

LAS IMÁGENES EN EL SERVICIO DE CULTO: ACERCA DEL “SUPUESTO” TIMIATERIO DE PUNTA DEL NAO¹

Ana M^a Jiménez Flores
Universidad de Sevilla

Planteamos en el siguiente trabajo una revisión del denominado timiaterio de Punta del Nao (Cádiz) atendiendo a sus aspectos iconográficos. Dicho análisis nos permite adentrarnos en algunas cuestiones vinculadas a su funcionalidad: contexto de uso, rituales a los que está destinado y divinidad a la que se dirigen éstos. Pero, a la vez, se adelantan hipótesis de trabajo susceptibles de ser aplicadas en otros contextos culturales del Sur peninsular o el mundo colonial.

The following essay offers a study of the so-called thymiaterion from Punta del Nao (Cádiz) according to its iconographic aspects. This analysis allows us to investigate some questions regarding the function of the thymiaterion: in which context it would have been used, the rituals it was destined for and the deity to which it was dedicated. Moreover at the same time we put forward theories, that could be applied in other ceremonial contexts in the South of the Iberian Peninsula or in the colonial World.

Resulta contradictorio comprobar cómo en una sociedad como la nuestra, donde el imperio de la imagen domina todos los aspectos de nuestra existencia, apenas nos hayamos detenido a considerar las implicaciones que este mismo fenómeno tenía en el mundo antiguo y, más en concreto, en la cultura fenicio-púnica. El interés por aproximarnos a las ceremonias de culto, bien conocidas en el ámbito

¹ Este trabajo ha sido realizado dentro de las líneas de investigación del Grupo de Investigación *Religio Antiqua. Historia y arqueología de las religiones del Sur de la Península Ibérica*, del Departamento de Historia Antigua de la Universidad de Sevilla y del Proyecto del PGPGC *Culto y ritual en las colonias fenicias del Círculo de Gadir y su ámbito de influencia* (Ref. BHA 2000-1333) y fue presentado en el “II Congreso de Estudios del Próximo Oriente”, celebrado en Cádiz en enero de 2001.

cananeo a través de los textos litúrgicos ugaríticos o la tradición bíblica, conduce a contrastar este material con las imágenes de las estelas² y los objetos asociados al culto. La indagación en este terreno nos enfrenta a la problemática suscitada por el análisis de los documentos figurativos. Durante mucho tiempo la metodología imperante primaba el análisis iconográfico de los objetos y escenas de culto, lo que reducía su estudio a la mera descripción de imágenes. No es conveniente limitarse, sin embargo, a tan estrecho marco; es preciso ir más allá y, a partir de las figuras seleccionadas y reproducidas, desentrañar el significado de éstas en su condición de documento cultural integrante de un contexto ideológico definido. Pero planteado en estos términos el análisis de las imágenes comenzamos ya a hablar de “iconología”. No sólo se va a considerar la forma y el contenido, un análisis desde la perspectiva intrínseca y, por tanto, de raíz iconográfica, sino que además se ha de contemplar el contexto, situándonos en una perspectiva extrínseca e iconológica³. En este sentido, el método iconológico se presenta como un sistema de análisis abierto y aplicable a distintos campos de investigación histórica⁴.

En el caso que nos ocupa, las imágenes pertenecen al universo ideológico fenicio, de origen cananeo e insertado en un complejo donde confluyen diversas tradiciones. Amén de la diversidad de fuentes iconográficas, no debemos olvidar que el servicio de culto no actuaba aisladamente. Formaba parte de una amplia escenografía que abarcaba todo el espacio de culto (templo, capilla o santuario) y donde entraba en interacción con elementos tales como la distribución y ubicación interna, la visibilidad y la asociación con otras imágenes simbólicas (altares, betilos, estatuas, exvotos...). En dicho contexto, se produce una distribución selectiva del imaginario, dependiente tanto de la posición ocupada en el espacio cultural como de la función desempeñada durante el culto. La incorporación de las imágenes al pequeño cosmos del lugar sacro asegura tanto la reorganización del mismo como la ordenación de las ideas implícitas en las representaciones. La obra, pues, ha de ser analizada desde tres aspectos, diversos aunque complementarios: la forma, que nos lleva a considerar su tipología; el contenido, con el que nos adentramos en el campo de la decoración figurativa y las ideas; y, por último, el contexto, que nos señalará su función dentro del ámbito religioso en el que se inserta.

El objeto sobre el que centraremos nuestra atención es el denominado “tímiaterio” de terracota de Punta del Nao. Se trata de una pieza cerámica de marcada

² Una aproximación de esta índole fue la llevada a cabo por A. M. Bisi en uno de sus trabajos más señalados: “La religione punica nella rappresentazione figurate delle stele votive”, *SMSR* 36 (1965) 99-157.

³ M. A. Castiñeiras, *Introducción al método iconográfico* (Barcelona 1998) 63 ss.

⁴ Con las propuestas de E. Panofski, la obra figurativa deja de ser intemporal y se sitúa en un tiempo concreto, en el que se unifican la historia del arte y del pensamiento: *las imágenes se contemplan como ideas*. El reflejo en el campo de estudio fenicio-púnico, aunque aún tímido, comienza a tomar consistencia, véanse como ejemplo los trabajos de D. Ciafaloni sobre la iconografía de los marfiles: *Eburnea Syrophenicia. Studia Punica* 9 (Roma 1992); *idem*, “Iconographie et iconologie”, V. Krings (ed.), *La Civilisation Phénicienne et Pénique* (Leiden 1995) 535-539.

originalidad en su forma y decoración, que no encuentra paralelos directos en la producción coroplástica fenicia occidental. Acerca de su procedencia se sabe que fue recuperado en las aguas de la playa de la Caleta, en Cádiz, depósito que ha dejado huellas sobre su superficie en forma de concreciones marinas y manchas negras; y durante algún tiempo permaneció en una colección privada hasta su definitiva donación al Museo Arqueológico de la ciudad⁵. La pieza ha sido modelada a mano, con tres caras de paredes rectas y ángulos de unión redondeados; sin cuello y boca de un diámetro de 11,7 cm. En su reborde se observan seis taladros, distribuidos respectivamente en cada uno de los ángulos y en el centro de cada cara⁶. El empleo de algún tipo de armadura triangular para su fabricación le proporciona un aspecto piramidal, agudizado por la presencia de tres figuras antropomorfas prominentes en las esquinas de la basa apoyadas sobre un zócalo o plataforma saliente. La parte inferior se encuentra fracturada, faltando todo el cuerpo inferior y el remate de las patas, salvo en uno de los ángulos que ha servido para la posterior restauración de las restantes. Una de ellas se encontraba rota a la altura de la faldilla de la figura humana mientras la tercera se había perdido por completo. Entre los ángulos inferiores se ha practicado un orificio, de unos 6 cm. de diámetro con borde marcado. Los restos conservados sugieren una forma circular, aunque la fractura nos impide determinar si era un círculo completo o un arco de unión entre las basas del soporte (Lám. I). La pieza alcanza una altura de 65 cm., que debió ser algo superior. En la parte inferior aún se observa una pequeña protuberancia en la basa de la figura conservada que se prolonga hacia abajo y en el pie próximo una ligera convexidad anuncia un ensanchamiento para asegurar la estabilidad de la pieza. Por otra parte, los agujeros de la boca sugieren la existencia de otros elementos, sujetos al soporte por medio de lañas o varillas de metal.

