

**Complutum**

ISSN: 1131-6993

<https://doi.org/10.5209/cmpl.84161>EDICIONES  
COMPLUTENSE

## La imitación como categoría de análisis en ceramología protohistórica y clásica

Andrés María Adroher Auroux<sup>1</sup> y Maite Segura García<sup>2</sup>

Recibido: 14/01/22 // Aceptado: 30/09/22

**Resumen.** En este trabajo apostamos por elevar a categoría de análisis el concepto de imitación, aplicado en principio a la ceramología, pero pudiendo ser ampliado al conjunto general de la disciplina arqueológica; entendemos que se trata de identificar el fenómeno y también de explicarlo, puesto que no cabe duda que la imitación, como concepto amplio, es una de las manifestaciones que quedan explícitas, tanto en la expansión cultural, como en la de ideas que son los cauces más generalizados en el desarrollo de las sociedades en cuanto conjuntos, y en la formación de los individuos como particularidades. De esta forma proponemos fijar el concepto, caracterizarlo, detectar las evidencias que lo hacen visible al observador, estableciendo formatos de análisis para concretarlo en el registro arqueológico y finalmente, proponer modelos interpretativos que demuestren la extraordinaria versatilidad de esta manifestación y su amplísima fenomenología que alcanza casi cualquier aspecto de la cultura y de su transmisión.

**Palabras clave:** Imitación; ceramología; transmisión cultural; categoría de análisis; interpretación; protohistoria; arqueología clásica

### [en] Imitation as a category of analysis in Classical and Iron Age ceramology

**Abstract.** In this paper we are committed to elevating the concept of imitation to the category of analysis, applied in principle to ceramology, but it can be extended to the general archaeological discipline as a whole; We understand that it is a matter of identifying the phenomenon and also of explaining it, since there is no doubt that imitation, as a broad concept, is one of the manifestations that remain explicit, both in cultural expansion and in ideas that are the channels more generalized in the development of societies as a whole, and in the formation of individuals as particularities. In this way, we propose to fix the concept, characterize it, detect the evidence that makes it visible to the observer, establishing analysis formats to specify it in the archaeological record, and finally, propose interpretive models that demonstrate the extraordinary versatility of this manifestation and its vast phenomenology that reaches almost any aspect of culture and its transmission.

**Keywords:** Imitation; ceramology; cultural transmission; category of analysis; interpretation; Iron Age Archaeology; Classical Archaeology

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Problemática acerca de la idea de imitación en ceramología arqueológica. 3. Imitación: una categoría de análisis. 4. Aplicación técnica. 5. La interpretación como último escalón en el proceso de conocimiento. 6. Ejemplos específicos. 7. Conclusiones. 8. Bibliografía.

**Cómo citar:** Adroher Auroux, A. M.; Segura García, M. (2022). La imitación como categoría de análisis en ceramología protohistórica y clásica. *Complutum*, 33 (2): 543-563.

<sup>1</sup> ORCID: 0000-0002-0795-0557. Researcher ID: K-4055-2017. Catedrático de Universidad. Departamento de Prehistoria y Arqueología. Campus Universitario de Cartuja, 18071 Granada. [aadroher@ugr.es](mailto:aadroher@ugr.es).

<sup>2</sup> ORCID: 0000-0002-8205-7945. Arqueóloga. Departamento de Prehistoria y Arqueología. Campus Universitario de Cartuja, 18071 Granada. [maitesegura@correo.ugr.es](mailto:maitesegura@correo.ugr.es).

## 1. Introducción

“La palabra imitación tiene su origen en el concepto latino *imitatio*, estando asociada al verbo imitar. Dicho verbo hace referencia a la acción que se realiza intentando copiar algo o tomándolo como ejemplo. En este sentido, una imitación es un acto que se encarga de copiar algo o a alguien que generalmente es considerado de mayor valor o mejor” (Pérez y Gardey 2012).

Un claro ejemplo de ello lo tenemos en las artes, en cualquiera de sus facetas, pues en ellas este fenómeno implica el dominio de una técnica y la emulación de unos temas que, interpretados de forma distinta, crean productos diferentes. Incluso la literatura, una de las expresiones más creativas del lenguaje, no es ajena a estas formas de creación por inspiración en obras anteriores; es lo que se conoce como intertextualidad.

Uno de los ejemplos más bellos que han surgido en las letras españolas son dos sonetos, el XXIII de Garcilaso de la Vega “*En tanto que de rosa y azucena/se muestra la color en vuestro gesto/y que vuestro mirar ardiente, honesto/enciende al corazón y lo refrena*” y, cien años posterior, otro, esta vez de Luis de Góngora, sin título “*Mientras por competir con tu cabello/oro bruñido al sol relumbra en vano;/ mientras con menosprecio en medio el llano/mira con blanca frente el lilio bello*”. Ambos esconden formulaciones literarias muy similares, en cuanto a partes temáticas, estructura, el uso de tópicos literarios como *tempus fugit*, y recursos literarios como metáforas, enumeraciones, gradación, aliteración... es indudable que Góngora conocía el soneto XXIII de Garcilaso, un clásico renacentista con claras connotaciones vitalistas, que transformó en algo más barroco, casi macabro cual era el gusto del siglo XVII en la España de la Contrarreforma, tal y como se refleja en la famosa aliteración final de este último donde el uso de las nasales refuerzan la sensación de destrucción progresiva, lo que sería impensable en Garcilaso (véase la linde final con la que acaba este manuscrito).

Dicho ejemplo nos hace pensar en Aristóteles, el cual decía que el poeta lo es en tanto imita, ya que esta acción es propia del ser humano y, sobre todo, es fuente de placer y de conocimiento. A su vez sostenía que no hay arte que no sea una imitación (García Yebra 1974). De hecho, los postulados aristotélicos afirma-

ban que la imitación supone el punto de partida del aprendizaje.

Ya en la antigüedad, el concepto de imitación se vinculaba a la mimesis consistente en la imitación de lo natural en el campo del arte, buscando convertirse en algo que resultaba equivalente al origen. Y, de hecho, Francesco Binni reconoce la importancia de la imitación como hilo conductor del arte entre los siglos XVII y XVIII siendo esta acción uno de los principales motivos de la cultura y civilización artística (Binni 1970: 172).

No cabe pues duda que la creatividad, en cualquier faceta de la vida de los seres humanos, parte, con frecuencia, de una inspiración en algo anterior, influencia que se transforma normalmente según los caracteres culturales del receptor de ese influjo, como tan claramente vemos en la comparativa realizada entre los dos sonetos anteriores.

Y de la inspiración al mimetismo. Desde el desarrollo del estructuralismo del lenguaje en Ferdinand de Saussure hasta su propia crítica por parte de lingüistas como Noam Chomsky, nadie pone en duda que, en mayor o menor medida, el aprendizaje a través de la imitación es el sistema básico de formación de nuestra estructura gramatical, aunque, como defiende este último, exista un órgano del lenguaje que permite su uso de forma innata; pero en ningún caso plantea que su desarrollo no se deba a procesos de mimética respecto a su entorno inmediato, su contexto.

Ahí surge la esencia del problema que intentamos plantear. Y es que la transmisión de la cultura, en cualquiera de sus facetas, simbólica, tecnológica, espiritual, material, tangible y/o inmaterial, sigue siendo objeto de investigación en el ámbito de las disciplinas asociadas al comportamiento humano, como la antropología, la etnografía, la arqueología, la historia, la psicología o la sociología, aunque no cabe duda de que en la base de dicha transmisión se encuentra en mayor o menor medida la emulación de algunos elementos culturales.

De hecho, la imitación es un medio importante de transmisión de comportamientos. Normalmente una persona no imita cualquier tipo de conducta, sino la que considera más provechosa y eficaz y, sobre todo, aquel modelo con el que se siente más identificado. Por lo tanto, la imitación es selectiva, es decir, no se imita sin más, sino tan solo aquellas acciones que nos resultan más atractivas o valoramos de forma positiva.

Aunque la imitación sea selectiva, tal y como hemos comentado anteriormente, para el imitador representa todo un reto o un desafío. Éste deberá poner en valor sus capacidades y/o habilidades para lograr un resultado con éxito. Por lo tanto, el imitador debe sentir que el desafío es abordable. De ahí que nos preguntemos ¿cuál es el perfil de lo imitado y qué características/necesidades presenta? y ¿qué capacidades o habilidades debe tener el imitador? Sin duda alguna todo ello influirá en la selección y resultado final.

De hecho, las respuestas a estas preguntas podemos encontrarlas, por un lado, en la teoría del *Flow Experience* desarrollada por Mihaly Csikszentmihalyi (1990). Dicha teoría queda definida como la culminación de un estado de concentración intenso y placentero al realizar una acción, quedando la persona totalmente absorta en la acción que está realizando en ese momento, el autor define este estado como un “estado de flujo”. Podemos decir que el estado de “flujo” es un estado perfecto de motivación intrínseca, ya que la persona está totalmente inmersa en lo que está haciendo. Para que se alcance este estado de flujo es importante que la acción suponga un desafío pero que no sea demasiado complicado, de lo contrario se acabaría produciendo frustración o estrés. Por lo tanto, dicha teoría pone en relación la habilidad del sujeto con el grado de desafío que supone una tarea. La emoción o motivación vendría determinada por esa combinación de las capacidades del sujeto junto con la expectativa de conseguir o no aquello que se ha propuesto. Así pues, aunque la persona entiende que el resultado de la acción es incierto, debe tener la sensación de que el final está condicionado por sus acciones, lo que se denomina “paradoja del control”.

Por otro lado, es interesante considerar lo que Cornell Montgomery (según Iqbal 2021: 127) aportó sobre el aprendizaje social, ya que establece que éste se daba a través de cuatro etapas principales: contacto cercano, imitación de los superiores, asimilación de los conceptos y comportamiento exhibido del modelo a seguir.

