

PRÓLOGO

TANTEOS EN TORNO A LA IMAGEN IBÉRICA EN LA CERÁMICA DEL SUDESTE PENINSULAR. UN «A MODO DE INTRODUCCIÓN» Y OTRAS REFLEXIONES¹

POR

RICARDO OLMOS

Instituto de Historia, CSIC

El libro que aquí se ofrece es principalmente resultado de una línea de investigación sobre iconografía de época ibérica en la amplia área del Sudeste Peninsular, que se encauzó a través de dos proyectos entre los años 1991 y 1997. Fruto principal de esa actividad fue la documentación precisa de la cerámica de Elche (Alicante), tanto del Museo de La Alcuía como del Municipal, que pudimos realizar gracias a las facilidades e incomparable hospitalidad de su Director, Dr. Rafael Ramos. Al trabajo de Elche siguieron, en medida menor, otros yacimientos, principalmente del Museo de Alicante, y ya más de modo más puntual, de Murcia, con el estudio de los fondos del Cabecico del Tesoro, Verdolay, lo que en aquellos años realizó Trinidad Tortosa como parte de su Tesis doctoral. A todos los responsables de estos centros que en su día nos acogieron y nos ayudaron debe expresarse hoy aquí nuestro mejor reconocimiento. La documentación gráfica, se encuentra ya en gran medida digitalizada y disponible en los archivos del Instituto de Historia del CSIC, labor que ha llevado a cabo la documentalista Eva Poves.

Los trabajos que aquí se presentan son alguno de los frutos de la actividad de entonces: a la labor primera de reunir y documentar –desbrozar en bosques que otros hollaron antes, agrupar y ordenar ramas caídas– se unió una creciente búsqueda metodológica y, con ella, la sistematización del complejo universo de los signos y su nomenclatura, tarea ímproba y no exenta de modernizaciones y subjetividades. De la labor de aquellos años también proceden los inevitables tanteos históricos y hermenéuticos que suscita el rico mundo

de imágenes de la antigüedad, al que consideramos tan alejado de nuestras categorías cotidianas y de nuestro propio imaginario. Al optimismo de las hipótesis que nos movían estos pasados años –asomarnos al universo figurado ibérico de esta zona entendiéndolo dentro del territorio y sociedad que a aquél se asociaban–, siguió –y sigue aún viva– la necesidad de comprender el marco histórico. Introducir los documentos, generalmente fragmentarios y descontextualizados, en el espacio y en el tiempo de la historia ibérica nunca es tarea fácil y menos en este caso. Está sometida a tanteos, a hipótesis y a teorías mudables. Exige continuas búsquedas y conlleva pequeños avances, pero también inseguridades y riesgos.

Quisiera, pues, presentar el libro desde esta perspectiva doble: la de un trabajo concluido desde los presupuestos de su momento pero al mismo tiempo obligadamente inconcluso, lo que es apuntar a esa paradoja y tensión entre la realidad y el deseo, tan inevitablemente humanas. Necesitamos datos contextuales más firmes, relaciones más seguras, afinar los lenguajes, abrir aún más el pequeño marco ibérico a la historia mediterránea, ser transculturales, integrar la imaginación en el método y en el rigor de las propuestas. Se ha logrado ya un amplio desbroce. Se aspira a más.

Pues si el material del área que constituye la necesaria protociencia está en su mayoría reunido y ordenado en un marco tipológico, el planteamiento en cambio de cuestiones ni ha cesado ni se agota –afortunadamente– con los trabajos de este libro, que por otra parte tantos temas y reflexiones suscita. Lejos de darse por cerrado, sospecho más bien que el asunto principal –el del imaginario y la sociedad ibéricas– queda aquí entreabierto a futuros análisis y a sucesivos debates.

