



Boletín del Museo Arqueológico Nacional



IMÁGENES DE LA MUERTE EN UNA TUMBA IBÉRICA

El ajuar ático de la tumba 43 de Baza (Granada)

CARMEN SÁNCHEZ

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Los vasos de la tumba 43 de Baza forman un conjunto homogéneo no sólo cronológicamente, con una fecha hacia mediados del siglo IV, sino iconográficamente ya que, sin repeticiones, reúnen las tres escenas más frecuentes en los vasos áticos procedentes del mundo ibérico andaluz. En este trabajo propongo una lectura y una interpretación iconográfica conjunta para las tres grandes crateras. Unos vasos cuyo fin fue, desde el momento de su adquisición, exclusivamente funerario. Sus imágenes, desde la mirada ibérica, pudieron interpretarse como modelo y expresión del imaginario de la muerte: los caballos psicopompos, el banquete del Más Allá o la plenitud en lo divino del ámbito dionisiaco.

ABSTRACT

The vases from Tomb 43 in Baza form a homogeneous set, both chronologically —they date from the mid-4th century B.C.— and iconographically form, without repetition, they bring together the three most frequent images found in the Attic vases of Andalusia: the Amazonomachy, the symposium and the dionysiac subject. In this study I put forward a combined iconographic reading and interpretation of the three kraters, vases which were intended for funerary use from the time they were acquired. The images depicted on them could, from an Iberian point of view, be interpreted as a paradigm and expression of the imaginery of death: the psychopompic horses, the banquet in the Other World and the abundance of the divine in the Dionysiac realm.

De la excavación que realizó Presedo en la rica necrópolis granadina de Baza desde 1968 a 1971¹, sólo se conserva en un museo público el ajuar ático de una tumba: la número 43. En 1969 ingresaron en el Museo Arqueológico Nacional tres crateras de campana y tres copas de figuras rojas de la necrópolis ibérica de Baza, piezas de gran calidad y de extraordinaria conservación. El

resto de los vasos áticos, como muchos ibéricos hallados en esta necrópolis por Presedo pasaron a formar parte de una colección particular, la de P. Durán Farrell, en Premiá de Mar (Barcelona) donde se conservan todavía².

Los vasos que estudiamos aquí forman un conjunto homogéneo no sólo cronológicamente, con una fecha de hacia mediados del siglo IV a.C., sino

* Este trabajo ha sido realizado gracias al proyecto de investigación «Iconografía de lo irracional» PB93-0265 financiado por la DGICYT.

¹ Presedo, *La necrópolis de Baza*, EAE, 119, Madrid, 1982.

² La col. Durán tuvo ocasión de visitarla y elaborar el catálogo y estudio de los vasos griegos, Cf. Sánchez, *El comercio de productos griegos en Andalucía oriental en los siglos V y IV a.C.: estudio tipológico e iconográfico de la cerámica*, Madrid, 1992.



Lámina 1. Caras principales con amazonomaquia y escena dionisiaca con Apolo de dos de las crateras de la tumba 43.



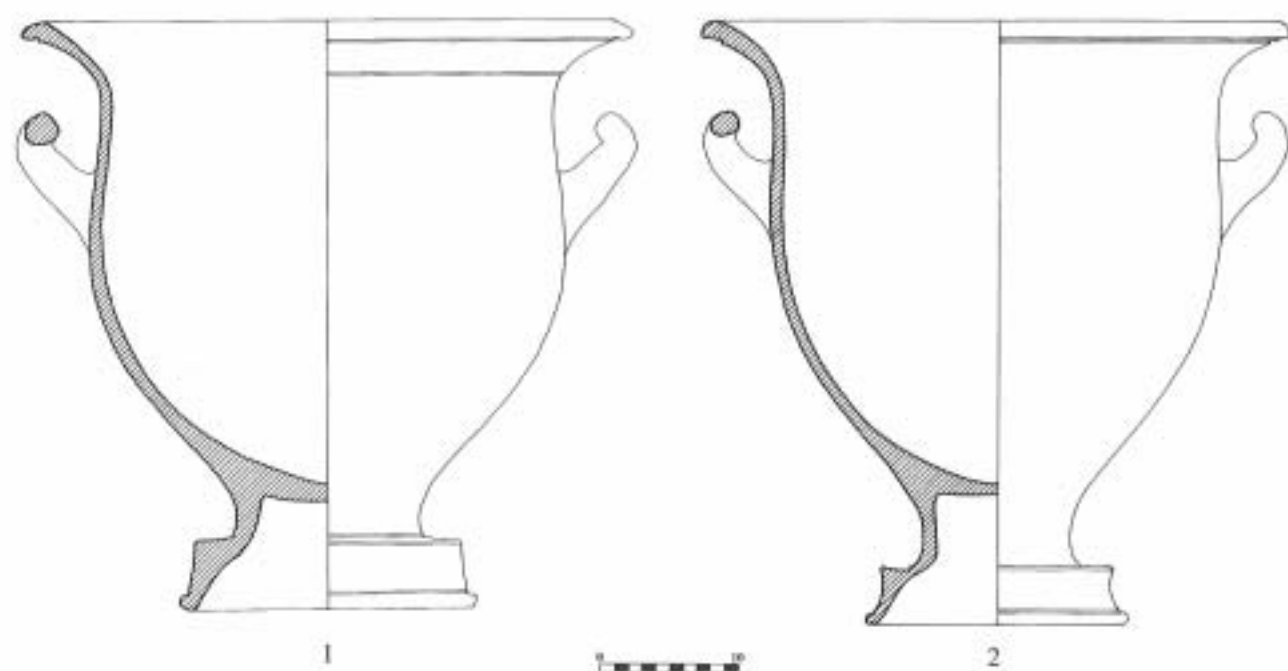


Figura 1. 1 cratera del M.A.N. N.º inv.: 1969/68/27; 2 cratera del M.A.N. N.º inv.: 1969/68/29.

