

ALGUNAS REFLEXIONES ACERCA DEL ORIGEN DE LA ESCULTURA IBÉRICA.

Teresa Chapa Brunet.

Universidad Complutense. Madrid.

REIb. 1, 1994, 43-59.

Resumen

En este trabajo se realiza un resumen de las opiniones que abordan el problema del nacimiento de la escultura ibérica. Habitualmente se otorga a la sociedad ibérica un papel pasivo, receptor de influencias a menudo difíciles de deslindar. Se propone que el uso de la escultura nace en un momento en el que las élites desean perpetuar su posición de privilegio haciendo acceder a sus antepasados a un mundo suprahumano en el que alcanzan un rango heroico. La iconografía funeraria, las grandes sepulturas y la inversión en los funerales y ajuares serían algunas de las vías para simbolizar la diferencia de clase.

Summary

Hypothesis about the birth of Iberian sculpture are revised here. It is generally assumed that Iberian society played only a passive role, accepting different Mediterranean influences. It is argued that Iberian sculpture is adopted when local elites need to perpetuate their privileged position through their ancestors, which are considered as heroes. Funerary iconography, large tombs and expensive funerals would be some ways in order to express a difference of class.

- I. Introducción
- II. Principales propuestas acerca del nacimiento y desarrollo de la escultura ibérica
- III. Dos hallazgos singulares
- IV. Porcuna: el refuerzo de la influencia griega
- V. Vías de entrada y mecanismos de desarrollo de la escultura ibérica: una síntesis
- VI. Una propuesta sintética y alternativa
- VII. Bibliografía

I.- Introducción.

A pesar del tiempo transcurrido desde el reconocimiento del uso de la escultura en época ibérica, el debate sobre su origen y evolución sigue abierto. Los modelos oriental y helénico han enfrentado a los investigadores, que buscan en los aspectos formales las raíces foráneas del arte. Por suerte o por desgracia, el tema suele escaparse de las manos debido a la falta de similitudes evidentes entre los supuestos modelos y las producciones ibéricas. Lo mismo sucede cuando intentamos aplicar un patrón evolutivo para fechar las esculturas de acuerdo a un potencial cambio estilístico. En la mayor parte de los casos, la falta de contexto arqueológico impide formalizar propuestas seguras, y de hecho gran parte de las tallas oscilan en un amplio margen cronológico.

Todo ello ha conducido a los especialistas a ofrecer diferentes alternativas, cuyo elemento común es considerar que la copia de elementos externos sirve por sí misma para comprender la adopción de esos símbolos. Esta visión difusionista se intenta combatir con otra autoctonista, en la que se plantea una génesis interna que sería paralela, pero no dependiente, del proceso que tiene lugar en el resto del Mediterráneo. Como es lógico, se ha utilizado bibliografía muy seleccionada, y se apreciarán ausencias notables, pero considero que las referencias presentadas son suficientes para contextualizar un trabajo que busca ser extremadamente sintético.

En él se pretenden resaltar los pros y los contras de cada postura, entendiéndolas dentro de la época en la que se generan. Este análisis se aprovecha para plantear unas nuevas ideas acerca del marco social que pudo dar lugar a la escultura, entendiéndola como un mensaje ideológico que utiliza la vía iconográfica, y que pretende afirmar el carácter excepcional de las élites dominantes y de sus antepasados. El contacto con los agentes comerciales externos explicaría la elección de esta forma expresiva, idónea para los fines que se proponen. La escultura asociada a tumbas monumentales hechas en piedra permite incorporar a un personaje concreto, asociado a dinastías reales, a un mundo fantástico, donde sólo los elegidos pueden acceder. El hecho de que las imágenes se vinculen a una tumba promueve su asociación con el pasado, y de esta manera se justifica esta posición privilegiada como heredera lógica de un tiempo pretérito. La escultura es un símbolo de ostentación, y debe ser leída como un mensaje ideológico que intenta asegurar un determinado estado de cosas.

II.- Principales propuestas acerca del nacimiento y desarrollo de la escultura ibérica.

Los primeros estudios sobre la escultura ibérica han marcado sensiblemente los análisis posteriores, tanto en lo que se refiere a las influencias que lo generaron como a las características de su desarrollo y evolución. P. París ya cita a micénicos y fenicios primero, y a los griegos después, como focos inspiradores y moldeadores de unas manifestaciones para las que los iberos mostraban una capacidad innata (París, 1903,I:310). De todas estas áreas de influencia es la griega la que ha sido barajada con más frecuencia, dado que las similitudes formales entre algunas piezas ibéricas y otras griegas son más que notables. Carpenter (1925) y Bosch Gimpera (1928) son algunos de los autores que sentaron las bases de esta dependencia, que renovada y matizada por nuevos hallazgos, se viene manteniendo más o menos explícitamente hasta el momento actual.



