

UN VASO IBÉRICO PINTADO DE IMITACIÓN CLÁSICA

Pedro A. Lillo Carpio

Facultad de Letras. Universidad de Murcia

ENGLISH SUMMARY

A general characteristic of Iberian pottery is its imitative capacity with regard to Classical Greek prototypes. Nevertheless, despite reproduction of characteristic Greek shapes, there are significant departures in regard to what is painted on them, in so far as Iberian ceramic paintings tend to reflect sixth-century B.C. Greek prototypes as regards technique, style and content.

Son muchos los investigadores que han incidido profundamente en el estudio y análisis de la cerámica ibérica, tanto en la tipología como en la decoración pintada de la misma. Los trabajos de Bosch Gimpera marcan en este importante capítulo de la cultura ibérica un esquema que conforma sus características y peculiaridades¹.

Las conclusiones generales a las que podemos llegar tras la lectura de los trabajos de los distintos autores respecto a las cerámicas a torno ibéricas nos indican sus características más peculiares:

— Tienen un carácter funcional en muchos casos. Esta característica da lugar a conjuntos claramente especializados, desde los grandes vasos de transporte o depósito de líquidos y áridos a las precisistas piezas de tipo votivo o simplemente suntuario.

— Una serie de influencias que tienen su origen en algunos casos en la larga tradición alfarera de la E. del Bronce de la zona. Entre estas influencias destacan sobremanera las recibidas y adquiridas del comercio marítimo. Las formas cerámicas se imitan y en muchos casos lo hacen de manera tan fiel, sobre todo merced a la pericia técnica adquirida por los alfareros, que las formas ibéricas pueden afiliarse perfectamente en las tablas originales de

formas griegas, especialmente cuando se trata de piezas áticas². Desde las grandes cráteras de columnas a los *kylikes* y *gutti*, las piezas áticas importadas a nuestras costas son imitadas con avidez y buen acierto.

Este esquema es válido para gran parte del conjunto cerámico ibérico. Se imitan las piezas importadas, tan valoradas y ansiadas, tal y como reflejan las excavaciones y muy en especial las de necrópolis con ofrendas cerámicas.

LA DECORACIÓN PINTADA

Se ha hablado del tipo de pintura utilizada. Posiblemente aquí deberíamos partir del hecho de que la pintura roja empleada en la mayoría de los casos —casi universal en la decoración cerámica elemental— es sencillamente la que tienen más a mano, la mejor de que disponen, la más fácil de preparar y, además, les gusta. Quizás éstos sean factores a tener en cuenta a la hora de plantear el por qué de la utilización de este tipo de pintura y no otra en la fase de aculturación ibérica. Indudablemente existe el factor

1 BOSCH GIMPERA, P.: «El problema de la cerámica ibérica». Mem. de la Com. de Invest. Paleont. y Prehist., 7, Madrid; 1915.

2 PAGE DEL POZO, V.: *Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia*. Madrid, C.S.I.C., 1984.

ROUILLARD, P.: *Les ceramiques peintes de la Grece de l'est et leurs imitations dans la P. Iberique*. Nápoles, 1978, pp. 280 ss.