Será a partir de las investigaciones de Montgomery que se aportarán visiones complementarias al respecto, como la del psicólogo Albert Bandura, conocido por su teoría del aprendizaje por imitación. Bandura llegó a la conclusión de que un individuo puede aprender a través de la observación y la imitación, aunque para que ese patrón se repita en el futuro dependerá de las características propias de lo imitado y de

la motivación que tenga la persona que imita. Para que se lleve a cabo la teoría del aprendizaje por imitación de manera efectiva deben darse cuatro factores (Bandura 1962): prestar atención a lo que está ocurriendo sin distracción alguna, centrándose en las características que se pueden considerar más relevantes por parte del observador; retener y memorizar aquello a lo que se ha prestado atención, fijando la información y características de lo que se ha observado; reproducir el comportamiento o gesto que hemos observado, capacitándose técnica y manualmente para el proceso, recurriendo a las propias habilidades necesarias para ello; y sentir motivación especial por repetir, determinando desde un punto de vista social, cultural o tecnológico, la adquisición de ventajas inherentes al proceso de imitación. Todo esto debe de estar acompañado de un resultado positivo que hace que refuerce la acción de emulación, llevando a la persona a repetirla. A su vez, la teoría del aprendizaje social sugiere que la conducta es influenciada por factores o estímulos del entorno, y no únicamente por los psicológicos (Bandura 1971).

En el caso concreto de la alfarería, si analizamos las condiciones necesarias para el aprendizaje y desarrollo de esta labor, vemos que se circunscriben en 4 tipos: las físicas, las cognitivas, las mentales y las sociales (Vidal 2015:92), siendo la mayoría de ellas imprescindibles para el correcto desarrollo de la manufactura cerámica (Fig. 1).

Asu vez, vemos que buena parte de estas condiciones o habilidades se integrarían en el *habitus*, concepto desarrollado por Pierre Bourdieu. Y es que las propuestas de este pensador francés encuentran apoyo en el descubrimiento de las neuronas espejo, implicadas en el proceso de aprendizaje mediante la imitación. Por lo tanto, podemos vincular el *habitus* con el aprendizaje (Brown y Seligman, 2009). De hecho, la adquisición del mismo debe verse como un aprendizaje no formal de una tecnología y un *savoir-faire* específicos, que forman parte de un contexto más general ya que la construcción del *habitus* no se debe al individuo ni al entorno, sino a la interacción de la mente subjetiva con las estructuras y las instituciones que rodean a la persona. Los individuos nacen en un grupo social particular que lo define y a la vez lo diferencia de todos los demás *habitus* de la sociedad, por eso podríamos hablar de una especificidad para el alfarero (*habitus alfarero*, Vidal, 2015).

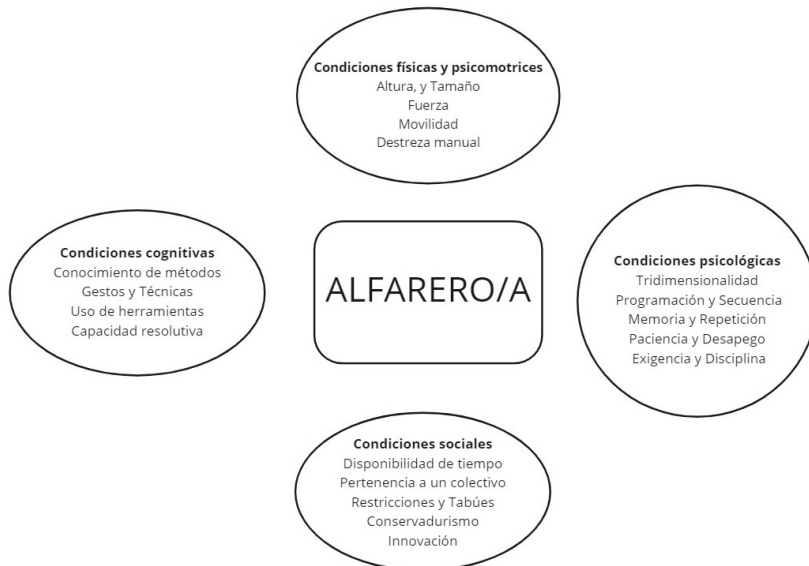


Figura 1. Condiciones necesarias para la producción de cerámica (elaboración propia a partir de Vidal, 2015)

A lo largo del pasado siglo XX las distintas propuestas acerca del funcionamiento de la evolución tecnológica y cultural en los grupos humanos se centran en dos grandes complejos interpretativos que, internamente, presentaban una fuerte gradación dependiendo de la posición teórica de cada investigador; desde el difusionismo más evolucionista al autoctonismo más recalitrante. Existía un amplio abanico de opciones, aunque ninguna de ellas era capaz de precisar el papel que cada uno de los agentes jugaba en el proceso de esa transmisión cultural, ni tampoco el que desarrollaban esos nuevos elementos fuera de su contexto, unos eliminando su capacidad de transmutación del ítem por contacto con el grupo cultural receptor, otros negando la capacidad de influencia del ítem externo en las estructuras culturales desarrolladas internamente.

En 1976 veía la luz una publicación del etólogo Richard Dawkins, *El gen egoísta*, donde se planteaba la existencia de una unidad de comunicación cultural en la base de cualquier cambio que se produce en la cultura, y por emulación de la palabra gen (*gene*, en inglés), como unidad de transmisión de los códigos esenciales para vivir, Dawkins acuñó el término *meme*, definido como una unidad de transmisión cultural. A partir de ese momento se empieza a desarrollar una disciplina con nombre propio, la *memética*, con su formulación en revistas especializadas en la materia, y entidades que mantienen vías de información

y explicación de los procesos que permiten conocer mejor su estructuración interna, su funcionamiento. Es el caso de la *Société française de mémétique*, de la que podemos tomar la definición de esta disciplina considerada como “una teoría evolucionista de los fenómenos culturales (humanos o no)”.

El concepto de *meme* fue posteriormente desarrollado por otros autores como Susan Blackmore (2000) o Daniel D. Dennett (2015), propuestas que, por otra parte, encerraban un fuerte componente darwiniano evolucionista, muy criticado por autores como Marvin Harris, uno de los más acérrimos enemigos de este concepto, al considerar que aportaba una explicación única y simplista de la evolución de los comportamientos culturales.

Esta idea, no obstante, puede ser utilizada para explicar el establecimiento de jerarquías de dominancia y el comportamiento territorial. Un individuo que se encuentra entre un escalón bajo de la jerarquía social, o que no posee territorio, está programado por sus genes para aceptar el estatus inferior, porque las posibilidades de reproducirse como individuo pueden ser mejores si espera, que si se embarca en un desafío probablemente inútil.

Dawkins decía que “Somos máquinas de supervivencia, vehículos autómatas programados a ciegas con el fin de preservar las egoístas moléculas conocidas con el nombre de genes” (Dawkins 1986: 11). Por lo tanto, la unidad de herencia no es la especie, ni el grupo, ni el indi-

viduo, sino el gen (unidad básica del egoísmo). El meme sería la unidad teórica de información cultural transmisible de un individuo a otro, o de una mente a otra, o de una generación a otra. Por tanto, puede ser considerada como la unidad de imitación. Los memes, dice el autor, harían réplicas de sí mismos mediante la imitación, siendo las cualidades de supervivencia las mismas que para los genes, que si mal no recordamos son, longevidad, fecundidad y fidelidad en la copia. Los memes son “agentes activos”, lo que nos conduce al problema de la competencia. En la competencia entre memes tiene un papel principal el tiempo, ya que un cerebro solo puede ocuparse de un meme.

El autor nos da a entender que podemos hablar de mutaciones genéticas y de “mutaciones culturales”, las cuales tienen lugar en ese proceso de “evolución cultural” y pueden acontecer los dos tipos de cambio que se nos muestran y explican, progresivo o regresivo. Inclusive Dawkins va más allá en su teoría de los memes, estableciendo que favorecen nuestro afán de inmortalidad ya que podemos immortalizarnos mediante una idea brillante que no tiene necesidad de perecer como lo hacían nuestros genes.

Dicho esto, parece haber poca duda acerca de que la imitación de elementos culturales enriquece muy frecuentemente a las sociedades fortaleciéndolas, del mismo modo que, desde una perspectiva biológica, la variabilidad fenotípica dentro de una especie garantiza su supervivencia cuando las condiciones del ecosistema varían. Claro que este fenómeno es extraordinariamente complejo y los resultados difieren conforme introducimos variaciones e ítems de diversa naturaleza en relación con el contacto cultural entre dos grupos sociales. Nos quedamos, en todo caso, con el simple hecho de que la mimética actúa como un agente de transmisión cultural muy activo (Vélez y Chica 2009), por tanto, la imitación en sí es un valor a considerar en las relaciones interculturales independientemente de su naturaleza. En este sentido, viene a colación la frase de Theodorus Dobzhansky “*nada en biología tiene sentido excepto a la luz de la evolución*” (Dobzhansky 1973: 125), algo también aplicable a la cultura.

## 2. Problemática acerca de la idea de imitación en ceramología arqueológica

Debemos empezar por resaltar que uno de los principales libros dedicado a las producciones

cerámicas en arqueología y a sus inferencias y tratamiento, no consagra ni un solo apéndice al problema de las imitaciones (Orton *et alii* 1997). Otros, sin embargo, de forma muy tangencial, hablan sobre este aspecto como medio de transmisión cultural y tecnológica (Kristiansen y Larson 2006), lo que denota un profundo desequilibrio en los estudios sobre ceramología arqueológica en cuanto al valor de la interpretación de este concepto.

