

# **SOBRE ORNAMENTACIÓN Y SIMBOLISMO. ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LA CERÁMICA IBÉRICA CON DECORACIÓN GEOMÉTRICA Y ABSTRACTA**

## **ORNAMENTATION AND SYMBOLISM. SOME REFLECTIONS ABOUT IBERIAN CERAMIC WITH GEOMETRIC AND ABSTRACT DECORATION**

María Isabel MORENO PADILLA<sup>1</sup>  
Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica.  
Universidad de Jaén

Recibido el 7 de octubre de 2014.  
Evaluado el 14 de diciembre de 2014.

### RESUMEN:

El siguiente trabajo analiza los distintos niveles o grados de significación que los signos y motivos geométricos y abstractos juegan en la decoración vascular de época ibérica. Para ello consideramos que la decoración geométrica, al mismo nivel que la figurativa, se sirve de un lenguaje codificado que puede descifrarse mediante el análisis integral de la cerámica y que es precisamente este alto contenido simbólico el que explica la definición de programas de identidad basados en la imagen.

### ABSTRACT:

This paper discusses the different levels or degrees of significance that geometric and abstract signs have in pottery decoration of Iberian Culture. To do this we consider that the geometric decoration, on the same level as the figurative decoration, uses a coded language that can be decoded through a comprehensive analysis of ceramics. The symbolism of pottery decoration explains the establishment of identity programs based on image.

### PALABRAS CLAVE:

Cultura ibérica, cerámica, programas geométricos, abstracción y simbolismo, estilos pictóricos.

### KEY-WORDS:

Iberian culture, pottery, geometric programs, abstraction and symbolism, painting styles.

## **I. Sobre ornamentación y simbolismo<sup>2</sup>.**

Si hacemos un breve recorrido por la decoración cerámica de época ibérica a lo largo de todos los territorios de influencia de esta cultura y a través de los grandes sistemas decorativos que la definen, desde los denominados *estilos* narrativos de Elche-Archena, Oliva-Llíria o Azaila, hasta por los más recientes para la historiografía como son los geométricos del Alto Guadalquivir o el Sur de Francia, observaremos un punto de conexión entre ellos. Este punto es el notable contenido simbólico de sus representaciones en las que, sirviéndose de signos y motivos geométricos, abstractos y/o figurativos, se definen toda una serie de programas de identidad basados en la imagen.

Sin embargo, y ya sea como único programa decorativo de los vasos, ya como *atributos* de un previsible tiempo y espacio de los temas figurativos (figura 1), la decoración geométrica y abstracta ha merecido una tímida atención en la historiografía tradicional, una

<sup>1</sup> Instituto Universitario de Investigación en Arqueología Ibérica de la Universidad de Jaén, Campus Las Lagunillas s/n, 23071, Jaén. imoreno@ujaen.es

<sup>2</sup> Este trabajo se inscribe en el marco del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) en su convocatoria 2013, financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Ref. FPU13/06270).

postura en parte heredada de aquella otra tradición *winckelmanniana* que relegaba a los signos y motivos no figurativos al lugar del mero *relleno* decorativo<sup>3</sup>. La cerámica ibérica decorada quedaba así definida, durante los primeros años de análisis en torno a la imagen ibérica, entre las premisas de un decorativismo vacío, propio de aquellos programas exclusivamente geométricos, y la existencia de un lenguaje cargado de significado<sup>4</sup>, un ámbito que quedaba entonces circunscrito a los temas figurativos y vegetales.

Pero vayamos al inicio. El descubrimiento de la imagen ibérica, la *puesta en valor* del recurso de la figuración para *decorar* recipientes cerámicos, tiene lugar en el primer cuarto del siglo XX. El *hallazgo*, en 1905, del “vaso de los Guerreros” de Archena y las publicaciones que, derivadas de las excavaciones de Albertini<sup>5</sup>, darán a conocer los primeros fragmentos con figuraciones humanas de Elche, serán decisivos para el desarrollo de una nueva etapa en el campo de la arqueología ibérica<sup>6</sup>. Aún marcada por los estudios sobre los orígenes históricos de los iberos, en aquella ferviente línea decimonónica marcada por un folklore derivado de la vieja concepción romántica del alma del pueblo, del *volksgeist* germánicos<sup>7</sup>, la investigación arqueológica acogerá estos descubrimientos como algo fundamental para conocer y estudiar las culturas prerromanas, como pusiera de relieve Bosch Gimpera en 1915 bajo un título más que sugerente: *El problema de la cerámica ibérica*<sup>8</sup>.

Los sucesivos hallazgos de cerámica decorada, especialmente aquella que recibía un tratamiento de la superficie basado en la figuración, derivaría en la primera evidencia historiográfica: en un momento determinado, y como consecuencia de una situación socioeconómica concreta, se produce una generalización en el fenómeno de la utilización de las vasijas como soporte para plasmar un lenguaje formal y, también, mítico y simbólico, como bien acertara en señalar Cabré, aunque sin demasiada fortuna entre las tesis dominantes<sup>9</sup>. Esta cuestión, la de la evidencia de un lenguaje formal desarrollado por los iberos, daría como resultado la definición de dos líneas de análisis en torno a la imagen vascular ibérica que pasará a resumir muy brevemente en las siguientes páginas.

La primera de ellas, caracterizada por un largo recorrido historiográfico que corre entre las décadas de los 20 y los 80 del siglo XX, estaría basada en el método comparativo del positivismo y el difusionismo y utilizaría una estrategia de análisis heredada de la Historia del Arte. Dicha tendencia estaría caracterizada por un análisis estilístico de los programas decorativos bajo criterios definidos y elaborados por el mundo grecolatino, centrando la búsqueda en los orígenes y difusión de los motivos decorativos por el Mediterráneo y concluyendo que es precisamente el Mediterráneo el fondo expresivo común de todas estas manifestaciones<sup>10</sup>. Esta traslación de motivos demostraría la herencia cultural recibida de los griegos en la configuración de los programas figurativos por parte de la imagen ibérica<sup>11</sup>.

Derivada de esta idea surgieron varias hipótesis centradas en la cronología y la intensidad de las influencias mediterráneas. Una concepción helenocéntrica que no entraremos a analizar en esta ocasión, pero que tiene como referencia historiográfica esencial el *Corpus Vasorum Antiquorum* de Edmand Poitier, que pretendía recoger toda la cerámica antigua “en su variada e inmensa espacialidad comparativa, siendo la cerámica ibérica muestra de un mundo periférico de aquella influencia grecorromana”<sup>12</sup>. Siguiendo con este débito grecorromano, autores como Perrot o Paris concluyen que las series de círculos concéntricos y líneas onduladas, en el caso de la decoración geométrica, tiene su

<sup>3</sup> Cobas Fernández 2003.

<sup>4</sup> Olmos 1996.

<sup>5</sup> Albertini 1906-1907.

<sup>6</sup> Olmos 1988-1989.

<sup>7</sup> Olmos 1996, 42.

<sup>8</sup> Aranegui *et al.* 1996, 153.

<sup>9</sup> Olmos 1994, 320

<sup>10</sup> Santos Velasco 2010, 163.

<sup>11</sup> Aranegui *et al.* 1996, 153-154.

<sup>12</sup> Olmos 1989; 1994, 318.

inspiración en los vasos micénicos<sup>13</sup>; mientras que las tesis defendidas por Carpenter y Bosch Gimpera subrayan la influencia del arte griego, inicialmente, y la cerámica jonia y cartaginesa, posteriormente<sup>14</sup>.

Junto a la cuestión referente a los orígenes y la cronología de la decoración figurada, surgían nuevos interrogantes relativos a la diversificación de centros de producción en áreas artístico-culturales y a la definición de los distintos estilos. Tal será el nivel alcanzado en este terreno que antes de finalizar la década de los treinta se acuñarán los términos *Oliva-Llíria*<sup>15</sup> y *Elche-Archena*<sup>16</sup>, para distinguir dos focos dotados de especial dinamismo en el desarrollo de los motivos figurados aplicados a la decoración cerámica y, una vez establecida esa asociación, “considerar una adscripción étnica: la primera modalidad era propia de los edetanos y la segunda de los contestanos”<sup>17</sup>. La cuestión de los estilos se enriquecerá en 1980 cuando en un artículo firmado por M. Tarradell y E. Sanmartí en *Anales littéraires de l'Université de Besançon* se aborda el estudio de los estilos pictóricos sobre cerámica desde una perspectiva globalizadora que aunaría cuestiones cronológicas y regionales, subrayando el papel de la tipología cerámica en la caracterización de los estilos<sup>18</sup>.

Una nueva etapa, marcada por un notable interés en la interpretación temática de la decoración figurada, de escasa atención en años precedentes, se configura en la década de los 80. Durante estos años, los sucesivos trabajos surgidos en torno al análisis de la imagen ibérica ofrecieron nuevas perspectivas de lectura gracias, en parte, al registro obtenido en actividades arqueológicas y a las revisiones de materiales antiguos como consecuencia de los datos aportados en otros campos de estudio. Las nuevas corrientes de análisis en torno a la imagen ibérica subrayan la íntima relación existente entre los programas decorativos vasculares y el ámbito de lo imaginario, a través de un lenguaje iconográfico propio reelaborado a partir de aquellas connotaciones mediterráneas<sup>19</sup>.

Centrando nuestra atención en la decoración geométrica, cuyo estudio se ha mostrado bastante operativo en otros ámbitos espaciales y temporales<sup>20</sup>, observamos, además, una vez superada aquella etapa vinculada con los orígenes de los signos y motivos decorativos ibéricos, una clara evolución desde los análisis en clave cronológica, tipológica y contextual de la década de los 80<sup>21</sup> a la posibilidad del carácter narrativo de los signos geométricos y su capacidad para contener y transmitir un mensaje<sup>22</sup>. De esta manera, y frente a algunas posturas que subrayan el puro decorativismo de los programas geométricos y niegan, en consecuencia, su capacidad para portar y transmitir significados, entendemos la decoración como un instrumento que valida los significantes de la realidad social y lo hace mediante la asimilación de motivos por parte de los agentes que concurren en el acto comunicativo. De tal modo, los signos geométricos y abstractos, al mismo nivel que los figurativos y vegetales, “aluden a esquemas de pensamientos socialmente aceptados o comúnmente asignados, representando estereotipos o modelos sociales”<sup>23</sup>. Por otra parte, puesto que el consumo de decoración pintada supone, al mismo tiempo, un mecanismo de integración social, la decoración geométrica, frente a la figurativa, ofrece la posibilidad de estructurar unos tipos fácilmente reconocibles por la sociedad en su conjunto por lo que su área de influencia es considerablemente mayor que la figurativa y sirve para subrayar, modificar o alterar las corrientes del gusto que, en definitiva, se encuentran condicionadas

<sup>13</sup> Perrot 1894; Paris 1903-1904.

