

LAS INQUIETUDES DE LA IMAGEN IBÉRICA: DIEZ AÑOS DE BÚSQUEDAS.

RICARDO OLMOS
INSTITUTO DE HISTORIA, (C.S.I.C.)

SUMMARY

The last ten years have been of a great importance for the studies of Iberian iconography. A tendency to overcome the old distrusts of positivism allows us today to set up a firm basis for a systematic understanding of iconographical signs in Iberian culture. In this paper it is analysed the history of the research with the its different approaches: elaboration of corpora, typologies, comparatism, structuralism, iconical texts and contexts, etc. Future perspectives in this area of Iberian studies are also taken today into account.

RESUMEN

La última década ha sido crucial en el avance de los estudios de iconografía ibérica. Más o menos superadas las viejas desconfianzas de los análisis mas positivistas, se han sentado las primeras bases para un análisis sistemático de los signos icónicos en las culturas ibéricas. En este trabajo se analizan historiográficamente los precedentes de estas búsquedas y las diversas formas de aproximación: creación de corpora y tipologías, comparatismo, aproximaciones estructuralistas, texto icónico y contextos, etc. Finalmente se formulan algunas posibles perspectivas futuras en esta parcela de la investigación ibérica.

ÍNDICE

- [La imagen ibérica: incertidumbres ante una desconocida](#)
- [Las otras propuestas](#)
- [Buscar puntos de apoyo](#)
- [La fé en las tipologías](#)
- [Describir e interpretar](#)
- [La querencia oriental](#)
- [¿Renunciar a la comparación o repensar la comparación?](#)
- [La tentación estructuralista](#)
- [La sociedad a través de las metáforas de la imagen](#)
- [Del texto, al universo del contexto y de la historia](#)
- [La iconografía ibérica, un ámbito abierto a nuevas perspectivas](#)
- [Bibliografía](#)

RICARDO OLMOS
INSTITUTO DE HISTORIA, (C.S.I.C.)

He aceptado con gusto el encargo de redactar unas páginas sobre el tema que encabeza este texto, que amablemente me confían los organizadores del pasado congreso de Mayo en Albacete sobre *La Cultura Ibérica*. La reflexión colectiva a la que se nos invita será, en mi caso, autoreflexión y tratará de ser compartida. Pues el trabajo de estos años me ha abocado a fatigar las huellas de esa eterna fugitiva que es aún hoy día la imagen ibérica.

Mi texto quiere ser optimista. Este decenio último ha visto la aportación de múltiples novedades en ese encuentro con los rostros diversos de la iconografía. Ha servido, ante todo, para despertarnos del sueño dogmático de una arqueología encerrada en la artificiosa cárcel de aquella ciencia escéptica y positivista que sólo acepta lo que se puede palpar, medir o demostrar. Por cierto, ¿dónde está la supuesta legitimidad de ésta, quién se erige aquí en el valedor último de lo que es o no objetivo? Aún así, parece que no todos han despertado de esa ilusión y las legítimas dudas persisten entre aquellos que enfrentan su perplejidad a la ambigüedad obligada de toda lectura iconográfica. No dejará esta actitud de servirnos de acicate para perfilar mejor nuestras posturas.

Este decenio ha ayudado además a introducir la inquietud de un pensamiento que requiere ser pensado de nuevo, desde sus fundamentos, pero que no quiere agotarse en sí mismo o envolverse en la maraña de sus propias ataduras. La imagen, de límites expansivos, ayuda a escapar hacia esas fugas múltiples y diversas que invitan a contemplar la heterogeneidad de los signos culturales desde los pliegues y hendiduras de un pensamiento tantas veces externa a la habitual jerga que empleamos en arqueología. Al mismo tiempo, nos vamos dando cuenta de la necesidad de configurar unas pautas de razonamiento y de proponer algún sistema –o, más modestamente, ensayar algunos caminos– que nos permitan repensar la imagen desde su propio lenguaje, internamente. ¿Cómo combinar en este escrito la aparente disparidad de tantas tendencias?

LA IMAGEN IBÉRICA: INCERTIDUMBRES ANTE UNA DESCONOCIDA

Podríamos casi asegurar que, hasta hace poco, la imagen ibérica constituía para muchos de nosotros un campo convenido –de inseguridad y hasta de diletantismo ensayístico– que en no pocas ocasiones permitía formular hipótesis arbitrarias y afirmar conclusiones sin demasiado fundamento. Era la imagen lugar habitual de encuentro de contradicciones o afirmaciones vanas, que hubiéramos mejor callado. Como en una ciudad sin ley, todo se pudo decir un día impunemente. Faltaba un elemental código de comportamiento. Nadie se atrevía a poner freno a la imaginación desbocada y anárquica de ciertos discursos iconográficos, que hoy aún, por lo descabellado, nos deleitan o asombran.

Creo que estamos ahora ante el umbral de un método que nos permitirá establecer y perfilar entre todas unas ciertas reglas del juego en esta escurridiza parcela de la ciencia. El método, los

métodos, son hoy una necesidad urgente, casi una exigencia previa en iconografía. Pero, a pesar de toda cautela, la inseguridad y las dudas, y las búsquedas, persistirán siempre.

Un viejo factor, el expositivo, las categorías de la narración como ordenación de los fenómenos culturales, parece haber entrado con vigor renovado en ciertas tendencias recientes de la investigación histórica no ajenas al relativismo en la construcción del discurso científico y a los usos creativos del lenguaje. Ello afecta también, de un modo u otro, a este pequeño reino de la imagen. Quizás la descripción iconográfica posee ya hoy, entre nosotros, una capacidad mayor de persuasión que hace unas décadas. Pero no es sólo retórica y consenso en el poder científico. De un lado, hemos enriquecido nuestro discurso, tras abrirlo a caudales múltiples: la antropología, los análisis de la producción artesanal y del comercio, la semiótica de la imagen, la historia de las religiones, etc. Gracias a ello somos más complejos e incisivos en nuestro análisis. De otro lado, parece ya posible establecer un cierto consenso ante esas reglas colectivas que utilizamos como instrumento de nuestras descripciones e inferencias. Analicemos aquéllas antes de aceptarlas. Hendamos las palabras en las imágenes ibéricas y conozcamos cómo funciona nuestro principal instrumento en iconografía, la palabra descriptiva. Desde esta doble perspectiva –la complejidad de las fuentes de la historia y el análisis de los usos del lenguaje– mi texto tratará de combinar la reflexión de los postulados pasados, que seguramente han servido ya para fijar algunos mojonos, bajo la aurora de unas nuevas propuestas.

LAS OTRAS PROPUESTAS

Nuestro acercamiento a la iconografía ibérica nos sitúa fugazmente en un momento previo al aquí fijado, unos decenios más atrás del que se nos propone. Pues no resulta fácil perfilar los movimientos y tendencias de la investigación en los estrechos márgenes de una sola década. La perspectiva de nuestra actividad requiere seguramente una holgura mayor pues nos hallamos muchas veces ante movimientos pendulares, ante tanteos en ocasiones indecisos, ante supuestas innovaciones que en realidad, si volvemos la mirada algo más hacia atrás, no dejan de ser réplicas. Algunos castillos de naipes de nuestra originalidad se desmoronarían de aceptar un tiempo menos fugaz, una pausada permanencia.

Y es que en la investigación iconográfica, que se produce en espiral por ser obligadamente dialéctica, necesitamos a veces regresar y recoger gérmenes de pensamientos abandonados en las hendiduras del pasado, viejas simientes que acaso pueden aún fructificar. No todo lo que se dijo en iconografía hace un cuarto de siglo -o incluso medio siglo atrás- es estéril o ha quedado definitivamente superado. Además, parece cada vez más difícil innovar en las ideas. Hay cuestiones abiertas -como la de los intermediarios y artesanos de la imagen, su historicidad, la *mimesis* o relación de ésta con la naturaleza, etc.- que no han hallado aún plena ni definitiva respuesta. El ritmo de nuestra ciencia es lento y reflexivo, aunque tantas veces supongamos lo contrario.

BUSCAR PUNTOS DE APOYO.

Me atrevería a afirmar, no sin incurrir quizás en una cierta simplificación de los hechos, que hubo un momento especialmente imaginativo y creador en arqueología ibérica entre los años veinte hasta, aproximadamente, los cuarenta o cincuenta (Olmos, R., 1994). Lo llamaríamos un segundo descubrimiento de las culturas ibéricas, limitando, si así lo acordamos, el primer gran impulso a las últimas décadas del pasado siglo y primeras de éste, que fue el de los tanteos e incertidumbres iniciales.

El arraigo de posturas notoriamente difusionistas y un comparatismo ferviente caracterizaron la indagación iconográfica de esa segunda época. Desde el congruente marco de la historia mediterránea se buscaban apoyos externos, viajeros, que explicaran la aparente extrañeza y singularidad de la imagen ibérica. Parecía inevitable acudir a Grecia, a Etruria o a la misma Roma (García-Bellido, A., 1931; *Id.*, 1943). Además, el modelo científico era aún histórico-biológico. Se indagaba en la génesis y genealogías de las culturas para seguir luego su desarrollo orgánico, generativo y degenerativo. Sería largo exponer los resultados a que llevó, entre nosotros, este doble paradigma, comparatista y biológico, que he tratado con mayor extensión en otros lugares y, recientemente, en las mismas páginas de esta revista (Olmos, R.; 1994; *id.*, (coord.) 1992). Recordemos, a modo de jalones, algunos nombres: Pere Bosch Gimpera, Rhys Carpenter, A. García-Bellido, I. Ballester Tormo, y tantos otros que pensaron principalmente lo ibérico desde paralelos formales e históricos mediterráneos y, muy en especial, desde Grecia.

