
Sculpture préromaine de la Péninsule Ibérique

Ricardo OLMOS et Pierre ROUILLARD

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/dam/355>

DOI : [10.4000/dam.355](https://doi.org/10.4000/dam.355)

ISSN : 1955-2432

Éditeur

ADAM éditions

Édition imprimée

Date de publication : 20 août 2002

Pagination : 269-283

ISBN : 2-908774-15-1

ISSN : 0184-1068

Référence électronique

Ricardo OLMOS et Pierre ROUILLARD, « Sculpture préromaine de la Péninsule Ibérique », *Documents d'archéologie méridionale* [En ligne], 25 | 2002, mis en ligne le 22 janvier 2007, consulté le 06 avril 2023.

URL : <http://journals.openedition.org/dam/355> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/dam.355>

Sculpture préromaine de la Péninsule Ibérique

Ricardo OLMOS

Professeur au Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Espagne

Pierre ROUILLARD

Directeur de recherche au CNRS, MAE, Université Paris X - Nanterre

INTRODUCTION

Point de départ de la révélation – avec le buste d'Elche trouvé en 1897 – au monde savant et au grand public d'une culture originale (Paris 1903), document indispensable pour identifier cette culture, la sculpture ibérique est devenue tardivement le sujet d'une recherche particulière. Le premier livre de synthèse sur ce dossier est de 1998 (León 1998), qui faisait suite, il est vrai, à des ouvrages thématiques : sur les représentations animalières (Chapa 1985), sur les représentations humaines pour la plupart des ex-voto de sanctuaires (Ruiz Bremón 1989; Ruano 1987) et, bien sûr, à des monographies de sites comme Porcuna (Negueruela 1990).

Nous envisagerons ici la sculpture de pierre, une pierre tendre (un grès ou un calcaire facile à travailler) qui est pour les Ibères ce que la terre cuite est pour les Étrusques, sans aborder dans le détail ni les terres cuites (Molto 1984) ni les objets de bronze (Nicolini 1969; Prados 1992) (qui sont réservés à quelques sanctuaires et toujours de petite taille). Nous n'abordons pas non plus les stèles du Bronze final du Sud-Ouest de la Péninsule (voir Barceló 1989; Galán 1993; Izquierdo, Arasa 1999; Celestino 2001b), qui ont été réutilisées dans quelques cas à l'époque ibérique, ainsi à l'entrée du sanctuaire de Cancho Roano (Badajoz) (Celestino *et al.* 1996, 287; Celestino 2001a, 22) ou à Setefilla (Séville) (Aubert 1977).

Cette chronique est tout particulièrement centrée sur le monde ibérique dans sa définition classique, celle d'une région qui s'étire le long du littoral oriental et méridional de la Péninsule, de l'Hérault à l'embouchure du Guadalquivir, en englobant l'Andalousie, les marges orientales de la Meseta et l'Aragon drainée par l'Èbre et ses affluents. Pourtant, d'une part, la sculpture ibérique n'est pas le fait de toute cette région et, d'autre part, nous aborderons d'autres régions de la Péninsule, celtiques ou influencées par les Celtes et tout particulièrement le nord du Portugal. En évoquant ce dossier lusitanien nous abordons aussi la question de leur chronologie et, de manière plus globale, celle de la chronologie des œuvres sculptées ibères qui apparaissent autour de 500 av. J.-C. et dont les traits restent bien présents dans les réalisations des deux premiers siècles de l'intégration de la Péninsule dans l'Empire romain. Tous ces points sont autant de questions en débat, quand une vision unitaire ou globale de ces créations ne saurait être vraiment proposée encore aujourd'hui, tant

chaque site, chaque sanctuaire en particulier, marque sa préférence pour un matériau, pour une technique, pour un certain type de représentation, tant, aussi, les repères chronologiques restent encore peu nombreux. Pourtant désormais, depuis les années 1970, avec les fouilles de Pozo Moro (Albacete) (Almagro Gorbea 1983a), Baza (Grenade) (Presedo 1973), Los Villares de Hoya Gonzalo (Albacete) (Blánquez 1990, 1992a, 1994), de Cabezo Lucero (Alicante) (Aranegui *et al.* 1993), Huelma (Jaén) (Molinos *et al.* 1998), nous disposons de contextes plus clairs et plus précis.

HISTORIOGRAPHIE : DE L'OBJET ISOLE AUX CONTEXTES

L'histoire de la recherche sur les Ibères a concerné, ces dernières décennies, au-delà de la réflexion sur les limites et les perspectives de notre connaissance du dossier même, les usages idéologiques et partisans que l'on a fait de cette question depuis le XIX^e siècle (Olmos, 1994). Les sujets les plus fréquemment étudiés ont été la place de la découverte et de l' "invention" du concept d'ibère par les érudits, l'établissement des limites, spatiales, chronologiques, culturelles du monde ibérique au regard des autres cultures de la Péninsule. Là, précisément, les perspectives sont fluctuantes, car des sculptures ibériques comme celles des guerriers du Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén) ont participé du discours celtique et ont été présentées à une exposition sur ce monde (*I Celti*, à Venise en 1991). On admet aussi que le monde ibérique du Nord-Est de la Péninsule, l'actuelle Catalogne, est profondément marqué par des éléments celtiques que l'on retrouve dans les quelques sculptures connues et proches de celles trouvées au nord des Pyrénées (Rodà 1998). Le débat même, sur les composantes celtiques et méditerranéennes du monde ibérique, est une question ancienne qui a connu son temps le plus fort dans les années 1940-1950 et n'a pas alors été exempt de connotations idéologiques.

La multiplicité des cultures que, aujourd'hui, nous réunissons sous le terme "Ibères", résulte en fait d'une simplification héritée du XIX^e siècle : la réalité ethnique et culturelle est en fait complexe. Avec l'étude de l'organisation des nécropoles, de celle des territoires ou des styles céramiques, l'étude de la sculpture offre des moyens de différencier plusieurs aires culturelles ibériques. Mais la sculpture est aussi un signe qui permet d'identifier les régions ibériques les plus caractérisées, dans le Sud-Est de la Péninsule, la Contestanie et la Bastétanie.



Depuis le début de la recherche sur le monde ibérique, deux voies qui se sont rarement croisées ont été suivies : d'un côté, l'étude de la langue et de l'écriture, d'un autre côté, celle de la culture matérielle. Si une écriture ibérique a été reconnue de longue date, il faut attendre le début du XX^e siècle pour que soit reconnue, et non sans difficulté, une sculpture proprement ibère. Au cours des deux dernières décennies, la plupart des travaux d'histoire ont été centrés sur le siècle et demi qui nous précède, période ouverte par la mise au jour des sculptures du Cerro de los Santos (années 1860-1879) qui sont, elles-mêmes, au centre des débats érudits sur leur définition culturelle et leur authenticité (Lucas 1994 ; Olmos 1996). Mais, depuis peu, ce domaine s'est élargi aux époques antérieures, avec la redécouverte de descriptions de sculptures ibériques du Huerto de Vizcarra d'Elche, dessinées en 1803 par le Conde de Lumiares (Olmos coord. 1999, n° 2.5 ; Mora, Tortosa, Gómez 2001, 18 et 27) avant même que le paradigme de la culture ibérique ait été entrevu.

Les découvertes du Cerro de los Santos ont, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, suscité les premières réflexions des chercheurs espagnols et européens (surtout les Français L. Heuzey et P. Paris et l'Allemand E. Hübner) (Rouillard 1996). Doté d'une formation particulièrement éclectique, J. de Dios De la Rada y Delgado a décrit ces sculptures comme «un art hybride qui participe de l'Égypte et de la Grèce». Le problème des faux, produits au cours de la décennie 1870, qui a obscurci les réflexions, continue à être débattu (quelques analyses stylistiques les concernant dans Truszkowski 2001 ; sur l'invention «orientaliste», Pérez Accino 2001).

Il n'a pas été facile, tout au long du XIX^e siècle, de concéder ou de reconnaître la qualité d'art aux œuvres sculptées ibères. L'acceptation d'un art ibérique sera «une découverte en deux temps», suivant une formule empruntée à Georges Bataille (1988) qu'il appliquait aux peintures d'Altamira, et qui, précisément, comme pour les peintures préhistoriques, participera d'un long processus de réflexion. La découverte

de la Dame d'Elche en 1897 est au départ d'une reconnaissance scientifique internationale et participe à la création d'un nouveau paradigme. En 1903 Pierre Paris peut parler d'"art" à côté de l'"industrie" de l'Espagne primitive (Rouillard 1996). L'appropriation d'un art ibérique-primitif, au début du XX^e siècle par Picasso, qui lui-même recherche une "plasticité essentielle", a été encore récemment analysée (Rubin 1988; *Les Ibères* 1997; León 1998, 12).

La Dame d'Elche, acquise par Pierre Paris pour le Louvre en 1897 devient un enjeu national pendant presque un siècle, notamment durant le franquisme (Delaunay 1997; Nicolini 1997). Tout un imaginaire collectif se construit alors autour de la femme espagnole et la Dame d'Elche participe en Europe du mouvement orientaliste (Rouillard 1997a). La célébration du centenaire de la découverte – 1997 – touche la presse et l'opinion publique, suscite discussions, expositions, synthèses, débats, certains au niveau local (Olmos, Tortosa 1997; Bendala 1994; Rodero *et al.* 1997; Ramos Fernández 1997, etc.). La publication aux Etats-Unis d'un livre opportuniste sur une falsification supposée de la Dame d'Elche (Moffitt 1994-1996) a relancé un débat scientifique et passionné dont la presse s'est fait largement écho (Olmos, Tortosa 1996).

Dans la première moitié du XIX^e siècle la définition d'un art ibérique préromain, expression des races de l'Espagne, reste présente dans la recherche. Des adeptes de l'idée de la continuité de l'histoire, comme M. Gómez-Moreno, ont recours au terme de "hispanique" pour les manifestations architecturales et sculptées des Ibères, une vision centraliste face à celle du Catalan Pere Bosch Gimpera, plus préoccupé par la détermination de l'origine et par la diversité des peuples de l'Espagne protohistorique. Arturo Ruiz étudie actuellement cette double lecture de l'histoire de l'Espagne dans le cadre d'un programme de recherche européen sur les "Archives de fouilles". Les recherches historiographiques ont aussi abouti à des biographies des pionniers de la recherche comme P. Paris, P. Bosch Gimpera, M. Gómez-Moreno, etc. (cf. *Les Ibères* 1997, 70-75 et 191-192).

Ces dernières années les recherches ont porté sur des questions diverses: ainsi la création d'un vocabulaire adéquat quand des concepts artistiques anachroniques (comme archaïque, populaire, primitif, "castizo", grossier, provincial, baroque, abstrait...) étaient en usage dans les publications (Olmos 1996a; Rouillard 1996). Les recherches ont concerné aussi la lente définition artistique et la chronologie de la sculpture ibérique en comparaison et/ou en décalage avec les références du monde classique ou du monde oriental phénico-punique.

