

El ‘pintor de la danza bastetana’ de la ciudad ibérica prerromana de Edeta (Liria, Valencia). Estilo y taller

Juan A. Santos VelascoArqueólogo, profesor titular de Prehistoria, jubilado, de la Universidad de La Rioja 

juansantos@movistar.es

<https://orcid.org/0000-0001-8662-7784><https://dx.doi.org/10.5209/cmpl.102435>

Recibido: 27/09/2024 • Aceptado 09/04/2025

Resumen: En las últimas tres décadas, la sistematización de signos, recursos pictóricos, composiciones y temas de la pintura vascular ibérica prerromana ha permitido definir estilos, talleres y también pintores, aunque en menor medida. Descender a los pormenores distintivos de frisos y escenas, adaptando la experiencia de las cerámicas griegas, ha sido fundamental y ha abierto otra vía para la catalogación, datación, análisis de las influencias y organización de los talleres. Esta cuestión se presenta aquí con un ejemplo de la antigua ciudad de Edeta (hacia 200 a.C.), a través de la caracterización de uno de sus pintores. Asimismo, se esbozan algunas implicaciones sobre la circulación y contextos de sus imágenes.

Palabras clave: iconografía; cultura ibérica prerromana; cerámica pintada; estilo; taller; pintor.

EN The ‘painter of la danza bastetana’ from the Iberian pre-roman city of Edeta (Liria, Valencia). Style and workshop

Abstract: In the last three decades, systematization of signs, pictorial resources, compositions and themes of Iberian pre-roman painted pottery allowed us to define styles and workshops. Also painters, although to a lesser extent. Going down to the distinctive details of friezes and scenes, adapting the experience of Greek ceramics, has been fundamental and has opened another way for cataloguing, dating, analyzing influences and organizing workshops. This issue is presented here with an example of the ancient city of Edeta, around 200 BC, through the characterization of one of its painters. Some implications on the circulation and contexts of his images are also outlined.

Keywords: iconography; iberian pre-roman culture; painted pottery; style; workshop; painter.

Sumario: 1. Planteamientos, 2. El ejemplo de Edeta, 3. El ‘Pintor de la danza bastetana’. Estilo y Taller, 4. Comentario, 5. Bibliografía.

Cómo citar: Santos Velasco, J. A. (2025): El ‘pintor de la danza bastetana’ de la ciudad ibérica prerromana de Edeta (Liria, Valencia). Estilo y taller. *Complutum*, 36(1): 347-356

1. Planteamientos

Estilo, taller, ‘grupo’ o ‘círculo’ pictórico son nociones al uso en el estudio de la cerámica ibérica figurada para agrupar piezas con afinidades en los signos y su morfología, composiciones y temáticas. La identificación de pintores ha discurrido en paralelo, aunque

en mucha menor medida. El presente volumen es un buen pretexto para abordar este asunto. La profesora Teresa Chapa, a quien se dedican estas páginas, ha tratado temas similares a propósito de la escultura monumental, el núcleo de su investigación durante años, tantos como los que llevo leyendo sus escritos, un reguero de sugestivas ideas,

formuladas con los pies en la tierra, una marca que define sus trabajos y un ejemplo a seguir para los que tratamos la arqueología y la imagen. Constatar que *La escultura ibérica zoomorfa* (Chapa 1985) sigue siendo una obra de referencia nos sitúa ante un espejo en el que mirarnos.

El primer concepto de ‘estilo pictórico’, aplicado a la pintura vascular ibérica, se elaboró en la primera mitad del siglo XX y proponía los estilos de ‘Elche-Archena’ y ‘Oliva-Liria’ sobre bases geográficas y temáticas. Por los mismos años, I. Ballester (1943) barajaba otra definición, esta vez particularizada en el Tossal de San Miguel de Liria (en adelante TSM), que aunaba aspectos técnicos y tipos de motivos. Reconocía el ‘Estilo de Tintas Planas’ que rellena por completo la representación y el de ‘Figuras Perfiladas’ donde se dibujan solo los contornos y detalles de los cuerpos.

Cabré (1934: 358) fue el primero en identificar un pintor, al interpretar la letra ‘H’ del alfabeto ibérico septentrional como la firma de un artista, que habría trabajado en el Cabezo de Alcalá (Azaila), lo que Fuentes (2018) refrendará en parte. Años después Nordström (1969) singularizó al *Maître d’El Monastil*, que ahora se entiende como un estilo local, el ‘Estilo Monastil’ (Poveda 1985; Tortosa 2006; Uroz Rodríguez 2008; Pérez Blasco 2014).

Las más actuales contribuciones de Conde (1998) para el área ilergete, Tortosa (2004, 2006) para el sureste peninsular y Fuentes (2018) para el Bajo Aragón, así como las definiciones del ‘Estilo Simbólico Levantino’ (Pérez Blasco 2014) y del ‘Grupo del Taller de Verdolay’ (Page y García Cano 2021), entre otras, utilizan vías para la atribución muy diferentes de aquellas pioneras.

En un trabajo reciente (Santos 2024), aludido a las líneas generales sobre las que han discursado esas nuevas vías. En los aspectos teóricos, se recurrió a Panofsky, la semiótica, el estructuralismo, la Sociología de la imagen y la *Gestaltpsychologie*. Se integraron aportaciones del postprocesualismo, la Antropología cultural, la Arqueología italiana de Bianchi-Bandinelli a Torelli, y la obra de Beazley. Este proceso de agregación de ideas y herramientas, aún en curso, ha asignado un protagonismo paulatino a los más mínimos detalles, que se han comprobado como una de las llaves para establecer producciones y talleres. En el ámbito metodológico, entre las contribuciones más notables están la catalogación y estudio morfológico de los signos, su ubicación en los frisos, combinaciones y relaciones, la identificación de figuras y sus atributos, la jerarquización de motivos, las

fórmulas compositivas, la asociación entre decoración y forma del soporte, la funcionalidad de los vasos en relación a las imágenes y su contextualización arqueológica (entre otros, Olmos 1987, 1996; Aranegui, ed. 1997; Pérez Ballester y Mata 1998; Tortosa 2004, 2006; Santos 2010, 2024; Pérez Blasco 2014; Fuentes 2018).

