

# El *kýlix* de figuras rojas arcaicas de Pozo Moro (Albacete)

Martín Almagro-Gorbea\*

## RESUMEN

Se presenta un análisis detallado de una copa de figuras rojas arcaicas hallada en Pozo Moro (Albacete) datada en los últimos decenios del siglo VI aC.

## ABSTRACT

We present a detailed analysis of an archaic red-figure cup found at Pozo Moro (Albacete), dated in the last decades of the sixth century BC.

## INTRODUCCIÓN

Pozo Moro ha pasado a ser uno de los yacimientos más significativos de la cultura ibérica y, al mismo tiempo, es fundamental para comprender el impacto de la colonización fenicia en Hispania y todo el occidente del Mediterráneo. Su excavación y estudio, iniciados poco después de su descubrimiento, supuso importantes aportaciones para nuestros conocimientos, pero una política de asignación de los recursos para investigación, que sólo cabe definir como arbitraria, impidió que los trabajos llegaran a ser publicados conforme estaba previsto (Almagro-Gorbea, 1996, 40).

Sin embargo, su estudio ha merecido alguna aportación fundamental en estos últimos años, tanto dedicados a la interesante necrópolis ibérica a la que debió dar origen (Alcalá, 2003), como al propio monumento descubierto bajo ella, que constituye el elemento de mayor interés (López, 2006). Sin embargo, todavía quedan aspectos esenciales que merecen ser analizados con mayor detalle, como, por ejemplo, el ajuar de la tumba perteneciente al monumento.

El monumento de Pozo Moro apareció caído por debajo de la necrópolis ibérica y cubierto por

sus sepulturas, aunque aún conservaba *in situ* la primera y parte de la segunda hilada. En el interior de este basamento de sillares conservados *in situ*, se extendía un suelo de arcilla roja quemada que corría por debajo de los sillares de la base del monumento, asentados directamente sobre ella y que se debe interpretar como un piso preparado a propósito para la *pyra* destinada a la cremación ritual del cadáver, por debajo del cual aparecía ya el suelo natural formado por margas calcáreas de color blanquecino más grisáceas en su parte superior, por corresponder, probablemente, a los restos del suelo vegetal existente en el momento de construirse el monumento. El citado suelo de arcilla roja se preparó cuidadosamente con una capa de adobe sobre la que se dispuso la capa de arcilla roja refractaria.

Hacia la parte central de dicho suelo apareció una mancha de tierras negras cenicientas con restos de pequeños huesos y de objetos quemados que indicaban el lugar de la *pyra en la que* se había realizado la cremación del cadáver del personaje destinatario del monumento. Los restos hallados del ajuar aparecieron muy rotos y quemados

\*Real Academia de la Historia. C/ León, 21. 28041 Madrid. <anticuario@rah.es>

entre cenizas, huesecillos y tierras negras directamente sobre el suelo de arcilla roja, lo que permite suponer, dado el pequeño tamaño de los fragmentos, que corresponden a los restos que no se llegaron a recoger tras apagarse la *pyra* al procederse a montar, justo sobre ella, el monumento.

El ajuar depositado en la *pyra* debió ser muy rico, pues aparecieron restos de objetos de oro, plata, bronce, hierro y hueso o marfil, todos ellos casi totalmente destruidos, aunque permiten comprender que constituyen el más rico ajuar conocido de una sepultura ibérica de su época, que desde las publicaciones iniciales se pudo fechar con precisión hacia el 500 aC (Almagro-Gorbea, 1983, 188, *passim*). Entre estos objetos del ajuar, apareció un *lékythos* de la clase Atenas 581, de gran tamaño y decorado con una escena de sátiros y ménades, la parte superior de una figura de *kouros* correspondiente al asa de un *oinochóe* o "*schnabelkanne*" de bronce de taller "*vulcente*" y, también muy fragmentado e incompleto, un *kýlix* ático de forma de C, que en las publicaciones iniciales atribuimos al círculo del pintor de Píthos. Esta copa ya fue publicada por M. Almagro-Gorbea (1978, 255, lám. 3, 1; 1978a, 111; 1983, 184, lám. 14). B.B. Shefton (1982, 358, nota 60), a quien se debía la clasificación inicial, sugirió posteriormente que pudiera atribuirse al *Heraion Painter*. Posteriormente, ha sido recogida de nuevos por A. J. Domínguez Monedero y C. Sánchez (2001, 80), quienes lo publican como un *kýlix* de tipo C atribuido al *Píthos Painter*, con un joven danzante en el medallón, del 500-490 aC, pero también recogen la sugerencia de B. B. Shefton (1982, 358) de su atribución al *Heraion Painter*, aunque no la de su probable fecha de fines del siglo VI aC (Shefton, 1995, 148, nº 14 *bis*). Como este vaso todavía no ha merecido una publicación adecuada, unido a las dudas que suscita su atribución estilística y su cronología (Domínguez, Sánchez, 2001, 80; López, 2006, 27; etc.), parece oportuno dar a conocer un análisis más detallado de este interesante vaso.

## DESCRIPCIÓN

Este *kýlix* de Pozo Moro es un *kýlix* ático de figuras rojas arcaicas del que se conservan 14 fragmentos, que corresponden a más de la mitad del fondo, parte del borde y parte de una de las asas. Estos fragmentos permiten reconstruir con toda seguridad la forma de la pieza y casi toda su decoración a excepción del pié, que se ha perdido, aunque se conserva la huella donde se adosaba a la parte central exterior del fondo de la copa.

La copa está toda cubierta de barniz dado a torno. El barniz es de color negruzco y espeso y fino en el interior, pero en el exterior las pinceladas son más irregulares y presentan pequeños descascariados, que ofrecen un tono más grisáceo. La zona entre los arranques de las asas y la parte interna de las mismas quedan exentas de barniz, como el tondo del interior (Figs. 1, 2).



Figura 1. *Kýlix* de Pozo Moro.

*Dimensiones:* Diámetro del borde: 165 milímetros; altura máxima de la parte conservada (sin el pie): 63 milímetros; diámetro del arranque del pié: 35 milímetros. Tamaño entre los extremos de las asas: c. 250 milímetros

En la actualidad se conserva con el resto del ajuar en el Museo Arqueológico Nacional, con el N° de inventario: MAN 1979/104/1973/402<sup>1</sup>.

## FORMA

El *kýlix* de Pozo Moro es una forma bien conocida de la cerámica ática, pues corresponde a una copa con labio marcado por una carena, identificada como tipo C de Bloesch (1940, 111 ss., lám. 33, 3, 4), variante II-1, que dicho autor denomina "*fortschrittliche Richtung*" y data en el decenio del paso del siglo VI al V aC, aunque también podría relacionarse con ejemplares de la variante II-2 o "*Nordabhang-Schales*" (Bloesch, 1940, 124 ss., lám. 33, 7 y 34, 3), ya del primer decenio del siglo V aC.

El cuerpo ofrece una pared convexa suave cuyo grosor disminuye desde el centro, donde alcanza casi 17 milímetros por el ensanche en el acoplamiento del pie, hasta una carena bien señalada en su parte externa, donde el grosor se reduce a 3 milímetros. Tras la carena parte un labio casi vertical y cóncavo de 18 milímetros, de alto y de grosor casi uniforme, en torno a los 3 milímetros, que acaba en un borde redondeado. El pie no se ha conservado, pero se aprecia su arranque señalado por una incrustación cóncava de la pared externa con un



Figura 2. Interior del *kýlix* de Pozo Moro.

diámetro de unos 35 milímetros, que corresponde al diámetro del pie en su unión al cuerpo del *kýlix*.

## DECORACIÓN

La decoración de este *kýlix* es característica de las copas de tipo C de figuras rojas arcaicas evolucionadas (Fig. 2). Consiste en un tondo en su interior de 92 milímetros de diámetro limitado por una línea exenta de barniz de 1 a 2 milímetros de grueso. La figura del tondo ha sido pintada para ser vista con las asas en horizontal. Consiste en un joven desnudo, cuya interpretación plantea algún problema, pues no se conserva completa (Fig. 3). Se aprecia su cabeza a la derecha con un ojo elíptico de aspecto todavía muy arcaico, formado por dos simples trazos convexos con la pupila circular negra en el centro (Fig. 4). La oreja está igualmente realizada por dos trazos convexos en un espacio elíptico vertical. El mentón lo forma un fuerte trazo curvo y otro menor convexo señala la boca, en la que otro debajo, aún más pequeño, indica el labio inferior. La nariz es recta y el pelo ofrece su contorno exento muy fino, por lo que casi no se aprecia, pero unos pequeños trazos en el contorno de la zona de la cara señalan los mechones de pelo,

que apenas son perceptibles, y otros más largos y visibles aparecen sobre la nuca, donde se han trazado con barniz desleído, si bien siempre con cierto descuido.

