

UNA PAREJA DE LOBOS EN LA CERÁMICA PINTADA IBÉRICA

Pedro A. Lillo Carpio

Son incontables los temas que el Dr. Juan Maluquer de Motes trató con su peculiar intuición y su extraordinaria sabiduría. Hojeando entre el ingente volumen de publicaciones y notas de conferencias impartidas por él hemos reparado en un tema que le resultó especialmente grato y sugestivo: la iconografía del lobo en la cultura ibérica.

Sabemos que este tema tenía un significado particular para el Profesor Maluquer; el carácter amplio, universal, que se observa en sus escritos sobre materia arqueológica, halla en la figura del lobo un tema de especial vinculación con la tierra que le vio nacer, Lérida.

En efecto, el lobo fue el símbolo parlante de los ilergetes y como tal se vio generosamente representado en las acuñaciones monetales a lo largo de la baja época de la cultura ibérica, prolongándose largo tiempo durante la romanización¹.

I. La ciudad ibérica de Iltirta no fue, en el período que nos ocupa, la única en la que su ceca utilizó el atrayente y vigoroso tema del lobo para ornar sus reversos monetales.

También *Ilturgi*, en la distante Turdetania, acuñó monedas en cuyo reverso está representada la figura del lobo.

Otras monedas parecen tener una directa relación de tipo "familiar" con las de *Iltirta* y como consecuencia asimilarse a las de reverso con la figura del lobo. Es este el caso de las monedas catalanas de *Ilduro*, con cabeza de lobo, o las acuñadas por orden de Sertorio, correspondientes al año 78 a. C.

El Profesor Maluquer se pronunció en el sentido de aceptar el vocablo *tir* de Il-tir-ta, como el sustantivo cuyo significado sería lobo. La representación en reversos ilerdenses del texto *il*, así como la representación de un lobo y la sílaba *ta* parece confirmar tal aserto. Desde luego, observamos que los reversos con la representación del lobo corresponden a leyendas ibéricas de ciudades cuyo nombre

empieza por *iltir*, *iltur*, *ilitur*, lo cual parece reforzar la verosimilitud de esta interesante teoría.

Las primeras monedas acuñadas por los ilerdenses, las bellas dracmas inspiradas en unidades emporitanas, parecen ser inmediatas cronológicamente a la ocupación romana del territorio ilerdense; es la fecha cercana al desembarco de los Escipiones en la fachada mediterránea peninsular, como máximo en el tránsito de los ss. III al II a. C., tras la estrepitosa caída de los Bárcidas².

Estas monedas presentan la figura de Pegaso y la del lobo, símbolo de la ciudad, en el reverso³.

La fecha *post quem* para estas monedas está fijada en el año 105 a.C., basándose en los datos obtenidos del conjunto de monedas de Balsareny, cronológicamente encuadrado en la época de la represión de Catón⁴.

El lobo reaparece en los reversos monetales acuñados bajo el dominio de Sertorio, ya en el segundo tercio del s. I a.C.⁵.

Las últimas series, tras un largo período en que *Iltirta*

1 El calco que acompaña a este artículo fue enviado por el autor al Profesor Maluquer de Motes y fue el tema de las últimas cartas que cruzaron.

2 GUADAM, A. M. *Las leyendas ibéricas en los dracmas de imitación emporitana*. Madrid, 1956, pp. 113-116.

3 Para Villaronga las representaciones monetales de reversos con lobo correspondían al tipo I, con lobo similares a las de CESE, con ases de medio uncial y las de tipo II, los dracmas de influencia emporitana, en la leyenda ibérica.

VILLARONGA, L. Las monedas de Ilturda con lobo en el anverso. *Ampurias*, 1969-70, pp. 259-271.

4 VILLARONGA, L. El hallazgo de Balsareny. *Numario Hispánico* n.º 10-20. Madrid, 1961, pp. 9-10.

5 VILLARONGA, L. Nota 3 y AMOROS, J. *Argentum Oscense*. *Numario Hispánico*, XX. T. II, 1957, pp. 51-71.

deja de acuñar, aparecen de nuevo con el reverso del lobo en época de Augusto. Pero ahora ya no se representa al lobo tradicional, símbolo de los ilerdenses en las fases anteriores, sino que es una loba.

Ya en la clasificación de Delgado hallamos que las series de Iltirta-Ilerda muestran un lobo macho en la mayoría de los casos neta e intencionadamente representado como tal⁶.

En las series augustales se observa que el anverso que anteriormente parece representar a un Hércules-Melkart, va ahora la efigie del emperador y en el reverso la loba, la mayor parte de las veces con las ubres destacadas y acompañada de la leyenda latina ILERDA⁷, NUN. ILERDA⁸ y MVNICIP. ILERDA⁹. Algunas series muestran a un animal que, por lo tosco de su ejecución, no es posible determinar en cuanto a su sexo se refiere¹⁰.

Una clasificación detallada es la presentada por L. Villaronga en la que hace una seriación formal basada en la figura del lobo¹¹. En esta clasificación el primer tipo corresponde a la figura del lobo, de buen estilo y con la cabeza alta. En un segundo tipo, el lobo tiene la cabeza baja y está con el lomo arqueado. El tercer tipo aparece como cayéndose hacia atrás y con el rabo entre las patas. La última serie correspondería, según este autor, a las piezas posteriores al año 80 a.C. que, siguiendo los modelos anteriores, presentan figuras de lobos toscas, arcaizantes y de torpe ejecución, como ocurre con la mayoría de las piezas monetales de la época en general. Corresponden estas últimas representaciones de reverso con figura de lobo a unidades cuyo peso oscila entre los 10 y los 11 gramos.

II. Las series de monedas a las que nos hemos referido tienen efectivamente una cronología reciente, que va aproximadamente desde el año 195 a.C., con la acuñación de los dracmas ibéricas similares a las emporitanas y las correspondientes emisiones en bronce que llevan el sistema metrológico de CESE.

Tanto unas como otras, estas monedas ilerdenses llevan representado un motivo iconográfico muy antiguo y arraigado en el contexto religioso-cultural del pueblo ibérico.

Para Maluquer la figura del lobo, en el contexto cultural ibérico, se halla íntimamente vinculado con las corrientes

que la aculturación del Mediterráneo Oriental aporta a tierras ibéricas. Considera este autor que en el iconografía ibérica el lobo es "la advocación cretense de un *Zeus Lykaios*, el Zeus del monte Ida, importantísimo, al que se consagran escudos cuyo umbo es la cabeza del lobo exactamente igual a la de la pátera de Tivissa"¹².

