

IMAGEN IBÉRICA Y PROBLEMAS DE LECTURA ICONOLÓGICA: EL EJEMPLO DE ELCHE*

por

Ricardo Olmos**

Resumen: Presentar los resultados de un Proyecto de Investigación con el título “Imagen, mito y sociedad en la cultura ibérica: Alicante y Murcia” desde el punto de vista del método de lectura iconográfica de una sociedad protohistórica mediterránea. En la comunicación nos limitaremos al área de Elche relacionando la lectura de la imagen ibérica con el territorio en el que esta se distribuye.

Palabras-clave: Ibérico. Elche. Iconografía.

Desearía que estas páginas supieran transmitir a los colegas que hoy nos escuchan una reflexión en voz alta sobre algunos de los límites y posibilidades genéricas que los usos de la imagen o de los símbolos icónicos aún nos pueden abrir a quienes trabajamos en el ámbito de la Arqueología peninsular. La reflexión quiere ser a un tiempo autoreflexión y autocrítica, en voz alta. Es consecuencia de unos tanteos obligados -que más o menos todos realizamos en investigación- pero también de una cierta experiencia de trabajo: primero, individual y, en estos últimos años, colectiva. Mis reflexiones tratan de ser de carácter general, para que trasciendan el ámbito cronológico más cerrado de “mi”, de “nuestra” pequeña investigación y entre en discusión con otros compañeros que trabajan en épocas diversas, como la Prehistoria o la Edad Media. Pero acudiremos sobre todo a una aplicación de la Iconología al mundo ibérico, tal como en estos últimos años la estamos realizando dentro de un trabajo de equipo. Considero que estos tanteos deben contrastarse e incluso ser traspolables a otros ámbitos temporales, espaciales o culturales diferentes, lo que nos enriquecería mutuamente y multiplicaría el interés de estas reflexiones en un Congreso como el que aquí nos reúne. Pues partiendo de un problema común -la lectura de los signos icónicos- el método

* Trabajo realizado dentro del Proyecto financiado por la DGICYT “Imagen, mito y sociedad en la cultura ibérica” (PB-89-0006-C02-01).

** CSIC, Madrid.

debería ser en lo esencial común. Se despertaría la posibilidad de conocer conjuntamente una faceta interesante de una de esas múltiples arqueologías que hoy realizamos. Pues la Iconología ocupa hoy un aspecto significativo dentro la Arqueología simbólica. Pero, para fecundar los pensamientos que se apuntan, a lo general deberá seguir lo particular lo que evitará perdernos en el terreno de la lucubración excesivamente abstracta. Por ello, dentro ya del mundo ibérico, Trinidad Tortosa desarrollará algunas de estas ideas aplicándolas al ejemplo ibérico de Elche, en la provincia de Alicante.

La imagen ha constituido siempre un sugestivo ámbito de posibilidad de lecturas en Arqueología aunque no siempre podríamos hablar de una aplicación estrictamente científica. La tradición iconográfica es larga, en nuestra modernidad comenzó con el coleccionismo y, en gran medida con la lectura numismática, ya en el mismo Renacimiento y, sobre todo, en el siglo XVII¹. No pocas veces dependió -y aún sigue haciéndolo- de los textos. Se buscaban, se buscan sobre todo, adecuaciones entre imágenes y textos. La imagen por sí sola, sin la compañía de la explicación, ha sido un marco de inseguridad para muchos y un motivo de perplejidad ante el enigma de su sentido escondido. Por ello se buscaron y se buscan puntos de apoyo externos. Así, uno de nuestros principales referentes -o nuestro referente último- ha sido y es el texto, lo que nos da además posibilidad de narrar, de escribir. La Iconografía sería también una forma de discurso. De esa tradición dependemos hoy aún en cierta medida en nuestra práctica descriptiva. En Iconografía la descripción sigue siendo aún una labor tan tediosa como previa. Describir es trasladar al ámbito simbólico de las palabras las correspondencias de otro ámbito simbólico diferente, el de las imágenes. Nuestra Arqueología implícitamente ha aceptado este juego científico. Supone que en la descripción hay una traducción más o menos directa de la imagen al pensamiento y de éste a la palabra. Entre la imagen u objeto, por un lado, la palabra y el pensamiento, por otro, hemos establecido un puente ontológico, una relación estrecha, cuya validez apenas hemos sometido a discusión. En Iconografía, por tanto, seguimos estableciendo aún esta vieja premisa del pensamiento occidental, heredada finalmente de Grecia, sin habernos parado a reflexionar lo que ello implica². Una de las primeras preguntas a hacernos en el futuro sería: ¿Es lícito y viable el trasladar sistemas simbólicos como el iconográfico a esa comunicación por la palabra que utilizamos los científicos? ¿Cómo podemos hacerlo lícito? ¿Cuál es su fundamento ontológico? De seguir haciéndolo así ¿dónde están sus límites?

