

L'ENIGMA DEL VAS

OBRA MESTRA DE L'ART IBÈRIC



L'ENIGMA DEL VAS

OBRA MESTRA DE L'ART IBÈRIC

HELENA BONET ROSADO
JAIME VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ
editors

MUSEU DE PREHISTÒRIA DE VALÈNCIA
2017



TRESORS
DEL MUSEU
DE PREHISTÒRIA

L'ENIGMA DEL VAS

OBRA MESTRA DE L'ART IBÈRIC

TRESORS DEL MUSEU DE PREHISTÒRIA
14 Novembre 2017 - 25 Març 2018

DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

President
JORGE RODRÍGUEZ GRAMAGE

Diputat de Cultura
XAVIER RIUS I TORRES

MUSEU DE PREHISTÒRIA DE VALÈNCIA

Directora
HELENA BONET ROSADO

Cap Unitat de Difusió, Didàctica i Exposicions
SANTIAGO GRAU GADEA

EXPOSICIÓ

Comissaris
HELENA BONET ROSADO
JAIME VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ

Coordinació tècnica
SANTIAGO GRAU GADEA
EVA FERRAZ GARCÍA

Disseny instal·lació
FRANCESC CHINER VIVES

Disseny gràfica
FRANCESC CHINER VIVES
VANESA MORA CASANOVA

Restauració materials arqueològics

TRINIDAD PASIÉS OVIEDO
SARA BORDONADO LILLO

Estudis analítics

ANTONIO DOMÉNECH CARBÓ
Mª TERESA DOMÉNECH CARBÓ

Activitats didàctiques

LAURA FORTEA CERVERA
EVA RIPOLLÉS ADELANTADO
NEUS LLORET LLORET

Difusió i xarxes socials

BEGONYA SOLER MAYOR
FRANCISCO PAVÓN TUDELA

Disseny cartell i material de difusió

PASCUAL LUCAS

Impressió material de difusió

IMPRENTA PROVINCIAL DE LA DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

Traducció al valencià

UNITAT DE NORMALITZACIÓ
LINGÜÍSTICA DE LA DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

Traducció textos sala a l'anglès i francès

ROUTE 66 IDIOMAS

Traducció textos sala a l'italià

CENTRO G. LEOPARDI

Fons exposats

MUSEU DE PREHISTÒRIA DE VALÈNCIA

Imatges

ARXIU SIP
RAFAEL DE LUIS CASADEMUNT

ÁNGEL SÁNCHEZ MOLINA
JUAN VALCÁRCEL ANDRÉS

Muntatge i execució producció

ESFERA PROYECTOS CULTURALES

Produeix

MUSEU DE PREHISTÒRIA DE VALÈNCIA

CATÀLEG

Autors

CARMEN ARANEGUI GASCÓ
HELENA BONET ROSADO
SARA BORDONADO LILLO
ANTONIO DOMÉNECH CARBÓ
Mª TERESA DOMÉNECH CARBÓ
CONSUELO MATA PARREÑO
TRINIDAD PASIÉS OVIEDO
FERNANDO QUESADA SANZ
JUAN VALCÁRCEL ANDRÉS
JAIME VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ

Correcció edició

JOAQUIM ABARCA PÉREZ

Disseny catàleg

PASCUAL LUCAS

Traducció al valencià

UNITAT DE NORMALITZACIÓ
LINGÜÍSTICA DE LA DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

Traducció a l'anglès

ROUTE 66 IDIOMAS

Impressió catàleg

GRÀFIQUES VIMAR S.L.

Imatges

ARXIU SIP
CARLOS FERNÁNDEZ DEL CASTILLO
JOSÉ MANUEL GIL-CARLES
RAFAEL DE LUIS CASADEMUNT
JUAN VALCÁRCEL ANDRÉS
ÁNGEL SÁNCHEZ MOLINA
GLOBAL GEOMÁTICA

Edita

MUSEU DE PREHISTÒRIA DE VALÈNCIA
DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

AGRAÏMENTS

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA
EMILIO RAYÓN ENCINAS
AMPARO RIPOLLÉS ADELANTADO
ANTONIO VIZCAÍNO ESTEBAN

© del text: els autors

© de les imatges: els autors

© de l'edició: Diputació de València.

Museu de Prehistòria, 2017

I.S.B.N. xxxx

D.L.: xxxxx

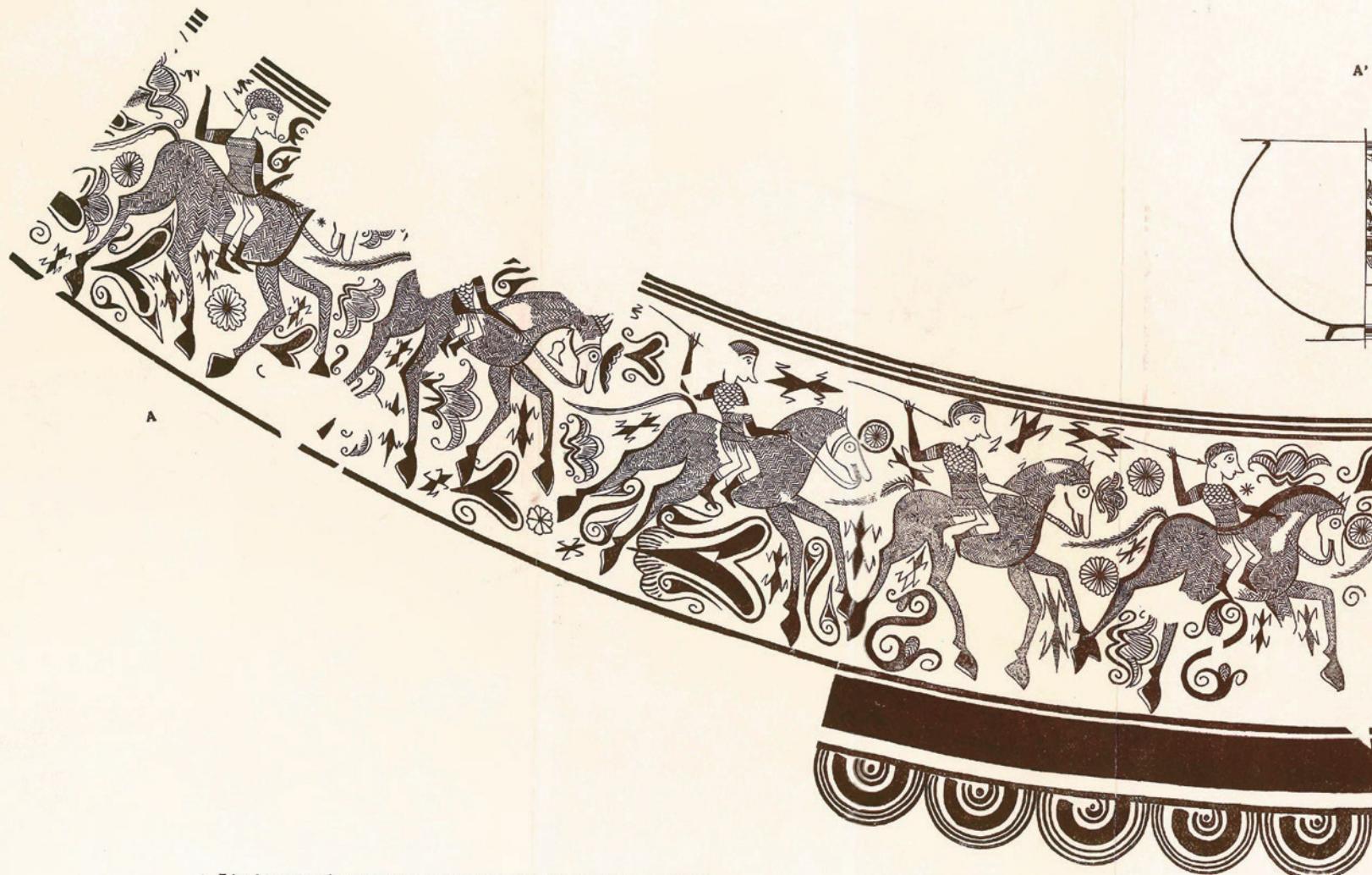
ÍNDEX



ÍNDICE

- | | |
|-----|--|
| 13 | Història d'un gran vas
<i>Historia de un gran vaso</i>
HELENA BONET ROSADO |
| 31 | Biografia d'un recipient icònic
<i>Biografía de un recipiente icónico</i>
CONSUELO MATA PARREÑO |
| 47 | L'obra mestra de la pintura ibèrica
<i>La obra maestra de la pintura ibérica</i>
CARMEN ARANEGUI GASCÓ |
| 63 | De batalles i desfilades en el Vas dels Guerriers
<i>De batallas y desfiles en el Vaso de los Guerreros</i>
FERNANDO QUESADA SANZ |
| 87 | El vas mediador, o sobre la dependència entre persones i coses
<i>El vaso mediador, o sobre la dependencia entre personas y cosas</i>
JAIME VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ |
| 105 | Restaurar el Vas dels Guerriers: quan el treball es transforma en privilegi
<i>Restaurar el Vaso de los Guerreros: cuando el trabajo se transforma en privilegio</i>
TRINIDAD PASIÉS OVIEDO, SARA BORDONADO LILLO, TERESA DOMÉNECH CARBÓ,
JUAN VALCÁRCEL ANDRÉS, ANTONIO DOMÉNECH CARBÓ |
| 122 | Bibliografia |
| 129 | Texts en anglés |

TRABAJOS DEL S. I. P.—1934



A Fries del combate de los guerreros con corazas (t. 1/3). A' Perfil del vaso (1/10.)

LAM. IX



Calcos y dibujos de F. Porcar



Desenvolupament del Vas dels Guerrers a partir d'un model 3D fotogramètric amb la referència matemàtica d'un cilindre (Global Geomàtica).

Desarrollo del Vaso de los Guerreros a partir de un modelo 3D fotogramétrico con la referencia matemática de un cilindro (Global Geomática).



Emmarcada dins del cicle d'exposicions temporals «Tresors del Museu de Prehistòria», la mostra «L'enigma del vas. Obra mestra de l'art ibèric» és, sens dubte, una exposició molt especial per al Museu de Prehistòria. Coincidint amb el noranta aniversari de la seu creació, s'hi exposa el famós Vas dels Guerrers de Llíria, una peça ceràmica única, esplèndida, sense paral·lels amb cap altra i d'una qualitat artística que supera la de qualsevol altra pintura ceràmica indígena del Mediterrani occidental. Un vas ple d'històries, des del seu descobriment fins a la seu exhibició en les sales del museu.

El Vas dels Guerrers va ser descobert l'any 1934, molt fragmentat i parcialment cremat, en un pou votiu del Tossal de Sant Miquel de Llíria, l'antiga Edeta. L'any següent ja es va donar a conéixer a tota la comunitat científica; compta amb una amplíssima bibliografia i ha sigut estudiat, interpretat i contextualitzat nombroses vegades. Hui es presenta en tota la seua esplendor després de la recent neteja i restauració, i s'exposa, de forma atractiva i didàctica, conjuntament amb documents, fotografies, el diari d'excavació i els primers dibuixos

Enmarcada dentro del ciclo de exposiciones temporales «Tesoros del Museo de Prehistoria», la muestra «El enigma del vaso. Obra maestra del arte ibérico», es, sin duda, una exposición muy especial para el Museo de Prehistoria. Coinciendo con el noventa aniversario de su creación, se expone el famoso Vaso de los Guerreros de Llíria, una pieza cerámica única, espléndida, sin paralelos con ninguna otra y de una calidad artística que supera la de cualquier otra pintura cerámica indígena del Mediterráneo occidental. Un vaso lleno de historias, desde su descubrimiento hasta su exhibición en las salas del museo.

El Vaso de los Guerreros fue descubierto en el año 1934, muy fragmentado y parcialmente quemado, en un pozo votivo del Tossal de Sant Miquel de Llíria, la antigua Edeta. Al año siguiente ya se dio a conocer a toda la comunidad científica; cuenta con una amplísima bibliografía y ha sido estudiado, interpretado y contextualizado en múltiples ocasiones. Hoy se presenta en todo su esplendor tras su reciente limpieza y restauración y se expone, de forma atractiva y didáctica, conjuntamente con documentos, fotografías, el diario

originals del fris, que han romàs custodiats en el museu més de noranta anys i es mostren per primera vegada al públic.

Tant l'exposició com el catàleg s'endinsen en els enigmes d'aquesta peça excepcional: ¿Per a què i per a qui es va fabricar? ¿A quin moment històric pertany? ¿Qui va ser l'artista que va fer aquesta esplèndida obra? ¿Qui el van encarregar? ¿Per què la seuva destinació final va ser el pou votiu d'un santuari? I sobretot, ¿què ens vol narrar l'escena contínua de sis genets i sis infants, armats, en disposició de desfilada?

De nou, amb aquesta exposició sobre el Vas dels Guerrers de Llíria, el Museu de Prehistòria de la Diputació de València invita el públic valencià a conéixer i gaudir d'una de les joies més importants de l'art ibèric, una obra mestra de la terrisseria i la pintura de la nostra antiguitat.

de excavación y los primeros dibujos originales del friso, que han permanecido custodiados en el museo más de noventa años y se muestran por primera vez al público.

Tanto la exposición como el catálogo se adentran en los enigmas de esta pieza excepcional: ¿Para qué y para quién se fabricó? ¿A qué momento histórico pertenece? ¿Quién fue el artista que hizo esta espléndida obra? ¿Quiénes lo encargaron? ¿Por qué su destino final fue el pozo votivo de un santuario? Y sobre todo, ¿qué nos quiere narrar la escena continua de seis jinetes y seis infantes, armados, en disposición de desfile?

De nuevo, con esta exposición sobre el Vaso de los Guerreros de Llíria, el Museo de Prehistoria de la Diputación de Valencia invita al público valenciano a conocer y disfrutar de una de las mayores joyas del arte ibérico, una obra maestra de la alfarería y pintura de nuestra antigüedad.

HELENA BONET ROSADO

Directora del Museu de Prehistòria de València



història d'un gran vas

historia *de un gran vaso*

HELENA BONET ROSADO



Un matí d'agost de 1934

És el mes de juny de 1933 quan el Servei d'Investigació Prehistòrica du a terme la primera campanya d'excavacions al poblat ibèric del Tossal de Sant Miquel de Llíria. El director del SIP i Museu de Prehistòria, Isidro Ballester, va decidir ajornar momentàniament les excavacions al poblat ibèric de la Bastida de les Alcusses de Moixent, després de quatre campanyes amb uns resultats magnífics, entre 1928 i 1931. El principal motiu va ser la reducció de consignació pressupostària al SIP per part de la Diputació de València, una ridícula subvenció que feia impossible pensar en excavacions importants i no permetia cap allotjament ni desplaçaments allunyats de la ciutat de València (Pericot, 1954: XII). D'altra

Una mañana de agosto de 1934

Corre el mes de junio de 1933 cuando el Servicio de Investigación Prehistórica inicia la primera campaña de excavaciones en el poblado ibérico del Tossal de Sant Miquel de Llíria. El director del SIP y Museo de Prehistoria, Isidro Ballester, decidió aplazar momentáneamente las excavaciones en el poblado ibérico de la Bastida de les Alcusses de Moixent, después de cuatro campañas con magníficos resultados, entre 1928 a 1931. El principal motivo fue la reducción de consignación presupuestaria al SIP por parte de la Diputación de Valencia, una ridícula subvención que hacía imposible pensar en importantes excavaciones y no permitía un alojamiento y desplazamientos alejados de

banda, aquell mateix any, Domingo Uriel, professor d'instrucció primària de Llíria, dóna al museu un fragment de ceràmica amb decoració figurada que de seguida va despertar l'interés per aquest nou jaciment, molt més pròxim a València i ben comunicat. Era el fragment conegut com Dama de l'Espill arreplegat en el vessant sud del Tossal de San Miguel on uns mesos més tard començaria la campanya (*La labor*, 1933: 10; Pericot, 1954: XII), abandonant-se definitivament l'excavació en la Bastida de les Alcusses.