Esta asimilación de las corrientes religiosas venidas del Mediterráneo Oriental influyen en la religión ibérica de manera que ciertos elementos formales como la urna de Mengibar, cubierta por una piel de lobo, serían para el citado autor una clara expresión de un culto ibérico al *Zeus Lykaios*.

También apunta Maluquer la presencia ambivalente en el área ibérica de la figura de otra deidad relacionada con el lobo, la de un *Apolo Lykaios*, que originario de Anatolia y con un fuerte ascendiente en la población focea, sería un matador de lobos pero también un lobo joven de carácter benéfico. Sería algo así como el dios Apolo con apariencia de licántropo que tras haber visto que la ninfa Cirene, había vencido al león tras una penosa lucha cuerpo a cuerpo y después se enamoraba de ella. Como consecuencia de este amor se fundó el culto a esta modalidad del dios Apolo, el *Lykaios*, en Cirene¹³.

Si la escultura y la metalistería ibéricas recogen entre sus expresiones más significativas los motivos iconográficos en los que el papel del lobo es relevante, es en la pintura vascular del Sureste donde la figura de esta fiera va a tener un significado más original y específico.

Las vasijas globulares tienen aquí un especial cometido: el de servir de urnas y contener en su interior los restos calcinados de los difuntos. Son urnas cerámicas que van a llevar frecuentemente una preciosa decoración pintada en su superficie. Esta decoración pintada, aparentemente incomprensible en su simbología formal, puede adentrarnos en un mundo ignoto: el de la mitografía funeraria ibérica. Parece indudable que los rituales funerarios ibéricos, al igual que los del ámbito cultural de Grecia y Etruria, tienen su expresión formal en representaciones determinadas que describen la conexión entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

Dentro del complejo mundo de las representaciones pintadas en los vasos funerarios ibéricos es protagonista destacado el lobo, el *carneasier* como se le ha venido llamando con frecuencia por designar de algún modo a ese animal simbólico e impresionante y que aparece representado con habilísimas pinceladas a través de las cuales la figura adquiere un vigor sobrenatural y macabro.

6 DELGADO, A. *Nuevo método de clasificación de las medallas autónomas de España*, T. III. Sevilla, 1896. Lám. CL, n.º 15, 16, 17, 18 y 19.

7 Nota 6. Lám. CL, n.º 20.

8 Nota 6. Lám. CL, n.º 21.

9 Nota 6. Lám. CL, n.º 22.

10 Nota 6. Lám. CL, n.º 23.

11 VILLARONGA, OL. *Numismática Antigua de Hispania*. Barcelona, 1979. pp. 226 ss. Fig. 817, 818, 819 y ss.

12 MALUQUER DE MOTES, J. El peso del mundo griego en el arte Ibérico. *Asociación Amigos de la Arqueología*. Baja Época de la Cultura Ibérica, Madrid, 1978, pp. 214 ss.

13 Nota 12, p. 216.

III. La pieza objeto de nuestro estudio procede al parecer de un hallazgo casual. Apareció hacia 1982 en los abancalamientos de la ladera oriental del cerro denominado Peña Rubia, ocupado en su cima por un poblado de época ibérica plena y tardía. Está situado este yacimiento en el término municipal de Elche de la Sierra a 42°, 53', 40" de latitud norte y a 5°, 7' de longitud E, con una altitud sobre el nivel del mar de 660 m. y una altitud relativa sobre el cauce de la rambla de 40 m.¹⁴

La pieza, en su actualidad restaurada, está completada en un 75% de su totalidad. Es una urna ancha, bicónica, de amplia boca con borde simple, engrosado, vertical y ligeramente exvasado.

La pared de la urna sigue la tradición clásica de las cerámicas de mejor época, con pared fina con leves ondulaciones en su perfil.

La base define en gran medida la cronología de este ejemplar; es pequeño (tiene casi la mitad de diámetro que la boca) y tiene el pie en anillo. Es esta forma de pie una característica de las urnas de la Turdetania Oriental en época avanzada de modo que el pie en anillo con umbilicación central viene a reemplazar la típica forma de pie redondeado con perfil en S tan típico de las bases de urna del Sureste. Las asas, siguiendo la tradición alfarera ibérica también, son amplias y sólidas. Están soldadas, en su parte superior, bajo el hombro carenado de la pieza y en la inferior sobre el leve abultamiento que precede al diámetro máximo de la pieza. Su sección es pseudogeminada con un amplio surco central.

Como las piezas más tardías de este tipo y forma su pasta es más clara, de color beige y cocción neutra. No muestra, en fractura, la sección característica del veteados oscuro en "sandwich" de las piezas de época ibérica plena.

La posterior manipulación de la pieza, sometida al parecer a la cocción de un fuego que afectó en parte su mitad inferior, enmascara la calidad de la pasta cerámica en esa parte, que originariamente era más clara que en el resto, de color amarillo blanquecino.

El aspecto formal de esta urna corresponde por tanto a la variante tardía de un producto cerámico muy generalizado en el contexto ibérico surestino. Tan sólo el pie, tan característico del área Alto Guadalquivir-Alto Segura, singulariza en cierta medida este tipo de ejemplares que por otra parte son evocadores de las formas orientales de cántaros con este peculiar y sólido modelo de pie.

Pero es el tema decorativo pintado lo más singular de esta pieza. Por lo pronto el estilo es inusual desde el punto de vista de su localización geográfica. Nos hallamos ante un ejemplar pintado con el estilo y tema de las más depuradas piezas con *lobo* de Verdolay-Elche.

La decoración está distribuida en el vaso de forma convencional. La parte superior está limitada por una línea bajo el borde, sobre una breve estría que limita el inicio del hombro, ocupado a su vez por una amplia banda de color rojo vinoso, como el resto de la pintura.

Una fina reserva da paso a otra nueva banda, aplicada, como todas las demás, a pincel con la pieza girando en el torno. Entre esta fina línea trazada a torno y la siguiente queda inscrita la parte noble de la urna y en la que se llevará a cabo la cuidada decoración del tema de los lobos.

Bajo la segunda línea pintada va aplicada una serie de semicircunferencias concéntricas, de siete arcos cada una, hechas con compás múltiple y de cuidada ejecución.

