

# Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada

## *Nature and abstraction in the Iberian pottery with painted figurative decoration*

Juan A. SANTOS VELASCO

Dpto. de Ciencias Humanas, Facultad de Letras, Universidad de La Rioja.  
Luis de Ulloa s/n, Logroño 26004. [juan.santos@unirioja.es](mailto:juan.santos@unirioja.es)

Recibido: 17-09-2009

Aceptado: 25-02-2010

### RESUMEN

*La abstracción, en diferentes grados, fue uno de los principales recursos de los pintores ibéricos para decorar los vasos con temas figurados de los siglos III-I a.C. Los motivos denominados 'aspas', 'zapateros' y 'S' fueron símbolos abstractos, dotados de contenidos codificados, como se deduce de sus asociaciones y localizaciones. En este trabajo se abordan, además, los posibles valores y significados que pudieron tener los llamados símbolos 'S'.*

**PALABRAS CLAVE:** *Cultura ibérica, iconografía, símbolos, naturalismo, abstracción.*

### ABSTRACT

*Abstraction, to different degrees, was one of the main sources used by Iberian painters to decorate pottery vases, between the 3<sup>rd</sup> and 1<sup>st</sup> centuries B.C. Subjects called 'St. Andrew's cross', 'shoe men insects' and 'S' were abstract symbols provided with codified contents, as deduced from their associations and localizations. This paper also studies the potential values and meanings of the so-called 'S' symbols.*

**KEY WORDS:** *Iberian culture, iconography, symbols, naturalism, abstraction.*

**SUMARIO** 1. Introducción. 2. Algunas notas sobre teoría y método. 3. La abstracción como recurso visual en la cerámica ibérica. 4. Los símbolos abstractos en forma de 'S'. 5. Recapitulación.

## 1. Introducción<sup>1</sup>

En la cerámica ibérica pintada conocemos tres grandes sistemas decorativos con temas figurados que, hasta no hace mucho tiempo, denominábamos grupos o *estilos* de Azaila, Oliva-Liria y Elche-Archena. El primero, publicado por Cabré en el *C.V.A.* (1944), adolece de un estudio actualizado de su iconografía. Sin embargo, la situación del *Tossal* de San Miguel de Liria (Valencia), la *Edeta* de las fuentes escritas, y de La Alcuía de Elche (Alicante) y el entorno del Segura es bien diferente, en cuanto al análisis de sus imágenes se refiere, ya que en los últimos quince años se han realizado varios trabajos que han supuesto un vuelco en la investigación.

A grandes rasgos, los hallazgos de Liria de los años 30 del siglo XX permitieron contraponer las composiciones figuradas valencianas con las del Sureste peninsular, como método para adentrarse en sus posibles significados. El planteamiento era que la iconografía edetana con desfiles, danzas guerreras, escenas de caza y otras de más difícil comprensión desarrollaban un *estilo narrativo*, basado en la representación de la realidad y la vida cotidiana, en el que los signos vegetales y geométricos (flores, rosetas, ‘zapateros’) no pasaban de ser más que elementos de relleno que denotaban una clara inclinación hacia el ‘barroquismo’ (Tarradell 1968). Por el contrario, las imágenes de Alicante y Murcia se centraban en una divinidad femenina, asociada a ciertos animales y motivos vegetales. Estas cerámicas se entendían cargadas de un fuerte contenido religioso que pasó a denominarse *estilo simbólico*, aunque compartía con las valencianas un *horror vacui* compositivo que para muchos traslucía un ‘gusto bárbaro’.

A finales de los años sesenta se produjeron algunas novedades. Nordström destacó dos cuestiones que aún mantienen vigencia, la dualidad entre lo *real* y lo *ideal* de las representaciones y la necesidad de mostrar y narrar que tenía el pintor ibérico, cubriendo los espacios de multitud de elementos (Nordström 1969), sugiriendo que lo que siempre se habían considerado simples motivos de ‘relleno’ eran algo más. Ya en los setenta, Blázquez se inclinó por una interpretación religiosa de las danzas y desfiles de las cerámicas de Liria (en Aranegui *et alii* 1996: 155).

A partir de los años ochenta ni *Edeta* ni *Ilici* escaparon al ambiente de renovación que vivió la

Arqueología española. En general, podríamos mencionar tres factores que incidieron en el estudio de la imagen prerromana. En primer lugar, las nuevas hipótesis que se barajaban sobre las estructuras sociales y políticas de aquellos pueblos hicieron posible encuadrar su iconografía en sus propios contextos sociológicos, en los sistemas socio-culturales que las crearon y utilizaron. Otra cuestión, auspiciada en parte por la anterior, ha sido el mejor conocimiento que hemos ido adquiriendo de la religión y la ideología ibéricas. No podemos pasar por alto que tanto una como otra son aspectos de la cultura que entroncan directamente con la imagen, dado que ésta, en muchas ocasiones, narra de forma visual relatos de índole mítica o sagrada o es exponente de la creación de modelos y arquetipos sociales vinculados, en la mayor parte de los casos, a las formas de pensar y al ejercicio del poder de los grupos dominantes. Paralelamente, durante los últimos veinte años se han producido grandes avances en el estudio del Arte Ibérico. Unas veces desde una óptica funcionalista, otras desde una perspectiva materialista y, desde los años noventa, sumando recursos que provienen de la Iconografía de base estructuralista, del estudio de los símbolos, la Antropología cultural o la Sociología del Arte. Formas de conocimiento que han aportado un bagaje conceptual e instrumental perceptible en los recientes estudios de los grandes conjuntos cerámicos ibéricos.

### 1.1. ‘Elche-Archena’ y ‘Oliva-Liria’ ya no son lo que eran

Durante la década de los noventa van a trabajar coordinados dos equipos de investigación en la interpretación de esas dos singulares colecciones de imágenes. En Madrid, uno de los grupos, dirigido por R. Olmos, se centró en el *estilo* de *Elche-Archena*. Sus resultados los conocemos a través de varios trabajos publicados hasta mediados de la década de 2000 (Olmos, Tortosa e Iguázel 1992; Olmos 1996; Tortosa y Santos 1998; Tortosa 2004; Tortosa 2006, entre otros).

Desde el punto de vista metodológico destacan la elaboración de una tipología de *unidades de representación*, así como el análisis de la composición y de sus normas, que ha desvelado la existencia de un código pictórico. A su vez, la identificación y definición de esa sintaxis compositiva ha desentrañado los significados de los signos y sus

asociaciones (Tortosa 1996a: 178). Sobresale el reconocimiento del alto valor de los motivos vegetales, que no son un simple ornamento o ‘relleno’ que acompaña a las figuras consideradas ‘principales’ (antropomorfas o zoomorfas) sino que conforman el mundo simbólico de la divinidad femenina ilicitana. También destaca el establecimiento de una jerarquía de contenidos entre los símbolos vegetales, de los que las rosetas, ‘brotes’ y ‘flores de cuatro pétalos’ parecen encerrar el mayor significado (Tortosa 1996a: 189; 1996b: 153). Algo similar a lo que ocurre con la fauna, identificada como símbolo o emblema de la divinidad, que también está jerarquizada, siendo las aves y el *carناسier* los que poseen un carácter religioso más profundo (Tortosa 1998: 214).

El otro grupo de investigación se localizó en Valencia bajo la dirección de C. Aranegui. Su objeto de estudio fue el *Tossal* de S. Miguel de Liria (ver Bonet 1995; Aranegui *et alii* 1996; Aranegui 1997; Pérez Ballester y Mata 1998, entre otros). Si hubiera que resumir sus aportaciones en una sola frase podríamos decir que las escenas de Edeta-Liria han dejado de ser las imágenes de ‘lo cotidiano’. Bonet subrayó el valor suntuario de algunas piezas (Bonet 1995: 464), a lo que se sumaba el sentido sacro y votivo de los vasos procedentes del templo, identificado entre las estructuras arquitectónicas excavadas en los años 30. De la cotidianidad pasábamos a lo extraordinario, con decoraciones que ilustraban hechos de naturaleza sobrenatural o actividades con las que la aristocracia ibérica manifestaba su posición social (Bonet 1995: 520). Por otra parte, la sólida base que suponía la nueva datación propuesta para el yacimiento y la adscripción de los vasos a un único momento, entre 225 - 175/150 a.C. (Bonet 1995), permitió que, de forma paralela, se fuera gestando la sistematización global de este conjunto, prestándose la mayor atención a los temas vegetales.

Al igual que en *Ilici*, cabe destacar la clasificación y ordenamiento jerárquico de los motivos geométricos, vegetales, zoomorfos y antropomorfos. Los paralelos formales ya no se buscaron sólo en el Mediterráneo sino en el propio mundo ibérico, en la escultura en piedra, en bronce u otros soportes, llevando a cabo una lectura iconográfica desde la perspectiva indígena. Como en el caso de Elche, se reconocieron las fuertes connotaciones simbólicas de elementos como las hojas de *smilax* (en adelante HS) o la flor trilobulada (en adelante FT), y su

posible valor profiláctico en algunas escenas (Pérez Ballester 1997). Y aparecieron la perspectiva antropológica y la Arqueología de género al reconocerse ciertas imágenes como las representaciones de arquetipos sociales.

Edeta pasó a definirse como un gran centro que elaboró un sistema de representación propio, que recreaba los valores de la aristocracia local para proyectarlos en su territorio (Aranegui 1997: 51 y ss.). De nuevo nos trasladábamos de lo cotidiano a lo extraordinario, al mito, la religión y a los modelos de comportamiento y formas de vida aristocráticos.

Otras aportaciones realizadas en los últimos años, entre otras, son el estudio de Olmos de algunos vasos de Liria (Olmos 1998) y la publicación de una nueva pieza, posiblemente procedente del *Tossal* de S. Miguel, que ha venido a enriquecer de forma notable lo que conocemos de ese yacimiento por su singularidad e interpretación (Izquierdo y Ballester 2005).

Todos estos trabajos comparten entre sí muchas ideas, una de ellas es que ya no debemos seguir hablando de los *estilos* de ‘Elche-Archena’ y ‘Oliva-Liria’ sino de los *estilos* de *Ilici* y Liria o edetano, separando sus producciones de las de Archena, Oliva, Alcoy y otros asentamientos. Al mismo tiempo el término *estilo* ha sido dotado de nuevos contenidos.

## 2. Algunas notas sobre teoría y método

Ciertos presupuestos sobre los que se basa este artículo han sido expuestos en la introducción: la lectura de las imágenes a partir de su propio contexto cultural o el valor del estructuralismo lingüístico en el análisis iconográfico. No obstante conviene introducir algunas otras cuestiones.

### 2.1. Signo y símbolo

Las representaciones visuales son una de las mayores creaciones simbólicas del hombre. Los símbolos son unidades complejas de significado, ambiguos por su propia esencia, por lo que es necesario moverse en la ausencia de una definición nítida de los mismos (Cátedra 2003: 4 y ss.). Son lenguaje y comunicación, modos de expresión convencionales e incluso arbitrarios que transmiten o codifican mensajes que encierran uno o varios sig-

nificados superpuestos y se remiten a distintos referentes que el observador desvela a partir de su conocimiento de las normas de representación.

La diferencia entre signo y símbolo tampoco es fácil de establecer y no todos los autores están de acuerdo en distinguirlos o marcar unos límites tajantes entre ambos. En este trabajo se usan sus acepciones más comunes cuando se abordan las representaciones visuales (p.e. Salcedo 1996: 7). En líneas generales, los *signos* hacen referencia a significados con los que tienen algún vínculo formal. En la cerámica ibérica, por ejemplo, las rosetas y el mundo vegetal. Mientras que los *símbolos* son completamente convencionales y representan conceptos con los que no guardan relación formal, dominando en muchas ocasiones la total abstracción. En nuestro caso, las llamadas 'S' serían un buen ejemplo de ello como veremos más adelante.

