

EL POSIBLE “VASO DE ANÍBAL” EN EDETA (SANT MIQUEL DE LLÍRIA, VALENCIA)

Miquel Ramón Martí Matias

**1. Colegio Divina Providencia. Carrer del Convent. Vinaros. Castelló.
CP:12500. apreslavie1@yahoo.es**

Resumen: Una cerámica que hasta hoy ha llegado de manera casi desapercibida, podría representar, a la luz de las explicaciones que ofrecemos, una serie de primeras representaciones de gran calado histórico.

Por una parte, podría mostraría las primeras acciones de la Segunda Guerra Púnica, concretamente los momentos anteriores a la destrucción de Arse-Saguntum, cuando el general cartaginés Aníbal, es herido en la pierna por un proyectil arsetano-saguntino. Junto a esta escena, otro personaje a caballo, que debió ser el praetorem Saguntinum que nombra Tito Livio, el general de los saguntinos, es herido en el brazo, escena recreada por el autor edetano del vaso, aunque no llegara a suceder, ya que en esta lectura, podría representar a Edecón, dux de Edeta, compensando así, la escenografía militar y inflando el orgullo edetano. No podemos dejar de pensar en el paralelo de los hechos del vaso, con los hechos sucedido delante de las murallas de Troya. La identificación de Aníbal en el vaso, se realiza tanto por la época de la cerámica, el papel de Edeta respecto a Arse-Saguntum, la panoplia militar que lleva la figura, que lo relacionan con Hércules, y al mismo tiempo, con Alejandro Magno, todo dentro de una propaganda bárquida, que fue fotografiada por el autor de esta iconografía, que pintó unos hechos excepcionales que deben ser rescatados, tanto por su valor en sí mismos, como por certificar las palabras de Tito Livio, cuyo relato de

los hechos es confirmado y ampliado. El papel del Cerbero-Medusa-Lobo ibérico, en una sola figura, como símbolo de muerte y fuerza, domesticado por Hércules, una versión precedente de "Jesucristo" es reivindicado, así como elemento fundamental de la creencia ibérica, aprovechada por Aníbal.

Palabras clave: Edeta, Aníbal, Arse-Saguntum, panoplia, Tito Livio, Segunda Guerra Púnica.

Abstract: A ceramic that until today has arrived almost unnoticed, could represent, in the light of the explanations we offer, a series of first representations of great historical significance. On the one hand, it would show the first moments of the Second Punic War, specifically those before the destruction of Arse-Saguntum, when the Carthaginian general Hannibal, was wounded in the leg by an Arsetan-Saguntine projectile. Along with this scene, another character on horseback, which must have been the "*praetorem Saguntinum*" named by Titus Livius, the general of the Saguntines, is wounded in the arm, a scene recreated by the Edetan author of the pottery, although it did not happen, since in this reading, it could represent Edecón, Chief of Edeta, thus compensating for the military scenery and inflating Edetan pride. We cannot stop thinking about the parallel of the events represented, with the events that happened in front of the walls of Troy.

The identification of Hannibal is carried out by the Chronology of this type of ceramics, the role of Edeta with respect to Arse-Saguntum, the military panoply that the figure carries, that can be related with the figure of Hercules, and at the same time, with Alexander the Great, all within a baroque propaganda, which was photographed by the author of this iconography, who painted some exceptional events that must be rescued, both for their value in themselves, and for certifying the words of Titus Livy, whose report of facts is confirmed and expanded.

The role of the Iberian Cerberus-Medusa-Wolf, in a single figure, as a symbol of death and strength, domesticated by Hercules, is vindicated, as a fundamental element of Iberian belief, taken advantage of by Hannibal.

Palabras clave: Edeta, Aníbal, Arse-Saguntum, panoply, Titus Livy, Second Punic War.

LA PIEZA

Aparece durante las excavaciones del 4 y 5 de septiembre de 1946, en el departamento 94, una estructura aislada, con una potente estratigrafía potente y un banco corrido siendo considerado un espacio habitado (Bonet, 1995).

En ese departamento se encuentra toda una serie de piezas:

“ los materiales que acompañan tenemos un mortero (nº-197) , kalathos de cuerpo cilíndrico y borde moldurado, con decoración de bandas y filetes y dos cenefas (nº-258); kalathos de ala plana , decoración con dientes de lobo y volutas verticales enfrentadas y acodadas, motivos ajedrezados y triángulos(nº-262); kalathos de cuerpo cilíndrico, con hojas de yedra alternada con volutas apuntadas y triángulos opuestos por el vértice, en el ala, decoración de dientes de lobo (nº-251); lebes de cuerpo globular con dientes de lobo, en el cuerpo cenefas en bandas y filetes de semicírculos concéntricos y flecos (nº-281); cuatro fragmentos con parte de cuadrúpedo con rabo de espina, restos de otro animal, y tallos acabados en flor y espirales (nº-241); fondo roto de kyllix de tipo delicata clase de barniz negro intenso y brillante (nº-022); lebes de cuerpo globular con bandas y filetes, semicírculos concéntricos alternando con flecos (nº-280); tapadera de cerámica y pomo anillado (nº-0647); cuenco sin decoración (nº-0625); fragmento decorado con bandas, filetes, serie horizontal de eses y cola de un pez (nº-5484); dos manos de mortero; seis fusayolas con cabeza y dos sin cabeza, más una esférica; dos cuencos lisos; vasito caliciforme de cuerpo globular; escudilla con decoración geométrica; tinaja con decoración geométrica; dos cuentas perforadas planas de hueso; una cuenta agallonada de pasta vítrea; cinco pesas de telar” (Bonet, 1995).

LA PIEZA

La descripción realizada en 1995, la más extensa existente hasta la actualidad (fig.1), es la siguiente:

“Nº-86. Tinajilla sin hombro, cuerpo bitroncocónico, borde revertido moldurado y asas acintadas pequeñas que van del labio al cuello. Conocido como vaso de las cabezotas. Reconstruido. Pasta y superficie beige. Decoración muy perdida con escena de combate de guerreros; tres jinetes con lanza dos peones ; como motivo de relleno de hojas de yedra, zapateros y zarcillos. La escena está limitada por banda y serie de volutas. Diám. Boca 17'8 cm.; diám. base 9 cm.; alt. 2'9 cm. Tipo A.II.2.1. Bibl.:C.V.H.p.41, fig.28;lám. XI.III. (fig.110)” (Bonet , fig 110, p.225-227).

En la representación actual de las imágenes (fig.2) podemos ver la propuesta hoy existe, a la hemos añadido un elemento hasta hoy no detallado, el disco pectoral.



Figura 1. Pieza estudiada. Foto de Jaime Vives-Ferrándiz Sanchez , Museo de Prehistoria de Valencia.



Figura 2. Representación del conjunto pictórico sobre la pieza (abajo con el disco en el personaje A). Dibujos del autor sobre dibujos originales de Bonet.

Las siguiente imagen muestra la pieza entera, siguiendo el dibujo de Bonet, con la forma redonda de la pieza. En la parte inferior, se han eliminado las olas y los elementos vegetales. A la primera figura humana de la imagen a la izquierda (Personaje A) se le ha añadido el disco pectoral que no se había representado hasta hoy.

ANÁLISIS

Hasta ahora, la referencia a esta pieza, resulta tan breve como cómica "Vaso de las cabezotas". Podemos ir desgranando lo que a nuestro parecer, podemos considerar principal, y aquello subsidiario.

Hemos separado la interpretación de la iconografía en tres partes que merecen una lectura independiente.

