

Los grupos pictóricos en la cerámica del sureste y su vinculación al denominado estilo Elche-Archena

Trinidad Tortosa Rocamora

Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C. – Madrid

Resumen

El análisis de material cerámico pintado procedente de los yacimientos de La Alcudia (Alicante), Archena y Cabecico del Tesoro en Murcia, nos ha permitido conocer los rasgos temáticos y compositivos que definen el estilo Elche-Archena que tiene su origen, producción y evolución en el yacimiento ilicitano. Por otra parte, la historiografía del yacimiento murciano de Archena ha mostrado un desconocimiento real del material procedente de este enclave. Este hecho provocó en su momento el mito de este estilo que hoy es necesario plantear en su justa medida. Debemos, por tanto, relativizar la difusión del estilo Elche-Archena en la zona murciana. En este sentido, la existencia de unas piezas con rasgos y peculiaridades propios, en los enclaves murcianos de Archena y del Cabecico del Tesoro, incitan a definir un estilo murciano que comparte, en ocasiones, un código ilicitano con formalización murciana y, en otras, refleja unos rasgos edetanos.

Resum

L'anàlisi de material ceràmic pintat procedent dels jaciments de l'Alcúdia (Baix Vinalopó, Alacant), Archena i Cabecico del Tesoro, a Múrcia, ens ha permès establir els trets temàtics i compositius que defineixen l'estil Elx-Archena, que té l'origen, la producció i l'evolució en el jaciment il·licità. D'altra banda, la historiografia del jaciment murcià d'Archena ha mostrat un desconeixement real del material procedent d'aquest enclavament. Aquest fet va provocar el mite d'aquest estil, que avui és necessari replantejar en la seva justa mesura. Per tant, hem de relativitzar la difusió de l'estil Elx-Archena a la zona murciana. En aquest sentit, l'existència d'unes peces amb trets i peculiaritats propis als enclavaments murcians d'Archena i del Cabecico del Tesoro inciten a definir un estil murcià que comporta, de vegades, un codi il·licità amb formalització murciana, i, en altres, reflecteix trets edetans.

Summary

The analysis of painted ceramic material coming from the sites of Alcudia (Alicante), Archena and Cabecico del Tesoro (Murcia) has allowed us to know the thematic and composite features that define the Elche-Archena style which originated, was made and developed at the Ilicitanian site. Besides the historiography of Archena has not taken clear notice of the material of this site. This provoked at the time the birth of the myth of this style, that today is necessary to examine again. Therefore, its diffusion in the zone of Murcia must be approached with care. The existence of some pieces with their own features at Archena and Cabecico del Tesoro, help to define a Murcian style that on the one hand shows an Ilicitan code in a Murcian made product, and on the other it reflects clearly Edetanian characteristics.

Podríamos comenzar diciendo “Y de nuevo la cerámica ibérica pintada”, como los títulos de algunos análisis anteriores (Bosch, 1958). El estilo pictórico de Elche-Archena, que nos vuelve a ocupar en este pequeño trabajo, fue definido o mejor denominado en los años 40. Sin embargo, la vinculación de las diferentes maneras de pintar a determinadas áreas geográficas quedó ya establecida en la tesis de Bosch Gimpera (1915). Con los años y con el análisis del contenido de algunas de esas cerámicas se incluyó la significación de “estilo simbólico” para esta forma de pintar, frente a la de “estilo narrativo” empleada para los materiales procedentes de los yacimientos valencianos de Oliva-Liria (Tarradell, 1968) acepciones que fueron fruto del bagaje investigador del momento. A pesar

de que la problemática sobre su definición ha sido ya publicada con anterioridad (Tortosa; Santos, 1997 y 1998), sí nos interesa enfatizar dos hechos sobre esta cuestión, antes de comenzar la presentación: en primer lugar, señalar el vacío existente entre el conocimiento real de los materiales de Archena y el papel relevante otorgado a este enclave por la historiografía a lo largo de todo este siglo. Es éste un claro ejemplo de dispersión de materiales y de falta de conocimiento exacto sobre el tipo de imágenes y soportes que lo formaban y que hemos intentado suplir con la publicación de dos trabajos sobre los materiales siglados como Elche-Archena depositados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Tortosa; Santos, 1998). Simplemente debemos reseñar cómo el interés

que incita este yacimiento murciano nace en los primeros años de este siglo -1905-(Tortosa, Santos 1997) con la aparición en el mercado del coleccionismo arqueológico del *Vaso de los guerreros* de Archena que, paradójicamente, ni por su temática ni por su composición pertenece al estilo pictórico sobre el que vamos a hablar (Tortosa 1996, 146).

La investigación ibérica fue configurando la cerámica, a lo largo del tiempo, como un departamento estanco. Así, ante la escultura, la numismática o cualquier otro soporte, los vasos han tenido su propio código y su propia evolución. Cuando las imágenes de las piezas ilicitanas, sobre todo, comienzan a grabarse en nuestra retina calificativos como *decoración ideal*, *decoración realista*, *decoración naturalista...*, se utilizan como clichés para definir una serie de representaciones. En este sentido la cerámica no escapa a la concepción general de las demás manifestaciones del arte ibérico. También para ella hubo una comprensión desde los esquemas *clásicos*, sobre todo, a la hora de aprehender las representaciones antropomorfas, que despertaron mayor interés que los vasos pintados con signos zoomorfos o vegetales. La iconografía cerámica tuvo también un *lo que es* -que en este caso eran los ejemplos habituales ilicitanos- y un *lo que no es* representado por un estilo más *degenerado* compuesto por signos esquemáticos. Es éste un proceso cíclico que afecta a cualquier fenómeno cultural y que nos ofrece a través de los materiales, un reflejo del devenir histórico. Un fenómeno cultural que conlleva unas etapas evolutivas, donde lo esquemático siempre es *lo degenerado* y lo más tardío frente al estilo establecido. Lo cierto es que el estilo cerámico Elche-Archena no es más que parte de ese inmenso bagaje del estilo ibérico, que se va fraguando, como escribe Pilar León bajo (1997, 129): “un amplio margen de independencia a la hora de interpretar o asumir influjos y pautas estilísticas”. Unas pautas ideológicas y estilísticas que habría que analizar desde el propio código del “estilo ibérico”. Ciertamente nos resultaría complejo definir, de manera inmediata y con rapidez, los rasgos del arte ibérico, sobre todo por la riqueza de información existente. Pero, como explica Wirth (1989), es necesaria una historia del estilo que nos ayude a desvelar la función de los signos en la interpretación iconográfica y que nos proporcione la información sobre su representación. Conocer el estilo es conocer las claves para leer el significado o el código de los signos.