En nuestra Arqueología el ámbito de las imágenes muchas veces se ha limitado a la descripción. Este nivel más primario es lo que solemos diferenciar como

¹ A. Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'Archéologie*, París 1993, pp. 182 ss.

² J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, (París 1967), Madrid, 1989, pp. 271 ss. ("Freud y la escena de la escritura").

Iconografía para distinguirlo de ese carácter más trascendente que Erwin Panofsky llamó, ya en 1939, "Iconología"³. En Iconología se trasladan al ámbito de la interpretación cultural los parámetros de la primera lectura iconográfica que están ocultos o latentes bajo ésta. En gran medida la generación de quienes trabajábamos en los años 70 y hasta 80, evitaba cualquier contaminación o contagio con la Historia del Arte -considerada acientífica- y nos limitábamos, bien por inseguridad o por prejuicios neopositivistas, a la Iconografía. Creíamos más científico describir que interpretar. Al menos, era menos arriesgado -y más rentable a la hora del curriculum- llenar nuestras memorias o tesis de indigestas páginas descriptivas. Mientras que describir lo considerábamos objetivo, interpretar en cambio era subjetivo y peligroso. La imaginación no formaba parte del ascético método del investigador.

En Arqueología la Iconografía se utilizó durante muchas décadas para proponer o determinar paralelos culturales. Al decir "esto se parece a esto otro" o "A es similar a B y/o distinto de C" establecíamos además un vínculo etiológico, es decir temporal y cultural, afín o diferencial, con otras culturas⁴. El procedimiento servía para datar, para atribuir, para interpretar desde fuera lo que ocultaba en parte nuestro notable desconocimiento interno. En la parcela ibérica, de la que hoy se ocupa preferentemente nuestro equipo de investigación, buscábamos y seguimos buscando los paralelos en el ámbito mediterráneo pues ciertas concordancias notables nos legitiman a hacerlo⁵. Basándose en esta sencilla formulación hubo distintas corrientes que interpretaban la cultura ibérica a partir, por ejemplo, de los paradigmas griegos, púnicos o romanos según los parecidos que se hallaban o se nos antojaban en las imágenes propuestas como modelos. La Iconografía servía y sirve aún hoy en esta grave tarea de la constatación histórica. La responsabilidad no era -no es- pequeña.

La imagen ha servido también como cauce clasificador. Un interés de la Arqueología ha sido la creación de tipologías que nos ayuden a ordenar la realidad internamente, como un conjunto cerrado de datos. En alguna medida esta postura más empírica ha podido partir de un cierto desengaño del comparatismo y en sus excesos interpretativos. Habrá que estudiar, ya en otro lugar, las relaciones e interferencias entre ambas posturas en algunos investigadores. No es hoy el

³ E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas, estudios sobre el arte del Renacimiento*, (Londres, 1972), Madrid, 1983, pp. 17-18; Eckerhard Kaemerling, (ed.), *Iconographie und Ikonologie. Theorie, Entwicklung, Problem. Bildende Kunst als Zeichensystem*, Colonia (Dumont Taschenbücher) 1979.