En cuanto a la terminología, el ‘taller’ sería el espacio donde se realizaron cerámicas figuradas con una unidad técnica y estilística y donde pudieron residir uno o más pintores (Pérez Blasco 2014). El ‘grupo’ o ‘círculo pictórico’ reúne urnas de una datación similar y rasgos morfológicos y compositivos análogos que, sin embargo, no se pueden vincular a una única producción debido a sus importantes divergencias en los elementos figurativos o composiciones. Asocia la obra de varios pintores y talleres, vinculados unos con otros (Tortosa 2006; Pérez Blasco 2014). ‘Estilo’ es un término complejo del que forman parte la tradición, hábitos visuales o la identidad cultural (Santos 2010). Aquí únicamente se plantea en relación con la atribución a un pintor o taller, como un conjunto de signos, formas, trazos, recursos, sintaxis compositiva, técnicas, temáticas y significados, así como formas cerámicas que se repiten, creando series de piezas, que comparten características comunes y patrones recurrentes y reconocibles (véase Santos 2024). El vocablo pintor es el que más dudas genera. Es el más difícil de concretar con argumentos aceptables sobre una autoría que se adjudica a una única mano, lo que suscita incertidumbres razonables. La cuestión está en si hemos de renunciar a manejar esa categoría o, por el contrario, podemos hacerlo, adaptando la crítica historiográfica, que ya existe para la cerámica griega, a las peculiaridades de la ibérica, creando las condiciones para su uso razonado y razonable, sin perder la perspectiva de esas inseguridades, que siempre serán debatibles. Muchas son inherentes a la arqueología y a la parcialidad de sus datos, y otras a las artes visuales, ambiguas por naturaleza. No se trata de crear certezas inapelables sino de continuar indagando en las imágenes, de igual modo que lo hacemos con los procesos históricos, precisamente, porque sabemos que son discursos en permanente construcción.

Para reconocer un pintor ibérico, Pérez Blasco (2014: 35-36) se hizo eco del llamado ‘método Beazley’ para la pintura cerámica de la Grecia clásica. En su opinión, la aplicación a la ibérica no puede ser directa por tratarse de dos manufacturas muy diferentes. En cambio sí es posible recuperar unas normas

generales válidas como la importancia de lo peculiar y distintivo, de la ejecución y los trazos, de la formalización de las figuras, los detalles de los elementos secundarios, la sintaxis y código figurativo que, adaptadas correctamente, nos proveen de un instrumento analítico para agrupar mejor las urnas (véase también Santos 2024).

El ‘método Beazley’ ha procurado logros indiscutibles en la catalogación, datación y relaciones entre vasos (Morris 1993; Oakley 1998; Arrington 2017), pero también ha sido objeto de duras críticas. Las más interesantes para este estudio son las de categoría práctica, como la atribución de ciertas obras a autores diferentes por el uso de signos y composiciones distintas; aunque podrían ser de un único artista en dos momentos de su trayectoria, o bien el pintor pudo haber trabajado para varios talleres, incorporando elementos que identificarían al taller y no al pintor. Del mismo modo un artesano, al aprender de su maestro, pudo imitar su obra minuciosamente, haciendo difícil, sino imposible, la diferenciación entre uno y otro. Tampoco hay que olvidar las variaciones formales en figuras y escenas, inducidas por el tipo de encargo o por el propio comitente. Son objeciones que hay que ponderar. De ahí el interés de la idea de Arrington (2017) de que, en el caso más extremo, habría que entender la palabra ‘pintor’ como una noción, una unidad clasificatoria, identificativa y comparativa, más que como referencia a una personalidad real (véase Santos 2024).

2. El ejemplo de Edeta

En el caso de esta *polis* indígena de hacia 200 a.C., cuatro décadas después de la clasificación de Ballester (1943) entre los estilos de ‘Tintas planas’ y de ‘Figuras perfiladas’, en cada uno de ellos se distinguieron los talleres I y II más otros tres de menor entidad (Bonet 1995: 440 y ss.) (Fig. 1). A los pocos años, se redefinieron los estilos -ahora Estilos I y II-, agregando criterios como la tipología de los vegetales, decoraciones de los fondos, temática, calidad del trazo y tipología cerámica (Pérez Ballester y Mata 1998). Ya en este siglo se ha reconocido un pintor o taller entre varias urnas que comparten elementos florales y geométricos, un mismo patrón compositivo y una ejecución casi idéntica de algunos de los símbolos (Vizcaíno 2011, 2015).

El vaso de ‘los guerreros con coraza’, junto con el de ‘la sítula’, el ‘plato de peces’ del dpto. 12 y el fragmento con un flautista del dpto. 18 es un lote homogéneo, que Bonet (1995: 440) catalogó como Taller I del Estilo

II de Liria. La calidad excepcional del primero de ellos le hizo merecedor de una monografía (Bonet y Vives-Ferrández, eds. 2017), en la que las cuatro piezas se adscriben a un mismo pintor o taller (Mata 2017: 34), pero también se argumenta la posibilidad de dos pintores, maestro y discípulo, uno para ‘los guerreros con coraza’ y otro para ‘la sítula’, por las variaciones en la formalización de ciertos signos y el uso de dos tipos de pincel diferentes. En ese mismo trabajo, por fin, se ha puesto nombre a un artista edetano, el ‘Pintor del vaso de los guerreros con coraza’ (Aranegui 2017: 51).



Fig. 1. Localización de Edeta/Liria en el centro-este de la península ibérica, actual provincia de Valencia.

