

decoradas de Peña Negra I, importantes en sus prácticas de comensalidad vinculadas a celebraciones importantes (406 lám., 411 fig. 210), pierden valor durante Peña Negra II y son sustituidas por producciones a torno fenicias o imitaciones suyas ya en cerámica gris.

Se trata, en suma, de una excelente tesis, con muy buen apartado gráfico, bien respaldado en planimetrías, reconstrucciones e infografías por el proyecto que dirige su director, Alberto Lorrio, que de la que sólo cabe recomendar su lectura.

La obra se integra en la prestigiosa colección Studia Hispano-Phoenicia, que después de su paralización por la Real Academia de la Historia en 2015 sin razones objetivas, ha sido retomada por la Universidad de Alicante a partir de 2023.

## Bibliografía

Lorrio, A., López Rosendo, E. y Torres, M. (2021): “El sistema defensivo de la ciudad fenicia de La Fonteta (Guardamar del Segura, Alicante). Campaña de 2018-2019”. *Madridrer Mitteilungen*, 62: 330-386.

**Moreno Padilla, M. I. (2023): *La Cerámica ibérica con Decoración Geométrica del Alto Guadalquivir: Territorios, Estilos e Identidades Iconográficas (ss. VI A.N.E. – I D.N.E.)***. Universidad de Jaén. UJA Editorial. ISBN: 978-84-9159-571-7

La iconografía ibérica ha sido uno de los temas preferidos de la investigación del mundo ibérico desde los propios inicios del campo. No es casual: dada la naturaleza de la epigrafía ibérica, y las limitaciones de los textos grecorromanos, constituye una fuente de indiscutido valor para acercarnos al sistema de creencias de los pueblos ibéricos. Pero por ello mismo, es también difícil aportar a este *corpus* de manera que podría considerarse novedosa. Este libro lo consigue.

*La Cerámica Ibérica con Decoración Geométrica del Alto Guadalquivir: Territorios, Estilos e Identidades Iconográficas (siglos VI a.n.e. – I d.n.e.)* de María Isabel Moreno Padilla es la monografía resultante de su

Lorrio, A., Pernas, S., Torres, M., Trelis, J., Camacho, P. y Castillo, L. (2020): “Peña Negra (Crevillent, Alicante): la ciudad orientalizante de Herna y su territorio”. En S. Celestino y E. Rodríguez (eds.): *Un viaje entre el Oriente y el Occidente del Mediterráneo. IX Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos (Mérida, 2018)*. vol. 2. Mytra, 5. Instituto de Arqueología de Mérida del CSIC-Junta de Extremadura. Mérida: 521-540.

Ortiz Temprado, R. (2014): “La cerámica a mano”. En A. González Prats (ed.): *La Fonteta 2. Estudio de los materiales arqueológicos hallados en la colonia fenicia de la actual desembocadura del río Segura (Guardamar del Segura, Alicante)*. 2.1. Universidad de Alicante. Alicante: 13-238.

Rouillard, P., Gailledrat, E. y Sala, F. (2007): *L'établissement protohistorique de la Fonteta (fin VIII<sup>e</sup> – fin VI<sup>e</sup> siècle av.J.-C.)*. Casa de Velázquez. Madrid.

Vinander Antón, I. (2019): *La cerámica decorada del Bronce Final en Peña Negra (Crevillent, Alicante)*. Museo Municipal José María Soler. Villena.

ALFREDO MEDEROS MARTÍN

Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Prehistoria y Arqueología. Ciudad universitaria de Cantoblanco. Carretera de Colmenar km. 15. 28049 Madrid. alfredo.mederos@uam.es

tesis doctoral, dirigida por los profesores Arturo Ruiz y Carmen Rueda, y defendida en 2019 en la Universidad de Jaén. Como indica el título, Moreno Padilla se propone, se propuso, el análisis estilístico, territorial e interpretativo de la decoración geométrica hallada sobre la cerámica del Alto Guadalquivir, partiendo de la premisa de que esta iconografía, como la vascular figurada, también presenta una semántica interna que puede ser descifrada. Entronca con una fructífera línea de investigación, la iconografía vascular ibérica, a la cual añade un repertorio iconográfico en gran medida ignorado: la decoración geométrica, perteneciente a una región hasta la fecha igualmente ignorada por el estudio de la iconografía vascular: el Alto Guadalquivir. El estudio de esta región es otro productivo ámbito de estudio al que contribuye este libro, y las reflexiones sociopolíticas que deriva la autora a partir del estudio estilístico se entretajan con las investigaciones realizadas, entre muchos otros, por sus dos co-directores.