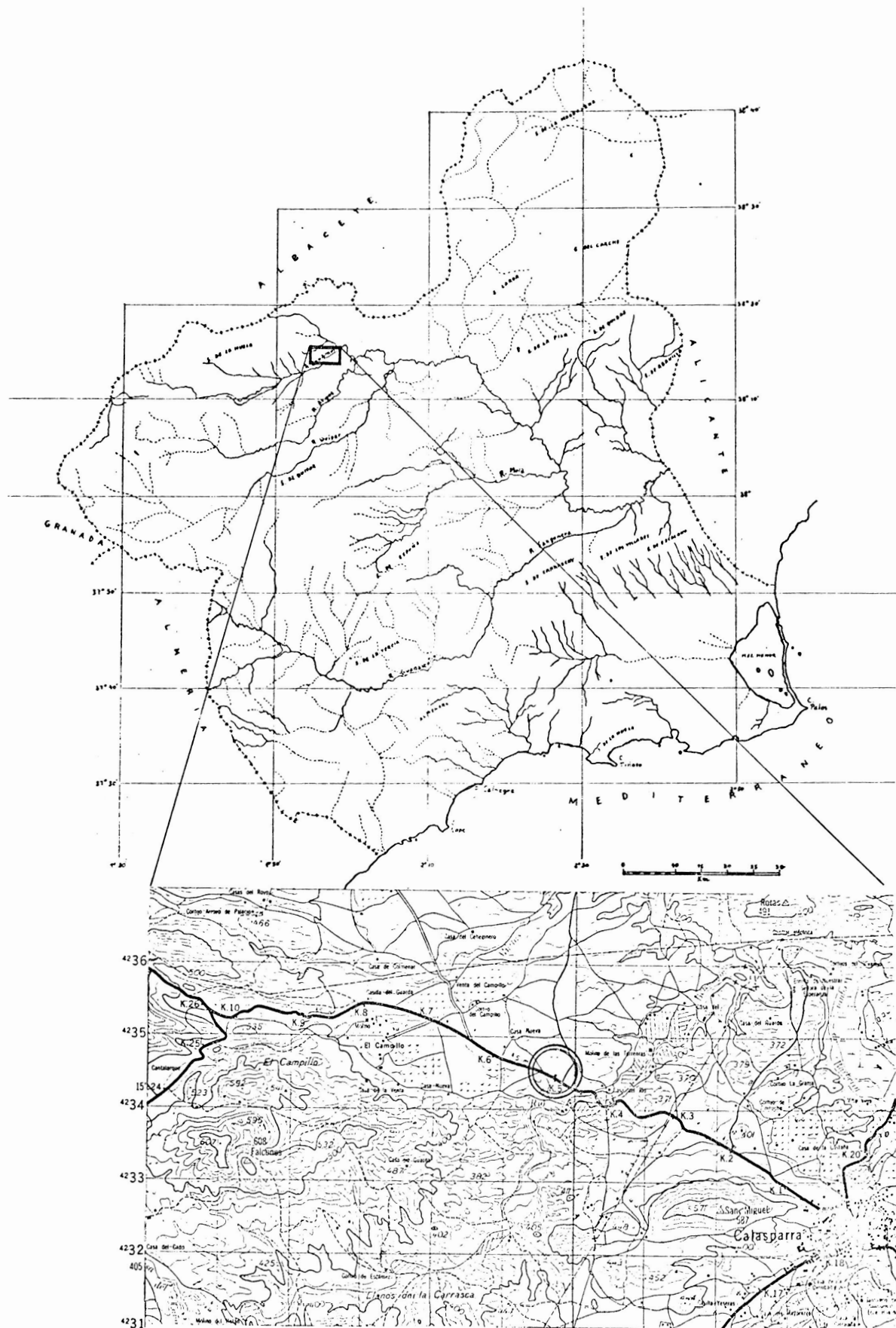


LÁMINA 1. Localización del yacimiento en el mapa de la Región de Murcia y detalle de la hoja del Topográfico Nacional correspondiente a Calasparra con la ubicación del yacimiento.

técnico, superado en las ciudades griegas del Mediterráneo Central imitado prototipos del área del Egeo.

Es en cuanto a los aspectos compositivo y formal donde hallamos el contraste. Vemos imitaciones y copias tanto en las formas cerámicas a torno como en la coroplastia. Otro tanto ocurre en otros campos de lo que podemos denominar con el genérico nombre de artes aplicadas, entre las que destaca de manera especial la creación de las estatuillas exvoto en bronce pleno. En estos conjuntos, en especial en las piezas más elaboradas, los autores están de acuerdo en la existencia de una inspiración y hasta de una imitación de los prototipos sobre todo griegos³.

En la pintura sobre cerámica vamos a hallar analogías y motivos inspirados en los temas clásicos pero no en la proporción que cabría esperar. Se copian las formas de la cerámica hasta alcanzar fieles reproducciones pero no ocurre así en lo referente a la pintura. Ante las cerámicas pintadas observamos una actitud muy especial:

— Están ausentes los intentos de imitación fiel de los temas contemporáneos de las cerámicas griegas. Se ha planteado la hipótesis de la imposibilidad del pintor de vasos ibéricos de imitar —de forma más o menos libre y hábil— dichos temas. Más que cuestión de incapacidad o torpeza artística nos inclinamos a pensar en una cuestión de gusto estético. Prefieren otros temas, los temas propios de la iconografía ibérica y bajo una interpretación formal y estilística también propia.