LA FE EN LAS TIPOLOGÍAS

La generación siguiente prodigó el fervor clasificatorio y anunció los asomos de una cierta actitud escéptica. Se ponía tácitamente en duda la validez de las interpretaciones previas mientras que el éxito de la investigación se confiaba a los estudios más tipológicos y descriptivos. La notoria riqueza de imágenes en cerámica (Azaila, Liria, Elche...) invitaba a las clasificaciones y a la realización de *Corpora* (Olmos, R., 1989). Algo similar ocurriría unas décadas después ante la creciente acumulación de esculturas. Objetivo familiar de tesis doctorales, la edición de repertorios de imágenes ibéricas logrará llegar incólume hasta nuestros días (Chapa, T., 1985; *ead.*, 1986; Ruano, E., 1987; un póstumo Ramos Folqués, A., 1990).

La catalogación de materiales promueve el análisis pormenorizado, la disección de los elementos que constituyen el lenguaje de signos de la imagen ibérica. No deja de suscitar nuestro asombro esa meticulosa ordenación de cientos de "tipos" que se crea en torno a los motivos pintados de la cerámica de Liria (Ballester, I. *et alii*, 1956). Un día merecería la pena analizar más a fondo el proceso de clasificación allí implícitamente aplicado. El mensaje latente es claro: la imagen se puede descomponer y clasificar. En sí misma, la clasificación será para estos autores uno de los objetivos de la investigación iconográfica, su gran posibilidad. Apenas suscitó el proceso fisuras taxonómicas. Al repertorio cerrado de los signos correspondía una ordenación jerárquica e inmediata de una naturaleza ibérica que, incuestionablemente, se suponía equidistante de la visión nuestra.

Permitásenos llamar hoy "postaristotélico" a ese modelo nunca explicitado. Los motivos geométricos mantienen ahí estrictamente su campo, bien definido frente al de los vegetales. Éstos,

en cambio, pueden llegar a compartir el espacio junto al de los insectos, una invención, supongo, de las tipologías de aquella época. Parece además que unos y otros motivos, todos, son ornamento profuso, signos decorativos de relleno propios de una iconografía denominada "barroquizante" y a la que, se dice, horroriza el vacío. La escala del ser nos llevará, por último, a las representaciones humanas y animales y al superior ámbito de la industria, con la delineada pluralidad de los *realia*. Casi dos décadas con posterioridad a las clasificaciones de Liria, Solveig Nordstrom construye, no con menor esfuerzo, otra ordenación tipológica basada en los motivos cerámicos del sureste (Nordström, S., 1969-73). Parejamente, la autora nórdica cimentó no pocas de sus interpretaciones en la latente y unívoca correspondencia que se supone entre lo representado y la naturaleza. En Nordström, y en tantos otros, la pregunta fundamental que late es el "qué" se representa, no el cómo. A las tipologías corresponden objetos y palabras, difícilmente códigos internos o conexiones lógicas.

Estos afanes ímprobos establecen, pues, la morfología. Se olvida, en cambio, la sintaxis, cuyos brotes apuntarán después, prácticamente ya en estas dos últimas décadas, junto con la semiótica, aún hoy balbuciente e insegura (Olmos, R., 1991). La hermeneútica de los procederes citados parece transparente y simple: la imagen ibérica se vincula de forma inmediata a nuestras categorías de pensamiento y a la naturaleza. Las escenas son, así de sencillo, lo que aparentemente a nuestros ojos representan: escenas del campo y de la vida cotidiana, como la recolección de granadas, la pesca o la mujer mirándose femeninamente en el espejo; fiestas, como danzas, que anticiparían nuestro folklore, a modo de raíces históricas engastadas en el espíritu de lo popular (Olmos, R., 1993); o acciones de guerra que permitirán esporádicos rastreos en las fuentes escritas de la historia, una herencia de la vieja escuela de la arqueología filológica, de tan dilatada vigencia (García-Bellido, A., 1943; *Idem*, 1947).

En aquellos años surgen aisladamente, no obstante, propuestas que inician el rescate de lecturas simbólicas, por entonces ya casi olvidadas. Un sugestivo artículo de Erich Kukahn en 1962 rastrea la escondida presencia de la divinidad femenina tras la roseta ibérica (Kukahn, E. 1962). Recupera aquel proceder comparativo que pretendía explicar los motivos ibéricos desde sus viejos y lejanos prototipos orientales. Volveremos a todo ello enseguida, cuando hablemos de la ambigüedad de los signos y del retorno a las raíces orientales que -no deja de ser significativo- se anuncia en esos años.

DESCRIBIR E INTERPRETAR

Los que iniciamos nuestro aprendizaje al final de aquella época -los tempranos años 70- distinguíamos metódicamente entre descripción e interpretación. Habremos de incidir luego en la conexión mayor que atribuimos hoy a estos términos, convencidos ya de la imposibilidad de separarlos. Pensábamos entonces que se trataba de dos actividades sucesivas. Considerábamos, sobre todo, válida la primera, confiados en la supuesta objetividad del lenguaje descriptivo y en su ilusoria adecuación a la realidad. Fotografías de objetos y dibujos de perfiles brindaban los datos constatables, que justificaban la descripción esforzada. Un consensuado ejercicio escolar obligaba luego a la ritual congerie de paralelos. Los datos constituían el entramado de lo objetivo. La interpretación, en cambio, permanecía exiliada en aquella tierra incógnita de la conjetura y la lucubración, supuestamente exteriores a la ciencia. Fue aquél quizás el momento cumbre de las clasificaciones formales y las tipologías comparativas, de las que en cierto modo aún vivimos. La

fuerza probatoria de las conclusiones se desprendía naturalmente de la erudición acumulada. Sin el apoyo de otras culturas nos encontrábamos inermes e inseguros. Quedan aún rescoldos vivos de estos atavismos en nuestra actividad investigadora, que aquí y allá encontraremos.

LA QUERENCIA ORIENTAL

La descripción y las tipologías se entremezclaban con explicaciones de viejo cuño genealógico. Junto a los modelos de las raíces clásicas de lo ibérico (Blanco Freijeiro, A. 1960) los estímulos orientales reclamaban crecientemente sus derechos: un recurrente movimiento pendular, décadas atrás anunciado (Poulsen, F. 1912; v. Olmos, R. 1994). Creo que el término orientalizante, casi como hoy lo empleamos, se afianza entonces plenamente en la iconografía tartesia. El mismo Antonio Blanco, tan clasicista, estudió algunos de estos tempranos motivos exóticos bajo el epíteto de "orientalia", esto es "las referencias al oriente" (Blanco Freijeiro, A. 1956, 1960a). José María Blázquez relacionará poco después los orígenes de la cultura tartesia con la expansión de la presencia y colonización fenicia en el extremo Occidente: uno de sus apoyos es la iconografía (1976). También Martín Almagro Basch (1979) indagará en los orígenes de la toreútica ibérica, que supuso decididamente orientales.

El temprano ámbito religioso e iconográfico tartesio e ibérico se poblará de *Smiting Gods*, de *Reshefs*, de evocaciones norsirias, fenicias, egiptizantes y chipriotas, que entonces surgen como epifanías. Cunde también la sospecha de una génesis de la escultura ibérica desde los precedentes orientales, no desde Grecia, lo que no todos aceptan fácilmente (Almagro Gorbea, M.; 1975 a y b; 1978 a y b; 1983 a). Pozo Moro, excavada por Martín Almagro Gorbea, extraña, ilumina y deslumbra. Contextualiza el entramado de la imagen. Introduce, por vez primera, una compleja secuencia iconográfica sobre el soporte arquitectónico de un monumento. Su realización -nos enseña Almagro- requiere el poder político y religioso de un príncipe capaz de atraer y aglutinar un artesanado especializado, lo que apunta ya decididamente a esa relación inseparable entre quien encarga la imagen y quien la ejecuta. Pozo Moro ensancha los horizontes tipológicos al uso, incita al rastreo de una dilatada génesis oriental y su mediación fenicia. Hoy, tras Pozo Moro, comprendemos mejor la diversificación del paisaje funerario ibérico. Dentro de este paisaje se ha afianzado ya el sentido y la funcionalidad de la gran escultura, su pertenencia a monumentos (fundamentalmente, Almagro Gorbea, 1983b). En la iconografía funeraria vivimos aún de los frutos y desarrollos de algunos de los estímulos que suscitó germinalmente Pozo Moro.

En cierto modo Pozo Moro es un inicio pero también un punto de encuentro, la culminación de un final que de forma, si se quiere, más imprecisa se iba gestando años atrás. Pues en aquellas posturas enunciadas en las décadas 60 y 70 asomaba algo decididamente común junto a las naturales divergencias. El peso explicativo solía recaer en el origen de las culturas. Los elementos prestados lo elucidaban. Se fatigaron los precedentes en el tiempo: cuándo se gestan y transmiten los motivos. Se indagaron procedencias y concomitancias en el espacio. Cundieron las cartas de distribución con sus frecuencias, casi una marca de identidad científica de la época.

Desde entonces, ha seguido interesando el factor humano como transmisor de los estímulos foráneos. Se indaga aún la relación entre maestro y discípulo en la gran escultura o en orfebrería (Blech, M. y Ruano, E., 1992; Perea, A., e.p.). Pero no podrá ya analizarse aisladamente este tema artesanal sino desde la óptica más amplia de otras transmisiones culturales en el Mediterráneo

prerromano, como la que aboca en la original creación adaptativa de las escrituras prerromanas en la Península.

La última década ha incorporado muchas de estas búsquedas, que matizamos hoy con inquietudes nuevas. La indagación clásica sobre los orígenes y gestación de las culturas peninsulares se comienza a formular desde una vertiente más dialéctica y social. Griegos y fenicios no son ya meras divinidades "ex machina" que irrumpen, sin más, en la escena ibérica (Cabrera, P., 1994; *eadem*, e.p.). Permanecemos atentos ante esa semilla enriquecedora que aporta el análisis del comercio y de la sociedad (A. Ruiz-M. Molinos; Cabrera, Almagro: lo sacral en Necrópolis). De la recepción más o menos mecánica y pasiva, paulatinamente nos vamos acercando a las motivaciones y al proceso de la demanda y de la gestación de la iconografía (libro colectivo sobre la imagen: Perea, discusión en P. Cabrera/R. Olmos).

