

CARMEN ARANEGUI

LAS ARTES DECORATIVAS EN LA CERAMICA IBERICA VALENCIANA

El hecho de dedicar nuestra atención a las artes decorativas ibéricas reflejadas en los vasos cerámicos nos hace suponer la aceptación de las bases sobre las que la Cultura Ibérica se asienta que, tras largos períodos de discusiones centradas en la cuestión del origen, la cronología y la delimitación geográfica de este pueblo, han quedado hoy establecidas en términos por todos conocidos ¹.

La superación de estos problemas de base nos permite hoy pasar a analizar aspectos particulares, e incluso secundarios en cierto modo, de lo que la Cultura Ibérica fue, documentados por materiales cada vez más abundantes, obtenidos en excavaciones arqueológicas sistemáticas, que van mostrando una serie de constantes dignas de ser tenidas en cuenta.

Al centrar nuestro trabajo en las pinturas que aparecen en las vasijas ibéricas somos conscientes de las limitaciones que esto implica con respecto a la obtención de conclusiones que sean válidas para el gran arte ibérico, conocido fundamentalmente a través de la escultura y que muestra un estado de la cuestión distinto; pero, por otra parte, nos es muy grata la circunstancia de que sean estas pinturas decorativas un fenómeno permanente a lo largo de los cinco siglos en que se desarrolla esta cultura y que muestren, a la vez, una evolución propia, con matices diferenciales incluso en el área objeto de nuestro estudio, que nos dan ocasión de ensayar un aspecto a menudo olvidado por los historiadores del Arte Antiguo, el del estudio de las corrientes del gusto, los cambios que experimentan y sus implicaciones.

Si esta manifestación entra o no dentro del llamado «arte popular» es algo que no creemos estar en condiciones de decidir, ya que este término, introducido por la crítica de la época romana ², supone una espontaneidad colectiva o individual por medio de la cual se expresa sinceramente el «espíritu popular». En un momento como el que tratamos, el definir tal espíritu puede considerarse

¹ FLETCHER, D., «Parte primera de La Bastida de les Alcuses y los problemas de la Cultura Ibérica», *Trabajos Varios del S. I. P.*, núm. 22, Valencia, 1960.

² BIANCHI BANDINELLI, R., *Roma, centro del poder*, Madrid, Aguilar, 1970.

como una abstracción crítica, lo cual para nosotros no tiene interés; pero en ningún caso podemos afirmar que corresponda a una realidad histórica, porque el concepto «pueblo» en una sociedad protohistórica es distinto al que corresponde a una sociedad clásica, o a una sociedad esclavista, o a una sociedad moderna y, en definitiva, hasta que no se determina la divergencia entre un «arte oficial» y un «arte no oficial» tiene un significado muy ambiguo.

Lo que es evidente es que la simple observación de estas pinturas nos sitúa ante el empleo de un lenguaje y de unas soluciones artísticas mediante las cuales podemos conocer un estilo, una iconografía y unos medios de expresión. El problema inmediatamente posterior es el de cómo obtener ese conocimiento y con qué metodología contamos para ello.

El balance de las investigaciones realizadas en este campo muestra una tendencia muy generalizada a las interpretaciones tradicionales³, que tienen como modelo estético el ideal clásico griego y que, por la mayor o menor distancia de la obra analizada con respecto al ideal, califican las manifestaciones artístico-culturales de las áreas en cuestión de «primitivas», «bárbaras» o «provinciales», resultando de ello una sucesión cíclica de estilos colectivos, emparentados unos con otros, sobre la trama esencial del arte griego, entendiendo como tal su momento más clásico: el siglo V a. de C. Así vemos cómo por el hecho de que en una decoración cerámica aparezca una palmeta se habla de influencias orientalizantes, o si se siluetea una figura se piensa en influencias del período geométrico, o si un guerrero lleva un escudo o un casco determinados se demuestra una inspiración directa en formas griegas o romanas, descartando dos factores que son de suma importancia: el problema de las perduraciones en el arte y la posibilidad de que se manifieste el genio individual de un pueblo, con lo que se rompen los desarrollos artísticos cíclicos.

M. Pallottino⁴ señaló la necesidad de revisar con ojo crítico las obras de arte consideradas «bárbaras» para resolver el problema de su origen, de su cronología y de su estilo y, especialmente, para buscar sus originalidades y manifestaciones de creatividad, indicando la crisis profunda latente en la historia del arte antiguo, cuya inoperancia se ponía una vez más de manifiesto con la aparición de una experiencia figurativa en los países del Mediterráneo occidental, experiencia en la que tienen cabida las representaciones ibéricas junto con las de otros países que participan de ese gran recurso figurativo mediterráneo que aparece suscitado y continuamente alimentado por las civilizaciones históricas del Próximo Oriente y del área egeo-italica. Otros autores se han pronunciado en un sentido similar⁵, dando con ello constancia de la limi-

³ Las interpretaciones tradicionales son aquellas que siguen a Winckelmann en cuanto al concepto y periodización del Arte Antiguo.

⁴ PALLOTTINO, M., «Per una nuova prospettiva della storia dell'arte antica: il problema dei rapporti tra le esperienze pre-classiche, periferiche e post-classiche nel mondo circummediterraneo», *A. P. L.*, IV, Valencia, 1953, p. 259.

⁵ Por ejemplo, F. BENOIT, al hablar de las piezas de Entremont (Aix-en-Provence), en EYDOUX, E. P., *Monuments et trésors de la Gaule*, Paris, Plon, 1958, p. 33.

tación de las posibilidades de la metodología tradicionalmente usada en el análisis de las obras artísticas que nos ocupan.

En cuestiones de semejanzas artísticas pueden establecerse, y se han establecido⁶, paralelos que unen manifestaciones de gentes y pueblos distintos; igualmente se han observado determinadas constantes que obedecen a momentos concretos. Este proceso ha sido visto, por ejemplo, en el llamado arte provincial romano con respecto al de la baja antigüedad y la Edad Media, y las interpretaciones que de ello se han hecho han sido resueltas estableciendo una gradación de lo «primitivo» a lo «decadente» obligada por la comparación con una obra o momento considerados «perfectos» y olvidando que todo proceso, incluso el artístico, tiene una razón de ser que supera la estricta normativa estilística y que, sobre todo en las artes decorativas que alcanzan un grado de generalización que permite presuponer su aceptación por un grupo humano no minoritario, el problema principal viene a situarse en la investigación de las circunstancias que permitieron el florecimiento de las mismas, en nuestro caso, de la cerámica ibérica con decoración pintada.

Actualmente se ha delimitado el concepto de colonización con la finalidad de distinguir diferentes grados implicados en este término, porque, especialmente en el mundo antiguo, no podemos conceder el mismo valor a una colonización documentada por unos cuantos objetos introducidos por comercio que a otra que tiene como resultado el establecimiento de nuevos núcleos de población, etc., y, concretamente, la ecuación colonización-civilización o cultura se muestra muchas veces problemática, del mismo modo que es problemática la ecuación tipología-cultura, que, en el campo de la cerámica, nos llevaría a preguntarnos si una forma determinada, un kylix por ejemplo, hallado en el área ibérica exactamente igual que en Grecia, tiene la misma funcionalidad en su país de origen que en el lugar a donde ha llegado por comercio, y si este comercio obedece a una demanda local o a una imposición externa o a una síntesis de ambas cosas a la vez. De este modo la explicación de los estilos decorativos a partir de unas corrientes colonizadoras, que son indudables, nos parece que ha dado de sí lo que podía dar y que quedan abiertas otras posibilidades de estudio que es lícito intentar.

Aludíamos más arriba al problema de las perduraciones en el arte. Es preciso insistir en que la circunstancia de que dos obras artísticas se parezcan no implica necesariamente la predisposición de los pueblos hacia culturas en las que ciertas modalidades han tenido mayor desarrollo, ni indican asentamientos de gentes nuevas, de colonos. La historiografía tradicional considera que, cuan-

⁶ Referente a la cerámica ibérica puede verse: BOSCH GIMPERA, P., «Relaciones entre el arte ibérico y el griego», *A. P. L.*, I, Valencia, 1928, p. 163. BALLESTER TORMO, I., *Ensayo sobre las influencias de los estilos griegos en las cerámicas de San Miguel de Liria y la tendencia arcaizante de éstas*. Discurso de recepción en el Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1945. GARCÍA Y BELLIDO, A., «Las relaciones entre el arte etrusco y el ibérico», *A. Esp. A.*, VIII, Madrid, 1931, p. 119. *Ibidem*, «Sobre el arte provincial romano en España», *A. Esp. A.*, XLII, Madrid, 1941, p. 223.

do las culturas se inclinan, en sentido artístico, hacia un predominio de lo que podemos llamar naturalismo orgánico, es que tienen una base clásica o helénica, y, cuando muestran una preferencia por las formas inorgánicas o simplemente decorativas, es que su estructura está formada por estirpes orientales o del Mediterráneo central u occidental, con aportaciones étnicas que, en la antigüedad, se traducen por una serie de invasiones y movimientos de pueblos, sin tener en cuenta que, incluso en el caso de que llegue a establecerse una unidad política, puede faltar la unidad cultural en el sentido estricto de la palabra ⁷.