Las aportaciones de la Escuela de Jaén al conocimiento de la cultura ibérica son más que conocidas, y como reflejo de ello, *La Cerámica Ibérica con Decoración Geométrica del Alto Guadalquivir* es el duodécimo número de la Serie «Ibera» de la Colección «Arqueologías» publicada por la Editorial de la Universidad de Jaén. Se une, así, a una serie con unos títulos de gran interés y calidad investigadora. Como los otros ejemplares de esta serie, el libro de Moreno Padilla está excelentemente editado, con numerosas imágenes a color de muy buena calidad.

El libro se divide en dos volúmenes: un primero que reúne el contenido analítico e interpretativo de la obra, y un segundo que actúa a modo de catálogo, con la intención de ser consultado conforme se avanza en la lectura. El primer volumen, a su vez, se estructura en cinco grandes apartados, precedidos por un prólogo de A. Ruiz y C. Rueda. El primer apartado consiste en la introducción, donde la autora indica sucintamente los objetivos y premisas del trabajo. El segundo es un sintético estado de la cuestión referente a la investigación de la iconografía geométrica en la historiografía del mundo ibérico, y vertebrado a su vez en tres capítulos (Capítulos 2, 3 y 4). El tercer apartado contiene la propuesta teórica-metodológica que vertebra todo el trabajo, con un capítulo dedicado a una revisión teórica (Capítulo 5), y un segundo capítulo en que esboza el método interpretativo empleado a lo largo del libro (Capítulo 6). El cuarto apartado del libro contiene los casos de estudio analizados por la autora, otorgando un capítulo a cada área de estudio (Capítulo 7: Guadiana Menor, Capítulo 8: territorio de Cástulo, Capítulo 9: Campiña de Jaén), y dentro de éstos, subapartados para cada yacimiento tratado (necrópolis de Baza, necrópolis de Castellones de Céal, *Baecula*, Puente Tablas...). Por último, y a modo de conclusión, Moreno Padilla recoge todos los hilos presentados en los casos de estudio para tejer una visión panorámica de la evolución del código iconográfico geométrico del Alto Guadalquivir, relacionándolo con el proceso histórico vivido por las poblaciones de la región (Capítulo 10).

La Introducción de la obra condensa los objetivos del libro y los parámetros que lo guían. Así, el objetivo de la obra, tal como lo enuncia, es analizar «los patrones de regularidad, los cambios estilísticos y

los niveles de significación social» (p. 17) de la decoración geométrica. Lo realiza desde una triple perspectiva, indicada en la página 18. Primero, «conocer los distintos procesos de estetización de estas sociedades»; segundo, «como medio para investigar las estructuras económicas y socioculturales en las que se integran»; y tercero, como método para analizar las identidades sociales ibéricas, y los mecanismos simbólicos empleados para representar el mundo real, así como el imaginado. De los objetivos ya se trasluce el verdadero foco de este libro: las comunidades ibéricas que crearon, usaron y depositaron estos vasos decorados. Esta idea, en la base de toda la obra, se encuentra también en la justificación del soporte al que recurre. Señala que, ya que la cerámica está presente en todas las facetas de la vida (y de la muerte) de todos los miembros de la sociedad ibérica, independientemente de su estatus, es así para el propio ibero un medio ideal de transmisión iconográfica, a su vez susceptible de variar y ser manipulado según la forma del vaso. Por último, los marcos espaciales y cronológicos están igualmente adaptados a las necesidades del objetivo principal: el libro analiza tres áreas de estudio o subregiones, a su vez constituidas por distintos yacimientos de distinto tipo (asentamiento, necrópolis y espacio de culto) que, o bien por sí mismos o de manera complementaria entre sí, proporcionan el amplio espectro cronológico de este libro.

Los Capítulos 2, 3, y 4 presentan el recorrido histórico e historiográfico de los estudios de decoración geométrica ibérica hasta la actualidad. Este apartado contiene verdaderamente dos hilos conductores: por un lado, la evolución de los estudios de iconografía vascular ibérica y el carácter minoritario de la decoración geométrica, y por otro lado, la evolución de los estudios sobre cerámica ibérica. En los Capítulos 2 y 3, que avanzan desde el siglo XIX hasta los años 80, Moreno Padilla resalta la manera en que la percepción de la iconografía vascular estaba atada a la gradual definición de la cultura ibérica como cultura arqueológica, a raíz de la sucesión de descubrimientos que tuvieron lugar a finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, y a la propia evolución de la disciplina arqueológica. Así, los primeros estudios de iconografía se vieron obstaculizados por problemas de cronología, el desconocimiento del contexto