<sup>14</sup> Carpenter 1925; Bosch Gimpera 1928.

<sup>15</sup> Colominas 1925.

<sup>16</sup> Obermaier y Heiss 1929.

<sup>17</sup> Aranegui *et al.* 1996, 154

<sup>18</sup> Conde 1998, 300.

<sup>19</sup> Elvira 1979; Maestro 1989; Olmos 1996; Aranegui *et al.* 1997; Bonet 2001; Tortosa 2006.

<sup>20</sup> Hernández 2008; Gimbutas 1989; Tiemblo 2003; C. Galán 1989; Cobas 2003, entre otros.

<sup>21</sup> Aldana 1988; Pereira 1988.

<sup>22</sup> Olmos 1996; Santos Velasco 2010; Uroz Rodríguez 2012; Moreno Padilla 2013.

<sup>23</sup> Moreno Padilla 2013, 398.

por el marco social en el que se adscriben<sup>24</sup>. Se crea, de esta manera, una relación de dependencia entre la ornamentación y el simbolismo.

## II. De la forma al contenido: teoría y método para el análisis de la imagen geométrica y abstracta.

El establecimiento de un programa iconográfico basado en la simbología- la de los signos, figurados o geométricos, pero también la de los propios conceptos, ya que como señala Geertz, “los símbolos no representan la realidad sino los modelos que sirven para construirla”<sup>25</sup> -, sugiere, en el campo de la arqueología más si cabe, una serie de problemáticas. Si en el ámbito de la antropología autores como Geertz<sup>26</sup> o Schneider<sup>27</sup> señalan que el análisis del material simbólico, en especial las decoraciones geométricas, no puede observarse más que en el proceso mismo de interacción simbólica, es decir, en la observación directa de la vida de los informantes; el análisis iconográfico en arqueología adquiere una complejidad mayor, dado que los fenómenos arqueológicos son mudos y su interpretación depende del registro y el contexto de los materiales.

En el terreno de las categorías y el *lenguaje* de la imagen, en el desarrollo de una metodología que aborde, desde el análisis de técnicas estadísticas, analíticas, espaciales y contextuales, el estudio de la producción de programas decorativos sobre soportes cerámicos y su dinámica de uso, la Arqueología necesita (se apoya) de un marco teórico, terminológico y metodológico desarrollado por otras disciplinas que, tradicionalmente, han tratado esta cuestión, como es el caso de la Iconografía y la Antropología e Historia Social del Arte. Además, es necesario destacar, en la definición de nuestro marco teórico, las aportaciones procedentes de la Antropología Simbólica, “dedicada al estudio de unidades complejas de significado en la cultura”<sup>28</sup>. Siguiendo esta corriente, tal como afirma Cátedra, “todas las acciones humanas en contextos sociales están diseñadas para comunicar significados a los demás”<sup>29</sup>, por lo que el análisis de los patrones decorativos que definen a un determinado territorio, por ejemplo, llevaría a considerar la existencia de significados intrínsecos y extrínsecos; es decir, la forma y el contenido del símbolo<sup>30</sup>. Los símbolos adquieren entonces, como entes públicos compartidos por los actores sociales<sup>31</sup>, el rango nominal de instrumentos políticos -sociales, culturales y religiosos- con propósitos de comunicación.

Centrando nuestra atención en ese aspecto, el recurso a la decoración como principal vía de comunicación en la Antigüedad, y más específicamente, en la decoración geométrica y abstracta de época ibérica, ha de destacarse que el empleo de elementos geométricos (círculo, semicírculo, segmentos de círculos, líneas, bandas, etc.) es un medio gráfico, en lenguaje pictórico, para transmitir y comunicar ideas sociales. En este medio de comunicación puede vislumbrarse un sistema de relaciones internas entre elementos que constituyen, en definitiva, el código de lectura, enviado a través de un canal de comunicación *colectiva* en época ibérica: la cerámica. En una lectura puramente estilística, si bien es cierto que la ornamentación se subordina al trazado geométrico, los conceptos a los que aluden generan en la sociedad instintivas connotaciones simbólicas. Pues los productos culturales, y la decoración cerámica entre ellos, dan materialidad, y forma, a un determinado sustento ideológico.

A ello ha de sumarse una serie de interrogantes que deben ser solventados en el proceso mismo de investigación. Cuestiones como: símbolos, ¿para quién y por quién? Es

<sup>24</sup> Campbell 2010.

<sup>25</sup> Geertz 2003, 11.

<sup>26</sup> Geertz 2003.

<sup>27</sup> Schneider 1968.

<sup>28</sup> Cátedra 2003, 3.

<sup>29</sup> Cátedra 2003, 8.

<sup>30</sup> Reynoso 1987.

<sup>31</sup> Cátedra 2003.

decir, si el diseño de los programas iconográficos sugiere una expresión colectiva de los iconos y los estereotipos representados o, por el contrario, son códigos de representación de una *parte* de la sociedad para *mostrarse* al resto no representado. Además, ha de tenerse en cuenta las alteraciones de carácter comunicativo entre *lo que se desea ser representado* y lo que, en definitiva, *es comunicado*. Es decir, el análisis de las variables que forman parte del acto comunicativo y la consideración de una estandarización del mensaje que alteraría su significado original.

Siguiendo con esta idea, nuestra propuesta de estudio, centrada en definir lo que Beatriz Braniff expresa de forma acertada como la ideología del diseño decorativo (Braniff 1992), parte de la hipótesis de que en la configuración formal del diseño decorativo pueden reconocerse las modalidades enunciativas que forman parte de este proceso y que Wells en el análisis del poder de la imagen como símbolo de identificación colectiva sistematiza en dos cuestiones básicas: qué y cómo significan las imágenes. Esto es, cómo y con qué atributos físicos adquieren significado las imágenes, cómo funcionan dichas imágenes en la sociedad y cómo se relaciona este significado con la identidad colectiva<sup>32</sup>. Para ello consideramos que:

- Estas imágenes se sirven de un lenguaje codificado que puede descifrarse mediante el análisis integral de la cerámica.
- El empleo y generalización de motivos geométricos en un tiempo y un lugar determinados es un recurso visual que sirve para identificar conceptos socialmente aceptados o comúnmente asignados.
- El estilo, como elemento que valida, es el resultado de la configuración de un programa decorativo vinculado con la estructura territorial en cuyo circuito económico participa el proceso de producción de la pieza.
- Una cuarta cuestión, derivada de la idea apuntada por Hauser, “cuanto mayor es el grado de convencionalismo en un código iconográfico mayor puede ser su contenido simbólico, poniéndose de manifiesto un predominio de lo conceptual frente a lo visual”<sup>33</sup>. Y en el caso de los programas netamente geométricos para autores como Campbell es precisamente este carácter el que refuerza su capacidad para subrayar las convenciones sociales imperantes<sup>34</sup>.
- Y este último aspecto se encuentra relacionado con los participantes en el proceso de producción de la imagen<sup>35</sup>.

### II.1. Los parámetros de análisis.

Partiendo de lo expuesto en el punto anterior, en el proceso de aproximación a la imagen geométrica y abstracta ibérica hemos elaborado un sistema en la inferencia de los símbolos que, a nuestro parecer, puede realizarse a través de tres medios básicos, definidos bajo el término *contexto*, tan imprescindible en la interpretación arqueológica:

- Microcontextos: responde específicamente al diseño decorativo de los vasos, a la estructura organizativa del espacio de la imagen. Esta unidad puede segmentarse, según el modelo teórico planteado por Shepard<sup>36</sup>, en tres grupos: los *signos* o *motivos* geométricos que componen la decoración; la *composición* o *estructura* derivada de la combinación de dos o varios motivos geométricos, y el *campo decorativo*, que aludiría a la selección del espacio donde se va a representar la decoración.

<sup>32</sup> Wells 1994, 183-184.

<sup>33</sup> Hauser 1975, 49; citado en Santos Velasco 2010, 150-151.

<sup>34</sup> Campbell 2010, 152.

<sup>35</sup> Tortosa 2006.

<sup>36</sup> Shepard 1956, 259-280.

- Mesocontextos: que hace referencia, por una parte, a los contextos de uso de los recipientes cerámicos y, por otro, al contexto arqueológico de aparición de la pieza. Es decir, la función y la cronología del vaso. En esta unidad pueden definirse las secuencias decorativas con un carácter diacrónico, en el tiempo.
- El último campo de análisis es el de los macrocontextos, que aludiría al territorio en su sentido más amplio, tanto en lo que respecta a las coordenadas espacio-temporales como a la lectura del ámbito de ideas y comportamientos en que se inserta la imagen. En definitiva, este último nivel de análisis se refiere a lo que es representado y al significado que esa representación tiene en la sociedad donde participa, siempre considerando que la decoración juega un papel activo en ella. Con el análisis de los macrocontextos podemos valorar los códigos decorativos de cada una de las fases ibérica y en todos los territorios de influencia de esta cultura, ya que pueden ser definidos como un sistema de símbolos con estructura interna y carácter representativo.