La curta campanya de 1933 ja va obtindre uns resultats més que notables amb l'excavació dels primers deu departaments que, de seguida, van mostrar vasos amb decoracions florals i geomètriques, així com els primers rètols ibèrics pintats, «estímul imperiós per a continuar aquests treballs» (*La labor*, 1933: 6). Amb tot, no es va trobar en aquesta primera campanya cap fragment amb decoració figurada. Va ser el 1934 l'any que es va revelar decisiu per a seguir investigant en aquest poblat i, com va apuntar Isidro Ballester, «assenyala una data memorable en els estudis ibèrics» (Ballester, 1942: 16). El mateix dia que comença la campanya, el 17 d'agost, a l'est de l'últim departament excavat el 1933, ja hi apareixen les primeres ceràmiques amb decoració figurada i inscripcions, que no serien sinó el començament d'una llarga sèrie de més de cinquanta vasos pintats amb escenes figurades accompanyades de textos, un descobriment excepcional per a l'arqueologia ibèrica. En jornades successives van anar eixint altres peces a l'excavar-se un dels conjunts urbanístics més importants del poblat —els departaments

la ciudad de Valencia (Pericot, 1954: XII). Por otro lado, ese mismo año, Domingo Uriel, profesor de Instrucción Primaria de Llíria, dona al Museo un fragmento de cerámica con decoración figurada que enseguida despertó el interés por este nuevo yacimiento, mucho más próximo a Valencia y bien comunicado. Era el fragmento conocido como «Dama del Espejo» recogido en la ladera sur del cerro de San Miguel donde unos meses más tarde se iniciaría la campaña (*La labor*, 1933: 10; Pericot, 1954: XII), por lo que abandonan definitivamente la excavación en la Bastida de les Alcusses.

La corta campaña de 1933 ya obtuvo unos resultados más que notables con la excavación de los diez primeros departamentos, que enseguida mostraron vasos con decoraciones florales y geométricas, así como los primeros letreros ibéricos pintados, «acicate imperiosos para continuar esos trabajos» (*La labor*, 1933: 6). Sin embargo no se halla ningún fragmento con decoración figurada en esta primera campaña. Fue 1934 el año que se reveló decisivo para seguir investigando en este poblado, como apuntó Isidro Ballester, «señala una fecha memorable en los estudios ibéricos» (Ballester, 1943: 16). El mismo día que comienza la campaña, el 17 de agosto, al este del último departamento excavado en 1933, ya aparecen las primeras cerámicas con decoración figurada e inscripciones, que no serían más que el inicio de una larga serie de más de cincuenta vasos pintados con escenas figuradas acompañadas de textos, un descubrimiento excepcional para la arqueología ibérica. En jornadas sucesivas fueron saliendo nuevas piezas

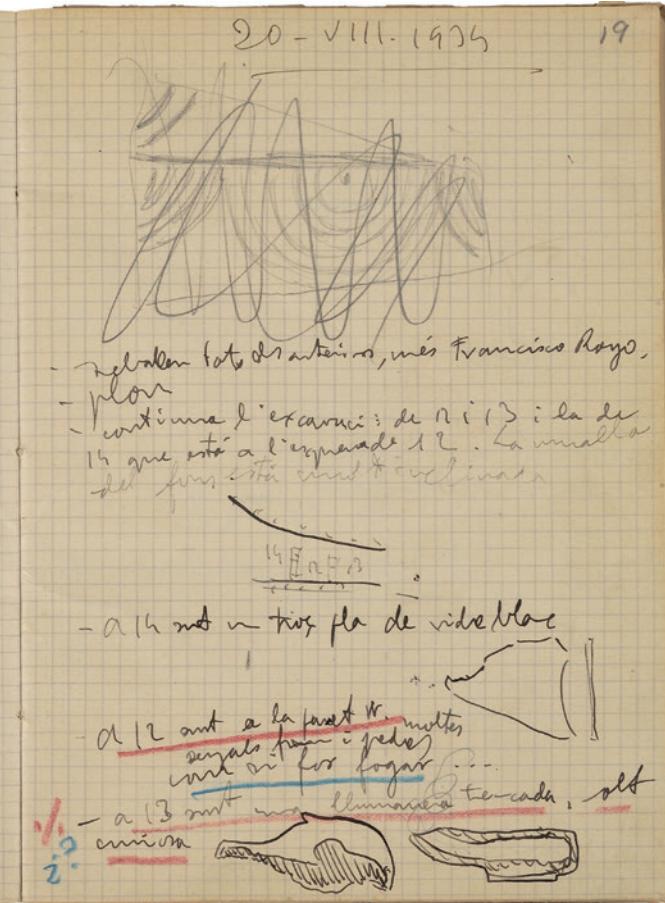
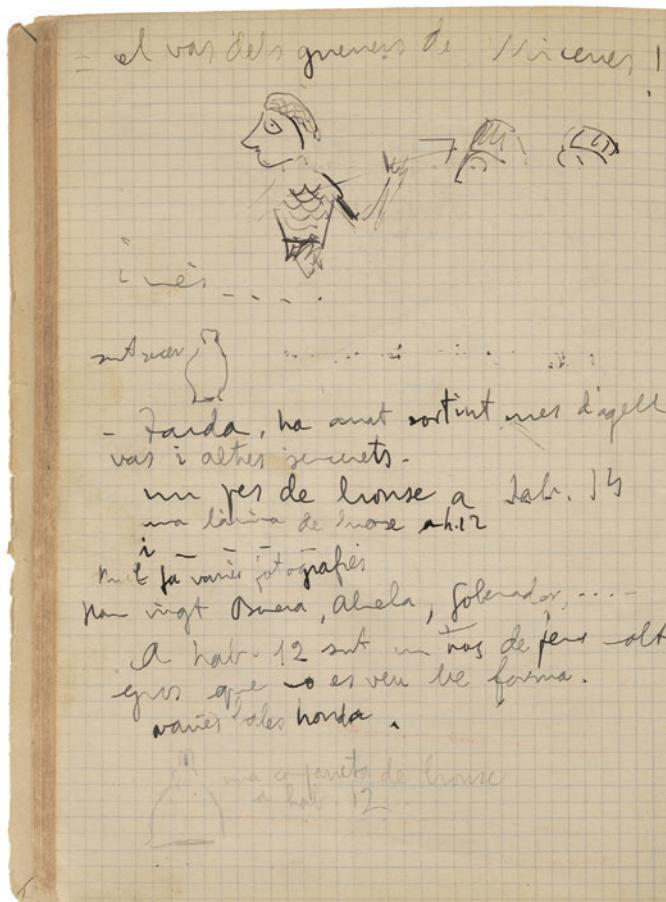


Fig. 1. Pàgina del diari d'excavacions del 19 d'agost en la qual Lluís Pericot descriu i dibuixa els primers fragments del Vas dels Guerrers. Foto: R. de Luis. Arxiu SIP.

12, 13 i 14—, interpretat, años después, como un templo urbano (Bonet, 1995: 364-371). A la campaña de 1934, verdadera revelación, van seguir las de 1935 y 1936 de características similares.

En el diari d'excavacions del dia 19 d'agost de 1934 (fig. 1), Lluís Pericot amb la seu inseparable ploma e

Fig. 1. Página del diario de excavaciones del 19 de agosto, en la que Lluís Pericot describe y dibuja los primeros fragmentos del Vaso de los Guerreros. Foto: R. de Luis. Archivo SIP.

al excavarse uno de los conjuntos urbanísticos más importantes del poblado —los departamentos 12, 13 y 14—, interpretado, años después, como un templo urbano (Bonet, 1995: 364-371). A la campaña de 1934, verdadera revelación, siguieron las de 1935 y 1936, de similares características.

En el diario de excavaciones del día 19 de agosto de 1934 (fig. 1), Lluís Pericot con su inseparable pluma e

i la il·legible cal·ligrafia descriu i dibuixa veloçment nombrosos testos ceràmics i la troballa del primer fragment del Vas del Combat dels Guerrers amb Cuirassa «encontren més.... i varies figures humanes en sèrie... el vas dels guerrers de Micenes.... i més...!» (Diarí d'excavacions núm. 39. Cerro San Miguel, 1933-1934: 18-19). Aquest és el nom que prendrà aquest famós vas en clara referència al crater amb desfilada d'infants trobat a Micenes per Heinrich Schliemann el 1874, la cronologia del qual es remunta a 1200 aC.

Aquell mateix dia van anar a visitar les excavacions autoritats, professors i col·legis de Llíria i el diputat de Cultura, Ismael Barrera Juan, acompanyat del governador civil de València, José Terrero Sánchez (Pericot, 1954: XIII). Els curiosos es multipliquen fins a la vintena a l'unir-se al grup Domingo Uriel, Francisco Porcar, els jornalers i una nombrosa xicalla. Les huit instantànies que immortalitzen aquell moment (fig. 2), arrepleguen Pericot prenent notes i explicant a l'atent públic els descobriments mentre que Salvador Espí, el capatàs-restaurador del SIP, agenollat, va traient i amuntegant en caixes de fusta una enorme quantitat de fragments de ceràmica, alhora que es van seleccionant els que podrien ser d'un mateix vas. Tinguem en compte que aquell mateix dia, i en el mateix departament 12, es van recuperar diverses peces igualment famoses, com el càlat de la Dansa, el Vas del Combat Naval o el Vas del Genet Desmuntat, entre altres.

Francisco Porcar, col·laborador del SIP i autor dels primers calcs de les decoracions, va acollir en sa casa de

ilegible caligrafía describe y dibuja velozmente cantidad de tiestos cerámicos y el hallazgo del primer fragmento del Vaso del Combate de los Guerreros con Coraza «encontren més i varies figuras humanas en serie:... el vas dels guerrers de Micenes... i més...!» (Diario de excavaciones nº 39. Cerro San Miguel, 1933-1934: 18-19). Este es el nombre que tomará este famoso vaso en clara referencia a la crátera con desfile de infantes hallada en Micenes por Heinrich Schliemann en 1874, cuya cronología se remonta a 1200 a. C. Ese mismo día fueron a visitar las excavaciones autoridades, profesores y colegios de Llíria y el diputado de cultura, Ismael Barrera Juan, acompañado del gobernador civil de Valencia, José Terrero Sánchez (Pericot, 1954: XIII). Los curiosos se multiplican hasta la veintena al unirse al grupo Domingo Uriel, Francisco Porcar, los jornaleros y numerosa chiquillería. Las ocho instantáneas que inmortalizan ese momento (fig. 2), recogen a Pericot tomando notas y explicando al atento público los descubrimientos mientras que Salvador Espí, el capataz-restaurador del SIP, arrodillado, va sacando y amontonando en cajas de madera una enorme cantidad de fragmentos de cerámica, a la vez que se van seleccionando los que podrían ser de un mismo vaso. Tengamos en cuenta que ese mismo día, y en el mismo departamento 12, se recuperaron varias piezas igualmente famosas, como el Cálat de la Danza, el Vaso del Combate Naval o el Vaso del Jinete Desmontado, entre otros.

Francisco Porcar, colaborador del SIP y autor de los primeros calcos de las decoraciones, acogió en su casa de Llíria al equipo excavador y allí, en el jardín donde



Fig. 2. Sèrie d'instantàries fotogràfiques que arrepleguen una jornada de visites a les excavacions. Lluís Pericot prenent notes i explicant al públic els descobriments, mentre que Salvador Espí va amuntorant en caixes les troballes del dia. Arxiu SIP.

Llíria l'equip excavador i allí, al jardí on es conservava encara el magnífic mosaic d'*Els dotze treballs d'Hèrcules*, hui exposat en el Museu Arqueològic Nacional de Madrid, es van anar depositant les caixes, llavant el material i classificant els vasos abans de ser traslladats al museu. Conta Lluís Pericot com Salvador Espí cada diumenge agafava el tren de Llíria a València carregat amb

Fig. 2. Serie de instantáneas fotográficas que recogen una jornada de visitas a las excavaciones. Lluís Pericot tomando notas y explicando al público los descubrimientos, mientras que Salvador Espí va amontonando en cajas los hallazgos del día. Archivo SIP.

se conservaba todavía el magnífico mosaico de *Los Doce Trabajos de Hércules*, hoy expuesto en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, se fueron depositando las cajas, lavando el material y clasificando los vasos antes de ser trasladados al Museo. Cuenta Lluís Pericot cómo Salvador Espí, todos los domingos, cogía el tren de Lliria a Valencia cargado con un saco de cerámicas que llevaba al museo para limpiar durante la semana siguiente. «Así nos dimos cuenta de los tesoros que aquel lugar guardaba»

Fig. 3. El Vas dels Guerrer s en procés de reconstrucció en el laboratori del Museu de Prehistòria. 1935. Arxiu SIP.



un sac de ceràmiques que portava al museu per a netejar-les durant la setmana següent. «Així ens vam adonar dels tresors que aquell lloc

guardava» (Pericot, 1954: XII; Pericot, 1966: 9). També comenta el final de la campanya amb aquestes paraules «I així van acabar dies inoblidables d'agost del 1934, quan a les habitacions que a l'atzar havíem triat per a excavavar, anaven eixint fragments ceràmics que encara sense llavar mostraven ja verdaderes meravelles de figures humanes i animals, inscripcions i escenes» (Pericot, 1954: XIII).

Del jaciment al museu

Acabada la campanya al setembre i atés l'extremat interès científic de les decoracions, el SIP decideix donar-les a conéixer immediatament, tot accelerant-ne la restauració, traient calcs i fent acurats dibuixos de les escenes, en moltes ocasions sense esperar-ne a la total restauració, per a la qual calia fer el llavat de totes les caixes de ceràmiques que moltes seguien a Casa Porcar (*La labor*, 1942: 19).

Salvador Espí comença de seguida la reconstrucció del Vas dels Guerrer s, juntament amb molts altres, en

Fig. 3. El Vaso de los Guerreros en proceso de reconstrucción en el laboratorio del Museo de Prehistoria. 1935. Archivo SIP.

(Pericot, 1954: XII; Pericot, 1966: 9).

También comenta el final de la campaña con estas palabras: «Y así terminaron

días inolvidables de agosto de 1934, cuando en las habitaciones que al azar habíamos escogido para excavar, iba saliendo fragmentos cerámicos que aún sin lavar mostraban ya verdaderas maravillas de figuras humanas y animales, inscripciones y escenas» (Pericot, 1954: XIII).

Del yacimiento al museo

Finalizada la campaña en septiembre, y dado el extremado interés científico de las decoraciones, el SIP decide darlas a conocer de inmediato, acelerando su restauración, sacando calcos y haciendo cuidadosos dibujos de las escenas, en muchas ocasiones sin esperar a su total restauración, para lo que precisaba del lavado de todas las cajas de cerámicas que muchas seguían en Casa Porcar (*La labor*, 1942: 19).

Salvador Espí comienza enseguida la reconstrucción del Vaso de los Guerreros, junto con otros muchos, en el laboratorio de restauración, instalado en los sótanos del Palau de la Generalitat (fig. 3). Le faltan poquísimos fragmentos, como a la mayoría de los vasos hallados en

el laboratori de restauració instal·lat als soterranis del Palau de la Generalitat (fig. 3). Li falten poquíssims fragments, com a la majoria dels vasos trobats en aquestes campanyes, fet que s'explica, en part, gràcies al treball d'Espí que, a peu d'excavació, reconeixia i seleccionava, entre centenars de fragments, els diferents trossos pertanyents a cada vas, que després ell mateix restauraria. Una labor ingent, poc valorada i mal pagada en aquells temps (Pasies, 2006: 173-174), però decisiva i imprescindible per al posterior estudi, publicació i exposició de l'excepcional conjunt que va encimellar el prestigi del SIP. Encara hui, una gran part dels vasos de Llíria exposats en el nostre museu són antigues restauracions d'Espí que, malgrat els mètodes i productes de l'època, han perdurat fins als nostres dies: huitanta-dos anys recorrent diferents seus del Museu de Prehistòria. Precisament, l'exposició temporal objecte d'aquest catàleg, és la presentació d'aquesta valiosa peça museística després d'una altra neteja i restauració, així com l'oportunitat de rendir un homenatge a aquell equip de professionals entusiastes que van revolucionar la cultura ibèrica, fa quasi noranta anys. De fet, així era l'estat delicat del Vas dels Guerrers que, al llarg de tots aquests anys, només ha eixit del museu amb motiu d'una exposició celebrada a Madrid el 1966, titulada Exposició Nacional de Ceràmica. Des de la Prehistòria fins al nostre dies, sota el patrocini de la Direcció General de Belles Arts (*La labor*, 1968: 82).