El diámetro máximo del recipiente está también marcado por una línea a pincel sobre torno. A partir de esta zona la pieza está más deteriorada por la acción del fuego pero también la decoración ha sido poco cuidada, podríamos decir que hasta precipitada, de manera que no está en absoluto en armonía con la parte superior de tan cuidado vaso. La decoración consiste simplemente en una serie de trazos desiguales en diagonal formando una burda retícula. Generalmente los vasos de ese estilo suelen llevar en esta parte inferior una decoración en la que líneas y bandas inscriben series horizontales de decoraciones geométricas de la más rancia tradición ibérica, entre las que predominan las combinaciones a base de semicircunferencias concéntricas hechas con compás múltiple.

En este caso el autor parece haber precipitado la meticolosa y paciente labor decorativa para realizar una rápida retícula, fórmula que parece no haber sido elegida al azar. Este tipo de trazos evoca las labores en mimbre, esparto, paja de centeno y otras fibras usuales con las que se fabricaba el tipo de *canister* propio de las *demetria* y festividades semejantes. La evocación, pues, de recipientes de fibra vegetal parece explicar una decoración, por otra parte insólita, en las fórmulas decorativas de la pintura ibérica.

IV. La decoración principal, pese a ser un tema aparentemente usual en la pintura ibérica, tiene un especial significado, por su extraordinaria belleza y sobre todo por su contenido simbólico.

Desde el punto de vista formal la pintura corresponde al momento de máximo apogeo de la fase animalística del arte ibérico.

El empleo de las bandas de color rojo marca un pasillo en el que quedan inscritas las dos amplias metopas, en ambas caras del recipiente. Las asas, además de tener un claro sentido funcional, sirven, desde el punto de vista compositivo, para delimitar espacios de encuadre de los animales que corren a lo largo de sus respectivas metopas y por las que parecen insinuar su papel de túnel o *puerta* tras la cual se puede llevar a cabo la consumación de un rito.

14 Agradecemos a don Manuel Pérez la amabilidad que tuvo al permitirnos el estudio de esta pieza y habernos proporcionado los datos de la situación del hallazgo.

Todo lo que se puede decir además sobre la composición de la pareja de lobos se condensa en una sola palabra: cinética.

Las circunferencias concéntricas de la parte inferior, a modo de ruedas parecen imprimir rapidez a la acción de los dos feroces animales que simulan deslizarse en una carrera infernal.

En el interior de las metopas los recursos artísticos que evocan movimiento, rapidez, no se han escatimado. El espacio de las asas, único elemento que parece frenar la tendencia horizontal de la acción representada, está decorado con las series de SS que imprimen una especial dinámica a este breve espacio delimitador.

Por otra parte las formas sinuosas, con el predominio de la curva y contracurva, de los cuerpos lobunos, de los vegetales rematados por grandes capullos, las volutas y los rosetones, son un conjunto abigarrado de elementos que indican movimiento. Hasta el motivo de separación de los dos espacios, el de los largos triángulos horizontales terminados por un lado en estrellas lleva inherente este vigoroso poder cinético.

Desde el punto de vista estilístico aún es pronto para emitir juicios al respecto, sobre todo cuando nos hallamos en vísperas de la esperada publicación de los conjuntos cerámicos de la Necrópolis del Cabecico del Tesoro entre cuyos materiales se halla la colección de cerámicas pintadas con el tema del lobo más próximo a esta pintura.

El hallazgo de fragmentos de cerámicas pintadas en yacimientos tan al interior como los del Cerro del Tío Periquín, en Jumilla o el Puente de Calasparra hacen pensar que la vía del río Segura aguas arriba es una realidad desde el punto de vista cultural y artístico en épocas muy tardías y que el tema de la estilística pictórica deberá ser abordado en breve plazo en lo que respecta a la época tardía de la cultura ibérica.

V. Desde el punto de vista iconográfico el tema del lobo es aparentemente usual en el contexto ibérico surestino en el que hallamos más o menos simplificados estos espléndidos ejemplares en la fase última de la necrópolis del Cabecico del Tesoro en Verdolay y las formas más tardías en las abigarradas y complejas composiciones de La Alcudía de Elche.

En la composición que nos ocupa hallamos un hecho fundamental que resulta insólito en la iconografía hasta el momento disponible: la presencia de las figuras del lobo y la loba en las que, de forma clara, queda plenamente diferenciado su dimorfismo sexual.

En principio, y confirmando la norma por la que se rigen modelos iconográficos como el de los reversos monetales de la ceca de *Iltirta*, las figuras de lobos o *carnassiers* o son machos o pueden ser considerados como tales al referirnos a la cerámica pintada ibérica del área Segura-

Vinalopó, zona que encierra por el momento la mayoría de los ejemplares conocidos.

En nuestro ejemplar aparece el lobo, marchando hacia el frente, siguiendo un modelo iconográfico convencional aunque de buen arte, con el cuerpo caído hacia delante y los codillos sobre la línea inferior. El ojo, convencional y siguiendo la esquemática síntesis de formas que caracteriza a la pintura ibérica de esta época, es circular lo que le presta a la fiera un singular aspecto de feroz agresividad; aún no se ha llegado a los modelos en que el ojo tiene una terminación en ángulo hacia atrás, como en las representaciones últimas de La Alcudía.

Curiosamente no se destaca la melena en el pelaje del lobo mientras que, como vemos, la loba sí va a tener su cuello ornado con una cuadrícula que indica tal atributo.

Las costillas, como es usual en las representaciones, también quedan netamente destacadas sobre una reserva rectangular preparada al efecto; once líneas indican el costillar del macho y siete el de la hembra.

Ambos animales tienen el rabo entre las patas traseras, la hembra sin que llegue a quedar entre ellas y el del macho es de mayor longitud y se incurva ligeramente sobre su pata posterior izquierda. Es de destacar que el realismo ha dejado paso aquí a una simbología iconográfica rígida. Mientras que podía resultar lógica la postura de la loba con la cola entre las patas traseras, la observación de estos animales podía haber mostrado a los artistas ibéricos que la posición dominante de los lobos machos les hace llevar la cola en alto, hecho del que se hace caso omiso en las representaciones de este tipo y que queda más patente aquí, en la escena de pareja.

En definitiva la representación refleja una escena ritual de celo entre una loba, con sus trece ubres perfectamente destacadas y su cabeza vuelta, carleante, hacia el macho perseguidor, el animoso lobo, con su atributo sexual cuidadosamente destacado también.