## 2.2. Comunicación, mensajes superpuestos, contexto cultural y percepción

Los símbolos son comunicación porque transmiten mensajes, lo que junto a su naturaleza ambigua define su polisemia, su capacidad de albergar distintos significados. En consecuencia, una de las peculiaridades de las imágenes pintadas, en cuanto símbolos, es la de enviar, a quienes las miran, una amplia variedad de informaciones superpuestas, a través de la diversidad de referencias que contienen y referentes a los que aluden, en distintos grados. Estos mensajes y referentes pueden ser evidentes, directos y claros, o alusiones indirectas y sugerencias veladas, algunas de las cuales actúan de forma subliminal sobre el espectador, siendo ahí donde tienen su mayor eficacia (Salcedo 1996: 11 y ss.). Según Hauser, las imágenes poseen una pluralidad de planos de lectura que trasladan un amplio conjunto de ideas al observador, más allá de lo que expresan de forma explícita (Hauser 1975: 164 y ss.). Más recientemente, Tilley escribía que un objeto cultural, y desde luego una imagen, encierra metáforas con distintos niveles de referencia, algo así como un concepto y sus adjetivos (Tilley 1999: 70 y ss.). En otras palabras, el Arte codificado, a partir de la primera significación, crea significados que, a su vez, se convierten en nuevos significantes, operando en una cadena ininterrumpida de nuevos significados (Guiraud, en Alcina 1982-98: 243).

Esta cuestión entronca con los conceptos de Iconografía e Iconología como los definiera Panofsky

(1979), quien estableció tres niveles de significación en las formas visuales, primaria, secundaria e intrínseca o de contenido, a los que corresponderían tres tipos de análisis, pre-iconográfico, iconográfico e iconológico. Éste último sería el que nos permitiría adentrarnos en los mensajes subyacentes, superar el significado que dan las convenciones sociales y de representación y penetrar en la total amplitud de los valores simbólicos e ideológicos de las imágenes.

Estos planteamientos presentan varios puntos de interés para el tema que estamos tratando. Por un lado tienen que ver con la voluntad del autor de las imágenes de cargarlas con determinados contenidos, ya sea en un acto consciente o como resultado inconsciente. Pero también tienen que ver con la diferente percepción de las mismas que pudiéramos tener sus distintos espectadores. Cuestiones de las que derivan varios problemas, entre otros ¿cómo vieron los iberos sus imágenes y cómo las vemos nosotros?, ¿cómo abordar el proceso de investigación para lograr una aproximación plausible a los significados que tuvieron, o pudieron tener, los motivos iconográficos entre sus creadores y receptores originales en época prerromana?

Parte de la respuesta está en que el estudio de las pinturas ibéricas ha de realizarse, en lo fundamental, desde su propio contexto socio-cultural y no desde otros foráneos. Y, asimismo, hemos de considerar que los sistemas iconográficos son un refuerzo de la identidad de los pueblos y los grupos sociales, que se reconocen a ellos mismos y les permite distinguirse de otros, a partir de unos motivos, temas, formas y códigos de representación concretos. Los signos y símbolos visuales operan, entonces, como señas de identidad y los grupos culturales se auto-reconocen, directa o indirectamente, de forma explícita o implícita, consciente o inconscientemente, en unos iconos y normas de representación y no en otros. Estos razonamientos han sido elaborados desde la Antropología cultural y la Historia del Arte, en concreto desde la *Gestaltpsychologie*, la Psicología de las formas y de la percepción. Según esta orientación, todas aquellas imágenes que nos es posible reconocer y desvelar su significado provocan nuestra empatía y reafirman nuestro sentimiento de identidad con ellas (Freedberg 1992).

Un último punto en relación con estas propuestas procede, precisamente, de la *Gelstat*. De acuerdo con esta Escuela, la capacidad de alusión de las

imágenes está vinculada directamente al hecho de que existan formas y normas compartidas colectivamente, debido a que configuran *hábitos visuales* individuales y colectivos, entendiéndose por *hábito visual* la relación que existe entre las formas y sus significados, así como entre su percepción y su interpretación en cada contexto sociológico, en los que la tradición y la costumbre facilitan que memoricemos e interioricemos las representaciones esenciales de nuestro acervo cultural. Las cuales podemos reconocer, incluso de forma inconsciente, o dar uno u otro significado, a partir de su afinidad formal y las posibilidades que ofrezcan de establecer, entre ellas, una continuidad en su percepción (Gombrich 1980: 242).

### 2.3. Estilo y forma

La intención de este trabajo no es analizar los conceptos de *estilo* sino recabar algunas opiniones que relacionan al *estilo* con la *forma*, y a ésta con la abstracción. Sobre la definición de *estilo*, Shanks y Tilley (1987; ver también Shanks 1999 y Tilley 1999) entienden que se pueden reconocer varios momentos en la investigación arqueológica. En primer lugar, la tradición normativista concebía el *estilo* como *moda*, un mero indicador cronológico y de difusión cultural. Desde los años setenta del siglo XX, el impacto de la Antropología cultural y de la *New Archaeology* habría establecido nuevas bases para la definición del concepto a través del binomio *estilo-función* y de la importancia que se otorgó a la interacción cultural frente a la difusión. A partir de los ochenta se habría profundizado en esta perspectiva, creándose las bases de una nueva tradición que habría llevado a una redefinición, que ahora plantearía las *formas* y los *estilos* como reflejo de identidades étnicas y sociales. Señalan, asimismo, que *Estilo* y *Arte* son conceptos difíciles de separar y que existe una indisoluble relación entre ellos, y de ambos con la sociedad, la producción, las ideologías y los símbolos. Para concluir que *estilo*, en la cultura material, sería cómo se comportan determinados atributos en series de objetos con regularidad, estableciendo una norma acorde con las condiciones sociales de producción y las relaciones políticas (Shanks y Tilley 1987: 147-155).

Estos autores recuperan postulados que provienen del Estructuralismo lingüístico de tradición francesa, aplicado a las artes visuales codificadas

(al hablar de ‘series de atributos que se comportan con regularidad, estableciendo una norma’). Y recogen ideas procedentes de la Sociología del Arte (al subrayar la intervención de las condiciones sociales y políticas), una escuela para la que el *estilo* es un modelo general que se separa de lo concreto para crear una realidad inconfundible, una totalidad normativa con las estructuras sociales que tiene en cuenta la interdependencia de unos elementos con otros, de acuerdo con la Psicología de la forma y la diferenciación de los detalles (Hauser 1975: 95).

Asimismo, Shanks y Tilley entroncan con la obra de Panofsky (1979), con la de ciertos estudiosos italianos, como Bianchi-Bandinelli (1965) y sus continuadores, y con la de algunos investigadores del Mediterráneo antiguo, franceses y alemanes, quienes prosiguen una metodología que se asienta en el análisis iconológico, y entre los que, por ejemplo, domina la idea de que las *formas* y las *modas* también tienen un significado profundo y hay que analizarlas en claves simbólicas, culturales y sociales. Así, en el Arte romano la *moda* ya no se concibe como un ornamento, capricho o referente cronológico sino que es algo mucho más complejo, vinculado con las posibilidades de alusión, identificación y emulación que poseen las *formas* (Zanker 1992). De la misma manera que la moderna Antropología cultural considera que la *moda* es un indicador socio-cultural que refleja las normas, creencias e ideologías de una época o grupo social y sus límites admisibles.

Otros arqueólogos británicos proponen que el *estilo* se fundamente en la combinación de elementos técnicos e iconográficos, cuyo resultado serían formas y efectos particulares (Megaw y Megaw 1989: 20). El interés de esta otra propuesta radica en que aparece la percepción a través de los denominados *efectos*, lo que, de algún modo, se relaciona con la *Gestaltpsychologie*.

Por lo que se refiere a la cerámica ibérica, en opinión de Tortosa, el término *estilo* presenta ciertas singularidades, pues su contenido ha sido resultado de un largo proceso historiográfico, que comenzó hace casi un siglo, y del que seguimos siendo, en parte, herederos. Y nos recuerda que lo que hasta los años cuarenta del siglo XX venía denominándose *grupos* cerámicos, según la obra de Bosch Gimpera, pasó a conocerse como *estilos* cerámicos sin perder su sentido geográfico (Tortosa 2003: 171). Esta autora propone que los *estilos*

de las pinturas ibéricas sobre cerámica se definan sobre una base temática, morfológica y sintáctica, por sus códigos de representación, formas y temas (ver Tortosa 2006).



Figura 1.- Vaso del Campillo (Calasparra, Murcia) (Tortosa 2006).

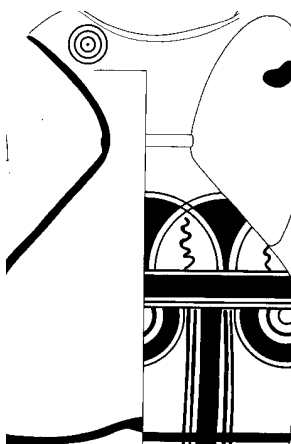


Figura 2.- Jarra de boca trilobulada de Liria con decoración de ojos profilácticos (Bonet 1995: fig. 29).

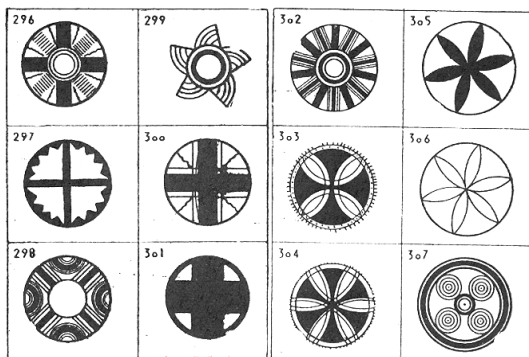


Figura 3.- Estilizaciones florales con formas geométricas del C.V.H., Liria (Ballester et alii 1954: 107).

#### 2.4. Naturalismo, geometría y abstracción

La dicotomía entre naturalismo y abstracción, entre la *forma* realista de representar la Naturaleza y la abstracta, existe desde los orígenes del Arte en

el Paleolítico superior y ha centrado alguno de los más recientes debates sobre Arte prehistórico. En la abstracción encontramos varios temas subyacentes. Uno es el del *estilo*, en cuanto a su componente *forma*, ya que la figuración naturalista, la que trata de copiar del natural o imitar la Naturaleza, desaparece para ser reemplazada bien por formas esquemáticas y geométricas bien por símbolos y abstracciones. En el primer caso hablaríamos de esquematización o geometrización, cuando se representan las partes esenciales de un objeto mediante formas elementales y geométricas. Es un grado de abstracción en el que el *signo* visible hace, aún, referencia directa a su significado primario, que es reconocible. Por ejemplo, en la fig. 1, el toro que decora una de las metopas está flanqueado por dos árboles o arbustos esquemáticos.

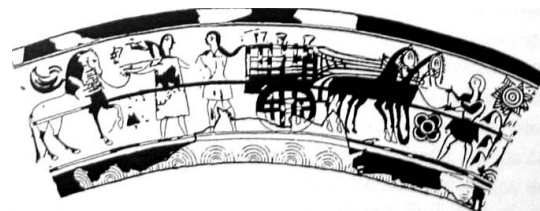
No obstante, estos signos nos adentran ya en un terreno en el que el lenguaje simbólico va cobrando peso (ver Alcina 1998-1982: 240 y ss.) y en el que la abstracción muestra su gran poder visual, puesto que con este tipo de figuras se obtienen los mismos resultados, en el espectador, que con la representación más naturalista y las imágenes cumplen a la perfección su función esencial de comunicar y enviar mensajes pero de un modo más simplificado. Para la Psicología de la forma, la importancia de los *esquemas* reside en que con ellos funciona la empatía, pues permiten la rápida identificación del objeto, al mismo tiempo que son imágenes que se captan y memorizan fácilmente (Gombrich 1980). Según la *Gestalt*, como cada cultura tiene una serie de formas reconocibles, codificadas y almacenadas en la memoria, la visión de sus esquemas crea, en el observador, una expectativa que le hace capaz de reconstruir mentalmente su aspecto completo, memorizado previamente. Estas características de sugerencia y activación del pensamiento serían el núcleo del enorme valor que poseen las formas sencillas como transmisoras de información (Hochberg 1973: 106-124).

En el proceso de abstracción, esquematización o síntesis de las formas se va perdiendo, paulatinamente, la relativa analogía entre el signo visible y su significado primario hasta llegar a un punto en el que puede ser imposible identificar el objeto representado. Aquí el lenguaje simbólico alcanza toda su magnitud y entramos en la categoría de los *símbolos* en sentido estricto, representaciones convencionales y arbitrarias a las que se atribuye un significado. En opinión de Hauser, cuanto mayor es el grado de con-

vencionalismo en un código iconográfico mayor puede ser su contenido simbólico, poniéndose de manifiesto un predominio de lo conceptual frente a lo visual (Hauser 1975: 49). El problema está en que el espectador debe conocer, necesariamente, las normas que regulan la representación. Ahí es donde encontramos las mayores dificultades para comprender el sentido de muchas imágenes de otras culturas que no son la nuestra, como sucede con algunos motivos ibéricos pintados sobre cerámica.