Las piezas sobre las que se forma esta opinión son ciertamente algunas de las que revelan un parecido más acusado con los prototipos helénicos, y aunque carecen de contexto arqueológico, podrían ser de las primeras manifestaciones escultóricas ibéricas. El repertorio incluye preferentemente seres fantásticos, propios del más allá, como el grifo de Redován, las esfinges de Agost y del Salobral, o la cabeza femenina de Alicante. Después se les fueron añadiendo otras, como las esfinges de Bogarra o los ejemplares humanos y animales del LLano de la Consolación. Todos ellos repiten -y muy especialmente las esfinges de Agost- rasgos que podemos vincular con el mundo griego. Todos ellos, sin embargo, inclusive estas últimas, son piezas innegablemente ibéricas, ya que modifican sensiblemente el presunto modelo original.

Esfinge de Agost (Alicante).

Sin embargo, esta coincidencia formal se enfrentaba a una problemática divergencia cronológica, ya que las fechas propuestas para la escultura ibérica eran claramente más recientes que las ofrecidas por sus prototipos del Mediterráneo oriental. La causa de este desfase se achacaba al carácter periférico e inhábil del escultor ibérico, al que se consideraba incapaz de repetir con exactitud los modelos originales, y carente, por las mismas razones, de la capacidad de evolución y transformación de aquellos. Esta consideración imbuía a la plástica local de torpeza, arcaísmo y monotonía, características todas ellas que impedían una asignación cronológica segura por vía del análisis estilístico. Tanto es así que García Bellido (1943b: 294) llegó a defender seriamente una cronología posterior al s. III a.C. para la mayor parte de la producción escultórica ibérica, traspasando al influjo romano lo que para otros autores era claramente una herencia griega.

Afortunadamente, algo más tarde las excavaciones arqueológicas en distintos yacimientos de Alicante y Murcia proporcionaron la seguridad de que al menos parte de la escultura, especialmente la destinada a monumentos funerarios, tenía una cronología antigua. Su reutilización en tumbas o calles a partir del s. V o inicios del s. IV a.C. en Elche (Ramos Folqués, 1955), Cabecico del Tesoro (Nieto, 1947) o Cigarralejo (Cuadrado, 1955) permite ofrecer un límite para su uso original, ya que no asignarle una fecha ajustada a su fabricación.

El alza justificada de fechas enlaza con el reconocimiento obligado de la influencia que el entorno fenicio ejerció en tiempos pre-ibéricos a través de sus colonias, que empiezan a ser conocidas y valoradas mediante excavaciones sistemáticas. Los hallazgos de las ricas sepulturas de época tartésica y la presencia de una iconografía temprana matizan en profundidad las opiniones anteriores. Los objetos de pequeño tamaño, como los marfiles, en los que leones, toros, grifos, esfinges y guerreros comparten protagonismo, se convierten en precedentes directos de la estatuaria en piedra de época posterior. Esta se reconoce como fruto de una influencia helénica, pero formulada sobre gustos preexistentes, introducidos desde contextos fenicios. Esta diferencia entre forma y sustrato sería el determinante de la originalidad de la estatuaria ibérica, y la razón por la cual no aceptaría prototipos sin modificación. En una de las sistematizaciones más concisas y que más se ha seguido para ordenar las fases del arte

ibérico, Blanco (1960:43) resume el estado de la cuestión, definiendo para la escultura una primera fase fechable en los s. V-IV a.C. En estos momentos el estímulo se introduciría desde el Sureste, y sería claramente griego, de corte subarcaico y clásico. Sin embargo, sufriría ciertas transformaciones al ir acercándose a Andalucía, donde debería adaptarse a formas más próximas al ambiente orientalizante que generó en su día el elemento fenicio.



Esfinge de Haches (Bogarra, Albacete).

Esta visión fue ciertamente innovadora, ya que, aunque se basaba en los mismos presupuestos que las hipótesis previas, introducía un mayor grado de complejidad, y suponía que las comunidades indígenas habían alcanzado un nivel cultural suficiente como para modificar las imágenes, adaptándolas a sus gustos particulares. El influjo que dio lugar a la escultura procedía, sin embargo, exclusivamente del mundo griego, y concretamente del entorno jónico. En un trabajo de amplia repercusión, Langlotz (1966)

señaló que la colonización focense habría tenido un gran peso en la Península, y no sólo habría servido de vía para la compra-venta de objetos, sino que habría cumplido un papel aculturador, introduciendo en el mundo indígena un estilo característico en el que se mezclaban los rasgos locales con los propios del canon griego minorasiático, y en concreto focense.

Blanco (1960: 37), en una frase célebre que compendia magistralmente este problema, definió a Tartesos como una ciudad sin estatuas. De alguna manera queda implícito en esta afirmación que, aunque la complejidad social y artesanal era suficiente para tallar esculturas, éstas no llegaron a hacerse. La razón residía en las influencias externas, ya que los fenicios, principales impulsores de Tartesos, tampoco utilizaban este medio de expresión en su país de origen ni en sus colonias occidentales (Blanco, 1988:34).