Face à la vision très courante et habituelle dans les décennies antérieures où les préoccupations majeures concernaient les questions de diffusion, de transmission et de style, se développe un mode d'explication fondé sur l'évolution et les exigences de la société aristocratique de chaque région et sur l'interaction de ce milieu avec les *stimuli* méditerranéens (qui peuvent avoir leur point de départ en Grande Grèce, comme le propose W. Trillmich à

propos des têtes en grès, probablement masculines, de Verdolay, Cabecico del Tesoro, Murcie (Trillmich 1975; Page del Poz, García Cano 1993). La sculpture ibérique est alors étudiée avec sa dynamique propre, ce qui explique l'originalité de l'appropriation et l'amalgame des divers *stimuli*, et ce décalage chronologique supposé pour les éléments "archaïques" qui se maintiennent de génération en génération et restent longtemps vivaces (León 1997 et 1998). Les modèles iconographiques s'enracinent dans le passé, mais désormais il est admis que la question chronologique a été souvent mal posée. La sculpture, longtemps considérée isolément, hors contexte culturel et social, est maintenant envisagée comme d'autres créations qui connaissent les mêmes phénomènes de transmission et de perdurance: tel est le cas en particulier pour l'écriture gréco-ibère qui a recours à des signes archaïques de l'alphabet ionien (de Hoz 1997). Une démarche validée d'autant plus que la région où cette écriture est utilisée, la Contestanie, est celle qui est la plus ouverte aux sollicitations que constitue le langage de la sculpture grecque.

Les formes de transmission de ces aiguillons, qu'il s'agisse de motifs ou de thèmes, impliquent aussi la transmission d'un savoir technique. Cet artisanat n'est plus autant lié à la présence coloniale grecque, phocéenne, dont l'écho nous semble aujourd'hui de plus en plus flou. Certes, on parle de modèles de Ionie ou de Grande Grèce, mais plutôt sous forme d'une dialectique entre les capacités expressives locales et les modèles méditerranéens, au point d'amalgame des éléments de sources diverses (León 1998; Truszkowski 2001; Blech 2001). Ce qu'il est convenu d'appeler le langage grec, avec ses incorporations multiples et ses constantes transformations dans ses usages par des peuples divers, peut être aussi un langage punique. Des ateliers puniques comme par exemple à Villaricos (Almería) ont pu transmettre très tôt des motifs iconographiques méditerranéens, des formules stylistiques ou des savoirs techniques (Blech 2001). Mais aujourd'hui la recherche se tourne plus que vers le rapport entre l'artisanat méditerranéen et le récepteur ibère, vers la diffusion interne, dans les régions ibères, de motifs et de traits stylistiques comme cela a été étudié, par exemple, pour la tête (de sphinge?) de Ubeda la Vieja (Jaén) (Blech, Ruano, 1992 et 1993; plus largement León 1998).

Les questions de style et de chronologie cèdent maintenant le pas aux réflexions qui envisagent la sculpture dans une perspective sociale et historique plus ample: place dans l'environnement funéraire, contexte, usage, destruction, survivance, réappropriation des espaces et des temps anciens par les Ibères eux-mêmes introduisent les questions plus traditionnelles de style et de chronologie dans une démarche dialectique et mieux articulée dans le monde ibérique dans son ensemble. Les fouilles systématiques de nécropoles commencent à fournir des précisions chronologiques. Ainsi Pozo Moro éclaire l'origine de la sculpture ibérique autour de 500 av. J.-C. (Almagro 1983), la Dame de Baza est connue dans son contexte d'une nécropole de la première moitié du IV^e siècle (Presedo 1973) et nous



Fig. 1 : Porcuna (Jaén) : lion et palmette (Museo de Jaén).
Photo P.Witte, IAA Madrid.

informe sur la fonction, sans doute funéraire, de la Dame d'Elche et sur la période dite "pleine" ou dite "classique" de la sculpture ibérique. Les fouilles systématiques de la nécropole de Los Villares de Hoya Gonzalo (Albacete) permettent de suivre l'évolution de la nécropole au moins tout au long du V^e siècle (Blánquez, 1993, 1997) et de préciser la chronologie, au moins relative, de deux sculptures de cavaliers, au début et vers la fin du V^e siècle. Avec ces exemples et celui de Cabezo Lucero (Aranegui *et al.* 1993), en usage du second quart du V^e siècle au milieu du IV^e siècle, les questions de modèles, d'imitation, d'évolution, de destruction, d'usage sont situées au cœur de l'histoire du monde ibérique.

Le grand monument de Pozo Moro, flanqué de quatre lions, a été au départ de la typologie des monuments funéraires qui a été poursuivie les décennies suivantes (Almagro Gorbea 1978, 1982, 1983 a et b, etc.). Une théorie du "paysage" des nécropoles a alors été véritablement construite sans susciter (encore) de véritables critiques. Les exemples de Los Villares de Hoya Gonzalo enrichissent ce "paysage" très ostentatoire de l'aristocratie des premiers Ibères, en livrant des tumulus couronnés de cavaliers (Blánquez 1993, 1997). Ces nouvelles découvertes ont été au centre d'un congrès sur l'archéologie de la mort (*Las necropolis* 1992). La typologie des monuments sculptés s'est maintenant enrichie avec les sanctuaires, tout particulière-



Fig. 2 : Porcuna (Jaén) : héros et griffon (Museo de Jaén).
Photo P.Witte, IAA Madrid.

ment avec celui de El Pajarillo (M. Molinos *et al.* 1998 a et b). La sculpture participe vraiment de l'architecture dans des contextes divers.

La tradition des grands répertoires est présente dans le domaine de l'étude de la sculpture ibérique. Teresa Chapa a étudié la sculpture animalière, avec typologie, géographie, chronologie et la place de l'imaginaire ibérique dans sa relation avec les références grecques ou méditerranéennes (Chapa 1985, 1986). Cette même préoccupation pour les répertoires s'est étendue aux sculptures humaines, en particulier pour le Cerro de los Santos, le sanctuaire de la province d'Albacete qui a livré le plus de sculptures (Ruano 1987, Ruiz Bremón, 1989). Une thèse récente repose les questions de style des sculptures de ce sanctuaire dans une ample perspective méditerranéenne (Truszkowski 2001). De son côté, Isabel Izquierdo a poursuivi la recherche sur les piliers-stèles (Izquierdo 1996, 2000), en insistant sur sa spécificité dans le monde méditerranéen et sur les stèles gravées avec Dames et guerriers, surtout dans le Pays Valencien, mais en envisageant aussi d'autres régions ibères (Izquierdo et Arasa 1999).

GEOGRAPHIE

Entre Catalogne et Andalousie, la sculpture ibérique n'est pas présente de manière uniforme. Les foyers de forte concentration sont tous situés au sud du Jucar et les ateliers sont définis, non sans difficultés, de manière large et avec de probables échanges entre eux, selon des critères techniques et stylistiques. Pilar León (1997 et 1998), tout particulièrement, nous propose la géographie suivante, avec, sur la côte orientale, les ateliers d'Elche (Alicante), de Verdolay-Mula (Murcie), dans le sud-est ceux de Pozo Moro (Albacete), du Cerro de los Santos - Llano de la Consola-

ción (Albacete), en Andalousie ceux de Baena-Nueva Carteya (Cordoue), de Porcuna (Jaén) (fig. 1 et 2) et d'Osuna-Esteba (Séville).

La richesse du monde ibérique ne saurait occulter d'autres grands ensembles de sculptures préromaines de la Péninsule (Almagro Gorbea 2001), parmi lesquels il convient de signaler celui des *toros* et *verracos* (en granit cette fois) entre les régions de Cáceres, Salamanque, Ávila et du centre-est du Portugal (López Monteagudo 1989), longtemps associés au monde funéraire mais présentés, désormais, comme limites des territoires de pâturages et de transhumances contrôlés par l'aristocratie (Álvarez Sanchís 1990) selon un schéma voisin de celui mis en œuvre, au Bronze final avec les stèles du Sud-Ouest (Ruiz-Gálvez, Galán 1991).

Un autre ensemble est constitué par celui des "têtes coupées" (avec en particulier le pilier de Sant Martí Sarroca dans la province de Barcelone), qui rejoint celui du midi de la France (Guitart 1975; Rodà 1998; Rovira Hortalà 1999). Tout aussi important est l'ensemble aragonais, avec en particulier les stèles gravées avec ses scènes de défunts à cheval héroïsés et les sculptures animales comme celles de El Palao (Alcañiz, Teruel) (Beltrán Lloris 1996, 175-188; Marco Simón 1976-1978).

Une autre perspective, non contradictoire avec la première, privilégie la recherche de la localisation des ateliers dans le cadre de l'organisation du territoire (ainsi Domínguez Monedero 1984, qui propose une organisation hiérarchique des habitats autour du centre que constituait Elche à partir du V^e siècle). Un exemple nous est fourni avec le sanctuaire d'El Pajarillo (Huelma, Jaén) qui a livré, entre autres pièces, une scène où s'opposent un loup et un héros et qui serait, dans la première moitié du IV^e s. av. J.-C., le signe de la domination d'une lignée aristocratique sur la vallée du Jandulilla, nouvelle limite de l'oppidum de Ubeda (Molinos *et al.* 1998). Autres cas de sculptures signes de limites de territoires, les lions de la province de Cordoue entre les *oppida* des régions turdétane et bastetane (Chapa 1997), ou les bas reliefs avec les représentations de chevaux ou de dompteurs de chevaux signes des espaces de pacages des chevaux (Marín Ceballos, Padilla Monge 1997 qui prolongent, en le corrigeant, Benoit 1950).

La géographie définie par les styles (Blanco 1960; Blech, Ruano 1992 et 1993; León 1998), l'est aussi par les typologies, ainsi pour les piliers-stèles entre Corral de Saus (Mogente, Valence) et la province de Murcie (Almagro 1983b; Izquierdo 2000). La distribution montre alors la place de grandes vallées et de grands axes de circulation entre les fleuves Jucar et Segura, qui se jettent dans la Méditerranée, et la haute Andalousie (Blánquez 1990).

USAGES, TYPOLOGIES ET DEVENIR DES SCULPTURES

Il est admis depuis longtemps que les sanctuaires et les nécropoles sont les lieux qui ont accueilli les sculptures. La réalité est toutefois plus complexe et les situations sont plus



Fig. 3 a et b: Cavalier et cheval de la nécropole de Los Villares de Hoya Gonzalo (Albacete) (Museo de Albacete). Photo J. Blánquez, Proyecto escultura Ibérica, UAM.



variées. Depuis le début de l'époque ibérique, la sculpture est utilisée dans les monuments funéraires. Elle peut être intégrée à une tour et des animaux ou des hybrides peuvent flanquer l'édifice: Pozo Moro, avec quatre lions à la base, constitue l'exemple le plus remarquable (Almagro 1983a). L'étude de ce cas a permis à Martín Almagro Gorbea de montrer que d'autres sculptures animalières avec la partie avant en ronde bosse et la partie arrière en haut relief devaient appartenir aussi à des monuments en forme de tour aujourd'hui disparus; tel serait les cas avec la "Bicha" (taureau androcéphale) de Balazote (Albacete), la sphinge de Haches (Bogarra, Albacete) ou le taureau de Osuna (Séville). Mais l'exemple des deux lions de El Pajarillo



Fig. 4 : Cippe de la nécropole de Jumilla (Murcie) (Museo de Jumilla). Photo J. Blánquez, Proyecto escultura Ibérica, UAM.