Nuestro propósito, expuesto en diferentes trabajos a lo largo de los últimos años, ha sido precisamente el de definir y reconocer los rasgos y la normativa que sistematiza este estilo; quizás en este sentido, nuestro interés se ha encaminado más hacia lo común que hacia lo singular. Hoy presentaremos sintéticamente los rasgos temáticos y compositivos que nos ayudan a definir el estilo Elche-Archena a través de los materiales de tres yacimientos: La Alcudia, Archena y El Cabecico del Tesoro. Ofreceremos el tipo de soporte en el que aparece y cuáles son los grupos diferenciados hallados en cada enclave, todo ello de forma muy sintética. La información que ofrecen los vasos y la iconografía es constatada por el análisis arqueométrico de las arcillas.

LA ALCUDIA (ELCHE, ALICANTE)

Comencemos por el yacimiento ilicitano de La Alcudia. Parece obvio hablar de la importancia que tiene en el ámbito ibérico su cerámica pintada procedente de los estratos llamados C, D y E, un material recuperado en las diferentes campañas de excavaciones que se vienen realizando desde 1935, primero por Alejandro Ramos, y luego por Rafael Ramos (1990, 1975).

Los vasos cerámicos de La Alcudia de Elche que hemos catalogado (170) con signos vegetales, zoomorfos, antropomorfos e indeterminados, incluyen además aquellos ejemplares que están restituidos y que pueden adscribirse a un soporte formal preciso. Las diversas formas, con dimensiones variables, responden, obviamente, a diferentes funcionalidades. Estos vasos han sido clasificados en cuatro grupos, de los que destacaremos algunos aspectos iconográficos que nos ayuden al objeto de este trabajo. El grupo A, lo componen piezas de gran tamaño (que representan el 25'33% del conjunto), el grupo B engloba las piezas de mediano tamaño (el 36'67% del total de vasos), el grupo C agrupa los vasos de pequeñas dimensiones (que representa el 25'33%) y el grupo D (9'33% del conjunto), está formado por las piezas ibéricas imitaciones de otras producciones. Como ya indicamos en un trabajo anterior (Tortosa, Santos, 1998), lo habitual es que las inflexiones en el perfil de las piezas acoten y diferencien los distintos frisos iconográficos. Hay, pues, una relación entre soporte e imagen. En general, las composiciones se delimitan en horizontal mediante una banda entre líneas. En los frisos inferiores se prefieren los grupos de “SSS”. Los vasos de gran tamaño (tinajas y jarras pithoides...), en ocasiones tienen dos frisos inferiores con signos geométricos: uno de ellos se pinta entonces con semicircunferencias concéntricas. En la composición de estas piezas priman los frisos continuos sobre los metopados ya que aquéllos se adaptan mejor a una estructura de continuidad y ligazón más de acuerdo con las representaciones. Este rasgo y el abigarramiento de los signos en las escenas conocido como *horror vacui* son las peculiaridades compositivas de los vasos ilicitanos. Con referencia a este punto, en ocasiones, se ha hablado de ciertas dosis de improvisación. Sin embargo, la reiteración de los signos y de la composición iconográfica nos introduce en un *orden* ibérico que codifica una determinada manera de pintar. Ese orden se basa en normas de reiteración temática y compositiva de los signos vegetales, los más representados en el estilo ilicitano. Así, encontramos fórmulas del tipo hoja-hojas de zarzaparrilla (acorazonadas) + brotes + espirales utilizada para componer gran parte de las escenas de este estilo.

Los vasos grandes ilicitanos suponen el 25'33% del total de vasos con decoración Elche-Archena. Estos recipientes con iconografía peculiar, representan uno de los hechos diferenciales de La Alcudia. Habría que señalar las tinajas -conocidas en la bibliografía como *pithos* y que están documentadas en la variante con hombro o sin él, con bordes engrosados, bases cóncavas y asas en forma de J invertida-, las jarras pithoides, un cálato de cuello estrangulado, cálatos de gran tamaño, un gran jarro de boca trilobulada, los lebes y algunas tinajillas que, en ocasiones



Figura 1. Vaso de La Alcudia (Elche, Alicante). Museo Monográfico de La Alcudia. Foto: Proyecto de Iconografía cerámica ibérica (C.E.H.).

superan los 30 cm de altura, son los integrantes de este grupo. La mayoría de estos vasos se componen pictóricamente en tres frisos: en ellos se juega o se combinan los signos pertinentes del código ilicitano: aves, lobos y signos vegetales vinculados, en ocasiones, a la figura antropomorfa.

Gran parte de los signos antropomorfos que nos ofrece el conjunto ilicitano los encontramos en los grandes vasos, convirtiéndose cada una de estas piezas en ejemplos singulares. Sus dimensiones oscilan entre los 50 y 60 cm de altura como las tinajas, el gran cálato de los rostros con arreboles o la jarra con borde moldurado, perfil bitroncocónico y dos asas, las lebes que se enmarcan entre los 40-50 cm de diámetro y los más de 30 cm de altura que alcanzan los cálatos de paredes cilíndricas, y donde se reiteran de nuevo, los prótomos de ave y de lobo combinados, de forma reiterativa, con signos fitomorfos que forman las normas de este estilo. En las esbeltas jarras pithoideas, vasos de perfil bitroncocónico y base cóncava, suelen definirse cinco frisos. Uno de éstos, ubicado en la zona visualmente propicia y enmarcada por las asas, se compone de signos vegetales y zoomorfos: en cada una de sus caras A y B se juega con el lobo y el ave como principales protagonistas. El resto de frisos suele ser geométrico compuesto por semicircunferencias concéntricas y "SSS". Las asas trifidas, en ocasiones con trenzados superpuestos, dotan de belleza y aportan un indicio añadido al barroquismo que transmite la decoración de la pintura. Las escenas antropomorfas de estos enormes recipientes muestran el valor del adolescente, el trasunto del guerrero desaparecido, el viaje del guerrero con lanza al más allá o la divinidad que despliega sus alas ocupando todo el friso del vaso. A diferencia de los vasos edetanos donde las lebes han sido el tipo escogido para las escenas típicas -antropomorfas- de la aristocracia edetana (Bonet, 1992), la iconografía singular ilicitana ha escogido las tinajas grandes y profundas para este menester. Esta distinción tipológica indica una diferencia funcional, recordemos que las lebes en el mundo griego servían como contenedores del vino que se consumía en los banquetes,



Figura 2. Cálatos de los rostros con arreboles de La Alcudia (Elche, Alicante). Museo Monográfico de La Alcudia. Foto: Proyecto de Iconografía cerámica ibérica (C.E.H.).

quizás el contexto específico sacro donde se documentan gran parte de esos recipientes edetanos nos acerque a un uso ritual y directo de estos vasos (Bonet, 1992, 234).

