

IBERIA Y ETRURIA: NOTAS PARA UNA REVISION DE LAS RELACIONES

ENRIQUE A. LLOBREGAT
Museo Arqueológico de Alicante

D. FLETCHER
MAGISTRO OPTVMO
EIVS IN LXX ANNIVERSARIO

Algunos recientes hallazgos de objetos de posible origen etrusco: un ánfora, un jarro de bronce, encontrados en el litoral meridional valenciano, son el punto de arranque para una revisión de la bibliografía y de las opiniones sobre las relaciones entre Etruria e Iberia, un repaso a los hallazgos hispánicos de carácter etrusco, y una hipótesis sobre paralelismo e influencias en el campo de la plástica mayor y de la arquitectura.

Quelques récents trouvailles d'objets de possible origine étrusque (une amphore, une cruche en bronze) apparus en sites du littoral d'Alicante, donnent le point de départ pour une révision de la bibliographie et des différents avis des auteurs espagnols sur les rapports entre l'Etrurie et l'Ibérie, et aussi pour une mise à point de l'état actuel de la recherche sur les objets d'origine étrusque apparus en Espagne et pour lancer une hypothèse qui met en valeur les parallèles et les influences étrusques sur la statuaire et l'architecture ibériques.

Hará unos diez años coincidieron por azar sobre mi mesa de trabajo dos o tres libros de láminas sobre arte etrusco que se habían publicado a la sazón. La contemplación de muchas de las esculturas, sobre todo, me hizo reaccionar como si de algo muy familiar se tratara. Un repaso a mi fichero de arte ibérico vino a corroborar aquella impresión y tomé algunas notas con la esperanza de introducirme un día más a fondo en el tema de los paralelos formales, mas la emoción primera se fue marchitando al tiempo que se dilataba la colación de mayor número de ejemplos por mor de otras tareas más urgentes. Hace unos meses, sin embargo, releendo de cara a poner las bases de un estudio que tenía entre manos, me saltaron a la vista unas frases de D. Fletcher que venían pintiparadas a mi viejo recuerdo: «Estos paralelismos (entre piezas ibéricas y etruscas) pueden explicarse o por estadios artísticos afines, aunque no sincrónicos, o por posible fondo artístico común, o por un mismo origen de los modelos, pero también hemos de pensar en la posibilidad de relaciones entre etruscos e iberos, ya directamente, ya por mediación del comercio púnico. Aceptemos la posibilidad que aceptemos, no hay duda alguna que debemos tener en cuenta el arte etrusco para aquilatar debidamente nuestro arte ibérico» (FLETCHER, 1949, 14).

El texto me venía como anillo al dedo. En julio de 1981 la novena campaña de excavaciones en la isla de El Campello había mostrado a la luz un edificio identificable como posible templo, cuyos paralelos, a primera vista, se iban hacia lo etrusco-italico. Poco tiempo después, en las excavaciones de La Escuera II, dirigidas por el profesor L. Abad, aparecía un jarro de bronce, completo y muy bello, de indudable raigambre etrusca. Con tres meses de diferencia la relación de Iberia con lo etrusco se me ponía ante los ojos doblemente y ello me espoleó a hilvanar unas notas sobre el tema, que es bastante más prolijo de lo que podría pensarse, al menos en un primer momento de la investigación. A medida que he ido colacionando papeletas de mis archivos y publicaciones más modernas, he podido comprobar que un tratamiento adecuado de la cuestión ibero-etrusca podría extenderse hasta los límites de una tesis doctoral, sin gran esfuerzo. No es tal mi intento en este instante, sino tan sólo revivir en la memoria de los investigadores algo que siempre ha estado presente en la bibliografía, pero siempre con escasa fortuna. Lo etrusco ha sufrido de mal de ojo, al menos en los estudios hispánicos, y todavía hoy cede el paso —creo que sin razón— a ciertos espejismos arrastrados del cultivo excelente, pero obsesivo, del mundo clásico griego, perfección a la que hay que acercarse, siguiendo una tradición que ya arrastramos desde el siglo XVIII. Me decidí, pues, a poner en orden mis notas de lectura, ampliar algún aspecto que estaba un poco cojo, y redactar este texto que no quiere en modo alguno ser una puesta a punto exhaustiva de los problemas sino una *meditación personal* en torno a una serie de puntos de coincidencia, con la intención de ponerlos claros para mí en primer lugar y secundariamente, y si ello es posible, hacerlos valer como excitatorio de la imaginación y voluntad de otros investigadores que se pueden sentir tentados por este anzuelo, que hace más de cincuenta años que se pasea por nuestras aguas, cargado con rico cebo, sin que nadie se haya dispuesto del todo a morderlo y agarrarse a él. Estoy completamente convencido de que una prospección sistemática de muchos de los detalles que aquí quedarán solamente apuntados daría mucho de sí en orden a entender mecanismos de funcionamiento de nuestra comunidad antigua.

Dicho esto por vía de prólogo, quiero manifestar también algunas premisas casi axiomáticas dentro de las que me moveré. Creo —con muchos autores que posteriormente habré de citar— que el mundo ibérico, y no sólo su arte, es una creación autóctona, evolutiva, que parte de una serie de condiciones que no son disímiles a las de otros pueblos circunmediterráneos contemporáneos, y que si en algo se distingue de ellos es en una cronología levemente más avanzada, sobre todo por lo que hace referencia a la Iberia estricta que no es la Turdetania-Tartésside. Por tanto me declaro ya de entrada contrario a la fórmula ordinaria y tradicionalmente recibida de *las influencias de... en la formación de la cultura ibérica*, sobre todo porque la cultura es algo mucho más amplio, interesante y complejo que los meros paralelos formales, a los que sin embargo pienso aprovechar mucho en el texto que sigue a estas líneas. Una enfermedad del gremio arqueológico que no me canso de denunciar porque su morbosidad nos empaña los vidrios de los ojos, es empeñarse en ver nuestro mundo antiguo como una suma de contactos y de influencias extrañas, como si los habitantes de la antigua Iberia fueran poco menos que seres mentalmente inferiores, incapaces de elabo-

rar nada por sí mismos sin la paterna guía del griego de turno. La explicación, que no hace falta ser muy despierto para descubrir, proviene de la mezcla de la mentalidad colonialista europea con el espejismo griego (por otra parte dignísima) que nos acompaña como comunidad cultural desde hace siglos. Para el investigador arqueológico, y esto se mantiene con escasas excepciones y sin distinción de credos políticos, Grecia, frente al resto de las comunidades bárbaras mediterráneas u orientales, era «otra cosa», algo excelso frente a la zafiedad local.

Muy pronto, el estudioso, y en esto fueron excelsos Bosch Gimpera o García y Bellido, concibe las relaciones antiguas como una película de indios, con unos *buenos* que son los griegos, y con unos *malos*, que son todos los demás. Así toda la calidad, toda la exquisitez, toda obra de categoría, se atribuye al origen o influencia helénicos, mientras que lo demás, sobre todo lo vulgar, es producto local. Y eso vale para Fenicia incluso, además de para Cartago, Etruria e Iberia. Bastan tres líneas de Heródoto, de cuya solidez historiográfica ya los antiguos manifestaban dudas, para propugnar toda una colonización, y nos hacen mucha falta en cambio análisis afinados que sin salirse del campo de la helonofilia, que me es muy cara, replanteen un poco la visión estrecha tradicional de los problemas (valga como ejemplo de línea correcta en este campo ARCE, 1979, 105-109) acercándose a ópticas más compaginadas con la realidad de los fenómenos humanos y no a la corta visión derivada de hurgar en los basureros de los lugares de habitación.

Sin embargo, dejando de lado la historia de la influencia o no, que puede y debe ser discutida, nos queda un campo diferente, el de los productos suntuarios y el de las coincidencias o los paralelos en el campo de la plástica, que brotan de un mismo espíritu de la época, que es el que configura el «estilo» y el que nos hace reconocer en un momento concreto la obra de Botticelli como quattrocentista y la de Vermeer como flamenca. Esa masa impalpable de matices y de detalles que constituye el enmarque geográfico y cronológico de una obra de arte, sí que puede ser analizada finamente, incluso hasta llegando al extremo burdo de contar las estrías del cabello, el tratamiento de un pliegue o las veces que una roseta se repite. Esta tarea es ciertamente una forma menor de la investigación, mas resulta útil a veces y no por triste y monótona habrá de ser desdeñada, siempre y cuando no se ponga como meta de la existencia investigadora.

Ese conjunto de matices, de paralelos, de imitaciones o de aromas que una plástica concreta puede evocar es el que quisiera en la medida de lo posible traer a estas páginas en la última parte del estudio. Es un campo muy sujeto a la sensibilidad y al gusto personales, al entrenamiento del ojo más avezado o menos a unas u otras artes, pero siempre es interesante destacarlo y por otra parte sobradamente lícito pues no otra cosa han llevado a cabo muchos grandes nombres que apoyan sus argumentos probatorios en series de fotografías.

Con lo dicho por sobrentendido estructuraré este texto en tres apartados; un repaso a la bibliografía y a las opiniones sobre el tema espigadas al azar de diferentes lecturas, sin pretensión de esquilmar del todo el campo; un repaso a los objetos de procedencia etrusca encontrados en Iberia, y otro a los paralelos de carácter formal e incluso de otros campos de la cultura no estrictamente artísticos que se pueden poner de manifiesto entre ambas civilizaciones, de parecido rango y no dispar importancia, aunque lo nuestro, por cercano, siempre nos pa-

rezca más vulgar y doméstico que lo foráneo, avalado por una historia mítica y escrita por autores de venerable antigüedad.

