

Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de Sant Miquel (Llíria, València). Función y significado en los Estilos I y II

José Pérez Ballester
Consuelo Mata Parreño

Universitat de València

Resumen

Uno de los atributos más característicos de las decoraciones complejas del Tossal de Sant Miquel es la presencia/ausencia de motivos fitomorfs en el campo figurado. En este trabajo hemos abordado su estudio con el fin de detectar el papel que desempeñan en cada caso. Uno de los resultados más relevantes ha sido detectar una función estructural de determinados elementos que, en las escenas, actúan como secuenciadores de las mismas. En base a ello, hemos elaborado una propuesta de lectura centrada en el modo o modos que los iberos tenían de plasmar el tiempo en estas cerámicas.

Resum

Un dels atributs més característics de les decoracions complexes del Tossal de Sant Miquel és la presència/absència de motius fitomorfs en l'àmbit figurat. En aquest treball n'hem abordat l'estudi per tal de detectar el paper que tenen en cada cas. Un dels resultats més rellevants n'ha estat la descoberta d'una funció estructural de determinats elements que actuen com a seqüenciadors de les escenes. Sobre la base de tot això, hem elaborat una proposta de lectura centrada en la manera o les maneres que els ibers tenien de reflectir el temps en aquestes peces ceràmiques.

Summary

One of the most characteristic attributes of the complex decoration of El Tossal de Sant Miquel, is the presence/absence of phytomorphic motifs in the figurative field. In this work, we study these to determine the role they play in each case. One of the most important results of this study is the detection of a structural function in certain elements which establish a sequence for the scenes. Based on this, we propose an interpretation centred on the way or ways in which the Iberians represented the time in these ceramic works.

Las cerámicas con decoración compleja del Tossal de Sant Miquel (Llíria, València) (TSM) han sido, desde su descubrimiento, objeto de numerosos trabajos cuya recopilación más completa la podemos encontrar en una reciente monografía dedicada al yacimiento (Bonet, 1995, 437-439); no obstante, su estudio global y detallado se ha abordado en el marco de sendos proyectos de investigación dirigidos por C. Aranegui (DGICYT PB89-006-CO2-02 y PB-94-0977), de cuyos equipos forman parte los que suscriben este trabajo. Se han editado ya dos publicaciones con carácter general (Aranegui *et al.*, 1997a y b), en las que se sentaron las bases para caracterizar las cerámicas decoradas del TSM y diferenciarlas de otros conjuntos afines como El Castellar (Oliva, València) y La Serreta (Alcoi-Cocentaina-Penàguila, Alacant). A partir de ahí son muchos los aspectos puntuales que se pueden tratar con el fin de enriquecer la visión que tenemos de esta producción.

El trabajo continuado sobre los vasos decorados de Llíria nos ha llevado a diferenciar al menos dos estilos cuya existencia ya se apuntaba intuitivamente en la prime-

ra publicación de los mismos (Ballester, 1942, 113-115) al separar las escenas según la diferente manera de dibujar los personajes: rellenos de tinta plana a modo de siluetas negras, o perfilados, con múltiples detalles anatómicos y de vestimenta.

La presencia/ausencia de motivos vegetales en el campo principal también llamó la atención de sus descubridores, que hablaron tanto de *horror al vacío* como de *horror al relleno* (Ballester, 1942, 113-114); otros autores clasificaron las cerámicas más profusamente decoradas como de *estilo florido* (Elvira, 1979). Por nuestra parte, el estudio de estos elementos fitomorfs nos ha ayudado a concretar dos estilos diferentes de plasmar escenas narrativas en los vasos del TSM.

■ ANTECEDENTES

En la fase preliminar del proyecto de investigación se aplicó un análisis estadístico a una muestra de 89 items sobre un total de 222 recipientes del TSM, con el fin de detectar correlaciones significativas de atributos (motivos

geométricos, vegetales, figurados y letreros pintados). Las cuatro asociaciones resultantes (Aranegui *et al.*, 1997a) constituyeron la base para empezar a definir dos estilos propios, junto con otros parámetros como la mencionada forma de dibujar las figuras, la disposición de los motivos en el campo de la escena, las diferentes temáticas abordadas, los soportes cerámicos empleados y la distribución de la decoración en la superficie de los mismos.

Posteriormente, hemos precisado mucho más el estudio de los distintos motivos; en la actualidad, el catálogo está compuesto de 35 tipos genéricos de los que sólo siete tienen una naturaleza vegetal, cuatro pueden considerarse como mixtos (GUIR, ROLE, TRIO, ZAPA) y el resto son, claramente, geométricos. La cantidad de variantes por cada tipo (475 en total) muchas de ellas representadas por un solo individuo, debido a nuestro entender al carácter no repetitivo tan propio de las cerámicas decoradas del TSM (Pérez Ballester, 1997, 153-154), ha obligado a hacer agrupaciones operativas en subtipos teniendo en cuenta la estructura general del diseño, sin considerar a estos efectos el tamaño, la disposición o la orientación del mismo. Podemos decir que salvo excepciones, han sido los subtipos los ítems utilizados para determinar los motivos propios de cada estilo.

El resultado inmediato de todo este proceso fue atribuir estilo a la mayoría de las composiciones figuradas completas (74), así como eliminar algunos ítems de la base de datos inicial que, en la actualidad, cuenta con 214 individuos frente a los 222 considerados en nuestra primera publicación.

Este conjunto de 74 recipientes constituyeron la base para reconocer los motivos, tanto geométricos como vegetales y figurados, que son exclusivos y propios de ambos estilos, de manera que hemos podido incluir en cada uno de ellos vasos o fragmentos que carecían de elementos figurados típicos, elevándose el número de atribuciones a 99. Los 115 ítems restantes son, en su mayor parte, fragmentos informes (83) y formas tan incompletas que impiden su clasificación segura.

Creemos que hemos dado con una de las claves para adscribir o no al centro productor de Lliria cualquier vaso o fragmento significativo que presente una decoración compuesta por una serie de elementos específicos geométricos, vegetales o figurados.

Un paso más ha sido aclarar la posible función de los elementos vegetales dentro de las escenas; a pesar de los pocos tipos existentes, su variedad y número son muy significativos, y su presencia especialmente sugerente.

LOS ESTILOS I Y II: DEFINICIÓN Y CARACTERIZACIÓN

El **Estilo I** se caracteriza, ante todo, por la presencia de elementos figurados realizados en tinta plana y de factura tosca en comparación con los del Estilo II. Éstos se disponen en composiciones de carácter narrativo, dentro de registros mayoritariamente “de banda continua” situados en un lugar preferente del vaso; dentro del campo figurado, los motivos vegetales o geométricos son escasos. En cuanto a la temática, y sin entrar de momento en interpretacio-

nes, podemos decir que son frecuentes y exclusivas las escenas donde está presente el ciervo, así como otros animales de ambiente silvestre; le siguen en número las escenas en las que se desarrolla algún tipo de ritual y los enfrentamientos, predominando las luchas entre infantes; dos paneles con presencia de embarcaciones completan la serie. Es importante destacar que los personajes humanos son siempre masculinos.

Pertencen a este estilo un total de 28 ejemplares, de ellos cuatro sin forma determinable, tanto figurados (19) como vegetales (9). Los soportes cerámicos sobre los que aparecen comprenden un repertorio restringido, con sólo seis formas entre las que destacan por su número las tinajas, tinajillas y *lebetes*; hay además dos *kalathoi*, una botella y un jarro, recipientes todos ellos de función primaria diversa (Mata, 1997, 33-42) (gráfica 1).

Entre los motivos vegetales característicos y exclusivos del Estilo I destacan las hojas (Fig. 1, 1). Las más frecuentes son acorazonadas apuntadas o casi triangulares, provistas de pecíolo y rellenas de tinta plana, que aparecen sueltas o en algún caso unidas en guirnalda (GUIR-5); a veces presentan un contorno de puntos y corresponden a nuestro subtipo HOJA-2. También encontramos, con menor frecuencia, otras hojas agrupables dentro del subtipo HOJA-5, cuya característica principal son dos zarcillos que surgen del pecíolo y rodean la hoja, acabando en dos volutas más o menos desarrolladas. Es el subtipo de hoja más común y la más variada en cuanto a diseños; sus características y posible origen en la *smilax aspera* han sido estudiados en otro lugar (Pérez Ballester, 1997, 133-137). Es interesante señalar que las variantes asociadas al Estilo I presentan en el 90% de los casos un contorno de puntos, ya sea en la hoja o en el pecíolo (variantes 8, 9, 13, 36 y 37), hecho poco habitual en el Estilo II (variantes 3 y 34).