También la decoración es original, aunque puede insertarse en el bagaje iconográfico fenicio-púnico. Los tres frentes presentan los mismos motivos figurativos: sus caras muestran imágenes similares con igual distribución. No hay un discurso narrativo sino una composición simbólica. El motivo central es el conocido tema del Árbol de la Vida, donde identificamos los rasgos esenciales. El elemento principal es la palmeta superior que abarca casi todo el ancho de la cara; esta palmeta de cuenco con volutas alberga en su centro una serie de pétalos verticales cuyo número varía de una cara a otra. En la primera de éstas se cuentan siete pétalos, luego aumentados a 8 y 9 (Láms. II-III). No sabemos, sin embargo, si esta discrepancia responde a un valor simbólico o a la torpeza del artista. La palmeta de cada cara se une a la contigua en el ángulo de la pieza, coincidiendo

⁵ C. Blanco, "Nuevas piezas fenicias del Museo Arqueológico de Cádiz", *AEspA* 43 (1970) 50-52.

⁶ En su publicación, C. Blanco menciona sólo cinco orificios, aunque un análisis detenido de la obra nos ha permitido comprobar la existencia de un sexto taladro, actualmente cubierto por las concreciones marinas. Agradecemos al Museo de Cádiz, y en especial a su directora C. Gabariño, las facilidades prestadas para la observación y estudio de esta pieza.

las volutas; en la unión de éstas se prolongan dos vástagos rematados por una hoja lanceolada. Visto de frente el ángulo, da la impresión de tratarse de un capitel de tipo protoeolio (Lám. IV). Bajo la palmeta, sirviéndole de soporte, se encuentra una flor trilobulada apoyada en un botón central con dos ramas o roleos que se prolongan hacia los extremos de la cara hasta tocar las cabezas de las figuras antropomorfas. En la parte inferior encontramos el mismo motivo reproducido a menor escala, pero con el eje descentrado. Al reducirse las proporciones, los vástagos se enroscan y rematan en flores de loto. El conjunto resultante es una superposición de palmetas, equiparable a esquemas habituales de figuración del Árbol de la Vida, donde destaca la palmeta superior de mayor tamaño, que acapara casi todo el campo iconográfico.

Por lo que respecta a las figuras antropomorfas de las esquinas, reproducen un tipo egiptizante muy habitual, con la particularidad de poseer rasgos físicos negroides y estar cubiertos por un casquete semiesférico adherido al cráneo. Representadas en posición frontal, las figuras adelantan la pierna izquierda mientras el brazo derecho con el puño cerrado se adosa a lo largo del cuerpo y el brazo izquierdo se pliega sobre el pecho. Como único elemento de vestido portan una faldilla que llega por debajo de la rodilla. La ejecución de los detalles en manos y pies deja entrever las dificultades del modelado a mano y la propia torpeza del artesano en las proporciones. C. Blanco, al publicar esta pieza, señaló su dedicación al culto, definiéndolo como un trípode o soporte de quemaperfumes o vaso de libaciones. Por su lugar de hallazgo, sugirió que el objeto pudo servir de exvoto u ofrenda a Astarté, en consonancia con otra serie de restos de igual procedencia⁷. Tras esta primera interpretación, los estudios posteriores se hacen eco de esta última idea, a pesar de la originalidad de la pieza y las divergencias respecto a los quemaperfumes documentados en el mundo fenicio-púnico⁸.

⁷ J. L. Escacena, "Gadir", G. del Olmo, M^a E. Aubet (dir.), *Los Fenicios en la Península Ibérica* (Sabadell 1988) vol I, 45-46; M^a C. Marín Ceballos, "La ciudad fenicia de Cádiz", *Cité et territoire. Colloque Européen Béziers 14-16 octobre 1994* (Paris 1995) 221.

⁸ Sigue siendo un clásico el trabajo de K. Wigand, *Thymiateria* (Bonn 1922). A éste se han ido sumando otra serie de estudios circunscritos a áreas culturales definidas o destinados a publicar nuevas piezas (W. Culican, "Phoenician Incense Stands", *Oriental Studies Presented to B. S. J. Isserlin* [Leiden 1980] 85-101). Por lo que respecta a la Península Ibérica, a los trabajos pioneros de M. Almagro Basch (*Los thymiateria llamados candelabros de Lebrija. TP 13* [Madrid 1964]) y su hijo (M. Almagro Gorbea, "Dos thymiateria chipriotas procedentes de la Península Ibérica", *Miscelánea XXV Aniversario de los Cursos de Ampurias* [Barcelona 1974] 41-55) han seguido otra serie de catálogos que incorporan nuevos ejemplares: J. M^a Blázquez, *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente* (Salamanca 1975) 110-114 y 263-271; C. Aldana, "Aportación al estudio de la toreútica orientalizante en la Península Ibérica", *Saguntum* 16 (1981) 119-135; M^a L. de la Bandera y E. Ferrer, "Thymiateria orientalizantes en bronce. Nuevas aportaciones y consideraciones", *Homenaje a F. J. Presedo* (Sevilla 1994) 43-60; J. Jiménez Ávila, *La Toreútica orientalizante en la Península Ibérica* (Madrid 2002) 171-211.

Es ésta una producción muy difundida en el culto fenicio, con variaciones de material, tamaño y modelo. El catálogo de quemaperfumes o *thymiateria* conocidos en todo el Mediterráneo alcanza cerca del centenar de piezas en el caso de la producción en metal, mientras los productos cerámicos ofrecen una variada tipología, a los que se suman algunos ejemplares realizados en piedra⁹. A pesar de esta diversidad, su tipología y decoración es bastante homogénea. El más extendido es el tipo denominado de pétalos de flores, elaborado casi siempre en metal. Deriva de prototipos siro-canaeos y es conocido en toda la cuenca mediterránea. En Oriente no se cuenta con piezas concretas pero conocemos sus representaciones en relieves y escarabeos¹⁰, mientras Chipre y Occidente han proporcionado un buen número de ejemplares. La forma habitual consta de un vástago de varias piezas que se encajan entre sí, adornado con tres corolas de flores o lilas, montadas en una columna de base exvasada. En la parte superior, tres ejes curvados hacia el exterior, a modo de esquemáticos pétalos de flor, sirven de soporte a una cubeta para recoger los conos de incienso. En otros ejemplares el coronamiento consiste en una cazoleta en forma de cáliz, en su mayoría papiriforme; sobre este remate se colocaba un brasero, una cubeta o una doble cazoleta con cubierta cónica y orificios de aireación¹¹. Dentro de este panorama la Península Ibérica ha proporcionado una rica variedad, catalogada en cuatro tipos por M. L. de la Bandera y E. Ferrer¹². La mayoría de los productos proceden de talleres orientalizantes y han sido realizados en la Península Ibérica, por lo que, salvo el quemaperfumes de Cerro del Peñón y un ejemplar de Ibiza, no contamos con importaciones orientales¹³.

⁹ G. Falsone, "L'Art. Arts des métaux", V. Krings (ed.), *La Civilisation Phénicienne et Punique* (Leiden 1995) 438-439.