⁴ R. Olmos, Nuevos enfoques y propuestas de lectura en el estudio de la Iconografía ibérica, en A. Vila (ed.), *Nuevas tendencias: Arqueología*, Madrid, CSIC, 1991, pp. 209-230.

⁵ La lectura que considero más completa de lo que venimos realizando se ofrece en el catálogo de la exposición, *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Barcelona-Madrid (Ministerio de Cultura), 1992.

momento. Las tipologías requerían la creación de repertorios, de grandes *Corpora*⁶. La clasificación de las imágenes ibéricas ha utilizado por lo general para clasificar el criterio o referente de la naturaleza. La tentación estaba ahí: el ibero reproduciría, más o menos estilizadamente, las categorías de la realidad. La naturaleza sería su último referente. Suponíamos pues, algo en común al ibero y a nosotros que nos permitiría la lectura de la imagen: una naturaleza como valor absoluto para todos. En cierto modo era, vemos hoy, una herencia romántica: en el mundo ibérico las imágenes femeninas se convertían con facilidad en diosas madres, universales, “de la vida y de la muerte”. La etiqueta, tantas veces repetida y vaciada de sentido, nos salvaba una vez más y se reproducía fácilmente. En esta relación con la naturaleza no nos preguntábamos, primero, si esto era cierto siempre y segundo qué tipo de realidad conformaba el pensamiento ibérico. Lo que no encuadraba en estos paradigmas lo achacábamos a la imaginación ibérica, a su primitivismo: por ejemplo con el lenguaje de los monstruos, éstos eran desviaciones e híbridos de la naturaleza. Hoy vemos además que nuestra visión de la naturaleza parte de ciertos presupuestos y categorías de la vieja tradición aristotélica no presentes aún en la ibérica, que es, en este sentido, claramente prearistotélica. Así, los límites de las categorías geométrica, vegetal, animal o humana, no se dibujan tan precisas en la cerámica como querrían ciertas tipologías. Es difícil desvincularlas. Tampoco es aplicable al universo ibérico la aceptación plena de una concepción ordenadora y antropocéntrica del cosmos, que es una idea griega, o, ya en el hábito de la lógica, la asunción del principio de la no contradicción y del tercio excluso, tantas veces fluctuante en las imágenes ibéricas y motivo de perplejidad para el hermeneuta.

Con todo, hay en nuestro campo trabajos de tipología iconográfica dignos de recuerdo, como el de motivos figurados en la cerámica del Corpus de Liria, que es una tipología de los años 40 admirablemente hecha bajo la coordinación de Domingo Fletcher, o la no menos notable de Solveig Nordstrom, de los primeros 70, sobre la cerámica ibérica de la provincia de Alicante⁷. Esta tendencia, que algunos continúan hoy día, nos obliga a preguntarnos: ¿para qué han servido o sirven las tipologías iconográficas? ¿Se usan luego? ¿Han explicado mejor la realidad ibérica?

El estudio de la imagen antigua ha dado pie en otros ámbitos, como el de la cerámica griega, al desarrollo de los métodos de clasificación e individualización de talleres o artistas. Éstos se basan en el establecimiento de ciertos rasgos o tendencias estilísticas que repiten individualmente los pintores de vasos. También

⁶ De ahí, en la década de los años 40 la creación del *Corpus Vasorum Hispanorum*, que dió sus furtos en los fascículos de Azaila (Juan Cabré Aguiló, Madrid, 1944) y Liria (Isidro Ballester Tormo et alii, 1956).

⁷ S. Nordstrom, *La céramique peinte ibérique de la province d'Alicante*, Estocolmo, 1969-73.

se ha utilizado, en menor medida, en la escultura clásica. Recordemos la inmensa obra de John Davidson Beazley para la cerámica ática o la algo más reciente de Arthur Dale Trendall para la suritálica⁸. En el ámbito de la cerámica ibérica casi tan sólo un trabajo, de Miguel Angel Elvira, quiso adentrarse, hace ya más de quince años, en este campo⁹. Es, pues, una labor pendiente si es que, efectivamente, es una labor posible. Yo creo que sí es posible aunque deba revestir limitaciones o características diferentes a las empleadas en los ejemplos citados. Sus límites deberán plantearse en la dialéctica adecuada entre artesano individual y tradición colectiva tal como se hubo de desarrollar históricamente en cada una de las culturas ibéricas concretas.

