

Teresa CHAPA BRUNET^a

Componentes griegos en la escultura ibérica: la cabeza denominada “Koré de Alicante”

RESUMEN: La “Koré de Alicante” es una escultura ibérica correspondiente a una cabeza femenina que muestra rasgos propios del arte griego jonio. Además de realizar un estudio formal, se propone un nuevo modelo que permitiría la interacción ocasional de escultores helénicos en los talleres ibéricos, siempre siguiendo las preferencias de las aristocracias locales, clientes que impondrían sus gustos y criterios y proporcionarían los recursos de trabajo. La última parte del s. VI a.C. es un momento estratégico para el uso de monumentos escultóricos conmemorativos, al coincidir con el auge de un nuevo centro de control y organización territorial, como debió ser La Alcudia de Elche.

PALABRAS CLAVE: Cultura Ibérica, escultura en piedra, arte arcaico, influjos Jonia, Alicante, Alcudia de Elche

Greek components in Iberian sculpture: The head known as “Koré de Alicante”

SUMMARY: The so called “Koré de Alicante” is an Iberian sculpture corresponding to a feminine head that shows certain features related with Greek Ionian art. In addition to carrying out a formal study, a new model is proposed that would allow to understand the occasional interaction of Hellenic sculptors on Iberian workshops, always following the preferences of the local aristocracies. These clients would impose their tastes and criteria while providing work resources. The last part of the VIth century B.C. is a strategic moment for the use of commemorative sculptural monuments, coinciding with the rise of a new territorial control and organization center, such as La Alcudia de Elche.

KEYWORDS: Iberian Culture, stone sculpture, archaic art, Ionian influences, Alicante, Alcudia de Elche.

a Departamento de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología. Universidad Complutense de Madrid.
ORCID: 0000-0002-4608-3812
tchapa@ucm.es

INTRODUCCIÓN¹

Uno de los aspectos más notables de buena parte de las sociedades ibéricas fue el empleo de la escultura en piedra para sus monumentos religiosos y funerarios. Esto contrasta con la falta de una arquitectura monumental con representaciones en relieve, tan frecuente en otros ambientes mediterráneos. El gusto casi exclusivo por la escultura en bulto redondo, fabricada en piedra caliza, fue por tanto una particularidad peninsular que arranca de ambientes fenicios y orientalizantes, prolongándose sin solución de continuidad en época ibérica (Almagro Gorbea y Torres, 2010; Chapa y Vallejo, 2012) (fig. 1).²

Sin embargo, durante mucho tiempo se pensó que la inspiración para realizar estas imágenes no podía estar sino en Grecia, donde fueron una forma de expresión habitual. La presencia helénica en las costas mediterráneas desde la fundación de Emporion, e incluso desde momentos más antiguos, habría facilitado la presencia de griegos que realizarían las primeras obras de escultura y transmitirían el gusto y la técnica de su manufactura a la población indígena, donde serían acogidas con éxito y originalidad en su desarrollo. Las obras de Bosch Gimpera (1928), Carpenter (1925) o García y Bellido (1936; 1940-41; 1948) subrayaron la importancia del influjo directo griego sobre la escultura, que luego apoyaron Blanco (1960) -aunque dando importancia también a la presencia oriental- o el respetado criterio de Langlotz (1966).

En fechas más recientes, el reconocimiento de la profunda incidencia de la colonización fenicia en la reformulación de las sociedades indígenas del primer milenio y el avance de las nuevas propuestas postcolonialistas (Vives-Ferrándiz, 2005), hicieron tambalearse esta correlación difusionista directa y jerárquica entre el arte griego y el ibérico (Llobregat, 1966: 56), buscándose otras fórmulas para definir la receptividad a los modelos helénicos que tuvo el arte ibérico, aunque sin abandonar del todo el viejo sistema (León, 1998: 35). Este trabajo se centra en una pieza aislada, de la que no conocemos su procedencia segura. Por tanto, el estudio debe basarse en su análisis iconográfico, lo que indudablemente plantea los problemas muchas veces subrayados sobre el recurso a los parámetros estilísticos y paralelos más o menos lejanos, heredado de una visión histórico-cultural inspirada en el difusionismo (Chapa, 1986).

Sin embargo, y centrándonos ahora en las sociedades locales como indudable motor político y económico de los cambios, deberíamos poder entender por qué y cómo recurrieron a modelos o iconografías foráneos, hecho que es imposible de negar ante determinados hallazgos como el que nos ocupa, y que no debe ser excluido de la investigación. Otorgar un papel activo a los agentes sociales ibéricos nos lleva a buscar causas internas para las transformaciones sociales, pero contando con todos los factores disponibles, aunque la evidencia arqueológica es todavía muy escasa. Nos limitamos a sugerir que ciertos elementos sociales emergentes, con un largo proceso formativo previo vinculado a la interacción con el mundo fenicio, encontraron en el ámbito griego una nueva forma de exhibir su dominio territorial en un entorno que tuvo a La Alcudia de Elche como centro de poder.

Entre las piezas que más claramente muestran una adopción iconográfica inspirada en el mundo griego se encuentran las esfinges de Agost (Chapa, 2009) y la llamada “Koré de Alicante” o “Koré de Barcelona”, por conservarse en el Museo Arqueológico de esta ciudad, tras haber sido adquirida al anticuario Costa en la década de 1920. Él la había obtenido a su vez unos 10 años antes de otro anticuario valenciano, Miguel Polo. Tal como relata García y Bellido (1935: 165), autor del primer trabajo monográfico sobre esta pieza excepcional, en aquel entonces se dijo que su procedencia era Alicante, y en concreto Elche. Este autor juzgaba plausible su procedencia alicantina, en cuya costa, según las fuentes clásicas, hubo asentamientos griegos que justificarían sus particulares rasgos, opinión que fue también la de Nicolini (1974: 125). Sin

1 Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto PGC2018-093600-B-I00: *Escultura ibérica en piedra. Técnica, apariencia y función*. Ministerio de Ciencia, Universidades e Innovación. Mis agradecimientos al Dr. Jorge García Cardiel que ha proporcionado ideas y correcciones para mejorar el manuscrito original.

2 Agradezco enormemente a la Directora del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, Dra. Dirce Marzoli, y al responsable del Archivo fotográfico del Instituto, Dr. Félix Arnold, el acceso a las magníficas fotografías realizadas por P. Witte que ilustran este trabajo.

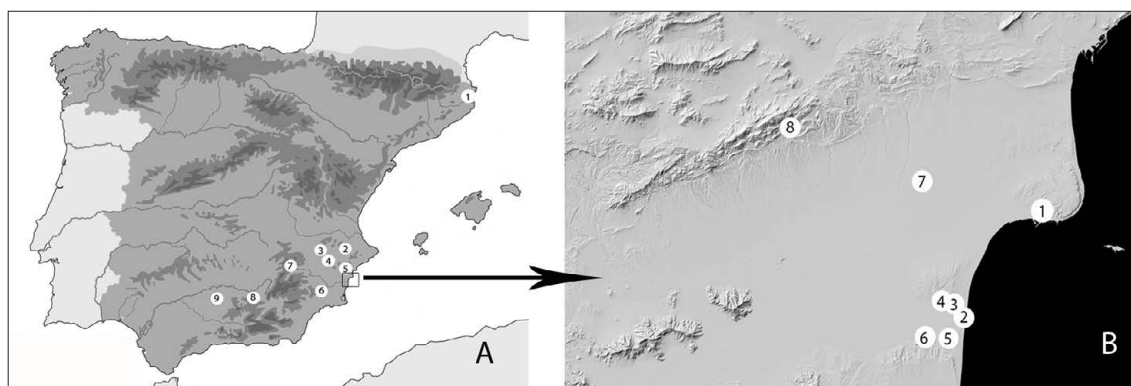


Fig. 1. A) Mapa general de yacimientos citados en el texto: 1. Ampurias; 2. Corral de Saus; 3. Los Villares; 4. Llano de la Consolación; 5. Agost; 6. Cigarralejo; 7. Bogarra; 8. Úbeda la Vieja; 9. Porcuna. B) Mapa específico del área del Bajo Segura. 1. Santa Pola; 2. La Fonteta; 3. El Molar; 4. El Oral; 5. Cabezo Pequeño del Estaño; 6. Cabezo Lucero; 7. La Alcuía de Elche; 8. Penya Negra. Cartografía base: Institut Cartogràfic Valencià.

embargo Costa, siguiendo su intuición personal, prefirió relacionarla con las esculturas del Cerro de los Santos, desde donde habría llegado al mercado de antigüedades de Valencia. Más tarde se resaltaron sus similitudes con ciertas piezas del Llano de la Consolación, a poca distancia del último yacimiento citado, y se propuso que la cabeza podía proceder de este yacimiento (Rolley, 1994: 407) o de un taller correspondiente a este sitio que quizás desplazara sus productos hacia otros lugares (Sanmartí Grego, 2000: 432; Rouillard, 1998b: 294, con las diversas opiniones). Sin embargo, otros trabajos mantienen la hipótesis de la procedencia alicantina (Blech y Ruano, 1993; Blech, 2000).

En este estudio se propone como hipótesis más plausible la procedencia alicantina, e incluso del entorno ilicitano de la pieza, no solo porque así se afirmaba en los momentos posteriores a su compra, sino porque es una zona en la que el hallazgo de diversas esculturas provocó su rápida comercialización con distintos destinos (Engel, 1896: 221). Además, los procesos de cambio que dan lugar al nacimiento de la cultura ibérica en el entorno del Bajo Vinalopó y Bajo Segura, van ligados al progresivo control del territorio por parte de La Alcuía de Elche, lo que sería coherente con el tipo de escultura que representa la “Koré”.

La cabeza es de piedra caliza³ y permanece en la colección del Museo de Arqueología de Catalunya-Barcelona con el número de inventario 19.881, siendo sus dimensiones máximas de 24 cm de alto y 14 cm de ancho (fig. 2). Es difícil mejorar la descripción hecha por García y Bellido (1935) en su estudio ni otras realizadas posteriormente (Ruano Ruiz, 1987: 506-511; Verdú Parra, 2009: 118, con más bibliografía) por lo que me ceñiré a señalar algunos de los rasgos que me parecen más significativos.

La cabeza, vista de frente, se enmarca en un trapecio de laterales alargados que se abre hacia la parte superior, correspondiente a una diadema o corona. El escultor ha dividido la altura de la cabeza en cuatro sectores iguales, cada uno de los cuales incluye: a) la corona, b) el pelo y frente hasta las cejas, c) los ojos, pómulos y buena parte de la nariz y finalmente, d) el extremo de ésta, la boca y la barbilla (fig. 3). Los ojos son almendrados y se sitúan en posición oblicua, reforzando la confluencia de las líneas del rostro desde las orejas hasta el inicio del cuadrante inferior. La figura no es simétrica en sus dos mitades, aunque la línea central que las divide pasa por el centro casi exacto del tocado, frente, nariz, boca y barbilla. La disimetría se centra entonces en los laterales, donde destacan unas orejas desproporcionadamente grandes. Los mechones del pelo se superponen a ellas y a su vez sobre la corona, situándose a mayor altura la oreja derecha que la izquierda.