En la historiografía más reciente, el problema de las imitaciones en cerámica se ha acometido prácticamente sin ninguna revisión crítica, salvo escasos y honrosos ejemplos; pese a todo existen algunas reuniones científicas que han pretendido abordar el problema de manera central. En el año 2003 tuvo lugar un congreso monográfico acerca la problemática de los denominados en su momento *Imitatio Vasaria* (Roca y Principal 2007), sin que ni uno sólo de los trabajos ahí publicados plantease las bases del concepto de imitación, su detección y el alcance interpretativo que debiera tener una vez correctamente identificado, o ni siquiera cómo diferenciar una imitación de lo que no lo es, aunque ya en 1981, Jean-Paul Morel había dedicado una importante reflexión acerca de las diversas modalidades de copias que podían producirse, desde la emulación fiel, a la simple inspiración de formas, decoraciones o técnicas en el ámbito de la ceramología clásica. En el año 2008, Jordi Principal, en un capítulo introductorio acerca de la cerámica antigua en Hispania, presentaba una reflexión muy global acerca del problema, pero desde una perspectiva más historiográfica que propiamente conceptual (Principal 2008). Quizás una de las aportaciones más interesantes en los últimos años la encontramos en tres publicaciones muy próximas en el tiempo, entre las cuales una de ellas presenta una interesante aportación aunque insuficiente para un control sobre la terminología a utilizar y el alcance interpretativo del término (Graells *et al.* 2014), una segunda, con formato de congreso donde la mayor parte de las comunicaciones apenas realizan reflexiones en este sentido, pero del que se salva la ponencia con la que arranca dicha reunión científica (Fernández Ochoa *et al.* 2014) que incide en las particularidades y características de lo que es o no es imitación; y, para terminar con este elenco, una interesante publicación de varios autores sobre comensalidad y vajilla de imitación con algunas aportaciones particularmente interesantes en esta línea (García



Fernández y García Vargas 2014), aunque, una vez más, sin entrar en profundidad sobre detección y alcance del fenómeno, así como de sus implicaciones interpretativas.

A pesar de estos múltiples ensayos seguimos sin tener claras las ideas, y sobre todo sin llegar a acuerdos terminológicos o conceptuales que permitan la comunicabilidad consensuada de cada expresión, la definición de lo que vemos y la valoración que puede dársele, homogeneizando de esta manera una serie de mínimos sobre los cuales lograr construir discursos más amplios y con un carácter interpretativo más sólido.

Uno de los primeros problemas al que nos enfrentamos es de orden terminológico. Hay un extenso elenco de palabras sinónimas al concepto de imitación que se utilizan de forma discrecional en los trabajos arqueológicos sobre ceramología, como copia, imitación, inspiración, réplica, influencia, similitud..., a los que podemos añadir un listado mucho más amplio si incluimos palabras de uso poco frecuente en la historiografía sobre este tema (réplica, remiendo, convergencia, emulación, derivación, multiplicación, estafa, semejanza, falso, facsímil, reproducción, duplicado, apógrafo, mímesis, plagio, falsificación, adaptación...), todos ellos sinónimos en mayor o menor medida, pero que, como bien demuestran los estudios sobre gramática española, al no existir la semejanza perfecta en el significado entre dos palabras, en cierto modo cada término puede ser aplicado a fenomenologías diferentes, ya que la sinonimia perfecta no deja de ser una construcción ideal, o, en su defecto, una posibilidad teórica pero en ningún caso real, puesto que existen demasiados determinantes para que ello se produzca, y, entre otros, el propio contexto que cambia según la situación gramatical, tonal, espacial y/o temporal. Por tanto, en ciertas ocasiones no queda más que elegir un término que esté comúnmente aceptado y que no lleve implícito una sobrecarga de significado demasiado marcada. Eso eliminaría expresiones que llevasen implícitas acepciones presentistas o actualistas, como falso, falsificación, estafa, plagio o facsímil, que implicarían una valoración artística del original desde una perspectiva que solamente existe desde el Renacimiento en adelante. Por otra parte, una revisión de los trabajos relacionados con el tema demuestra que se sigue utilizando la palabra imitación más frecuentemente que cualquier otro de los términos reseñados anteriormente.

De hecho, volviendo a las principales publicaciones centradas en la problemática, todas ellas llevan dicho término encabezando el título de la edición.

En principio, parece que tenemos claro el alcance del término en cuanto a la detección del fenómeno, aunque cuando analizamos caso a caso casi nunca es así. La simple semejanza entre dos objetos en cualquiera de sus facetas no implica, necesariamente, la existencia de conexión entre ambos, pues debe darse una convergencia de más elementos, como veremos un poco más tarde. Por otro lado, si el problema de su identificación no ha sido suficientemente resuelto, más complejo resulta aún la consideración acerca de su alcance interpretativo, donde las posibilidades son muchas. Como ya apuntaba Ana Niveau de Ville-dary, en el caso de las producciones cerámicas de barniz negro, *“resulta, pues, más correcto hablar no de imitaciones sino de producciones inmersas en la koiné cultural mediterránea...”* (Niveau 2014: 176), complicando aún más la situación respecto a estas aproximaciones.

### 3. Imitación: una categoría de análisis

Para enfrentarse de forma directa a esta problemática, debemos empezar por reconocer que es suficientemente compleja como para que pueda ser objeto en sí misma de una categoría de análisis. Superando los principios del entendimiento kantiano en tanto que constituyen las condiciones necesarias de la experiencia, de una forma más particular podrían considerarse las categorías de análisis de la siguiente manera:

“Las relaciones entre los objetos, y en este caso, por las relaciones entre los contenidos de las unidades informativas y el tema. Implican la identificación de diferencias y semejanzas y la agrupación en conjuntos. Una categoría de análisis es la abstracción de una o varias características comunes de un grupo de objetos o situaciones, que permite clasificarlos” (Hurtado de Barrera 2000: 112).

En la disciplina arqueológica, como en otros campos del saber, utilizamos un buen número de ellas, como cerámica, urbanismo, estado, sociedad, muerte... Incluso más recientemente gracias a los posicionamientos postprocesualistas se han seguido creando un numeroso grupo de categorías, como paisaje, comensalidad, género, etnicidad, etc., cada una de las cuales ha sido desarrollada y aplicada a

partir de las necesidades creadas en el propio desarrollo epistemológico de la disciplina.

Por otra parte, convergen en este momento una serie de circunstancias como son las inquietudes que se plantean sobre el alcance de los contactos culturales a través del desarrollo del postcolonialismo y su aplicación a la Arqueología, el interés creciente por las oportunidades que ofrece el concepto de imitación (especialmente en el ámbito de la ceramología) y la necesidad de que ambos aspectos converjan en aras de un desarrollo disciplinar.

Por todo ello consideramos que ha llegado el momento de desplegar un corpus terminológico propio, unos mecanismos de contrastación y un desarrollo interpretativo suficiente que justifique la adopción de una nueva categoría de análisis que centre los problemas inherentes a este fenómeno.

Llegados a este punto podemos empezar por plantearnos cuál es el término más adecuado para referirnos a esta categoría de análisis. Podría ser de ayuda, analizar las acepciones más habituales de diversas palabras y comprobar el uso común dado en la historiografía.



Figura 2. Falsificación actual de un pequeño anforoide de estilo ibérico edetano figurado (foto: autor, 2015)

En el campo de la ceramología, se considera una *falsificación* aquella pieza para cuya realización se observa hay un propósito por parte del artesano, de sisar en calidad y/o precio emulando una obra que desea a toda costa hacer pasar por original. Este es el caso de una serie de vasos ibéricos figurados de estilo edetano que pueden adquirirse en el mercado negro, llegando a imitar incluso la fractura de la pieza, con tal fineza que incluso en casos como el que presentamos (fig. 2) algunos de los fragmentos fueron quemados con posterioridad a su ruptura para que dieran la sensación de que habían sufrido un estrés térmico propio de algún ritual sagrado.

Otro término que podría aplicarse es el de *reproducción*, utilizado cada vez con más frecuencia por algunos autores; pero el problema semántico que produce este vocablo deriva de la producción actual de piezas arqueológicas como parte de los materiales de difusión del patrimonio arqueológico, que se han puesto de moda como *merchandising* en los museos que se inspiran con mayor o menor fidelidad a los originales, y a los que denominamos comúnmente reproducciones (fig. 3b).



Figura 3. Arriba (3a): Terra SigillataSudgálica, tipo Drag. 30, número de inventario 50841 del Museo de Zaragoza (<http://www.museodezaragoza.es/roma/>). (12/10/2016); centro (3b): reproducción de una cabeza de venus procedente de la tienda del Museo Arqueológico de Tarragona (foto: autor, 2016)



*Copia*, debería ser considerado por oposición, tal y como propuso en su momento Morel (1981), entendiendo que en una copia hay una fidelidad respecto al original, mientras que una *inspiración* supone la recreación de cualquier aspecto formal o técnico que haya servido para la recreación de un nuevo vaso que presenta eventualmente alguna característica que no es originalmente propia de esa producción a la que se adscribe. En este sentido hay modelos de inspiración muy sutiles. En ese ámbito andaría el concepto de *recreación*, que para el caso de la cerámica fue muy fructífero en el siglo XIX al ponerse de moda el coleccionismo de vasos griegos, y que consiste en volver a repintar aquellas partes del vaso que se habían perdido, sean fieles o no a lo que originalmente debió haber decorado esa parte del vaso (fig. 4a); una forma específica de recreación es lo que hemos dado en llamar sinestesia, por la figura retórica que consiste en la unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, y es lo que sucede en algunos de los vasos de la colección Marco Mantova Benavides en Padua (fig. 4b), donde encontramos una crátera de campana, decorada con la técnica de figuras rojas, pero con iconografía moderna, como es la República de Venecia representada como la Justicia con un león a los pies (Sánchez Fernández 2011); a diferencia de una copia, o de una reproducción, lo que aquí encontramos es el uso de la estética como valor de prestigio que se añade inspirándose en elementos morfológicos del pasado. Por otro lado, tenemos la *evocación*, donde se retoman elementos de un original y se reinterpretan con ciertas libertades, simplemente por darle un valor a un elemento que tiene prestigio por alguna moda. Es el caso de una familia de ceramistas campanos que, entre los siglos XVII y XIX estaban activos en el taller Giustiniani en Nápoles, y que se inspiraban en las decoraciones de vasos griegos originales para embellecer formas propias del momento en que estuvo activa la fábrica; otro caso, esta vez en Gran Bretaña, son los vasos *Jasper Ware* y *Black Bassalt* del grupo inglés Wedgwood, que representan escenas de mitología griega desde mitad del siglo XVIII en sus vasos considerados vajillas de lujo y que aún se producen en la actualidad, eso sí, con técnicas más propias de las porcelanas chinas que empezaron a estar de moda en esa época.