arqueológico, y perspectivas difusionistas y principalmente comparativas. El Capítulo 4 explora el cambio que tuvo este panorama en la década de 1980, a partir de la cual creció sustancial y paralelamente el conocimiento de la cerámica ibérica y la decoración vascular. Un auge directamente vinculable a los avances de la práctica arqueológica en España y la extensión de la documentación de los contextos de hallazgo de las piezas. Surgieron entonces las principales tipologías cerámicas, definidas por funcionalidad por encima de morfología, así como interés en su producción y difusión. Por otro lado, alentado por las obras pioneras de autores como R. Olmos, se evidencia una verdadera profusión de obras centradas en la iconografía vascular, en que la investigación empieza a apreciar el carácter local de las producciones, y el profundo sentido simbólico y alusivo de las decoraciones. No obstante, el principal foco de este crecimiento es la iconografía vascular figurada; y en su reconocimiento, en la década de los 2010 surgen las primeras reivindicaciones de la necesidad de reevaluar el papel de la decoración geométrica, tanto en las escenas figuradas como en los programas exclusivamente geométricos (Santos Velasco 2010).

No obstante, la decoración geométrica es por su propia naturaleza abstracta, siendo esto uno de los principales obstáculos para su estudio. Por ello, Moreno Padilla es consciente de la necesidad de crear un aparato teórico-metodológico coherente para enfrentarse a su estudio. El Capítulo 4 concentra el sustrato teórico y epistemológico del trabajo, en el cual la autora sigue dos líneas entrelazadas: la conceptualización de la decoración geométrica como código simbólico, y la cerámica como canal de comunicación. Combina y recurre a conceptos y teorías extendidas en el ámbito de la iconografía ibérica, como puede ser la visión de estilo pictórico relacionado con la entidad política del *oppidum*, matizándolas con ideas procedentes de distintos campos, incluyendo la Historia y Antropología del Arte, la Semiótica, así como la Arqueología de la Producción y la Arqueología del Paisaje, entre otros. Concibe la decoración geométrica como un código de signos y símbolos que pueden ser reconocidos por los integrantes de la comunidad, configurando un lenguaje en que, por la propia naturaleza abstracta de

los motivos, el ritmo y la repetición de los signos es esencial, creando un orden detectable desde el exterior. La generalización de signos y motivos en un tiempo y lugar determinado refleja la identificación de los miembros de la comunidad con el mensaje, y su aceptación del orden social y sistema de creencias al que pertenece y alude. Siguiendo la estela de otras obras de iconografía vascular, la autora incide en el carácter territorial y cronológico de los estilos pictóricos. Esta variabilidad también influye en la materialidad de la decoración; por ejemplo, en la introducción de nuevas técnicas como el compás, o la propia selección de tipos cerámicos como soportes.

El Capítulo 6 consiste en la aplicación de esta teoría a la metodología empleada a lo largo del estudio. Consta de dos grandes partes: una específica a la decoración geométrica, y la segunda específica a la tipología de vasos empleados. En la primera parte, referente a la decoración geométrica, Moreno Padilla desarrolla los elementos constituyentes de la sintaxis iconográfica que sigue en su obra, así como los tipos de uniones que pueden existir entre motivos. Distingue cuatro distintos tipos de motivos, desde los geométricos individuales hasta los llamados símbolos fitomorfos, y los ordena en 23 series distintas, cada una con sus respectivas variantes. En el caso de la decoración geométrica es esencial, aún más que con la iconografía figurada, considerar el orden y disposición de los motivos. He ahí que la autora explique conceptos esenciales en esta sintáctica como el «núcleo» de la composición, relacionado con la «Tendencia Decorativa» del vaso, «Campo Decorativo» y «Secuencia Decorativa». Son herramientas analíticas creadas para su aplicación a un vaso individual, enfocadas a identificar el orden de la decoración, y en el caso de la «Secuencia Decorativa», a intentar crear una especie de «Matriz Harris» del diseño. A continuación, desarrolla el concepto de «Código o programa decorativo», que consiste en las secuencias decorativas más reiteradas en un conjunto de vasos decorados. Un aspecto llamativo de este sistema es la consideración del preparado del vaso en sí, los engobes o barnices, que Moreno Padilla identifica como un signo a tomar en consideración. Los distintos engobes, que numeran seis, constituyen las bases de los distintos tipos de Programas

Decorativos identificados por la autora para el Alto Guadalquivir, y que recoge en las figuras 6.5, 6.6, 6.7 y 6.8. Estas tablas están en color y obedecen un sistema sencillo e intuitivo, explicado en el propio capítulo, basado en el número de motivos que posee la secuencia determinada. Moreno Padilla llega a identificar 136 programas decorativos distintos.