3 No se han realizado analíticas para identificar los componentes de la piedra, pero la producción relacionada con La Alcuía de Elche parece tener en las canteras de El Ferriol su principal punto de aprovisionamiento (Rouillard et al., 2020).



Fig. 2. Cabeza femenina (fotografías P. Witte, DAI Madrid).
1) Vista frontal (neg. R-7-88-07);
2) Lado derecho (neg. R-7-88-12);
3) Lado izquierdo (neg. R-7-88-09);
4) Vista superior (neg. R-8-88-02).

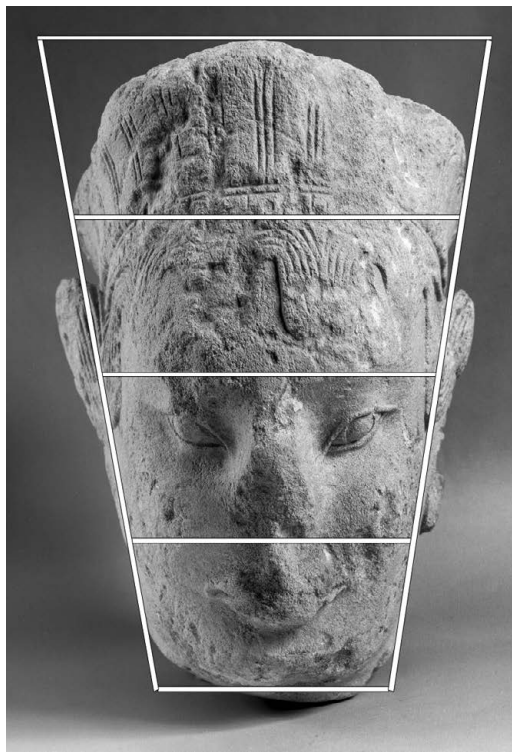


Fig. 3. Módulos de la cabeza de Alicante (fotografía P. Witte, DAI Madrid, neg. R-7-88-07; 2).

La boca, cerrada, marcaba con claridad los labios, algo gruesos, bien definidos mediante resalte y solapándose ligeramente el superior sobre el inferior en las comisuras. La nariz era grande y seguramente rectilínea, apreciándose todavía el fondo de lo que debieron ser los orificios nasales. Tiene pómulos redondeados que rellenan la cara, minimizando la definición de la mandíbula, que da paso a un ancho cuello, calificado por García y Bellido (1935: 166) como “varonil”.

Sobre los pómulos se marca el adelgazamiento correspondiente a la cavidad orbitaria, de superficie cuidada, en la que se tallaron unos ojos oblicuos y muy rasgados, lo que impide la representación completa del iris, indicado también con sumo cuidado. La forma “oriental” de los ojos ha provocado su relación con las producciones jonias en general (Langlotz, 1966, fig. 47) y, a través de la cabeza del guerrero de Porcuna, con las esculturas de Dídima y Mileto (Rolley, 1994, fig. 271 y 272) (fig. 4), pero el caso de Alicante es único por la marcada oblicuidad en la orientación de los párpados, lo que lleva a deducir que la figura estaría mirando hacia abajo desde una posición elevada. La orientación de la cabeza, que desconocemos, es importante para conocer el ángulo de su mirada, pero en cualquier caso su posición sería dominante. Es curioso observar que en la cabeza de Úbeda la Vieja (Blech y Ruano, 1993), la más próxima formalmente a la de Alicante, los ojos también miran hacia abajo, aunque aquí el escultor recurre a cerrar prácticamente el párpado superior. Sin embargo, no desea mostrar unos ojos sin vida, casi cerrados, como podría parecer a simple vista, y lo consigue marcando la presencia del iris mediante una incisión circular. Así pues, tanto en la cabeza jiennense como en la Koré de Alicante la mirada se convierte en un factor importante de la escultura (fig. 5). No se dirige al frente, a un nivel más alto que el de los espectadores, sino que busca una comunicación con ellos desde su posición superior, estableciendo así una relación insoslayable y complementaria a la representada, por ejemplo, en algunos exvotos que dirigen la vista hacia arriba (Rueda y Olmos, 2012: 94). Los escultores no quisieron dar a estas figuras una visión genérica y convencional, sino individualizada, en la que las personas levantarán la vista para encontrar la de la estatua, mucho más vívida e impactante si pensamos en el color que animaría sus ojos.



Fig. 4. 1) Cabeza de Porcuna (fotografía Ícaro Vallejo); 2) Figura femenina en altorrelieve sobre columna. Dídima (Asia Menor) (fotografía A.T. Kohl. U-M Library Digital Collections. Art Images for College Teaching. Accessed: May 27, 2020).



Fig. 5. Cabeza femenina de Úbeda la Vieja (Jaén). Fotografía T. Chapa.

El arranque de la nariz enlaza con la zona de las cejas y da paso a la frente, casi cubierta por mechones ondulados formados por finos surcos paralelos, que terminan en la zona de las orejas. Este peinado ha sido ya paralelizado con otras producciones griegas, tanto minorasiáticas como de otras procedencias (Rolley, 1994: 407; Blech y Ruano, 1993: 32-33; Croissant y Rouillard, 1996: 60, nota 26). En escultura solo tenemos otro ejemplo del mismo tipo, aunque de mechones más reducidos, en la ya citada cabeza de Úbeda la Vieja (Blech y Ruano, 1993), pero en general la fórmula tuvo cierta continuidad en el peinado de las mujeres ibéricas, como puede apreciarse en algunos exvotos femeninos de bronce (Prados, 1992: n° 637-639) o en modificaciones adornando las cabezas juveniles de Corral de Saus (Izquierdo, 2000: 544) o El Cigarralejo (Cuadrado, 1984: lám. XVII, 1-3).

Las orejas son otro aspecto importante de la figura. Grandes, separadas respecto a las sienes, remarcadas por los mechones que se apoyan en ellas y con los orificios cuidadosamente tallados, se ha prestado un gran interés a su representación. Su forma ha sido objeto de un meticuloso diseño, que alarga su volumen y juega con la forma del lóbulo superior. Son oídos que están dispuestos a escuchar, lo que permite a la imagen entablar otra forma de comunicación con el espacio que la rodea, además de la mirada. En la del lado izquierdo se aprecia un ensanchamiento circular en el lóbulo, que ha sido tomado por un posible pendiente de botón (García Bellido, 1935: 166), sin embargo, dada la gran complejidad del diseño de la oreja, este punto no puede ser confirmado.

Ciñe la frente una banda estrecha que forma la parte inferior de una diadema (García Bellido, 1935: 167), corona (Rolley, 1994: 407) o polos (Croissant y Rouillard, 1996: 60, nota 26), cuyo segundo cuerpo consiste en una sucesión paralela de ovas estrechas y verticales, más altas en la zona frontal que en los laterales. Su zona posterior es totalmente plana y delimita la parte superior de la cabeza, donde se han representado anchos mechones curvos y paralelos, de superficie aplanada (fig. 6). A través de algunos detalles parece confirmarse la opinión expuesta por García Bellido (1935: 167), según la cual la cabeza estuvo en su momento “animada de viva policromía”. No se trata solo de tener casi la certeza de que cualquier escultura ibérica estuvo pintada, sino de observar ciertos elementos que pudieran ser indicaciones del escultor para diferenciar los colores que se iban a aplicar para dar por terminada la figura. El marcado reborde de los labios podría ser una de ellas, así como el iris de los ojos, bien delimitado, que tendría que destacar en un entorno más claro. Los gruesos rebordes de los párpados dan pie para pintar las pestañas, así como los mechones de pelo que sin duda harían contraste con la frente.

La banda fina que conforma la base del tocado tiene definidos sus límites superior e inferior por finos relieves que se complementan con surcos verticales muy cortos, dispuestos alternativamente desde el reborde superior y el inferior. Estas incisiones parecen hechas ex profeso para pintar diferencialmente cada pequeño tramo de la banda o para adherir un elemento postizo, quizás metálico. Solo de esta manera se entienden, ya que no tienen un sentido decorativo por sí mismas. Con ella contrastarían las ovas, quizás diferenciándose su zona interior de los rebordes que las separan. Indudablemente nos movemos en el campo de la hipótesis, pero los detalles apreciables en la banda inferior, en los que no se había reparado hasta el momento, refuerzan esta propuesta.



Fig. 6. Detalle de la cinta inferior de la corona de la Koré de Alicante (fotografía P. Witte, DAI Madrid, neg. R-7-88-12; 3).

El segundo cuerpo, de ovas o lengüetas estrechas y verticales, recuerda una decoración arquitectónica, como ya dejó claro García y Bellido al compararlas con el ornamento de algunas estelas funerarias áticas (García Bellido, 1935, fig. 3). Estas lengüetas son un rasgo arcaico, ya que las encontramos por vez primera en el polos de una gran cabeza femenina del santuario de Olimpia, que coincide también con el peinado en bucles sobre la frente y, que ha sido fechada a comienzos del s. VI a.C., como parte del templo al que hipotéticamente pertenecería (Rolley, 1994: 178) (fig. 7). A lo largo de este siglo se utiliza el mismo peinado, tipo de adorno y orejas salientes en las esfinges que decoran las asas de las hidrias de bronce producidas en su mayor parte en Laconia, pero también en Corinto, Jonia o Magna Grecia (Rolley, 1982: 32 y 35). Las distintas evidencias más tardías y más alejadas de este modelo han sido recogidas por Blech y Ruano (1993) y Croissant y Rouillard, (1996: 60, nota 26), por lo que no insistiré en ello.

Finalmente, hay una característica de esta imagen que es peculiar y merece ser subrayada. Se trata de la falta de trenzas o tirabuzones que caracterizan tanto a las figuras femeninas, divinas o humanas, como a las esfinges. De hecho, estos gruesos mechones son los que obligan a representar las orejas en posición saliente, al situarse tras ellas, función que en nuestra imagen realiza el cabello bajo el tocado. Este elemento cumple aquí no solo la función de ceñir el pelo, sino de sujetarlo en su interior. Quizás puedan entenderse de esta manera los mechones ondulados que se representan en la parte superior de la cabeza, que también carecen de paralelos similares en otras piezas.

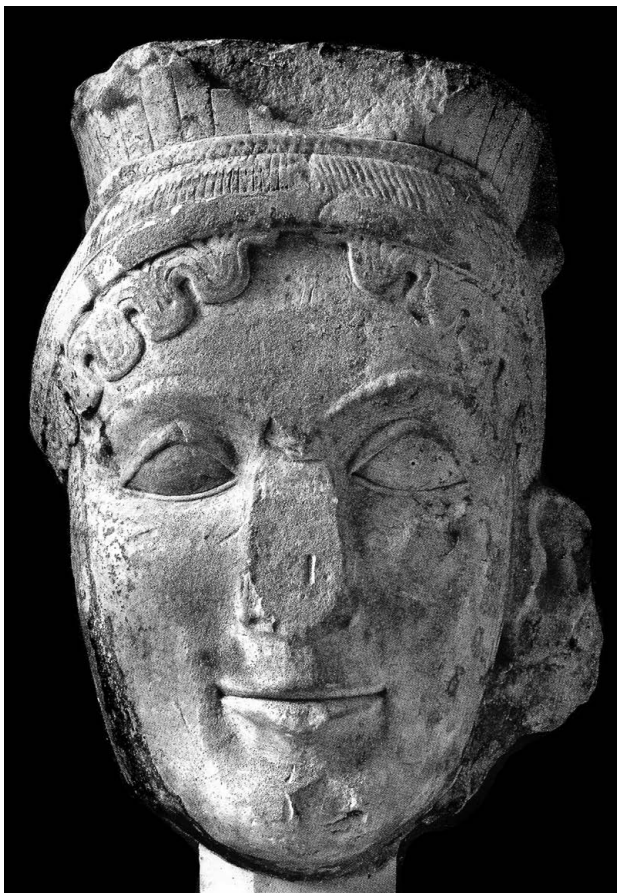


Fig. 7. Cabeza de Hera.
Fotografía a partir de Rolley,
1994, fig. 156.