¹⁰ Los relieves, ya sean parietales o sobre las estelas votivas, han ofrecido representaciones muy detalladas donde pueden distinguirse cada uno de los elementos de la estructura de estos quemaperfumes (S. Moscati, *Il mondo dei fenici* [Milano 1966] tav. 8; M. Almagro Basch, *Los timiaterios llamados...*, 24 ss.; A. M. Bisi, "La religione punica...", 102 ss.). Sin embargo, las representaciones más abundantes corresponden a los grabados efectuados sobre escarabeos: J. Vercoutter, *Les objets égyptiens et égyptisants du mobilier funéraire carthaginois* (Paris 1945) 216-244, n° 56, 569, 584-585, 617, 671; W. Culican, "The Iconography of Some Phoenician Seals and Impresions", *AJBA* I, 1 (1968) 40 ss.; G. Hölbl, *Ägyptisches Kulturgut im Phönikischen und Punischen Sardinien* (Leiden 1986) 261 ss.; E. Acquaro, "Gli scarabei e gli amuleti", S. Moscati (dir.), *I Fenici* (Milano 1988) 397-399; J. Boardman, *Escarabeos en piedra procedentes de Ibiza* (Madrid 1984) n° 4, 8, 10, 27, 46, 48, 49, 52-55, 60 y 64-70.

¹¹ E. Gubel, "Thymiaterie", *Dictionnaire de la Civilisation Phénicienne et Punique* (Brepols 1992) 452-453; M. L. de la Bandera y E. Ferrer, "Thymiateria orientalizantes en bronce...", 51-52.

¹² M. L. de la Bandera y E. Ferrer, "Thymiateria orientalizantes en bronce...", 50-56, fig. 3; J. Jiménez Ávila, *La Toreútica orientalizante en la Península Ibérica* (Madrid 2002) 167-170.

¹³ La catalogación como productos orientales está bastante circunscrita al contexto del hallazgo, primando su procedencia de un emplazamiento colonial como argumento de su "orientalidad". El quemaperfumes de Cerro del Peñón fue localizado en contexto fenicio, a diferencia de los demás ejemplares procedentes de tumbas o santuarios orientalizantes (H. G. Niemeyer y H. Schubart, "Ein ostphönizisches Thymiaterion vom Cerro del Peñón (Almayate Bajo, prov. Málaga)", *MM* 6 [1965] 74-83; H. G. Niemeyer, "Zum Thymiaterion vom Cerro del Peñón", *MM* 11 [1970] 96-101; C. Aldana, "Aportación al estudio...", 121). En el caso de Ibiza, M^a J. Almagro publicó un ejemplar de doble cazoleta realizado en bronce procedente de una tumba de Ibiza ("Un quemaperfumes en bronce del

En cerámica los modelos son más sencillos, compuestos de una doble cazoleta, y depositados con frecuencia en el interior de las tumbas. De forma excepcional, se han localizado varias piezas que reproducen, o imitan, el tipo metálico. Se conocen algunos ejemplares de Israel¹⁴ aunque la producción más diversificada y abundante corresponde a la isla chipriota. En Chipre se han localizado en santuarios y necrópolis. De Meniko proceden tres objetos que pueden interpretarse como *thymiateria* o quemaperfumes, dos de ellos en cerámica y un tercero en piedra¹⁵. El soporte del quemaperfumes está elaborado en terracota con la superficie decorada con bandas en negro y púrpura; es de sección troncocónica de base exvasada rematada por una corola, un pequeño baquetón y un bulbo. En el remate posee un borde exvasado sobre el que se coloca un quemaperfumes de doble cazoleta con su tapadera con botón central. Los dos ejemplares son similares, aunque uno es de altura algo menor (36,6 cm) que el otro (38 cm). De Tamassos procede otro ejemplar cerámico con vástago formado por molduras salientes y rematado por un cáliz para el vaso de la combustión¹⁶. El grupo más reducido de hallazgos corresponde a las necrópolis, donde son depositados como parte del ajuar, bien a tamaño natural o en miniatura¹⁷.

Fuera de la isla chipriota, A. Ciasca ha reconstruido un quemaperfumes de cerámica a partir de una serie de fragmentos recuperados en el santuario de Tas Silg en Malta¹⁸. Consiste en un soporte cilíndrico de columna con cordoncillos en relieve en la extremidad superior y fuertemente exvasado en la parte inferior. Como remate se encuentra un elemento de cáliz, sobre el que se deposita una copa. Cubierta de un engobe color marfil, la decoración, en color rojo vinoso, reproduce pétalos de papiro en el borde del cáliz. Su modelo más cercano es otro quemaperfumes chipriota conservado en el British Museum, de mayor altura y

Museo Arqueológico de Ibiza”, *TP* 27 [1970] 191-200), y que podría formar parte de un quemaperfumes del tipo IIA de De la Bandera-Ferrer (M. L. de la Bandera y E. Ferrer, “Thymiateria orientalizantes en bronce...”, 51).

¹⁴ El más notable de todos procede de Tell ‘Amal (S. Levy, G. Edelstein, “Fouilles de Tell ‘Amal (Nir David)” *RB* 67 [1972] 235-239 fig. 16), al que pueden unirse algunos productos que imitan de forma fidedigna el quemaperfumes metálico con corola de flores, como el de Tell es-Safi (H. G. Niemeyer, “Zum Thymiaterion vom Cerro del Peñón...”, 98, Taf. 23a).

¹⁵ V. Karageorghis, *Two Cypriote Sanctuaries of the End of the Cypro-Achaic Period* (Roma 1977) 39-41, n^o 21 y 22 y 101+102, pl. XII, fig. 7.

¹⁶ V. Karageorghis, *Two Cypriote Sanctuaries...*, 40 n. 5.

¹⁷ En una tumba de Maa, en la región de Pafos, se recuperó un quemaperfumes cerámico a tamaño natural (D. Christou, “Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1995”, *BCH* 120.2 (1996) 1061, fig. 23, a-c), aunque la necrópolis más abundante en este tipo de vasos es la de Amathonte. De la tumba 367 proceden los restos de un quemaperfumes de bronce (V. Karageorghis, “Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1983”, *BCH* 108.2 [1984] 915, fig. 66) y en las tumbas 294 y 500 se hallaron miniaturas en cerámica de esta forma (V. Karageorghis, “Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1979”, *BCH* 104.2 [1980] 1018, fig. 113; *idem*, “Chronique des fouilles et découvertes à Chypre en 1986”, *BCH* 110.2 [1987] 711, fig. 147).

¹⁸ A. Ciasca, “Su un tipo di incensiere di Tas-Silg (Malta)”, *RSF* 12, 2 (1984) 175 ss., fig. 2, b.

con decoración de bandas en la columna o soporte y cáliz decorado con motivos papiriformes. Por su forma y decoración, ambos ejemplares ofrecen una estrecha conexión con formas típicamente egipcias¹⁹.

Por último, hemos de hacer referencia a los quemaperfumes realizados en piedra. Se encuentran en mayor proporción en Chipre, desde formas simples hasta monumentales²⁰. También en el santuario de Enkomi se recuperó un soporte de piedra para quemaperfumes de unos 46,6 cm. de altura, con la parte superior en forma de cáliz de flor, de 10 cm. de diámetro, para depositar un cuenco o quemaperfumes con una tapadera; en la parte inferior se habían labrado molduras globulares separadas por una corta moldura cilíndrica lisa²¹. A un contexto cultural pertenecen también otros ejemplares pétreos de Malta, donde encontramos soportes cilíndricos con cordoncillos y corola de remate²². Al igual que ocurría con los quemaperfumes cerámicos, también se ha constatado su empleo en las ceremonias funerarias. En la necrópolis de Salamis, en Chipre, se recuperaron dos ejemplares; de Malta se conoce una pieza procedente de la tumba I de la necrópolis de Tac-Chaghqui (Rabat) y otros restos conservados en colecciones privadas proceden de una tumba de la misma necrópolis²³. En la Península Ibérica contamos con un soporte de estas características recuperado en la tumba de cámara 2 de Trayamar y consistente en un soporte cilíndrico, fracturado en su parte inferior, rematado por una gola egipcia y una pequeña concavidad en la parte superior para alojar el cuenco o quemaperfumes²⁴.