Las posibles y escasas representaciones de arbustos y árboles (ARBO, GUIR-1) también son exclusivas del Estilo I, así como unos elementos triangulares (nuestro subtipo TRIA-2), a veces flanqueados por volutas, que cuando están con la base hacia arriba hacen pensar en palmetas y cuando la base está hacia abajo subrayan ambientes terrestres y algo particulares, como veremos en la lectura de las escenas.

El árbol del granado (ARBO-2), aunque sólo representado dos veces, se asocia igualmente a este estilo.

Por último, los roleos que en el Estilo II tienen un carácter vegetal, aparecen aquí en su diseño más simple (ROLE-1).

El **Estilo II** se define, básicamente, por la presencia de elementos figurados realizados con la técnica perfilada. La decoración secundaria a base de motivos vegetales, en la mayoría de los casos, inunda el campo donde se desarrolla la narración, dando lugar a ese llamativo *horror vacui* del que hablaban los que primero estudiaron estas cerámicas. La temática representada difiere notablemente de la del Estilo I: son abundantes y exclusivas las escenas de desfiles y procesiones o danzas, con jinetes, infantes y otros personajes masculinos y femeninos acompañados a veces por músicos; son escasos los enfrentamientos y luchas claras (dos ocasiones), así como las escenas que reflejan un ritual especial, muy fragmentarias, en las que aparece

un personaje femenino sentado en trono o silla alta (tres ocasiones). A pesar de que en su día se señaló la posibilidad de que formaran un grupo aparte (Mata, 1997, 32), los llamados *platos de peces* se han podido atribuir al Estilo II gracias a la presencia de motivos específicos; como quiera que no tienen carácter narrativo, se han excluido de este trabajo.

Se adscriben al Estilo II un total de 72 individuos, de ellos 28 sin forma determinable, tanto vegetales (20) como figurados (52). Las formas son más variadas que las utilizadas por el Estilo I, siendo especialmente numerosos los *lebetes*, seguidos de los *kalathoi*, tinajas, tinajillas, jarros y botellas, a los que hay que añadir los platos de peces, tapaderas, tinajillas de borde dentado y una botellita (gráfica 1).

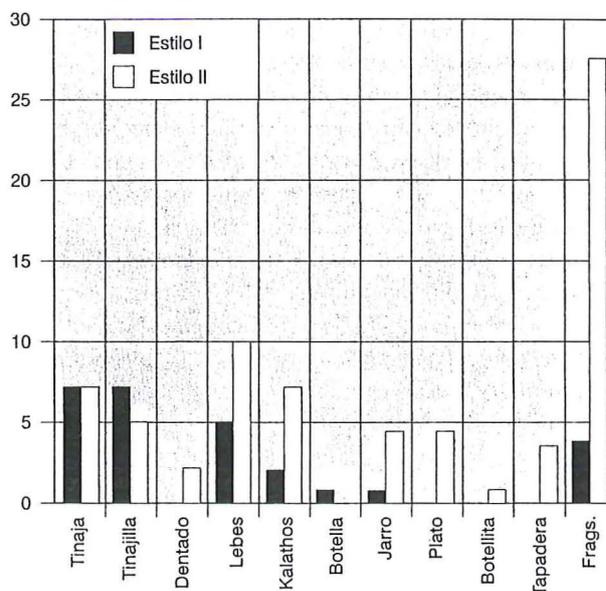
Los motivos vegetales asociados de forma exclusiva al Estilo II son también más variados que en el caso anterior (Fig. 1, 2).

La flor es perfilada (FLOR-1), a menudo con sépalos y pedúnculo indicados y tres pétalos o lóbulos, uno central y dos laterales cuyos extremos pueden recurvarse hacia fuera y hacia abajo. Su iconografía ha sido revisada recientemente por uno de nosotros (Aranegui *et al.*, 1997a, 165-170; Pérez Ballester, 1997, 138-142).

La hoja es acorazonada apuntada con zarcillos laterales (HOJA-5), rellena de tinta plana; frecuentemente, los extremos de los zarcillos se desarrollan en flores trilobuladas.

La flor y hoja combinadas (FLHO) forman un motivo compuesto en el que una flor trilobulada surge de una hoja, con tamaños y diseños muy variados.

Gráfica 1.



Las rosetas aparecen con un número variable de pétalos (ROSF-1 a 4) y son semejantes a las que encontramos impresas sobre la cerámica itálica de barniz negro de los siglos III y II a.C., así como sobre estelas, terracotas o huevos de avestruz de filiación púnica (Pérez Ballester, 1997, 143-144).

Los roleos forman series de un diseño complejo, con flores que surgen de los extremos de sus volutas (ROLE-5).

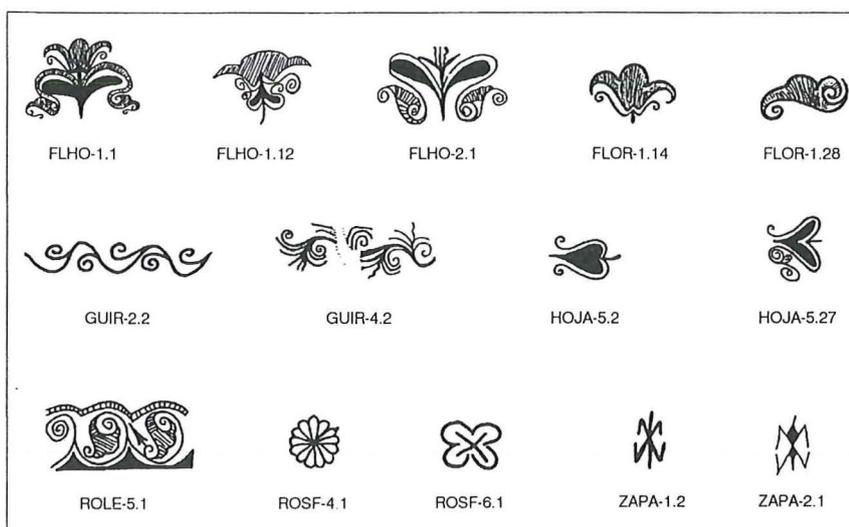
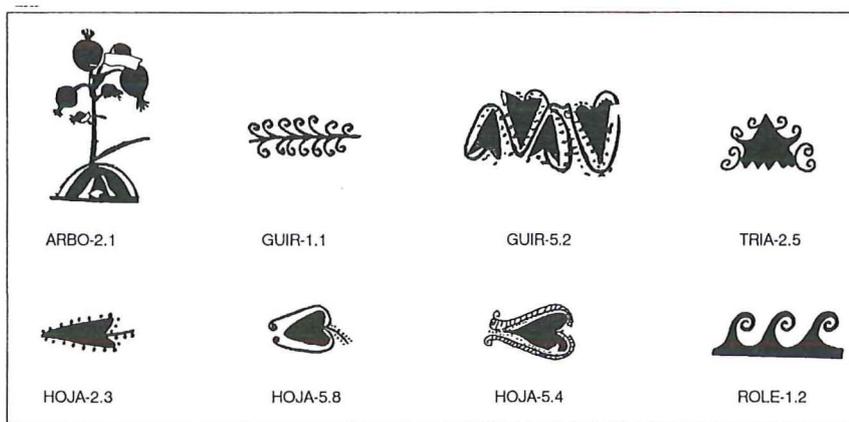


Figura 1. 1, Motivos propios del Estilo I; 2, Motivos propios del Estilo II.