LAS DIVERSAS LECTURAS DE LA CABEZA FEMENINA

La cabeza de Alicante sigue planteando grandes incógnitas sobre su interpretación, cronología y atribución estilística, por lo que no está fuera de lugar volver sobre estos temas. Nuestro punto de partida es considerar como su procedencia hipotética la zona del Bajo Vinalopó, con el área de Elche como posible área de hallazgo, tal y como se sugirió en su momento (García y Bellido, 1935:165).

Para empezar, valoremos un aspecto básico y que sin embargo no ha sido objeto de atención hasta ahora. Cuando nos ocupamos de esta singular cabeza, nos olvidamos de que una de sus peculiaridades es, precisamente, que haya llegado hasta nosotros esta parte de la escultura. Son muy pocas las cabezas humanas conservadas en las producciones ibéricas, al menos en las de los siglos V y comienzos del s. IV a.C. Ciñéndonos al entorno geográfico analizado, podemos apreciar esta ausencia en el asentamiento de La Alcudia de Elche. Aquí las esculturas humanas no eran infrecuentes, pero solo se ha conservado la pequeña cabeza de una posible esfinge (Ramos Molina, 2000: 13, con bibliografía; Chapa y Belén, 2011: fig. 18.3; Ronda Femenia, 2018: fig. 258) (fig. 8), la Dama de Elche, recuperada en un lugar especialmente preparado para su preservación (Ramos Folqués, 1944; Aranegui, 2018: 92), o una posible cabeza de guerrero con casco que no conserva ningún elemento facial (Ramos Molina, 2000: 12-13; Ronda Femenia, 2018: fig. 50, nº10).

Más al norte, en el Parque Infantil de Tráfico de Elche, podemos recordar el grupo de la esfinge, en el que la figura femenina con vestido de alas situada en la parte delantera, que se ha interpretado como una posible representación de la diosa Tanit, conserva todavía la cabeza, aunque muy erosionada (Marín Ceballos, 1987; Chapa y Belén, 2011: 162-165). Sin embargo, en la misma pieza faltan tanto la cabeza de la esfinge como de su jinete. Finalmente, en el límite sur, junto a la desembocadura del Segura, los numerosos restos encontrados en la necrópolis de Cabezo Lucero incluyen alguna figura humana, sin que en ningún caso se conserve ningún trozo de cabeza, salvo en el caso de la Dama encontrada en este último yacimiento, cuyo rostro pudo ser reconstruido parcialmente, al recuperarse en la excavación algunos de sus componentes (Llobregat y Jodin, 1990).



Fig. 8. Cabeza de posible esfinge de La Alcudia de Elche (Cabrera y Sánchez, 2000, p. 433).

En general, la destrucción de las esculturas ibéricas fue muy sistemática con las cabezas humanas, depositarias de la identificación y personalidad de los personajes representados. De todas las figuras procedentes del Cerrillo Blanco de Porcuna, solo hay una cabeza completa, cuya conservación es verdaderamente excepcional (González Navarrete, 1987: 29-33), y tres más en las que mediante fuertes golpes se han borrado los rasgos faciales (González Navarrete, 1987: 35-45). Es cierto que podemos recordar casos bien conservados en algunas necrópolis, como las de Los Villares (Blánquez Pérez, 1997) o Llano de la Consolación (Nicolini, 1977) (fig. 9), lo que puede indicar que hay un rechazo selectivo más efectivo a las figuras que pretenden un reconocimiento social colectivo y menor, aunque no inexistente, a los “retratos” individuales, pero en general el número de cabezas humanas recuperadas en yacimientos ibéricos es notablemente reducido hasta que se alcanzan momentos tardíos.

Por tanto, resulta notable que la cabeza de “Koré” se conserve completa, salvo roturas y erosiones menores que pudieron producirse tras su uso o en el momento de su descubrimiento. También lo es la conservación más o menos similar de su mejor paralelo, la de Úbeda la Vieja (Blech y Ruano, 1993) (fig. 5). En ninguno de los dos casos conservamos el cuerpo, lo que nos lleva a sospechar una recogida diferencial que seleccionó los elementos más fáciles de encajar en el mercado anticuario, dado que las piezas estarían fracturadas y sería difícil remontar las diferentes partes. En todo caso y por alguna razón, estas cabezas no fueron destruidas, lo que nos lleva a preguntarnos si esto se debió a la importancia que tuvieron en su momento por tratarse de representaciones con un significado particular que merecía un especial respeto, y si esto pudiera estar en relación con el hecho de que se tratase de figuras femeninas reales, esfinges o divinidades.

Para saber cómo pudo ser el cuerpo de esta cabeza si representara a una mujer ibera debemos recurrir a una manifestación más tardía: los exvotos. Para ello podemos fijarnos en una excelente figura de bronce del Collado de los Jardines, considerada como una orante, que levanta la mano derecha en un gesto de saludo (fig. 10.1). Su peinado se parece al de la pieza objeto de este estudio, pero su cabeza va cubierta por un velo muy fino (Olmos, Tortosa e Iguácel, 1992: 114-115). Este es uno de los



Fig. 9. Cabezas masculinas de la necrópolis del Llano de la Consolación (Albacete). Museo del Louvre (a partir de Rouillard, 1998a: 294).

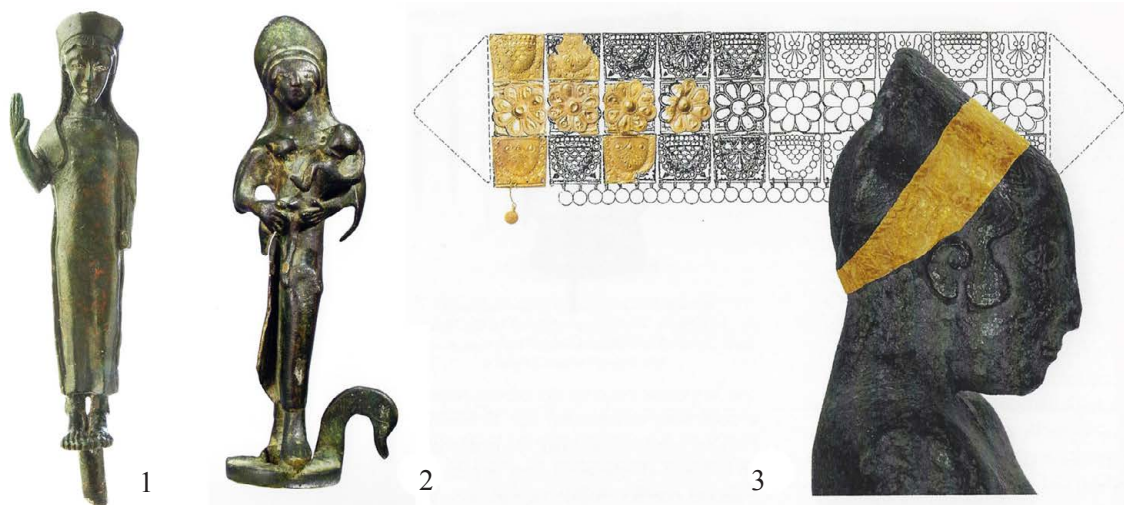


Fig. 10: 1) Exvoto femenino de Collado de los Jardines (MAN 28726). Fotografía: Alberto Rivas (<http://ceres.mcu.es/pages/Main>); 2) Divinidad con niño. Fundación Rodríguez Acosta nº 160 (Rueda et al., 2016: 70); 3) Cabeza de exvoto de la Colección Monés y diadema de Giribaile (Rueda et al., 2016: 44).

detalles que separa a la “Koré” de las figuras femeninas reales, ya que ni lleva el velo que identifica a las mujeres adultas, ni presenta los tirabuzones largos característicos de las más jóvenes. Sin embargo, existen exvotos de bronce que muestran el proceso de pérdida o recogida del pelo en el momento de transición a la vida adulta, sin que se representen ni las trenzas ni el velo, por lo que hay una ventana de edad, al final de la juventud, en la que existen imágenes de las mismas características que las de la Koré (Rísquez et al., 2016: 25 y 54). Un buen ejemplo es el exvoto femenino de la Colección Monés (Nicolini, 1976-78: 481, fig. 24; Rueda, 2014: 141, fig. 3c) que se acerca mucho a la morfología de la cabeza de Alicante, tanto por su peinado como por su tocado. Procedente también de Collado de los Jardines, su carácter juvenil se trasluce en la ausencia de manto y en el cinturón que ciñe su cuerpo y que no es propio de las mujeres adultas (fig. 10.3). La delicada decoración de la diadema, el cinturón y el borde inferior de la túnica revela la categoría, tanto de la joven representada, como del orfebre que hizo la figura. Esta pieza sirve de referencia para la posible consideración de la escultura como una verdadera “Koré”.

También debemos tener en cuenta que la cabeza pudiera ser de una esfinge o una divinidad. En el primer caso, los seres alados con cabeza femenina no llevan velo, pero en todos los ejemplares ibéricos conocidos, desde Villaricos (Almagro Gorbea y Torres, 2010) a Galera (Olmos, 2004), Agost (Chapa, 2009), Elche (Chapa y Belén, 2011), Bogarra (Sánchez Jiménez, 1947) o Salobral (Paris, 1906), los tirabuzones son normativos e importantes por su longitud y grosor, y solo en el caso de Cerrillo Blanco son aplanados, una marca de taller (González Navarrete, 1987: 154-157). Las esfinges se presentan siempre jóvenes, carentes de un ciclo vital como el que atraviesan los humanos, y lo que sí llevan es una diadema o corona decorada, ceñida a la cabeza. A menudo su decoración es vegetal, con palmetas, rosetas y capullos, como muestran algunos ejemplos de esfinges, rasgo que también será característico de las terracotas púnicas de Ibiza (fig. 11).