La mayoría de los documentos expuestos corresponden a piezas que deberíamos catalogar como soportes para quemaperfumes, puesto que el recipiente destinado a esta función suele ser independiente. Esta circunstancia nos lleva a considerar la tipología de los soportes, cualquiera que sea el objeto destinado a sostener. En su trabajo sobre el mobiliario fenicio, E. Gubel cita varios tipos de soportes con distinta finalidad. Uno de los más habituales es el soporte de trípode para mesas, constituido por tres patas en forma de extremidades de animal, felino normalmente, y del que se encuentran ejemplos realizados en bronce en Ugarit, Chipre y Próximo Oriente²⁵. Como soporte de recipientes y vasos cerrados men-

¹⁹ H. G. Niemeyer, "Zum Thymiaterion vom Cerro del Peñón...", 98, Taf. 23b; A. Ciasca, "Su un tipo di incensiere...", fig. 2, a.

²⁰ Una de las formas más sencillas corresponde a un quemaperfumes de piedra calcárea recuperado en un *bothros* de Nicosia, de 9,5 cm de altura y consistente en una copa cilíndrica montada sobre un pie cónico exvasado (V. Karageorghis, "Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1982", *BCH* 107.2 [1983] 951, fig. 79).

²¹ V. Karageorghis, *Two Cypriote Sanctuaries...*, n° 102, pl. XII, fig. 7.

²² W. Culican, "Phoenician Incense Stands...", 93 ss., fig. 3.

²³ V. Karageorghis, *Excavations in the Necropolis of Salamis II* (Nicosia 1974) pls. XXXII, 4, 6 y XCII Dr. 2; W. Culican, "Phoenician Incense Stands...", 96.

²⁴ H. G. Niemeyer, H. Schubart, *Trayamar. Los hipogeos fenicios y el asentamiento en la desembocadura del río Algarrobo* (Madrid 1976) 231-232, lám. 15.

²⁵ E. Gubel, *Phoenician Furniture. Studia Phoenicia VII* (Leuven 1987) 251-254.

ciona algunos escasos ejemplos reproducidos en relieves. Están realizados en madera y constan de cuatro patas, con una serie doble o triple de brazos cruzados y un espacio circular en la parte superior para alojar el vaso. En las figuraciones donde aparecen, estos muebles sostienen vasos o ánforas de vino de un tipo muy concreto vinculado a ofrendas a la divinidad²⁶. Sin embargo, en este amplio trabajo se elude el mobiliario de tipo sacro por lo que no encontramos referencias a los soportes de tipo cultural, teniendo que remitirnos para este fin a otras fuentes.

En contexto funerario, ambiente donde se conjugan elementos de vida cotidiana con la sacralización, se documentan soportes cerámicos de sección circular y forma troncocónica, con bordes exvasados o curvos, empleados para la sujeción de grandes vasos contenedores. Reproducen formas cerámicas bien conocidas en los lugares de hábitat y que aquí pueden revestirse de elementos decorativos asociados al mundo funerario²⁷. En el ámbito cultural escasean este tipo de objetos. Dos de las piezas más antiguas que podríamos calificar de soportes proceden de la antigua ciudad de Ugarit. En 1961 se recuperó en la llamada Casa del Sacerdote un objeto catalogado por su excavador como soporte de culto o tubo de libaciones. Medía 75,5 cm. de altura con un diámetro de 10,5 cm. en el borde superior y 35,4 cm. en la base. De perfil troncocónico, había sido realizado en terracota y presentaba su superficie dividida por gruesos baquetones verticales en cuatro paneles. La decoración se llevó a cabo por medio de motivos aplicados en relieve. En uno de los paneles encontramos un personaje masculino que marcha hacia la derecha blandiendo una lanza y con un pájaro en la mano; en los otros tres paneles aparecen distintos animales: un toro, un ciervo con un pájaro y una cabra²⁸. Entre 1978 y 1981 fueron recuperados en una fosa al norte del templo de los rythones, en el centro de la ciudad, un conjunto de fragmentos cerámicos que formaban parte de otro objeto similar, aunque en peor estado de conservación. A pesar de la pérdida de la base, la altura reconstruida alcanza los 60 cm. y el diámetro es de 20 a 40 cm. desde la boca a la base. Es también de forma troncocónica aunque presenta pequeñas aberturas en las paredes y molduras en los dos extremos. La superficie está dividida horizontalmente en dos campos figurativos por medio de un marcado nervio a media altura aproximada de la pieza. Al igual que en el ejemplar anterior,

²⁶ E. Gubel, *Phoenician Furniture...*, 262-270, cat. 174 y 159.

²⁷ La tipología se remonta a momentos muy anteriores y entre los ejemplares conocidos hemos de señalar uno procedente de la necrópolis real de la ciudad de Ebla, en concreto de la tumba del Señor de los Cápridos, datada en el Bronce Medio (1750-1700 a.C.). El soporte, realizado en cerámica y de 16 cm. de altura, presentaba sección troncocónica y estaba provisto de cuatro agujeros realizados cerca del borde superior; entre dos de estos orificios se había grabado un árbol muy esquemático como único motivo decorativo (P. Mattiae, F. Pinnock, G. Scandone Mattiae [dir.], *Ebla. Alle origini della civiltà urbana* [Milano 1995] 498, n° 450). Acerca de los soportes cerámicos fenicios documentados en la Península Ibérica véase P. Gasull, "Los soportes en el Bajo Guadalquivir: Intento de clasificación", *MM* 23 (1982) 77-81, Abb. 10-12.

²⁸ M. Yon, *La cité d'Ougarit sur le Tell de Ras Shamra* (Paris 1997) 162, n° 40.

la decoración ha sido aplicada en relieve con una serie de motivos superpuestos siguiendo un eje vertical. En lo alto se representa el disco solar alado como protector divino y bajo éste un personaje masculino vestido con larga túnica marcha hacia la derecha. Según M. Yon, se trataría del propio monarca en su función sacerdotal, mientras en el campo inferior, la gran palmeta simbolizaría el mundo vegetal y las fuerzas generadoras de la naturaleza²⁹. Parece obvia su vinculación con el culto o alguna ceremonia concreta, aunque poco se adelanta acerca del papel concreto desempeñado en la misma: soporte de vasos, quemaperfumes, altar de libaciones,...

A inicios del s. XII a.C. se ha fechado una serie de cuatro soportes, realizados en bronce y de origen chipriota³⁰. Están formados por cuatro paneles rectangulares, decorados con varios registros, unidos entre sí, y sostenidos por ruedas. La parte superior está coronada por un anillo circular destinado a recibir un recipiente abierto. Algo posteriores son los denominados *cult stands* procedentes de yacimientos palestinos como Megiddo, Beth-Shan, °Ay y Ashdod y datados desde el s. X a.C. Su morfología y el aparato iconográfico que los acompaña sugieren una relación con el ámbito cultural, de ahí la aplicación de este término genérico. Dentro de la producción conocida hay algunos ejemplares, como el de Ta°anach, de una notable complejidad decorativa. Fue localizado en el interior de una cisterna, a la que fue arrojado, cerca de un paraje donde anteriormente se había recuperado otro soporte en 1906. De una altura de 60 cm., estaba decorado en tres de sus cuatro caras, divididas a su vez en tres campos por nervios pronunciados. En cada cara se practicaron varias oquedades para ventilación siguiendo la silueta de los animales y en la parte posterior, sin decoración, se encuentran dos aberturas cuadrangulares coincidentes con los registros superiores. El conjunto decorativo consta de una cornisa superior decorada con doble fila de discos que corona cuatro registros en altorrelieve. En el inferior se muestra una figura femenina desnuda flanqueada por dos leones estantes, seguida de un segundo registro con abertura central y dos esfinges a cada lado. A éste le sigue un tercer motivo constituido por la imagen del árbol sagrado, formado por un grueso tronco y tres pares de vástagos de ramas curvadas, sobre el que se apoyan dos ibis y rodeado de dos leones. Por último, el cuarto registro consta de un bovino o becerro sin cuernos, vuelto hacia la izquierda, sobre el que se ha grabado un disco solar alado. A ambos lados de esta composición se han incorporado dos columnas exentas y en los flancos dos animales alados, quizás grifos. En la parte superior, encontramos la superficie rehundida para permitir el depósito de algún vaso u objeto. La inexistencia de huellas de

²⁹ M. Yon, *La cité d'Ougarit...*, 162, n° 41.