### III. Cuestiones de estilo: algunas reflexiones sobre la decoración geométrica del Alto Guadalquivir.

La propuesta de análisis que presentamos incluye una profunda reflexión acerca de dos conceptos, *estilo* y *estética*, que han sido denostados, hasta hace relativamente poco tiempo, por la investigación arqueológica, al considerar que ambos se encontraban más cercanos a la estética idealista del *arte por el arte* que a un contexto que, según palabras de Carandini, servía "como máximo, para establecer el valor de conexión ambiental"<sup>37</sup>. Frente a esta postura entendemos el estilo, siguiendo los planteamientos desarrollados por Hodder, como portador de significado social<sup>38</sup>, estrechamente vinculado con la estructura territorial en la que se desarrolla. La estética se comprende así como un instrumento de presentación, siendo la decoración una de sus herramientas para, a través de la convención estilística, subrayar la condición simbólica de las producciones culturales, en general, y los objetos cotidianos más particularmente<sup>39</sup>.

El estilo se encuentra relacionado, de esta manera, con la función del recipiente sobre el que se plasma la decoración, pues cada contexto de uso (doméstico, comercial o ritual) requiere la definición de un programa decorativo específico, que lo diferencie del resto de artefactos que forman parte del mismo marco cronológico. Pero además, como agente de interacción social podemos definir el estilo, de acuerdo con Wobst, como una forma de exhibición social<sup>40</sup>, en la que, mediante el empleo de los vasos cerámicos, el individuo subraya su pertenencia al grupo social, bien mediante el uso de programas que muestran su rango con respecto al resto o bien mediante el consumo de secuencias decorativas que definen a la colectividad en su conjunto. La consideración de esta doble variable en el análisis de los estilos, el de su contexto funcional y el del ámbito ideológico al que pertenecen, permite acercarnos al significado de los patrones de comportamiento de los estilos decorativos, tanto en lo que respecta a su evolución cronológica como al grado de incidencia que los proyectos políticos tienen en la configuración de los programas decorativos.

Una vez llegados a este punto y dado que aún nos encontramos en una primera fase en el análisis de la imagen geométrica y abstracta ibérica, podemos inferir algunas cuestiones que dejan patente la relación entre *semiótica e imagen*, es decir, subrayan la

<sup>37</sup> Carandini 1997, 54.

<sup>38</sup> Hodder 1985.

<sup>39</sup> Semprini 1995.

<sup>40</sup> Wobst 1997.

existencia de códigos de *re-presentación* y de una sintaxis decorativa que rige la organización de los campos ornamentales de las piezas.

### III.1 Imagen y territorio.

En el siguiente apartado haremos un recorrido general por las principales fases cronológicas del Alto Guadalquivir ibérico, siguiendo el proceso histórico de los iberos en esta área territorial. Para ello, consideramos que el desarrollo paulatino de nuevas áreas y estructuras territoriales a lo largo de todo el marco temporal ibérico trae consigo un proyecto de consolidación política que en el ámbito de la cultura material está centrado en la esfera de la identidad cultural y/o social<sup>41</sup>. Siendo los territorios de análisis las actuales provincias de Jaén, Córdoba y Granada, nuestro principal objetivo es, como decíamos más arriba, elaborar, analizar y valorar el mapa de la ideología del diseño decorativo ibérico mediante el cual, a través del análisis de la circulación social de la cerámica en época ibérica, indagar en las asociaciones de tipo funcional, económico y simbólico de la decoración vascular en esta área territorial.

Para ello, resulta fundamental una reflexión sobre la principal tesis de Dewey, según el cual para el estudio de la decoración antigua es imprescindible el análisis de todos los componentes que forman parte del vaso, en nuestro caso: desde la materia prima seleccionada para la elaboración de las arcillas hasta el diseño de la decoración, puesto que la pieza en conjunto está hecha para despertar el interés de los potenciales consumidores<sup>42</sup>. Una teoría que entronca con la idea de estilo, fuertemente vinculado con el grupo social que lo crea y/o consume, desarrollada por Sackett en los años 90 y que quedó definida por este autor bajo el concepto inglés de *Isochretism*, que concebía la cultura material como un todo, expresión tangible de las relaciones sociales que se establecían en el seno del grupo y que favorecían el desarrollo de una determinada *estética*, que servía para identificarse e identificar al grupo<sup>43</sup>.

Siguiendo estas líneas hemos planteado una doble dualidad en el análisis decorativo vascular del Alto Guadalquivir, basado en un acercamiento a la imagen geométrica ibérica desde una perspectiva diacrónica y sincrónica. De este modo, en el análisis diacrónico resulta fundamental la dinámica de la coordenada temporal, considerada imprescindible para conocer el origen y evolución de los motivos decorativos y su asociación en el vaso a lo largo de toda la escala temporal ibérica en esta área territorial. La segunda vertiente, la sincrónica, requiere los datos de los contextos para indagar en la función de la decoración de los vasos, es decir, si se codifican programas decorativos propios para cada espacio y/o funcionalidad y la valoración de la dinámica interna del propio diseño decorativo. Ambos tipos, que convergen en puntos comunes de análisis, permiten establecer paralelos, cambios o rupturas en la secuencia cultural ibérica del Alto Guadalquivir en el ámbito de la producción cerámica, al tiempo que permite realizar un análisis de modelos con el fin de establecer las pautas de comportamiento entre espacios de funcionalidad diversa, aunque complementaria, en el seno de un mismo territorio, como pueden serlo los *oppida*, santuarios o necrópolis que lo componen<sup>44</sup>.

Antes de entrar de lleno en la valoración de algunas consideraciones iniciales sobre la decoración geométrica del Alto Guadalquivir, haremos mención a un par de cuestiones que resultan interesantes desarrollar.

En primer lugar, debemos hacer constar que en el análisis de la decoración geométrica resulta esencial conocer el mejor estudiado universo conceptual y simbólico de las representaciones ibéricas que, simultáneamente, conviven con estas manifestaciones,

---

<sup>41</sup> Pereira 1988, 1055.

<sup>42</sup> Dewey 2008.

<sup>43</sup> Sackett 1990.

<sup>44</sup> Moreno Padilla 2013.

como la escultura en piedra y los exvotos en bronce, cuyas colecciones nos muestran la estética de los tejidos de los iberos, especialmente las *Damas*, tal es el caso de la Dama de Baza (Granada) o la Dama oferente del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete), cuyos mantos muestran unas soluciones ornamentales cercanas a los diseños decorativos geométricos vasculares. En este sentido hay que subrayar el papel que la cerámica figurada tiene en el estudio de la vida cotidiana de los iberos, siendo el denominado estilo Oliva-Lliria uno de los *corpus* vasculares que mejor muestran la ornamentación de los tejidos ibéricos<sup>45</sup>; así como el estudio de los exvotos en bronce, que también contribuyen al conocimiento sobre este tema y al protocolo de uso de una u otra vestimenta según la ceremonia o acontecimiento social determinados<sup>46</sup>.

El segundo aspecto a tener en cuenta es que, en efecto, en el Alto Guadalquivir la decoración geométrica pintada será la técnica más utilizada en la formulación de los programas decorativos, a veces acompañada de motivos realizados en otras técnicas como la incisión o la impresión, cuya convivencia señala también un marco crono-espacial determinado que veremos más adelante. Aunque esta idea resulta un tanto evidente, debemos hacer constar en este punto la ausencia, salvo en contadas ocasiones, de cerámica figurada y vegetal (tal es el caso de la Crátera de las Atalayuelas o de la cerámica con decoración vegetal de la necrópolis de Baza), si lo comparamos con la proliferación de este tipo de decoraciones en otras áreas ibéricas como son la Edetania y la Contestania de las fuentes clásicas. Hablamos de los denominados estilos de Elche-Archena, Oliva-Lliria o, fuera ya de este ámbito territorial, Azaila que se desarrollan en una etapa, a grandes rasgos, enmarcada entre los siglos III-I a.n.e., momento en el que el Alto Guadalquivir se encuentra fuertemente inmiscuido en la Segunda Guerra Púnica y las ulteriores consecuencias de la derrota cartaginesa<sup>47</sup>. De este modo, surge una vez más la cuestión, con una respuesta aún por determinar, ya planteada en un primer momento por Carmen Aranegui, en la que se pregunta por la ausencia de cerámica figurada en regiones como Andalucía, Cataluña o Sur de Francia descartando la temprana romanización del Alto Guadalquivir como causa<sup>48</sup>; o Helena Bonet, que en su análisis sobre la ciudad de Edeta y su territorio vuelve a reflexionar sobre la ausencia de este tipo de manifestaciones en Cataluña y Andalucía y concluye que “en la Edetania, el desarrollo de la “aristocracia” en el siglo III favoreció la aparición de estos estilos”<sup>49</sup>. Cuestiones todas ellas que no hemos entrado a valorar en profundidad en esta ocasión pero que parecen comunes desde el inicio de los estudios sobre decoración vascular ibérica. En cualquier caso, sólo el análisis en conjunto de toda la plástica ibérica en el Alto Guadalquivir puede enriquecer y contribuir al debate existente hasta ahora.

### **Ibérico Antiguo (finales del siglo VI a.n.e.- mediados del siglo V a.n.e.)**

A principios del siglo VI a.n.e. y favorecido por el cambio territorial desarrollado por Torreparedones a finales de la centuria anterior, se constata en el Alto Guadalquivir una constante ocupación de pequeños asentamientos agrarios, dispersos por las cuencas de los ríos, que tenderá hacia una nucleación de los *oppida* que apoyaron esta colonización<sup>50</sup>. Esta conquista del territorio supuso, al mismo tiempo, un continuo “cambio en la concepción del poder aristocrático desde las formas orientalizantes a las heroicas”<sup>51</sup> que favorecerá la centralización del poder político en el *oppidum*, que en esta etapa ya comienza explotar los recursos agrícolas y ganaderos del espacio circundante<sup>52</sup>. De esta manera, las nuevas formas culturales de la incipiente sociedad ibérica, tales como las primeras producciones de cerámica a torno decorada, el desarrollo e incremento de la metalurgia del hierro o la

<sup>45</sup> Vizcaíno 2011.

<sup>46</sup> Rueda 2007; 2008; Prados 1988.

<sup>47</sup> Bellón *et al.* 2004, 2009, e.p..

<sup>48</sup> Aranegui 1974, 51-52.

<sup>49</sup> Bonet 1995: 493.

<sup>50</sup> Ruiz y Molinos 1993, 113-121; Ruiz 2008, 823-825.

<sup>51</sup> Ruiz, 1998, 297.