— En cuanto a la técnica de aplicación del color y gama de colores a utilizar, parece claro que al pintor ibérico no le preocupa la imitación cromática. El color lo aplica con criterios tradicionales a pincel a mano alzada, a pincel con la pieza sobre torno en movimiento y con el compás múltiple; persiste en esas técnicas, por otra parte utilizadas en todo el Mediterráneo secularmente.

— Con los pigmentos, procura calidades más netas y densas con el empleo de los óxidos metálicos —especialmente hematites roja y óxido de manganeso— con especial predilección por el rojo vinoso para las piezas más cuidadas, en toda el área del Sureste. Elude para la pintura figurada la utilización de una gama de colores que indudablemente conoce y es capaz de aplicar y se inclina por las aplicaciones monocromas.

— Al referirnos a las copias, en general hemos de hacerlo tan sólo a los elementos decorativos: grecas, volutas, ovas, etc. y siempre en una versión original y contrastada. No se insinúa una intención de copia del aspecto general de la pieza griega sino que, más bien, los motivos son extraídos de su conjunto temático, que es extraño al contexto pictórico ibérico.

— Los temas centrales de la cerámica griega figurada

están ausentes en la ibérica. Se ha querido hallar relaciones aparentemente evidentes con algunas piezas como el fragmento de vaso de Verdolay con la representación de una dama sedente⁴. No podemos considerarlo determinante por su desconexión con la pintura griega en los aspectos compositivo, técnico y formal. Más bien nos hace reparar en las *damas sedentes* de la estatuaria ibérica con sus evidentemente claros nexos con los prototipos griegos, en particular áticos, de los que heredan su apariencia formal.

En definitiva podemos decir que el pintor de cerámica vuelca su actividad al pintar temas que gustan y le demandan. Lo hace con los pigmentos y texturas que gustan y le solicitan, sobre soportes cerámicos que tienen una larga perduración tipológica y una amplia difusión, como en el caso de las imitaciones de cráteras de columnas, que perviven hasta bien entrado el s. IV a. C. o los *kylikes* de aún más dilatada presencia en la vajilla ibérica.

En lo que respecta a la pintura de los vasos ibéricos hemos de concluir apuntando que en general hay una absoluta libertad e independencia de los temas griegos.

EL VASO DE EL CAMPILLO (CALASPARRA, MURCIA)

Según lo expuesto representa una excepción el vaso hallado en las proximidades del río Benamor en la zona denominada El Campillo, Calasparra, Murcia⁵. La zona ha sido secularmente destinada a la explotación agrícola, sobre todo de cereal. En 1980, al hacer labores más profundas con intención de dedicar la zona a la plantación de arbolado —albaricoqueros—, el estrato inferior dio, en algunos de los hoyos practicados, restos cerámicos entre los cuales aparecieron los fragmentos objeto de este trabajo⁶. Toda el área está literalmente sembrada de pequeños trozos de cerámica ibérica y de hierro con leves restos de cenizas, hecho que nos induce a pensar en la posible existencia de una necrópolis.

La pieza, de cuerpo globular y cuello cilindroide ampliamente envasado, con borde simple, se asienta sobre un grueso pie en anillo.

La pasta es común, fina y lleva algunas intrusiones de carbonatos en granos gruesos, posible componente de un degreasante fino, silíceo.

4 JORGE ARAGONESES, N.: «El vaso ibérico de Santa Catalina del Monte (Murcia). AEArq. vol. 42, pp. 200-204.

ARANEGUI, C.; BONET, H.; MATA, C.: «Dos piezas de cerámica no típicamente ibéricas del Puntal del Llops (Olocau, Valencia)». Seguntum 16, 1981, p. 191.

5 El lugar denominado el Campillo, Calasparra. Sus coordenadas son 42°-34' lat. N.; long. 6°-10' E., carta nº 25-35 (89°) del T.N. hoja de Calasparra.