Merece la pena reflexionar sobre esta metodología, ya que muchos autores han criticado la práctica de clasificación de motivos, señalando que la heterogeneidad y fluidez de la iconografía vascular, especialmente visible en la decoración fitomorfa, la convierten en tarea inútil y peligrosamente reduccionista. No obstante, en este caso Moreno Padilla ha dado con una excepción a esta regla, al analizar motivos geométricos en buena medida individualizables que tienden a repetirse rítmicamente en el campo decorativo, sea en frisos horizontales o verticales. Y ya que el orden de los componentes es tan esencial para este tipo de comunicación no figurada, el estudio de las «Secuencias Decorativas» sustituye la tradicional interpretación narrativa, al permitir registrar y comparar los ritmos y las cadencias de las decoraciones.

La tipología de los vasos empleados como soporte es esencial para comprender la naturaleza de la comunicación de los programas geométricos, y por ello Moreno Padilla considera necesario establecer una tipología interna de los vasos tratados en su catálogo de 2.400 ejemplares. El sistema hunde sus raíces en trabajos previos (Pereira 1988 y 1989) pero está adaptado a las necesidades del estudio: por un lado, Moreno Padilla no considera la cocción y preparación del vaso como elemento tipológico, al incluirlo en el apartado decorativo. Por otro lado, al contrario que otras tipologías extendidas, no busca indicar la funcionalidad del vaso: dado que una buena parte del repertorio procede de contextos funerarios ritualizados, sería un esfuerzo en buena medida estéril. Por ello, opta por centrarse en elementos puramente morfométricos, que organiza según una jerarquía que aparece claramente explicada en la figura 6.10. A continuación, describe las distintas series con sus respectivos tipos, cada una con su figura correspondiente, entre las figuras 6.11 y 6.28. Una característica definitoria de la clasificación es que es adaptable y abierta, por lo que cualquier nuevo tipo puede ser fácilmente incluido.

Habiendo establecido estos parámetros, Moreno Padilla inicia lo que podría considerarse el grueso del trabajo: los casos de estudio. Los objetivos siguen los tres niveles de análisis del diseño decorativo que explicita en la figura 6.9: una primera descripción de los aspectos técnicos y estéticos de las decoraciones, la definición de los procesos socioeconómicos en que se insertan los vasos, y la interpretación de los estilos pictóricos en el ámbito territorial y económico. La estructura de los Capítulos 7, 8 y 9 es reflejo de estos objetivos, aplicada metódicamente caso por caso.

Cada capítulo corresponde a una de tres áreas de estudio, en buena medida definidas por la topografía física: la cuenca del Guadiana Menor, el territorio de Cástulo, y la Campiña de Jaén. Cada capítulo está dividido en subapartados correspondientes a yacimientos concretos (necrópolis de Baza, necrópolis de Castellones de Céal, *oppidum* de Giribaile, Puente Tablas...). Cada yacimiento, a su vez, es analizado según una misma estructura. Primero, una introducción a la investigación previa del yacimiento. Segundo, la valoración de la producción pictórica y alfarera local: el número de recipientes, los motivos empleados, los tipos de asociaciones iconográficas más recurrentes, el repertorio tipológico empleado, y, por último, una minuciosa presentación de la asociación entre determinadas secuencias pictóricas y tipos cerámicos, con información cronológica cuando está disponible. En este último aspecto, es esencial recurrir a los programas decorativos tal como aparecen recopilados en el Capítulo 6. Tercero, Moreno Padilla presenta los estilos geométricos identificados en el yacimiento. Y cuarto, una reflexión social y territorial particular al caso concreto, en que entrelaza los trabajos e interpretaciones previas de la organización sociopolítica del lugar con las evidencias estilísticas. Dependiendo del tamaño del repertorio, evidentemente, las conclusiones son de mayor o menor longitud y profundidad: ejemplo de este contraste podría ser la necrópolis de Baza con sus 358 ejemplares y ocupando 45 páginas, comparada con el santuario de la Cueva de la Lobera, que apenas ocupa nueve páginas. Cada yacimiento es tratado como una entidad dependiente, pero al final de los Capítulos 7, 8 y 9, la autora realiza una recapitulación, derivando conclusiones interterritoriales a la