Ambos animales están separados y envueltos por una serie de elementos aparentemente ornamentales tan sólo, que inducen en primera instancia a pensar en el *horror vacui* al que tan reiteradamente se ha aludido.

Pero aquí el conjunto de motivos ornamentales parece claro que tiene una simbología concreta y definida que debió resultar perfectamente inteligible para quienes conocían los entresijos de la religión funeraria ibérica.

El principal atributo que se puede dar al lobo, sobre todo así representado en urnas de carácter funerario, es el tanatológico. A ese carácter vinculado al tránsito al mundo de ultratumba se añade su peculiar poder apotropaico, emparentado en cierto modo con el del *gorgoneion*.

Aquí vemos, como atributo añadido, otra característica propia del mundo de ultratumba, la escena de celo, de persecución ritual amorosa previa a la fertilidad. Esta faceta sería, según los esquemas de la mitología clásica del

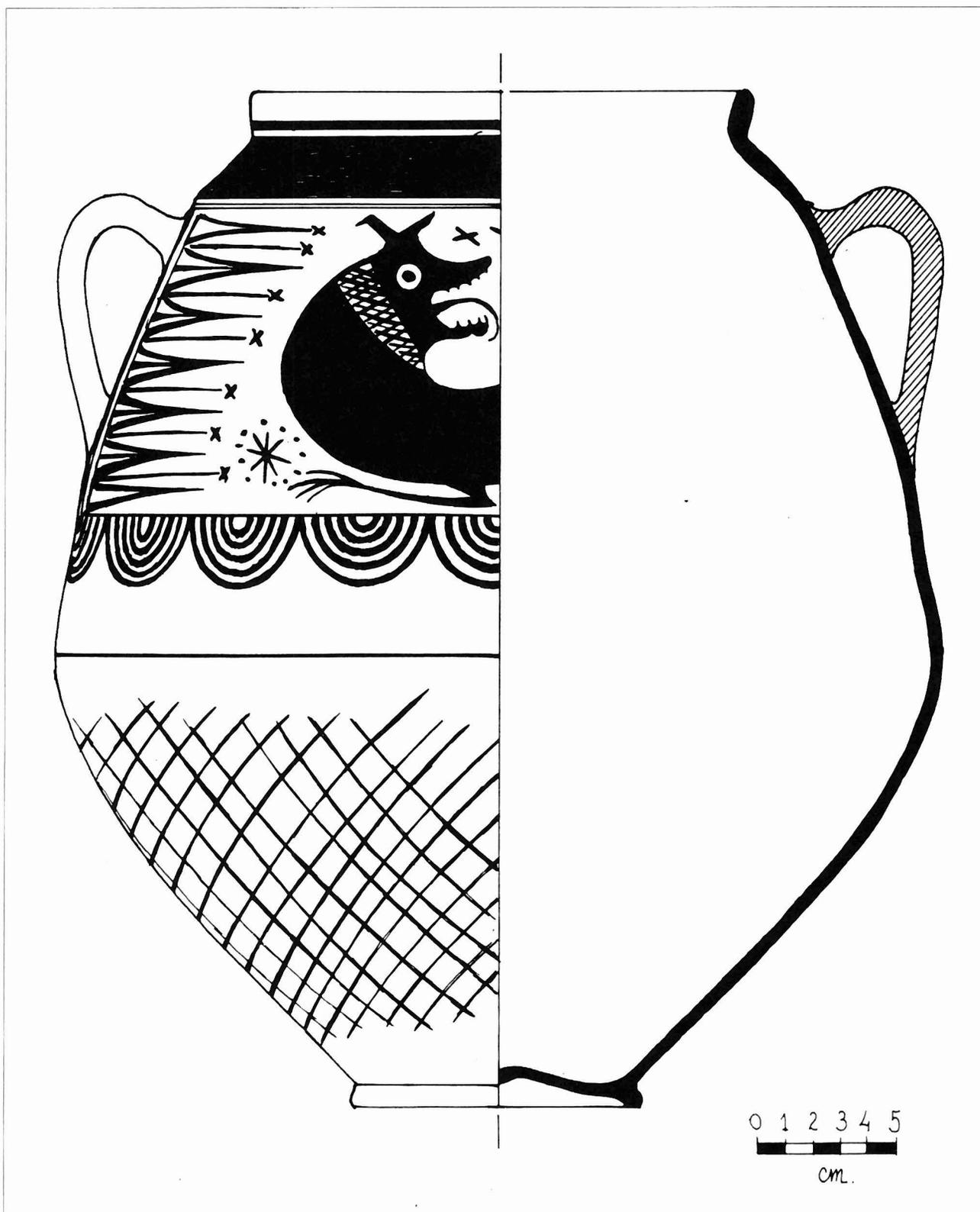


LÁMINA I. Vaso de los lobos de Peña Rubia con la sección del mismo

Mediterráneo Oriental, una característica siempre unida al carácter tanatológico de la deidad. Las figuras de Demeter y Perséfone como las de Istar, Astarté, Tanit y otras tantas deidades de menor incidencia unen a su carácter tanatológico el curótrofo y fertilizante.

Sería pues, esta representación que indudablemente alude a un ciclo de reproducción, una aproximación a lo que hace años apuntaba Maluquer cuando atribuía a Apolo Lykaios la cualidad de matador de lobos pero también... "al revés, como lobo joven es fundamental en relación al mundo focense"¹⁵.

Si reparamos en los motivos pictóricos que envuelven a la pareja de lobos su trazado nos da la impresión de que no tienen nada de casual y parece que han sido cuidadosamente seleccionados y tratados.

La loba que huye del macho en celo al que vuelve su cabeza de fauces abiertas, tiene sobre su lomo, y siguiendo la incurvación del mismo con paralelas curvilíneas, un enorme fruto similar al que aparece bajo su vientre y que bien podrían aludir a la fertilidad y a la reproducción como símbolo de gravidez y de vida.

A la izquierda de la loba, apuntando hacia su cabeza vuelta hacia el otro lado, aparece otro dibujo sugerente, la serie de largos triángulos horizontales, curiosamente en número de siete, como las costillas señaladas en el costado de la loba. Estos triángulos tienen en su vértice extremo un aspa lo que origina unas pequeñas estrellas de seis puntas que constelan el espacio tras la cabeza.

