

JONIA E IBERÍA

Pilar León

Seminario de Arqueología
Universidad Pablo de Olavide

Resumen

Las relaciones entre Jonia e Ibería atestiguan la existencia de un eje Oriente-Occidente en la cuenca del Mediterráneo, cuyo funcionamiento resulta especialmente activo en época arcaica. Se analiza aquí el carácter intrínseco de esas relaciones y se las observa desde una perspectiva nueva, que implica reciprocidad de algún modo, y que esclarece el sentido del influjo jonio sobre el arte ibérico, matizado por lo efímero y tangencial de dicho influjo.

Résumé

Les liens entretenus par l'Ionie avec l'Ibérie se traduisent dans l'existence d'un axe Orient-Occident d'un bout à l'autre de la Méditerranée, dont la fonction résulte en spécial active à l'époque archaïque. On analyse ici et on observe le caractère intrinsèque de ces liens, en admettant quelque sort de réciprocity et en essayant d'éclaircir le sens de l'influence ionienne sur l'art ibérique, toujours nuancée pour ce qu'il y a d'éphémère et de tangent à cette influence.

Las relaciones entre Jonia e Ibería constituyen el armazón de la colonización griega de la Península Ibérica. Se entiende aquí Ibería en sentido amplio, sin olvidar que algún otro territorio y algún otro pueblo peninsular, como Tartessos, entrara en ese círculo de contactos y relaciones. En cuanto a Jonia, dos ciudades acaparan el protagonismo de las relaciones y de la acción colonizadora, Samos y Focea¹. Sus respectivas actuaciones tienen objetivos similares, pero distinto carácter, como revelan los últimos estudios sobre hallazgos arqueológicos, especialmente cerámicos, de áreas en las que se localizan colonias o factorías griegas². En múltiples ocasiones las relaciones entre Jonia e Ibería han sido abordadas desde las diversas perspectivas del proceso colonizador, entre las cuales, las económicas, mercantiles y culturales³. Queda no obstante por explorar un

aspecto inquietante de esas relaciones, que es su carácter intrínseco, es decir, la naturaleza del vínculo establecido. La cuestión es esencial, para conocer el peso que adquirió Ibería o el papel que representó en el ámbito mediterráneo durante la época arcaica. Las consideraciones que siguen, van encaminadas hacia ese objetivo y han sido estimuladas por la lectura de dos trabajos recientes de M^a. P. García-Bellido⁴ y de R. Corzo⁵, así como por una cuestión planteada por B. Shefton⁶, aportaciones todas propicias a la reflexión.

La constatación de la presencia jonia en el Sur de la Península Ibérica se ha hecho cada vez más clara gracias a hallazgos arqueológicos menudos, que adquieren entidad especial en el contingente abundantísimo de fragmentos cerámicos⁷, al que se suma algún hallazgo numismático⁸. El hecho de que evidentemente estos hallazgos representen una huella débil, no los hace menos representativos, pues es lo que tenemos para valorar y comprender el alcance de la relación entablada con el mundo indígena. El planteamiento más razonable y acertado que hoy cabe admitir ante la cuestión jonia es el que adopta M^a. P. García-Bellido en un estudio del mayor interés sobre ponderales fenicios de metrología focense hallados en el Cerro del Villar (Guadalhorce, Málaga)⁹. Punto de partida es la diversidad y la versatilidad de la colonización, “entendiendo por colonización la simple presencia de gentes griegas en sus muy diferentes estadios de asentamiento, desde los contactos comerciales en los mismos puertos en estaciones del año fijadas, a barrios griegos en ciudades ajenas -tartésicas o fenicias- o enclaves propios, cuyas magnitudes fueron sin duda muy variables”¹⁰. Para el caso de la costa malagueña, uno de los primeros escenarios visitados por los jonios -focenses concretamente-, M^a. P. García-Bellido defiende: a) una presencia jonia focense temprana; b) una actuación focense en el marco de ámbito cultural fenicio, en el que está integrada la comunidad indígena; c) duplicidad de población greco-fenicia¹¹. La fecha remota, a partir de la

* Por diversa ayuda recibida mi agradecimiento a C. Aranegui, M. Belén, T. Fábrega, G. López Monteagudo y C. Márquez.

* Abreviaturas página 42.

1. Como es sabido, la fuente textual más importante es Heródoto (IV, 152 y I, 163) y la interpretación más exacta sigue siendo la que en su día ofreció B. Freyer-Schauenburg (B. Freyer-Schauenburg, *MM* 7, 1966, 89 ss.), tanto respecto al texto en sí como respecto a los hallazgos arqueológicos entonces conocidos, cuya importancia conserva toda su vigencia.

2. Fundamental a este propósito la serie de trabajos reunidos en *Cerámiques jònies*. Cf. la síntesis de P. Cabrera (ibid. 165 ss.) y el trabajo de P. Rouillard (ibid. 225 ss.).

3. Obras de conjunto recientes, en las que se analizan el proceso y los efectos de la colonización: Griegos en España. *Cerámiques jònies*. Cf. además los trabajos de A. Domínguez y de G. R. Tsetschludze y la opinión de T. Schattner en *Die Ägäis* 507 ss. 521 ss. 547.

4. García-Bellido 93 ss.

5. Corzo 27 ss.

6. Shefton en *Die Ägäis* 327.

7. Cabrera, *Griegos en España* 74 ss.

8. A. Furtwängler, *AM* 92, 1977, 61 ss. Tiverios, Griegos en España 64.

9. García-Bellido, 93 ss.

10. ibid. 93

11. ibid. 96 ss.

que se detecta la presencia focense en la costa de Málaga (finales del siglo VIII – comienzos del VII), hace pensar en la posibilidad de que el asentamiento de Mainake sea anterior a Massalia y, por supuesto, a Emporion. No menos interés tiene la constatación de la buena relación en estrecha vecindad de griegos y fenicios, hasta el punto que hacia mediados del siglo VI la población griega de Mainake se traslada a la población fenicia de Malaca, aunque la primera conservara sus rasgos y signos de identidad cultural, situación que perduró a lo largo de siglos. Prueba irrefutable de ello es la iconografía monetar, que todavía en el siglo II a.C. refleja claramente la dualidad greco-fenicia¹².

Si bien la constatación por vía arqueológica de la colonia focense de Mainake es cuestión controvertida, hay que admitir la posibilidad apuntada por M^a. P. García-Bellido, de que los focenses no hayan dejado rastro material o bien que su entidad sea tan leve, que se ha desvanecido la huella¹³. Mas esto no invalida su presencia, antes por el contrario la situación resultante concordaría con el carácter efímero y perentorio de los primeros asentamientos coloniales griegos. Conviene recordar, que algo muy similar ha observado P. Cabrera desde el siglo VII en Huelva e incluso en Cádiz¹⁴. En Huelva, enclave primordial del comercio focense en Tartessos, la factoría-almacén del barrio portuario lo es todo; la adaptación al sistema comercial creado por los fenicios es inmediata; y la mejor prueba de las buenas relaciones con éstos y con los indígenas es la utilización compartida del santuario local tartésico¹⁵. Esta situación, que es extensible a todos aquellos puntos del Sur peninsular, en los que se detecta la presencia jonia, indica que la acción colonizadora estuvo en todo momento bajo el signo de lo perentorio y de lo efímero. Es más, que estos rasgos no son atribuibles a improvisación de primera hora, sino definitorios de la actuación colonial griega, lo demuestra el hecho de que se sigan observando tras el traslado del escenario de contactos y factorías de Andalucía a Levante desde comienzos del siglo VI. Aun cuando la fundación de Emporion supone un cambio cualitativo, al ser un asentamiento duradero¹⁶ que tuvo efectos directos sobre otros asentamientos de la costa mediterránea, las dificultades para localizar el rastro de éstos nos devuelve al estadio arqueológico señalado para Mainake y, por tanto, con más o menos matices al mismo carácter leve y perentorio desde el punto de vista de la entidad material. Piénsese, que aun siendo Emporion el asentamiento más extenso de todo el Levante peninsular

12. *ibid.* 99 ss.

13. *ibid.* 104.