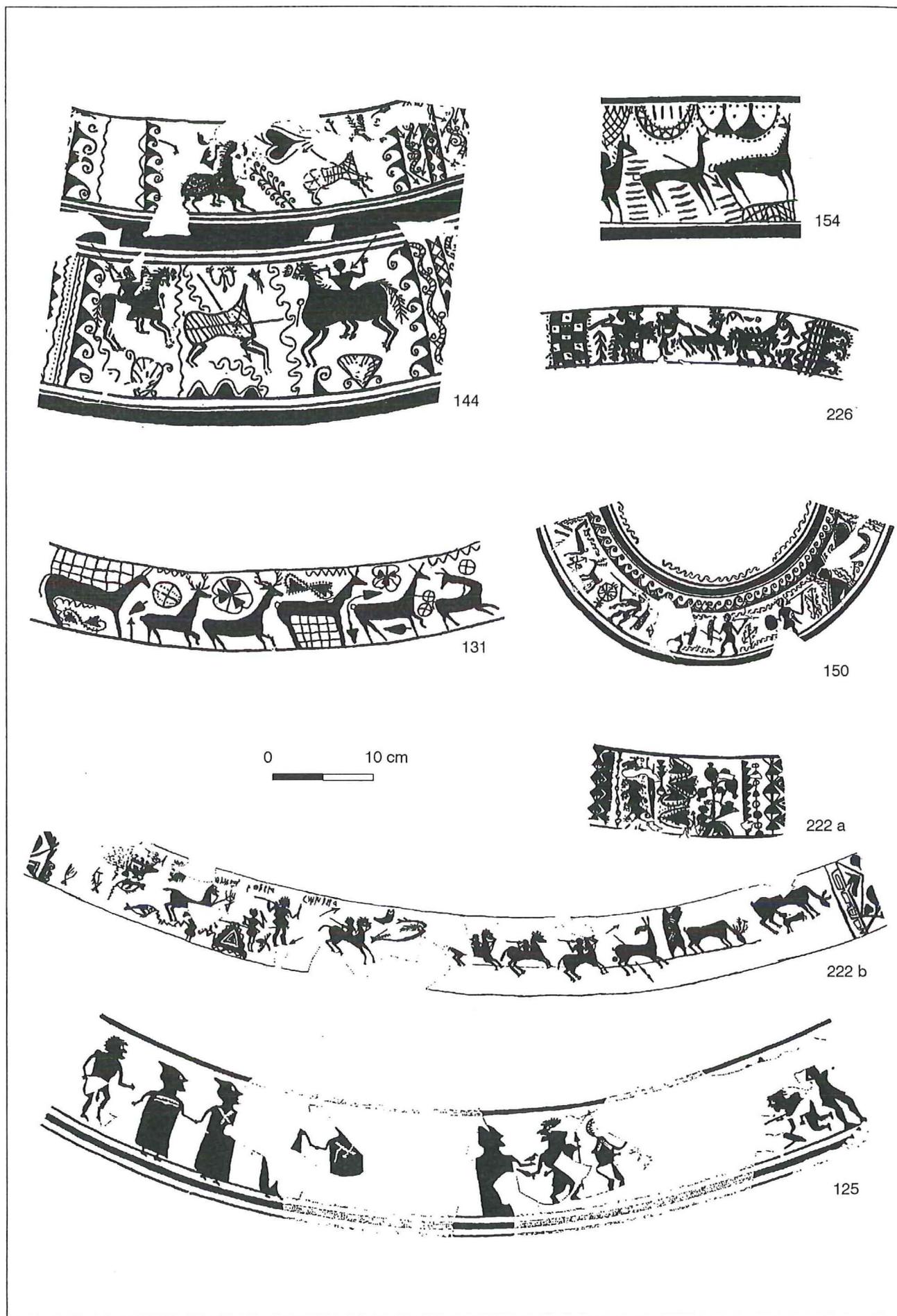


Figura 2. Bandas figuradas del Estilo I.

Algunas guirnaldas, poco realistas (GUIR-2), completan la serie de motivos vegetales del Estilo II.

■ FUNCIÓN Y SIGNIFICADO DE LOS MOTIVOS VEGETALES

La presencia de motivos vegetales dentro de las bandas con escenas ha hecho pensar, generalizando en los vasos más conocidos, en una exuberante representación de la naturaleza o en una composición decorativa barroca (Tortosa, 1996, 151). Sin embargo, tras esas abigarradas composiciones y, sobre todo, tras aquéllas que no lo son tanto, se esconden una serie de “mensajes” de aquéllos que las pintaron completando la simple sucesión de personajes sobre la banda decorada. Y estos mensajes van dedicados inconscientemente a nosotros, que los miramos desde fuera de su tiempo y cultura, que tenemos que descubrir cuáles son las claves implícitas en las pinturas que nos revelan, a falta de la piedra Rosetta de los signos epigráficos, estas narraciones y escenas aisladas. Las mismas que los contemporáneos de *Edeta* con seguridad comprenderían como un todo - figuras y motivos vegetales- en el que, está comprobado, no importaba la relación directa con la realidad, ni la perfección en la representación, sino el reflejar los distintos momentos y estados de la vida en sociedad de unas gentes, posiblemente dirigentes de la ciudad, que se perpetúan de esa manera como clase y a veces como individuos.

La falta de una disciplina de taller, la relativa escasez de vasos que nos ha hecho pensar en encargos, vasos de fiesta o conmemorativos o, en todo caso, realizados sin prisa e individualmente, así como la ejecución de los mismos dentro de un marco temporal relativamente breve, pudieron ser la causa de la ausencia de una estructura fija o evolutiva dentro de las bandas decoradas; aunque ésta sí existe al contemplar el vaso en su conjunto, tanto si está decorado con escenas como si la decoración es sólo de carácter vegetal o geométrico (Pérez Ballester, 1997, 118-124 y 153-155). Por ello, no hemos podido comprobar la existencia de modelos estructurales a través de la presencia y disposición de la decoración vegetal, semejantes a los estudiados, por ejemplo, en los paneles pintados de las tumbas de *Paestum* (Pontrandolfo y Rouveret, 1992, 23-79). Pero sí existen las claves que nos permiten, hasta cierto punto, “leer” las narraciones del TSM.

Vamos a analizar a continuación, dentro de cada uno de los estilos, cómo actúan los distintos motivos y a qué conclusiones interpretativas nos permiten llegar. Para ello hemos seleccionado una muestra de nueve vasos del Estilo I y 14 del Estilo II, en función del estado de conservación de las bandas figuradas, ya que era la única forma de observar e interpretar, con seguridad, el comportamiento de los elementos fitomorfos en el campo principal.

Dentro del **Estilo I**, los motivos vegetales asociados intervienen en la narración de varias formas:

- 1. Recreando para el espectador un ambiente silvestre para todos o alguno de los personajes que intervienen en la narración, mediante grupos de hojas

(Figs. 2, 131; 3, 122; 4, 3) o elementos esquemáticos en posición vertical que interpretamos como árboles o arbustos (Fig. 2, 144, 150 y 226).

- 2. Subrayando, junto a otros motivos geométricos (series de roleos o arcos de círculos concéntricos) o figurados (peces), las distintas secuencias espaciales o temporales de la narración (Figs. 2, 222b; 3, 122; 4, 3).
- 3. Asumiendo, combinado con los anteriores aspectos, un valor de *realia*, aunque tampoco se puede descartar una función simbólica como veremos más adelante (Fig. 2, 222a).
- 4. Marcando, con su total ausencia del panel figurado, un espacio de lugar cerrado o no-externo para el desarrollo de la narración (Fig. 2, 125).
- 5. Impregnando la narración, o parte de ella, de una carga simbólica de sustitución, como podría suceder con la asociación de guirnalda de *smilax* y granadas (Fig. 2, 222a) y con los diseños triangulares agrupados dentro del subtipo TRIA-2 pues, siempre que aparecen dentro de bandas narrativas, están marcando unos espacios muy determinados (Figs. 3, 122; 4, 3).

En el caso del **Estilo II**, el papel de reflejar una atmósfera rica y vital alrededor de los personajes, como se ha apreciado en la cerámica decorada de Elche (Tortosa, 1997, 189), o el puramente ornamental, que los motivos fitomorfos desempeñan en muchas series cerámicas ibéricas de los ss. II a.C. a I d.C., no puede descartarse, pero no creemos que fuese determinante.