Hechas estas observaciones, pasamos a plantearnos el problema de las decoraciones de la cerámica ibérica a través del conocimiento, análisis e interpretación de la moda estética que reflejan, sin perder de vista el significado que estas piezas tienen en cuanto a la técnica empleada para su fabricación, el torno, que facilita el trabajo del alfarero y abre nuevas posibilidades a la fabricación de la cerámica.

ANÁLISIS DE LAS CORRIENTES DEL GUSTO

La cerámica ibérica utiliza el procedimiento de la pintura para decorar las vasijas; este sistema es el que se da preferentemente en los pueblos donde la metalurgia no constituye una actividad económica de primer orden ⁸, ya que éstos se inclinan con frecuencia hacia otros medios decorativos, como son el relieve, la incisión, etc.

La pintura se aplica a pincel sobre la superficie del vaso antes de la cocción, y su finalidad es únicamente la de adornar la pieza. Esta necesidad de aumentar la belleza de un objeto de uso diario puede registrarse desde la más remota antigüedad, siendo inherente al trabajo del hombre; sin embargo, para que se pueda hablar de un valor estético es necesario que el tratamiento técnico haya alcanzado cierto grado de perfección, de modo que, dominados los procedimientos de que se quiere hacer uso, se produzcan ciertas formas típicas que, por sencillas que sean, puedan ser juzgadas formalmente ⁹. Las decoraciones de los vasos ibéricos alcanzan la tipificación necesaria para ser estudiadas desde un punto de vista artístico.

Los estilos decorativos en la cerámica ibérica valenciana pueden agruparse, en principio, en dos grandes apartados: uno que se sirve exclusivamente de elementos geométricos y otro que emplea, además, motivos figurativos. No es preciso insistir en la mayor antigüedad de la aparición de los motivos geométricos con respecto a los figurativos ¹⁰, hecho constatado y que invalida una

⁷ GIULIANO, A., *La cultura artistica delle provincie della Grecia in età romana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1965.

⁸ TRASCHLER, W., ap. MATSON, R. F., *Ceramics and man*, London, Methuen, 1966, p. 140.

⁹ BOAS, F., *El arte primitivo*, México, F. C. E., 1947.

¹⁰ Esto quedó demostrado en FLETCHER, D., «El poblado ibérico de Rochinan», *Atlantis*, XV, Madrid, 1940, p. 125.

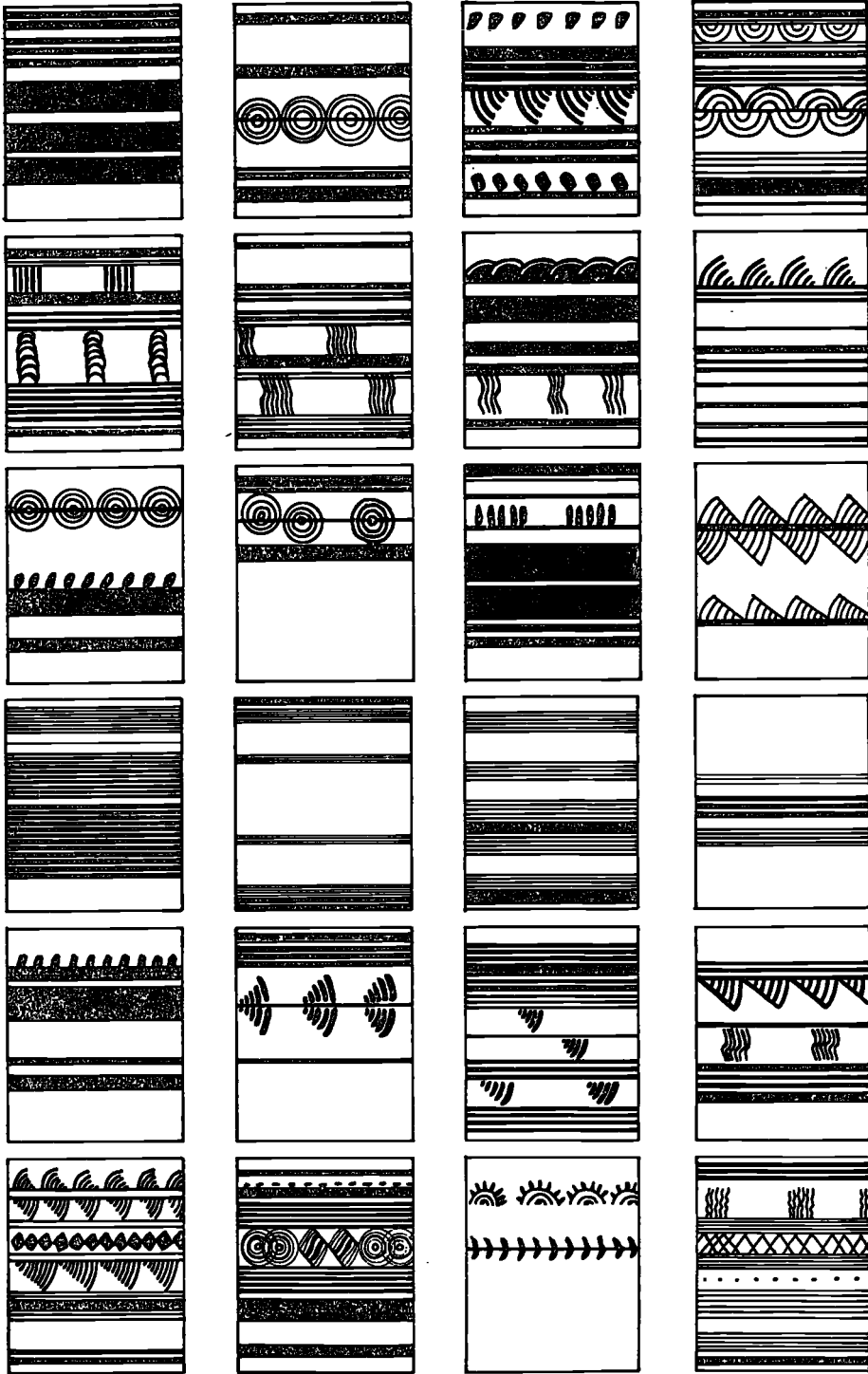


Fig. 1.—Esquemas decorativos propios de la etapa geométrica

evolución estilística contraria en la que, mediante una simplificación de las representaciones de objetos naturales, se llega a la abstracción. En este momento conviene, por tanto, recordar la división cronológica expresada en orden a poder sistematizar las corrientes del gusto que ahora nos interesan.

Dentro de los dos grupos señalados, nos encontramos con variantes que posibilitan y justifican una división más pormenorizada, de modo que podemos referirnos a cuatro estilos fundamentales:

1. Estilo geométrico simple, con la utilización de un reducido número de elementos decorativos que se combinan de maneras muy diversas y que se disponen en iguales composiciones.

2. Estilo de representaciones vegetales, también con elementos decorativos reducidos, que se disponen sobre la vasija de una manera nueva. Al mismo tiempo aparecen motivos geométricos nuevos.

3. Aparición de figuras zoomorfas y antropomorfas, con resultados estéticos diferentes, que dan lugar:

3.1. Composiciones de carácter narrativo, conocidas como estilo Oliva-Liria.

3.2. Composiciones de carácter simbólico, conocidas como estilo Elche-Archena.

Este apartado es el que más elementos utiliza, con grandes diferencias de detalle.

4. Estilo decorativo tardío, representado por y propio de los vasos que siguen fabricándose después de la romanización. Utiliza algunos elementos de los estilos anteriores y otros nuevos, característicos de las representaciones gráficas del mundo romano.

1. *Estilo geométrico simple*.—Es el estilo que acompaña las primeras vasijas fabricadas a torno en la Región Valenciana (fig. 1). Arqueológicamente ha quedado demostrado¹¹ que es el único sistema decorativo presente en las cerámicas de los yacimientos fechables entre la segunda mitad del siglo v a. de C. y el siglo iv a. de C. Los motivos se explican en parte —bandas, filetes, circunferencias, arcos— por las posibilidades dadas por el empleo de instrumentos nuevos, como son el torno, el compás¹² y el pincel múltiple¹³, fundamentalmente. Además, encontramos una serie de motivos —rombos, triángulos, simples trazos, palmetas—, que se dibujan, bien sea yuxtapuestos, bien formando cenefas, y completan la gama decorativa de esta primera etapa.

¹¹ FLETCHER, D.; PLA, E., y ALCÁCER, V., «La Bastida de les Alcuses (Mogente, Valencia)», *Trabajos Varios del S. I. P.*, núms. 24 y 25, Valencia, 1965 y 1969.