**Figura 4.**-Tinaja de La Alcudia de Elche con decoración de 'hojas de cuatro pétalos' y una gran hoja con una banda de 'S' en su interior (Tortosa 2004: fig. 91).



**Figura 5.**- Vaso de Elche de la Sierra (Albacete) con varios círculos formando una roseta y otros círculos concéntricos y sectores de círculo representando una gran flor sobre un tallo (Olmos *et al.* 1992: 149).



**Figuras 6.**- Urna de Puntal de Salinas, Villena (Alicante) (Tortosa 2006).

Estas facultades que aúna la abstracción, su capacidad de sugerencia, de crear referencias implícitas, fácil memorización, síntesis, sencillez, claridad y rapidez en la comunicación, empatía, identificación e identidad, constituyen las claves de lo que se ha llamado el *poder* de las imágenes (ver Freedberg 1992: 472). Bianchi-Bandinelli recogió estos presupuestos en los años cincuenta del siglo XX en trabajos que subrayaban la naturaleza conceptual de la abstracción, frente a la representación realista, y su potencial comunicador al construir mensajes directos y claros y condensar más información en menos espacio (Bianchi-Bandinelli 1956-1965: 19). También se están utilizando, desde hace tiempo, en el análisis del Arte céltico de La Tène (Megaw y Megaw 1989: 102; Kruta 2001: 100). Y más recientemente los hallamos en el estudio de Shanks (1999) sobre la decoración de las cerámicas corintias del siglo VII a.C.

Otro tema latente en el binomio naturalismo/abstracción es que, en general, la cultura occidental mantiene una valoración superior de lo figurado respecto a lo abstracto, y es proclive a integrar la abstracción en la categoría de lo meramente decorativo. En ello inciden tanto el peso de la tradición clásica, que históricamente se ha configurado como nuestro gran referente visual, como el hecho de que la figuración tenga *formas* reconocibles que permiten una rápida identificación de las representaciones, aunque esa identificación no implique la comprensión total de su significado profundo sino, tan sólo, la percepción de la similitud entre la imagen y lo representado (Freedberg 1992: 75 y ss.).

Esta cuestión tiene más calado por cuanto se vincula con uno de los grandes tópicos de nuestra cultura, el de las formas naturalistas frente a las abstractas como sinónimo de *arte culto* y *civilizado* frente a *Arte primitivo* o *bárbaro*. Un razonamiento que cuenta con una gran trayectoria académica y permanece anclado en el pensamiento común hasta la actualidad, especialmente en referencia al Arte greco-romano en contraposición al de los pueblos *primitivos* y prehistóricos, o a la imagen de 'decadencia' y 'degeneración' con la que se suele calificar al mundo tardo-antiguo y alto-medieval frente al de la Antigüedad clásica.

Estas opiniones fueron, sin embargo, muy criticadas a partir de los años 30 del siglo XX, cuando se comenzó a comprender que la *forma* tiene su propio significado más allá de consideraciones estéticas o técnicas (Panofsky 1979). Y más tarde

lo fueron desde la Sociología del Arte, escuela para la que la ‘tosquedad’ y ‘falta de recursos’ técnicos pueden ser o llegar a convertirse en una convención buscada (Hauser 1975: 48).



**Figura 7.-** Urna de Puntal de Salinas, Villena (Alicante) (Tortosa 2006).



**Figura 8.-** Escena de combate de un vaso de Liria (Valencia) (Bonet 1995: fig. 82).



**Figura 9.-** Cálatos de Alcoy (Alicante) (Tortosa 2006).

Los antecedentes de estos planteamientos se hallan en la visión relativista de Riegl de fines del siglo XIX, quien no hablaba de la decadencia de las formas sino de la voluntad de su transformación (*Kunstwollen*). Según este autor, en otras culturas y periodos históricos no clásicos no tendría que

haber siempre una falta de experiencia, recursos o habilidad sino elaboraciones aparentemente sencillas con las que obtener efectos expresivos fáciles de prender en el espectador y lograr con ello una efectividad más inmediata. Es lo que, años después, Bianchi-Bandinelli denominó *transformación positiva*, al analizar ciertas características del Arte céltico y de la Antigüedad tardía como su sencillez formal, que no se explicaría por problemas técnicos o cuestiones de ‘gusto’ sino por una voluntad consciente (Bianchi-Bandinelli 1956-1965: 60). El autor italiano comentaba, con ironía, sobre esa supuesta incapacidad artístico-técnica que atribuimos a ciertas culturas o determinados periodos históricos, escribiendo que “*la rústica impotencia para dominar la forma*”, que les adjudicamos, no sería más que una creación historiográfica cuyo origen habría que buscar en la tradición y herencia de la obra de Winckelmann, del Neoclasicismo y del Academicismo de los siglos XVIII y XIX (ver Bianchi-Bandinelli 1956-1965: 44 y ss.).

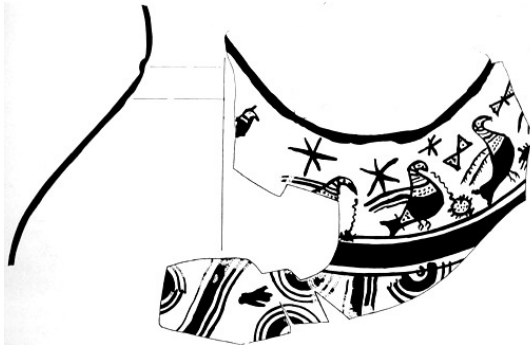
Desde esta otra perspectiva, lo que se subraya en la actualidad es que en muchos contextos culturales más que de ‘falta de habilidad’ o recursos habría que hablar de la importancia que se otorga al simbolismo, de un mayor interés por el mensaje que por el medio y de una valoración superior del significado que de la forma (Megaw y Megaw 1989: 19). Del mismo modo que se entiende que las técnicas para la elaboración de las imágenes son un medio de expresión cultural, relacionado con unos determinados principios de orden y norma (Schapiro, en Ginoux 2002: 260) que dependen de los diferentes modos con que cada cultura establece su relación con la Naturaleza: ordenarla, reproducirla, imitarla, aprehenderla u otras. Bajo la dicotomía naturalismo / abstracción subyacería no sólo una manera de entender la forma artística sino de comprender, explicar y representar el espacio y el cosmos, en definitiva una determinada concepción del mundo (Hauser 1975: 164 y ss.).

### 3. La abstracción como recurso visual en la cerámica ibérica

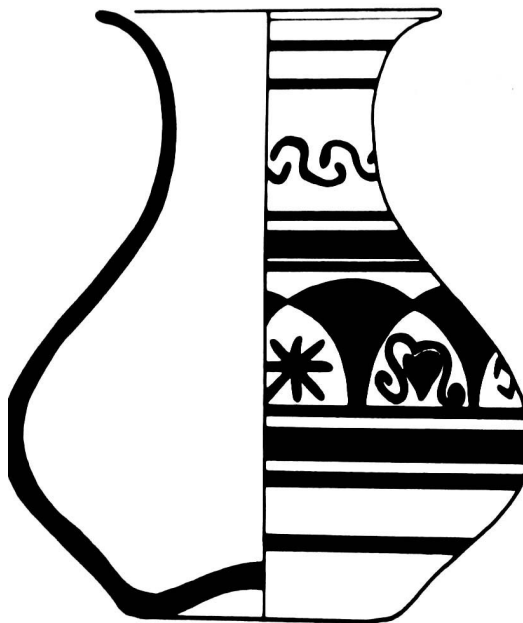
#### 3.1. Formas geométricas y Naturaleza

En manos del pintor ibérico determinados elementos de la Naturaleza se convirtieron, con frecuencia, en signos geométricos. Así, los ojos profi-





**Figura 10.-** Fragmento de S. Miguel de Liria con aves con un fruto de cápsula (Bonet 1995: fig.76).



**Figura 11.-** Urna del dpto. 59 de Liria (Valencia) (Bonet 1995: fig. 102).

lácticos que decoran los bordes de las jarras de labio trilobulado (fig. 2) se transforman en círculos concéntricos como advirtió Nordström que los denominó ‘ojos circulares geométricos’ (Nordström 1969: 169). Pero es en el mundo vegetal donde se da la mayor variedad de manifestaciones de este fenómeno, algo que percibieron los autores del *C.V.H.* de Liria que incluyeron ciertos temas de formas geométricas (fig. 3) bajo el epígrafe ‘*estilizaciones vegetales*’ (Ballester Tormo *et alii* 1954). Más recientemente, Olmos ha comentado que el lenguaje ambiguo de la imagen pintada sobre cerámica ibérica convierte círculos y semicírculos en la

metáfora de una flor, destacando la indefinición de algunos signos que se mueven entre lo geométrico y lo vegetal (Olmos 1992: 27). En la misma línea, Tortosa ha identificado temas que, desde el punto de vista tipológico, son inciertos como las ‘flores de cuatro pétalos’ (fig. 4) en las que domina la geometría pero que es uno de los signos vegetales de mayor significado de La Alcudía de Elche (Tortosa 1996b: 153).

Otros ejemplos elocuentes son una tinaja del siglo IV a.C. (figs. 6 y 7) de Puntal de Salinas (Villena, Alicante) (Tortosa 2006), en la que unos círculos concéntricos y líneas paralelas se convierten en estilizaciones vegetales. O las palmetas que decoran una urna de El Cigarralejo (Mula, Murcia), realizadas a base de sectores de círculo agrupados (Tortosa 2006). O el vaso de Elche de la Sierra (Olmos, Tortosa e Iguázel 1992: 149), en el que varios círculos forman una roseta y otros círculos concéntricos y sectores de círculo dibujan una gran flor sobre un alto tallo (fig. 5).

Por otro lado, sólo en contadas ocasiones se han podido identificar especies botánicas entre los fitomorfos pintados ibéricos, como las HS o zarzaparrilla, tema esencial en el código pictórico de esta cultura, o la palmera del conocido fragmento de Zama (Olmos, Tortosa e Iguázel 1992: 46). Los recientes trabajos sobre Liria y Elche coinciden en que son raras las referencias a la realidad natural en ambos yacimientos, y en que el pintor, incluso, yuxtapone y mezcla partes de plantas que surgen unas de otras, formando combinaciones imposibles. De lo que deducen que lo esencial, en estas decoraciones, no era representar la Naturaleza sino mostrarla al espectador, destacando el significado de los motivos sobre su forma y manifestando su fuerte contenido simbólico (Pérez Ballester 1997; Tortosa 1996a). Estas apreciaciones han llevado a Olmos a hablar del carácter híbrido y mutable de muchas imágenes, que se mueven entre lo geométrico y lo vegetal o entre lo vegetal y lo animal, creando un mundo particular, caracterizado por una Naturaleza en permanente metamorfosis en posible relación con una concepción de la propia Naturaleza y de lo sobrenatural en constante cambio (Olmos 1992: 27).

Esa fuerte tendencia a la abstracción y simbolización se observa, asimismo, en la nula atención que se presta al espacio. Nunca se describen visualmente los lugares en los que ocurren los hechos que narran las escenas. En todo caso aparecen sinteti-



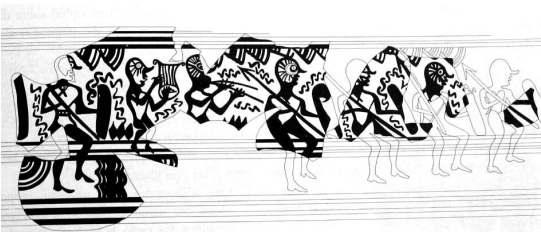
**Figura 12.-** Friso del lebes del departamento 91 de Liria (Bonet 1995: fig. 109).