Vinculado con este análisis de la imagen griega se desarrolló un tercer factor, que añadía al análisis estilístico una pregunta social: la relación entre patrono y ceramista, entre cliente y productor. La imagen reclama siempre esta parcela que es la relación del artesano con los medios productivos y con la sociedad que demanda sus productos. En el mundo ibérico hay mucho que decir todavía en esta parcela apenas apuntada sobre el sentido colectivo o individual de la imagen¹⁰. La imagen más compleja ibérica se vincula a unos métodos de fabricación tradicionales, poco renovadores. Y a un ámbito religioso y aristocrático, en todo caso singular. Habrá que matizar, ya en otro lugar, estas generalizaciones y contrastarlas con ejemplos para clarificar las ideas.

La imagen nos abre así al espacio, al tiempo y a la sociedad. Todos sabemos que el ámbito espacial está hoy de moda en Arqueología y que es objeto de consideraciones epistemológicas diversas, -incluso desde el ángulo más estrictamente simbólico como el aquí nos ocupa. La imagen reclama pues su voz propia en esa tribuna y quiere hacerse oír en cuanto que abre también aquí posibilidades de investigación imprevisibles. La imagen forma parte del espacio y es un elemento a considerar en la definición o codefinición del concepto de territorio. Primero, porque puede representar la difusión o no, la aceptación o no en el espacio de unos iconos, de unos símbolos, de un lenguaje compartido e imitado. Poseen, como la lengua y ciertas formas religiosas, un sentido de identificación antropológica en la comunidad que los usa frente al foráneo. Segundo, porque la imagen pertenece indivisiblemente a un soporte y éste acompaña a

⁸J.D. Beazley, *ABV* (Oxford, 1956), *ARV* (Oxford, 1963, 2ªed.) *Paralipomena*, (Oxford, 1971), etc, en una tradición continuada en el Beazley Archive de Oxford hasta nuestros días: el modelo apenas ha variado. Sobre él se aplica la técnica informática. Cf. finalmente, Thomas H. Carpenter, *Beazley Addenda*, Oxford, 1989. Sobre la obra clasificatoria de A. D. Trendall, cf. la bibliografía en su obra de síntesis *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, Londres 1989.

⁹M. A. Elvira, Aproximación al "estilo florido o rico" de la cerámica de Liria, *AEspA*, 52, 1979, pp. 205-225.

¹⁰Cf. como una aproximación parcial a este aspecto, R. Olmos, Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste, *AEspA*, 60, 1987, pp. 21-42.

un uso, muchas veces comercial. Pero no todos los iconos tiene el mismo valor significativo a la hora de determinar el espacio y hay diferentes valores espaciales asociados a cada grupo de iconos. Así no tiene el mismo valor espacial el uso de círculos y bandas vinosas, definidor de un amplísimo marco ibérico, que el de los prótomos de "carnassier" o lobo de la cerámica del llamado grupo de Elche-Archena. De todas formas, las unidades icónicas, por sí solas, tienen una escasa capacidad de definición espacial. Sólo combinadas en estructuras más complejas y en correspondencias más amplias pueden utilizarse con un valor significativo fiable. Es un trabajo aún por hacer tanto a nivel teórico como práctico y en esta línea están ahondando actualmente el Dr. Santos Velasco y Trinidad Tortosa¹¹.