En estas fechas raramente se buscaban vías alternativas de estudio del arte ibérico. Sólo autores como Tarradell (1968) o Llobregat (1966) cuestionaban las razones por las cuales la escultura había sido empleada en Iberia como vía de expresión simbólica. La mera existencia de artesanos foráneos no serviría para comprender por qué los iberos habían aceptado y hecho suyas estas imágenes. Estas propuestas movían a estudiar el arte ibérico desde dentro, analizando la sociedad que lo había empleado. Quedaba planteado el hecho de que las esculturas sólo eran abordadas desde un punto de vista estilístico, pero carecían de sentido social. No se conocían contextos, ni los monumentos a los que pertenecieron, ni la infraestructura de las necrópolis en las que presumiblemente habían sido encontradas. El único intento de contextualización fue el proyectado por Blanco (1959) en La Guardia, sin que culminara con éxito. Estas nuevas perspectivas, sin embargo, se iban a abrir paso, como veremos, poco tiempo después.

III.- Dos hallazgos singulares.



La década de los setenta aporta una amplia serie de novedades entre las que destaca la localización y excavación de dos monumentos funerarios bien documentados. Uno es la torre de base escalonada de Pozo Moro (foto 3), y otra la más sofisticada urna cineraria ibérica, hallada en Baza (foto 4), y consistente en una escultura femenina sedente que conservaba incluso su policromía original. Ambos hallazgos aportaron los primeros puntos de referencia contextual para la estatuaria ibérica, situándose Pozo Moro en la transición s. VI / V a.C., mientras que la Dama de Baza correspondía al s. IV a.C. Es por tanto el primero de ellos el que reporta un mayor interés al origen de la estatuaria ibérica, y por ello el que interesa especialmente en este trabajo.

Monumento turriforme de Pozo Moro.

En Pozo Moro pudo reconstruirse el proceso funerario, consistente en una cremación practicada sobre el suelo, previamente preparado con una capa de adobe y otra de arcilla roja refractaria. Junto con las cenizas y los restos de huesos se recuperaron fragmentos de objetos óseos y metálicos -bronce, hierro, plata y oro-, así como una copa y un lécito áticos, y el asa de un jarro de bronce con representación de un joven desnudo entre dos leones.

Todo ello parece indicar una fecha de hacia el 500 a.C., momento en el que se cubriría la cremación con un monumento de sillería con decoración iconográfica. La construcción iba enmarcada con un pavimento de guijarros en forma de lingote, elemento que vemos repetido con distintos materiales en otras necrópolis de la zona (Blánquez, 1991:255). El edificio, falto de cimientos, y edificado sobre un terreno poco estable, debió desplomarse relativamente pronto, ya que algunas de sus piedras caídas fueron reutilizadas a partir de mediados del s. V a.C. en sepulturas de carácter tumular (Almagro Gorbea, 1983a:184).

Las esculturas y relieves que adornaban la tumba constituyen uno de los más ricos conjuntos temáticos del arte ibérico. Los leones, concebidos como piezas de esquina, permitieron comprender la estructura de otros monumentos similares en los que escultura y arquitectura se complementaron. Las influencias formales pertenecían básicamente al entorno próximo-oriental, destacando sus paralelismos con los ámbitos neohitita, sirio septentrional, fenicio y minorasiático, canalizándose todo ello a través de las colonias fenicio-púnicas occidentales (Almagro Basch, 1975; Almagro Gorbea, 1983a: 216).



Dama de Baza (Baza, Granada)

En este sentido, otras piezas abrieron la puerta a la posibilidad de que en contexto colonial se pudiera haber empleado también la escultura con fines funerarios. Dos eran los casos en los que se basaba esta hipótesis: la esfinge de Villaricos (Almería) y los leones de Puente de Noy (Almuñécar, Granada). La primera se encontró en un área de sepulturas, pero al igual que otros fragmentos escultóricos, parecían estar alejados del monumento al que pertenecieron (Astruc, 1951: 81). Estaba revestida de cal, lo que Siret (1907: 27) interpretó como prueba de que la pieza había sido empleada -reutilizada- en una obra. El estudio de su diseño revela modelos de raigambre oriental, asemejándose a importaciones seguras como las pequeñas esfinges que flanquean el trono de la Dama de Galera (Chapa, 1980: 329), y que se remiten a aquella procedencia. Su cronología, basada en argumentos de estilo, se viene manteniendo en el s. VI a.C.