(Huelma, Jaén) suggère aussi la possibilité d'une autre scénographie: les deux lions pourraient marquer l'entrée du sanctuaire (Molinos *et al.* 1998b).

Une autre forme caractéristique, particulièrement bien représentée dans le Sud-Est de la Péninsule est le "pilier-stèle", construit sur des degrés et surmonté d'une corniche qui supporte une plateforme, elle-même couronnée par un animal ou un hybride, taureau, oiseau, sirène, lion... (Izquierdo, 1996, 2000). Le pilier-stèle est un type de monument répandu autour de la Méditerranée, mais quelques traits sont bien spécifiques du monde ibérique, comme les figures disposées horizontalement sous la nacelle du chapiteau, comme on peut le voir avec les "Damitas" de Corral de Saus (Valence) ou à Jumilla (Murcia) (Izquierdo 2000). La perception par le bas de ce gisant fournit une image inversée de personnage debout. En plus des piliers-stèles, des stèles anthropomorphes, surtout dans l'Est de la Péninsule, portent des dessins gravés (de la figure du défunt, peut-être): une femme (La Serrada, Castellón); un jeune homme armé d'une épée et d'un couteau (Altea la Vella, Castellón); on compte un cas avec une inscription ibérique, à Noguerauelas (Teruel) (Arasa, Izquierdo 1998; Izquierdo 2000). D'autres stèles appartiennent au monde punique, à Villaricos (Almería): un pilier avec tête masculine bouronnée d'un chapiteau éolien ou une stèle portant un signe de Tanit (Izquierdo 2000). Les stèles sont attestées dans des milieux culturels divers: l'exemple de Osuna (Sevilla) avec palmier, biche et faon peut être associé au monde de l'Afrique du Nord. Une variante de ce type, un



Fig. 5 : Buste du jeune homme de Baza (Grenade) (Musée de Baza). Photo T. Chapa et R. Olmos.

compromis entre tour et pilier-stèle est fourni par le cippe de Jumilla (Murcia) (fig. 4), un parallélépipède décoré sur ses quatre faces avec des scènes probablement funéraires et qui a été reconstruit selon une forme de tour par ceux qui ont effectué sa fouille (*Les Ibères* 1997, 289, n° 174).

Un troisième groupe est constitué par les sculptures disposées sur les tumulus, comme ceux fouillés par Juan Blánquez à Los Villares de Hoya Gonzalo (Albacete): deux tumulus couronnés l'un et l'autre par un cavalier (Blánquez 1993, 1997) (fig. 3 a et b). On compte d'autres exemples comme celui de Cabezo Lucero (Guardamar de Segura, Alicante) avec des taureaux (Llobregat dans: Aranegui *et al.* 1993). Le cheval (non monté) de Casas de Juan Nuñez (Albacete) du V^e s. a pu appartenir à un monument du même type (*Les Ibères* 1997, 247, n° 37; Faustoferri 2001).

À côté de ces sculptures disposées de manière ostentatoire et bien visible dans des nécropoles, d'autres sculptures sont occultées à l'intérieur de puits ou de chambres funéraires; tel est le cas avec la Dame de Baza (Grenade) (Presedo 1973) ou avec le petit relief de La Albufereta (Alicante) (Llobregat 1972). Un orifice dans le flanc de la Dame de Baza servait d'urne cinéraire. D'autres Dames, comme la Dame d'Elche avec une cavité dans le dos, ou telle autre de la région d'Alcoy (Abad, Sala 1992, 155) ou encore le buste de jeune homme récemment découvert à Baza (fig. 5) (Chapa, Olmos 1999) ont pu avoir cette même fonction. Des sculptures animales ont pu aussi servir d'urnes, ainsi le taureau du Parque de Elche, et l'urne en pierre de Villargordo est décorée en relief d'un corps de loup (Chapa 1979).

Les sanctuaires sont le second lieu de forte concentration de sculptures de plusieurs types, offrandes de petits bronzes au Collado de los Jardines et au Castellar (Jaén) ou à La Luz (Murcia), avec des représentations d'offrants des deux sexes dans des attitudes et effectuant des gestes divers (Nicolini 1969); terres-cuites dans le sanctuaire

urbain de Alcoy (Alicante) (Moltó 1984), ou masques et bustes de tradition punique dans quelques sites du Sud-Est (Pena 1991). Les ateliers du sanctuaire intercommunautaire du Cerro de los Santos (Albacete), ont maintenu pendant plusieurs siècles (IV^e s. av. J.-C. - changement d'ère) une tradition de grande sculpture avec des types particuliers, tout spécialement des femmes debout et assises, des bustes et des têtes. Les femmes sont couvertes de riches vêtements et de parures de tradition orientalisante et peuvent porter des offrandes. D'autres sanctuaires sont rattachés à des centres urbains comme à Torreparedones (Cordoue), où s'est maintenue une tradition d'offrandes anthropomorphes schématiques et souvent grossières (*Les Ibères* 1997, 148-149; Morena 1989 et 1997). Nous avons déjà évoqué d'autres lieux dont une des fonctions est la délimitation d'un territoire (voir *supra*, § Géographie).

Entre un espace sacré et un lieu de vie quotidien les ambiguïtés ne manquent pas. Ainsi trouve-t-on des sculptures dans des *oppida*, comme la Dame (peut être kourotrophe) du Castellet de Bernabé (Guérin 1999, 93). La Dame d'Elche, retrouvée contre la muraille de la ville d'*Ilici* peut nous offrir l'exemple d'un changement de fonction: le buste, sans doute cinéraire, attaché à la mémoire d'un notable (une princesse?) aurait désormais, dans le nouveau milieu urbain, un sens plus collectif.

Les sculptures de Porcuna (Jaén) ont connu aussi une évolution dans l'espace et dans leur usage. Elles sont d'abord conçues comme un ou des monuments d'héroïsation d'un groupe. Après leur destruction, les figures fragmentaires sont enterrées dans une tranchée sur une colline – el Cerrillo Blanco –, qui, à l'époque orientalisante avait été occupée par un tumulus princier. Les sculptures sont ainsi rattachées à un espace probablement sacré et en tout cas à la mémoire d'une grande famille.

L'histoire de la sculpture ibérique est marquée par un événement majeur qui est la destruction de bon nombre d'entre elles. Un tel phénomène, qui ne semble pas avoir un quelconque parallèle ailleurs, a suscité bien des interprétations: interventions militaires externes (on a pensé aux Puniques), crise sociale interne, rejet du luxe et de l'ostentation dans les pratiques funéraires (Rouillard 1988; Chapa 1993; Vaquerizo 1994; León 1998, 24). Toutefois la destruction peut aussi avoir une cause naturelle, c'est ce que suppose Martín Almagro Gorbea pour Pozo Moro (Albacete), qui a pu souffrir d'un tremblement de terre ou d'un affaissement du sol (Almagro Gorbea 1983b); le monument n'a pas été reconstruit, n'a pas pu l'être ou bien son sens avait-il disparu? Toutefois ce lieu reste un "lieu de mémoire", en conservant tout au long du IV^e siècle, avec les tombes disposées au-dessus, le souvenir d'un ancêtre héroïsé. Il est un point acquis, développé par Tarradell, cité par Pilar León (1998, 23), l'absence de lien entre destruction et une quelconque phase de décadence ou d'épuisement créatif.

La destruction volontaire est un phénomène qui affecte tout le Sud-Est (Sud du Pays Valencien, provinces de Albacete et Murcie) et la haute Andalousie. Elle se produit tôt mais pas

de manière simultanée, entre la seconde moitié du V^e siècle et les débuts du IV^e siècle. Les parties essentielles sont détruites, ainsi le visage du cavalier n° 1 de Los Villares de Hoya Gonzalo et les pattes de son cheval (Blánquez 1997, 219). À Porcuna les têtes humaines et les chevaux sont systématiquement brisés (Negueruela 1990), et Arturo Ruiz (1997, 66) analyse cet acte comme l'expression d'un changement de pouvoir entre «diferentes aristocracias gentilicias».

Quelques sculptures sont remployées dans les nécropoles du IV^e siècle, ainsi, par exemple à El Cigarralejo (Murcia) (Cuadrado 1986) ou à Cabezo Lucero, Guardamar del Segura (Alicante) (Llobregat dans Aranegui *et al.* 1993, 69-85). À *Ilici* les fragments de sculptures du V^e siècle sont disposés sous les rues de la ville hellénistique comme un vulgaire matériau de construction (Abad, Sala, 1992, 154), mais on ne doit pas exclure que ces pièces détruites aient pu garder une valeur symbolique.

L'usage des monuments peut être bref, deux générations à El Pajarillo (Huelma, Jaén), avant de connaître une destruction violente et l'abandon (Molinos *et al.* 1998b). Mais à côté de cela il convient de signaler des cas de conservation soignée comme celui de la Dame de Galera, une statuette en albâtre, un objet importé, du VII^e siècle, déposée dans une tombe (d'un prêtre?) du V^e siècle. Cet exemple précis reste exceptionnel mais avec les sculptures ibériques, dans la plupart des cas, de Porcuna à Cabezo Lucero les sculptures détruites sont l'objet d'un soin attentif au moment de leur "rangement" dans une fosse aménagée de manière spécifique; la Dame d'Elche elle-même avait été protégée contre la muraille de la ville.

La perte de sens est un fait acquis, le rejet d'une forme d'ostentation en est probablement un autre qu'il convient de situer dans le contexte plus général d'une structure sociale en évolution. Ce disant, la réflexion devra se poursuivre en envisageant d'abord les facteurs sociaux.

DES STYLES

Les controverses sur le style, sur les styles et leurs filiations et sur la chronologie des œuvres sculptées ibères sont à la fois les plus anciennes et les plus présentes encore aujourd'hui, même si les travaux actuels privilégient les réflexions sur la fonction de ces œuvres et leurs contextes.

L'histoire elle-même des analyses sur les styles est marquée par des mouvements de balanciers. Tout tourne autour de la place supposée ou considérée comme certaine de l'élément grec et de celle de l'élément oriental et sur les formes de transmission, à côté de la part indigène, étant entendu que la chronologie des œuvres ibères semble rarement être en harmonie avec celles des supposés "modèles". Les travaux "fondateurs" comme celui de Jullian (1903), au départ de l'idée d'une filiation avec l'art grec fondée sur une itinérance des artisans, sont repris et discutés par Rhys Carpenter 1925, García y Bellido 1948, Blanco 1960 (qui insistait sur le point essentiel et non discutable d'un double processus, phénicien au sud, grec dans le Levant), Langlotz

1966 ou, récemment, Rolley 1994, 407 (qui invoque les têtes féminines des colonnes du Didymeion archaïque pour analyser et comprendre la tête de guerrier n° 1 de Porcuna), et restent un élément important de toute réflexion sur l'existence aujourd'hui fort controversée d'un art gréco-ibère (Blech, Ruano 1992; Croissant-Rouillard 1996; Croissant 1998; León 1998; Blech 2000 et 2001). La critique la plus forte des thèses "phocéennes" est venue de Trillmich (1990) qui, à partir des œuvres de Porcuna, s'interroge sur l'existence même d'une dépendance directe vis-à-vis des modèles grecs, après que Llobregat ait insisté sur la nécessaire prise en compte de l'évolution propre du monde ibérique (1966, 1972, 1982).