Dos capítulos del libro tratan de la historia de la investigación inicial, la que se lleva a cabo desde el siglo XIX hasta bien entrada la segunda mitad del

¹ Texto realizado dentro del proyecto de investigación: «Animales y plantas en las religiones del antiguo Mediterráneo: Iberia y Grecia» patrocinado por la Dirección General de Investigación del MCYT (BHA2002-00844).

siglo XX. Las páginas de Rafael Ramos nos hablan desde dentro, desde la herencia de una larga tradición ilicitana. Cumplen, en gran medida, un cometido bibliográfico. Cada una de las tres figuras reseñadas es bien diversa. Aureliano Ibarra nos asoma al sabio local que se abre a Europa, alcanza nombradía académica y vuelve la mirada erudita, respaldada de autoridad, a su patria chica en busca de las raíces del lugar. Le preocupan la cuestiones de entonces: en la aún imprecisa definición de lo ibérico o prerromano prima la identificación del nombre, *Ilici*, de las fuentes clásicas con el lugar preciso. Es aquí heredero de una larga tradición filológico-humanística, que remonta al mismo siglo XVI. El camino es asociativo: las fuentes históricas pretenden el respaldo de los testimonios que va brindando la tierra.

Su hermanastro Pedro Ibarra, mucho más joven, arraiga plenamente en Elche, allí vuelve en busca de la querencia de su rincón natal, desde donde escribe y divulga. La minucia erudita de los datos es dedicación y experiencia cotidiana. El entorno le arropa. Algo más nos gustaría saber sobre esa «Sociedad Arqueológica Ilicitana», de la que es fundador (1890), para conocer cómo se concibe y desarrolla la arqueología en esos círculos de una burguesía local que acepta crecientemente el modelo de prestigio, más universal, del arqueólogo. En fin, para Pedro Ibarra la historia no deja de ser una dilatada crónica de su ciudad.

Su sucesor, Alejandro Ramos será ya el excavador incansable en solar propio que quiere situar los hallazgos en unos niveles arqueológicos para construir con ellos y, físicamente sobre ellos, la diacronía de este microcosmos, una historia que articule los objetos y que sea concorde con los descubrimientos. Historia que, inseparablemente, es también la suya, la de su propia casa solariega sobre el yacimiento, ante un fondo de huerta mediterránea y diseminados palmerales. A aquél se debe, en gran medida, la asociación y restauración de los fragmentos –lo que delata a una época–, el dibujo artístico con el desarrollo de las escenas de los vasos (reconstruir la totalidad, a veces más allá de ella), el bautismo de aquellas piezas más notables que asombrarán a muchos (suyo y de su entorno es el privilegio adánico del dotar de nombres nuevos a las cosas viejas), el impulso de dos Museos, municipal y local, de los que fue Don Alejandro creador, la comunicación ilusionada en reuniones promovidas desde Elche, en congresos nacionales y en el laberinto de tantas revistas hispanas e inencontrables textos locales, así como una divulgación absorbente en el ámbito, por lo demás tan limitado, de una España que fue, principalmente, la de nuestra autárquica postguerra. En Alejandro

Ramos tenemos al erudito y *self-made man*, convencido y profundamente identificado con su yacimiento-hogar.

El texto de Gloria Mora habla también de los inicios, pero elige la óptica del curioso impertinente, la mirada externa, que encarna el sabio francés Pierre Paris. Ayudó a inventar toda una historia legendaria en torno a un busto de mujer, la Dama de Elche. Y a inventarse a sí mismo, a través de una pasión de la que se autoalimenta. No es preciso subrayar que la eficacia del hermosísimo símbolo ha llegado incólume, si no acrecido, hasta nuestros días. Eficacia científica en su reducido círculo, eficacia comunicativa, mucho más extendida en el acuerdo de los hombres: la Dama. En esta trascendencia de lo local a lo universal no ha de negársele su gran parte de mérito al sagaz extranjero. Las diversas instituciones asoman tras las peripecias y búsquedas inagotables de las personas. Afanes, celos, esperanzas y recelos. Asistimos a los inicios borrascosos de unas relaciones extrañas entre esferas de poder diversas: diálogos cruzados –o monólogos paralelos, según se mire– entre el poder local, el mundo académico estatal, la reverenciada sanción europea. Elche interviene en esa invención del imaginario exótico de la temprana arqueología ibérica. La Alcudia y sus secretos siempre a medio desvelar, aún hoy mal conocidos, son el telón de fondo de una historia que brota siempre de una experiencia limitada y local. La España «primitiva» –por fin arte, pero, sobre todo, industria, es decir quehacer positivo del *homo faber*– se proyecta en la España imaginaria de 1903 y 1904, acaso no menos «primitiva» para los condescendientes ojos del ajeno viajero. El pasado dialoga con el presente en el reencuentro de miradas diversas. Aquí asoma también, por vez primera, la recién hallada cerámica ilicitana: ¿oriental, micénica, tan próxima y a la vez tan lejana?