Recientemente atribuí aquellas cuatro piezas a ese artesano, como ejemplo del concepto abierto de ‘pintor’, que mencionaba más arriba (Santos 2024). Estas divergencias de opinión responden a los distintos criterios utilizados en la definición de la categoría ‘pintor’. No tienen por qué contemplarse como contradictorias, sino como reflejo del punto en que nos hallamos en este momento sobre una cuestión, que había quedado relegada hasta entrado el siglo XXI, hasta que se consolidó la sistematización de la pintura vascular y se desveló buena parte de su código de representación. En ese proceso, hemos ido de lo general a lo particular y es ahora cuando se comienza a insistir en los pormenores y motivos secundarios que pueblan los frisos. Son signos y trazos que encierran sus propios significados, entre ellos la posibilidad de establecer atribuciones y autorías que apoyen la catalogación, datación, paralelos, influjos y dispersión, entre otros aspectos. La atribución no es un fin en sí mismo, sino uno de los muchos niveles en los que opera el análisis de las imágenes, que debe ser integrado en la globalidad del estudio de la cultura material. Ello, además, permite leer mejor las pinturas e interpretarlas de manera más correcta (Morris 1993: 42; Oakley 1998: 211).

3. El 'Pintor de la danza bastetana'. Estilo y Taller

La cercanía entre 'la danza bastetana', 'los guerreros descabalgados' y 'la danza guerra' se reconoce hace tiempo (Fig. 2). Junto a 'las tres damas', 'los tres caballeros', un plato con peces, una *phiale*, y 'el jinete con flor' forman el Taller II del Estilo II o de 'Figuras Contorneadas' (Bonet 1995: 440) del *Tossal* de San Miguel. Al plantear esta revisión consideré abordar aparte, y por separado, las tres primeras vasijas que, *a priori*, son las más afines, y a continuación el resto, de modo que destaque las particularidades de cada una de ellas.

Los detalles de los signos, asociaciones y composiciones corroboran que los tres recipientes están pintados por una misma mano, el 'Pintor de la danza bastetana' (en adelante 'PDB'). Se le reconoce por figuras antropomorfas sin proporción entre cuerpo y cabeza y entre el tamaño de brazos y piernas. Los ojos describen una forma acampanada, abierta en el lado izquierdo. Las piernas de los guerreros están arqueadas, lo que denota rapidez en la ejecución y aporta una apariencia convencional. Los flecos de sus vestimentas son largos y cubren la totalidad del muslo (Fig. 3). Una diminuta 'X' de líneas onduladas aparece como marca identificativa en los cuellos de algunos personajes (Fig. 3, motivos 12 y 14).

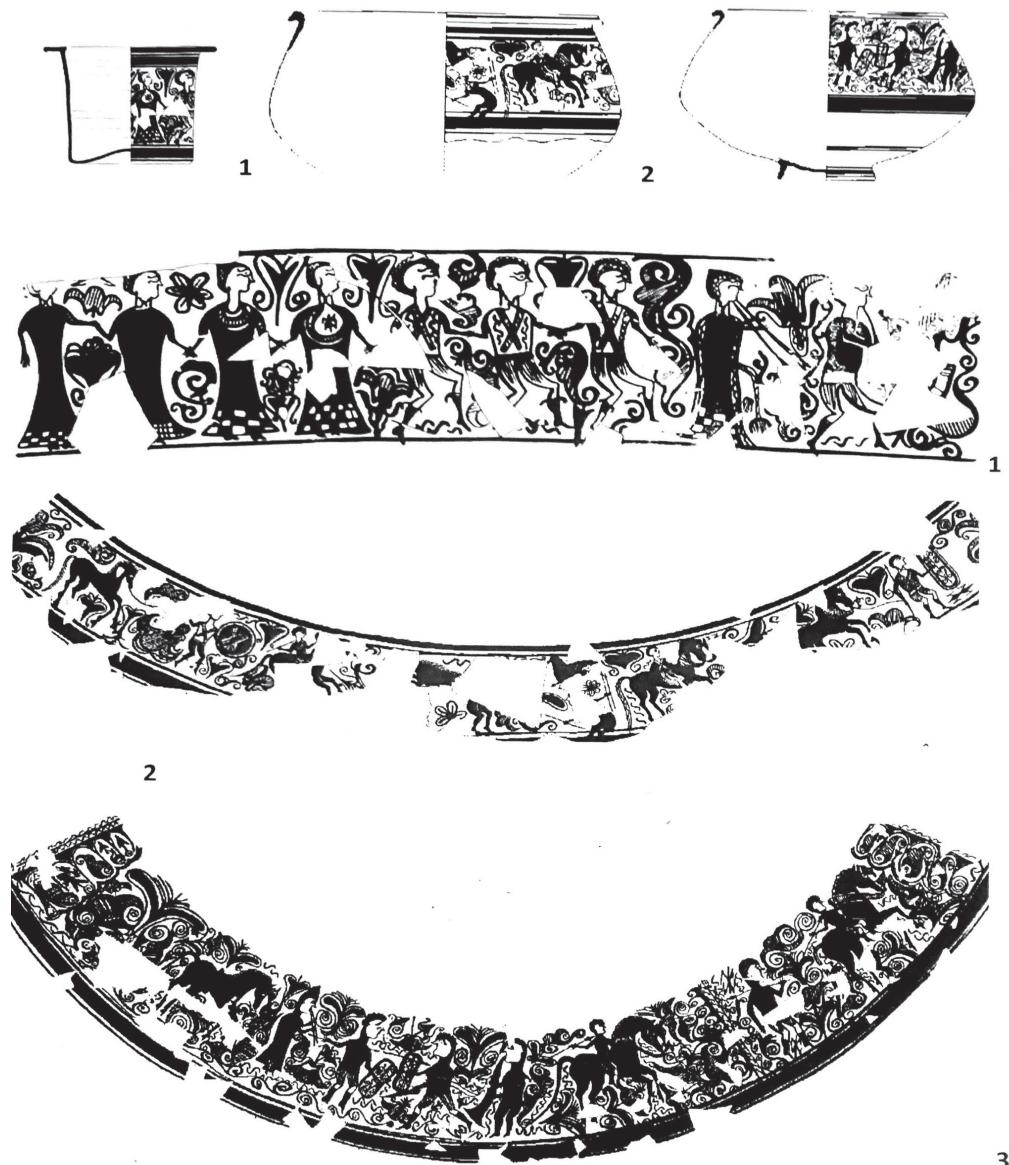


Fig. 2. *Edeta* (Liria, Valencia), vasos: 1. de 'la danza bastetana'; 2. de 'los guerreros descabalgados', 3. de 'la danza guerrera' (según Helena Bonet 1995: figs. 26, 34 y 85 respectivamente).