Rappelons que les ateliers de sculpture ibérique se développent sur le rivage du Sud-Est ou dans des régions facilement accessibles de la Méditerranée, qu'il s'agisse du littoral méridional plus fréquenté par les Phéniciens à partir de la fin du VIII^e siècle ou du littoral du Levant plus fréquenté par les Grecs à partir du VI^e siècle et dont l'*emporion* le plus vaste, tout en restant modeste, Ampurias, ne semble pas avoir été un foyer de création de sculptures.

Dans ce cadre, aujourd'hui, les questions s'organisent autour de cinq points:

- L'analyse stylistique privilégie la recherche des éléments et motifs intégrés aux structures et schémas indigènes présentés comme autant de constantes. Les artisans semblent en effet rester fidèles à certaines techniques ou à certains modes de présentation qui sont, à côté d'une absence de caractérisation précise des protagonistes, divins ou héroïques, la simplification des plans et des traits, la géométrisation des formes essentielles (avec en particulier la structure quadrangulaire caractéristique des têtes humaines et des représentations animales, du petit taureau de Porcuna au cheval n° 2 de Los Villares de Hoya Gonzalo), un recours à l'incision pour noter les détails et dégager les volumes, une certaine exubérance dans les formulations décoratives (Trillmich 1990; Blech, Ruano 1992 et 1993; Marcadé 1997; Croissant 1998; León 1998).
- Les ateliers ne sont pas perçus comme refermés sur eux mêmes, mais des traits communs se retrouvent de l'un à l'autre au point que sont imaginées des circulations d'artisans, entre Levant et Haute Andalousie ou entre Elche et les ateliers de l'intérieur (Blech, Ruano 1992 et 1993; León 1997 et 1998; Truskowski 2001)
- Un temps envisagée (par Jullian 1903, Blázquez et González Navarrete 1985), parfois encore reprise à propos du cheval de Casas de Juan Nuñez (Albacete) (Faustoferrri 2001), l'idée d'une itinérance d'artisans grecs, idée qui s'accompagne parfois alors d'une chronologie haute en accord avec celle des modèles grecs supposés, est souvent remplacée par l'hypothèse d'une inspiration qui se situerait dans des œuvres mineures (orientales ou grecques) en bronze, en terre cuite, en ivoire (Blech 1997; León 1998, 17, qui reprend Langlotz 1966).
- La recherche des jalons reste permanente, mais il convient de la situer dans la perspective plus vaste qui est

celle des modalités d'installation des étrangers dans la Péninsule, celles de l'*emporion*. Ainsi à La Picola (Santa Pola, Alicante) où était recherché un établissement grec, l'archéologie a révélé un établissement indigène, certes construit selon des modèles grecs (pour l'urbanisme essentiellement), mais dépendant probablement de la cité ibérique de *Ilici*. L'indéniable attirance pour les modèles grecs, sensible dans la sculpture est tout autant perceptible dans l'adoption d'un système grec de poids, dans des schémas d'architecture (à Santa Pola, à Ullastret), dans l'adoption d'un alphabet grec ionien archaïque pour transcrire l'ibère; mais dans tous les cas le phénomène est éphémère et est mis en œuvre après un long décalage de temps par rapport au moment de l'usage dans le monde grec (ainsi un siècle, au moins, pour l'alphabet).

- Les phases chronologiques restent floues, mais il est acquis que l'art ibère évolue selon son propre rythme que l'on peut résumer ainsi, suivant Pilar León (1998, 33): une naissance entre la fin du VI^e siècle et le milieu du V^e siècle avec Pozo Moro, la sculpture animalière ou d'hybrides en Haute Andalousie et dans le Levant (Agost, Balazote); un long siècle de maturité jusqu'à la fin du IV^e siècle où, de Porcuna à Elche et aux nécropoles du Sud-Est, *tout à la fois* quelques concepts grecs sont intégrés à l'ancien répertoire orientalisant (bien vivant surtout avec les animaux et les hybrides) et les schémas ibères s'affirment; le III^e siècle voit la production de sculpture se concentrer dans des sanctuaires comme le Cerro de Los Santos avec un usage maîtrisé du répertoire orientalisant et des formules archaïsantes (Truskowski 2001), avant la réception de l'hellénisme du monde italo-romain.

DU REPERTOIRE AU PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE

L'intérêt pour la signification des sculptures a été croissant ces dernières années. Comme pour les questions de style, les lectures ont cessé de dépendre exclusivement des modèles méditerranéens supposés pour se concentrer sur une interprétation locale. Les sculptures sont perçues, maintenant, d'abord, comme les signes de la culture des aristocrates ibères et il convient, pour la plupart des auteurs, de les comprendre dans ce cadre. Ainsi la "Bicha" de Balazote, un taureau à la tête humaine, n'est pas un simple monstre oriental ou un simple Acheloos grec, mais un être hybride qui décore un monument funéraire ibérique et qui fait partie de l'imaginaire des êtres qui marquent les limites de la mort.

Les sculptures animalières et les hybrides surgissent avec force dans le répertoire ibère et y restent longtemps (à la différence du monde grec). Ils font partie des paysages des nécropoles et des sanctuaires avec des fonctions diverses: êtres des limites ou des frontières, protecteurs ou psychopompes, signes associés au pouvoir des princes ou des aristocrates. Les sphinx et les griffons étaient déjà présents sur d'autres supports – bijoux, ivoire, céramique – de l'époque tartessienne, et le monde ibérique s'approprierait

cette iconographie, probablement consciemment, comme référence à un passé héroïsé. Des motifs traités en un petit format sont transcrits en grande échelle par les sculpteurs ibères : il y a là une volonté d'étaler avec ostentation de vieux signes perçus comme aristocratiques. Le sujet a été étudié par Michel Blech (1997) qui explique ainsi la présence à Pozo Moro de motifs comme la grande déesse de la végétation, nue, assise, aux ailes déployées. Un tel thème oriental se retrouve sur des ivoires orientalisants comme ceux de Medellín (Badajoz).

Le succès des motifs animaliers est divers. Les êtres hybrides comme les sphinx, les centaures ou les griffons disparaissent les premiers. Les animaux comme le lion, traversent toute l'histoire ibérique, en changeant de sens mais en restant probablement un symbole princier, ou tout simplement de force. Dans le jeu des alliances avec Rome, les roitelets ibères ont pu récupérer cette image du lion comme signe du pouvoir royal. D'autres animaux, comme le loup, ont acquis avec le temps une grande importance. Opposé au héros de El Pajarillo (Huelma, Jaén) il est associé aux guerriers et survit dans des périodes avancées de la culture ibérique en étant parfois mis en relation avec des rituels d'initiation dans des associations de guerriers ; tel est le point de vue de Martin Almagro Gorbea (1997) qui souligne combien dans le jeune homme le guerrier-loup imite vraiment l'animal. Le cheval, monté ou non, est l'intercesseur aristocratique avec la mort et l'on peut voir son souvenir dans les deux cavaliers de los Villares de Hoya Gonzalo (Blánquez 1993, 1997). D'autres animaux comme le taureau ou le cerf gardent tout au long de l'histoire ibérique une fortune singulière. Peut-être faudrait-il voir dans ces cas un symbole ou une manifestation divine ?

La représentation humaine est effective dès les premières sculptures. À Pozo Moro, il pourrait s'agir de dieux ou de héros. À Porcuna la représentation humaine pourrait donner à voir divers membres d'un lignage aristocratique dans des situations différentes : scènes d'initiation à la chasse ou à la lutte, joutes militaires, représentation d'un ancêtre. Une divinité pourrait être présentée comme maîtresse des animaux. Dans le programme iconographique complexe mis en œuvre à Porcuna, les hommes et les animaux symboliseraient l'appropriation de la nature et du territoire par de nouveaux maîtres de l'oppidum (R.O. sous presse).

La sculpture ibérique est aujourd'hui présentée pour avoir surtout un caractère symbolique et n'avoir que dans rares cas un caractère narratif. Les scènes complexes de Pozo Moro et de Porcuna semblent plutôt une juxtaposition d'images chargées de sens sans constituer vraiment un discours continu. Le monument de El Pajarillo (Huelma) résume, lui, l'histoire même du lieu : l'épisode de la lutte d'un héros avec un monstre démesuré aux limites du territoire. Dans ce cas, se retrouvent tout à la fois symbole et narration.

La sculpture humaine est présente, dans les nécropoles, à partir de la seconde moitié du V^e siècle. Les dames, couvertes de bijoux et de vêtements, sont soit des divinités soit des femmes aux limites du sacré. Et Arturo Ruiz, à propos

de la Dame de Baza, trouvée ensevelie dans une tombe, souligne qu'elle «aparece sola en su encuentro exclusivo con el aristócrata» (Ruiz 1997, 67 sq.). La représentation humaine devient à peu près exclusive dans les grands sanctuaires intercommunautaires qui naissent dans la seconde moitié du IV^e siècle et qui se développent au rythme de la nouvelle situation politique de l'Hispanie aux époques barcide et ibéro-romaine. L'offrande des sculptures en bronze ou en pierre participe, de plus en plus quand on avance dans le temps, d'une prise de conscience individuelle et aussi collective. Mais chaque personnage – homme ou femme – est présent avec son statut social, son sexe, son âge et l'on retrouve côte à côte l'enfant, le chevalier, le prêtre, l'adolescent, la Dame. Les ex-voto privilégient les représentations des parties du corps les plus indispensables à la vie, les pieds, les mains (pour offrandes et prières) et, surtout, la tête, synthèse vitale du corps. Tout ce qui permet une relation avec la divinité, l'œil, l'oreille, a les traits souvent forcés. Mais point d'image d'une quelconque divinité attentive (*épékoos*) à laquelle les hommes s'adresseraient. Parmi les milliers d'ex-voto en bronze des sanctuaires de la région de Despeñaperros ou de celle de Murcie, ou encore parmi les grands ex-voto de pierre du Cerro de los Santos, nous ne connaissons pas avec certitude une seule image divine. Toutefois dans le sanctuaire urbain Torreparedones (Cordoue), la tête avec l'inscription *DEA CAELIVS* (II^e-I^{er} s. av. J.-C.) est une allusion à la *Dea Caelestis* de tradition punique (Morena López 1989, 48 et 70, n° 36, lám. XLII ; 1997, fig. 18 ; *Les Ibères* 1977, 304-305, n° 209).