De las ibéricas en piedra, solo se conserva un tocado tipo diadema en las de Bogarra y Agost (fig. 12), sin que se haya conservado alusión a una decoración, que sería pintada y también quizás añadida. Esto es lo que parece indicar un pequeño rebaje en la base de la diadema de la esfinge de Agost del M.A.N. donde podría encajar una cinta metálica o de tela. Precisamente algunas diademas de oro encontradas en contextos antiguos

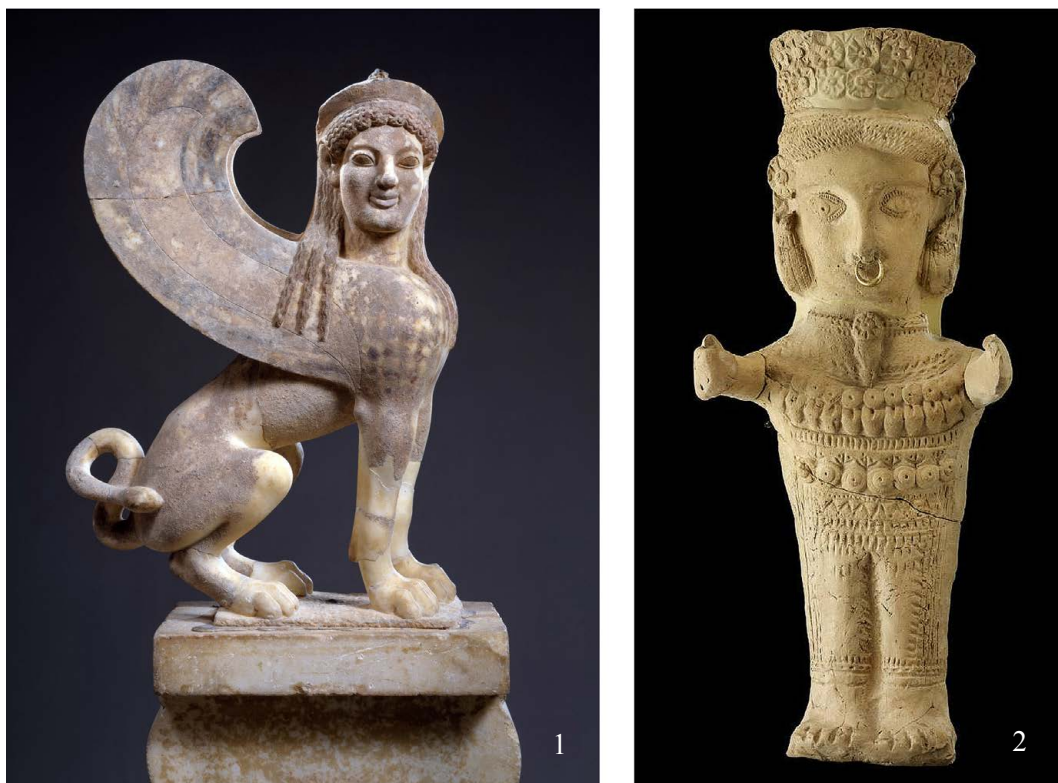


Fig. 11. 1) Esfinge arcaica de procedencia ática. Metropolitan Museum. Reproducción de Dominio Público. CC0 1.0 Universal (CC0 1.0). 2) Terracotta de Ibiza. Fotografía Santiago Relanzón, MAN.



Fig. 12. 1) Cabeza de la esfinge de Bogarra (fotografía a partir de Sánchez Jiménez, 1947, lám. LXXVII); 2) Detalle de la esfinge de Agost en donde se aprecia la marca de la cinta bajo la diadema (fotografía T. Chapa).

(s. VII-VI a.C.), como la de Giribaile (Vilches, Jaén), se encuentran decoradas con rosetas y lengüetas anchas, correspondiendo quizá al ornamento sobre la frente de una persona o de una imagen de culto, tal y como se ha propuesto para el exvoto femenino antes citado (Fig 10.3) (Rueda et al., 2016: 44 y 92).

Pero el elemento característico de la “koré de Alicante” es la corona decorada con lengüetas verticales, de las que se encuentran pocos paralelos en la iconografía clásica. Como se ha señalado más arriba, lo presentan pequeños ejemplares de bronce que adornan las hidrias de época arcaica (Rolley, 1982: 32 y 35)⁴ y en piedra lo porta la cabeza monumental atribuida a la diosa Hera en el santuario de Olimpia, figura que además presenta este tocado asociado al peinado de ondas (Boardman, 1978, fig. 73). Esto abre la posibilidad de que nuestra cabeza represente a una divinidad.

Sin embargo, las representaciones divinas en contextos ibéricos son muy escasas y se vinculan en general a iconografías de carácter oriental, procedentes de Galera (Olmos, 2004), Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983), Iniesta (Valero Tébar, 2005) o los diversos ejemplos de bronce recopilados por Jiménez Ávila (2002). Las diferencias de estas figuras con la escultura que analizamos son muchas y muy evidentes, por lo que no insistiremos en ello. Sin embargo, hay otras piezas, en general más tardías y de contextos plenamente ibéricos, que han sido postuladas también como divinidades y tienen un mayor parecido con la “koré”. Entre ellas cabe citar un bronce de la colección Gómez Moreno en el que una imagen femenina en movimiento sujeta entre sus brazos a un niño o joven, sustentándose en una peana enmarcada por dos ánares (uno de ellos, perdido) (Fig 10.2). Su tamaño y calidad son mayores de lo habitual, y como se ha interpretado que la mujer da de mamar al infante, se ha considerado que esta pieza representa a una divinidad nutricia (Olmos, 2000-2001: 353-356; Rueda, 2012: 144; 175-176).

Lo que puede afirmarse es que la corona de lengüetas es sin duda una alusión arquitectónica, como se ha señalado más arriba. Ya García Bellido (1935: fig. 3) indicó la presencia de esta decoración en las estelas funerarias griegas, ocupando la base de los capiteles que se situaban sobre el cuerpo del monumento y que servían a veces de soporte para la sustentación de una escultura de esfinge. La corona, cóncava y cuyo borde superior sobresale, recuerda a estos capiteles de tipo caveto (fig. 13) (Boardman, 1978, figs. 224 y 229) y en el fondo se relaciona con otra versión en la que la corona es un verdadero elemento sustentante, como sucede en las cariátides, cuyo polos conforma un capitel ornado de ovas (Jenkins, 2006: 136) y cuyo origen se sitúa en el Próximo Oriente y Jonia (Mylonas Shear, 1999: 65). La función estructural de las lengüetas se produce simbólicamente en otros objetos, como los vasos áticos, donde es frecuente observar una banda delimitando el espacio decorado y el inicio del cuello de los recipientes. Para no irnos muy lejos, sirva como ejemplo –entre muchos otros– la crátera de columnas recuperada en el punto 29 de la necrópolis de Cabezo Lucero, fechada a mediados del s. V a.C., donde el friso de lengüetas forma el marco superior, a modo de techo, de las escenas representadas en ambas caras (García Barrachina, 2009: 106).

Si aceptamos este tocado como referencia arquitectónica, y el hecho de que la escultura, teniendo en cuenta la dirección de su mirada, debía estar en un lugar elevado y por tanto sobre una plataforma o pilar, puede proponerse la utilización de esta figura femenina como símbolo o alusión al paisaje construido. Las murallas, los santuarios y las edificaciones funerarias son diferentes muestras de la identificación de la ciudad y la apropiación del territorio (Aranegui, 2012: 153), de la ideología de sus gobernantes y de las creencias que oficialmente asumiría la población, como colectivo que conforma su identidad. Como mujer, la cabeza podría corresponder a una de las aristócratas fundadoras de linaje (Ruiz y Molinos, 2017: 105), quizás también sacerdotisa, al estilo de las representaciones femeninas de Porcuna (Blanco, 1988, fig. 4). Como esfinge, indicaría quizás la tumba de uno de esos personajes singulares que conforman la nueva configuración social mediante monumentos particularizados, pero de reconocimiento colectivo, que podría además tener otros escenarios de carácter sacro. Como diosa, se ampliaría esta asociación colectiva y se mostraría la antropomorfización de la divinidad mediante códigos diferentes a los orientalistas, implicando la presencia de un edificio religioso, seguramente en un entorno urbanizado.

4 Asas de hidrias de bronce: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laconian_handle_Louvre_Br2645.jpg

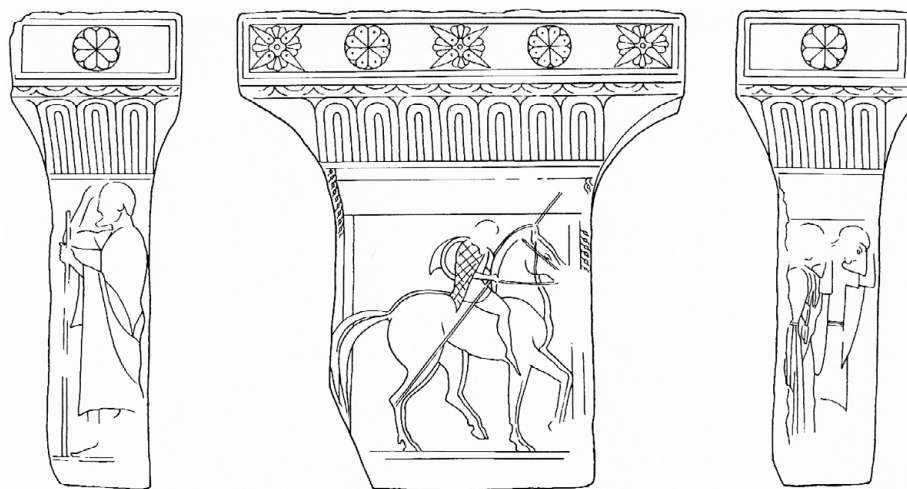


Fig. 13. Capitel con elementos decorativos similares a la corona de la Koré de Alicante (a partir de Boardman, 1978, fig. 229).

ELEMENTOS GRIEGOS EN ESCULTURAS IBÉRICAS: UN TEMA PARA LA REFLEXIÓN

Al inicio de este artículo se recordaban las propuestas que hacían del arte ibérico deudor del griego, un tema cuya articulación dista mucho de estar resuelta. La cabeza de Alicante es un ejemplo sobresaliente de cómo la escultura ibérica puede plantear problemas de interpretación estilística, tanto si optamos por una visión de dependencia respecto a modelos helénicos, como si la evitamos, tratándola únicamente como obra ibérica original y autónoma. Puede ser el momento de revisar conceptos y ofrecer nuevas y más ajustadas fórmulas para entender esta y otras piezas.

Los primeros trabajos, enmarcados en una perspectiva estrictamente difusionista, consideraron que el nacimiento de la escultura ibérica en la zona contestana sería totalmente dependiente de la presencia griega. Implícitamente se reconocía el desplazamiento de escultores, en especial de origen jonio, de cuyos talleres saldrían piezas que seguirían fielmente los prototipos helénicos. La obra de Rhys Carpenter (1925) sería un ejemplo de esta lectura, que tuvo numerosos seguidores (Chapa, 1994). Lo cierto es que estas propuestas no fueron casi nunca demasiado radicales, precisamente por la distancia mayor o menor, pero siempre existente, entre las obras ibéricas y sus supuestos modelos. Así, García y Bellido, partidario de reconocer la presencia griega en el litoral y su influencia en el interior, pensaba que la Koré de Alicante no fue realizada por un griego, sino por un ibero fuertemente influenciado por los modelos helénicos: “Sus rasgos faciales, los detalles de su peinado y tocado, son cosas totalmente extrañas al arte propio **del pueblo que la esculpió**” (García y Bellido, 1935: 167), o “el más antiguo ejemplo de influencias griegas en la entonces incipiente **plástica de los iberos**” (García y Bellido, 1935: 177). En cualquier caso, el interés del autor por reconocer la presencia griega le llevó a compilar su extensa obra sobre las importaciones que impregnaron el territorio ibérico (García y Bellido, 1936; 1948).