Figura 4. Arriba (4a): hidria en la que en el siglo XIX se pintó una escena mitológica sobre la superficie original de barniz negro, Instituto Gómez Moreno (foto: Pepe Marín, 2015); abajo (4b): Crátera de campana de la colección Mantova Benavides de Padua (Sánchez Fernández 2011: fig. 2)

Una fórmula que se documenta desde antiguo, y aún se detecta en piezas en la actualidad, es lo que se conoce como caracteres esqueuomorfos (Walsh 2014). Se trata de ciertos componentes que están presentes en un artefacto, que reproducen los que originalmente se encontraban en objetos más antiguos con una función específica, pero que en el objeto más moderno no cumplen esa función pudiendo ser considerado inútil tecnológicamente, de modo que su presencia significaría una suerte de rememoración de lo



que originalmente significó. Un magnífico ejemplo lo tenemos en una jarra de cerámica púnica procedente de la necrópolis de Puente de Noy en Almuñécar, y que tiene su claro antecedente en los conocidos como jarros de bronce tartésicos (fig. 5); originalmente, los vasos en metal se fabricaban en dos partes, el cuerpo globular por un lado y el cuello cónico por otro, uniéndose posteriormente y reforzando la junta con un ribete de metal a modo de toro saliente. Ese mismo toro, del todo inútil en la reproducción en cerámica, sigue manteniéndose en esta pieza fenicia como recuerdo del elemento funcional de antaño.

De todos las voces analizadas y otras que hemos repartido por el texto en diversos elencos, quizás la expresión más extendida en el registro bibliográfico sobre ceramología antigua en relación con este fenómeno, sea el término imitación, que puede recoger una amplia versatilidad fenomenológica; entendemos además que no condiciona necesariamente los niveles interpretativos de la categoría de análisis, y por ese motivo proponemos la utilización y sistematización de ese término para categorizar el influjo a cualquier nivel de un objeto en otro (estético, semántico, técnico, morfológico, funcional, etc.).



Figura 5. Jarro piriforme de boca trilobulada procedente de la necrópolis fenicio-púnica de Puente de Noy, Almuñécar, Granada (foto: autor, 2012)

El siguiente paso, como en cualquier otro procedimiento, es entrar en las especificaciones, en la praxis de esa categoría, cómo se expresa, cómo se detecta, cómo se analiza y cuál es el índice de interpretación al que podemos llegar una vez caracterizado el fenómeno en toda su extensión, momento en el que podremos empezar a darle un nombre más específico, a modo de adjetivo, a ese comportamiento (copia, inspiración, influencia, etc.).

#### 4. Aplicación técnica

Asumida la naturaleza de categoría de análisis del concepto de imitación dentro de los procesos de investigación en Arqueología, podemos empezar a prepararnos para profundizar en los diversos aspectos que competen a la realidad que tratamos de definir, observar y comprender.

En primer lugar, hay que tratar de entender las condiciones de la imitación. Ante todo, debe existir una voluntad de imitar algo, total o parcialmente, dependiendo de circunstancias culturales, tecnológicas y de los recursos naturales disponibles; sin ir más lejos las características de la arcilla o el tipo de combustible utilizado en el horno determinarán el resultado final de la pieza. En todo caso, como ya dijimos anteriormente, que dos objetos se parezcan, no permite inferir, consecuentemente, que haya influencia entre ambos.

Como ya apuntaban Kristiansen y Larsson (2006: 32), debemos tratar de identificar los motivos tanto a nivel social como cultural que llevan a ciertas comunidades a la adopción de nuevos valores y elementos o a la resistencia en asumir esa innovación o cambios. De hecho, la perspectiva antropológica puede ayudar a la arqueología a entender el significado y rol social de la cultura material y a su vez, entender por qué las poblaciones humanas bajo ciertas circunstancias imitan y reproducen una determinada cultura material.

Y es que una imitación alberga diferentes objetivos o propósitos, es decir, que puede realizarse para aprender, para disponer de piezas que representan a lo imitado como modo de acercamiento cultural, social, simbólico, pudiendo provocar tanto en el artesano alfarero como en el consumidor un estatus diferenciador respecto a los demás. También puede existir la imitación como respuesta a necesidades concretas que habría que analizar en cada caso,

pero siempre teniendo en cuenta que deben ser analizadas bajo los presupuestos de los conocimientos técnicos y los recursos de los que se disponen por parte de los agentes que la producen. Por lo tanto, se debería realizar un análisis contextual que se centre en la interrelación entre el conocimiento o técnica, la resistencia o no a los cambios y las demandas sociales (Padilla, 2019).

A decir verdad, si analizamos el concepto de *habitus* que plantea Bourdieu que consiste en un “sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas pre-dispuestas para funcionar como estructuras estructurantes” (1991:92), podremos comprender mejor la interacción existente entre las personas, los objetos y las técnicas de manufactura, ya que la alfarería, además de aportar soluciones ante necesidades de tipo socioeconómico, materializa modos de pensamiento de una sociedad (Padilla 2019:131).

Una de las formas cerámicas más frecuentes en la mayor parte de las clases cerámicas reconocidas en la arqueología protohistórica y clásica, es el cuenco de perfil simple, curvo, sin inflexiones, con fondo plano o de pie de anillo, con o sin asas. Este es el caso de la forma Hayes 193 de la clase africana de cocina, de la copa-*skyphos* del grupo de Haimon en cerámica figuras negras, la forma Ágora 825-842 de barniz negro ático, de la forma 9 de Sieberg del bol helenístico de relieves, de la copa Rassmussen *bowl type 4* en *bucchero nero*, Lamboglia 27 en Campaniense A, Pasquinucci 127 en calena de barniz negro, Hayes 17 en *african red slip ware*, forma G1 de sigillata clara B, formas Bats 236 ó 239 en cerámica masaliota de pasta clara, copa 6 de gris de la costa catalana, forma 271 de Lancel en común cartaginesa, forma Rigoir 17 de derivada de sigillata paleocristiana, la forma Desbat 18 de vidriada romana, la 2c de gris monocroma, la Mayet XXXIIIB de paredes finas, la copa F2783 del taller de las pequeñas estampillas, la sigillata itálica Ettlenger 36, o la sigillata sudgálica Ritterling 8, y un largo elenco más.

Podríamos decir que existen entre todas estas clases cerámicas una relación filial, en las que unas sobre otras se copian o imitan. Obviamente no parece la respuesta más adecuada, ya que la simplicidad del perfil, unido a unas paredes curvas muy propias de las facturas en arcilla, nos indican que existen convergencia de tipos para una funcionalidad presumible, pero no necesariamente, similar. Algo pare-

cido pasa con la obsesión de hacer venir los pequeños cuencos íberos y púnicos de las formas áticas más antiguas (fig. 6a). Casi desde una perspectiva lamarckiana parecería como si la función crease la forma. De hecho, no hay que olvidar que la inspiración también está en la naturaleza, es decir, esta forma tan simple y universal ya la vemos reflejada en el entorno que nos rodea y de ahí que quizás se dé esa coincidencia de formas en culturas, geografías y cronologías tan variadas. Por ejemplo, nuestras manos, rodillas, codos, cabeza, ciertos frutos y piedras entre otros son perfectos moldes para confeccionar cuencos. A modo de ejemplo, sin ir más lejos, hasta hace muy poco muchos alfareros utilizaban sus muslos a modo de molde convexo para hacer tejas.



Figura 6. Arriba (6a): cuencos lucernas íbericos semejantes a los saltcellar áticos de barniz negro (foto: autor, 2015); abajo (6b): pequeñas falcatas votivas del santuario íberico de Almaciles, en Puebla de Don Fadrique, Granada (foto: autor, 2010)

Sin embargo, sí que se evidencia una voluntad de imitar cuando las comunidades indígenas de la península ibérica, desde el siglo VII a.C., empiezan a fabricar una pieza completamente exógena y altamente compleja desde el punto de vista tecnológico, logrando una

copia a la perfección de las ánforas T-10.1.2. de origen fenicio occidental. Lo mismo sucede cuando se desarrollan los alfares romanos béticos como el de Andújar en Jaén, confeccionando piezas que sin duda están imitando a los productos de mayor éxito en el mundo de la vajilla cerámica de alta calidad, las sigillatas itálicas y/o las sudgálicas, transponiendo las formas, las decoraciones, los tratamientos superficiales (fig. 3a). Por tanto, no cabe duda alguna de que existe ese afán de mimetismo respecto a las producciones originales.

Otro aspecto fundamental para poder considerar que una pieza imita un original, es que el segundo debe ser más antiguo que el primero. No es admisible en una lógica reflexiva, que no suceda así. Eso no significa que los contextos en los que aparece necesariamente sigan esa línea temporal, ya que los procesos de amortización o la funcionalidad y uso de ambos, pueden ser distintos dependiendo de circunstancias demasiado complejas como para ser tratadas aquí (sobre conceptos de intrusión y amortización puede consultarse Morillo y Adroher, 2014).

Finalmente, y esto es esencial para determinar la existencia de una imitación, deben existir elementos que se reflejen claramente desde un original a una copia, siendo éstos tan exactos como estime el artesano. Las diversas características que se imiten, y el nivel de fidelidad utilizado permitirá especificar el grado de interacción entre el original y la copia.