A) Las Torres:

Existen dos elementos que se consideraban simples "bandas decorativas", que tendrían hasta hora una simple función de separación en la narración decorativa. No obstante, después de ver todas las cerámicas publicadas y encontradas en Edeta, vemos como elementos con cierta similitud, considerados "bandas decorativas", siempre aparecen una a una, separando conjuntos de imágenes y significado, nunca juntas. En este caso, aparecen juntas, y lo que hacen es dar principio a un narración que surge a cada lado de ellas.

Seguidamente vemos el proceso de eliminación de elementos decorativos de estas estructuras (fig. 3) . Nos hemos quedado la fase B en lugar de la fase totalmente descarnada (C).

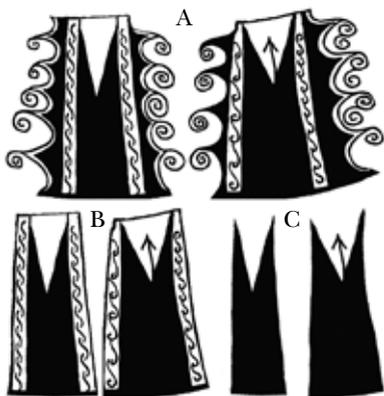


Figura 3. A: Torres con la decoración en olas; B: sin decoración de olas; C: sin lateral decorado. Dibujos del autor.

Si quitamos las olas preciosistas tan recurrentes y efectistas que se encuentran en sus laterales, podemos apreciar como son dos torres . Una de ellas tiene una lanza arriba en vertical, entre dos almenas apuntadas, un soldado oculto entre dos almenas. La otra torre, no tiene lanza. En ambas torres dos almenas simétricas coronan cada una.

La ausencia de la lanza en una, siguiendo la posible lógica del pintor/a, tiene el sentido de que ya ha sido lanzada desde ahí arriba, ya que en las escenas que se desarrollan junto a estas torres, hay más lanzas que personajes, esto es, siete lanzas y cinco personas, sin contar la lanza de la torre. Estas lanzas sobrantes, o rebotan en escudos o se clavan en uno de ellos.

Estas dos torres, están juntas, y siguiendo la habitual construcción defensiva ibérica, pueden estar mostrando una puerta. De este modo estaríamos delante de un recinto defensivo ibérico, la entrada, interpretado por el pintor, como si estuviéramos delante de Troya, en este caso, la Troya valenciana, Arse-Saguntum, y se desarrollarían los hechos que conocemos delante de su puerta.

Para el análisis detallado, dividiremos la pieza en dos escenas, existentes a ambos lados de las torres.

B) Escena 1 y personajes

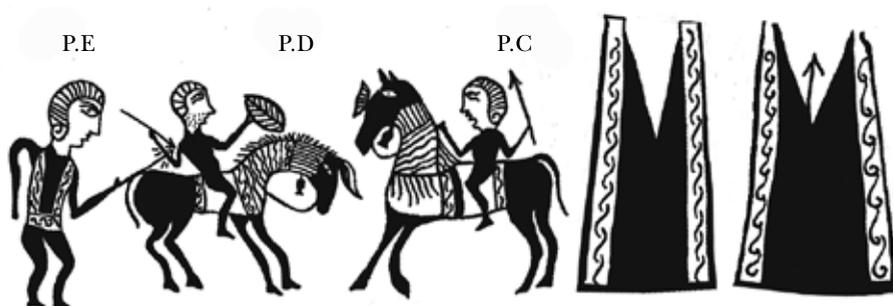


Figura 4. ESCENA 1. Personaje E (P.E). Personaje D (P.D). Personaje C (P.C). Dibujos del autor.

Personaje C (P.C): Un jinete sobre su caballo porta una lanza y sale desde las torres, dirigiéndose al enfrentamiento que hay delante. Creemos que sale en defensa del Personaje D que está siendo herido delante de él (fig.4).

Personaje D (P.D): Jinete, con barba corta, de tamaño inferior que el personaje C que le ataca. Porta un escudo que parece una hoja radiada, y una lanza a punto de ser lanzada. Su caballo es prácticamente igual que el del personaje C, llevando exactamente la misma guarnicionería, incluso el mismo tipo de traje reducido a una homogeneidad de color (fig.4).

Personaje E (P.E): de gran tamaño, como el personaje A. Posee una decoración en su cinturón y en los laterales de su pecho. Va a pie, le clava una lanza en el brazo, al Personaje D, del que sale sangre en forma de gotas. Esta figura, posee detalles en su indumentaria y un mayor tamaño que las restantes existentes, lo que le iguala, en tamaño y decoración, al personaje A (fig.4).

De este modo, vemos dos escenas, que deben ser leídas desde la derecha de una torre y desde la izquierda de la otra, pero que en conjunto, son dos hechos distintos, pero dentro de una misma batalla y con poco margen temporal de diferencia.

Queda claro, por su tamaño, la importancia del Personaje A y del Personaje E y consideramos que son aliados y ofrecen un mismo bando para la persona que ha creado este mensaje pintado. No es arriesgado decir que los tres personajes a caballo serían enemigos de las dos grandes figuras, ya que entraría entra de la mentalidad militar y de valores ibérica. Esto lo podemos ver en la ausencia de arcos y flechas en el mundo ibérico de este momento, ya que era algo considerado cobarde. Otro aspecto alrededor de lo mismo que muestra desigualdad en el combate, sería enfrentarse a pie contra jinetes a caballo, mostrando así valor extra en el combate, ya que solían saltar del caballo en movimiento y enfrentarse a pie.

Por otra parte, si situamos en el principio mismo de la II Guerra Púnica, cabe traer a colación, si representa al *dux* Edecón, el gobernante de Edeta, cuando llega Escipión, y que se pasa a su lado al liberar a su familia de las manos cartaginesas "invitados a la fuerza" a modo de rehenes de lujo, pero que compartió bando con Aníbal hasta ese momento

B) Personajes y escena

Personaje A (P.A): Un personaje con barba corta, tiene un casco con un animal de perfil sobre su cabeza, que consideramos un lobo. Con un brazo sostiene una lanza y con el otro, un escudo de perfil. Es de gran tamaño, como el otro personaje que permanece en el suelo y que hiere al jinete.

La cabeza y el cuello, están en blanco, y le sigue el cuerpo, donde va el uniforme, pintado todo de rojo, aunque se encuentra un poco borrado en la cintura. No obstante, en la cerámica original, por el desgaste de la pintura, se observan unas pinceladas que marcan ciertas formas de ropa no detalladas dentro de ese rojo uniforme.

Tiene un gran ojo con pestañas hacia abajo, siendo el único con esas características en la pieza. Presenta una barba marcada por unos puntos.

En su mano derecha lleva una lanza a punto de ser lanzada, y en la izquierda, un escudo con umbo (fig. 5).

Otra lanza no ha podido ser esquivada por el escudo y se clava en la pierna de la figura, y hay una gota de sangre en la parte de arriba de la lanza, y dos en la parte inferior, que salpican al clavarse en la carne del personaje.



Figura 5. ESCENA 2. Personaje A (P.A). Personaje B (P.B). Dibujos del autor.

Cuando consultamos la reconstrucción pictórica del vaso, vemos que se representa a este personaje como todo pintado en rojo sin detalles interiores en su cuerpo. No obstante, la visión de la pieza original muestra que no es así. Presenta un círculo que en su interior muestra cierta distribución básica interna, una simplificación de decoración (fig.6). Además se observan ciertos tirantes que ciñen el círculo, además se atisban los bordes del cuello del personaje. Este disco que vemos en su pecho, es un disco-coraza pectoral como el de l'Alcudia d'Elx (fig.7), marcando su posición militar elitista y que no vemos en ningún otro guerrero en ninguna otra pieza de Edeta.