14. Cabrera, *Griegos en España* 70 ss.

15. *ibid.* 76 ss.

16. Sobre los últimos avances arqueológicos relacionados con la fundación de Emporion X. Aquilué y otros, *Griegos en España*, 97 ss. *Idem* y otros, *Ceràmiques jònies* 285 ss.

helenizado, siempre dentro de una escala modesta, no es un foco ni un centro relevante de actividad artística, más especialmente escultórica, como han acertado a resaltar R. Olmos y P. Rouillard¹⁷.

Como tantas veces se ha dicho, la situación configurada en Ibería es tan distinta de la originada en la Magna Grecia, que cualquier intento de paralelo carece de sentido¹⁸. Esto no implica, a mi entender, desinterés o posposición por parte de los colonizadores jonios respecto a Ibería, sino clarificación de sus intereses, predeterminados por exigencias exclusivamente económicas y mercantiles. La reacción de los focenses ante la generosa oferta del rey de Tartessos, Argantonios, en la situación extremadamente delicada en que aquéllos se encontraban, es de una claridad meridiana respecto a la estrategia adoptada por los colonizadores jonios¹⁹. En gran medida esa estrategia se basa en las buenas relaciones y en los pactos entablados con el entorno indígena, prueba de la confianza y el respeto mutuos, faceta reconocible también por vía arqueológica²⁰; pero aun así, la inexistencia de poleis y de grupos sociales o sociedades poderosas, de interés para los griegos, es otra causa explicativa de la tangencialidad de la colonización e incluso del vacío informativo sobre Ibería, como ha subrayado A. Domínguez Monedero²¹.

Las riquezas del país impresionaron vivamente a los griegos, que obtuvieron de ellas pingües beneficios, aspecto de la cuestión hartamente conocido, de ahí que no merezca la pena insistir en él. Cabe, no obstante, aplicarle otro punto de vista, que permita profundizar en el análisis de las relaciones entre Jonia e Ibería. Se trataría de preguntarse, si el contacto con las gentes de la Península Ibérica aportó a los griegos algo más que recursos materiales. Argumentos para una respuesta afirmativa se encuentran en el trabajo minucioso que R. Corzo ha dedicado a la lámina de bronce en forma de creciente lunar hallada en el Heraion de Samos y fechada en las décadas finales del siglo VII, en la que se representa la lucha de Herakles y Geryon (*Fig. 1-2*)²². El argumento básico es la existencia de relatos viejísimos, rarísimos y autóctonos sobre una cosmogonía mítica, que admiraron a los griegos, así como su presencia en un paisaje único, exótico y gratísimo, cuyo conocimiento los maravilló y marcó sus recuerdos.

17. R. Olmos, P. Rouillard, *Documents d'Archéologie Méridionale* 25, 2002, 276.

18. Cf. la opinión de E. Greco en D. Vaquerizo (ed.), *Arqueología de la Magna Grecia, Sicilia y Península Ibérica*, 1994, 87 ss. Opinión similar, más reciente, en T. Schattner, *Die Ägäis* 547.

19. Sobre la estrategia de los jonios en sus desplazamientos al lejano Occidente Domínguez, *Die Ägäis*

510 ss.

20. Cabrera, *Griegos en España* 77 ss.

21. A. Domínguez Monedero, *Griegos en España* 41. Id. *Die Ägäis* 509.

22. Corzo 27 ss. Sobre el hallazgo, ambiente arqueológico y valoración de la pieza dentro de la toréutica de época arcaica Ph. Brize, *AM* 100, 1985, 54 ss. lám. 15-24 y hoja plegada 2).



Fig.1. Lámina de bronce. Samos [AM 100, 1985].

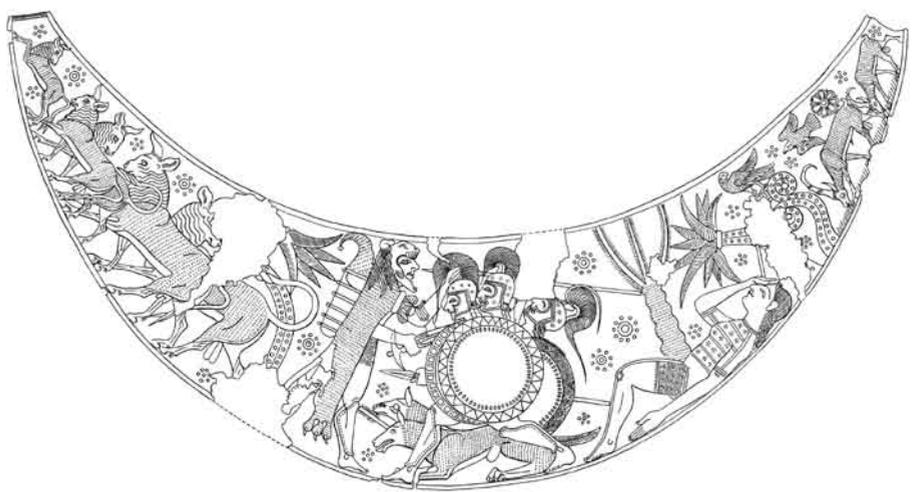


Fig.2. Dibujo de la misma.

Así lo explica Corzo a partir de un análisis iconográfico meticuloso de la escena representada en el bronce de Samos, de la que se deduce también que los marineros samios del siglo VIII tuvieron conocimiento real y directo del célebre Herakleion gaditano, del paisaje de Gadir y de las imágenes relacionadas con el episodio mítico de la Gerioneida, lo que permitió un intercambio de relatos e iconografías desde épocas antiguas²³.

El análisis exhaustivo de las fuentes escritas y del contenido iconográfico de la lámina de bronce de Samos demuestra que los elementos paisajísticos representados en ella -árboles, rebaños, aves (*fig.3-5*)- no son elementos de fabulación mitológica ni de repertorio sino existentes en la realidad y descritos en las fuentes como exóticos, peculiares y propios de Gadir²⁴. En este orden de cosas la principal aportación de Corzo concierne a la identificación del drago gaditano, un árbol prodigioso de características y propiedades excepcionales, celebrado por los autores antiguos a causa de su apariencia extraña y de sus numerosas peculiaridades. Se trata, por tanto, “de una representación



Fig.3. Detalle de la misma.

23. *ibid.*

24. *ibid.* 30 ss.



Fig. 4-5. Detalles de la misma.

fidedigna del paisaje gaditano”, en la que se incrustan los elementos de la narración mitológica, esto es, las figuras de los protagonistas que intervienen en ella²⁵. El descubrimiento y conocimiento de estos parajes debió impresionar sobre manera a los griegos no sólo por su belleza y singularidad, sino por ser el escenario, en el que se situaban cultos, ritos y mitos ancestrales, centro de todo lo cual era el Herakleion de Gadir. Como afirma Corzo, ese trasfondo mitológico sustentaría una cosmogonía sumamente vieja, de la que desgraciadamente apenas si quedan algunos retazos sueltos en las fuentes escritas y de la que afloran como eco desvaído, irreconocible en ocasiones, algunas manifestaciones artísticas menores²⁶. La riqueza y la fuerza evocativa de estas imágenes estimularon la creatividad artística y literaria en Grecia y en otros pueblos mediterráneos, que aceptaron, incorporaron y adaptaron a criterio propio aquel contingente mítico-religioso remotísimo. Lo curioso pero explicable, como hace notar Corzo, es que el proceso de integración acabara adoptando la coloratura impuesta por el mito griego a causa de la habilidad excepcional de sus compiladores, para crear un discurso racional expresado con simpar belleza literaria. Ahora bien, que en el plano de la escatología y del concepto de las divinidades del Ocaso, ubicadas en el confín de Occidente –Hesperia Ultima le llamó la Antigüedad y así lo ha recordado R. Olmos-²⁷ queda el poso de la aportación que hiciera la mitología tartésica más ancestral, es algo que no se puede dudar, pues todavía Platón oye su eco, cuando evoca la fabulosa Atlántida²⁸.