Los zoomorfos tienen una anatomía más equilibrada. Los caballos muestran un mismo galope estandarizado y, salvo un caso, llevan de frontalera (Fig. 3, motivos 4-7) una ‘flor trilobulada’ (en adelante FT). Dibuja preferentemente hojas cordiformes y sagitadas, que suelen llevar dos tallos con zarcillos (Fig. 4, motivos 11-17). Las FT muchas veces retuerden los extremos de sus pétalos, formando una espiral y sus interiores están llenos de líneas, más o menos paralelas, sobre una banda ligeramente más gruesa en la base (Fig. 4, motivos 18-28). Las rosetas son de seis u ocho pétalos con un nervio central que no alcanza los ápices (Fig. 4, motivo 10). El repertorio de símbolos abstractos es básicamente la “S” y series de “S” simples, que se usan con bastante profusión (Fig. 4, motivos 2-4). Los “zapateros” carecen de la doble línea quebrada (Fig. 4, motivos 8-9), que llevan los del ‘Pintor de los guerreros con coraza’.

Nuestro artista utiliza un pincel más grueso que aquel otro artesano y cubre con tinta buena parte de los cuerpos de personajes y animales. Gracias a ello agiliza el proceso de

trabajo, pero no alcanza la minuciosidad y calidad del trazo del otro maestro. Suple sus deficiencias con una gran creatividad para recrear el mundo vegetal, componiendo una enorme diversidad de signos complejos a base de hojas cordiformes, flores de dos pétalos y FT, que se yuxtaponen unas a otras y nunca se repiten (Fig. 4, motivos 25-33). Con ellos separa figuras y escenas (Fig. 4, motivos 34-38) y marca el inicio y fin de la narración. Unas veces usa unos pocos temas sencillos -vaso de ‘la danza bastetana’ (Fig. 2.1)- otras grandes elementos, especialmente en el vaso de ‘el combate con música’ (Fig. 2.3 y Fig. 4, motivo 40). Es llamativo que en ‘los guerreros descabalgados’ el fondo sea relativamente simple (Fig. 2.2), mientras que en ‘el combate con música’ haya una auténtica explosión de motivos de “relleno” (Fig. 2.3).

A la creatividad se suma un amplio despliegue simbólico que establece límites espacio-temporales. Así, la guirnalda inferior, que encuadra la escena del enfrentamiento de ‘el combate con música’ (Fig. 2.3 y Fig. 3, motivo 7), marca el tiempo y el espacio de la lucha



Fig. 3. Edeta (Liria, Valencia): signos zoomorfos y antropomorfos mejor conservados del Pintor de ‘la danza bastetana’ (elaboración propia a partir de H. Bonet 1995: figs. 26, 34 y 85).

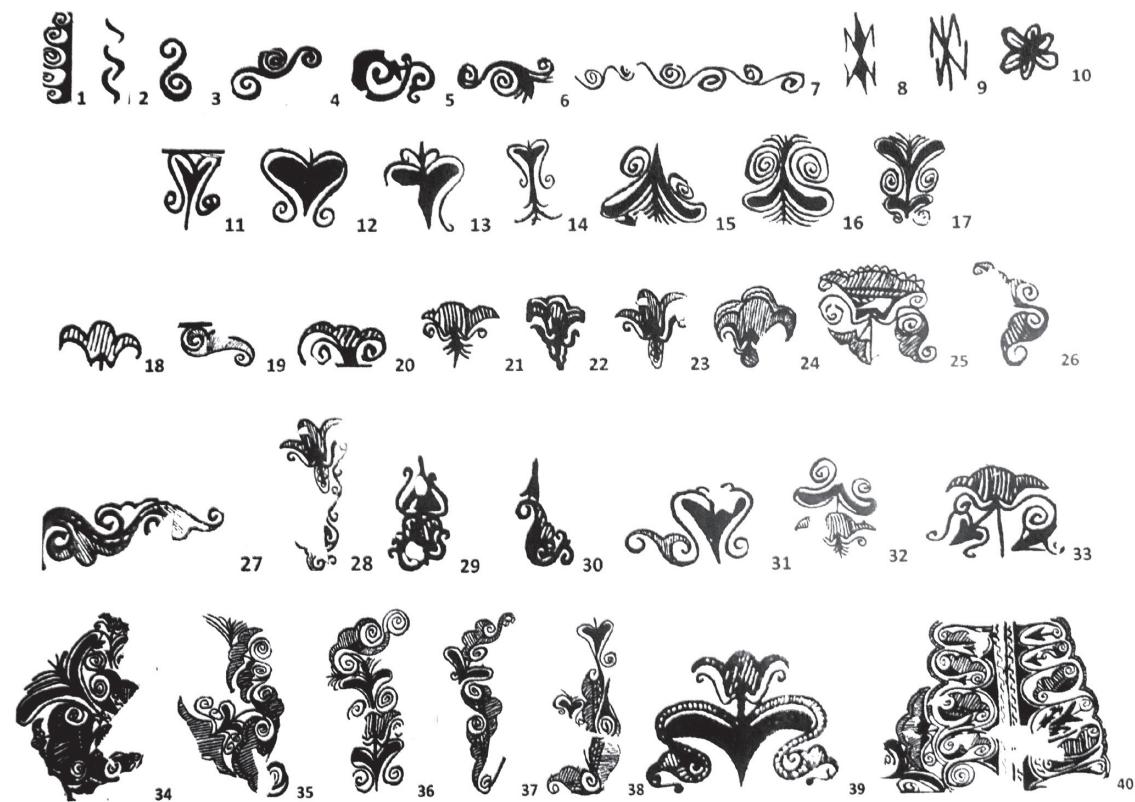


Fig. 4. Edeta (Liria, Valencia): signos simples y complejos, abstractos y vegetales, utilizados por el Pintor de 'la danza bastetana' sobre los vasos (elaboración propia a partir de Helena Bonet 1995: figs. 26, 34 y 85).