El brazo izquierdo del joven se dirige hacia adelante y el antebrazo se eleva y ofrece la mano plana doblada con la palma hacia fuera y a la altura del pelo, como apoyada en la línea exenta que delimita el tondo. Una línea firme separa el pecho del costado y otra línea, que arranca de la parte inferior de la cabeza, señala el hombro y luego gira formando el brazo derecho. Éste está extendido hacia adelante y abajo en oblicuo con la mano abierta con el pulgar hacia abajo y en primer término, lo que denota una postura difícil y que resulta extraña, aunque no parece que se trate de una incorrección del artista. De la parte inferior de este brazo arranca un trazo que separa el costado del pecho. Éste se ha señalado por medio de una línea curva con un punto en medio para representar la tetilla, que queda situado en el triángulo entre la línea del costado y la del brazo.

La pierna izquierda ofrece el muslo inclinado y la rodilla doblada casi en ángulo recto, por lo que la pantorrilla queda casi vertical y el pie horizontal sobre la línea exenta del contorno, con su punta

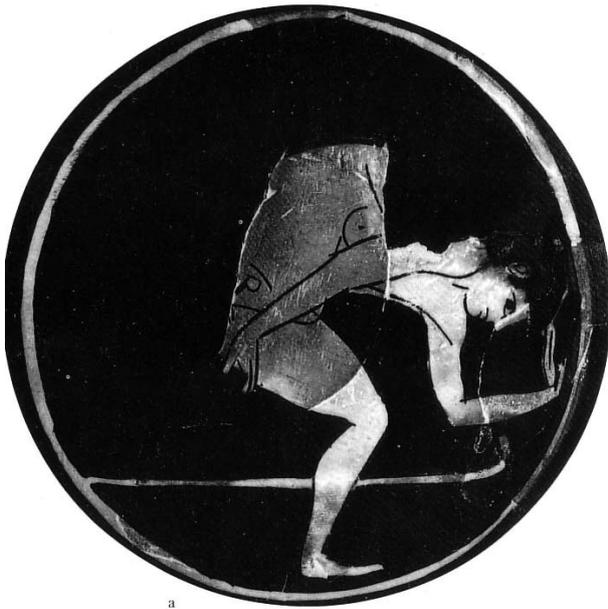


Figura 3. Detalle del fondo del kílix de Pozo Moro.

cuadrada en la pincelada preparatoria, si bien al dar el fondo de barniz, ha tomado forma apuntada. Algunos trazos que aparecen detrás de la mano derecha sobre la parte inferior del tronco pudieran corresponder a los órganos genitales, pero la interpretación anatómica de esta parte es problemática dada su fragmentación (Fig. 3). Se podría suponer que la pierna derecha ofrecería el muslo casi paralelo al brazo derecho y que, tras un fuerte giro, se doblaría para formar la pantorrilla y el pie, que también debía apoyarse en la línea exenta que delimita el tondo<sup>2</sup> (Fig. 5). Sin embargo, a la altura del antebrazo por encima del brazo derecho se observa una línea curva que parece representar la rodilla de la pierna derecha, en cuyo caso la pantorrilla estaría representada por la línea vertical que aparece por debajo del antebrazo, lo que supondría que esa pierna derecha estaba muy fuertemente doblada, aunque el resto de la figura del joven plantea dificultades para interpretar su extraña postura.

En todo caso, es evidente que el joven ofrece la cabeza y la parte superior del tronco de perfil, mientras que la parte inferior del mismo está dibujada de tres cuartos, postura característica de estas figuras arcaicas. Además, ofrece algunas imprecisiones en su dibujo, realizado en general con gran soltura, casi excesiva, como evidencian las manos, lo que dificulta su interpretación, a pesar de que, sin embargo, los trazos son firmes y seguros, no muy gruesos y algo descuidados.

El campo libre que queda por delante y debajo de la figura aparece ocupado por un bastón con su mango curvado en ángulo recto hacia arriba, que se ha dibujado por detrás de su pantorrilla izquierda

con el mango a la altura del antebrazo izquierdo de la figura y que debía estar dispuesto en horizontal para hacer alusión al suelo.

La figura ofrece gruesos trazos de contorno y otros de tono menos intenso recalcan la anatomía. En el pecho un círculo en torno a un punto central señala la tetilla y también cabe señalar cierto cuidado en dibujar los rizos del pelo. Tres trazos curvos en el costado indican las costillas y una serie de círculos entrelazados, bastante irregulares, señalan la zona del vientre. Un trazo largo muy curvo ocupa la parte más ancha del muslo izquierdo. Otros trazos muy finos aparecen en el brazo derecho.

## ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El kílix de Pozo Moro es una copa de forma C de pequeño tamaño<sup>3</sup>, decorada con un joven dentro de tondo, que, por su estilo, debe incluirse entre las figuras rojas arcaicas tardías, lo que permite situarlo en el último decenio aC. La identificación de su autor se ve dificultada por estar incompleto y por la poca calidad de la pieza. Su estilo, suelto y algo descuidado, se caracteriza por una oreja de doble trazo, un ojo amplio de trazado todavía arcaico, pues su contorno es casi simétrico con el iris formado por un punto negro en el centro, la boca y mandíbula redondeadas, con labio esquemático y el pelo tosco con la línea de contorno aún señalada, lo mismo que algunos rizos muy elementales en la parte de la nuca y de la frente, en la que apenas resultan visibles, como ocurre con la línea exenta que marca el contorno de la cabeza, casi completamente tapada por el barniz. La forzada posición que ofrece hace que su anatomía parezca deforme y con algunos aparentes errores, como se percibe en la mano derecha o en las líneas de la musculatura y en la posición de las piernas, pero los trazos son finos y seguros.

Estas características estilísticas ofrecen ciertas semejanzas generales y en ocasiones también puntuales con obras de Evergides (Beazley, 1963, 87 ss.; 1969, 19 ss.), Nikosthenes (Beazley, 1963, 1963, 122 ss.), Epeleios (Beazley, 1963, 146 ss.) y otros pintores de figuras rojas arcaicas tardías, que forman parte de los pintores incluidos como *Coarser Wing 1* por Beazley (1963, 122 ss., esp. 132 ss.), en el que incluye a Nikosthenes y Pamphaios, o como *Coarser Wing 3*, formado por Epeleios y el Pintor de Berlín 2268 (Beazley, 1963, 146 ss.), mientras que en el *Coarser Wing 2*, sitúa al Pintor del *Pithos* (Beazley, 1933, p. 27, n° 19; 1963, 139; Lissarrague, 1990) y al *Heraion Painter* (Beazley, 1963, 142-143; 1628).



Figura 4. Detalle del busto de la figura del *kýlix* de Pozo Moro.

Las características de la copa de Pozo Moro llevaron a publicarlo inicialmente como un *kýlix* “del Círculo del Pintor del *Píthos*” (Almagro-Gorbea, 1983, 184)<sup>4</sup>, cuya obra se fecha a partir de muy fines del siglo VI aC, ya en torno al 500 aC, mejor que en la decena siguiente a la que pudieron llegar sus obras más tardías, c. 500-490 aC, si se quiere precisar su cronología. Sin embargo, el pintor de la copa de Pozo Moro, aunque de estilo próximo, no parece ser el mismo que el *Píthos Painter*, pues éste es todavía más esquemático y abstracto, como ha señalado Lissarrague (1990; 1990a, 144 ss.), salvo que el *kýlix* de Pozo Moro correspondiera a una de sus obras muy iniciales, con la figura todavía no tan desestructurada como las que ofrecen sus obras más características, hipótesis que no parece demostrable.