Tornant al 1935, una vegada restaurat el conjunt ceràmic de Sant Miquel de Llíria, el Vas dels Guerrers s'exposa a la Sala Daurada del Palau de la Generalitat.

estas campañas, hecho que se explica, en parte, gracias al trabajo de Espí que, a pie de excavación, reconocía y seleccionaba, entre cientos de fragmentos, los distintos trozos pertenecientes a cada vaso, que luego él mismo restauraría. Una labor ingente, poco valorada y mal pagada en aquellos tiempos (Pasies y Peiró, 2006: 173-174), pero decisiva e imprescindible para el posterior estudio, publicación y exposición del excepcional conjunto que encumbró el prestigio del SIP. Todavía hoy, gran parte de los vasos de Llíria expuestos en nuestro Museo son antiguas restauraciones de Espí que, a pesar de los métodos y productos de la época, han perdurado hasta nuestros días: ochenta y dos años recorriendo distintas sedes del Museo de Prehistoria. Precisamente, la exposición temporal objeto del presente catálogo, es la presentación de esta valiosa pieza museística tras su nueva limpieza y restauración, así como la ocasión de rendir un pequeño homenaje a aquel equipo de profesionales entusiastas que revolucionaron la cultura ibérica, hace casi noventa años. De hecho, tal era el estado delicado del Vaso de los Guerreros que, a lo largo de todos estos años, solo ha salido del museo con motivo de una exposición celebrada en Madrid en 1966, titulada «Exposición nacional de cerámica. Desde la prehistoria hasta nuestro días», bajo el patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes (*La labor*, 1968: 82).

Volviendo a 1935, una vez restaurado el conjunto cerámico de Sant Miquel de Llíria, el Vaso de los Guerreros se expone en la Sala Dorada del Palau de la Generalitat. En la tercera sala, dedicada a la Edad del

En la tercera sala, dedicada a l'Edat del Ferro i Cultura Ibèrica, comparteix protagonisme, en una gran vitrina de fusta, amb el gran Vas de la Caça de Cérvols (fig. 4). En una paret, destaca emmarcat el dibuix original del desenvolupament del Vas dels Guerrers com a obra mestra que clarament exceŀleix de la resta del conjunt llirià.

Els anys de la Guerra Civil, com no podia ser de cap altra manera, van representar un període d'inseguretat per al futur del Museu. Els bombardejos de la ciutat de València, al febrer de 1938, van fer necessari el trasllat dels materials als soterranis de la Generalitat. La taxativa postura d'Isidro Ballester, que es va oposar a l'ordre de la Junta Delegada de Confiscació, Protecció i Conservació del Tresor Artístic Nacional de València de traslladar els fons a altres depòsits de la Junta, va preservar afortunadament les peces de nous trasllats i riscs (De Pedro, 2006: 63-65).

El 1940 es reobri el Museu i es reprenen les excavacions al Tossal de Sant Miquel que, s'havien paralitzat el 16 de juliol del 36, dos dies abans del cop d'estat contra el Govern de la República, sense que conste el menor comentari en el diari d'excavacions. El SIP i el seu museu es traslladen, el 1955, a una seu nova en el Palau de la Batlia, on es manté la disposició de les col·leccions, fins a la definitiva i actual ubicació a l'antiga Casa de la Beneficència l'any 1982. El trasllat entre ambdues seus en aquell any va ser bastant dramàtic. La Diputació va aprofitar el mes d'agost per a ordenar el trasllat de tots els fons, inclosa la biblioteca, per la qual cosa va haver d'interrompre les seues vacances el llavors director

Hierro y Cultura Ibérica, comparte protagonismo, en una gran vitrina de madera, con el gran Vaso de la Caza de Ciervos (fig. 4). En una pared, destaca enmarcado el dibujo original del desarrollo del Vaso de los Guerreros como obra maestra que claramente sobresale del resto del conjunto liriano.

Los años de la Guerra Civil, como no podía ser de otra manera, supusieron un periodo de inseguridad para el futuro del Museo. Los bombardeos de la ciudad de Valencia, en febrero de 1938, hicieron necesario el traslado de los materiales a los sótanos de la Generalitat. La tajante postura de Isidro Ballester, que se opuso a la orden de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional de Valencia de trasladar los fondos a otros depósitos de la Junta, preservó afortunadamente las piezas de nuevos trasladados y riesgos (De Pedro, 2006: 63-65).

En 1940 se reabre el Museo y se reanudan las excavaciones en el Tossal de Sant Miquel que se habían paralizado el 16 de julio del 36, dos días antes del golpe de estado al Gobierno de la República, sin que conste el menor comentario en el diario de excavaciones. El SIP y su museo se trasladan, en 1955, a una nueva sede en el Palau de la Batlia, manteniéndose la disposición de las colecciones, hasta la definitiva y actual ubicación en la antigua Casa de la Beneficencia, en el año 1982. El traslado entre ambas sedes en ese año fue bastante dramático. La Diputación aprovechó el mes de agosto para ordenar el traslado de todos los fondos, incluida la biblioteca, por lo que tuvo que interrumpir sus



Fig. 4. Sala del Museu de Prehistòria dedicada a la Cultura Ibèrica. En primer terme el Vas dels Guerrers de Llíria. Saló Daurat del Palau de la Generalitat. Any 1946. Foto: Sanchís. Arxiu SIP.

Domingo Fletcher. Es van transportar, a través dels estrets carrerons del barri del Carme, i en un temps ràcord, tots els fons del museu de la Diputació. Asseguts en una furgoneta de la Diputació, els restauradors José María Montañana i Rafael Fambuena i les llavors col·laboradores

Fig. 4. Sala del Museo de Prehistoria dedicada a la cultura ibérica. En primer término el Vaso de los Guerreros de Llíria. Salón Dorado del Palau de la Generalitat. Año 1946. Foto: Sanchís. Archivo SIP.

vacaciones el entonces director Domingo Fletcher. Se trasportaron, a través de los estrechos callejones del barrio del Carmen, y en un tiempo récord, todos los fondos del museo de la Diputación. Sentados en una furgoneta de la Diputación, los restauradores José María Montañana y Rafael Fambuena y las entonces colaboradoras del SIP, M^a Jesús de Pedro y Empar Juan, llevaban en sus piernas,

del SIP, María Jesús de Pedro i Empar Juan, portaven en les seues cames, i ben abraçats, els vasos més delicats, entre ells el famós Vas dels Guerrers. Una vegada més, el paper que va jugar tota la plantilla de SIP i els seus col·laboradors en aquell trasllat va ser decisiu, i van arribar les col·leccions del Museu de Prehistòria en bon estat a la nova seu.

Després d'un llarg període de més de deu anys en els quals van estar tancades les sales permanents del Centre Cultural de la Beneficència, el llavors director de Museu de Prehistòria, Enrique Pla, va muntar el 1983 una exposició temporal sobre cultura ibèrica (Pla, 1983) en la qual s'exposava el Vas dels Guerrers, l'obra mestra de l'art ibèric. Finalment, el 1995 i sota la direcció de Bernat Martí, s'obri el nou Museu de Prehistòria que dedica una sala monogràfica a la ciutat d'Edeta i el seu territori. El Vas dels Guerrers, una altra vegada, ocupava, com hui dia, un lloc privilegiat juntament amb altres vasos no menys famosos del Tossal de Sant Miquel, que s'exhibeix en tota la seua esplendor (Martí, 1995: 124).

Del museu al reconeixement científic universal

La direcció del SIP decideix aprofitar l'edició anual de la memòria de la Diputació Provincial de València per a publicar, en *La labor del Servicio de Investigación Prehistórica y su museo en el pasado año 1934*, l'estudi detallat de les excavacions amb una àmplia documentació gràfica que dóna així a conéixer, en aquell mateix hivern de 1935, les troballes més destacades de la campanya al Tossal de Sant Miquel de Llíria: els vasos decorats i les inscripcions ibèriques.

y bien abrazados, los vasos más delicados, entre ellos el famoso Vaso de los Guerreros, Una vez más, el papel que jugó toda la plantilla de SIP y sus colaboradores en aquel traslado fue decisivo: las colecciones del Museo de Prehistoria llegaron en buen estado a su nueva sede.

Tras un largo periodo de más diez años en las que estuvieron cerradas las salas permanentes del Centro Cultural de La Beneficencia, el entonces director de Museo de Prehistoria, Enrique Pla, montó en 1983 una exposición temporal sobre cultura ibérica (Pla, 1983) en la que se exponía el Vaso de los Guerreros, la obra maestra del arte ibérico. Finalmente, en 1995 y bajo la dirección de Bernat Martí, se abre el nuevo Museo de Prehistoria que dedica una sala monográfica a la ciudad de Edeta y su territorio. El Vaso de los Guerreros, una vez más, ocupaba, como hoy en día, un lugar privilegiado junto con otros vasos no menos famosos del Tossal de Sant Miquel, que fue exhibido en todo su esplendor (Martí, 1995: 124).

Del museo a su reconocimiento científico universal

La dirección del SIP decide aprovechar la edición anual de la memoria de la Diputación Provincial de Valencia para publicar, en *La labor del Servicio de Investigación Prehistórica y su museo en el pasado año 1934*, el estudio detallado de las excavaciones con una amplia documentación gráfica dando así a conocer, en ese mismo invierno de 1935, los hallazgos más destacados de la campaña en el Tossal de Sant Miquel de Llíria: los vasos decorados y las inscripciones ibéricas.

Fig. 5. Calc i dibuix de José Alcácer, continuador de Francisco Porcar en la còpia del fris del Vas dels Guerrers. Principi dels anys 50. Arxiu SIP.



La ràpida publicació dels calcs i els dibuixos de Francisco Porcar i José Alcácer (fig. 5) dels vasos figurats i dels textos ibèrics associats a aquests van convertir el Tossal de Sant Miquel en un referent de la protohistòria peninsular, passant les troballes valencianes a il·lustrar la llavors poc coneguda cultura ibèrica en obres de referència de la importància de l'*Enciclopedia Universal Espasa-Calpe*, en el seu suplement de 1936-1939 (Bonet, 1995: 74). Hem de tindre en compte que en aquesta època ja eren conegudes les ceràmiques figurades de l'Alcúdia

Fig. 5. Calco y dibujo de José Alcácer, continuador de Francisco Porcar en la copia del friso del Vaso de los Guerreros. Principios de los años 50. Archivo SIP.

La pronta publicación de los calcos y dibujos de Francisco Porcar y José Alcácer (fig. 5) de los vasos figurados y de los textos ibéricos asociados a los mismos convirtieron el Tossal de Sant Miquel es un referente de la protohistoria peninsular, pasando los hallazgos valencianos a ilustrar a la entonces poco conocida cultura ibérica en obras de referencia de la entidad de la *Enciclopedia Universal Espasa-Calpe*, en su suplemento de 1936-1939 (Bonet, 1995: 74). Téngase en cuenta que en estas fechas ya eran conocidas las cerámicas figuradas de la l'Alcúdia d'Elx, descubiertas por Albertini en 1906, y que Obermaier y Heiss acuñaron en 1929 el término del

Fig. 6. Vas dels Guerrers, Tossal de Sant Miquel de Llíria. Cap al 1940. Placa de vidre. Foto: Casa Grollo. Arxiu SIP.

d'Elx, descobertes per Albertini el 1906, i que Obermaier i Heiss van encunyar el 1929 el terme estil simbòlic per a referir-se al grup d'Elx-Archenya. Mentrestant, les noves troballes de Llíria, porten Isidro

Ballester a encunyar la producció pròpia dels edetans amb el terme estil narratiu d'Oliva-Llíria (*La labor*, 1935: 46).

El Vas del Combat dels Guerrers amb Cuirassa (fig. 6), com ho titulen en la primera publicació, és l'últim dels deu vasos comentats. És un estudi preliminar, a l'espera de la restauració completa de la sèrie, s'identifiquen els vasos amb noms molt particulars «sovint poc encertats, però preferibles a la freda individualització d'un nom» (*La labor*, 1935: 21). Tanmateix, dècades després se'ls segueix reconeixent i nomenant, a quasi tots ells, de la forma com els van batejar els seus descobridors. En el cas que ens ocupa, la bibliografia, a poc a poc, ha anat simplificant el seu nom i hui es coneix com el Vas dels Guerrers de Llíria. En aquella primera publicació es descriu amb detall el desenvolupament del fris, destacant-hi com a element excepcional la presència de *llorigues* i cascós d'escates, tant en



Fig. 6. Vaso de los Guerreros el Tossal de Sant Miquel de Llíria. Hacia 1940. Placa de vidrio. Foto: Casa Grollo. Archivo SIP.

«estilo simbólico» para referirse al grupo de Elx-Archenya. Mientras, los nuevos hallazgos de Llíria, llevan a Isidro Ballester a acuñar la producción propia de los edetanos con el término de «estilo narrativo de Oliva-Llíria» (*La labor*, 1935: 46).

El Vaso del Combat de los Guerreros con Coraza (fig. 6), como lo titulan en la primera publicación, es el último de los diez vasos comentados. Es un estudio preliminar, en espera de la restauración completa de la serie, se identifican los vasos con nombres muy particulares «a veces poco acertados, pero preferibles a la fría individualización de un número» (*La labor*, 1935: 21). Sin embargo, décadas después se les sigue reconociendo y nombrando, a casi todos ellos, tal y como los bautizaron sus descubridores. En el caso que nos ocupa, la bibliografía poco a poco ha ido simplificando su nombre que hoy se conoce como el Vaso de los Guerreros de Llíria. En aquella primera publicación se describe con detalle el desarrollo del friso, donde se destaca como elemento excepcional la presencia de lorigas y cascós de escamas, a la vez en jinetes como en infantes, que tanto debate despertarían entre los investigadores sobre la

els genets com en els infants, que tant de debat despertarien entre els investigadors sobre la cronologia i la filiació d'aquest vas (Pericot, 1979, Bonet, 1995: 437-439).

Des de 1934, any en què apareixen les primeres decoracions figurades de Llíria, Bosch Gimpera (1944) defensa unes datacions altes per a les produccions, entre els segles IV i III aC, i es consideren les ceràmiques gregues com a font d'inspiració de les decoracions ibèriques. Enfront d'aquesta proposta, García y Bellido (1943: 91) defensa una cronologia tardana, entre el segle II aC i el I dC, basada, sobretot, en les *lorica squamata* així com en l'escut allargat, o *scutum*, i les càligues o botes altes, armes defensives romanes que vinculava amb les guerres sertorianes (82-72 aC). L'escola valenciana es debatia aquells anys entre la proposta inicial de Ballester (1943), que mantenia una cronología del segle III aC, i la de Fletcher (1956) que relacionava la destrucció de la ciutat del Tossal de Sant Miquel amb la Batalla de Lauró (76 aC) (Pericot, 1954: XVII-XXXI).

Com ha apuntat Fernando Quesada en diverses ocasions (1997; 2010) (vegeu Quesada en aquest mateix volum) el tema de les cuirasses d'escates podria tractar-se d'una tècnica pictòrica de farcit, que no representaria necessàriament escates sinó algun tipus de protecció tèxtil; també, la *lorica squamata* podria ser cartaginesa, o fins i tot es podria tractar de soldats ibèrics al servei de cartaginesos, atés que els vasos estan datats entre el final del segle III i el començament del II aC (Bonet, 1995: 521). En qualsevol cas, no hi ha evidències arqueològiques de presència de cuirasses d'escates en el món ibèric i de

cronología y filiación de este vaso (Pericot, 1979, Bonet, 1995: 437-439).

Desde 1934, año en el que aparecen las primeras decoraciones figuradas de Llíria, Bosch Gimpera (1944) defiende unas dataciones altas para las producciones, entre los siglos IV y III a. C., considerando las cerámicas griegas como fuente de inspiración de las decoraciones ibéricas. Frente a esta propuesta, García y Bellido (1943: 91) defiende una cronología tardía, entre el siglo II a. C. y el I d. C., basada, sobre todo, en las *lorica squamata* así como en el escudo alargado, o *scutum*, y el las botas altas, o *caligae*, armas defensivas romanas y que vinculaba con las guerras sertorianas (82-72 a. C.). La escuela valenciana se debatía en aquellos años entre la propuesta inicial de Ballester (1943) que mantenía una cronología del siglo III a. C. y la de Fletcher (1956) que relacionaba la destrucción de la ciudad del Tossal de Sant Miquel con la batalla de Lauro (76 a. C.) (Pericot, 1954: XVII-XXXI).