<sup>52</sup> Ruiz y Molinos 1993; 2007; Mayoral 2004.

caracterización de la casa ibérica con zócalos de piedra, se dejan ver en asentamientos como Úbeda La Vieja, Toya, Marmolejo, Los Villares de Andújar, Cerro Maquiz en Mengíbar, Puente Tablas, Atalayuelas, Cástulo, Porcuna, Cerro de la Coronilla en Cazalilla (todos en Jaén) o Galera (Granada).

En lo que respecta a los programas decorativos vinculados a esta etapa, que por lo general presenta en la asociación de las decoraciones características diferencias entre unos territorios y otros, aspecto este último que parece estar vinculado con la intensidad del contacto fenicio por parte de la población local, el *corpus* de signos (figura 2) que encontramos en la totalidad de los territorios ibéricos del Alto Guadalquivir está formado por la que hemos optado por llamar la serie líneas, debido a las variantes que hay en ella, filetes y bandas principalmente, y en un número de frecuencia bastante menor círculos y/o semicírculos concéntricos.

El color rojo, compuesto en su mayoría por óxido de hierro y en menor caso de óxido de hematites, en sus distintas tonalidades es la tónica. Aunque también existe bicromía, fundamentalmente con la combinación de rojo y negro, que, como veremos más adelante, funciona como indicador de pautas estilísticas de determinados territorios, pues su ausencia en otros espacios indica que son concebidos como programas de identidad para aquellos en los que sí están documentados.

En cuanto a las asociaciones decorativas, si bien el grado de fragmentación de los tipos documentados en esta fase es desigual en unas áreas y otras podemos constatar como una variante decorativa la profusión de filetes y bandas, no aún campos en esta etapa tan temprana, distribuidos de manera regular por el vaso. En esta etapa documentamos también una nueva asociación que tendrá a los círculos concéntricos como núcleo de la composición (figura 3). En un momento en el que aún se está desarrollando la técnica de la decoración con compás múltiple, esta secuencia se define por la articulación de una serie de círculos concéntricos- compuestos generalmente por una variabilidad de anillos en números de tres a diez- atravesados en su eje central, el punto que delimita el arranque del compás múltiple, por un filete o banda que oscila entre los 2 y 8 cm. de grosor, dependiendo del número de anillos de la serie concéntrica de círculos. Generalmente se sitúa en el tercio superior del galbo, bajo el cuello, y aparece acompañado de una serie de líneas que se distribuyen a lo largo del recipiente de forma irregular según los tipos. Esta variante decorativa se ha podido documentar, con un contexto arqueológico bien definido, en el *oppidum* de Turruñuelos, situado entre las localidades de Villacarrillo y Úbeda (Jaén), la necrópolis del Cerro de la Coronilla (Cazalilla, Jaén), en Cerro Alcalá (Torres) o en una fase temprana de la necrópolis de Tútugi (Galera, Granada) (Pereira 1988). Desde un punto de vista simbólico, esta asociación resulta significativa en cuanto ésta desaparece de los circuitos decorativos de las etapas posteriores en esta área territorial. Siguiendo con el método comparativo, en otras áreas territoriales fuera del ámbito del Alto Guadalquivir encontramos documentada esta asociación en las actuales provincias de Valencia y Alicante, destacando, entre otros, los tipos documentados en el poblado de El Oral (Alicante), con la jarra tipo Toya (Fig. 3)<sup>53</sup>, en la necrópolis de La Solivella (Alcalá de Chivert, Valencia)<sup>54</sup>, en la que este concepto es redefinido al ejecutar dicha asociación entre la tapadera y el cuello de una urna de orejetas, o en la necrópolis de Los Villares<sup>55</sup>; mientras que su marco cronológico se encuentra también en torno al siglo VI a.n.e.

Una cuestión a considerar bastante interesante en cuanto a establecer *marcadores cronológicos* para la cerámica ibérica del Alto Guadalquivir es el empleo de la bicromía para las soluciones decorativas. Al contrario de lo que sucede en otros ámbitos espaciales como Cataluña o Valencia, en los que se emplea la bicromía en todas las fases ibéricas, aunque en un número de individuos menor que en la Fase Antigua, la bicromía se presenta en el Alto Guadalquivir como un marcador con carácter crono-espacial, sirviendo como símbolo de identidad de aquellos espacios que la presentan frente a aquellos que acusan su

---

<sup>53</sup> Sala 1996, 29.

<sup>54</sup> Fletcher 1965, 33.

<sup>55</sup> Mata 1991, 127.

ausencia. Así, hemos podido documentarlo en la ya citada necrópolis del Cerro de la Coronilla de Cazalilla, en la fase inicial del *oppidum* de Puente Tablas en Jaén o en ejemplares de Cástulo, con el tipo conocido como Variante Toya y que para Pereira procede posiblemente de un solo taller que abastece a varios centros del Alto Guadalquivir<sup>56</sup>. Para este análisis de presencia/ausencia parece fundamental el papel que los ríos juegan para la articulación de los territorios ibéricos en esta fase antigua pues parece que aquellos asentamientos que quedan fuera de una determinada cuenca hidrográfica no reciben dicho tratamiento, tal es el caso del *oppidum* de Turruñuelos o la necrópolis de Castellones de Céal (Hinojares, Jaén). En cualquier caso este es un análisis espacial que aún está por realizar.

### **Ibérico Pleno (finales del siglo V a.n.e.- siglo III a.n.e.)**

El Ibérico Pleno se inicia en el Alto Guadalquivir aproximadamente a finales del siglo V a.n.e., con el desarrollo y auge de los príncipes aristócratas, y continúa en el tiempo hasta el siglo III a.n.e., momento en el que la Segunda Guerra Púnica y sus consecuencias varían sustancialmente la balanza de poder. Será en estos momentos cuando se funden nuevos poblados y se amplíe el territorio de explotación y uso del *oppidum*, surgiendo la necesidad de controlar el paso de ríos y otros caminos estratégicos. Tal es el caso de la fundación de Castellones de Céal, promovido desde Toya, o Llanos de la Vela, arropado por los *oppida* de Basti o Tutugi, creados para controlar el Guadiana Menor<sup>57</sup>. También la fundación de la Loma del Perro desde Úbeda la vieja<sup>58</sup>, centro que desarrollará un nuevo concepto territorial para el Alto Guadalquivir como es el de *pagus*, centrado en el control de los ríos mediante la fundación de nuevos *oppida* de menor tamaño. Y esta idea estará presente en la configuración territorial del *pagus* de Cástulo que, a inicios del siglo IV a.n.e., construye un nuevo modelo territorial con los santuarios de Despeñaperros y Castellar como hitos territoriales de este nuevo espacio y la construcción de los *oppida* de Giribaile, en un primer momento, y Baecula, posteriormente, con el fin de controlar el paso de los ríos. Este esquema territorial capitalizado por el *pagus* de Cástulo experimentará una evolución sustancial en el siglo III a.n.e., momento en el que se desarrolla un modelo de jerarquía territorial ampliada como consecuencia del desarrollo de la Segunda Guerra Púnica<sup>59</sup>.

En el ámbito vascular, el color rojo seguirá siendo en esta etapa la tónica dominante, abandonando ya la bicromía característica de ciertos territorios de la etapa anterior y tomando como novedad en este aspecto el empleo de paneles con engobes en gris o en blanco u ocre para dar un acabado más efectista, vinculado a un carácter simbólico al que haremos referencia más adelante.

Las secuencias decorativas amplían su repertorio formal con la introducción y estandarización de nuevos signos y símbolos (figura 2) como son: los segmentos de círculos concéntricos, símbolos complejos compuestos por círculos o semicírculos concéntricos circundados por segmentos de círculos formando los llamados “soles”, líneas onduladas verticales o “aguas”, líneas onduladas horizontales, pinceladas, puntos, espirales, series de eses y “estrellas” (este último signo estrechamente vinculado con el territorio bastetano de Baza, Tútugi o La Guardia de Jaén), “dientes de lobo”, ajedrezados, grecas... Todos estos símbolos, combinados de diferentes maneras, estructuran decoraciones más complejas que en la etapa anterior, de las que veremos algunos casos.

Al igual que ocurre en el Ibérico Antiguo, tanto en esta fase como en la siguiente continúa la tendencia a decorar los recipientes con series de filetes, franjas y bandas dispuestas de manera irregular en el vaso. Una solución decorativa que, por otra parte, no parece optar por una “antropomorfización” del recipiente marcando, tal y como lo hace en los ejemplares de este mismo período del Sureste y Levante (aunque esta es una tendencia

<sup>56</sup> Pereira 1988, 152.

<sup>57</sup> Mayoral 2004, 214.

<sup>58</sup> Mayoral 2004, 214.

<sup>59</sup> Ruiz *et al.* 2013.

que se generalizará sobre todo a partir del siglo III a.n.e.), el labio, cuello, galbo y base de los mismos con bandas más gruesas que contienen entre ellas filetes y bandas de menor tamaño<sup>60</sup>. Siguiendo la idea señalada por este mismo autor esta tendencia a la “jerarquización” del vaso, marcando las zonas preferentes y secundarias, determinarán una evolución natural del diseño decorativo al marcar los frisos donde, posteriormente, se ubicarán las escenas figuradas<sup>61</sup>.

Desde el Ibérico Pleno y hasta época muy avanzada de la romanización del Alto Guadalquivir la serie círculos en todas sus variantes, al ser utilizada de forma estandarizada y generalizada, se define como símbolo de identidad de los programas decorativos, siendo el núcleo, en aquellas formas en las que aparece, de la composición pictórica. La estandarización de este signo es comparable, desde un punto de vista estético, a la generalización de las grecas en el ámbito helénico, siendo empleado en el estilo figurativo y vegetal, tal y como señala Helena Bonet para algunos ejemplares del Tossal de Sant Miquel de Lliria, como “fondo en reserva”, al igual que ocurre con las grecas en las cráteras áticas<sup>62</sup>.