¹² PLA, E., «El instrumental metálico de los obreros ibéricos valencianos», *X C. N. A.* (Mahón, 1967), Zaragoza, 1969, p. 306.

¹³ JULLY, J. J., «Anatolie Occidentale et céramique grecque d'Occident: Technique et transmission», *XVIII session. Congrès Préhistorique de France* (Ajaccio, 1966), París, 1966.

En ocasiones, unos elementos, por ejemplo las bandas, sirven de apoyo o punto de partida para el trazado de otros.

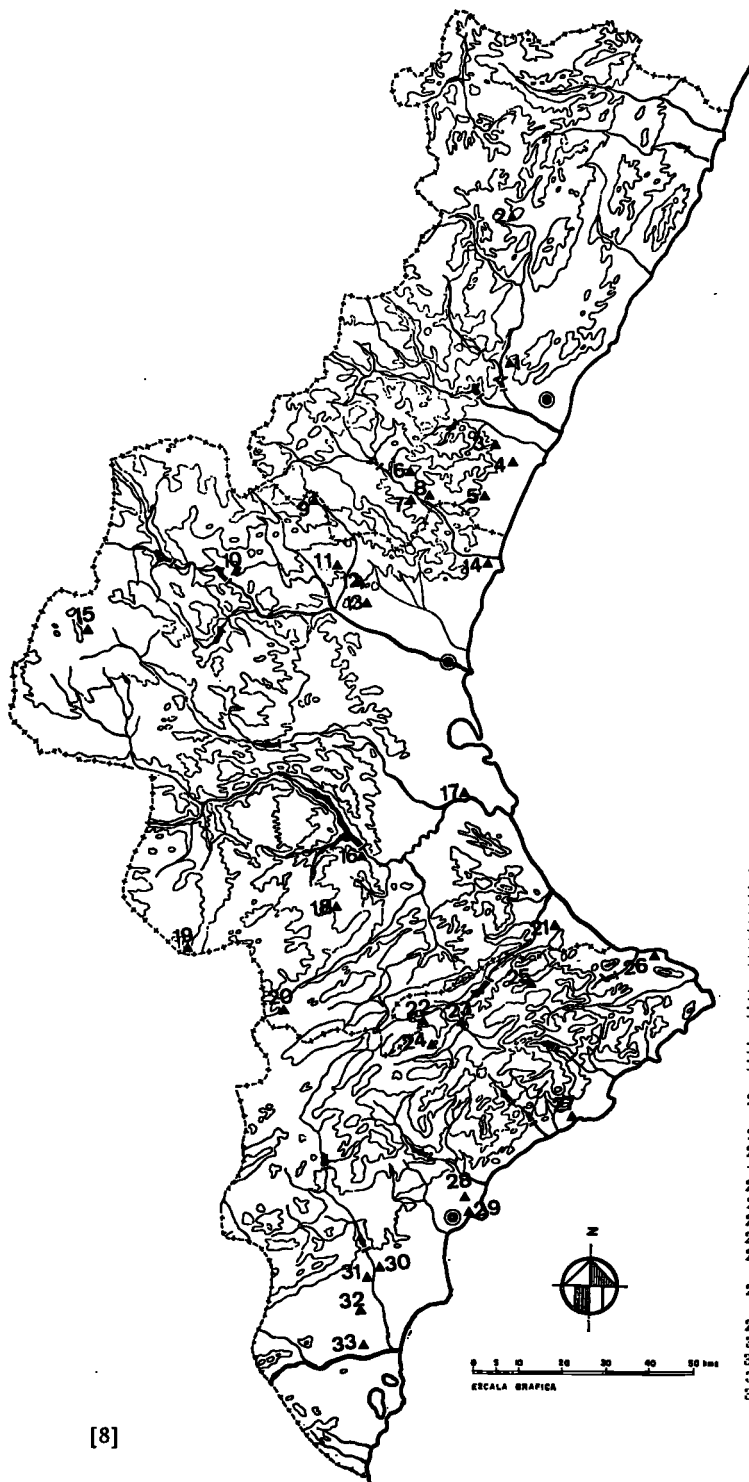
Estos motivos se componen sobre la superficie de la vasija de la manera más elemental: el campo decorativo se divide en franjas horizontales mediante el dibujo de bandas y filetes, que en muchos ejemplares constituyen la única decoración, que no están distribuidos necesariamente con intención de recalcar alguna línea del perfil del vaso (cuello, diámetro máximo, base, etc.) y que dejan espacios libres entre sí. En estos espacios pueden aparecer otros motivos que enriquecen el esquema inicial marcado por las bandas, dando lugar a un ritmo. A veces los espacios intermedios se dividen en métopas mediante la colocación de algún elemento decorativo en sentido vertical y así se consigue una división ordenada del espacio; en otros casos podemos observar la repetición y la alternancia como recursos ornamentales; es siempre una alternancia simple, con la repetición de dos temas en sentido horizontal o en sentido vertical, teniendo un eje central a cuyos lados se representa un mismo motivo. El ritmo alternante puede afectar asimismo a la totalidad de la vasija, de modo que ésta, vista en su totalidad, nos permite apreciar que la decoración se repite de arriba abajo: bandas, cenefa decorada, cenefa en blanco, bandas, etc., por ejemplo.

Todo esto nos lleva a considerar el hecho de que las decoraciones que estudiamos toman esquemas ya madurados y que requieren un mínimo conocimiento de los efectos decorativos, el cual, por otra parte, puede documentarse con ejemplos de vasijas cerámicas desde épocas muy antiguas. El vaso campaniforme eneolítico ya da constancia de este conocimiento, olvidado durante la Edad del Bronce, y que, en la Región Valenciana, vuelve a aparecer con gran fuerza en la Cultura Ibérica.

Este estilo es común a todos los yacimientos ibéricos en su primera época y perdura en épocas posteriores hasta la romanización. Podemos, por tanto, concluir que en el momento ibérico inicial encontramos unos elementos decorativos geométricos básicos generalizados en la cerámica de todos los yacimientos, que esta generalización permite diferencias mínimas de detalle, pero que, no obstante, puede afirmarse la existencia de un gusto por la ornamentación que venimos señalando, que alcanza al ámbito total de la Cultura Ibérica y que, una vez introducido, será objeto de una amplia perduración.

2. *Estilo de representaciones vegetales.*—La aparición de ornamentaciones vegetales marca en la cerámica ibérica el comienzo del gusto por la representación de objetos derivados de las formas de la naturaleza, de las formas conceptualmente icónicas¹⁴. Los motivos vegetales comienzan a emplearse en el siglo III a. de C., fecha establecida a partir de los contextos arqueológicos en

¹⁴ SCRANTON, R. L., *Aesthetic aspects of Ancient Art*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1964.



Mapa 1. — Yacimientos con decoraciones vegetales.

1. Montnegre (San Juan de Moro).
2. Castell d'Assens (Benasal).
3. El Solaig (Bechi).
4. El Castillo (Vilavella).
5. Punta de Orieyl (Vall de Uxó).
6. Torre del Mal Paso (Castell-novo).
7. El Castillo (Segorbe).
8. Rochina (Sot de Ferrer).
9. Cerro Elias (Andilla).
10. El Pozuelo (Chullilla).
11. Torre Seca (Casinos).
12. Cova Foradà (Liria).
13. Cerro de San Miguel (Liria).
14. Castillo de Sagunto.
15. Cerro de la Peladilla (Fuenterrobles).
16. Castillo (Sumacárcel).
17. Alteret de la Vintihultena (Albalat de la Ribera).
18. Cerro Lucena (Enguera).
19. El Castellar de Meca (Ayora).
20. El Angel (Fuente la Higuera).
21. El Castellar (Oliva).
22. Cabeço de Mariola (Alfara).
23. Alberrí (Cocentaina).
24. La Serreta (Alcoy).
25. El Charpolar (Margarida).
26. Pic de l'Agulla (Denia).
27. Tossal de la Caia (Beldorm).
28. Tossal de Manises (Alicante).
29. La Albufereta (Alicante).
30. El Penat (Elche).
31. Finca de Torregrosa (Elche).
32. La Alcudia (Elche).
33. La Escuela (San Fulgencio).

que las vasijas se hallan, en los que siempre están presentes cerámicas importadas de tipo campaniense ¹⁵.

La distribución de los hallazgos en la Región Valenciana (mapa 1) demuestra que esta nueva modalidad se extiende por toda la zona estudiada, sin que sea posible señalar definitivamente un área de mayor importancia que las demás, porque a menudo la mayor densidad de hallazgos guarda una relación directa con la intensidad en que allí se ha desempeñado la arqueología de campo.