¿RENUNCIAR A LA COMPARACIÓN O REPENSAR LA COMPARACIÓN?

No significa esto que nos hayamos liberado definitivamente de la comparación. No parece conveniente erradicar a esta vieja amiga de nuestras prácticas científicas pero sí será prudente modificar el enfoque, reconsiderar los usos que podamos hacer de ella. Pues tanto entonces como ahora la imagen ibérica ha necesitado de ese apoyo externo de otras culturas coetáneas mejor conocidas que nos permitan aventurarnos en nuestro pequeño ámbito, todavía un gran desconocido. De los difusionismos de los años 20 -o 60- ha quedado, decíamos, la necesidad o querencia latente del comparatismo. En la indagación de los sentidos de una esfinge ibérica - recordemos tres de sus numerosas variantes: Agost, Porcuna o El Salobral- parecía obligado preguntarnos por su historia lejana, por su forma y su significado foráneos: en Egipto, en Oriente, en Grecia... (Chapa, T., 1980; 1985; 1986). En este proceder analógico no resultaba difícil añadir a la similitud formal la funcional. Junto a aquella se conjeturaba ésta. Así, de la extendida presencia en tumbas, constatada o supuesta, hemos aceptado para la esfinge ibérica unas ciertas correspondencias de significados con la esfinge mediterránea, fenicia o griega. Por ejemplo, su carácter protector del espacio funerario: aquella delimitación jurídica, bien marcada, que la esfinge cuida (Chapa, T., 1985, *ead.*, 1986). Y, a la vez, la naturaleza híbrida y ubicua de su ser y, por ende, psicopompa. Como apoyo de estas deducciones la investigación ha acudido a un postulado cuya verificación parece cumplirse. Las esfinges ibéricas -como también los grifos, las escasas sirenas, los habituales leones y caballos...- decorarían tumbas principescas, serían contraseña distintiva del alto aristócrata local que participaría de un lenguaje de prestigio, común en gran medida al de otras elites mediterráneas (Almagro Gorbea, M., 1983a; *id.* 1983b; *id.* 1988). Así, clase social y pensamiento analógico felizmente se hermanaban desde este nuevo modelo explicativo.

El razonamiento hasta aquí parecería irreprochable y fecundo. Ha iluminado -y posiblemente podrá iluminar aún- las interpretaciones y matizaciones futuras. Pero no lo explica todo ni se debe agotar en sí mismo. Pues, de nuevo, responde mejor a la pregunta por el "qué", que a la del "cómo". El "¿a qué se parece?" ha predominado por encima de un más incisivo y rico "¿en qué se diferencia?". Con la primera cuestión abocamos en las similitudes. No resultaría entonces difícil caer en el reduccionismo, en la empobrecedora homologación cultural, si leyéramos la imagen ibérica sólo o prioritariamente desde sus analogías mediterráneas. La segunda pregunta, en cambio, nos lleva inevitablemente hacia la originalidad, al proceso dialéctico de la diferencia, que colma más nuestro interés de historiadores. Llegamos así insensiblemente a los usos de las cosas. Al "cómo" se gestan y "cómo" funcionan los signos en cada contexto propio. Es decir, a los códigos. Al instrumento del lenguaje. Al contexto y a la sociedad que encarga, utiliza, manipula, amortiza y

destruye, cuando ya no le sirven o le estorban, las imágenes. Estas son posiblemente algunas de las cuestiones más apasionantes que, crasamente, ha suscitado -y aún no resuelto del todo- la indagación en iconografía ibérica de esta última década. Pero han quedado apuntados en su germen demasiados aspectos y, tal vez, convendría ver su desarrollo paso a paso.

LA TENTACIÓN ESTRUCTURALISTA

Hemos hablado repetidamente de un pensamiento analógico, de la necesidad de acudir a modelos externos y a referencias que nos sirvan de apoyo para penetrar e iluminar un ámbito desconocido y enigmático, como lo ha sido, y en gran medida lo es aún, el ibérico. Podemos ensayar una aventura más autónoma. Una propuesta que renuncie, al menos en sus inicios, a la comparación, aunque nos sirvamos luego del báculo de la analogía para tantear los límites de nuestro experimento. Ensayemos esta posibilidad, que denominamos estructuralista por la organización del pensamiento en torno a un sistema de estructuras lógicas que, suponemos, configuran la imagen ibérica. Acudamos, pues, a un análisis interior a esta imagen y veamos cómo se dispone y funciona desde sus propios códigos.

Partimos de la asunción de la iconografía como un sistema de signos dispuestos en asociaciones simples. Son, generalmente, parejas binarias de opuestos, combinadas en un "texto". Un léxico ideal que analizara la iconografía ibérica establecería fácilmente algunas decenas de conceptos polares que se complementan y explican mutuamente, tales como: "acción/contemplación"; "ataque(atacante)/defensa(víctima)"; "agresión/protección"; "comunicación /ensimismamiento"; "interioridad/exterioridad"; "frontalidad/perfil"; "grupo/individuo"; "espacio del hombre/espacio de la mujer"; "muerte/vida"; "sedente/ de pie", etc.

La mera clasificación no agota nuestra experiencia. No siempre responden estas oposiciones binarias a un mismo modelo ni sus dos polos son necesariamente simétricos. El nexo lógico que las relaciona es variable: el conjunto "muerte/vida", por ejemplo, se implica cíclicamente. Son términos complementarios, en mutua dependencia. La muerte no es pura negación de la vida, opuesto absoluto de la nada, sino un fruto de ella, su resultado. Una y otra son fuerzas engendradoras y germinales. Configuran, parejamente, conceptos dinámicos y, en cierto modo, equidistantes.

Otro par en movimiento, "interioridad/ exterioridad", ahora en torno al supuesto eje liminar del sujeto. No se perfila aquí la contraposición sino parcialmente y como un proceso histórico complejo. La definición de sus respectivos campos semánticos se alumbra con dificultad. Es, en parte, especular. Lo que llamamos interioridad se expresa, icónicamente, como un gesto externo más. Así, el sufrimiento, el *páthos*, convierte su manifestación externa en señal social del noble (Olmos, R. 1992, (coord.), p. 25) . Equidista del prestigio de una joya, corrobora la riqueza de un vestido. Recordemos el mundo de gestos, la introspección simulada, de ciertas esculturas del Cerro de los Santos: la misma gran Oferente (Olmos, R. 1992, (coord.), p. 107). Su expresión de modestia noble o *pudicitia*, propio de muchacha que se inicia en la enajenación, acompaña el énfasis de rígidos pliegues de los mantos. La contención interior en cierto modo se sitúa, pues, en el plano semántico de su opuesto, la exaltación exterior de riqueza. No son, por tanto, simples nexos formales, constantes invariables, las que relacionan estos conceptos binarios. Notoriamente se estructuran a través de procesos sociales e históricos, no sólo desde universales psicológicos. Su análisis nos abocaría a una psicología histórico-comparativa, no lejos acaso de la antropología.

Conviene, pues, analizar en cada caso las diversas formas de estas oposiciones y su conexión interna y lógica dentro del sistema. Es imprescindible proponer su proceso generativo. Han de establecerse, caso por caso, las implicaciones y límites de estas relaciones y los alcances de sus usos específicos. Recurramos, por ejemplo, a la última de las contraposiciones indicadas más arriba en nuestra lista: "figura sentada/figura de pie". En principio, esta contraposición merece exclusivamente el ámbito humano, no es aplicable a los animales en los que esta polaridad prácticamente está ausente. He aquí una primera distinción: presencia o ausencia de un rasgo, pertinencia o inadecuación de un epíteto.

La misma exclusión, pues, nos sitúa ya en el proceso de antropomorfización de la iconografía ibérica. Indica su límite de presencia, de uso. En la representación humana de los iberos resulta fácil establecer una oposición polar de tipos básicos, como éste del sedente/estante, que crea una armazón rica en posibilidades. El tipo sedente es propio de una señora o una diosa y se adecúa a actitudes propias de personajes de alta condición: aguardar, recibir, mostrarse en la dignidad que les es connatural. Al tipo de pie corresponde, preferentemente, el gesto de ofrecer, de presentar, de mostrarse dispuesto ante alguien, de propiciar. Es, por ejemplo, la actitud que conviene a un orante que se acerca a una divinidad. Cientos de exvotos en bronce reproducen el motivo, aquí ante un ser divino, quizás numérico, cuya representación figurada por lo general desconocemos (Prados, L., 1992, *passim*). Es también el tipo estante rasgo propio de un iniciado que, con una flor u otro símbolo en la mano, se acerca a la divinidad sentada en el umbral del allende. Resume un acercamiento, un caminar, un viaje. Recordemos la cista pintada de Galera (García-Bellido, A., 1947, p. 261, fig. 304). O la divinidad entronizada y, ante ella, el suplicante en la pátera de plata de Tivissa (Olmos, R. 1992, -coord.-, p. 151).

Pero estar de pie es, ante todo, actitud adecuada a un sirviente, como el criado solícito que ofrece el cuenco con la bebida al dios infernal, sentado, del banquete en Pozo Moro (Olmos, R. 1992, -coord.-, p. 153). O la disposición, atenta y tímida, de una flautista que, levemente inclinada ante el certamen funerario, sopla con esfuerzo los dobles tubos de la flauta tal como nos muestra el famoso relieve de esquina de Osuna (García-Bellido, A., 1947, p. 236 ss, figs. 275-6). Toca la chica de pie pero a su actividad no se contraponen figuras sentadas o tumbadas -como la habitual flautista entre banqueteadores recostados de los vasos áticos-, sino dos guerreros enfrentados. La posición estante es aquí, pues, un signo asimétrico, mientras que su actividad, la música, se define necesariamente, en simetría, frente a la acción guerrera, el duelo.