Figura 6. Personaje A (P.A), con disco pectoral reconstruido.



Figura 7. Piedra caliza. Guerrero con disco-coraza con lobo con lengua fuera estilo Medusa. Alcudia de Elche. Fotografía del autor.



Figura 8. Casco de bronce con cabeza de lobo, etrusco (VI-V a.C), Harvard Art Museum. <https://harvardartmuseums.org/collections/object/304243?position=343>

Respecto al casco, el animal de perfil sobre su cabeza, consideramos que es un lobo, un *unicum* en la iconografía ibérica. La pieza, especialmente la parte del animal, por algún escaso paralelo, debió ser de metal reluciente, hierro, plata, aunque nos inclinamos por bronce, por su color dorado y, maleabilidad y un paralelo. Evidentemente, elementos de cuero, formarían un conjunto como serían sujeciones con la cabeza del guerrero, y podrían también decorar el cuerpo del animal.

El paralelo que comentábamos es el llamado “yelmo de la cabeza de lobo”, con el número de catálogo 1964.128, datado entre el siglo VI-V a.C, etrusco (fig.8), del *Harvard Art Museum*. El mundo del lobo, con raíces tan destacables mediterráneas, como la loba capitolina en Italia, podemos verlo en otras imágenes en la misma Edeta.

En ellas, aparece la cabeza del animal de perfil, la calota alargada y las mandíbulas abiertas inferior, con la lengua visible entre las fauces, las orejas en forma de una sola alargada en punta y el hocico marcado. Aparece corriendo escapando de cacerías, y en algún fragmento parece tener un carácter más simbólico, pero falta todo el resto de la pieza.

En el casco del personaje A, el cuerpo del animal está desaparecido en parte, pero desde el primer momento se ha unido como una sola pieza, el animal y la cabeza de su portador. Unas líneas unen el animal a la cabeza de su portador, a modo de costillas metálicas o tiras de cuero.

Hemos realizado una propuesta de reconstrucción (fig.9) de cómo pudo ir ataviada la Figura B, que consideramos Aníbal. Al contrario del busto escultórico de época republicana, del Museo de Capua, que ofrece una figura más cercana a la idea romana itálica que a un guerrero cartaginés, ofrecemos una imagen con el disco pectoral sacado de la escultura de l'Alcudia d'Elx, y un casco que lleva un lobo, más moderno que el etrusco que vimos, sacado de las piezas metálicas de los barcos del lago Nemi. También se ha añadido serpientes enrolladas al estilo de la pátera de Santiesteban, toque más indígena, como el que debió lucir la figura real.



Figura 9. Propuesta de reconstrucción del autor, de la imagen de Aníbal, a partir del Aníbal de Capua.

Personaje B (P.B): Delante del personaje A, este jinete porta un escudo rectangular, ovalado en sus extremos, con una falcata en el cinto, a punto de propulsar una lanza en una mano, girado. Su caballo es prácticamente muy semejante a los otros dos de la cerámica. Podemos creer tanto que está luchando con el personaje A, o que es aliado y le han echado un proyectil desde una torre.

UNIENDO TEXTO HISTÓRICO Y LAS IMAGENES CERÁMICAS

Conectar un texto clásico con una pintura ibérica es algo excepcional. De Tito Livio, en su obra "*Ab Urbe Condita*", vemos los libros XXI-XXX habla de la Segunda Guerra Púnica, y concretamente en el XXI, vemos la acción que encontramos en la pintura cerámica:

"[XXI,7,7] *Por una parte, los dominaba una enorme torre, y el muro estaba fortificado a una altura mayor que el resto, dado que el lugar no ofrecía garantías, y, por otra parte, la juventud más escogida ofrecía una resistencia más enconada allí donde se veía que el peligro era más amenazante. [8] Empezaron por repeler al enemigo con proyectiles, sin dejar que los que realizaban las tareas de asedio estuviesen lo bastante a salvo en ninguna parte; después no sólo blandían sus armas arrojadas en defensa de las murallas y la torre, sino que incluso tenían coraje para salir bruscamente contra los puestos de vigilancia y las obras de asedio del enemigo; [9] en estos ataques en tromba apenas caían más saguntinos que cartagineses. [10] Ahora bien, cuando el propio Aníbal, al acercarse al muro sin tomar las debidas precauciones, cayó herido de gravedad en la parte delantera del muslo por una jabalina de doble punta, la huida en torno suyo fue tan acusada y tan precipitada que poco faltó para que quedaran abandonados los trabajos de asedio y los manteletes.*

[XXI, 8,1] *Después, durante unos cuantos días, lo que hubo fue más un asedio que un ataque mientras se curaba la herida del general. Durante este tiempo, si bien los combates estaban interrumpidos, no lo estaban los preparativos de las obras de asedio y de defensa, que no cesaron ni un momento (XXI,8,2) Así pues, se reinició la lucha de nuevo con mayor dureza; y en varios puntos, pues algunos sitios apenas si admitían obras, se comenzó a hacer avanzar los manteletes y a acercar el ariete...*

(XXI, 8,5) *De modo que los muros sufrían ya los embates de los arietes y estaban debilitados en muchas de sus partes; una de ellas, con sus derrumbes ininterrumpidos, había dejado la ciudad al descubierto; tres torres, sucesivamente, y todo el muro que las unía se habían venido abajo con gran estrépito" (Liv., XXI, 8).*

1) De este texto poseemos una descripción detallada de uno de los momentos de la caída de Arse-Saguntum, donde podemos ver como Aníbal, se encuentra al pie de la muralla de Arse-Saguntum, y ha sido herido en la parte anterior del muslo, por una *tragula*. Los historiadores de las armas coinciden en su similitud con el *pilum* romano aunque con ciertas diferencias. Lo más parecido era un arma similar al angón. Para reconocerla mejor podemos seguir a Agathias, que en su tomo XII de su *Historia de los tiempos de Justiniano*, que cita esta pieza:

“El angón es un asta, ni demasiado larga ni demasiado corta, que se puede lanzar según sea necesario, pero que también es adecuada para la defensa y el ataque. Esta jabalina está hecha casi en su totalidad de hierro, y solo el mango está hecho de madera. En el extremo superior del arma (la punta), hay dos tipos de ganchos curvados hacia el eje y bastante similares a los ganchos de un anzuelo” (Maraval, 2007, 20-23).

Una vez clavada en la carne o escudo, había que romper el metal para poder extraerlo. La referencia de la herida de Aníbal, nos habla de una lesión provocada por esa arma, en el muslo anterior, es decir, el músculo cuádriceps femoral, el músculo más voluminoso del cuerpo humano y que soporta el peso del cuerpo humano.

Vemos que la cabeza del arma que hace sangrar en el representación, es más abierta que todas las otras que aparecen en las escenas de la pieza.

El proyectil que vemos en la figura de Edeta, está clavado unos centímetros más abajo, concretamente en el musculo tibial anterior, siendo el músculo más interno de los músculos del compartimento anterior de la pierna.

Si buscamos la diferencia entre el texto y la imagen edetana, la distancia entre el final del músculo cuádriceps femoral y el lugar donde se encuentra clavado en la imagen, en el músculo tibial, como ejemplo, en una persona de 1,80, es de 17 cm.