Entre los temas vegetales (fig. 2) ocupa un papel muy destacado la representación de la hoja de hiedra, dibujada con mayor o menor destreza, silueteada o rellena de trazos oblicuos, completada por vástagos que se desarrollan en espiral o unida a un tallo serpenteante que forma una cenefa. Siguen en importancia las flores trilobuladas, los zarcillos, los tallos e incluso se ha podido observar la plasmación de algunas especies concretas, como la adormidera o la granada, entre otras.

Motivos geométricos que no encontrábamos en la primera etapa pasan ahora a engrosar la temática decorativa (fig. 3), predominando los que se desarrollan en sentido curvilíneo o en zigzag.

Dentro de una manera muy libre de realizar el dibujo, síntoma de que la decoración de las vasijas no está sometida a una profesionalización estricta, advertimos la repetición de motivos, ritmos y composiciones, que nos describen las características de esta etapa. En efecto, las decoraciones vegetales se adaptan mejor a la forma de la vasija, ocupan la parte más visible de la misma y, muchas veces, el diámetro máximo queda subrayado por una banda con filetes. La distribución más corriente es la que dispone los elementos en franjas horizontales, que ya veíamos en el estilo anterior, con la diferencia de que ahora se ponen en juego formas vegetales, además de las puramente geométricas. La ornamentación se compone según un ritmo, es decir, mediante la sucesión de una o varias unidades en el espacio, y la novedad radica en que este espacio ya no se divide solamente en partes iguales o proporcionales, sino que comienzan a usarse los ritmos de masas, que se caracterizan por su desarrollo en función de las masas que crean y no en función del espacio en que se hallan. Otra novedad es la sensación de movimiento expresada a través de tallos serpenteantes, róleos, líneas en zigzag, etc.

En algunos casos el campo decorativo se ensancha, constituyéndose una franja única en torno a la vasija, delimitada en sus extremos superior e inferior por una banda o unos filetes. Al lado de esto continúa usándose la división en métopas de la franja horizontal que ya veíamos en la fase anterior.

3. *Representaciones zoomorfas y antropomorfas.*—Constituyen el grupo que más ha atraído la atención de los estudiosos, siendo muy abundante la bi-

¹⁵ LAMBOGLIA, N., «Per una classificazione preliminare della ceramica campana», *I Cong. Int. di Studi Liguri*, Bordighera, 1952. Con posterioridad se han hecho modificaciones cronológicas y tipológicas por otros autores.

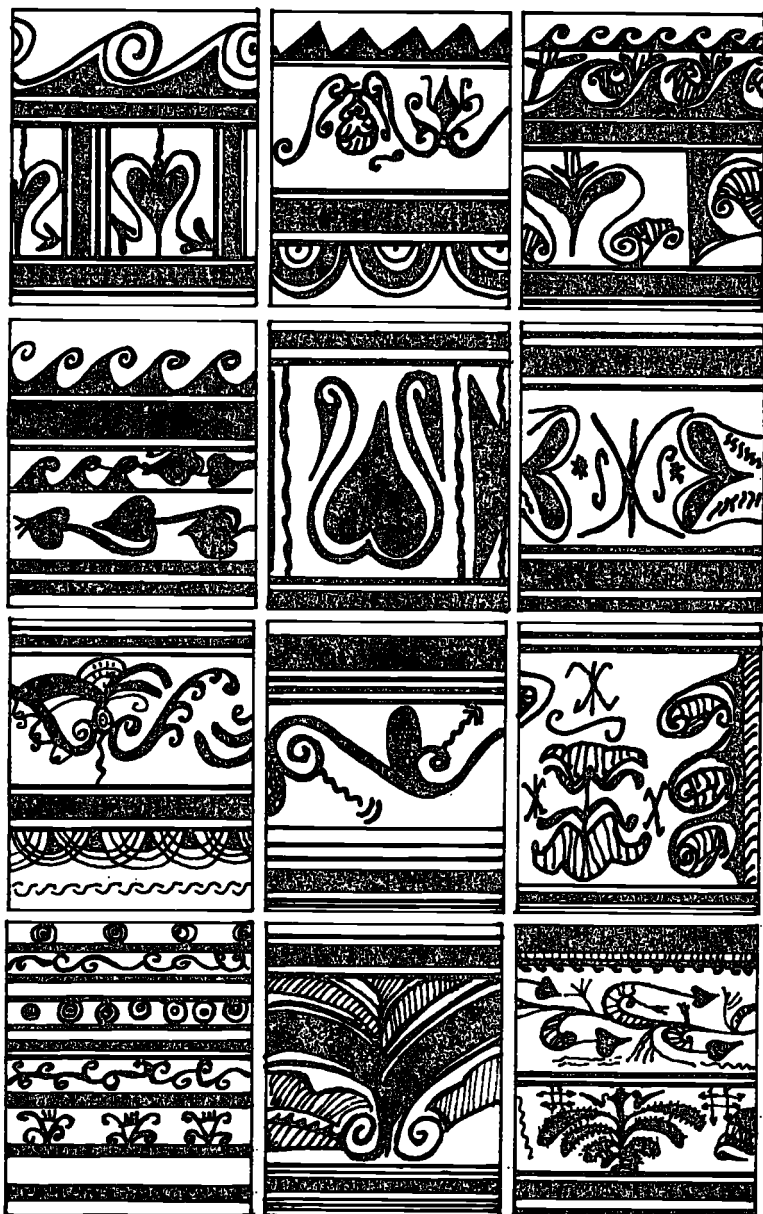


Fig. 2.—Composiciones propias de las decoraciones vegetales

biografía sobre las mismas. Distinguimos dos grandes subgrupos dentro de este enunciado:

3.1. *Estilo narrativo*: Conocido como estilo Oliva-Liria¹⁶, y sobre el que se han planteado algunos problemas que conviene recordar:

— Cronología: Ballester Tormo¹⁷ manifestó su opinión en cuanto a la fe-

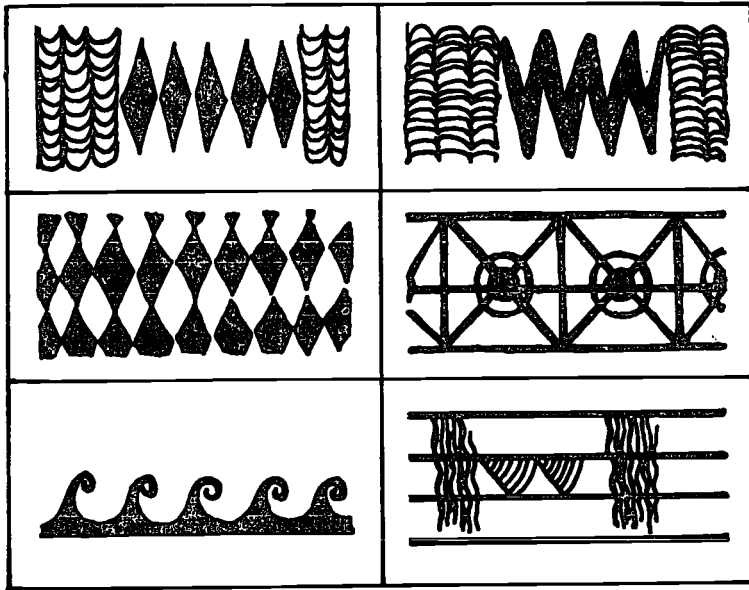


Fig. 3.—Elementos geométricos que acompañan la aparición de la temática vegetal.

chación de los vasos de San Miguel de Liria, situándolos entre el final del siglo III a. de C. y en el siglo II a. de C.

Bosch Gimpera fecha la destrucción de este mismo poblado en el siglo III a. de C., con motivo de las guerras anibálicas¹⁸.

García y Bellido¹⁹ prolonga la vida en el poblado hasta la época de César y Augusto.

¹⁶ Nombre que encontramos publicado por primera vez por BALLESTER, I., *Memorias del S. I. P. de Valencia*, Valencia, 1934, p. 46.

¹⁷ BALLESTER, I., «Sobre una posible clasificación de las cerámicas de San Miguel de Liria con escenas humanas», *A. Esp. A.*, Madrid, 1943, p. 64.

¹⁸ BOSCH GIMPERA, P., «L'estat actual de la investigació de la Cultura Ibèrica», *A. I. E. C.* (1915-1920), Barcelona, 1923, p. 671.

¹⁹ GARCÍA Y BELLIDO, A., «El arte ibérico», en *Ars Hispaniae*, vol. I, Madrid, 1947, p. 197.

Fletcher ²⁰ marca el límite final del yacimiento hacia el año 76 a. de C., momento de las guerras sertorianas, basándose en algunas monedas halladas en el poblado y en los mismos vasos cerámicos, todo lo cual viene a corroborar la fecha que las fuentes asignan para su destrucción. Añade que los vasos ricamente decorados pertenecen a la última etapa del poblado.