Distinguiré en lo posible los dos mundos culturales, de distinta cronología y expansión geográfica, el tartésico-turdetano, y el ibérico. Parece que es higiénico no echar en un mismo saco fenómenos que pueden distar entre sí algún que otro siglo.

I. Paseo bibliográfico. La visión de las relaciones entre Etruria e Iberia.

A lo largo del repaso a la bibliografía ha quedado claramente establecida una triplicidad de posturas frente al problema, desde un panetrusquismo sostenido con vehemencia, como siempre, por Schulten, hasta el desprecio más completo de su papel, que en sus últimos tiempos mantenía García y Bellido. Entre una y otra postura hay matices innumerables, y una cierta corriente investigadora, que acercándose más o menos a uno de los extremos acepta la validez de las relaciones, y su potencia en mayor o menor medida.

Fue Schulten quien arrancó con violencia en el camino de la importancia de Etruria para la Península Ibérica. Y debió de ser súbito su convencimiento porque en 1920 (SCHULTEN, RE, 111-116) cuando se tradujo al castellano su artículo para el Pauly-Wissowa, no mentaba en absoluto la menor noticia sobre los etruscos, y en 1921 daba a prensas su primera edición de Tartessos (SCHULTEN, 1972) en que el panetrusquismo era la norma. Si faltaba algo aún remató el tema diez años después (SCHULTEN, 1930). La vehemencia característica con que acometió sus tareas (TARRADELL, 1975) no es la mejor manera de convencer al público ni tampoco de llevar a cabo un análisis frío y desapasionado como solemos esperar del investigador. Pronto sus hipótesis, sobre todo las de carácter filológico, fueron cayendo bajo la segur implacable de otros especialistas, y al final hasta lo aprovechable de su obra cayó en entredicho y sólo en épocas recientes Blázquez lo ha reivindicado con encendido verbo (BLÁZQUEZ, 1968, 198).

Si hurgamos por la bibliografía, posiblemente sea sólo Blázquez quien después de Schulten haya defendido en mayor número de veces los contactos etruscos, los paralelos, influencias, préstamos y matices conjuntivos, debido —a mi parecer— a su muy notable conocimiento del mundo cultural tirreno, que le ha permitido siempre afinar más que el resto de los contemporáneos en este campo.

Al lado de esta postura nos hallamos con el otro extremo, la negación de contactos que va desde la global hasta la más matizada, que sustenta la falta de comercio tan sólo. Su arranque, hasta donde llegan mis notas, vendría con Bosch Gimpera (BOSCH GIMPERA, 1928) que nunca aceptó contactos salvo algún paralelo superficial como el de las murallas y el aparejo de la cámara sepulcral de Toya, la bicha de Balazote y el toro pintado en la *Tomba dei tori*, o algún paralelo entre Cerro de los Santos y Vulci. Para Bosch era el arte grecooriental el padre de lo ibérico, y sólo se preocupaba por la distancia cronológica entre los modelos supuestos y sus imitadores ibéricos (BOSCH GIMPERA, 1928, 177). Mucho tiempo después (BOSCH GIMPERA, 1944, 206-7) aún volvía sobre «el problema etrusco en España» en contra de las posturas lingüísticas de Schulten, recogiendo los pocos objetos etruscos que había señalado García

Bellido, y manteniendo que lo etrusco que pudiera haber, además de poco era «traído por los griegos» y señalando como dato en contra de la presencia de etruscos en España (sic) la narración de Diodoro de Sicilia (TARRADELL, 1975. BENOIT, 1965).

García Bellido, que había recogido en los años treinta los escasos hallazgos etruscos hispanos conocidos, como veremos más adelante, y que incluso había homenajeado a Mérida con un broncecito de escasa entidad posiblemente tirreno, cambió poco a poco de opinión, y ya en 1954 (GARCIA BELLIDO, 1954, 5) mantenía que «cuatro fueron los pueblos históricos que, de un modo u otro, con mayor o menor intensidad, actuaron durante la edad antigua como colonos de la antigua Hispania... los púnicos, los griegos, los etruscos y los romanos. Los únicos que dejaron huella profunda e indeleble fueron... los romanos...», afirmando después que en cuanto al influjo ejercido por todos estos pueblos habría que «reducir al mínimo la aportación etrusca, la cual no llegó a ser sino un simple contacto de vecindad y en casos una ganga que nos vino con la conquista romana de los siglos II-I a. C.» (!).

La misma enemiga a lo etrusco, sólo que motivada por otros enfoques, manifestó desde antiguo M. Almagro (ALMAGRO, 1949) que en su recensión y crítica a M. Renard, además de desmontar los paralelos artísticos que éste propugnaba, atribuye a los focenses el acarreo hacia Occidente de los materiales etruscos, sobre todo el *buccherò nero* encontrado en el área de Massalia a Emporion. Posteriormente, en un rico y sugestivo artículo (ALMAGRO, 1975) templea un poco sus expresiones anteriores adoptando una postura más ecléctica, que arranca del concepto de una *koiné* orientalizante que se ha ido imponiendo con justa razón, y defendiendo que los paralelos tradicionalmente esgrimidos entre el arte etrusco y el ibérico han de ser vistos no como originarios de aquél sino «paralelamente creados en Etruria e Iberia por las mismas corrientes orientalizantes que fecundaron la Italia etrusca y España». Esta postura razonable se queda un poco en el aire cuando olvidando el valor importante de esa *koiné*, de la que luego habrá que hablar, se escapa por los vericuetos de la Alta Siria como madre nutricia de todo, concepto que además de sumamente discutible ya está siendo discutido con toda razón. Unos años después y tratando de piezas que muy bien podrían en algún caso mostrar paralelos etruscos, mantenía sus tesis orientales (ALMAGRO, 1979). Al tiempo, y en un excursus colateral de un estupefacto trabajo, M. José Pena (PENA, 1976-78, 523 ss.) tras pasar revista al escaso material cerámico tipo *buccherò* concluía que «hoy por hoy puede afirmarse que no existe un comercio directo etrusco en las costas del levante y del sudeste peninsular». La opinión es muy tajante y veremos cómo se puede suavizar un tanto, aunque sin echar en saco roto su excelente argumentación.

Mucho más abundante es la cantidad de autores que se sienten partidarios de algún modo de relación. Siguiendo este florilegio, que en modo alguno pretende ser exhaustivo, habría que comenzar, cronológicamente, con los tiempos en que García Bellido aún creía en los etruscos. En 1931 publicaba en dos distintas revistas un estudio sobre el tema (GARCIA BELLIDO, 1931, 119) en que mantenía que «debe afirmarse la existencia de estas relaciones o contactos entre nuestras costas y los etruscos», recogía un lote de objetos que serán mencionados en su lugar correspondiente y describía las influencias sobre el arte ibérico.

M. Astruc, dispuesta a defender una influencia greco-arcaica (ASTRUC, 1937, 42 ss.) sobre el arte ibérico advertía sin embargo «une influence étrusque directe» en las esculturas de Elche y los bronce de Castellar de Santisteban y de Despeñaperros, en lo que seguía la opinión de Lantier. Este (LANTIER, 1940) proponía poco después un origen etrusco de los bronce ibéricos. Más panetrusquista en un principio, aunque luego amainara velas, era F. Benoit que ya prefiguraba el concepto de *koiné* greco-etrusca al tratar de la esfinge de Bogarra (BENOIT, 1951, 13-18). Posteriormente sus matizaciones fueron más del lado de la influencia jónica (BENOIT, 1968) sin olvidar no obstante los contactos etruscos (BENOIT, 1965).

En estas tierras Fletcher tempranamente se inclinó por estimar la posible influencia etrusca sobre el arte, separándose de la línea de I. Ballester, que poco antes había mantenido una visión helenizante cercana a la de Bosch Gimpera (FLETCHER, 1949, y BALLESTER, 1945). Fletcher repasa la historia de la investigación, recoge las críticas a Schulten y los trabajos de García Bellido, propone algunos paralelos formales para concluir «la posibilidad de relaciones entre etruscos e iberos, ya directamente, ya por mediación del comercio púnico» y que es preciso el arte etrusco «para aquilatar debidamente nuestro arte ibérico». Posteriormente (FLETCHER, 1960, 50) se ratifica casi con las mismas palabras, por más que anota que ya desde los últimos años de la década de los cincuenta García Bellido y Almagro quitan importancia a estos contactos o influencias en tanto que Blanco los aceptaba. En efecto, así lo hacía al publicar el vaso de Valdegamas y sus Orientalia (BLANCO, 1953), como veremos más adelante. Blázquez comenzaba ya a marcar su opinión filetrusca por las mismas fechas (BLAZQUEZ, 1957) y la continuó en multitud de lugares (BLAZQUEZ, 1968; 1975; 1977 y 1979) no sólo referida a costumbres o ritos religiosos, sino a la estricta cultura material como lo revelan el catálogo de piezas etruscas de hallazgo hispánico (BLAZQUEZ, 1968, 199 ss.) o los paralelos etruscos que con razón postula para Pozo Moro (BLAZQUES, 1979) y su mención de bronce etruscos hallados en Sanlúcar de Barrameda, en el mismo trabajo.