Singular es el vaso que, en nuestra opinión, representa la síntesis del concepto que encierra la iconografía cerámica ilicitana (Tortosa 1993, 376-ss.). Este gran cálato, de 52'5 cm de altura, con borde plano, paredes troncocónicas, base cóncava y dos asas pegadas, en forma de arco, ofrece en sus imágenes exuberancia y multitud de elementos agolpados que resumen magníficamente la lectura de este código: surgimiento, dinamismo y vida. Aquí se suceden en cada uno de los tres frisos pintados que recorren todo el vaso, los dos signos zoomorfos pertinentes ilicitanos: el lobo y el ave, pintados, tanto de cuerpo entero como en forma de prótomo, o símbolos, como las alas exentas que, en ocasiones aparecen en éste y otros vasos (Fig. 2), ofreciéndonos la parte de un todo a través de uno de los atributos más representativos de la divinidad: las alas. Y, debajo de sus asas, surgiendo también de brotes vegetales: los rostros pertenecientes a la primera serie de las dos (Tortosa, Santos, 1998 e.p.) que se documentan en el yacimiento de La Alcudia (Fig. 3a). Rostros híbridos entre



Figura 3a. Detalle de uno de los rostros del vaso anterior.

la naturaleza humana y vegetal, que se encuentran en perfecta sintonía junto a los demás signos del vaso. Las imágenes de este recipiente nos transportan a una narración en un espacio mítico, expectante y similar hipotéticamente a un relato primigenio y cosmogónico (Olmos, 1996).

Peculiar resulta el cálato de cuello estrangulado (de 35 cm de altura) que no pertenece al grupo Elche-Archena, ya que al igual que el *Vaso de los guerreros* de Archena no cumple los rasgos compositivos y temáticos definidos para este grupo ilicitano. Su decoración se limita a tres animales aislados y pintados en el hombro del vaso: un cuadrúpedo que podría ser un lobo por sus costillas indicadas y la forma de sus patas, aunque no muestra los rasgos peculiares y pertinentes del lobo, como apreciamos en el resto de ejemplos ilicitanos: boca abierta, expresando fiereza, y la lengua hacia afuera. Las aves tampoco son los pájaros majestuosos, cuyas alas ocupan todo el espacio cerámico, formalización a la que nos tienen tan habituados las representaciones ilicitanas, sino que en este ejemplo, las alas parecen dispuestas a emprender el vuelo. Es un vaso que no entra dentro de los rasgos definitorios de este estilo.

Excepcional es la gran jarra de 51 cm de altura que presenta dos personajes afrontados dispuestos a ambos lados del pico vertedor. En el segundo friso inferior, dos aves, una frente a otra, junto a signos vegetales, repiten una composición similar -afrontada- en los dos frisos.

En las lebes (de 40-50 cm de diámetro), las aves y los signos vegetales junto a los lobos siguen siendo los más representados en este tipo de soporte. En alguna de estas piezas, como en el vaso con dos asas bellamente decoradas, se pinta debajo el rostro alado y de perfil (Ramos Folqués, 1990, lám. 66.2). En este caso el personaje alado presenta una imagen más culturizada, menos ambigua en su naturaleza humana que los rostros del gran cálato. Los signos, en ocasiones, no se pintan centrados en el eje de simetría de la pieza, sino que se disponen hacia la derecha o hacia la izquierda del vaso (Fig. 1).

El grupo B, de mediano tamaño, representa el 36'67% de los vasos de este conjunto ilicitano. Destaca entre sus tipos las tinajillas que, a veces, se pintan con frisos metopados en alguna de las caras. Y sobre todo, los cálatos de labio plano o pendiente, de paredes troncocónicas y base



Figura 3b. Detalle del rostro con alas de La Alcudia (Elche, Alicante). Museo Monográfico de la Alcudia. Foto: Proyecto de Iconografía cerámica ibérica (C.E.H.).

cóncava, fechados desde los inicios del s. II a. C. a comienzos del s. I a. C. Suponen el 16'67% de los vasos de este grupo, siendo así el tipo más representado. Esta forma de paredes troncocónicas, permite pintar tallos con brotes y hojas de zarzaparrilla + espirales vinculadas de manera habitual con las rosetas. El friso inferior, dispuesto debajo de aquél, se decora de manera generalizada con "SSS".

El grupo C, de pequeño tamaño, nos ofrece pequeños cálatos con decoraciones vegetales de brotes + espirales. Pequeños jarritos de boca trilobulada (10-13 cm de altura) decorados con prótomos de ave + hoja de zarzaparrilla o brotes. Y caliciformes con prótomos de ave y hojitas + brotes. Completa esta muestra parte de un pequeño cálato también con acanaladuras junto al borde que se decora con brotes (esquemáticos) + espirales, y que cronológicamente deberíamos llevar al s. I d. C.

El estudio tipológico de estas piezas lo ofrecemos en un trabajo monográfico sobre La Alcudia que se encuentra en preparación (Tortosa, 1998 e.p.). A pesar de que algunos de estos recipientes como las tinajas o las jarras pithoideas o piezas puntuales, como la gran jarra de boca trilobulada y el cernos ilicitano, nos introducen en el final del s. III a. C., lo que parece más probable es que el momento culminante de la producción ilicitana de este estilo habría que llevarlo al s. II a. C. hasta la primera mitad del s. I a. C., o en algunos casos al s. I d. C., momento en el que, o bien el soporte o la decoración, o ambos aspectos, varían. En esa mitad del s. I a. C., a pesar de los diversos matices, *Illici* fue proclamada *Colonia Iulia Augusta* en el año 42 a. C. (Llorens, 1987). Este proceso de tránsito hacia una realidad histórica nueva -la romanización-, parece apuntarse en ciertas imágenes del yacimiento, entre ellas una terracota femenina con tocado torreado y publicada, junto a un conjunto de materiales romanos, por A. Ibarra (1879, 161-ss.). Iconográficamente esta imagen -busto femenino con tocado torreado- se encuentra en los anver-