De los dos leones que debieron formar el conjunto de Puente de Noy sólo se conserva un ejemplar, que con rasgos muy simples sigue también prototipos orientales, asociándose a las sepulturas hipogeas de esta necrópolis. Por su tipología, ya que tampoco fue hallado in situ, se le ha llegado a asignar una fecha del s. VII a.C., por lo que pasaría a ser un precedente claro del monumento de Pozo Moro (Almagro Gorbea, 1983b). Paralelamente en Italia se defendía también la presencia de artistas sirios que conformarían las primeras expresiones figurativas monumentales del entorno etrusco, mientras que la influencia griega no aparecería sino en segundo lugar (Colonna y Hase, 1986: 53).

IV.- Porcuna: el refuerzo de la influencia griega.

"El problema de la influencia griega en la escultura ibérica ha cobrado nuevos bríos con el descubrimiento del mayor caudal de piezas escultóricas aparecido en España en lo que va de siglo" (Blanco, 1988: 42). En efecto, y como el propio autor reconoce, el hallazgo de Pozo Moro y el reconocimiento de la actividad fenicia en el área valenciana habían causado un descenso en la valoración del impacto griego, que sin embargo volvió con renovadas fuerzas a raíz del hallazgo del Cerrillo Blanco (Blanco, 1981: 40). La novedad residía tanto en la extraordinaria calidad de las piezas,

como en el hecho de que procedieran de un contexto centro-andaluz, lejos del territorio que antes se había defendido como propio de estas influencias iniciales, en el área contestana.



Guerrero con caballo (Porcuna, Jaén).

El trabajo antes citado de Langlotz parecía premonitorio, hasta el punto que llegó a hablarse de una escuela artística focense en Porcuna (Blázquez y González Navarrete, 1985). Sus orígenes no se situarían propiamente en la ciudad de Focea, sino más bien en sus colonias occidentales, proponiéndose Velia más que Marsella o Emporion como foco de irradiación de esta corriente (Almagro Gorbea, 1990: 349). La presencia de escultores procedentes de áreas lejanas o formadas en ellas tuvo una cierta aceptación, aunque moviéndose siempre en opiniones de carácter intuitivo (Chapa, 1982). Otras obras, como la leona de Elche, el león de Villadonpardo o el caballo de Casas de Juan Núñez (Chapa, 1986) evidencian la extensión de este estilo por la mayor parte del territorio ibérico.

V.- Vías de entrada y mecanismos de desarrollo de la escultura ibérica: una síntesis.

Condensando las opiniones que hemos presentado hasta ahora, encontramos diferentes formulaciones para el problema del origen de la estatuaria ibérica. La primera, hoy ya abandonada, es la que proponía un influjo directo griego independiente de cualquier sustrato local o colonial. Sólo la llegada de los comerciantes y colonos griegos, y la tendencia innata de los indígenas justificarían la presencia de las esculturas en Iberia. La segunda, la más aceptada con distintos matices, otorga a los griegos la introducción de la escultura, pero fuertemente condicionada por una fuerte personalidad indígena formada en el previo período orientalizante (Torelli, 1987: 400).

En ocasiones se puede llegar a defender la existencia de una plástica funeraria ligada al mundo colonial fenicio-púnico, en el que Cádiz tendría la iniciativa artesanal, pero el grueso de la producción escultórica ibérica se debería a impulsos griegos, preferentemente generados por Focea o por alguna de sus colonias en el Mediterráneo occidental. En tercer lugar, se defiende el nacimiento de la escultura ibérica a partir de procesos internos, en lo que sería más bien un ejemplo de convergencia más que de difusión, aunque los contactos pudieron jugar su papel. Las áreas griegas, próximo-orientales o etruscas presentarían procesos culturales similares, y el recurso a la estatuaria sería una solución común a necesidades de carácter social, religioso y simbólico. Las similitudes podrían explicarse o no por relaciones directas, pero éstas, caso de existir, sólo podrían condicionar tangencialmente el arte, nunca ser su causa.

De estas dos últimas posturas se obtienen consecuencias divergentes respecto al mecanismo que da lugar a la plástica y a su lugar de origen. En la opinión expuesta en último lugar la génesis de la escultura debe buscarse en algún elemento que diera pie al nacimiento de imágenes en piedra de buen tamaño. Llobregat propone que es el sustrato orientalizante el que proporciona los prototipos necesarios, a través de pequeños objetos de bronce, hueso o marfil. En ellos se compendia el universo iconográfico repetido luego en las obras esculpidas en piedra, por lo que el arte mueble sería anterior, y serviría de modelo a los escultores. Esta innovación se produciría por tanto en territorio hispano, y se aplicaría a los gustos locales, aunque ocasionalmente pudieron existir contactos externos. En cuanto al origen de este proceso, lógicamente debe buscarse allí donde la complejidad fuera mayor en tiempos pre-ibéricos, y donde el arte fuera más comúnmente utilizado. Por ello se propone un foco andaluz, que desde el Suroeste y remontando el Guadalquivir, llegara hasta el área contestana (Llobregat, 1991: 60). Por el contrario, en el caso de defender un influjo griego, está claro que en territorio ibérico se adoptarían técnicas y sistemas de labra que serían dados a conocer y realizados aquí por canteros y tallistas venidos de fuera o formados en otros ambientes, a partir de los cuales se desarrollarían escuelas locales. De hecho, si pasamos rápida revista a las obras que por contexto o estilo se consideran antiguas, nos encontraremos con la compleja torre de Pozo Moro o con las esfinges de Agost o