El Pintor del *Píthos* o *Píthos Painter*, nombre que recibe de la decoración de la copa del Louvre G 91 (Beazley, 1963, 139; Lissarrague, 1990, fig. 1), es uno de los pintores más descuidados y toscos de la última generación de pintores arcaicos de figuras rojas (Beazley, 1933, p. 27, n° 19; 1963, 139; 1989, 31-32, lám. 10). Se dedicó casi siempre a pintar *kýlikes* de la foma C de forma también bastante descuidada, decorados sólo en el tondo interior y con una sola figura (Fig. 6, a-b), que a menudo suele ser un joven agachado o un guerrero y más rara-

mente un sátiro o una mujer; sus figuras aparecen muchas veces de espalda o con forzado escorzos y encogidos para adaptarse al tondo y con el rostro semioculto por el hombro o por algún objeto para ahorrar trabajo; el ojo, si lo pinta, consta de dos trazos que en ocasiones ni siquiera se juntan y es raro que represente la oreja. A pesar de que su dibujo es tan rápido y suelto que en ocasiones resulta difícil de interpretar (Lissarrague, 1990, 99), sus obras ofrecen sensación de movimiento y originalidad en las posturas, pues represente el final de la tradición de Euphronios (Villard, 1992, 25). Al Pintor del *Píthos* se le atribuyen casi un centenar de vasos (Beazley, 1963, 139-142; 1971, 334-335; 1989a, 178; Lissarrague, 1990, 114-115), la gran mayoría copas y se ha señalado la frecuente concentración de hallazgos en yacimientos como Al Mina, de donde proceden diez ejemplares (Beazley, 1939), y también son relativamente frecuentes en Sicilia y la Magna Grecia (Lissarrague, 1990, 104-115), desde donde, si fuera de este pintor la copa de Pozo Moro, cabría suponer que desde Sicilia pudo haber llegado hasta *Iberia*. Tampoco parece segura la posterior sugerencia de B. B. Shefton (1982, 358) de atribuirlo al *Heraion Painter* (Beazley, 1963, 142-143 y 1628), nombre dado por una copa (Fig. 7) hallada en el *Heraion* de Delos (Dugas, 1928, lám. 54, n° 658), pues, a pesar de que su estilo es algo más



Figura 5. Restauración del fondo del *kylix* de Pozo Moro.

fino y más próximo al del *kylix* de Pozo Moro que el Pintor del *Pithos*, sin embargo el de Pozo Moro parece de mano diferente y no tan descuidada.

En este sentido, el *kylix* de Pozo Moro se aproxima más a las obras avanzadas de Evergides y de Epeleios, cuyas copas, que se fechan c. 515-500 aC, ofrecen los mejores paralelos para los detalles estilísticos que ofrece la copa de Pozo Moro, aunque su tamaño sea ligeramente mayor. Evergides era un seguidor de Epiktetos, lo mismo que Epeleios (Boardman, 1975, 61 ss.), aunque el estilo de éste se considere más flojo. Por ejemplo, el trazado del brazo estirado hacia abajo y la forma de la mano son muy semejantes a los de un *komast* de la copa del Louvre G 71 que ofrece la cabeza y los brazos vueltos hacia atrás en una postura muy

forzada (Fig. 8), copa de c. 510 aC atribuida a Evergides por Beazley (Giroux, 1977, 47, lám. 72.1-2). También recuerda a dicho pintor la forma de pintar la punta del pie redondeada como si fuera un zapato (fig. 9a y 9b), como en el *kylix* con un hoplita del Pearson Museum de Amberes (CVA Pearson Museum 1, lám. 6, 1, donde se data c. 520 aC, fecha excesivamente elevada) y en un joven de una copa del círculo de Evergides de la Hoppin Collection (CVA Hoppin Collection, lám. 8, 2 y 8, 3), que, además, ofrece un mentón fuerte y curvado como el del joven del *kylix* de Pozo Moro (Fig. 9, b).

Por el contrario, lo aproximan más bien hacia una obra avanzada y descuidada de Epeleios la forma del ojo y de la oreja, los dos trazos de la boca y los rizos mínimos del cabello (Figs. 4, 10),



Figura 6a. Kýlix del Pintor de Píthos.

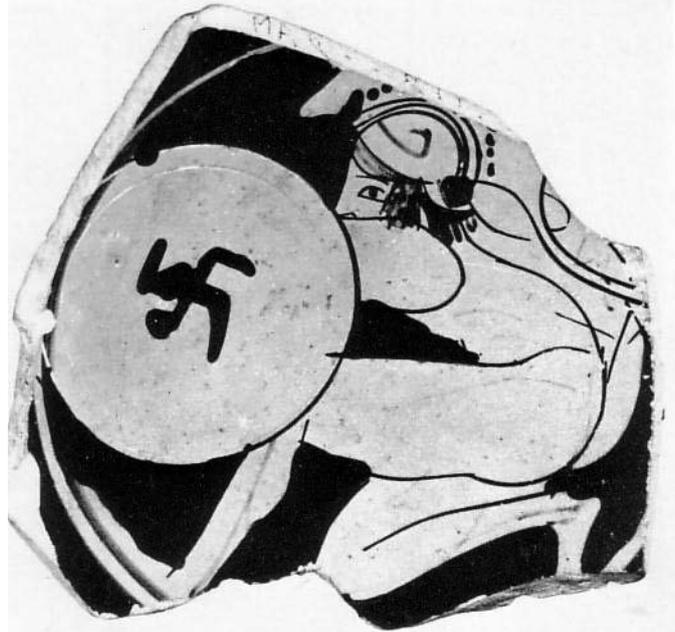


Figura 6b. Kýlix del Pintor de Píthos.

así como el doble trazo inferior del brazo estirado, pintado con soltura con la parte del brazo convexa y la del antebrazo casi recto hasta la muñeca, como ofrecen otras obras del último decenio del siglo VI aC, que se atribuyen a este autor o a su círculo inmediato (CVA Getty Museum 8, lám. 401, 1). También a Epeleios se atribuye una copa del Pearson Museum de Ámsterdam (CVA Pearson Museum 1, lám. 12, 2) con un tondo decorado con un joven tumbado en un *klinos* que ofrece la misma postura del brazo hacia arriba con la mano doblada y la palma paralela al tondo, postura de la que se conocen otras representaciones y que se ha relacionado con el juego del *kottabos* (vid. *infra*).

El estado fragmentario del *kýlix* de Pozo Moro dificulta precisar su datación. Estos *kýlikes* de forma C con un simple tondo decorado con no excesivo cuidado son característicos de los pintores de copas de figuras rojas arcaicas tardías incluidos como *Coarser Wing* (vid. *supra*). El *kýlix* de Medellín se puede relacionar con *kýlikes* de figuras rojas similares hallados en Atenas ligeramente anteriores a su destrucción por los persas (Shear, 1993), con paralelos en los aparecidos entre los nueve y los doce metros en el pozo rectangular del Ágora de Atenas situado entre el *Hephaisteion* y la estoa de Zeus Eleutherios. Esa parte del relleno de dicho pozo se ha fechado a partir de inicios del siglo V aC, c. 490, y en todo caso, por debajo de los nueve metros no aparecieron *ostraka*, lo que indica su anterioridad al 486 aC (Wanderpool, 1946, 266)<sup>5</sup>. Materiales semejantes también se han hallado en otro pozo bajo la estoa de Atalo, que contenía igualmente *kýlikes*

tardíos de la foma C, alguno del círculo de Epeleios (Roberts, 1986, 7-11, fig. 1-3 y lám. 6, nº 27), así como *lékythoi* de estilo más tardío que el de Pozo Moro (Roberts, 1986, nº lám. 11-12), aunque alguno todavía perteneciente a la *Compromisse shape* (lám. 10, nº 317). Por ello, no hay razones para que el *kýlix* de Pozo Moro se deba datar ya en el siglo V aC, como en ocasiones se ha propuesto (Dominguez, Sánchez, 2001, 80; López Castro, 2006, 27),



Figura 7. Figura atribuida al Pintor de Píthos.



Figura 8. Komasta de la copa del Louvre G71.

pues, aunque la diferencia sea mínima, todo indica que todavía debe situarse dentro del último decenio del siglo VI aC, probablemente hacia su final, c. 505-500, pero todavía en el siglo VI aC, como ya sugirió Shefton (1995, 148, n° 14 bis).

### ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La postura que ofrece el joven que decora el tondo del *kýlix* de Pozo Moro, con un brazo adelantado y con una pierna avanzada mientras la otra parece estar encogida resulta en principio algo extraña. Esta postura parece expresar un movimiento rápido, como la del efebo con una liebre de una copa de Euphronios (Fig. 11), de c. 510 aC (Pfühl, 1923, lám. 133, a; Proudhommeau, 1965, fig. 414) o la del sátiro (Fig. 12) que decora una copa de Munich de Phintias de c. 490 aC (Furtwängler, 1904, I, 32,

a; Proudhommeau, 1965, fig. 321; Seki, 1985, lám. 13), ya que ofrecen parecida disposición forzada de las piernas, encogidas para adaptarse al tondo, que resulta característica de la cerámica ática de esos años, interesada en el estudio de la anatomía y de las más diversas posturas humanas.