escala de cada subregión. El tipo de información que la autora puede extraer de la decoración geométrica depende del yacimiento concreto, así como de los tipos de motivos empleados. Dicho esto, en todos los casos hace hincapié en la decoración geométrica como indicador de identidad, individual y colectiva, a largo del espacio, pero también el tiempo. Existen casos con una importante diacronía, como Tútugi, que permiten ver la evolución de las identidades aristocráticas a lo largo del tiempo según las variaciones en la selección de programas decorativos y tipos de vajilla, registrando la pervivencia de tradiciones orientalizantes, la manipulación del color, y la irrupción de figuras helenizantes. En Baza, existe una correlación entre programas pictóricos y los distintos grupos sociales (fundadores, aristocracias, clientela...), evidente en el uso de la policromía en las tumbas fundadoras, pero también existe una tendencia a desarrollar programas particulares, únicos e individuales en el Sector 2, adscrito a los parientes del linaje. En todos los casos, la interpretación iconográfica de los vasos se nutre de su comparación con otros datos del contexto de aparición.

Por último, resulta necesario mencionar una parte de esta monografía a la que solamente se ha aludido: el segundo volumen. Este catálogo contiene todas las piezas mencionadas en el texto de los Capítulos 7, 8 y 9. Cada uno de los vasos está recreado a buen tamaño, a color, y de manera uniforme: todos los dibujos obedecen el mismo código de colores, y todas las fotografías siguen un mismo modelo. Las piezas aparecen organizadas según varios criterios: el yacimiento de aparición, siguiendo el mismo orden en que aparecen en el texto principal; el contexto de hallazgo, como pudiese ser una tumba; la preparación de la cerámica, distinguiendo entre cerámica lisa y los distintos engobes; y ya el tipo de cerámica, según la tipología indicada por Moreno Padilla en el Capítulo 5.

El Capítulo 10 reúne las reflexiones finales de Moreno Padilla. La aproximación «bottom-up» del libro alcanza aquí su punto máximo, donde la autora realiza un recorrido panorámico de la evolución de la decoración geométrica en la totalidad del Alto Guadalquivir. La visión general que proporciona destaca por su amplitud, pero también por su profundidad, y este último matiz es fomentado por el

concepto de «identidad iconográfica», presente en toda la obra, pero definida aquí en las conclusiones. Por identidad iconográfica entiende «el conjunto de rasgos [iconográficos] que caracterizan y definen a un individuo, grupo, sitio y/o territorio» (p. 346). Si la imagen geométrica es un medio de comunicación, lo es a varios niveles, transmitiendo mensajes distintos a diferentes miembros de la comunidad de manera simultánea. Este matiz, esta distinción entre identidad individual y colectiva, sea de un grupo social determinado o de una población o territorio determinado, es especialmente sugerente, aunque como es lógico, no se percibe en todos los yacimientos por igual.

Para la autora, el recorrido histórico de la decoración geométrica del Alto Guadalquivir guarda una estrecha relación con los procesos de formación, consolidación y crecimiento de las entidades políticas-territoriales del Alto Guadalquivir y los linajes clientelares aristocráticos que las encabezaban. De manera análoga a lo señalado para la iconografía vascular de regiones del levante y sureste peninsular, Moreno Padilla resalta la existencia de una relación directa entre el ciclo vital de los *oppida* y la decoración geométrica como expresión iconográfica. El estudio de Moreno Padilla también revela una serie de detalles sugerentes e incluso característicos que posee escasos paralelos fuera de este monográfico, y que quisiera destacar. El primero es la existencia de las llamadas «tendencias pasajeras», definidas por la autora como aquellos programas detectados en un único recipiente y datados en la etapa formativa de los siglos VI y primera mitad del V a. C.: se trata de programas que fracasaron y no tuvieron continuidad. Este fracaso en la memoria local contrasta con la continuidad de muchos otros programas que terminarían convirtiéndose en estilos regionales, o incluso motivos que se volverían característicos de la decoración geométrica, como los semicírculos, líneas onduladas o segmentos de círculo. El hilo de la memoria es recurrente, y pocas veces aparece más explícitamente que en la tradición atestiguada en los contextos funerarios del Guadiana Menor (Hornos de Peal, Baza, Tútugi, y Castellones de Céal) de repintar las urnas halladas en las tumbas de los «fundadores» del linaje. Otro hilo conductor sugerente es la extrema localización de los estilos durante buena parte de su historia,

en buena medida hasta el crecimiento de las entidades territoriales del siglo III a. C. Durante la primera mitad del siglo IV a. C. es especialmente evidente: en el Guadiana Menor, la influencia de los estilos locales se reduce al *oppidum* más cercano en la cuenca fluvial, mientras que en La Campiña de Jaén y el futuro territorio de Cástulo, Moreno Padilla no detecta características significativas compartidas entre los asentamientos. La estrecha relación entre territorio local y decoración geométrica hace eco de la organización polinuclear extendida en el Alto Guadalquivir durante el periodo Ibérico Pleno.