**Figura 13.-** Urna con dos jinetes de Liria (Valencia) (Bonet 1995: fig. 109).



**Figura 14.-** Vaso de 'los guerreros perfilados' de Liria (Bonet 1995: fig. 109).



**Figura 15.-** Desfile de guerreros El Cigarralejo (Murcia) (Olmos *et al.* 1992: 149).

zados y convertidos en uno o varios motivos vegetales o zoomorfos, en apariencia aislados, pero cuya presencia debía ser suficiente para hacer comprender al espectador cuál era el entorno en el que se desarrollaba la acción. Si observamos el vaso con un enfrentamiento entre guerreros (fig. 8) de S. Miguel de Liria (Ballester Tormo *et alii* 1954: fig. 27), vemos a la izquierda dos ciervos y un árbol, u otro tipo de vegetal, con la forma de un círculo con ocho radios de cuyo tronco surgen varias ramas. Un árbol o arbusto junto a unos ciervos, animales silvestres, dan a entender que estamos en un exterior, recreando un paisaje (Pérez Ballester y Mata

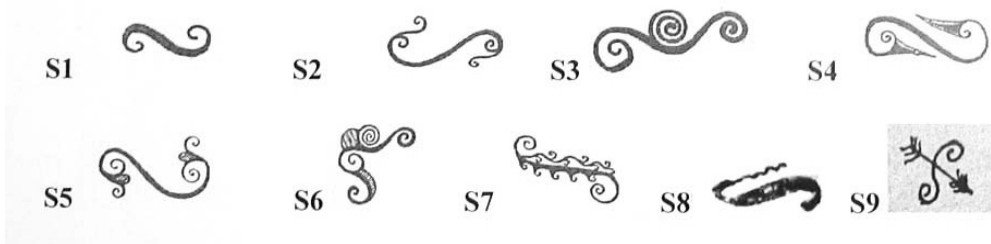
1998). En este caso, además, encontramos varios grados de abstracción superpuestos que afectan tanto a las formas como a los significados, ya que un motivo geométrico representa un ser vegetal que, unido a ciertos animales, simboliza la Naturaleza, el bosque y el espacio fuera del hábitat.

### 3.2. Motivos geométricos, motivos vegetales y símbolos abstractos

En la cerámica ibérica es habitual encontrar dificultades para incluir algunos motivos pintados en las categorías que normalmente utilizamos para su clasificación ('geométricos', 'vegetales', 'zoomorfos'), porque comparten rasgos heterogéneos. Sin embargo, la necesidad de establecer una Tipología de las imágenes, para su posterior análisis, termina imponiéndose y todos los temas acaban siendo incluidos en alguno de los grupos, aun siendo conscientes de que existen matices que impiden una definición tajante de algunos de ellos. El caso más conocido es el de los llamados 'zapateros', que ya no se identifican con los insectos acuáticos que les dieron nombre sino que se definen por su carácter ambiguo, que no es geométrico ni vegetal (Pérez Ballester 1997: 156).

A este respecto, algunas indicaciones que hizo Pérez Ballester al analizar las cerámicas de Liria son muy reveladoras. En ese yacimiento existen dos grupos de geométricos, diferentes tanto en su temática como en su comportamiento. Uno está formado por temas comunes (círculos, semicírculos, bandas), que son los más característicos de los vasos con decoración exclusivamente geométrica y tienen un valor secundario en los vasos con decoración figurada. El segundo grupo está compuesto por 'aspas', 'reticulados', 'S', 'postas' y otros que se asocian preferentemente a representaciones vegetales y escenas, integrándose, a menudo, en las mismas (Pérez Ballester 1997: 127). No parece casual que casi todos estos últimos temas sean los que, tanto en las cerámicas valencianas como en las del sureste, aparecen pintados bien de forma puramente geométrica bien con los extremos terminados en vegetales, como las 'S', los roleos y las volutas, planteando el problema de su catalogación entre 'geométricos' o 'vegetales' y abriendo un interrogante sobre su auténtico significado.

Por otro lado, la importancia semántica de estos elementos es indiscutible. De entre todos ellos destacan las 'S', 'aspas' y 'zapateros', cuya mayor relevancia se deduce tanto de las particularidades de su



**Figura 16.-** Tipos de símbolos abstractos en forma de 'S' de la cerámica ibérica pintada (Ballester *et al.* 1954 y Cabré 1944).

comportamiento como del hecho de que siempre se asocian entre sí o a los temas vegetales de mayor simbolismo (HS, FT y rosetas). Además los tres se repiten en todos los grupos o *estilos* de la cerámica ibérica con decoración figurada con características compositivas análogas. Por ejemplo, 'S', 'aspas' y 'zapateros', aunque poco frecuentes en Elche, se vinculan siempre a signos de elevada significación (HS, rosetas, aves, *carassier*). Y en Alcoy, en el cálatos del ave que pica un fruto de cápsula, dos grupos de 'S' flanquean el ala del animal, un 'aspa' decora su cuerpo y dos 'zapateros' se encuentran a la derecha de los frutos, junto al asa (fig. 9).

Pero es en Liria donde más veces hallamos estos tres motivos y, por tanto, donde resultan más expresivos. En una urna del dpto. 35 (fig. 10), 'aspas' de seis puntas se asocian, como en Alcoy, a aves que pican o llevan en el pico frutos de cápsula. Sobre un cálatos del dpto. 19 (Bonet 1995: fig. 57), de izquierda a derecha y de arriba a abajo, vemos un 'zapatero' y un 'aspa' ante unas HS, una 'S' con extremos vegetales, afrontada a una FT, una línea vertical de 'S' simples, contrapuesta a un roleo, una gran 'S' simple aislada y tres 'aspas' a cada lado de una representación vegetal compleja, más una roseta, un 'zapatero' y dos 'S' con extremos vegetales. En el dpto. 91, un lebes está decorado con dos metopas con dos grandes HS estilizadas de cuyos extremos surgen FT (fig. 12). El espacio se completa con los tres símbolos mencionados, dispuestos simétricamente.

En el vaso *'de los guerreros con coraza'* (Bonet 1995: fig. 25) y en el *'de la sítula'* (Bonet 1995: fig. 35) el espacio que queda libre en la escena, formando lo que tradicionalmente denominábamos 'elementos de relleno', está ocupado por los tres signos vegetales edetanos por excelencia (FT, HS y rosetas) y, otra vez, por 'aspas', 'zapateros' y 'S', que reencontramos en el cálatos de los dos jinetes

del dpto. 11 (fig. 13) junto a dos rosetas y dos formas en 'X' (Ballester Tormo *et alii* 1954: fig. 21), así como en el enócoe fragmentario con tres damas de perfil del dpto. 25 (Ballester Tormo *et alii* 1954: fig. 23) y en una urna del dpto. 59 (fig. 11) vinculados a una HS (Bonet 1995: fig. 102).

El hecho de que la asociación 'aspa', 'zapatero' y 'S' sea reiterada y de que los tres símbolos se relacionen con asiduidad con FT, HS y rosetas, vegetales de los que conocemos su eminente sentido simbólico, en especial de la FT en Edeta (Aranegui *et alii* 1996: 170) y de la roseta en Elche (Kukahn 1962), pudiera ser indicativo del posible contenido profundo que encierran aquellos tres motivos, que bajo formas geométricas aparentes pudieran ser abstracciones simbólicas, símbolos abstractos.

La urna de *'los guerreros perfilados'* de Liria (Ballester Tormo *et alii* 1954: fig. 32) arroja luz sobre la cuestión. En ella se representa un desfile de guerreros que forman un extraño cortejo, abierto por un ser híbrido, mitad ave y mitad HS (fig. 14). Los guerreros son miembros de la elite. Su estatus se reconoce por los cascos y los escotes con tirillas en 'V' como sugiere Aranegui (1997: 94), quien divide el desfile en dos grupos de 1+2 personajes. En torno a ellos se disponen una serie de animales que pertenecen a distintos ámbitos de la Naturaleza (aves y peces) y varios signos geométricos ('zapateros' o 'X', 'aspas', 'S' y una espiral) que señalan, sobre todo, al primer individuo que aparece rodeado de una gran profusión de iconos que definen un espacio y tiempo míticos en una escena que une a la aristocracia edetana con una Naturaleza de carácter sacro (Olmos 1998: 152).

Cabe hacer otras observaciones. De derecha a izquierda, tras el ave-HS y el primer guerrero, rodeado de un 'aspa', un ave, una espiral o roleo vegetal (Olmos, 1998, interpreta este motivo como



**Figura 17.-** Decoración de un *thymaterium* (Azaila, Teruel) (Cabré 1944: fig.87).



**Figura 18.-** Detalle del vaso del combate con el *carnassier* de La Alcudia (Elche) (Olmos *et al.* 1992: 145).



**Figura 19.-** Divinidad femenina alada de Elche (Olmos *et al.* 1992).

un roleo estilizado) y un pez, hay una pareja de individuos, cuyo primer miembro está asociado a un ave, situada junto a su cabeza. Son los dos úni-

cos personajes cuyos cuerpos están juntos y, entre sus piernas, no hay un signo o símbolo que los separe. Además el primero de los dos está representado de forma individualizada pues carece de escote con tirillas en ‘V’ y de lanza u otra arma. Podemos suponer un cortejo que acompaña a este varón desarmado, en un rito de iniciación o tránsito como se ha propuesto para otros vasos edetanos decorados con desfiles como el de ‘*la danza bastetana*’ (Aranegui 1997: 104). Una ceremonia que tendría lugar en el ámbito de lo sobrenatural o, tal vez, en un espacio real profundamente sacralizado por la gran cantidad de símbolos que acompañan la escena. La total ausencia de HS, FT y rosetas apoyaría el contenido simbólico de las abstracciones geométricas que actuarían aquí de sustitutivos.

Por otro lado, aves, peces y abstractos geométricos no tienen una disposición aleatoria sino jerárquica. De derecha a izquierda está el ser híbrido ave/HS, que aún una naturaleza vegetal y animal y abre la escena, seguido de un ‘aspa’ y el primer guerrero. A medida que nos alejamos de ellos van desapareciendo los signos zoomorfos para dominar, paulatinamente, los símbolos abstractos. Primero dos aves, una espiral o roleo y un pez, a continuación un ‘zapatero’ o una ‘X’ separa a los dos individuos emparejados del siguiente guerrero. No está del todo claro que este símbolo sea un ‘zapatero’ o una forma en ‘X’, ya que su parte inferior carece de la característica línea central del ‘zapatero’. Un ‘aspa’ y un pez separan al quinto personaje. Después hay una gran ‘S’ y una última figura, tras la cual una ‘X’ (esta vez sí es con claridad una ‘X’) y otra ‘S’ cierran la composición. Pasamos de la mayor representación de zoomorfos a la de abstractos, del gran ave-ser híbrido a las pequeñas aves en vuelo y a un pez, después a otro pez, y a continuación sólo quedan símbolos abstractos. De entre ellos, a su vez, pasamos de las ‘aspas’ y ‘zapateros’ o ‘X’ a las formas en ‘S’, que únicamente aparecen al final. La jerarquía de elementos sería:

1. Híbrido ave-vegetal
2. Zoomorfos:
  - a. Aves
  - b. Peces
3. Abstractos:
  - a. ¿‘Espiral’? / ¿‘Roleo vegetal’?
  - b. ‘Aspas’
  - c. ‘Zapateros’ o ‘X’
  - d. ‘S’

Podríamos considerar otras cuestiones, sobre la base de que aves y peces son animales de naturaleza



**Figura 20.-** Fragmento de Tossal de Manises (Alicante) (Tortosa 2006).



**Figura 21.-** Urna de El Cabecico del Tesoro (Murcia) (Tortosa 2006).



**Figura 22.-** Detalle de un cálatos de Alcorisa (Teruel) (Olmos *et al.* 1992: 135).

simbólica y valor como metáfora en estos contextos narrativos (Aranegui 1997; Olmos 1992; Tortosa 1996b). Su ubicación en el friso permite plante-

ar la posible complementariedad o sustitución que pudiera existir entre los signos zoomorfos y los símbolos abstractos. Las dos 'S' están en la parte inferior y las dos 'aspas' en la superior, mientras que el 'zapatero', o 'X', ocupa ambas posiciones. Se puede sugerir que el 'aspa' sustituye o complementa a las aves, y las 'S' a los peces o viceversa. Sobre todo considerando que todos estos motivos están pintados dos veces (dos aves, dos peces, dos 'aspas', dos 'S' y dos 'zapateros' o 'X'). Una composición análoga a la del cálato de la fig. 13 en el que los dos jinetes están acompañados por dos rosetas, dos 'S', dos 'zapateros', dos 'X' y dos 'aspas'. No obstante, al observar otros vasos de Liria esta hipótesis no parece viable, al menos por el momento.