La lámina de bronce de Samos es, pues, pieza arqueológica relevante para demostrar, que en las relaciones entre Jonia e Ibería hubo aportación activa por parte autóctona desde los tiempos de la colonización más remota, o si se prefiere, desde los contactos previos a la colonización. Por otra parte, la descripción minuciosa de la realidad y el análisis agudo de los detalles observados en ella -morfología del drago, características específicas de los toros, cabras hispánicas, aves rapaces- confiere a la lámina de bronce de Samos alto valor geográfico, en cuanto es uno más de los testimonios que se nos han conservado de descripción y representación plástica de un paisaje o territorio antiguo, concreto y bien definido. En este sentido merece la pena resaltar el amplio espacio

25. *ibid.* 36 ss.

26. Entre ellas los bustos de diosas de terracota del Museo Arqueológico de Cádiz, estudiados por Corzo (*ibid.* 39 ss. y n. 40).

27. R. Olmos en *Rites et cultes dans le monde antique*, 2002, 39 ss.

28. Corzo 42. Otra prueba preciosa de esos chispazos

evocativos, que todavía se producían en época clásica, es la que recoge M. Tiverios a propósito del asa de una copa ática de barniz negro, de mediados del siglo V, en la que aparece el nombre Arganthonios, el legendario rey de Tartessos, amigo de los samios y del no menos legendario Kolaios de Samos (Tiverios, *Griegos en España* 63 ss. fig. 3).

reservado en la lámina a la descripción de la naturaleza del paisaje, -dos tercios de la superficie de la lámina-, mientras que los protagonistas de la contienda mitológica ocupan el tercio central. Evidentemente la contienda ocurre allí, en el lugar geográfico aludido y representado, pues así lo indica el hecho de que el cadáver de Eurytion haya quedado tendido allí en medio, como también lo indica el hecho de que Herakles y Geryon aparezcan recortados sobre fondo neutro, un claro abierto entre los árboles. Ya M. Tiverios llamó la atención sobre lo inusual que resulta un tratamiento del paisaje tan minucioso y descriptivo en época arcaica²⁹, rasgo que puede estar al servicio de la intención de divulgar teorías cosmogónicas y geográficas basadas en la descripción de regiones y territorios tan exóticos como lejanos³⁰. Como es frecuente en tales casos y en época arcaica, la descripción geográfica se inserta en un relato mitológico, al que sirve de escenario o ubicación real³¹.

La función que pudo tener la lámina de bronce de Samos ofrece dudas. De las varias posibilidades sopesadas por Ph. Brize, la de pectoral parece la más acorde con la forma de creciente, bien fuera para ornato de una estatua de culto, bien como antepecho de caballo³². Lo único que está fuera de duda es el carácter votivo de la pieza a causa de las dimensiones considerables y de carecer de orificios para sujeción, que permitieran el uso³³.

De cuanto llevamos dicho hasta aquí resulta, que el intercambio y la reciprocidad son perceptibles en la relación entre Jonia e Ibería, por más que la presencia jonia revista una apariencia liviana y efímera. Precisamente el carácter efímero de este hecho incide con fuerza en la manifestación de mayor alcance en la relación entre Jonia e Ibería, que es la concerniente a las formas artísticas. R. Olmos y P. Rouillard hacen notar a este respecto, que el atractivo innegable por los modelos escultóricos griegos tiene correspondencia a otros niveles, como por ejemplo, los esquemas urbanísticos, determinados elementos arquitectónicos, la adopción del alfabeto jonio para transcribir el ibero y la adopción de un sistema de pesos griegos; no obstante lo cual, el fenómeno es efímero y siempre marcado por un largo desfase temporal respecto al mundo griego³⁴. El influjo ejercido por los colonizadores jonios fue decisivo en la génesis y evolución del arte ibérico, pero estuvo limitado a un breve periodo de tiempo

29. Tiverios, *Griegos en España* 60.

30. G. E. Cinque, *Rappresentazione antica del territorio τῶν πινάκων*, 2002, 120 ss.

31. *ibid.*

32. Ph. Brize, *AM* 100, 1985, 61 ss.

33. Dimensiones 53 cm. de ancho total y 88 cm. de largo en el borde inferior (*ibid.* 55. 61 ss.). Corzo

propone que se trate de un elemento decorativo, parte del atalaje de un carro votivo (Corzo 30). Olmos y Tiverios siguen a Brize (Olmos, *Griegos en España* 228 nº 4. Tiverios, *ibid.* 60).

34. R. Olmos, P. Rouillard, *Documents d'Archéologie Méridionale* 25, 2002, 276

y circunscrito a una serie de temas, rasgos y motivos. Aunque en el estado actual de la investigación así se admite, cierto confusionismo residual suscita todavía alguna duda al respecto, lo que explica que B. Shefton se pregunte, si realmente en el siglo V se puede admitir influencia directa de Jonia en la escultura ibérica³⁵. La respuesta naturalmente es no y, aunque la he argumentado en ocasiones anteriores³⁶, la reiteraré con nuevas consideraciones.

Parto de la base, de que el intento de forzar la superposición del plano artístico-cultural ibérico con el plano griego causa distorsión. El análisis estilístico de las esculturas ibéricas requiere equilibrio en el punto de intersección con el contexto arqueológico, cuando es conocido, o en su defecto con una realidad histórico-cultural bien conocida hoy. Esto supuesto, se ha de admitir, que el único momento en que hubo influjo directo del arte griego fue en la fase de nacimiento del arte ibérico, a finales del siglo VI - comienzos del siglo V, posiblemente a través de la presencia jonia, como vía principal de transmisión. El influjo se manifiesta, por tanto, en clave tardoarcaica, sin que sea fácil individualizar o concretar más la proveniencia exacta del influjo, de acuerdo con la dinámica artística típica de la época³⁷. Al finalizar esa primera etapa se interrumpe el vínculo o relación directa con el arte griego y no se restablece sino a través de filtros y reinterpretaciones. Lo que se produce entonces es un proceso de selección de rasgos estilísticos al gusto ibérico, marcado por una intensa estilización, que acaba en cristalización del ideal tardoarcaico-severo y cuya más alta expresión son las esculturas de Porcuna (Jaén), obras de la segunda mitad del siglo V. La fijación al ideal arcaico se convierte en rasgo estilístico entitativo, hasta el punto de estar en el centro del estilo ibérico más genuino, maduro y depurado, que es el de las esculturas de Elche. En atención al grado de madurez y originalidad plasmado en ellas, reflejo sin lugar a dudas de la fusión habida entre influjos recibidos y aportación de gustos propios, hoy día parece aconsejable asignarles una cronología de principios del siglo IV. Desde ahí en adelante el estilo de la escultura ibérica quedará anclado en su propia tradición y se mantendrá en un plano más bien involutivo³⁸. Resulta así, que la opción representada por el apego a fórmulas y rasgos propios del

35. cit. n. 6.

36. León 29 ss. *Ead.*, Les Ibères, 1997, 153 ss.

37. Como hace ver H. Kyriélais a propósito de la recepción de la plástica jonia arcaica en Magna Grecia y Sicilia, es en los focos griegos, de los que emana la escultura arcaica, en los que se origina esta dinámica de interinfluencias y de tendencias estilísticas convergentes. Las dificultades para aislarlas e individualizarlas provienen del hecho de estar todo muy marcado por

el estilo suprarregional ático-cicládico y por la tradición artística jonia (H. Kyriélais, *Die Ägäis* 265 ss. 271 ss.). Cf. Además la opinión de Kyriélais (*ibid.* 325 ss.) sobre la difusión y uso generalizado de rasgos arcaicos típicos vinculados en principio al arte jonio.

38. Para cuestiones relacionadas con el estilo de la escultura ibérica, León 29 ss. 37 ss. (Elche). 43 ss. (Porcuna). *Ead.* Les Ibères 156 ss. 158 ss. (Elche). 163 ss. (Porcuna).

arte arcaico y de comienzos del periodo severo marca de manera profunda la producción escultórica ibérica, tanto por lo que afecta a la plasmación de un estilo peculiar como al desfase cronológico respecto a posibles modelos o referentes griegos. Evidentemente es ésta una cuestión crucial, cuya incidencia sobre el tema de las relaciones entre Jonia e Ibería requiere comentario.