En la parte inferior, frente a las dos últimas estrellas y en el espacio que cierran el cuello y la pata delantera de la loba, hallamos otro dibujo que podemos pensar que representa también un símbolo astral. De nuevo es una estrella formada por cuatro barras cruzadas, una estrella de ocho puntas y en torno a ella hallamos once puntos o circuitos que la envuelven. ¿Es esta una representación celeste nocturna, vinculada con el carácter lobuno y femenino de la representación a la que orna?

El carácter de símbolo lunar, rodeado de las estrellas nocturnas de ese sector de la decoración podría afirmarse si aceptásemos un posible carácter solar al rosetón que hallamos bajo las fauces y sobre la pata del lobo macho, que está hecho con cinco barras cruzadas, dando por tanto una estrella de diez rayos y festoneada por una serie de otros tantos arquillos que la inscriben. Una serie de puntos rodean esta posible figura astral en número de veinte. ¿Es una representación del sol, fuerza genésica y diurna, identificada con la vigorosa virilidad del lobo?

Mientras que entre las patas traseras de la loba aparece una pequeña flecha, un intringante símbolo que hemos visto repetido en otras escenas de la pintura ibérica de la época, frente al sexo del lobo hallamos un conjunto de

volutas que a primer golpe de vista podríamos asociar a una representación acuática pero como tal podría ser un símbolo genésico o germinal.

Encima del lobo y paralela a la línea del cuello aparece una extraña figura en forma de sector circular, recorrida longitudinalmente por dos líneas paralelas que crean tres espacios, el central relleno de color y el de arriba y el de abajo con finas líneas verticales. Esta figura naviforme debe tener también algún carácter simbólico, así como el capullo que aparece sobre los cuartos traseros del animal, similar, aunque de menor tamaño, a los que aparecen arriba y abajo de la loba. La parte derecha de esta metopa, tras los cuartos traseros del lobo, aparece una composición de triángulos parecida a la que, a la otra parte de las bandas verticales, aparece frente a la loba. Su significado debe ser también similar y posiblemente de índole cosmogónica.

Una figura sugestiva es la voluta fitiforme que se halla frente a la cabeza del lobo y el rosetón que hemos relacionado con un símbolo solar. Es este motivo espiraliforme de carácter vegetal uno de los elementos más utilizados como fórmula ornamental en la estatuaria ibérica de época plena y que tiene una amplia difusión en la decoración pintada de época tardía. Posiblemente este motivo tenga relación con el poder vivificante del día y con el desarrollo de los ciclos vegetales.

En definitiva la decoración de esta urna viene a representar, con una extraordinaria vivacidad expresiva, una imagen del complejo mundo iconológico de la religión ibérica de orden trascendente. En ella, como en muchas de las representaciones figuradas de la pintura ibérica, parece que hasta el más mínimo detalle está puesto allí por algo, que nada es superfluo en la decoración y que no podemos justificar la presencia del abigarramiento de símbolos allí representados simplemente porque exista un concepto de *horror vacui*.

El artista que pinta los vasos, aparentemente de forma libre y desenfadada, da la impresión, al analizar las pinturas, que se atiene a unas normativas formales de carácter iconológico muy definidas y complejas. Un análisis cauteloso y pormenorizado de las expresiones artísticas en distintos materiales y épocas y los posibles paralelos habidos en otras culturas tangenciales puede aproximarnos a hipótesis de trabajo que iluminen aspectos no aclarados de la religión ibérica.

VI. Las cerámicas ibéricas pintadas con motivos decorativos zoomorfos como el que nos ocupa se ubican ordinariamente en una cronología relativa similar a la de las piezas monetales a las que hemos hecho referencia al principio de estas líneas. Por tanto podemos considerar que el s. II a.C. podría muy bien ser la época indicada para el desarrollo de estas manifestaciones pictóricas de raíz evidentemente religiosa de carácter tanatológico.

15 Nota 12.

Pero si estas manifestaciones se podrían encuadrar en origen en el tránsito de los ss. III al II a. C. sus orígenes iconográficos son mucho más antiguos a tenor de los testimonios arqueológicos de los que disponemos en otros materiales. De nuevo aquí hallamos íntimas analogías entre territorios distantes, casi extremos de la geografía cultural ibérica cuyos ejemplos más significativos serían ejemplares como las páteras de Tivissa, con su umbo decorado con la cabeza de un lobo de fauces abiertas o la de Perotitos, en Santisteban del Puerto, en la que el lobo que aparece en el umbo central lleva en sus fauces una cabeza humana. En ambas piezas los temas alusivos al mundo del más allá y de fuerte inspiración griega están presentes en la decoración que rodea al tema principal, el lobo.

Este tema, representado en el umbo de la pátera de Perotitos y relacionable con las escenas de enfrentamiento lobo-hombre o lobo-águila que aparecen en las cerámicas pintadas de la Alcuía de Elche hacen pensar en posibles sacrificios humanos en ritos propiciatorios a los que la figura del lobo no era ajena. Estarían relacionados estos ritos, o quizás inspirados, en la leyenda de Licaón y sus hijos, castigados por Júpiter por haberle hecho sacrificios de niños en su honor. El sacrificio de niños y el posterior consumo de su carne fue un ritual practicado en Arcadia por los licántropos adoradores de Zeus Lykaios, hecho que seguía teniendo seguidores en la Roma del s. I p.C.¹⁶

Rituales vinculados a la figura del poderoso depredador arraigaron de forma intensa en la religión romana e ignoramos hasta qué punto pudieron incidir en la religión ibérica en épocas anteriores a la plena romanización. Es este el caso de lo *hirpi sorani* o *lobos de Júpiter* en cierta medida trasposición amortiguada del ritual a Zeus Lykaios¹⁷.

Quizás en este tipo de ritos podemos hallar una mayor posibilidad de analogía con el valor religioso-tanatológico del lobo en la religión ibérica. Sobre todo en la historia mítica de Celanor, el rey de Argos, que pierde su trono ante las pretensiones de Danao, que venía de tierras lejanas. Entonces presencian la llegada de un lobo que degüella un toro ante las murallas de Argos. Celanor renuncia al apli-

carse la lección y Danao, tras ser coronado, manda edificar un templo a Apolo Lykaios, al que se le ofrecían lobos en sacrificio.

Similares a estos ritos son en esencia los de las *lupercalia*, en los que se sacrificaban un perro y un macho cabrío, símbolos pecuarios. Los jóvenes danzaban y azotaban con las tiras de piel de los animales sacrificados a las mujeres para propiciar su fertilidad, rito que servía, de paso, para ahuyentar a los lobos. Este acto de *lustratio* tenía como objeto ganarse la voluntad del maléfico y poderoso espíritu del lobo al sacrificarle una pieza codiciada –el cáprido– y a su más obstinado enemigo –el pobre perro pastor–¹⁸.