El grueso del libro lo constituye la clasificación y análisis del material cerámico, que nos ofrece Trinidad Tortosa. Pero previamente voy a referirme a dos textos breves. Carmen Sánchez clasifica unos fragmentos cerámicos áticos, un fósil que nos sitúa en las últimas décadas del siglo V y primera mitad del siglo IV a. de C., según los casos. Los restos son a veces diminutos, pero bastan. Por ellos conocemos formas, atisbamos temas –asuntos dionisiacos, alguna oscura fiesta ática...–, y más eventualmente, con la autora, nos arriesgamos a conocer talleres y pintores de la industriosa Atenas. Los fragmentos permiten imaginarnos una presencia rica de cerámicas griegas en un antiguo enclave ibérico. Pero, lamentablemente, la utilidad de estos testimonios se ve muy limitada en el

marasmo de su descontextualización. Definen, sí, un horizonte cronológico, probablemente el mismo de las esculturas en piedra caliza que apuntó ya Alejandro Ramos (signos aristocráticos y mediterráneos uno y otro); pero quedan latentes importantes cuestiones históricas: ¿a qué contexto local concreto, a qué conjuntos se asocian, cuál es el coetáneo universo no figurado sobre el que esculturas y vasos tan poderosamente destacan? La eclosión de la producción ibérica que luego se nos muestra queda separada por un intervalo de dos o más siglos. Tampoco es posible constatar una sospecha: la posibilidad de que alguno de estos vasos áticos de lujo, tan vivamente decorados, haya pervivido a lo largo de varias generaciones, trascendiendo el tiempo y sus sentidos primeros, como la misma Dama, aquéllas y ésta memoria de las cosas de antaño. Todo ello deja en la oscuridad un temprano mundo ibérico ilicitano que hubo de articular su identidad aristocrática a través de esta apropiación de signos propios y foráneos. La Elche de los siglos V y IV –Elche, repito, de la coetánea escultura monumental en piedra, irradiadora de aristocracias– pudo asemejarse a otros nacientes *oppida* ibéricos, como fue el caso de Obulco.

El conjunto de cerámicas de lujo de época helenística importadas del Mediterráneo oriental que analiza Paloma Cabrera, casi igualmente descontextualizadas, nos aproximan mucho más a nuestro ámbito cronológico, el inicial de la producción ilicitana. La tipología decorativa permite a la autora definir talleres y situar los documentos en su ámbito comercial peninsular. Siempre fragmentos, su cuantificación relativa expresan la relevancia del asentamiento. Cuencos «megáricos» y *lagynoi* nos hablan además de vino escogido, de apertura a un distintivo lujo mediterráneo. La misma decoración floral –estilización de la naturaleza y del jardín metaforizado en este hermoso texto– se asocia a una moda que proyecta la mirada allende el mar –horizonte exótico, más allá del territorio y de la experiencia cotidianas– y que puede ayudar a estructurar el propio universo ornamental. Una similar abstracción de signos en orillas diversas. Pues el inmenso mundo creativo que configura los vasos de Elche no se entiende sólo desde sí mismo, sino sobre todo en esa apropiación ‘mediterránea’ de la naturaleza durante la época helenística. Una luz más amplia ilumina el rincón occidental. ¿Verían los ilicitanos en la roseta del fondo de los cuencos megáricos un símbolo de su diosa, propone sugestivamente Paloma Cabrera?

Trinidad Tortosa reúne y sistematiza la inmensidad del universo cerámico ilicitano figurado. El mundo de las formas y las decoraciones queda introducido