³⁰ Dos de estas piezas se conservan en el British Museum, una tercera en el Pergamon Museum de Berlín y la cuarta procede de Famagusta (Chipre) y se encuentra en el Museo de Chipre (V. Karageorghis, "Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1978", *BCH* 103.2 [1979] 676, fig. 5, a-c).

fuego impide definirlo como un quemaperfumes, y su editor sugiere que pudiera ser la representación de una capilla o un edificio historiado³¹.

De Umm el-^cAmed procede un cipo de piedra que en su cara anterior presenta una doble palmeta, bajo la que aparecen dos toros afrontados; en las caras laterales encontramos un sacerdote turiferario y un segundo personaje seguido de un acólito. El objeto parece un altar o receptáculo para incienso. Su complemento puede ser una tabla de ofrendas o recipiente para incienso o libaciones que encajaría en la espiga o macho cuadrangular que sobresale en la parte superior³². Mucho más distante en tiempo y espacio son los dos llamados *arula-thymiateria* de Santa Flavia, en Solunto (Sicilia). Aparecieron durante la excavación de una habitación de época augustea aunque su iconografía las remite a la tradición púnica³³. Fueron ejecutados en terracota y presentan forma cilíndrica; debieron ser empleados como quemaperfumes, en opinión de S. Moscati, por la presencia en uno de sus flancos, a media altura, de una puertecilla móvil con pomo saliente a través de la que se alimentaría el fuego. La base es ligeramente exvasada; el cuerpo, separado de la parte superior por una cornisa de segmentos verticales, se divide por líneas circulares en tres caras de altura decreciente decoradas con pequeñas imágenes en relieve, aisladas formal y conceptualmente una de otra, que reproducen iconos púnicos tradicionales: gallos, bustos femeninos, guerreros,

El rasgo determinante a la hora de clasificar estos productos como elementos del servicio cultural es, amén del propio lugar de hallazgo cuando éste se conoce, su iconografía. A falta de datos concretos sobre su emplazamiento hemos de recurrir a este argumento para la clasificación del hallazgo de La Caleta. Esta circunstancia nos lleva a considerar los posibles paralelos y divergencias que los rasgos iconográficos nos indican, tanto en relación con los tradicionales quemaperfumes, cualquiera que sea la materia en la que estén realizados, como con respecto a estas últimas piezas más excepcionales. La cuestión iconográfica se centrará en la asociación palmeta o elemento vegetal dominante y figura antropomorfa secundaria, elementos que hemos de ver individualmente y en conjunción.

Por lo que respecta a los elementos vegetales, están presentes en la mayoría de producciones conocidas, aunque las especies figuradas son diferentes, con la consiguiente divergencia simbólica. En los quemaperfumes de metal son las corolas de pétalos invertidas, las “lilas”, el elemento fitomorfo dominante. Es una planta muy ligada a la tipología, reproducida en las imitaciones realizadas en distinta materia. En metal su presencia es generalizada, sobre todo en los más monumen-

³¹ R. Hestrin, “The Cult Stand from Ta’anach and its Religious Background”, *Phoenicia and the East Mediterranean in the First Millennium* (Leuven 1987) 74 ss., figs. 1-2. Acerca de las capillas: W. Culican, “A Terracotta Shrine from Achzib”, *ZDPV* 92 (1976) 47-53.

³² M. Dunand, R. Duru, *Oumm El-^cAmed. Une ville de l’époque hellénistique aux échelles de Tyr* (Paris 1962) 46, pl. XXXVII, M361.

³³ S. Moscati, *L’arte della Sicilia punica* (Milano 1987) 158-159.

tales, donde el vástago puede aparecer cubierto de dos o tres lilas³⁴, mientras en los más sencillos sólo aparece una³⁵. En oposición a los quemaperfumes simples de doble cazoleta, con escaso o nulo complemento iconográfico, los ejemplares cerámicos de gran formato reproducen el tipo metálico intentando crear la misma imagen. Debido a las imposiciones técnicas la original moldura circular se transforma, con mayor o menor pericia, en una corola de pétalos, o viceversa. Este trasvase, que no se limita sólo a objetos de igual finalidad³⁶, sugiere que la imagen floral no es un mero accesorio decorativo, sino que detenta unos valores simbólicos que en el campo cultural adquieren pleno significado. Más dificultades técnicas ofrece el trabajo de la piedra, donde es habitual encontrar sólo baquetones circulares o golas³⁷. No obstante, el empleo de rocas blandas favorece en ocasiones su labrado en forma de pétalos: la moldura circular se transforma en corola, como en los ejemplares del santuario de Tas Silg, en Malta³⁸. Al estudiar esta iconografía, W. Culican apuntó que la imagen estaba en estrecha relación con la función: identificó las flores como pertenecientes a la especie *lilium chalconicum*, cuyo perfume evoca las esencias aromáticas consumidas en los quemaperfumes y ofrendadas a la divinidad³⁹. Sin embargo, no es ésta la única especie documentada, el quemaperfume cerámico de este mismo santuario maltés y otro chipriota conservado en el British Museum habían sido decorados con flores de papiro, piezas para las que se hablaba de una influencia egipcia⁴⁰.

Si nos detenemos en la imaginería de los soportes de culto, la parquedad es la tónica dominante por lo que respecta a las representaciones vegetales. Sólo en uno de los ejemplares de Ugarit encontramos un elemento fitomorfo de elevada carga simbólica. La gran palmeta situada en el registro inferior, aunque no ocupa una

³⁴ Esta forma corresponde a los tipos IIA y B de la clasificación de M^a L. de la Bandera y E. Ferrer, en la que se incluyen los ejemplares de La Joya, Bajo Guadalquivir, Alhonor, Los Castellares, Los Villares y Despeñaperros.

³⁵ Esta peculiaridad se encuentra en los tipos I, III y IV a los que pertenecen los quemaperfumes de Cerro del Peñón, Safara, La Codosera, Colección Calzadilla, Alcalá del Río, Cástulo y La Quéjola.

³⁶ Debemos recordar en este sentido, que el ajuar funerario de la tumba 17 de La Joya constaba de un quemaperfume de bronce con tres corolas en el vástago y que el mismo motivo aparecía en el jarro de bronce del mismo ajuar, separando una flor de este tipo el cuello y la boca del recipiente (J. P. Garrido, *Excavaciones en la necrópolis de La Joya, Huelva II* [Madrid 1978] 87-90, figs. 54-55).

³⁷ H. G. Niemeyer, H. Schubart, *Trayamar. Los hipogeos fenicios...*, 231-232, lám. 15; W. Culican, "Phoenician Incense Stands...", fig. 3.