#### 4. Los símbolos abstractos en forma de 'S'

##### 4.1. El motivo y sus asociaciones

Esta decoración se documenta, de forma esporádica, desde el siglo V a.C. sobre soportes metálicos con damasquinado de plata. En el broche de cinturón de la necrópolis de Casa de Villaralto, Mahora, Albacete (Abascal y Sanz Gamó 1993) y en otros ejemplares del Museo Arqueológico Nacional, procedentes de Tugia y del Santuario de Sta. Elena, Jaén (Álvarez-Ossorio 1941: láms. CLXVII y CLXVIII). O en una punta de lanza de la tumba 217 de El Cigarralejo (Murcia) de la primera mitad del siglo IV a.C. (Cuadrado 1987: fig. 170). Otros ejemplos de datación antigua, también metálicos, son algunas matrices del ajuar de 'la tumba del orfebre' de la necrópolis de Cabezo Lucero (Alicante), datadas entre el siglo V y mediados del IV a.C., en concreto la nº 66, con dos 'S' simples enfrentadas, y las nº 1 y 4 (ver más adelante fig. 27) en las que dos 'S' horizontales están dispuestas sobre un rostro frontal (Uroz Rodríguez 2006).

En todos los casos son objetos que denotan un estatus social elevado o un carácter votivo, como también es el caso del peine de madera del depósito de El Amarejo (Albacete) del siglo III a.C. (Broncano, 1989, 41 y ss., fig. 4), decorado con esta representación.

Pintados sobre cerámica los encontramos en una urna de El Cigarralejo (Murcia) que pudiera fecharse en el siglo IV a.C. (Tortosa 1996b: 146),



Figura 23.- Vaso de 'las cabezotas' de S. Miguel de Liria (Valencia) (Bonet 1995: fig. 110).



Figura 24.- Escena de 'la danza bastetana' (S. Miguel de Liria) (Bonet 1995: fig. 26).



Figura 25.- Urna del dpto. 91 de Liria (Bonet 1995: fig. 55).

con un desfile de guerreros en el que varias series de 'S' rodean sus armas y escudos (fig. 15).

A partir del siglo III a.C. este tema se generaliza sobre cerámica en Teruel, Valencia y el Sureste, compartiendo un comportamiento característico que consiste en que las 'S' pueden aparecer de forma aislada o formando pequeños grupos de trazado horizontal o vertical, y en que pueden estar dibujadas de una manera sencilla, geométrica, o con terminaciones vegetales. Su variable morfología queda reflejada en la figura 16 que incluye 'S' simples (S1), 'S' con los extremos acabados en estilizaciones fitomorfas (S2, S3 y S4), con terminaciones en brotes (S5 y S6), con roleos y una guirnalda en la parte media (S7), con un pequeño trazo ondulado (S8), o pueden estar cruzadas por una forma semejante a una saeta (S9). Los tipos 1 y 2 son los más comunes, el 4 se documenta en lugares tan distantes como Liria (Valencia) y Cabeico del Tesoro (Murcia). La forma 5, con brotes, tiene una amplia dispersión geográfica pero es la

más utilizada en La Alcuía (Elche). El tipo 7 sólo está presente en Liria, el 8 es exclusivo de Elche y el 9 de Azaila. Una variante con dos 'S', formando un aspa entre los brazos de un motivo en forma de cruz (fig. 17), proviene de un *thymaterium* de Azaila (Cabré 1944: 87).

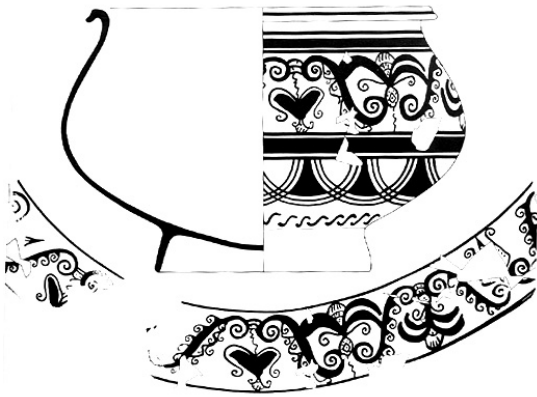
El comportamiento de este icono presenta, asimismo, ciertas variaciones regionales. En La Alcuía (Elche) largas series de 'S' simples dividen y organizan los espacios decorativos. Enmarcan las metopas con decoración figurada, forman grandes bandas horizontales en la parte más ancha de los vasos, cerrando la parte inferior de los frisos pintados (fig. 18), y se dibujan en los cuellos de algunas urnas (Tortosa 2004). Pero, también, se representan sobre ciertos temas vegetales de gran tamaño, como en las dos hojas y FT que flanquean la conocida imagen de la divinidad femenina (fig. 19) o sobre la hoja de la urna de la fig. 4 (Tortosa 2004: fig. 92), en este caso con una morfología exclusiva, S8. Sin embargo, no decoran los cuerpos de las aves, *carnassier* u otros animales, ni las figuras antropomorfas, salvo la banda que recorre la parte inferior del traje de la citada diosa (fig. 19), donde las 'S' acompañan a una gran 'flor de cuatro pétalos' pintada sobre el pecho de la deidad.

En una *phiale*, forma de carácter ritual, 'S' simples, agrupadas de dos en dos, se asocian a aves en fila alrededor del ónfalo (nº 109, Catálogo de La Alcuía, Tortosa 2004).

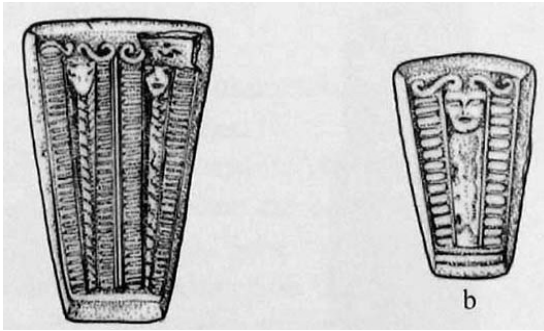
En las contadas ocasiones en que las 'S' ilicitanas aparecen aisladas, siempre llevan los extremos en forma de brote (S5), el elemento vegetal por antonomasia de La Alcuía (Tortosa 1996a: 188). Las vemos entre las patas de un animal fantástico (nº 42, Catálogo de La Alcuía, Tortosa 2004: fig. 104), entre el joven héroe y el *carnassier* (fig. 18) y sobre el caballo de un singular jinete (Tortosa 2004: fig. 88).

En otros lugares de la provincia de Alicante, las 'S' se atestiguan en Alcoy sobre el vaso de la fig. 9, en el que dos series de 'S' simples flanquean las alas del ave. En el Tossal de Manises, varias 'S' del tipo S1 bordean un 'zapatero' (fig. 20). En el Tossal de la Cala se encuentran entre las piernas de un guerrero que desfila con un gran escudo (Nordsström 1969: fig. 47, 2). Y en El Monastil, entre las de un gran animal, posiblemente un caballo (Tortosa 2006).

En Murcia, en el Cabeico del Tesoro, dos series de 'S' simples decoran dos grandes flores en un



**Figura 26.-** Urna del dpto. 19 de Liria (Valencia) (Bonet 1995: fig. 57).



**Figura 27.-** Matrices con motivos en 'S' de la necrópolis de Cabezo Lucero (Alicante) (Uroz 2006: 24).



**Figura 28.-** Palmetas sobre cerámicas áticas de Figuras rojas del siglo IV a.C. procedentes de contextos ibéricos (Sánchez y Domínguez 2001: fig.36).

cálatos (Museo Arqueológico de Murcia, nº 3692, en Tortosa 2006) y otras dos series están pintadas en el cuello de un *carnassier* (cálatos de la tumba 500, Tortosa 2006). Y 'S' aisladas simples del tipo

S1, con grandes brotes (tipo S5) u otro tipo de terminaciones vegetales (tipo S4) acompañan al *carnassier* en otros ejemplares del mismo yacimiento (fig. 21). Al igual que ocurre con el vaso de 'los lobos' de Peña Rubia (Elche de La Sierra, Albacete), publicado por Lillo Carpio (1988).

En la urna del Museo de Linares (Jaén) con decoración figurada, una gran 'S' con brotes (tipo S5) se localiza debajo de cada jinete y un grupo de 'S' simples detrás (Gabaldón y Quesada 1998). En Teruel las hallamos en el cálatos de Alcorisa con la escena del arado, en el que una gran 'S' está ubicada entre el hombre y el bóvido, y una segunda se sitúa entre dos aves (fig. 22). En Azaila una 'S' del tipo 1 y otra del tipo 9 están asociadas a unos cánidos, y una tercera está dibujada entre un ave y un caballo (Cabré 1944: fig. 46).

Pero es, nuevamente, en Liria donde mayor número de veces encontramos este motivo y donde presenta su mayor variedad morfológica, ya que siete de los nueve tipos, recogidos aquí, se documentan en el yacimiento valenciano, cuya riqueza iconográfica permite estudiar mejor sus asociaciones que otros centros.

De acuerdo con Pérez Ballester, en ese asentamiento hay 'S' simples (equivalentes al tipo S1) y 'eses vegetalizadas' (tipos S2, S3, S4, S5, S6 y S7), ambas con una cronología de la segunda mitad del siglo III a.C., cuya diferente forma no parece depender de su datación, talleres o tipo de vaso. Unas y otras tienen valores semejantes en el contexto pictórico de las urnas, exceptuando algunas peculiaridades de las 'S' simples en serie que se utilizan para delimitar espacios, enmarcando metopas y escenas (Pérez Ballester 1997: 12), al igual que ocurría en Elche (Tortosa 2004).

Sus asociaciones con otros motivos se aprecian bien en ciertos casos. En la urna conocida como de 'las cabezotas' (fig. 23) varias series de 'S' simples decoran las sillas y cuellos de los caballos y el pecho y cinturón del personaje central, no así los de los otros guerreros, por lo que parece un recurso para enfatizar aquella figura. Los broches de cinturón son un elemento de prestigio y, desde el punto de vista iconográfico, lo es el cinturón señalado (Santos Velasco 1996: 120); recordemos como también desde el siglo V a.C. las 'S' decoran estos objetos del adorno personal de la elite. En el cálatos de 'la danza bastetana' (fig. 24), se representan 'S' simples, en series de tres, entre los pies y sobre el pecho de los guerreros segundo y tercero y a los

pies del que toca la tuba. El primer guerrero no tiene las 'S' sobre el pecho pero sí una de mayor tamaño entre las piernas. Mientras que una gran 'S' con extremos vegetales (S5) se ubica entre las damas segunda y tercera, tomando el mismo papel que los signos vegetales que acompañan al cortejo (HS, FT y rosetas). En el lebes denominado de 'la danza guerrera', una serie de 'S' simples decora una gran FT, como en Elche, y varias más se asocian a un 'zapatero' (Bonet 1995: fig. 85).



**Figura 29.-** Broche de cinturón de Hölzelsau (Austria), siglo IV a.C. (Megaw y Megaw 1989).



**Figura 30.-** Rostro que decora la base del asa de un jarro de Basse-Yutz (Francia), hacia 400 a.C. (Megaw y Megaw 1989).

En el cálatos con dos jinetes (fig. 13) observamos una interesante distribución de los signos. En la parte inferior hay dos 'aspas' y dos 'S' entre los caballos, dos grandes rosetas bajo cada uno de ellos, y dos 'X' tras la cola del segundo. Mientras que en la parte superior hay un 'zapatero' detrás de cada jinete. Una gran 'aspa' abre el desfile. Otra vez 'aspa', 'zapatero' y 'S', pintados en parejas y asociados a un símbolo religioso como la roseta.

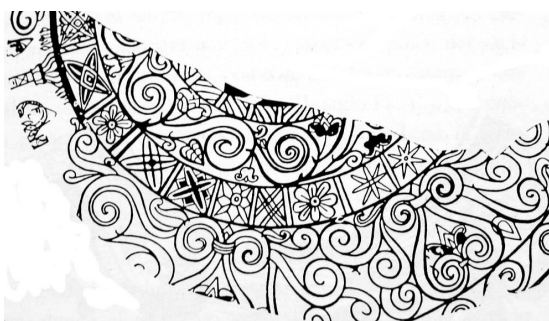
La combinación de una o varias 'S' simples y 'zapateros' se observa en un ejemplar del dpto. 91 (metopa izquierda de la fig. 12); en una gran urna del dpto. 19 (fig. 25), a los lados de una FT; en una tapadera del mismo departamento (Bonet 1995: fig. 56); y en el friso de un cálatos del dpto. 118 (Bonet 1995: fig. 132). Esta asociación, que se repite en un fragmento de Tossal de Manises (fig. 20), pudiera tener cierta significación que desconocemos.