El juego de las oposiciones binarias es, pues, más complejo de lo que a primera vista imaginábamos. El espacio de la contemplación de una monomaquia o duelo heroico en un conocido fragmento cerámico de Alloza (Teruel) admite las figuras múltiples de pie (los compañeros de los guerreros que combaten en el espacio reservado del centro) y la figura aislada sentada, con el cetro de dignidad que la singulariza (Olmos, R. 1992, -coord.-, pp. 136-137). "Acción/ contemplación"; "enfrentamiento humano/correlato animal"; "colectividad/ pareja individualizada"; "uno/múltiple"; "de pie/sentado"; atributos como "cetro/lanzas" son, entre otros, oposiciones binarias que se entrelazan y forman parte constructiva en el sistema de señales de esta imagen. Épocas y soportes diversos mantienen fecundos determinados tipos básicos que despliegan sus sentidos a través de las combinaciones múltiples de un texto.

Parece que hemos dedicado ya varias páginas a esta que llamamos *tentación estructuralista*. En un trabajo de reflexión sobre tendencias metodológicas de esta última década como el que aquí se nos exige, me figuro que los lectores se preguntarán quiénes se han dejado seducir por tentaciones de esta índole y cuál es la bibliografía. He recreado deliberadamente ejemplos, como ante una posibilidad desvanecida y fugazmente aquí recuperada. Pues los caminos de un estructuralismo formalista apenas se han tanteado entre nosotros para interpretar la imagen ibérica.

Ha habido atisbos, y concretamente podría citar ciertos asomos del método en trabajos míos (Olmos, R. 1987 b; *id.* 1991). Pero, acertáramos o no con el criadero, apenas hemos extraído aún de él todos los beneficios de la mena. Seguramente accedimos tarde a unas corrientes oriundas de la lingüística que, decenios atrás, fatigaron con usura otras áreas del pensamiento. Y, sin embargo, aún nos seducen esos tardíos reclamos, como el de Claude Bérard en Lausanne que sigue aplicando lecturas estructurales a la riquísima y envidiable iconografía vascular ateniense.

Una feliz colaboración con la visión antropológica del Centre Louis Gernet de París, fructificó en una exposición, *La cité des images*, que circuló por Europa y, hace ya casi diez años, por España: religión y sociedad griegas se reencontraban en las imágenes de los vasos atenienses (Vernant J.P., et alii, 1984). Ciertos rasgos no ajenos a esta experiencia -como la misma potencialidad de comunicar democráticamente los mecanismos de un lenguaje sin los énfasis ni la rigidez retórica de otras muestras grandilocuentes al uso- pudieron tal vez recogerse en la exposición reciente que coordiné sobre la imagen ibérica, intento del que no me siento del todo descontento, aunque el tiempo permitiría matizar no pocas de las originarias propuestas que conllevó este ejercicio (Olmos, R. 1992, (coord.). Retomaremos enseguida, en el apartado siguiente, algunas de las cuestiones que suscitó en nuestro grupo de trabajo esta exposición de iconografía ibérica.

Pero antes parece conveniente presentar un resumen de nuestras posturas. La búsqueda estructural, en todo caso, nos lleva inevitablemente a la semántica, adquiere sólo su sentido a través de ella. Pues la estructura, lejos de ser un marco unificador y vacío, exige el complemento y aquella realización variable y diferencial que sólo da el contexto. Todo ejemplo nuevo añade un matiz diferente al tipo genérico. Lo enriquece y explica. Puede minar el paradigma. El simple análisis interno nos permite ir prefigurando ciertos rasgos formales y conceptuales del imaginario ibérico, su jerarquización social, la exigencia de mostrarse a través de determinadas fórmulas o la creación, mediante esos mismos tipos, de un paulatino autoconocimiento, con ciertos ensayos hacia unas formas propias, si se quiere elementales, de subjetivación, de "producción de subjetividad". Atisbamos, más que palpamos con certidumbre, algunas de estas ideas. Nos movemos aún en las iluminadoras conjeturas. Dentro de cada contexto la estructura, más que la comparación, permitiría trascender ese plano de lectura más externo de las formas -que E. Panofski llamaría "iconografía" o "descripción"- por el de las relaciones culturales más profundas y latentes de la denominada "iconología". Pero ya hemos dicho que no distinguiremos tan tajantemente como Panofsky entre los procesos de descripción e interpretación, entre un análisis de los signos visibles y externos y el de los nexos escondidos o internos a la imagen. Pues en ésta todos los elementos inextricablemente se interrelacionan: la descripción implica, al mismo tiempo, interpretación.

Una apreciación nos puede convencer: el análisis estructural no excluye, no debe excluir, el comparatismo. Al contrario: permite la comparación de estructuras, no tanto la de motivos aislados -esfinges o leones- a que nos llevaban las tipologías. Tal vez empecemos a comprender que determinadas oposiciones binarias son comunes -junto a determinados tipos- al repertorio plástico

de otras culturas mediterráneas: oposiciones "estante/de pie" o "muerte/vida" se encuentran en la plástica y en el pensamiento colectivo de otras culturas del Mediterráneo con similares características. Creo que en estos años próximos perfilaremos mejor esta comparación de estructuras que nos permitan captar lo diferencial y lo común. De nuevo, el pensamiento analógico - una reflexión sobre cómo se constituyen los sistemas de signos en culturas coetáneas como la griega, itálica o púnica- puede iluminar el proceso de definición de la propia imagen ibérica.

Sin embargo -y me parece otra de las primeras certidumbres de la reflexión colectiva de estos años- ni el análisis de los tipos formales aislados, ni el de las estructuras nos permiten agotar la indagación en iconografía. Unos y otros levantan las paredes de un edificio pero jamás lo llenan. No pocos secretos permanecen aún celosamente guardados bajo el caparazón de la imagen ibérica. La comparación nos corrobora, decíamos, la existencia de estructuras de pensamiento multiculturales, mediterráneas. El mundo ibérico participa de ciertas configuraciones psicológicas comunes a otras culturas afines e históricamente coetáneas. Por ejemplo, en torno a la creación de un lenguaje antropomórfico: así las parejas citadas como "sentado/ de pie", los esquemas de presentación y diálogo con otro ser, la contraposición "frontalidad/ de perfil" y sus correlatos "epifanía/ contemplación; "mostración/testigos", "mirada especular", etc.

Pero nos faltará finalmente por saber cuál es la divinidad que se esconde exactamente tras ese rostro de frente que aparece recurrentemente, bajo las alas o surgiendo entre flores, en ciertas cerámicas del grupo del Sureste como Elche (Olmos, R. 1992, -coord.- pp. 123-125). A unos le recordará Tanit, a otros Afrodita, Perséfone o Deméter; la llamarán otros diosa madre o de la tierra, o menos comprometidamente, divinidad de las flores. Pero aquí y en otros ejemplos permanecerán ocultos los pormenores de su contenido mítico y ritual. Su historia. No sabríamos contar estas y otras escenas de nacimiento, de sacrificio, de caza o de guerra. Ni la comparación ni la estructura desvelan mágicamente contenidos reservados a la palabra mítica. ¿Cuáles son las posibilidades que restan a nuestra indagación?

Tal vez la tentación de asomarnos, de manera enriquecedora, a la estructuración y génesis de los motivos, a su combinación, a su variabilidad histórica, a algunos de sus usos diferentes en el espacio y en el tiempo, a su carácter de "texto" en un contexto social. Y, sobre todo, a esa calidad especular y metafórica de toda imagen.

LA SOCIEDAD A TRAVÉS DE LAS METÁFORAS DE LA IMAGEN

En esta pasada década el interés por la imagen ha hermanado sus búsquedas con una paralela indagación en la sociedad ibérica. El principal objetivo de la iconografía, que antes estimuló taxonomías olvidadas y mudables, se traslada gradualmente hacia estas inquietudes nuevas. No es casual que en estos últimos años y desde parámetros diversos se haya propiciado el desarrollo de una investigación diferenciada del territorio, del espacio jerárquico de la muerte o de la dialéctica evolutiva en las sociedades de la España prerromana (Ruiz, A. *et alii*, 1991; Ruiz, A. y Molinos, M. 1993). Parecía, pues, inevitable que la imagen se ocupara también, en modo creciente, de la intención colectiva que la promueve y de las circunstancias humanas en las que crece.

Las nuevas lecturas se van despojando de aquellas vestiduras ornamentales que consideraron en la imagen un mero adorno y no un sistema de signos gravados por su función social. El surgimiento y usos privilegiados de la figuración se vinculan crecientemente a las élites. Un complejo proceso imitativo filtraría luego su expansión gradual hacia otros segmentos de la sociedad ibérica que la reclaman. Prestigio y *mimesis* se conciben como fuerzas engendradoras y difusoras de ese raro bien de lujo que es la imagen. Se asocia ésta a la simbología del poder, interviene en el comercio y pasa por manos de mediadores, formando parte -se piensa- de los discutidos procesos de aculturación, interponiéndose luego el filtro -y la exigencia- de la reacción indígena.

Los estudios sobre la imagen y la sociedad corren paralelos pero cruzan sus caminos en ocasiones múltiples. La deuda es mutua. Las destrucciones de las esculturas, antes tantas veces vinculadas a aquella explicación histórica de la catástrofe, son ahora motivo de reflexión diversa desde los códigos internos de la propia sociedad ibérica. Interpretaciones, sincretismos, reutilizaciones, pervivencias, lecturas múltiples, mutaciones de significados, transmisión artesanal y productiva ofrecen una fuente inagotable de preguntas en torno a la imagen ibérica, que fluye en el mismo cauce de la indagación histórica. Estas y otras inquisiciones y, sobre todo, la integración mayor de la producción icónica en el conjunto de las culturas ibéricas, habrían sido impensables, desde estas nuevas formulaciones dialécticas, hace dos o tres décadas.

Sin embargo, las formas de esa relación fecunda entre la imagen y la sociedad suscitan de nuevo la inquietud. Exigen, una vez más, la legitimidad de sus planteamientos. Hemos de preguntarnos, al menos, por los límites a que nos lleva esta nueva hermandad. No es la imagen un simple recurso, un agarradero al que echar mano para explicar mecánicamente el proceso social. Tampoco es aquélla expresión cabal de éste, su fiel reflejo, por mucho que proyecte facetas singulares de la sociedad. Más bien, parece que la imagen, siempre ambigua, selecciona, encauza y manipula ciertos aspectos parciales que interesa resaltar a quienes las encargan.