Sin embargo, y como se ha señalado más arriba, el desarrollo de los estudios sobre la importancia de la presencia fenicia desde comienzos del primer milenio a.C., su extensión territorial y la profunda transformación que ejerció sobre las sociedades locales, situó el influjo griego, sin evidencias coloniales más allá del norte de Cataluña y siempre en época más tardía, en un segundo plano. A ello se sumaron las nuevas perspectivas de estudio desde principios postcoloniales, reivindicando el papel de los grupos locales

y el reconocimiento de un papel de interacción compleja y no de mera dependencia entre colonizadores y “colonizados” (Dommelen, 2005; Vives-Ferrándiz, 2005). En cuanto a la escultura ibérica, la propuesta pionera de Llobregat (1966) de estudiar el arte ibérico desde sí mismo y no como dependiente de otros circuitos, consiguió renovar en gran medida los enfoques para su estudio. Ante la evidencia de que ninguna pieza ibérica podía atribuirse propiamente a un artista griego, sino que inevitablemente presentaban diferencias con sus supuestos modelos originales, se produjo alguna reacción que subrayaba la inutilidad de buscar paralelos en Grecia, puesto que los escultores ibéricos fueron especialmente creativos y mantuvieron siempre su independencia artística y política (Trillmich, 1990: 611).

Pero desdeñar totalmente la “conexión griega” limitándola a una “familiaridad” inexplicada de los escultores ibéricos con los modelos de origen jonio, según propone también Trillmich (1990: 610), vuelve a ser en cierta medida una aproximación difusionista, ya que supone adoptar una forma sin un sentido o una intención precisa, simplemente por el hecho de que esos patrones sean conocidos en distintos ámbitos del Mediterráneo. Por el contrario, creo que hubo una adopción deliberada de ciertas fórmulas, adaptándolas al gusto local, que convenían en el momento en que se configuraba un nuevo centro de poder político que pretendía capitalizar las prácticas e intereses productivos y comerciales en un amplio territorio. Todo ello se relaciona con una nueva definición de ciudad o núcleo urbano y de sus centros de culto, incluyendo las necrópolis.

Volvamos entonces a la propuesta del área del Bajo Vinalopó y Bajo Segura como posible ámbito en el que situar esta pieza. Las excavaciones de los últimos años nos han mostrado que los asentamientos habían alcanzado en el Bronce Final y Orientalizante un importante desarrollo en esa zona, ejemplificados en Peña Negra y La Fonteta. En este último lugar se produjeron las primeras manifestaciones de monumentalización sepulcral, siguiendo patrones fenicios que se manifiestan en el empleo de estelas y bloques constructivos entre los que se encuentran diversas cornisas de gola, indicando la presencia de edificaciones, seguramente religiosas, realizadas con bloques de cantería bien trabajados, aunque sin evidencia de figuras humanas. Su reutilización en el urbanismo de la Rábida de época califal (s. X-XI d.C.) impide una reconstrucción del o los edificios a los que pertenecerían en época del asentamiento fenicio (Dridi y Duboeuf, 2007: 155). González Prats (1998: 204) considera estos elementos propiamente fenicios, al menos del s. VII a.C., por lo que indican algunas estelas-betilo reutilizadas en la muralla de Fonteta IV. Sin embargo, para Rouillard, Gailledrat y Sala (2007: 432) y en lo que a los elementos arquitectónicos se refiere, se trataría de las primeras manifestaciones de una monumentalización de época ibérica sin evidencia de esculturas, atribuyéndoles una cronología de finales del s. VI a.C.

Esta distancia cronológica es importante, ya que a mediados del s. VI a.C., se desencadenan una serie de procesos que cambiarán en gran medida el panorama político y económico del Mediterráneo occidental. El refuerzo del comercio focense a través de las fundaciones de Massalia (ca. 600 a.C.), Emporion (ca. 580 a.C.) o Alalia (ca. 565 a.C.), sufre las consecuencias de la toma de Focea por los persas, lo que requirió el acomodo de parte de la población en esas colonias. Los diferentes y competitivos sistemas comerciales desarrollados por los griegos, etruscos y cartagineses llevaron a la disputa materializada en la batalla de Alalia (ca. 540 a.C.), que deja en manos de los segundos ciertas áreas comerciales preferentes en el Mediterráneo Central, mientras que Massalia y Emporion se concentran en el espacio entre Liguria e Iberia (Bats y Santos, 2019: 49). El momento resultaba crucial, dada la profunda crisis de Tartessos en esa época (Aubet, 1994: 295) y marcaría el inicio de la presencia sistemática del comercio griego, massaliota y ampuritano, en la desembocadura del río Segura.

Esta zona tenía un interés estratégico muy alto, debido a las posibilidades que ofrecía al transporte marítimo y a las rutas que desde allí llevaban a muy diversas áreas del interior, donde las poblaciones indígenas habían introducido el comercio y la producción de excedentes dentro de su sistema económico. Desde finales del s. VI vemos aquí una situación nueva respecto a momentos anteriores. Por un lado, tras el abandono de La Fonteta, se funda en su entorno inmediato el asentamiento de El Oral, heredero del primero. Su actividad como enlace con el comercio mediterráneo es indudable, y de hecho se ha propuesto

que actuara como un punto importante en el comercio entre Gadir y Ampurias, dada la presencia abundante de material del Círculo del Estrecho por un lado, y de piezas griegas de calidad por otro (Grau y Moratalla, 2001: 203). En su necrópolis se muestran además ya las primeras manifestaciones de escultura funeraria figurativa. De allí procede un gran toro echado, con el sexo representado entre las patas traseras y cuya posible cabeza fue recogida aparte. Del mismo lugar es un pequeño león con fauces abiertas y melena en resalte circundando la cabeza. Este animal tuvo un buen desarrollo en yacimientos vinculados al mundo fenicio (Almagro-Gorbea y Torres, 2010; Chapa et al. 2019: 381), mientras que el toro de El Molar pertenece a una larga serie de bóvidos echados que se circunscriben al territorio valenciano y sobre todo alicantino, y que tienen unos rasgos igualmente asociables al mundo orientalizante o púnico (Chapa, 2005). Desde luego, las esculturas del león y del toro podrían corresponder a cualquier momento de desarrollo de la necrópolis, desde fines del s. VI al. s V a.C., aunque el reconocimiento de un asa de jarrita de origen rodio de inicios del s. VI a.C. abre una posibilidad de que la necrópolis pudiera haber comenzado antes (Graells y Bottini, 2017: 38). En todo caso, este lugar debió cumplir un papel importante en las conexiones con los agentes comerciales, tanto púnicos como griegos.

La importancia de esta zona costera queda subrayada por la instauración de otro asentamiento, Cabezo Lucero, en la orilla opuesta del río. Se ha propuesto para sus fundadores un origen en la zona de Andalucía, debido a la tipología de los ajuares funerarios más antiguos (Aranegui, 1992: 178) o a la adopción de la escultura como recurso iconográfico (Llobregat, 1993: 82). Sea como sea, y desconociendo las características del poblado, debemos recurrir a la necrópolis para apreciar que en su primera fase, básicamente fechada en el s. V y primeros compases del s. IV a.C., se reconoce un corto número de sepulturas en un contexto que se puebla con plataformas que soportan esculturas de bóvidos así como carnívoros, animales fantásticos, figuras humanas o relieves de pájaros y palmetas (Llobregat, 1993). Su producción local es indiscutible, ya que están realizadas en una caliza arenosa amarillenta que puede obtenerse en el entorno inmediato (Llobregat, 1993: 75). Las tumbas adscribibles a este momento no se vinculan con imágenes concretas, sino que se integran en un escenario poblado con imágenes, en el que parece primar un espacio de culto colectivo al que solo algunas personas pueden vincular su morada funeraria. La presencia de armamento y cerámicas griegas es aquí muy notable desde la primera etapa de implantación de la necrópolis, caracterizándose por su exclusiva procedencia ateniense y la predominancia de vasos de barniz negro. La presencia de tres léцитos de figuras negras de comienzos del s. V a.C. marcan el carácter excepcional de esta colección (Rouillard, 1993: 89).

Como vemos, el área de la desembocadura del Segura estuvo en condiciones de participar en el nuevo escenario del comercio mediterráneo en el último tercio del s. VI a.C. Aunque la actividad griega no fuera ni mucho menos la única en estos momentos, lo cierto es que tanto Marsella como Emporion incrementaron progresivamente sus negocios en las costas peninsulares, como señala el texto de Estrabón (III, 4, 6) (Aranegui, 2011-2012) y es razonable que el comercio griego tuviera ciertos puntos de apoyo (Abad, 2009: 24-26). Lejos de atribuirles una condición indígena, foránea o mixta, se propone reconocerlos por su capacidad de almacenamiento y procesado de mercancías (Vives-Ferrándiz, 2018: 91).

Precisamente son los restos materiales los que nos indican que existieron importaciones, tanto de cerámicas como de sus contenidos, así como de ciertos objetos suntuarios (Sala, 2001). Sin embargo, es mucho más difícil detectar la presencia humana en estas transacciones, y sin embargo, resultan perfectamente posibles en el marco político de finales del s. VI a.C., cuando se está formando una nueva jerarquía social y territorial que para asentar su poder recurre a la formalización de un lenguaje iconográfico hecho a su gusto y medida, pero buscando unos patrones de calidad excelente. Aquí pueden haber perfectamente escultores de origen griego que buscaran estas oportunidades.

El movimiento de los escultores minorasiáticos a partir de mediados del s. VI a.C. a causa de diversas razones, entre las que se han destacado las invasiones persas, resulta muy llamativo tanto hacia la propia Persia como –más frecuentemente– hacia el Mediterráneo Oriental y Central. En el primer caso, conocemos a un escultor focense, Telefanos, que fue contratado para realizar figuras de toros, perros y cabras en el

palacio de Darío en Pasargada (Plinio, Nat. Hist. 34, 68). Los temas fueron escogidos por el cliente, así como su posición como guardianes junto a lugares de paso, pero las esculturas diferían notablemente de las propiamente persas y mostraban una morfología focense, en un estilo que apreciaba el rey (Kawami, 1986). En el segundo, el desplazamiento hacia occidente de gentes de Asia Menor hacia el Mediterráneo central se ha considerado como una influencia griega directa en el mundo de las artes e incluso del vestido, por ejemplo, en el ámbito etrusco (Briguet, 1986: 71 y 113; Bonfante, 2003: 85). Estas migraciones, forzadas en gran medida por la situación política, provocaron que las personas implicadas hicieran largos e involuntarios periplos hasta su asentamiento definitivo. El caso del filósofo Jenófanes de Colofón es un buen ejemplo, puesto que antes de llegar a Elea realizó un largo periplo que incluyó Paros, Malta, Siracusa, Catania, Zancle y finalmente Elea (Gras, 1991: 272). El acomodo de los emigrados fue complejo y en cierta medida azaroso, repartiéndose sobre todo por las ciudades griegas, pero también por otros territorios, como Etruria. Algunos de ellos llevaban consigo conocimientos artesanos y artísticos especializados y desarrollaron sus habilidades para clientes locales, adaptándose a sus gustos, aunque introduciendo también su estilo, ya que precisamente se valoraba tanto su manera de trabajar como sus productos.