2) Otros elementos que vemos en el texto y en la representación son las torres. Se habla de una gran torre y después de la herida de Aníbal, la furia desatada de sus tropas, y la demolición de parte de la muralla, como cuando se habla de tres que caen con gran estrépito. Por tanto, estaríamos así delante del momento, realmente mítico para los íberos edetanos y arsetanos, del que hasta ahora teníamos solo la descripción romana, de la caída temporal en combate de Aníbal, al pie de la muralla arsetana.

3) Otro aspecto novedoso es el del otro personaje es herido en el brazo por otro personaje tan grande como Aníbal.

Sabemos que los arsetano-saguntinos salieron a combate a las puertas de su ciudad en diversas ocasiones, desesperados.

En estos momentos previos a la demolición de la defensa muraria arsetana, los combates a pie y a caballo, cuerpo a cuerpo aún se estaban dando, y en uno de ellos estaría implicado Aníbal, hasta que le cayó el

proyectil desde las alturas, pasando a la fase brutal de destrucción física del recinto. En esta fase anterior, debió ocurrir otro acto importante que equilibra en la representación la escena de la herida de Aníbal, y es el daño infringido al jefe de los saguntinos, elegido por el Senado saguntino, del que aparece una fugaz referencia en Tito Livio, pero que fue el contrapeso militar saguntino a Aníbal y/o Edecón, cuyo nombre desconocemos.

Esa referencia a este protagonista saguntino, el general de los saguntinos "*praetorem Saguntinum*" que debió encarnar el heroísmo saguntino, aparece cuando Alorco, un hispano bajo las órdenes de Aníbal, intenta negociar la rendición de Arse. T.Livio: XXI,12, 7. "*Después de entregar de forma bien visible su arma a los centinelas enemigos, una vez rebasadas las fortificaciones fue conducido, y además a petición propia, ante el jefe de los saguntinos*". XXI,12,7. "*Tradito palam telo custodibus hostium transgressus munimenta ad praetorem Saguntinum, et ipse ita iubebat est deductus*" (Livio, 2010).

Esta denominación como pretor (denominación romana) muestra como hubo un tipo de magistrado del senado saguntino, que al igual que en Roma, entre otras muchas funciones, tenía el poder de comandar ejércitos.

Como dijimos anteriormente, el personaje que lo hiere, pudo representar al mismo Edecón, el último dirigente conocido de Edeta, previo a su destrucción. Así, no es casualidad, ni fruto de la perspectiva, el que el Personaje A (Aníbal) y Personaje E (Edecón), sean aliados, engrandecidos en su representación y que los de menor tamaño, puedan ser considerados enemigos de los edetanos.

La visión de Edeta como enemiga de Arse, la ofrecimos en 2019 y chocaba con la idea imperante hasta el momento, de que eran ciudades y territorios hermanos dentro de la llamada Edetania (Martí Matias, 17-46). No obstante, este nombre, es puesto por geógrafos griegos y copiados por romanos, que responde a un concepto posterior y borra las diferencias de todo tipo entre estos dos pueblos, los edetanos y los arsetanos, estos últimos, con moneda, senado y economía marítima, exactamente lo contrario que los edetanos. Ya en época romana, y Edeta destruida en el 206 a.C, existe un cuasi vacío urbano republicano romano hasta la edificación de la Edeta romana imperial, con la readaptación del nombre de Edetania, que llegaría a absorber, a nivel de nomenclatura, el territorio de Arse-Saguntum. Estas diferencias, fueron aprovechadas por Aníbal, para extorsionar a Arse-Saguntum, y así provocar la guerra contra Roma.

EL LOBO EN EL CASCO DE ANÍBAL Y SU SIGNIFICADO

Continuando con la explicación que muestra a excepcionalidad del casco del guerrero que identificamos como Aníbal, podemos extraer gran cantidad de datos a partir de él.

En ninguna representación de Aníbal, aparece con este atuendo, y esta decoración cerámica, nos mostraría cómo iba ataviado en realidad delante de sus enemigos y aliados. En el mundo ibérico vemos el lobo segmentado en tres caras de un mismo elemento.

1) Lobo animal mortal salvaje: En Edeta encontramos ejemplos donde el lobo es cazado con la ayuda de perros, perros domésticos que se diferencian bien del lobo de gran tamaño con sus fauces abiertas, viéndose bien sus dientes y lengua.

2) Lobo como Medusa: el lobo, como rival gregario de los humanos, adquiere nuevas dimensiones espirituales con la llegada del pueblo fenicio y griego. La Medusa, presenta una características que se relacionan con la muerte, como son los ojos saltones y la lengua fuera de la boca caída a modo de burla, fruto de la descomposición cadavérica, por tanto, de la muerte a la que también representa. Un ejemplo se encuentra en la representación de Minerva-Atenea de la muralla de Tarragona datada entre el 150-100 a.C, en la que se puede observar una cara de lobo con la lengua fuera. Por su situación en el escudo y su lengua fuera es el equivalente ibérico de la Medusa o Gorgona. Los autores que han estudiado esta imagen (Grünhagen, 1976, 209-225) consideran que servía para ahuyentar al enemigo. No olvidemos que Atenea, en sus representaciones suele llevar una coraza de piel de cabra con la cabeza de Medusa (una sacerdotisa suya maldita por ella misma), dramáticamente unidas. No obstante, en el caso de Tarraco la Medusa, ha mutado de una cara femenina con la lengua fuera, a un lobo, algo perfectamente entendible por los íberos con su propia mitología ya mestiza.

Así, si a la palabra *Gorgoneion* que aparece en el siguiente texto citado, la sustituimos por “la cabeza lobo ibérica de Tarraco” (fig.10) podemos ver que tiene el mismo significado en su contexto religioso:

“No es necesario insistir sobre las virtudes apotropaicas que para un griego tenía el sagrado gorgoneion incorporado a la égida, el pectoral de la invulnerabilidad que Zeus regalaría a Atenea. En el frontón del templo arcaico de Artemis en Corfú, la Gorgona de cuerpo entero y mirada terrible intimidaba con su presencia al devoto,

purificándole. El gran Gorgoneion esculpido en uno de los muros de la acrópolis ateniense, sobre el teatro de Dionisos (Pausanias 1, 21, 3), era el emblema que defendía simbólicamente la ciudad ante cualquier ataque" (Ruíz de Arbulo, J, 2003, 186).



Figura 10. Fragmento de piedra de la muralla de Tarragona con Atenea con escudo con la cabeza de lobo con la lengua fuera. Época romana republicana. Fotografía del autor.

Otro ejemplo en este caso de factura plena en contexto ibérico es el disco-coraza pectoral de l'Alcudia d'Elx.