Todos estos ritos en torno al lobo tienen un fin fundamental, el ahuyentarlo haciendo compatible la existencia del lobo y la del hombre pastor, algo harto difícil. El máximo exponente de estos ritos quizás sean las fiestas de solsticio de invierno denominadas *faunalia*, fiestas de fraternidad del lobo y sus víctimas, las cabezas de ganado¹⁹.

Está claro que la motivación fundamental que induce a la creación de todos estos rituales es la de que los pueblos ganaderos se enfrentan continuamente con un animal que es el mayor depredador conocido por ellos. En él potencian y exageran cualidades evidentemente propias de tan excepcional fiera pero también una serie de poderes sobrenaturales que el miedo, la impotencia y la simple exageración hacen elevar a la categoría de mito sagrado a un animal fuerte y hábil que simplemente mata para poder vivir.

VII. La faceta más sugestiva del lobo dentro de la iconografía de la religión ibérica es la relación con la muerte y con el más allá. El lobo es, en la religión ibérica, como en la religión etrusca, un ser del más allá pudiendo llegar a representar el alma del muerto. También en Grecia y en la Europa Central se atribuye esta cualidad al lobo según Blázquez²⁰.

V. Prop rebuscó en los mitos europeos en los que halló restos de rituales en los que los lobos se hacen dueños del cadáver, lo envuelven en una piel de lobo, lo colocan junto a una hoguera y practican una danza ritual en torno a él, marcando el ritmo.

Merced a la danza el difunto resucita y los lobos le enseñan la danza recomendándole que, cuando vuelva a casa, la enseñe²¹.

El esquema que presenta Prop de los mitos relacionados con el lobo es sugestivo y en absoluto desdeñable con vistas análisis de materiales antiguos. El héroe se encuentra

16 Plinio el Viejo cita en el libro VIII la historia del atleta Demenete de Parrasio que devoraba niños en honor a Júpiter y con ello se convirtió en licántropo durante 10 años.

17 Ser. Ad. Aen. XI, 785: "El Soractes es un monte de los hirpinos situado en Flaminia. En este monte, que estaba consagrado a los dioses manes, se celebraba en cierta ocasión un sacrificio a Júpiter. Aparecieron de repente unos lobos, que arrebataron del fuego las entrañas de las víctimas. Unos pastores echaron a correr tras ellos... pero los lobos dejaron tras de sí un hálito punzoñoso que causó la muerte de todos los que estaban cerca, y se originó una epidemia por haber perseguido a los lobos. Así hicieron y por eso se les llama hirpi sorani; pues en lengua sabina se llama hirpi a los lobos. Lo de sorani espór Júpiter, que también es llamado Soranis. Podíamos decir que son los lobos de Júpiter"...

18 Plutarco. Romulus, XXI, 8 interpreta así el sentido de la lupercalia que se llevaba a cabo en Roma.

19 Horacio. Oda III, 18.

20 BLÁZQUEZ, J. M. *Imagen y mito*. Madrid, 1977, p. 143.

21 PROP, V. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, 1974. pp. 107-108.

con el lobo, finge oponerle resistencia y por fin se arroja al interior de sus fauces. Allí encuentra el héroe mucha gente devorada por la fiera, algunos con vida y en el centro, pendiente como una lámpara, el corazón del lobo. El héroe, con la espada en alto, danza y, en sus saltos, corta el corazón del lobo, con lo que quedan libres las víctimas presas en el interior.

Se deduce por tanto que el lobo es muerto por el héroe, que dentro del lobo hay una danza ritual y que el héroe libera y rescata a las víctimas que han padecido una muerte temporal²².

Es posible que la base del culto al lobo esté en los sacrificios propiciatorios a los animales apotropaicos que guardan el acceso a los infiernos, de manera que "La muerte y la resurrección eran practicadas por actos que imitaban el engullimiento y consumición del niño por animales fabulosos. Se imaginaba que era tragado por ese animal y, que tras haber transcurrido algún tiempo en el estómago del monstruo, volvía a la luz"²³.

Otra constante en la simbología del lobo y que parece entreverse en la representación que tratamos es su relación con los astros, tanto con el sol como con la luna.

El lobo aparece ordinariamente asociado a las fuerzas diurnas, genésicas, masculinas, calientes y solares. Se halla en oposición a la fuerza femenina cósmica, nocturna y lunar, a nuestro juicio representada por el animal femenino, la loba, de una forma inusual en la iconografía conocida. R. Grande recoge esta oposición entre el lobo y el astro nocturno según la cual la luna, símbolo femenino, obligado a recorrer la noche, corre el riesgo de ser devorada por el lobo²⁴.

La persecución del astro por parte del lobo, con intención de devorarlo, también está presente en las mitologías centro europeas. Entre los germanos un hijo del lobo Fenrir persigue al Sol y consigue devorarlo. Más tarde, en la lucha entre dioses infernales (asociados a la figura del lobo) y dioses guerreros (los lobos, hermanos de Fenrir), secuestran de nuevo al Sol.

VIII. En la religión ibérica los ritos sagrados que tienen como centro la figura del lobo son un factor importante en lo que respecta a la religión trascendente y el ritual de ultratumba.

Desde épocas tempranas, anteriores a mediados del I milenio a.C. y hasta bien entrada la romanización este ritual tiene vigencia, a tenor de los testimonios arqueológicos que aparecen relacionados con este tema.

No existe el menor rastro indicativo de sacrificios

humanos o de grupos o asociaciones a los que se les pueda achacar una actitud relacionada con la licantropía antropófaga. Si pudo tener, en unos remotos orígenes, propios o fruto de la aculturación religiosa, una base ritual con sacrificios humanos a la figura totémica del lobo como la hubo en Grecia o en Italia.

Es más que probable que en la religión ibérica la presencia del lobo, asociada a los ritos funerarios, tenga un carácter eminentemente propiciatorio como animal psicopompo que puede transportar al espíritu del muerto y como ser apotropaico en el reino de ultratumba que, al igual que el Cancerbero puede hacer y deshacer en el umbral entre esta vida y el más allá.

