se unen a un tronco común; entre ellos, adornos de roleos, espirales, etc.*¹⁶.

La aportación de la profesora Maestro Zaldívar nos ayuda, asimismo, a la comprensión de la escena: “De todas las composiciones aragonesas, quizá esta sea una de las más complejas por el número y actitud de los protagonistas y por la enigmática participación de alguno de ellos. Es el caso del personaje sedente y el toro, animal escasamente representado en la decoración vascular de este territorio. Las interpretaciones de este combate son diversas, tanto en el ámbito urbano como en el funerario”¹⁷.

Siguiendo con el objetivo de este artículo, no podemos dejar de lado las aportaciones de otros autores, buenos conocedores del tema que nos ocupa. En cuanto a este fragmento, el investigador Miguel Beltrán Lloris, refiriéndose a ese supuesto “juez o árbitro” de Alloza nos habla de “un personaje figurado en un vaso del Castellido de Alloza, sentado en una silla, de forma ciertamente extraña y que apoya sus pies en una especie de escaleriforme, sujetando con la mano un bastón o estandarte rematado en un trazo horizontal, como el que lucen los jinetes de las primeras emisiones de la ceca SEDEISKEN (Azaila)”¹⁸. Por parte de Rosario Lucas se ha interpretado como un juez o árbitro de una lucha ritual, que tiene lugar en un santuario de efímera construcción¹⁹.

Héctor Uroz Rodríguez nos dice sobre el fragmento de estudio: “El toro aparece, no por casualidad, frente a un gran tallo floral y contaría, en su origen, con su correspondiente simétrico en el lado que falta. Justo por encima del toro de Alloza, dentro de un mismo marco acogido por el asa hoy perdida y la flor que surge al amparo, dos varones de tamaño superior al resto se enfrentan en combate singular. En este combate heroico, participan como testigos diversos personajes, uno de ellos sentado sobre un trono y portando un cetro, acaso el juez. Se trata de un vaso conmemorativo de la disputa por los límites del territorio entre dos comunidades, resuelto mediante un duelo heroico”²⁰.

Para terminar, María Mercedes Fuentes y Consuelo Mata nos comentan: “Apuntamos que podría tratarse de una batalla, si tenemos en cuenta que son varios los personajes listos para entrar en combate, aunque el enfrentamiento lo inician los dos de la derecha, y que aparece un individuo con un cuerno o trompa que llama a la batalla, práctica que debió

16

HORTELANO, L., *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XXVII, Valencia, 2008.

17

MAESTRO ZALDÍVAR, E., *op. cit.*

18

BELTRÁN LLORIS, M., *op. cit.*

19

LUCAS PELLICER, M.^a R., *op. cit.*

20

UROZ RODRÍGUEZ, H., Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2007.

utilizarse en enfrentamientos colectivos y no individuales, donde es más común la presencia de una *auletris* y/o *tubicen* (nombres en latín de los músicos que tocan este tipo de instrumento). En oposición a lo dicho, resulta sugerente pensar que lo que suceden son certámenes individuales por las mayores dimensiones de los personajes de la derecha, por la actitud del bóvido y por la atenta mirada del personaje sedente, que parece estar juzgando los enfrentamientos para proclamar al vencedor. En cualquier caso, lo incompleto de la escena impide que se puedan dar más apreciaciones al respecto”²¹.

Fragmento n.º 5

Datación: finales del siglo II a. C.



Este fragmento corresponde a una serie de *kalathoi* incompletos, sobre los que su descubridora, Purificación Atrián Jordán, nos describe: “Primeramente, un caballo con las patas delanteras y las traseras demasiado delgadas para sostener el cuerpo del animal; las crines, trazadas con líneas verticales, y una curiosa manera de tratar la cola, a base de tres líneas paralelas. El jinete que lo monta, de larga nariz y puntiaguda barbilla, lleva en su mano derecha una lanza, y en la izquierda, una especie de palma; por detrás de él, un pájaro en vuelo. En los espacios vacíos, estilizaciones de hojas y tridentes; delante del caballo, una esfera dentada a tinta plana, de la que cuelga una línea serpenteante que termina en una planta con púas. A continuación, una estilización vegetal en sentido horizontal, a base de líneas curvas, roleos y una palma semejante a la que lleva el jinete”²².

Nuevamente, la profesora Elena Maestro nos ilustra sobre el fragmento de estudio diciendo:

La figura del jinete es lo más destacado. Además de portar una lanza, lleva una palma, elemento, por otra parte, nada extraño en la iconografía ibérica con paralelos en los tipos monetales, jinete con lanza y jinete con palma, pero que en este caso excepcional se muestra con ambos

21

FUENTES, M.ª M. y MATA, C., Rev. *Saguntum*, n.º 41, Valencia, 2009.

22

ATRIÁN JORDÁN, P., *op. cit.*

elementos. Hay que añadir las aves que aparecen tras el caballero, en especial la superior, interpretada como augurio de triunfo.