Los primeros signos de orientación los proporcionan los peines de marfil tartésicos hallados en el Heraion de Samos y relacionados por M. Tiverios con el viaje de Kolaios a Tartessos (*Fig. 6-7*). A propósito de los peines de Samos, anteriores a 640-630, recuerda Tiverios la importancia de las observaciones de B. Freyer-Schauenburg³⁹ sobre el estilo egíptizante que aquéllos ostentan, como es frecuente en el arte fenicio de época arcaica y en el arte de esa época en general, mientras que la técnica de incisión, que se les ha aplicado, parece ser más antigua, pues evoca obras asirias muy anteriores. Los fenicios de finales del segundo milenio la aprendieron de los asirios y los fenicios de Tiro la llevaron a Gadir en el siglo IX-VIII. Desconectados del Mediterráneo oriental, allí quedó esa técnica en uso hasta mucho después, de suerte que en Occidente se seguía utilizando la técnica de incisión, cuando en Oriente por el mismo tiempo se había evolucionado hacia una técnica plástica a la manera de época arcaica⁴⁰. Esto quiere decir, que la situación de desfase cronológico y de involución técnica, o lo que es lo mismo, de acantonamiento en lo primero que habían aprendido, tal como se detecta en la escultura ibérica, tiene precedentes en el artesanado del área tartésica de tiempos anteriores. La causa decisiva, que provoca dicha situación, es en ambos casos el alejamiento de los focos artísticos dinámicos y vitales ubicados en el otro extremo del Mediterráneo, lo cual disminuye la capacidad de evolución y propicia el apego a lo vernáculo⁴¹.

El desfase cronológico y la fijación al ideal tardearcaico-severo resultan ser dos caras de la misma moneda y representan sin lugar a dudas un gran escollo, cuando se afronta el estudio de las grandes creaciones de la escultura ibérica.

39. Tiverios, Griegos en España 57 ss. B. Freyer-Schauenburg, *MM* 7, 1966, 89 ss.

40. Como ya indicó B. Freyer-Schauenburg y recuerda M. Tiverios, para ver ratificada esta opinión, tendrían que aparecer peines fenicio-occidentales fechables en los años 900-700, momento en el que empezarían a hacerse en Gadir. Aun sin esto, Tiverios opina que los peines de marfil hallados en Samos deben ser fenicio-occidentales (*ibid.*). P. Cabrera manifiesta dudas en torno a la vinculación de los peines de Samos con Kolaios o con algún otro viajero griego, pues considera que en cuanto santuario internacional, al Heraion pudieron llegar también ofrendas de otros viajeros

procedentes de Occidente, por ejemplo, fenicios (Cabrera, Griegos en España 74). Sin embargo Tiverios da la asociación como probable sobre la base de criterios arqueológicos e históricos dignos de atención, entre los cuales merecen ser destacados: a) no se dan hallazgos similares en ámbito griego por esa fecha; b) la fecha no sólo no contradice, sino que corrobora la hipótesis; c) el Heraion no era un santuario panhelénico ni Samos una ciudad especialmente potente, de ahí que haya motivo para considerar la mayor parte de las ofrendas allí consagradas exvotos samios (Tiverios, Griegos en España 58. 61).

41. León 29.

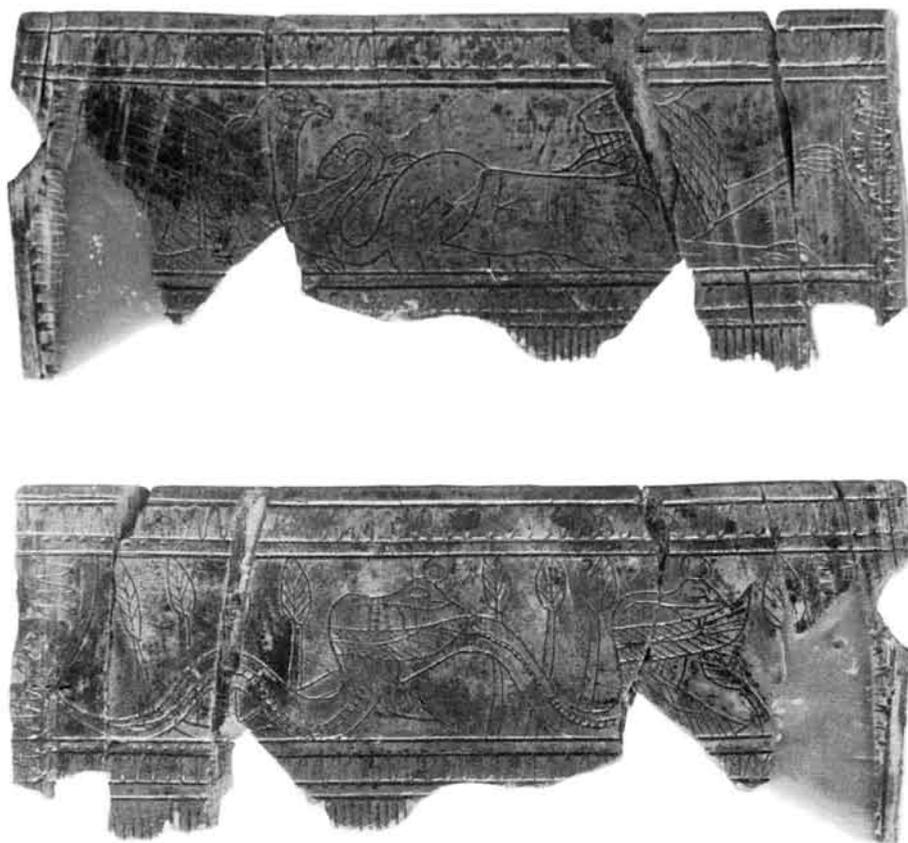


Fig.6. Peine de marfil. Samos (MM 7, 1966).

Las dificultades surgen, cuando la cronología sugerida por la apariencia formal y estilística choca con la del contexto o ambiente arqueológico. En opinión de B. W. Cunliffe, la vía más segura para armonizar esos dos contrarios aparentes es atenerse a la evidencia histórico-cultural, que deja en claro un auge y una madurez del mundo ibérico a comienzos del siglo IV, cuando el artesanado local ha asimilado el influjo griego y otros influjos y se ve capacitado para dar su propia respuesta⁴². Desde el punto de vista del estilo, W. Trillmich fue el primero en señalar, que no se ha de hablar tanto de dependencia estricta o de influjo directo del arte griego tardearcaico o de comienzos del periodo

42. B. W. Cunliffe en P. Bilde y otros (eds.), *Center and Periphery in the Hellenistic World*, 1993, 53 ss.



Fig.7. Peine de marfil. Samos (MM 7, 1966).

severo, cuanto de reinterpretación y estilización de determinados rasgos, a lo que llamó retroestilización⁴³. Factor no menos decisivo es el juego de influjos ejercido por diversas vías -focenses occidentales, fenicios, cartagineses- en la transmisión de modelos o referentes griegos, influjos que a juicio de J. Boardman⁴⁴ y de B. W. Cunliffe⁴⁵ actúan de manera decisiva en la configuración peculiar del estilo ibérico⁴⁶. Salvo en su fase más antigua, es decir, la de finales del siglo VI - comienzos del V, durante la que hubo influjo real y directo del arte arcaico, como ya se ha dicho, el apego a lo arcaico no significa tanto influencia directa o nexos con una determinada escuela o estilo, cuanto una actitud u opción selectiva por parte del artesanado ibérico, fuertemente impactado por las formas arcaicas y fijado a ellas, por ser las que primero descubrió y conoció. A lo largo de su evolución el arte ibérico estuvo especialmente atento a plasmar rasgos y motivos seleccionados a partir de modelos anteriores considerados de prestigio, a repetirlos y a estilizarlos de acuerdo con su propio orden de gustos y criterios. Esta actitud enlaza con la prioridad otorgada a la carga formal y a lo ornamental sobre la definición conceptual, así como enlaza también con la utilización de una técnica de incisión y de grabado más que de modelado, probablemente por familiaridad con materiales blandos⁴⁷. Según esto, el influjo real del arte arcaico no traspasa un ámbito cronológico -digamos- normal, esto es, inicios del siglo V, lo que significa, que el influjo jonio, si se prefiere designarlo así, está sujeto a idénticos límites. Quedó, no obstante, en época posterior un remanente artístico arcaizante, al que se debe buscar explicación en los gustos peculiares del artesanado y de la clientela ibéricos.