Otra vertiente ritual menos trascendente y más positiva se debió referir a los ritos de provisión, a los que tan dados fueron los íberos. Las oraciones, la utilización de plantas, talismanes y amuletos debieron representar un importante papel con el fin de evitar que el lobo, peligro máximo que la naturaleza puso frente a las sociedades pecuarias de Europa, diezmasa sus ganados y hasta pudiese devorar a sus familias²⁵.

Dentro de estas reminiscencias de larguísima tradición se han de incluir los ritos de atravesar el fuego pisando las brasas o saltando por encima de las llamas. Su carácter apotropaico, definido por R. Grande, es indudable y está basado desde sus orígenes en la observación de que el lobo siente terror por el fuego y que ese detalle no pasó nunca desapercibido para los pastores²⁶. El atravesar el fuego ha sido siempre el símbolo del paso del umbral infranqueable para el lobo.

Dentro de este contexto hemos de incluir la serie de mitos que no son más que restos fragmentados de rituales mágicos de profilaxis frente al lobo. En ellos la poderosa fiera es derrotada y a veces ridiculizada por el hombre, en ocasiones un niño o un animal de menos cualidades. Con el esquema de fábulas aparecen ya perfectamente estructurados en los textos de Esopo, a mediados del I milenio a.C.

IX. La soberbia figura del lobo crea en torno a sí una sensación de admiración y temor reverencial, de ahí el sugetivo carácter que ha tenido la licantropía en las culturas en las que esta fiera está o ha estado presente. La mayoría de las veces este poder que ejerce la figura del lobo se extiende a efectos mágicos de escasa trascendencia, como

22 Nota 21, p. 346.

23 Nota 21, p. 75.

24 GRANDE DEL BRÍO, R. *El lobo ibérico*. Madrid, 1984, p. 304.

25 Nota 24, p. 315, recoge lo que podemos considerar reliquias ancestrales de antiguos ritos. Así en Asturias se bendice el hinojo el día del Corpus y se le da a comer al ganado el día de San Juan. También en Cáceres hay ritos similares, en este caso cocimientos de romero y tomillo igualmente bendecidos en el Corpus. El fundamento de estos rituales es ante todo el proteger los ganados de la acción depredadora del lobo.

26 Nota 24, p. 315.



Lámina 2. Vaso de los lobos de Peña Rubia. Desarrollo del tema principal con las figuras del lobo persiguiendo a la loba.

el que relata Petronio: "... Al poco rato me vuelvo hacia él y le veo que se desnuda y que coloca su ropa al borde del camino. Muerto de miedo, quedé más inmóvil que si fuese de piedra. Entretanto, él se puso a orinar alrededor de sus vestidos y, apenas había acabado, hete que se convierte en lobo..."²⁷. Esta acción era evidentemente un rito mágico que tenía por objeto ahuyentar a los ladrones. Los vestidos, así protegidos, no podían ser arrancados del círculo trazado a su alrededor, y el brujo los podía encontrar sin esfuerzo cuando quisiera recuperar su forma original.

Este tipo de actos rituales mágicos indica sobre todo la admiración que representa la figura del lobo. Es el mismo principio que induce a muchas tribus euroasiáticas a buscar, entre los epónimos de animales de presa, el del lobo. M. Eliade señala este hecho al que añade el de buscarse un antepasado mítico teriomorfo²⁸. Señala este autor que en los rituales de iniciación guerrera los pueblos indoeuropeos incluían la transformación en lobo y así el guerrero imitaba el comportamiento de la fiera.

Las sociedades pastoriles no asimilaron nunca la presencia de un animal como el lobo dentro de su esquema económico y consideraron al lobo el exponente máximo de la maldad atribuyéndole el carácter sobrenatural. Así, además de la vertiente positiva en la que el lobo es exponente de la fuerza, el valor, la agilidad y la inteligencia, por su carácter maléfico es temido. Y es temido hasta tal punto que origina la aparición de un elemento tabú que ha pervivido en ámbitos culturales próximos a nosotros y hasta nuestros días. R. Grande repara en el hecho de que simplemente el mencionar al lobo puede ser el motivo suficiente para invocar la presencia del animal con los consiguientes daños que comporta. Esta situación puede quedar agravada si se está en plenilunio. En las estepas euroasiáticas apunta que los niños tienen prohibido pronunciar su nombre en un intento de eludir la irrupción del lobo mediante la omisión o sustitución del nombre por otra palabra que no tenga relación con la fiera²⁹. En el norte de la Península aún hoy día perviven estas palabras sustitutorias, como María o amigo, rampoño, tío Xan, home, etc. En la región de Murcia, donde hace decenios que desaparecieron los últimos ejemplares de lobo, aún pervive este tabú y sus ritos orales de sustitución. Se le denomina la Señora o Señora María y no se puede aludir a él ni aun con nombres sustitutos antes de la comida si la noche anterior ha llevado a cabo uno de sus desastrosos ataques al ganado.

X. En Iberia la reiterada aparición de la iconografía del lobo plantea la existencia de una deidad que para Blázquez

sería un dios nocturno cubierto con una piel de lobo³⁰.

El lobo, sobre todo como figura apotropaica de carácter tanatológico parece identificarse con los guardianes del infierno clásico y sus coincidencias con ellos son muchas.

Ya Schulten apunta que el infierno que visita Ulises y que Homero sitúa en la región atlántica podía corresponder con el Bajo Guadalquivir³¹. En efecto, el Erebeo progresa geográficamente con los nuevos descubrimientos de los navegantes griegos en su ininterrumpida progresión hacia el Oeste ubicándose más allá de las Columnas de Hércules, en la región de Tartessos según la Ora Marítima³². Schulten identificó el lago Erebeo en el curso bajo del río Tinto, donde estarían la ciudad de Erbi y la cueva de la diosa infernal; sería el lugar en que Estrabón identifica Tártaro con Tartessos³³.

Este escenario de la Iberia Meridional no parece estar relacionado con el más allá clásico solamente porque correspondía al lugar más ignoto de los conocidos, donde el sol se hundía en el Océano. La iconografía y muy especialmente la estatuaria de mediados de milenio presenta grandes analogías con las representaciones del arte del Mediterráneo Oriental y las descripciones clásicas. Así, las figuras de *leones o leonas* que tachonan la geografía cultural ibérica, sobre todo en sus áreas meridionales representan un animal simbólico asimilable a la figura del lobo y sus atributos esenciales.