sos de las monedas de algunas emisiones andaluzas como las de *Carteia* o *Malaca*, fechadas en el s. II-I a. C., la misma cronología que Aureliano Ibarra apuntaba para el pebetero ilicitano (Campo, 1995 y Chaves, 1997). Los rasgos diferenciadores de éste, como el vestido drapeado y el pecho indicado del personaje femenino y, sobre todo su tocado, contrastan con la serie de terracotas con cátrato en la cabeza repletos de frutos y hojas, tan habituales en el sureste durante los siglos IV-II a. C. Un segundo documento apropiado e inserto en el proceso que estamos definiendo, es el mosaico helenístico estudiado y fechado por Abad (1986-87, 103) a fines del s. II-principios del s. I a. C. Una de sus orlas es torreada; quizás, imagen del nuevo orden romano y de la nueva identidad de la ciudad, expresada a través de sus murallas. Junto a aquélla y en el lado izquierdo del mosaico hay hojas de hiedra y parte de lo que serían, probablemente, aves afrontadas. Iconos indígenas que, junto al nombre ibero con grafía latina de la inscripción de la pieza musivaria, nos ofrecen un bello documento de la adecuación o asimilación de dos formas culturales. Una de las frases de este trabajo (Abad, 1986-87, 103): "Parece como si el mosaico hubiese sido realizado por alguien que conociera los mosaicos de este tipo existentes en otros lugares del Mediterráneo y hubiese llevase a cabo en *Illici* una versión "local" de los mismos", centra la peculiaridad de este yacimiento, extensible a todas sus manifestaciones artísticas, peculiaridad que se concreta en la capacidad del enclave para asimilar unos rasgos mediterráneos que, genéricamente nos recuerdan ese ámbito. Aunque siempre logra sorprendernos por la forma en que materializa e imprime su identidad local.

A partir de este momento, y conviviendo todavía con el denominado estilo Elche-Archena, la cerámica reduce sus dimensiones, se pierde la composición abigarrada de las decoraciones y éstas se sustituyen por lo que se ha llamado, en ocasiones, una *decoración degenerada* (Llobregat, 1969, 366), aunque sería preferible utilizar el término decoración esquemática. Esta denominación corresponde al segundo código iconográfico ilicitano y sus variaciones las constataremos a través de unos tipos específicos: las enócoes de boca redonda y las tacitas pintadas con signos esquemáticos. En este momento también hallamos unos vasos singulares: la evocación de la cratera, en escala reducida (Fig. 3b) y el vaso de la figura 5, donde confluyen rasgos de los calderos metálicos y de la cerámica común romana. Estos vasos presentan temas del estilo Elche-Archena aunque con matices diferentes y los soportes nos indican la cercana influencia romana. Algunos de los rasgos de estas recreaciones singulares nos recuerdan un modelo bastante alejado, por lo que es difícil definirlo. Rasgo éste que, como hemos comentado, es propio del enclave, que asimila y reinterpreta las influencias externas de forma muy original.

Pero son las tacitas (10 cm aprox. de diám. máx. y de 6-8 cm de altura) el soporte más representado en este momento de tránsito en el yacimiento. Tienen una o dos asas, con labio inclinado al exterior y el borde de tendencia apuntada. En La Alcudia documentamos dos variantes: la de cuerpo globular y bitroncocónico. Este tipo, como bien indicó Ros Sala (1989, 108), imita la forma X de Mayet

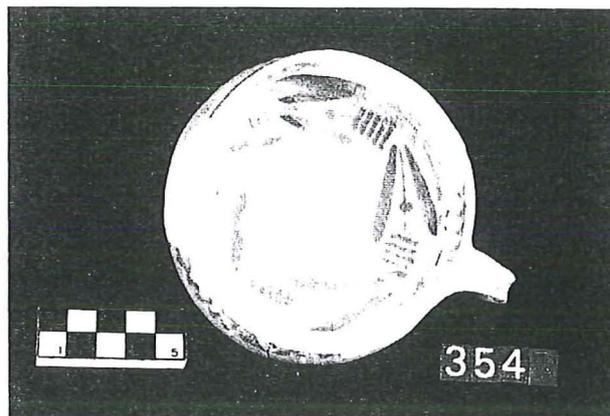


Figura 4. Tacita de La Alcudia (Elche, Alicante). Museo Monográfico de La Alcudia. Foto: Proyecto de Iconografía cerámica ibérica (C.E.H.).



Figura 5. Recipiente de La Alcudia (Elche, Alicante). Museo Monográfico de La Alcudia. Foto: Proyecto de Iconografía cerámica ibérica (C.E.H.).

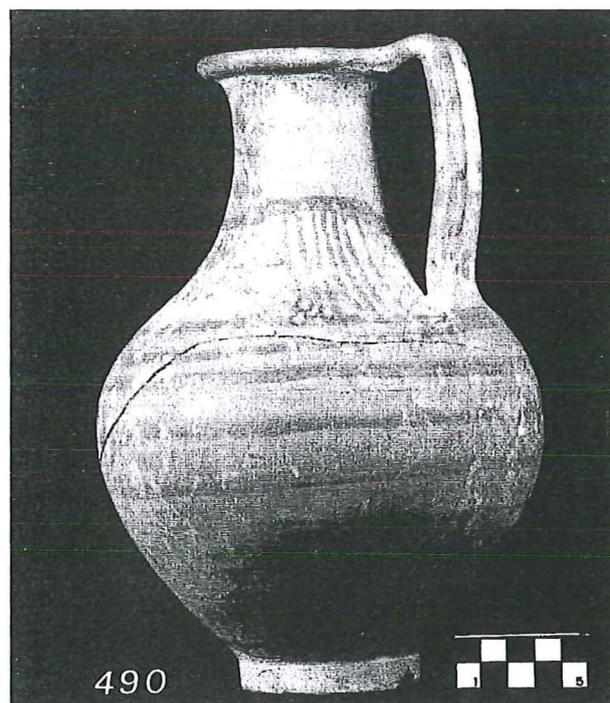


Figura 6. Olpe de La Alcudia (Elche, Alicante). Museo Monográfico de La Alcudia. Foto: Proyecto de Iconografía cerámica ibérica (C.E.H.).