El joven representado en el *kýlix* de Pozo Moro con sus piernas encogidas adaptadas al tondo parece haberse representado en la actitud de iniciar una vuelta de campana (Fig. 3). Esta disposición se puede relacionar con la que presenta Skiron al ser tirado al mar por Teseo en la copa del Louvre de Euphronios (Fig. 13), cuya fecha, ya avanzada, cabe situar hacia el 510 aC (Proudhommeau, 1965, fig. 624; AA.VV., 1990, 187 ss.), composición que muestra la misma inquietud por reflejar el movimiento que el *kýlix* de Pozo Moro y que debió gozar de cierta popularidad, pues fue copiada por Brigos una generación después, c. 480 aC (Greifenhagen, 1962, 32, lám. 82, 1), por lo que quizás este esquema de Euphronios (AA.VV., 1990; 1991) u otro parecido pudo inspirar al autor de la copa de Pozo Moro. En todo caso esta preocupación que ofrece la figura del *kýlix* de Pozo Moro por representar un movimiento brusco de la figura humana es característica de las figuras arcaicas tardías y de los inicios del estilo severo. Un buen ejemplo son los danzantes del *psykter* del Louvre (Fig. 14), datado a fines del siglo VI aC (CVA Louvre, lám. 58, 3 y 9; Lawler, 1964, fig. 1; Proudhommeau, 1965, fig. 452, 457) o la copa ya citada de Euphronios (fig. 459) y, ya más suavizada, la que ofrecen los sátiros danzando del *psykter* de Douris del British Museum (Proud-

Figura 9a. *Kýlix* del Pearson Museum de Amberes.

Figura 9b. Copa del Círculo de Evergides



Figura 10. Figura atribuida a Epileios o a su Círculo.

hommeau, 1965, 472-473), alguno de los cuales se representan haciendo equilibrio cabeza abajo, lo que permite suponer que esta sería la postura que pretendía tomar el joven representado en la copa de Pozo Moro, postura de la que existen diversos ejemplos en la pintura vascular, tanto de hombres como de mujeres (Proudhommeau, 1965, fig. 469-476). Igualmente, el bastón tirado para aludir al suelo es un detalle documentado en el tondo de un *kýlix* del Pintor de Antiphon de c. 480 aC (CVA Viena 12, lám. 1, 7, 1; Proudhommeau, 1965, fig. 94), en el que se ha representado a un joven inclina-



Figura 11. Copa de Euphronios.



Figura 12. Sátiro de la copa de Munich.

do hacia delante que parece avanzar inseguro por efecto del vino (Fig. 15).

Más complejo es llegar a interpretar la figura representada. La actitud del joven del *kýlix* de Pozo Moro resulta inusual e incluso, a primera vista, algo desconcertante. Sin embargo, un buen paralelo de dicha figura lo ofrece un *kýlix* de forma C del Pierson Museum de Ámsterdam de estilo algo más evolucionado fechado c. 500 aC (CVA Pierson Museum 1, lám. 23, 1), ya que ofrece un tondo con un



Figura 13. Copa del Louvre de Euphronios.

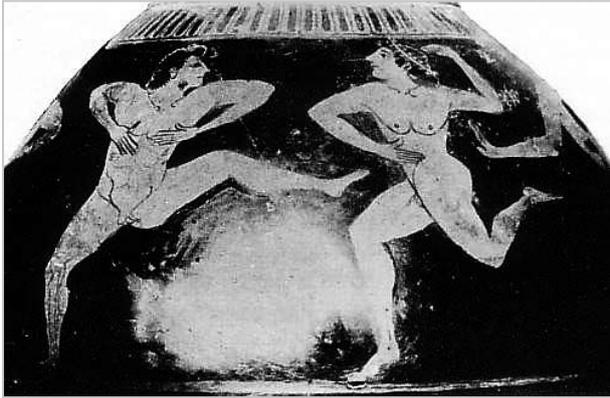


Figura 14. Psikter del Louvre

*komasta* en una actitud similar de danza con la misma disposición de los brazos y probablemente de las piernas, aunque su estilo sea algo más tosco y avanzado (Fig. 16). Esta figura se ha considerado, a su vez, similar al tondo de otro *kýlix* de Evergides conservado en la Gallatin Collection de Nueva York (CVA Gallatin, lám. \*47, 1), así como al decorado con otro *komasta* por Epeleios datado c. 510-500 aC (Fig. 17), conservado en Basilea (CVA Basel 2, lám. 7, 4). También ofrecen el brazo en la misma posición algunas figuras de sátiro del Pintor de *Píthos* (Fig. 18), como las que decoran dos copas del Ágora de Atenas (Wanderpool, 1946, lám. 33, nº 42). Esa misma característica actitud de danza en posición de cuclillas (Fig. 19) ofrece uno de los sátiros de una copa de un seguidor de Douris (Beazley, 1963, 801, nº 16; CVA Pushkin 4, lám. 49, 1), pieza ya de c. 480 aC, y otra figura en la misma postura se ha identificado en la copa de Munich 2653, del pintor Pistoxenos (Beazley, 1963, 861, nº 10). La recurrencia de figuras en actitudes parecidas, pues



Figura 15. Kýlix del Pintor de Antiphon.



Figura 16. Kýlix de forma C del Pierson Museum de Amsterdam.

todas ellas pueden considerarse básicamente similares, hacen suponer que se trata de la postura propia de un movimiento o paso determinado de una danza rápida, que se realizaba en un contexto de *komastas* o dionisiaco.

Resulta también interesante conocer el significado de la iconografía que ofrece esta original postura del tondo de Pozo Moro. En efecto, el autor del *kýlix* de Pozo Moro parece haber pintado a un joven en el momento de iniciar una voltereta acrobática, aunque quizás la representación no sea del todo afortunada; para ello el joven ha dejado su bastón en el suelo, en el que ya ha apoyado su mano derecha, a la vez que el pié izquierdo y, al mismo tiempo, tiene preparada la mano izquierda para proseguir el giro, mientras la pierna derecha aparece encogida para darse impulso. Se trata, por lo tanto, de la representación de un acróbata o de un danzante acrobático que inicia una voltereta o que pretende ponerse en equilibrio cabeza abajo con los pies en alto.

Esta pirueta del joven del *kýlix* de Pozo Moro puede relacionarse con otras representaciones semejantes del mundo antiguo, como las ya citadas (*vid. supra*), aunque es evidente que el pintor de esta copa ha preferido ofrecer con gran espontaneidad una actitud inédita, que, aunque poco estética, refuerza la sensación de movimiento, frente a las representaciones habituales con la figura en círculo si es una pirueta o con las piernas estiradas si se trata de ponerse en equilibrio con los pies en alto (Deonna, 1953, fig. 36-38, 52-53 y 60).

Esta representación, algo tosca, pero muy espontánea, pues recoge una instantánea, permitiría pensar que representa a un joven danzando *oklasma* (de *οκλάζω*, “acucillarse”)<sup>6</sup>, una danza vigorosa, rítmica y con piruetas, en la que se encogían las piernas hasta casi arrodillarse para alzarse rápidamente de nuevo, generalmente al son del *aulos*. Esta danza era de tipo orgiástico y estaba relacionada con el culto a Dionisos (Schauenburg, 1981, 86). Sus danzantes se suelen representar con trajes orientales y con las manos juntas (Todisco, 2007, 143 ss.), aunque también la bailaban jóvenes desnudos o con armas (Jenof., *Anab.* 6, 1, 9; Shapiro, 2004a, 312), lo que indica que este tipo de danzas podía tener igualmente en ocasiones carácter pírrico. Si el joven de la copa de Pozo Moro fuera un danzante de *oklasma*, como parece, se puede relacionar con otras escenas documentadas en vasos griegos en las que aparecen danzantes de *oklasma*, como las identificadas por B. Schweizer (1936) o por J. D. Beazley (1939, 23 ss. y 31) en algunos vasos de Al Mina o como la que ofrece en el cuello la cratera de Euphronios de Arezzo (Arias *et alii*, 1962, 325-326, lám. 113-115; AA.VV., 1990, 104 ss.) o el *psykter* del Louvre (Fig. 14), datado a fines del siglo VI aC (Lawler, 1964, fig. 1; Proudhommeau, 1965, fig. 452, 457), tema recientemente tratado por L. Todisco (2007). Pero, además, la postura del brazo hacia arriba con la palma paralela al tondo se ha relacionado con el juego del *kottabos* (*vid. infra*), que consistía en hacer girar rápidamente una copa sostenida por una de las asas haciéndola girar rápidamente en torno a un dedo para dirigir el vino que contenía a otro recipiente usado como blanco (Schneider, 1922;



Figura 17. Comasta pintado por Epeleios

Sparkes, 1960; Vickers 1974; Schauenburg, 1981, 85), juego de habilidad al que se atribuye un simbolismo erótico (Mingazzini, 1951) y, probablemente también, de carácter augural, a pesar de la opinión contraria de Mingazzini (*ibidem*), ya que podría relacionarse con concepciones cósmicas relacionadas con el giro de la rueda.