En este conjunto, los motivos vegetales, abundantísimos, no tienen, salvo en dos casos (Fig. 5, 138 y 156), una referencia al paisaje donde se desarrolla la acción tan clara como en el Estilo I; la posible función simbólica de sustitución sólo la encontramos en un motivo -la flor trilobulada- en casos muy determinados (Figs. 3, 169; 6, 108); y tampoco aparecen elementos asociables a otros reales como ocurría con el granado. No obstante, sí hemos encontrado dentro de las escenas un evidente comportamiento estructural en algunos motivos, que definimos a continuación:

- 1. Marcando, verticalmente, el inicio y el final de una narración, mediante grupos de roleos verticales (Figs. 3, 149; 6, 151) y hojas combinadas con flor (Figs. 4, 127 y 129; 6, 107).
- 2. Actuando como separadores verticales de dos o más secuencias diferentes dentro de una misma narración. Este papel lo desempeñan series de roleos verticales y hojas (Fig. 3, 149), grandes hojas con flores verticales (Fig. 6, 151) y flores verticales solas (Fig. 6, 107) o combinadas con otros motivos (Fig. 3, 169).
- 3. Subrayando horizontalmente una secuencia dentro de una narración, como la guirnalda de volutas que sirve de base a la escena de enfrentamiento entre músicos del vaso nº 149 (Fig. 3).
- 4. Recreando un ambiente silvestre para todos o alguno de los personajes que intervienen en la

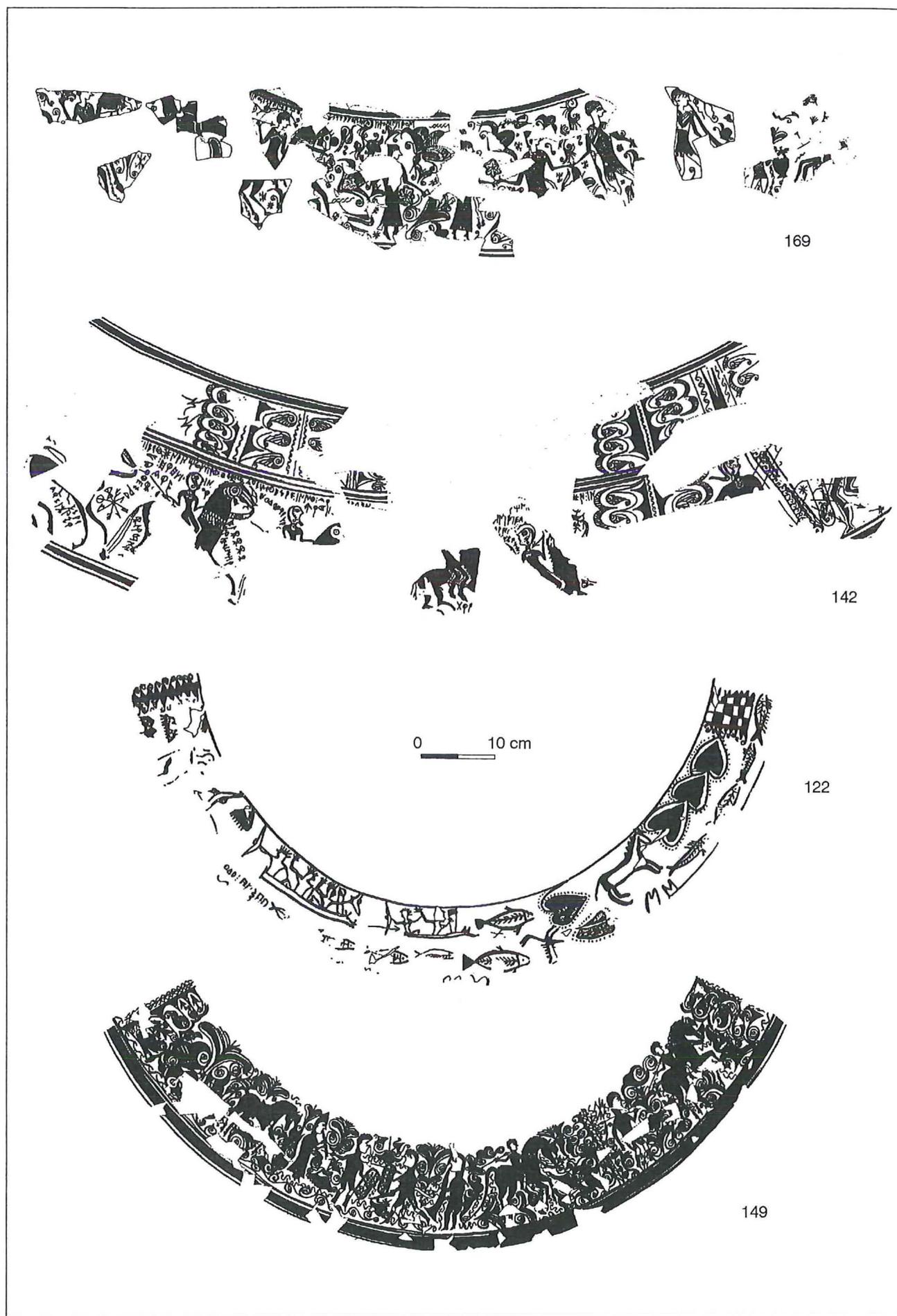


Figura 3. 169,142 y 149, bandas continuas del Estilo II. 3, banda continua del Estilo I..

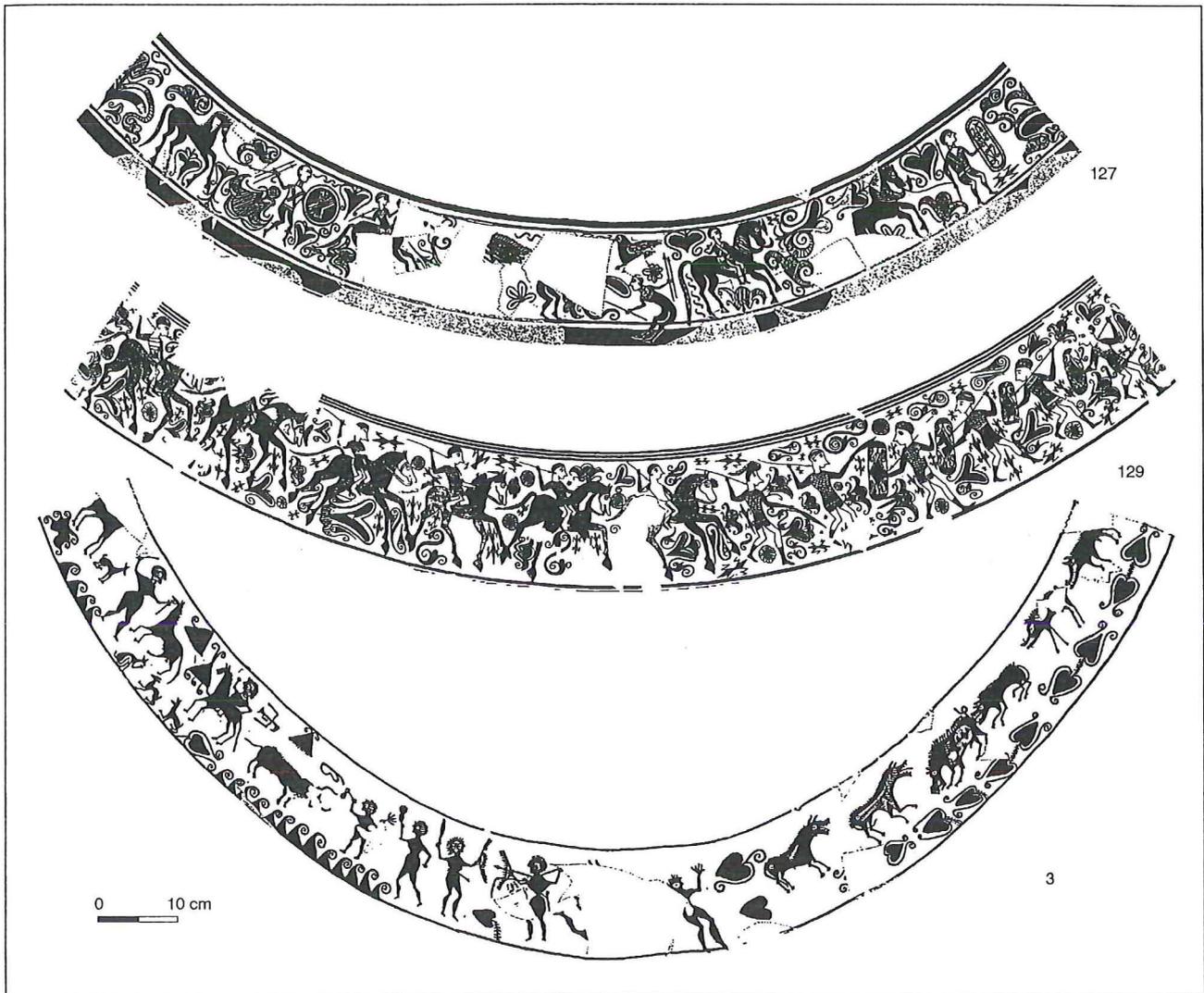


Figura 4. 127 y 129, Bandas continuas del Estilo II; 3, Banda continua del Estilo I.

narración, como las hojas de los vasos 138 y 156 (Fig. 5).

- 5. Impregnando la narración, o parte de ella, de una carga simbólica de sustitución. Es el caso de dos representaciones fragmentarias en las que dos jinetes desarmados llevan sendas FLOR-1 en la mano (Figs. 3, 169; 6, 108).