iconográficamente ya que, sin repeticiones, reúnen las tres imágenes más frecuentes en los vasos áticos procedentes del mundo ibérico andaluz. En este trabajo propongo una lectura y una interpretación iconográfica conjunta para los tres grandes vasos. Unos vasos cuyo fin fue desde el momento de su adquisición, exclusivamente funerario.

Catálogo

1. N.º inv.: 1969/68/27

Dimensiones. Alt.: 40'7 cms. Diám. boca: 41'6 cms. Diám. base: 20'4 cms.

Cratera de campana. Fig. 1,1. Lám. 1.

Cara A: Escena dionisiaca. Siete personajes. Dioniso con Ariadna, Apolo y joven con ménade y sátiro.

Las figuras se disponen en dos planos. En el inferior, en el centro, Apolo, imberbe y de cabellos largos está sentado, totalmente desnudo, sobre su manto. Lleva en una mano la rama de laurel o *eirestone* y está coronado con laurel. Mira hacia la derecha, hacia lo que es probablemente la pareja divina de Dioniso y Ariadna que abandonan la escena. Ariadna está representada en carnación y quitón blanco y agarra el brazo de Dioniso que aparece desnudo con el largo cabello recogido con una cinta que cuelga por los hombros. En la mano un tirso.

La figura del probable Dioniso aunque parece alejarse con Ariadna, hacia la derecha tiene las piernas ligeramente flexionadas, como si estuviera sentado o apoyado en un invisible soporte. La razón, a mi juicio, es la premura con la que el pintor hizo la figura sin basarse, más que someramente, en un esquema preliminar. Las alas de Eros, en la parte superior y la proximidad de la decoración del asa (que se ha corregido y adelgazado para que entrase esta figura) impiden el dibujo del personaje de pie.

En la otra parte de la escena, a la izquierda, un joven también imberbe y desnudo está sentado hacia la izquierda y vuelve la cabeza hacia atrás, hacia Apolo y la pareja divina. Lleva un tirso. En el plano superior un Eros en blanco a la derecha ofrece las cintas del amor a Apolo. Al otro lado del dios una mujer, una ménade también en carnación blanca, ofrece, en una bandeja, un enorme pámpano. A la izquierda un sátiro barbado lleva una rama de vid con un racimo en blanco.

Pintura blanca con detalles en dorado abundante, en las carnes de las mujeres y Eros, la vid del sátiro y puntos en la rama de laurel y en las coronas. Se utiliza barniz diluido para los detalles del cabello. Puntos en relieve en las coronas de los personajes masculinos. Esquema preliminar no muy abundante y sólo en las figuras de la parte inferior.



Figura 5. Amazonomaquia de la cara A de la cratera 1969/68/29 de la tumba 43.

Cara B: Tres jóvenes en himation. El del centro está envuelto en su manto y los dos de los extremos llevan un arfbalo y un objeto rectangular con un punto barnizado sin identificar. Desproporción entre cuerpos y cabezas en las que se marca el ojo y la boca entreabiertas.

En el labio rama de laurel hacia la izquierda.

Bajo las asas barnizado y alrededor de los arranques, ovas con puntos intercalados.

Subrayan ambas escenas una greca que se interrumpe bajo las asas, compuesta por meandros y ajedrezado.

En el fondo interno un círculo rojizo por apilación en el horno.

Segundo cuarto o mediados del siglo IV a.C.

Presedo, *La necrópolis de Baza*, Madrid, 1982, 72 y 77, fig. 48, lám. 17, 3 y 4.

Sánchez, *El comercio de productos griegos en Andalucía oriental*, Madrid, 1992, n.º 27.

2. N.º inv.: 1969/68/29

Dimensiones: Alt.: 4'4 cms. Diám. boca: 41'6 cms. Diám. base: 17'5 cms.

Cratera de campana. Fig 1,2 y 5. Lám 1.

Cara A: Amazonomaquia. Cuatro personajes: dos amazonas contra dos griegos.

A la izquierda una amazona hacia la derecha, en carnación blanca y con botas blancas con detalles en dorado, lleva un gorro oriental adornado con

puntos en blanco. Levanta su lanza para atacar a su enemigo mientras el caballo se encabrita. Su oponente es un griego desnudo que sólo lleva botas y un manto que cuelga entre sus piernas y que debe sujetar con la misma mano en que lleva su escudo blanco. Está de espaldas, con el rostro cubierto por el escudo. A la derecha otra pareja de combatientes dispuestos de manera muy similar aunque los caballos de las amazonas están afrontados, lo que provoca forzar el dibujo de la amazona de la derecha, representada en una postura imposible, irreal. Avanza hacia la izquierda y vuelve la cabeza hacia atrás, hacia el enemigo que levanta el brazo para protegerse y atacar con una espada corta. El griego, igual que el anterior, está de espaldas y tapa su cabeza con el escudo. La lucha parece decidirse a favor de las amazonas.