De este modo, entre las asociaciones más destacadas en esta primera fase del estudio destacamos, en primer lugar, una combinación decorativa que además adquiere el rango de código identitario en la configuración territorial de un nuevo espacio político. Esta secuencia, generalmente acompañada por líneas onduladas verticales que dan al friso verticalidad y bandas horizontales que lo enmarcan, se encuentra caracterizada por una serie de círculos concéntricos circundados a su vez por otra serie de segmentos de círculos (figura 4). Por lo general, este panel se concibe sobre un engobe de tonalidad similar a la arcilla de la cerámica o con tonos algo más oscuros, quedando entre este panel y otro situado en el tercio superior del galbo un espacio en reserva. Este panel superior, también dispuesto sobre engobe, presenta la asociación de semicírculos concéntricos y líneas onduladas verticales enmarcados por bandas. El grado de fragmentación de las piezas documentadas hasta el momento nos impide realizar una asociación entre forma-decoración pero el número de círculos concéntricos representados, así como la morfología de los fragmentos conservados indican formas cerradas de mediano o gran tamaño.

En lo que respecta al ámbito territorial en el que se adscribe dicho diseño decorativo, éste se encuentra bien fechado arqueológicamente entre los estratos del siglo IV a.n.e. de tres espacios concretos: los *oppida* de Giribaile y Turruñuelos y el Santuario de la Cueva de La Lobera en Castellar, todos en las provincia de Jaén. Esta solución decorativa, que forma parte de un programa ideológico más complejo, se encuentra íntimamente relacionada, se nutre, legitima, subraya e identifica la reorganización territorial que Cástulo protagoniza en este momento cronológico y que deviene en una nueva estructura sociopolítica definida bajo el término de *pagus* y capitalizada por este mismo *oppidum*<sup>63</sup>. De este modo, el nuevo orden social impuesto por el *pagus* de Cástulo es acompañado en el terreno de la cultura material vascular por la articulación de un nuevo programa decorativo cuyos signos y símbolos identifican a este vasto territorio y cohesionan los *oppida* y santuarios que defienden y mantienen estas nuevas fronteras<sup>64</sup>.

En cuanto a los posibles *significados simbólicos* de estos esquemas decorativos, considerados tradicionalmente por la historiografía como “soles”, no podemos proponer, ratificar o cuestionar nada hasta ahora. En cualquier caso, su interpretación vinculada con la cerámica figurada parece menos *abstracta*, como en el caso del *kalathos* de Elche de la Sierra (Fig. 5), en la que la escena fúnebre representada parece adquirir un mayor simbolismo con la presencia de esta solución decorativa a la que se dirige en procesión el carro fúnebre, esquema aquí concebido como un elemento vegetal-geométrico al solucionarse con un tallo que brota de la tierra, como un elemento que simboliza el *más allá*, la esfera de lo natural des-conocido.

<sup>60</sup> Ballester 1997, 118-119.

<sup>61</sup> Ballester 1997, 119.

<sup>62</sup> Bonet 1995, 493.

<sup>63</sup> Moreno Padilla 2013.

<sup>64</sup> Moreno Padilla 2013.

Ya hemos señalado, para la articulación del programa decorativo de este nuevo espacio territorial, del *pagus* de Cástulo, el empleo de engobes, fundamentalmente en gris u ocre, para enfatizar paneles. El empleo del engobe gris recuerda, por un lado, aquellos programas decorativos del Ibérico Antiguo en el que la cerámica gris se articulaba con decoración geométrica; solución ésta al modo de una reminiscencia pasada o con una intención de diferenciar vasos que pueden tener una especial relevancia en el contexto de uso. El uso de engobe blanco u ocre, por su parte, dota a la vajilla de un especial tratamiento final que le otorga un acabado de mejor calidad; un aspecto vinculado con un uso especial o simbólico dentro de su propio contexto. Tratamos, con ello, de identificar y definir la relación entre creación, imagen y uso, el valor de la decoración en la circulación social de la cerámica en época ibérica.

Una última cuestión a considerar del importante programa ideológico definido por el *pagus* de Cástulo para el mantenimiento de sus fronteras, es la íntima relación existente entre la cerámica pintada y la estampillada con programas decorativos en los que ambas soluciones se fusionan adquiriendo una relevancia simbólica nueva. Esta asociación se detecta en una etapa en la que las producciones estampilladas, bien estudiadas por Ruiz y Nocete para el caso del Alto Guadalquivir, se encuentran en su máximo apogeo, entre finales del siglo IV y finales del siglo III a.n.e.<sup>65</sup> Documentamos este tipo en el santuario de Castellar, que aparece en numerosas variantes decorativas acompañando a la decoración pintada.

### **Ibérico Final o Tardío (finales del siglo III a.n.e.- siglo I d.n.e.)**

El Ibérico Final o Ibérico Tardío presenta una cronología general para estos territorios entre finales del siglo III a.n.e., marco al que se adscribe la Segunda Guerra Púnica, y el siglo I d.n.e., momento en el que se produce una definitiva romanización de todos los territorios del Alto Guadalquivir<sup>66</sup>. La victoria romana y la progresiva implantación de sus formas de vida trajo consigo, en el ámbito territorial, una continua desmantelización de sus estructuras clientelares mediante el desarrollo de una aristocracia de origen local que aún se sirve del *oppidum* para refrendar su estatus social<sup>67</sup>. Esta estrategia de control territorial desarrollada por Roma estará detrás del mantenimiento de centros con un importante impacto territorial durante el Ibérico Pleno como son los *oppida* de Cástulo y Obulco en Jaén o Ategua en Córdoba, entre otros, así como de un efectivo programa ideológico que fue introduciendo las formas de vida romanas hasta el abandono definitivo de la cultura material ibérica.

En lo que respecta al diseño decorativo de los vasos, la necesidad por parte de esta nueva aristocracia indígena de subrayar su carácter local, posicionando sus formas culturales frente a las romanas, trae consigo un mantenimiento *a priori* de los diseños decorativos de la etapa anterior en cuanto al número de signos y símbolos empleados en la configuración de los programas decorativos. Este hecho también se atestigua en la articulación de asociaciones complejas que combinan la serie de líneas con la de círculos concéntricos en todas sus variantes y, en menor medida, diseños decorativos que incluyen uno o varios del resto de signos geométrico definidos para el Ibérico Pleno: líneas onduladas verticales, rombos, ajedrezados, losanges, triángulos invertidos, etc. (figura 2).

Del análisis de reconocimiento que hemos hecho hasta ahora podemos observar en esta fase una profunda necesidad de subrayar *lo ibérico*, mediante el uso de su propia cerámica y su propio estilo decorativo, frente a *lo romano* y su cultura material. Tal es la demanda de cerámica ibérica que, según Concepción Choclán, su producción será bastante significativa en los alfares de los Villares de Andújar incluso hasta época Julio-Claudia<sup>68</sup>. El carácter simbólico derivado del uso de esta cerámica de tradición local por parte de la

<sup>65</sup> Ruiz y Nocete 1981.

<sup>66</sup> Serrano y Molinos 2011, 128.

<sup>67</sup> Ruiz 2008, 838; Ruiz *et al.* 2013.

<sup>68</sup> Choclán 1984.

aristocracia ibérica queda subrayado, al mismo tiempo, en la necrópolis de Piquia en Arjona (Jaén)<sup>69</sup>, donde resulta bastante interesante analizar aquel contexto en el que un príncipe aristócrata en un ambiente fuertemente romanizado, como lo es el siglo I a.n.e., decide legitimar su carácter aristocrático con un ajuar funerario netamente ibérico y con una serie de cráteras, fechadas entre finales del siglo V y mitad del IV a.n.e., con un programa iconográfico de encargo que sirve para subrayar, aún más si cabe, este concepto<sup>70</sup>.

Por otra parte, en ese rango de convención estilística que adquiere la decoración vascular en esta etapa, como elemento que legitima, mediante el uso de fórmulas ya conocidas en su mayor parte en la etapa anterior, el nuevo orden social de la aristocracia ibérica en un ambiente en el que Roma lleva a cabo diversos proyectos de control ideológico sobre el territorio<sup>71</sup>, adquiere un nuevo sentido el concepto de contexto. En este ámbito cronológico, debemos diferenciar, para lo que a nuestro propósito se refiere, entre aquellos *oppida* o espacios de hábitats que desaparecen o se destruyen poco tiempo después del conflicto bélico y la victoria romana, aquellos otros que mantienen su rango en esta etapa inmediatamente posterior y que irán adquiriendo un estatus jurídico privilegiado a lo largo de los siguientes siglos y el carácter de aquellos santuarios de origen ibérico que irán conociendo una progresiva romanización de los cultos indígenas.

Así, entre los espacios del primer tipo, los que se destruyen o abandonan, podemos destacar por el momento el poblado de Castellones de Céal (Hinojares, Jaén), un *oppidum* que se convierte desde finales del siglo V a.n.e. en un enclave estratégico para el control de la ruta que une el Alto Guadalquivir con las altiplanicies granadinas<sup>72</sup>. Este establecimiento se abandonará en el siglo I a.n.e. como consecuencia de sus escasas posibilidades agrícolas<sup>73</sup>, aunque hasta ese momento se siguen documentando las mismas formas y decoraciones del Ibérico Pleno, con apenas variaciones de algún tipo.

En cuanto a los *oppida* que se mantienen y que adquirirán distintos estatus de privilegio destacan los de Cástulo, Obulco, Ilturgi o Arjona, que constatan, entre los materiales documentados arqueológicamente para esta etapa, esta continuidad en la pervivencia de las formas culturales ibéricas, con especial énfasis en la dinámica de uso de la producción de cerámica pintada que no acusa un declive en esta etapa, más bien al contrario, pues su uso es considerado símbolo de identidad de las comunidades locales.

En lo que respecta a los lugares de culto ibéricos, estrechamente vinculados con los *oppida* que subrayan su continuidad tras la victoria romana, como Atalayuelas (Fuerte del Rey, Jaén), Torreparedones (Castro del Río-Baena, Córdoba), Torrebentalá (Torredonjimeno, Jaén) o Torremorana (Baena, Córdoba)<sup>74</sup> y siguiendo a Carmen Rueda, el análisis de la vajilla ritual que forma parte del culto de estos santuarios, "puede darnos las claves suficientes para aproximarnos a los procesos de transformación ideológica y cultural desarrollados con la romanización"<sup>75</sup> y reflexionar hasta qué punto los fenómenos de sincretismo desarrollados por Roma influyen en la vajilla ritual y sus programas decorativos.