Como ha apuntado Fernando Quesada en varias ocasiones (1997; 2010) (ver Quesada en este mismo volumen) el tema de las corazas de escamas podría tratarse de una técnica pictórica de relleno, que no representaría necesariamente escamas sino algún tipo de protección textil; también, la *lorica squamata* podría ser cartaginesa o, incluso, podría tratarse de soldados ibéricos al servicio de cartagineses, dado que los vasos están datados entre finales del siglo III y principios del II a. C. (Bonet, 1995: 521). En cualquier caso, no hay evidencias arqueológicas de presencia de corazas de escamas en el mundo ibérico y de hecho apenas era utilizada en todo el Mediterráneo

Fig. 7. Fotogravat i planxa d'impremta del Vas dels Guerrers per a l'edició del *Corpus Vasorum Hispanorum*. Ceràmica del Tossal de Sant Miquel de Llíria. 1954.



fet era ben poc utilitzada en tot el Mediterrani central i occidental en aquesta època (Quesada, 2010: 159).

Tots aquests detalls del vas van ser perfectament dibuixats en els primers calcs i dibuixos que va fer Francisco Porcar, tot respectant els espais de decoració perduda i de trencament. A més, on la dificultat d'observació era gran, es va dibuixar un reticulat o puntejat. Molts d'ells, com el Vas dels Guerrers, es van tornar a dibuixar per José Alcácer per a la publicació *Corpus Vasorum Hispanorum*, i també hi ha versions on es completa la decoració dels fragments desapareguts (Ballester et al., 1954). Hui els originals es custodien com a veritables joies documentals en l'arxiu del SIP. De fet, els calcs i els dibuixos, com també els fotogravats i les planxes d'impremta del *Corpus Vasorum Hispanorum* (fig. 7) es van mostrar en l'exposició temporal sobre «Arqueologia en blanc i negre. La labor del SIP 1927-1950», que

central y occidental en esta época (Quesada, 2010: 159).

Todos estos detalles del vaso fueron perfectamente dibujados en los primeros calcos y dibujos que realizó Francisco Porcar, en los que se respetan los espacios de decoración perdida y de rotura. Además, donde la dificultad de observación era grande, se dibujó un reticulado o punteado. Muchos de ellos, como el vaso de los Guerreros, volvieron a ser dibujados por José Alcácer para la publicación del *Corpus Vasorum Hispanorum* e, incluso, hay versiones donde se completa la decoración de los fragmentos desaparecidos (Ballester et al., 1954). Hoy los originales se custodian como verdaderas joyas documentales en el archivo del SIP. De hecho, los calcos y dibujos, así como los fotografiados y los tacos de imprenta del *Corpus Vasorum Hispanorum* (fig. 7) se mostraron en la exposición temporal sobre «Arqueología en blanco y negro, La labor del SIP 1927-1950» que organizó el Museo en 2006 (Bonet et al., 2006; Aranegui, 2006: 197-202).



va organitzar el Museu el 2006 (Bonet *et al.*, 2006; Aranegui, 2006: 197-202).

Els personatges que protagonitzen l'escena del vas, els motius decoratius, el món floral que l'envolta, la tècnica pictòrica i la iconografia del fris mateix emmarquen aquest vas, des de les primeres publicacions, en l'anomenat «estil narratiu» (*La labor*, 1935). I dins de la producció edetana, Isidro Ballester (1942: 114) enquadra el Vas dels Guerrers com el màxim exponent de l'«estil segon de figures contornejades o dibuixades» que presenta «una ornamentació barroca i exuberant, generalment d'origen vegetal, amb què s'omplin els espais lliures en les zones portadores de les escenes, fins arribar en ocasions a enfosquir-les i ofegar-les amb la seu frondositat». També anomenat «estil florit» (Elvira, 1979) per aquesta exuberància de motius geomètrics i vegetals i per l'obsessiva tendència a l'*horror vacui*, d'omplir qualsevol espai buit. Tècnica pictòrica d'altra banda bastant generalitzada

Los personajes que protagonizan la escena del vaso, los motivos decorativos, el mundo floral que le rodea, su técnica pictórica y la iconografía del propio del friso enmarcan este vaso, desde las primeras publicaciones, en el llamado «estilo narrativo» (*La labor*, 1935). Y dentro de la producción edetana, Isidro Ballester (1943: 114) encuadra el Vaso de los Guerreros como el máximo exponente del «estilo segundo de figuras contorneadas o dibujadas» que presenta «una ornamentación barroca y exuberante, generalmente de origen vegetal, con la que se llenan los espacios libres en las zonas portadoras de las escenas, hasta llegar en ocasiones a obscurecerlas y ahogarlas con su frondosidad». También llamado «estilo florido» (Elvira, 1979) por esa exuberancia de motivos geométricos y vegetales y por la obsesiva tendencia al *horror vacui*, de llenar todo espacio vacío. Técnica pictórica por otro lado bastante generalizada en la producción edetana que reconocemos en otros vasos, como el Cálato de la Danza o el Vaso de la Danza Guerrera, por citar los más conocidos, pero que en

en la producció edetana que reconeixem en altres vasos, com el Càlat de la Dansa o el Vas de la Dansa Guerrera, per citar els més coneguts, però que en cap cas arriben al detall i el virtuosisme del Vas dels Guerrers (Bonet, 1995: 440; Aranegui, 1997: 49; Aranegui *et al.*, 1997: 155; Pérez Ballester i Mata, 1998: 155). La investigació espanyola també ha debatut sobre els diferents significats i interpretacions de les escenes dels vasos de Llíria, i no podia ser menys el Vas dels Guerrers. Interpretat inicialment com una escena històrica de combat, com van suggerir-ne els descobridors i primers estudiosos (García y Bellido, 1943: 90-99), al llarg dels anys ha tingut diverses lectures, des d'una desfilada d'exhibició guerrera (Aranegui, 1997: 61), un enfrontament heroic entre dues comunitats (Olmos, 1992: 140) o una cavalcada associada a un ritual funerari d'arrel guerrera (Bendala, 2017: 121) (vegeu Quesada en aquest mateix volum).

Arreplegar ací tota la bibliografia que ha suscitat el Vas dels Guerrers, des de la seua primera publicació en 1934, no és l'objectiu d'aquest treball, i és per això que es troba recopilada en l'annex sobre bibliografia. És prop d'un segle durant el qual no s'han deixat de publicar treballs i estudis sobre els molts aspectes que es poden abordar i discutir pel que fa a la famosa escena. Aspectes tecnològics, cronològics, funcionals i interpretatius que ens acosten a la vida dels ibers, en els diferents vessants social, econòmic i simbòlic. Però, a més, la singularitat del Vas dels Guerrers ve reforçada pel valor arqueològic i documental que representa per tractar-se d'una peça única que ha marcat, i marca, una fita en la història dels estudis ibèrics. Aquesta

ningún caso llegan al detalle y virtuosismo del Vaso de los Guerreros (Bonet, 1995: 440; Aranegui, 1997: 49; Aranegui *et al.*, 1997: 155; Pérez Ballester y Mata, 1998: 155). La investigación española también ha debatido sobre los distintos significados e interpretaciones de las escenas de los vasos de Llíria, y no podía ser menos el Vaso de los Guerreros. Interpretado inicialmente como una escena histórica de combate, como sugirieron sus descubridores y primeros estudiosos (García y Bellido, 1943: 90-99), a lo largo de los años ha tenido diversas lecturas, desde un desfile de exhibición guerrera (Aranegui, 1997: 61), un enfrentamiento heroico entre dos comunidades (Olmos *et al.*, 1992: 140) o una cabalgata asociada a un ritual funerario de raigambre guerrera (Bendala, 2017: 121) (ver Quesada en este mismo volumen).

Recoger aquí toda la bibliografía que ha suscitado el Vaso de los Guerreros, desde su primera publicación en 1934, no es objetivo de este trabajo, y por ello se encuentra recopilada en el anexo sobre Bibliografía. Es casi un siglo durante el cual no han cesado de publicarse trabajos y estudios sobre los muchos aspectos que se pueden abordar y discutir sobre la famosa escena. Aspectos tecnológicos, cronológicos, funcionales e interpretativos que nos aproximan a la vida de los iberos, en su distinta vertiente social, económica y simbólica. Pero, además, la singularidad del Vaso de los Guerreros viene reforzada por el valor arqueológico y documental que representa al tratarse de una pieza única que ha marcado, y marca, un hito en la historia de los

Fig. 8. Falla de la Plaça Major de Llíria de 2009 de l'artista José Manuel Martínez Izquierdo.

fita permet precisar la periodització i la cronologia de la ceràmica ibèrica, diferenciar estils i tallers i, sobretot, conéixer la societat que va encarregar

aquesta peça excepcional. Com veiem, aquest vas no ha deixat, ni deixarà de ser motiu d'estudi i font de documentació mentre hi haja línies d'investigació noves.

D'altra banda, no volem acabar sense valorar-ne la projecció patrimonial i identitària. Les imatges dels genets i els infants del Vas dels Guerrers il·lustren llibres escolars, textos universitaris, enciclopèdies i sales de museus del tota l'àrea ibèrica però, a més, el seu potent missatge iconogràfic va més enllà de l'àmbit científic i educatiu perquè es converteix en una imatge identitària no solament de la ciutat de Llíria (fig. 8), sinó de tota l'àrea valenciana. El Vas dels Guerreros és, juntament amb la Dama d'Elx o el Genet de la Bastida, una de les peces més emblemàtiques i icòniques de la cultura ibèrica i, per tant, de la història preromana del nostre país.



Fig. 8. Falla de la Plaça Major de Llíria de 2009, del artista José Manuel Martínez Izquierdo.

estudios ibéricos permitiendo precisar la periodización y la cronología de la cerámica ibérica; diferenciar estilos y talleres, y, sobre todo, conocer a

la sociedad que encargó esta pieza excepcional. Como vemos, este vaso no ha dejado, ni dejará de ser motivo de estudio y fuente de documentación mientras haya nuevas líneas de investigación.

Por otro lado, no queremos finalizar sin valorar su proyección patrimonial e identitaria. Las imágenes de los jinetes e infantes del Vaso de los Guerreros ilustran libros escolares, textos universitarios, enciclopedias y salas de museos del toda el área ibérica pero, además, su potente mensaje iconográfico va más allá del ámbito científico y educativo convirtiéndose en una imagen identitaria no solo de la ciudad de Llíria (fig. 8) sino de toda el área valenciana. El Vaso de los Guerreros es, junto con la Dama de Elche o el Jinete de la Bastida, una de las piezas más emblemáticas e icónicas de la cultura ibérica y, por tanto, de la historia prerromana de nuestro país.



biografia *d'un recipient* icònic

biografía *de un recipiente* ícono

CONSUELO MATA PARREÑO



Després de conéixer l'esdevenir del Vas dels Guerrers des del seu descobriment, tractarem d'aproximar-nos-en a la biografia i plantejar preguntes com qui el va encarregar i per a què es va utilitzar. Un aspecte clau per a respondre aquestes qüestions és acostar-nos al lloc on es va trobar, així com als objectes, els recipients i els equipaments que l'acompanyaven.

Un encàrrec excepcional

El Vas dels Guerrers correspon, segons la tipologia de ceràmica ibèrica (Mata i Bonet, 1992), a un lebes. És a dir, un recipient de cos globular, boca ampla i profunditat mitjana, sense anses i amb peu. Les dimensions i les decoracions són molt variades, atributs que en

Tras conocer el devenir del Vaso de los Guerreros desde su descubrimiento, trataremos de aproximarnos a su biografía, planteando preguntas como quién lo encargó y para qué se utilizó. Un aspecto clave para responder a estas cuestiones es aproximarnos al lugar donde se encontró, así como a los objetos, recipientes y equipamientos que le acompañaban.

Un encargo excepcional

El Vaso de los Guerreros corresponde, según la tipología de cerámica ibérica (Mata y Bonet, 1992), a una lebeta. Es decir, un recipiente de cuerpo globular, boca ancha y profundidad media, sin asas y con pie. Los tamaños y decoraciones son muy variados, atributos que

determinaven l'ús. Devia contindre tant líquids com sòlids; però, per l'amplària de la boca, deuria d'utilitzar-se per a productes d'un consum més o menys ràpid (figs. 1 i 6). Recipients similars n'hi ha a la Grècia clàssica tant de ceràmica (*lebes*) com de bronze (*dinos*). En els *symposia* podien substituir els craters per a barrejar el vi amb aigua; o bé era el recipient on rentar-se les mans abans de començar el banquet; els exemplars metà·lics es lliuraven com a premi als atletes; i també es depositaven en els temples com a ofrena (Daremburg i Saglio, 1918: t. I, 1553-1554; t. III, 1001).

Sense cap mena de dubte, el Vas dels Guerrers és un producte per encàrrec, una peça única destinada per a una ocasió especial o un ús distintiu, tal com va ser definit per al món grec per Webster (1972) i per Olmos (1987) per als ibers. Aquests encàrrecs es feien siga per a destinar-los a contindre les cendres del difunt, a manera d'urna cinerària, siga per a ser dipositats com a ofrenes en un recinte sagrat, o bé per a ser exhibits en un habitatge aristocràtic com a mostra de riquesa. Més que per les seues formes o dimensions, són excepcionals per la seu decoració, sobretot els que presenten escenes figurades, d'altra banda minoritaris i de circulació restringida (Mata, 1997: 42-48). Constitueixen la millor manera per a representar les altes jerarquies de la societat ibèrica pel fet de ser peces singulars i reproduir imatges úniques. Fins i tot els pocs exemplars que mostren escenes repetides, com el Càlat de Cabezo de Alcalá (Azaila) i el Càlat de Cabezo de la Guardia (Alcorisa) (Cabré, 1944: figs. 45, 48 i lám. 32; Pericot, 1979: figs. 406-411), tenen certes

determinaban su uso. Pudo contener tanto líquidos como sólidos; pero, por su amplia boca, debió utilizarse para productos de un consumo más o menos rápido (figs. 1 y 6). Recipientes similares los hay en la Grecia clásica tanto de cerámica (*lebes*) como de bronce (*dinos*). En los *symposia* podían sustituir a las cráteras para mezclar el vino con agua; o bien era el recipiente donde lavarse las manos antes de empezar el banquete; los ejemplares metálicos se entregaban como premio a los atletas y también se depositaban en los templos como ofrenda (Daremburg y Saglio, 1918: t. I, 1553-1554; t. III, 1001).

Sin la menor duda, el Vaso de los Guerreros es un producto de encargo, pieza única destinada para una ocasión especial o uso distintivo, tal como fue definido para el mundo griego por Webster (1972) y por Olmos (1987) para los iberos. Estos encargos se hacían bien para destinarlos a contener las cenizas del difunto, a modo de urna cinerària, bien para ser depositados como ofrendas en un recinto sagrado, o bien para ser exhibidos en una vivienda aristocrática como muestra de riqueza. Más que por sus formas o tamaños, son excepcionales por sus decoraciones, sobre todo los que presentan escenas figurativas, por otro lado minoritarios y de circulación restringida (Mata, 1997: 42-48). Constituyen el mejor modo de representar a las altas jerarquías de la sociedad ibérica al ser piezas singulares y reproducir imágenes únicas. Incluso los pocos ejemplares que muestran escenas repetidas, como el Cálato de Cabezo de Alcalá (Azaila) y el Cálato de Cabezo de la Guardia (Alcorisa) (Cabré, 1944: figs. 45, 48 y lám. 32; Pericot, 1979: figs. 406-

Fig. 1. Vista del Vas dels Guerrers. Foto: R. de Luis. Arxiu SIP.



variacions que els personalitzen.

Encara que no siga el cas del Vas dels Guerrers, les decoracions de figures humans i animals es poden combinar amb rètols escrits que emfasitzen el caràcter aristocràtic de les escenes, potser individualitzant els protagonistes de les accions, els llocs o algun esdeveniment concret. Ens parlen, al seu torn, de l'existència d'una clientela il·lustrada en la ciutat ibèrica, a més d'artesans que dominen l'escriptura.

L'excepcionalitat del Vas dels Guerrers s'aprecia, en primer lloc, en el delicat treball del terrisser que el va modelar, destacant-hi l'escàs espessor de les parets (uns

Fig. 1. Vista del Vaso de los Guerreros. Foto: R. de Luis. Archivo SIP.

411), tienen ciertas variaciones que los personalizan.

Aunque no sea el caso

del Vaso de los Guerreros, las decoraciones de figuras humanas y animales se pueden combinar con letreros escritos que enfatizan el carácter aristocrático de las escenas, tal vez individualizando a los protagonistas de las acciones, los lugares o algún acontecimiento concreto. Nos hablan, a su vez, de la existencia de una clientela ilustrada en la ciudad ibérica, además de artesanos que dominan la escritura.