Si seguimos cronológicamente el florilegio de autores y citas, habría que traer acá ahora la opinión de Langlotz (LANGLOTZ, 1966) en su estudio panfocense. Un par de años después de su publicación visitó el museo de Alicante y tuvo ocasión de escuchar de sus labios ratificaciones y modificaciones a sus hipótesis, tremendamente sugestivas, pero que parece pueden ser acusadas de una cierta debilidad metodológica al intentar reconstruir un arte desconocido o poco conocido a través de sus hipotéticos paralelos occidentales. La valoración oral que entonces hizo del capitel en relieve, de marfil, de la necrópolis de la Albufera, comentado en su texto, me resultó por demás ilustrativa. Independientemente de la veneración que le es debida, en este campo se dejó llevar por el espejismo griego que acomete, y con razón, a multitud de investigadores. El capiteliño, aplique de un mueble, que considera como importación griega, aparece también en otros muebles occidentales, más cercanos a la costa ibérica, y no hace falta buscar un origen tan lejano. Contemporáneamente Kukahn (KUKAHN, 1967) planteaba los componentes oriental y jónico y etrusco de los bronce arcaicos ibéricos.

Posteriormente, Morel, que tanto ha trabajado en la delimitación y alcan-

ces del papel focense en el Mediterráneo occidental, proponía la evidencia del comercio etrusco y del comercio púnico en la «precolonización focense» (MOREL, 1975, 953, y 1973-74, 142 ss.). Maluquer de Motes, que inicialmente había dejado muy de lado lo etrusco (MALUQUER, 1970, pássim.) hace unos meses, en su ponencia ante el Congreso Nacional de Arqueología de Murcia, y en su exposición oral, dejaba entender la posibilidad de una «transmisión secundaria» etrusca para los influjos orientalizantes, apoyada en sólidos argumentos de carácter formal (MALUQUER, 1982).

Concluye aquí el repaso de la bibliografía. Voluntariamente incompleto, y con ello no se indica más que ha sido efectuado sobre material que estaba a mano, sin más selección que la azarosa, de lo que se desprende que nadie debe considerarse preterido porque sus opiniones, siempre válidas y dignas de análisis, no figuren en esta apretada síntesis que, ya lo he dicho, no pretende en modo alguno convertirse en una historia de la conceptualización arqueológica de las relaciones etrusco-ibéricas. A lo más que alcanza su pretensión es a señalar que el palenque está dividido, que tres damas ofrecen la joya, y que no son pocos los paladines que lidian encarnizadamente en este torneo.

El concepto de una «koiné» orientalizante, en la base de la comprensión del fenómeno originario de lo ibérico.

Poco a poco, desde las posiciones antiguas que hacían de lo ibérico un arte provincial, pegado a lo griego, hasta el presente en que la visión ha cambiado ligeramente por más que sea mantenida en algún caso, se ha ido manifestando a los investigadores una realidad insoslayable. El arte ibérico tiene una personalidad propia, que ha de ser estudiada desde dentro (así lo propugnó en LLOBREGAT, 1972) antes de acudir a los paralelos foráneos. Hemos pecado mucho los investigadores hispánicos en este campo, al buscar la explicación de todo el mérito de las piezas ibéricas en el mundo griego arcaico, sin caer en la cuenta de la entidad que el arte ibérico manifiesta. Reducido a copia, a suma de influencias, a arte provincial, nada se le dejaba a la evolución y manifestación de su idiosincrasia. En lo que conozco de bibliografía hay que señalar la temprana visión de un especialista de la talla de Pallotino, que hace treinta años defendía esta entidad de los artes periféricos (PALLOTINO, 1953) en un artículo subyugante que informó lo mejor de mi trabajo sobre el arte ibérico contestano. Sus precisiones sobre el arte ibérico como participante de pleno derecho de «aquella grandiosa expresión figurativa mediterránea» propiciada por la experiencia de las artes del Próximo Oriente y del área egeoitálica, es un precedente capital de las visiones que nos han ido siendo servidas posteriormente.

La clave del tema hay que verla en el enfoque «provincial» o «nacional» del mundo ibérico. En el primer caso sus manifestaciones no serían otra cosa que escuelas de Grecia, y sobre todo de la Jonia. En el segundo, que ahora comienza a abrirse a la comprensión de los investigadores, nos hallaríamos ante una creación propiciada por un complejo de influencias formales, transmitidas mediante objetos muebles del orden de los bronceos repujados o plenos, la eboraria, las terracotas, todo un mundo de «artes menores» que habrían dispersado, gracias a su fácil transporte, una amplia gama de convenciones artísticas ligadas, sin du-

da, a creencias religiosas que hoy nos resultan oscuras, arraigadas en lo más profundo del inconsciente, que permitían sincretismos desorientadores al investigador hodierno, pero que eran paladinas y evidentes a los hombres de la antigüedad, que por encima del nombre y del mito concreto columbraban la numenidad y la hierofanía, ligadas a las que les habían sido transmitidas por sus antepasados desde posiblemente etapas preneolíticas. Porque este arte que habremos de analizar en más de una ocasión en lo que queda de texto, es radical y fundamentalmente religioso y litúrgico, algo que ha visto muy bien Blázquez, y sólo desde esta perspectiva puede ser comprendido. He intentado una aproximación al tema, que pienso desarrollar en otros trabajos (LLOBREGAT, 1982) desde la óptica del mito ingénito en la comunidad humana, a través de la simbología resurgente una y otra vez y que perdura hasta nuestros días. Esa simbología hoy subsistente estaba en pleno florecer en el momento ibérico, y era la misma que podía encontrarse en todo el circuito perimediterráneo y sus aledaños hacia el Oriente Próximo. No es, pues difícil, encontrar unas mismas manifestaciones artísticas, igual que no nos sorprende la comunidad de símbolos entre Rafael y Murillo, herederos de una *koiné* tridentina, por más que seguramente el segundo nunca llegó a ver una obra del primero, amén de la distinta «nacionalidad» si es que de tal modo puede hablarse mucho antes de que se inventaran los nacionalismos.

Parece evidente que en una etapa que denominaremos anteibérica por comodidad, el Mediterráneo bullía con una cosmovisión artística pareja, heredera sin duda de lejanas raíces mesopotámicas, configuradas en el mundo siro-fenicio al igual que lo hacían en Anatolia costera. Nos olvidamos a menudo de que fue la matemática y la observación científica de los sacerdotes sumerios y babilonios la que sienta las bases de la ciencia jonia y del pensamiento presocrático (FARRINGTON, 1966) y que una situación pareja había de darse en el mundo de la plástica. Postular por tanto una comunidad de estímulos y de formas artísticas perimediterránea, a la que por comodidad llamaré *koiné*, no hace sino poner de manifiesto ese ir y venir de formas y técnicas artísticas que van a propiciar el surgimiento de los distintos artes «nacionales». Y convendría hacer aquí un distinguo que habría que desarrollar de modo mucho más amplio de lo que nos es posible en este texto, cuya finalidad es muy otra. En llegando a un cierto punto no se puede hablar de artes nacionales en este período apical del mundo circunmediterráneo, tal es el entramado de unos con otros que sería difícil, y de ello daré pruebas bibliográficas posteriormente, definirse sobre la genuinidad rodia o samia, corintia o fenicia, etrusca o ibérica, de un objeto concreto. Hay que acudir a detalles técnicos, composición de metales o de pastas cerámicas, tipos de remache o soldadura, variaciones de unas molduras o un galbo, para distinguir, en lo posible, una u otra procedencia. Qué duda cabe de que para el usuario de la época todos juntos constituían «la moda, lo que se llevaba» y que le tenía bastante sin cuidado la estricta procedencia alógena o la imitación pura local. El objeto estaba *à la page* y eso es lo que importaba (y lo que hoy mismo sigue importando, que tanto no hemos cambiado).

Desde esta perspectiva, que por otra parte es aceptada en general (MALUQUER, 1982), hemos de leer los aportes que hicieron posibles algunos matices de la cultura ibérica. Sería necesario separar lo tartessio/turdetano de lo ibérico,

no sólo por la diferencia geográfica sino también por la cronológica, que en el mundo ibérico levantino es evidente a nivel de yacimientos por más que se quiera estirar la presencia de testimonios del orden que sea y de la cultura que sea.

No pocos son los autores, que desde diferentes puntos de vista y con distinta voluntad acuden a la mención ocasional o fundamental, según los casos y la intencionalidad del estudio, de esta *koiné* orientalizante que se halla en la base de los artes circunmediterráneos. Benoit llegará a decir que la *koiné* orientalizante del Mediterráneo llegó a ser «tellement étroite que l'on ne peut pas distinguer les productions artistiques de Chypre de celles de Phénicie et parfois même de l'Etrurie». Incluso señala, con abundancia de datos críticos, la influencia de la Siria septentrional sobre los bronceos etruscos y sardos (BENOIT, 1965, 29 ss. y 1951). El mismo pretenderá una influencia fenicia en el arte ibérico, si bien matizada posteriormente dentro del marco de los contactos púnico-etruscos (BENOIT, 1965, 37). M. Almagro (ALMAGRO, 1965) pone el origen del arte ibérico en las corrientes orientalizantes que a partir del VIII a. C. inspiran de igual modo las formas artísticas griegas, fenicias o etruscas. Tarradell reconocía el arte ibérico como autóctono, aunque dando por supuestos los estímulos que lo hicieron posible procedentes del Mediterráneo oriental (TARRADELL, 1968). Mas en la cultura material, A. M. Bisi mantiene la coetaneidad de producciones griegas y fenicias dentro del mundo de la colonización semítica peninsular, y haciendo hincapié en que el acarreo de productos griegos arcaicos es debido a los fenicios (BISI, 1970-71).