Este tipo de danzas acrobáticas rituales se consideraban en la Grecia clásica de origen oriental y características de Asiria, Persia y también de Anatolia (Schweizer, 1936, 291-292), como lo indica la anécdota de su danza por un joven de Misia que narra Jenofonte (*Anab.* 6, 1, 9 ss.) y su práctica en

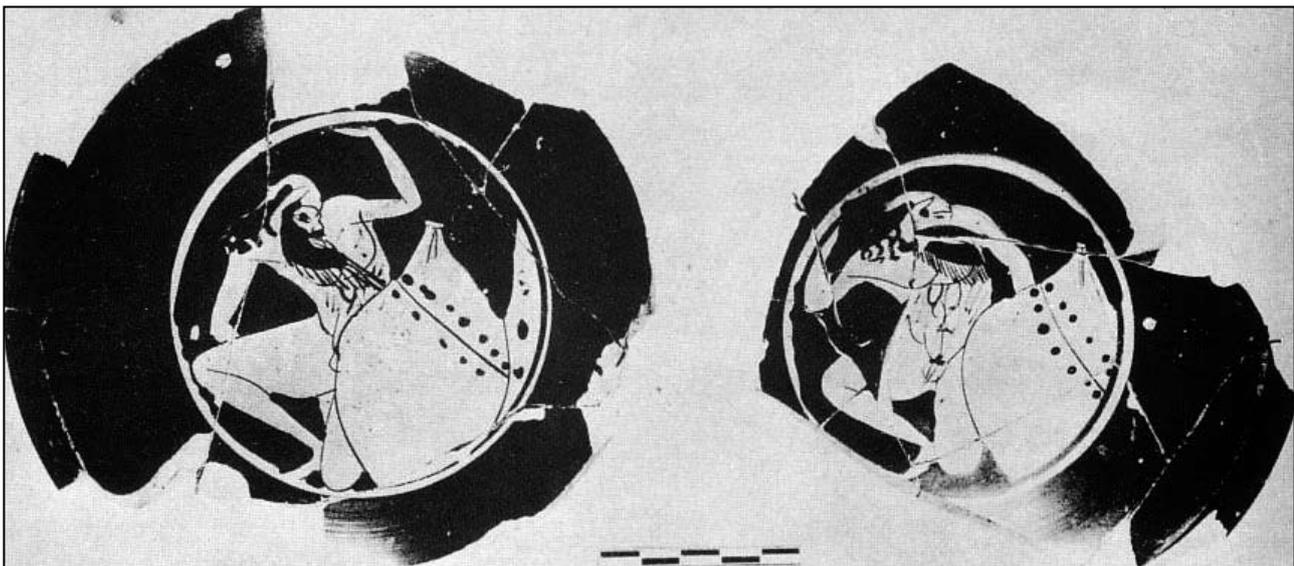


Figura 18. Sátiro del Pintor de Pithos.



Figura 19. Sátiros del círculo de Douris.

el séquito de Dionisos lidio (Schweitzer 1936, 291, n. 4; Proudhommeau, 1965, fig. 228-230, 261; Tordisco, 2007, 144, nº E2, E3, etc.), ya que, generalmente, se asociaban a determinados santuarios y a cultos heroicos, como pudiera ocurrir en el caso de Pozo Moro.

Estas danzas fueron estudiadas por W. Deonna (1953, 6 ss.), quien las incuyó entre las tradiciones acrobáticas de la Antigüedad, ya que se documentan en Egipto y en el Egeo desde la cultura minoica (Deonna, 1953, 23 ss.). En la Grecia homérica existen alusiones a estos ejercicios en la *Ilíada* (XVIII, 605-606, κυβιστητῆρε) y desde el periodo geométrico (Fig. 20) existe en Grecia documentación iconográfica de estas danzas con volteretas y saltos (Wegner, 1968, 40 ss., lám. 3, a y 6, a; Shapiro, 2004, 301, lám. 65, nº 4, a), cuyo auge en las representaciones vasculares se alcanza en el estilo

severo a inicios del siglo V aC (Simon, 1978, 67), seguramente por el gusto ya comentado por representar el movimiento (Simon, 1978, 68, lám. 18). Además, este tipo de danzas acrobáticas también aparece practicado en Etruria a mediados del siglo VI aC (Lesky, 2004), como documenta una placa de terracota (Fig. 21) procedente de la decoración de la *regia* de Acquarossa (Olofsson, 1984, lám. 4, 1), lo que indica el conocimiento y aprecio de este tipo de danzas en las cortes del Mediterráneo Occidental, quizás llegadas directamente desde oriente durante el periodo orientalizante.

En efecto, en Oriente estas danzas se solían realizar ante reyes en su corte y ante divinidades en sus templos, por lo que los acróbatas debían constituir parte del servicio de santuarios y cortes, en las que participarían como elemento de distracción, pero, sobretudo, como elemento de estatus y por

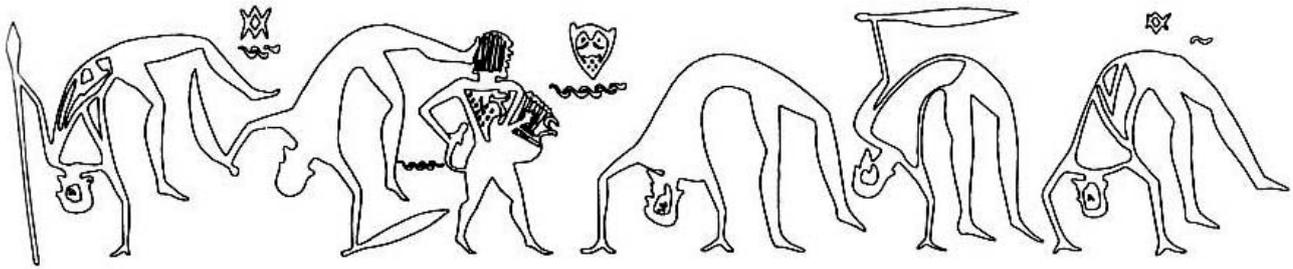


Figura 20. Acrobacias del periodo Geométrico.

su simbolismo religioso en ceremonias, como las rituales, de banquete y funerarias. En Grecia este rito estaba vinculado a festivales y santuarios y, por ejemplo, en Éfeso existían un colegio de *akrobatai tes theou* al servicio de Artemis (Olofsson, 1984, 76 ss.), que indicaría la llegada de influjos orientales a través de Frigia. Además, también se asociaba a rituales funerarios, a la vez que podían tener una carga erótica (Hoffmann, 1964; Todisco, 2007, *ibidem*), aunque, probablemente, al mismo tiempo, debía servir para explicitar la habilidad y la fuerza del *kouros* o guerrero danzante. Sin embargo, algunas representaciones en vasos (*vid. supra*) y en terracotas (Hoffmann, 1964) evidencian que este tipo de danza de movimientos bruscos y que debía exigir fortaleza y habilidad solía ser propia de komastas, como evidencian sus representaciones en figuras rojas de estilo arcaico tardío (Lawler, 1964, 117 ss., fig. 1 y 53; Proudhommeau, 1965, fig. 186), como la que ofrece la copa de Pozo Moro.

Este carácter ritual de la danza acrobática del *oklasma* en Grecia asociada al juego del *kottabos* (κότταβος), que también se practicaba en ritos funerarios, tenía un simbolismo relacionado con la rueda cósmica según W. Deonna (1953, 83 ss., 113 ss.), que pudiera ayudar a comprender la

asimilación del rito en Hispania, pues la rueda es un símbolo cosmológico bien conocido y documentado entre las poblaciones celtas (Green, 1992, 225 ss.)<sup>7</sup>. Además, estos ejercicios acrobáticos también se consideran relacionados con las danzas de silenos y ménades en el cortejo de Dionisos (Deonna, 1953, 105 ss.; Delavaud-Roux, 1995; Smith, 2004) y se asociaban al citado juego del *kottabos*, para el que el *kýlix* de Pozo Moro estaba especialmente indicado por su forma C, lo que indicaría su relación simbólica con el mundo orgiástico y erótico, que poco antes, c. 525 aC, documenta en el mundo ibérico el sátiro del Llano de la Consolación en Albacete (García y Bellido, 1948, 91 ss., lám. 26; Shefton 1982, 362, n.º 69; Rouillard, 1997, 186, n.º 296), en la misma generación del personaje enterrado en el monumento de Pozo Moro la escena de hierogamia representada en uno de sus frisos (Almagro-Gorbea, 1983, 204, lám. 26; López, 2006, 96 ss.) y, una generación después, c. 480 aC, la escultura fálica del *heroon* de *Obulco*, Porcuna, Jaén (González Navarrete, 1987, 121 ss., n.º 19; Negueruela, 1990, 245 ss.), así como ya posteriormente algún exvoto ibérico (Álvarez 1941, lám. 123, n.º 1662, etc.), pues todo este ritual dionisiaco debían tener un simbolismo asociado a mitos cosmológicos locales de



Figura 21. Placa de terracota etrusca.

fecundidad y pervivencia en el Más Allá, como ya intuyó Negueruela (1990, 245). Además, estos ritos dionisiacos estaban relacionadas con creencias escatológicas y con la concepción de Dionisos como divinidad ctónica de carácter fálico, de la fecundidad, taumaturgo, mago y de ritos de paso, con enorme fuerza mística para dar la felicidad en esta vida y en la otra, pues la bebida de vino da fuerzas y produce la borrachera, un estado de trance que aproxima al Más Allá.