— Procedimientos empleados en la representación de las escenas: Ha sido propuesta una sistematización que va de mayor a menor simplicidad ²¹. La fase más torpe correspondería a la modalidad que siluetea las figuras, sigue un grupo intermedio en el que se destacan por reserva algunos detalles dentro de las figuras, y en la cumbre se sitúan las representaciones hechas con todo detalle, con motivos vegetales o geométricos de relleno. Ante esta ordenación de la evolución estilística hemos de decir que no puede probarse con argumentos arqueológicos estratigráficos y que, en más de una ocasión, las modalidades señaladas como consecutivas aparecen mezcladas en un mismo vaso. Ello no quiere decir que la manera de pintar sea uniforme, sino que difícilmente puede hablarse de unas características que se suceden cronológicamente.

— Temática: Han sido repetidamente descritas las clases de escenas (de caza y pesca, rituales, guerreras, de la vida diaria...), se ha observado la indumentaria masculina y femenina, los tocados, los peinados, las armas representadas, las cabalgaduras con todos sus detalles, sin que nosotros podamos aportar nada nuevo con respecto a lo dicho en este sentido ²².

Estos tres puntos resumen brevemente el estado de la cuestión de la investigación sobre la cerámica con escenas narrativas. La cronología más acertada parece la propuesta por Fletcher, ya que los grandes vasos de San Miguel de Liria, que son las piezas típicas de este estilo, fueron hallados en el nivel final del yacimiento, que es el que reveló la excavación, casi enteros, circunstancia que se repite en otros establecimientos, como La Serreta de Alcoy, etc. La seriación consecutiva que marca una evolución, desde las representaciones más esquemáticas a las más detalladas y barrocas, la entendemos mejor como correspondiente a unas diferencias de taller, a una desigual manera de hacer de los artistas, que como índice de una evolución del dibujo, en el que, aunque se observan diferencias de detalle, se emplean iguales recursos para solucionar problemas iguales: los perfiles de las caras muestran unas líneas generales uniformes, las figuras que están en movimiento se dibujan de puntillas y, en todos los casos, el asunto de la escena muestra un claro predominio sobre el valor estético en sí del dibujo; de aquí la denominación de estilo narrativo.

²⁰ FLETCHER, D., «Sobre los límites cronológicos de la cerámica pintada de San Miguel de Liria», *Actas de la IV sesión del Cong. Int. de Ciencias Prehist. y Protohist.* (Madrid, 1954), Zaragoza, 1956, p. 743.

²¹ Véase, por ejemplo, CUADRADO, E., «El mundo ibérico. Problema de la cronología y de las influencias culturales externas», *I Symposium de Prehistoria Peninsular* (Pamplona, 1959), Pamplona, 1960, p. 221.

²² Un repertorio gráfico muy completo puede verse en BALLESTER, I., y otros, «La Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria», *C. V. H.*, II, Madrid, 1954.

La temática ha sido tenida en cuenta para extraer conocimientos sobre la vida y costumbres de los iberos y, efectivamente, constituye un documento gráfico de indudable valor; sin embargo, el carácter heroico y festivo de la mayoría de las representaciones hace que algunos aspectos, como el mundo del trabajo, la vivienda, etc., queden totalmente marginados.

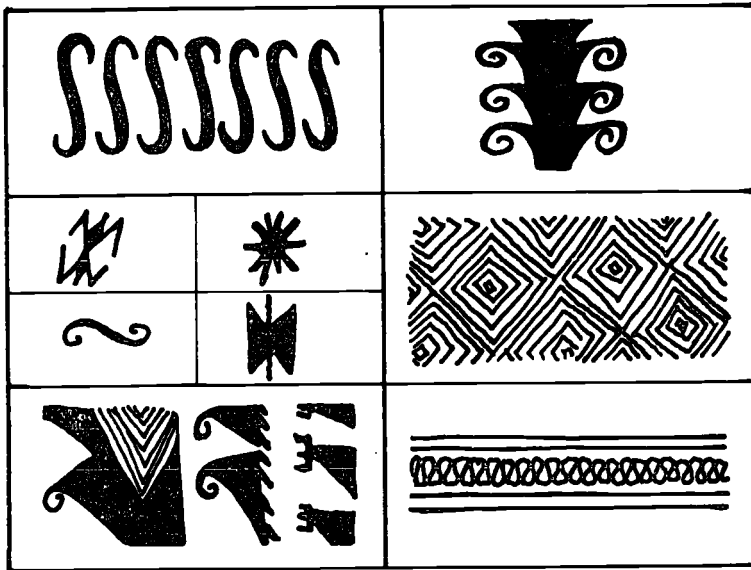


Fig. 4.—Elementos geométricos que acompañan la aparición de la temática narrativa y simbólica.

Junto con las representaciones humanas y animales aparecen nuevos elementos geométricos que se usan como motivos de relleno (fig. 4), así como inscripciones en ibérico, no traducidas hasta el momento, pero que lógicamente estarán referidas a las escenas, lo que subraya el carácter narrativo de este estilo.

De este modo vemos cómo a la posibilidad de análisis puramente formal se suma la del asunto de la representación, que es quizá más importante. Existen, no obstante, elementos puramente ornamentales que complementan y realzan el resultado final; algunos de ellos son nuevos y otros están sacados de las escenas anteriores.

Las escenas narrativas aparecen sobre vasijas de tamaño medio o grande, teniendo en cuenta la forma del vaso, en su parte más visible. El campo decorativo queda delimitado en sus extremos superior e inferior por algún elemento geométrico, frecuentemente una banda con filetes. El friso así enmarcado puede ser continuo o estar dividido en grandes métopas, dos casi siempre, en las que vemos respectivas escenas. El trazado de las figuras da lugar a la creación de ritmos nuevos completamente libres en cuanto que no están pen-

sados para lograr *a priori* una división del espacio, ya que tal división se produce en función de lo que la representación requiere. Las figuras concentran en sí mismas la visualización de la decoración del vaso, y podemos pensar que ésa era la intención del que las dibujó cuando, silueteadas, constituyen la masa de color más potente, o cuando observamos que un jinete o un caballo alcanzan tamaños desproporcionados, mayores a los de los otros elementos decorativos, en la composición. Esto basta por sí mismo para conferir a este estilo un carácter «barroco», justificado normalmente por la profusión y abigarramiento de la ornamentación y que nosotros también encontramos en la concepción del planteamiento. Esta es la razón de que no veamos con claridad una evolución estilística en estas decoraciones, porque, tanto las composiciones como los ritmos creados, son comunes a todas las pretendidas fases de formación del estilo, independientemente de que los espacios que separan las figuras queden libres o no.

Hemos puesto especial interés en determinar en cuáles de los numerosos poblados ibéricos hoy conocidos han aparecido muestras de cerámicas decoradas con escenas narrativas (mapa 2), y hemos podido comprobar que, si bien este estilo muestra una distribución amplia a lo largo de la Región Valenciana, no alcanza el índice de frecuencia que veíamos en los estilos geométrico simple y vegetal. El número de vasos que lo ostentan es relativamente reducido.

3.2. *Estilo simbólico*: Conocido como estilo Elche-Archena ²³, ha sido igualmente objeto de numerosos estudios, cuyos puntos fundamentales resumimos a continuación con objeto de expresar el estado de la cuestión sobre el tema:

— Cronología: Tras las disquisiciones propias de los momentos iniciales de estudio de la cerámica ibérica, se llega a la conclusión de que se trata de un estilo de baja época.

Cuadrado ²⁴ lo fecha a partir del siglo III a. de C. y hasta el cambio de era.

García y Bellido ²⁵ lo alarga hasta los primeros tiempos del Imperio.

Fletcher ²⁶ lo sitúa con posterioridad a la aparición del estilo narrativo de los vasos de Liria.

Ramos Folqués ²⁷, excavador del yacimiento, indica su presencia masiva en los estratos en que aparecen cerámicas campanienses.

— Todos los autores coinciden en que las representaciones tienen un carácter *simbólico* o alegórico en cuanto que están relacionadas con un mundo irreal o fantástico y no con situaciones y conceptos de la vida diaria.