Entre la imagen y la realidad se interpone un velo que matiza y modifica los contornos de nuestras lecturas. Se erige ese universo de creencias que la historiografía francesa dió en denominar como lo "imaginario" (Patlagean, E. 1988): un tesoro de representaciones colectivas sobre la naturaleza y el cósmos, sobre la existencia, la muerte y los caminos del más allá, sobre la sociedad, sus grupos familiares, sus antepasados, la iniciación de los jóvenes, los ámbitos del varón y la mujer, los grupos de edad, la historia mítica y heroica, el espacio de los dioses y su comunicación con los hombres, el reino del sacrificio, de la caza, de la guerra, de las fiestas.... Son éstos algunos aspectos latentes en ese imaginario que, siempre de forma parcial y transformada, podemos atisbar a través de la imagen ibérica.

Lejos, pues, de ser la imagen un espejo inmediato de la sociedad -que recordará el título de nuestra ya citada y reciente exposición itinerante- no la aceptaremos ahora sino como un juego de complejas metáforas, una indirecta e incompleta traslación del imaginario en la cual, con menor o mayor ambigüedad, la sociedad se busca a sí misma y se representa. No es mero espejo imitativo: la iconografía crea y transporta significados a un sistema de códigos visuales propios. Hemos de



Gran Dama Oferente de El Cerro de los Santos. Vista posterior sin trabajar. M.A.N.©Proyecto Escultura Ibérica (U.A.M.).

contar, pues, con dos mundos diferentes, no superpuestos, el de la representación y el de la realidad. Uno y otro se relacionan pero jamás lo harán, como una falsilla, de modo directo e inmediato. Entre ambos no existe esa obligada relación simétrica e isomórfica que nos permitiría leer la sociedad ibérica a través de la imagen sin otros ambages que los de una sencilla hermeneútica. Será necesario situar los signos en el ámbito metafórico del espacio y del tiempo imaginarios y leerlos dentro de sus coordenadas singulares.

En un sentido lato, esta alteridad que es toda representación nos abre hacia nuevos modos de descubrimiento. La figuración amplía, sin duda, el campo ibérico de la experiencia. La reordena jerárquicamente. No reproduce sin más, decimos, la sociedad o la naturaleza. Ella misma selecciona, elabora y define unos ámbitos que, al representarse, se afirman y se conocen colectivamente. Asistimos, por ejemplo, a la edificación de la imagen antropomórfica (el delicado diálogo entre dioses y hombres) y, más tarde, a los tanteos de la subjetivación (la paulatina definición de la individualidad, la creación del sujeto frente al grupo, del yo y sus gestos frente a los otros...).

Los vericuetos que conducen a la representación de lo divino ofrecen de todo ello un buen ejemplo. La imagen refleja en ocasiones la indefinición inevitable de una diosa antropomorfa, que se muestra y a la vez se oculta bajo símbolos o metamorfosis diversas, vegetales o animales, híbridas, fugaces acaso como toda teofanía. ¿Cómo, si no, representar el instante, el puro momento sagrado? Pero, cuando lo requiere la ocasión, se asume sin titubeos la más cruda representación humana del dios: el *hierós gámos* o amor sacro del varón y la diosa en Pozo Moro exige un cuerpo femenino que se ofrece desnudo, en el interior del templo, al héroe privilegiado (Olmos, R. 1992, - coord.-, p. 154). El programa aristocrático de este temprano monumento reclama aquí una humanización de lo divino. Es una entrega sin tapujos, patente, de la diosa al mortal itifálico, el héroe fundador y sembrador de la dinastía. En cambio, en otros contextos posteriores, el dios aparece y se esconde a la mirada humana. Lo hace entonces en repentinas y expansivas epifanías: así, en las metamorfosis de Elche. Pero casi siempre -como en las grietas telúricas del santuario de Despeñaperros- su cualidad de *deus absconditus* lo convierte en un ser numénico, de presencia imprecisa. Ensayos figurativos como el de Pozo Moro o el de los vasos de Elche destacarían en esa aparente concepción numénica de lo sagrado al utilizar la expresión antropomórfica. En estos casos singulares la percepción múltiple de lo divino se perfila a través de una imagen convertida en vehículo social de conocimiento.

La representación es también un camino de aproximación a los imaginarios del espacio y tiempo míticos. Los heterogéneos ámbitos de la muerte -un allende subterráneo, acaso paradisiaco y fecundo; un transporte marino hacia la alteridad imprecisa; una heroización en espacios celestes?- pueden vislumbrarse, si no definirse, a través de ciertas lecturas conjeturales pero sistemáticas de la imagen. Escenas de las cráteras áticas del siglo IV a. C. en Andalucía oriental insisten, si aceptamos su consideración ibérica, en la traslación al espacio de la muerte de la condición privilegiada que en todo lugar merecen los mejores (Olmos, R., 1995, e. p.). Se prolongaría allí una existencia bienaventurada en abundancia y embriaguez perpetua, junto a la compañía de los iguales (¿los antepasados?), tras su aceptación por unos démones propicios del más allá que, en el lenguaje figurado griego, suelen representarse bajo los rasgos híbridos de sátiros y érotos (Olmos, R. y Sánchez, C., 1995). Parece verosímil que se traslade al imaginario ibérico de la muerte la jerarquía social de quienes tuvieron acceso en vida a estos productos de lujo importados con el comercio, constitutivos ahora de su ajuar funerario.



*Gran Dama
Ofrendante de El
Cerro de los
Santos. Vista
frontal.
M.A.N.©Proyecto
Escultura Ibérica
(U.A.M.).*

También las imágenes ibéricas evocan, por lo general, un tiempo diferente del cotidiano. Las largas barbas de la Bicha de Balazote y la mirada que emana de sus descomunales ojos delatan la temporalidad suprahumana de un ser extraño que tiene acceso a la experiencia y sabiduría inaccesibles del allende (Olmos, R. 1992, -coord.-) p. 50). En los grupos escultóricos de Porcuna el tiempo de la representación es mítico: el héroe lucha en soledad con el grifo, los certámenes singulares rememoran seguramente hazañas de otro tiempo, de un pasado aristocrático (Negueruela, I., 1990, pp. 255-257).

Los contendientes del relieve de esquina de Osuna, armados de falcata y casco, nos remiten al presente a través de un tiempo modélico, el de la representación de la muerte aceptada un día lejano, fundacional, por ambos guerreros magnificados en su devocional sacrificio. Ritualizan la memoria de esta ofrenda los sonos de una menor flautista adolescente. Estas escenas heroicas se revisten de ambigüedad temporal. Espacio y tiempo míticos asumen la historicidad del pasado aristocrático. La imagen, actual, lo rememora. Creo que en estos años se ha avanzado en algunas de estas lecturas metafóricas de la imagen ibérica. Se estudia socialmente, como su espejo. Pero, al tiempo, se advierte la propiedad de sus signos y la autonomía de sus códigos.

DEL TEXTO, AL UNIVERSO DEL CONTEXTO Y DE LA HISTORIA

Abiertamente, el hilo de nuestro discurso nos guía hacia el carácter textual del documento iconográfico. Exige éste una primera lectura desde sí mismo, no desde fuera. Pero simultáneamente se integra, como todo sistema de signos, en la sociedad que lo demanda y lo usa. La investigación actual se mueve entre dos vertientes: la textual -el documento iconográfico funciona como un texto- y la contextual: la imagen se integra, se proyecta y se justifica más allá de sí misma, en la transtextualidad dialéctica del proceso histórico, entendido en su globalidad.



Griphomaquia de El Cerrillo Blanco
(Porcuna, Jaén). Museo de Jaén. Foto
© Proyecto Escultura ibérica.

La metáfora textual de las imágenes se ha puesto de moda en la investigación de esta década (sobre el tema, cf. Tilley, C., 1991; Lewis-Williams, J. D., 1995). Procede de la lingüística y se apoya en la lingüística, como el estructuralismo. Presupone que las imágenes se construyen con unidades icónicas ("palabras"). Su combinación en "frases" crea un "texto" sobre la "página en blanco" del soporte material. Al igual que el texto lingüístico, el iconográfico suele no poseer una lectura unívoca, sino esconder una pluralidad de sentidos. Ello se debe al carácter polisémico de los signos, que posibilitan un medio de discurso infinitamente expansivo (Tilley, C. 1991, p. 7). Pero también conlleva ambigüedad, fuente de la incertidumbre y recelo que alimenta a los escépticos. La forma de narrar, cada vez más dilecta de algunos enfoques en arqueología, se beneficia también de esa ambigüedad que toleran las imágenes.

La asunción del documento iconográfico como metáfora textual exige nuevas consideraciones. Una vez más: ¿cuáles son los límites de la interpretación? ¿No deberemos abandonar ésta, al menos provisionalmente, por la experimentación? Si nos hallamos ante un sistema de signos -o, tal vez, ante varios sistemas de señales y contraseñas, textuales y contextuales, que entre sí se relacionan- hemos de saber, primero, cómo se utilizan y combinan en la estructura sintáctica para luego, en un segundo momento, tantear sus significados. La naturaleza de los signos nos muestra unos "instrumentos" flexibles y mudables que se combinan en frases y en textos con sentido. En estos años hemos "jugado" creativamente con el "instrumento de los signos" de las imágenes ibéricas. Gracias a este juego empezamos a comprender cómo se usan.