El conocimiento de estos mitos dionisiacos y orgiásticos en Pozo Moro lo confirmaría la escena del *thiasos* de Dionisos que ofrece el *lékythos* hallado conjuntamente (*vid. supra*), cuyos sátiros aparecen en la misma actitud que el sátiro del Llano de la Consolación (García y Bellido, 1948, lám. 26), por lo que estas representaciones, junto al sileno de Capilla, en Badajoz (Olmos, 1977; 1992, 65), confirman la asimilación de los ritos dionisiacos en *Iberia* ya desde fechas tan tempranas como el último cuarto del siglo VI aC (Olmos, Sánchez, 1995, 113 ss.), casi al mismo tiempo que parece haber ocurrido en Etruria (Werner, 2005, 75) y, probablemente, en Roma (Daremberg, Saglio, 1877, 636 ss.; Bruhl, 1953), donde el culto a Dionisos como *Liber Pater* se introdujo de manera oficial el 496 aC por indicación de los Libros Sibilinos (Dion. Hal. VI, 17; Tac. *ann.* II, 49), aunque su generalización en *Iberia* parece haberse generalizado sólo a partir de la segunda mitad del siglo V y en el IV aC (Villanueva, 1987; Olmos, Sánchez, 1995, 123 ss.).

Este significado podría ser la explicación de la elección intencionada para el ajuar de una sepultura tan señalada del curioso motivo del saltimbanqui haciendo una voltereta que ofrece copa de Pozo Moro, tema que debe considerarse probablemente asociado al del *oinochóe* con asa en forma de *kouros* de taller "vulcente" y a la escena dionisiaca que ofrece el *lékythos* (Almagro-Gorbea, 1983, lám 15).

La calidad artística del *kýlix* de Pozo Moro es escasa, pero su relevancia radica en su significado, pues documenta la llegada a las élites ibéricas de nuevas concepciones religiosas asociadas a nuevas fórmulas de organización social y de su correspondiente sustentación ideológica. En este sentido, este tipo de danza acrobática ritual debió introducirse en el mundo ibérico ya en el siglo VI aC, sin excluir que incluso se hubieran introducido antes, pues no se puede saber si este elemento cultural llegó directamente de Oriente a través de los fenicios o si llegó a través de los focenses como parece ocurrir en Pozo Moro. En cualquier caso, tuvo un largo arraigo en el mundo ibérico, pues se documenta de nuevo en el relieve de un saltimbanqui

de Urso, Osuna (Fig. 22), representado en el momento de hacer su pirueta (García y Bellido, 1943, 131 ss., lám. 35; Rouillard, 1997, 35). Este relieve, que debe proceder de un monumento turriforme funerario, se fecha a fines del siglo II o en la primera mitad del siglo I aC, a juzgar por su reutilización en las fortificaciones de la Urso pompeyana (Ángel, Paris, 1904; Corzo, 1997). En consecuencia, dicha figura confirma la asimilación y larga pervivencia de estos ritos en el mundo ibérico, que parecen haber perdurado hasta época romana, y resulta llamativo que todavía en esas fechas aparecen vinculados a contextos funerarios, probablemente en ritos fúnebres de tipo regio, como los que documentan los funerales de los Escipiones y de Viriato (Blázquez, 1994) y tal como indica la pertenencia del relieve de Osuna a una sepultura de carácter monumental.

Por otra parte, este *kýlix* de Pozo Moro se inserta en la serie de *kýlikes* de tipo C (Sparkes y Talcott, 1970, 91 ss., lám. 19) aparecidos en el Sureste a partir de esas fechas de fines del siglo VI aC o poco después (Shefton, 1995, 128, fig. 1), cuya presencia se documenta desde Cataluña (Padró, Sanmartí, 1992, 187) y Castellón (Sanmartí 1976), hasta los más de diez ejemplares de Cabezo Lucero (Rouillard, 1993; Shefton, 1995, 128).

La aparición de este horizonte de copas C tras el horizonte de copas jónicas y de *arýballoi* corintios de mediados del siglo VI aC (Shefton, 1982, 354 ss., n.º 49, 52; Almagro-Gorbea 2008, 590 a) se debe relacionar con un nuevo impulso del comercio emporitano para recuperar la actividad perdida tras la desaparición de Tartessos en la segunda mitad del siglo VI aC (Almagro-Gorbea *et alii*, 2008b, 1010 ss.).

Por otra parte, dicha copa también preludia las importaciones de buenos vasos de figuras rojas en el Sureste, como la copa C del Pintor del Louvre G 265 de Cabezo Lucero (Rouillard, 1991; 1993; Aranegui *et alii*, 1993, lám. 69; Domínguez, Sánchez, 2001, 43), fechada c. 500-480 aC, e incluso alguna copa de rojo "coral", como la de Los Nietos (Trías, 1968, lám. 176, 1), sin duda llegadas vía Ampurias (Shefton, 1995, 129, 142), aunque Shefton (1995, 148, n.º 14 bis) duda de que la copa de Pozo Moro llegara a través de este comercio ampuritano, quizás ante la anómala variedad y riqueza que ofrece el ajuar de esta sepultura monumental, aunque la relación del *lékythos* de Pozo Moro con el *pelike* del Pintor de Evargides identificado en Cabezo Lucero (Almagro-Gorbea, en prensa), ambos del Grupo de Legaros, permiten suponer la llegada de todas estas piezas desde Sicilia a través del comercio focense.



Figura 22. Relieve de saltibanchi de Urso.

En consecuencia, estos escasos vasos áticos arcaicos de relativa calidad, aunque de calidad no muy elevada, señalan el inicio de la nueva tendencia expansiva de la cerámica ática a través del comercio focense que irá en aumento a lo largo del siglo V hasta alcanzar su auge en el siglo IV aC, comercio al que, sin duda, se asociaban los intereses económicos, los influjos culturales y las relaciones políticas que penetraban desde el Sureste hacia Andalucía (Almagro-Gorbea, Llorio, 2007).

## CONCLUSIÓN

El *kýlix* de Pozo Moro es una copa relativamente modesta de las últimas producciones de figuras rojas arcaicas. Sus características estilísticas, con un dibujo poco preciso y algo desgarrado, permiten incluirlo entre las producciones de la *Coarser Wing* de Bezley de los seguidores de Epiktetos. Dentro de las dificultades que ofrece su estudio estilístico, se aproxima más a la obra de pintores como Evergides y, en especial, a la de Epeleios, en cuyo círculo cabe incluirla mejor que en el del Pintor de *Píthos* o en el del Pintor del *Heraion*, a los que hasta ahora había sido atribuido de forma tentativa.

Sus características estilísticas permiten fecharlo todavía en el último decenio del siglo VI aC mejor que a inicios del V aC, como en estos últimos

años se ha tendido a situar. Sin poder ser muy precisos en estas obras tan amaneradas de la cerámica ática, su fecha debe situarse en el último decenio del siglo VI aC, aunque, probablemente hacia su final, c. 505-500 aC Esta fecha coincide con la del "*schnabelkanne*" de bronce con un *kouros* en el asa, de aspecto todavía arcaico a pesar de ser de taller "*vulcente*" (Graells, 2008), y con el *lékythos* hallado conjuntamente en el ajuar, que se relaciona con el Grupo de Leagros y se debe fechar también en ese mismo decenio del 510-500 aC, difícilmente después.