En otras dos urnas de los dptos. 19 (tipo S7) y 111 (tipos S2 y S4), grandes 'S' forman las bases de sendas series de palmetas, unidas entre sí, configurando guirnaldas (fig. 26) que reproducen libremente decoraciones del ámbito egeo y, en general, de época helenística en el Mediterráneo (Pérez Ballester 1997: 151). Estos dos casos coinciden en el detalle del enorme desarrollo de las 'S' en comparación con el cuerpo central de la palmeta y permiten proponer un origen para este símbolo y su probable pertenencia al ámbito vegetal.



**Figura 31.-** Disco de oro de Auvers-sur-Oise (Francia), siglo IV a.C. (Megaw y Megaw 1989).





**Figura 32.-** Vaso murciano de Sta. Catalina del Monte (Verdolay) (Tortosa 2006).

#### 4.2. Algunas propuestas

Tanto 'S' simples como 'S' con los extremos con estilizaciones fitomorfas forman parte de las palmetas que decoran las cerámicas áticas de Figuras rojas de la segunda mitad del siglo IV a.C. (fig. 28), que llegan a la península a través del comercio mediterráneo (Sánchez Fernández y Domínguez Monedero 2001). En fechas más recientes, entre 225-175 a.C., se documentan sobre cuencos áticos con decoración en relieve, contemporáneos a nuestras producciones ibéricas (Sparkes 1996: fig. 1.21). Algo más tarde, series de 'S' simples decoran las cerámicas en relieve helenísticas de origen egeo, provenientes de La Alcudia (Elche), entre 150-50 a.C. En este último caso convertidas en un tema en sí mismo y junto a fitomorfos familiares al repertorio ibérico, rosetas, palmetas y otros (ver Cabrera 2004). Sobre soportes metálicos decoran piezas de orfebrería suritálica, así como bronzes etruscos.

El uso de las 'S' en el ámbito continental de La Tène resulta tanto o más revelador. Destaca su gran valoración y su transformación en un tema iconográfico original, cuyo origen estaría en las palmetas, roleos y otras formas vegetales de raigambre mediterránea. En manos de los artistas célticos, las 'S' se convirtieron en abstracciones de animales fantásticos (fig. 29) pero sobre todo en la alusión a un rostro, representación frecuente en la II Edad del Hierro centroeuropea (figs. 30 y 31). La cultura de La Tène alteró un icono importado y lo transformó en algo nuevo, dotado de un lenguaje y significado propios (Megaw y Megaw 1989: 102-104; Kruta 2001: 100).

En el mundo ibérico, el vaso murciano de Sta. Catalina del Monte (Verdolay) podría ser un prece-

dente de un caso semejante, si aceptamos una fecha anterior al siglo III a.C. para esta pieza como ha propuesto Tortosa (1996b: 151). Por su tamaño, las grandes 'S' de las palmetas liriformes cobran un gran protagonismo, incluso por encima del motivo central de la palmeta que ocupa el pequeño espacio que queda libre entre unas 'S' hipertrofiadas. Hay que destacar, asimismo, la presencia de rosetas, guirnaldas y roleos en la misma pieza (fig. 32), un elenco de imágenes que a partir de mediados o fines del siglo III a.C. forman parte sustancial del repertorio decorativo de las cerámicas pintadas del Levante y Sureste peninsulares.

La relación de las 'S' con las palmetas, a partir de la transmutación de un motivo iconográfico y sus significados, reforzaría su posible naturaleza vegetal, así como su carácter de símbolo abstracto. Al mismo tiempo explicaría su representación con los extremos vegetales y su constante asociación en Liria a FT, HS y rosetas, o que se utilicen en La Alcudia (Elche), Cabecico del Tesoro (Murcia) y Liria (Valencia) para decorar grandes hojas y flores.

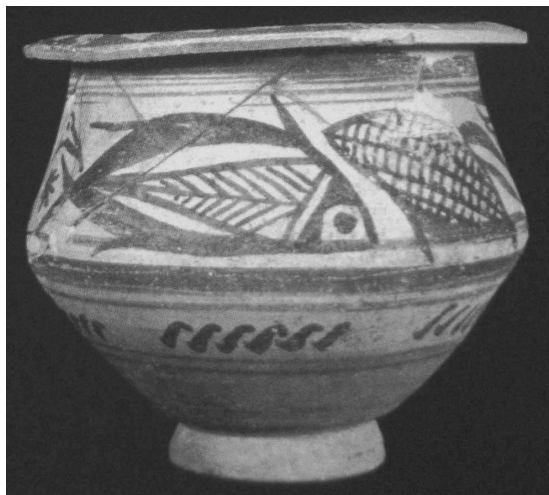
Las 'S' simples serían una abstracción geométrica, una simplificación formal de las 'S' acabadas en estilizaciones fitomorfas. Tendríamos que hacer el camino al revés de cómo veníamos recorriéndolo hasta ahora, es decir observando estos motivos de su morfología más compleja a la más sencilla y no a la inversa. Dicho de otro modo, dando mayor relevancia a la abstracción en la iconografía ibérica.

Por otra parte, sus asociaciones y localización en las composiciones no son aleatorias. Se ubican junto a los guerreros o sus caballos, cuando éste es el animal que mejor simboliza el estatus de la elite dominante y cuando el jinete es el icono más relevante del rol social masculino (Santos Velasco 1996: 120), como sucede en los vasos del Museo de Linares (Gabaldón y Quesada 1998), del jinete de La Alcudia (Tortosa 2004: fig. 88), de *'los guerreros con coraza'* y de *'los dos jinetes'* (fig. 13) de Liria. Asimismo, 'S' asociadas a guerreros a pie las hallamos en la urna de Liria de *'la danza bastetana'*, dibujadas sobre el pecho de dos de ellos, y en el personaje central del vaso de *'las cabezotas'*, que las lleva en el pecho y el cinturón (fig. 23), así como en uno de los guerreros de Alcoy (Aranegui 1997: 100).

Las 'S' contornean los escudos y lanzas del desfile de El Cigarralejo (fig. 15) y los de la escena de



**Figura 33.-** Jinete de un vaso de Alcoy (Alicante) (Aranegui 1997: fig. II.54).



**Figura 34.-** Pequeña urna de la Alcudía de Elche (Alicante) (Tortosa 2006).

combate del vaso edetano de la figura 8. Es el motivo más utilizado sobre los escudos de Liria (Ballester *et alii*, 1954: 109) y Alcoy (fig. 33). En Corral de Saus (Mogente, Valencia) están pintadas en un personaje masculino y un caballo (Izquierdo 2000: fig. 116, 2). En el cálatos de Alcorisa (Teruel) se asocian al personaje masculino, al arado y al bóvido (fig. 22). Y decoran con damasquinado

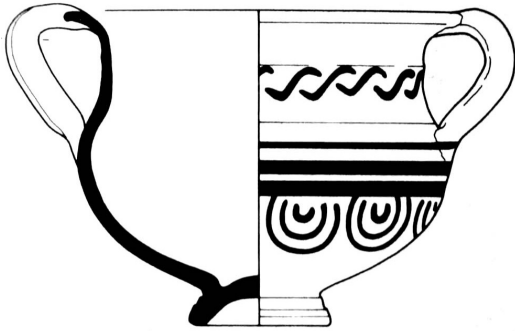
de plata una punta de lanza de la necrópolis de El Cigarralejo (Cuadrado 1987: fig. 170).

Sin embargo, no se puede afirmar que las 'S' sean un símbolo masculino, puesto que hay ejemplos que las vinculan a figuras femeninas como en el vaso de 'la danza bastetana' y el fragmento de la 'dama del espejo' de Liria, o en la tinaja ilicitana con la divinidad (fig. 19). No obstante, estos casos son mucho menos numerosos y, excepto en la urna de La Alcudía (Elche), este tema nunca aparece sobre la vestimenta u otras partes del atuendo femenino como sí ocurre en el caso de los varones, por lo que parece haber una preferencia para relacionar este símbolo con la imagen del hombre más que con la de la mujer.

Otra asociación reiterada es la de las grandes 'S', aisladas o con terminaciones vegetales, al *carnassier* en el Sureste. Tal como ocurre en la escena de La Alcudía con el combate entre el joven héroe y la fiera (fig. 18), en dos cálatos de El Cabecico del Tesoro (fig. 21), en uno de los cuales decoran el cuello del animal, y en la urna de 'los lobos' de Peña Rubia, Albacete (Lillo Carpio 1988). Por el momento no es posible hacer otra cosa que constatar este hecho, ya que este cánido fabuloso parece transmitir significados ambivalentes, al menos en La Alcudía (Tortosa 1996b: 158).

Otra cuestión es la que se refiere a las largas series de 'S' simples de gran tamaño que forman los frisos que enmarcan las escenas principales (ver fig. 18), en especial en las producciones ilicitanas en las que se convierten en una fórmula que estructura los campos decorativos en relación con las formas esenciales del vaso. Constituyen un ejemplo de la existencia de normas y de un código pictórico (Tortosa 1996a: 2006) y son una evidencia de cómo se construye el *orden*, puesto que en este tipo de composición hallamos sus elementos inherentes, ritmo, pauta, regularidad y repetición continuada de un motivo (Gombrich 1980: 115). La ubicación de las 'S' fuera de la escena principal y su reiteración las convierten en algo que sugiere una mera decoración, carente de contenido, básicamente por dos razones. Por una parte, al tener ante nosotros una forma geométrica no reconocible, cuyo posible sentido se nos escapa, tendemos a valorarla como una representación únicamente ornamental (Freedberg 1992: 75). Por otra, en los temas seriadados, la repetición continuada de una imagen devolvió su significado de cara al espectador, en un proceso inverso al que provocan los elementos aisla-

dos que permiten su mejor captación visual y centran la atención, realizándose su potencial contenido (Gombrich 1980: 200).



**Figura 35.-** Pequeña urna de la Alcudia de Elche (Alicante) (Tortosa 2006).

Pese a todo, la *Gestalt* considera que el ornamento carente de toda significación no existe y que, en estas ocasiones, hemos de tener en cuenta otras cuestiones como la afinidad formal entre imágenes, que posibilita que quien pertenece a una tradición cultural y posee unos *hábitos visuales*, establezca un proceso de continuidad en la percepción y reconozca, consciente o inconscientemente, un motivo a través de otro de formas semejantes (Gombrich 1980: 242). Por estas y otras razones, comentadas en las primeras páginas, relativas a los significados propios e inherentes a las *formas* o a su capacidad de establecer alusiones simbólicas indirectas, sugeridas por afinidad morfológica, es muy probable que, aunque en estos frisos, las ‘S’ hubieran perdido su contenido completo o más profundo, mantuvieran alguna capacidad de sugerencia a su simbolismo originario. Sobre todo cuando no ocupan los frisos de forma continuada sino en pequeños grupos (fig. 34), en lo que pudiera interpretarse como una trasposición de las series de pequeñas ‘S’ simples que contornean las figuras antropomorfas o zoomorfas en las grandes escenas.

Por último hay que de destacar que este icono raramente es el motivo principal de la decoración de un vaso. Nunca lo es con terminaciones vegetales y, únicamente, las series de ‘S’ simples lo son de forma ocasional (fig. 35). Una peculiaridad que, tal vez, se explique en el marco de esa jerarquía de contenidos que parece existir entre los signos y símbolos pintados como proponía en un párrafo anterior, a partir de su disposición en el vaso de ‘los

guerreros perfilados’ (fig. 14). Una escala jerárquica en la que las ‘S’ pudieran tener menos significación que ‘aspas’ y ‘zapateros’, que sí constituyen, eventualmente, el tema principal en algunas piezas.