La excepcionalidad del Vaso de los Guerreros se aprecia, en primer lugar, en el delicado trabajo del alfarero que lo modeló, en el que destaca el escaso espesor de sus paredes (unos 3 mm) (fig. 1). Por sus medidas

3 mm) (fig. 1). Per les seues mesures (\varnothing boca 51,5 cm, \varnothing base 19,5 cm, altura 42,6 cm) és el lebes ibèric més gros conegut. A més, serveix de suport a una iconografia excepcional en la qual sis genets brandant les seues armes van precedits de dos infants amb falcata i javelina confrontats a altres quatre infants amb escut i javelina. Siga una dansa, una exhibició o un confrontament incruent (vegeu Quesada en aquest mateix volum), la veritat és que es va plasmar una escena protagonitzada exclusivament per homes, envoltats d'una naturalesa vegetal exuberant però irreal. Fulles i flors acompanyen els personatges sense cap intenció de representar el paisatge en què es desenvolupa l'escena. Com a molt, indica que l'acció té lloc a l'aire lliure.

El peculiar i característic estil pictòric és la prova que és tracta d'un encàrrec a un artista destacat que o bé es va prodigar poc o bé les altres obres seues no han arribat fins a nosaltres (vegeu Aranegui en aquest mateix volum). Entre els més de cent recipients amb decoració figurada comptabilitzats al Tossal de Sant Miquel, només quatre es poden atribuir a les mateixes mans, o al seu taller: el Plat de Peixos amb Escates (fig. 2) i el Vas de l'Home de la Sítula amb escena de dansa i desfilada de genets trobats al mateix edifici que el Vas dels Guerrers (fig. 8); a més d'un altre fragment de *lebes* amb un músic del departament 18 i un fragment ceràmic amb un infant del departament 78 (Bonet, 1995: figs. 35, 36, 53 i 107). Un dels recursos pictòrics utilitzats exclusivament en el Vas dels Guerrers és l'espigat per a representar el pèl dels cavalls; mentre que el patró de les escates de la cuirassa i els cascs dels guerrers

(\varnothing boca 51,5 cm, \varnothing base 19,5 cm, alt. 42,6 cm) es la mayor lebeta ibérica conocida. Además, sirve de soporte a una iconografía excepcional en la que seis jinetes blandiendo sus armas van precedidos de dos infantes con falcata y jabalina enfrentados a otros cuatro infantes con escudo y jabalina. Sea una danza, una exhibición o un enfrentamiento incruento (ver Quesada en este mismo volumen), lo cierto es que se plasmó una escena protagonizada exclusivamente por hombres, rodeados de una naturaleza vegetal exuberante pero irreal. Hojas y flores acompañan a los personajes sin intención alguna de representar el paisaje en el que se desarrolla la escena. A lo sumo, indica que la acción tiene lugar al aire libre.

Su peculiar y característico estilo pictórico es la prueba de ser un encargo a un artista destacado que o bien se prodigó poco o bien sus otras obras no han llegado hasta nosotros (ver Aranegui en este mismo volumen). De entre los más de cien recipientes con decoración figurada contabilizados en el Tossal de Sant Miquel, sólo cuatro se pueden atribuir a las mismas manos, o a su taller: el Plato de Peces con Escamas (fig. 2) y el Vaso del Hombre de la Sítula, con escena de danza y desfile de jinetes, encontrados en el mismo edificio que el Vaso de los Guerreros (fig. 8); además de otro fragmento de lebeta con un músico del departamento 18 y un fragmento cerámico con un infante del departamento 78 (Bonet, 1995: figs. 35, 36, 53 y 107). Uno de los recursos pictóricos utilizados exclusivamente en el Vaso de los Guerreros es el espigado para representar el pelo de los caballos; mientras que el patrón

Fig. 2. Plat de Peixos amb Escates procedent del pou votiu. Foto: R. de Luis. Arxiu SIP.



es repeteix en el plat de peixos citat. Altres elements que han permés identificar-ne la mà, o taller, són els perfils de les persones, els guarniments dels cavalls, les flors i les fulles (Bonet, 1995: 440, fig. 216).

Ens trobem, per tant, davant d'encàrrecs de les famílies nobles edetanes a artesans especialitzats que treballen a petició de l'elit, reflectint activitats pròpies de la seua classe (Bonet, 1995: 464).

¿On es va trobar?

La ciutat ibèrica d'Edeta es va destruir entre el anys 175-150 aC, quedant-hi gran part soterrada en els

Fig. 2. Plato de Peces con Escamas procedente del pozo votivo. Foto: R. de Luis. Archivo SIP.

de las escamas de la coraza y cascos de los guerreros se repite en el plato de peces citado. Otros elementos que han permitido identificar su mano, o taller, son los perfiles de las personas, los atalajes de los caballos, las flores y las hojas (Bonet, 1995: 440, fig. 216).

Nos encontramos, pues, ante encargos de las familias nobles edetanas a artesanos especializados que trabajan a petición de la élite, reflejando actividades propias de su clase (Bonet, 1995: 464).

¿Dónde se encontró?

La ciudad ibérica de Edeta fue destruida entre los años 175-150 a. C., y gran parte de ella quedó sepultada bajo los escombros hasta nuestros días (fig. 3). Roma



Fig. 3. Vessant sud del Tossal de Sant Miquel de Llíria amb indicació on es troba el temple, hui cobert pels terrers de les excavacions. Arxiu SIP.

enderrocs fins als nostres dies (fig. 3). Roma imposaria un altre model politicoadministratiu d'organització territorial que va dur a abandonar la major part dels assentaments dependents a favor del pla, inclosa la ciutat. Així va quedar oblidada sota terra una documentació única per a la recerca arqueològica. Entre les nombroses

Fig. 3. Ladera sur del Tossal de Sant Miquel de Lliria con indicación donde se halla el templo, hoy cubierto por las terreras de las excavaciones. Archivo SIP.

impondría un nuevo modelo político-administrativo de organización territorial que llevó a abandonar la mayor parte de los asentamientos dependientes a favor del llano, incluida la ciudad. Así quedó olvidada bajo tierra una documentación única para la investigación arqueológica. Entre los numerosos y grandes hallazgos que ha proporcionado el Tossal de Sant Miquel, está un edificio compuesto por tres estancias, situado en la manzana 4 de

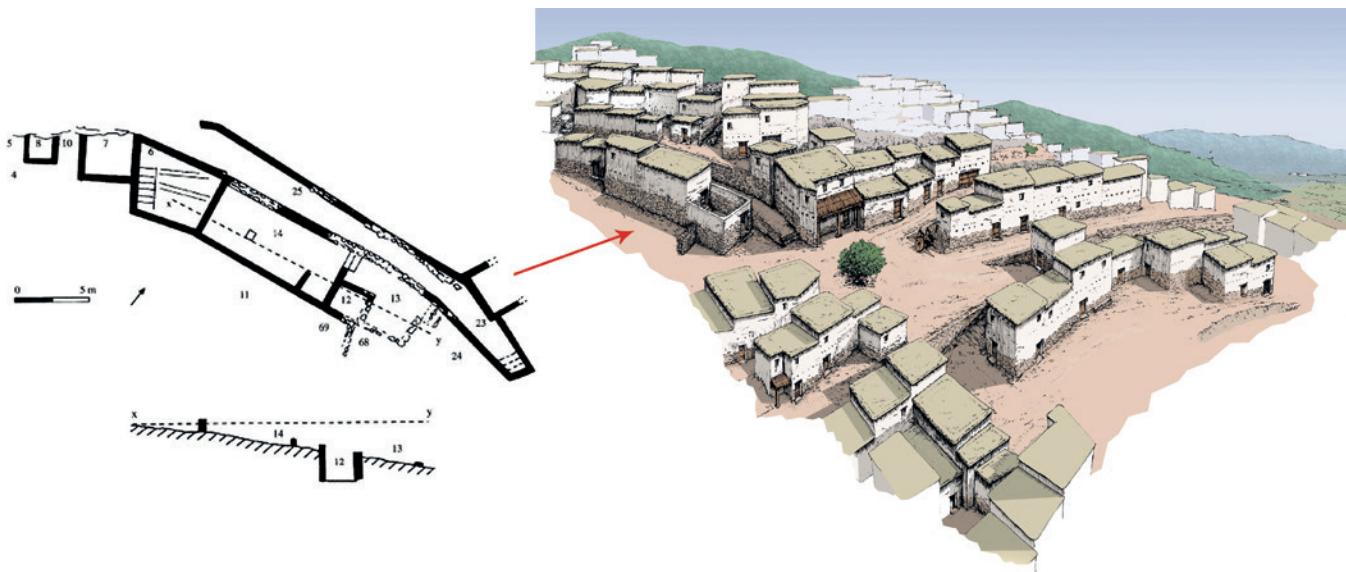


Fig. 4. Planta i secció del temple (segons H. Bonet, 1995) i reconstrucció virtual del sector excavat del Tossal de Sant Miquel amb indicació del temple. Dibuix H. Bonet i A. Sánchez.

i grans troballes que ha proporcionat el Tossal de Sant Miquel hi ha un edifici compost per tres estances, situat en l'illa de cases 4 de vessant sud de la ciutat (fig. 4). En una d'aquestes estances es va trobar el Vas dels Guerrers.

En el moment del descobriment, els excavadors el van associar als departaments 12 i 13 perquè així es van denominar els espais que s'anaven excavant (Ballester *et al.*, 1954: 60-61). El departament 12 està situat en un angle del 13 i contigu al 14, tots dos comunicats mitjançant uns escalons (fig. 5). En el diari d'excavació es descriu com un espai d' $1,6 \times 2$ m i altres 2 m de profunditat i s'interpreta com un pou. En el fons hi havia pedres, terra i algunes ceràmiques, tot seguit s'indica la

Fig. 4. Planta y sección del templo (según H. Bonet, 1995) i reconstrucción virtual del sector excavado del Tossal de Sant Miquel con indicación del templo. Dibujo H. Bonet y A. Sánchez.

ladera sur de la ciudad (fig. 4). En una de esas estancias se halló el Vaso de los Guerreros.

En el momento del descubrimiento, los excavadores lo asociaron a los departamentos 12 y 13 puesto que así se denominaron los espacios que se iban excavando (Ballester *et al.*, 1954: 60-61). El departamento 12 está situado en un ángulo del 13 y contiguo al 14, ambos comunicados mediante unos escalones (fig. 5). En el diario de excavación se describe como un espacio de $1,6 \times 2$ m y otros 2 m de profundidad y se interpreta como un pozo. En el fondo había piedras, tierra y algunas cerámicas, a continuación se indica el hallazgo de cenizas y carbonos con abundante material cerámico y terracotas; por encima una capa de arcilla roja sin material arqueológico —que sin duda corresponde al derrumbe de las paredes

Fig. 5. Departaments 12 i 13 en el moment de la seua excavació, el 1934. A la dreta, els escalons d'accés al departament 14. Arxiu SIP.



Fig. 5. Departamentos 12 y 13 en el momento de su excavación, en 1934. A la derecha, los escalones de acceso al departamento 14. Archivo SIP.

trobada de cendres i carbons amb abundant material ceràmic i terracotes; per damunt una capa d'argila roja sense material arqueològic —que

sens dubte correspon a la solsida de les parets de tova— i, finalment, terra cremada. Els pocs materials recuperats del departament 13 es van trobar al costat dels murs del 12, quasi amb seguretat procedents d'aquest últim.

La revisió de l'urbanisme i els aixovars del Tossal de Sant Miquel així com la realització d'una planimetria actualitzada van permetre interpretar aquests tres departaments com un santuari urbà d'uns 70 metres quadrats compost per un pati, amb un pouet en una de les cantonades, un accés amb quatre escalons que donaria entrada a la sala interior, pavimentada parcialment d'atovons. En el centre de l'estança hi havia una pedra clavada, a manera de monòlit o betil, d'uns 60 cm d'altura i amb restes d'arrebossat (Bonet, 1995: 364-366).

En aquests tres espais, és destacable l'absència d'equipaments i utensilis de caràcter domèstic com ara

de adobe— y, finalmente, tierra quemada. Los pocos materiales recuperados del departamento 13 se encontraron junto a los muros del 12,

casi con seguridad procedentes de este último.

La revisión del urbanismo y los ajuares del Tossal de Sant Miquel así como la realización de una planimetría actualizada permitieron interpretar estos tres departamentos como un santuario urbano de unos 70 m² compuesto por un patio, con un pequeño pozo en una de las esquinas, un acceso con cuatro peldaños que daría entrada a la sala interior, pavimentada parcialmente de adobes. En el centro de la estancia había una piedra hincada, a modo de monolito o betilo, de unos 60 cm de altura y con restos de enlucido (Bonet, 1995: 364-366).

En estos tres espacios, es destacable la ausencia de equipamientos y enseres de carácter doméstico como hogar, horno, molino, lagar y cerámicas de cocina. En cambio abundan, sobre todo en el pozo, las piezas excepcionales de cerámica, objetos de hierro, lucernas, terracotas y vajilla de mesa y bebida, tanto importada como local, entre otras.

llar, forn, molí, cup i ceràmiques de cuina. En canvi, hi abunden, sobretot en el pouet, les peces excepcionals de ceràmica, objectes de ferro, llànties, terracotes i vaixella de taula i beguda, tant d'importada com de local, entre altres.

¿Per a què es va utilitzar?

Com acabem d'assenyalar, la major part dels fragments del Vas dels Guerrers es va trobar depositada en el pouet del temple. Amb tot, això no deixa de ser-ne la destinació final. Abans d'aquest desenllaç, ens aproximarem a qui el va encarregar i per a què es va utilitzar. No són preguntes fàcils de respondre sobretot si tenim en compte que procedeix d'una excavació dels anys trenta del segle xx amb mètodes molt diferents als actuals.

No podem saber si el Vas dels Guerrers va estar un temps exposat en alguna casa o si, per contra, va ser concebut des del principi per a l'ús exclusiu en una cerimònia o per a ser depositat com a ofrena sense utilitzar. Els avatars patits per aquest recipient impedeixen, entre altres coses, que es puguen realitzar ànalsis de residus orgànics amb garanties d'exit. Tanmateix, no per això deixarem de proposar algunes hipòtesis.

L'escena d'exhibició plasmada en aquest és un indici per a suposar que el comitent fóra un home i, amb seguretat, per a exaltar alguna gesta masculina. Un home pertanyent a l'elit edetana i, en conseqüència, amb suficient poder adquisitiu i prestigi social per a encarregar i adquirir una peça tan exclusiva.

Al Tossal de Sant Miquel, les famílies aristocràtiques vivien en grans habitatges com els de l'illa de cases

¿Para qué se utilizó?

Como acabamos de señalar, la mayor parte de los fragmentos del Vaso de los Guerreros se encontró depositada en el pozo del templo. Sin embargo, esto no deja de ser su destino final. Antes de este desenlace, nos aproximaremos a quién lo encargó y para qué se utilizó. No son preguntas fáciles de responder máxime si tenemos en cuenta que procede de una excavación de los años treinta del siglo XX con métodos muy diferentes a los actuales.

No podemos saber si el Vaso de los Guerreros estuvo un tiempo expuesto en alguna casa o si, por el contrario, fue concebido desde el principio para su uso exclusivo en una ceremonia o para ser depositado como ofrenda sin utilizar. Los avatares padecidos por este recipiente impiden, entre otras cosas, que se puedan realizar análisis de residuos orgánicos con garantías de éxito. Ahora bien, no por ello vamos a dejar de proponer algunas hipótesis.

La escena de exhibición plasmada en el mismo es un indicio para suponer que el comitente fuera un hombre y, con seguridad, para exaltar alguna gesta masculina. Un hombre perteneciente a la élite edetana y, en consecuencia, con suficiente poder adquisitivo y prestigio social para encargar y adquirir una pieza tan exclusiva.

En el Tossal de Sant Miquel, las familias aristocráticas vivían en grandes viviendas como las de la manzana 7 (Bonet, 1995: 367-369) (fig. 4). Viviendas donde se acumulan, junto con el templo, el número más elevado de piezas con decoración compleja; pero mientras en el templo hay escenas masculinas, femeninas y mixtas,

7 (Bonet, 1995: 367-369) (fig. 5). Habitatges on s'acumulen, juntament amb el temple, el nombre més elevat de peces amb decoració complexa; però mentre que en el temple hi ha escenes masculines, femenines i mixtes, en aquestes cases els únics protagonistes són els homes. A més, disposen d'equipaments, com ara forns, grans molins i un cup, que no s'han trobat en altres zones de l'àrea excavada. Una de les estances de l'habitatge 2 —dep. 41— s'ha interpretat com un lloc de reunió ja que té un banc corregut, vaixella de taula i beguda, boixos de morter i morter, un cassó, suports, lebetas, una fiala ibèrica i microvasos. Peces quasi totes elles relacionades amb actes de comensalía i semblants a les depositades en el temple.