En alguna ocasión he aludido a la flexibilidad de los roleos vegetales, tan frecuentes en la cerámica ibérica, por ejemplo en las áreas de Liria y de Elche. Combinados con elementos marinos -peces o hipocampos- aluden a una representación del mar: un mar fecundo y nutricional, engendradora de vida (finalmente, Olmos, R. 1992, -coord.-, pp. 83-84). En otras ocasiones son brotes vegetales, que surgen de la tierra y expresan la generación espontánea de la naturaleza (Olmos, R. 1992, (coord.), pp. 123-4). No se reducen a este limitado reino sino que, a veces, intervienen en la acción de animales y hombres. Subrayan su movimiento. Brotan de rostros de guerreros o de frentes de caballos, pues expresan la flor del vigor, insinúan el vástago de la nobleza de estos miembros (*ex. gratia*, Ballester, I. *et alii*, 1956, fig. 77). Un mismo signo asume, al combinarse, significaciones en apariencia diferentes. La relación sintáctica nos guía a la semántica. Explicita los significados de las señales, sus usos. En nuestros ejemplos del roleo descubrimos una unidad común a la "naturaleza" ibérica, engendradora y mudable, *in fieri*. Si experimentamos -o jugamos- con los signos ibéricos comprendemos sus posibilidades como instrumentos del lenguaje. Pues el lenguaje de los signos parece desarrollarse, ante todo, como el de las palabras y frases en un texto.

Pero, tal vez, se ha abusado en estos años de esta metáfora textual que parte de la lingüística. Ciertas voces recientes nos tratan de poner en guardia ante los posibles excesos y usuras de esta comparación (Lewis-Williams, J. D., 1995). Hay, nos dicen, una diferencia fundamental entre un mero texto y un documento arqueológico. Éste exige soporte y, al tiempo, reclama su situación contextual. Soporte y contexto crean nuevos sistemas de relaciones. Más allá del mero texto iconográfico implícito en todo documento figurado -el equivalente a una simple página escrita-,

forma parte aquél de un ambiente arqueológico que le otorga, transformando significados originarios, nuevos sentidos.

Hemos aludido a la frecuente mutación de sentidos en las imágenes de importación griegas en las necrópolis de Andalucía oriental durante el siglo IV (Olmos, R., 1995, e. p.). La espacialidad y tiempo ibéricos dotan al vaso ático de señales nuevas. A veces, el mismo recipiente es, además de cratera, casa funeraria, con techo-tapadera propio (Olmos, R. 1992, (coord.), p. 79). De recipiente de vino se transforma en vaso de cenizas privilegiado. Simultáneamente, la imagen experimenta una traslación de los significados originarios griegos al nuevo sistema ibérico. Pasa a configurar un mito, una representación local. El contexto añade significados crecientes a la imagen, diluye o complementa ambigüedades. Es ésta una señal creativa, poéticamente pregnante. Forma parte inseparable del texto y con él configura un nuevo sistema. Sólo la inclusión de las imágenes en ese sistema amplía el contenido y dota de coherencia a nuestras lecturas de iconografía.

Operamos mediante aproximaciones a modelos verosímiles, no con demostraciones en eslabón, que guían en una sola dirección y sin retorno. Lejos de ser unidades rígidas, texto y contexto se concatenan indisolublemente en un sistema. Éste se enriquece y transforma a medida que los ejemplos ensanchan el paradigma. Son su contraste. Son indicio, positivo o negativo, del funcionamiento del modelo. Todo ello, además, ocurre y se desarrolla en la historia. En iconografía ibérica este decenio está elaborando, año tras año, los marcos flexibles de ese paradigma expansivo y moldeable.

LA ICONOGRAFÍA IBÉRICA, UN ÁMBITO ABIERTO A NUEVAS PERSPECTIVAS

El paradigma, los campos de referencia, continuamente se amplían. Depositados a lo largo de estos pasados años ya parecen despuntar los gérmenes que tienden a una integración creciente. Los elementos, aislados antes, constituyen un sistema. Tendemos por fin a no leer, aisladamente, los diversos grupos que conforman el amplio corpus de las imágenes ibéricas. María Paz García-Bellido nos enseñó, recientemente, la necesidad de incorporar el aún aislado reino de la numismática hispana a la corriente amplia de la indagación iconográfica. Toda una sección de un encuentro peninsular sobre la moneda hispánica que coordinó esta autora acudió a esa convergencia. También los límites temporales y espaciales fluctúan y se amplían. Lejos de encerrarse en sí mismo lo ibérico se entiende como un complejo proceso que arranca del momento orientalizante y, con diversas modulaciones, se introduce e interfiere en la dialéctica de la romanización. También el espacio de la imagen ibérica se puede analizar desde las incursiones vecinas de la Celtiberia o de las culturas de las mesetas. No son universos cerrados, salvo en los límites de nuestra moderna exclusión histórica. Aspiramos a una comprensión de la iconografía peninsular con una visión abierta y comprensiva al tiempo que detallada y minuciosa.

Se propende a la inclusión natural de la imagen en múltiples indagaciones. La reflexión sobre escultura ibérica -Manuel Bendala, Juan Blánquez, Lourdes Prados- ahonda en los análisis técnicos y en la producción artesanal pero no olvida sus inseparables aspectos iconográficos y sociales. Las excavaciones de Juan Blánquez en los Villares de Hoya Gonzalo, Albacete, iluminan el paisaje funerario de la aristocracia ibérica en el siglo V y, en él, la relevante función de la imagen ecuestre, contraseña y propaganda de un grupo familiar (Blánquez, J. 1992). O los rituales -imagen y vino, imagen y perfume- que acompañan a la incineración del noble por sus allegados. Los

recientes descubrimientos del Pajarillo, en Huelma, Jaén, que debemos a sendos equipos, madrileño y gienense, de Arturo Ruiz y Teresa Chapa resaltarán pronto, desde el extraordinario contexto, algunas de las funciones del espacio, heroico o sagrado, de la representación. Nos llevarán a observar, con novedad de criterios, la función propagandística de la imagen ibérica. Tras Huelma habremos de rectificar, seguramente, afirmaciones anteriores.

La conciencia de esa paulatina ampliación del paradigma nos lleva a releer viejas imágenes, pero ahora desde una óptica enriquecida. Se ha dado en revisar los viejos diarios de excavaciones en busca de datos latentes o apuntados, que en aquel primer momento tal vez carecían de significación clara pero que hoy permiten reveladoras lecturas. San Miquel de Liria o El Corral de Saus son buenos ejemplos. Nuestros colegas de Valencia (Helena Bonet, Carmen Aranegui y diversos miembros de su equipo, como Isabel Izquierdo) están ensayando con éxito este procedimiento (Izquierdo, I., 1995).

Día a día la iconografía suscita un interés creciente entre los iberistas. Diversos grupos trabajan y se coordinan hoy en torno a proyectos de investigación complementarios. Entre estas indagaciones específicas me atrevería a singularizar la labor de dos equipos que inciden en una nueva consideración de la imagen. El de Valencia, que coordina Carmen Aranegui, pronto nos sorprenderá con un hermoso libro, *Damas y caballeros en la ciudad ibérica: las cerámicas de Edeta-Liria (Valencia)*. Parece su preocupación especial la lectura de la sociedad desde su reflejo en las imágenes. Se ha reordenado el tesoro iconográfico de Liria, se ha destilado, con los datos disponibles, su espacialidad contextual mientras que las viejas tipologías se van sustituyendo ahora por las combinaciones de los signos en su soporte cerámico.

El afianzamiento de otro grupo, en Madrid, nos está permitiendo también encauzar inquietudes diversas tras los ensayos de caminos nuevos. Nos preocupa, seguramente en mayor medida que a los colegas de Valencia, la indagación interna de la imagen. Nos hemos dejado seducir por los problemas del lenguaje. La relación entre imagen y descripción (es decir, los fluctuantes límites de los signos icónicos y las posibilidades de la interpretación) han llevado al equipo madrileño a discusiones y contrastes múltiples en seminarios dilatados. Esta labor común fructificó en un curso dirigido a postgraduados, que pronto verá la luz en un libro, que hoy titulamos *A través del espejo* (Olmos, R. -coord.-). Se aceptan y asumen las tendencias diversas, pero en gran medida coherentes, del primer trabajo en grupo. Muchos llegan aún a la imagen desde fuera y apenas se atreven, con el respeto reverencial de los inicios, a traspasar aquel mojón del templo vedado a los gentiles, que parece aún ser el análisis de la imagen desde dentro, desde sus propios códigos. El contraste de tantas tendencias dispares se recoge en el libro lo que, posiblemente, permitirá a otros el germinar inmediato de mejores ideas.

Pero, en modo alguno, estas búsquedas de una y otra "escuela" -¿se las puede aún llamar así?- agotan la multiplicidad de las indagaciones diversas. Otras nuevas propuestas se plantean. Fernando Quesada analiza con minuciosidad los *realia* aglutinados en torno al guerrero o al caballo, como signos históricos y simbólicos. Su sugestivo librito sobre la falcata es buen ejemplo de este nuevo modo de análisis iconográfico que recupera el valor significativo de los detalles latentes en los documentos materiales (Quesada, F., 1992). La iconografía en torno al caballo -ese relevante aglutinador social de la alta clase ibérica- parece que será su principal preocupación en estos años.

Otras indagaciones propenden a una lectura icónica desde la espacialidad. La imagen, por ejemplo, se introduce como indicio que delata un recinto singular: un lugar sacro y de poder, como

en Liria (Bonet, H., 1992). Se anuncia ya el libro inminente de Helena Bonet (1995) sobre este yacimiento edetano en el que reencontraremos, desde la nueva luz contextual, las viejas imágenes estudiadas por autores como Domingo Fletcher, tan recientemente llorado. Entre otra pluralidad de datos, aquéllas delinean rasgos del proceso dialéctico que configura un territorio o que aglutina un conjunto urbano, como la distribución de ciertas señales de la cerámica de Elche. Juan Antonio Santos y Trinidad Tortosa se ocupan de esta relación estrecha en los valles del Vinalopó y del Segura, dentro del proyecto de investigación que actualmente coordino (Olmos, R., Santos, J. A. y Tortosa, T, 1994).