En pintura blanca con detalles en dorado, la carnación de las mujeres, el escudo del griego de la izquierda, las riendas y adornos de los caballos las cintas de los griegos y puntos en los tocados de las amazonas. Líneas en blanco en la parte inferior son indicaciones de paisaje al aire libre. En blanco también las armas de las amazonas y la lanza y espada de los griegos. El escudo del joven de la derecha está decorado al exterior con puntos en relieve de pintura anaranjada del mismo color que la arcilla.

Cara B: Tres jóvenes en himation. Los dos de la



Figura 2. Cratera del M.A.N. N.º inv.: 1969/68/27.

izquierda mirando a la derecha y el de la derecha, con báculo, mirando a la izquierda. A la derecha, elemento arquitectónico esquematizado de la palestra.

Superficie deteriorada y barniz en zonas rojizo por defecto de cocción.

En el labio rama de laurel de hojas muy alargadas hacia la izquierda.

Bajo las asas barnizado, y alrededor de los arranques, ovas con puntos intercalados.

Enmarcan las escenas en la parte inferior grecas con ondas marinas interrumpidas bajo las asas.

Reconstruida y restaurada.

Próximo al York-Reverse Group (Ian McPhee).

Segundo cuarto o mediados del siglo IV a.C.

Presedo, op. cit. 1982, 78-9, fig. 49, 1, lám. 17, 1 y 3.

Sánchez, op. cit. 1992, n.º 28.

Cf. para composición y escena similar CVA Viena, 3, 1.

3. N.º inv. 1969/68/28.

Dimensiones: Alt.: 41'8 cms. Diám. boca: 42'7 cms. Diám. base: 20'5 cms.

Cratera de campana. Fig. 2

Cara A: Escena de banquete con siete personajes.

Tres parejas de hombres recostados en las *klinai* y una flautista tocando la doble flauta o *aulós*. En el centro la auletris, desnuda, con el manto alrededor de la cintura, en carnación blanca con detalles en

dorado, está de pie y mira hacia la derecha, hacia un personaje barbado apoyado en cojines que levanta el brazo por detrás de la cabeza en la actitud del que escucha atentamente la música. Su compañero, a la izquierda, es imberbe y está desnudo con el manto alrededor de las caderas, levanta en su mano derecha una copa, participando en el juego del cótabo. A la derecha otra pareja compuesta también por un hombre barbado y un joven imberbe (*erastés* y *erómenos*) se miran, el joven sostiene en la mano una patera que parece ofrecer a su compañero y el hombre adulto levanta su copa participando en el cótabo. A la izquierda otra pareja similar, el hombre adulto con la copa levantada y el joven, desnudo, sentado sobre sus talones en la *kline* con las manos cruzadas por detrás de la cabeza. Bajo las *klinai*, *trapezai* con alimentos y adornos vegetales colgando en pintura blanca a veces muy perdida. También en blanco con detalles en dorado en la parte superior tres capiteles y parte del fuste de unas columnas dóricas nos indican que la escena tiene lugar en un recinto cerrado, en la sala de banquetes.

En blanco se representan también los adornos de las coronas de los personajes masculinos. En barniz diluido, los detalles del cabello y barbas y los bordados de los cojines.

Cara B: Tres jóvenes envueltos en sus mantos. Entre los dos de la derecha —que miran a la izquierda— se representa un disco en la parte superior. El joven de la derecha, hacia la izquierda, extiende un brazo del que cuelga el aríbalo.

En el labio rama de laurel hacia la izquierda.

Bajo las asas, barnizado y alrededor de los arranques, ovas con puntos intercalados.

La greca inferior compuesta por meandro y ajedrezado se interrumpe bajo las asas.

En el fondo interno círculo rojizo por apilación en el horno.

Bien conservada, reconstruida.

Quintain Painter (Ian McPhee). 360-350 a.C.

Presedo, op. cit. 1982, 77-78, fig. 49, 2, lám. 30, 1 y 2.

Sánchez, op. cit. 1992, n.º 29.

4. N.º inv.: 69/68/31.

Dimensiones: Alt.: 5'3 cms. Diám. boca: 14'6 cms. Diám. base: 7'5 cms.

Copa de figuras rojas con labio interior marcado. Fig. 4

En el interior el medallón está decorado con un joven atleta desnudo hacia la derecha, de una mano cuelga el aríbalo mientras levanta la otra por encima de una zona reservada que puede querer representar la meta o un pilar de la palestra. El labio está deco-