Als temples hi poden haver pouss votius on es depositaven les ofrenes durant una o diverses cerimònies o favisses, és a dir, llocs on es retiraven i es purificaven les ofrenes del temple quan ja no hi cabien. Aquesta última opció va ser defensada per al pou del Tossal de Sant Miquel per Carmen Aranegui (1997).

Cas de formar part d'una cerimònia, ja hem assenyalat que els lebetes deurien servir per a barrejar vi amb algun altre producte, com ara aigua, mel i herbes aromàtiques. A l'interior del pou i en l'estança annexa —dep. 14— es va trobar vaixella de taula i servei de beguda, a més d'altres lebetes, llànties, pateretes per a espècies, un morter i una mà de morter (figs. 7 i 8). Els diversos pitxers per a servir líquids indiquen que l'amfitrió o alguna altra persona, servien el vi als convidats que utilitzaven copes individualitzades, prova que hi havia una estreta relació entre ells. Tres d'aquests pitxers pel fet de dur ulls pintats

en estas casas los únicos protagonistas son los hombres. Además, cuentan con equipamientos, como hornos, grandes molinos y un lagar, que no se han encontrado en otras zonas del área excavada. Una de las estancias de la vivienda 2 —dpto. 41— se ha interpretado como un lugar de reunión ya que tiene un banco corrido, vajilla de mesa y bebida, manos de mortero y mortero, un cazo, soportes, lebetas, una fiale ibérica y microvasos. Piezas casi todas ellas relacionadas con actos de comensalía y similares a las depositadas en el templo.

En los templos pueden existir pozos votivos donde se depositaban las ofrendas durante una o varias ceremonias o *favissae*, esto es, lugares donde se retiraban y purificaban las ofrendas del templo cuando ya no cabían en el mismo. Esta última opción fue defendida para el pozo del Tossal de Sant Miquel por Carmen Aranegui (1997).

De formar parte de una ceremonia, ya hemos señalado que las lebetas pudieron servir para mezclar vino con algún otro producto, como agua, miel y hierbas aromáticas. En el interior del pozo y en la estancia anexa —dpto. 14— se hallaron vajilla de mesa y servicio de bebida, además de otras lebetas, lucernas, pateritas para especias, un mortero y una mano de mortero (figs. 7 y 8). Los jarros y jarras para servir líquidos indican que el anfitrión u otra persona, escanciaban el vino a los invitados que utilizaban copas individualizadas, prueba de que existía una estrecha relación entre ellos. Tres de estos jarros, al llevar ojos pintados en la boca, adquirirían un papel simbólico propio en la ceremonia (Vives-Ferrández y López-Bertran, 2017).

en la boca adquiririen un paper simbòlic propi en la cerimònia (Vives-Ferràndiz i López-Bertran, 2017).

Una estimació de la quantitat de comensals que podrien participar en aquesta celebració es pot fer si comptabilitzem les copes recuperades, ja que són d'ús personal. N'hi ha nou en total, de les quals sis van acabar en el pou. Sembla un nombre escàs, però l'espai de reunió no és molt gran (prop de 27 metres quadrats) i, en general, en les libacions i els *symposia* del món clàssic, els participants actius tampoc no eren nombrosos.

La capacitat de 72 litres del Vas dels Guerrers va permetre consumir entre sis i huit litres de vi a cada participant (la capacitat s'ha calculat seguint la proposta de Marimón, 2010). Unes xifres que s'elevarien als 20 i 27 litres, si tots els lebetes trobats formaven part de la mateixa cerimònia. Són quantitats importants si ens fixem en les conegeudes per al món romà. Seguint les referències literàries recollides per Tchernia (1986: 20 i 23-25), sabem que un esclau de Cató rebia 0,75 litres al dia, Horaci per a un àpat frugal aconsellava beure 0,54 litres, Marcial (I-27) s'emborratxa amb 2,27 litres i en un *convivium* modest se'n podien beure 1,30 litres per comensal.

En canvi en un *symposium* podien consumir-se quantitats similars a les ibèriques. En un text grec del segle IV aC atribuït al poeta Eubule, es descriu la manera d'actuar d'un simposiarca, és a dir, la persona encarregada de barrejar el vi i l'aigua en el crater: «Per als homes sensibles prepare només tres craters: un per a la salut (que beuran primer), el segon per a l'amor i el plaer, i el tercer per a dormir. Quan el tercera s'ha acabat, els

Una estimación del número de comensales que pudieron participar en esta celebración se puede hacer contabilizando las copas recuperadas ya que son de uso personal. Nueve hay en total, de las cuales seis acabaron en el pozo. Parece un número escaso, pero el espacio de reunión no es muy grande (casi 27 m²) y, en general, en las libaciones y *symposia* del mundo clásico, los participantes activos tampoco eran numerosos.

La capacidad de 72 l del Vaso de los Guerreros permitió consumir entre 6 y 8 l de vino a cada participante (la capacidad se ha calculado siguiendo la propuesta de Marimón, 2010). Estas cifras que se elevarían a los 20 y 27 l, si todos los lebetas encontradas formaron parte de la misma ceremonia. Son cantidades importantes si nos fijamos en las conocidas para el mundo romano. Siguiendo las referencias literarias recogidas por Tchernia (1986: 20 y 23-25), sabemos que un esclavo de Catón recibía 0,75 l al día, Horacio para una comida frugal aconsejaba beber 0,54 l, Marcial (I-27) se emborracha con 2,27 l y en un *convivium* modesto se podía beber 1,30 l por comensal.

En cambio en un *symposium* podían consumirse cantidades similares a las ibéricas. En un texto griego del siglo IV a. C. atribuido al poeta Eubulo, se describe el modo de actuar de un simposiarca, es decir la persona encargada de mezclar vino y agua en la crátera: «Para los hombres sensibles preparo sólo tres cráteras: una para la salud (que beberán primero), la segunda para el amor y el placer, y la tercera para dormir. Cuando la tercera se ha terminado, los hombres sabios se van a casa. La cuarta crátera ya no es mía, pertenece al mal comportamiento;

Fig. 6. El Vas dels Guerriers i el Vas del Combat Naval del pou votiu (dep. 12) i el Vas del Genet Desmuntat trobat al pati (dep. 13). Segons H. Bonet, 1995.

homes savis se'n van a casa. El quart crater ja no és meu, pertany al mal comportament; el cinqué és per a cridar; el sisé per a les grolleries i els insultos; el seté per als colps; el huité per a trencar els mobles; el nové per a la depressió; el desé per a la bogeria i la inconsciència». A manera d'anècdota, i d'acord amb el relat irònic d'Eubule de Cèttia, en el temple ibèric es podria haver arribat a l'estadi de les grolleries i els insultos, sempre que tots els recipients hagueren pertangut a la mateixa cerimònia i contingueren una beguda alcohòlica. Tanmateix, tampoc no tenim cap referència sobre la durada d'un esdeveniment d'aquestes característiques per a l'època ibèrica.

Una altra pregunta de difícil resposta és si el contingut del pou correspon a l'última cerimònia, abans de la destrucció i l'incendi del temple, o si és el resultat

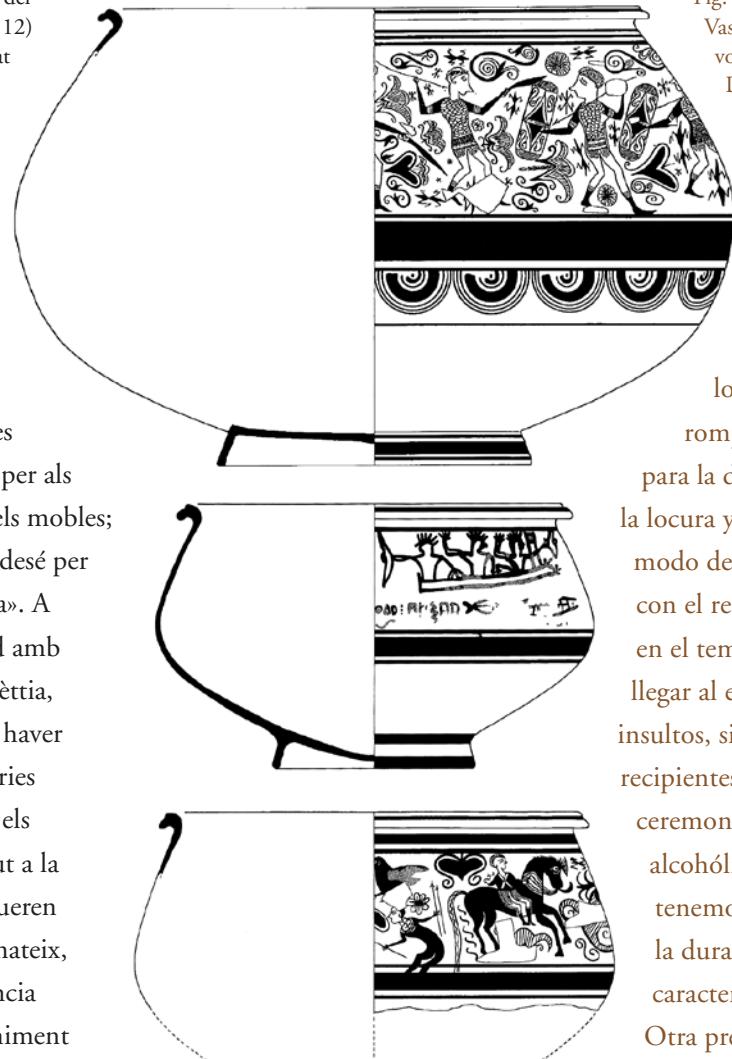


Fig. 6. El Vaso de los Guerreros y el Vaso del Combate Naval del pozo votivo (dpto. 12) y el Vaso del Jinete Desmontado hallado en el patio (dpto. 13). Según H. Bonet, 1995.

la quinta es para gritar; la sexta para las groserías e insultos; la séptima para los golpes; la octava para romper los muebles; la novena para la depresión; la décima para la locura y la inconsciencia». A modo de anécdota, y de acuerdo con el relato irónico de Eubulo, en el templo ibérico se pudo llegar al estadio de las groserías e insultos, siempre y cuando todos los recipientes pertenecieran a la misma ceremonia y contuvieran una bebida alcohólica. No obstante, tampoco tenemos referencia alguna sobre la duración de un evento de estas características para época ibérica. Otra pregunta de difícil respuesta es si el contenido del pozo corresponde a la última ceremonia, antes de la destrucción e incendio del templo, o si es el resultado de varios depósitos de ofrendas. La estratigrafía descrita en el diario de excavaciones parece indicar que la mayor parte de los restos se hallaron juntos, es decir, correspondientes a un solo evento o a varios muy próximos en el tiempo.

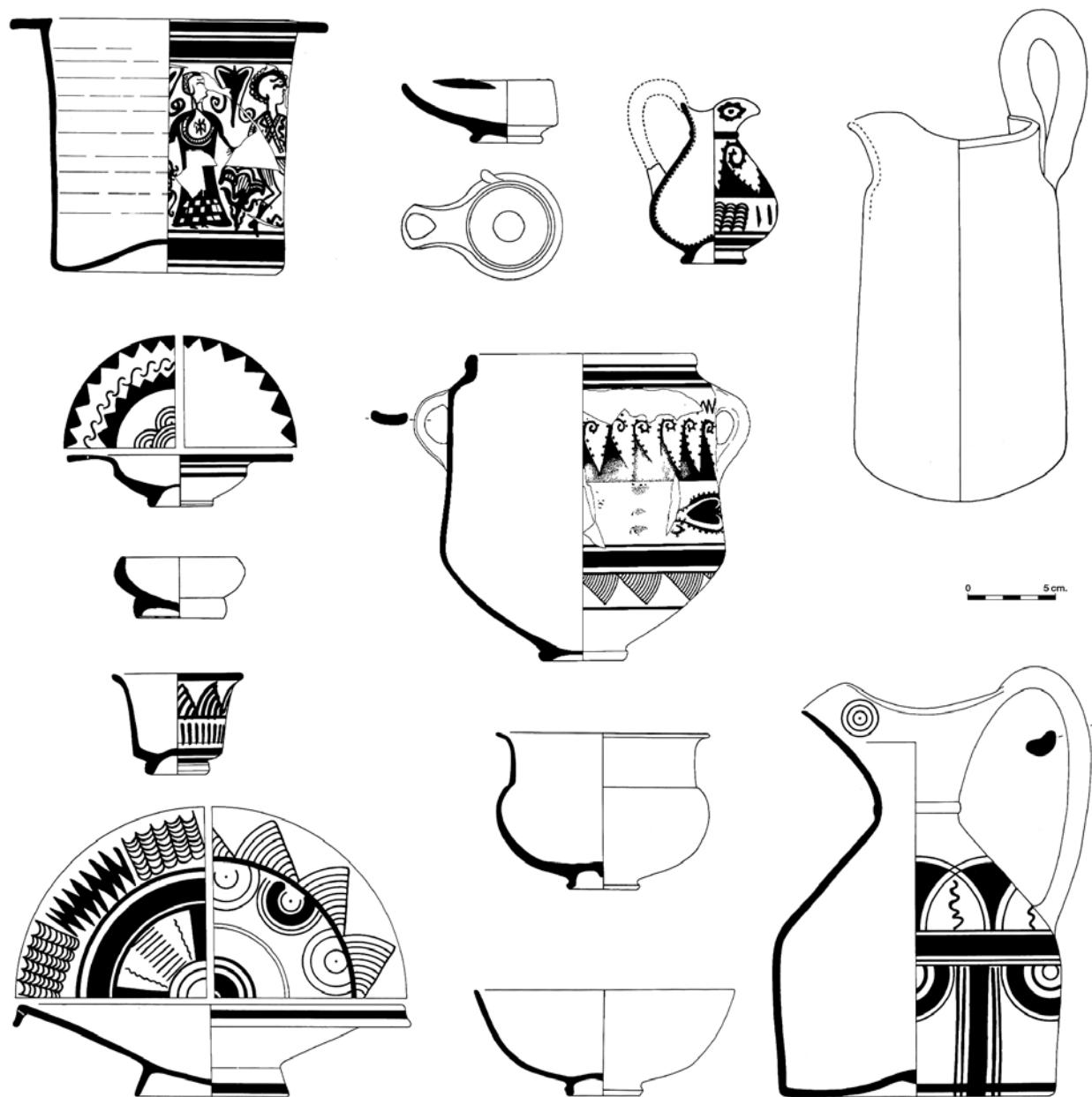


Fig. 7. Selecció de ceràmiques trobades al pou (dep. 12). Segons H. Bonet, 1995.

Fig. 7. Selección de cerámicas encontradas en el pozo (dpto. 12). Según H. Bonet, 1995.