UNA PROPUESTA DE LECTURA DE LAS ESCENAS

La información proporcionada por la función de la decoración vegetal en las bandas figuradas y la propia gestualidad de los personajes nos han servido para sistematizar las narraciones y hacer una propuesta de lectura de las mismas en base, sobre todo, a la noción de tiempo que parecen expresar. Hemos clasificado las narraciones en cinco grupos:

- A. Narración simple que se desarrolla en una sola secuencia y en un único ambiente.
- B. Narración simple que se desarrolla en una sola secuencia pero en varios ambientes.

- C. Narración simple con secuencias sucesivas en el tiempo.
- D. Narración compleja con varias secuencias sucesivas en el tiempo.
- E. Narración compleja con varias escenas en ambientes diferentes, no necesariamente sucesivas en el tiempo.

En el cuadro siguiente recogemos, por estilos, la clasificación de las narraciones tratadas aquí:

Cuadro 1.

GRUPOS	ESTILO I	ESTILO II
A	131, 144 a y b, 154	107, 113, 121, 129, 138, 148, 151, 156, 157, 169
B	122	
C	226	
D	3	127, 149
E	125, 150, 222 a y b	142
Indet.		108

ESTILO I

Las escenas de este estilo se reparten entre todos los grupos, siendo significativas las concentraciones en A y E.

– A. La tinaja 131 presenta un panel figurado en la cara A del recipiente delimitado por las asas, mientras que en la cara B sólo hay motivos geométricos (Fig. 2). La temática es la más frecuente en el Estilo I, ciervos y ciervas en un ambiente silvestre recreado por las hojas simples o dobles que rodean a las figuras. Los reticulados asociados a dos de los animales han sido tradicionalmente interpretados como trampas (Ballester *et al.*, 1954, 51; Aranegui, 1997, 77). La posición de inmovilidad de estas dos ciervas contrasta además con el movimiento del resto, siendo un argumento a favor de esa interpretación.

La tinaja 144 tiene una decoración figurada dispuesta en dos metopas superpuestas rodeadas de otras vegetales y geométricas (Fig. 2). Se trata de dos narraciones simples, de caza de ciervo, con hojas, palmetas y un elemento esquemático arbustivo que recrean el espacio natural donde se desarrolla la acción. Destacar si acaso, el posible carácter sinóptico que puede desprenderse de la representación de la metopa inferior (b) en la que los cazadores están dispuestos a lanzar sus venablos, mientras los animales ya tienen las armas clavadas en sus cuerpos (Snodgrass, 1990, 152). Si aceptásemos esta lectura, la narración se encuadraría en el grupo C.

En la tinaja 154 hay una escena de caza de ciervos incompleta, limitada por las asas; en la cara B, sólo hay motivos geométricos (Fig. 2). La interpretación no plantea problemas, aunque en la zona conservada no se aprecia motivo vegetal alguno.

– B. En el *lebes* 122 entendemos que se narra un único episodio en dos ambientes (Fig. 3): uno acuático, marcado por las embarcaciones, los peces y una línea ondulada debajo de los mismos; y otro terrestre y de ribera, donde se sitúan el caballo y el guerrero a la izquierda de la composición. Nuestra interpretación es que se está narrando un hecho concreto, en el que un importante guerrero lucha y pone en fuga a dos embarcaciones enemigas; éstas no lucharían entre sí, sino que ambas se opondrían en paralelo al guerrero. El caballo situado en un ambiente silvestre, señalado por las hojas que le rodean, y de ribera, por los peces que hay por debajo, luce una frontalera lo que nos indica que no es salvaje, sino la montura del guerrero. Éste, además de tener un gran tamaño, aparece rodeado de los enigmáticos signos triangulares (TRIA-2) que caracterizan ambientes en los que se desarrollan actividades “nobles” o “aristocráticas” (como en Fig. 4, 3). La lectura de los dos letreros, uno de ellos al lado del guerrero y el otro debajo del caballo, ayudarían a una interpretación más segura de la narración. Este vaso es de los pocos del Estilo I que aparecieron en el templo del TSM; probablemente, se depositó en el pozo como agradecimiento y conmemoración de un episodio bélico victorioso.

– C. *Kalathos* 226, con escena en la que se narra una caza de ciervo (Fig. 2). Un motivo ramiforme vertical que surge del suelo es el único elemento que sugiere un ambiente silvestre. En la escena apreciamos, sin embargo, dos secuencias temporales, expresadas mediante el recurso de

repetir la figura principal (Snodgrass, 1990, 152): en la primera el cazador, a caballo, arroja su lanza contra el animal; en la segunda, el animal ya herido es rematado por el cazador que ha desmontado de su caballo, a la derecha de la imagen. Como en el caso anterior, el letrero asociado ayudaría a su interpretación.

– D. El *lebes* 3 presenta una narración en banda continua (Fig. 4). La composición carece de elementos verticales que indiquen, como en otros casos, el principio y el fin de lo narrado; no obstante, la especial disposición de los elementos vegetales y geométricos nos ayudan a leer este friso en el que los personajes y animales se suceden en un *continuum* aparente. Por un lado, las hojas dispuestas bajo el grupo de jabalíes y lobos y a la izquierda de éstos, separan e individualizan la secuencia, en la que Aranegui ha visto la dualidad entre la naturaleza salvaje opuesta a la dominada por el hombre (1997, 80-81); en este sentido, el grupo de animales salvajes queda, gracias a las hojas, perfectamente enmarcado en su ambiente y separado del resto de la narración. En el extremo opuesto, una serie de roleos simples (ROLE-1), interrumpida únicamente para colocar tres perros descansando y una hoja, marca el espacio en el que se desarrollan actividades de tipo lúdico o propias de la clase dirigente: un jinete contempla o aconseja a otro que doma un caballo; otros dos personajes juegan con un toro. Los cuatro perros y el caballo parado recrean un ambiente relajado y de prosperidad, en el que se insertan varios triángulos que hemos visto repetidos en otros escenarios (Fig. 3, 122), y que parecen subrayar estos ámbitos relacionados únicamente con la clase dirigente. Fuera ya de los roleos, dos secuencias, una de enfrentamiento entre infantes con hoja entre ellos, y otra incompleta, también con dos personajes, en el que parece producirse una muerte.

En un alarde de atrevimiento, ya que reconocemos las dificultades que cualquier estudioso tiene a la hora de acercarse a la comprensión de estas escenas, suponemos que se trata de la exposición de los diferentes episodios en la vida de uno o a lo máximo dos personajes distintos: en el primero, están ejercitándose en la doma del caballo y en el juego con el toro dentro de su propio ambiente o territorio (roleos y triángulos); en el segundo, vemos una lucha cuerpo a cuerpo fuera de ese ambiente, en el que uno de ellos encuentra posiblemente la muerte. El cuadro siguiente, donde los animales luchan entre sí, constituiría el contrapunto casi filosófico a la vida pautada del guerrero edetano.

– E. En la banda continua de la tinaja 125 llama la atención la ausencia total de elementos secundarios entre las figuras, ya sean geométricos o vegetales (Fig. 2). Este vacío, ya notado por Aranegui, para nosotros no hace sino mostrar el carácter de ambiente reservado a los hombres, a sus ritos y a sus hechos, al margen de los que tienen lugar en el entorno natural. Con demasiadas lagunas para intentar sin más apoyo que las figuras una lectura fiable, estamos de acuerdo con Aranegui en la presencia de un grupo de hombres encapuchados que danzan junto a otro desnudo, en uno de los paneles delimitado por las asas; en el otro, un personaje (¿mejor una estatua?) porta un ave en la mano, que la autora interpreta como parte de un ritual

de sacrificio y adivinación (Aranegui, 1997, 89); tras un espacio incompleto, se ve claramente un hombre armado y otro herido de muerte, con lagunas que hacen imposible, como decíamos, una lectura coherente del panel.

En la tinajilla 150 encontramos dos secuencias distintas, que pudieron ser simultáneas, con protagonistas diferentes (Fig. 2): por un lado, un enfrentamiento entre infantes, dos contra dos; y, por otro, dos ciervos en movimiento y en dirección contraria a los infantes, separados del grupo anterior por un elemento circular que surge del suelo a modo de planta o arbolito. No parece existir una relación directa entre ambas, salvo el indicar que el combate se desarrolla en un ambiente silvestre.