#### IV. Conclusiones.

A lo largo de estas páginas hemos realizado una valoración inicial sobre el fenómeno de la decoración geométrica en base a unas premisas generales derivadas del estudio de algunos de los programas decorativos vasculares del Alto Guadalquivir, en especial, en esta primera fase, de la provincia de Jaén. Los resultados obtenidos en este acercamiento preliminar nos han permitido reflexionar sobre los niveles o grados de significación que la decoración geométrica y abstracta juega en este ámbito territorial, siendo, en primer lugar,

<sup>69</sup> Ruiz *et al.* 2015.

<sup>70</sup> Rueda y Olmos 2015.

<sup>71</sup> Ruiz *et al.* 2013.

<sup>72</sup> Mayoral 2000, 179; Chapa *et al.* 1998.

<sup>73</sup> Mayoral 2004.

<sup>74</sup> Rueda 2011.

<sup>75</sup> Rueda 2011.

un fenómeno de identidad vinculado a los programas territoriales que se desarrollarán a lo largo del extenso marco cronológico que abordamos. Al mismo tiempo, el reconocimiento de una evolución en el diseño decorativo vascular ha implicado, en primer lugar y antes de entrar de lleno en un análisis más profundo, el desarrollo de una estrategia metodológica que por compleja puede definirse como un sistema de análisis que mide las variables que forman parte del proceso de producción de la imagen. Unas variables entre las que se encuentran el contexto de uso, el cronológico y el territorial, con el fin de definir la dinámica del diseño decorativo ibérico, tanto desde un punto de vista estético como social. Pues no debemos olvidar que la decoración vascular forma parte de la circulación social de la cerámica en esta etapa, por lo que ésta puede representar distintos estereotipos o convenciones sociales en el ámbito simbólico.

En resumen, siguiendo a Sieber, podemos considerar que en la configuración del código plástico hay dos aspectos básicos, “su contexto estético, que incluye la forma y el estilo, y su contexto de significación, que incluye al sujeto y sus asociaciones simbólicas”<sup>76</sup>. A ello añadimos la tesis central de Fritz Saxl en su trabajo *La vida de las imágenes*<sup>77</sup>, donde subraya el carácter representativo de las imágenes y su influencia en la órbita cultural a la que pertenecen. En fin, las convenciones sociales de una determinada cultura que pueden ser recuperadas a través del contexto funcional de las piezas y el socio-cultural más amplio<sup>78</sup>.

La íntima relación existente entre el diseño de programas de identidad basados en la imagen y el proyecto territorial en el que se sustentan queda constatada en este recorrido general que hemos realizado por las distintas fases de la etapa ibérica en el Alto Guadalquivir, cuyos resultados preliminares- el abandono de la bicromía característica del Ibérico Antiguo en la siguiente etapa, la configuración de programas decorativos vinculados a espacios territoriales concretos o la necesidad de subrayar el carácter local frente a la constante romanización- muestran el carácter simbólico de la decoración geométrica.

Desde todas estas reflexiones que hemos compartido se inicia ahora una segunda etapa en el acercamiento a los programas decorativos vasculares de las provincias de Jaén, Córdoba y Granada en la que, tomando como referencia el marco teórico que hemos desarrollado y con la estrategia metodológica planteada, quedan pendientes múltiples cuestiones, tales como una definición más exacta de los programas decorativos vinculados a cada uno de los territorios de análisis, una cuestión que puede ser interesante para contrastarlos con las fronteras étnicas de los bastetanos u oretanos definidas por las fuentes clásicas y con las dinámicas internas de cada uno de estos espacios.

Una segunda cuestión pendiente es la del análisis de la relación entre tipología vascular y programas decorativos. Es decir, si los tipos y grupos formales documentados en un determinado contexto presentan diseños decorativos diferenciados. También, la relación entre contexto de uso e imagen, pues en este primer acercamiento a la decoración geométrica del Alto Guadalquivir no se ha detectado, al menos de forma generalizada, diferencias entre los programas decorativos de los contextos de hábitat y los de necrópolis. Si bien es cierto que en grandes necrópolis territoriales, como las de Baza o Tútugi los programas decorativos se encuentran subrayados por una especial manera de hacer que, en algunos casos, se traduce en una o varias soluciones decorativas de carácter excepcional en esta área, con motivos fitomorfos y de carácter zoomorfo o antropomorfo. Aunque estos son casos extraordinarios, es precisamente este valor el que demanda un análisis más exhaustivo, ubicándose estas manifestaciones en la esfera de los vasos *ex professo*, realizados exclusivamente para un acontecimiento o personaje de relevancia dentro de la estructura social.

En cualquier caso, la revisión historiográfica y del marco teórico en el que se apoya este análisis, así como la estrategia metodológica desarrollada y la valoración de los primeros resultados muestran que la decoración geométrica ibérica tiene un papel activo en

<sup>76</sup> Sieber 1971; citado por Alcina Franch 1982, 15.

<sup>77</sup> Saxl 1977.

<sup>78</sup> Cremonte y Bugliani 2007, 254.

la circulación social de la cerámica, en el marco de un programa ideológico en el que los diseños decorativos funcionan como símbolos de identidad.

## V. Bibliografía.

- Alcina Franch, J. (1988): *Arte y antropología*. Madrid, Alianza.
- Aldana Nacher, C. (1988): "La cerámica ibérica con decoración geométrica sencilla en el Tossal de Manises (Alicante)", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVIII, 387-393.
- Aranegui, C. (1974): "Las artes decorativas en la cerámica ibérica valenciana", *Saitabi*, 24, 31-53.
- Aranegui, C.; Bonet, H.; Martí, M.A.; Mata, C.; Pérez Ballester, J. (1996): "La cerámica con decoración figurada y vegetal del Tossal de Sant Miquel (Llíria, Valencia): una nueva propuesta metodológica". En R. Olmos y J.A. Santos(eds.): *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura. Coloquio Internacional (Roma 11-13 de noviembre de 1993)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad Autónoma de Madrid "Serie Varia" (3), 153-175.
- Ballester, J. (1997): "Decoraciones geométricas, vegetal y figurada: tres grupos de motivos interrelacionados". En C. Aranegui (ed.): *Damas y Caballeros en la ciudad ibérica*. Madrid, Cátedra, 117-159.
- Bellón, J.P.; Gómez, F.; Gutiérrez, L. M<sup>a</sup>; Rueda, C.; Ruiz, A.; Sánchez, A.; Molinos, M.; Wiña, L.; García, M<sup>a</sup>. A.; Lozano, G.; Ortega, C.; Martínez, A. y Fernández, R. (2004): *Baecula. Arqueología de una batalla. Proyectos de investigación 2002-2003*, Jaén, Universidad de Jaén.
- Bellón, J.P.; Gómez, F.; Ruiz, A.; Molinos, M.; Sánchez, A.; Gutiérrez, L.; Rueda, C.; Wiña, L.; García, M<sup>a</sup> A.; Martínez, M<sup>a</sup> L.; Ortega, C.; Lozano, G. y Fernández, R. (2009): "Baecula. An archaeological analysis of the location of a Battle of the Second Punic War". En A. Morillo, N. Hanel y E. Martin (eds.): *Limes XX Congreso Internacional de estudios sobre la frontera romana, Anejos de Gladius*, 13, 17-29.
- Bellón, J.P.; Ruiz, A.; Molinos, M.; Rueda, C.; Gómez, F. (eds.) (e.p.): *La Segunda Guerra Púnica en la Península Ibérica. Baecula arqueología de una batalla*, Jaén, Universidad de Jaén, textos CAAI 7.
- Bacou, A. (1982-1983): "L'oppidum de Montfau à Magalas, Hérault (1963-1979)", *Archéologie en Languedoc*, 5, 61-114.
- Bonet, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Llíria: La antigua Edeta y su territorio*, Valencia, Diputación de Valencia-Servicio de Investigación Prehistórica.
- Bonet Rosado, H. y Izquierdo Peraile, I. (2001): "Vajilla ibérica y vasos singulares del área valenciana entre los siglos III y I a.C.", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXIV, 273-313.
- Bosch Gimpera, P. (1915): "El problema de la cerámica ibérica", *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, 7.
- \_\_\_\_\_ (1928): "Relaciones entre el arte ibérico y el griego", *Archivo de Prehistoria levantina*, I.
- Braniff, B. (1992): *La frontera protohistórica Prima-Ópata en Sonora, México: proposiciones arqueológicas preliminares, volumen 1*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Cátedra Tomás, M. (2003): "Los símbolos desde la antropología social". En T. Tortosa Rocamora y J.A. Santos (eds.): *Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider cop., 3-16.
- Campbell, S. (2010): "Understanding symbols: putting meaning to the painted pottery of Prehistoric Northern Mesopotamia". En D. Bolger and L. C. Macguire (eds): *Development of Pre-Estate Communities in the Ancient Near East*, Oxford, Oxbow Books, 147-155.
- Carandini, A. (1997): *Historias en la tierra. Manual de excavación arqueológica*, Barcelona, Crítica.