³⁸ S. Moscati, "Alcune colonette di Tas Silg", *OA* 5 (1966) 15-18, tav. I-II; W. Culican "Phoenician Incense Stands...", 94-97.

³⁹ W. Culican, "Phoenician Incense Stands...", 86.

⁴⁰ Las connotaciones de esta planta en el ámbito cultural egipcio ofrecen algunos paralelismos con el mundo sirio-palestino, comparte valores sacros y está muy presente tanto en la decoración de los espacios de culto como en los mismos objetos del servicio ritual (C. Joret, *Les plantes dans l'Antiquité et au Moyen Age* [Genève 1976] 269 ss.), siendo concebido como símbolo natural de la propia vida, del pantano primigenio de donde surgió ésta (R. H. Wilkinson, *Cómo leer el arte egipcio* [Barcelona 1995] 125). Agradecemos a M. Conde Escribano su asesoramiento en el análisis de esta cuestión.

posición central, desempeña un simbolismo marcado: es base de toda la composición, a la que se superponen gradualmente el rey-sacerdote y el disco solar alado. Se puede entender así como una representación alegórica del mismo rito que se lleva a cabo. La actuación ritual del sacerdote, dirigida a la divinidad que está en lo alto, propicia la emergencia de las fuerzas generativas de la naturaleza y la vegetación que brotarán de la tierra. Por otra parte, la difusión de lugares de culto en espacios boscosos o el culto en jardines sagrados puede sugerir una alusión al entorno del rito⁴¹.

Este papel simbólico es aún más notable en el soporte cultural de Ta^canach, donde el elemento vegetal, un Árbol de la Vida, ocupa el registro central y es flanqueado por ibis y figuras apotropaicas. En el registro inferior encontramos una figura femenina de rasgos divinos propios de una diosa de la fecundidad, mientras la imagen de un ternero coronado por el disco solar alado preside la composición. Algunos aspectos nos remiten al soporte de Ugarit, aunque la mayor complejidad de las imágenes permite aventurar una identificación de las divinidades: se ha visto una representación de Baal en el ternero, mientras el Árbol de la Vida y la diosa femenina de la fecundidad se consideran símbolos de la diosa Ashera⁴². Los soportes de bronce de Chipre condensan su simbología en las figuras zoomorfas, correspondientes a leones, antílopes y toros, animales que pueden ser asociados a divinidades de la fecundidad e incluso convertirse en sus epifanías. En el cipo de Umm el-^cAmed, la decoración se concreta en una superposición de palmetas similar a la que encontramos en la pieza de Cádiz, acompañada de los toros del registro inferior y las escenas de culto de los laterales⁴³.

Por último, los soportes de Solunto, aunque han perdido muchas de sus conexiones con este bagaje, ofrecen como único elemento vegetal la espiga, vinculada igualmente a una divinidad de la fecundidad. Sea ésta Deméter o Tanit, punto difícil de dilucidar en este emplazamiento siciliano, el culto de ambas diosas aparece estrechamente unido al desarrollo de la agricultura y el cultivo cerealístico. Frente a los casos anteriores, donde se refleja una regeneración plenamente

⁴¹ En los textos litúrgicos de Ugarit aparece citado entre los lugares sagrados el panteón regio o jardín (*gn*), destinado al culto de los reyes difuntos divinizados (G. del Olmo, “Mitología y religión de Siria en el II milenio a.C. (1500-1200 a.C.)”, D. Arnaud, F. Bron, G. del Olmo, J. Teixidor (dir.), *Mitología y Religión del Oriente Antiguo II/2. Semitas Occidentales* [Sabadell 1995] 158-160). Sobre la existencia de jardines sagrados véase J. Margueron, “Die Gärten im Vorderen Orient”, *Die Garten von der Antiken bis zum Mittelalter. Kulturgeschichte der Antiken Welt* 57 (1992) 45-80; D. Beyer, “Jardins sacrés d’Emar au Bronze Récent”, G. Siebert (ed.), *Nature et Paysage dans la Pensée et l’environnement des Civilisations antiques* (Paris 1996) 11-19.

⁴² También se han identificado esfinges como animales apotropaicos en el soporte de Megiddo (R. Hestrin, “The Cult Stand...”, 68 ss.). Sobre la diosa Ashera y su iconografía véase J. H. Hadley, “Yahweh and ‘his Asherah’: Archaeological and Textual Evidence for the Cult of the Goddess”, M. Dietrich, M. A. Klopfenstein (eds.), *Ein Gott allein?* (Fribourg 1994) 242-249; P. Merlo, “Note critique su alcune presunte iconografie della dea Ašera”, *SEL* 14 (1997) 43-63.

⁴³ M. Dunand, R. Duru, *Oumm El-^cAmed...*, 151-154, fig. 66.

natural, en estos casos se trata de una regeneración domesticada, de una naturaleza “civilizada”. En este momento se recurre a esquemas de representación similares con un nuevo lenguaje. No obstante, en todos los casos considerados, el elemento vegetal está íntimamente unido a la imagen divina más que a una posible función: importa destacar e identificar por medio de sus símbolos y atributos al destinatario de la ofrenda, no singularizar el rito como en los quemaperfumes.

En cuanto a las figuras antropomorfas, su análisis conlleva una multiplicidad de interpretaciones. Básicamente, son tres las lecturas dominantes. Por un lado, la figura humana puede representar y aludir al ejecutante de la acción ritual, sea oferente, devoto o sacerdote⁴⁴. Una segunda lectura ve en la imagen humana una representación de la propia divinidad a la que van destinadas las ofrendas o ritos ejecutados con estos productos. Y, por último, cabe leer la imagen en clave simbólica, como referencia a genios o figuras divinas vinculadas al acto ritual como garantes de todo el proceso. En este sentido hemos de pensar en figuras apotropaicas que protegen espacios de culto, lugares sacros⁴⁵ y, por supuesto, objetos del servicio de culto. Todas estas interpretaciones no son excluyentes y podemos hallar asociaciones o conjuntos de figuras humanas a las que aplicamos lecturas diferentes, e incluso imágenes donde las funciones se confunden, intercambian o coordinan.

La presencia de imágenes antropomorfas es escasa en los quemaperfumes metálicos, salvo en el tipo que incorpora cariátides en el vástago, generalmente figuras femeninas, en sustitución o conjunción con las corolas de pétalos⁴⁶. La lectura más extendida es la que ve en estas figuras a oferentes, aunque si nos concentramos en los productos hispanos podemos avanzar otros puntos de interpretación. De los ejemplares peninsulares conocidos, adscritos a dos tipologías, la forma más arcaica corresponde al *thymiaterion* con figuras hathóricas. Con túnica y peinado de bucles, están esculpidas sobre placas adosadas entre sí y sirven de soporte a la parte superior del candelabro⁴⁷. Más reciente es el ejemplar de La Quéjola (Al-

⁴⁴ Los argumentos en favor de una u otra interpretación han de ser extraídos del contexto, que determinará si estamos ante un acto de religiosidad privada, en cuyo caso pensaremos en el mismo oferente; o bien, ante una expresión de culto oficial, ejecutada por el rey, el cabeza de familia o el sacerdote del templo (P. Xella, “Quelques aspects du rapport économie-religion d’après les tarifs sacrificiels peniques”, *BCTH* N.S. 19B [1985] 40).

⁴⁵ G. Falsone, “Da Nimrud a Mozia: un tipo statuario di stile fenicio”, *UF* 21 (1989) 173 ss.