6 Agradecemos a D. José Luis Molina Ignacio el haber permitido el estudio de la pieza.

3 NICOLINI, G.: *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*. París, 1969.

La superficie exterior es anaranjada, densa y satinada, tras un proceso de espátulado sobre la barbotina que la recubre. Da a la pieza una textura similar a la de las piezas de barniz rojo de imitación consideradas como más tardías. El interior rosáceo y sin barbotina, está ligeramente espátulado.

Tipológicamente esta pieza habríamos de encuadrarla en el conjunto de las denominadas caliciformes, forma muy frecuente con claros paralelos clásicos. Son características de la vajilla de la época plena en el área del Sureste siendo frecuente su presencia también como urna u ofrenda en las tumbas de incineración con una cronología de fines del s. IV y a lo largo del siglo III⁷. Su cronología podría remontarse al menos a fines del s. V a. C. a nuestro juicio.

La pieza sufrió, ya rota, la acción del fuego, que afecta al lateral del vientre y fondo de la misma.

En lo que se refiere a la pintura, es de color rojo vinoso intenso, de textura suave y densa. Sobre esta pintura se ha practicado un posterior esgrafiado con una pieza metálica, aguda y cortante.

La decoración, cuidadosamente distribuida, es muy peculiar. El cuello está recorrido en su parte superior por una serie de cinco líneas a pincel —posiblemente múltiple— sobre torno. Sobre la última de estas líneas va el centro de una serie de semicircunferencias concéntricas a compás múltiple. La parte baja del cuello va recorrida por una línea de la que salen, hacia arriba y hacia abajo y apuntadas a la izquierda, una serie de hojas acorazonadas de interior pleno.

El cuello, en su parte interior, está curiosamente decorado a base de una serie de líneas paralelas, circunferencias concéntricas y una gruesa banda a torno.

Una serie de líneas finas con una central gruesa, ocupan el ángulo formado entre el cuello y el cuerpo del vaso y de forma similar se determina la parte baja del vaso, estando el pie igualmente decorado con una banda gruesa.

El motivo central es el que reclama más nuestra atención por su particular formulación, compositiva y técnica. Consiste en cuatro metopas, tres consecutivas con motivo animalístico y una con motivo vegetal; su descripción es la siguiente:

— León en actitud de marcha hacia la derecha. Tiene la boca semiabierta y la pata delantera izquierda levantada, en actitud de marcha. La cola cae, ondulante, entre las patas traseras. Frente al animal aparece una imagen arboriforme en actitud boriforme consistente en una línea vertical representando el tronco, con 26 líneas u hojas. Los ángulos superior e izquierdo de la metopa están decorados por una serie de 11 volutas. Es la figura de menor tamaño

de la serie. Se ha practicado el detalle de esgrafiado sobre la figura plena de pintura.

— Grifo en actitud de marcha hacia la izquierda. En cierta medida y separado por tres líneas verticales, queda confrontado con el león descrito. Tiene la cabeza baja y las fauces abiertas. Su actitud es de marcha, similar a la del león; es forzada y con una exagerada distorsión sobre todo de las patas delanteras. La cola cae también, ondulante, bajo los cuartos traseros. Es la figura mayor del conjunto.

Las alas están adosadas a la parte superior del lomo y paralelas a la línea de éste. La figura, deteriorada en parte, tiene, silueteada con pincel fino, la parte delantera, cuello y cabeza. El resto del cuerpo, está esgrafiado sobre la silueta plena de pintura.

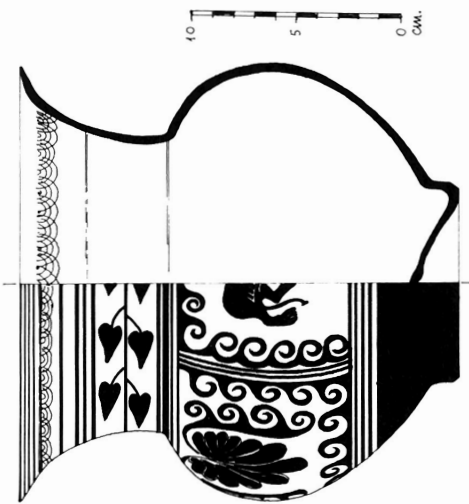
— Toro parado mirando a la izquierda. Esta figura se encuentra enmarcada a derecha, izquierda y base por arboriformes del tipo descrito en la primera figura y que evocan cañas, tan abundantes en la zona del hallazgo. Dichas cañas tienen 28,16 y 21 hojas respectivamente. Es muy posible que el número de hojas pintadas, al igual que en la metopa del león, sean números precisos con un significado concreto, al igual que ocurre con las representaciones incisas en forma de espina con 28 líneas en cuatro grupos de siete que aparecen, como series de calendarios, hasta el s. XIX en muchos lugares.