En el proceso de estudio de las imitaciones en el ámbito de la ceramología arqueológica se debe considerar una serie de aspectos a lo largo de las diversas fases de análisis:

**Identificación o detección.** Para analizar de forma adecuada una imitación debemos detectar la existencia de un objeto que presente una serie de características que originalmente no le son propias a su tecnología, a su cultura o a su tiempo, y que han sido prestadas de un original procedente de otra forma productiva, otro espacio u otro momento, y eso sí, tratando de distinguir si realmente se ha copiado alguno de esos elementos, o si hay inspiración en los originales correspondientes, y, a su vez, quedan plenamente reflejados en la copia.

**Descripción de los elementos que se han reflejado.** En el caso de las producciones cerámicas antiguas son susceptibles de observarse diversos ítems en una imitación que pueden presentarse de forma aislada o varios en un mismo objeto. Pongamos por ejemplo el pro-

ceso de moldeado de la pieza (torneta, torno rápido, modelado a mano o mixto), pudiendo ser este proceso consecuencia directa de los influjos tecnológicos que, por ejemplo, tuvieron lugar en el mediodía peninsular entre los siglos IX y VII a.C., y que implica la incorporación del uso del torno como consecuencia del contacto con las comunidades semitas; al mismo nivel podríamos introducir el concepto de la tecnología de cocción, e incluso observar que en la península ibérica hay dos momentos concretos donde se producen sendos cambios, uno en el momento ya indicado, en que surge el horno bicameral, de origen claramente oriental, y posteriormente, en torno al siglo I a.C., momento en que se desarrollan los grandes centros de producción o *figlinae* de origen romano, que implican la incorporación de nuevos modelos de hornos más potentes, con mayor control sobre la evolución calorífica durante la cocción, y con una capacidad de carga interna superior a los hornos protohistóricos. Los sistemas decorativos son elementos que frecuentemente sufren una expansión por moda, aunque pueden ser simplemente “traducidos”, bien conservando cierta fidelidad tanto de los elementos decorativos como de los programas iconográficos, o, al contrario, retomando programas iconográficos, pero con elementos decorativos propios o incluso a la inversa, utilizando programas iconográficos exógenos, pero tomando elementos decorativos propios. También se encuentran los tratamientos de superficie, alisado, grafitado, impresión, excisión y un largo etcétera de técnicas que permiten identificar contactos entre dos grupos tecnológicos diferentes. En ese sentido, el uso de barniz, en cuanto a engobe licuoso y brillante, es casi desconocido, desde la perspectiva de la producción, en la península ibérica hasta la generalización del uso y fabricación local de la *terra sigillata* a partir de época de Augusto, si bien puntualmente existieron los talleres de Roses que produjeron imitaciones de barnices negros áticos, pero esa técnica no fraguó ni se mantuvo más allá de finales del siglo III a.C. o inicios del siglo II a.C.; y habrá que esperar a que se retome siglos más tarde con las producciones de las sigillatas hispánicas. Para finalizar, quedan los elementos morfológicos, que no incluyen necesariamente los morfométricos. Parte de la reinterpretación de una pieza exógena consiste en tomar prestados ciertos elementos formales, pero ya que la visión cosmogónica de cada cultura es propia, la aprecia-



ción de la realidad, entre las que se encuentran todo tipo de medidas, suele provocar que los tamaños de los objetos puedan variar de una sociedad a otra cuando una de las dos imita a la otra. También debemos tener en cuenta que las materias primeras pueden condicionar la morfometría, ya que no todas las arcillas tienen el mismo porcentaje de contracción en el momento del secado y de la cocción, provocando diferencias bien pronunciadas entre unos tipos y otros (hay arcillas que contraen un 5%, las hay que un 10 o 12%). El tipo de desgrasante, cantidad y granulometría también incidirá en el porcentaje de contracción de la arcilla.

**Tasa de éxito y supervivencia.** Una vez definidos claramente los elementos reflejados en la copia, documentados y analizados convenientemente, pasamos al primer nivel interpretativo relacionado con su índice de presencia en la sociedad que consume ese producto imitado; debemos proceder a analizar su tasa de éxito y su tasa de supervivencia. En el primer caso podremos determinar la importancia que el ítem copiado representa en la sociedad que lo consume, y ese éxito dependerá bien de la capacidad cultural para absorber elementos externos o por el nivel de imposición que se desplaza desde la sociedad imitada. La tasa de supervivencia no es necesariamente la de éxito, puesto que esta última es la tasa de frecuencia de aparición en ciertos contextos, mientras que la tasa de supervivencia se refiere a la perduración en el tiempo del uso de ciertos ítems de procedencia exógena. En ese caso puede significar una total adecuación del nuevo estilo a los parámetros culturales de la sociedad que lo consume, y además normalmente suele llevar implícito una especialización funcional, por ejemplo, de carácter ritual.

**Proceso cultural de imitación.** El siguiente paso es determinar las condiciones en las que el proceso ha tenido lugar. No hay que olvidar que no solo viajan las personas, también viajan las ideas. De hecho, es importante detectar el espacio donde esas dos culturas (la que aporta y la que emula) han entrado en contacto. El proceso de transmisión también puede ser un proceso de transformación, que culmina con la institucionalización de los nuevos rasgos organizativos. Cuando se trata de una transmisión de un complejo cúmulo de técnicas, conocimientos y capacidad organizativa, es evidente que ésta tuvo que basarse en contactos reiterados y recurrentes entre bienes y personas (Kristiansen y Larsson 2006:44).

En este sentido, un caso interesante para analizar lo representa el éxito de la familia de las sigillatas en la península ibérica que tuvo una relación muy directa con el proceso de romanización y que se produjo directamente en suelo hispano. Ahora bien, también puede darse el caso de que algunas piezas pueden haber sido conocidas por un productor fuera de su tierra e “importar” la idea a su tierra de origen tras un viaje fuera de su territorio cultural.

**Interpretación, o comprensión del fenómeno, de su alcance y del impacto que ha provocado sobre el grupo cultural receptor.** Para ello, según Kristiansen y Larsson, se deberían aplicar tres conceptos interrelacionados: mensaje, significado y materialización. *“La evidencia material contiene un mensaje codificado con un significado que habrá que descodificar para poder comprender y explicar el impacto del proceso de interacción”* (Kristiansen y Larsson 2006: 45). Desde esta perspectiva, es muy interesante el resumen que sobre la obra de Kowalski se hace en el único trabajo que hasta ahora integra diversos niveles de interpretación del concepto de imitación aplicado a la Arqueología, desde donde se intenta comprender el valor y acepción del término desde una perspectiva puramente antropológica, pero que, finalmente, nos permite adentrarnos en algunas de las posibilidades que ofrece la interpretación en tanto que valor cultural:

... “1. Imitación como una expresión de la necesidad de poseer lo que tienen los otros. El acto de imitar puede ser una manifestación de la adquisición de nuevas habilidades, tanto técnicas, como todo un conjunto de disposiciones mágicas. El acto de imitar puede ser estimulado por la envidia, por un *désir mimétique*.

2. Imitación como una manera de satisfacer las necesidades de un modelo (pieza original). Según la antropología, cada modelo posee una estructura de predisposiciones mágicas y la imitación tiene que reproducir esta estructura de manera muy cuidadosa, para que no se pierda la esencia del poder mágico y/o ritual del modelo original.

3. Imitación como un enunciado de la identificación metamórfica, que se expresa en la referencia a las disposiciones y propiedades mágicas de las cosas. La imitación, por lo tanto, se identifica con el original. En este contexto, para el productor no existe la frontera de la diferencia entre un original y una copia. Además, la adaptación metamórfica no sólo proporciona



una satisfacción estética, sino también la conciencia sobre el poder de controlar lo exótico” (Graells *et al.* 2014: 20).

Se hace necesario, a pesar de lo comentado anteriormente, analizar qué respuestas se generen en el consumidor. Es evidente que el productor tendrá una experiencia muy diferente del consumidor, puesto que el alfarero sabe de antemano que se trata de una imitación y que es un reto o desafío imitar o emular algo exótico (Bandura 1971 y Csikszentmihalyi 1990). No obstante, el consumidor puede generar un vínculo quizás muy diferente con la imitación dependiendo, entre otras cosas, de si conoce el origen de esta; si cree que es un original le podrá otorgar el valor de prestigio, simbólico, mágico, etc., pero si sabe que se trata de una copia, quizás ese valor lo pierda o no.

A su vez, deberíamos plantearnos que una imitación puede decir mucho más que una importación respecto al valor local que se daba tanto a los bienes de prestigio como al control de una tecnología, ambos foráneos, ya que nos muestra un conocimiento empapado de estatus. Según Helms M. W. (1993), los objetos que son producidos por artesanos expertos y/o cuya procedencia es lejana están encarnados de poderes y energías intangibles de dioses, ancestros o héroes. Y es a través de los objetos que estas cualidades se ponen a disposición de la sociedad humana, confiriendo honor y poder a sus poseedores, siendo las élites los destinatarios finales.

A continuación, vamos a intentar desarrollar esta última fase de interpretación en el proceso de investigación en arqueología utilizando el concepto de imitación como categoría de análisis.

## 5. La interpretación como último escalón en el proceso de conocimiento

Para comprender mejor el alcance de las capacidades interpretativas de esta categoría de análisis, debemos tener en cuenta una serie de aspectos que marcan las líneas de trabajo acerca del potencial de este concepto.

En primer lugar, debemos destacar que, la mayor parte de las veces, en lo que al registro arqueológico que nos llega se refiere, y al menos en un primer momento, se trata de un fenómeno de élites y, en consecuencia, minoritario en la sociedad receptora. Es posible, dependiendo de una serie de circunstancias

que, con posterioridad, se pueda ver un uso generalizado del ítem copiado en la mayor parte o incluso en la totalidad de la sociedad, pero en cada uno de esos momentos su semántica se habrá ido transformando, aunque conserve su expresión externa; por tanto, desde una perspectiva puramente semiótica, se mantiene el significante, pero cambia el significado y, por tanto, el signo, es decir, el componente que unifica ambos elementos como una unidad interpretativa, por encima del referente. Esto impediría establecer una relación unívoca entre el potencial interpretativo de ese ítem en su sociedad de origen y en la sociedad que lo imita o copia. Además, nos obliga a analizar el fenómeno teniendo en consideración las diversas fases y la tasa de éxito del mismo, aspecto sobre el cual volveremos más tarde.