Dans le Sud-Est et en Andalousie une influence de la religion et de l'iconographie puniques est sensible. Les brûle-parfums en terre cuite, attestés sur tout le littoral du Levant à partir du IV^e siècle dans les tombes, les sanctuaires ou les habitats, témoignent de l'extension d'un culte à une divinité frugifère, du genre Perséphone ou Tanit (Pena 1991). Mais la grande plastique en pierre intègre aussi des motifs puniques, voire africains. Le groupe du Parque Infantil de Elche, avec une sphinge portant un petit personnage (*Les Ibères* 1997, 291, n° 177), présente des traits puniques ; ainsi le personnage féminin qui précède le groupe, avec ses ailes repliées sur son corps, est similaire à la femme du célèbre sarcophage anthropoïde de Santa Monica à Carthage ou à de nombreuses représentations en terres-cuites d'Ibiza. La stèle de Osuna, déjà mentionnée, avec palmier, biche et faon, d'époque ibéro-romaine, reprend un thème africain de tradition orientalisante, comme le fait encore cet autre relief d'Osuna avec la tête d'un nègre sous les pattes d'un lion, un sujet que l'on peut voir sur de nombreux ivoires orientaux.

D'autres thèmes apparaissent, comme celui du maître des animaux, et nous renvoient à plusieurs régions du pourtour méditerranéen et de l'Europe ; ainsi les «têtes coupées» nous renvoient au monde celtique, mais sur le cippe de Jumilla (*Les Ibères* 1997, 289, n° 174) ces têtes sont piétinées par un animal. Un nouvel exemple qui incite à relire thèmes et motifs de provenances diverses dans le cadre de la société et de la culture ibères.

LA SCULPTURE IBERO-ROMAINE

Si les origines de la sculpture ibérique ont suscité le plus grand nombre de recherches, des travaux se sont multipliés sur la période finale, contemporaine de la conquête romaine (Balil 1989; Rodríguez Oliva 1996; Rodà 1998).

La principale difficulté concerne les limites qu'il convient d'attribuer aux formes d'expression ibériques et romaines. Les opinions divergent souvent. Ainsi le relief de Minerve, inclus dans la muraille de Tarragone, daté de la fin du III^e siècle, dont la construction est associée à l'action de Publius Cornelius Scipio, est considéré comme purement romain par Isabel Rodà (1998), alors que Martín Almagro Gorbea (1997) voit dans le visage du loup qui décore le bouclier de la déesse un signe religieux et social indigène. Parfois le débat peut aboutir à des propositions radicalement divergentes surtout quand l'objet est sorti de son contexte. Tel est le cas avec le monument funéraire de Malla (Osona, Barcelone) qui est considéré comme ibérique et daté du IV^e siècle par certains (López *et al.* 1986), alors que Isabel Rodà le considère purement romain. En plus de la prise en compte du style et de l'iconographie, il faut envisager le contexte et le destinataire qui en ce cas serait un magistrat romain.

L'important groupe de sculptures d'Osuna (Séville) est soumis à la même problématique (León 1981; Chapa dans Rouillard 1997, 29-57, et voir en dernier lieu López 2001). Au centre de débats se trouvent les scènes de guerre, avec une procession de prisonniers, la présence d'un nouvel armement. Le relief avec le *cornicen* ou joueur de tuba, avec des jambières de bronze, une fibule annulaire ibérique, une tunique courte qui s'agite dans le vent évoque un soldat de la classe sociale romaine supérieure. Sous la domination romaine, la sculpture garde la fonction de démontrer l'organisation sociale, dans un contexte qui pourrait être funéraire.

Les mêmes processus de continuité et de rénovation sont sensibles dans les sanctuaires, comme à Caravaca (Murcie) qui prennent une forme monumentale à l'époque républicaine (Ramallo 1997). Les sanctuaires assurent un rôle d'intégration culturelle dont témoignent les sculptures. Quelques bronzes de l'acropole de Sagonte introduisent une iconographie nouvelle de type italique: des personnages faisant des libations ou des thèmes dionysiaques (Blech 1989). Dans l'ensemble sacré de Azaila, des bustes en bronze de deux personnages héroïsés, un jeune homme et une femme, assument la fonction d'un premier portrait impérial, au point que l'on a parlé pour eux de "Auguste" et "Livie" (Olmos 1999, n^{os} 96.1. et 2). Dans le sanctuaire du Cerro de los Santos, les personnages masculins portent la toge et le *pallium*, signe de romanisation, et même le nom, comme affranchi, de leur patron; tel est le cas de *L. Licini*, écrit en latin sur la poitrine d'une statue, au même endroit que d'autres inscriptions faites en ibère (Olmos 1999, n^o 93.1.3). Sur certaines têtes se retrouve le souci de l'individualisation italique ou romaine du portrait (Noguera 1994; Truszkowski, 2001). Les personnages de la haute

classe sociale reprennent les modes de Rome, ainsi la tête du Tolmo de Minateda, «último refugio del estilo ibérico» avec une chevelure d'époque julio-claudienne et des traits provinciaux (León 1998, 34). Nous sommes face à un lent processus de romanisation des classes dirigeantes à l'époque républicaine et au début de l'Empire.

LA SCULPTURE LUSITANIENNE

Le dossier des guerriers lusitaniens "*guerreiros galaicos* ou *lusitanos*", tous trouvés dans le nord du Portugal dans le *conventus* de *Bracara Augusta* (Silva 1986, 305-310; Bettencourt, Carvalho 1993-1994; Lenerz-de-Wilde 1993; Calo Lourido 1994), a, ces dernières années, parmi les sculptures de filiation celtique, suscité et suscite le plus de débats tant sur leur fonction que sur leur date. Les guerriers sont en granit, dressés, parfois plus grands que nature, équipés d'un poignard, d'un bouclier rond, d'un casque et d'un torque (fig. 6). La date la plus souvent admise est celle du I^{er} siècle av. J.-C. ce qui est "tard" au regard des autres sculptures du monde celtique comme Glauberg, Hirschlanden ou Vix. La discussion se pose en ces termes: d'un côté leur apparence suggère une filiation très forte avec le monde protohistorique celtique, et, d'un autre côté, une date au début de l'empire romain est retenue; ainsi J. de Alarcão (1998) voit dans ces statues (trouvées à la limite des *castros* et pas dans une nécropole), qu'il date de l'époque julio-claudienne, des représentations de *principes*, leur lieu de découverte correspondant au lieu de résidence

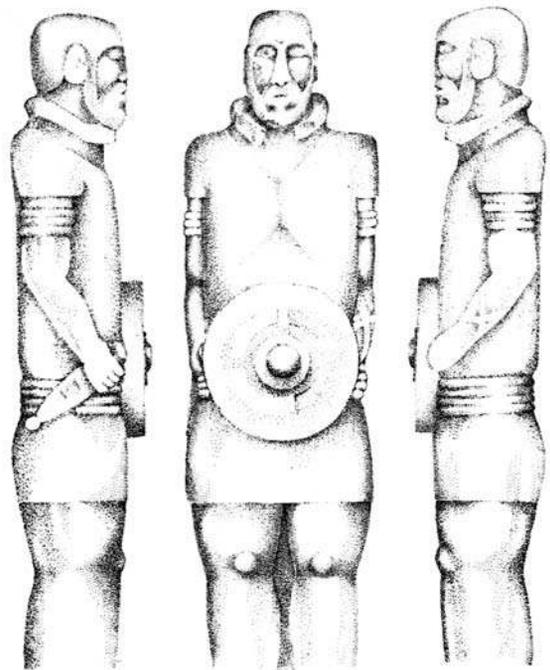


Fig. 6: Statue de Outeiro Lezenho (MNAE Lisbonne).
D'après Silva 1986, pl. CXX, 1.

de ces *principes*, probables capitales des nombreux *populi* de cette région. Toutes ces questions (avec aussi celles sur les styles, sur la place des éléments méditerranéens ou sur ceux venant d'autres régions de la Péninsule dans des œuvres autochtones) ont été discutées lors d'une table-ronde réunie les 18 et 19 janvier 2002 à Lisbonne, à l'initiative de l'Institut Archéologique Allemand de Madrid et du Musée National d'Archéologie de Lisbonne (actes en préparation dans les *Madriдер Mitteilungen* 2003).

QUESTIONS EN COURS

Les travaux actuels suscitent des nouvelles questions ou font resurgir des débats parfois centenaires. Ainsi le buste d'Elche lui-même reste au centre des discussions sur le projet initial du sculpteur, ainsi que sur l'existence d'une sculpture du type *xoanon* dont le reflet se retrouverait aussi dans quelques sculptures en pierre aux traits anguleux comme la lionne de Baena (García y Bellido 1943; Bendala 1994).

Déjà des travaux sont en cours sur les outils et la technique (Negueruela 1990-1991; Blánquez, Roldán 1994), mais ce champ est toujours exploré par l'équipe de l'Université

Autonome de Madrid qui, en outre, a recours à l'image numérique pour proposer des reconstitutions graphiques (ainsi pour Porcuna). Dans le même ordre d'idée, manquent des études approfondies sur la polychromie, les restaurations anciennes (comme dans le cas de Porcuna), les carrières dont l'étude de la région d'Elche constitue un premier jalon (Echallier, Montenat 1977). La sculpture en pierre n'est plus un sujet d'analyse isolé, comme nous avons essayé de le montrer, et il faudrait approfondir les relations que les manifestations plastiques des Ibères peuvent avoir entre elles, tout particulièrement les rapports avec la petite plastique en bronze (du processus de création à l'époque orientalisante aux possibles productions imitant en bronze des œuvres en pierre) *.