Bogarra, que de distintas maneras pertenecieron también a monumentos de estructura arquitectónica. En el primer caso, con una moda "oriental", el trabajo pudo corresponder a artesanos de Cádiz, aplicándose la misma dependencia respecto a un foco colonial de otro carácter. En esta propuesta se prefiere dar peso a la presencia griega en la Península, y se destaca especialmente el impacto que tuvieron en el área murciana, en la que se adoptó un sistema de escritura jónico-ibérico, y se emplearon patrones de pesos y medidas similares a los de los comerciantes griegos. La escultura ilicitana, y contestana en general, así como los objetos suntuarios, alcanzaron desde tiempos antiguos el interior de la Meseta y la Alta Andalucía. La corriente "helenizadora" seguiría por tanto un sentido este-oeste, al contrario que en la propuesta anterior.

VI.-Una propuesta sintética y alternativa

La discusión que acabo de describir ha durado largo tiempo, y ha ocupado numerosas páginas en los libros y revistas científicas. La duda, sin embargo, sigue en pie, ya que, en el fondo, reside en una cuestión de principios que la evidencia está lejos de despejar. Habría que preguntarse, por tanto, si seguir en esta línea es rentable científicamente, o si por el contrario supone enredarse aún más en un falso problema (Bendala, 1992: 22). Los hallazgos contextualizados de los años setenta abrieron, en todo caso, una vía alternativa, ya que permitieron estudiar las esculturas en un marco tangible, y como conjuntos completos. El desarrollo general de las excavaciones, especialmente en necrópolis, permitió ampliar aún más este contexto. Resulta muy significativo que comenzaran a hacerse catálogos de esculturas ibéricas atendiendo al monumento al que pertenecían, y no al tipo de imagen representada (Almagro Gorbea, 1983a). Se había abierto el camino al conocimiento del ritual funerario ibérico, en el que la escultura, a través de construcciones in situ o reutilizaciones, podía valorarse adecuadamente. En cualquier caso, se abrieron nuevos horizontes al estudio de la estatuaria, y se generalizó la opinión de que la discusión sobre las influencias albergaba un problema importante, pero secundario, respecto a los problemas de fondo que debían ser resueltos. El hecho es que los Iberos emplearon la escultura de forma estable hasta su enlace con la época romana, pero todavía no se ha analizado bastante por qué comenzaron a utilizarla y cuál fue su sentido social.

Es un hecho asumido que en general la escultura en piedra y en concreto obras de este nivel deben asociarse a sociedades complejas, en las que exista un surplus suficiente como para mantener no sólo especialistas en artesanías instrumentales, sino incluso un artesanado de carácter suntuario. Este último estará ligado a las más altas jerarquías, que lo favorecen y emplean en beneficio propio. En las etapas previas del Bronce Final y Orientalizante estas élites están bien establecidas, y presentan evidencias de acumulación de productos valiosos de carácter local, como el oro, así como de objetos importados. Es ésta una fase de profundos cambios, ya que se incorporarán nuevas técnicas, usos y costumbres, así como importantes transformaciones religiosas.

Sin embargo, el uso de la escultura se retrasa hasta una fecha que podemos situar en el s. VI a.C. Ya en esta época se ha producido el hundimiento de Tartesos y del antiguo dominio fenicio, y han surgido jerarquías locales que buscan nuevas fórmulas para establecer una distancia considerable entre ellas y el resto de la sociedad. En este campo, uno de los sistemas más eficaces reside en promocionar e imponer una ideología que trastoque la realidad de las cosas, y traduzca este cambio en beneficio de un cierto sector de la sociedad. La acumulación económica que supone el control de los excedentes es riqueza convertible en poder (Earle, 1985: 110), y éste debe legitimarse para ser aceptado.

En el ejemplo ibérico la iconografía monumental sirve a este fin de manera inmejorable, ya que no nos encontramos ante simples objetos de lujo, como los bronceos o los marfiles decorados, sino ante relatos en los que participan personajes reales. Las tumbas con decoración figurada son concebidas como escenarios en los que actúan seres conocidos. No se trata sólo de la representación de un mito, una leyenda o un tránsito, sino del papel que en ellos ha jugado una persona concreta. El difunto se ha incluido en un universo alternativo, en el que sigue ostentando una posición de dominio, adquiriendo así un carácter heroico. De esta forma se entiende mejor el recurso a la monumentalidad, que se aproxima más a las dimensiones humanas, y de esta manera da veracidad a la historia.