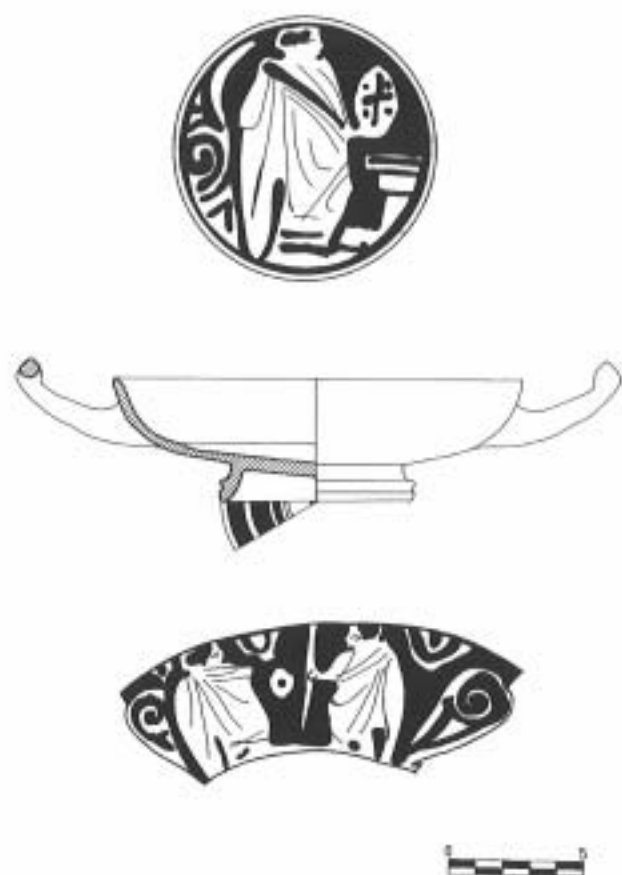


Figura 3. Copa del grupo de Viena 116. M.A.N. N.º inv.: 69/68/30.

rado con una rama de hiedra hacia la izquierda en pintura naranja superpuesta para las hojas y blanca en ramas y frutos.

Exterior: en ambas caras dos jóvenes envueltos en sus himatia enfrentados, detrás de cada uno, media palmeta. Bajo el asa, palmeta vertical y el panel entre los arranques, reservado.

Fondo externo: reservada la zona de reposo y barnizado el lado interno del pie. El fondo está decorado con alternancia de bandas reservadas y barnizadas con punto central.

Perfectamente conservada.

Grupo de Viena 116. Hacia mediados del siglo IV a.C.

Presedo, op. cit. 1982, 79, fig. 51.

Sánchez, op. cit. 1992, n.º 39.

5. N.º inv.: 69/68/30

Dimensiones: Alt.: 4'5 cms. Diám. boca: 15'3 cms. Diám. base: 7'2 cms.



Figura 4. Copa del grupo de Viena 116. M.A.N. N.º inv.: 69/68/31.

Copa de figuras rojas con labio interior marcado. Fig. 3

En el interior, medallón decorado con un joven atleta hacia la derecha vestido con el himation. Sujeta en una mano un disco, delante hay un altar y detrás elementos vegetales esquematizados. El labio se decora con una rama de hiedra hacia la derecha en pintura anaranjada bien conservada.

Exterior: en ambas caras jóvenes afrontados con himation, delante del de la izquierda un arballo. El de la derecha lleva báculo. Detrás, enmarcando las asas, voluta. Debajo del asa, palmeta vertical y entre los arranques en reserva.

Fondo externo: reservada la zona de reposo y barnizado el lado interno del pie. El fondo está decorado con alternancia de bandas reservadas y barnizadas con circulito y punto central.

Muy bien conservada. Zonas rojizas por defecto de cocción.

Del mismo pintor que la siguiente.

Grupo de Viena 116. Hacia mediados del siglo IV a.C.

Presedo, op. cit. 1982, 79, fig. 50, lám. 19.

Sánchez, op. cit. 1992, n.º 40.

6. N.º inv.: 69/68/32.

Copa de figuras rojas con el labio interior marcado.

En el medallón un joven en himation hacia la derecha sujeta un disco y lleva un arballo colgando. Debajo, un pilar de la palestra, detrás, elementos vegetales esquematizados. En el labio, rama de hiedra hacia la izquierda en pintura superpuesta bien conservada.

Exterior: dos jóvenes en himation, entre ambos, un arballo y en la parte superior, un disco esquematizado. El joven de la derecha lleva báculo. Detrás de los jóvenes, enmarcando las asas, volutas. Debajo del asa, palmeta vertical y reservado el panel entre las asas.

Fondo externo: reservada la zona de reposo y barnizado el interior del pie. El fondo se decora con alternancia de bandas reservadas y barnizadas con circulito y punto central.

Muy bien conservada.

Del mismo pintor que la anterior.

Grupo de Viena 116. Hacia mediados del siglo IV a.C.

Presedo, op. cit. 1982, 79, fig. 52, lám. 20.

Sánchez, op. cit. 1992, n.º 41.

ANÁLISIS DE LAS PIEZAS

Las tres copas áticas del ajuar de esta tumba pertenecen al grupo de Viena 116. Son este tipo de copas de figuras rojas muy frecuentes en los contextos ibéricos peninsulares, sobre todo en el área de la Alta Andalucía y en el Sureste. Se caracterizan por estar profusamente decoradas al exterior e interior con motivos casi siempre de palestra: dos jóvenes en himation afrontados al exterior y en el medallón, jóvenes atletas vestidos o desnudos, como en estas copas de Baza (fig. 3 y 4). A veces aparecen otros temas en los medallones, *anodoi* o surgimientos de figuras femeninas, prótomos de caballos o de grifos, en ocasiones otros seres fantásticos que comparten con los grifos su carácter apotropaico como las esfinges³. Enmarcan las escenas de palestra del exterior, —similares, en su ejecución descuidada, a las

³ Con una esfinge en el exterior existe una copa procedente de la misma necrópolis granadina, de la col. Lorente. V. Sánchez, 1992, op. cit., n.º 51, fig. 15.

caras posteriores de las crateras—, bien volutas o bien medias palmetas. El labio interno se suele decorar, como hacían ya los pintores de copas de principios de siglo, con una rama de hiedra en pintura superpuesta —blanca o anaranjada— hacia la izquierda. Estas copas, de decoraciones repetitivas, representan temas que sugieren ambientes de palestra en una época ya lejana de aquélla en la que el orgullo cívico de los atenienses propiciaba un gusto por escenas de este tipo. En estas copas se repiten una y otra vez esquemas similares en los que se introducen sólo pequeñas variantes. De producción rápida, adocenada y barata, aparecen sobre todo en el extremo Occidente, más aún, parecen concentrarse en la Península Ibérica y especialmente en el sur.