(1975, 44, lám. XVI-XVII) con una cronología que comprende la segunda mitad del s. I a. C. hasta la primera mitad del s. I d. C. La decoración externa de estos recipientes es una especie de JJJ asociadas e invertidas en la zona superior del galbo. Sin embargo, en su interior se pintan signos vegetales (Fig. 4); hojas esquemáticas en hilera, dispuestas alrededor de una roseta pintada de manera esquemática en el centro del vaso. En ocasiones, estas flores de ocho pétalos se identifican totalmente con una flor. Similitud también constatada en un fragmento procedente de Cartagena (Ros, 1989, 107-8, fig. 41). Este hallazgo nos ayuda a enfatizar la vinculación de esta ciudad con *Illici*. En La Alcudia, aparte de los ejemplares conocidos a través de las abundantes campañas de excavación, hay una treintena de tacitas más, en una zona identificada como un templo (Ramos, 1995, 10). Estos recipientes cumplen una función ritual, quizás similar a la que adquieren los vasos caliciformes en determinados contextos sacros. Recordemos, en este sentido que en el cuenquito de la parte central del conocido cernos de La Alcudia, el rostro de la divinidad femenina ocupa el interior del recipiente. Se trata del mismo concepto trasladado ahora a otro soporte, las tacitas (Fig. 4).

Imitaciones de la cerámica de paredes finas que seguimos encontrando en un asa y parte de un galbo, decorado exteriormente con parte de una hoja. Esta asa tiene un apéndice inferior con un aplique sobrepuesto a modo de escamas y dos volutas en la parte superior. El asa es una imitación de la forma IX de Mayet (42, lám. XIV-XV). A pesar de la incertidumbre en la cronología de la vajilla metálica, de la que se copian estos tipos cerámicos, los fragmentos aparecidos en Cosa permiten datar este grupo entre el primer y el tercer cuarto del s. I a. C.

En el segundo código iconográfico ilicitano pervive el concepto genérico del estilo Elche-Archena. La naturaleza vegetal y la divinidad femenina ahora se manifiestan a través de sus símbolos -la roseta- y otros signos vegetales. Quedan, por tanto, residuos de una manera de pintar, el estilo Elche-Archena. Los signos vegetales relevantes se esquematizan y se representan con otro sentido, quizás, con ciertos cambios diferentes al significado primigenio, pero que, en cualquier caso, evidencian que se sigue conservando en las retinas ibéricas. En el caso de que su sentido fuese sólo decorativo, posibilidad que no compartimos, la pervivencia formal de estos signos vegetales arrancarían de la producción típica ilicitana. La cesura de significado, entre las dos maneras de pintar no se produce, en nuestra opinión, de manera inmediata.

Pasemos ahora a comentar las características de las figs. 3b y 5, que, por su forma específica y peculiar, nos van a ofrecer el código temático del estilo Elche-Archena pero en un momento del cambio de Era, en torno al s. I d. C., en el que se aprecia la continuidad de algunos rasgos indígenas en un momento ya romanizado. El ejemplo de la imitación del crateriforme parece traslación, en pequeñas dimensiones, de aquellos grandes vasos del primer momento, de los que conserva las asas serpentiformes de alguno de ellos. Sin embargo, el borde de tipo vertical (R.3.3.1. de Habelt, 1990, 170) similar a una copa de *terra sigillata* y el tipo de carena baja recogida en otros ejem-

plares del yacimiento, nos lleva a pensar en influjos romanos para esta pieza. Se recoge también la pervivencia de un tema iconográfico, *el del rostro con arboles*, representado en el gran cálaro de La Alcudia, del que se diferencia en que la cara A de la fig. 3b no presenta un espacio decorativo barroquizado y repleto de signos vegetales, sino que ahora el rostro invade todo ese espacio, donde una pequeña ave parece susurrar algo al oído del personaje (Olmos, 1996). Este ejemplo también habría que entenderlo como la formalización de un concepto: el de la divinidad vinculada a la naturaleza. Es un tema habitual en el estilo Elche-Archena, pero con una representación de rostro humano más evidente, más certera que en su precedente, mostrado anteriormente en la fig. 3a. Nos hallamos ante un cambio de estilo.

El segundo vaso asimila diferentes influencias en un mismo soporte (Fig. 5). Recuerda, por sus pequeñas asas pegadas, a los calderos metálicos y por su base puntiaguda de escasa estabilidad, a algunas cerámicas comunes romanas (tipo 5 nº 5 de Vegas 1973, 23). Nuestro ejemplo guarda del modelo de Vegas la base y el tipo de vaso ancho y relativamente profundo. Su amplia cronología abarca desde el último cuarto del s. I d. C. al s. III. En su cara A ofrece un prótomo de ave con signos vegetales. La cara B acoge en dos frisos metopados la gran flor de cuatro pétalos y el motivo vegetal de brotes + hojas. Esta iconografía, propia del estilo Elche-Archena, pervive en estos momentos, en soportes específicos. Apunta a nuevos modos de vida y modas que están introduciéndose en la comunidad ilicitana pero que conservan todavía el concepto sagrado del estilo Elche-Archena. Un concepto sólo plasmado en vasos singulares (figs. 3b y 5). Estas imágenes así como la terracota presentada con anterioridad y el mosaico, son materiales concretos que manifiestan las variaciones de un código siempre dinámico y dispuesto a evolucionar.

En un tercer código iconográfico ilicitano nos introducen las olpes de una y dos asas que corresponden respectivamente a los tipos 40 y 44 de Vegas (1973, 103). Tienen un asa que parte del borde y llega hasta el comienzo del galbo, pertenecen a la FF23 de Nordström (1972, 192-3) y, tal como indicara Abascal, es el tipo que se incorpora al repertorio de época altoimperial. Se documentan estos vasos no sólo en la zona de costa - Elche, Santa Pola, Alicante y Tossal de Manises- sino también en el interior -Villena, Elda, Novelda-. Los ocho ejemplares documentados en La Alcudia tienen una altura que oscila entre los 24-30 cm de altura y, como apuntaba Abascal (1986, 140), pensamos que posiblemente sea La Alcudia su lugar de producción. Se decoran con pequeños trazos en cuello y asa (fig. 6). En el friso pintado sobre la mitad superior del galbo se representan líneas meandrizantes, con pequeñas ondulaciones enlazadas con espirales, aspas y, en algún caso, como en el ejemplar de dos asas, unas hojas acorazonadas con unos pequeños tallitos u hojas esquemáticas, exentas e individuales. La mayoría de estos ejemplares se documentaron en el estrato C del yacimiento, fechado por su excavador entre la segunda mitad del s. I d. C.-segunda mitad del s. III d. C. Pero el estudio de Llobregat sobre algunos ejemplares similares documentados en El Tossal