Profundizar en este otro aspecto de la cuestión equivale a redescubrir el mismo panorama, pero merece la pena hacerlo, porque permite matizar algún punto que, no por conocido, pierde interés. Así ocurre con el que se refiere a la presencia de escultores inmigrados e itinerantes en el mundo ibérico, posibilidad que nunca se ha puesto en duda, que ha sido utilizada con toda lógica para explicar la puesta en marcha de los talleres de escultura ibéricos y que se da como opinión generalizada⁴⁸. A este respecto conviene tener presente, que sobre los escultores ibéricos sabemos muy poco, pues no hay más fuente de

43. W. Trillmich, *MM* 16, 1975, 208 ss. 234

44. J. Boardman, *The diffusion of Classical Art in Antiquity*, 1994, 49 ss.

45. cit. n. 42.

46. Síntesis de todos estos aspectos del problema en León 23 ss. 30 ss.

47. Sobre estos aspectos característicos de la escultura ibérica, León 34 ss. 51 ss.

48. Resumen y puesta al día del estado de la cuestión

en R. Olmos, P. Rouillard, *Documents d'Archéologie Méridionale* 25, 2002, 275 ss. Cf. además un testimonio reciente de artesano itinerante aducido por P. Rouillard (P. Rouillard en *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique. Études réunies par Christel Müller et Francis Prost en l'honneur de Francis Croissant*, 2002, 43). Aunque se trata de un orfebre, probablemente de procedencia oriental, es un ejemplo representativo.

información que las esculturas mismas. Las más antiguas de ellas, procedentes de la costa levantina en torno a la zona de Elche-Alicante, expresan un lenguaje plástico que no es probable dominaran en principio los artesanos locales por falta de preparación y experiencia. Es lógico, pues, pensar en algún escultor inmigrado, posiblemente llegado con el contingente colonizador, conocedor del arte arcaico, aunque no sea un artista de alta categoría. Así lo sugiere la producción escultórica del momento inicial, cualitativamente mediana y cuantitativamente reducida, lo cual resulta explicable en una sociedad o en una clientela, que empieza a descubrir ese lenguaje plástico y sus posibilidades. Fuera de duda está la distancia existente entre esta breve serie de piezas y sus imitaciones más o menos coetáneas o inmediatamente posteriores, porque son aquellas piezas primeras las únicas que ostentan auténtica impronta arcaica, conseguida con el estilo y técnica del momento, aunque sin alcanzar el nivel cualitativo de los modelos griegos. Temática e iconografía -esfinges, grifos, toros andrósopos- denuncian el mismo influjo del arte griego arcaico, así como el conocimiento del repertorio propio de la época⁴⁹.

Admitida esta posibilidad, más problemático e inseguro resulta identificar escultores, en el sentido de reconocer su procedencia y taller. De ahí la actitud cauta de la investigación, que hace preferible referirse a los jonios o a lo griego arcaico, en general, a la hora de afrontar un problema como el del origen de los talleres de escultura ibéricos, sin olvidar otros influjos mediterráneos. Durante un tiempo el punto de mira de la investigación estuvo focalizado sobre Focea, hasta que la evolución de conocimientos y el incremento de hallazgos arqueológicos condujeron a un estado de opinión más matizado, flexible y próximo a las posiciones aquí defendidas, esto es, a referirse más bien a lo jonio o a lo griego arcaico, dentro de la pluralidad de influjos, como vía más expedita y segura por la que canalizar la influencia de los colonizadores griegos en Ibería⁵⁰. El punto de vista antiguo ha reaparecido hace poco, centrado ahora en Samos. En efecto, a un taller y a un escultor samio de hacia 520-500 se ha atribuido una de las más preciosas creaciones de la escultura animalística ibérica, el caballo del Museo de Albacete, procedente de la necrópolis de La Losa (Casas de Juan Núñez, Albacete) (*Fig.7*)⁵¹. La propuesta no acaba de resultar convincente, porque incurre en el mismo desajuste arqueológico y cultural, que ya fue rebatido a propósito del influjo focense. Insisto una vez más, en

49. León 36 ss. 55 ss. n.º 1-6. E. Truskowski en P. Rouillard (ed.), *Musée du Louvre. Antiquités de l'Espagne*, 1997, 91 ss. n.º 138-139.

50. Síntesis del problema planteado por la teoría del

influjo focense en León 15 ss. 84 ss. n.º 52-53, 56. Olmos, Rouillard, cit. n. 48.

51. A. Faustoferri, *Die Ägäis* 315 ss. 321 ss. especialmente.



Fig.7. Caballo. Museo de Albacete [Hispania Antiqua 2001].

que la dinámica interna del arte ibérico requiere coherencia con la evidencia arqueológica, de ahí que no baste extraer consecuencias de detalles formales concretos, por expresivos que éstos puedan parecer⁵². En atención a un análisis arqueológico, estilístico e iconográfico T. Chapa fechó el caballo del Museo de Albacete en el siglo V, etapa de consolidación y madurez de la escultura ibérica, opinión que comparto y suele ser aceptada en general⁵³. El tipo de caballo lujosamente enjaezado, la soltura del modelado, el esmero en el tratamiento de la superficie de la piedra y la precisión de orfebre -por utilizar la expresión de P. Lévêque⁵⁴-, que ostenta la ornamentación, son rasgos característicos y acordes con los principios iconográficos y plásticos de un momento brillante de la escultura ibérica del siglo V. El caballo con jinete de Los Villares, obra de comienzos del siglo V (Fig. 8)⁵⁵, y todavía más el caballo del grupo del jinete

52. En el caso del caballo del Museo de Albacete, las pequeñas palmetas grabadas en los ángulos de la manta del caballo, para las que se da como inmediato paralelo las palmetas utilizadas como remate arquitectónico en estelas funerarias arcaicas de Samos (ibid. 319 ss. fig. 211-214). Como manifestó atinadamente T. G. Schattner (ibid. 327), se ha de proceder con cautela, a la hora de valorar esos componentes cronológicos. La misma objeción es aplicable a E. Truszkowski, MM 44, 2003, 311 ss. Visión minimizada y reductiva de este problema y de

la plástica ibérica la de M. Blech, M. Koch, M. Kunst, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Frühzeit*, 2001, 451 ss. 621, lám. 219 a. b.

53. T. Chapa, *Influjo griego en la escultura zoomorfa ibérica*, 1986, 103 n° 153. 159 ss. P. Rouillard en *Les Ibères*, 1997, 247 n° 37 fig. en p. 163. León 70 n° 32. M. Blech en M. Blech, M. Koch, M. Kunst, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Frühzeit*, 2001, 621 lám. 219 a. b.