La actual preocupación por el espacio no debería llevarnos a olvidar aquella vertiente más inquietante que es la del tiempo. Sin duda es superfluo señalar la importancia diacrónica que puede poseer un determinado signo o, mejor, un texto iconográfico, para asomarnos a un proceso cultural o histórico determinado. Pues los sistemas iconográficos evolucionan en el seno social. Pero puede haber además un valor temporal interno en muchos de los símbolos icónicos de la cerámica ibérica, como en el rostro frontal tan popular en la cerámica de Elche y en muchos de sus símbolos asociados¹². Y a esta vertiente más inquietante de la alteridad del tiempo dentro de una imagen -el símbolo como tiempo de la diferencia- apuntaría otro discurso que no puedo hoy aquí desarrollar.

Queda, por último, un aspecto a considerar antes de dar paso a la exposición de Trinidad Tortosa que complementará con un análisis ya concreto, algunas de las ideas aquí expuestas. Primero, una justificación. Ha podido haber cierto tinte escéptico en alguna parte de mi exposición, especialmente en la primera crítica epistemológica relativa a los usos que hemos hecho históricamente del lenguaje iconográfico ibérico. No sería justo que aferrándome a ese escepticismo no apuntara posibles líneas de desarrollo en la investigación que nos abrieran caminos fecundos en el futuro. Lo veo también como una táctica de supervivencia personal o colectiva pues precisamente en lenguaje iconográfico pretendemos trabajar estos años con dos proyectos de investigación, financiados por la DGICYT y la Comunidad Autónoma de Madrid los componentes de un equipo hoy centrado en el CSIC.

Sí, creo que una de las líneas futuras de la investigación iconológica en general y, ya más en concreto, en el mundo ibérico del que hoy nos ocupamos es el establecer el código interno que estructura la secuencia de los textos icónicos. Pues la imagen constituye un lenguaje complejo y como todo lenguaje se apoya

¹¹ Cf. sus respectivas comunicaciones en el Congreso "Iconografía Ibérica. Iconografía Itálica", Roma, 11-13 de Noviembre de 1993. Las actas se publicarán a lo largo de 1994-95 como monografía de la Escuela española de Historia y Arqueología de Roma.

¹² R. Olmos, El rostro del Otro, *AEspA*, 65, 1992, pp. 304-308.

en un código semiótico. Creo que una de las aportaciones más importantes que podremos hacer en el campo del lenguaje ibérico del área de Elche es desentrañar cuál ha sido la sintaxis que subyace en esos cientos de textos (algunos completos, otros fragmentarios, muchos por desgracia no plenamente contextualizados) que hoy poseemos de este yacimiento y, en su uso espacial, su utilización en todo un amplio territorio que el Dr. Santos Velasco trata de redefinir como "Contestania". La determinación de los criterios del código no es tarea fácil. Es imprescindible catalogar no tanto los iconos aisladamente -en esa tipología que planteaba antes casi como imposible- como las secuencias textuales en la que se disponen dichas unidades icónicas. Sólo así conoceremos las estructuras en la que se integran, es decir, la sintaxis de su lenguaje. En el momento actual se apunta una constatación que puede ser importante: la repetición de unas constantes espaciales en las que se disponen unos iconos (por ejemplo, la vinculación del rostro femenino y de todo un universo de símbolos concomitante, al espacio de las asas en unos casos o a un centro radial en otros) así como la intercambiabilidad regulada de algunos de sus componentes (por ejemplo, rosetas, prótomos de lobo, etc.)¹³. El nexo que relaciona en esos textos unos iconos con otros parece seguir unas normas constantes de asociación y de jerarquía. En este juego del lenguaje icónico el signo aislado puede no ser unívoco sino contener, en forma latente, una pluralidad de significados. De su combinación deriva una enorme posibilidad de variantes que es lo que da lugar a un lenguaje. La cerámica ibérica de Elche nos ofrece un campo prácticamente virgen de exploración de un lenguaje, un lenguaje de signos y de símbolos que creemos tal vez desentrañable.