No obstante el testimonio de un excelente etruscólogo como es A. Hus pone los pelos de punta cuando señala, prefigurando la tesis central de este estudio, las relaciones directas entre Etruria, Capadocia y Siria septentrional en torno al 600 a. C. Puede que aquí encontremos la clave de toda la argumentación, ¿por qué buscar en lejanas tierras del levante mediterráneo lo que está en territorios mucho más próximos?, y sobre todo cuando las manifestaciones artísticas y formales en que se basa la argumentación tradicional pueden ser perfectamente traídas de los centros próximos, relacionados ampliamente con los lejanos. Frente a Bisi, Bendala propugna un círculo microasiático, rodio y chipriota que sería el fautor de los influjos orientales, una cierta *koiné* sólo que más reducida a un mundo de estricta helenidad (BENDALA, 1979). Pero la influencia rodia ha sido completamente debelada por Tsirkin, que mantiene que sus cerámicas, sobre todo en el sur de la Galia, fueron aportadas por los etruscos y que no existe una base sólida para la defensa de la teoría de la colonización rodia en el extremo occidente (TSIRKIN, 1970). Realmente en lo que se refiere a los orígenes de lo ibérico hay que manifestar que todavía en el momento presente estamos muy lejos de poder establecer con precisión su nacimiento, sus bases, y sobre todo llegar a penetrar en el arcano que significa la mentalidad ibérica que había detrás de todo un arte, fácil - difícilmente paralelizable por obra de la existencia de esa comunidad de formas artísticas parejas, y que a la hora de la verdad se nos presenta como un caos, muy claramente descrito por Fernández Miranda (FERNANDEZ MIRANDA, 1979, 51).

Me parece preciso sintetizar un poco mi pensamiento ilustrado por los trabajos que se citan y otros más que no era preciso acumular so capa de erudición, en lo que se refiere al conjunto de concausas que hicieron posible la eclosión ibé-

rica, una eclosión que hay que arrastrar desde lo que por comodidad venimos llamando tartésico.

Creo que hay que defender con la masa de autores que ha sido ya referenciada y que es fácilmente ampliable, que lo ibérico es algo, en cuanto al arte y sus formalizaciones, propio en sus orígenes de la comunidad orientalizante, de un momento concreto de la primera mitad del primer milenio precristiano, y que en sus etapas más resplandecientes, que son ligeramente posteriores a la eclosión de las artes a medida que hacia Oriente avanzamos, recibe una serie de influencias tanto más poderosas cuanto más cercanas. A mi juicio habría que enfocar el problema de las influencias o paralelos —más pronto me inclinaría hacia los segundos que hacia las primeras— del siguiente modo: El arte ibérico nace con la koiné orientalizante que alumbra los artes del levante mediterráneo, del mundo minorasiático, tanto en el continente como en las islas, de Cartago y de Etruria. Parece que por más que queramos encontrar tres pies al gato, en realidad unas y otras corrientes, fenicias, púnicas viejas, helénicas, bien sean jonias, samias o rodias, y todo ello fomentado y propiciado por el conjunto mesopotámico aparente en la alta Siria y en el mediodía anatólico, dio pie a un complejo de convenciones artísticas y artesanales que se muestran por igual en los artes más occidentales, púnico, fenicio de Occidente, etrusco y «tartésico» ya que de algún modo lo hay que llamar. Esto constituye una primera etapa del arte conocido en la Península Ibérica, un arte sin estatuaría monumental, pues estamos aún entre los siglos VII y V a. C. Luego vendrán los grandes conjuntos, del V-IV a. C. como Porcuna, La Alcudía, Corral de Saus o Pozo Moro, que presentan variantes sobre el esquema más normal que se limita a toros, leones o animales fantásticos, de carácter funerario (LLOBREGAT, 1982) en todo caso. No se pretende con esto negar la función funeraria de los otros conjuntos, que parece plausible en Pozo Moro si se superan las dudas sobre algunas descripciones voluntariamente trucadas del proceso de excavación, y que no son del todo evidentes en La Alcudía, donde pueden haber formado parte de un monumento de tipo cáltico, lo mismo que en Porcuna, mientras que se hace difícil determinar el papel de los fragmentos de Corral de Saus que podrían, en principio pertenecer a un *mne-meion* de carácter funerario secundario, sin que se deba excluir cualquier otra interpretación.

Sobre estos conjuntos se ha hecho hincapié tradicionalmente, sobre ellos y sus contemporáneos de escultura animalística, buscando por regla general o bien las raíces clásicas o bien las orientalizantes (sirvan como paradigma trabajos tan excelentes como BLANCO, 1960 y 1981; ALMAGRO, 1975). Estas últimas son previas como ya queda dicho, y en cambio las clásicas, generalmente apoyadas en el ignoto arte de Jonia, sobre todo de Focea, no parecen a mi juicio ser especialmente influyentes toda vez que tenemos más cerca otros mundos artísticos, como el etrusco, capaces de cumplir la función. Porque, independientemente de la autopsia, lámina en mano, no es posible a menudo distinguir el trazado de unos labios sonrientes, o de un ojo, entre piezas escultóricas del Oriente mediterráneo (Mer Egée et Grece des Isles, 1979; PEDLET, 1976) de Etruria o de Iberia oriental. Y es que en unas y otras se manifiestan de forma idéntica las mismas invariantes, una misma voluntad de estilo, un idéntico trazado de cabelleras, crines, melenas, de ojos, labios y manos, de actitudes e indumentos, de

gestos y volúmenes. ¿Por qué, entonces, buscar muy lejos lo que podemos hallar en territorios cercanos y relacionados con nuestras costas orientales? ¿Hace falta irse a la Jonia, compañera de un mismo espíritu artístico y de una misma moda; hace falta irse a la alta Siria, que informó los precedentes de ese arte del siglo V y IV a. C.? Podemos buscar los contactos en Etruria, que convive con lo ibérico dentro de una misma comunidad orientalizante, sólo que sensiblemente más vieja en lo que hace referencia a la plástica escultórica. Este será el *leit motiv* de lo que queda en este estudio, la relación comercial, y formal y plástica con Etruria, e incluso un poco más allá, la misma concepción religiosa que une en ocasiones los pueblos. No hay que olvidar, por lo que a esto respecta, dos datos de interés, el uno lo sincrético de las religiones mediterráneas occidentales a partir del siglo IV (HARDEN, 1963, 69 ss.), el otro la influencia del inconsciente colectivo propugnado por Jung en las concepciones religiosas de una comunidad homogénea (JUNG, 1981 a y 1981 b) tanto por la geografía como por la mitología, de la que podemos postular un complejo de creencias ctónicas y uránicas paralelizable con las orientales, y por ende capaz de recibir un mismo tratamiento formal.

A tal fin dedicaré dos capítulos, el primero para probar la existencia de contactos comerciales —cualquiera que sea la vía por la que llegaron, puesto que en último término lo que importa es el contacto con precedentes o paralelos formales más que la presencia física— y el segundo para poner de manifiesto una selección de las influencias en el campo artístico y religioso que abonan la hipótesis y que además permiten, mediante la cercanía geográfica, evitar el largo y complejo rodeo que nos conduce siempre a la koiné orientalizante, de base en el Mediterráneo occidental, y el manido modelo jónico, que se explica más fácilmente por el camino etrusco.

II. Los objetos atribuibles a las relaciones comerciales entre Iberia y Etruria.

Trataremos tres categorías de objetos, la cerámica, el metal y los adornos, por más que dentro de cada una de ellas haya que señalar distintos órdenes. Comencemos por la cerámica, que dada su escasez hay que suponer como objeto de comercio y no de presencia o asentamiento (ARCE, 1979). Los hallazgos de *bucchero nero* se concentran en general en la Baja Andalucía o en el entorno ampurdanés, sin que sean extraordinariamente abundantes, todo sea dicho. Existe un tesis de licenciatura que no he visto, citada por M. J. Pena (PENA, 1976-78, menciona a HUNTINGFORD, 1975) que debe poner al día la materia. En Andalucía, además del lote de piezas del Museo de Cádiz, de procedencia incierta, hay los fragmentos que Benoît asegura haber visto en El Carambolo (BENOIT, 1965, 55). Voluntariamente habría atribuido estas piezas a un contacto tartessio-etrusco, pero la reciente extensión de hallazgos hacia levante, con la aparición en Río Guadalhorce de tiestos de *bucchero*, me hace creer que su acarreo pudo ser tanto de comercio etrusco (?) como más probablemente fruto de contactos fenicios (ARRIBAS, 1967; ARIBAS-ARTEAGA, 1975).