(Pérez Ballester y Mata 1998) y dos grandes rosetas, junto a una descomunal ave, acotan y sacralizan la lucha en 'los guerreros descabalgados' (Aranegui 1997; Tortosa 2006). Recordemos también el sofisticado uso de los separadores vegetales verticales en 'el combate con música' (Fig. 2.3), que varían de grosor para pautar la mayor o menor distancia espacio-temporal entre las escenas que componen la secuencia (Pérez Ballester y Mata 1998). Otro recurso para subrayar el antes y el después es colocar, o no, flores, en los bocados de los caballos y dibujar, o no, las riendas a lo ancho de sus cuellos. Esto sucede con los équidos, situados a la derecha en 'el combate con música' (Fig. 2.3 y Fig. 3, motivos 6-7) y en 'los guerreros descabalgados' (Fig. 2.2), que las llevan cuando la historia ha acabado y el héroe sale de escena victorioso. Sin embargo, los primeros caballos -a la izquierda-, sin montar, que marcan la llegada del guerrero, carecen de esos detalles (Fig. 2.2 y 3, Fig. 3, motivos 2 y 3). La última vasija citada plasma de forma refinada la temporalidad, repitiendo la misma imagen de un varón, llevando de las riendas a su caballo al principio y al final del friso, abriendo y cerrando el ciclo heroico y sugiriendo el inicio de una nueva hazaña, que ha de venir (Pérez Ballester y Mata 1998: 242).

Nuestro artista usa, asimismo, símbolos como acentos visuales e identificadores. En 'los guerreros descabalgados' (Fig. 2.2) dos FT cuelgan de la línea superior que delimita el friso, marcando al primer caballo de la izquierda. Dos hojas cordiformes en vertical pendan a los lados de los dos caballos de la derecha, y otras dos en horizontal se sitúan entre esos mismos équidos. En 'la danza bastetana' (Fig. 2.1) la cadencia de un signo vegetal a la altura de las cabezas de quienes desfilan se rompe en la última danzante a la izquierda, que lleva dos signos que la señalan como la joven que va a ser introducida en el grupo de adultas (Santos 2021). Este recurso se suma al de la diferente posición de los brazos que señalara Aranegui (1997) con la misma finalidad. Otro "zapatero" destaca a la mujer principal, la que inicia la marcha en el mismo cálato (Aranegui 1997), al igual que al guerrero atacante de 'el combate con música' (Santos 2021).

La mano de este pintor se identifica en el enocoe fragmentario del dpto. 20 (Fig. 5.1), por las formas arqueadas de las piernas de los guerreros, los largos flecos que caen sobre sus muslos, los escudos oblongos decorados con "S", y los tipos de casco, frontaleras de los caballos y de FT de los fondos.

Cinco piezas más se vinculan con él. La jarra de 'las tres damas' (Fig. 5.2) coincide en la desbordante composición vegetal, en asociar un signo aislado (una "S" simple) a cada cabeza, y en la forma de las rosetas. Por el contrario, la FT tiene un diseño muy cuidado con las líneas interiores paralelas y carece de una línea gruesa en la base. Las féminas llevan un tocado más esmerado que las de 'la danza bastetana', y sus ojos son diferentes, con una línea superior que marca las cejas. La hoja cordiforme se asocia a dos brotes, motivo que no incluye nuestro artista, como tampoco el "aspal", que sí aparece en el cuello de este enocoe. La formalización del 'ojo profiláctico' es diferente a la del dpto. 20, aunque sigue el mismo modelo.

El plato y la *phiale* (Fig. 6.2 y 3) tienen el inconveniente de que los peces son imágenes únicas y no se pueden comparar, pero sus figuras contorneadas con grandes áreas llenas de tinta, en las que se abren zonas en reserva con rayados internos, y el tipo de roseta concuerdan. La FT es también un elemento en común, aunque su tipología no responde a ninguna de las que se pueden ver en los cuatro vasos adscribibles con seguridad al pintor (véase Fig. 4).

El desfile de 'los tres caballeros' (Fig. 6.1) posee unas características generales casi

idénticas a las de nuestro artífice: relleno parcial de tinta de guerreros y animales, rosetas que flanquean y destacan un motivo vegetal principal, o las FT de las frontaleras de los caballos. Pero difiere en el trazo y diseño de las patas de los équidos (el primero por la izquierda, el único que las conserva, no marca el espolón trasero); en la tipología de las rosetas, sin pétalos separados; en las series de roleos con terminaciones vegetales, que abren y cierran la narración; y en el enorme signo fitomorfo de gran simetría y sencillez compositiva, que separa al primer jinete del resto. Faltan los símbolos identificativos o acentos visuales; y aparecen signos nuevos, como la flor de corola tubular y el brote, situados a la derecha del descomunal motivo vegetal simétrico (Fig. 6.1). En 'el jinete con flor' (Fig. 6.4), las formas del guerrero, caballo y FT tienen un aire de familia, pero manifiestan una acusada falta de destreza en el rostro del varón y en la desproporción del cuerpo del caballo. Se diría la obra de un aprendiz.