- Carpenter, R. (1925): *The Greeks in Spain*, Pensilvania, Bryn Mawr College.
- Chapa, T.; Pereira, J.; Madrigal, A.; Mayoral, V. (1997): *La Necrópolis ibérica de Castellones de Céal (Hinojares, Jaén)*, Sevilla, Consejería de Cultura Junta de Andalucía - Universidad de Jaén.
- Choclán Sabina, C. (1984): *La cerámica iberorromana producida en el alfar de Los Villares de Andújar (Jaén). Campañas de 1981-1982*, Universidad de Granada, memoria de licenciatura inédita.
- Cobas Fernández, I. (2003): "Formas de representar, mirar e imaginar: metodología para el estudio de la decoración geométrica en la prehistoria reciente". En T. Tortosa Rocamora y J.A. Santos (eds.): *Arqueología e iconografía: indagar en las imágenes*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider cop., 17-39.
- Colominas, J. (1925): "La necrópolis d'Oliva (prov. de València)", *Butlletí de l'associació catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistoria*, III, 113-114.
- Conde Berdós, M.J. (1998): "Estado actual de la investigación sobre la cerámica ibérica pintada de época plena y tardía", *REIb* 3, 299-335.
- Cremonte, M.B. y Bugliani, M.F. (2007): "Pasta, forma e iconografía. Estrategias para el estudio de la cerámica arqueológica", *Xama*, 19-23, 239-262.
- Dewey, J. (2008): *El arte como experiencia*, Madrid, Ediciones Paidós.
- Elvira, M.A. (1979): "Aproximación al "estilo florido o rico" de la cerámica de Liria", *Archivo Español de Arqueología*, 52, 205-225.
- Fletcher, D. (1965): *La necrópolis de La Solivella (Alcalá de chivert)*, Valencia, Serie de Trabajos Varios, 32.
- Galán Saulnier, C. (1989): "Decoraciones cerámicas: una propuesta metodológica", *CuPAUAM*, 16, 81-96.
- Geertz, C. (1973): *The interpretation of cultures: selected essays*, Nueva York, Basic Books.
- Gimbutas, M. (1996): *El lenguaje de la diosa*, Oviedo, Dove D.L.
- Grau Mira, R. (2005): "Los jinetes de la Contestania. Sobre el uso del estilo cerámico como emblema étnico". En L. Abad Casal y J.A. Soler Díaz (Eds.): *Actas del Congreso de Arte Ibérico en la España Mediterránea*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 111-124.
- Gutiérrez Soler, L. M<sup>a</sup> (2002): *El "oppidum" de Giribaile*, Jaén, Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén.
- Hauser, A. (1975): *Fundamentos de la Sociología del Arte*, Madrid, Guadarrama.
- Hernández Pérez, M. (2008): "Acerca del origen del Arte Esquemático", *Tabona: Revista de Prehistoria y de Arqueología*, 17, 63-92.
- Hodder, I. (1985): "Postprocessual Archaeology", *Advances in Archaeological Method and Theory*, 8, 1-26.
- Maestro, E. (1989): "Cerámica ibérica decorada con figura humana", *Monografías Arqueológicas*, 31, 348.
- Mata, C. (1991): *Los Villares (Caudete de Las Fuentes, Valencia): Origen y evolución de la cultura ibérica*, Valencia, Serie de trabajos varios, 88.
- Mata, C.; Badal, E.; Bonet, H.; Collado, E.; Fabado, F. J.; Fuentes, M.; Izquierdo, I.; Moreno, A.; Quixal, D.; Ripollès, P. P. y Soria, L. (2007): "De lo real a lo imaginario. Aproximación a la flora ibérica durante la Edad del Hierro", *Anales de Arqueología Cordobesa*, 18, 93-122.
- Mayoral, V. (2000): "producción y transformación de alimentos en el poblado ibérico tardío de Castellones de Céal (Hinojares, Jaén)", *Saguntum Extra*, 3, 179-185.
- \_\_\_\_\_ (2004): *Paisajes agrarios y cambio social en Andalucía Oriental entre los períodos ibérico y romano*, Madrid, Anejos de AESPA XXXI.
- Moreno Padilla, M.I. (2013): "La cerámica ibérica con decoración geométrica de Castellar y Turruñuelos. Breves consideraciones". En C. Rísquez Cuenca y C. Rueda Galán (eds.): *Santuarios iberos: Territorio, Ritualidad y Memoria. Actas del Congreso El Santuario de la Cueva de la Lobera (Castellar, Jaén) 1912-2012*, Jaén, Universidad de Jaén, 397-412.

- Obermaier, H.; Heiss, C.W. (1929): *Iberische Prunk-Keramik vom Elche-Archena-Typus*, Linz, Antiquariat Steinberg.
- Olmos, R. (1988-89): "Originalidad y estímulos mediterráneos en la cerámica ibérica: el ejemplo de Elche", *Lucentum*, VII-VII, 79-102.
- \_\_\_\_\_ (1994): "Algunos problemas iconográficos de cerámica e iconografía ibéricas de los pioneros a 1950", *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, 311-334.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1996): *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, Madrid, Pórtico Librerías.
- \_\_\_\_\_ (1999): *Los iberos y sus imágenes. Recurso electrónico*, Madrid, CSIC D.L.
- Paris, P. (1903-1904): *Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne Primitive*, Paris, Ernest Leroux éditeur.
- Pereira Sieso, J. (1987): *La cerámica pintada a torno en Andalucía entre los siglos VI y III a.d.C. Cuenca del Guadalquivir*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- \_\_\_\_\_ (1988): "La cerámica Ibérica de la Cuenca del Guadalquivir I. Propuesta de clasificación", *Trabajos de Prehistoria*, 45, 143-173.
- \_\_\_\_\_ (1989): "La cerámica ibérica de la Cuenca del Guadalquivir II. Conclusiones", *Trabajos de Prehistoria*, 46, 149-159.
- Perrot, G.; Chipiez, C. (1894): *Historie de l'Art dans l'Antiquité VI. La Grèce Primitive. L'art mycénien*, Paris, Hachette.
- Prados, L. (1988): "Exvotos ibéricos de bronce: aspectos tipológicos y tecnológicos", *Trabajos de Prehistoria*, 45, 175-199.
- Reynoso, C. (1987): *Paradigmas y estrategias en Antropología Simbólica*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.
- Rueda, C. (2007): "La mujer sacralizada: la presencia de las mujeres en los santuarios (lectura desde los exvotos de bronce iberos)", *Complutum*, 18, 227-235.
- \_\_\_\_\_ (2008): "Las imágenes de los santuarios de Cástulo: los exvotos ibéricos en bronce de Collado de los Jardines (Santa Elena) y los Altos del Sotillo (Castellar)", *Paleohispanica*, 8, 55-87.
- \_\_\_\_\_ (2011): *Territorio, culto e iconografía en los santuarios iberos del Alto Guadalquivir (Ss. IV a.n.e.- I d.n.e.)*, Jaén, Universidad de Jaén, texto CAAI 3.
- Rueda, C. y Olmos, R. (2015): "Las crateras áticas de la Cámara Princesca de Piquia (Arjona): los vasos de la memoria de uno de los últimos linajes iberos". En A. Ruiz y M. Molinos (eds.): *Jaén, Tierra Ibera. 40 años de investigación y transferencia*, Jaén, Universidad de Jaén, 375-392.
- Rueda, C.; Rodríguez, A.; Moreno, M<sup>a</sup> I.; Gómez, F.; Gutiérrez, L. M<sup>a</sup>; Arjonilla, A.; Martínez, A.; Mora, C.; Ruiz, A. (e.p.): "La Cerámica en el Cerro de las Albahacas y en el oppidum de los Turruñuelos". En J.P. Bellón, A. Ruiz, M. Molinos, C. Rueda y F. Gómez (eds.): *La Segunda Guerra Púnica en la Península Ibérica. Baecula arqueología de una batalla*, Jaén, Universidad de Jaén, textos CAAI 7.
- Ruiz, A. (1998): "Los príncipes iberos: procesos económicos y sociales", *Saguntum Extra*, 1, 285-300.
- \_\_\_\_\_ (2008): "Iberos". En F. Gracia (coord.): *De Iberia Hispania*, Madrid, Editorial Ariel, 733-844.
- Ruiz, A. y Molinos, M. (1995): *Los iberos: análisis arqueológico de un proceso histórico*, Barcelona, Crítica.
- \_\_\_\_\_ (2007): *Iberos en Jaén*. Jaén, Universidad de Jaén.
- Ruiz, A., Molinos, M., Gutiérrez, L. M<sup>a</sup>, Bellón, J. P., (2001): "El modelo político del pago en el Alto Guadalquivir (s. IV-III a.n.e.)". En A. Martín y R. Plana (coord.): *Territori polític i territori rural durant l'edat del Ferro a la Mediterrània Occidental: actes de la taula rodona celebrada a Ullastret del 25 al 27 de maig de 2000*, Girona, Monografies d'Ullastret, 11-22.
- Ruiz, A.; Molinos, M.; López, J.; Crespo, J.; Choclán, C.; Hornos, F. (1983): "el Horizonte Ibérico Antiguo del Cerro de la Coronilla (Cazalilla, Jaén). Corte A-F", *Cuadernos de prehistoria de la Universidad de Granada*, 8, 251-300.

- Ruiz, A.; M. Molinos; C. Rísquez; F. Gómez y M.A. Lechuga (2015): "La cámara de Piquia, Arjona". En A. Ruiz y M. Molinos (eds): *Jaén, tierra ibera. 40 años de investigación y transferencia*, Jaén, Universidad de Jaén, 357-374.
- Ruiz, A.; Nocete, F. (1981): "Un modelo sincrónico para el análisis de la producción de cerámica ibérica estampillada del Alto Guadalquivir", *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 6, 355-383.
- Ruiz, A.; Rueda, C.; Bellón, J.P.; Gómez, F. (2013): "El factor ibero en la batalla de Baecula: los efectos colaterales de la guerra", *CPAG*, 23, 199-225.
- Sackett, J.R. (1990): "Style and ethnicity in Archaeology". En M.W. Conkey y C. Hastorf (eds): *The uses of style in Archaeology*. Cambridge, Cambridge University Press, 32-43.
- Sala Sellés, F. (1996): "Algunas reflexiones sobre la Fase Antigua de la Contestania ibérica: de la tradición orientalizante al período clásico", *AAC*, 7, 9-32.
- Santos Velasco, J.A. (2010): "Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada", *Complutum*, 21, 145-168.
- Saxl, F. (1977): *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza.
- Schneider, D.M. (1968): *American Kinship: A cultural account*, Chicago, University of Chicago Press.
- Serrano, J.L. y Molinos, M. (2011): "La aristocracia ibérica ante la romanización. Ideología y espacios funerarios en Marroquíes Bajos (Jaén)", *Archivo Español de Arqueología*, 84, 119-152.
- Semprini, A. (1995): *L'Objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan.
- Shepard, A.O. (1956): *Ceramics for the archaeologist*, Washington, Carnegie Institution of Washington.
- Sieber, R. (1971): "The arts and their changing social function". En Ch. M. Otten (ed.): *Anthropology and art: readings in cross-cultural aesthetics*, Austin, University of Texas Press, 203-211.
- Tiemblo Magro, A. (2003): "Las cerámicas tartésicas con decoración geométrica: ¿ornamento o narración? Algunas observaciones", *Huelva Arqueológica*, 18, 107-126.
- Tortosa Rocamora, T. (2006): *Los estilos y grupos pictóricos de la sociedad ibérica figurada en la Contestania*, Mérida, Consejo Superior de Investigaciones Científicas- Instituto de Arqueología.
- Uroz Rodríguez, H. (2012): *Prácticas rituales, iconografía vascular y cultura material en Libisosa (Lezuza, Albacete). Nuevas aportaciones al Ibérico Final del Sudeste*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Vizcaíno, A. (2011): "El manto femenino ibérico". En C. Alfaro, M.J. Martínez y J. Ortiz (eds.): *Mujer y vestimenta. Aspectos de la identidad femenina en la Antigüedad*, Valencia, SEMA Universitat de València, 33-48.
- Wells, L. (1994): "Judth Williamson. Decodificando anuncios". En M. Barker y A. Beezer (eds.): *Introducción a los estudios culturales*, Barcelona, Bosch, 183-200.
- Wobst, H. (1977): "Stylistic behavior and information exchange". En C. Cleland (ed.): *Papers for the Director: research essays in honor of J. Griffin*, Michigan, University of Michigan-*Anthropological Papers*, 61, 317-342.