3) Lobo como Cerbero-Medusa dominado por Hércules: el perro del dios Hades, cuyas cabezas varían de tres a cincuenta, con serpientes en lomo y cabeza, y una mayor en su cola, guardando la puerta del infierno. Si pensamos en Hércules como un Jesucristo que vence a la muerte, en forma de Cerbero-Medusa, podremos entender mejor lo que para los íberos. Podemos citar al Pseudo-Apolodorus, en su obra *Bibliotheca*:

"Como uno de los 12 trabajos de Hércules era la de capturar Cerbero del reino del Hades. Cerbero era un perro de tres cabezas. Una serpiente como cola y a lo largo de su espalda las cabezas de toda clase de serpientes" (Apolodorus, ed. 1987, 2, 122)

Esta es la faceta del lobo ibérico religiosa. El escritor hispano Lucius Annaeus Seneca (4 a.C-65 d.C), en su *Hercules Furens*, explica como Hércules doblega al perro del Inframundo Cancerbero y se lo lleva a la superficie de la tierra. Esta bajada a los infiernos y la capacidad de Hércules de poner patas arriba el inframundo, derrotar a su guardián, da respuesta a una gran parte de la iconografía ibérica que ha llegado a nosotros:

Acto tercero. Escena Segunda. "Teseo. — *Una roca lúgubre se cierne sobre el río tranquilo, donde las marejadas se endurecen y las aguas lentas yacen en un sueño tórpido: un anciano fétido de horrible vestido aquí espera junto al arroyo y lleva las sombras temblorosas al otro lado: su barba cuelga abajo sin peinar, un nudo encierra*

su bata en feos pliegues, sus ojos hundidos brillan con una mirada espeluznante. Con un palo largo este barquero; cansa su barco. Ata su barca tardíamente vaciada de su carga y busca otra carga de sombras; pero Hércules exigió paso y la multitud cedió. Caronte con pavor grita: “¿A dónde vas, mortal audaz? Detén tu paso apresurado”. El hijo de Alcmena, que no soportó ninguna demora, sometió al barquero, lo golpeó con su palo y saltó a la popa. La barca sobrecargada se hundió bajo el peso, y bebió a cada lado el Leteo por los costados sumergidos.. Los monstruos conquistados tiemblan de miedo, los salvajes Centauros y los Lapitas despiertan a la batalla por el exceso de vino. Luego, agazapado en el rincón más lejano del estanque de Estigia, la bestia salvaje esconde sus cabezas reproductoras Más allá de la casa del codicioso Plutón yace: aquí el feroz perro de Estigia asusta a las sombras, que batiendo sus tres cabezas juntas con un ruido terrible se mantienen en guardia antes el reino: serpientes lamen su cabeza embadurnada de vísceras, su melena es terrible con las serpientes, y el dragón de largo recorrido sisea con su cola giratoria: su rabia es como su forma. Cuando percibe el movimiento de los pies de Hércules, levanta su frente erizado de serpientes agitadas y recibe el sonido con un oído ávido, acostumbrado a detectar los movimientos incluso de las sombras. Pero cuando el hijo de Júpiter se acercó, sin saber apenas hacia dónde dirigirse, el perro se agazapó en una cueva, y ambos se llenaron de miedo. Pero despierta en aquellos lugares silenciosos con sus bulliciosos ladridos y las serpientes sisean en todos sus hombros y el rugido de su espantosa voz enviada desde su triple boca hace temer incluso a las almas felices. Entonces Hércules soltó la piel de león de su mano izquierda, sostuvo la cabeza del león de Nemea ante sí, y se escudó tras la fuerte defensa : en su mano victoriosa blande el pesado garrote, ahora aquí, ahora allá, con fuerza incansable repite sus golpes : el perro vencido reprimió sus amenazas, y cansado bajó las cabezas y cedió toda la cueva. Los dos gobernantes (Hades y Perséfone), sentados en sus tronos, se aterrorizaron y le ordenaron que entrara; y cuando Hércules requirió un regalo, me entregaron a él. Entonces, acariciando con su mano los enormes cuellos del monstruo, lo ató con una cadena adamantina. El perro, el siempre vigilante guardián del sombrío reino, olvidado de su acostumbrada fiereza, temeroso bajó las orejas y se dejó arrastrar, y poseyéndolo su amo lo siguió con mirada sumisa, y azotó su cuerpo con su cola serpenteante. Pero cuando llegamos a la boca de Taenarus, y cuando el resplandor de la luz no acuciada cayó sobre sus ojos, el prisionero tomó nuevo valor y con rabia sacudió sus pesadas cadenas: empujó a su vencedor de su pie, lo arrojó tambaleándose hacia atrás y casi se lo llevó. Entonces Hércules acudió en mi ayuda, y obligamos al perro arrastrado por nuestra fuerza unida y loco de rabia a intentar una vana resistencia al mundo abierto; y cuando vio los cielos resplandecientes y los espacios lúcidos del cielo brillante, cerró los ojos, apartó la luz odiosa y luchó hacia el suelo con todos sus cuellos, luego metió la cabeza bajo la sombra de la forma de Alcides (nombre de nacimiento de Hércules). Pero una multitud cercana se acerca con alegre clamor llevando laurel en sus frentes y canta las bien ganadas alabanzas del noble Hércules...

¿Por qué la prisa, inexorable Destino? Toda esta vasta multitud, que vaga por la tierra, irá allí y desplegará sus velas en el lento Cócitos (*rio principal del Hades por cuyas orillas vagaban los que no podían pagar al barquero según la mayoría de las fuentes, durante 100 años*). *Todas las cosas crecen para ti, oh Muerte, cualquiera que sea el amanecer de Febo, o sus rayos que se ponen, pero perdona a las almas que vienen. Estamos preparados para ti: aunque seas lento, nosotros nos apresuramos. En la hora más temprana de la vida comienza el trabajo de la muerte,*

Un día de regocijo está presente en Tebas: que los suplicantes vengan a los altares: que las víctimas gordas sean sacrificadas; y que las novias y los novios juntos despierten la danza del festival: que los labradores de los campos cubiertos de grano dejen de lado su duro trabajo y descansan. Desde el Este hasta el Oeste y donde Febo mira desde su altura más elevada y niega a nuestros cuerpos una sombra se establece una paz por Hércules ha establecido una paz; y la tierra que el largo océano ha atravesado ha sido sometida por el poder de Hércules. Ha atravesado las profundidades de Tártaro, y ha regresado del dominio infernal conquistado. Ahora no queda ningún terror. No hay nada más allá del reino de Tártaro. En tus cerraduras erizadas, oh sacerdote, deja que el delicioso álamo sea atado" (Se., Her.F. III, 3)

En este mundo de creencias, hay una pieza que son de transición, ya que muestran, tanto elementos de la versión de lobo como Medusa, como el lobo como Cerbero. Están presentes en un carro funerario, son los llamados bronce de "Maquiz", que son cuatro apliques decorativos procedentes del yugo de uno o varios carros, además de las placas de bronce.

Dos de los apliques, muestran la cabeza del lobo con la lengua fuera, protegiendo el carro, un carro que al ser enterrado en necrópolis, para los iberos, viajaría al Hades, donde está el perro Cerbero vigilando la puerta del Averno.

Al respecto, se dice *"El lobo actuaría, tal y como se observa en la pátera de Perotito (Olmos 1994), como umbral del inframundo, reforzado en el caso de Maquiz por su asociación al jabalí, como animales premonitores de la muerte y asociados al paisaje del mundo subterráneo, tal y como se muestra, por ejemplo, en la fibula de Braganza" (Rueda Galán y Bellón Ruiz, 2020, 310)*

Este relato visto anteriormente de Hércules dominando el mundo de la muerte, lo vemos interpretado en muchas imágenes pintadas en cerámica, por ejemplo en Elche, pero no solo allí. La imagen de un joven que se enfrenta a un lobo, es la imagen iberizada de Hércules delante del perro del Inframundo Cancerbero, aunque el ibérico no tiene tres cabezas.

En ninguna representación en la que se encuentra el joven delante del lobo, el lobo aparece muerto o cazado con perros, porque no es el lobo-perro mortal. El joven quiere vivo al animal, y lo acaba dominando como demuestra su mano en la lengua del animal. En los estudios hasta ahora sobre este punto, la identificación de la escena es ambigua y la identificación de los personajes y el significado de la escena no está clara.