* La contribution de Ricardo Olmos a été rédigée lors de son séjour à la Maison de l'Archéologie et de l'Ethnologie René Ginouvès, Nanterre-Paris X, au cours de l'année académique 2001-2002. Nous tenons à remercier les collègues qui nous ont procuré des informations bibliographiques et des photographies, notamment J. de Alarcão, J. Blánquez, M. Blech, l'Université Autonome de Madrid, l'Institut Archéologique Allemand de Madrid.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abad, Sala 1992** : ABAD (L.), SALA (F.) – Las necrópolis ibéricas del área de Levante. In: *Las necrópolis* 1992, pp. 145-167.
- Die Ägäis und das Westliche Mittelmeer 2000** : KRINZINGER (F.) ed. – *Die Ägäis und das Westliche Mittelmeer, Beziehungen und Wechselwirkungen 8. bis 5. Jh. V. Chr. (Wien, 1999)*. Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Archäologischen Forschungen, 4, 2000, 559 p.
- Alarcão 1998** : ALARCÃO (J. de) – Ainda sobre a localização dos populi do Conventus bracaraugustanus. *ACC*, 9, 1998, pp. 51-57.
- Albertini 1935** : ALBERTINI (E.) – Sculptures ibériques méconnues. In: *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Homenaje a Mérida, III*, 1935, pp. 215-221.
- Alfaro Giner 1992** : ALFARO GINER (C.) – *Sagum Hispanum*. Morfología de una prenda ibérica. In: *Estudios de Arqueología ibérica y romana. Homenaje a Enrique Pla*. Valence, 1992, pp. 373-379.
- Almagro-Gorbea 1978** : ALMAGRO GORBEA (M.) – El 'paisaje' de las necrópolis ibéricas y su interpretación socio-cultural. *RSILig*, 44, 1978, pp. 99-218.
- Almagro Gorbea 1982** : ALMAGRO GORBEA (M.) – El monumento de Alcoy: aportación preliminar a la arquitectura funeraria ibérica. *TP*, 39, 1982, pp. 161-210.
- Almagro Gorbea 1982** : ALMAGRO GORBEA (M.) – Plañideras en la iconografía ibérica. In: *Homenaje a Sáenz de Buruaga*. Badajoz, 1982, pp. 265-286.
- Almagro Gorbea 1983a** : ALMAGRO GORBEA (M.) – Pozo Moro, El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica. *MM*, 24, 1983, pp. 177-293.
- Almagro Gorbea 1983b** : ALMAGRO GORBEA (M.) – Pilares-estela ibéricos. In: *Homenaje al prof. Martín Almagro Basch*. Madrid, III, 1983, pp. 7-20.
- Almagro Gorbea 1992** : ALMAGRO GORBEA (M.) – Las necrópolis ibéricas en su contexto mediterráneo. In: *Las necrópolis* 1992, pp. 37-75.
- Almagro Gorbea 1997** : ALMAGRO GORBEA (M.) – Lobo y ritos de iniciación en Iberia. In: *Iconografía ibérica, iconografía itálica* 1997, pp. 103-127.
- Almagro Gorbea 2001** : ALMAGRO GORBEA (M.) – El arte celta en la Península Ibérica. In: *Celtas y Vettones*, Avila, 2001, pp. 159-169.
- Almagro Gorbea, Ramos 1986** : ALMAGRO GORBEA (M.), RAMOS (R.) – El monumento ibérico de Montforte del Cid. *Lucentum*, 5, 1986, pp. 45-63.
- Almagro Gorbea, Rubio 1980** : ALMAGRO GORBEA (M.), RUBIO (F.) – El monumento ibérico de Pino Hermoso (Orhuela, Murcia). *TP*, 37, 1980, pp. 345-362.
- Álvarez Sanchís 1990** : ÁLVAREZ SANCHÍS (J.R.) – Los "verracos" del Valle del Amblés (Ávila): del análisis espacial a la interpretación socio-económica. *TP*, 47, 1990, pp. 201-233.
- Aranegui et al. 1993** : ARANEGUI (C.), JODIN (A.), LLOBREGAT (E.), ROUILLARD (P.), UROZ (J.) – *La Necrópolis ibérica de Cabezo Lucero, Guardamar del Segura, Alicante*. Madrid-Alicante, 1993, 346 p. (CCV, 41).
- Arasa, Izquierdo 1998** : ARASA (F.), IZQUIERDO (I.) – Estela antropomorfa con inscripción ibérica del Mas de Barberán (Nogueruelas, Teruel). *AEspA*, 71, 1998, pp. 79-102.
- Aubert 1997** : AUBERT (M^a E.) – A propósito de una vieja estela. *Saguntum-PLAV*, 30, 1997, pp. 163-172.

- Aura Tortosa, Segura Martí 2000** : AURA TORTOSA (J.), SEGURA MARTÍ (J. M.) – *Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Moltó Alcoi, Catàlogo*. Alcoi, 2000.
- Balil 1960** : BALIL (A.) – Plástica provincial en la España romana. *Revista de Guimarães*, LXX, 1-2, 1960, pp. 107-131.
- Balil 1989** : BALIL (A.) – De la escultura romano-ibérica a la escultura romano-republicana. In: GONZALEZ (J.) ed. – *Estudios sobre Urso. Colonia Iulia Genetiva*. Séville, 1989, pp. 223-231.
- Barceló 1989** : BARCELÓ (J. A.) – Las estelas decoradas del Sudoeste de la Península Ibérica. In: AUBET (M^a E.) ed. – *Tartessos. Arqueología protohistórica del Bajo Guadalquivir*. Barcelone, 1989, pp. 189-208.
- Barceló 1992** : BARCELÓ (J. A.) – Interpretación socioeconómica del Bronce Final en el Sudoeste de la Península Ibérica. *TP*, 49, 1992, pp. 259-275.
- Barrial i Jové, Francès i Farré 1985** : BARRIAL I JOVÉ (O.), FRANCÈS I FARRÉ (J.) – Les escultures ibèriques zoomorfes del Turó de Can'Olivé (Cerdanyola del Vallès, Vallès Occidental). *Empúries*, 47, 1985, pp. 254-263.
- Bataille 1988** : BATAILLE, (G.) – Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art. *Œuvres complètes*, tome XII, Gallimard, Paris, 1988.
- Beltrán Lloris 1996** : BELTRÁN LLORIS (M.) – *Los Iberos en Aragón*. Saragossa, 1996.
- Bendala 1994** : BENDALA (M.) – Reflexiones sobre la Dama de Elche. *REIb*, 1, 1994, pp. 85-105.
- Benoit 1952** : BENOIT (F.) – Réalisme ou allégorie. *Antiquité Classique*, 19, 1952, pp. 84-97.
- Benoit 1952** : BENOIT (F.) – Chevaux du Levant ibérique. *Celtisme ou Méditerranéisme*. *APL*, 4, 1953, pp. 211-218.
- Bettencourt, Carvalho 1993-1994** : BETTENCOURT (A.M.S.), CARVALHO (H.P.A. de) – Estátua sedente e cabeça de guerreiro galaico da região de Braga. *Cadernos de Arqueologia*, Serie II, 10-11, 1993-1994, pp. 279-291.
- Blanco 1960** : BLANCO (A.) – Die klassischen Wurzeln der iberischen Kunst. *MM*, 1, 1960, pp. 101-121.
- Blanco 1996** : *Antonio Blanco Freijeiro. Opera minora selecta*. Séville, J. M. Luzon, P. Leon ed., 1996, 615 p.
- Blánquez 1990** : BLÁNQUEZ PÉREZ (J.) – *La formación del mundo ibérico en el Sureste de la Meseta*. Albacete, 1990, 658 p.
- Blánquez 1992a** : BLÁNQUEZ PÉREZ (J.) – Las necrópolis ibéricas en el Sureste de la Meseta. In: *Las necrópolis 1992*, pp. 235-278.
- Blánquez 1992b** : BLÁNQUEZ PÉREZ (J.) – Nuevas consideraciones en torno a la escultura ibérica. *CuPAUAM*, 19, 1992, pp. 121-143.
- Blánquez 1993** : BLÁNQUEZ PÉREZ (J.) – El mundo funerario albacetense y el problema de la escultura ibérica: la Necrópolis de los Villares. In: *Jornadas de Arqueología Albacetense de la Univ. Autónoma de Madrid*. Madrid, 1993, pp. 111-128.
- Blánquez 1994** : BLÁNQUEZ PÉREZ (J.) – Primeras aportaciones arqueológicas sobre la cronología de la escultura ibérica. In: *Homenaje a J. M. Blázquez II*, Madrid, 1994, pp. 85-108.
- Blánquez 1997** : BLÁNQUEZ PÉREZ (J.) – Caballeros y aristócratas del siglo V a. C. en el mundo ibérico. In: *Iconografía ibérica, iconografía itálica*, 1997, pp. 211-234.
- Blánquez, Roldán 1994** : BLÁNQUEZ PÉREZ (J.), ROLDÁN (X.) – Estudio tecnológico de la escultura ibérica en piedra (1ª parte). *REIb*, 1, 1994, 61-84.
- Blázquez 1988** : BLÁZQUEZ (J.M.) – Iberian Art with Greek Influence: The Funerary Monument of Jumilla (Murcia, Spain). *AJA*, 92, 1988, pp. 503-508.
- Blázquez, González Navarrete 1985** : BLÁZQUEZ (J.M.), GONZÁLEZ NAVARRETE (J.) – The Phokaian Sculpture of Obulco in Southern Spain. *AJA*, 89, 1985, pp. 61-69.
- Blech 1989** : BLECH (M.) – *Republikanische Bronzestatuetten aus Sagunt*. In: *Homenatge a A. Chabret 1888-1988*. Valence, 1989, pp. 43-91.
- Blech 1994** : BLECH (M.) – Escultura ibérica ayer y hoy: la Bicha de Balazote. *AEspA*, 67, 1994, pp. 304-308.
- Blech 1997** : BLECH (M.) – Los inicios de la iconografía de la escultura ibérica en piedra: Pozo Moro. In: *Iconografía ibérica, iconografía itálica*, 1997, pp. 193-210.
- Blech 2000** : BLECH (M.) – Formen der Vermittlung – Überlegungen zum ionischen Einfluß am Beispiel des Kopfes von Alicante. *Die Ägäis und das Westliche Mittelmeer*, 2000, pp. 307-314.
- Blech 2001** : BLECH (M.) – Die Iberer. In: BLECH (M.), KOCH (M.), KUNST (M.) ed. – *Hispania Antiqua, Denkmäler der Frühzeit*. Mayence, Ph. Von Zabern, 2001, pp. 423-470.
- Blech, Ruano 1992** : BLECH (M.), RUANO (E.) – Zwei iberische Skulpturen aus Ubeda la Vieja. *MM*, 33, 1992, pp. 0-101.
- Blech, Ruano 1993** : BLECH (M.), RUANO (E.) – Dos esculturas ibéricas procedentes de Ubeda la Vieja, Jaén. *BAEAA*, 33, 1993, pp. 27-44.
- Boardman 1994** : BOARDMAN (J.) – *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*. Londres, Thames and Hudson, 1994, 352 p.
- Briard, Duval 1993** : BRIARD (J.), DUVAL (A.) éd. – *Les représentations humaines du Néolithique à l'âge du Fer* (Actes du 115^e Congrès National des Sociétés Savantes, Avignon, 1990). Paris, CTHS, 1993, 311 p.
- Calo Lourido 1994** : CALO LOURIDO (Fr.) – *A Plástica da Cultura Castrexa Galego-Portuguesa*. La Corogne, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, 2 vol., 911 p.
- Carpenter 1925** : CARPENTER (R.) – *The Greeks in Spain*. Bryn Mawr, Pennsylvania, 1925, 180 p.
- Celestino 2001a** : CELESTINO PÉREZ (S.) – Los santuarios de Cancho Roano. Del indigenismo al Orientalismo arquitectónico. In: RUIZ MATA (D.), CELESTINO PEREZ (S.) ed. – *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica*. Madrid, 2001, pp. 17-56.
- Celestino 2001b** : CELESTINO PÉREZ (S.) – *Estelas de guerrero, estelas diademadas. La precolonización y formación del mundo tartésico*. Barcelone, Ed. Bellaterra, 2001, 495 p.
- Celestino et al. 1996** : CELESTINO (S.) et al. – *El Palacio-Santuario de Cancho Roano VI. Los Sectores Oeste, Sur y Este*. Badajoz, 1996.
- Celtas y Vettones 2001** : Catalogue d'exposition, Avila, 2001.
- Chapa 1979** : CHAPA (T.) – La caja funeraria de Villargordo (Jaén). *TP*, 36, 1979, pp. 445-458.
- Chapa 1985** : CHAPA (T.) – *La escultura ibérica zoomorfa*. Madrid, 1985.
- Chapa 1986** : CHAPA (T.) – *Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica*. Madrid, 1986 (Iberia Graeca, 2).
- Chapa 1993** : CHAPA (T.) – La destrucción de la escultura funeraria ibérica. *TP*, 50, 1993, pp. 185-195.
- Chapa 1994** : CHAPA (T.) – Algunas reflexiones sobre el origen de la escultura ibérica. *REIb*, 1, 1994, 43-59.