Las cinco vasijas de este lote no presentan la homogeneidad en el trazo, signos y composiciones de las otras cuatro primeras. Según los planteamientos y la sugerencia de Arrington (2017) sobre la noción de 'pintor', tal vez, solo tal vez, las diferencias señaladas en 'las tres damas' -una pieza muy fragmentaria-,

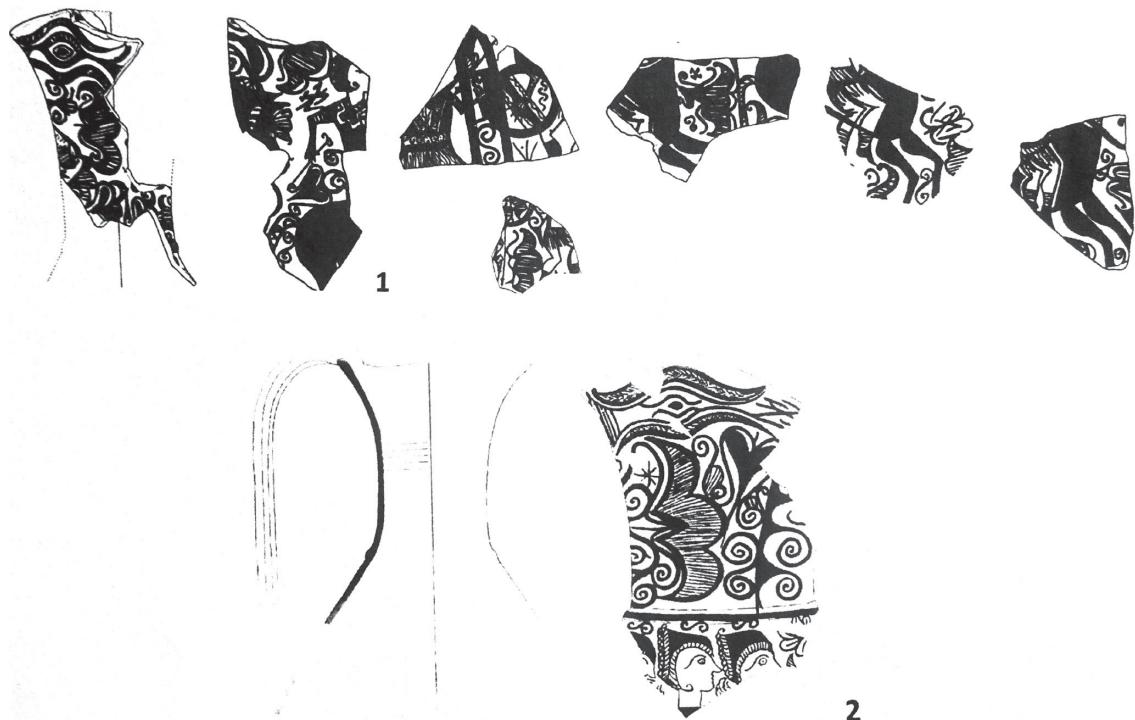


Fig. 5. Edeta (Liria, Valencia): 1. Enocoe fragmentario del dpto. 20; 2. Enocoe de 'las tres damas' (Helena Bonet, 1995: figs. 62 y 70 respectivamente)

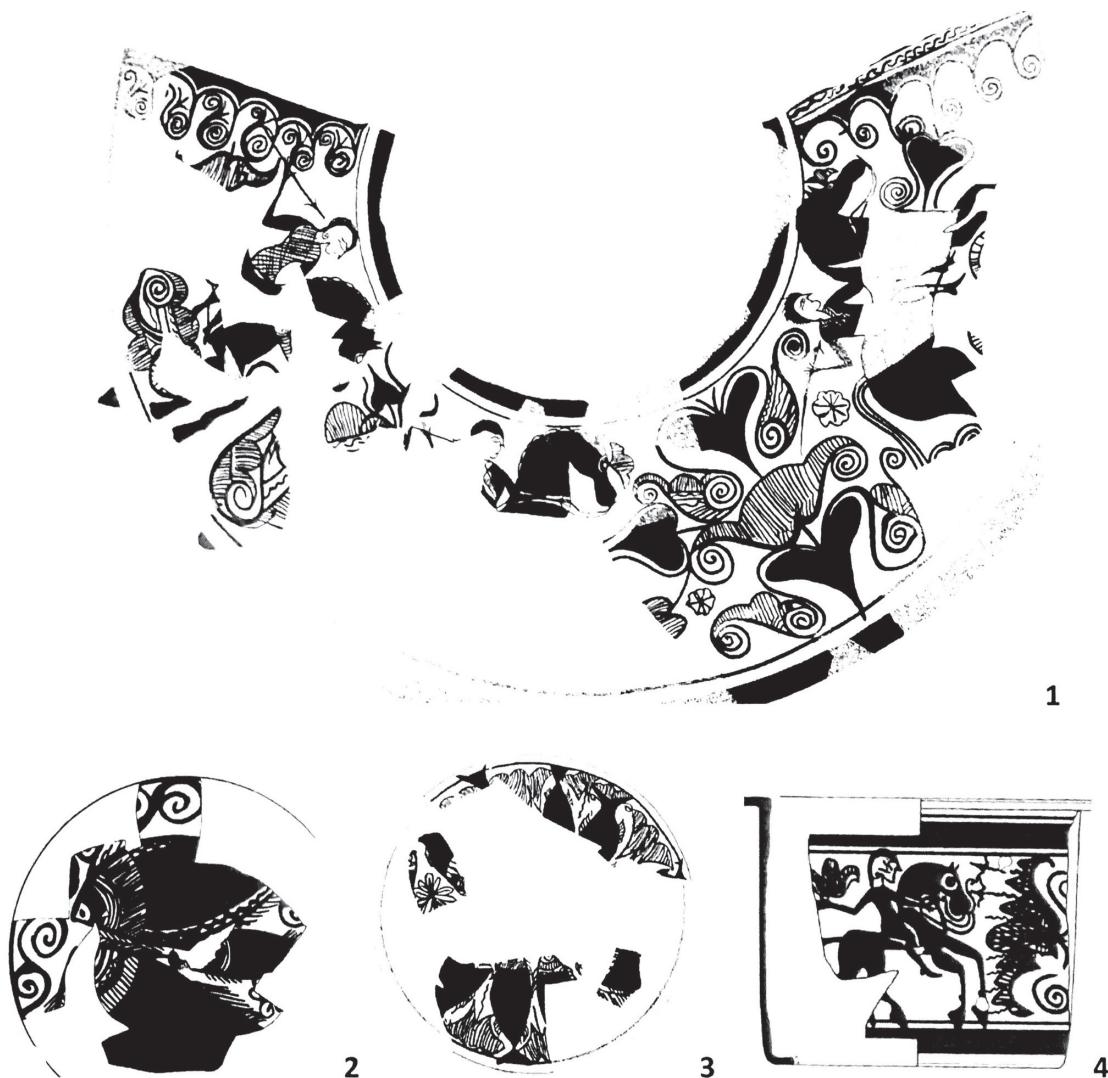


Fig. 6. Edeta (Liria, Valencia): 1. Urna de 'los tres jinetes'; 2. phiale con peces; 3. plato de peces; 4. 'jinete con flor' (Helena Bonet 1995, figs. 81, 80, 37 y 130 respectivamente).