54. P. Lévêque a propósito de la plástica ibérica en León 8.

55. León 68 n° 29. Blech, op.cit.612 lám. 207.

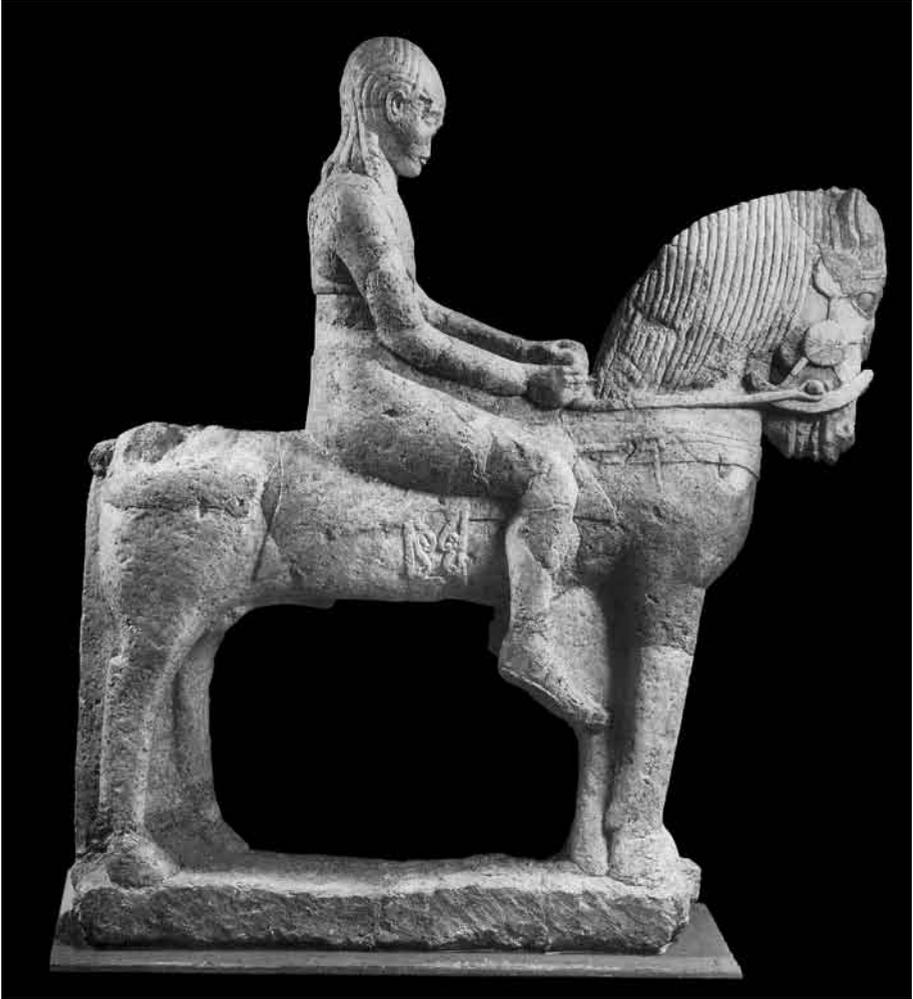


Fig.8. Caballo de Los Villares (Albacete) (Hispania Antiqua 2001).

desmontado de Porcuna, obra de la segunda mitad del mismo siglo (Fig. 16)⁵⁶, marcan el espacio cronológico dentro del que se debe encuadrar el caballo del Museo de Albacete.

Una prueba más, de que la cronología alta no parece viable, ofrece el paralelo con el caballito del thymiaterion de Calaceite (Teruel), obra de la segunda mitad del siglo VI (Fig. 9). Aun a sabiendas del inconveniente que puede representar la diferencia de tamaño⁵⁷, el paralelo es interesante para percatarse de

56. León 91 nº 58. Blech, op.cit.623 lám. 222 a.

57. ibid. 446 fig.185.



Fig.9. Thymiaterion. De Calaceite (Teruel) [Hispania Antiqua 2001].

que el caballito de Calaceite ostenta rasgos característicos de época arcaica, que en el caballo del Museo de Albacete, lógicamente, no se dan. a) Uno es la crin enhiesta, rapada al cepillo y arqueada desde la frente hasta el arranque del torso. b) Otro es la cabeza estrecha y alargada en típica forma tubular. c) Un tercero es el cuerpo esquemático, en el que destaca la planitud del torso y del vientre. Por el contrario el caballo del Museo de Albacete tiene la crin larga y trenzada, adornada y echada hacia el lado derecho, sobre el que cuelga. La cabeza falta, pero el grosor de la parte conservada del cuello y la unión con el tronco tienen poco que ver con la solución del caballito de Calaceite. El modelado del



Fig. 10. Personaje masculino. De Porcuna (Foto DAI-Madrid).



Fig. 11. Personaje femenino. De Porcuna (Foto DAI-Madrid).

torso también es diferente en el caballo del Museo de Albacete, por cuanto las formas blandas del vientre, el leve rehundimiento de la parte superior del torso y la redondez de los cuartos traseros distan de las formas esquemáticas y angulosas del caballito de Calaceite. Por mucho que en éste se quiera justificar ese efecto por la superposición del aplique superior, las diferencias no se deben a esta causa técnica sino a un concepto distinto del cuerpo del animal y a un modelado diferente. A estas disparidades todavía se ha de añadir el esquema iconográfico típico de los caballos ibéricos de los siglos V-IV, engalanados y enjaezados para un ceremonial de parada. Con esas muestras de la época de plenitud ibérica comparte el caballo del Museo de Albacete incluso la pesadez, consistencia y riqueza de los arreos, claramente perceptibles gracias a la finura y al esmero, que el escultor ha puesto en la labra. La apariencia helenizante es la marca del estilo depurado, que desde el círculo artístico de Elche-Alicante se expande a las zonas más próximas, como son la región murciana y la albaceteña.

Para comprender que en pleno siglo V la vinculación del arte ibérico con el griego es remota, selectiva y establecida a través de filtros y para comprender sobre qué base cristaliza el ideal tardearcaico-severo, nada mejor que centrarse en la producción del taller de Porcuna (Jaén), la antigua Ipolca/Obulco. La actividad del taller remonta a la fase más antigua de la escultura ibérica, hacia finales del siglo VI o comienzos del V, bajo signo orientalizante⁵⁸; pero es en la segunda mitad del siglo V, cuando sus creaciones alcanzan la cima y se manifiestan como autoafirmación de la estética y del estilo propios del arte ibérico. Las cuestiones formales y estilísticas son fundamentales en el análisis, pero no lo son menos las que atañen al contenido iconográfico, como ha demostrado R. Olmos en un estudio admirable sobre los grupos escultóricos de Porcuna⁵⁹. La convergencia de ambas coordenadas sobre las piezas más representativas es el



Fig. 12. Guerrero con casco. De Porcuna [según Negueruela].

procedimiento más seguro para captar el mensaje de éstas. Dos esculturas exentas, erguidas y solemnes, una masculina (Fig. 10) y otra femenina (Fig. 11), centran el problema⁶⁰. Consideradas durante mucho tiempo de filiación griega, concretamente focense, estas esculturas de Porcuna son fruto de la integración madura de conceptos artísticos griegos e indígenas como propone B. Cunliffe, lo que requiere tiempo y, en consecuencia, una evolución cronológica. Analizadas desde la óptica de la estética ibérica, estas obras son la respuesta a soluciones trascendentales como la ponderación, la interpretación de las formas anatómicas a través del vestido, el escorzo, la búsqueda de relación entre la figura y el espacio; todo lo cual, a mi juicio, supone una fecha posterior a Olympia. La vía de

58. León 43 ss. 81 n° 48.

59. Olmos 107 ss.

60. León 84 ss. n° 52-53. Olmos 114 ss.



Fig. 13. Cabeza del guerrero con casco. De Porcuna (Foto DAI/Madrid).

acceso a esta serie de conquistas pasa por la Magna Grecia y es la opción helenizante, filtrada a través del ambiente suritálico, la que marca el estilo desarrollado en el taller de Porcuna. Aportaciones propias son el gusto por lo arcaizante y la que W. Trillmich llama retroestilización de motivos seleccionados entre los de finales de época arcaica y comienzos de época clásica. Cuestión crucial es la actitud del escultor más atenta a grabar detalles sobre la superficie de la piedra que a modelarla, trabajo que ejecuta con extraordinario esmero. En líneas generales se puede decir, que casi todo se reduce a reproducir tiras de paños superpuestos, pliegues en zig-zag, ojos de forma oblicua, a pesar de lo cual “el efecto general difícilmente podría ser menos griego”, opina J. Boardman⁶¹. En la misma

61. J. Boardman, *The Diffusion of the Classical Art in Antiquity*, 1994, 69 ss.

línea se expresa J. Marcadé, cuando reconoce en estas obras el trasfondo de la escultura griega, aunque ni siquiera la excelencia de la labra las haría pasar por griegas⁶². A la vista de estas obras resulta evidente, que el escultor ibérico busca por encima de todo un sistema de formas propio, una caracterización individual, en la que juegan papel decisivo la indumentaria y los adornos indígenas. Cabe admitir resonancias de la coroplastia suritálica, a la manera que permiten deducir, por ejemplo, los relieves de Locri⁶³, pero la interpretación singular de determinados motivos nos devuelve al plano local.