además en su diacronía. Ella crea, y distingue en etapas sucesivas, la historia interna de un mundo dotado de vida propia. La cerámica se articula y define como un organismo que trata de estructurarse y jerarquizarse a sí mismo. Criterios de tamaño y de ordenación interna de la decoración sobre el soporte –relación siempre coherente y regida por prácticas, tendencias o normas– guían esta taxonomía orgánica y comprehensiva. Pero en esta propuesta de ordenación prima el vector del estilo. Concepto, sí, vectorial, en cuanto Trinidad Tortosa nos habla de estilos ilicitanos, que entiende en su dinámica y en su mudable fecundidad histórica. Pues el eje taxonómico se ve cruzado y trabado en su larga duración, en su diacronía. Gestos y prácticas productivas ibéricas se prolongan hasta la plena romanidad imperial, donde entran en diálogo con otros usos y modelos diferentes, ya romanos. En este texto está en germen una forma de estudio de la transculturalidad, a través de ese humilde testimonio que es la forma cerámica y su estilo decorativo. Antes, principalmente desde la seminal obra de Pere Bosch Gimpera, el estilo había servido para construir una diversidad ibérica peninsular, diversidad anunciadora, para Bosch y otros, de los pueblos constitutivos de España. Ahora, el problema se plantea de modo diferente y la tipología logra adquirir de este modo una incipiente carta de naturaleza histórica: podrá convertirse en una forma de análisis interno de un devenir social.

El estilo I ilicitano, con los grandes vasos y su iconografía peculiar, (en ellos surge el poderoso universo fitomórfico y animal e, inseparablemente, la más esporádica presencia antropomorfa) suscita siempre cuestiones nuevas. Un cierto impulso de autorrepresentación mueve el surgimiento de estas imágenes en el nuevo *oppidum*. Si ampliamos la mirada veremos ciertas correspondencias, al modo de una necesidad extendida por inventar las identidades locales, en un fenómeno más amplio, emergente en los siglos III y II a. de C. en diversas áreas de la Península. No sólo en la aludida Liria, un *oppidum* centralizador de territorios, y su original cerámica, acumulada y atesorada en ciertas habitaciones singulares. También la compleja iconografía de las acuñaciones numismáticas en lo que pronto deviene la Ulterior nos ofrece un amplísimo muestrario de ejemplos (Olmos, 1995). No pocas invenciones de los orígenes míticos de cada «etnia», de cada *oppidum* –de los que conocemos algunos trasuntos en obras poéticas posteriores, como las *Punica* de Silio Itálico– se gestan en este temprano momento «helenístico», época de turbulencias y expectativas. Pero el área ilicitana, y gran parte del llamado mundo ibérico, es tardío

en la acuñación de moneda propia, lo que no impide otros cauces de esta búsqueda de autodefinición iconográfica en la cual puede intervenir el estímulo, primero de la presencia comercial y militar púnica, luego de Roma. Parece muy posible que Elche participe en este impulso y tendencia más general y que su cauce de expresión sea la imagen cerámica, con signos extendidos –como resaltan Trinidad Tortosa y luego también Juan Antonio Santos– en otros yacimientos al interior y al Sur de Elche –Elda y el Cabecico del Tesoro– de una debatida y huidiza Contestania. Pero, recogemos aquí el debate que plantea Juan Antonio Santos en sus reflexiones finales– ¿reflejan estas coincidencias estilísticas efectivamente una precisa identidad local o algo más amplio y, a la vez, más indefinible? ¿El signo local se anuncia también como indicio de relación comercial, de privilegio de intercambios? La transmisión del signo puede asumir, en cada nuevo contexto, otros sentidos. Esta puesta en guardia es una de las perspectivas del texto conclusivo –diacronías sociales, territorios– de Juan Antonio Santos.

Es ahora el momento de retomar algunas reflexiones de carácter iconológico y religioso.

El poderoso repertorio iconográfico de Elche nos habla, ante todo, de imágenes de la naturaleza. ¿Qué entendemos, qué queremos decir por naturaleza? Naturaleza, sin duda, en el sentido antiguo y mediterráneo del término, tal vez no muy lejano del de la *physis* griega, que en Roma corresponde con la voz *natura*, una *natura naturans* spinoziana. *Physis*, en el sentido de lo que brota, de lo que surge, lo húmedo, lo vigoroso, «que ama y busca ocultarse o esconderse», en la enigmática expresión de Heráclito, tan diversamente debatida (*physis kryptesthai philei*, fragto. B 123 Diels-Kranz). En fin, de lo que irrumpe y se transforma. He apuntado en otras ocasiones este sentido engendrador de la naturaleza ibérica, tan originalmente expresada en las imágenes de Elche.