El ejemplo de la torre de Pozo Moro y sus decoraciones encaja bien en estos supuestos. A través de un estilo de arraigo oriental se ensalzan los símbolos del valor y del poder, atributos de la realeza. Las escenas se remiten a un mundo fantástico, en el que hay representados tanto divinidades como seres

infernales (Almagro Gorbea, 1978). Un hombre, con el que el difunto allí enterrado establece probablemente algún tipo de relación, aparece en una posición privilegiada en varias de estas escenas, que sugieren pruebas de las que sale victorioso (Olmos, Tortosa, Iguácel, 1992: 154). Los leones están a su servicio, defendiendo la tumba y simbolizando el valor y el rango real del muerto (Chapa, 1986)



Relieve de los pájaros de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete).

Si observamos el resto de las esculturas que situamos en los primeros momentos del mundo ibérico, veremos ante todo un repertorio de personajes con ciertos rasgos de distinción, así como una gran variedad de seres fantásticos, característicos del más allá. Entre los primeros se puede citar la más antigua escultura ecuestre de Los Villares, fechada en el 490 a.C., cuyo alzado alcanzaría los 2 m., y que representa a un guerrero

(Blánquez, 1993: 118). Entre los restantes se pueden volver a citar las esfinges y los grifos de Redován, Agost, Bogarra, Salobral, Cigarralejo, etc.. Algunos de ellos probablemente formaron conjuntos complejos, como cabe suponer en este último yacimiento (Cuadrado, 1984), pero otros puede que resumieran un largo mensaje con su mera presencia, como quizás sucedió en el caso de Agost. El carácter excepcional del difunto y su incorporación al mundo del más allá son una constante de esta iconografía.

Además del tamaño, hay que hacer notar que el material escogido para la realización de estas obras es la piedra, y que si fueron empleados otros, como la madera (García Bellido, 1954: 587) o el adobe, no nos ha quedado constancia de ello. Las construcciones en piedra requieren un previo conocimiento de la cantería, y van destinadas habitualmente a favorecer la solidez y la durabilidad. Se trata de monumentos concebidos para perdurar, en un intento de consolidar una posición de privilegio. En un momento determinado parece que los reyes o jefes locales han acumulado suficiente poder como para intentar establecer una diferenciación social que se perpetue a lo largo de varias generaciones, limitando a determinadas líneas familiares esta posición de privilegio. Desde el s. VI a.C. se está viendo la presencia de estas élites tanto a través del modelo de ocupación territorial (Ruíz et alii, 1983) como en la evidencia de acumulación de la producción y de los objetos de comercio (Blánquez y Olmos, 1993).

En procesos paralelos, aunque no contemporáneos, se puede ver el mismo fenómeno en Grecia y en Italia. En el primer caso, durante el tránsito al Geométrico Medio y hasta el final del s. VIII a.C., las sepulturas reducen su número, desapareciendo las más pobres y las infantiles, y apreciándose una concentración de ajuar en las que corresponden a guerreros y a ciertas mujeres, que incluyen además marcadores externos monumentales (Whitley, 1991). Un ejemplo similar es apreciable en el mundo etrusco, donde el aumento de las familias dominantes y el alza del consumo de fabricaciones artesanales coincide con una producción iconográfica específica para las tumbas (Torelli, 1991: 122). También los depósitos funerarios son coherentes con este proceso. Las sepulturas de esta época son pocas, pero presentan, como en el caso de Pozo Moro, un rico ajuar que denota la adopción de rituales de élite, como la libación y el consumo del vino. En todo ello lo que se aprecia es la capacidad, no sólo de atesorar, sino de retirar de la circulación materias valiosas, expresando así una competición por las posiciones de privilegio (Gregory, 1982: 60). Los objetos de lujo son obtenidos como dones o regalos por los agentes comerciales, pero son sólo el símbolo de relaciones basadas en el mercado de materias primas y productos elaborados (Kromer, 1982). Los restos materiales que atestiguan estas transacciones son exiguos, al igual que las que pudieron desarrollarse entre los jefes ibéricos de carácter local. Morris (1986: 9) señala cómo en la Grecia homérica los elementos de mayor valor eran las mujeres, el ganado y los productos metálicos elaborados, siendo los dos primeros poco detectables arqueológicamente (Ruíz Gálvez, 1992).

Los momentos en los que tienen lugar estas exhibiciones de riqueza suelen ser, entre otros, los ritos de tránsito, como iniciaciones, bodas o funerales, y sólo en estos últimos podemos encontrar un correlato arqueológico, basándonos en las necrópolis. Es en este contexto de intercambios comerciales sellados

por obsequios en el que Almagro Gorbea (1983: 216, nota 222) propone situar a los artesanos y artistas que trabajaron en las tumbas, introduciendo una nueva moda luego adoptada localmente. La escultura funeraria, de carácter arquitectónico habitualmente, sería introducida por personas que dominaban estas técnicas específicas, y no sería en ningún caso una transformación a partir de modelos de arte mueble, opinión en la que coincide con otros especialistas (Colonna y Hase, 1986: 53).