Por ejemplo, en el vaso procedente de L'Alcudia de Elche, en el que un joven ase la lengua de un enorme lobo (Pericot 1979, 100), el joven lleva un venablo pero no lo utiliza y coge la lengua, conectando físicamente con el animal, saliendo vencedor del bosque, siendo modelo de los jóvenes (Blanco 1993, 87).



Figura 11. Hércules y Cerbero, 530 a.C. Ánfora ática del Pushkin Museum, Moscú. <https://www.worldhistory.org/uploads/images/6928.jpg?v=1600162327>



Figura 12. Pithos pintado con escena de joven dominando a un lobo. Museo de L'Alcudia de Elche. Fotografía del autor.

Por un lado vemos al lobo salvaje, víctima de la caza y sin características espirituales, y por otra al Cerbero que aparece en las patenas de plata ibéricas de culto religioso y en cerámica griega (fig.11) , existe una tercera variante, que es la del Cerbero iberizado, a medio camino entre el lobo que veían cerca de sus poblados, y el mítico Cerbero sobrenatural, y que siempre va con ese joven que se enfrenta a ese lobo, y que se atreve a sacarle la lengua de la boca sin temor, que es la versión ibérica de Hércules, que ofrece distintas imágenes locales interesantes.

El especialista Blanco Freijeiro aún no distinguía entre el lobo salvaje, el que llamaba *carnassier*, y el lobo cercano a Cerbero en significado, que siempre aparece con un ser humano (fig. 12):

“En raras ocasiones el carnassier aparece en compañía de un hombre, a pie o a caballo (...) el vaso del Héroe, del Museo de la Alcudia de Elche, llamado así por el gallardo doncel que tocado de un largo y puntiagudo bonete ase al animal de su larga lengua saliente. Ignoramos si se trata de escenas de género, representativas de la proeza de un bravo zagal ibérico sobre el temible depredador, o si será un cazador mítico, como el Orión griego, un amante de la caza, capaz de llevar esta afición hasta los dominios del Más Allá. Ni siquiera se excluye a un posible dios de la caza, o aun dios-lobo como el Faunus itálico”. (Freijeiro, 1985, 2).

En un fragmento de kalathos de la localidad aragonesa de Aloza (fig.13) de fines del siglo II a.C. En el: *“...se muestra la figura de un personaje, aparentemente yacente, vestido con coraza y casco con penacho, con un arma al cinto. Con una de sus manos, pretende alcanzar la lengua de un gran animal, quizás un lobo, tras el que aparece un ave”* (Maestro, 2010, 223).

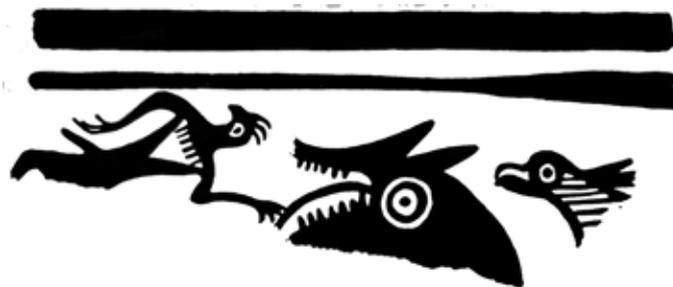


Figura 13. Fragmento de Kálathos B-4. El Castellillo ,Alloza (Teruel). Dibujo del autor (sobre el original de Maestro, 1989).

La lucha entre Hércules y el Cancerbero, es la lucha en definitiva entre la vida y la muerte. Pero no acaba aquí el mundo de las representaciones de este mito y personajes, hay otro soporte, el metal, que ofrece en páteras de plata ibéricas, la continuación de las escenas anteriores, siendo además un elemento dentro de un contexto sagrado ritual. Así, en la sección de *phiále mesómphalos* o *patera umbilicata*, encontramos el ejemplo más claro de la simbiosis del mito de Hércules y Cerbero, en su traducción al mundo íbero y sus creencias.

El ejemplo paradigmático, erróneamente leído en lo que a su motivo central respecta, es la pátera del tesoro de Perotito. Con el número de inventario 1917/39/1 del Museo Arqueológico Nacional (fig.14) , en la descripción de la pátera de Santiesteban, se cita textualmente: “De este conjunto, formado por diversos recipientes y fíbulas, destacan la pátera y la copa por su tipología y decoración. La pátera presenta un medallón central decorado con cabeza de lobo con las fauces abiertas devorando una cabeza humana, rodeada de serpientes. Alrededor dos frisos: uno con escenas de caza, distribuida en nueve sectores, y otra, separada de la anterior por orla de puntos, con una procesión de centauros y centauresas, distribuidos en forma de metopas... Presenta un tema de raigambre ibérica, con paralelos en Tivissa y Máquiz, en la imagen del lobo devorando una cabeza humana rodeada de serpientes, siguiendo la idea del tránsito al Más Allá. Mientras, los relieves de centauros y centauresas, portando instrumentos musicales en medio de un banquete nocturno y erotes con trofeos, son deudores del mundo helenístico tardío para describir la vida bienaventurada y fácil del difunto noble en el allende (caza, banquete, música, vino, conversación festiva, suave embriaguez, ofrenda de la leche...)”.



Figura 14. Pátera de Perotito, Santiesteban del Puerto (Jaén). Museo Arqueológico Nacional. N°.Inv:1917/39/1. Hércules llevando sobre sus espaldas al Cerbero-Medusa-lobo.

La descripción que se da respecto al lobo central, incluso en la ficha del Museo Arqueológico Nacional, es la de un lobo que devora una cabeza humana (que sería la del difunto), y por otra parte se habla "la vida bienaventurada y fácil del difunto noble en el allende". Esta visión contradictoria, deja de serlo cuando se ve en todas las figuras, una celebración de la resurrección, de la dominación de la muerte, de la celebración de la vida un elemento que debe traerse a la lectura de la presencia de lobo en las páteras y de las representaciones de joven con lobo en la cerámica ibérica.

Si nos fijamos, la cabeza humana no sufre, y además tiene dos manos que surgen junto a su cabeza, que lo que hacen, es llevar sobre las espaldas, al lobo-perro Cerbero, siendo la figura humana, Hércules, la visión ibérica del mito de la bajada de Hércules al Inframundo y su salida después de domeñarlo.

Otras piezas relacionadas pero sin que aparezca Hércules, pero sí el lobo-perro Cerbero, son las del tesoro de Tivissa. (Tarragona).

Concretamente, de los diferentes tesoros hallados en diferentes momentos, nos interesa el tesoro de plata Tivissa III, hallado en 1927, con cuatro páteras, diez vasos y fragmento de otro, dos brazaletes, marcados por restos de un incendio. En ellas, vemos las cabezas de Cerbero, pero debido a la dificultad de incluir la cabeza y manos de Hércules, solo conseguido por las extraordinarias manos del orfebre de Santiesteban, solo vemos el animal, pero queda claro el significado que está perfectamente legible en la pieza andaluza (Noguera, 2019, 232).

La última pieza es una hallada en el 2009, la pátera de oro y plata de Titulcia, de los íberos carpetanos (350-220 a.C), que muestra un lobo cuyos rasgos, no están tan bien conseguidos como la pátera de Santiesteban y llega a clasificarse hoy en día como un felino, con dos serpientes. No obstante, el lobo y las serpientes vuelven a estar aquí representados.