En cambio la aparición en tierras catalanas de *bucchero* ha de ser vista desde la perspectiva común con la colonización del sur de la Galia (BENOIT, 1965, parte I, pássim) en la que perduró el comercio tirseno hasta fechas bien avanzadas de la expansión colonial massaliota (GALLET DE SANTERRE), lo que vie-

ne a contradecir con argumentación más sólida y mayor número de datos lo expuesto por Almagro acerca de que los etruscos tuvieron un papel mínimo en el Occidente mediterráneo (ALMAGRO, 1979). De otra parte me exime de extenderme más sobre el tema la existencia de estudios recientes garantes (ARRIBAS-TRIAS, 191; SANMARTI-MARTI, 1974; GRAN, 1974, y ROUILLARD, 1975, citado por PENA, 1976-78). Hay sin embargo algo que obliga a dejar la explicación del círculo de Massalia que nos resultaba válida para los yacimientos ampurdaneses. Mucho más al sur, dentro de lo que hoy es provincia de Tarragona encontramos también materiales de tipo etrusco (SANMARTI, 1975, 759 y 1973) que quizá habría que poner en correlato con los hallazgos de ánforas etruscas en aguas mucho más meridionales de la costa levantina. Efectivamente el Museo Provincial de Alicante guarda un ánfora etrusca (RIBERA, 1981) fechable en la primera mitad del V a. C. y que es de procedencia local aunque se desconoce su lugar exacto de hallazgo. Si pensamos que el aríbalos de Villaricos clasificado como corintio por García y Bellido (GARCIA BELLIDO, *Hisp. Graeca*, II, 178, lám. CXXIX) ha de ser considerado como etrusco en opinión de Blázquez (BLAZQUEZ, 1968, 203) habremos dado prácticamente la vuelta al litoral, con datos mínimos, pero que cualquier azar puede aumentar el día menos pensado.

Mucho más voluminosa es la cantidad de piezas de bronce, tanto vasijas como bronce figurados, que podemos atribuir a origen etrusco. Sin pretensiones de agotar las listas intentaré componer un elenco de las piezas que pueden ser consideradas, por áreas geográficas. En primer lugar hay que destacar la concentración que se establece en el área que se ha venido denominando por comodidad tartésica. La liebre la levantó Blanco (BLANCO, 1953) al considerar como pieza etrusca el vaso de Valdegamas, fechándolo en el tránsito del VI al V a. C. y paralelizando el vaso del Instituto de Valencia de Don Juan del tipo de Cañada de Ruiz Sánchez con los vasos de la tumba Regolini-Galassi. Su idea de que se trata de vasijas fabricadas en Etruria para el mercado púnico, por demás seductora, es recogida y ampliada por Benoit (BENOIT, 1965, 55). Luego vino la oleada tartésica y su moda en la bibliografía, y García y Bellido hizo todo tartésico en un intento de unificación imparable. Habría que revisarlo, ya que piezas de ese complejo pueden perfectamente ser interpretadas tanto desde procedencias foráneas como también, en parte, en su calidad de motor de la moda orientalizante en la Península y su vehículo de transmisión de formas. La gran jarra de la tumba de la Joya (ORTA-GARRIDO, 1963) con sus asas rematadas en palmetas y todas sus semejantes hay que atribuirles a origen etrusco y no rodio como se venía diciendo (SHEFTON, 1979) y hay que fecharlas en torno al 700 a. C. Algo de esto había intuido tiempo atrás Jully (JULLY, 1968, 45 ss.) aludiendo al vaso de Valdegamas y al fragmento de decoración del borde de boca de una pieza parecida que publicara Blanco (BLANCO, 1965). En la misma línea de paralelos hay que colocar el asa de sítula de Alosno (GARRIDO-ORTA, 1966) cuyas extremidades en forma de cabezas de ánade y la decoración de circulitos permiten atribuir un origen etrusco. De Sanlúcar de Barrameda señala Blázquez (BLAZQUEZ, 1979) la aparición de bronce etruscos del siglo VI final, aún inéditos.

Por el resto de Andalucía podemos aludir al oinochoe de Granada (BLAZ-

QUEZ, 1968, 199) y a otro jarro de bronce en curso de estudio por A. Mendoza Eguaras, que me mostró fotografías del mismo en octubre de 1981, y que es de origen etrusco o paralelizable.

En Cataluña se ha señalado un lote de asas de oinochoe del Museo de Barcelona (VEGAS, 1957) que son de procedencia dudosa pues parece que venían del comercio de antigüedades, pero que en todo caso nos permiten validar otro hallazgo, en este caso balear, la palmeta de remate de un asa de jarra procedente de Son Real, del Museo de Alcudia en Mallorca (TARRADELL, 1964) lo que no es extraño puesto que en las Baleares mayor y menor la influencia etrusca itálica en general es notable, valgan como ejemplo los petos circulares repujados, de tradición etrusca, y que son abundantísimos, o los yelmos de Ses Païsses y del Museo de la Sociedad Arqueológica Luliana (FONT, 1970, 396). Pero no quiero introducirme en este ámbito que bien poco tiene que ver en el momento de que tratamos con la Península Ibérica, y prefiero reducirme al área peninsular estricta. Retornando a Cataluña, Almagro considera centroitálico el doble prótomo de carnero, de bronce, procedente de Ampurias, que hoy se conserva en el SIP de Valencia (ALMAGRO, 1949). También en Ampurias apareció un espejo etrusco (GARCIA BELLIDO, 1936, 161) y en Ullastret el asa de una sítulastamnos de origen etrusco y del siglo V a. C. (SANAHUJA, 1971) comparable con el asa de sítula de la Covalta de Albaida (GARCIA BELLIDO, H. G., lám. XLIII) de similar uso y origen, aunque García y Bellido la hacía suditálica. Entrados así en territorio valenciano, habrá que señalar la espada etrusca de Bétera, según Blázquez (BLÁZQUEZ, 1968, 204) un trípode orientalizante, con decoración de círculos concéntricos parecida a la del asa de Alosno, procedente de un poblado ibérico, cuyas fotografías ha tenido la gentileza de mostrarme la profesora C. Aranegui, que lo tiene en curso de estudio, y el jarro de bronce hallado en septiembre de 1981 en las excavaciones que dirige el profesor L. Abad Casal en La Escuera, con asa sobreelevada, obra etrusca que puede fecharse en el siglo V en su segunda mitad. Sus asas tienen un perfecto paralelo en las del cabezal de caballo publicado por García Bellido (GARCIA BELLIDO, 1931, 130) que procede de la Colección Vives sin que se conozca su lugar de hallazgo, pero que quizá podríamos traer hacia el sur o sudeste por gracia del cabezal semejante hallado en la necrópolis de Villaricos (SIRET, 1906, lám. 6 y comentario).

Están además las piezas de colección que García Bellido atribuyó a procedencia etrusca, que son además del cabezal citado, un bronce con leones afrontados, procedente de Elche, y que debe de ser pasarriendas o algo parecido, así como la serie de bronce figurados que también pertenece fundamentalmente a hallazgos baleares: guerreros desnudos, tocados con casco tan sólo y armados de lanza y escudo. Tomados como falsos los primeros aparecidos (MARTINEZ SANTAOLALLA, 1946) la investigación posterior los ha ido reivindicando y siguen apareciendo otros ejemplares, que constituyen ya un conjunto de gran belleza. García Bellido siempre los calificó dentro de la corriente helenizante y propuso un origen debido a la presencia de mercenarios en el mundo suditálico que los habrían traído como botín. Recientemente Olmos revisa la hipótesis y propugna una más lógica (OLMOS, 1979, 87 ss. y nota 13) basada en el auge de los talleres de Vulci o de Capua, y en otro trabajo atribuye a taller etrusco-campano el Dromeus de Rafal del Toro, el Sátiro de Lluçmajor, la máscara de Sileno de

Pollentia, así como en la Península el Centauro de Rollos (OLMOS, 1977, 371 ss. BLANCO, 1961-62, 187, también cree en un dios etrusco representado en las figuras de guerreros desnudos con casco y cimera).

A este conjunto de bronce figurados hay que añadir los ya catalogados de antiguo como etruscos por García Bellido; la perdida Koré etrusca de la colección Cazurro; el guerrero desnudo, con botas y gorro cónico de Cádiz, en el Louvre; el guerrero desnudo con gorro cónico, de tipo sardo de la colección Vives (GARCIA BELLIDO, 1931) o los mencionados por Blázquez: la mujer recostada de El Raso, Avila, en el Museo de esta ciudad; la sirena de Rafal del Toro; la cabeza de león de Ampurias (BLAZQUEZ, 1968, 199 ss.); la figurita recortada sobre plancha de Ampurias (GARCIA BELLIDO, 1934, 303) o el bronce de Despeñaperros que Martínez Santaolalla consideró como importación etrusca (MARTINEZ SANTAOLALLA, 1934, 173), pero que más probablemente a mi juicio habría que tenerlo como obra ibérica de excelente arte, opinión que parece seguir Nicolini (NICOLINI, 1969, recoge toda la bibliografía anterior, además de la del propio autor).

En fin hay algunos escarabeos o entallos que perfectamente pueden ser atribuidos a taller o comercio tirseno. Benoit ha señalado el comercio etrusco de objetos de tipo egipizante (BENOIT, 1965, 38) y una ojeada a las láminas de Zazoff permite atribuir a taller toscano (ZAZOFF, 1968) el entallo o escarabeo, del que sólo se conserva una impronta en lacre, procedente de La Albufereta (FIGUERAS PACHECO, 1956, lám. XI, 1).

Con este resumen rápido y somero se pretende tan sólo recordar que no es tan poco lo etrusco de origen que encontramos en la Península, y que se multiplicaría abundantemente si mirásemos también las Baleares.