Pero el descubrimiento de ese código no debe hacernos caer en la prematura ilusión de haber descifrado el contenido último de ese lenguaje sino, en el mejor de los casos, tan sólo su estructura y las variaciones de esa estructura y de los textos icónicos en el espacio -problema territorial- y en el tiempo -problema histórico-. Pues muchos de esos signos no son sino símbolos ambiguos, signos de carácter religioso que ocultan a la vez que muestran un contenido pregnante al modo de aquellas estatuillas horribles de Sileno en el Banquete platónico que, al abrirlas o romperlas descubrían en su interior imágenes hermosísimas de divinidades¹⁴. O lo de aquel pasaje evangélico en el que Jesucristo hablaba en parábolas "los misterios del reino de Dios" para que, la mayoría de los que le escuchaban, "viendo no vieran y oyendo no entendieran"¹⁵. Lo que muy bien podrá en el futuro ser el caso de algunas de nuestras más extrañas imágenes de Elche.

¹³ Cf. *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Barcelona-Madrid, 1992, pp. 123-4; pp. 128-9 (panel 73,1-2).

¹⁴ *Simposio*, 215b.

¹⁵ Evangelio de Lucas, cap. 8, 10. Cf. E. Delebecque, *Évangile de Luc*, París (Les Belles Lettres), 1976, p. 47.

Est. I



Fig. 1.

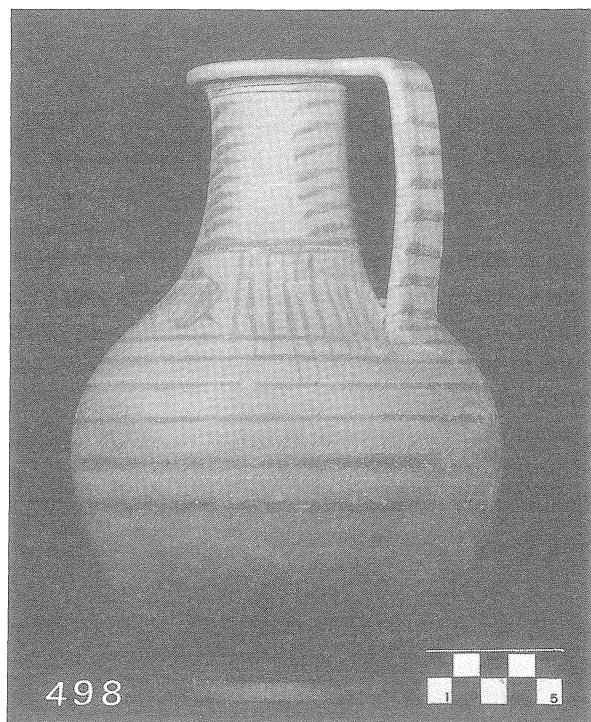


Fig. 2.

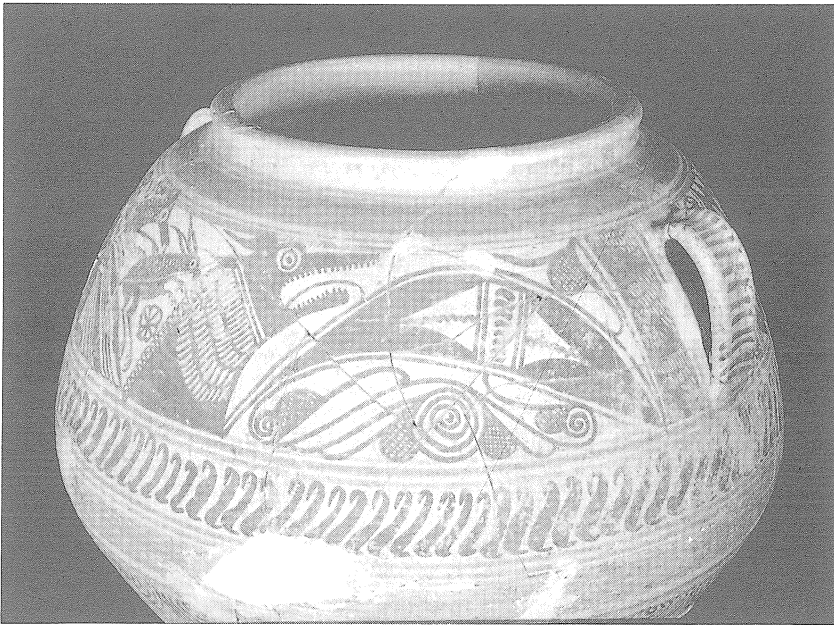
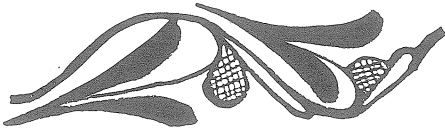


Fig. 3.