Esta visión de ver miembros de la familia *Felidae* (especialmente el león) donde no los hay, es algo que se ha extendido inadecuadamente en los estudios existentes en los últimos años en la Península Ibérica, ya que olvida este aspecto que aquí ofrecemos, del papel, y más en contextos religiosos y/o de necrópolis, del Cerbero-Medusa-lobo. Los mal llamados leones/as que pueblan los museos donde hay piezas ibéricas, son un ejemplo dramático de esto, desde esculturas como la tumba de Pozo Moro, hasta la recientemente escultura de La Rambla (Córdoba), a las páteras de metal o las pinturas sobre cerámica. Este caso debe ponerse a colación con otros animales

exóticos, que citados en el estudio sobre el macaco de Llívia (Guardia y Maragall, 2007, 212-216) pueden resumirse en la Galia romana como pavos reales (*Pavo cristatus*), I d.C en Besançon y Países Bajos; camélidos en Bélgica, Marsella, Burdeos; caribús en Países Bajos, Suiza, Inglaterra y Francia. En fuentes de época tardo-republicana para Italia (McDermott, 1938) se habla de pequeños simios para los ricos, incluso siendo citados por Plauto, aunque su expansión es la época altoimperial con los cercopitecos, destacando los macacos (Amat, 2002), pudiendo verlos hasta cronologías ,V-VI d.C como sucede en Llívia, en el Pirineo.

Hasta la presencia romana, no podemos incorporar a nuestro discurso a un animal, que lo íberos no conocían, el león, procedente de Italia porque lo antes encontramos, son *canis lupus*, lobos, con una figuración más o menos afortunada.

HERCULES, ALEJANDRO MAGNO Y ANÍBAL, UNIDOS POR SUS TRABAJOS

Tanto Hércules, como Alejandro Magno, quisieron ser unidos con el territorio hispano, concretamente con el templo de Melqart de Gades, donde se quiso incluso indicar que fue Alejandro en persona.

Ya en detalles más concretos, el león de Nemea, es a Alejandro Magno, lo que el Cerbero/Medusa/lobo, a Aníbal. Aníbal quiere reflejarse, gracias a la educación de griegos, recibida, en Alejandro Magno. Y estos dos humanos, macedonio y cartaginés, beben del mismo héroe, Hércules griego, Melqart fenopúnico, uno conquistador del lejano Oriente, el otro del lejano Occidente.

La imitación de Aníbal Barca, de la figura de Alejandro Magno, *Imitatio Alexandri*, se puede seguir desde Theodore Dodge en 1891, a Christian San José Campos en 2020.

Tito Livio destaca el viaje de Aníbal a Gadir, después de destruir Sagunto, donde se encuentra el templo de Hércules-Melqart, durante ese invierno (José Campos, 2020). Las monedas de Alejandro Magno y las monedas de los Bárquidas ofrecen una relación que ha sido estudiada y constatada, y Hércules las funde en su simbología.

“ En este sentido, uno de los argumentos de mayor peso a la hora de discutir la Imitatio Alexandri tanto en el plano más propagandístico como en el de facto debe ser, necesariamente, la Imitatio Herculis. Este factor es clave en la significación ideológica del viaje a Gadir por Aníbal y debe comprenderse desde una doble vertiente: primeramente,

la identificación de Aníbal con Melqart y, en segundo lugar, la propia identificación de Alejandro con la divinidad. Al respecto, es incuestionable la clara relación que Alejandro se esforzó por crear entre Heracles y su figura. Alejandro era descendiente de Heracles por vía paterna y durante toda su vida trató de emularlo” (José Campos, 2020).

Hasta en el mundo de los sueños míticos, Alejandro es inspirado por Hércules contra Tiro, y Aníbal, contra Italia. Y en el sueño citado por Cicerón en su obra “Sobre la Adivinación”, 49, encontraremos un elemento crucial que remata este estudio:

“Aníbal, habiendo tomado Sagunto, le pareció en sueños que era llamado por Júpiter al concilio de los dioses; habiendo venido al mismo, Júpiter le mandó que llevara la guerra a Italia... entonces le pareció que una bestia vasta y salvaje rodeada de serpientes, por dondequiera que pasaba derribaba los árboles, matorrales, techos; y él, admirado, preguntó al dios qué monstruo era aquel y el dios le respondió que era la devastación de Italia y le ordenó que siguiera hacia delante, que no se preocupara lo que sucediera por detrás y por la espalda” (Cic. Div. 49).

Por tanto, aquí vemos que el mismo Júpiter, padre de Hércules, después de la destrucción de Arse-Saguntum, se le aparece en un sueño a Aníbal (Hércules), invitado al Olimpo, y le manda que lleve a Italia a un monstruo “bestia vasta y salvaje rodeada de serpientes” esto es, Cerbero-Medusa, sin preocuparse de lo que suceda.

El que Aníbal lleve un casco con Cerbero-lobo-Medusa, es un mandato divino, él es Hércules, y lleva de su mano la muerte y la devastación, encarnada en ese animal, que es triple como hemos visto, como la cabeza de Cerbero. Hércules-Aníbal, ha podido domesticar esa bestia, que atacará a los que se interpongan, como hiciera Alejandro con su “mítica” piel de león de Nemea en sus conquistas.

CONCLUSIÓN

Esta pieza, a modo de hipótesis, agruparía, la plasmación pictórica de una serie de hechos que impactaron a la sociedad del mundo mediterráneo y podría compendiar toda una serie de primeros elementos, como la imagen de Aníbal ataviado con su traje militar propagandístico imitando a sus héroes, Alejandro Magno y Hércules. La primera imagen de la Segunda Guerra Púnica y la herida de Aníbal, en el 219 a.C, y al ser pintada poco después de los hechos, y sabiendo que Edeta es destruida en el 206 a.C, ayuda a datar este tipo de decoración ibérica.

La presencia de dos estructuras con forma de torre, con una de ellas con una lanza oculta entre almenas nos mostraría la primera imagen de la ciudad ibérica de Arse-Saguntum.

Sabemos por Tito Livio , de la herida de Aníbal en Sagunto. La herida de un personaje como Aníbal (al que hemos llamado personaje A), hasta el punto de dejar en suspenso la guerra mundial de la época, durante un tiempo, debió conmocionar a las sociedades de la época, y más a los testigos inmediatos que se encontraban en el ojo del huracán bélico, edetanos y arsetanos, que en esta época son entidades separadas y enemigas, aunque en época romana sean confundidas y aglutinadas amabas como edetanas.

El personaje A, posee unas características, que sumadas, lo hacen único en el conjunto de la iconografía ibérica. Destaca el casco, que tiene un significado simbólico determinante, un lobo de metal, que encuentra su antepasado en uno etrusco del siglo IV a.C. Su lectura debe relacionarse con el lobo, no solo el enemigo salvaje de los rebaños y competidor de cazadores, sino con su versión mitológica. Esta debemos encontrarla en Cerbero, el perro de una a varias cabezas, que vigila la entrada y salida del Hades. Su cabeza, cola y lomo lleno de serpientes , lo relaciona en la mitología con Medusa, con la que comparte poderes y con las que se confunde en varios autores en el infierno.

Su figura poderosa, paralizadora, infernal, está presente en numerosa iconografía ibérica, especialmente en plata y concretamente en pateras con contexto religioso. Su presencia amenazadoras piezas rituales, hasta ahora era interpretado de una manera muy ambigua. La pátera de Perotito o Santiesteban del Puerto, es el ejemplo perfecto de la unión entre este lobo infernal y su domador, Hércules.

Hércules, domina a Cerbero, con el permiso final de su dueño, la pareja Perséfone-Hades. Su salida del Averno, con Cerbero a lomos, provoca un caos divino, al permitirse así a los muertos salir del mundo subterráneo y a los vivos, no entrar , si no lo desean. Tenemos así a Hércules, vencedor de la muerte, un Jesucristo versión ibérica, de ahí su éxito.