Otro elemento a analizar es la perduración del fenómeno. No cabe duda de que las primeras producciones de *terra sigillata* en la península ibérica pueden ser consideradas desde dos puntos de vista, es decir, como producciones propias de alfareros itálicos desplazados hasta aquí, o como probablemente ocurriría poco tiempo después, producciones propias de alfareros locales. Tan complejo es el término que algunos autores proponen una nomenclatura específica para distinguir estas producciones, denominándolas *terra sigillata local de tradición itálica* (Fernández Ochoa *et al.* 2014: 45). Estamos completamente de acuerdo con estos autores ya que, en el primer caso, agrupar a estas producciones dentro de las imitaciones resulta una contradicción conceptual. No obstante, de alguna manera ese fenómeno acaba provocando que los centros de producción locales recojan esas producciones y, de alguna forma, las emulen, como podría ser el caso de las producciones tipo Peñaflores, que a lo largo de su producción no encontraron nunca un mercado que consumiera importantes cantidades de materiales de esta clase porcentualmente hablando. Sin embargo, apenas dos decenios después se multiplicaron las producciones de *sigillata hispánica*, ya sea en la zona septentrional (Tricio) como en la meridional (Andújar, Granada o Antequera). El caso es que a partir de ese momento se podría decir que, como consecuencia de la generalización de la producción, ésta se hizo más asequible a un mercado cada vez más amplio, encontrándose *sigillatas hispánicas* en toda la segunda mitad del siglo I d.C. en porcentajes muy altos en relación con lo que hasta ese momento había

sucedido en el servicio de mesa y en comparación con cualquier otra producción cerámica de alta calidad anterior (la denominada vajilla de semilujo). Estas producciones ya no pueden seguir siendo consideradas como imitaciones propiamente dichas, y que desde el punto de vista de su uso, al ser continuado, algunos tipos se integran dentro de los servicios fabricados, ya sí, por alfareros locales, que han podido desarrollar la técnica bajo los auspicios de alfareros de origen itálico o gálico, pero que han desarrollado sus propias formas de hacer, sus propios “gestos”, por lo que a partir de ese momento el uso del término imitación, copia o siquiera inspiración, en esas formas cerámicas, podría ser tildado de conceptualmente inútil.

Otro aspecto que no debe dejarse de lado durante este proceso es el agente que potencia ese proceso. Por ejemplo, al analizar el origen de las falcatas, ibéricas, cuya aparición en la península queda aún por resolver (origen etrusco o griego, inspirados en las *machairas* o en las *kopis*), encontramos que esos originales (etruscos o griegos) no existen en contextos ibéricos con anterioridad a la aparición de la falcata como producto local, lo que significaría que deberíamos considerar que los verdaderos agentes que han potenciado la aparición y posterior expansión en el uso de la característica espada ibérica curva fueron las propias aristocracias locales que vieron en este arma un objeto de prestigio, al menos desde un punto de vista simbólico. Cabe suponer que, al crearse como nueva necesidad, no sustituía como símbolo a ningún otro elemento utilizado de una forma tan dilatada, con anterioridad.

Pero esa activación también puede ser externa, es decir, y como suele ser más frecuente, potenciada por las aristocracias alóctonas que pretenden proyectar sobre las locales sus símbolos de prestigio, ya que, de esa forma, logran quebrar las estructuras sociales indígenas para ir progresivamente sustituyéndolas por elementos comprensibles por los extranjeros que, en consecuencia, los convierten en los poseedores de los orígenes de esos elementos, en los que controlan el valor simbólico que dichos objetos poseerían en su origen, con toda la carga de valor y control sobre la ordenación cosmogónica de la sociedad que la adopción de dicho préstamo supone.

Una alternativa en la detección de la imitación puede estar relacionada con la transmisión de la tecnología, tanto a nivel de expertización en nuevas técnicas como en lo relacio-

nado con la formación de nuevas generaciones de artesanos. Este aspecto ya ha sido analizado por otros autores (Graells *et al.* 2014), por lo que quizás no merezca la pena entretenerse en su desarrollo y alcance. Ahora bien, podemos resaltar que, en la mayor parte de las ocasiones, el desarrollo de nuevas tecnologías está relacionado directamente con procesos de imitación de elementos tecnológicos en diversos planos, tanto en los gestos durante el proceso de fabricación, como en las herramientas utilizadas durante la fabricación del mismo, así como en la materia prima empleada, siendo todos ellos aspectos susceptibles de cambiar a partir de contactos con otros procesos de fabricación.

La imitación consistente en la emulación de ciertos elementos decorativos en producciones cerámicas puede complicar la simplicidad de la ecuación ya que liga éstos con aspectos culturales puntuales, especialmente los relacionados con la identidad etnográfica. A medida que ciertos autores han logrado determinar la relación entre las estructuras, gramática y formalizaciones de ciertos signos en algunas sociedades y su identidad cultural (sin entrar en detalles, los trabajos de Ian Hodder o de Kent Flannery en este sentido son sintomáticos), cabría preguntarse si la aparición de ciertos componentes decorativos no estarían relacionados con desplazamientos de sectores sociales concretos; un ejemplo de ello sería la matrilocalidad, donde la mujer sería el agente transmisor de ciertos componentes culturales intrínsecos a un grupo. Sin ir más lejos, tenemos el caso de las decoraciones de la cerámica ibérica, que se han desarrollado a partir de elementos de origen fenico-chipriota, y que sin lugar a duda su uso se generalizó como consecuencia de la aparición de nuevos modelos cerámicos, tanto desde el punto de vista formal como tecnológico, lo que provoca que existan cambios muy marcados en poco tiempo, situación en la que una sociedad puede acabar tomando de otra un empréstito no solo tecnológico sino además decorativo. De la misma forma cabría entender la utilización de ciertos punzones de origen exógeno en las *sigillatas hispánicas*, especialmente las de carácter figurativo. Así pues, se debieron producir diversos fenómenos de hibridación que pueden, en ciertas ocasiones, ser analizados desde una perspectiva de retroalimentación, que a partir del cual, se pueden crear nuevas respuestas ante nuevos modelos sociales donde observamos aspectos

de las culturas que han entrado en contacto fusionándose en algo nuevo (que no necesariamente equilibrado). Este es, posiblemente, el caso que observamos en algunas piezas donde se confunden aspectos formales propios de un ámbito cultural y aspectos decorativos de otro (Briese y Docter 1998).

Entre los diversos fenómenos de imitación podemos encontrar uno muy particular que consiste en la miniaturización de una pieza en un momento dado. Es el caso de algunas piezas utilizadas en depósitos votivos, tanto en cerámica, como sucede con cierta frecuencia en los ámbitos griegos del sur de Italia en época arcaica (La Rocca 2008: fig. 10), como en metal, cual es el caso de las falcatas votivas de hierro en el mundo ibérico (Lillo Carpio 1986-1987). En realidad, esas piezas miniaturizadas preservan una parte esencial del contenido simbólico que presentan las originales, o incluso pueden llegar a transformarlo, evocando aspectos sagrados más prístinos si cabe. En ese sentido, pueden consultarse las ideas de Robin Osborne (2004) acerca del carácter que adoptan los objetos votivos en ámbito sagrado, no siempre a través de la miniaturización, aunque sí a través de otros aspectos ya analizados con anterioridad como el esqueuomorfismo, o los que plantea Kowalski ya analizados unas páginas más arriba, concretamente su punto 2 (fig. 6b).

Los aspectos hasta ahora destacados pueden ser interpretados, en su mayor parte y de forma muy general, desde una perspectiva conocida como el *bien posicional*, término acuñado por Fred Hirsch (1976), que especifica que los bienes posicionales no se pueden crear, sólo se redistribuyen, mientras que los bienes materiales se pueden crear con el tiempo y esfuerzo. Sin embargo, la mayoría de los productos tienen un componente posicional y un componente material. Así pues, el estatus, poder o prestigio de un individuo afecta negativamente al bienestar de aquellos otros cuyo estatus, poder o prestigio disminuye paralelamente. La competencia por este tipo de bienes genera externalidades y problemas sociales (si alguien logra una posición más alta, entonces otro debe asumir una posición más baja) que afectan al consumo individual y a la estructura de incentivos. Así pues, la medida de la satisfacción derivada de una buena posición depende de cuánto uno tiene en relación con los demás.

## 6. Ejemplos específicos

Analizaremos a continuación una serie de ejemplos que demuestran la extraordinaria variabilidad que presenta la fenomenología de esta categoría en el ámbito de la cerámica.

El primer ejemplo ya ha sido mencionado con anterioridad. Se trata de la adquisición por parte de las comunidades antiguas del interior de la península ibérica de una forma completamente exógena a ellos como es el ánfora de hombro marcado fenicio occidental tipo T-10.2.1.1 de Joan Ramon. No cabe duda que haciendo una comparativa de los aspectos morfológicos y morfométricos, resulta cuanto menos complejo intentar detectar la diferencia entre ambas producciones. En este caso es más que probable que junto a la mera imitación formal nos encontremos con una extensión del uso de nuevas tecnologías, como sería el modelado a torno y la cocción en horno bicameral, puesto que solamente con estos implementos técnicos resultaría posible montar unas piezas tan complejas como estas ánforas. Además, la incorporación de estas nuevas formas al ajuar cerámico indígena implica muy probablemente el uso de las mismas con finalidades o funcionalidades muy semejantes, es decir, el transporte a media/larga distancia de productos líquidos o semilíquidos.