⁴⁶ P. R. S. Moorey, “Some Syro-Phoenician Bronze Caryatid Stands”, *Levant* 5 (1973) 83-90.

⁴⁷ El primer ejemplar de este tipo fue el perteneciente a un ajuar funerario publicado por A. Blanco (“El ajuar de una tumba de Castulo”, *AEspA* 36 [1963] 39), quien vio en estos restos los fragmentos de un gran caldero. El posterior hallazgo del *thymiaterion* de Villagarcía de la Torre, de tipología similar y mejor conservado, permitió reconsiderar esta hipótesis y adscribirlo a la producción de quemaperfumes (M^a. L. de la Bandera y E. Ferrer, “El timiaterio orientalizante de Villagarcía de la Torre (Badajoz)”, *AEspA* 169-170 [1994] 41-62; *idem*, “Reconstrucción del ajuar de una tumba de Cástulo: ¿indicios de mestizaje?”, *Homenaje a F. Gascó. Koliaos* 4 [Sevilla 1995] 60-62, fig. 4). Una pieza excepcional ha sido publicada recientemente por F. Fernández Gómez y procede de una tumba de la necrópolis abulense de Raso de Candeleda; realizada en bronce, por sus características debió formar

bacete), cuyo vástago está constituido por una figura femenina de bulto redondo, desnuda y con una paloma en la mano; sobre la cabeza una corola de pétalos sostiene la cazoleta superior⁴⁸. Los prototipos de este motivo podemos encontrarlos en otras producciones, en metal, marfil o materia preciosa, hallados tanto en ámbito suntuario como en zonas de culto⁴⁹. En estos ejemplares se piensa en una representación de las oferentes, que en el primer caso se identifican o transfiguran en la misma divinidad receptora de la ofrenda. Como dato significativo hemos de reseñar que no hay una sustitución del motivo floral, ya que la flor es portada por las propias imágenes humanas: bien es la devota que lleva la ofrenda de perfume, o bien es la diosa que lo recibe en su seno. En el ejemplar albaceteño ha sido interpretada como una consagrada de la diosa, en concreto una prostituta sagrada⁵⁰, que lleva como ofrenda una paloma, mientras la flor se superpone a la devota. Nos encontramos, pues, con imágenes simbólicas, sustitutas de las lilas o superpuestas a éstas, que recogen y prolongan la idea de la ofrenda de perfume, finalidad última de los objetos que adornan⁵¹. En el caso de las figuras hathóricas el conjunto reproduce una ofrenda completa, aceptada y recibida por la propia diosa.

En los soportes de culto, las composiciones son más complejas, dificultando su interpretación. En las piezas de Ugarit las figuras humanas han sido identificadas con el dios o con el propio monarca en su función sacerdotal, representaciones, por tanto, del oficiante u oferente. En el primer ejemplar, la figura se inserta en la celebración de algún rito, de tipo sacrificial probablemente, pues porta en su mano un ave, mientras con la mano derecha sostiene uno de los atributos de la divinidad. Según su editora, podría tratarse de una representación de Ba'al⁵². Los animales harían referencia tanto a otras víctimas del mismo rito como a epifanías de divi-

parte de un vástago aunque en su iconografía se aleja de las figuras conocidas, tanto en el tratamiento de cabellos y vestido como en la postura de las manos, que se alzan hacia arriba en un intento de sostener la supuesta cazoleta (“Una tumba orientalizante en ‘El Raso de Candeleda’ (Ávila)”, *Alle soglie della classicità. Il Mediterraneo tra Tradizione e Innovazione. Studi in onore di S. Moscati* (Roma 1996) II, 729-730, fig. 12). Estas divergencias pueden atribuirse tanto a su cronología más tardía como a su procedencia, bastante alejada de los focos orientalizantes de producción del sur peninsular y, por tanto, ajena a las connotaciones simbólicas que revestían a dicha producción en este entorno.

⁴⁸ M. Fernández Miranda, R. Olmos, “El timiaterio de Albacete”, *AEspA* 60 (1987) 211 ss., figs. 2-3.

⁴⁹ Las figurillas femeninas de tipo macizo suelen constituir frecuentemente los mangos de espejos y objetos de tocador, dentro de una tradición muy extendida tanto en Egipto como en Próximo Oriente. En este caso, las imágenes harían referencia explícita a la misma finalidad del objeto: el aseo y exorno de su poseedora. Al ámbito cultural se puede adscribir un ejemplar procedente de Erice donde serviría de ofrenda a una divinidad femenina de la sexualidad (R. Fondacaro, “La fanciulla di Erice”, *ACFP* 5. Palermo-Marsala 2-8 ottobre 2000, e.p.).

⁵⁰ M. Fernández Miranda, R. Olmos, “El timiaterio de Albacete...”, 216; R. Fondacaro, “La fanciulla di Erice...”, e.p.

⁵¹ Según G. Falzone, la mano en el pecho no es una simple pose estatuaria, sino un gesto simbólico destinado a sostener un atributo, esté o no presente el mismo en la representación, de ahí que el puño aparezca cerrado (“Da Nimrud a Mozia- Nachtrag”, *UF* 22 [1990] 104).

⁵² M. Yon, *La cité d'Ougarit...*, 162.

nidades, quizás las mismas a las que van destinadas las ofrendas. Una asociación más estrecha se contempla en el soporte de Ta'anach, con el Árbol de la Vida como eje. Sobre éste, encontramos la imagen de un becerro, símbolo de Ba'al, y el disco solar, mientras debajo aparece una figura femenina y animales apotropaicos, como esfinges y grifos. Un programa iconográfico muy próximo es el que aparece en el altar o cipo de Umm el-^cAmed, que también incorpora toros y sacerdotes y servidores dedicados al culto. En los soportes de bronce de Chipre la decoración se reduce a la asociación de animales de estas especies enfrentados y elementos fitomorfos como complemento de las escenas. Por su morfología y decoración coinciden con la descripción ofrecida en el Antiguo Testamento (*1 Re 7: 27-37; 1 Par 4: 6*) de las basas de bronce del templo destinadas a la lustración de las víctimas ofrecidas en holocausto. Por último, los *arula-thymiateria* de Solunto reproducen imágenes divinas en forma de pequeños bustos femeninos, aunque su disposición aislada impide insertarlos en una escena o asociación definidas⁵³.

El paralelo más próximo que hemos localizado de la asociación palmeta-figura apotropaica no se encuentra entre estas piezas, sino en la producción monumental. En un trabajo anterior señalamos esta relación en una estela de la necrópolis de Villaricos, donde un busto egiptizante aparece como guardián de una columna de tipo protoeolio, símbolo del Árbol de la Vida, en una composición rematada por un betilo⁵⁴. Igual estructura compositiva identificamos en el mausoleo B de Sabratha (Tripolitania). Este monumento funerario consta de varios cuerpos de planta triangular. En el segundo de ellos las esquinas están ocupadas por figuras egiptizantes sobre las que emergen capiteles protoeolios cuyas volutas se unen a palmetas desarrolladas en el friso de las caras laterales del monumento. El cuerpo superior se corona con un betilo de sección piramidal⁵⁵. Para ambos monumentos apuntamos la idea de que la asociación palmeta-Árbol de la Vida y figura humana

⁵³ A diferencia de los anteriores casos, aquí los soportes están destinados a servir en un culto privado, de ámbito doméstico, por lo que se figuran iconografías familiares y de fácil interpretación. Las imágenes femeninas de este tipo conocen una gran difusión en todo el Mediterráneo Occidental a través de diversas producciones entre las que destaca la de los pebeteros (M^a J. Pena, "Considerazioni sulla diffusione nel Mediterraneo occidentale dei bruciapropiumi a forma di testa femminile", *ACFP 2. Roma 1987* [Roma 1991] III, 1109-1118). Sin que pueda atribuirse con seguridad la identidad de la divinidad a la que representan, parece probado que es una imagen asociada a diosas de la fecundidad y, especialmente, protectoras de la producción cerealística (M^a C. Marín Ceballos, "Observaciones en torno a los pebeteros en forma de cabeza femenina", *El Mundo púnico. Religión, antropología y cultura material. Estudios Orientales* 5-6 (Murcia 2004) 330-331).