Lo que sin embargo sucede es que por una vieja tradición los etruscos y los púnicos son los «malos» mientras que los «buenos» son los griegos y los romanes. Quizá el hecho de que fueran los segundos quienes ganaran las guerras haya arrastrado la mentalidad siempre bélica de los arqueólogos, cuya labor, por más que pueda parecer una ocupación pacífica, revela un espíritu guerrero en la misma nomenclatura: ante una hoja metálica o de sílex se habla más pronto de puñal que de cuchillo, por ejemplo. Habría que tomar en cuenta como colectivo el consejo acerca de la simpatía que Homero siente por Héctor, que perderá al final, mientras trata de peor manera al furioso y vencedor Aquiles (FINSLER, 1930, 257 ss.). Ese desprecio, que no lo hay mayor que no hacer aprecio, por lo púnico y lo etrusco va cambiando. Desde hace ya casi veinte años el papel fenicio y púnico en la puesta en funcionamiento del período orientalizante peninsular ha sido abundantemente puesto de manifiesto y hasta ha dado pie a alguna que otra reacción clasicizante, defensora de la tradición helénica por encima de todo, con un cierto resabio reaccionario como si la vieja ortodoxia del influjo griego hubiese sufrido merma al poner en su lugar histórico el papel de los semitas. Etruria sin embargo, tan paralela en su evolución y en su nacimiento al desarrollo de lo ibérico, sigue siendo preterida y no considerada, posiblemente como una reacción de horror ante la megalomanía tirsena de Schulten. Mas parece que es bueno el poner las cosas en su puesto y comenzar a dar a cada cual lo suyo, sin filias o fobias preconcebidas. Posiblemente por mi filia hacia las minorías extrañas, que he manifestado ya en la elección de otros temas de investiga-

ción, y por la evidencia tangible de multitud de paralelos, me he dedicado a componer este sumario apresurado, reivindicador del papel que tuvieron en el desarrollo del mundo ibérico los tirsenos. No más del que tuvieron, pero tampoco menos.

III. Un florilegio de paralelos formales etrusco-ibéricos en el campo de diversas artes y actividades.

Desde antiguo se viene haciendo hincapié en la relación que puede advertirse en la arquitectura. Ya Schulten se fijaba en las murallas de Tarragona y en el uso de relieves de cabezas para paralelizarlos con Etruria. Es corriente hablar de la cámara sepulcral de Toya (CABRE, 1925) como construcción con paralelos formales tirsenos; Fletcher le hallaba semejanzas con la tumba Regolini-Galassi (FLETCHER, 1949) y más recientemente Blázquez se inclina por ver en ella paralelos chipriotas (BLÁZQUEZ, 1979). Lo cierto es que las cámaras de Galera, con pavimentos y muros pintados, se acercan bastante al concepto de la tumba etrusca pintada, y también al de la sud itálica, como las relativamente recientes de Paestum.

En la Illa dels Banyets de El Campello, Alicante, en curso de excavación, nos hallamos con un edificio que formalmente tiene mucho que ver con el templo toscano tal como lo describe Vitrubio: Un pórtico con amplias antas y dos columnas, de las que se conserva la base y parte del fuste, de sección octogonal ambos, una gran puerta y una cella tripartita con la cámara central de mayor anchura a la que flanquean dos cámaras de la misma longitud y menor anchura, con puerta sólo a la cámara principal, y restos de dos posibles cámaras zagueras, con unas dimensiones de nueve por doce metros en lo conservado. Los hallazgos cerámicos permiten fechar este «templo» a principios del siglo IV; su aparejo de zócalo de piedra enlucida con barro y una superestructura de adobes, en parte conservados in situ, la pintura rojo cinabrio de la fachada, todo ello se adecúa muy bien con las características del templo etrusco descritas por los antiguos autores y por las que indica con datos de las excavaciones Maiuri (MAIURI, 1960, 54 ss.). La columna de sección octogonal, con basamento del mismo tipo, que exige un capitel de orden eólico o protojónico sólo se encuentra en algunos monumentos etruscos, y hay que postular una dependencia estilística y formal que no tiene nada que ver con la estrictamente religiosa al menos por el momento. Las plantas tripartitas de Pyrgi (COLONNA et alii, 1964, lám. XXV) dan una impresión semejante, pero no idéntica. Las columnas, aunque no iguales, podrían hallar un paralelo en las de la cámara sepulcral de Galera (GARCIA BELLIDO, 1971, fig: 12) cuyo paralelo etrusco ya hemos comentado.

Donde más salta a la vista el paralelismo formal es en el mundo de la plástica, sobre todo en la gran escultura. No cabe duda de que los paralelos más expresivos, como ciertas actitudes, el tratamiento de ojos almendrados, de labios y de otras características de este tipo tienen mucho más que ver con el precedente de la *koiné* orientalizante, común a todos los artes posteriores circunmediterráneos que no a una dependencia formal estricta de unos con otros. No obstante, dada la costumbre de traer estos detalles de diseño desde el arte jónico, y ahora últimamente, con desprecio del tiempo y del espacio, de una Siria neohitita mu-

cho más antigua y bastante más lejana, no parece descabellado dentro de la misma sinrazón proponer unos modelos más semejantes, más cercanos, y con los que podemos postular, como ha quedado visto, un contacto incluso físico. Porque en sana metodología y en recto juicio es más comprensible la relación, la filiación, la dependencia, el paralelismo, con lo próximo que con el remoto, con lo más o menos contemporáneo que con lo alejado en el tiempo, y desde ese punto de vista el lugar ideal del que traer los paralelos, tanto por cercanía geográfica como por inmediatez cronológica es Etruria, donde encontramos, con sólo hojear un libro de láminas, multitud de ejemplos flagrantes, que hieran la vista de puro parecidos.

Veamos, pues, algo de la plástica, comenzando por la gran escultura. Hay un acuerdo bastante unánime en ver la Bicha de Balazote paralelizada con el toro androprosopo de la Tomba dei Tori que acomete a la pareja que copula tras de un árbol (SPITERIS, 1968, 82) aunque particularmente, en este caso concreto me inclino más por los paralelos sículos. Frente a la obsesión neohitita Blázquez propone para el supuesto Reshef de Pozo Moro el papel de guerrero heroizado, con paralelos en Etruria, así como ocurre con los zapatos puntiagudos que aparecen en alguna de las representaciones (BLÁZQUEZ, 1979). Es sin embargo curioso que el faldellín de ese guerrero de Pozo Moro, con su caída angular delantera rematada por un glante o borla es el mismo indumento que encontramos en los guerreros de Porcuna (GARCIA BELLIDO, 1980, figs. 179-81), y que éstos lleven como coraza un gran disco sobre el pecho, semejante al del guerrero de La Alcudia (LLOBREGAT, 1972, lám. VIII), que no es otro arnés que el que aparece ya en el Guerrero de Capestrano (MAIURI, 1960, fig. 55; PICARD, 1964, fig. 121) y en pinturas y restos arqueológicos de Caere (CONNOLLY, 1981, 16-17). Y si seguimos con los guerreros no nos sorprenderá el paralelo ya muy mencionado desde antiguo del cipo de Chiusi del museo de Volterra (PAIS, 1934) que Pais señaló hace muchos años. No quisiera entrar en el campo de la historia del armamento, pero contemporáneamente a Pais, M.^a Encarnación Cabré ya aceptaba el origen probablemente etrusco de uno de los dos tipos de falcata, aquel cuyo mango remata en una cabeza de ave (CABRE, 1934). Por otra parte no es infrecuente en las necrópolis ibéricas de la zona de los ilercavones la aparición de discos de bronce repujado, con plancha fina, de dimensiones semejantes al del guerrero de La Alcudia, y que han sido hallados en fragmentos o doblados voluntariamente en La Solivella, El Bovalar de Benicarló, el Puig de Benicarló, L'Oriola de Amposta, Can Canyís, y en enterramientos sueltos como el de Els Espleters, el del Mas Nou de Bernabé y el de Salzadella, según indican V. Meseguer y V. Giner en su estudio en curso de publicación sobre la necrópolis ibérica de El Puig de Benicarló, noticia que debo a D. Fletcher.

Los tratamientos de ojos, rostros, peinados, tocados, son a menudo profundamente chocantes por su idéntica semejanza; es el caso de la esfinge de Chiusi (BLOCH, 1965, 30) cuya cabeza, tratamiento de ojos y peinado tienen perfecto trasunto en la Dama oferente del Cerro de los Santos (TARRADELL, 1968, 59-62) que por otra parte también puede paralelizarse en lo que se refiere a visión volumétrica, peinado, faz, tratamientos de manos, etc., con la estatuilla de la tumba de Isis de Vulci, en el British Museum (DUCATI, 1934, 7) levemen-

te más baja que la ibérica. La lista podría fácilmente ampliarse y multiplicarse, pero es preferible picotear un poco en cada ámbito sin pretensión de agotar los elencos.

Las cabezas de leones con boca abierta y orlada de dientes, y la lengua caída sobre la mandíbula inferior, de reconocido origen orientalizante, pueden verse representadas por la del hipogeo de Montecalvario de Castellina in Chianti, en el Museo de Florencia, con dimensiones bastante semejantes a la multitud de sus paralelos hispánicos (DUCATI, 1934, 8). En cambio la silueta del león de Bocairante, con su alto cuello surcado por estrías casi invisibles de puro finas (LLOBREGAT, 1972, lám. 5) se encuentra perfectamente igual en los leones en relieve de un sarcófago de Cerveteri, del Museo de Villa Giulia, con la misma actitud y el mismo cuello alto y rayado.