El nacimiento de la iconografía funeraria ibérica en piedra responde, por lo tanto, a un momento en el que las élites locales están sentando las bases de su propia perpetuación. Los recursos que emplean para ello son diversos, y muchos estarán ligados al entorno de lo cotidiano y al desarrollo del culto. Una de las evidencias más claras, sin embargo, es la que nos ofrecen los cementerios, donde en esta fase del final del s. VI e inicios del s. V a.C. se produce un acceso enormemente restringido al ritual de enterramiento. El gasto de energía dedicado a la construcción de las tumbas es notable, y busca factores como la duración, la monumentalidad y la expresión ideológica mediante un recurso iconográfico, en el cual el personaje enterrado se vincula con el mundo del más allá, adquiriendo así un carácter sacro o heroico (Almagro Gorbea, 1991). Algún tiempo después, este acceso será mucho más amplio, y buscará nuevas vías de expresión (Chapa, 1993).

En este razonamiento, lo importante es explicar por qué se recurrió a la escultura funeraria en un determinado momento -el primero- de la historia ibérica, más que la procedencia exacta del estilo que se adoptó en los distintos monumentos. Como es lógico, esa respuesta es mucho más difícil de obtener, ya que precisa de planteamientos teóricos sólidos y de un contexto arqueológico adecuado. En todo caso, la diversidad que presenta la estatuaria ibérica es quizás lo que mejor refleja su condición, ya que las realizaciones formales debieron venir por varias vías. En primer lugar, los referentes simbólicos proceden de la etapa anterior, en la que el mundo colonial fenicio tiene una importancia fundamental. Asimismo, es posible que se emplearan artesanos procedentes de este entorno, puesto que en él se recurrió a la escultura monumental, como se intuye en Puente de Noy y se sabe por registros textuales en Cádiz. Finalmente, el contacto con los griegos a partir del s. VI a.C. es innegable, y su presencia se deja sentir en varias de las representaciones que hemos citado. Todo ello no hace sino apuntarnos, en todo caso, a la gran personalidad del mundo ibérico, que supo hacer trabajar en su beneficio a diferentes artistas y escuelas, y que adoptó sistemas de expresión tan complejos como el de la estatuaria en piedra.

Bibliografía

- ALMAGRO BASCH, M., 1975: "Las raíces del arte ibérico". *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia* 11: 251-280.
- ALMAGRO GORBEA, M. 1978: "Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro, (Albacete, España)". *Trabajos de Prehistoria* 35: 251-278.
- IDEM, 1983a: "Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica". *Madridier Mitteilungen* 24: 177-293.
- IDEM, 1983b: "Los leones de Puente de Noy. Un monumento turriforme funerario en la Península Ibérica". F. Molina Fajardo (dir): *Almuñécar. Arqueología e Historia*: 89-186. Caja Provincial de Ahorros de Granada.
- IDEM, 1990: "Contatti e Influenze Artistiche: L'Iberia". En "La Magna Grecia e il Lontano Occidente". *Atti del XXIX Convegno di Studi sulla Magna Grecia*: 329-356. Arte Tipográfica. Nápoles.
- IDEM, 1991: "Las necrópolis ibéricas en su contexto mediterráneo". En BLÁNQUEZ, J. y ANTONA, V. (Coord): *Congreso de Arqueología Ibérica. Las Necrópolis. Varia I*: 37-76. Universidad Autónoma de Madrid.
- ASTRUC, M., 1951: "La necrópolis de Villaricos". *Informes y Memorias de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas* 25. Madrid.
- BENDALA, M., 1992: "Introducción al Arte Ibérico". *Cuadernos de Arte Español. Historia* 16. Madrid.
- BLANCO, A., 1959: "Excavaciones arqueológicas en la provincia de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses* VI (22): 89-127.
- IDEM, 1960: "Orientalia II". *Archivo Español de Arqueología* XXXIII: 3-43.
- IDEM, 1960: "Die klassischen Würzleln der iberischen Kunst". *Madridier Mitteilungen* 1: 101-121.
- BLÁNQUEZ, J., 1991: "Las necrópolis ibéricas en el Sureste de la Meseta". BLÁNQUEZ J. y ANTONA, V. (Coord.): *Congreso de Arqueología Ibérica. Las Necrópolis. Varia I*: 235-276.

Universidad Autónoma de Madrid.