y el plato y la *phiale* (sin posible contrastación por la especificidad de los peces) pudieran sumarse a la obra del 'Pintor de la danza bastetana'. Habría que contar con más datos. Lo realmente importante es que el/los autor/es de estas piezas fueron gentes muy cercanas que conocían y asumían su estilo, por lo que hay que situarlos muy probablemente en su taller, al igual que los vasos de 'los tres caballeros' y 'el jinete con flor'.

4. Comentario

El espacio manda, así que me limitaré a esbozar un único asunto, no sin antes citar algunos otros viables: confrontar al 'Pintor de la danza bastetana' (PDB) con el de 'los guerreros con coraza' y con el 'Estilo I' edetano; elaborar una propuesta sobre los talleres que, en esta época, hacia 200 a.C., debieron tener unas

dimensiones limitadas y un carácter familiar (Santos 2024); o relacionar la calidad de estas obras con una demanda diferenciada entre unas élites jerarquizadas (Aranegui 2007: 177; Vizcaino 2015: 74).

El aspecto que quisiera exponer brevemente es el de los contextos de procedencia de los vasos estudiados por las posibilidades que implementan a partir de la clasificación propuesta. La urna que da nombre al 'PDB' y la de 'los guerreros desmontados' provienen del templo, y la de 'la danza guerrera' del área de culto (dpto. 41) de la llamada 'vivienda 1' (dptos. 41, 42 y 43). De los cinco ejemplos del estilo y taller, el 'plato de peces' estaba en el templo y 'los tres caballeros' y la *phiale* nuevamente en el dpto. 41.

La 'vivienda 1' es la más rica -de las que conocemos- y la única con una sala sacra

doméstica, en la que se depositaron nueve vasos figurados. Este conjunto solo es comparable con el del templo, por el número de recipientes, su tipología, decoraciones y localización en un contexto considerado de emulación (Vizcaíno 2015: 79). A ellos hay que añadir otros dos del contiguo dpto. 42 (Vizcaíno 2015: 79). En total, la familia más destacada de *Edeta* -en la parte excavada- poseía once vasos figurados, seis con escenas complejas, dos con zoomorfos y tres con fitomorfos y abstractos. Su propietario fue la cabeza visible de un linaje, situado en lo más alto de la cúspide social, y el comitente de 'la danza guerrera', 'los tres jinetes' y la *phiale*. Surge una pregunta, ¿encargó también las piezas del templo ('danza bastetana', 'guerreros descabalgados' y 'plato de peces') como ofrenda y representación de su estirpe?

El enocoe fragmentario con guerreros (Fig. 5.1), atribuible al 'PDB', se exhumó, asociado al vaso de 'la doma' en una casa cuya parte de lanterna era el dpto. 20 y la trasera o almacén el dpto. 19. Este último habitáculo, a su vez, contenía siete urnas con fitomorfos y abstractos. Por consiguiente el lote figurativo completo estaba constituido por nueve recipientes. Ni desde el punto de vista cuantitativo ni cualitativo tiene parangón con la riqueza vascular de la 'vivienda 1'. Sin embargo, su situación es similar a la de la denominada 'vivienda 2' (dptos. 2, 15, 44 y 46), que alberga tres urnas con escenas y cinco con temas vegetales. Ninguna de las dos casas posee un espacio sagrado propio. Comparadas con la 'vivienda 1', definen un peldaño jerárquico inferior en la escala social. La proximidad de las tres entre sí permite deducir que existieron unos vínculos especiales

entre las familias que las habitaron, y su cercanía al templo que esa relación pudiera estar consagrada por la religión.

De esta situación deriva otro interrogante ¿mediante qué mecanismo llega una obra del 'PDB' al dpto. 20, a ese contexto jerárquico inferior, y por qué no a la llamada 'vivienda 2' ni a ningún otro espacio habitacional del TSM? La respuesta está abierta, ya que aún desconocemos de qué maneras se distribuían estos productos. Pudo ser una adquisición directa o un regalo o don, que sellara unas relaciones sociales y políticas de dependencia (Pérez Blasco 2014: 293) entre grupos familiares consanguíneos o entre un patrón y uno de sus clientes, en el marco de las relaciones de poder de las élites urbanas entre las que los vasos con escenas complejas serían un elemento clave para urdir esos nexos (Vizcaíno 2015).

La dispersión de la obra del 'PDB' y su taller nos muestra tres lugares y rangos del orden social: la 'vivienda de los dptos. 19/20' (el cliente); la 'vivienda 1' (el aristócrata y patrón) y el templo (donde se valida su vínculo). La consideración de las cerámicas con figuración como patrimonio de los grupos dominantes es una idea perfectamente integrada en la investigación. Se postulan como un criterio más, junto a importaciones, armas u objetos de adorno personal, para adentrarnos en el entramado socio-ideológico que derivaba del sistema de relaciones sociales de las ciudades ibéricas. En estas páginas, se plantea lo que por ahora no es más que un ensayo con el que continuar explorando los significados políticos de aquella producción alfarera en una sociedad con una élite estructurada en distintas jerarquías, a través de las clientelas.