Esta cronología puede considerarse muy precisa y segura para esas fechas de la cultura ibérica, dada la aparente coincidencia de tres piezas de características tipológicas tan distintas, por lo que confirma y precisa la cronología en su día dada al monumento así como al ajuar del personaje en él enterrado, c. 500 aC

Sin embargo, este *kýlix*, a pesar de ser una pieza relativamente modesta, plantea y permite fijar el inicio de una nueva política comercial hacia las regiones del Sureste de *Iberia*, seguramente llevada a cabo desde Ampurias y en gran medida basada en exportaciones de cerámicas áticas, política que debía buscar penetrar hacia el interior para alcanzar Andalucía por vía terrestre desde el Sureste, esfuerzo que alcanza su auge a partir del mediados del siglo V aC.

Desde esta perspectiva, este *kýlix* de Pozo Moro también constituye un documento de interés para conocer el avance del consumo ritual del vino como elemento ideológico de las elites ibéricas y, en relación con este hecho, la asimilación de ideas que debieron influir en el imaginario ibérico y en sus concepciones cosmológicas, en especial en las referentes a la fecundidad y a la heroización y la vida en el Más Allá como creencias vinculadas a asegurar la perduración del clan familiar regio de tipo gentilicio. Estas creencias parecen estar vinculadas a cultos dionisiacos, como documentan los precedentes en bronce y cerámicas arcaicas datados en el siglo VI aC y, sobre todo, las importaciones de cerámicas áticas a partir de fines del siglo V y en el IV aC. Pero todavía queda un largo camino para precisar cómo y cuando se fueron asimilando en la mentalidad ibérica dichas creencias de origen helénico. Su relativa antigüedad y su simbolismo constituyen, probablemente, el mayor interés de este *kýlix* de Pozo Moro, a pesar de la escasa calidad que ofrece en sí mismo.

#### NOTAS

1. Se conservan otros dos pequeños fragmentos de asa, con los números MAN 1979/104/1973/363 y 392.
  2. Conste nuestro agradecimiento a B. B. Shefton (comunicación personal, 06.09.1973) por su amable sugerencia en este sentido para la reconstrucción de esta figura, así como para su interpretación como un danzante de *oklasma* y su posible relación con el *Pithos Painter*.
  3. En este sentido, su diámetro de 16,50 centímetros se puede comparar con el de las pequeñas copas C recogidas por Seki (1985, 94 ss.). Las copas C de *Epiktetos* miden entre 20,00 y 16,50 centímetros de diámetro, las de *Evergides*, entre 18,90 a 18,70 centímetros; las de *Hermaios*, entre 19,80 y 19,20 centímetros; las de *Epidromos*, 19,90 a 19,80 centímetros; la del pintor de *Kleomenos*, 19,80 centímetros; la de *Elpinikos*, 19,80 centímetros; las de Apolodoros, de 20,00 a 19,50 centímetros; las del Pintor del *Pithos*, de 16,60 a 15,30 centímetros; la del Pintor del Heraion, 15,90 centímetros; la de *Epeleios*, 18,90 centímetros, y otra próxima a *Chairias*, 18,30 centímetros.
  4. J. D. Beazley, 1971, pág. 334 ss. Agradecemos al Prof. B. B. Shefton esta identificación.
  5. La misma cronología cabe deducir para el *lékythos* de Pozo Moro, perteneciente al Grupo de Leagros, cuyo estilo puede compararse al de alguna de las piezas de figuras negras más antiguas de dicho depósito (Wanderpool, 1946, 149, 190, 193), como los *skýphoi* del Pintor de Teseo (núms. 61-67), mientras que parece claramente anterior a los *lékythoi* publicados (Wanderpool, 1946, lám. 49 ss., núms. 117-168), incluso alguno del Pintor de Gela (Wanderpool, 1946, 117-121) y de la *Compromisse shape* de Haspels (Wanderpool, 1946, núm. 149), que sería sus más próximos paralelos.
6. Idea sugerida por B. B. Shefton, a quien agradecemos el comentario dado en su día (06.09.1973).
  7. W. Deonna (1953: 116) también interpretó como un *kybistetere* la figura de *kouros* curvado que ofrecen como asa los citados vasos de bronce (*vid. supra*), en los que se asocia a los leones y carneros, pero esta interpretación no parece tan evidente, pues más bien debe relacionarse con ritos y creencias relacionados con el *Heros ktistes*, sin excluir que existe una posible relación entre ambos hechos, por ahora no suficientemente documentada.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1990): *Capolavori di Euphronios. Un pioniere della ceramografia attica*. Arezzo.
- AA.VV. (1991): *Euphronios der Maler*. Catálogo de exposición. Berlin.
- ALCALÁ-ZAMORA, L. (2003): *La necrópolis ibérica de Pozo Moro*. Bibliotheca Archaeologica Hispana, 23. Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1978): *Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro*. Trabajos de Prehistoria, 35, pp. 251-278. Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1978a): *La iberización de las zonas orientales de la Meseta*, Simposium Internacional sobre los orígenes del Mundo Ibérico. Ampurias, 38-40, pp. 93-156. Barcelona.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1983): *Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica*. Madrider Mitteilungen, 24, pp. 177-392.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (1996): *Pozo Moro, 25 años después*. Revista de estudios Ibéricos 2, pp. 31-63.
- ALMAGRO-GORBEA, M. ET AL., (2008): *La Necrópolis de Medellín, II. Estudio de los hallazgos*. Biblioteca Archaeologica Hispana, 26-2. Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M., JIMENEZ-ÁVILA, J., LORRIO, A. J., MEDEROS, A., TORRES, M. (2008b): *La Necrópolis de Medellín, III. El marco histórico de Medellín-Conisturgis*. Bibliotheca Archaeologica Hispana, 26-3. Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M., LORRIO, A., (2007): *El signum equitum ibérico del Museo de Cuenca y los bronces ibéricos tipo "Jinete de la Bastida"*. En MILLÁN, RODRÍGUEZ-RUZA (eds.) "Arqueología de Castilla-La Mancha, Actas de las I Jornadas (Cuenca, 2005), pp. 17-51. Cuenca.

- ALVAREZ-OSSORIO, F. (1941): *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de Iso exvotos de bronce ibéricos*. Madrid.
- ALMAGRO-GORBEA, M. (2008): *Un pelike del Pintor de Evargides procedente de Cabezo Lucero (Alicante)*. *Lucentum*, 27, pp. 11-32. Universidad de Alicante. Alicante.
- ARANEGUI, C., JODIN, A., LLOBREGAT, E., ROUILLARD, P., UROZ, J. (1993): *Nécropole ibérique de Cabezo Lucero. Guardamar del Segura, Alicante*. Madrid-Alicante.
- ARIAS, P. E., HIRMER, M., SHEFTON, B. B. (1962): *A History of Greek Vase-Painters*. London.
- BEAZLEY, J. D. (1933): *Campana fragments in Florence*. Oxford.
- BEAZLEY, J. D. (1939): Excavations at Al Mina, Suedia, *Journal of Hellenic Studies* 59, 2, pp. 1-44.
- BEAZLEY, J. D. (1963): *Attic Red-figure Vase Painters<sup>2</sup>*. Oxford.
- BEAZLEY, J. D. (1969): *Attic Red-figured Vases in American Museums*. Roma.
- BEAZLEY, J. D. (1971): *Paralipomena. Additions to Attic Black-figure Vase Painters and to Attic Red-figure Vase Painters<sup>2</sup>*. Oxford.
- BEAZLEY, J. D. (1989): *Beazley Addenda. Additional References to Attic Black-figure Vase Painters, Attic Red-figure Vase Painters<sup>2</sup> and Paralipomena*. Th. H. Carpenter, ed.). Oxford.
- BEAZLEY, J. D. (1989a): *Some attic vases in Cyprus*. Oxford.
- BLÁZQUEZ, J. M<sup>a</sup> (1994): *Posibles precedentes prerromanos de los combates de gladiadores romanos en la Península Ibérica*. En Coloquio internacional "El anfiteatro en la Hispania romana" (Mérida-1992), pp. 31-37. Badajoz.
- BLOESCH, H. (1940): *Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des strengen Stils*. Bern.
- BOARDMAN, J. (1975): *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period. A Handbook*. London.
- BRUHL, A. (1953): *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*. Paris.
- CORZO, R. (1997): *Osuna, de Pompeyo a César. Excavaciones en la muralla republicana*. Sevilla.
- DAREMBERG, CH. - SAGLIO, E. (1877): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, I/1. Paris.
- DELAVAUD-ROUX, M. H. (1995): *Les danses dionysiaques à la Grèce antique*. Aix-en-Provence.
- DEONNA, W. (1953): *Le symbolisme de l'acrobatie antique (Collection Latomus 9)*, Bruxelles.
- DOMÍNGUEZ-MONEDERO, A. J., SÁNCHEZ, C. (2001): *Greek Pottery from the Iberian Peninsula. Archaic and Classical Periods*. Leiden.
- DUGAS, CH. (1928): *Exploration archéologique à Délos, X. Les vases de l'Héraion*. Paris.
- ENGEL, A., PARIS, P. (1904): *Une forteresse ibérique à Osuna (fouilles 1903)*, *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, 13, pp. 357-487.
- FURTWÄNGLER, A. (1904): *Griechische Vasenmalerei*. München.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1943): *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reintegradas en España en 1941*. Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1948): *Hispania Graeca, I-II*. Corzo. Barcelona.
- GIROUX, H. (1977): *Corpus Vasorum Antiquorum. France*. Musée du Louvre, 19. Paris.
- GONZÁLEZ-NAVARRETE, J. (1987): *Escultura ibérica de Cerrillo Blanco. Porcuna, Jaén*. Jaén.
- GRAELLS, R. (2008): *Vasos de bronce "a kouroi" en el Occidente arcaico a la luz de un nuevo ejemplar procedente de Cuenca*. *Archivo Español de Arqueología*, 81, pp. 201-212. Madrid.
- GREEN, M. (1992): *Dictionary of Celtic Myth and Legend*. New York.
- GREIFENHAGEN, A. (1962): *Corpus Vasorum Antiquorum. Deutschland 21*. Berlin, Antiquarium, 2. Berlin.
- HASPEL, C. H. E. (1936): *Attic Black-figured Lékythoi*. Paris.
- HOFFMANN, H. (1964): *Some unpublished Beotian Satyr Terracotas*. *Antike Kunst*, 7, pp. 67-71.
- LAWLER, L. B. (1963): *The Dance in Ancient Greece*. Iowa City.
- LESKY, M. (2004): *Waffentanze in der griechische und etruskische Antike*. *Thesaurus cultus et ritus antiquorum (TCRA)*, II, pp. 314-317. Los Angeles.
- LISSARRAGUE, F. (1990): *Le peintre du Pithos ou l'image illisible*. I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia (Cronache di Archeologia 29), pp. 99-105. Catania.
- LISSARRAGUE, F. (1990a): *L'autre guerrier*. Paris.
- LÓPEZ, F. (2006): *La Torre de las Ánimas*. *Anejos de Gerión*, 10. Madrid.
- MINGAZZINI, P. (1951): *Sulla pretesa funzione oracolare del kottabos*. *Archäologische Anzeiger*, pp. 35-47.