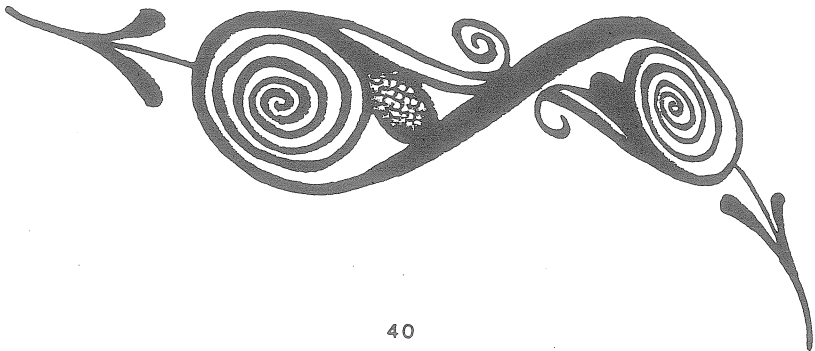
37



38



39



40

Fig. 4.



124



125



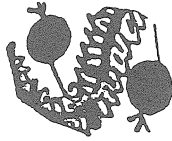
126



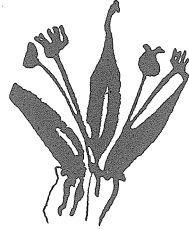
127



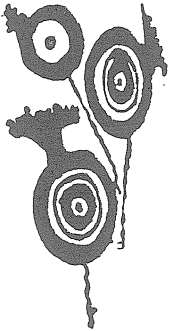
128



129



130



131



132



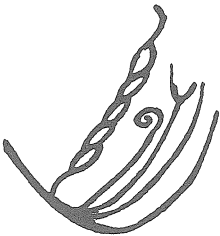
133



134



135



136



137



138

Fig. 5.

Est. V

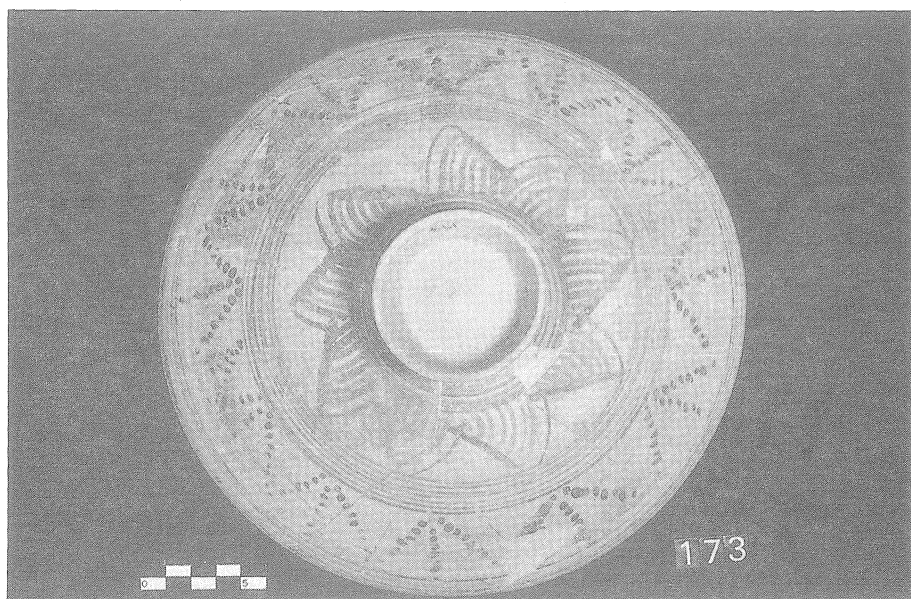


Fig. 6.