Un tema poco frecuente en el arte ibérico, pero muy bien ilustrado por unas pinturas vasculares tardías, de Caudete de las Fuentes, datables en el II a. C. (PLA-RIBERA, 1980, figs. 11 y 12) se encuentran prefigurados en los relieves que adornaban la caja de un carro, en bronce repujado, de Perugia, hoy en el Museo de Munich, con un hipocampo y un hombre-pep (PALLOTTINO, 1955, 50-51) y otro hipocampo hay en la estela de Bolonia (BLOCH, 1965, 33).

Los patos no dejan de ser tema, tanto en series, como empleados a título de elemento decorativo suelto, lo que se hace en las asas de símpulos y de jarros como el de la Escuela de reciente hallazgo. En la tumba de los Leones de Tarquinia hay un símpulo en relieve con el mismo tipo de asa (BLOCH, 1965, 92). En series seguidas los vemos en la copa de la Tomba Bernardini de Preneste (BLOCH, 1965, lám. 47) o en un caldero con sierpes que nacen de su cuello, cuyo borde va todo él con un registro superior de patitos en fila (PALLOTTINO, 1955, 29) y que tienen buenos paralelos en el fragmento de diadema de oro de la Peña Negra de Crevillente (GONZALEZ PRATS, 1976-78) así como las aspas y otros motivos repujados se ven en la decoración de la coraza de un guerrero del Museo de Villa Giulia, del V a. C. (BLOCH, 1969, lám. 6 y 7). Su hallador señala también otros paralelos etruscos para la pieza, que posiblemente sea una importación. Porque en la orfebrería vemos en un collar de hilo de oro trenzado, con colgantes, de los siglos IV-III a. C. del Museo de Villa Giulia (MORETTI, 1975, 192) que es idéntico a la cadenita de la Bastida de les Alcuses.

Se podría señalar el paralelo de las páteras con ónfalos de Tivissa y sus motivos decorativos con temas etruscos y también con la cabeza de lobo del pectoral del guerrero de La Alcudia, interpretado por Blanco como un *gorgoneion* y que Blázquez señala en el mundo funerario etrusco como es el caso del carro de Monteleone, con un escudo semejante (BLÁZQUEZ, 1975, 89). Por acabar con la plástica y sus derivados, baste recordar el paralelo etrusco de la esfinge con mamas de la Mata de la Estrella (CHAPA, 1980, 330).

Nos queda analizar una plástica menor, los ex-votos de los santuarios, tan profundamente analizados por Nicolini en diferentes publicaciones. Sin decidirse por marcar una corriente etrusca, afecto como es a la línea filohelénica, en multitud de ocasiones señala detalles de tocado, de indumento, de gestos, de otros matices con paralelo etrusco (NICOLINI, 1969, 8-10; 200 ss., 242 ss., pássim) y el gesto de las manos levantadas cree Blázquez que llegó a Iberia a través

de Etruria (BLAZQUEZ, 1975, 158). Nicolini llega posteriormente (NICOLINI, 1976-78) a aceptar la existencia de una filiación entre la toréutica etrusca, sarda e ibérica.

Tras este repaso a una selección de objetos materiales no parece ya adecuado adentrarse más en el campo de los paralelos religiosos sobre los que Blázquez ha disertado abundantemente y que podrían ser objeto de otro tipo de estudio de carácter más discursivo que no de aporte objetivo. Mas tampoco querría dejar el tema sin mención, pues engolfados como nos hallamos en los caminales del laberinto de la cultura material muy a menudo olvidamos que su fundamento y base arranca del trasfondo espiritual y que poniendo a presión sus manifestaciones podemos extraer mucha información que nos aproxime al mundo de la religión y la cosmovisión de los antiguos (LLOBREGAT, 1972).

IV. Conclusiones.

El alma del trabajo han sido tres estudios paralelos, uno sobre la historia del concepto de relaciones entre Iberia y Etruria. Tema polémico que todavía hoy manifiesta simpatizantes y debeladores a ultranza. Creemos que en buena parte esta actitud se debe a un espejismo helenizante y a una visión maniquea de la historia antigua en las que unos pueblos, griegos primero y después los romanos son los protagonistas y otros pueblos, fenicios, etruscos, púnicos son los antagonistas despreciables. Por ahora el papel de fenicios y de púnicos ya ha sido reivindicado en su importancia capital para la evolución histórica de la Península en el período orientalizante, pero aún está pendiente la reivindicación y puesta en valor, hasta donde sea necesario, del papel desempeñado por los etruscos, bien con su comercio, bien con su transmisión de formas artísticas, bien incluso con contactos de más elevado nivel espiritual. Sólo en la medida en que seamos capaces de contemplar a todos los pueblos antiguos con la misma simpatía o la misma antipatía, pero sin dejarse llevar por fervores de superioridad helénica desproporcionados, podremos comenzar a plantear unas bases sólidas para el conocimiento de nuestra antigüedad, tan imbricada con toda la antigüedad mediterránea.

Con este concepto a la vista podemos comprender mejor el arte ibérico no como una hijuela de las oleadas que fueron cayéndole encima sino como una eclosión autóctona cuya semilla se plantó en la época orientalizante, al mismo tiempo que se plantaba en Jonia y en Fenicia, en Etruria y en Cartago. A ese nivel de base hay que atribuir las turbadoras identidades que después se hallan entre unas y otras manifestaciones, y hay que aceptar además, que puede haber interferencias a lo largo del proceso creativo. Esas interferencias han de ser necesariamente contemporáneas entre sí y por supuesto cercanas. En la disyuntiva entre un paralelo lejano y otro cercano en el tiempo hay que inclinarse por el último en sana lógica, pero además en la alternativa entre paralelos formales próximos en el espacio o remotos, no cabe duda de que hay que inclinarse por la proximidad como un valor especial a tener en cuenta dada la facilidad que representa.

Con todo ello como premisa se analizan después los productos que pueden ser atribuidos al comercio etrusco, como elemento probativo de la realidad de

los contactos, aunque fuera por tercero interpuesto, y se da una serie de sugerencias de paralelos formales entre las dos artes y culturas.

La meta que ha guiado la confección de este trabajo, voluntariamente limitado y sin pretensiones de agotar el tema, lo que resulta fácil pero lo habría convertido en algo infinitamente más farragoso, es que sirva de anzuelo para recuperar una corriente de interpretación que siempre ha sido muy minoritaria. En último término ojalá sea lo suficientemente excitante como para que otras voces peritas en la materia se manifiesten ante el público y entre todos recuperemos con claridad un capítulo más de nuestra historia antigua, de nuestro antiguo arte.

Alicante, febrero de 1982

BIBLIOGRAFIA

- ALMAGRO, M. 1949 «Los hallazgos de bucchero etrusco hacia Occidente y su significación». *Boletín Arqueológico de Tarragona*, XLIX, 47-102, Tarragona.
- 1965 «L'influence grecque sur le monde ibérique». *VIII Congr. Int. Arch. Classique*, 1963, 87-94, París.
- 1975 «Las raíces del arte ibérico». *P. L. A. V.*, 11, Valencia
- 1979 «Los orígenes de la toréutica ibérica». *TP*, 36, 173-211 Madrid.
- ARCE, J. 1979 «Colonización griega en España. Algunas consideraciones metodológicas». *AEspA*, 52, 105-109, Madrid.
- ARRIBAS, A. 1967 «El yacimiento paleopúnico de la desembocadura del río Guadalhorce». *X CNA*, 759-62, Mahón.
- ARRIBAS, A. - ARTEAGA, O. 1975 «El yacimiento fenicio de la desembocadura del río Guadalhorce». Granada.
- ARRIBAS, A. - TRIAS, G. 1961 «Un interesante hallazgo cerrado en el yacimiento de Ullastret». *AEspA*, XXXIV, 18-40, Madrid.
- ASTRUC, M. 1937 «Etendue de la colonisation phénicienne et carthaginoise en Espagne». *Confer. Int. pour la Préh. de la Médit. Occid.* 1935, 42 ss. Barcelona.
- BALLESTER, I. 1945 *Ensayo sobre las influencias de los estilos griegos en las cerámicas de San Miguel y su tendencia arcaizante*. Valencia.
- BENDALA, M. 1979 «Las más antiguas navegaciones griegas a España y el origen de Tartessos». *AEspA*, 52, Madrid.
- BENOIT, F. 1951 «Les figures zoomorphes d'Albacete et le problème étrusque». *Anales del Sem. de Hist. y Arqueol. de Albacete*, I, 13-18, Albacete.
- 1965 *Recherches sur l'hellenisation du Midi de la Gaule*. Aix-en-Provence.
- 1968 «La compétition commerciale des Phéniciens et des Hellenes. Ambiance ionienne au royaume de Tartessos». *RSL*, XXX, 115-132, Bordighera-Montpellier.
- BLANCO, A. 1953 «El vaso de Valdegamas y otros vasos de bronce del Mediodía español». *AEspA*, XXVI, 235 ss. Madrid.
- 1960 «Die klassischen Wurzeln der iberischen Kunst». *MM*, I, Heidelberg.
- 1961-62 «El toro ibérico». *Homenaje a C. Mergelina*. Murcia.
- 1965 «Ein figürlich verzierte bronzener Oinochoenhenkel aus Málaga». *MM*, 6, Heidelberg.
- 1981 *Historia del Arte Hispánico*, I. (Antigüedad, 2). Madrid.
- BLAZQUEZ, J. M.^a 1957 «Aportaciones al estudio de las religiones primitivas de España». *AEspA*, XXX, ss. Madrid.