Estas copas fueron agrupadas por Beazley, bajo el título «The last cups and stemless»⁴ y están relacionadas con el «YZ group» y el «FB group». Los escifos del grupo del «muchacho gordo» (Fat Boy Group) son también bastante frecuentes en la península, aunque menos que las copas, ya que, en general, parece preferirse en el mundo ibérico la forma de copa (hacia un 20% de las importaciones) frecuente no sólo en figuras rojas sino en barniz negro, frente al escifo, un vaso de bebida más común entre los atenienses⁵. Muchos y distintos pintores de escasa categoría decoraron estas *kylikes*. Concretamente en lo que a las copas estudiadas aquí se refiere, el mismo pintor decoró las n.º 5 y 6, y es el mismo pintor que encontramos otra vez en una copa hallada en Ubeda la Vieja y actualmente en una colección particular⁶.

Rouillard propuso varios grupos para estas copas⁷ y una fecha del segundo cuarto del siglo IV, fecha que habitualmente se ha venido aceptando para estas producciones y sus afines, como los escifos del grupo FB, sin embargo considero que, por distintas razones, la fecha debe ser más tardía, al menos en torno a mediados de siglo. Esta es la cro-

⁴ Beazley, *Attic Red Figure Vases* (ARV2), 1526-7.

⁵ Cf. Sparkes, Talcott, *The Athenian Agora* XII, 1970, p.81 y C. Sánchez «El comercio de vasos áticos en Andalucía oriental en el siglo IV a.C. El Taller del Pintor del Tirso Negro» en *Huelva Arqueológica*, XIII, 1, p. 206.

⁶ Una de las tres copas de figuras rojas de la Col. Marquerie (Madrid), Sánchez, 1992, op. cit., n.º 539.

⁷ V. P. Rouillard, «Les coupes attiques à figures rouges du IV^e siècle en Andalousie», *Mélanges Casa Velazquez*, XI, 1975. A veces se confunde aquí grupo con pintor. En este trabajo proponen tres grupos difícilmente sostenibles hoy. Las copas del grupo de Viena 116 corresponderían a su grupo B I, B III y C, mientras que las copas del grupo B II son en realidad copas de finales del siglo V relacionadas probablemente con el grupo del Pintor de Marlay.

nología que propone Robertson⁸, que señala que un ejemplar de cada grupo (del de Viena 116 y del FB) se documentan en el yacimiento de Olinto, y por tanto, fabricadas alrededor del 348. Robertson señala que el pequeño número de importaciones pueden hacernos suponer que no estarían aún en plena producción en esta fecha y por tanto se deben probablemente fechar en torno a mediados del siglo IV o unos años después.

En contextos de Andalucía oriental aparecen en varias ocasiones las copas de Viena 116 y los escifos FB asociados a vasos de barniz negro con cronológicas de mediados del siglo IV a.C. Como en el hábitat de Castellones de Ceal⁹. También hacia mediados del IV se debe fechar el material ático hallado en el pecio del Sec¹⁰ o en una tumba de La Guardia (Jaén)¹¹.

La misma fecha, en torno a mediados de siglo tienen las tres crateras acampanadas de la tumba 43. Tres vasos que quizá junto con las copas del grupo de Viena 116 pertenecen al mismo taller¹². Dos de las copas son del mismo pintor y también dos crateras han sido decoradas por el mismo artista.

Estos tres vasos, a pesar de su fecha tardía, eligen un soporte muy tradicional, una achatada cratera acampanada, lejos de las esbeltas crateras de pies estilizados y tallos alargados que se están dando contemporáneamente. Las crateras de la tumba 43 de Baza son piezas de gran tamaño, idénticas casi en altura —la variación es de un centímetro—. La forma varía ligeramente entre el cuerpo ancho y bajo —altura igual a diámetro del borde— y de grueso pie de la cratera n.º 1 y el vaso ligeramente más esbelto y de tallo más alto y alargado del n.º 2 (Fig.1). Drougou¹³ señala dos tipos que coexisten en el siglo

IV, una cratera de tradición arcaizante, de cuerpo bajo y cuadrado, cercana a la moda de principios de siglo y otra más innovadora cuyo cuerpo se alarga con una altura mayor que el diámetro del borde y un pie más esbelto y moldurado, como las crateras que decora en la Península Ibérica, por ejemplo, el Pintor de Toya, un pintor ya de mediados de siglo.