El filtro del Mediterráneo Central seguramente limitó mucho la llegada de personas al occidental, pero algunos probablemente alcanzaron Marsella y de ahí pudieron moverse a Emporion y a la costa o el interior ibéricos. Sin embargo, como señala Gras (1991: 276) “los Jonios no llegaron a occidente para esculpir o fabricar tal o cual pieza; se utilizaron sus competencias porque estaban ya allí y disponían de una maestría técnica apreciada”.⁵ Esto pone el peso de la iniciativa escultórica en los territorios de arribada y no en los escultores foráneos, que intentaron trabajar para las élites locales siguiendo las directrices que estas impusieron, aunque ofreciendo su capacidad técnica y el aporte de nuevos formatos y estilos. En el mundo ibérico encontraron además un campo ya formado, puesto que desde mucho tiempo antes las poblaciones locales habían hecho uso de la escultura, no solo en el entorno fenicio más inmediato a la costa, sino también en el interior (Chapa y Vallejo, 2012; Chapa et al, 2019). Podría decirse, por tanto, que los clientes ibéricos pudieron emplear a los especialistas que llegaron hasta sus territorios atendiendo a la maestría que estos podían ofrecer y seleccionando aquellos modelos que mejor se adaptaban a sus intereses. No hay que olvidar que un taller no puede funcionar sin un apoyo logístico local muy importante, que no solo incluye la mano de obra complementaria, sino el acceso a las canteras, el traslado de los bloques y las obras, la fabricación y mantenimiento de las herramientas y la construcción del monumento de destino de las esculturas en el lugar elegido. Para que los escultores desarrollen su trabajo tienen que llegar a un lugar con las características apropiadas, si no hay demanda es muy difícil que surjan ofertas.

El afianzamiento del comercio griego confluirá con el nacimiento de un nuevo orden político en el sur de Alicante que pudiera tener como protagonista a la incipiente ciudad de La Alcuía (Grau y Moratalla, 2001: 199). La escultura griega tiene numerosos modelos que encajan bien con el reconocimiento público de la ciudad, y por ello el desarrollo de la producción escultórica en piedra se relaciona en la propia Grecia con este fenómeno (Jockey, 2009: 141). La posible presencia de algunos especialistas que aportan su conocimiento y habilidad debió de ser valorada por las élites, y no solo por sus cualidades formales, sino también, y muy especialmente, por el contenido que podía transmitir cada imagen y que ellos sin duda supieron reconocer. En los trámites previos a la hipotética contratación de estos escultores se discutirían muchas cosas, desde la idea inicial de los clientes a la morfología de las imágenes, el sentido que transmitirían, su número, localización, etc. Dibujos y maquetas participarían en las decisiones, que finalmente se materializarían con pleno conocimiento y aprobación de los peticionarios.

La cronología de esta pieza, siguiendo sus paralelos mediterráneos, no debería sobrepasar el s. VI a.C. Sin embargo, en gran medida se acepta que la mayor parte de las esculturas ibéricas de esta zona iniciaron su andadura en el s. V a.C., incluyendo la cabeza de “Koré” (García Bellido, 1935: 177). El “estilo

5 “Les Ioniens ne sont pas venus en Occident pour sculpter ou fabriquer telle ou telle pièce: on a utilisé leur compétences parce qu’ils étaient là et qu’ils disposaient d’une maîtrise technique appréciée”.

retardatario” del arte ibérico ha provocado más de un dolor de cabeza, que se ha resuelto: a) manteniendo la fecha propia de sus paralelos estilísticos; b) señalando que los modelos originales sufren un retraso en llegar a sus destinos más lejanos, y c) reconociendo que los clientes ibéricos seleccionaban modelos según sus gustos y podían conservar rasgos arcaicos, independientemente de su supuesto desfase cronológico.

Merece la pena recordar en este contexto otra cabeza femenina, quizás de sirena, procedente de la necrópolis de Corral de Saus (Moixent, Valencia), que presenta una llamativa corona, por lo que se ha relacionado con la koré de Alicante (Izquierdo, 2000: 301) (fig. 14). En este yacimiento la escultura fue reutilizada en monumentos funerarios de los s. III/II a.C., por lo que las esculturas pertenecen al menos al s. IV a.C. Para esta cabeza se reconocen unos paralelos estilísticos en el s. V, pero el contexto general aboga por una fecha del s. IV a.C. (Izquierdo, 2000: 302). De nuevo nos encontramos frente a un desfase entre los prototipos y la realización ibérica, que tiene unas preferencias y ritmos propios.

Serán de nuevo los exvotos de bronce los que nos ofrezcan ejemplos muy claros de todas las propuestas señaladas anteriormente. Nicolini (1969: 256-257) defendía una fecha dentro de los s. VI y V a.C. para aquellas figuras con rasgos más definidamente arcaicos, pero aceptaba la existencia de un “arcaísmo conservador” que preservaba ciertos rasgos arcaicos, aunque mezclados con otros más recientes, algo que respondía a la propia evolución de los gustos locales. Sin embargo, la existencia de un contexto arqueológico para todas estas producciones, no antes de mediados del s. IV y durante el s. III a.C., descartaba prácticamente una evolución estilística e implicaba el empleo de formas arcaicas en una época muy tardía, algo que finalmente el propio Nicolini llegó a aceptar (Nicolini, 2018: 38). En sus nuevas aportaciones, Rueda y Olmos (2012: 97) se preguntan si estos rasgos arcaizantes tan tardíos se deben a un intento de recuperación de la memoria, “¿o simplemente el kouros/kore ibéricos posee vida y ritmo temporal propio, manteniendo una relación escasa con los muy anteriores modelos mediterráneos?” Desde luego, cuesta pensar en el empleo de modelos arcaicos sin haberlos conocido originalmente, una fórmula que se repitió en estas tierras y que seguramente tuvo un sentido de enraizamiento con las antiguas formas de vestir y representar. Esta perduración consciente permite que hayamos citado como paralelo de la cabeza de Alicante al bronce de la Colección Monés, a pesar de ser probablemente de fechas muy dispares.

La “koré” de Alicante, procedente del comercio anticuario, carece de toda contextualización arqueológica, y podría acercarse a la fecha de sus modelos originales mientras no lo contradigan otros hallazgos. En su estudio de la excelente escultura de caballo de la necrópolis de La Losa (Casas de Juan Núñez, Albacete) Faustoferri (2000: 321) señala que ningún artista griego utilizaría modelos “viejos” (sacados del baúl de la bisabuela, según sus propias palabras) sin que perdieran su sentido original. Por tanto, propone que las

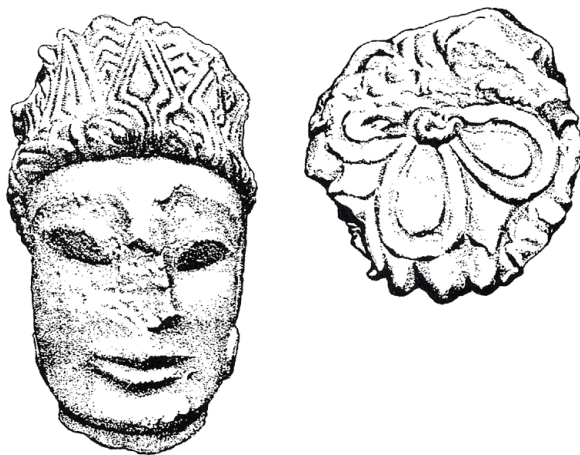


Fig. 14. Cabeza de posible sirena. Corral de Saus. Museo de Prehistoria de Valencia. A partir del dibujo de F. Chiner en Izquierdo (2000: 302).

palmetas que decoran las esquinas de la manta que cubre el cuerpo del caballo, con paralelos claros en el arte samio, no pueden sino fecharse entre 520-500 a.C. En el mismo volumen, Blech (2000: 311) es más contemporizador, y sitúa la cabeza de Koré en la primera mitad del s. V a.C., aunque deja la puerta abierta a una cronología anterior, a partir del tercer cuarto del s. VI a.C.

Pero como preguntaba Brian Shefton (2000: 327) en el coloquio donde se publicaron los dos trabajos anteriores, ¿se puede hablar para la Península Ibérica, ya en el s. V a.C., de un influjo jonio o minoasiático para la escultura? Y cabría añadir, ¿y con rasgos arcaicos? No puede darse todavía una salida definitiva a este dilema, precisamente por la falta de contextos. Una cierta lógica sugeriría que ciertos modelos, posiblemente junto a sus escultores, llegaron a partir de la segunda mitad del s. VI a.C., probablemente en su tercio final. La asociación de su manufactura a la consolidación de La Alcuía como centro rector del área, en donde existen evidencias tanto orientalizantes como del Ibérico antiguo (Abad y Tendero 2008: 11), condiciona su cronología a la definición del momento en el que este proceso se produce, lo que dependerá de los nuevos datos que proporcione este relevante yacimiento.

CONCLUSIONES

La “Koré” de Alicante es un ejemplo claro de la confusión generada por su “aspecto” griego –tan evidente que generó esta indicativa denominación- y las modificaciones que los escultores han introducido para convertirla en una obra propiamente ibérica (y sin embargo, con elementos que no pueden ser invención local). La escultura es un oficio complejo, que precisa de un trabajo previo de cantería nada sencillo para obtener figuras en tres dimensiones que requieren una gran pericia para llevar a la piedra proyectos que van desde el desbaste a la talla cuidadosa y proporcionada de los elementos anatómicos, vestimentas y adornos, para finalmente pulir con cuidado las superficies y aportar los conocimientos, recursos y técnicas necesarios para pintarlas. Es cierto que los escultores suelen trabajar con maquetas para apreciar cómo resultará la obra final y tomar las decisiones pertinentes, pero lo más importante es el conocimiento a fondo de la piedra, del concepto espacial del diseño y de los medios, técnicas y habilidades necesarias para conseguir la obra proyectada. A esto debe añadirse otro factor, quizás el más importante, como es el hecho de optar por un modelo que se ajuste a los requisitos de los clientes, manteniendo en buena parte su sentido original. En todo ello, y aunque solo conozcamos los productos de los talleres locales, parece poder detectarse un cierto contacto entre escultores griegos e ibéricos, lo que no es inverosímil en el entorno geográfico y cronológico en el que nos movemos. En todo caso, no existe una dependencia de lo indígena frente a lo foráneo, sino que por el contrario son las poblaciones locales, como clientes exigentes, las que imponen sus necesidades, gustos y valores, aceptando ciertos elementos externos y rechazando otros posibles. Probablemente por esta causa vemos, por una parte, la diferencia entre el frecuente uso de esculturas en ciertas áreas del mundo ibérico frente a otras, donde no existía ese interés por la estatuaria monumental, y por otra, la distancia entre los modelos griegos originales y los ibéricos.