## 5. Recapitulación

La renovación de los estudios sobre imagen prerromana, que ha habido en nuestro país durante la última década, ha quedado plasmada en una larga serie de aspectos. Se ha desechado el método comparativo tal y como se venía utilizando, basado, casi exclusivamente, en la búsqueda de analogías formales para los motivos decorativos y sus contenidos en las *civilizaciones* y *altas culturas* del Próximo Oriente, Grecia o Italia, para llevar a cabo, a continuación, una traslación mecánica de los mismos a los ámbitos culturales ibéricos. Esta perspectiva positivista y difusionista, que caracterizó el período que discurre entre los años treinta y ochenta del siglo pasado, contraponía el Arte *civilizado* al Arte de la Europa bárbara, las creaciones de las grandes culturas de la Antigüedad, Egipto, Próximo Oriente y sus aún mejores herederos, Grecia y Roma, a las de las sociedades occidentales de la Edad del Hierro. Este ideario hunde sus raíces en la visión clásico-centrista, anclada en el pensamiento occidental de los siglos XIX y XX, que movía al investigador a analizar el Arte de la Protohistoria europea a partir de criterios elaborados por el mundo grecorromano (orden, canon, proporción, simetría), que, a la sazón, se había convertido en nuestro referente visual por antonomasia gracias a su revisión y refuerzo durante el Renacimiento, la Ilustración y el academicismo de los siglos XVIII y XIX (Bianchi-Bandinelli 1956-1965).

Pero esa tradición clasicista no tenía una validez universal, había nacido y se había perpetuado, en nuestra cultura, a partir de unas determinadas ideas sobre el cosmos y sobre cómo representarlo, en las que simetría, medida y perspectiva permitían aprehender, describir y ordenar visualmente el espacio y la Naturaleza y hacían posible que el espectador reconociera rápida y fácilmente la representación, participara de ella y estableciera una inmediata empatía. En palabras de Bianchi-Bandinelli esa tradición visual definía y define el triunfo de la *razón*, de lo racional frente a lo simbólico, pero otras tradiciones culturales se definen por lo contrario, por hacer hincapié en las facultades simbólicas de la

imagen y no en su realismo formal (Bianchi-Bandinelli 1956-1965: 67).

Otro tipo de valoraciones paralelas han contribuido a mantener el peso de la tradición realista en Occidente y relegar, a un segundo plano, la abstracción y su significado en las artes visuales, como considerar de baja *calidad y contenido estético* las obras de los *artistas o artesanos* prehistóricos o *primitivos* por su escaso *virtuosismo* técnico e *incapacidad* de representar adecuadamente las formas orgánicas de la Naturaleza. Un argumento que mezcla ingredientes heterogéneos como el desarrollo tecnológico de un grupo cultural, su calidad técnica, oficio o ejecución con elementos de otra índole como supuestas *ineptitudes* manuales, *gusto* reprochable o limitaciones intelectuales.

Por otro lado, la investigación positivista, basada en la clasificación y comparación formal, al buscar la identificación de las imágenes en la realidad física (las especies de fauna o flora), ahondaba aún más en esa dinámica de valorar las formas naturalistas por encima de las abstractas. Aunque, al mismo tiempo, establecía uno de los puntos básicos del análisis iconográfico, la dualidad entre la representación de la *realidad*, o mejor, de la *realidad representada*, y la representación *simbólica*.

Desde los años ochenta, las nuevas perspectivas abiertas en la investigación arqueológica han roto con aquella visión y se ha ido imponiendo una óptica autóctona que, al margen de reconocer el innegable proceso de aculturación que existe en el mundo ibérico, reclama que sea el propio sistema socio-cultural indígena el que explique y dé contenido a sus imágenes para que éstas adquieran su auténtica y total dimensión. En la misma dirección, la cultura ibérica ha dejado de ser una simple receptora de iconos mediterráneos que copiaba los motivos foráneos, en la mayoría de las ocasiones con una notable *torpeza*, para convertirse en una cultura autónoma, dotada de un código visual original que recogió temas exóticos de origen griego y fenicio-púnico, reelaborándolos y adaptándolos, al tiempo que creaba otros nuevos.

Otra de las ideas que se ha consolidado en la interpretación actual del Arte prerromano es que los Iberos, como otros pueblos de Europa y el Mediterráneo, carecían de los mismos valores y códigos visuales que el mundo clásico, como se pone de manifiesto en el alto contenido simbólico de sus imágenes o en la inclinación del pintor ibérico hacia la abstracción. De hecho, los recientes

estudios coinciden en que en estas cerámicas con decoración figurada importa más el mensaje, el significado, que la forma con la que éste se transmite; y subrayan que los motivos vegetales no buscan describir la Naturaleza sino que la convierten en un concepto representado mediante signos, una abstracción (Olmos 1992; Tortosa 1996; Pérez Ballester 1997). Como también lo es la creación de motivos fitomorfos a partir de figuras geométricas (Olmos 1992).

Ciertamente, la abstracción constituyó uno de los recursos esenciales del discurso narrativo pictórico ibérico, entendiendo aquel término en su acepción general. No se dibujan seres o cosas concretas sino ideas primordiales, modelos y cualidades más allá de las formas perceptibles. Para enriquecer este sistema se sirvieron, además, de una notable cantidad de signos y símbolos codificados con formas vegetales y abstractas, que se disponían en torno a los motivos y personajes principales de las escenas. Lo que conocemos como ‘elementos de relleno’.

En la cerámica ibérica con decoración pintada figurada existen diferentes planos de abstracción que sirven de soporte a distintos mensajes alusivos, superpuestos en varios niveles de lectura. Un primer nivel, el más evidente en su significado primario, es el de aquellos signos que se identifican fácilmente. En este grupo se englobarían las damas, guerreros, jinetes, caballos, peces, *carnassier* o aves que, no obstante, representan valores y prototipos, actuando en las escenas como iconos, emblemas y metáforas. Son figuras que, en lo fundamental, sirven para plasmar ideas más que para describir la realidad. Un ejemplo de esto, como sugieren Aranegui y de Hoz (1992: 325), lo tenemos en las escenas de combate en las que vemos, al mismo tiempo, una realidad cotidiana y el episodio de una narración mítica (un enfrentamiento entre héroes), en una doble alusión a la ideología de la elite guerrera dominante. Otro caso es el de los desfiles de Liria que representan tanto las formas de vida como los modelos sociales y de comportamiento de la aristocracia edetana, por lo que en ellos observamos algo real y concreto, el ceremonial de ciertos grupos sociales, así como una *realidad representada* que proyecta determinadas concepciones ideológicas, políticas y religiosas y transmite un sistema de valores a los que sirve de refrendo y legitimación (Aranegui 1997). Este tipo de figuras y escenas se convierten, así, en una manera de propaganda política y, paradójicamente, es en ellas

donde el Arte ibérico muestra con mayor contundencia su esencia simbólica, puesto que los símbolos no representan la realidad sino los modelos que sirven para construirla (Geertz, en Cátedra 2003: 11) o, como dice Tilley, el Arte es un metalenguaje que formula identidades y crea referentes (Tilley 1999: 265 y ss.).

Otro plano de la abstracción, ya mencionado, lo hallamos en cómo se formaliza la Naturaleza. En primer lugar porque se hace a partir de signos (rosetas, brotes o FT) y no de la realidad botánica. Signos que, aunque sean identificables, no existen en la flora natural, salvo excepciones aisladas, y no forman composiciones orgánicas (arbustos, árboles). Sólo se representan algunas partes, por lo general hojas y flores, y muchas veces en superposiciones imposibles (Tortosa 1996a). En segundo lugar porque aquellos signos encierran otras alusiones veladas, ya que lo vegetal es una alegoría de lo sobrenatural. Una idea que parece estar fuertemente arraigada entre los iberos, debido al posible carácter sacro de la Naturaleza, *per se*, o a que la divinidad femenina principal del panteón ibérico que conocemos es una diosa de la fecundidad, vinculada a la fertilidad de la tierra. Lo que sugiere que Naturaleza y Religión debieron ser conceptos híbridos y mutables como lo son también sus representaciones visuales (Olmos 1992). Por estas razones se puede afirmar que las rosetas, brotes, FT y HS tuvieron un significado sacro y configuran el mundo simbólico de la divinidad femenina, de la que incluso son sus emblemas o atributos como las rosetas en La Alcudia de Elche (Tortosa 1996a: 153).

De esta cuestión se derivan otras. Estos motivos crean entornos profilácticos alrededor de los personajes (Pérez Ballester 1997: 159; Tortosa 2006: 164) o recrean una Naturaleza exuberante y rica, asociada a la representación del poder (Pérez Ballester y Mata 1998; Olmos 1998: 151; Tortosa 2006).

Un tercer nivel de abstracción es cómo se representa el espacio. En un vaso de Liria (fig. 8) veíamos que un tema geométrico es el esquema sintético de un árbol o arbusto que, paralelamente, simboliza la Naturaleza, el bosque, el paisaje y un lugar fuera del hábitat. Otro ejemplo más complejo es el de la urna edetana de *'la doma'*, en la que los roleos y HS, bajo los personajes, marcan los diferentes episodios de la narración, adquiriendo un sentido espacial y temporal que facilita la lectura

de la escena (Pérez Ballester y Mata 1998). Estas peculiaridades nos trasladan a lo que Hauser denominó una representación cultural de la Naturaleza (Hauser 1975: 49) y nos remiten al enorme valor de la abstracción para comunicar y transmitir información, ya que en la misma medida en que las formas pintadas se alejan de la realidad natural, y ésta se representa de forma sintética y simbólica, se facilita su observación y resultan imágenes más didácticas (Zanker 1992).

El nivel más profundo es el que forman 'aspas', 'S' y 'zapateros' y, tal vez, también, aunque en menor medida, otros motivos como reticulados y postas. El comportamiento de aquellos tres temas, en el contexto de la composición, y sus asociaciones ponen de manifiesto que poseen una alta significación, probablemente común a toda la cerámica ibérica entre el Ebro y el Segura. En ellos se ha perdido por completo la relación entre la forma y su significado primario, por lo tendríamos que verlos como 'símbolos abstractos', iconos cuya misión sería trasladar, sugerir y evocar conceptos, pero cuya comprensión requiere del espectador el conocimiento del sistema iconográfico ibérico, que aún estamos desvelando. Como plantea Shanks para las cerámicas corintias, este tipo de motivos, que denominamos de 'relleno', en realidad son fragmentos o la totalidad de mensajes codificados que debe reconstruir quien los mira (Shanks 1999).

Sus contenidos son difíciles de determinar precisamente por su alto grado de abstracción formal. No obstante, su reiterada asociación a rosetas, HS y FT en los fondos de las escenas, formando lo que parece un repertorio, permite suponer que tuvieron significados análogos. Cuando acompañan a las figuras zoomorfas o antropomorfas podrían tener la finalidad de aludir e insinuar ideas que completaran el sentido de las mismas, como proponen Pérez Ballester y Mata para las representaciones vegetales edetanas (1998: 235). Servirían para simbolizar o sacralizar el espacio en el que transcurren los hechos que se narran (desfiles, combates), creando un entorno profiláctico como se ha planteado, asimismo, para los temas fitomorfos (Pérez Ballester 1997: 159). Y sugerirían, en ocasiones, la presencia, directa o indirecta, de la divinidad. Este despliegue simbólico coadyuvaría a realizar, al espectador, esa lectura en planos superpuestos en las que se entrelazan la realidad, la *realidad representada*, la realidad sacralizada, el mito y la religión que argumentaban Aranegui y de Hoz (1992) para las escenas de combate.

En otras ocasiones ‘aspas’, ‘S’ y ‘zapateros’, junto a los principales signos vegetales (rosetas, FT y HS), recrean espacios y ámbitos sobrenaturales como cuando acompañan a la diosa en La Alcuía de Elche o en el vaso de ‘*los guerreros perfilados*’ de Liria (fig. 14), en el que estas abstracciones simbólicas crean una atmósfera o espacio trascendente, no delimitado e indefinido, en el que pululan aves, peces y seres híbridos que funcionan, a su vez, como símbolos.

Los iberos elaboraron un sistema de representación que establecía un complejo sistema de alusiones, en el que cada motivo, figura y escena contiene una pluralidad de referencias implícitas. Un sistema en el que no interesa imitar la realidad sino proyectar ideas, plagadas de sugerencias indirectas, a través de iconos que contienen un gran volumen de información, condensado en el pequeño espacio de una urna. Para ello se creó un modelo visual, diferente del que nos legó el mundo clásico, en el que dominan el simbolismo, el lenguaje abstracto, cierto efectismo y un gran sentido didáctico. Lo que en parte explica lo abigarrado de las escenas que, a nuestros ojos, resultan desmesuradas y, en apariencia, desorganizadas por estar plagadas de símbolos que forman parte sustancial de una narración que no es descriptiva sino sintética, conceptual y que busca conseguir un impacto directo en sus destinatarios.