- Chapa 1996** : CHAPA (T.) – El nacimiento de la escultura funeraria ibérica. In: *Formes archaïques et arts ibériques* 1996, pp. 67-81.
- Chapa 1997** : CHAPA (T.) – La escultura ibérica como elemento delimitador del territorio. In: *Iconografía ibérica, iconografía itálica* 1997, pp. 235-247.
- Chapa, Olmos 1999** : CHAPA (T.), OLMOS (R.) – El busto de varón de Baza (Granada). Una propuesta de lectura. In: AA VV – *El Guerrero de Baza*. Grenade, 1999, pp. 33-40.
- Cortell et al. 1989** : CORTELL (E.) et al. – *Dos nuevas esculturas ibéricas en la Contestania: Toro y Dama de Benimassot*. XIX Congreso Nacional de Arqueología (Castellón, 1987). Saragose, 1989, pp. 543-552.
- Croissant, Rouillard 1996** : CROISSANT (F.), ROUILLARD (P.) – *Le problème de l'art "gréco-ibère": état de la question*. In: *Formes archaïques et arts ibériques* 1996, pp. 55-66.
- Croissant 1998** : CROISSANT (F.) – Note sur le style des sculptures de Porcuna. In: *Los Iberos, principes de occidente* 1998, pp. 283-286.
- Cuadrado 1984** : CUADRADO (E.) – Restos monumentales funerarios de El Cigarralejo. *TP*, 41, 1984, pp. 251-290.
- Cuadrado 1986** : CUADRADO (E.) – El problema de los restos escultóricos de las necrópolis ibéricas. In: *Estudios en homenaje a A. Beltrán*. Saragose, 1986, pp. 567-580.
- Cunliffe 1993** : CUNLIFFE (B.) – Core-Periphery Relationships: Iberia and the Mediterranean. In: BILDE (P.) et al. – *Centre and Periphery in the Hellenistic World* (Lolland, 1992). Aarhus, 1993, pp. 53-85.
- Delaunay 1994** : DELAUNAY (J.-M.) – *Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XIX^e siècle (1898-1979)*. Madrid, 1994, 670 p. (BCV, 10).
- Delaunay 1997** : DELAUNAY (J.-M.) – La Dama de Elche, Actriz de las relaciones francoespanolas del siglo XX. In: Olmos, Tortosa 1997, pp. 100-106.
- Domínguez Monedero 1984** : DOMÍNGUEZ MONEDERO (A.) – La escultura animalística como exponente del proceso de helenización del territorio. *Arqueología Espacial*, 4, 1984, pp. 141-160.
- Echallier et Montenat 1977** : ECHALLIER (J.-C.) et MONTENAT (C.) – Nota sobre las rocas utilizadas en las esculturas ibéricas de La Alcudía de Elche (Alicante). *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 20, 1977, pp. 7-10.
- Faustoferrí 2000** : FAUSTOFERRI (A.) – Artisti Ionici itineranti. *Die Ägäis und das Westliche Mittelmeer* 2000, pp. 315-324.
- Formes archaïques et arts ibériques 1996** : OLMOS (R.), ROUILLARD (P.) éd. – *Formes archaïques et arts ibériques*. Madrid, 1996, 154 p. (CCV 59).
- Gailledrat 1997** : GAILLEDRAT (E.) – *Les Ibères de l'Èbre à l'Hérault*. Lattes, 1997, 336 p. (MAM, 1).
- Galán 1993** : GALÁN (E.) – *Estelas, paisaje y territorio en el Bronce Final del Suroeste de la Península ibérica*. Madrid, 1993, 110 p. (Complutum Extra 3).
- García y Bellido 1943** : GARCÍA Y BELLIDO (A.) – *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reintegradas en España*. Madrid, CSIC, 1943, 206 p.
- García y Bellido 1948** : GARCÍA Y BELLIDO (A.) – *Hispania Graeca*. Barcelone, 1948, 2 vol. (245 et 262 p.) et 1 de pl.
- González Navarrete 1987** : GONZÁLEZ NAVARRETE (J.) – *Escultura ibérica de Cerrillo Blanco, Porcuna, Jaén*. Jaén, 1987, 230 p.
- Guérin 1999** : GUÉRIN (P.) – Hogares, molinos, telares... El Castellet de Bernabé y sus ocupantes. *Arqueología espacial*, 21, 1999, pp. 85-99.
- Guitart 1975** : GUITART (J.) – Nuevas piezas de escultura prerromana en Cataluña: restos de un monumento con relieves en Sant Martí Sarroca (Barcelona). *Pyrenae*, 11, 1975, pp. 71-79.
- Hernández Hernández 1982** : HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ (F.) – La escultura zoomorfa del Occidente peninsular. *TP*, 39, 1982, pp. 211-239.
- Hispania Romana 1997** : ARCE (J.), ENSOLI (S.), LA ROCCA (E.) ed. – *HISPANIA ROMANA, Da terra de conquista a provincia dell'Impero*. Rome, 1997.
- Les Ibères 1997** : Catalogue d'exposition. Paris, Barcelone, Bonn, 1997-1998.
- Los Iberos, principes de occidente 1998** : ARANEGUI (C.) ed. – *Los Iberos, principes de occidente. Estructuras de poder en la sociedad Ibérica*. Barcelona, 1997. La Caixa, Barcelone, 1998, 453 p.
- Iconografía ibérica, iconografía itálica 1997** : OLMOS (R.), SANTOS DE VELASCO (J.A.) ed. – *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura*. Roma, 1993. Madrid, Universidad Autónoma, Madrid, 1997, 367 p. (Serie Varia 3).
- Izquierdo 1996** : IZQUIERDO (I.) – Les piliers-stèles ibériques. Un type de monument funéraire aristocratique. *MCV*, XXXII, 1996 (2002), pp. 35-70.
- Izquierdo, Arasa 1999** : IZQUIERDO (I.), ARASA (F.) – La imagen de la memoria. Antecedentes, tipología e iconografía de las estelas de época ibérica. *APL*, XXIII, 1999, pp. 259-300.
- Izquierdo 2000** : IZQUIERDO (I.) – *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela*. Valence, SIP, 2000, 558 p. (Trabajos Varios, 98)
- Jaeggi 1999** : JAEGGI (O.) – *Der Hellenismus auf der Iberischen Halbinsel, Studien zur iberischen kunst und Kultur: Das Beispiel eines Rezeptionsvorgangs*. Mayence, von Zabern, 1999, 293 p. (Iberia Archaeologica, I).
- Jullian 1903** : JULIAN (C.) – La thalassocratie phocéenne. À propos du buste d'Elche. *BH*, V, 2, 1903, pp. 101-111.
- Lambrechts 1951** : LAMBRECHTS (P.) – Divinités équestres ou défunts héroïsés. *Antiquité Classique*, XX, 1951, pp. 107-128.
- Langlotz 1966** : LANGLOTZ (E.) – *Die kulturelle und künstlerische Hellenisierung der Küsten des Mittelmeeres durch die Stadt Phokaia*. Cologne-Opladen, 1966.
- Lenerz-de-Wilde 1993** : LENERZ-DE-WILDE (M.) – Sculptures anthropomorphes du deuxième âge du Fer sur la Péninsule Ibérique. In: Briard, Duval 1993, pp. 239-252.
- León 1981** : LEÓN (P.) – Pilar, Plásticas ibérica e iberromana, La baja época de la cultura ibérica. *AEAA*, Madrid, 1981, pp. 183-199.
- León 1997** : LEÓN (P.) – *La sculpture*. In: Les Ibères 1997, pp. 153-169.
- León 1998** : LEÓN (P.) – *La sculpture des Ibères*. Paris, L'Harmattan, 1998, 187 p.
- Lillo Carpio 1990** : LILLO CARPIO (P. A.) – Los restos del monumento funerario ibérico de El Prado (Jumilla). In: *Homenaje a Jerónimo Molina García*. Murcia, 1990, pp. 134-161.
- Lillo Carpio, Walker 1990** : LILLO CARPIO (P.A.), WALKER (M.J.) – The Iberian Monument of El Pardo (Jumilla, Murcia, Spain). In: *Greek Colonists and Native Populations*. Proceedings 1st Australian Congress of Class. Archaeology, Sydney 1995. Camberra-Oxford, 1990, pp. 613-619.