La pieza reproduce modelos arcaicos, propios de la segunda mitad del s. VI a.C., quizás a finales de este siglo, cuando el comercio griego se deja sentir a través de materiales cerámicos como las copas jónicas B2 (Pérez Ballester, 2015: 31) y otros elementos, como los que llevaba el pecio de Cala Sant Vicenç (Nieto y Santos, 2009). Este conocimiento de los modelos griegos no parece haberse limitado a las primeras producciones ibéricas, sino que el contacto debió continuar, al menos en el s. IV a.C. Como ejemplo tenemos relieves funerarios como el de Jumilla (Chapa e Izquierdo 2012: 252), que sin duda conocen y adaptan modelos de las estelas funerarias del mundo clásico.

Serán las sociedades locales las que seleccionarán los temas a la vista de lo que se les ofrece, teniendo en cuenta no solo sus características formales, sino la adaptación de su significado a sus intereses. Indudablemente, resulta muy difícil explicar el proceso por el que las élites indígenas deciden adoptar una iconografía foránea de rasgos jónicos, y cómo la integraron en sus propios mecanismos de reproducción

social. Lo cierto es que los rasgos de la “Koré” tienen sus modelos en la Grecia oriental del s. VI a.C., en donde figuras semejantes pudieron corresponder a mujeres, esfinges o diosas. La falta de tirabuzones o velo es uno de los elementos que particularizan a esta pieza, indicándonos la presencia de una mujer joven con una corona de matiz arquitectónico. Nos inclinamos por ello a pensar en este caso en la selección de una figura que representaría un elemento distintivo y protector de la ciudad, aludiendo quizás a los antepasados del grupo dirigente y, por extensión, de los habitantes de la zona.

Hemos visto que la presencia griega y de productos griegos en la desembocadura del Segura fue importante desde el ibérico antiguo y que continuó siendo fuerte durante el ibérico pleno. Nada impide, por tanto, que esta escultura procediera de esta área, si bien es verdad que tampoco nada nos permite confirmarlo. Recordemos, en todo caso y como se ha señalado antes, que es el momento de auge de La Alcudia, donde existe alguna pieza que puede emparentarse con ella, sin olvidar tampoco los ejemplares excepcionales encontrados al norte del actual casco urbano de Elche (Ramos Folqués, 1964). Este trabajo, basado en una hipótesis débil sobre la procedencia de la pieza, ha intentado en todo caso entender los mecanismos por los que pudieron entrar los componentes griegos que indudablemente existen en la escultura ibérica, sin que ello implique una aceptación acrítica de los modelos, sino por el contrario, una selección de lo que más convenía a los intereses de los regidores del territorio. Confiamos en que nuevas evidencias con contexto ayuden a comprobar y afinar la propuesta.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, L. y TENDERO, M. (2008): *Ilici. La Alcudia de Elche, Alicante. Guía del Parque Arqueológico*. Fundación Universitaria de Investigación Arqueológica La Alcudia. Universidad de Alicante. Alicante.
- ALMAGRO GORBEA, M. y TORRES, M. (2010): *La escultura Fenicia en Hispania*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 32. Madrid: Real Academia de la Historia.
- ARANEGUI GASCÓ, C. (1992): “La necrópolis ibérica de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)” En Blánquez Pérez, J. y Antona del Val, V. (Coord.): *Congreso de Arqueología Ibérica. Las necrópolis*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, p. 169-188.
- ARANEGUI GASCÓ, C. (2011-2012): De nuevo Estrabón III, 4, 6-8. *CuPAUAM* 37-38 F. Quesada (Coord): Homenaje al profesor Manuel Bendala Galán: 419-430.
- ARANEGUI GASCÓ, C. (2012): *Los Iberos ayer y hoy. Arqueologías y culturas*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- ARANEGUI GASCÓ, C. (2018): *La Dama de Elche. Dónde, cuándo y por qué*. Madrid: Marcial Pons.
- AUBET, M.E. (1994): *Tiro y las Colonias Fenicias de Occidente*. Barcelona. Crítica.
- BATS, M. y SANTOS, M. (2019): “Phocée et les établissements occidentaux (VI^e-Ier s. av. J.C.)”. En DUSSEAUX, D.; É. GAILLEDROT, É. y PLANA-MALLART, R. (dirs): *L’Aventure Phocéenne. Grecs, Ibers et Gaulois en Méditerranée nord-occidentale*. Milán: Silvana Editoriale, p. 44-51.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1960): “Die klassischen Wurzeln der iberischen Kunst”. *Madridrer Mitteilungen*, I, p. 101-121.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1988): “La escultura ibérica, una interpretación”. *Revista de Arqueología «Escultura Ibérica»*. Madrid: Zugarto Ediciones S.A., p.32-47.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J.J. (1997): “Caballeros y aristócratas del s. V a.C. en el mundo ibérico”. En OLMOS, R. y SANTOS, J.A. (eds): *Iconografía Ibérica, Iconografía Itálica. Propuestas de interpretación y lectura*. Serie Varia 3. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, p. 211-234.
- BLECH, M. (2000): “Formen der Vermittlung-Überlegungen zum ionischen Einfluss am Beispiel des Kopfes von Alicante”. En KRINZINGER, F. (ed): *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen 8.bis 5.Jh.v.Chr.* Viena: Akten des Symposium. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, p. 307-314.
- BLECH, M.; RUANO RUIZ, E. (1993): “Dos esculturas ibéricas procedentes de Úbeda la Vieja (Jaén)”. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 33, p. 27-44.
- BOARDMAN, J. (1978): *Greek Sculpture. The Archaic Period*. Londres: Thames and Hudson.
- BONFANTE, L. (2003): *Etruscan Dress*. Baltimore and London: The John’s Hopkins University Press.
- BOSCH GIMPERA, P. (1928): “Relaciones entre el arte ibérico y el griego” *Archivo de Prehistoria Levantina*, I, p.163-177.

- BRIGUET, M. F. (1986): “Art”. En BONFANTE, L. (ed): *Etruscan Life and Afterlife. A Handbook of Etruscan Studies*. Detroit: Wayne State University Press, p. 92-172.
- CABRERA BONET, P.; SÁNCHEZ, C. (eds.), (2000): *Los Griegos en España. Tras las huellas de Heracles*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- CHAPA BRUNET, T. (1986): “Escultura Ibérica: una revisión de sus interpretaciones”. *Trabajos de Prehistoria*, 43, p. 43-60.
- CHAPA BRUNET, T. (1994): “Algunas reflexiones acerca del origen de la escultura ibérica”. *Revista de Estudios Ibéricos*, I, p. 43-59.
- CHAPA BRUNET, T. (2005): “Las primeras manifestaciones escultóricas ibéricas en el oriente peninsular”. *Archivo Español de Arqueología*, 78, p. 23-47.
- CHAPA BRUNET, T. (2009): “Influencias griegas en la escultura ibérica”. En OLCINA DOMÉNECH, M. y RAMÓN SÁNCHEZ, J. (eds): *Huellas griegas en la Contestania Ibérica*. Alicante: MARQ., p. 76-84.
- CHAPA BRUNET, T. y BELÉN DEAMOS, M. (2011): “Viaje a la eternidad: el grupo escultórico del Parque Infantil de Elche”. En *Homenaje al Prof. Dr. Manuel Bendala Galán. Spal*, 20 (I), p. 151-174.
- CHAPA BRUNET, T., GONZÁLEZ REYERO, S. y ALBA, M. (2019): “Los leones de El Macalón (Nerpio, Albacete). Monumento, ideología y control territorial en la formación del mundo ibérico”. *Complutum*, 30 (2), p. 367-390.
- CHAPA BRUNET, T.; VALLEJO, L. E. (2012): “El toro orientalizante de Porcuna (Jaén)”. *Complutum*, 23 (1), p. 121-143.
- CROISSANT, F.; ROUILLARD, P. (1996): “Le problème de l’art ‘gréco-ibère’: état de la question”. En OLMOS, R. y ROUILLARD, P. (eds): *Formes Archaiques et Arts Ibériques*. Madrid: Collection de la Casa de Velázquez 59, p. 55-66.
- CUADRADO, E. (1984): “Restos monumentales funerarios de El Cigarralejo”. *Trabajos de Prehistoria*, 41, p. 251-290.
- DOMMELEN, P. Van, (2005): “Colonial interactions and hybrid practices: Phoenician and Carthaginian settlement in the ancient Mediterranean”. En STEIN, G.J. (ed.): *The Archaeology of Colonial Encounters: Comparative Perspectives*. Santa Fe: School of American Research Advanced Seminar Series, p. 109-141.
- DRIDI, H. Y DUBOEUF, P. (2006): “Les éléments architecturaux antiques réemployés dans la Râbita d’Époque califale”. En ROUILLARD, P.; GAILLEDROT, E. y SALA SELLES, F (eds): *L’Établissement protohistorique de La Fonteta (fin VIII° - fin VI° siècle av. J.-C.). Fouilles de la Râbita de Guardamar II*. Madrid: Cahiers de la Casa de Velázquez 96, p. 155-183.
- ENGEL, A. (1896): Nouvelles et Correspondence. *Revue Archéologique* I, p. 204-229.
- FAUSTOFERRI, A. (2000): “Artisti Ionici itineranti”. En KRINZINGER, F. (ed): *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen 8.bis 5.Jh.v.Chr.* Viena: Akten des Symposium. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, p. 315-327.
- GARCÍA BARRACHINA, A. (2009): “Crátera de columnas de figuras rojas griega (Ática)”. En OLCINA DOMÉNECH, M. y RAMÓN SÁNCHEZ, J.J. (eds): *Huellas Griegas en la Contestania Ibérica*. Alicante: MARQ., p. 106.
- GARCÍA BELLIDO, A. (1935): “Una cabeza ibérica arcaica, del estilo de las “korai” áticas”. *Archivo Español de Arqueología*, 11, p. 165-178.
- GARCÍA BELLIDO, A. (1936): *Los hallazgos griegos en España*. Madrid. Centro de Estudios Históricos.
- GARCÍA BELLIDO, A. (1940-1941): “Arte griego provincial: la figura sedente de Verdolay (Murcia)”. *Archivo Español de Arqueología*, XIV, p. 350-352.
- GARCÍA BELLIDO, A. (1948): *Hispania Graeca*. Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- GONZÁLEZ NAVARRETE, J. (1987): *Escultura Ibérica de Cerrillo Blanco, Porcuna, Jaén*. Jaén: Diputación Provincial. Instituto de Cultura.
- GONZÁLEZ PRATS, A. (1998): “La Fonteta. El asentamiento fenicio de la desembocadura del río Segura (Guardamar, Alicante, España). Resultados de las excavaciones de 1996-97”. *Rivista di Studi Fenici*, XXVI, 2, p. 191-228.
- GRAELLS, R. y BOTTINI, A. (2017): “Una jarra rodia en la necrópolis de El Molar (San Fulgencio, Alicante)”. *Lucentum*, XXXVI, p. 33-40.
- GRAS, M. (1991) : “Occidentalia. Le concept d’émigration ionienne”. *Archeologia Classica*, XLIII, p. 269-278.
- GRAU, I. y MORATALLA, J., 2001: «Interpretación socioeconómica del enclave» En ABAD CASAL, L. Y SALA SELLES, F. (eds): *Poblamiento ibérico en el Bajo Segura. El Oral (II) y La Escuela*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 12. Madrid: Real Academia de la Historia, p. 173-204.
- IZQUIERDO PERAILE, I. (2000): “*Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela*. S.I.P. Serie de Trabajos Varios 98. Valencia: Diputación Provincial.