El Quintain Painter, identificado por I. McPhee para la cratera 3 con una escena de banquete, es el mismo pintor que decoró, a mi juicio, la cara principal de la cratera n. 1 con una escena dionisíaca, aunque no la cara B y es el mismo pintor que pintó una cratera con una escena de banquete casi idéntica a la de Baza hallada en Toya (Fig.6)¹⁴. Este pintor debió tener una producción muy escasa. De él solo se conservan además de las tres piezas mencionadas, otra que se vendió en centroeuropa en el mercado de antigüedades¹⁵. Es característico de estas rápidas, descuidadas y repetitivas producciones del siglo IV, —lo que dificulta enormemente su estudio—, que un pintor decore pocos vasos y que se adopte en ocasiones una forma de trabajo en el taller en el que un pintor puede ocuparse de la cara principal, mientras que otro decora la secundaria y los motivos decorativos vegetales. La gran parte de la producción de este extraño pintor se concentra, de momento, en el área ibérica andaluza, donde llegó un «lote» de vasos del taller donde trabajó el Quintain Painter¹⁶.

La cratera 3 está decorada con una escena de banquete, un tema bastante frecuente en el sur peninsular. En este momento, en el siglo IV, los pintores prefieren representar la segunda parte de la celebración del banquete: el simposio, mientras que en época arcaica se prefirió representar el banquete propiamente dicho, es decir, la comida en común¹⁷. Aquí los simposiastas, recostados en lo que parece una larga *klíne*, beben y juegan al cótabo, un juego muy popular en la Atenas de estos años¹⁸. En el

⁸ M. Robertson, *The art of vase-painting in classical Athens*, Cambridge Un. Press, 1992, p.271

⁹ En las excavaciones realizadas por T.Chapa y J.Pereira aparecieron vasos de Viena 116 y escifos FB asociados a un plato de barniz negro (n.º inv. 10082) tipo «rolled rim» del Agora de Atenas, Cf. Sparkes, Talcott, op. cit., p. 146.

¹⁰ Trías, «La cerámica de figuras rojas», en *El pecio del Sec* (Calvià, Mallorca), Mallorca, 1987.

¹¹ Aquí aparecieron dos copas del grupo de Viena, (Trías, *Cerámica griega en la Península Ibérica*, 1967, 486, 2 y 487, 3 lám. 246, 1 y 247, 1 y Sánchez, op.cit. 478 y 479) asociadas a un cuenco de barniz negro de una sola asa de mediados del IV, (Trías, op. cit. 486, 1, lám. 246, 2, Sánchez, op. cit. 480) y a una tapadera de lecaníde apulia del tercer cuarto de siglo, (Trías, op. cit. 487, 4, lám. 246, 3, Sánchez, op. cit. 481).

¹² Sánchez, op. cit. nota 5.

¹³ S. Drougou, «Erythrómotphos cratiras tou 4ou eóna apó té Veria. O sográfos tís Toya»; *Archeologikí Ephimeris*, Atenas, 1982.

¹⁴ Museo de Jaén, s.n., cf. Sánchez, op. cit. n.º 392, Sánchez, «Códigos de lectura en iconografía griega hallada en la Península Ibérica», en *Al otro lado del espejo*, R. Olmos (ed.), Madrid, 1996, p.79 fig 18.

¹⁵ Comunicación verbal de I. McPhee. (Trabajo en preparación).

¹⁶ Quizá de esta manera, por lotes, se realizaba el comercio de vasos áticos en la Península Ibérica. Hemos rastreado en diversas ocasiones la presencia en un mismo yacimiento, a veces, en una misma tumba- de piezas contemporáneas procedentes de un mismo taller, muchas veces decoradas incluso por el mismo pintor, V. C. Sánchez, op. cit. nota 5.

¹⁷ J. M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIème au IVème siècle av. J.C.*, Roma, 1982, p. 109.

¹⁸ Sánchez, Códigos de lectura en iconografía griega hallada

mundo griego el banquete nunca tuvo el sentido funerario que adquirió, por ejemplo, en Etruria y en el Sur de Italia y que, muy probablemente, comparten los iberos. Esta imagen, en una tumba ibérica, tiene un sentido heroificador, identificando al difunto, de un alto estatus social, con la riqueza, la opulencia, del más allá. Un lugar de plenitud donde los varones comparten los efectos narcóticos del vino. Quizá en estas imágenes tenga sentido ver escenas donde se refuerza la cohesión de clase, la identificación entre iguales, la misma función que pudo tener la práctica del banquete ¿funerario? ibérico¹⁹.

En la cratera 2, aparece otro de los temas más repetidos entre las importaciones áticas en el área ibérica del sur de la Península, una amazonomaquia (Fig.5, lám.1). En nuestra escena luchan griegos, que parecen perdedores, contra unas amazonas montadas que atacan y vencen en la pelea. Los griegos, avergonzados, ocultan sus rostros tras los escudos. Un reflejo tal vez de la pérdida de orgullo cívico que debió extenderse sin duda en la Atenas de estos años. Quizá estemos aquí ante la copia de alguna pintura o relieve; el motivo se repite dos veces, con los caballos de las amazonas afrontados, lo que provoca un error en la ejecución de la amazona de la derecha²⁰. Aquí se evoca un mundo guerrero y masculino, donde aparecen armas similares a las que acompañan al ibero en sus tumbas. Esta cratera parece estar situada, a juzgar por el dibujo de Presedo²¹, en la parte de abajo del poyete de la tumba, a la misma altura que las armas del ajuar. Pero además es muy probable que el mundo ibérico compartiera con otras culturas contemporáneas la idea del caballo como ser psicopompo, transportador de almas al Más Allá, así, en este sentido, y no sólo el heroizador, se podrían entender los monumentos funerarios con varones a caballo de las esculturas de los Villares (Albacete)²².