Por lo que se refiere a las ‘S’, cabe la hipótesis de que se trate de un icono de carácter vegetal que ha sido objetivado, posiblemente relacionado, en origen, con las palmetas. Estaríamos ante un episodio más de la singularidad de la cultura ibérica que habría recogido un motivo mediterráneo y lo habría convertido en algo nuevo, en un proceso de transmutación análogo al que conocemos en el mundo de La Tène, en el que las ‘S’ simples serían la reducción a formas geométricas de los roleos o ‘S’ con los extremos con estilizaciones vegetales.

Apoyan esta idea, sobre el contenido vegetal de las ‘S’, que en Liria se asocian constantemente a los tres fitomorfos de mayor significado (FT, HS y rosetas), en lo que parece una relación de complementariedad más que de oposición. Que en Liria y Elche se pinten sobre hojas. O que en La Alcuía de Elche decoren el vestido de la divinidad junto a una gran ‘flor de cuatro pétalos’ (fig. 19), uno de los motivos más significativos de *Ilici* y parte del mundo simbólico de una diosa de la Naturaleza y la fecundidad, vinculada a una amplia gama de signos

vegetales en su iconografía (Tortosa 1996a: 153). En este sentido, no podemos desechar que las ‘S’ sean un símbolo o referente indirecto de aquella divinidad. Su posible carácter sacro ha sido propuesto recientemente por Uroz Rodríguez, quien las identifica como roleos y relaciona con representaciones análogas de la deidad ilicitana sobre otros soportes (Uroz Rodríguez 2006: 162 y ss.).

En otro orden de cosas, aunque no se puede definir la ‘S’ como un símbolo de género, al menos por el momento, hay que destacar su asociación preferente al mundo masculino cuando se dibuja en torno al guerrero a pie o al jinete, sobre sus trajes, o cuando contornea sus armas, siendo en estos casos más evidente su carácter profiláctico, sobre todo al decorar un arma defensiva como el escudo, cuya imagen con forma rectangular, ya de por sí, contiene una gran carga simbólica, dado que ese tipo de objeto no se documenta arqueológicamente (Quesada 1997: 532 y ss.).

Es difícil saber si este motivo, sobre otros soportes no cerámicos o en fechas anteriores a fines del siglo III a.C., tiene el mismo significado que el propuesto, pues entre los siglos V-IV a.C. es escaso, aislado y preferentemente se encuentra sobre broches de cinturón. Sin embargo, su relación con la divinidad femenina, observada en Guardamar sobre objetos metálicos de mediados del siglo V a mediados del IV a.C. (Uroz Rodríguez 2006), así como su aparición en la urna de ‘*los guerreros*’ de El Cigarralejo del siglo IV a.C., pudieran indicar que este icono, ya entonces, tuviera un contenido igual o semejante al que se le puede atribuir a partir de la segunda mitad del III a.C. Por otra parte, los datos que estamos manejando sugieren que, entre los siglos V y IV a.C., se estaba fraguando el elenco de temas y el código pictórico que veremos un siglo después en las cerámicas de Elche, Alcoy, Edeta, Archena y otros centros.

En estas cerámicas vemos una determinada visión del mundo, de cómo representarlo y cómo transmitirlo. No debe ser casual que todo esto surja en un momento muy preciso, fines del siglo III a.C., cuando se configuran pequeñas entidades políticas urbanas y estatales de tipo aristocrático en algunos de los grandes centros que surgen tras el período de ‘crisis’ o reestructuración de hacia 325-275 a.C. Tampoco debe ser casual que sean algunos de esos centros los que vertebren estos nuevos *estilos* pictóricos, como *Ilici* y Edeta. El sentido colectivo de sus temas y escenas y su trasfondo ideológico debieron

de jugar un importante papel en la búsqueda de la afirmación y cohesión de las nuevas realidades políticas y los nuevos grupos sociales dominantes, actuando de elementos integradores y de propaganda cívica y religiosa a través de la representación de ritos, ceremonias y mitos, en Liria, o a través de la imagen de la divinidad, en Elche. Sus soportes, a

diferencia de la escultura en piedra, son móviles y menos costosos, lo que ayudaría a que los mensajes ganaran en inmediatez, difusión e impacto territorial. Y su documentación en todo tipo de contextos, templos, santuarios, ámbitos domésticos o necrópolis plantea también esa expresión amplia y colectiva (Santos Velasco 2003: 160).

## NOTAS

1 Este artículo se inscribe en el proyecto *Mujer y espacio sagrado. Haciendo visibles a las mujeres en los lugares de culto de época ibérica*, dirigido por Lourdes Prados Torreira (UAM) y financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (MA/MB51/06).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANEGUI, C. (1997): La decoración figurada en la cerámica de Liria. *Damas y caballeros en la ciudad Ibérica* (C. Aranegui, ed.), Cátedra, Madrid: 49-116.
- ARANEGUI, C. (1997) (ed.): *Damas y caballeros en la ciudad Ibérica*. Cátedra, Madrid.
- ARANEGUI, C.; DE HOZ, J. (1992): Una falcata decorada con inscripción ibérica. Juegos gladiatorios y venatorios. *Servicio de Investigación Prehistórica*, 89, Valencia: 319-329.
- BALLESTER TORMO, I.; FLETCHER VALLS, D.; PLA, E.; JORDÁ, F.; ALCACER, J. (1954): *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de S. Miguel (Liria)*. Madrid.
- BELTRÁN LLORIS, M. (1976): *Arqueología e Historia de las ciudades antiguas del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)*. Librería General, Zaragoza.
- BIANCHI-BANDINELLI, R. (1965): *Organicidad y abstracción*. Editorial Universitaria, Buenos Aires.
- BONET, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Llíria: la antigua Edeta y su territorio*. S.I.P., Valencia.
- BRONCANO, S. (1989): *El depósito votivo ibérico de El Amarejo. Bonete (Albacete)*. Excavaciones Arqueológicas en España, 156, Ministerio de Cultura, Madrid.
- CABRÉ, J. (1944): *La cerámica de Azaila. Corpus Vasorum Hispanorum*, Madrid.
- CABRERA, P. (2004): La cerámica helenística de relieves de La Alcudia (Elche). *El yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico* (T. Tortosa, ed.). C.S.I.C., Madrid: 55-70.
- CÁTEDRA, M<sup>a</sup>. (2003): Los símbolos desde la Antropología social. *Arqueología e Iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma: 3-16.
- CUADRADO, E. (1987): *La necrópolis ibérica de El Cigarralejo (Mula, Murcia)*. Madrid.
- FREEDBERG, D. (1992): *El poder de las imágenes*. Cátedra, Madrid.
- GABALDÓN, M.; QUESADA, F. (1998): ¿Jinetes y caballos en el Más Allá ibérico? Un vaso cerámico en el Museo Arqueológico de Linares, *Revista de Arqueología*, 201.
- GINOUX, N. (2002) : La forme: une question de fond dans l'expression non figurative des sociétés sans texte. *Décors, images et signes de l'Âge du Fer européenne*. Paris.
- GOMBRICH, E. H. (1990): *El sentido de Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Gustavo Gili, Barcelona.
- HAUSER, A. (1975): *Fundamentos de la Sociología del Arte*. Guadarrama, Madrid.
- HOCHBERG, J. (1973): La representación de objetos y personas, *Arte, percepción y realidad* (E. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, eds.). Paidós, Buenos Aires.
- IZQUIERDO, I. (2000): *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela*. S.I.P., Valencia.
- IZQUIERDO, I.; PÉREZ BALLESTER, J. (2005): Grupos de edad y género en un nuevo vaso del Tossal de Sant Miquel de Llíria (València). *Saguntum*, 37: 85-104.
- KRUTA, V. (2001): *Aux racines de l'Europe. Le monde des celtes*. Kronos, París.

- KUKAHN, E. (1962): Los símbolos de la Gran Diosa en la pintura de los vasos ibéricos levantinos. *Caesaraugusta*, 20, Zaragoza.
- LILLO CARPIO, P. (1988), Una pareja de lobos en la cerámica pintada ibérica, *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 4, Murcia.
- MEGAW, R.; MEGAW, V. (1989): *Celtic Art*. Thames and Hudson, Londres.
- NORDSTRÖM, S. (1969): *La céramique peinte de la province d'Alicante*. Estocolmo.
- OLMOS, R. (1992): El surgimiento de la imagen en la sociedad ibérica, *La sociedad ibérica a través de la imagen* (R. Olmos, T. Tortosa y P. Iguázel eds.). Mº. de Cultura, Madrid: 8-32.
- OLMOS, R. (1996) (ed.): *Al otro lado del espejo: una aproximación a la imagen ibérica*. Pórtico, Madrid.
- OLMOS, R. (1998): Naturaleza y poder en la imagen ibérica. *Los Iberos. Principes de Occidente*, Barcelona: 147-158.
- OLMOS, R.; TORTOSA, T.; IGUÁCEL, P. (1992) (eds.): *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Mº. de Cultura, Madrid.
- PANOFKY, E. (1979): *El significado de las Artes visuales*. Alianza Editorial, Madrid.
- PÉREZ BALLESTER, J. (1997): Decoración geométrica, vegetal y figurada: tres grupos de motivos interrelacionados. *Damas y caballeros en la ciudad Ibérica*, (C. Aranegui ed.). Cátedra, Madrid: 117-160.
- PÉREZ BALLESTER, J.; MATA, C. (1998): Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de Sant Miquel (Llíria, Valencia). *Los Iberos. Principes de Occidente*, Barcelona: 231-244.
- QUESADA, F. (1997): *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional, social y simbólico de las armas en la cultura ibérica*. Éditions Monique Mergoïl, Montagnac.
- SALCEDO, F. (1996): *África. Iconografía de una provincia romana*. C.S.I.C., Madrid.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, C.; DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. (2001): *Greek pottery from the Iberian peninsula: archaic and classical periods*. G. R. Tsetskhladze, Leiden.
- SANTOS VELASCO, J.A. (1996): Sociedad ibérica y cultura aristocrática a través de la imagen. *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, (R. Olmos ed.), Madrid: 115-130.
- SANTOS VELASCO, J.A. (2003): La función de la imagen entre los iberos. *Arqueología e Iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma: 155-166.
- SHANKS, M. (1999): *Art and the early Greek state. An interpretative Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge.
- SHANKS, M.; TILLEY, C. (1987): *Re-constructing Archaeology. Theory and Practice*. Routledge, Londres.
- SPARKES, B.A. (1996): *The red and the black. Studies in greek pottery*. Routledge, Londres.
- TARRADELL, M. (1968): *Arte Ibérico*. Barcelona.
- TILLEY, C. (1999): *Metaphor and material culture*. Blackwell, Oxford.
- TORTOSA, T. (1996a): Los signos vegetales en la cerámica de la zona alicantina. *Iconografía ibérica e Iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura*, (R. Olmos y J.A. Santos, eds.), Madrid: 177-192.
- TORTOSA, T. (1996b): Imagen y símbolo en la cerámica ibérica del Sureste. *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, (R. Olmos, ed.), Madrid: 145-162.
- TORTOSA, T. (1998): Los grupos pictóricos en la cerámica del Sureste y su vinculación al denominado estilo Elche-Archena. *Actas del Congreso Internacional 'Los Iberos. Principes de Occidente'*, Barcelona: 207-216.
- TORTOSA, T. (2003): Algunas reflexiones sobre la iconografía de la cerámica ibérica de época helenística. *Arqueología e Iconografía. Indagar en las imágenes*, Roma: 167-182.
- TORTOSA, T. (2004): Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de La Alcudia (Elche, Alicante). *El yacimiento de La Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico* (T. Tortosa ed.), C.S.I.C., Madrid: 71-222.
- TORTOSA, T. (2004) (ed.): *El yacimiento de La Alcudia: presente y pasado de un enclave ibérico*. C.S.I.C., Madrid.
- TORTOSA, T. (2006): *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada de La Contestania*. C.S.I.C., Mérida.
- TORTOSA, T.; SANTOS, J.A. (1998): Los vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional: análisis tipológico e iconográfico. *Boletín del MAN*, XVI: 11-64.
- UROZ RODRÍGUEZ, H. (2006): *El programa iconográfico religioso de la 'tumba del orfebre' de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante)*. Consejería de Educación y Cultura, Murcia.
- ZANKER, P. (1992): *Augusto y el poder de las imágenes*. Alianza Forma, Madrid.