Las posibilidades se hermanan con las limitaciones. Con frecuencia echamos en falta series amplias de imágenes en contextos homogéneos que nos permitan experimentar con los signos y confirmar las sucesiones de conjeturas e hipótesis que planteamos. Pero junto a la imprecisión cronológica y contextual, que es un viejo e inevitable lastre de nuestra investigación, la imagen ibérica destaca, por sí misma, como un fenómeno singular. Es producto artesanal que vincula estrechamente al usuario y a quien la realiza. Puede ser resultado de un encargo, que sirve de contraseña ante los demás, como memoria de una minoría o de muchos, como aprendizaje. De ahí su vinculación a las elites, su excepcionalidad social. Usos, demandas, reinterpretaciones, pervivencias, son algunos de los aspectos que en estos años van quedando abiertos a ulteriores indagaciones. Se multiplican los paradigmas desde las lecturas y discursos reflejos. Este discurso transversal, y no el directo y unívoco más tradicional que empleábamos antes con empeño en nuestra parcela, podrá ser uno de los caminos inciertos de nuestro enriquecimiento.

Las perspectivas de investigación en iconografía, que se ofrecen fascinantes, nos asoman a las rendijas del futuro. Es peligroso hacer predicciones en ciencia. No es fácil anticipar el caudal de unos ríos que pueden, en cualquier momento, mudar su cauce. Pero sí parece prudente indicar algunos de las sendas posibles hacia esa tierra incógnita en la que, un día u otro, tal vez nos debamos adentrar. Seguiremos, probablemente, con los *corpora*, -de yacimientos y temáticos- pues el afán de reunir, de sistematizar y de medir parece arraigado y aún vivo en tantas parcelas de la arqueología española. Hemos visto que no es un campo estéril ni obsoleto. Habremos de afinar, sí, nuestros instrumentos de análisis para darle su valor adecuado a la descripción. Me da la impresión de que seguimos, muchas veces, describiendo y utilizando mal las descripciones. Sencillamente, transmitimos clichés heredados y nombres viejos que deforman nuestro pensamiento. Un uso erróneo de las minucias de la descripción, tantas veces significativas, puede resultar desastroso en iconografía. Aquélla, lo hemos señalado antes, es inseparable de todo proceso interpretativo. Una y otro constituyen un mismo eslabón de los análisis. Deberemos, pues, tantear aún con cuidado ese anhelado y huidizo isomorfismo entre la palabra descriptiva y lo descrito. Ensayaremos y reflexionaremos aún, desde Ludwig Wittgenstein, sobre los usos de nuestros diversos juegos del lenguaje (Deaño, A. 1970 (=1983).

Los *corpora* y su nuevo lenguaje, junto con la disección pormenorizada de las palabras, nos permitirán experimentar con los signos. La experimentación podrá abrirnos a esa herramienta creativa del lenguaje icónico. Las bases de datos informáticas que incorporan el tratamiento de la imagen (su almacenamiento y clasificación, su manipulación) adquieren paulatinamente carta de naturaleza en nuestros hábitos de investigación. Forman ya parte y anuncian, de modo aún incipiente, los futuros *corpora*.

Yo soy amante de enciclopedias y léxicos y he aprendido mucho de aquellos inmensos repertorios de antigüedades que, desde el siglo XIX, quisieron encerrar en sus páginas el denso y

abigarrado microcosmos del pasado grecorromano. Por ser un ámbito de estudios más tardío carece el ibérico de un léxico propio que analice al pormenor el campo de su propia imagen. Faltan tanto el vocabulario específico como un análisis que nos adentren en los inagotables laberintos de toda enciclopedia.

Estamos planteando, colectivamente, un léxico de iconografía ibérica para el curso de estos próximos años. Queremos llamarla *Enciclopedia Lynx*, como volumen de nuestra colección "Arqueología de la mirada", que aquí anunciamos, cuyo símbolo es la penetrante lince de la pátera de Tivissa.

Pretendemos que no sea un mero léxico de *realia* ni que se limite a reproducir aquella concepción, hoy caduca, por la que se guiaron los venerables modelos del siglo XIX. Nuestra enciclopedia, como las redes laberínticas que propone Umberto Eco (1990, p. 105 ss.), debería acoger todos aquellos planos múltiples y diversos del lenguaje que engendran y configuran la imagen ibérica. Un léxico de este tipo implica no sólo la disección y clasificación de las imágenes sino además -o, sobre todo- las conexiones lógicas que las enlazan en textos, es decir, que constituyen su sintaxis. Incorporará las categorías que aplicamos a su estudio y que nos abren, de modo creciente, al pensamiento externo y envolvente de la imagen. Un léxico como el que aquí propongo introducirá en la imagen un pensamiento más rico y complejo que el que se limita a la descripción de los meros signos icónicos. Trascenderá, tal vez, hacia una psicología social, antropológica e histórica de las culturas ibéricas. Nos encontraremos, es cierto, con los escollos de la contextualización. Pero creo que estamos ya en condiciones de emprender esta tarea, de ningún modo fácil. Léxicos concebidos desde esta perspectiva generativa son obligadamente tarea de muchos, pero habremos de agarrarnos todos a un hilo conductor firme y claro para no caer en digresiones y perdernos definitivamente en los vericuetos e ilusiones especulares del maravilloso laberinto. Implican estos léxicos vertientes de pensamiento diversas, internas y externas a la imagen. Esta retícula de conceptos en torno a la imagen deberá ampliar una comprensión más profunda de las culturas ibéricas, en cuanto atañe directamente al ámbito proyectivo de su imaginario. Leeríamos el mundo ibérico desde el envés de un tejido desgastado, desde sus huellas imaginarias.

Hemos hablado largamente del pasado, de algunas preocupaciones que guiaron a quienes nos precedieron. También en este artículo, obligadamente, ha trascendido algo de nosotros mismos y de los que como nosotros, juegan hoy con la pluralidad de significados de las ambiguas imágenes ibéricas. Cabría ahora cerrar mi discurso con una cierta llamada evocadora del futuro. ¿Un vano atrevimiento? No sé si en nuestro caso cualquier predicción o tanteo del porvenir resulta lícita o medianamente sensata.

Con todo, he aquí los datos y las sospechas. Hay, en la generación más joven, indicios claros de una investigación que decididamente cree ya en la imagen y en las posibilidades latentes de su lenguaje. Parecen abrirse grietas en los monolitos positivistas y, aquí y allá, se dulcifican los escepticismos. Recientes memorias de licenciatura y tesis doctorales en preparación se ocupan, de forma esperanzada y fecunda, sobre la imagen ibérica (Tortosa, T. 1993; Izquierdo, I. 1995). Una síntesis de la actual situación científica e histórica en iconografía, que los editores de este volumen aquí nos piden, debe situarnos no sólo en los límites del pasado inmediato sino ante la perspectiva



Vaso pintado de La Alcudia (Elche, Alicante). Museo de La Alcudia.
Foto: ©Proyecto Escultura Ibérica, U.A.M.

que la indagación -ese *continuum mobile*- promueve también hacia el futuro. Unos y otros trazaremos pronto una espesa geografía de líneas diversas que en ocasiones se cruzarán o que, a lo mejor, partirán hacia esas fugas inesperadas de las personas y las cosas. Más que nunca, nos hallaremos entonces en los laberintos y retículas de la múltiple iconografía.

En nuestras áreas, un reducto social tan privilegiado y difícil, la actividad científica exigirá en los próximos años una vinculación más directa y comprometida con la sociedad en la que aquella se desarrolla y genera. Lo que nunca deberá abocar a una trivialización en los estudios de la imagen ibérica, aún inmersa en prejuicios y valoraciones externas a la misma. Quedan mitos atractivos, como el misterio y ambigüedad de la dama de Elche, una ilusión colectiva resucitada hoy desde falaces y disparatadas deconstrucciones que, en el más puro sentido freudiano, tratan tardíamente de matar al padre (Moffitt, J. 1995).

Permanecen también querencias e identidades que vinculan los ídolos iconográficos a nacionalismos y regionalismos locales y que amenazan siempre con interferir en la supuesta pureza y desinterés de la ciencia. Como historiadores nos ocupamos del pasado, no tanto por esa supuesta evocación emocional y colectiva -aunque inevitablemente nos afecte-, sino en cuanto nos interesa la diferencia. La imagen ibérica es interesante por su "extrañeza" y singularidad, por poseer unas connotaciones culturales específicas que enriquecen el pensamiento humano de quienes a ella se asoman (Veyne, P., 1995): el pasado, "ese país extraño".

A la sociedad, en cambio, parece seguir interesándole más una historia evocadora de las raíces que le retornan a lo prefigurado, a lo idéntico. Algunos de nuestros predecesores utilizaron no pocas veces la imagen ibérica para conectar sus logros con los reclamos de ciertas querencias sociales del momento que vivían. Pero nos debe interesar más la "rareza", la diferencia, lo que nos separa del ibero como hombres históricos, creadores de formas de vida y de pensamientos flexibles. Sea como sea, ambas posiciones podrán ser lícitas si bien el estudioso daría un paso más allá de su sociedad para atender no sólo a esas inquietudes o exigencias más o menos comunes que nos mueven sino, ante todo, para mostrarle la singularidad del pasado desde el nuevo análisis de la diferencia. No podrán ser posturas excluyentes. Deberá dialogarse desde unas y otras concepciones en este hacer cotidiano de la historia.

Los nuevos estudios de la imagen deberán tal vez atender a los nuevos cauces de experimentación que ofrecen -prometedor señuelo- los medios informáticos. Creo que desde ellos la imagen ibérica, como en general la del mundo antiguo, podría ser un campo atractivo de ensayos y contrastes fecundos. El vehículo de los CD-ROM permitirá, seguramente, nuevas formas de almacenamiento, difusión, análisis y combinación de los signos icónicos. Nos facilitará, tal vez, ese pretendido experimento sobre los juegos del lenguaje.

Pero tal vez estos propósitos, abiertos a la esperanza, requieran en otro lugar y con una perspectiva diferente una reflexión más detenida por parte de quienes, confiando en su poder germinativo, se atrevan a ponerlos en práctica y en uso.