- Llobregat 1966** : LLOBREGAT (E.) – La escultura ibérica en piedra en el País Valenciano. Bases para un estudio crítico contemporáneo del arte ibérico. *Archivo de Arte Valenciano*, XXXVII, 1966, pp. 145-160.
- Llobregat 1972** : LLOBREGAT (E.) – *Contestania ibérica*. Alicante, 1972, 206 p.
- Llobregat, Jodin 1990** : LLOBREGAT (E.), JODIN (A.) – La Dama de Cabezo Lucero (Guardamar de Segura, Alicante). *Saguntum-PLAV*, 23, 1990, pp. 109-122.
- López 2001** : LÓPEZ (I.) – *La escultura en piedra ibérica y romana del taller de Urso (Osuna, Sevilla)*. Thèse de l'Université de Malaga, 2001.
- López Monteagudo 1998** : LÓPEZ MONTEAGUDO (G.) – *Esculturas zoomorfas de la Península Ibérica*. Madrid, 1989, 203 p. (Anejos del *AEspA*, X).
- López, Caixal, Fierro 1986** : LÓPEZ (A.), CAIXAL (A.), FIERRO (X.) – *Monument funerari ibèric de Malla. Restes descobertes prop de l'església de Sans Vicenç de Malla (Osona)*. Barcelone, 1986, 76 p.
- Lucas 1994** : LUCAS (R.) – Historiografía de la escultura ibérica. Hasta la ley de 1911 (I). *REIb*, 1, 1994, pp. 15-42.
- Marcadé 1997** : MARCADÉ (J.) – Art grec et art ibérique. In: *Les Ibères. Dossiers d'Archéologie*, n° 228, 1997, pp. 22-27.
- Marco Simón 1976-1978** : MARCO SIMÓN (Fr.) – Dos esculturas ibéricas zoomorfas de El Palao (Alcaniz, Teruel). *Ampurias*, 38-40, 1976-1978, pp. 407-414.
- Marín Ceballos, Padilla Monge 1997** : MARÍN CEBALLOS (M^a C.), PADILLA MONGE (A.) – Los relieves del “domador de caballos” y su significación en el contexto religioso ibérico. (Espacios y lugares culturales en el mundo ibérico). *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 18, 1997, pp. 461-494.
- Moffit 1994-1996** : MOFFITT (J. F.) – *Art Forgery, The case of the Lady of Elche*. Un. Press of Florida, 1994, 324 p. (traduit en espagnol: *El caso de la Dama de Elche, Crónica de una leyenda*, Destino, Madrid, 1996, 356 p.).
- Molinos et al. 1998a** : MOLINOS (M.) et al. – *El santuario heroico de “El Pajarillo” de Huelma (Jaén, España)*. In: *Los Iberos, principes de occidente*, 1998, pp. 159-167.
- Molinos et al. 1998b** : MOLINOS MOINOS (M.), CHAPA BRUNET (T.), RUIZ RODRÍGUEZ (A.) et al. – *El santuario heroico de “El Pajarillo”, Huelma (Jaén)*. Jaén, Ed. Universidad de Jaén, 1998, 368 p.
- Moltó 1984** : MOLTÓ (J.) – El conjunt de terracotes votives del santuari ibèric de la Serreta (Alcoy-Cocentaina-Penàguila). *Saguntum-PLAV*, 18, 1984, pp. 49-102.
- Mora, Tortosa, Gómez 2001** : MORA (G.), TORTOSA (T.), GÓMEZ (M^a A.) – *Comisión de Antigüedades de la real Academia de la Historia. Valencia. Murcia. Catálogo e índices*. Real Academia de la Historia, Madrid, 2001, 231 p.
- Morena López 1989** : MORENA LÓPEZ (J. A.) – *El santuario ibérico de Torreparedones (Castro del Río-Baena, Córdoba)*. Diputación Provincial, Cordoue, 1989, 179 p.
- Morena López 1997** : MORENA LÓPEZ (J. A.) – Los santuarios ibéricos de la provincia de Córdoba. *Quaderns de Prehistòria i arqueologia de Castelló*, 18, 1997, pp. 269-295.
- Las necrópolis 1992** : BLANQUEZ (J.), ANTONA (V.) ed. – *Congreso de arqueología ibérica, Las necrópolis, Madrid, 1991*. Madrid, Universidad Autónoma, 1992, 700 p. (Serie Varía 1).
- Negueruela 1990** : NEGUERUELA (I.) – *Los monumentos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, 447 p.
- Negueruela 1990-1991** : NEGUERUELA (I.) – Aspectos de la técnica escultórica ibérica en el siglo V a.C. *Lucentum*, IX-X, 1990-1991, pp. 77-83.
- Nicolini 1969** : NICOLINI (G.) – *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*. Paris, PUF, 1969, 295 p.
- Nicolini 1977** : NICOLINI (G.) – A propops de l'archaïsme ibérique: trois têtes du Llano de la Consolación au Musée du Louvre. In: *Hom. a García y Bellido, III, Revista de la Universidad Complutense*, XXVI, 109, 1977, pp. 26-54.
- Nicolini 1997** : NICOLINI (G.) – *La Dama de Elche: historiografía y autenticidad*. In: Olmos, Tortosa 1997, pp. 107-121.
- Nicolini 1998** : NICOLINI (G.) – Les bronzes figurés ibériques: Images de la classe des prêtres. In: *Los Iberos, principes de occidente* 1998, pp. 245-254.
- Noguera 1994** : NOGUERA (J.M.) – *La escultura romana de la provincia de Albacete (Hispania citerior - Conventus carthaginiensis)*. Albacete, Instituto de estudios Albacetenses, n° 76, 1994, 380 p.
- Olmos 1994** : OLMOS (R.) – Algunos problemas historiográficos de cerámica e iconografía ibéricas: de los pioneros a 1950. *REIb*, 1, 1994, pp. 311-333.
- Olmos 1996a** : OLMOS (R.) – *Lecturas modernas y usos ibéricos del arcaísmo mediterráneo*. In: *Formes archaïques et arts ibériques* 1996, pp. 17-31.
- Olmos 1996b** : Una aproximación historiográfica a las imágenes ibéricas. Algunos textos para la discusión. In: OLMOS (R.) ed. – *Al otro lado del espejo*. Madrid, 1996, pp. 41-60 (Colección Lynx, n° 1).
- Olmos, Tortosa 1996** : OLMOS (R.), TORTOSA (T.) – El caso de la Dama de Elche, más que una divergencia. *AEspA*, 69, 1996, pp. 219-226.
- Olmos, Tortosa 1997** : OLMOS (R.), TORTOSA (T.) ed. – *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*. Madrid, 1997, 320 p. (Colección Lynx, n° 2).
- Olmos 1999** : OLMOS (R.) coord. – *Los iberos y sus imágenes*. Madrid, 1999 (Cd-Rom).
- Page del Pozo, García Cano 1993** : PAGE DEL POZO (V.), GARCÍA CANO (J. M.) – La escultura en piedra del Cabecico del Tesoro (Verdolay, La Alberca, Murcia). *Verdolay*, 5, 1993, pp. 35-60.
- Paris 1903** : PARIS (P.) – *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*. Paris, 1903, 2 vol., 357 et 326 p.
- Pena 1991** : PENA (Ma. J.) – Considerazioni sulla diffusione nel Mediterraneo occidentale dei bruciaprofundi a forma di testa femminile. In: *Atti del II Congresso Internazionale di Studi fenici e Punici*. Roma, 1991, III, pp. 1109-1118.
- Pérez Accino 2001** : PÉREZ ACCINO (J.R.) – Se mecieron en la misma cuna. In: *El redescubrimiento del Oriente Próximo y de Egipto. Viajes, hallazgos e investigaciones*. Madrid, UAM, 2001, pp. 251-262.
- Prados Torreira 1992** : PRADOS TORREIRA (L.) – *Exvotos ibéricos de Bronce del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, 386 p.
- Prados Torreira 1997** : PRADOS TORREIRA (L.) – Los ritos de paso y su reflejo en la toréutica ibérica. In: *Iconografía ibérica, iconografía itálica* 1997, pp. 273-282.
- Presedo Velo 1973** : PRESEDO VELO (F.) – La Dama de Baza. *TP*, 30, 1973, pp. 151-206.
- Quesada 1989** : QUESADA (F.) – Sobre la cronología de la destrucción escultórica en la necrópolis de “El Cabecico del Tesoro” (Verdolay, Murcia). *BAEAA*, 26, 1989, pp.19-24.

- Ramallo, Brotons 1997** : RAMALLO (S.F.), BROTONS (F.) – El santuario ibérico de La Encarnación (Caravaca de la Cruz, Murcia) (Espacios y lugares culturales en el mundo ibérico). *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 18, 1997, pp. 257-268.
- Ramos Fernández 1997** : RAMOS FERNÁNDEZ (R.) ed. – *La Dama de Elche mas alla del enigma*. Valence, 1997, 250 p.
- Rodà 1993** : RODÀ (I.) – Escultura republicana en la Tarracense: el monumento funerario de Malla. In: *Actas de la I Reunión sobre escultura romana en Hispania* (Merida, 1992). Merida-Madrid, 1993, pp. 207-219.
- Rodà 1998** : RODÀ (I.) – La difícil frontera entre escultura ibérica y escultura romana. In: *Los Iberos, principes de occidente* 1998, pp. 265-273.
- Rodero et al. 1997** : RODERO (A.) et al. – *Cien años de una Dama* (1997). Madrid, Ministerio de Cultura, 1997, 179 p.
- Rodríguez Oliva 1996** : RODRIGUEZ OLIVA (P.) – Las primeras manifestaciones de la escultura romana en la Hispania meridional. In: *Actas de la II Reunión sobre escultura romana en Hispania* (Tarragona, 1995). Tarragone, 1996, pp. 13-30.
- Rolley 1994** : ROLLEY (C.) – *La sculpture grecque*, I. Paris, 1994.
- Rolley 1999** : ROLLEY (C.) – *La sculpture grecque*, II, Paris, 1999.
- Rouillard 1988** : ROUILLARD (P.) – Tombe, sculpture et durée chez les Ibères. In: *Hommage à Robert Etienne*. Paris, 1988, pp. 339-349 (Publ. du Centre Pierre Paris, n° 17).
- Rouillard 1996** : ROUILLARD (P.) – Dis-moi qui tu es: “Espagnole”, “Salammbô” ou “Carmen”? In: *Formes archaïques et arts ibériques* 1996, pp. 33-42.
- Rouillard 1997a** : ROUILLARD (P.) – *Una Dama en París*. In: Olmos, Tortosa 1997, pp. 93-99.
- Rouillard 1997b** : ROUILLARD (P.) – *Antiquités de l’Espagne*. Paris, RMN, 1997, 215 p.
- Rovira Hortalà 1999** : ROVIRA HORTALÀ (M.C.) – Las armas-trofeo en la cultura ibérica: pautas de identificación e interpretación. *Gladius*, XIX, 1999, pp. 13-32.
- Ruano 1987** : RUANO (E.) – *La escultura humana de piedra en el mundo ibérico*. Madrid, 1987.
- Rubin 1988** : RUBIN (W.) – La Génesis de “Les demoiselles d’Avignon”. In: HORTA (J.) dir. – *Les demoiselles d’Avignon*. Museo Picasso. Catálogo de Exposición. Barcelone, Eds. Polígrafa y Ayuntamiento de Barcelona, pp. 367-487.
- Ruiz Bremón 1989** : RUIZ BREMÓN (M.) – *Los exvotos del santuario ibérico del Cerro de los Santos*. Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1989, 291 p.
- Ruiz-Gálvez, Galán 1991** : RUIZ-GÁLVEZ (M.), GALÁN (E.) – Las estelas del suroeste como hitos de vías ganaderas y rutas comerciales. *TP*, 48, 1991, pp. 257-273.
- Ruiz Rodríguez 1997** : RUIZ RODRÍGUEZ (A.) – Desarrollo y consolidación de la ideología aristocrática entre los iberos del Sur. In: *Iconografía ibérica, iconografía itálica* 1997, pp. 61-71.
- Sanmartí E. 1988** : SANMARTÍ (E.) – Una estela de guerrer precedent d’Empúries. *Fonaments*, 7, 1988, pp. 111-114.
- Sanmartí J. 1992** : SANMARTÍ (J.) – Las necrópolis ibéricas en el área catalana. In: *Las necrópolis* 1992, pp. 77-108.
- Silva 1986** : SILVA (A.C.F. da) – *A cultura castreja no noroeste de Portugal*. Paços de Ferreira, 1986.
- Trillmich 1975** : TRILLMICH (W.) – Ein Kopffragment aus Verdolay bei Murcia, Zur Problematik der Datierung iberischer Grossplastik aufgrund griechischer Vorbilder. *MM*, 16, 1975, pp. 208-245.
- Trillmich 1990** : TRILLMICH (W.) – Early Iberian Sculpture and ‘Phocaeen’ Colonization. In: *Greek Colonists and Native Populations*. Proceedings 1st Australian Congress of Class. Archaeology, Sydney 1995. Camberra-Oxford, 1990, pp. 607-611.
- Truszkowski 2000** : TRUSZKOWSKI (E.) – *Étude stylistique de la sculpture du sanctuaire ibérique du Cerro de los Santos (Albacete)*. Paris, Thèse de l’Université de Paris I, 2001.
- Vaquerizo 1994** : VAQUERIZO (D.) – Muerte y escultura ibérica en la provincia de Córdoba. *REIb*, 1, 1994, pp. 272 ss.