Después, una escena animalística magníficamente lograda y de una gran belleza por su realismo, su centro está constituido por una liebre en franca actitud de carrera, con sus largas orejas echadas hacia atrás, el rabo vuelto y las patas encogidas; perseguida por un animal de larga cola, con toda seguridad un perro/lobo, ya que no tiene el aspecto de ser ningún carnicero, con las patas levantadas, indicando movimiento. Sobre ella se han lanzado también dos águilas, aunque las dos del mismo tipo: la primera lleva, como la otra, las alas desplegadas, y la cola en abanico, pero tiene las patas recogidas bajo el cuerpo y el pico cerrado; mientras que la segunda, con las patas extendidas y el pico abierto, se lanza vertiginosamente sobre su presa. La parte inferior representa la curiosa figura de un búho visto de frente, con sus pequeñas orejas puntiagudas y su ganchudo pico, tiene las alas ligeramente abiertas, y el cuerpo ha sido interpretado con dos bandas horizontales de pequeños dientes; a continuación, quedan restos de otro animal²³.

Para terminar, nos referiremos a un comentario que sobre el búho realiza Alfredo Tiemblo. Dice así: “Lo esencial es su mirar, la penetración de su mirada, sus grandes ojos y simbólicamente su capacidad de ver en la oscuridad. Por ello se lo representa de frente, la frontalidad es, pues, su nota característica. Dicha frontalidad incorpora, a través de sus recursos propios, al espectador a un mundo que le resulta ajeno, distante. Si a ello añadimos que el rostro frontal es el de un búho, animal de una riqueza simbólica enorme, es muy posible que su aparición confiera un carácter divino tanto a ella misma como al mundo que en el vaso se narra. Los animales se convierten posiblemente en actores de un mundo ultrahumano que, gracias a la mirada del búho, mirada que ve en la oscuridad, en otros mundos puede el espectador contemplar. Aparecen, en efecto, inmersas en los mundos del más allá donde los héroes cazan, hacen rituales, luchan, etc. Por lo tanto, se cree que estas imágenes representan simbólicamente una de las características de la divinidad que solo esta confiere a ciertos animales; la capacidad de ver en la oscuridad. La mirada, según el mundo antiguo, es un manar de luz que surge de los seres. La mirada de los búhos es, por seguridad, atributo divino”²⁴.

Fragmento n.º 6

Datación: finales del siglo II a. C.

En relación con este fragmento, Purificación Atrián nos detalla: “La escena central, representando una cacería. La parte superior de esta zona está formada por una serie de dientes puntillados, bajo la cual, un cervatillo muerto es alcanzado por dos animales carniceros; la escena no puede ser más realista, ni mejor conseguida la actitud del animal muerto, la laxitud de sus patas es magnífica y sorprendente; en oposición a la quietud de este ciervo muerto está la fiera acometida de los dos carniceros, seguramente lobos o zorros, que después de la persecución se arrojan sobre su presa hincándole los dientes; en la parte

23

MAESTRO ZALDÍVAR, E., *op. cit.*

24

TIEMBLO, A., *Rev. Complutum*, n.º 10, Madrid, 1959.



(Foto Archivo de la Ruta Iberos en el Bajo Aragón)

inferior del cervatillo, un pájaro con las alas y la cola desplegadas parece contemplar la escena alzando la cabeza. El vacío existente entre los dos lobos está relleno por una ese que termina en espirales, y cuya parte interna está rellena de forma escaleriforme. A continuación de esta escena, una ancha banda a una sola tinta y enmarcada con dos líneas de pequeñas eses. Todavía más a la derecha, un grupo de estilizaciones en formas de tridentes y roleos”²⁵.

La presencia de armas en las representaciones

Al margen del estudio pormenorizado de cada fragmento, queremos destacar la presencia de armas, especialmente de lanzas, en las representaciones. Sobre las que aparecen

25

ATRIÁN JORDÁN, P., *op. cit.*

en los fragmentos 3 y 5 del presente artículo, la profesora Maestro Zaldívar se refiere a ellas en su estudio ya reseñado y titulado *Las armas en la cerámica ibérica aragonesa*. En él afirma: “Las lanzas en estos fragmentos se han interpretado como armas pesadas, relacionadas con las representaciones de lanceros en los tipos que aparecen en los reversos de los denarios acuñados por las cecas ibéricas de la Citerior. Y de algunas representaciones de las estelas del Bajo Aragón. Esto lleva a pensar que los pueblos de este sector del Valle Medio del Ebro pudieron desarrollar una incipiente caballería pesada, capaz de cargar con lanza, táctica de origen macedónico no empleada en la mayor parte del Mediterráneo y, desde luego, no por lo que sabemos en el mundo ibérico, y que se reflejaría en la cerámica, escultura en piedra (estelas) e iconografía monetar, sin paralelos en el resto de la cerámica ibérica o celtibérica”²⁶.