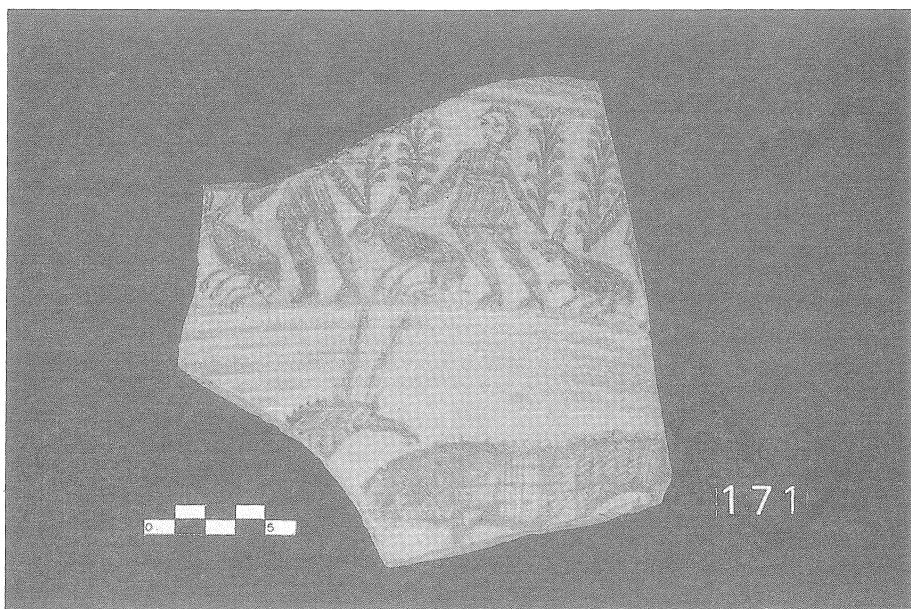


Fig. 7.

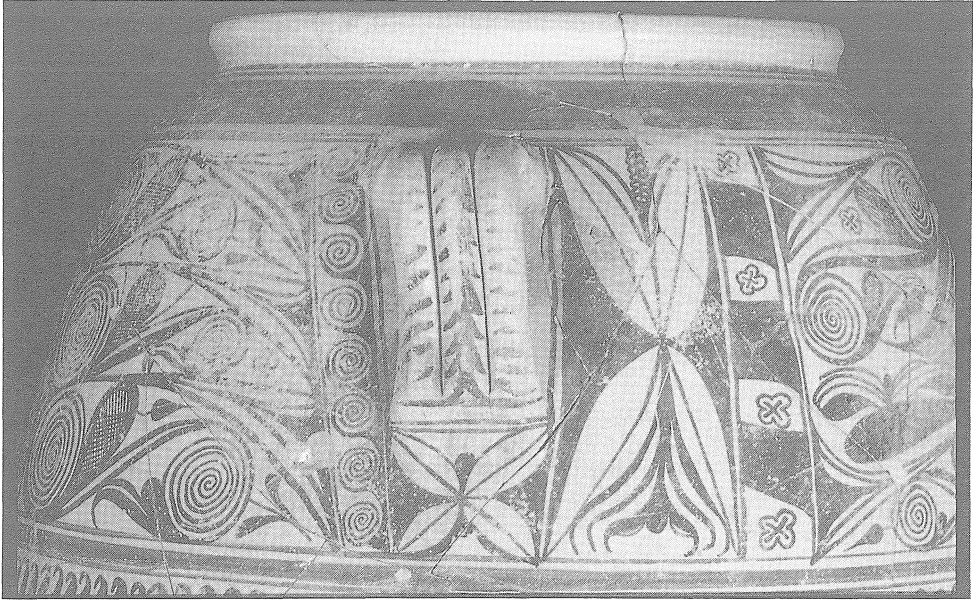


Fig. 8.



Fig. 9.