No tenemos textos propios, nos quedan los iconos y su obligada indefinición. En las imágenes de esta *physis* ilicitana que asumen y reflejan los vasos nos llama la atención el vigor, la inmediatez y contigüidad existente entre los seres. Animales y plantas pueden surgir y combinarse de forma múltiple en esa *physis* más universal: poderosa fuerza común, casi indistinta de la que aquellas emergen. Contigüidad y proximidad entre esferas diversas –vegetal, animal, incluso humana o, más bien, de faz frontal o máscara demoníaca–, que llamaríamos metamórficas. Pues la metamorfosis –tan mediterránea y céltica, tan helenística– es, en definitiva, la manifestación dinámica de la *Physis*. La iconografía ibérica de este período –más

allá de la cerámica de Elche aquí estudiada– no ajena a *prodigia* y extrañas metamorfosis. La Alcudia expresa esta vigorosa idea de un modo singular.

Contigüidad y metamorfosis, tal como se atisba en los grandes vasos del primer estilo de Elche, permiten asomarnos a una concepción antigua más amplia sobre la naturaleza. En el libro V de su *Historia Animalium* (539a ss.) Aristóteles trata de la autogeneración de algunas plantas y animales, tema al que ya se refirió, nos dice él mismo, en su tratado perdido de botánica, *en tois phytois*. Una vieja creencia popular, extendida en ciertos ámbitos mediterráneos pero común a numerosas otras culturas (Guthrie, 1965), suponía una *physis* autoengendradora. Y ello es lo que parece también asomar en estas imágenes de Elche en que vemos surgir, de impetuosos tallos o brotes florales, indistintamente a plantas y animales, así como rostros o máscaras antropomorfos. Modelo biomórfico o, mejor, fitomórfico del cosmos –que se basa en una observación o intuición inmediata: el germen del crecimiento universal se oculta bajo tierra–, frente al modelo demiúrgico, del creador o hacedor exterior al mundo, que extendió en el imaginario occidental el famosísimo relato bíblico del Génesis (sobre ambos modelos véase, recientemente, W. Burkert 2002, cap. II, p. 75). La flor, la roseta, el cuadrifolio, el carnicero, el ave, devienen entonces símbolos, se cargan de significados propios, interiores a este código de representaciones y resulta inútil buscarles una relación más definida con la naturaleza real. ¡Ardua tarea hallarles una correspondencia con especies de la flora y fauna ilicitana! Pues estamos ante una construcción mental, ante una naturaleza altamente simbolizada. Ya lo apuntó espléndidamente Paul Jacobsthal cuando habló de la fuerza mítica de la palmeta griega o céltica, Árbol con mayúscula, planta por excelencia que existe en el imaginario y acuerdo de los hombres, traslación mítica y artística de una poderosa representación de la naturaleza. Y, al tiempo, ornamentación abstracta que puede servir aquí o allá, en el interior contextual de cada figuración, para designar tal o cual planta concreta, «hieroglifo en la denominación de lo concreto» (Jacobsthal, 1927, 81). La naturaleza traslada su eficacia a la representación, el vaso deviene apropiación y metaforización final de aquella: la ornamentación –lejos de nuestra concepción actual que trivializa el ornamento– es en sí mismo *physis* y algunos de los grandes vasos de Elche nos asombran ante ese poder de la voluta-sépalo, de la flor-roseta, del carnicero prototipo de un imaginario primordial. La riqueza ornamental adquiere sentido propio, la vegetación es fecundidad del vaso, de su propietario, del lugar. Aludiremos enseguida a esta apropiación social.