Un buen ejemplo de posible imitación a nivel de copia de alta calidad lo tenemos en los famosos *kotylai* encontrados en la necrópolis de La Laurita en Almuñécar (Granada), siendo uno de ellos de producción claramente euboica y el segundo pithecusano-cumana (Mermeti 2008). Cumas es una fundación colonial de la polis euboica de Calcis, lo que supondría desde un primer momento el desarrollo de producciones cerámicas de estilos, morfologías y modelos entroncados profundamente con los orígenes de la colonia, por lo que en este caso el concepto de imitación podría plantear problemas semejantes a los que con anterioridad mencionábamos con la *sigillata itálica* producida en Hispania, ya que en realidad se trata de alfareros euboicos trasladados a Cumas quienes realizan sus trabajos siguiendo los planteamientos técnicos y formales de su tierra de origen, por tanto nos planteamos una paradoja, ¿puede un alfarero imitarse a sí mismo? (fig. 7b).





Figura 7. Arriba (7a): crátera ibérica pintada imitación de una crátera de columnas (foto: autor, 2015); abajo (7b): kotylai de la necrópolis Laurita de Almuñécar, Granada. A la izquierda la producción pithecusano-cumana y a la derecha la producción euboica (foto: autor, 2012)

Un caso interesante son las *kylix* del tipo denominado Copa Cástulo de barniz negro de producción ática (tipo Ágora 469-473). Según algunos autores existen series específicas de estas copas que se producen voluntariamente con un barniz de color rojo coral. No se detectan variaciones en la morfología ni en la morfometría de estas copas sean en barniz negro o en rojo; pero la homogeneidad del colorido de la superficie hace pensar que se trata de una variante, que toma la totalidad de los elementos de una pieza en negro y cambia exclusivamente el registro decorativo. Podría tratarse de ensayos, o, como piensan algunos autores, de producciones acomodaticias a ciertos mercados de consumo (Reho 1990). Independientemente de que se trate de una propuesta u otra, no cabe

duda de que son variaciones de la misma forma y que, desde una perspectiva meramente analítica debe ser contemplada como una de las opciones que pueden presentar los formatos de imitación.

Quizás uno de los ejemplos más confuso de comprender sea el relacionado con una forma usada casi sistemáticamente en las necrópolis ibéricas del sureste peninsular. Nos referimos a las cráteras ibéricas de columnas, las cuales, en algunas ocasiones llegan a ser fieles reproducciones de los originales áticos de figuras rojas, al menos desde el punto de vista formal, ya que no decorativo. Y lo más curioso es que, a pesar de la frecuencia con la que aparecen estos vasos en los contextos locales, las piezas originales están del todo ausentes en los mismos. ¿Cómo se explica pues ese fiel reflejo formal? Quizás una de las respuestas más plausibles sea que se trate de la consecuencia del contacto directo que con estos vasos pudieron tener los mercenarios ibéricos en distintos momentos, entre los siglos V y IV a.C. cuando lucharon en tierras siciliotas, presuponiendo que alguno de ellos fuese un diestro alfarero, que trajera consigo la idea de la forma y que al mismo tiempo los aristócratas importaran el concepto adoptándola en sus contextos funerarios por emulación de los ámbitos de procedencia magnogrecos (fig. 7a).

En estos mismos contextos funerarios encontramos con otra pieza, esta vez de origen semita, la urna del tipo Cruz del Negro. Existen numerosos ejemplares de urnas de cuerpo globular y cuello cilíndrico que sin duda tiene como referente inspirador esta pieza de origen semita. Esta forma no es propia de ámbitos locales, ya que los vasos marcadamente cerrados no son propios de las tradiciones indígenas. Así encontramos casos como una urna funeraria de la zona de Baza en Granada (Caballero 2014) que manteniendo el perfil general de la forma ha perdido las asas y el resalte situado en la parte central del cuello. La acomodación a las tradiciones ibéricas existentes en el suelo bastetano es clara en cuanto a la pérdida de las asas, elementos que son muy poco frecuentes en las tradiciones alfareras del mundo local. De alguna manera, esta pieza conjuga en sí misma la tradición semita de las formas cerradas y la ausencia de asas de las tradiciones alfareras bastetanas (fig. 8).





Figura 8. Derecha: Urna ibérica prototipo Cruz del Negro tardía (foto: autor, 2015); izquierda: perfil de una urna inspirada en el tipo Cruz del Negro, procedente de una necrópolis ibérica en Freila (Granada) (Caballero 2014: lám. 159)

Otras piezas muy características del ámbito del Sureste y Alta Andalucía, pero de etapas muy posteriores, son los pequeños cuencos lucernas, muy frecuentes en contextos sagrados. Dichas formas convergen con una pieza de origen griego, el pequeño *saltcellar* de barniz negro (tipo Ágora 882-889), una pequeña escudilla abierta. El caso es que esta forma aparece en contextos posteriores a la mitad del siglo IV a.C., cuando ya están plenamente presentes las formas áticas en contextos locales peninsulares. Se trata en este caso de un préstamo de una forma, pero con una utilidad posiblemente bien distinta, ya que los cuencos ibéricos tienen la misma función que las lucernas candiles de origen semita, abiertos (de uno o dos picos), a diferencia de los tradiciones greco-romanas que configuran las características lucernas con la parte del cuenco completamente cerrada por un disco de arcilla.

Una forma muy peculiar es el plato de pescado. Existente en la tradición griega, este tipo de plato se caracteriza por la existencia de un pequeño pocito central, una superficie muy aplanada en torno a él, y un borde pendiente (tipo Ágora 1061-1076). La producción en barniz negro tuvo mucho éxito en el ámbito semita, y en zonas como la península ibérica se encuentran especialmente asociados a contextos culturales púnicos (Adroher *et al.*

2016). Esta misma forma la encontramos en cerámica ibérica con decoración pintada estilo Elche-Archena (García Fernández 1987: 15), si bien cambian los elementos iconográficos que no son solamente peces, sino que incluyen cuadrúpedos (lobos y jabalíes), pero el perfil de la pieza es una fiel copia de todos los elementos que componen el plato de pescado. En este caso no existe problema para identificar el emisor y el receptor de la idea. Pero algo más complejo resulta comprender cómo se articula dentro de este fenómeno una forma muy característica de platos púnicos, también de pocito central, el tipo pl2 de Puente de Noy, que apenas presenta apuntado el borde pendiente. Este tipo proviene de la evolución de los platos de borde vuelto de engobe rojo tan sistematizados desde los primeros niveles de Morro de Mezquitilla, y que como se demostró en su momento fueron ampliando las medidas del labio, hasta que a partir del siglo IV a.C. la anchura del mismo llegó a ser tal que aislaba en el centro del mismo un pocito central que recordaba por completo a los platos de pescado de origen helénico. En este caso se trata de dos tradiciones culturales distintas que convergen en un solo tipo, por un lado, una de origen semita (platos de borde vuelto) y por otra el influjo de la tradición griega. En los platos púnicos no encontramos ni tratamientos super-

ficiales semejantes al barniz negro, ni decoraciones pintadas, ni el borde pendiente. Pero no se trataría de una influencia en sentido estricto, ni una copia de ideas, ya que la forma semita antecede cronológicamente a la generalización de la helénica. Esa convergencia en la similitud entre ambos platos sí que provocaría el

fenómeno anteriormente descrito y es la profusión del uso de los platos de pescado de barniz negro ático en contextos púnicos, pues estos ya están acostumbrados a su propia forma, y se adaptan eventualmente a los mercados y productos existentes, incorporándolos a su acervo material (fig. 9).



Figura 9. Arriba: Plato de pescado griego. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Fish\\_plate\\_Louvre\\_K588.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Fish_plate_Louvre_K588.jpg) (12/10/2016); centro: Plato de pescado púnico de la necrópolis de Puente de Noy, Almuñécar, Granada (foto: autor, 2012); abajo: Plato de pescado en cerámica ibérica pintada (<http://stasiotika.blogspot.com.es/1998/01/la-ceramica-iberica-pintada-de-los.html>). (12/10/2016)

## 7. Conclusiones

A partir de este texto hemos pretendido mostrar la complejidad, importancia y gran presencia de la imitación en nuestro desarrollo como individuos y sociedad, debiéndole prestar una especial atención. La extraordinaria versatilidad de este fenómeno, su nexo con el aprendizaje, la evolución y el *habitus* bourdiano abren la curiosidad a nuestro espíritu científico para lograr entender los entresijos de este concepto y comprender hasta qué punto estamos impregnados del mismo desde nuestra génesis.

Desde la arqueología y más concretamente la ceramología, hemos intentado plantear la necesidad de homogeneizar el uso del término imitación para describir un fenómeno de alto contenido cultural, y poseedor de una gran cantidad de información, tras demostrar que nos enfrentamos a un problema epistemológico al que hay que dar solución.

El análisis de una gran cantidad de palabras asociadas al concepto de imitación nos permite vislumbrar que en general, tienen un fuerte peso en su significado y resultado interpretativo, obligándonos a la búsqueda de un término lo más aséptico posible, siendo el de imitación el más adecuado. En la bibliografía arqueológica hay un extenso corpus terminológico utilizado con menos frecuencia que debe estar sometido jerárquicamente a la idea de imitación como categoría de análisis. Es decir, la especificación del tipo de imitación que se produzca (copia, falsificación, reproducción, etc.) formaría parte del proceso interpretativo del fenómeno, pero teniendo en cuenta que no hay una adecuación exacta en el nivel de implantación, popularidad o fidelidad de la copia y la relación existente entre la comunidad que genera el original y la que genera la copia, ya que las posibilidades son muy amplias y diversas.

La revisión historiográfica sobre esta problemática junto con enfoques alternativos como el planteado por Kowalski, desde una perspectiva antropológica o los de Hirsch y Helms pueden ayudarnos a entender este fenómeno aplicado a la arqueología.