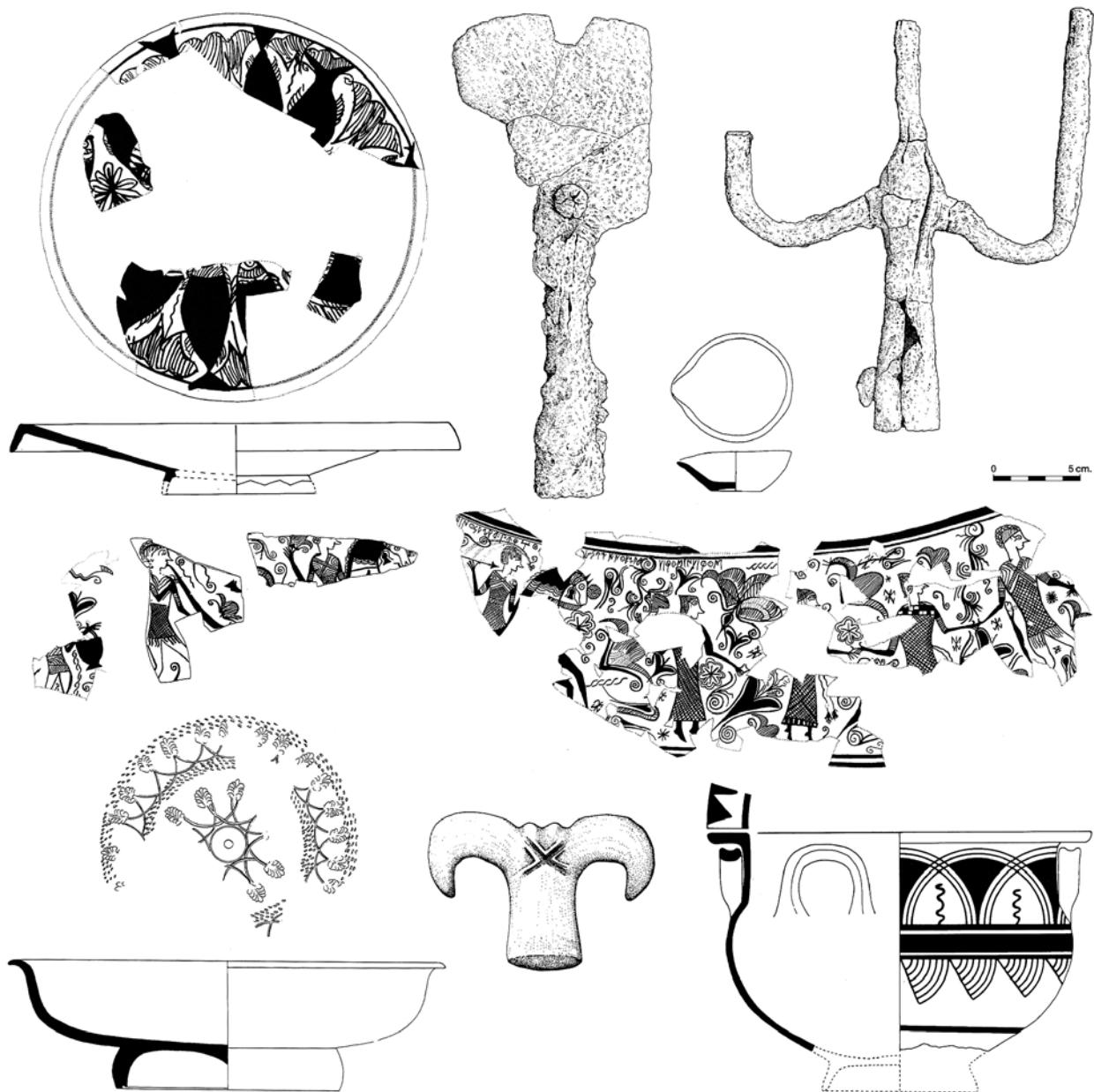


Fig. 8. Selecció de ceràmiques i instrumental agrícola del temple (dep. 14). Segons H. Bonet, 1995.

Fig. 8. Selección de cerámicas e instrumental agrícola del templo (dpto. 14). Según H. Bonet, 1995.

de diversos depòsits d'ofrenes. L'estratigrafia descrita en el diari d'excavacions sembla indicar que la major part de les restes es van trobar juntes, és a dir, corresponents a un sol esdeveniment o a diversos molt pròxims en el temps. En qualsevol dels casos estem davant d'esdeveniments amb nombrosos participants, com mostren les escenes dels vasos on es representen tant homes com dones. En l'interior del pou, al costat del Vas dels Guerrers, es van recuperar el Vas del Combat Naval —amb homes com a protagonistes únics—, el Càlat de la Dansa —on homes i dones desfilen al so de la música (figs. 6 i 7)— i altres objectes com fusaioles, terracotes —femenines i masculines— i una en forma d'ocell (Bonet, 1995: fig. 33).

En les habitacions 13 i 14, contíguies al pou, també es van trobar recipients les imatges dels quals ens mostren homes i dones. Entre els primers, el Vas del Genet Desmuntat i, entre les segones, un fragment ceràmic amb dama asseguda, a més d'un altre lebes amb una dansa mixta, genets i músics; juntament amb eines agrícoles, llànties, peses de teler, morter i boix de morter (fig. 8).

Siga un únic dipòsit o el resultat de més d'un, la veritat és que en el temple edetà es van dur a terme cerimònies en les quals no hi va haver segregació de gèneres perquè els oferents, de forma conjunta o en actes separats, van ser tanto homes com dones. Aquestes celebracions col·lectives van deure ser les pràctiques més comunes dutes a terme al santuari, per a les quals s'encarregaven i/o s'utilitzaven aquests vasos únics i personalitzats. Les escenes plasmades en ells són el reflex dels temors, els anhels i els desitjos dels participants.

En cualquiera de los casos estamos ante acontecimientos con múltiples participantes como muestran las escenas de los vasos donde se representan tanto hombres como mujeres. En el interior del pozo, junto al Vaso de los Guerreros, se recuperaron el Vaso del Combate Naval —con hombres como protagonistas únicos—, el Cálato de la Danza —donde hombres y mujeres desfilan al son de la música (figs. 6 y 7)— y otros objetos como fusayolas, terracotas —femeninas y masculinas— y una en forma de ave (Bonet, 1995: fig. 33).

En las habitaciones 13 y 14, contiguas al pozo, también se encontraron recipientes cuyas imágenes nos muestran a hombres y mujeres. Entre los primeros, el Vaso del Jinete Desmontado y, entre las segundas, un fragmento cerámico con dama sentada, además de otra lebete con una danza mixta, jinetes y músicos; junto a herramientas agrícolas, lucernas, pesas de telar, mortero y mano de mortero (fig. 8).

Sea un único depósito o el resultado de varios, lo cierto es que en el templo edetano se llevaron a cabo ceremonias en las que no hubo segregación de géneros pues los oferentes, de forma conjunta o en actos separados, fueron tanto hombres como mujeres. Estas celebraciones colectivas debieron ser las prácticas más comunes llevadas a cabo en el santuario, para las que se encargaban y/o se utilizaban estos vasos únicos y personalizados. Las escenas plasmadas en los mismos son el reflejo de los temores, anhelos y deseos de los participantes.



l'obra mestra de la pintura ibèrica

la obra maestra de la pintura ibérica

CARMEN ARANEGUI GASCÓ



La decoració dels vasos ceràmics en els segles III i II aC

La qualitat artística del Vas dels Guerrers amb Cuirassa¹ d'Edeta (Tossal de Sant Miquel de Llíria) supera la de qualsevol altra pintura ceràmica indígena del tardor hel·lenisme mediterrani occidental. L'època a què pertany, amb tot, assisteix al desplaçament de les narracions escenificades de format mitjà o petit a suports diferents dels vasos ceràmics. Així s'esdevé en els casos

1.- El terme cuirassa, utilitzat en la primera publicació sobre aquest vas, es manté ací sense pressuposar que siga tècnicament o militarment adequat, atés que es podria tractar d'una simple cota tèxtil. Les representacions esculpides i altres troballes informen que el guerrer ibèric del segle v aC es protegia el tors amb discs-cuirassa, a la manera de *cardiophylax*, que ja no consten en la pintura ceràmica.

Es manté aquesta denominació exclusivament per a aquest cas, únic en tot el repertori iconogràfic ibèric, perquè d'això es dedueix algun indici relatiu al fris.

La decoración de los vasos cerámicos en los siglos III y II a.C.

La calidad artística del Vaso de los Guerreros con Coraza¹ de Edeta (Tossal de Sant Miquel de Llíria) supera la de cualquier otra pintura cerámica indígena del tardor-helenismo mediterráneo occidental. La época a la que pertenece, sin embargo, asiste al desplazamiento de las narraciones escenificadas de formato mediano o pequeño a soportes distintos a los

1.- El término coraza, utilizado en la primera publicación de este vaso, se mantiene aquí sin presuponer que sea técnicamente o militarmente adecuado, dado que podría tratarse de una simple cota textil. Las representaciones esculpidas y otros hallazgos informan que el guerrero ibérico del siglo v a. C. se protegía el torso con discs-coraza, a modo de *cardiophylax*, que ya no constan en la pintura cerámica.

Se mantiene dicha denominación exclusivamente para este caso, único en todo el repertorio iconográfico ibérico, porque de ello se deduce algún indicio relativo al friso.

de tradició clàssica. Terracotes, objectes de metall, esteles, a més de l'arquitectura mateixa, en la seu decoració exterior o interior, exhibeixen preferentment el llenguatge plàstic en aquests segles, alhora que les últimes versions de la ceràmica de figures roges o sobre pintada d'Itàlia o Sicília (Todisco, 2012) recorren gradualment a garlandes florals fins que, finalment, s'imposen les vaixelles de vernís negre amb palmetes i rosetes impreses amb punxó. Solament aquesta última modalitat disposa de centres industrials de fabricació localitzats al llarg del litoral mediterrani ibèric, des de Roses (Girona) fins a Cadis, lògicament en un medi colonial² (Puig i Griessenberger, 2010: 79-88; Niveau de Villedary, 2003).

El context ibèric, més per la seu temàtica que pel desfasament cronològic superior a un segle, desmenteix que les escenes pretenguen ser un reflex de l'estil grec de figures roges. Aquesta va ser la tesi mantinguda per Bosch (1915), d'acord amb el plantejament difusionista del seu temps, que ja havia qüestionat la tesi micènica (Perrot i Chipiez, 1894: 940, núm. 5) però insistia en l'impacte grec com a generador de la cultura ibèrica, recolzant-se en la constància de vasos àtics de figures roges als jaciments. En aquells anys encara no s'havien descobert les decoracions característiques d'Edeta³, però des del començament del segle XX es coneixia el Càlat d'Archena (Pijoan, 1911-1912: 241-262) i cap

2.- La producció envernissada saguntina no té un volum que es puga qualificar d'industrial (Pascual, 1998: 87-103).

3.- Precisament van ser les excavacions del SIP a la Bastida de les Alcusses les que van demostrar que la ceràmica àtica de figures roges s'associa a la ceràmica ibèrica amb decoració geomètrica, mentre que l'estil narratiu de Llíria és contemporani als repertoris de vernís negre campanià.

vasos ceràmicos. Así sucede en los casos de tradición clásica. Terracotas, objetos de metal, estelas, además de la misma arquitectura, en su decoración exterior o interna, exhiben preferentemente el lenguaje plástico en estos siglos, a la vez que las últimas versiones de la cerámica de figuras rojas o sobre pintada de Italia o Sicilia (Todisco, 2012) recurren progresivamente a guirnaldas florales hasta que, finalmente, se imponen las vajillas de barniz negro con palmetas y rosetas impresas con punzón. Solo esta última modalidad cuenta con centros industriales de fabricación localizados a lo largo del litoral mediterráneo ibérico, desde Roses (Girona) hasta Cádiz, lógicamente en un medio colonial² (Puig i Griessenberger, 2010: 79-88; Niveau de Villedary, 2003).

El contexto ibérico, más por su temática que por el desfase cronológico superior a un siglo, desmiente que las escenas pretendan ser un reflejo del estilo griego de figuras rojas. Esta fue la tesis mantenida por Bosch (1915), de acuerdo con el planteamiento difusionista de su tiempo, que ya había cuestionado la tesis micénica (Perrot y Chipiez, 1894: 940, n.º 5) pero insistía en el impacto griego como generador de la cultura ibérica, apoyándose en la constancia de vasos áticos de figuras rojas en los yacimientos. En aquellos años todavía no se habían descubierto las decoraciones características de Edeta³,

2.- La producción barnizada saguntina no tiene un volumen que pueda calificarse de industrial (Pascual, 1998: 87-103).

3.- Precisamente fueron las excavaciones del SIP en la Bastida de les Alcusses las que demostraron que la cerámica ática de figuras rojas se asocia a la cerámica ibérica con decoración geométrica, mientras que el estilo narrativo de Llíria es contemporáneo de los repertorios de barniz negro campano.

Fig. 1. Olla daunia, segle III a. C.
(www.atlantedellarteitaliana.it).

al 1924 va ser trobada la gerra del Castellar d'Oliva, tots dos presentats com els primers vasos de guerrers, repetits després a Edeta, La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila) i El Cigarralejo (Mula).

En l'actualitat, aquestes representacions s'entenen millor atribuint-les a l'imaginari d'una societat la cúpula de la qual se significa per consumir objectes exclusius de producció local, expressament diferents dels importats. En aquest sentit, determinades elits iberes actuen com els dauns de Pulla (fig. 1) en el segle III aC o els naturals de Lavello, a la Basilicata, que van rebutjar les imatges de tradició hel·lenitzant i van crear el seu propi repertori i temàtica amb escenes humanes (Tagliente, 2002: 129-140). En

l'àmbit ibèric es tracta de vasos al torn de bona qualitat, destacats a Llíria pels seus frisos figuratius pintats al pinzell amb pigments vermellosos. El protagonisme d'homes amb indumentària guerrera, a peu o a cavall, supera en nombre el d'escenes de caça, de dansa o amb participació de dones. Aquests són els temes amb què, des de Lleida fins a Albacete i Múrcia, amb poques excepcions més al sud, es van emetre missatges propis,



Fig. 1. Olla daunia, siglo III a. C.
(www.atlantedellarteitaliana.it).

pero desde comienzos del siglo XX se conocía el Cálato de Archena (Pijoan, 1911-1912: 241-262) y hacia 1924 fue hallada la tinaja del Castellar de Oliva, ambos presentados como los primeros vasos de guerreros, repetidos después en Edeta, La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila) o El Cigarralejo (Mula).

En la actualidad, estas representaciones se entienden mejor atribuyéndolas al imaginario de una sociedad cuya cúpula se significa por consumir objetos exclusivos de producción local, expresamente distintos de los importados. En este sentido, determinadas élites ibéricas actúan como los daunios de Apulia (fig. 1)

en el siglo III a. C. o los naturales de Lavello en la Basilicata, que rechazaron las imágenes de tradición helenizante y crearon su propio repertorio y temática con escenas humanas (Tagliente, 2002: 129-140). En el medio ibérico se trata de vasos a torno de buena calidad, destacados en Llíria por sus frisos figurativos pintados a pinzell con pigmentos rojizos. El protagonismo de hombres con indumentaria guerrera, a pie o a caballo, supera en número el de escenas de caza, de danza o con participación de mujeres. Estos son los temas con los que, desde Lleida hasta Albacete y Murcia, con pocas

equivalents, tot i que amb altres continguts i una altra cultura estètica, als dels citats pobles itàlics. Allò més cridaner és que aquesta pintura ceràmica ibèrica no és ni l'epíleg ni la rèplica de cap vaixella estableida, sinó una proposta genuïna.

En l'àrea ibèrica, a diferència de les altres, és interessant recordar que, amb edetans i ilercavons, els contestans i mastiens, en prescindir en el segle III aC de les tombes monumentals a les quals s'associava la majoria de la seua escultura en pedra i importacions àtiques amb figures, van adoptar la ceràmica pròpia com a expressió identitària, rebaixant l'impacte de la imatge davant del públic pel fet de mostrar-la en un suport menor (Careri *et al.*, 2009). En efecte, quan l'ostentació funerària decau, un ampli sector geogràfic, més extens que el de la tomba monumental precedent, però en el qual no s'inclou Andalusia, comença a oferir atuells expressius de les seues tradicions, més sovint il·lustrades sobre recipients d'emmagatzematge que sobre serveis de taula. Aquestes peces es dipositen, probablement com atifells d'ofrenes, adés en tombes destacades, com les del Cabezo del Tío Pío (Archena) (Tortosa, 1999: 167-171), El Castellar (Oliva) (Aranegui, 2004: 229-238), El Corral de Saus (Moixent) (Izquierdo, 1996: 239-262) o La Hoya de Santa Ana (Chinchilla) (Abad i Sanz, 1995: 73-84; Martínez Picazo, 2017), adés en llocs emblemàtics de l'*oppidum*, com ocorre primer a Edeta (Bonet, 1995: 437-449) i a La Serreta (Olmos i Grau, 2005: 79-98) i, bastant més tard, a Í.li (l'Alcúdia d'Elx) (Ronda i Tendero, 2013: 139-161), Kelin (Los Villares, Caudete

excepciones más al sur, se emitieron mensajes propios, equivalentes, aunque con otros contenidos y otra cultura estética, a los de los citados pueblos itálicos. Lo más llamativo es que esta pintura cerámica ibérica no es ni el epílogo ni la réplica de ninguna vajilla establecida, sino una propuesta genuina.