⁵⁴ M. Astruc, *La necrópolis de Villaricos y Herrerías* (Madrid 1951) 226; J. M^a Blázquez, *Tartessos y los orígenes de la colonización...*, 168; M. Belén, "Aspectos religiosos de la colonización fenicio-púnica en la Península Ibérica. Las estelas de Villaricos (Almería)", *SPAL* 3 (1994) 264, lám. V; J. Padrò i Parcerisa, *New Egyptian-Type Documents from the Mediterranean Littoral of the Iberian Peninsula Before the Roman Conquest* (Paris 1995) 96-97, n^o 23.61, pl. LIII; A. M^a Jiménez Flores, "Sobre algunos elementos de culto: columnas y capiteles", *El Mundo púnico. Religión, antropología y cultura material. Estudios Orientales* 5-6 (Murcia 2004) 356-362.

⁵⁵ A. di Vita, "Il Mausoleo punico-ellenistico B di Sabratha", *RM* 83, 2, (1976) 276-279, Abb. 4.

constituye el marco o soporte de una imagen divina, el espacio sacro donde ésta ha de manifestarse.

La iconografía muestra, pues, importantes divergencias entre la decoración tradicional de los quemaperfumes y los denominados soportes de culto, aunque parte de la estructura de los primeros y su funcionalidad pueden coincidir. Asimismo, el soporte de Punta del Nao que estamos analizando ofrece más puntos de coincidencia con los últimos. Será la definición de la finalidad de la pieza la que nos ayude a explicar las diferencias iconográficas. Esta tarea no está libre de dificultades. Los textos litúrgicos recuperados en Ras Shamra recogen con detalle las ceremonias y ritos, con un calendario preciso, aunque el aparato cultual y el servicio apenas reciben atención en estos escritos, dedicados a la caracterización de las víctimas y ofrendas⁵⁶. Los relieves en piedra y las escenas grabadas en escarabeos tienden, por otra parte, a consagrar composiciones estereotipadas, procedentes de la herencia iconográfica oriental, donde se repite la asociación oferente, mesa de ofrendas o altar y dios entronizado. Es en estas escenas donde encontramos buen número de quemaperfumes, confirmando su funcionalidad dentro del aparato de culto. Escasean, en cambio, las imágenes que podamos atribuir a los objetos identificados como soportes y que por su decoración y estructura debieron ocupar un lugar propio dentro del culto. La disposición canónica del servicio en el espacio ritual se plasma en la iconografía adoptada para las escenas de libación durante la primera mitad del I milenio a.C., con claros precedentes en Mesopotamia. De acuerdo con esta imaginería, el espacio aparece descrito por varios elementos: la divinidad, sedente o estante, una mesa de ofrendas, un quemaperfume y un vaso de libaciones sobre un soporte. En el otro extremo de la mesa queda el oferente u oficiante de la ceremonia y los demás fieles o el cortejo⁵⁷. Algunas escenas de los cuencos metálicos presentan mesas de altar u ofrendas con pie troncocónico o abocinado, próximas a la figura divina sedente⁵⁸, pero en su mayoría la escena queda reducida a uno o dos elementos de servicio, la mesa de ofrendas o el quemaperfume, ya sea por imposición iconográfica o técnica, sin que aparezca el vaso de libaciones.

⁵⁶ Para una valoración general de la cuestión véase: G. del Olmo, "Typologie et syntaxe des rituels ugaritiques", A. M. Blondeau, K. Schipper (eds.), *Essais sur le rituel I. Colloque du Centenaire* (Leuven-Paris 1988) 44-48; *idem*, "Rituales sacrificiales de plenilunio y novilunio (KTU 1.109/1.46)", *AuOr* 7, 2 (1989) 181-188.

⁵⁷ Ch. Watanabe, "A Problem in the Libation Scene of Ashurbanipal", M.I.H. Prince Takahito Mikesa (ed.), *Cult and Ritual in the Ancient Near East* (Wiesbaden 1992) 97-98.

⁵⁸ El de mayor interés es el cuenco de plata de la tumba Bernardini (Praeneste, Italia), en el que dos altares, uno con fuego y otro con un vaso de libaciones, se levantan ante la figura sedente (G. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean* [Berkeley 1985] 191, E2). El mismo tipo de mesa de ofrendas aparece reproducido en un escarabeo sardo (A. M. Bisi, *Le stele puniche* [Roma 1987] fig. 58).

En conclusión, en el espacio de culto encontramos dos elementos de servicio, el soporte de culto y el quemaperfumes, de morfología cercana pero de iconografía y funcionalidad diferenciadas. El ejemplar de Cádiz se aproxima por ejecución técnica a los soportes de terracota o piedra orientales, por lo que no podemos entenderlo como parte de un quemaperfumes. La iconografía también le relaciona con estos productos y, especialmente, con la simbología de las divinidades asociadas a la fertilidad y la fecundidad. Nuestro ejemplar, como base de un conjunto más complejo, en su parte superior acogería un vaso o recipiente plano para el desarrollo de ceremonias significativas (libaciones, ofrendas de alimento o lustraciones como en el caso de los soportes chipriotas), frente a la reiterada y necesaria combustión de perfumes. Sobre su finalidad, podemos señalar que como soporte de un recipiente o vaso de libaciones ocupaba una posición preferente dentro del espacio de culto, cercano a la propia divinidad, es decir, a su imagen. Esto explica que sea revestido con los rasgos que definen el ámbito divino y con escenas alusivas a su función. Al analizar esta iconografía, G. Falsone ha destacado la composición trigémina angular de las figuras antropomorfas, que desarrollan funciones de atlantes del estilizado árbol sagrado formado por la palmeta. Es la misma disposición que en el bronce de Kafr Kanna (Galilea) sirve de podio a una divinidad⁵⁹. En el caso gaditano, a tenor del lugar de hallazgo y las menciones de los textos, creemos que la divinidad a la que estaría vinculado sería la diosa Astarté, divinidad de poder regenerativo a la que se daba culto en este emplazamiento. Su depósito en el mar tendría lugar cuando, una vez desempeñadas sus funciones culturales, y después de sufrir algún desperfecto, el soporte fue arrojado a las aguas como medio de amortización en calidad de ofrenda, circunstancia que coincide con lo apuntado para buen número de objetos de terracota hallados en este mismo lugar.

⁵⁹ G. Falsone, “Da Nimrud a Mozia...”, 168, fig. 26.



LÁMINA I. Soporte de terracota de Cádiz.
Cara A (Foto: Museo Arqueológico de
Cádiz).



LÁMINA II. Soporte de terracota de Cádiz.
Cara B (Foto: Museo Arqueológico de
Cádiz).



LÁMINA III. Soporte de terracota de Cádiz.
Cara C (Foto: Museo Arqueológico de
Cádiz).



LÁMINA IV. Soporte de terracota de Cádiz.
Detalle (Foto: Museo Arqueológico de
Cádiz).