- JOCKEY, Ph. (2009): "D'Une cité l'autre. Brèves réflexions sur la mobilité des artisans de pierre dans l'Antiquité Classique". En C. MOATTI, C.; KAISER, W. y PEBARTHE, C. (eds): *Le monde de l'itinérance en Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne. Procédures de contrôle et d'identification*. Ausonius Editions. Études 22. Bordeaux: Diff. De Boccard, p. 139-159.
- KAWAMI, T. S. (1986): "Greek Art and Persian Taste: Some Animal Sculptures from Persepolis". *American Journal of Archaeology* 90 (3), p. 259-267.
- KENT HILL, D. (1944): "Hera, the Sphynx". *Hesperia*, 13, p. 353-360.
- LANGLOTZ, E. (1966): *Die kulturelle und künstlerische Hellenisierung der Küsten del Mittelmeeres durch die Stadt Phokaia*. Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag.
- LEON, P. (1998): *La sculpture des Ibères*. Paris: l'Harmattan.
- LLOBREGAT, E.A. (1966): "La escultura ibérica en piedra del País Valenciano. Bases para un estudio crítico contemporáneo del arte ibérico". *Archivo de Arte Valenciano*, XXXVII, p. 41-57.
- LLOBREGAT, E.A. (1993): "Arquitectura y escultura en la necrópolis de Cabezo Lucero". En ARANEGUI, C.; JODIN, A.; LLOBREGAT, E.; ROUILLARD, P. y UROZ, J.: *La nécropole ibérique de Cabezo Lucero. Guardamar del Segura, Alicante*. Casa de Velázquez. Instituto de Cultura Juan Gil Albert. Madrid-Alicante: Diputación Provincial de Alicante, p. 69-85.
- LLOBREGAT, E. y JODIN, A. (1990): "La Dama del Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)". *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 23, p. 109-122.
- MARÍN CEBALLOS, M.C. (1987): "¿Tanit en España?". *Lucentum*, 6, p. 43-79.
- MYLONAS SHEAR, I. (1999): "Maidens in Greek Architecture. The Origin of the «Caryatids»". *Bulletin de correspondance hellénique*, 123, p. 65-85.
- NICOLINI, G., 1969: *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*. Paris: Presses Universitaires de France. Paris.
- NICOLINI, G. (1974): *The Ancient Spaniards: World of the Iberians*. Londres: Saxon House.
- NICOLINI, G. (1976-78): "Quelques aspects du problème des origines de la toreutique ibérique". *Ampurias*, 38-40, p. 463-486.
- NICOLINI, G. (1977): "A propos de l'Archaïsme ibérique: trois têtes du Llano de la Consolación au Musée du Louvre". *Homenaje a García Bellido III. Revista de la Universidad Complutense*, XXVI (109), p. 25-54.
- NIETO, X. y SANTOS, M. (2009): *El vaixell grec arcaic de Cala Sant Vicenç*. Monografies del CASC, 7, Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya.
- OLMOS ROMERA, R. (2004): "La dama de Galera (Granada): la apropiación sacerdotal de un modelo divino". En PEREIRA, J.; CHAPA, T.; MADRIGAL, A.; URIARTE, A. y MAYORAL, V. (eds): *La necrópolis ibérica de Galera (Granada). La colección del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, p. 213-237.
- OLMOS, R. (2000-2001): "Diosas y animales que amamantan: la transmisión de la vida en la iconografía ibérica". *Zephyrus*, LIII-LIV, p. 353-378.
- OLMOS, R.; TORTOSA, T. e IGUÁCEL, P. (1992): "Catálogo". En *La Sociedad Ibérica a través de la Imagen*. Madrid: Ministerio de Cultura: 33-167.
- PARIS, P. (1906): "Antiquités ibériques du Salobral (Albacete)". *Bulletin Hispanique*, 8 (3), p. 221-224.
- PÉREZ BALLESTER, J. (2015): "L'Albufera de València. Comercio y frecuentación ultramarina entre los siglos VI y II a.C.". En ARANEGUI, C. (ed): *El Sucronensis Sinus en época ibérica*. Saguntum. Valencia. Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia (Extra 17), p. 27-41.
- PRADOS TORREIRA, L. (1992): *Exvotos ibéricos de Bronce del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid. Ministerio de Cultura.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1944): "La Dama de Elche. Nuevas aportaciones a su estudio". *Archivo Español de Arqueología*, 56, p. 252-269.
- RAMOS FOLQUÉS, A. (1964): "Esculturas Ibéricas de Elche". *Actas del Segundo Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid, 1961). Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, p. 672-673.
- RAMOS MOLINA, A. (2000): *La escultura ibérica en el Bajo Vinalopó y Bajo Segura*. Elche: Instituto Municipal de Cultura.
- ROLLEY, C. (1982): *Les vases de bronze de l'archaïsme récent en Grande Grèce*. Nápoles: Publications du Centre Jean Bérard.
- ROLLEY, C. (1994): *La Sculpture Grecque. I Des origines au milieu du V siècle*. Paris: Ed. Picard.
- RONDA FEMENIA, A.M. (2018): *L'Alcúdia de Alejandro Ramos Folqués. Contextos arqueológicos y humanos en el yacimiento de la Dama de Elche*. Alicante: Publicacions Universitat d'Alacant.

- ROUILLARD, P. (1993): “Le vase grec à Cabezo Lucero”. En ARANEGUI, C.; JODIN, A.; LLOBREGAT, E.; ROUILLARD, P. y UROZ, J.: *La nécropole ibérique de Cabezo Lucero, Guardamar del Segura, Alicante*. Casa de Velázquez. Instituto de Cultura Juan Gil Albert. Madrid-Alicante: Diputación Provincial de Alicante, p. 87-94.
- ROUILLARD, P. (1998a): «Cabeza masculina del Llano de la Consolación». En *Los Iberos, Principes de Occiente*. Barcelona: Ministerio de Cultura. Fundación La Caixa, p. 294.
- ROUILLARD, P. (1998b): «Koré de Alicante». En *Los Iberos, Principes de Occiente*. Barcelona: Ministerio de Cultura. Fundación La Caixa, p. 294-295.
- ROUILLARD, P.; COSTA, L. y MORATALLA JÁVEGA, J. (eds), (2020): *Des carrières en archipel. Au pays de la Dame d’Elche (Alicante, Espagne)*. Casa de Velázquez. Madrid.
- ROUILLARD, P.; GAILLED RAT, E. y SALA SELLÉS, F. (2007): *L’Établissement protohistorique de La Fonteta (fin VIII^o - fin VI^o siècle av. J.-C). Fouilles de la Râbita de Guardamar II*. Cahiers de la Casa de Velázquez 96. Madrid: Casa de Velázquez.
- RUANO, E. (1987): *La escultura humana de piedra en el mundo ibérico*. Madrid. 3 vols.
- RUEDA, C. (2012): *Exvotos Ibéricos 2. El Instituto Gómez-Moreno. Fundación Rodríguez-Acosta. (Granada)*. Instituto de Estudios Gienenses. Jaén: Diputación de Jaén.
- RUEDA, C. (2014): “The hairstyles and headdresses of the Iberian bronze exvoto in the territory of Cástulo”. En ALFARO, C.; ORTIZ, J. y ANTÓN, M. (eds): *Tiaræ, Diadems and Headdresses in the Ancient Mediterranean Cultures. Symbolism and Technology*. Monografías del SEMA de Valencia III. Valencia: Universidad de Valencia, p. 133-154.
- RUEDA, C. Y OLMOS, R. (2012): “El desnudo en la toréutica ibérica”. En RUEDA, C.: *Exvotos Ibéricos 2. El Instituto Gómez-Moreno. Fundación Rodríguez-Acosta. (Granada)*. Instituto de Estudios Gienenses. Jaén: Diputación de Jaén, p. 77-115.
- RUEDA GALÁN, C.; RÍSQUEZ CUENCA, C.; HERRANZ SÁNCHEZ, A. B.; HORNOS MATA, F. y GARCÍA LUQUE, A. (2016): *Catálogo de la Exposición Las edades de las mujeres iberas. La ritualidad femenina en las colecciones del Museo de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén.
- RUIZ, A. Y MOLINOS, M. (2017): “La Dama, el Príncipe, el Héroe y la Diosa”. En RUIZ, A. y MOLINOS, M. (eds): *La Dama, el Príncipe, el Héroe y la Diosa. Catálogo de la Exposición*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, p. 43-68.
- SALA, F. (2001): “El contexto material”. En ABAD CASAL, L. y SALA SELLÉS, F. (eds.): *Poblamiento ibérico en el bajo Segura. El Oral (II) y La Escuera*. Bibliotheca Archaeologica Hispana 12. Madrid: Real Academia de la Historia, p. 143-150.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. (1947): “Excavaciones y Trabajos Arqueológicos en la Provincia de Albacete, de 1942 a 1946”. Informes y Memorias nº 15. Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas. Madrid: Ministerio de Educación Nacional.
- SANMARTÍ GREGO, E. (2000): “Cabeza femenina “Koré de Alicante””. En CABRERA BONET, P. y SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, C. (eds): *Los Griegos en España. Tras las Huellas de Heracles*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, p. 432.
- SHEFTON, B. (2000): “Diskussion”. En KRINZINGER, F. (ed): *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen 8. bis 5. Jh. v. Chr.* Akten des Symposium. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, p. 325-327
- TRILLMICH, W. (1990): “Early Iberian Sculpture and “Phocæan Colonization””. En DESCOEUDRES, J.P. (ed.): *Greek Colonists and Native Populations*. Proceedings of the First Australian Congress of Classical Archaeology held in honour of Emeritus Professor A. D. Trendall. Oxford: Clarendon Press, p. 607-611.
- VERDÚ PARRA, E. (2009): “La llamada koré de Alicante”. En OLCINA DOMÉNECH, M. y RAMÓN SÁNCHEZ, J. (eds): *Huellas griegas en la Contestania Ibérica (Catálogo)*. Alicante: MARQ, p. 118.
- VIVES-FERRANDIZ, J. (2005): *Negociando encuentros. Situaciones coloniales e intercambios en la costa oriental de la península Ibérica (ss. VIII - VI a.C.)*. Cuadernos de Arqueología Mediterránea 12. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.
- VIVES-FERRÁNDIZ, J. (2018): “Trading Settlements in Eastern Iberia during the Iron Age: Between Redistributive Engagement and Political Authority”. En É. GAILLED RAT (coord.), M. DIETLER (ed. lit.), R. PLANA MALLART (coord.): *The emporion in the ancient western Mediterranean trade and colonial encounters from the Archaic to the Hellenistic period*, Presses universitaires de la Méditerranée, p. 91-101.