El toro, en actitud de igualada, descansa sus cuatro patas dando la sensación de una postura de alerta, con la testuz en sentido vertical como en posición de topar. La cola cae, en la parte posterior, larga, rebasando por abajo la altura del bóvido. Al igual que en la figura del grifo, el cuello y la cabeza del animal están silueteados con pincel fino, con el mismo que, en esta zona, se han puesto los detalles. Por su disposición y el enmarque que se ha llevado a cabo se puede pensar que sea ésta la figura principal de la composición.

— Palmeta de 12 hojas, hacia abajo, enmarcada por dos líneas con serie de volutas. La primera serie arranca de unos trazos que, partiendo del pedúnculo bífido de la palmeta siguen su contorno, abriéndose en la penúltima hoja. Sobre cada una de estas líneas se apoyan 4 volutas. La otra serie enmarca equilibradamente los lados derecho, izquierdo e inferior del enmarque con serie de 5 volutas respectivamente. Todo ello está pleno de pintura, con detalles de esgrafiado que resaltan las hojas de la palmeta.

Las representaciones figuradas parecen flotar en el espacio en que se hallan encuadradas y este detalle no parece intencionado. Da la impresión de que la mano hábil del pintor no es experta en este tipo de representaciones, que ha copiado el tema; y, evidentemente, así parece. El tratamiento técnico del esgrafiado sobre las partes rellenas de pintura uniforme está logrado, mientras que las figuras adolecen de falta de equilibrio formal si tratamos de compararlas con sus antecesoras griegas.

7 PAGE DEL POZO, V.: opus cit. 2, pp. 142 a 144, lám. 20-5 y 21-9.



Los motivos representados nos evocan, parcial pero claramente, piezas que cronológicamente se remontan a fines del s. VII a. C. y principios del s. VI a. C. correspondientes al Corintio Antiguo y Medio⁸. Estos motivos los hallamos igualmente en las cerámicas rodias y quienses de cronologías similar⁹. La metopa de la palmeta nos remite a prototipos de las cerámicas calcidias y laconias de primera mitad del s. VI a. C.¹⁰. Aproximada cronología tienen motivos vegetales y animalísticos representados en las cráteras etrusco-corintias del *ciclo dei Rosoni*¹¹ y las algo posteriores de Rhegion, de segunda mitad del s. VI a. C. del *pintor de las inscripciones*. Esto nos conduce a los conjuntos de piezas con frisos de animales y rosetones que rivalizan con las cerámicas áticas de figuras negras en Etruria, Sicilia y Sur de Italia a lo largo de la segunda mitad del s. VI a. C.¹².

Piezas como las del *pintor del olpai* (630-615 a. C.), del *pintor de Vulci*, del *pintor de pixides*, del *pintor del medallón* o del *pintor de la esfinge* son sólidas bases de inspiración para la difusión de estos temas y esquemas formales¹³.

La sumaria estructura estilística de la pintura del vaso que nos ocupa no permite afinar en cuanto a paralelos, si bien hay una cierta analogía con ejemplares como el de *Sophilos*, precursor de *Kleitos*, que a principios del s. VI a. C. muestra las más decantadas representaciones animalísticas en las cerámicas de figuras negras¹⁴. En algunos de éstos vasos, en especial los de tipo *hidria*, hallamos, además de los motivos animalísticos correspondientes, el modelo de palmeta exenta, cercada de volutas, que bien pudo servir de modelo a la pieza que nos ocupa¹⁵. Este tipo de palmetas, igualmente de principios del s. VI a. C., los hallamos en la ánforas de figuras negras del *grupo tirrénico*¹⁶. También encontramos estas

palmetas exentas¹⁷ o enlazadas formando friso y con igual cronología, primera mitad del s. VI, en el tipo de *hydria* jónica¹⁸.