— Relación entre la temática propia de este estilo y el mundo púnico, condicionada por la creencia, alimentada por la historiografía local, de la especial

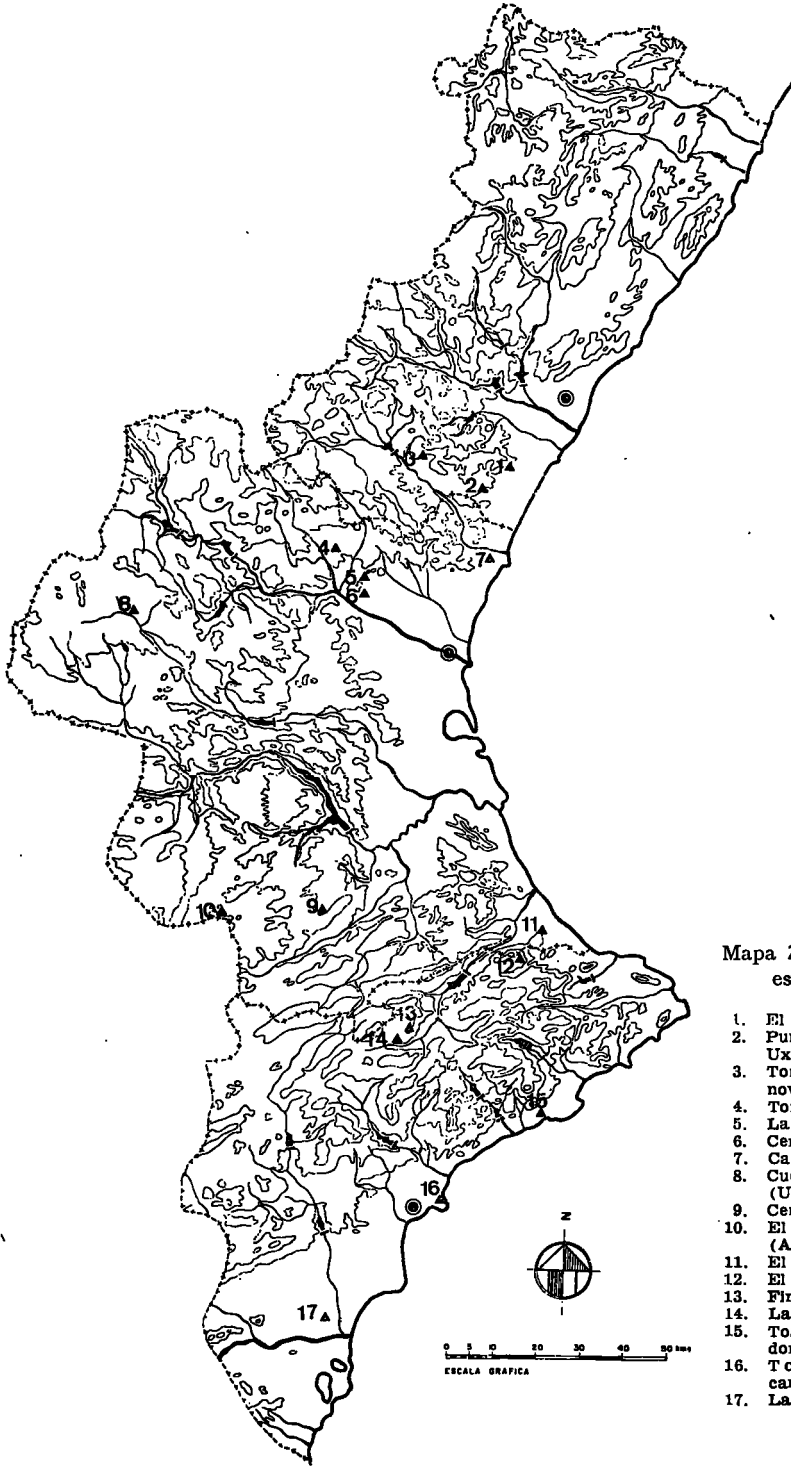
²³ Asociación citada por primera vez en OBERMAIER, H., y HEISS, C. W., *Iberische Prunk-Keramik vom Elche-Archena-Typus*, Ipek, 1929, p. 56.

²⁴ CUADRADO, E., *op. cit.*, nota 21.

²⁵ GARCÍA Y BELLIDO, A., *op. cit.*, nota 19.

²⁶ FLETCHER, D., *op. cit.*, nota 10.

²⁷ RAMOS FOLQUÉS, A., «Estratigrafía de la Alcudia de Elche», SAITABI, XVI, Valencia, 1966, p. 71.



Mapa 2. — Yacimientos con escenas narrativas.

1. El Castillo (Vilavella).
2. Punta de Orleyl (Vall de Uxó).
3. Torre del Mal Paso (Castell-novo).
4. Torre Seca (Casinos).
5. La Monravana (Liria).
6. Cerro de San Miguel (Liria).
7. Castillo de Sagunto.
8. Cueva de los Mancerones (Utiel).
9. Cerro Lucena (Enguera).
10. El Castellar de Meca (Ayora).
11. El Castellar (Oliva).
12. El Charpolar (Margarida).
13. Finca de Samperius (Alcoy).
14. La Serreta (Alcoy).
15. Tossal de la Cala (Benidorm).
16. Tossal de Manises (Alicante).
17. La Alcudia (Elche).

intervención y asentamiento en esta zona de los cartagineses. De ahí ha salido la denominación de cerámica ibero-púnica, que indicaría una relación cultural e icónica entre ambos pueblos. En el caso concreto de la cerámica, no podemos documentar la realidad de ese especial contacto más que, en todo caso, por la posible representación en las decoraciones de alguna figura que pudiera tener su origen en la mitología púnica. Ni los perfiles de los vasos ni la fabricación de los mismos —que es indígena— refuerzan la evidencia de la afinidad entre la cultura ibérica de Elche y la púnica, en cuya cerámica nunca aparecen los temas figurativos que vemos aquí.

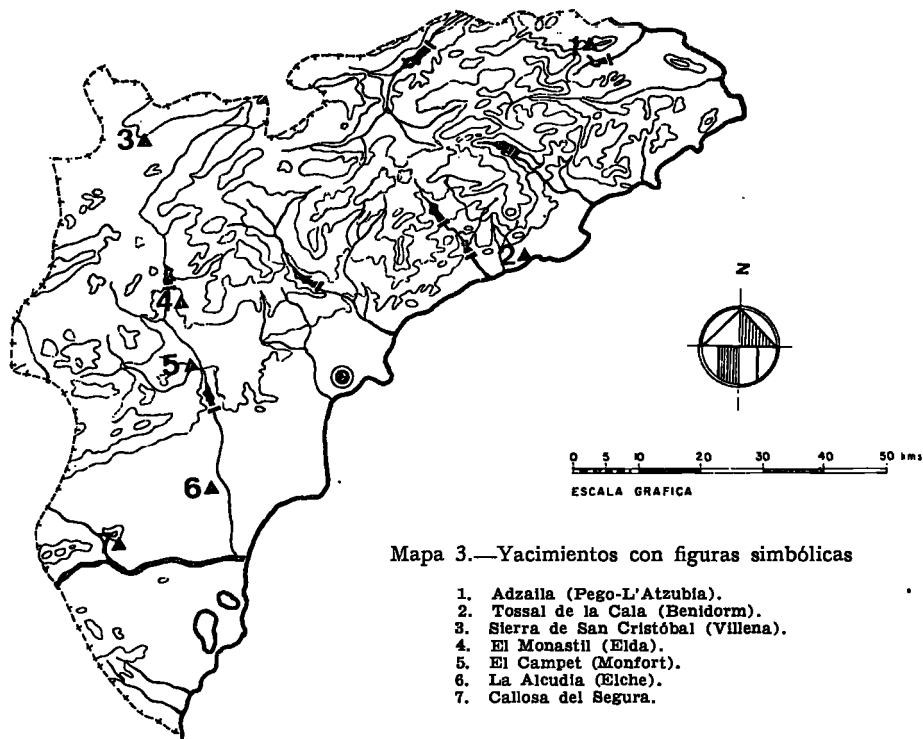
Estas observaciones nos llevan a la conclusión de que nos encontramos ante un estilo que florece en una zona de la Cultura Ibérica, indudablemente antes de la romanización, con características bien definidas y formalmente distintas a las que hasta ahora hemos ido viendo.

La soltura en el dibujo se pone de manifiesto en los mejores ejemplares de La Alcudia de Elche y del Cabezo del Tío Pío (Archena), yacimiento éste que queda fuera del área geográfica que estudiamos, pero cuyas cerámicas son muy similares a las del primero. Entre estos vasos con decoración de primera categoría es preciso destacar los que muestran las magníficas águilas con alas explayadas y perfectamente dibujadas que, formando un friso en la mitad superior de la vasija, por encima del diámetro máximo, la decoran. Otras muchas representaciones zoomorfas son frecuentes en este estilo; carnívoros, peces, patos, gansos, liebres y gallos son tomados como motivos ornamentales. Se da un gusto especial por los animales fantásticos que se persiguen o se enfrentan, constituyendo escenas referidas a un mundo inventado que enriquece el lenguaje expresivo; el asunto de la representación trasciende de lo que vemos, por eso tiene un carácter simbólico.

La figura humana característica de La Alcudia es una figura femenina, dibujada de frente y, muchas veces, alada; a su alrededor aparecen figuras de animales y vegetales, de caballos alados o de seres fantásticos impregnados de carácter mágico. Existen también figuras humanas como las del estilo narrativo. En estas composiciones los motivos de relleno suelen ser de trazado curvilíneo —espirales, SSS, líneas formando meandros— que imprimen al espacio efectos de movimiento.