- IDEM, 1993: "El mundo funerario albacetense y el problema de la escultura ibérica: la necrópolis de Los Villares". Blánquez, J., Sanz, R., Musat, M.T., (Coord.): Arqueología en Albacete: 111-128.
- BLÁNQUEZ, J. y OLMOS, R., 1993: "El poblamiento ibérico antiguo en la provincia de Albacete. El timiaterio de La Quéjola (San Pedro) y su contexto arqueológico". Blánquez, J., Sanz, R., Musat, M.T. (Coord.): Arqueología en Albacete: 85-109.
- BLÁZQUEZ, J.M. y GONZÁLEZ NAVARRETE, J., 1985: "The Phokaian sculpture of Obulco in Southern Spain". *American Journal of Archaeology* 89: 61-69.
- BOSCH GIMPERA, 1928: "Relaciones entre el arte ibérico y el griego". *Archivo de Prehistoria Levantina* I: 163-177.
- CARPENTER, R., 1925: *The Greeks in Spain*. Bryn-Mawr. Londres-Filadelfia.
- COLONNA, G., HASE, F.W.V., 1986: "Alle origine della statuaria etrusca: la tomba delle statue presa Ceri". *Studi Etruschi* 52: 13-60. *Lams. II-XXI*.
- CUADRADO, E. 1955: "Excavaciones en El Cigarralejo (Mula, Murcia)". *Noticiario Arqueológico II*: 80-89.
- IDEM, 1984: "Restos monumentales funerarios en El Cigarralejo". *Trabajos de Prehistoria* 41: 251-290.
- CHAPA, T., 1980: "Las esfinges en la plástica ibérica". *Trabajos de Prehistoria* 37: 309-344.
- IDEM, 1982: "Influences de la colonisation phocéene sur la sculpture ibérique". *Parola del Passato CCIV-CCVII*: 374-390. Nápoles.
- IDEM, 1986: *Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica*. CSIC. Madrid.
- IDEM, 1993: "La destrucción de la escultura funeraria ibérica". *Trabajos de Prehistoria* 50.
- EARLE, T., 1985: "Prehistoric Economics and the Evolution of Social Complexity: a Commentary". B. KNAPP y T. STECH (eds): *Prehistoric Production and Exchange. The Aegean and Eastern Mediterranean*. Mon. XXV. Institute of Archaeology. UCLA: 106-111.
- GARCÍA BELLIDO, A., 1943: "De escultura ibérica: algunos problemas de arte y cronología". *Archivo Español de Arqueología XVI*: 272-299.
- IDEM, 1954: "Arte Ibérico". R. Menéndez Pidal (dir.): *Historia de España, I*****: 371-675. Espasa Calpe. Madrid.
- GREGORY, C.A., 1982: *Gifts and Commodities*. Cambridge University Press.
- KROMER, K., 1982: "Gift exchange and the Hallstatt Culture". *Instit. Archaeol. Bulletin* 19: 21-30.
- LANGLOTZ, E., 1966: *Die kulturelle und künstlerische Hellenisierung der Küsten des Mittelmeers durch die Stadt Phokaia*. Köln und Opladen.
- LLOBREGAT, E., 1966: "La escultura ibérica en piedra en el País Valenciano. Bases para un estudio crítico contemporáneo del arte ibérico". *Archivo de Arte Valenciano XXXVII*.
- IDEM, 1991: "Vías de formación de los modelos iconográficos de la escultura ibérica del País Valenciano". *Homenatge al Doctor Sebastià García Martínez*: 53-62. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- MORRIS, I., 1986: "Gift and Commodity in Archaic Greece". *Man* 21 (1): 1-17.
- NIETO, G., 1947: "La necrópolis hispánica de Cabecico del Tesoro, Verdolay (Murcia)". *III Congreso Arqueológico del Sureste Español*: 176-185. Murcia.
- OLMOS, R., TORTOSA, T. IGUÁCEL, P., 1992: "Catálogo". En *La Sociedad Ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- PARÍS, P., 1903: *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*. 2 vols. Paris.
- RAMOS FOLQUÉS, A., 1955: *Sobre escultura y cerámica ilicitanas*. IDEIEV. Estudios Ibéricos 3. Valencia.
- RUÍZ GÁLVEZ, M., 1992: "La novia vendida: orfebrería, herencia y agricultura en la Protohistoria de la Península Ibérica". *SPAL* 1: 219-251.
- RUÍZ, A., et alii, 1983: "El Horizonte Ibérico Antiguo del Cerro de la Coronilla, Cazalilla (Jaén)". *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada* 8.
- SIRET, L., 1907: "Villaricos y Herrerías. Antigüedades Púnicas, Romanas, Visigóticas y Árabes". *Memorias de la Real Academia de la Historia XIV*. Madrid.
- TARRADELL, M., 1968: *Arte Ibérico*. Ed. Polígrafa. Barcelona.
- TORELLI, M., 1991: "La Création Etrusque". En Bruneau, P., Torelli, M., Barral, X.: *La Sculpture. Prestige de l'Antiquité du VIII siècle avant J.C. au V siècle après J.C.*. Skira. Ginebra.
- WHITLEY, J., 1991: *Style and Society in Dark Age Greece*. Cambridge University Press.