La mayoría de nuestras flores y animales de Elche tienen mucho que ver con la formulación popular de una *physis* engendradora de *phytá* y de *zoa*. De animales que crecen en el interior de plantas, como decía el citado pasaje de Aristóteles. De otros que surgen, como llamaba Lucrecio a estos surgimientos originarios, *sponte sua*, automática, espontáneamente. Y tal vez, incluso, que incluye a la misma divinidad de rostro femenino y mueca protohumana –pues ella es devenir, tierra y máscara–, a la que se dedica el crateriforme especial, con asas serpenteantes, del estilo II (nº 74). Señora rodeada por dos palomas que se acompaña, en la cara opuesta, por dos bustos barbados, varones míticos entre serpientes que la contemplan. En ningún otro vaso de Elche hallaremos una asociación tan estrecha entre forma y significado. Las asas de la pequeña cratera o cántaro –en una inapropiada terminología griega–, transformadas en serpientes verticales, acompañan la epifanía de la surgiente máscara telúrica, que quiere romper el mismo marco cerámico que la encierra. La figuración del rostro-planta no es exclusiva de Elche, lo que nos amplía el imaginario a un amplio territorio. La rama transformada en atisbo de máscara, en rostro de boca-bostezo de hiedra, en un cálato del Cabecico del Tesoro (Murcia), hiedra-rostro fecundo en la que pican aves (Nicolini, 1973, p. 105, fig. 86), tiene connotaciones mediterráneas pero también concomitancias ilicitanas. No solo se participa del código ornamental –que explicaría el comercio– sino de cierto sentido simbólico común. También en Liria somos testigos de similares mutaciones y *prodigia* como la flor-ave: ¿qué mejor ejemplo para glosar a Aristóteles, el imaginario popular que subyace a Aristóteles? (Olmos, 2000, p. 73, figs. 22-24).

Y, sin embargo, se habla ocasionalmente en nuestro libro –y es además doctrina aceptada por muchos– de una intrusión en estas iconografías del ámbito religioso de la púnica Tanit –culto que asumirá luego Iuno en su templo tetrástilo de la temprana acuñación imperial– lo que crearía, aparentemente, dificultad al modelo que aquí presento. Pues la Tanit o Perséfone, que conocemos bien por los extendidos pebeteros cerámicos extendidos en el sureste peninsular, y probablemente en alguno de los vasos del catálogo configuran un modelo religioso muy diferente del fitomórfico del surgimiento espontáneo. En estos rostros serenos y bellos de los pebeteros –lejos de las máscaras grotescas en la cerámica pintada del Primer Estilo– se muestra a la dadora de espigas y frutos a los hombres. No es la naturaleza autoengendradora e imparable sino una divinidad serena, concedora de los

secretos de aquélla, Señora, la que entrega –y nos enseña– el cultivo de los cereales y las plantas: modelo antropomórfico del dios benefactor dueño de una naturaleza cuyo ofrenda, realizada con profunda seriedad, beneficiará a los humanos. Una divinidad mediadora y generosa. ¡Qué lejos esta solemnidad del rostro-hiedra grotesco del cálato del Cabecico del Tesoro!

Pasemos al ámbito de nuestros vasos. Trinidad Tortosa propone sugestivamente la presencia de Tanit en la representación femenina del vaso nº 10, «que surge de la tierra, con el rostro de perfil, sin pies y con las alas abiertas». No es una intrusión aislada. Pues, formal y funcionalmente, la autora ve en esta figura una representación y sustitución del brote vegetal de la mayoría de composiciones vegetales. ¿A qué divinidad se asocian las tacitas recurrentes (tipo 12 del estilo 2), en cuyos medallones se representan rosetas y signos vegetales y, ocasionalmente, un rostro de perfil (nº 125)? La autora propone un uso sagrado y asocia esta forma a objetos rituales como el famoso recipiente múltiple del estilo I (nº 16). Estas tacitas, nos recuerda Tortosa, se asocian a la zona de los templos ibéricos, y algunos de los ejemplos a la moneda con el templo tetrástilo dedicado a Iuno.

En esta tensión, pues, de representaciones diversas –y no en un modelo religioso único– parece situarnos la iconografía de la cerámica de Elche. Tanit, sí, pero probablemente asumida, reelaborada, apropiada en un universo religioso anterior, acaso este último coexistente con la nueva formulación, o emergente en ella. No lo sabemos. El problema es más complejo de lo que en un primer momento supondríamos y en la penosa inseguridad contextual apenas podemos exigir más luz. Carecemos de textos y las imágenes son ambiguas. Pero hay algo cierto: la poderosa representación de un cosmos fitomórfico arraiga, se convierte en ornamento y en signo de la cerámica de una ciudad y de toda una región, traspasa el tiempo. De esa poderosa imagen queda el recuerdo esquematizado en prácticas muy posteriores, que penetran ampliamente en época imperial, con un sentido ya casi formulario, desprovisto seguramente de su anterior sentido semántico, en el estilo III de la propuesta de Trinidad Tortosa.