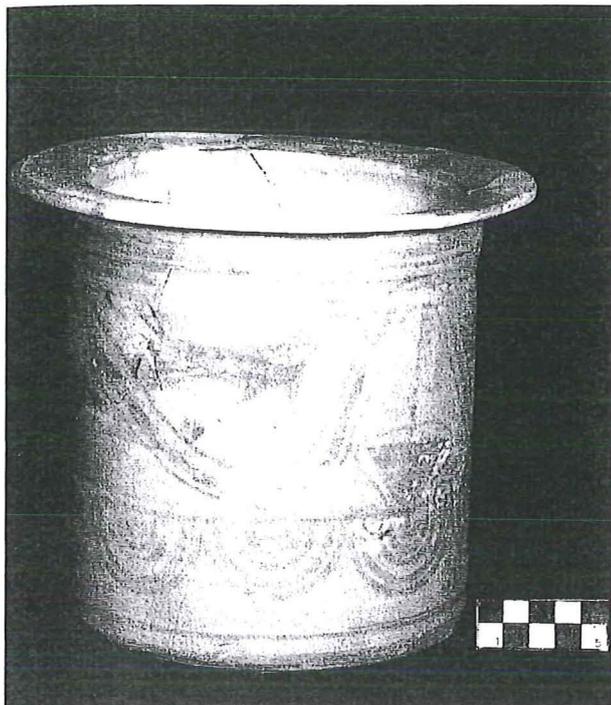


Figura 7. Cálatos de ave picando en un tallo vegetal procedente del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia). Las hojas acorazonadas se convierten en un rostro similar a la fig. 3a. Museo Arqueológico de Murcia. Foto: Proyecto de Iconografía cerámica ibérica (C.E.H.).

de Manises matiza esta amplia cronología en el s. II d. C. (Llobregat, 1969).

El tercer código iconográfico ilicitano, no pertenece al estilo Elche-Archena; es una variación, más esquemática, del segundo código ilicitano, que hemos visto a través de las pequeñas tacitas. En esta última manifestación, posiblemente ya con un sentido totalmente decorativo, seguimos constatando la importancia del taller ilicitano, posiblemente punto de origen de estos vasos con decoraciones que, en ocasiones, muestran signos inidentificables.

ARCHENA (MURCIA)

De nuestro trabajo realizado sobre las cerámicas pintadas sigladas como Elche-Archena y depositadas en el Museo Arqueológico Nacional, trasladamos aquí los resultados de 14 piezas (1 cálato de cuello estrangulado y de gran tamaño -41'6 cm-, 4 cálatos de mediano tamaño, 1 jarro de boca trilobulada, 5 jarros de boca circular, 2 cálatos de pequeño tamaño y 1 caliciforme) procedentes de Archena. Esta identificación fue posible por la consulta de algunos documentos de archivo principalmente (Tortosa, Santos 1998 e.p.). Se trata del conjunto más numeroso procedente de este enclave. Entre estas cerámicas se encuentra el *Vaso de los guerreros de Archena* que, ya en 1905 se ofrece en depósito al Museo Arqueológico Nacional de Madrid. De estas 14 piezas, 10 podrían corresponder perfectamente al yacimiento de La Alcudia, y por tanto al estilo Elche-Archena, tanto por su temática, como por su composición y el tipo de soporte. El *Vaso de los guerreros* quedaría

incluido dentro del grupo murciano (Tortosa, Santos, 1997). Estos vasos habituales en la Contestania se sitúan entre el 200 a. C. hasta el cambio de era.

En estos vasos hay prótomos de ave, que a veces pican en un fruto dispuesto a la izquierda del animal, con la cabeza vuelta hacia un lado. A su lado derecho, se pinta un brote o una hoja de zarzaparrilla. Los signos vegetales, repetitivos, utilizan una de las normas de este estilo Elche-Archena brotes + espirales + hojas de zarzaparrilla, constatada en numerosos vasos de la Alcudia.

▣ CABECICO DEL TESORO (VERDOLAY, MURCIA)

De las 600 tumbas de esta necrópolis, sólo tenemos 26 vasos pintados con signos y composiciones del estilo Elche-Archena. Tipológicamente corresponden a 5 cálatos, 7 jarros, 8 caliciformes, 1 lebes, 3 tinajillas y 2 imitaciones de *guttus* que representan el 4'33% del total de las sepulturas.

La tumba 500 nos ofrece un cálato de 30 cm de altura, donde encontramos enmarcado, en banda entre líneas, dos lobos a quienes envuelven signos vegetales + brotes + espirales + hojas de zarzaparrilla o grandes hojas, con la hoja-flor habitual en las decoraciones de Liria (Conde, 1990, 156, fig. 4), apreciándose en la composición. Se aprecia perfectamente la diferencia de esta decoración con respecto a las ilicitanas. En otro cálato, un lobo que vuelve la cabeza hacia atrás también se rodea de signos vegetales similares a los del vaso anterior. Una hilera de ondas se pinta sobre este friso zoomorfo. Junto a esta tumba 213 (s. II a. C.), se deposita también una enócoe de cuello largo y boca trilobulada, cuyo friso principal es un lobo cuya cabeza coincide con el eje de simetría que marca el pico vertedor (Conde, 1990, 157, fig. 5). Los motivos vegetales dispuestos a cada lado del zoomorfo, son formaciones de hoja de zarzaparrilla junto a brotes + espirales. Y, debajo del asa, una gran flor multipétala con brotes -similar a algunos ejemplos ilicitanos-. A lo largo de las oquedades de la boca trilobulada, una sucesión de ondas se ubica de manera vertical.

Entre los cálatos de mediano tamaño (16 cm de altura), el de la tumba 267 (fechada en la primera mitad del s. II a. C.), presenta a partir de una metopa con rombos enlazados, dos escenas: en una cara, dos motivos afrontados con disposición paralela y con signos constatados en Liria. A través de unas ondas enlazadas se da paso a una hoja de zarzaparrilla unida a otro motivo similar en el código ilicitano. En el centro del vaso, un pez se pinta de manera delicada. Otros dos peces esquematizados observamos en el cálato de la tumba 446. Reminiscencias edetanas hallamos, de nuevo, en las imágenes de un cálato de pequeño tamaño (tumba 226) de 11 cm de altura, donde dos grandes hojas arropan a una flor de tipo edetano. Junto a este motivo los brotes + espirales individuales ocupan el resto del espacio cerámico.