La gran tinaja 222 tiene dos registros figurados: uno superior en metopa, rodeado de otras geométricas y vegetales (Fig. 2, 222a), y otro inferior en banda continua (Fig. 2, 222b). La metopa 222a está definida por dos grupos de elementos geométricos verticales que se repiten a derecha e izquierda de la misma. Junto a una gran guirnalda de hiedra o *smilax* hay un árbol sobre promontorio o con fuertes raíces, del que cuelgan frutos identificables con granadas; dos personajes se encuentran en su base, un guerrero con cimera, espada y lanza, que coge por abajo uno de los frutos, y otro sin armas, con una postura extraña como si hiciese una pirueta o saliese del árbol, y que más que coger muestra un fruto al guerrero. La asociación granada con hiedra o *smilax*, nos sugiere un ambiente cuanto menos mágico para lo que allí se nos narra. La clara relación de ambos elementos vegetales con la eternidad y el paso al más allá (Izquierdo, en prensa; Pérez Ballester, 1997, 132-137 y 146), y la posible connotación de árbol de la vida al que trepa el posible héroe-guerrero (González Wagner, 1984, 48-49) que, por otra parte, es idéntico al representado en mayor tamaño en la banda decorada inferior (222b), son observaciones que dejamos apuntadas y que quizás más adelante ayuden a la lectura de las dos composiciones.

La banda continua 222b muestra una serie de escenas figuradas, en la que un elemento vertical geométrico indica el inicio y fin de la narración. Ésta tiene lugar en varios ambientes: acuático, marcado por la embarcación y los peces; terrestre y dinámico, en el que se reflejan diversas acciones, y que aparece subrayado por una larga serie de arcos de círculos concéntricos; y, al final, otro con una separación vertical, que interpretamos como un cercado, en el que aparecen varios ciervos pastando.

Es imposible, en el estado de nuestros conocimientos y sin poder leer los letreros que los acompañan, dar una lectura medianamente coherente y ajustada de los hechos que con seguridad se narran. Objetivamente podemos hablar de una embarcación de importante tamaño (¿púnica o romana?) que se acerca a tierra con ánimo belicoso (escudo y lanza del tripulante); un jinete desmontado (caballo espantado, quizás atado) y otro guerrero a pie reciben y arrojan lanzas o venablos, en dirección contraria a la embarcación, hacia otro jinete que parece huir. Aquí la narración se interrumpe por la presencia de un búho o lechuza, símbolo de nocturnidad y emboscada para Aranegui (1997, 79), sobre un gran pez; a continuación, una secuencia más o menos convencional de tres jinetes cazando un ciervo y la contrapuesta, estática y serena, de un

ciervo y una cierva pastando, con un cervatillo mamando. La presencia del ave nocturna y la acción dramática que se adivina en la primera parte de la narración, tiene seguramente relación con la escena de la metopa superior.

ESTILO II

En este estilo, frente a lo que sucedía en el anterior, hay un claro predominio de las narraciones más simples, es decir, las que narran un único episodio (Cuadro 1).

– A. La narración del *kalathos* 107 se desarrolla a lo largo de banda continua que ocupa toda la pared del vaso, con un gran motivo vegetal algo incompleto (FLHO?) que indica el principio y el fin de la misma (Fig. 6). Unas flores verticales entrelazadas sirven de separación a danzantes y músicos, recurso mediante el cual se señala la precedencia de los músicos sobre los danzantes, así como la organización del cortejo en dos planos.

El jarro 113 también tiene una amplia banda continua que ocupa toda la superficie del vaso (Fig. 5). Se desarrolla una escena en una sola secuencia, con dos elementos geométricos (ESES y ZAPA) que marcan el inicio y final de la narración. La lectura que proponemos parece clara: la escenificación de un enfrentamiento no cruento entre jinetes e infantes, acción en la que participan dos músicos que, en TSM, siempre acompañan las escenas en las que se desarrolla algún tipo de ritual.

La banda decorada del *kalathos* 121 tiene una composición metopada (Fig. 6). En la metopa principal, entre motivos geométricos verticales, dos jinetes cabalgan y sólo uno de ellos lleva una lanza. El letrero pintado que aparece en el labio ayudaría a interpretar esta sencilla pero, al mismo tiempo, enigmática escena.

El *lebes* 129 presenta un amplio registro decorado en banda continua (Fig. 4). La sucesión en vertical de dos grandes hojas con flor (FLHO) entre el primer infante y el último jinete marca el inicio y final de la narración que refleja, posiblemente, una danza o exhibición guerrera (Aranegui 1997, 61-62); la dirección hacia la derecha de todas las figuras y la torsión de cuatro de los infantes hacia la izquierda, además de imprimir un ritmo realmente magistral, podría indicar una disposición de marcha en círculo de los jinetes, con los infantes en el centro.

La tinaja 138 tiene dos registros figurados superpuestos (Fig. 5). El superior, entre las asas, presenta una escena en la cara A y motivos vegetales en la cara B. Esta escena no presenta problemas de interpretación pues, en una única secuencia, un jinete desmontado se enfrenta con una lanza a una enorme fiera, mientras que con la otra mano sostiene por la brida a su caballo que, espantado, intenta huir. El ambiente silvestre está marcado por la gran hoja central y la acción podría representar un hecho singular entre los caballeros de *Edeta*: el enfrentamiento en solitario contra una fiera. Kurtz ha estudiado esta temática en ésta y otras cerámicas de Elche y Teruel, interpretándola como una narración mítica heroica común a varios pueblos ibéricos (Kurtz, 1993). La banda inferior, con aves -al menos una de ellas un halcón- afrontadas a un lado y otro de un elemento esquemático que surge del suelo a modo de planta y a su vez entre grandes hojas, nos sugiere una evocación

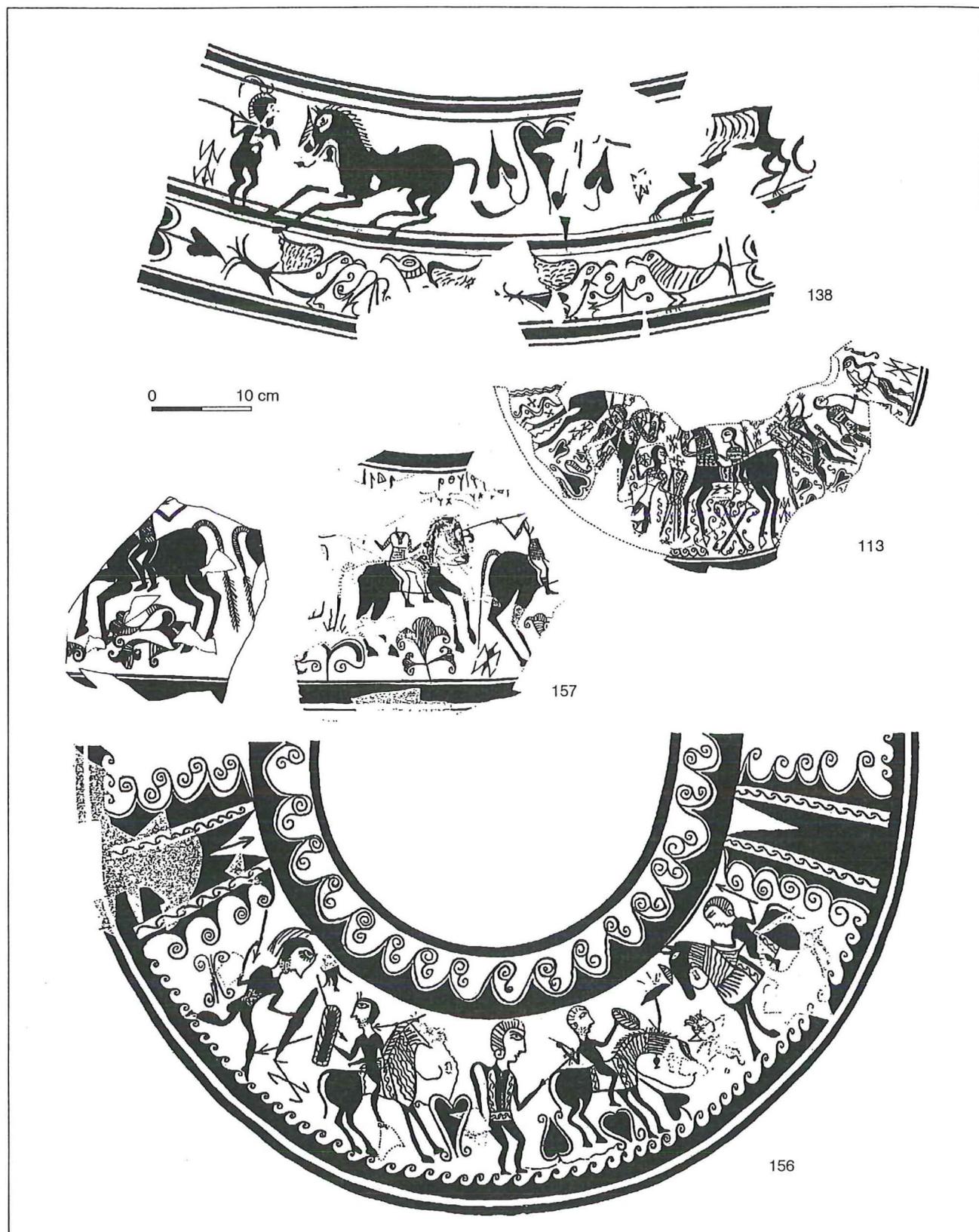


Figura 5. Bandas continuas del Estilo II.

heráldica de árbol de la vida, que en su sentido escatológico, sí estaría en relación con la narración superior.