- NEGUERUELA, I. (1990): *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*. Madrid.
- OLMOS, R. (1977): *El Sileno Simposiasta de Capilla (Badajoz)*. Trabajos de Prehistoria, 34, pp. 371-388. Madrid.
- OLMOS, R. (ed.) (1992): *La sociedad ibérica a través de la imagen* (catálogo de exposición). Madrid.
- OLMOS, R., SÁNCHEZ, C. (1995): *Usos e ideología del vino en las imágenes de la Hispania prerromana*. En CELESTINO, S. (ed.), *Arqueología del vino. Los orígenes del vino en Occidente*, pp. 105-136. Jerez de la Frontera.
- OLOFFSON (1984): Véase Strandberg-Oloffson, M., 1984.
- PADRÓ, J., SANMARTÍ, E. (1992): *Áreas geográficas de las etnias prerromanas de Cataluña*. En ALMAGRO-GORBEA, RUIZ-ZAPATERO, (eds), *Paleoetnología de la Península Ibérica*. Complutum, 2-3, pp. 185-194. Madrid.
- PFÜHL, E. (1923): *Malerei und Zeichner der Griechen*. München.
- PROUDHOMMEAU, G. (1965): *La dance grecque antiqu.* Paris.
- ROBERTS, R. (1986): *The Stoa Gutter Well. A Late Archaic Deposit in the Athenian Agora*. Hesperia, 55, 1, pág. 74.
- ROUILLARD, P. (1991): *Les grecs et la péninsule Ibérique du VIII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècles avant Jésus-Christ*. Paris.
- ROUILLARD, P. (1993): *Le vas grec à Cabezo Lucero*. En ARANEGUI, C. 1993, pp. 87-94.
- ROUILLARD, P. (1997): *Antiquités de l'Espagne, Musée du Louvre. Département des Antiquités Orientales*. Paris.
- SANMARTÍ, E. (1976): *Cerámicas de importación ática de El Puig (Benicarló, Castellón)*. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense, 3, pp. 219-228. Departamento de Arqueología. Diputación. Castellón de la Plana.
- SCHAUENBURG, K. (1981): *Zu einer Situla in Privatbesitz*. Mededelingen Nederlands Historisch Instituut Rome, 8, pp. 83-89.
- SCHNEIDER, K. (1922): *ss.v. kottabos*. Realenklöpädie der classischer Wissenschaft, XI, pp. 1528-1542. Stuttgart.
- SCHWEIZER, B. (1936): *Der Paris des Polygnot*. Hermes, 71, 3, pp. 288-294.
- SEKI, T. (1985): *Untersuchungen zum Verhältnis von Gefäßform und Malerei attischer Schalen*. Berlin.
- SHAPIRO, A. (2004): *Dance in Homeric society and in Geometric Greece*. Thesaurus cultus et ritus antiquorum (TCRA), II, pp. 301-303. Los Angeles.
- SHAPIRO, A. (2004a): *III. Context of dance in Greek cult*. Thesaurus cultus et ritus antiquorum (TCRA), II, pp. 310-312. Los Angeles.
- SHEAR JR., T. L. (1993): *The Persian destruction of Athens. Evidence from Agora deposits*. Hesperia, 62, 4, pp. 383-482.
- SHEFTON, B. B. (1982): *Greeks and Greek Imports in the South of de Iberian Peninsula*. H.-G-Niemeyer, Phönizier im Westen (Madrider Beiträge 8), pp. 337-370. Mainz.
- SHEFTON, B. B. (1995): *Greeks Imports at the Extremities of the Mediterranean, West and East: Reflections on the Case of Iberia in the Fifth Century BC*. En CUNLIFFE, KEAY, (eds.), *Social Complexity and the Development of Towns in Iberia. From the Copper Age to the Second Century AD* (Proceedings of the British Academy, 86), pp. 127-155. Oxford.
- SIMON, E. (1978): *Zwei Springtänzer*. Doios kybistetere, Antike Kunst, 21, pp. 66-69.
- SMITH, T. J. (2004): *Major cult involving dances. Dionyssos*. Thesaurus cultus et ritus antiquorum (TCRA), II, pp. 331-334. Los Angeles.
- SPARKES, B.A. (1960): *Kottabos: an Athenian after-dinner game*. Archaeology, 13, pp. 202-207.
- SPARKES, B. A., TALCOTT, L. (1970): *Black and plain pottery of the 6th., 5th. and 4 th. Centuries B.C. (The Athenian Agora XII)*. Princeton.
- STRANDBERG-OLOFFSON, M. (1984): *Acquarossa V. The Head Antefixes and Relief Plaques, I. A Reconstruction of a Terracotta Decoration and its Architectural Setting* (Acta Instituti Romani Regni Sueciae, 4<sup>o</sup>, 38-V-1. Stockholm).
- TODISCO, L. (2007): *Danze orientali tra Attica e Magna Grecia*. En GIUDICE, PANVINI (eds.), *Il greco e il barbaro e la ceramica attica*, pp. 131-150. Roma.
- TRÍAS, G. (1969): *Cerámicas griegas de la Península Ibérica, I-II*. Valencia.
- VICKERS, M. (1974): *A kottabos cup in Oxford*. America Journal of Archaeology, 78, pp. 158, lám. 40.
- VILLANUEVA, M. C. (1987): *Images de Dionysos et de son cortège dans la céramique grecque du IV<sup>e</sup>. ss. en provenance de la Péninsule Ibérique. Grecs et ibères au IV<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ*. Commerce et iconographie (Revue d'études anciennes 89, 3-4), Bordeaux: 297-317.

VILLARD, P. (1992): *Euphronios vers 500*. Euphronios. Atti del Seminario di Studi, pp. 23-27, lám. 25-32. Arezzo

WANDERPOOL, E. (1946): *The Rectangular Rock-cut Shaft. The upper fill*. Hesperia 15, pp. 265-336, lám. 25-49.

WEGNER, M. (1968): *Musik und Tanz. Archaeologia Homerica III-U*. Göttingen.

WERNER, I. (2005): *Dionisos in Etruria. The Ivy Leaf Group*. Acta Instituti Romani Regni Sueciae, 4º, 58. Stockholm.