La escena de la cratera 1 ha sido interpretada por R. Olmos como el abandono de Dioniso de Delfos y la llegada de Apolo al santuario. Dioniso, acompañado por Ariadna, abandona la escena —el santuario de Delfos— al dios recién llegado del país de los Hiperbóreos. Apolo aparece, sentado, en el centro,

en la Península Ibérica, en *Al Otro lado del espejo*, R. Olmos (ed.), Madrid, 1996, 80 ss.

¹⁹ V. A. Ruiz, C. Rísquez y F. Hornos, Las necrópolis ibéricas de la Alta Andalucía, en *Congreso de Arqueología Ibérica: Las Necrópolis*, Madrid, 1992, p. 418.

²⁰ V. Sánchez, op. cit. 1992 y Sánchez, op. cit. nota 18, p. 81).

²¹ Presedo, op. cit., fig. 39.

²² J. Blázquez, La lectura iconográfica de las necrópolis ibérica, en *La sociedad ibérica a través de la imagen* R. Olmos (ed.), Madrid, 1992, p. 221, fig. 5.

con la rama de laurel y le rinden tributo un sátiro y una ménade, mientras que un personaje ambiguo, a la izquierda, con un tirso en la mano y una representación similar a Dioniso (imberbe y de cabellos largos) no se puede identificar con precisión. Esta cratera, que estaría, si es cierta nuestra interpretación del dibujo de Presedo, en el poyete de la tumba junto con la escena de banquete, debería entenderse como una heroización del difunto cuyas cenizas se depositaron en su interior. Aunque desde un punto de vista de la iconografía griega las escenas sean distintas, probablemente desde la mirada ibérica, este vaso tendría un sentido similar al de la cratera de campana hallada en la tumba de cámara de Toya. En ambas un personaje central, heroizado, en la actitud digna del estar sentado, es atendido por mujeres y seres fabulosos, como sátiros, que le ofrecen cintas en blanco, pámpanos milagrosamente enormes, etc. El personaje heroizado pertenece a una esfera superior, como un aristócrata o un dios, ante los siervos o mortales. Aquí también la imagen puede pertenecer al mundo del Más Allá, donde, tras la muerte, el ibero es iniciado en la plenitud de un mundo luminoso y afortunado donde es recibido y bienvenido.

Tres escenas distintas y tres escenas que son las que con más frecuencia encontramos en el mundo ibérico del sur peninsular. En esta tumba de Baza se reúnen los tres tipos iconográficos más populares en los enterramientos ibéricos. Tres imágenes que podemos entender como imágenes funerarias, tres imágenes iguales sin repetición, de la muerte, donde la idea de heroización del ibero a través de la música, del vino, de la guerra, reflejan el mundo de la riqueza, de lo festivo, de la música, del Mas Allá.

ANÁLISIS CONTEXTUAL

Presedo señala que la tumba 43 es un enterramiento triple, donde se usaron las crateras áticas como urnas cinerarias. Desgraciadamente son muchas las preguntas que en la publicación de Presedo quedan sin respuesta y que hubieran contribuido a aclarar notablemente nuestra lectura, por ejemplo, ¿dónde estaban colocadas las crateras? El dice que dos sobre el murete meridional y una en el suelo de la tumba. Según se desprende de su dibujo, parece que se podría creer que la cratera que está en el suelo sería la decorada con la amazonomaquia, pero es dudoso²³. Tampoco sabemos, y hubiera resultado crucial para el análisis, saber quién estaba enterrado

²³ Presedo, op. cit., fig. 39.



Figura 6. Escena de banquete de la cara A de una cratera procedente de Toya (Jaén). M. Provincial de Jaén. Sin número.

en qué vaso, si se trata de varones, hembras, o como quiere apuntar Presedo «el padre, la madre y el hijo»²⁴.

Lo que sí se puede aclarar con este estudio es que probablemente la tumba múltiple debió ser utilizada en una ocasión y no, como señala Presedo, abierta en varias. Las crateras y las copas no solo presentan una cronología uniforme, o una pertenencia, al menos algunas de ellas, a un mismo taller —lo que indica que fueron muy probablemente adquiridas juntas—, sino que además las piezas están casi sin usar. No parecen haber sido utilizadas antes y debieron adquirirse para su deposición final en la tumba del noble ibero. Como hemos observado en otras piezas de esta necrópolis, (sobre todo en las pateras de la tumba 176) los vasos están intactos, sin haber perdido siquiera la delicada capa de miltos de la zona de reposo. Se adquirieron probablemente para su uso exclusivamente funerario, un fenómeno que parece coincidir en otras tumbas de esta y otras necrópolis. Son objetos en los que predomina su valor simbólico sobre el real y que son las que se amortizan en las tumbas ibéricas²⁵.