El guerrero con casco es el único que conserva la cabeza (Fig. 12)⁶⁴. La afinidad estilística con los otros guerreros de Porcuna es total y ratifica la subordinación de los aspectos funcionales a los ornamentales; de hecho, la figura es concebida como una especie de maniquí, al que se superponen todos los aditamentos que constituyen la rica panoplia ibérica. La cabeza del guerrero (Fig. 13), antes de que I. Negueruela acertara a reunirla con el torso⁶⁵, fue considerada por un amplio sector de la investigación piedra angular de la teoría del influjo focense y relacionada con un escultor griego. Atentamente observada de frente y de perfil se ve que reúne rasgos de corte arcaizante -estructura ósea poco marcada, ojos oblicuos, párpados finos, cejas altas- y rasgos indígenas -forma cuadrada del rostro, nariz estrecha y delgada con arranque muy alto-, sometidos todos a intensa estilización. Se trata, por tanto, de una obra ibérica realizada conforme al procedimiento ibérico, ante la que se tiene la impresión de estar frente a lo que un escultor ibérico entiende por imagen impactante de un guerrero noble y heroico. Probablemente el punto de partida o de referencia está en las artes menores, en piezas como un aryballos jonio del British Museum o en figuras de terracota como la cabeza de Satricum, fechadas hacia 490, paralelos propuestos por Negueruela⁶⁶. Sin embargo, la interpretación libre del escultor íbero, cuyo efecto inmediato es la estilización, muestra en qué queda el trasunto ibérico de posibles modelos suritálicos en la línea sugerida por una cabeza masculina de Selinunte de 470-450⁶⁷. La peculiaridad de la nueva redacción lleva el signo distintivo del estilo Porcuna, que es modelar sumariamente las formas y estampar delicada y superficialmente una decoración profusa.

El grupo de la gripomaquia (Fig. 14) vuelve sobre lo mismo y representa el viejo mito de la lucha del héroe contra el grifo, actualizado al gusto indígena⁶⁸.

62. J. Marcadé, *Les Ibères. Dossier d'Archéologie* n° 228, 1997, 26.

63. E. Langlotz, *Die Kunst der Westgriechen in Sizilien und Unteritalien*, 1963, lám. 73 y comentario en p. 73.

64. León 88 n° 56. Olmos 119.

65. I. Negueruela, *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*, 1990, 49 ss. lám. 1-11.

66. *ibid.*

67. Langlotz, *op. cit.* lám. 112 y comentario en p. 83.

68. León 93 n° 60. Olmos 111.



Fig. 14. Grupo de la gripomaquia. De Porcuna (Foto DAI-Madrid).

Marfiles y objetos lujosos de Oriente habían difundido el tema en Tartessos, en el sur de la Península Ibérica, de donde pasó al repertorio de los artesanos indígenas. He aquí la causa de que el héroe de Porcuna esté caracterizado con la vestimenta local -túnica corta y cinturón ancho- y de que el grifo sea una imagen de repertorio. Volúmenes esféricos y superficies convexas denotan el gusto por las formas corporales blandas, modeladas con una finura y unitariedad que parecen inspiradas en el estilo del tránsito de la época arcaica a la época clásica. La tendencia a la estilización cumple su cometido y hace que la túnica del héroe y los bucles del grifo, trabajados en un relieve bajísimo, se adapten al cuerpo como una segunda piel. Citas arcaizantes, además de estilizadas, no podían faltar y el ojo del grifo es la más significativa.

El grupo del jinete desmontado (Fig. 15-16) ofrece la versión ibérica de un precioso tema de ascendencia clásica, el del jinete que echa pie a tierra y ataca violentamente a un caído, mientras sujeta por la brida al caballo levantado de



Fig.15. Grupo del jinete desmontando. De Porcuna (Griegos en España nº 231).

manos⁶⁹. Si se piensa en el tratamiento que el arte griego dio al tema y en su más bella representación, el relieve Albani⁷⁰, se ve que la distancia es abismal a causa del planteamiento que adopta el escultor ibérico, tal vez impelido por el desarrollo del bulto redondo. Para empezar, acorta la escena, es decir, concentra las figuras y contrae la composición; después invierte el ritmo de ésta y hace que el movimiento bascule en una sola dirección, desde detrás hacia delante; por último fija al caído al suelo con un amplio motivo de base. En estos presupuestos se reconocerían más bien fórmulas de finales del arcaísmo o de comienzos de época clásica; piénsese en la Atenea en lucha con un gigante de la Acrópolis de Atenas o bien en algunas de las metopas de Olympia, a las que alude en su estudio Negueruela⁷¹. En este sentido y a efectos de cronología es interesante el paralelo entre la cabeza del guerrero caído de este grupo de Porcuna y la cabeza de Atlas de la metopa correspondiente de Olympia, a causa del peinado arcaizante; concretamente el motivo del bucle largo, plano, en tirabuzón parece una cita casi literal⁷².

69. León 91 n° 58-59. Olmos 117 ss. fig. 6.

70. Helbig IV, 231 n° 3257.

71. Negueruela, op. cit. 63 ss. 71 ss. 74 ss. fig. 9-13, láms. 18-22. Para las metopas de Olimpia W. Hege, G.

Rodenwaldt, *Olympia*, 1936, 40 ss. lám. 72.74.79. H. V. Herrmann, *Olympia. Heiligtum und Wettkampfstätte*, 1972, 142 ss.

72. Hege, Rodenwaldt, op. cit. lám. 79.



Fig. 16. Jinete y caballo del grupo anterior (Foto DAH/Madrid).

Que el escultor de Porcuna está familiarizado con esta clase de adaptaciones, lo demuestra el hecho de que las repita en otras obras. Es el caso de un relieve, que representa la cacería de la liebre (Fig. 17)⁷³. El mismo tema aparece representado en una estela de Berlín, obra de hacia 470-460, de la que el relieve de Porcuna dista considerablemente⁷⁴. No sólo las diferencias evidentes de modelado sino el relieve alto, las figuras despegadas del fondo, su concentración y superposición en poco espacio se dirían rasgos más evolucionados. Resulta así que el planteamiento basado en el juego o en la reconversión de temas y motivos adaptados a otro estilo es el mismo que se observa en el grupo del jinete desmontado. A consecuencia de lo cual, respecto a los posibles modelos o referentes griegos se puede hablar de afinidad temática o motivológica, pero no compositiva ni estilística.

73. León 95 nº 61. Olmos 116 fig. 5.

74. Cf. Negueruela, *op. cit.* 249 nº 76, lám. 41 c

La plasmación de un lenguaje plástico tan peculiar, tan acendrado y tan expresivo, como el que utilizan las esculturas de Porcuna, requiere tiempo, asimilación y dominio de una técnica depurada, así como preparación por parte de la clientela receptora del mensaje. Esa suma de circunstancias no se da en el mundo ibérico antes de mediados del siglo V, de ahí que en función de aquéllas y en función de la cronología de los referentes griegos mencionados parezca razonable fechar las esculturas de Porcuna en la segunda mitad del siglo V⁷⁵.