- 1968 *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente*. Salamanca.
- 1975 *Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania*. Madrid.
- 1977 *Imagen y Mito*. Madrid.
- 1979 «Las raíces clásicas de la cultura ibérica». *AEspA*, 52, 141-74, Madrid.
- BISI, A. M.^a 1970-71 «Nuova prospettiva sulla Spagna fenicio-púnica». *ZEPHYRVS*, XXI-XXII, 261-80, Salamanca.
- BLOCH, R. 1965 *Arte etrusco*. Barcelona.
- 1969 *Los etruscos*. Buenos Aires.
- BOSCH GIMPERA, P. 1928 «Relaciones entre el arte ibérico y el griego». *APL*, I, 163-177, Valencia.
- 1944 *El poblamiento antiguo y la formación de los pueblos de España*. México.
- CABRE, J. 1925 «El sepulcro de Toya». *AEspA*, Madrid.
- CABRE, M. E. 1934 «El modelo de falcata más típicamente hispano». *Hom. a Mérida*, II, Madrid.
- CHAPA, T. 1980 «Las esfinges en la plástica ibérica». *TP*, 37, Madrid.
- COLONNA, G., et Alii. 1964 «Scavi nel santuario etrusco di Pyrgi». *Arch. Class.*, XVI.
- CONNOLLY, P. 1981 *Aníbal y los enemigos de Roma*. Madrid.
- DUCATI, P. 1934 *La scultura etrusca*. Firenze.
- FARRINGTON, B. 1966 *Greek Science, its meaning for us*. Hardmonsworth.
- FERNANDEZ MIRANDA, M. 1979 «Horizonte cultural tartésico y hallazgos griegos en el sur de la Península». *AEspA*, 52, Madrid.
- FIGUERAS PACHECO, F. 1956 *La necrópolis ibero-púnica de la Albufera*. Valencia.
- FINSLER, G. 1930 *La poesía homérica*. Barcelona.
- FLETCHER, D. 1949 *El arte protohistórico valenciano y sus orígenes*. Valencia.
- 1960 *Problemas de la cultura ibérica*. Valencia.
- GALLET DE SANTERRE, M. «A propos de la céramique grecque de Marseille: questions d'archéologie languedocienne». *Rev. des Etudes Anciens*, LXIV, 378-403.
- GARCIA BELLIDO, A. *Hispania Graeca*, II. Madrid.
- 1931 «Las relaciones entre el arte etrusco y el ibérico». *AEspA*, VII. Madrid.
- 1934 «Un bronce etrusco de Ampurias». *Hom. a Mérida*, II. Madrid.
- 1954 «La colonización púnica y griega en la Península Ibérica». *IV CICPP*. Madrid.
- 1971 *Iberische kunst in Spanien*. Mainz.
- 1980 *Arte ibérico*. Madrid.
- GARRIDO, J. P. - ORTA, E. M.^a 1966 «Restos de un vaso de bronce hallado en Alosno (Huelva)». *ZEPHYRVS*, XVII, 105-8. Salamanca.
- GONZALEZ PRATS, A. 1976-78 «El tesoro de tipo orientalizante de la Sierra de Crevillente». *AMPURIAS*, 38-40. Barcelona.
- GRAN, J. 1974 «Observaciones sobre la presencia etrusca en el Mediterráneo occidental». *Simposio de Colonizaciones*, 47-52. Barcelona.
- HARDEN, D. 1963 *The phoenicians*. London.
- HUNTINGFORD, E. 1975 *Clasificación y descripción de materiales etruscos de importación y sus imitaciones localizadas en la Península Ibérica*. Ms. Barcelona.
- HUS, A. 1959 «Quelques cas de rapports directs entre Etrurie, Cappadoce et Syrie du Nord vers 600 AC». *MEFR*, 31, 7-42.
- JULLY, J. J. 1968 «Le marché du métal en Méditerranée occidentale». *Opuscula Romana*, VI.
- JUNG, C. J. 1981 a *Psicología y religión*. Barcelona.
- 1981 b *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona.
- KUKAHN, E. 1967 «Sur Frühphase der iberischen bronzen». *MM*, 8, 159-71. Heidelberg.
- LANGLOTZ, E. 1966 *Die kulturelle und künstlerische Hellenisierung der Küsten des Mittelmeers durch die Stadt Phokaia*. Köln.
- LANTIER, R. 1940 «Signa tuscanica». *RA*, I, 108-169.
- LLOBREGAT, E. A. 1972 *Contestania ibérica*. Alicante.
- 1982 «Toro y agua en los cultos funerarios ibéricos. Valencia». *PLAV*, 16.
- MAIURI, A. 1960 *Arte e civiltà nell'Italia antica*. Milano.
- MALUQUER, J. 1970 *Tartessos*. Barcelona.
- 1982 «Problemática histórica de la cultura ibérica». *XVI CNA, Ponencias y Programa*. Murcia.
- MARTINEZ SANTAOLALLA, J. 1934 «Nuevo bronce ibérico procedente de Despeñaperros». *Hom. a Mérida*, II. Madrid.
- 1946 «Bronces falsos clásicos excavados en Mallorca». *CHP*, I, 105-107. Madrid.
- FONT, B. 1970 «Mallorca protohistórica». En J. MASCARO: *Historia de Mallorca*. Palma.
- Mer egee et grece des isles* 1979 Paris.
- MOREL, J. P. 1973-74 «Recentes recherches sur la colonisation phocéenne en occident». *Bull. Société Franç. d'Arch. Classique*, VIII, 142 ss.
- 1975 «L'expansion phocéenne en Occident: dix années de recherches». *BCH*, XCIX.

- MORETTI, M., et Alii 1970 *Art et civilisation des etrusques*. París.
- NICOLINI, G. 1969 *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*. París.
- 1972 «Quelques aspects du problème des origines de la toreutique ibérique». *AMPURIAS*, 38-40. Barcelona.
- OLMOS, R. 1977 «El sileno simposiasta de Capilla (Badajoz)». *TP*, 34. Madrid.
- 1979 «Perspectivas y nuevos enfoques en el estudio de los elementos de cultura material (cerámica y bronzes) griegos o de estímulo griego hallados en España». *AEspA*, 52. Madrid.
- ORTA, E. M.^a - GARRIDO, J. P. 1963 *La tumba orientalizable de La Joya*. TP, XI. Madrid.
- PAIS E. 1934 «Spagna e Italia». *Hom. a Mérida*, II. Madrid.
- PALLOTTINO, M. 1953 «Per una nuova prospettiva della storia dell'arte classica». *APL*, IV, 259-74. Valencia.
- 1955 *Etruskische kunst*. Zurich.
- PEDLET, J. G. 1976, *Greek sculpture of the Archaic Period: the Island Workshop*. Mainz.
- PENA, M.^a J. 1976-78 «La (supuesta) cláusula referente al Sureste y al Levante peninsular en el primer tratado entre Roma y Cartago». *AMPURIAS*, 38-40, 511-30, Barcelona.
- PICARD, G. CH. 1964 *L'art étrusque et l'art romain*. París.
- PLA, E. - RIBERA, A. 1980 *Los Villares*. TVSIP, Valencia.
- RIBERA, A. 1981 «Un ánfora etrusca en el litoral alicantino». *RIEA*, 34, 111-16. Alicante.
- ROUILLARD, P. 1975 «Le bucchero nero dans la Peninsule Iberique». *Actes de la Table Ronde*. Aix-en-Provence.
- SANAHUJA, M.^a E. 1971 «Noticia sobre un aplique de stamnos-sítula procedente de Ullastret». *PYRENAE*, 7, 162-4. Barcelona.
- SANMARTI, E. 1973 «Materiales cerámicos griegos y etruscos de época arcaica en las comarcas meridionales de Cataluña». *AMPURIAS*, 35, 221-34. Barcelona.
- 1975 «Algunas observaciones sobre el Kylix de la Gessera (Caseres, Tarragona)». *XIII CNA*. Zaragoza.
- SANMARTI, E. - MARTI, F. 1964 «Algunas observaciones sobre el comercio etrusco en Ampurias». *Simp. de Colonizaciones*, 25-29. Barcelona.
- SCHULTEN, A. 1930 «Die etrusker in Spanien». *KLIO*, 25, 365-452. «Hispania, geografía, etnología, historia». 111-16. (Traducción del artículo de RE por Bosch y Artigas).
- 1972 *Tartessos*. Espasa Calpe. Madrid.
- SHEFTON, B. B. 1979 *Die «rhodischen» Bronzekannen*. Mainz.
- SIRET, L. 1906 *Villaricos y Herrerías*. Madrid.
- SPITERIS, T. 1968 *Pintura griega y etrusca*. Madrid.
- TARRADELL, M. 1964 *La necrópolis de Som Real y la Illeta dels Porros*. EAE, 24. Madrid.
- 1968 *Arte ibérico*. Barcelona.
- 1975 «Schulten: medio siglo de historia antigua de España». *PLAV*, 11, 381-406, Valencia.
- TSIRKIN, Y. B. 1970 «On rhodian colonisation in Spain and Gaul». *Vestnik Drevnej Istorij*, I.
- VEGAS, M. 1957 «Asas de oinokoes de bronce etruscos en el Museo Arqueológico de Barcelona». *Cuad. de Trab. de la Esc. Esp. de H.^a y Arq. de Roma*, IX, 75-94.
- ZAZOFF, P. 1968 *Etruskische Skarabäen*. Mainz.