El resto del ajuar de la tumba muestra coincidencias también en el número de los restantes objetos. Se compone, además de las tres crateras y tres copas

áticas, de siete urnas, de distintos tipos, pero quizá en este contexto con la misma función, siete imitaciones de crateras de columnas en cerámica ibérica y siete «cuencos». Estos cuencos son en realidad en algunos casos, platos, pero «platos» de cuerpo profundo y en un caso el «cuenco» es un tazón o «fondo de vaso de cuerpo cilíndrico y pie, al que le falta el cuello» es decir, que bien pudo ser usado también como cuenco. Además una panoplia de guerrero, un brasero de bronce y algunos objetos personales como dos fíbulas y dos pendientes de oro.

Son objetos que en parte aunque no con el número de siete repetido se encuentran en otras tumbas y que ha permitido clasificar esta tumba 43, según el estudio de A. Ruiz en el nivel 2²⁶ es decir, dentro de las tumbas ricas, pero eliminando los objetos del ajuar difícilmente emulables, como carros o estatuas.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Del análisis de las piezas áticas de esta tumba de Baza, quisiera destacar lo siguiente:

1. La tumba 43 de Baza presenta una serie de importaciones griegas, coetáneas, de gran calidad y, en el caso de las crateras, con pintores que no se vuelven a documentar en la Península. Son piezas

²⁴ Presedo, *op. cit.*, p. 69.

²⁵ T. Chapa y J. Pereira, «El oro, elemento de prestigio social en época ibérica», *Archivo Esp Arqueología*, 64, 1991, p. 33.

²⁶ A. Ruiz, C. Risquez, F. Hornos, *op. cit.* nota 19.

no usadas en absoluto, con una utilización exclusivamente funeraria. Lo que señalan Chapa y Pereira para las piezas de oro, se podría aplicar aquí a la cerámica griega: son objetos que «forman parte del equipo personal y que, lejos de transmitirse, pueden ser adquiridos por cada personaje según su estatus»²⁷.

2. La tumba 43 de Baza se puede clasificar como tumba principesca «con un rico ajuar de guerrero sin estructuras escultóricas»²⁸. La tumba pertenecería al segundo nivel definido por A. Ruiz²⁹. En estas tumbas principescas faltan los elementos más lujosos o prestigiosos tales como el carro o la escultura. Precisamente los elementos que no pueden ser emulados por personajes de rango inferior. Sin embargo en las tumbas ricas del nivel dos, la riqueza se expresa mediante acumulación, multiplicación de objetos, y también mediante el tamaño y calidad de las piezas importadas. Pero todos sus elementos, armas, importaciones, cerámica ibérica pueden ser repetidos (en menor cantidad y de peor calidad, a veces incluso rotos) en los enterramientos de una más ancha base social. En esta época, en torno a la primera mitad del siglo IV, las clases más pobres pueden emular estas manifestaciones funerarias elitistas al suprimirse las realizaciones que no podían ser emuladas.

3. En estas piezas predomina su valor simbólico sobre el real. Estos vasos áticos pasan de denotar un uso colectivo en el mundo griego a un uso individual (urnas cinerarias) en el ibérico. Pero aquí, en su destino final, el valor simbólico del vaso griego adquiere sentido en su función social colectiva. Su posesión denota la pertenencia a un linaje socialmente dominante, sólo puede ser poseída por un personaje destacado de la comunidad. El vaso griego tiene

aquí el objeto de refrendar el estatus de una persona precisamente en el momento de su muerte, no tiene indicio alguno de uso.

Por tanto la elección de los temas de las crateras no debe ser azarosa. El ibero elegía cuidadosamente aquello que le iba a acompañar durante toda la eternidad. En estas tumbas y en esta época la narración griega sustituye en cierta medida a la ibérica. Empiezan a incluirse masivamente en las tumbas las imágenes griegas, cuyo valor es aquí nuevo y distinto. Mientras que antes la narración ibérica en monumentos como Pozo Moro o Porcuna era una narración heroica, propagandística, para ser exhibida, pública y visible, aquí el vaso griego soporta una imagen privada y oculta, que apenas se puede entrever en el momento de la incineración y enterramiento del ibero. Como la imagen próxima de la Dama ibérica, también el vaso griego acoge en su interior, íntimamente, las cenizas del difunto. Es la imagen que protege al difunto, que le encierra y guarda para siempre. Aquí encuentra un sentido muy diferente a la narración «regia»³⁰ de Pozo Moro o Porcuna. Es por un lado una evocación del ámbito aristocrático al que pertenece el difunto: el mundo de la guerra, colocado —a juzgar por el dibujo de Presedo— en el suelo, al mismo nivel terrenal que las armas del guerrero, es también el banquete aristocrático como exponente de un proceso de cohesión de clase. Pero en estas imágenes vemos también, y quizá sobre todo, una evocación del mundo de ultratumba, una heroización funeraria. Los vasos griegos aquí son modelo y expresión del imaginario de la muerte: los caballos psicopompos, el banquete del más allá o la plenitud en lo divino del ámbito dionisíaco.

²⁷ T. Chapa, J. Pereira, op. cit. p. 33.

²⁸ M. Almagro Gorbea, «Las necrópolis ibéricas en su contexto mediterráneo», en *Congreso de Arqueología Ibérica. Las Necrópolis*, Madrid, 1992, p. 45.

²⁹ Op. Cit. nota 19.

³⁰ Almagro Gorbea, op. cit. nota 28, R. Olmos, «Pozo Moro: ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo ibérico», en *Al Otro lado del espejo*, R. Olmos, ed., Madrid, 1992, p. 99.