En definitiva, *La Cerámica Ibérica con Decoración Geométrica del Alto Guadalquivir: Territorios, Estilos e Identidades Iconográficas (siglos VI a.n.e. – I d.n.e.)*, supone un éxito en el estudio de la iconografía ibérica. Moreno Padilla se ha enfrentado a un corpus material de difícil estudio, y ha reconocido todos estos obstáculos a la vez que ha desarrollado el marco teórico-metodológico adecuado para realizar un análisis exitoso. La decoración geométrica es un código iconográfico de difícil acceso para la arqueología actual, y es menos «parlante» que la decoración figurada del levante y del sureste ibéricos, características que influyen en el tipo de información social que puede extraerse de la iconografía. Una respuesta de Moreno Padilla, que merece ser replicada aun cuando de iconografía figurada se trate, es examinar exhaustiva y sistemáticamente la relación del vaso con su contexto de uso y de aparición. En el caso funerario, es examinar la interacción de la decoración con la caracterización de la tumba a partir de otros elementos del ajuar, y en relación con el resto de la necrópolis: su ubicación, antigüedad, y riqueza. Así detecta las identidades iconográficas. Por sus conclusiones y reflexiones finales, este libro es de alto interés para cualquier estudioso de iconografía ibérica, y lo es también por el interesantísimo entramado metodológico desarrollado para el estudio de la decoración geométrica como código simbólico, introducido en el Capítulo 6. Este planteamiento sintáctico cimienta todo el estudio y sus conclusiones, y sin él no podrían entenderse los vasos con decoración geométrica como vías de expresión y de comunicación de las identidades, tanto individuales como colectivas, de sus usuarios.

## Bibliografía

- Pereira Sieso, J. (1988): “La cerámica ibérica de la Cuenca del Guadalquivir. I. Propuesta de clasificación”. *Trabajos de Prehistoria*, 45: 143-173.
- (1989): “La cerámica ibérica de la Cuenca del Guadalquivir. II. Conclusiones”. *Trabajos de Prehistoria*, 46: 149-159.
- Santos Velasco, J. A. (2010): “Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada”. *Complutum*, 21 (1): 145-168.

PABLO HARDING VERA

Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras.  
Departamento de Prehistoria y Arqueología. Ciudad universitaria de Cantoblanco. Carretera de Colmenar km. 15. 28049 Madrid.  
pablo.harding@uam.es

**Moratalla Jávega, J., Chapa Brunet, T., García Cardiel, J. y Segura Herrero, G. (2024): *Esculturas ibéricas del área sacra de Las Agualejas (Monforte del Cid, Alicante)*. MARQ. Museo Arqueológico de Alicante. Alicante.**

Desde los inicios de la investigación, gracias a hallazgos como los del Cerro de los Santos o la Alcudia de Elche, el sureste peninsular se ha configurado como una de las regiones más importantes para el estudio de la escultura ibérica. El elevado número de hallazgos, así como la calidad e interés de los mismos, han favorecido el avance en la comprensión de este fenómeno.

Así pues, entre los diversos enclaves de esta región que han proporcionado restos de estatuaria y arquitectura monumental ibérica cabe destacar el municipio de Monforte del Cid (Alicante) y concretamente la terraza ubicada al sur del municipio, entre el río Vinalopó y la rambla de Orito, área conocida, entre otros nombres, como «Las Agualejas». Allí, en los años setenta del pasado siglo se produjeron interesantes hallazgos, sumamente abordados ya en la historiografía ibérica, como el pilar-estela del Arenero del Vinalopó (Almagro Gorbea y Ramos Fernández, 1986) o las esculturas de dos toros echados. Sin embargo, en el año 2009, el municipio volvía a ser noticia entre los iberistas cuando, en el marco de la creación del EDAR de Novelda-Monforte del Cid, se produjo el hallazgo de un conjunto de esculturas