Veamos ahora dos vasos que presentan un juego visual que el ibero observa como si se tratase de fragmentos de una película. Juegos habituales para el espectador de época

helenística. Recordemos en este sentido las monedas ampuritanas de Pegaso, donde la cabeza del caballo se presenta como un niño cuya cabeza se recuesta sobre los pies (Olmos *et alii*, 1992, 90, fig. 43,2). Es el caso de la tumba 291 (primera mitad s. II a. C.), donde el ave, que no tiene las alas abiertas pica en un tallo meandrizante, tema habitual y recurrente en la iconografía orientalizante e ibérica. Por debajo, a partir de un tallo de hojas de zarzaparrilla, surge un rostro que parte de esas hojas acorazonadas (Fig. 7). Unos trazos se van formalizando poco a poco, para ofrecernos un rostro similar al que nos mostraba la fig. 3a de La Alcudia (Nicolini, 1973, 105, fig. 86 y Olmos, 1996). Como aquéllos, son rostros híbridos, a medio camino entre la representación antropomorfa y la vegetal. Tenemos, por tanto, un tema ilicitano formalizado de manera murciana.

La tumba 313, nos ofrece un cálato de cuello estrangulado con tres frisos pictóricos. Sobre el hombro se pintan pequeños trazos aislados. La decoración del cuerpo se estructura en dos frisos, antropomorfo y animal (Fig. 8). El superior, metopado, configura a partir de una palmeta, un icono que parece acabar en un rostro de perfil, bastante extraño, y para el que no tenemos paralelos. El friso inferior presenta cuatro cuadrúpedos: dos ciervos o cabras que vuelven su cabeza hacia atrás, mirando tal vez, a un cervatillo como ocurre en algunas imágenes edetanas (Bonnet, 1995, 110-1, figs. 42-3).

Iconografía peculiar presenta el llamado *Vaso de las cabras* (tumba 80), con un tema zoomorfo más de acuerdo con la iconografía edetana. Su espacio superior se compone de dos frisos continuos hasta las asas. En la cara A, contamos siete cabras. En la cara B, el vaso está restaurado. Parece existir una jerarquización interesante: el ejemplar macho, de grandes dimensiones, muestra su fuerza a través de la gran cornamenta, mientras que a ambos lados, observamos dos hembras con sus crías. Una de éstas mama de las ubres de la madre. A la derecha, dos hembras llevan tras de sí dos crías. Este friso, no tiene los signos vegetales alrededor de los demás zoomorfos, a la manera ilicitana, sino que ofrece de manera específica una imagen de la naturaleza. El friso inferior es una combinación extraña de peces unidos con los conocidos *zapateros*. Se trata de imágenes muy bien definidas.

Nos interesa destacar de las enócoes, una de boca trilobulada (tumba 293 fechada en el s. II a. C.) que presenta espirales en las oquedades de la boca trilobulada y que simulan los ojos apotropaicos que se documentan como tales en otros vasos, como por ejemplo, en el jarro de la tumba 213.

Dos *gutti* -pertenecientes a las tumbas 192 y 226- están fechados por Page (1984, 136-7, nº 165, fig. 20,1, lám. VIII,2) en la segunda mitad del s. III a. C.-s. I a. C. y vuelven a repetir, en su decoración, una norma del estilo Elche-Archena. En la parte superior se pinta un tallo con brotes + espirales y una banda pintada en la parte inferior del galbo.

Entre los vasos de pequeño tamaño queremos destacar dos jarritos de boca trilobulada de las tumbas 316 (fechada en la segunda mitad del s. II a. C.) y la tumba 315 (datada en el s. II a. C.), ambos decorados con tallos meandrizantes



Figura 8. Friso central del vaso procedente del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia). Museo Arqueológico de Murcia. Foto: Proyecto de Iconografía cerámica ibérica (C.E.H.).

compuestos de hojas de zarzaparrilla + brotes + espirales y un caliciforme (tumba 102) del s. II a. C. que sólo muestra un pequeño ramiforme junto al borde, como único icono pintado.

Algunos fragmentos procedentes de esta necrópolis nos ofrecen la lucha entre infantes y jinetes (Nieto, 1947, 182, fig. XX). Infantes con túnica corta y tocados de redecilla que recuerdan algunas representaciones ilicitanas (Ramos, 1990).

En estas 26 piezas del Cabecico del Tesoro, distinguimos varios grupos. Por una parte, hay vasos con una iconografía específica, que no cumplen los rasgos enunciados para el estilo Elche-Archena. Procederían de un taller murciano que no respondería a la producción más seriada del tipo ilicitano, sino que se integraría dentro del concepto de vasos de encargo, propuesto hace unos años por R. Olmos (1987). En este grupo se encontraría el cálato de cuello estrangulado. Inserto en esta producción individualizada con un uso funerario está también el cálato de la tumba 4 y el de la tumba 213 junto a su enócoe. Estas tres piezas conservan signos del código temático ilicitano (lobo + composiciones vegetales -brotes + espirales-) pero su realización es murciana y alguno de los signos vegetales que presenta hacen referencia a la iconografía de Liria. También es de producción murciana el vaso de la tumba 291, que encierra unas imágenes donde está latente el concepto temático ilicitano: el rostro con arboles y el ave que pica en un elemento vegetal.

En segundo lugar hay que destacar de estos vasos, el concepto de naturaleza particular desplegado en alguno de ellos. Tanto el *Vaso de las cabras* o el mismo friso de ciervos del recipiente de la tumba 4, responden a un concepto de la naturaleza en la que se muestran las cabras o los ciervos en situaciones concretas como la escena de la cría mamando. La actitud de estos animales es distinta a la representación individual que impera en los animales de la iconografía ilicitana, que se muestran como símbolos. En este vaso, por tanto, se formaliza un concepto similar al edetano, plasmado en numerosos vasos de la

zona valenciana (Bonet, 1995). Recordemos, en este sentido, que Conde apuntaba la posibilidad de que algunos ejemplares tuviesen su centro en los alrededores de Liria (Conde, 1990, 153-ss.). Este gusto edetano se sigue manteniendo en algunos fragmentos como en el de los guerreros en lucha (Nieto, 1947, 182, fig. XX).

El análisis arqueométrico -por dispersión de energías de Rayos X- realizado sobre una muestra representativa del 10% de cada yacimiento constata la información que nos ofrece el estudio tipológico e iconográfico (Tortosa, Rincón, 1997, e.p.). Así, las muestras del enclave ilicitano, se agrupan de manera homogénea a un lado del gráfico. En Archena, los grupos se diversifican entre los vasos que proceden del grupo ilicitano -que se agrupan junto a las cerámicas encontradas en La Alcudia- y aquéllos que forman el grupo del taller murciano -que se reúnen junto a las cerámicas halladas en El Cabecico del Tesoro-. Este tercer yacimiento murciano también se compone de dos grupos de vasos: caliciformes pintados con signos vegetales -de origen ilicitano- y el grupo de los vasos singulares procedentes del taller murciano, entre los que se encuentran algunos signos edetanos.