La elección de un lobo-Cerbero para el casco, es un elemento equivalente a la cabeza del león de Nemea que vemos representada en la escultura, musivaria y numismática sobre Alejandro Magno. Ese casco, le hizo ser el objetivo más visible, como el uniforme y medallas de Nelson en Trafalgar, blanco fácil de francotiradores.

Alejandro Magno, gracias a los maestros de Aníbal, griegos también, pusieron el espejo donde el cartaginés se miró, al igual que el macedonio se inspiró en el mítico Hércules, tal vez, un humano o varios, exagerado con el tiempo y las creencias y divinizado El lobo-Cerberos, fue el equivalente animal, versión ibérica, del león de Nemea, y ser llevado en un casco, dotaba de una simbología perfectamente entendible por el mundo local hispano, que le igualaba tanto al macedonio, como al héroe divino y merecedor de respeto por los íberos impactados con esos elementos.

Reivindicamos la figura del lobo en escultura ibérica como el sustituto de todos los supuestos leones/as que se quieren ver en época ibérica, ya que no es hasta época romana tardo-republicana muy avanzada, y especialmente en el Imperio, cuando llegan a la Romanidad, de forma elitista, desde simios, a pavos reales, camélidos, etc.

Pero lo que inclina la balanza de la interpretación, es la lanza clavada en la pierna de este personaje A (Aníbal). En un descuido, desde la muralla, fue herido en el muslo delantero, concretamente con una *trágula*. En la imagen aparece el proyectil en el músculo tibial delantero, en el texto de Tito Livio, en el músculo femoral delantero, 17 cm separan un músculo del otro.

En nuestra opinión, el/la ceramista que pintó la cerámica, no estuvo presente en el momento de la batalla que pintó. Debió ver en persona a Aníbal, ya que éste, visitaría Edeta, aliada suya contra Arse-Saguntum, y cuyas disensiones ya demostramos, siendo aprovechadas como *casus belli* que desembocó en la Segunda Guerra Púnica. La figura de Aníbal, con el casco del lobo-Cerberos, debió impactar a los ciudadanos edetanos, y cuando llegaría la noticia a Edeta de lo sucedido a Aníbal, delante de Arse-Saguntum, le hablarían de su herida en la pierna en la parte delantera, sin especificar si era fémur o tibia.

La otra figura a pie, de gran tamaño, que hiere a un jinete del mismo tamaño que Aníbal, podría estar marcando a su *dux*, Edecón, poniendo en el mismo retrato, a los dos personajes destacables, de su mismo bando, contra Arse-Saguntum. El herido a caballo, se referiría al *praetorem Saguntinum*, encargado de la defensa mítica de la ciudad, por el senado arsetano-saguntino. Los dos infantes, de gran tamaño, destacan sobre los que van a caballo, y eso potencia su valentía para el lector de la obra, mientras los de caballo, son cobardes ya que tienen ventaja.

Por tanto, tenemos una escena con dos torres que resumen un recinto amurallado, su parte de entrada, la de Arse-Saguntum, un guerrero ataviado con un disco protector en el pecho y un casco con lobo con

un significado enorme, con una lanza clavada en la pierna. Tantos datos juntos en su contexto histórico oportuno, no son fruto de la casualidad o el simple arte por el arte, sino la fotografía que nos ha llegado del principio de la Segunda Guerra Púnica con sus protagonistas principales “*ad portas*” de Arse, recordando los combates delante de Troya, y que 17 cm entre músculo tibial y femoral, no pueden descartar, sino ampliar nuestra comprensión de unos hechos que cambiaron el mundo de la época, y el nuestro. Evidentemente no tienen los nombres puestos, pero dejar estar figuras como mero arte, o casualidad, sería desprestigiar un potencial, que creemos oportuno compartir. El pintor del vaso cerámico, nos dejó unos hechos que impactaron a todo el mundo clásico, y más, a los que vivieron los hechos dentro del ojo del huracán.

BIBLIOGRAFÍA

- Amat, J (2002): *Les animaux familiers dans la Rome Antique*, Paris.
- Apollodoro (1987) Biblioteca mitológica (Calderón Felices, J, Editorial Akal. 2, 122. Madrid.
- Bonet, H (1995) *El Tossal de Sant Miquel de Llivia: la antigua Edeta y su territorio*. Diputación de Valencia. Servicio de Investigación Prehistórica, pp. 225-229.
- Ciceron (ed.1988) De la adivinación , Libro XXI, 7 (Pimentel, J). Universidad Nacional autónoma de México, 49. México.
- Blanco Freijeiro, A (1993) El carnassier de Elche. En: *Homenaje a Alejandro Ramos Folqués*: ciclo de conferencias desarrollado en Elche entre los días 25 y 29 de noviembre de 1985, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 85-97.
- Grünhagen, W (1976) Bemerkungen zum Minerva-Relief in del' Stadtmauer van Tan-agona . *Madrider Mitteilungen*, 17, pp. 209-225.
- Guardia, J, Maragall, M (2007) Enterrament d'època tardoromana d'un macaco amb aixovar al jaciment de les colomines (Llivia, la Cerdanya) , 55. Exemples tecnològics de l'antiguitat, pp.199-227.
- Lechuga, M.A., Rueda Galán, C y Bellón Ruiz, J.P (2020) “Los “Bronces de Maquiz”. Nuevas propuestas para su contextualización dentro del proceso histórico de Ilturgi”. *Complutum*. 31 (2), pp. 305-324
- McDermott, W.C (1938) *The ape in Antiquity*, Baltimore.
- Maestro, E (2010) Las armas en la cerámica ibérica aragonesa, *Gladius*, pp. 223-224.
- Maraval, P (2007) *Agathias, Histoires, Guerres et Malheurs du Temps sous Justinien*, Paris, Les Belles Lettres. Traducción Miquel Ramon Martí, pp.20-23)
- Martí Matias, M.R (2019) Aníbal y Edetania versus Arsetania. Aníbal y Q.F.Maximus Cunctator versus Publio Cornelio Escipión (y su monumento saguntino), *Arse* 53, pp.17-46.

Noguera, J. Y Jornet, R (2012) "La destrucción del Castellet de Banyoles (Tivissa, Tarragona)". En: *Íberos del Ebro. Actas del II Congreso Internacional de Alcañiz-Tivissa, 16-19 de noviembre de 2011*. Institut Català d'Arqueologia Clàssica. Universidad de Barcelona/Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 231-247.

Ruiz de Arbuló, J (2003) "Santuarios y fortalezas: cuestiones de indigenismo, helenización y romanización en torno a Emporion y Rhode (S.VI-I a.C)". *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, N° 28-29. En: *Formas e imágenes del poder en los siglos III y II a.d.C.: modelos helenísticos y respuestas indígenas* (Seminario Casa de Velázquez y UAM, febrero 2004), 186.

San José Campos, C (2020) *La Imitatio Alexandri de Aníbal Barca*. Vol. 38. *Studia Historica: Historia Antigua*. Ediciones Universidad .Salamanca, pp. 21-48.

Seneca (1857) *Hercules Furens. A tragedy of Seneca* (Adamides al inglés, y Miquel R. Martí al castellano). Augustus Putnam, Publisher. Middletown.

Tito Livio (2019) *Historia de Roma desde su fundación*. Libros XXI-XXV (Villar Vidal, J.A), Biblioteca Clásica Gredos, Madrid.