5. Bibliografía

- Aranegui, Carmen (ed.) (1997): *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*. Cátedra, Madrid.
- Aranegui, Carmen (1997): La decoración figurada en la cerámica de Llíria. En Aranegui (ed.): 49-116.
- Aranegui, Carmen (2007): Arte ibérico en la Edetania. *Arte Ibérico en la España mediterránea* (Lorenzo Abad y Jorge Soler, eds.), Instituto Juan Gil-Albert, Alicante: 167-183.
- Aranegui, Carmen (2017): La obra maestra de la pintura ibérica. En Bonet y Vives Ferrández (eds.): 47-62.
- Arrington, Nathan (2017): Connoisseurship, Vases, Greek Art and Archaeology, *The Berlin Painter and his world. Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century B.C.* (Michael Padgett, ed.), Yale University Press, New Haven: 21-40.
- Ballester, Isidro (1943): Sobre una posible clasificación de las cerámicas de San Miguel de Liria con escenas humanas. *Archivo Español de Arqueología*, XVI: 64-77.
- Bonet, Helena (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Llíria: la antigua Edeta y su territorio*. Diputación de Valencia, Valencia.
- Bonet, Helena; Vives-Ferrández, Jaime (eds.) (2017): *L'enigma del vas. Obra mestra de l'Art Ibèric*. Diputación de Valencia, Valencia.
- Cabré, Juan (1934): Un pintor ceramista de Azaila que firmó sus principales obras. *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, I: 355-382.
- Chapa, Teresa (1985): *La escultura ibérica zoomorfa*. Ministerio de Cultura, Madrid.

- Conde, M.ª José (1998): Estado actual de la investigación sobre la cerámica ibérica pintada en Época Plena y Tardía. *Revista de Estudios Ibéricos*, 3: 299-335.
- Fuentes, M.ª de las Mercedes (2018): *Cerámica ibérica con decoración compleja del Bajo Aragón (ss. III-I a.C.). Caracterización de estilos y grupos decorativos*. Serie de Trabajos Varios 21, Museo de Prehistoria - Diputación de Valencia, Valencia.
- Mata, Consuelo (2017): Biografía de un recipiente icónico. En Bonet y Vives-Ferrández (eds.): 31-46.
- Morris, Christine (1993): Hands up for the individual! The role of attribution. Studies in Aegean Prehistory. *Cambridge Archaeological Journal*, 3, 1: 41-66. <https://doi.org/10.1017/S0959774300000718>
- Nordström, Solveig (1969): *La céramique peinte de la province d'Alicante*, Stockholm Studies in Classical Archaeology, VI. Almqvist y Wiksell, Estocolmo.
- Oakley, John (1998): Why study a Greek vase-painter? A response to Whitley's 'Beazley as theorist'. *Antiquity*, 72, 275: 209-213. <https://doi.org/10.1017/S0003598X00086427>
- Olmos, Ricardo (1987): Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste. *Archivo Español de Arqueología*, 60: 21-42. <http://hdl.handle.net/10261/26741>
- Olmos, Ricardo (1996): Las inquietudes de la imagen ibérica: diez años de búsquedas. *Revista de Estudios Ibéricos*, 2: 65-90.
- Page, Victoria; García Cano, José Miguel (2021): Panorama de la cerámica ibérica figurada y tardía en la Región de Murcia, a la luz de los últimos hallazgos. *Vasa Picta Ibérica. Talleres de cerámica del sureste hispano (s. II a.C.-I d.C.). Homenaje a Ricardo Olmos* (Trinidad Tortosa, Antonio Poveda, eds.), Serie Memorias y Trabajos de Arqueología 8, Instituto de Arqueología de Mérida, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Junta de Extremadura, Mérida: 237-255.
- Pérez Ballester, José; Mata, Consuelo (1998): Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de Sant Miquel (Llíria, Valencia). *Actas del Congreso Internacional. Los Iberos. Príncipes de Occidente*. Fundación "La Caixa", Barcelona: 231-244.
- Pérez Blasco, Miguel (2014): *Cerámicas ibéricas figuradas (siglos V-I a.C.). Iconografía e Iconología*. Tesis doctorales, Universidad de Alicante, Dpto. de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Filología Griega y Filología Latina, Alicante. <http://hdl.handle.net/10045/41124>
- Poveda, Antonio (1985): Representaciones humanas pintadas sobre la cerámica ibérica de El Monastil (Elda, Alicante). La ideología en la cerámica ibérica pintada, *Saguntum*, 19: 183-193. <https://doi.org/10.7203/SAGVNTVM.19.5321>
- Santos, Juan Antonio (2010): Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada, *Complutum*, 21, 1: 145-168.
- Santos, Juan Antonio (2021): Los "zapateros" de la cerámica ibérica pintada prerromana: una valoración del símbolo. *Abantes. Homenaje a Paloma Cabrera Bonet* (Andrés Carretero, Marigel Castellano, Margarita Moreno, Concepción Papi, eds.), Ministerio de Cultura, Madrid: 291-300.
- Santos, Juan Antonio (2024): Estilo y autoría en la cerámica ibérica pintada figurada. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 43: 49-64.
- Tortosa, Trinidad(ed.) (2004): *El yacimiento de La Alcudia: presente y pasado de un enclave ibérico*. Anejos de Archivo Español de Arqueología XXX, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Tortosa, Trinidad (2006): *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de La Contestania*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, XXXVIII, Instituto de Arqueología de Mérida, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Mérida.
- Uroz Rodríguez, Héctor (2008): Los iberos de Elda. El poder de las imágenes, las imágenes del poder. *Elda. Arqueología y Museo. Ciclo Museos Municipales en el MARQ*, Diputación de Alicante, Alicante: 60-77.
- Vizcaíno, Antonio (2011): Imágenes, texto y prácticas en femenino. La mujer y la cerámica de Tossal de Sant Miquel (Llíria, València). *Saguntum*, 43: 125-132. <https://doi.org/10.7203/SAGVNTVM.43.562>
- Vizcaíno, Antonio (2015): Productores, usuarios y usos de los vasos singulares del Tossal de Sant Miquel de Llíria (Valencia). *Verdolay*, 14: 67-88.