Dentro del estilo se pueden apreciar de nuevo modalidades distintas, lo que ha llevado a hablar de la existencia de diversos maestros: el de las águilas y las liebres, el de las figuras aladas...; aquí las diferencias de factura van unidas a la especialización en uno o varios motivos, es decir, que afectan no sólo a la habilidad del pintor, sino a los asuntos que desarrolla, los cuales, una vez creados, se repiten hasta la saciedad, con el consiguiente cansancio y despreocupación en la factura. Hay ejemplares en los que se nota una intención estética, y otros que se limitan a representar un tema estereotipado.

Las composiciones mantienen el esquema de la división en franjas horizontales; contrastando con el sentido irracional de las figuras, las composiciones se muestran sometidas a cánones más rígidos. La franja que ostenta el tema



Mapa 3.—Yacimientos con figuras simbólicas

1. Adzalla (Pego-L'Atzubia).
2. Tossal de la Cala (Benidorm).
3. Sierra de San Cristóbal (Villena).
4. El Monastil (Elda).
5. El Campet (Monfort).
6. La Alcudia (Elche).
7. Callosa del Segura.

figurativo más importante suele situarse en el tercio superior del vaso, y a continuación aparecen otras franjas meramente decorativas. Dentro de este orden, la figura principal de la escena crea la masa visualmente más importante, siendo a veces de grandes dimensiones. Esta figura, en el caso de las águilas y de las figuras aladas, está hecha teniendo en cuenta la simetría axial, en torno a la cual se crea un ritmo libre. Cuando no existe una figura especialmente importante, la escena forma un friso continuo en el que la sensación de movimiento está recalcada por el empleo de numerosos elementos curvilíneos o de figuras situadas a alturas distintas o en diagonal.

Quizá el cambio más importante que supone este estilo se deba a la aparición de esas figuras simbólicas, que exigen una cierta intelectualización del elemento percibido.

Un dato muy interesante es el que nos proporciona el conocimiento de su distribución geográfica (mapa 4). En la Región Valenciana se reduce al área más meridional y, aunque este panorama puede completarse con los paralelos que nos proporcionan los yacimientos murcianos, e incluso con algún ejemplar suelto más lejano, da la sensación de que estamos ante un fenómeno que abarca un área reducida. Vasos con decoración de estilo narrativo llegan a Elche, pero

sólo en contados casos vasos de estilo simbólico han sido hallados al norte de la provincia de Alicante o en las de Valencia o Castellón.

4. *Estilo ibérico tardío*.—En este apartado vamos a considerar las decoraciones de la cerámica que, después de la romanización, sigue fabricándose en la Región Valenciana con unas características técnicas similares a las de la ibérica. Es una cerámica hecha a torno, sin barnizar y con decoración pintada en tonos ocre o rojizos. Se encuentra o bien en los poblados ibéricos que se romanizan sin cambiar de emplazamiento o en yacimientos romanos. Su contexto arqueológico está formado por cerámicas romanas imperiales —*terra sigillata*— que fechan los hallazgos.

Esta perduración de la cerámica de tipo ibérico en época romana ha sido señalada en la bibliografía²⁸, y existen yacimientos en donde podría estudiarse en muy buenas condiciones porque muestran la evolución de un modo de vida ibérico al romano, como ocurre en La Moleta (Forcall), El Tossal de Manises (Alicante), La Alcudia de Elche...; pero, de hecho, estas cerámicas, poco vistosas y que ya no son típicas en los niveles romanos, han merecido poca atención.

A nosotros nos interesan como expresión del momento final de las decoraciones ibéricas que, en cierto modo, perpetúan, sirviendo de enlace para otras cerámicas posteriores (medievales), y, en cierto modo, clausuran. En efecto, las decoraciones figurativas desaparecen con la romanización. ¿Expresa ello un cambio de gusto? ¿Dejan de producir determinados talleres? ¿Hay una evolución hacia la fabricación de las cerámicas propias del mundo romano? Aunque no sabemos en qué medida, todas estas cosas ocurren, y la cerámica con decoración pintada queda relegada a un plano muy secundario.

Dentro de la temática propia de esta época tardía, podemos señalar los siguientes grupos de motivos decorativos:

1. Temas geométricos: Los que repiten diseños de la época ibérica se limitan a copiarlos, produciéndose unas decoraciones descuidadas y carentes de dinamismo. Motivos curvilíneos, trazos sinuosos, líneas suavemente onduladas y tortuosas completan la temática de este apartado.

2. Temas vegetales: Se representan hojas de parra, vides, zarcillos, hojas lanceoladas de las que cuelgan pequeños frutos, tallos y motivos que parecen cardos o espadañas.

3. Temas zoomorfos: Tienen una intención simplemente decorativa. Hay algunas esquematizaciones de aves (Cerro Santo, Requena; La Alcudia de Elche) y quizá algunos otros animales que provienen del repertorio que veíamos en Elche y que ahora se dibujan sin ninguna minuciosidad.

Los paralelos que hemos podido hallar de esta temática nos llevan hacia las cerámicas corrientes, nunca de lujo, que se encuentran en los yacimientos de

²⁸ LLOBREGAT, E., «Datos para el estudio de las cerámicas ibéricas en la época imperial romana», *X C. N. A.* (Mahón, 1967), Zaragoza, 1969, p. 366.

época romana tardía; dentro de la Península podríamos equipararlas a algunas cerámicas de Clunia, de Numancia, y, en general, puede decirse que estas decoraciones aparecen en todo el Mediterráneo en una época romana avanzada, sobre todo en aquellos sitios que reflejan un nivel de vida rural.

Al mismo tiempo, observamos un cambio en la composición de los elementos decorativos sobre la vasija. Ha desaparecido la intención narrativa y simbólica y, de nuevo, la función de las pinturas es la de adornar el vaso. Evidentemente, nuevas vajillas de lujo han venido a sustituir los antiguos vasos ibéricos, y ellas serán las que nos proporcionen los datos para el análisis de las corrientes del gusto estético.

CONSIDERACIONES FINALES

Desde que A. C. Haddon escribió en 1914 su obra *Evolution in Art*, explicando el proceso que lleva de las representaciones figuradas a la abstracción en los pueblos primitivos, su tesis ha venido siendo repetida. Ya hace años que Boas²⁹ y Herskovits³⁰ realizaron una crítica de la teoría que mantiene que toda reproducción artística es naturalista en su origen y que la geometrización aparece solamente cuando el artista trata de introducir ideas que no son inherentes al propio objeto. El problema reside en que la representación realista y la geometrización brotan de fuentes distintas, las cuales deben ser analizadas para saber por qué se recurre a uno u otro procedimiento. Boas deduce que, del predominio de la tendencia puramente decorativa, resultan formas en esencia geométricas y sumamente convencionales y, sin embargo, cuando predomina la idea de la representación, encontramos formas realistas.

En la decoración cerámica ibérica hemos encontrado cuatro momentos, consecutivos en el tiempo, de los que, en definitiva, podemos decir lo que sigue:

1. El estilo geométrico simple es la corriente decorativa más antigua, aparece en todos los yacimientos y tiene carácter exclusivo en aquellos de cronología alta. Es el estilo de un pueblo que acaba de descubrir que la cerámica se puede hacer a torno y que se la puede adornar pintándola. El hallazgo de las formas geométricas por parte de la Cultura Ibérica depende del dominio de los instrumentos técnicos que maneja, los cuales impulsan a la división del espacio en un orden determinado y con unos ritmos obvios, como son los de la repetición, alternancia y sinetría. Sería, en nuestra opinión, improcedente ver en este orden un acto deliberadamente proyectado; sin embargo, Herbert Read³¹ nos dice que no podemos aceptar que las leyes de la composición hayan sido descubiertas por mero accidente, y opina que la percepción ordenada, la coherencia de visión, deben explicarse por una necesidad biológica de desarrollo

²⁹ BOAS, F., *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1964², pp. 190 y ss.

³⁰ HERSKOVITS, M. J., *El hombre y sus obras*, México, F. C. E., 1952.

³¹ READ, H., *Imagen e idea*, Breviarios, México, F. C. E., 1957.

estrictamente evolutivo, aunque no es preciso que en todos los momentos obedezcan a una intelección del orden. De todos modos, el momento histórico en que tiene lugar la Cultura Ibérica pertenece a una época en la que la división ordenada del espacio tiene ya una larga tradición y podemos entenderla como un elemento que compone el substrato cultural de este pueblo.

2. El estilo de representaciones vegetales, fechable a partir del siglo III a. de C. y distribuido a lo largo de toda la Región Valenciana, indica el arranque del gusto por las ornamentaciones que utilizan temas sacados del mundo de la naturaleza; carecemos de elementos de juicio para saber si dicho cambio partió de un determinado taller y se fue extendiendo o si tuvo lugar simultáneamente en varios alfares, pero podemos concluir que da lugar a unas decoraciones más personales que fueron aceptadas ampliamente. Este estilo no desplaza al anterior, sino que convive con él, pero la utilización de ritmos y composiciones más dinámicos producirá una transformación de los elementos geométricos de la primera etapa, que se reflejará en el empleo de motivos más profusos.