CONCLUSIONES Y CRONOLOGÍA

Nos hallamos ante una pieza de cerámica ibérica cuya originalidad estriba ante todo en ser de inspiración griega en cuanto a su decoración pintada. Su fabricación es típicamente ibérica. Se ha pintado con los pigmentos usuales pero con motivos pintados de vasos griegos y siguiendo la técnica del esgrafiado. Se ha procurado en la copia no romper los esquemas compositivos, formales y estilísticos de los vasos griegos. La copia debió de hacerse de una pieza grande, *hydria* o *ánfora*. Posiblemente la metopa de la palmeta ha sido copiada de las que aparecen en la base de las asas de estos vasos griegos. Al carecer de asas el vaso objeto de nuestro trabajo, el artista ibérico ha colocado sólo una palmeta y ocupando una metopa del friso central animalístico. La cronología de la pieza original griega —más bien greco/itálica— habría que ubicarla cronológicamente a mediados del s. VI a. C. Aquí nos hallamos ante el problema de la pervivencia de las formas tan frecuente en la cerámica ibérica. Por el contexto hemos podido comprobar la presencia de fragmentos de cerámica ática de barniz negro y de figuras rojas que no podrían llevarse más allá del tránsito de los ss. V-IV a. C. cronología que nos parece aceptable para la pieza en cuestión.

Estos datos son forzosamente provisionales dada la índole del hallazgo, si bien sigue la constante arqueológica de la gran distorsión cronológica entre el modelo original y la copia ibérica, explicable en la mayoría de los casos por una dilatada conservación de los modelos.

8 SEEBERT, A.: *Corinthian Komos Vases*. Institut of Classical Studies. London, 1971. sp. 17, lám. V A y n.º 9 lám. 1.

9 CHARBONNAUX, J.; MARTÍN, T. y VILLARD, F.: *Grecia Arcaica*. Madrid, 1969. Figs. 37, 41 y 43.

10 SIMÓN, E.: *Die Griechischen Vasen*. München, 1976. Lám. IX, X y XI. Son vasos bicromos esgrafiados, corintios de fines del s. VII a. C. y calcidias del 540 al 530 a. C. Las palmetas aparecen a partir de fines del s. VII en piezas embricas y laconias (figs. 37 y 52-53).

11 PALLOTINO, M.: *Il Museo Nazionale etrusco de Villa Giulia*. Roma, 1980. Fig. 271.

12 CHARBONNAUX, J.; MARTÍN, R.; VILLARD, F.: opus cit., fig. 87. Los autores califican este arte de provinciano y conservador, lo que coincide en cierta medida con el calificativo dado a la pintura ibérica de conservadurismo formal (p. 82).

13 BENSON, J. L.: *Geschichte d. Korinth Vasen*. Basilea, 1953, pp. 25 ss., fig. 28, p. 53, lám. 86.

BENSON, J. L.: «Some Notes on Corinthian Vase Painters». *Am. Journ. Arch.* LX, 1956, pp. 222 ss.

14 BEAZLEY, J. D.: *Black figured*. 1956, pp. 27 ss.

15 KURTZ, D. C.: *Athenian White Lekythoi*. Oxford, 1975. 2-1 Instituto de Artes de Mineápolis de la Fundación Van Derlip y la *hydria* de figuras negras del pintor Antimenes ABV 267, de 2ª mitad del s. VI a. C.

16 PROIETTY, G. y otros: *Museo Nazionale Etrusco de Villa Giulia*. Roma, 1980, pp. 44 y 45. Figs. 30-32.

17 MOMMSEN, H.: *Der Afeter*. Mainz-Rhein. 1975. Nr. 45. (Anfora 167 de Orvieto).

18 PALLOTINO, M.: *Il Museo Nazionale de Villa Giulia*. Roma 1980. Figs. 157 y 158. *Hydria* jónica de fig. negras procedente de la tumba de los Leones Pintados en la Necrópolis de Banditaccia.