Así, es de destacar que existían mercenarios ibéricos y celtibéricos desde el siglo IV a. C. luchando indiscriminadamente al lado de los grandes ejércitos griegos, romanos y cartagineses que combatían por la hegemonía política del Mediterráneo central, por lo tanto parece plausible que estos mercenarios trajesen muchas innovaciones, lo que nos permite tomar contacto con los sistemas estructurados de combate, como el que propone la profesora Maestro. La presencia de mercenarios iberos en estos ejércitos está plenamente documentada hasta el siglo I a. C., destacando el excepcional bronce de Ascoli, que nos informa sobre la participación de un grupo de jinetes reclutados en la ciudad ibera de Salduie, actual Zaragoza, a los que se les concedió la ciudadanía romana por su valor en el asedio de la ciudad italiana de Ascoli, en el año 89 a. C.

Conclusión

A lo largo de los análisis de diferentes especialistas recogidos en el presente artículo, podemos hacernos una idea aproximada del valor que aporta el yacimiento de El Castellillo de Alloza al conocimiento del mundo ibérico en los territorios marginales del Valle Medio del Ebro y de las relaciones artesanales y comerciales con otros yacimientos importantes de la zona, como Azaila, Oliete y Andorra. Consideramos que, tras los años transcurridos, el yacimiento adquiere un nuevo interés, de cara al estudio de sus materiales desde las perspectivas que aportan los avances adquiridos en el conocimiento del estado de la cuestión, al hilo de nuevos descubrimientos en la zona norte de la actual provincia de Teruel. Son nuevos retos para los futuros estudiosos de la cultura ibérica en las áreas correspondientes al norte, en la actual comarca turolense de Sierra de Arcos, lindante con la del Bajo Aragón.

BIBLIOGRAFÍA

- ATRIÁN JORDÁN, P., “Excavaciones en el poblado ibérico de El Castellillo (Alloza, Teruel). Primera campaña”, *Teruel*, n.º 17-18, Teruel, 1957, pp. 203-228.
- “Excavaciones en el poblado ibérico de El Castellillo (Alloza, Teruel). Segunda y tercera campañas”, *Teruel*, n.º 22, Teruel, 1959, pp. 225-260.
- “Excavaciones en el poblado ibérico de El Castellillo (Alloza, Teruel). Cuarta y quinta campañas”, *Teruel*, n.º 36, Teruel, 1966, pp. 155-207.

26

MAESTRO ZALDÍVAR, E., *op. cit.*

- BELTRÁN LLORIS, M., *Los iberos en Aragón*, Zaragoza, CAI, 1996, Colección Mariano Pano y Ruata, n.º 11.
- BURILLO MOZOTA, F., *Los iberos en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000, col. CAI100 n.º 81.
- FUENTES, M.ª M. y MATA, C., “Sociedad de los vivos, pesar de los muertos”, *Saguntum*, n.º 41, Valencia, Universitat de Valencia, 2009.
- GARCÉS I ESTALÓ, I., “La caza de lepóridos en época iberorromana y la revisión del kalathos n.º 1 de El Castellillo (Alloza, Teruel)”, (coord. BELARTE FRANCO, M.ª C.), *Iberos del Ebro: Actas del II Congreso Internacional (Alcañiz-Tivissa 16-19 de nov., 2011)*, Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 2012, pp. 329-336.
- GIMÉNEZ, E. M., “Aproximación al estudio de la cerámica ibérica del Bajo Aragón: relaciones comerciales, importaciones y clasificación”, *Saldvie*, n.º 10, Zaragoza, 2010.
- GONZÁLEZ ALCALDE, J., “Simbología de la diosa Tanit en representaciones cerámicas ibéricas”, *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, n.º 18, Castelló, Diputació de Castelló, 1997.
- HORTELANO PIQUETRAS, L., “Arqueomusicología. Pautas para la sistematización de los artefactos sonoros prehistóricos”, *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XXVII, Valencia, 2008.
- LUCAS PELLICER, M.ª R., “Transcendencia del tema del labrador en la cerámica ibérica de la provincia de Teruel”, *Zephyrus: Revista de Prehistoria y Arqueología*, n.º 43, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp. 293-303.
- MAESTRO ZALDIVAR, E., “Las armas en la cerámica ibérica aragonesa”, *Gladius*, vol. XXX, Madrid, CSIC, 2010, pp. 213-240.
- OLMOS, R. y TORTOSA, T., “Aves, diosas y mujeres”, *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá*, (coords. Chapa, T. e Izquierdo, M. I.), Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, pp. 243-258.
- ORTEGO Y FRIAS, T., “El poblado ibérico del Castellillo de Alloza (Teruel)”, *Ampurias*, n.º VII-VIII, Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya, 1945, pp. 185-202.
- QUESADA SANZ, F. y TORTAJADA RUBIO, M., “Caballos en arcilla de la Segunda Edad del Hierro en la Península Ibérica”, *CuPAUAM*, n.º 25.2, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1999, pp. 9-53.
- TIEMBLO MAGRO, A., “Iconografía del rostro frontal en la cerámica ibérica”, *Complutum*, n.º 10, 1999, pp. 175-194.
- UROZ RODRÍGUEZ, H., *El programa iconográfico religioso de la “Tumba del Orfebre” de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)* (edición digital), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.