Debemos saber identificar, detectar las evidencias, describir y caracterizar correctamente el fenómeno, para posteriormente

interpretarlo. De hecho, elevar la imitación a categoría de análisis responde a la necesidad de crear unos parámetros conceptuales que faciliten el proceso de recoger, analizar y descifrar la información. Las relaciones entre los objetos implican la identificación de diferencias y similitudes, así como la agrupación en conjuntos. Es evidente que elevar la imitación a la categoría de análisis nos conduce a la observación de una o varias características comunes de un conjunto de objetos que permitirán clasificarlo, entender su tasa de éxito y su supervivencia, así como interpretarlo y conocer su alcance e impacto sobre el grupo receptor.

Las posibilidades que se abren son enormes a la hora de comprender la riqueza y variedad de relaciones interculturales que se pueden establecer entre varios grupos humanos. De hecho, hemos querido apoyarnos en analogías que tienen como fin reforzar los argumentos expuestos en el texto y ayudar a la comprensión del mismo. A su vez, es importante disponer tanto de las fuentes de información para encontrar respuestas a las preguntas como de los instrumentos para la recolección de datos. De esta manera, podremos construir niveles interpretativos que permitan “*expresar la variedad tan enorme de comportamientos y fenómenos que veremos reflejados en el registro arqueológico, sin perdernos en disquisiciones conceptuales más allá de las meramente interpretativas*” (Adroher 2021: 33).

Esperemos que estas reflexiones y aportaciones ayuden a adquirir nuevos modelos interpretativos y sean el inicio de nuevas visiones e intentos para abordar la imitación en ceramología como una nueva categoría de análisis con todo lo que conlleva y significa.

Y cerraremos este trabajo encadenando, como ola que vuelve al mar, con el soneto de Góngora con el que iniciaba este trabajo, con uno de los endecasílabos anafóricos más rítmicos que hayan dado las letras españolas, y refiriéndonos al hecho de que sin análisis más profundos que nos dirijan hacia una luz que ilumine la oscuridad en la cual nos asume el desconocimiento del pasado nos convertimos “*...en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*”.



## 8. Bibliografía

- Adroher, A.M.; Sánchez, A.; De la Torre, I. (2016): Cerámica de barniz negro de Iliberri (Granada, España). Análisis crono-estratigráfico de un contexto cerrado. *Portugalia*, 37: 5-38.
- Adroher, A.M. (2021): Importaciones y transferencias culturales durante la romanización de Iberia: definiciones, evidencias y análisis sobre el concepto de imitación. *De la costa al interior. Las cerámicas de importación en Hispania*, (C. Fernández, C. Heras, Á. Morillo, M. Zarzalejos, C. Fernández y M.R. Pina, eds.). *V Congreso Internacional de la SECAH, ex officina hispánica*. Alcalá de Henares, 2019, Sociedad de Estudios de la Cerámica Antigua en Hispania, Madrid: 19-36.
- Bandura, A. (1962): Social Learning through imitation. *Nebraska Symposium on Motivation* (M.R. Jones, ed.), University of Nebraska Press, Lincoln: 211-269.
- Bandura, A. (1971): *Social Learning Theory*. Stanford University, General Learning Press, New York City.
- Blackmore, S. (2000): *La máquina de los memes*. Paidós ibérica, Barcelona.
- Binni, F. (1970): *Gusto e invenzione nel settecento inglese*. Argalia editore, Urbino.
- Bourdieu, P. (1991): *El sentido práctico*. Ed. Taurus, Madrid.
- Briese, C.; Docter, R. F. (1998): El skyphos fenicio: la adaptación de un vaso griego para beber. *Cuadernos de Arqueología Mediterránea*, 4: 73-220.
- Brown, R. A.; R. Seligman. 2009. "Antropology and cultural neuroscience: creating productive interseccions in parallel fileds". *Progress in Brain Research* 178:31-42, editado por J. Y. Chiao. Ámsterdam: Elsevier.
- Caballero Cobos, A. (2014): *Vías de comunicación en las comarcas de Baza y Huéscar. Una aproximación histórico-arqueológica desde la Prehistoria reciente a la Edad Media*. Tesis doctoral, Granada.
- Csikszentmihalyi, M. (1990): *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper & Row, New York.
- Dawkins, R. (1976): *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford.
- Dawkins, R. (1986): *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Salvat, Barcelona.
- Dennett, Daniel D. (2015): *La peligrosa idea de Darwin*. Galaxia Gutemberg, Barcelona
- Dobzhansky, T. (1973): Nothing in Biology Makes Sense Except in the Light of Evolution, *The American Biology Teacher*, 35 (3): 125-129.
- Iqbal, A. (2021): *Organizational Behavior Lecture Notes & Revision Guide: Quick Study Guide With Terminology Definitions & Explanations*. Bushra Arshad ed.
- Fernández Ochoa, C; Morillo, Á.; Zarzalejos, M. (2014): Imitaciones de terrasangillata en Hispania durante el Alto Imperio (épocas augustea y julioclaudia). *As produções cerâmicas da imitação na Hispania*, vl. 1 (Morais et alii, eds.) Monografias ex officina Hispana, 2, Porto: 43-74.
- García Hernández, F. (1987): *La cerámica ibérica decorada de estilo Elche-Archena*, Diputación Provincial, Museo Arqueológico, Alicante.
- García Fernández, F.J.; García Vargas, E. (eds.) (2014): *Comer a la moda. Imitaciones de vajilla de mesa en Turdetania y la Bética occidental durante la Antigüedad (s. VI a.C. – VI d.C.)*. Col.lecció Instrumenta, 46, Barcelona.
- García Yerba, V. (1974): *Poética de Aristóteles*. Gredos, Madrid.
- Graells, R.; Krueger, M.; Sardà, S.; Sciortino, G. (Coords.) (2014): *El problema de las imitaciones durante la Protohistoria en el Mediterráneo centro-occidental. Entre el concepto y el ejemplo*, Iberia Archaeologica, 18, Madrid.
- Helms, M. W. (1993): *Craft and the Kingly Ideal: Art, Trade and Power*. University of Texas Press, Austin.
- Hirsch, Fred (1976): *The Social Limits to Growth*. Routledge & Kegan Paul, London.
- Hurtado de Barrera, J. (2000): *Metodología de la Investigación Holística*, Fundación Sypal, Caracas.
- Kristiansen, K.; Larsson, Th. B. (2006): *La emergencia de la sociedad del Bronce. Viajes, transmisiones y transformaciones*. Bellaterra arqueología, Barcelona.
- La Rocca, L. (2008): L'area sacra di S. Anna di Cutronella chora di Crotona: elementi per l'interpretazione del culto in età arcaica. *Doni agli dei. Il sistema dei doni votivi nei santuari* (G. Greco, y B. Ferrara, dirs.). Quaderni del Centro Studi Magna Grecia, 6, Nápoles: 207-222.
- Lillo Carpio, P. (1986-1987): Un singular tipo de exvoto: las pequeñas falcatas. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 13-14, II: 33-46.
- Mermtati, F. (2008): Cerámica pithecusano-cumana in Andalucía? *Ier Congreso Internacional de Arqueología Ibérica Bastetana* (A. M. Adroher; J. J. A. Blánquez, eds.), Baza, 2018, vl. 2, Serie Varia, 9: 239-252.



- Morel, J.P. (1981) : *Céramique campanienne. Les formes*, Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, 244, Rome-Paris.
- Morillo, Á.; Adroher, A.M. (2014): El patrón arqueológico de carácter material: un criterio imprescindible de identificación de recintos militares romano-republicanos, *Atas Congresso conquista e romanizãõ do vale do Tejo*, Cira Arqueología, 3. Ed. Câmara municipal, Vila Franca de Xira: 25-43.
- Niveau de Villedary, A. M<sup>a</sup>. (2014): La imitación de producciones griegas en ámbito fenicio. La vajilla helenística del círculo púnico-gaditano. En Graells *et alii* 2014: 169-184.
- Orton, C.; Tyers, P.; Vince, A. (1997): *La cerámica en arqueología*. Crítica arqueología, Barcelona.
- Osborne, R. (2004): Hoards, votives, offerings: the archaeology of the dedicated object. *World Archaeology*, 36: 1-10.
- Padilla Fernández, J. J. (2019): Identidades, cultura y materialidad cerámica: Las Cogotas y la Edad del Hierro en el Occidente de Iberia. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Pérez, J.; Gardey, A. (2012): <https://definicion.de/imitacion/>. (Última visita 25/11/2021).
- Principal, J. (2008): El Mediterráneo Occidental como espacio periférico de imitaciones. *Cerámicas hispanorromanas. Un estado de la cuestión* (D. Bernal y A. Ribera, eds.) Cádiz: 127-143.
- Reho, M. (1990): *La cerámica attica a figure nere e rosse nella Tracia bulgara*, Bretschneider, Roma.
- Roca, M.; Principal, J. (eds.) (2007): *Les imitacions de vaixel·la fina importada a la Hispania Citerior (segles I aC – I dC)*, Documenta, 6, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Tarragona.
- Sánchez Fernández, C. (2011): Original, copia y falso en la cerámica griega. *Berceo. Revista riojana de ciencias sociales y humanidades*, 161, 2º sem.: 89-105.
- Vélez, J.C.; Fajardo, D. (2009): Memética e imitación: posibilidades desde un enfoque cognitivista. *Ludus Vitalis: Rev. de filosofía de las ciencias de la vida*, Vol. XVII, fasc. 31: 87-101.
- Vidal, A. (2015): Cerámica y Sociedad. La producción alfarera neolítica en el sur de la Península Ibérica. Tesis Doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid.
- Walsh, Justin S. (2014): Skeuomorphic Pottery and Consumer Feedback Processes in the Ancient Mediterranean. *Knowledge Networks and Craft Traditions in the Ancient World: Material Crossovers* (K. Rebay-Salisbury, A– Brysbaert y L. Foxhall, eds.) Routledge Press, New York-London: 147-159.