Es este el escenario en que Hércules arrastra al can Cerbero a la superficie y el animal le pincha con su cola. Vemos que en la iconografía de la estatuaria en piedra ibérica, especialmente la de Turdetania, la cola de las *leonas* tienen generalmente una especial morfología, como instrumento punzante y a veces como cabeza de serpiente, ambas versiones tienen claros antecedentes en la iconografía clásica.

Pero el feroz Cerbero se alegra y mueve la cola en señal de bienvenida cuando unmuerto ha de traspasar los umbrales que custodia³⁴. En este plano es donde parece concretarse la figura del lobo en la iconografía ibérica, en el animal carnicero que, como Cerbero, custodia las puertas del más allá; el animal receptivo para con el espíritu de los muertos a los que ayuda y el ser poderoso que ataca a los vivos, como en la mitología clásica y que progresivamente desarrolla sus funciones de guardian como protagonista apotropaico del más allá. Es, en definitiva, el animal fantástico

27 Petronio. *Satiricón*, LXII, p. 82; C.I.L. Madrid, 1985.

28 ELIADE, M. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Madrid, 1977.

29 Nota 24, pp. 316-317.

30 BLÁZQUEZ, J. M. *Las religiones primitivas en Hispania*, I. Madrid, 1962, p. 142.

31 SCHULTEN, A. *Fontes Hispaniae Antiquae*, VI, p. 13 (Homero, Od. XI).

32 Avieno, *Ora Marítima*, V. 241 ss.

33 Nota 31 y Estrabón, 149, C.

34 Hesiodo, *Teogonía*, 769.

símbolo de las profundidades de la tierra, cuyas fauces devoran a los muertos³⁵.

Las analogías con el mito clásico del viaje del espíritu al otro mundo con la incineración ibérica tiene en ambos casos la intervención del animal guardián. El relato de la incineración de Hércules según Las Metamorfosis lo pone de manifiesto: *Después de haberse vengado de su fiel servidor, ordenó a Filoctetes que cortara algunos árboles para levantar un lecho que cubrió con la piel del león de Nemea.*

Se acostó en él con la misma tranquilidad que si estuviera presenciando un festín.

Mandó a su amigo que prendiera el fuego, que rodearon de llamas el cuerpo de Hércules pocos momentos después. Los dioses empezaron a temer por el héroe que había limpiado el mundo de monstruos y tiranos. Júpiter se dio cuenta del interés que se tomaban por su hijo y les habló así: "Lo turbados que os veo y la aflicción que compartís conmigo me consuelan, y veo con placer que todos mis súbditos conspiran para salvar a un hijo que me es tan querido. Más la llama que creéis presta a devorarlo no debe causaros la menor inquietud. Este héroe, a quien nada ni nadie se le ha resistido, debe superar la violencia del fuego: él no consumirá más que una parte que ha recibido de su madre; lo que tiene de mí es inmortal y vencerá la llama y la muerte. Cuando quede despojado de todo lo terrestre lo colocaré en el cielo, no dudando de que todos aplaudireis una acción tan justa y razonable".

Todos los dioses aprobaron la resolución de Júpiter. Hasta la propia Juno pareció aceptar de buen grado. Hércules al perder todo lo que de humano tenía, apareció colosal y majestuoso, arrebatándolo Júpiter hacia el cielo en un carro tirado por cuatro caballos...

En la cremación de Hércules, personaje tan vinculado a sus hazañas a Iberia, vemos la simbólica presencia de la piel de la fiera cubriendo el lecho en que va a ser incinerado. En este caso es de león, animal cuya simbología es similar a la del lobo, cuya piel hallamos sobre la urna de Mengíbar con similar cometido.

La figura del lobo se halla por tanto en un estadio sobrenatural, entre la vida y la muerte. Ovidio, en Las Metamorfosis, indica la utilización de la piel para salvar a su portador de terribles peligros: *Ya estaba el sol en la mitad de su carrera cuando Cadmo, extrañado por la tardanza de sus compañeros, decide lanzarse en su busca. Cúbrese con una piel de león y tomando la lanza y la flecha –que eran sus armas acostumbradas– y revistiéndose de un coraje aún más necesario que las armas, se dirige al lugar convenido³⁶.* Aquí, Cadmo, como Hércules, puede llevar a cabo

tremendas hazañas gracias a que la piel de la fiera le transmite las virtudes y cualidades excepcionales de su anterior poseedor.

En este sentido podríamos interpretar pasajes referidos a Iberia, como el que narra Apiano para el año 152 a.C.: *...Los nergobrigenses, cuando vieron levantarse vallas y acercarse máquinas, enviando un heraldo vestido de una piel de lobo en señal de paz, pidieron perdón³⁷.*

La presencia de este mensajero, investido de una protección especial, va envuelto en la piel de lobo como envueltos en esa misma piel se iban al otro mundo los griegos según Pausanias³⁸.

La representación del lobo en la iconografía ibérica tiene pues una larga pervivencia y se halla profundamente arraigada en el ánimo religioso de este pueblo. De las representaciones escultóricas en piedra que tienen un fuerte desarrollo en el Sur y Sureste, sobre todo a lo largo del s V a.C. se llega a las representaciones en las cerámicas pintadas cuya cronología podríamos fijarla en el período republicano de ocupación de Iberia, hasta el gobierno de Augusto.

Debió ser este un culto original y con profundas raíces en las poblaciones pastoriles peninsulares que personificaron en esta fiera su totem y en torno al que dictaron un serio tabú. Pero este culto original, como parte de una religión politeísta progresivamente sometida a un constante proceso de aculturación, adquirió caracteres sagrados que lo aproximaba a la deidad de carácter ctónico e infernal como el *Dis Pater* itálico y el dios *Aida* etrusco, o el gallo *Sucellus*, todos ellos tan vinculados a la figura del lobo.

Cabría preguntarse también el porqué de la presencia inusual por otra parte, de la loba en la representación a que hemos hecho referencia. Podría tratarse, como han explicado sobre todo los numismáticos a propósito de las monedas tardías con reverso de loba, de una trasposición en la que el lobo ibérico pasa a transformarse en la loba romana. No parece ser este el caso representado, aunque consideremos la pieza en cuestión coetánea de la presencia romana en Iberia. Aquí parece que se ha tratado de representar el poder sobrenatural que el lobo tiene en el mundo funerario presentando un rito nupcial de las fuerzas ctónicas femenina y masculina.

35 Nota 21, pp. 391-392.

36 Ovidio. *Las Metamorfosis* C.I.L., Madrid, 1985.

37 Appiano. Iberia, 48-49.

38 Pausanias, VI,6,II.