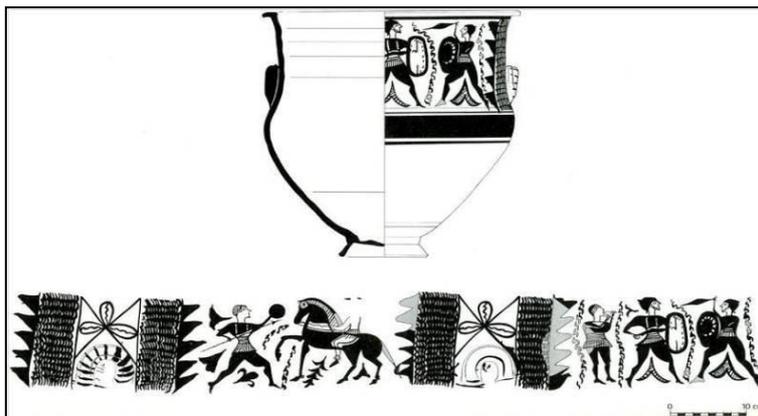


Fig. 1. El espacio y el tiempo del héroe. Crátera de la monomaquia de *Libisosa* (Lezuza, Albacete) (Uroz 2012: 318).

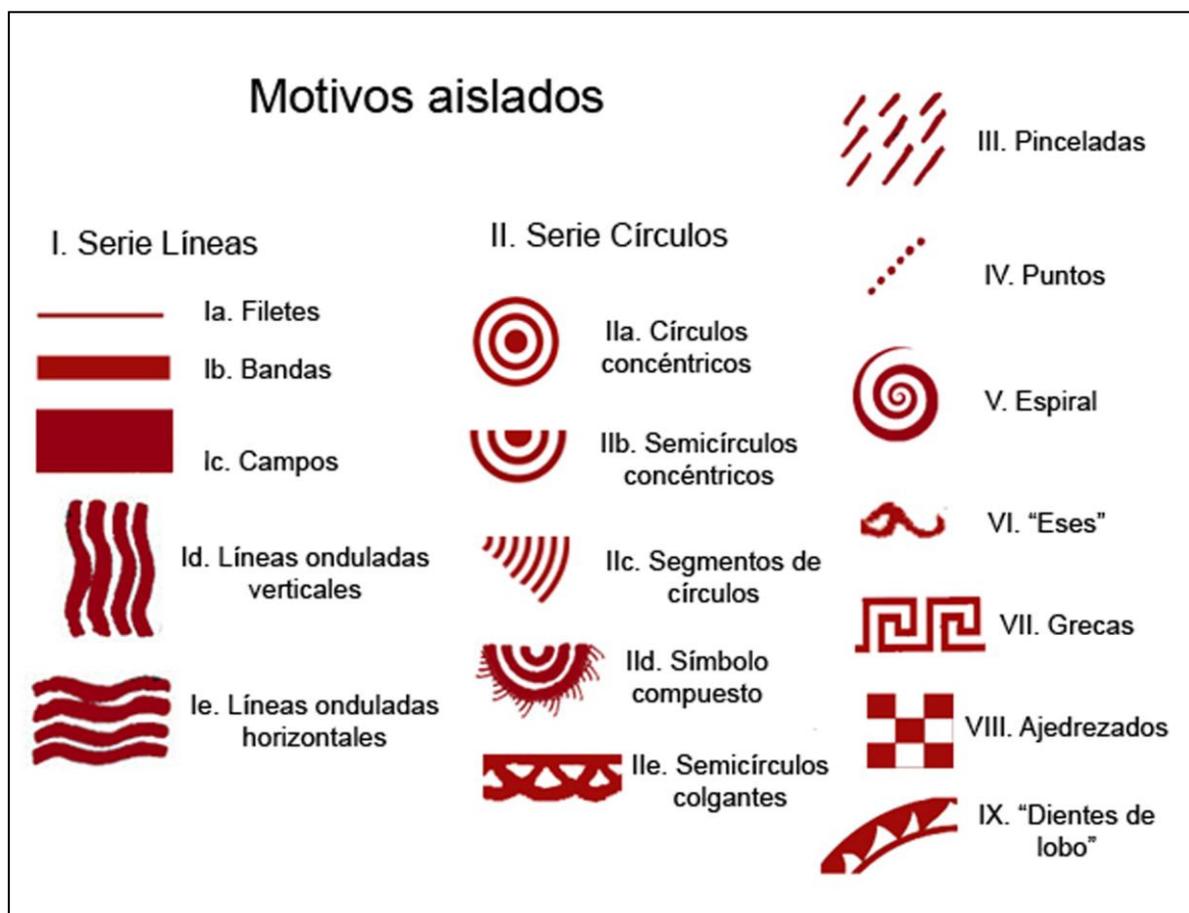


Fig. 2. Signos y motivos geométricos que muestran una mayor presencia en los diseños decorativos del Alto Guadalquivir (elaboración propia)

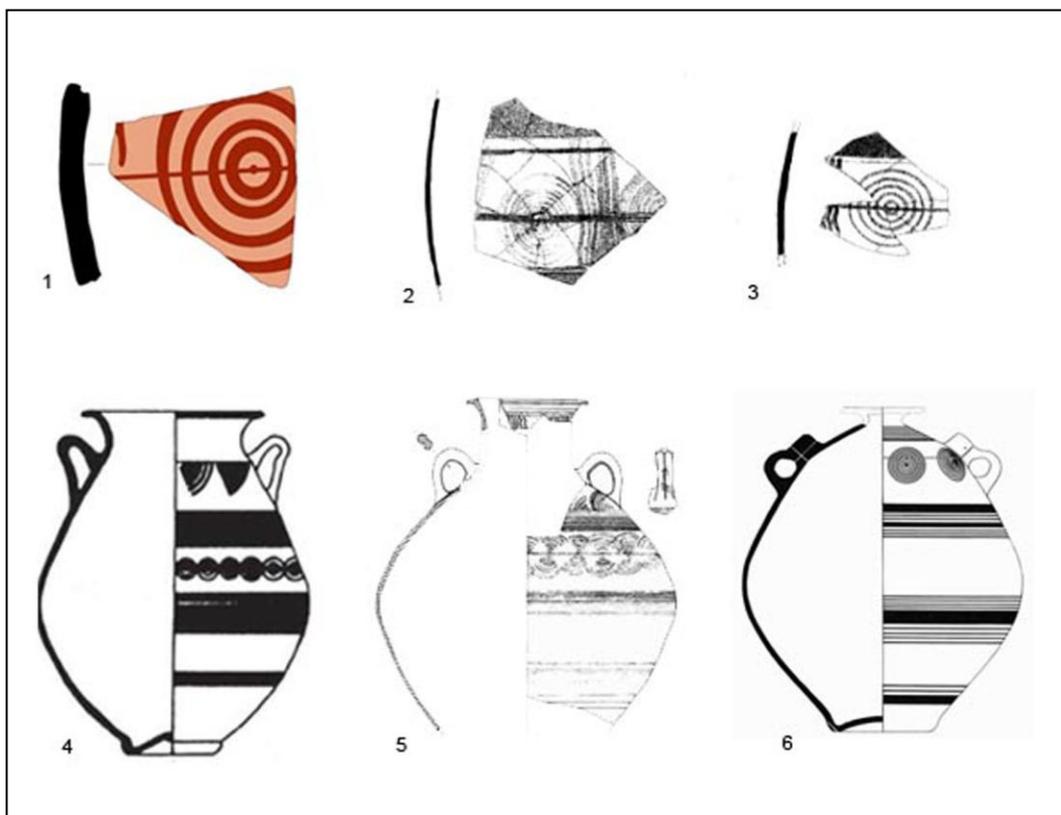


Fig. 3. Asociación geométrica más documentada en el Ibérico Antiguo en el Alto Guadalquivir y Sureste. 1. Turruñuelos (Santo Tomé, Jaén) (Rueda *et al.* e.p.), 2 y 3. Cerro de la Coronilla (Cazalilla, Jaén) (Ruiz *et al.* 1983:258), 4. Galera (Granada) (Pereira 1988: 149), 5. El Oral (Alicante) (Sala, 1996: 29), 6. Solivella (Alcalá de Chivert, Valencia) (Fletcher, 1965: 33)



Fig. 4. Los "soles" en los programas geométricos del Alto Guadalquivir y el Sureste. 1. Turruñuelos (Santo Tomé, Jaén), 2. Castellar (Jaén), 3. Giribaile (Jaén) (Gutiérrez 2002: 222), 4. *Kalathos* de Elche de la Sierra (Albacete) (Uroz, 2012: 380)