Las asas de la tinaja 148 separan los contenidos de una banda decorada con dos caras diferentes (Fig. 6): en la cara A, una composición figurada y en la cara B, exclusivamente vegetal. En la cara A, se desarrolla una narración que es

bastante críptica, pues una serie de infantes camina hacia la derecha, armados con lanzas pero también portando otros objetos (ver infantes 1 y 4), entre peces, aves, y otros signos de carácter geométrico, guiados o precedidos, según se lea la escena, por una gran hoja metamorfoseada en pájaro. Para Aranegui se trata de un cortejo (1997, 94).

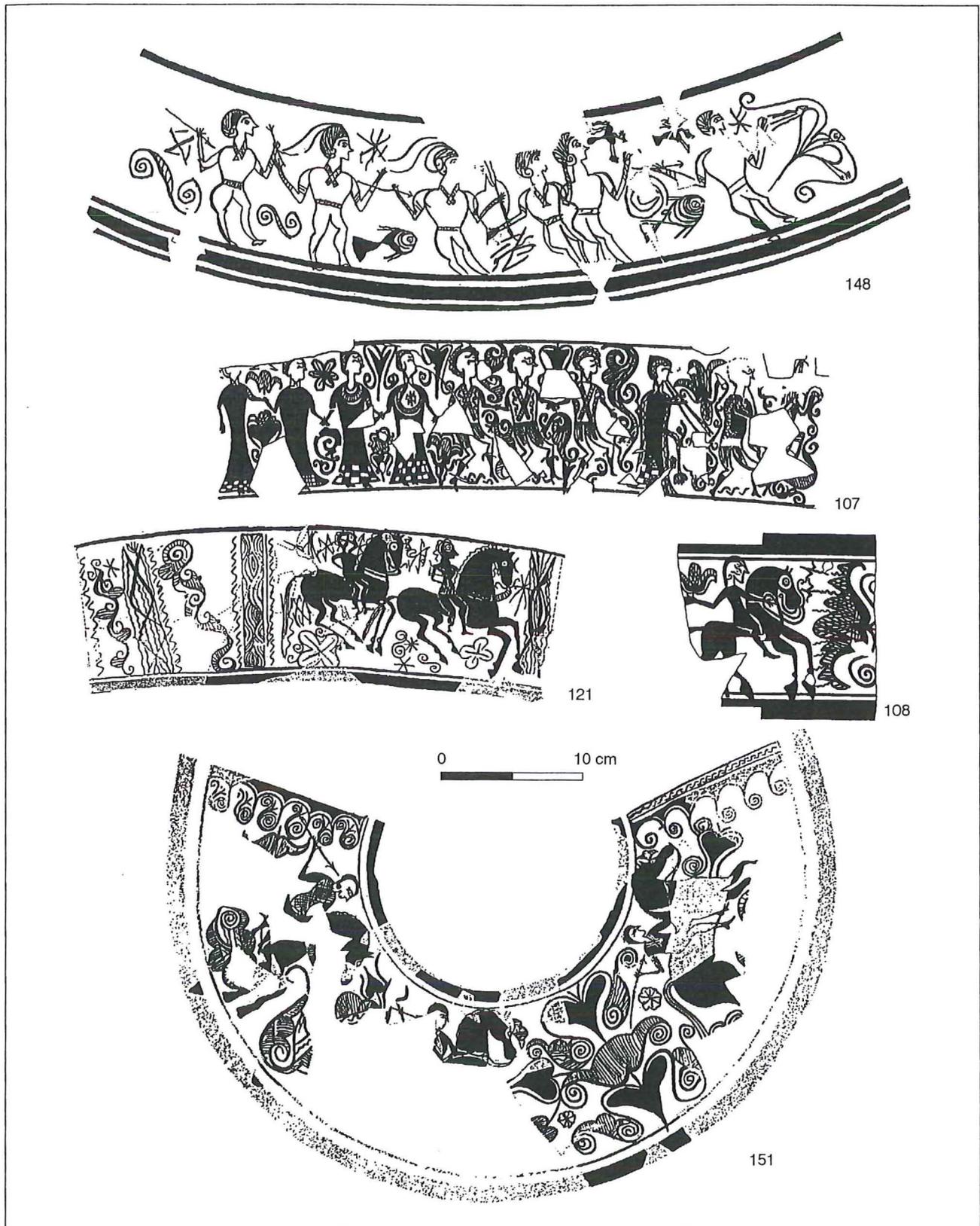


Figura 6. Bandas figuradas del Estilo II.

En la banda continua de la tinaja 151 aparecen tres jinetes cabalgando en el mismo sentido, blandiendo sendas lanzas (Fig. 6). Entre cada uno de ellos aparecen grandes motivos vegetales, separación que no puede interpretarse como indicador de secuencias sucesivas en el tiempo, sino más bien plasmar que los jinetes marchan uno

tras otro pues cuando van al lado no existen separaciones tan marcadas. Finalmente, una serie de roleos dobles en vertical marca el inicio y final de la acción.

La banda figurada de la tinajilla 156 representa un enfrentamiento cruento (jinete central claramente herido en el brazo), entre infantes y jinetes, en la que estos últimos

parecen llevar la peor parte (Fig. 5). Esta sensación se acentúa al observar la actitud de reposo de los caballos de los dos jinetes atacados, frente a la del jinete de la derecha que, claramente, marcha hacia ellos, como recién llegado y para prestarles ayuda. Las pocas hojas dibujadas entre los personajes pueden estar recreando elementos de paisaje.

La tinaja 157 ha conservado una banda continua, muy fragmentada, con elementos vegetales y letreros (Fig. 5). En ella aparecen varios jinetes armados cabalgando hacia la derecha y, al menos uno, en dirección contraria. La lectura de los letreros ayudaría a la interpretación de lo narrado.

El *lebes* 169 tiene una amplia banda continua en la que se desarrolla una narración difícil de leer por el estado fragmentario del vaso (Fig. 3). Estamos de acuerdo con Aranegui (1997, 90) en que se narra un ritual que se desarrolla “en dirección a” o “frente a” una figura sentada cuya disposición se opone a la del resto de los personajes, al igual que el portador de la sítula que le acompaña. Un gran elemento vegetal incompleto (FLOR o FLHO), en posición vertical detrás del jinete que porta una flor, nos ayuda a ordenar los personajes de esta narración que, de izquierda a derecha, discurrirían así: gran elemento floral vertical; jinete portador de flor; jinetes con lanza; flores y eses; danzantes femeninos y masculinos cogidos de la mano; músico (o músicos); portador de la sítula y figura sentada. Como en otros casos (Fig. 6, 107), los motivos situados entre jinetes y danzantes podrían interpretarse como un recurso para representar los diferentes planos de la acción.

– D. En el *lebes* 127, con amplia banda continua, una gran hoja con flor vertical (FLHO) marca el inicio y el final de la narración (Fig. 4). Ésta se dispone, según nuestra lectura, en una serie de episodios, sucesivos en el tiempo, en los que un guerrero a caballo parece ser el protagonista. En las secuencias centrales se enfrenta a un gran jabalí, y en la siguiente ya a pie, lucharía con otro infante, aunque esto último no podemos confirmarlo dado lo fragmentario del vaso. En todo caso, y a pesar de los distintos escudos, creemos que la colocación de un jinete desmontado a ambos extremos de la narración está indicando la entrada y la salida del mismo de una serie de situaciones agonísticas en las que acaba venciendo.