Hemos hablado de *physis*, de naturaleza pero ésta probablemente no tiene sentido en sí misma, sino en su entramado urbano y social. Pero queda por averiguar por qué Elche, frente a Liria, de iconografía más explícita, apenas se representa a sí misma en sus estructuraciones de grupo, clase y género, sino que lo hace siempre a través de la representación abstracta,

o abstrayente, de estos extrañísimos universos vegetal y animal. Cuando esporádicamente el ceramista representa un motivo mítico, de contenido iniciático, como en el vaso (nº 5) del joven que arranca la lengua al inmenso monstruo devorador, carnicero, la vieja representación de la naturaleza mítica está detrás. La inmensa vegetación tras el adolescente solitario y asociada al monstruo adquiere en sus volutas vida propia, irrumpe en la escena, es *physis* engendradora y su presencia multiplica el vigor del enfrentamiento, pero al mismo tiempo simbolización espacial del bosque iniciático, ámbito alejado del *oppidum* construido por los hombres en el que el adolescente cumplirá su increíble hazaña. Un ejemplo, al menos, de naturaleza integrada en un contenido episódico y que mantiene su original fuerza simbólica propia.

Excepcional es también el otro gran vaso figurado, el del varón que lleva de las riendas el caballo enjaezado con silla de montar, sin su jinete. Tema puramente heroico, que asocia el compañero al difunto, representado en su caballo sin cabalgar, lo que asocia Elche a otras representaciones cerámicas de contenido heroico, como la misma Liria, y sobre todo, la representación escultórica de la anterior tradición ibérica: recordemos el caballo sin jinete, de La Losa, Albacete. Los otros dos paneles se decoran con la gran ave y las espectaculares manifestaciones florales que dan pleno sentido a un espacio lleno y fecundo. Es necesario entender los tres paneles del recipiente en su relación íntima: la naturaleza y el episodio aristocrático de la *memoria maiorum*; *physis* y recuerdo heroico, íntimamente complementarios.

Estos dos ejemplos nos plantean de manera muy vívida el tema del sentido social de estas representaciones de la imagen de la naturaleza. Trinidad Tortosa alude a esta clave interpretativa, que es un camino de indagación seminal y fecundo. Pues queda la sospecha de que en Elche no se representa la naturaleza en sí misma sino en su función política e integradora del nuevo espacio de convivencia del *oppidum*. Pro-

bablemente en Elche pervive la vieja idea orientalizante –que vemos expresado en los relieves funerarios de Pozo Moro (Albacete) y en los grupos escultóricos de Porcuna (Jaén)– de la fecundidad de la naturaleza asociada al poderoso, al príncipe, al aristócrata, a los grupos emergentes en el nuevo ordenamiento del territorio y de la ciudad. Sólo entonces la *physis* pasa a ser aglutinación del presente y memoria del pasado, es decir, historia.

El presente libro presenta y ordena materiales, trata de recuperar el irrecuperable contexto arrebatado, anuncia diacronías de signos y sistemas, busca y propone sentidos, suscita preguntas en el espacio y el tiempo de las sociedades ibéricas. Es puerta y anuncio de reflexiones. Afortunadamente, queda aún lejos el agotar el tema.

BIBLIOGRAFÍA

- BURKERT, W., 2002: *Da Omero ai Magi*, [Marsilio Editori], Venezia 1999 (= trad. al castellano, *De Homero a los Magos. La tradición oriental en la cultura griega*, [El Acanilado], Barcelona).
- GUTHRIE, W. K. C., 1957: *In the Beginning*, Ithaka, Nueva York (2ª ed. 1965).
- JACOBSTHAL, P., 1927: *Ornamente griechischer Vasen*, Berlín.
- NICOLINI, G., 1973: *Les Ibères: art et civilisation*, Paris.
- OLMOS, R., 1995: Usos de la moneda en la Hispania prerromana y problemas de lectura iconográfica, en: Mª P. García-Bellido, R. M. Sobral Centeno (eds.), *La moneda hispánica: ciudad y territorio, Actas del I Encuentro Peninsular de Numismática Antigua, Anejos de AEspA*, XIV, Madrid, pp. 41-52.
- OLMOS, R., 2000: El vaso del «Ciclo de la Vida» de Valencia: una reflexión sobre la imagen metamórfica en época iberohelenística, *AEspA* 73, 59-85.