A la vista de los resultados obtenidos, después del análisis de los materiales pintados de Archena, debemos concluir que el denominado estilo Elche-Archena responde a una producción ilicitana, con unos rasgos temáticos y unas normas compositivas comunes. Producción, temática y composición suponen los tres pilares de la identificación de este estilo que acabaría como tal en el s. I a. C. Algunos vasos de esa producción los hallamos en la zona murciana, donde se constatan de manera escasa y puntual. Por tanto, es necesario relativizar la importancia de la difusión de este estilo; un estilo que, al fin y al cabo, es ilicitano y pone de relevancia la jerarquía de este yacimiento. Un taller murciano realiza, con un código similar al ilicitano, algunas de las piezas presentadas. Aunque esta producción no es comparable al material de La Alcudia en términos cuantitativos, sí presenta vasos con una iconografía basada en referentes ilicitanos y, otros, en temas propiamente murcianos.

Sin embargo la definición o clasificación de los distintos talleres no debe hacernos olvidar la existencia de un código pictórico genérico y común en el sureste, entendible entre las diferentes comunidades de ese territorio: la lectura de los guerreros, de los signos vegetales o de los lobos sería comprensible en ese área. Ahora bien, cada taller generaría unos signos específicos que le dotan de identidad -pensemos, por ejemplo, en la representación de Tanit documentada en La Alcudia- y que nos permiten definir cada producción. Tendremos que continuar hablando: *De nuevo la cerámica ibérica*.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD, L. (1986-7): En torno a dos mosaicos ilicitanos: el helenístico y el de conchas marinas, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 13-14. *Homenaje al Prof. Gratiniano Nieto*, II, 97-106.

- ABASCAL, J. M. (1986): *La cerámica pintada romana de tradición indígena en la Península Ibérica*. Madrid.
- BONET, H. (1992): La cerámica de Sant Miquel de Llíria: su contexto arqueológico. Catálogo de la exposición *La Sociedad Ibérica a través de la imagen*, Ministerio de Cultura, Madrid-Barcelona, 224-236.
- BONET, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Llíria. La antigua Edeta y su territorio*. Valencia.
- BOSCH GIMPERA, P. (1915): *El problema de la cerámica ibérica*. Madrid.
- BOSCH GIMPERA, P. (1958): *Todavía el problema de la cerámica ibérica*. México.
- CAMPO, M. (1995): *Las monedas de Malaca*, Madrid.
- CONDE, M. J. (1990): Los kalathoi "sombbrero de copa" de la necrópolis del Cabecico del Tesoro de Verdolay (Murcia), *Verdolay 2*, 149-160.
- CHAVES, F. (1997): *Las monedas hispano-romanas de Carteia*, Barcelona.
- GARCÍA CANO, J. M.; PAGE, V. (1990): La necrópolis ibérica de Archena. Revisión de los materiales y nuevos hallazgos, *Verdolay 2*, 109-148.
- HABELT, R. (1990): *Conspectus Formarum Terrae Sigillatae Italico Modo Confectae*, Bonn.
- IBARRA, A. (1879): *Illici, su situación y Antigüedades*, Alicante.
- LEON, P. (1997): Impresiones desde la plástica griega, *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Colección Lynx 2, 125-132.
- LLOBREGAT, E. (1969): Datos para el estudio de las cerámicas de época imperial romana, *X CNA*, 366-378.
- LLORENS, M. M. (1987): *La ceca de Illici*, Valencia.
- MAYET, F. (1975): *Les céramiques à parois fines dans la Péninsule Ibérique*, París.
- NICOLINI, G. (1973): *Les Ibères. Art et civilisation*, Fayard. París.
- NORDSTROM, S. (1969-1972): *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante*, 2 vols. Estocolmo.
- OLMOS, R. (1987): Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste, *AEspA*, LX, 21-42.
- OLMOS, R. et alii (1992): *La Sociedad Ibérica a través de la imagen*. Madrid-Barcelona.
- OLMOS, R. (1996): Metáforas de la eclosión y del cultivo. Imaginarios de la agricultura en época ibérica, *AEspA*, 69, 3-16.
- PAGE, V. (1984): Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia. *Iberia Graeca. Serie Arqueológica*, I. Madrid.
- PIJOAN, J. (1911-12): El vas ibèric d'Archena. *Anuari del Institut d'Estudis Catalans* IV, 685-6.
- QUESADA, F. (1989): Armamento, Guerra y Sociedad en la necrópolis ibérica de "El Cabecico del Tesoro" (Murcia, España), *BAR International Series* (502 i-ii), Cambridge.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1975): *La ciudad romana de Illici*, Alicante.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1989): Nuevos hallazgos en la Alcudia de Elche, *AEspA*, 62, 236-240.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R. (1995): *El templo ibérico de la Alcudia. La Dama de Elche*, Elche.
- RAMOS FOLQUES, A. (1990): *Cerámica ibérica de la Alcudia (Elche, Alicante)*, Alicante.
- ROS SALA, M. M. (1989): *La pervivencia del elemento indígena: la cerámica ibérica*, Murcia.
- SAN VALERO, J.; FLETCHER, D. (1947): Primera campaña de excavaciones en el Cabezo del Tío Pío (Archena), *Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas*, 13.

- TARRADELL, E. (1968): *Arte Ibérico*. Barcelona.
- TORTOSA, T. (1993): *Cerámica ibérica en la provincia de Alicante. Una propuesta de análisis iconográfico*, Memoria de Licenciatura, Universidad de Alicante.
- TORTOSA, T. (1996): Imagen y símbolo en la cerámica ibérica del Sureste, *Colección Lynx* 1, 145-162.
- TORTOSA, T.; RINCON, J. M. (1997): Análisis arqueométrico de cerámicas ibéricas del Sureste de la Península Ibérica, *XVII Reunión Científica de la Sociedad Española de Mineralogía* (e.p.).
- TORTOSA, T.; SANTOS, J. A. (1997): Orígenes y formación de la colección de los vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, (e. p.).
- TORTOSA, T.; SANTOS, J. A. (1998): Los vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional: análisis tipológico e iconográfico, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, (e. p.).
- TORTOSA, T. (1998): Los tipos cerámicos con decoración Elche-Archena procedentes del yacimiento de La Alcudia (Elche, Alicante), R. Olmos (ed.) (en preparación).
- VEGAS, M. (1973): *Cerámica común romana del Mediterráneo occidental*, Universidad de Barcelona.
- WIRTH (1989): *L'image medievale. Naissance et développement (VI-XV siècle)*, París.