El *lebes* 149 también tiene, como el anterior, una banda continua figurada. La narración está dividida físicamente en dos partes por una doble serie vertical de roleos (Fig. 3). La lectura que proponemos es de una serie de secuencias protagonizadas por un solo personaje, sucesivas en el tiempo, y que se desarrollan de izquierda a derecha. La más clara es aquélla en la que el jinete desmontado, armado sólo con lanza (los jinetes de *Edeta* nunca portan falcata) y cuyo caballo se encuentra detrás, se bate con un infante, armado de falcata y lanza, entre dos músicos que resaltan el carácter especial del enfrentamiento, escena de gladiatura para Ville (1981) y ejercicio de adiestramiento para Aranegui (Aranegui, De Hoz, 1992; Aranegui, 1997, 101); toda ella subrayada por una guirnalda de volutas. A continuación y tras una hoja de diseño complejo, el jinete, ya montado, parte hacia otro lugar o se ejercita con la lanza. La segunda parte de la narración muestra al mismo jinete seguido por un infante en actitud de marcha, quizás su siervo, que lleva otra lanza al hombro.

Dada la lectura circular de la banda figurada, también puede situarse esta última secuencia al inicio de la narración: caballero e infante se dirigen a un escenario en donde competirán entre músicos; la narración acaba con el caballero que se marcha a caballo. A esta ordenación sólo se opone la menor entidad que debería tener el elemento vertical de inicio y fin del relato, así como el tamaño más pequeño de esta metopa respecto al resto.

– E. Tinajilla 142, muy fragmentada, con gran banda continua figurada situada por debajo de las asas (Fig. 3). En ella se identifican, al menos, dos secuencias distintas, en las que es difícil hallar su relación y de las que no sabemos si tendrían una doble separación vertical. En la primera, cinco jinetes armados cabalgan en la misma dirección; el primero de ellos vuelve la cabeza hacia atrás; las abundantes inscripciones sobre y entre los personajes, parece que los harían hablar a modo de bocadillos de cómics. En la otra secuencia, dos infantes se enfrentan en un combate cruento, con largos escudos y lanzas o venablos; éstos últimos han atravesado ya las piernas de uno de ellos, y se han clavado en los escudos. Como en el caso anterior (Fig. 3, 149), este episodio se podría colocar al inicio o al final de la narración. De nuevo, nos sentimos impotentes ante la imposibilidad de leer los abundantes letreros que darían sentido a la escena.

– Narración de tipo indeterminado

El *kalathos* 108 no se puede atribuir a ninguno de los grupos anteriormente establecidos, donde se narra una acción aparentemente sencilla y en una sola secuencia, porque la falta de una parte de la decoración podría contener datos que variasen totalmente el sentido de lo que ahora se ve (Fig. 6). Y esto por el carácter tan especial de lo representado: un jinete sin armas y que porta una flor en la mano derecha, tiene enfrente otra gran flor de diseño similar pero con 7 u 8 lóbulos, de la que también de manera excepcional, surgen rayos hacia el jinete. Poco más podemos decir, salvo que la flor trilobulada aparece también en manos de un jinete en una escena de ritual (Fig. 3, 169), así como en otro vaso con decoración similar de La Serreta; también en manos de una mujer que la acerca a la nariz para olerla, en un jarro fragmentado del TSM (79, inédito). Es evidente, en el caso que nos ocupa, el sentido de sustitución que la gran flor octopétala y por extensión la trilobulada, tiene con respecto a una fuerza o divinidad protectora para el edetano.

■ A MODO DE RECAPITULACIÓN

En este trabajo damos a conocer una parte esencial de la información disponible, en la actualidad, sobre las decoraciones complejas del grupo TSM.

La presencia/ausencia y asociación de determinados motivos, tanto vegetales como geométricos y figurados, en un mismo recipiente se ha revelado como el aspecto más significativo a la hora de atribuir decoraciones a uno de los dos estilos diferenciados, tanto si están completas como si están fragmentadas e incluso en el caso de que se trate de decoraciones totalmente vegetales. Para ello, ha sido imprescindible hacer un estudio detallado de los

diferentes motivos, estableciendo subtipos y variantes, porque van a ser precisamente ellos los que van a marcar las diferencias entre los estilos del TSM y, sobre todo, entre éstos y los de otros grupos afines, como El Castellar o La Serreta.

De entre los motivos propios de cada uno de los estilos, los vegetales son los más significativos no sólo por su escasez o abrumadora presencia, sino también por la diferente función que realizan en el marco de la narración.

En el Estilo I, los escasos motivos vegetales que hay en el campo evidencian, con bastante claridad, el significado que se les otorga cuando aparecen. En todos los casos en que la decoración está bien conservada, los elementos fitomorfos y otros afines simbolizan el espacio natural donde se desarrollan las diversas acciones, contraponiendo ambientes o constituyendo elementos de paisaje. Incluso, como hemos podido ver en la tinaja 125 (Fig. 2), su total ausencia es igualmente significativa del lugar donde se desarrolla la acción.

Por el contrario, la exuberante presencia de motivos en el Estilo II dificulta su interpretación. Independientemente de que en el futuro se pueda encontrar un significado al conjunto de la decoración presente en cada vaso, hemos podido detectar que alguno de los motivos tiene como objetivo organizar temporal y espacialmente la narración desarrollada, bien indicando el inicio de la misma, bien separando secuencias.

La expresión del *tempo* en las representaciones de las cerámicas del TSM nos muestra una amplia gama de modos, en los que las escenas simples con una sola secuencia espacial y temporal son predominantes (Cuadro 1). Pero donde también, especialmente cuando la narración es más complicada, se adoptan sistemas de plasmación del tiempo y del espacio similares al método sinóptico descrito por Snodgrass (1990, cap. 5) para el mundo griego desde la edad del bronce.

Esta propuesta es complementaria de la realizada recientemente y en la que se ponen las bases para una interpretación de la sociedad edetana (Aranegui *et al.*, 1997b), puesto que ayuda a entender mejor los hechos narrados.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANEGUI, C. (1997): La decoración figurada en la cerámica de Lliria, En *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Lliria (Valencia)*, Madrid, 49-116.
- ARANEGUI, C.; BONET, H.; MARTÍ BONAFÉ, M. A.; MATA, C.; PÉREZ BALLESTER, J. (1997a): La cerámica con decoración figurada y vegetal del Tossal de Sant Miquel (Lliria): una nueva propuesta metodológica, *Actas del Coloquio Internacional Iconografía Ibérica, Iconografía Itálica. Propuestas de interpretación y lectura, Varia, 3*, Madrid, 153-175.
- ARANEGUI, C.; HOZ, J. DE (1992): Una falcata decorada con inscripción ibérica. Juegos gladiatorios y *venationes*. Estudio epigráfico, *TVSIP*, 89, 319-344.
- ARANEGUI, C. (ED.); MATA, C.; PÉREZ BALLESTER, J.; MARTÍ BONAFÉ, M. A. (1997b): *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Lliria (Valencia)*. Madrid.
- BALLESTER, I. (1942): *La labor del S. I. P. y su museo en los años 1935 a 1939*. València.
- BALLESTER, I.; FLETCHER, D.; PLA, E.; JORDÁ, F.; AL-CÁCER, J. (1954): *Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria*. Madrid.
- BONET, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antigua Edeta y su territorio*. València.
- ELVIRA, M. A. (1979): Aproximación el estilo florido o rico de la cerámica de Liria, *AEA*, 52, núms. 139-140, 205-225.
- GONZÁLEZ WAGNER, C. (1984): Psicoactivos, misticismo y religión en el mundo antiguo, *Gerión*, 2, 31-59.
- IZQUIERDO, M. I. (e. p.): Granadas y adormideras en la cultura ibérica y el contexto del Mediterráneo antiguo, *Pyrenae*.
- KURTZ, W. S. (1993): Un posible tema heroico ibérico, *Saguntum-PLAV*, 26, 239-245.
- MATA, C. (1997): La ciudad ibérica de Edeta y sus hallazgos arqueológicos, En *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Lliria (Valencia)*, Madrid, 15-48.
- PÉREZ BALLESTER, J. (1997): Decoraciones geométricas, vegetales y figuradas: tres grupos de motivos interrelacionados, En *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Lliria (Valencia)*, Madrid, 117-175.
- PONTRANDOLFO, A.; ROUVERET, A. (1992): *Le tombe dipinte di Paestum*. Modena.
- SNODGRASS, A. M. (1990): *Arqueología de Grecia*. Barcelona.
- TORTOSA, T. (1996): Imagen y símbolo en la cerámica ibérica del Sureste, En *Al otro lado del espejo*, Madrid, 145-162.
- TORTOSA, T. (1997): Los signos vegetales en la cerámica de la zona alicantina, *Actas del Coloquio Internacional Iconografía Ibérica e Iconografía Itálica: propuestas de interpretación y lectura, Varia, 3*, Madrid, 177-191.
- VILLE, G. (1981): *La gladiature en Occident*. Roma.