Septiembre de 1995

BIBLIOGRAFÍA

ALMAGRO BASCH, M.1979, "Los orígenes de la toreútica ibérica". *TP*, 36, pp. 173-211.

ALMAGRO GORBEA, M. 1975a, "Pozo Moro y el origen del arte ibérico" XIII C.N.A. (Huelva 1973), pp. 671-686.

ALMAGRO GORBEA, M. 1975 b, El Monumento de Pozo Moro y el problema de las raíces orientales del arte ibérico, *Las Ciencias*, 40, n? 2.

ALMAGRO GORBEA, M. 1978a, "Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro (Albacete, España)". *TP*, 35, pp. 251-278.

ALMAGRO GORBEA, M. 1978b, "El hallazgo de Pozo Moro y la formación de la cultura ibérica". *Saguntum. P.L.A.V.*, 13, pp. 127-135.

ALMAGRO GORBEA, M. 1983a, "Pozo Moro: el monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica". *MM*, 24, pp. 177-293, láms. 12-34.

ALMAGRO GORBEA, M. 1983b, "El 'paisaje' de las necrópolis ibéricas y su interpretación socio-cultural". *Riv. Studi Liguri*, pp. 199-218.

ALMAGRO GORBEA, M. 1988, "El pilar-estela de Coy (Murcia)", *Homenaje a Samuel de los Santos*, Albacete, pp. 125-131.

BALLESTER, I. *et alii* 1956, *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria*. Madrid.

BÉRARD, Cl. 1983, "Iconographie. Iconologie. Iconologique", *Images et artistes. Essais sémiotiques, Études de Lettres, Revue de la Faculté des Lettres*. Univ. de Lausanne n? 4, pp. 5-37.

BLANCO FREIJEIRO, A. 1956, "Orientalia". *AEspA*, 29, pp. 3-51.

BLANCO FREIJEIRO, A. 1960, "Die klassischen Wurzeln der iberischen Kunst", *MM*, 1, pp. 101-121.

BLANCO FREIJEIRO, A. 1960a "Orientalia II". *AEspA*, 33, pp. 3-43.

BLANCO FREIJEIRO, A. 1985, *BRAH*, 182, pp. 207-216.

BLÁNQUEZ, J. 1992, "Nuevas consideraciones en torno a la escultura ibérica", *CuPAUAM* 19, pp. 121-143.

BLÁNQUEZ, J. M. 1976, *Tartessos y el origen de la colonización fenicia en Occidente*. Salamanca.

BLECH, M. - Ruano Ruiz, E. 1992, "Zwei Iberische Skulpturen aus Ubeda la Vieja (Jaén)". *MM*, 32, pp. 70-101.

BONET, H. 1995, *El Tossal de San Miquel de Lliria: la antigua y su territorio*, Valencia (S.I.P.)

BURKE, P. 1993, (ed.) *Formas de hacer historia, (=New Perspectives on Historical Writing)* Madrid, Alianza.

CABRERA, P. 1994, "Comercio internacional mediterráneo en el siglo VIII a. C.", *AEspA*, 67, pp. 15-30.

CABRERA, P. e. p., "Emporion y el comercio griego arcaico en el Nordeste de la Península Ibérica", en R. Olmos y P. Rouillard (eds.) e.p.

CHAPA, T. 1985, *La escultura ibérica zoomorfa*. Madrid.

CHAPA, T. 1986, *Influjos griegos en la escultura zoomorfa*. Iberia Graeca. Serie Arqueológica, nº 2. Madrid.

DEAÑO, A. 1970 (1983), "La evolución de la filosofía de Wittgenstein", *Man & World*, vol.3, nº2, mayo 1970, pp. 83-103. (= *El resto no es silencio*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 215-234).

DELEUZE, G. y PARNET, Cl. 1980, *Diálogos*, Valencia, Pre-textos.

Eco, U. 1990, "El antiporfirio", en Gianni Vattimo, Pier Alonso Rovatti (eds.) *Il pensiero debole*, Milano 1983 (trad. esp. *El pensamieto débil*, Madrid, Cátedra, 1990) pp. 76-114.

GAMER WALLERT, I. 1982, "Zwei statuetten syro-ägyptischer Gottheiten von der Barra de Huelva". *MM* 23, pp. 46-61.

GARCÍA BELLIDO, A. 1931, "La Bicha de Balazote" *AEAA*, 7, pp. 249-270.

GARCÍA BELLIDO, A. 1943, "Algunos problemas de arte y cronología ibéricos", *AEspA*, 16, pp. 78-108.

GARCÍA BELLIDO, A. 1947, "El arte ibérico" en *Ars Hispaniae*, vol. 1, Madrid.

GOODING, D. 1989 *The Making of Meaning*, Dordrecht, Martinus Nijhoff.

GOODING, D., PINCH, T. , SCHAFFER, S. 1989, *The Uses of Experiment. Studies in the natural Sciences*. Cambridge (C.U.P.).

IZQUIERDO, I. 1995, *El contexto arqueológico de la necrópolis ibérica del Corral de Saus, Moixent, Valencia*, Memoria de Licenciatura, Valencia, junio de 1995.

KUKAHN, E. 1962, "Los símbolos de la Gran Diosa en las pinturas de los vasos ibéricos levantinos" *Caesaraugusta*, 19-20, pp. 79-85.

LATOURE, B. 1992, *Ciencia en acción*, (=Science in Action) Barcelona, Labor.

LEWIS-WILLIAMS, J. D. 1995, "Seeing and Construing: The Making and 'Meaning' of a Southern African Rock Art Motif", *Cambridge Archaeological Journal*, 5 (1), pp. 3-23.

MOFFIT, J. F. 1995, *Art Forgery. The Case of the lady of Elche*, University Press of Florida, Gainesville.

NEGUERUELA, I. 1990, *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*, Madrid.

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

OLMOS, R. 1987a "Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste", *AEspA*, 60, pp. 21-42.

OLMOS, R. 1987 b "Iconografía griega, iconografía ibérica: una aproximación metodológica" *Grecs et Ibères au Ive. s. av. J.C.*, *REA*, 89, 3-4, pp. 283-296.

OLMOS, R. 1989, "El Corpus Vasorum Antiquorum, setenta años después. Pasado, presente y futuro del gran proyecto internacional de la cerámica antigua", *AEspA*, 62, pp. 292-303.

OLMOS, R. 1991, "Nuevos enfoques y propuestas de lectura en el estudio de la iconografía ibérica" en AA.VV. *Nuevos enfoques en Arqueología* (ed. A. Vila), Madrid, C.S.I.C., pp. 209-230.

OLMOS, R. 1993, "Los conceptos de arcaísmo en el mundo ibérico: ¿una cuestión cronológica o ideológica?" *Tempus*, 3, pp. 89-110.

OLMOS, R. 1994, "Algunos problemas historiográficos de cerámica iconografía ibéricas: de los pioneros a 1950" *REIb*, 1, pp. 311-333.

OLMOS, R. 1995, e. p., "Usos y transformaciones de la cerámica griega entre los iberos: los siglos V y IV a. de C." en: *Céramique et peinture grecques: modes d'emploi*. École du Louvre, 26-28 de abril de 1995. París.

OLMOS, R. 1992, (coord.) *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid-Barcelona.

OLMOS, R. (coord.) , e.p., *A través del espejo. Aproximaciones a la imagen ibérica*, Lynx. La arqueología de la mirada. Madrid.

OLMOS, R. y ROUILLARD, P. (eds.) e.p. *Formes archaïques et Arts Ibériques, Séminaires de la Casa de Velázquez 1994*, Madrid 1996.

OLMOS, R. y SÁNCHEZ, C. 1995, "Usos e ideología del vino en las imágenes de la Hispania Prerromana", en: S. Celestino (ed.), *Arqueología del vino . Los orígenes del vino en Occidente*, Jerez de la Frontera.

OLMOS, R., SANTOS, J. A. y TORTOSA, T. 1994, "Hacia una semiótica del mundo figurativo ibérico del área ilicitana" *VI Congreso Hispano-uso de Historia*, Madrid.

PASSMORE, J. 1985, *Recent Philosophers*, La Salle Illinois (2ª ed., 1992)

PATLAGEAN, E. 1988 "L'Histoire de l'imaginaire" en: Le Goff, J. (coord.), 1988, *La nouvelle histoire*, París, pp. 306 ss.

PEREA, A. e.p. "La orfebrería peninsular en el marco del arcaísmo mediterráneo: dos perspectivas", en: R. OLMOS y P. ROUILLARD eds., e.p.

PERICOT, L. 1979, *Cerámica ibérica*. Barcelona.

POULSEN, F. 1912, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Leipzig-Berlín.

PRADOS, L. 1992, *Exvotos ibéricos de bronce del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid.

QUESADSA, F. 1992, *Arma y símbolo: la Falcata Ibérica*, Alicante.

RAMOS FOLQUÉS, A. 1990, *Cerámica ibérica de La Alcudia (Elche-Alicante)*. Alicante.

RUANO, E. 1987, *La escultura humana de piedra en el mundo ibérico*. Madrid.

RUIZ, A. et alii 1991, *Las Necrópolis ibéricas en la Alta Andalucía*, *Congreso de Arqueología ibérica: Las necrópolis*, Madrid.

RUIZ, A. y MOLINOS, M. 1993, *Los Iberos. Análisis arqueológico de un proceso histórico*, Barcelona.

TILLEY, C. 1991 *Material Culture and Text: the Art of Ambiguity* Londres (Routledge).

TORTOSA, T. 1993, *Cerámica ibérica de la provincia de Alicante: una propuesta de análisis iconográfico*, Universidad de Alicante.

VAQUERIZO GIL, D. 1994, "Muerte y escultura ibérica en la provincia de Córdoba. A modo de síntesis, *REIb*, 1, pp. 247-289.

VERMANT, J. P. et alii 1984, *La cité des images*, Lausanne-París.

VEYNE, P. 1995, *Le Quotidien et l'intéressant, (Entretiens avec Catherine Darbo-Pechanski)*, París (Les Belles Lettres).