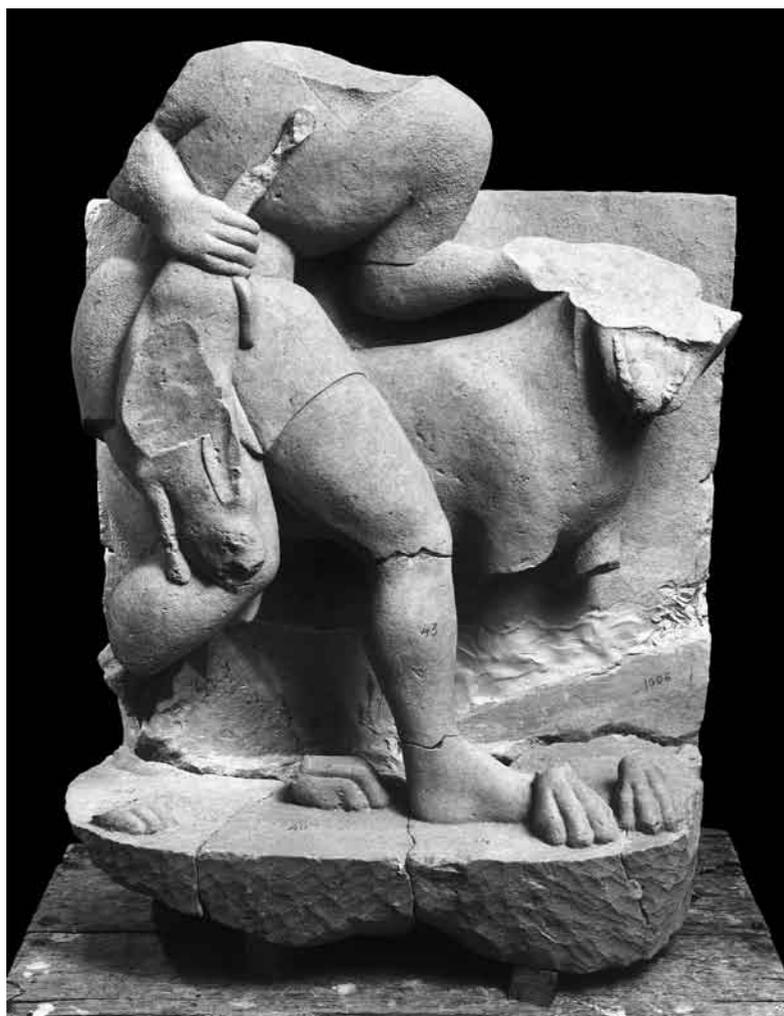


Fig. 17. Relieve con cacería de liebre (Foto DAI/Madrid).

75. Cf. Olmos 108.

Un dato interesante más, digno de ser valorado, a favor de esta cronología es la palmeta en la que hunde sus garras el león-grifo en lucha con una serpiente de un grupo animalístico de Porcuna⁷⁶. Buenos paralelos para la palmeta de Porcuna son las palmetas de las preciosas antefijas de Emporion, fechadas en la segunda mitad del siglo V⁷⁷.

Desde comienzos del siglo IV se producen cambios en el mundo ibérico, cuyas consecuencias a nivel plástico quedan plasmadas en las esculturas del momento, especialmente, en las grandes creaciones del taller de Elche, cenit de la escultura ibérica. Puesto que las razones de orden estilístico, técnico e iconográfico, que sustentan esta cronología, han sido expuestas en múltiples ocasiones, bastará ahora con aludir a un aspecto del que todavía se puede extraer alguna enseñanza para el tema Jonia e Ibería, aun cuando ya sólo sea en estado de remota latencia. Se trata del tipo de representaciones femeninas, que exterioriza una imagen fascinante de boato y ornamentación profusa, deudora de patrones y gustos orientales. Son las llamadas damas ibéricas, plasmación plástica de los cambios acaecidos en el mundo ibérico desde comienzos del siglo IV, tema tratado exhaustivamente desde las vertientes arqueológica, social y religiosa por C. Aranegui⁷⁸. Exponentes máximos de



Fig. 18. Terracota femenina. De Ibiza (Hispania Antiqua 2001).

76. León 83 n° 51. Olmos 109 ss. fig. 1-2.

77. M. Blech en M. Blech, M. Koch, M. Kunst, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Frühzeit*, 2001, 611 lám. 204 a-c. Últimamente la cronología de las antefijas de Emporion ha experimentado un leve descenso a finales del siglo V - comienzos del IV (J. Tremoleda en

Griegos en España 289 ss. n° 63 a.-c.).

78. C. Aranegui en *Les Ibères*, 1997, 27. Ead. en R. Olmos, T. Tortosa (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, 1997, 181 ss. Ead. y L. Prados en *Les Ibères*, 1997, 116 ss. Ead. y otros, *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, 1997.



Fig. 19. Dama de Elche (*Hispania Antiqua* 2001).

esta forma de representación en auge son la dama de Elche (Fig. 19), la gran Dama Oferente del Cerro de los Santos (Albacete) y la Dama de Baza (Granada), obras a las que un amplio sector de la investigación atribuye una cronología de siglo IV⁷⁹. Rasgo distintivo en todas estas obras son el hieratismo, el tocado ampuloso y la profusión de joyas, entre las que sobresalen por tamaño y riqueza los pectorales. Precedentes para ellos y en buena medida para las líneas directrices del esquema iconográfico reproducido por las damas ibéricas se encuentran en las terracotas suritálicas de la segunda mitad del siglo VI, en las que se detectan influjos orientales, microasiáticos, por más que se trate de

79. Cf. n. 76-77 con más referencias bibliográficas. Mantienen una cronología de siglo V para la Dama de Elche M. Blech en M. Blech, M. Koch, M. Kunst, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Frühzeit*, 2001, 630

lám. 230-231 y E. Truszkowski, *MM* 44, 2003, 321 ss. lám.66 a. b. Blech, op. cit. 625 fig. 252 lleva al siglo III la dama del Cerro de los Santos.



Fig.20. Estatua de terracota. De Lavinio (según Torelli).

productos locales⁸⁰. Curiosamente la producción se reaviva en el siglo IV en ambiente púnico⁸¹, dato que no debe pasar por alto, puesto que por ambas vías, suritálica y púnica llegan esas formas de representación y esa iconografía desde el Mediterráneo central al occidental, de lo que hay pruebas sobradas en la coroplastia de Ibiza (fig. 18) y en la escultura ibérica⁸². En relación con

80. M. Albertocchi, *Die Ägäis* 354 ss. fig. 246-250.

81. *ibid.* 356

82. P. León en R. Olmos, T. Tortosa (eds.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, 1997, 125 ss. Ead., *Les Ibères*, 1997, 66 ss.

ésta última es del mayor interés observar las manifestaciones de esas imágenes de suntuosidad y boato en ámbito itálico, concretamente, las estatuas votivas de terracota del santuario oriental de Lavinio (*Fig. 20*). En opinión de M. Torelli dichas estatuas atestiguan transformaciones sociales importantes implantadas en el ambiente itálico en el siglo IV⁸³, aspecto que las acerca a las damas ibéricas y que rubrica otras analogías evidentes de carácter iconográfico.

Si llegados a este punto hubieramos de extraer una conclusión, la más exacta sería, que en el Mediterráneo occidental estuvo siempre el influjo del Mediterráneo oriental y que el de Jonia resultó particularmente vital y dinámico, pese a ser efímero y tangencial. Tras pasado el umbral de época clásica, Iberia optó por unos gustos artísticos peculiares, en cuya configuración intervino de manera decisiva el atractivo ejercido por ciertos rasgos y motivos griegos considerados de prestigio. En la selección de esos rasgos se hizo notar el peso del legado arcaico⁸⁴, aunque para entonces y en adelante no fuera más que una remota latencia. Eso es, a mi entender, lo que queda de arcaizante en las creaciones cumbre de la escultura ibérica.

Abreviaturas:

CERÀMIQUES JÒNIES = P. CABRERA, M. SANTOS (eds.), *Ceràmiques jònies d'època arcaica: centres de produció i comercialització al Mediterrani Occidental*, 2001.

CORZO = R. CORZO, "El drago de Cádiz en un bronce samio del siglo VII a. C.", *Laboratorio de Arte* 11, 1998, 27 ss.

DIE ÄGÄIS = F. KRINZINGER (Hrsg.), *Die Ägäis und das Westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen 8. bis 5. Jh. v. Chr.*, 2000.

GARCÍA-BELLIDO = M^a. P. GARCÍA-BELLIDO, "Los primeros testimonios metrológicos y monetales de fenicios y griegos en el Sur peninsular", *AEA* 75, 2002, 93 ss.

GRIEGOS EN ESPAÑA = P. CABRERA, C. SÁNCHEZ (eds.), *Los Griegos en España. Tras las huellas de Heracles*, 2000.

LEÓN = P. LEÓN, *La sculpture des ibères*, 1998.

OLMOS = R. OLMOS, "Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente" *AEA* 75, 2002, 107 ss.

83. M. Torelli, *Lavinio e Roma*, 1984, 221 ss. fig. 42-45

84. León 51 ss.