3. Más tarde se llega a las representaciones zoomorfas y antropomorfas, propias de la última fase cronológica de la Cultura Ibérica. La concepción de las decoraciones cerámicas es aprovechada para plasmar un asunto, asunto que se desenvuelve sirviéndose de dos lenguajes distintos:

3.1. Lenguaje narrativo, bien documentado en grandes yacimientos como el del Cerro de San Miguel de Liria o La Serreta de Alcoy y presente en muchos otros puntos, aunque nunca en cantidades tan importantes. ¿Podemos, pues, establecer una relación entre los grandes yacimientos y la cerámica narrativa? Si aceptamos esta hipótesis tendremos una base para explicarnos la aparición del fenómeno. Estos poblados grandes de que hablamos suelen estar situados en el centro de un área con buenas posibilidades agrícolas, de fácil defensa y con una serie de núcleos menores a su alrededor, que es de suponer que sean subsidiarios del principal, siempre y cuando sean coetáneos³², con lo cual nos encontraríamos ante una situación de capitalidad por parte de algunos yacimientos; en ese caso cabe pensar en la existencia de una centralización de funciones político-administrativas por parte de esos centros, que serían ejercidas por personas de prestigio. Esa es la clase social que pudo requerir las vasijas con decoración historiada, o que utilizó la decoración de la cerámica para dar publicidad a su poder. Tarradell³³ califica de campesina a la clase social de que hablamos, realizando comparaciones con el arte de otros pueblos de base económica agrícola, que también muestran una preferencia por la temática guerrera, heroica y festiva.

Naturalmente, esta necesidad de narrar escenas hace que un pueblo recurra

³² Este fenómeno se conoce bien en el caso de Liria, con poblados como La Monravana, Cova Foradada, etc., en sus alrededores.

³³ TARRADELL, M., *Arte Ibérico*, Barcelona, Polígrafa, 1968.

a un determinado repertorio icónico, en el que se reflejan factores asimilados por la cultura que posee, y por eso vemos en la manera de representarlas elementos de estirpe claramente mediterránea, lo que no quiere decir que haya existido, en el momento en que se producen, un contacto directo ni especial con otros pueblos, ya que la causa de los resultados plásticos puede verse en una situación interna propia de un momento.

3.2. El estilo simbólico lo conocemos casi exclusivamente en la Región Valenciana por los vasos procedentes de La Alcudia de Elche, verdadera ciudad abierta al mar, con unas relaciones ultramarinas muy intensas a juzgar por la variedad de sus importaciones; centro destacado artísticamente desde los primeros momentos de la Cultura Ibérica, puesto que de él proceden las esculturas más famosas que ésta ha producido. En sus cerámicas va a mostrarnos un estilo peculiar, que se traduce en obras de gran elegancia, con temas de carácter heráldico que nos hacen suponer un trasfondo social distinto al que veíamos en el estilo narrativo. Tarradell³⁴ relaciona estas decoraciones con la existencia en la ciudad de una burguesía refinada, que sitúa en una etapa ibérica final y que, al ser propia de un área reducida, explicaría la menor expansión de los productos.

4. Una vez producida la romanización, las cerámicas pintadas vuelven a mostrarnos unas características generalizadas. Las decoraciones ya no son utilizadas como un medio de expresión importante; simplemente siguen desarrollando unos conocimientos ya adquiridos que, posteriormente, volverán a ser utilizados con preeminencia. Para valorar debidamente esta continuidad y las posibilidades que aportó la experiencia ibérica habría que analizar otro momento importante en las cerámicas de la Región Valenciana, aquel en que se muestra el auge de los talleres de Paterna y Manises, que, sorprendentemente, vuelven a recurrir a temas que se parecen a los de la cerámica ibérica.

Para terminar, queremos destacar el valor que puede tener esta sucesión de estilos en la cerámica ibérica. Los historiadores del trabajo y de la técnica nos dicen³⁵ que la alfarería es uno de los oficios más apegados a la tradición y, por ello, más reticente a la adopción de sistemas nuevos. Aunque aquí estudiamos solamente las decoraciones de los vasos cerámicos y no sus formas, que tienen un significado cultural indudable, nos encontramos con una situación en la que los cambios se aceptan con la fluidez propia de las comunidades progresivas³⁶. Esta manifestación de la Cultura Ibérica se nos muestra provista de una dinámica altamente positiva; ahora bien, ¿afecta esto a la totalidad del área de la Cultura Ibérica? Ciertamente no, ya que esta trayectoria que estamos describiendo únicamente se aprecia con importancia en la Región Valenciana, en Murcia y Albacete y en el Bajo Aragón, quedando ausentes otras regiones

³⁴ TARRADELL, M., *op. cit.*, nota 33.

³⁵ Véase MOSSE, C., «The Ancient World at work», *Ancient Culture and Society*, London, Chatto & Windus, 1969, p. 38.

³⁶ FOSTER, G. M., *Las culturas tradicionales y los cambios técnicos*, México, F. C. E., 1966², p. 138.

—Andalucía, Cataluña y sur de Francia—, lo cual no puede explicarse satisfactoriamente por razones meramente políticas o de evolución histórica ³⁷, sino que debe entenderse como respuesta a una situación de hecho que es peculiar. En la Región Valenciana se aprovecha la decoración de la cerámica ibérica para desarrollar una plástica muy característica, que confiere a estos productos un lugar primordial.

¿Qué motivos pudieron estimular estos cambios en los estilos decorativos? Teniendo en cuenta que los vasos cerámicos son objetos visibles, debemos pensar que obedecen, en parte, a una *razón de prestigio*, a un deseo de dar mayor suuntuosidad a un objeto del ajuar doméstico; unida a esta razón de prestigio habrá que señalar otra de tipo *económico*, ya que para que una innovación se difunda y tenga éxito debe introducirse a través de una estructura social que la adopte, lo que supone un movimiento comercial ventajoso para la producción. Por último, no podemos negar un motivo puramente estético, un *estímulo del gusto*, que acepta una determinada plástica que se le ofrece.

Que las corrientes del gusto o modas responden a realidades sociales y económicas es algo que se evidencia por sí mismo, y esto tiene lugar en la medida que, cuando existe poca uniformidad entre ellas y su duración es considerable, existiendo una corriente del gusto poco definida, pero muy generalizada, existe una distancia mínima entre las diversas categorías que componen la sociedad, la cual puede ser medida, a la vez, por la menor velocidad de comunicación existente entre los diversos núcleos. Sin embargo, las modas muy marcadas y dominantes expresan que la movilidad social es mayor, habiendo una mayor diferencia entre las distintas clases que componen la sociedad y una mayor velocidad de comunicación entre los distintos centros. Las corrientes del gusto que están más definidas duran siempre menos que las que se prestan a cánones más amplios.

En la fase inicial de la Cultura Ibérica las decoraciones cerámicas reflejan un estadio equivalente al que corresponde a las modas poco definidas, son semejantes a las de muchas culturas que decoran sus vasijas pintándolas y no hay ninguna zona que destaque sobre las demás. Posteriormente vemos aparecer estilos muy marcados que se imponen en poco tiempo y que desde unos centros son dados a conocer a otros. Comparando este hecho con otra manifestación plástica ibérica, como es la escultura ³⁸, nos encontramos con un recorrido inverso: en los siglos V y IV a. de C. se sitúan todas las grandes piezas labradas en piedra, y a partir del siglo III a. de C. la escultura desaparece. ¿Por qué deja de producirse la escultura? ¿Fue una manifestación artística propia de

³⁷ Nos referimos a la argumentación que explica la ausencia de cerámicas con decoración figurativa en Andalucía por su pronta romanización. El sur de Francia se romaniza casi a la vez que la Región Valenciana y, sin embargo, no han dado pinturas figurativas sobre cerámica.

³⁸ Véase LLOBREGAT, E., «La escultura ibérica en piedra del País Valenciano. Bases para un estudio crítico contemporáneo del arte ibérico», *Archivo de Arte Valenciano*, XXXVII, 1966.

una sociedad que dejó de influir en un momento más avanzado? ¿Acompañaba a una actividad arquitectónica que dejó de ser importante? En todo caso, podemos decir lo que se desprende de los hechos que hemos analizado, a partir de lo cual vemos cómo en una primera etapa las decoraciones cerámicas no reflejan un especial dinamismo en cuanto a expresión de un potencial de creatividad artística; ésta se concentra en otro medio de expresión que es la escultura. Seguramente, después de un período intermedio en el que la Cultura Ibérica no precisa de un vehículo definido de expresión artística, vuelve a surgir esta necesidad, y será en la pintura sobre cerámica donde la encontremos desarrollada. Esta es la evolución de la cultura artística de los iberos, o, al menos, lo que se desprende del legado que nos han dejado.