En el área ibérica, a diferencia de las demás, es interesante recordar que, con edetanos e ilercavones, los contestanos y mastienos, al prescindir en el siglo III a. C. de las tumbas monumentales a las que se asociaba la mayoría de su escultura en piedra e importaciones áticas con figuras, adoptaron la cerámica propia como expresión identitaria, rebajando el impacto de la imagen ante el público al mostrarla en un soporte menor (Careri *et al.*, 2009). En efecto, cuando la ostentación funeraria decae, un amplio sector geográfico, más extenso que el de la tumba monumental precedente, pero en el que no se incluye Andalucía, empieza a ofrecer vasijas expresivas de sus tradiciones, más veces ilustradas sobre recipientes de almacenaje que sobre servicios de mesa. Estas piezas se depositan, probablemente, como recipientes de ofrendas, bien sea en tumbas destacadadas, como las del Cabezo del Tío Pío (Archena) (Tortosa, 1999: 167-171), El Castellar (Oliva) (Aranegui, 2001-2002: 229-238), El Corral de Saus (Moixent) (Izquierdo, 1996: 239-262) o La Hoya de Santa Ana (Chinchilla) (Abad y Sanz, 1995: 73-84; Martínez Picazo, 2017), o bien en lugares emblemáticos del *oppidum*, como ocurre primero en Edeta (Bonet, 1995: 437-449) y en La Serreta (Olmos y Grau, 2005: 79-98) y, bastante más

de las Fuentes) (Mata, 2014: 41-46), Libisosa (Lezuza) (Uroz, 2013: 51-73) o Azaila (Terol) (Maestro, 2015: 577-582) i Alcorisa (Terol) (Maestro, 2013-2014: 71-91). D'aquesta manera, celebracions escenificades en les necròpolis i els *oppida* contribueixen a la construcció de la memòria col·lectiva cap a l'ibèric tardà, sense que puga assegurar-se l'associació exclusiva d'una temàtica a les unes o les altres. En el curs de la romanització aquest costum s'estendrà cap a la Celtiberia i adaptarà el seu llenguatge a noves circumstàncies.

Els frisos amb escenes eleven el rang de formes ceràmiques utilitàries. Hi apareixen sobre vasos fets per encàrrec, la qual cosa els confereix la categoria de peces úniques en el cas ibèric (Aranegui, 1997: 164-165). L'usuari descriu el tema perquè el pintor el plasme a pinzell en tons ocres o rogenys, d'acord amb els paràmetres propis de la pintura ibèrica. Tot açò comporta l'existència de pintors d'escenes al servei de l'oligarquia.

Aptituds del pintor del Vas dels Guerrers

La soltesa amb què l'autor va plasmar aquest fris continu, amb traços finíssims que atorguen plasticitat tant a la corporeïtat dels cavalls com als genets i els infants, com també als motius de farcit, es combina amb una expressió àgil del moviment de l'acció. El pas lleuger dels infants està compassat amb el trot dels cavalls (fig. 2) i també amb l'orientació de les fulles d'heura, que també marquen la direcció d'esquerra a dreta en què transcorre una desfilada que està lluny de ser monòtona. L'artista domina, com s'hi observa, la jerarquizació del

tarde, en Ilici (l'Alcúdia d'Elx) (Ronda y Tendero, 2013: 139-161), Kelin (Los Villares, Caudete de las Fuentes) (Mata, 2014: 41-46), Libisosa (Lezuza) (Uroz, 2013: 51-73) o Azaila (Zaragoza) (Maestro, 2015: 577-582) y Alcorisa (Teruel) (Maestro, 2013-2014: 71-91). De este modo, celebraciones escenificadas en necrópolis y *oppida* contribuyen a la construcción de la memoria colectiva hacia el ibérico tardío, sin que pueda asegurarse la asociación exclusiva de una temática a unas u otros. En el curso de la romanización esta costumbre se irá extendiendo hacia la Celtiberia, adaptando su lenguaje a nuevas circunstancias.

Los frisos con escenas elevan el rango de formas cerámicas utilitarias. Aparecen sobre vasos realizados por encargo, lo que les confiere la categoría de piezas únicas en el caso ibérico (Aranegui, 1997: 164-165). El usuario describe el tema para que el pintor lo plasme a pincel en tonos ocres o rojizos, de acuerdo con parámetros propios de la pintura ibérica. Todo ello supone la existencia de pintores de escenas al servicio de la oligarquía.

Aptitudes del pintor del Vaso de los Guerreros

La soltura con que el autor plasmó este friso continuo, con trazos finísimos que otorgan plasticidad tanto a la corporeidad de los caballos como a los jinetes e infantes e incluso a los motivos de relleno, se combina con una expresión ágil del movimiento de la acción. El paso ligero de los infantes está acompasado con el trote de los caballos (fig. 2) e incluso con la orientación de las hojas de hiedra, que también marcan la dirección de izquierda

Fig. 2. Detall de dos genets al trot del Vas dels Guerriers. Foto: J. M. Gil-Carles (1988). Arxiu SIP.



relat mitjançant l'ús de recursos compositius. Es percep així mateix intencionalitat en el fet que un genet i un infant no porten cuirassa d'escates (fig. 3), la qual cosa degué tindre un significat en el fet que es narra. Encara que apareixen sis genets i sis infants, la clau de l'escena es troba en la seqüència d'aquests últims, ja que conté un fet peculiar: l'únic personatge amb casc amb cimera empomallada, amb llança i falcata sembla marcar el tempo en què l'infant que li precedeix ha de colpejar amb la seua falcata l'escut del que va davant, provocant que la resta de la fila mire cap arrere mentre segueix avançant. El pintor dibuixa amb destresa la torsió anatómica dels personatges (fig. 4). Aquesta ordre és la que dinamitza l'escena.

Tota ella es desenvolupa sobre un fons de signes estel·liformes, rosetes, flors i tiges que recreen un ambient feraç i propiciatori en honor dels hàbils infants, precisos

Fig. 2. Detalle de dos jinetes al trote del Vaso de los Guerreros. Foto: J. M. Gil-Carles (1988). Archivo SIP.

a derecha en que transcorre un desfile que está lejos de ser monótono. El artista domina, como se ve, la jerarquización del relato mediante el uso de recursos compositivos. Se percibe asimismo intencionalidad en la circunstancia de que un jinete y un infante no lleven coraza de escamas (fig. 3), lo que debió tener un significado en el hecho que se narra. Aunque aparecen seis jinetes y seis infantes, la clave de la escena reside en la secuencia de estos últimos, ya que contiene un hecho peculiar: el único personaje con casco con cimera empenachada, lanza y falcata parece marcar el tiempo en que el infante que le precede tiene que golpear con su falcata el escudo del que va delante, provocando que el resto de la fila mire hacia atrás mientras sigue avanzando. El pintor dibuja con destreza la torsión anatómica de los personajes (fig. 4). Esta orden es la que dinamiza la escena.

Toda ella se desarrolla sobre un fondo de signos esteliformes, rosetas, flores y tallos que recrean

Fig. 3. Infant sense cuirassa d'escates del Vas dels Guerriers. Foto: R. de Luis. Arxiu SIP.

en el maneig de la seu panòplia, i dels cavallers que exhibeixen el seu domini hípic muntant aparentment a pèl i a la geneta, amb la llança en alt per a guardar l'equilibri. La seu postura, precisament, i les vistoses frontaleres dels cavalls il·lustren l'ambient d'una parada militar (fig. 5), de manera que el fris aconsegueix el ritme compassat propi d'una cavalcada festiva.

La frescor del dibuix, l'harmonia dels rostres expressada en els ulls, la indumentària i l'armament

actiu i passiu; la composició de les figures i el ritme seqüencial, denoten no solament una mà ben dotada, sinó també una cultura artística que no és possible atribuir a un pintor novell. I la qüestió és que se'n coneixen molts pocs exemples, sempre referits a Edeta, en el conjunt de la pintura ceràmica ibèrica susceptibles de ser considerats d'igual o superior qualitat artística que el Vas dels Guerriers amb Cuirassa per la qual cosa se'n escapa



Fig. 3. Infante sin coraza de escamas del Vaso de los Guerreros. Foto: R. de Luis. Archivo SIP.

un ambiente feraz y propiciatorio en honor de los hábiles infantes, certeros en el manejo de su panoplia, y de los caballeros que exhiben su dominio hípico montando aparentemente a pelo y a la jineta, con la lanza en alto para guardar el equilibrio. Su postura, precisamente, y las vistosas frontaleras de sus caballos ilustran el ambiente de una parada militar (fig. 5), de modo que el friso logra el ritmo acompasado propio de una cabalgata festiva.

La frescura del dibujo,

la armonía de los rostros expresada en los ojos, la indumentaria y el armamento activo y pasivo; la composición de las figuras y el ritmo secuencial, denotan no solo una mano bien dotada sino también una cultura artística que no es posible atribuir a un pintor novel. Y la cuestión es que se conocen muy pocos ejemplos, siempre referidos a Edeta, en el conjunto de la pintura cerámica ibérica susceptibles de ser considerados de igual o superior calidad artística que el Vaso de los Guerreros con Coraza por lo que el aprendizaje del



Fig. 4. Infants mirant cap arrere mentres corren cap avant. Foto: R. de Luis. Arxiu SIP.

l'aprenentatge de l'autor⁴. No sabem on va adquirir el seu ofici, però ratifiquem que el tenia quan va realitzar les peces de què tractem.

4.- Una problemàtica similar, traslladada a l'escultura en pedra, ha donat lloc a considerar l'actuació d'escultors grecs, magnegrecs o púnics (Faustoferri, 2000: 315-323), o bé eivissencs (Sala, 2007: 51-82), entre els ibers, susceptible de ser tinguda en compte també si s'admet el contacte d'ibers amb tallers externs. Pel que fa a la pintura ceràmica, tanmateix, quasi no s'ha plantejat la itinerància d'artistes (Aranegui, 2012: 265-275), tot i que, davant de peces com la que ens ocupa, la referència a influències exteriors s'esvaeix per no poder aportar models coetanis similars.

Fig. 4. Infantes mirando hacia atrás mientras corren hacia adelante. Foto: R. de Luis. Archivo SIP.

autor se nos escapa⁴. No sabemos dónde adquirió su oficio pero ratificamos que lo tenía cuando acometió las piezas que nos ocupan.

4- Similar problemática, trasladada a la escultura en piedra, ha dado lugar a considerar la actuación de escultores griegos, magno-griegos o púnicos (Faustoferri, 2000: 315-323), o bien ibicencos (Sala, 2007: 51-82), entre los iberos, susceptible de ser contemplada también admitiendo el contacto de iberos con talleres externos. Acerca de la pintura cerámica, sin embargo, apenas se ha planteado la itinerancia de artistas (Aranegui, 2012: 265-275), aunque, ante piezas como la que nos ocupa, la referencia a influencias exteriores se desvanece al no poder aportar modelos coetáneos similares.

Fig. 5. Detall del cap d'un cavall.
Foto: R. de Luis. Arxiu SIP.



**Proximitat i distància
respecte a altres
escenificacions edetanes
comparables**

Examinant el repertori
edetà, un altre *lebes*
incomplet del temple,
trobat en el departament
14, és la peça que més

s'acosta al vas objecte d'estudi, per la soltesa amb
què està pintat. El Vas de l'Home amb Sítula, també
coneugut com a Vas dels Dansarins, mostra una dansa
d'homes i dones al so de la música, escortats per genets
i amb un quadre d'un portador d'una sítula davant
d'un personatge assegut. Amb tot, quan s'observa la
forma dels ulls dels homes i les dones s'adverteixen
diferències que s'accentuen en comprovar que cap dels
cossos dels guerrers mostra cuirassa d'escates, sinó cotes
representades amb línies que es creuen en diagonal,
iguals a les de les túniques de les dones, la qual cosa fa
pensar en un teixit (fig. 6). A més presenta rètols ibèrics
en la part superior de tot el fris, la qual cosa indica
l'associació d'imatge i frases —no solament paraules—
escrites, sense que això siga la norma en l'epigrafia del
pou sagrat o *favissa*. Com denota, per exemple, el rètol

Fig. 5. Detalle de la cabeza de un
caballo. Foto: R. de Luis. Archivo
SIP.

**Proximidad y distancia
respecto a otras
escenificaciones edetanas
comparables**

Examinando el repertorio
edetano, otra lebta
incompleta del templo,
hallada en el departamento

14, es la pieza que más se aproxima al vaso objeto de estudio por la soltura con que está pintada. El Vaso del Hombre con Sítula, también conocido como Vaso de los Danzarines, muestra una danza de hombres y mujeres al son de la música, escoltada por jinetes y con un cuadro de un portador de sítula ante un personaje sentado. No obstante, cuando se observa la forma de los ojos de hombres y mujeres se advierten diferencias, que se acentúan al comprobar que ninguno de los cuerpos de los guerreros muestra coraza de escamas, sino cotas representadas con líneas que se cruzan en diagonal, iguales a las de las túnicas de las mujeres, lo que hace pensar en un tejido (fig. 6). Además presenta letreros ibéricos en la parte superior de todo el friso, lo que indica la asociación de imagen y frases —no solo palabras— escritas, sin que ello sea la norma en la epigrafía del pozo sagrado o *favissa*. Como denota, por ejemplo, el letrero de dos palabras del Vaso del

Fig. 6. Dibuix original de José Alcácer del Vas de l'Home de la Sítula, del dep. 14 amb indicació dels teixits de les vestimentes. Arxiu SIP.



de dues paraules del Vas del Combat Naval, apareixen textos dispers, sense repetició de formularis epigràfics (Simón, 2012: 271-273). Per consegüent, cal atribuir aquests fragments a un autor competent, potser un deixeble del mestre, que es mostra més pròxim a la realitat ibèrica, com ho ratifica també la inscripció.

Si es repassa la iconografia del tors del guerrer ibèric en els altres vasos del grup de l'estil narratiu anomenat florit, s'observa un dibuix una mica més rígid, amb traços un poc més gruixuts i es confirma l'excepcionalitat de les cuirasses, com ja es va posar de manifest en la recapitulació d'il·lustracions del *Corpus*

Fig. 6. Dibujo original de José Alcácer del Vaso del Hombre de la Sítula, del dpto. 14 con indicación de los tejidos de las vestimentas. Archivo SIP.

Combat Naval, aparecen textos dispares, sin repetición de formularios epigráficos (Simón, 2012: 271-273). Por consiguiente cabe atribuir estos fragmentos a un autor competente, tal vez a un discípulo del maestro, que se muestra más próximo a la realidad ibérica, como ratifica también la inscripción.

Si se repasa la iconografía del torso del guerrero ibérico en los demás vasos del grupo del estilo narrativo llamado florido, se observa un dibujo algo más rígido, con trazos algo más gruesos y se confirma la excepcionalidad de las corazas, como ya se puso de manifiesto en la recapitulación de ilustraciones del *Corpus Vasorum Hispanorum* (motivos 482 a 517). Todo el resto de guerreros viste cuerpos probablemente de

Fig. 7. Detall d'un guerrer amb la tira encreuada en el tors del Vas del Guerrer Desmontat. Arxiu SIP.



Vasorum Hispanorum (motius 482 a 517). Tota la resta de guerrers vesteix cossos probablement de tela més o menys lluïts, a vegades deixant veure tirants (fig. 7), en els quals sol destacar-se la tira creuada sota el coll, sinònim de distinció (Aranegui, 1996: 91-121), absent en el fris que centra aquesta

exposició. Per això la representació d'escates queda com una aportació excepcional d'un mestre que va veure bé d'introduir la diversitat en les desfilades militars, dotant-les selectivament d'una peça que no es pot provar que corresponga a la panòplia ibèrica. Es tracta d'un recurs que es repeteix en els sistemes d'imatges, consistent a al·ludir a alguna cosa més antiga o més sumptuària, per a sobredimensionar un relat a través d'un determinat codi d'aparences que el públic comprendria (Lissarrague, 1990). Ací es podria deure a qui va encarregar el vas, tot i que va ser executat amb soltesa per qui el va pintar. Però aquest recurs no sembla haver sigut sistemàticament secundat a Edeta.

Un element en el qual sí que es podria comprovar el recurs a aquest codi d'aparences és el casc emplomallat. El casc amb cimera del personatge principal del

Fig. 7. Detalle de un guerrero con la tira cruzada en el torso del Vaso del Guerrero Desmontado. Archivo SIP.

tela más o menos lucidos, a veces dejando ver tirantes (fig. 7), en los que suele destacarse la tira cruzada bajo el cuello, sinónimo de distinción (Aranegui, 1996: 91-121), ausente en el friso que centra esta exposición. Por eso la representación de escamas queda como una aportación excepcional

de un maestro que tuvo a bien introducir la diversidad en los desfiles militares, dotándolos selectivamente de una prenda que no puede probarse que corresponda a la panoplia ibérica. Se trata de un recurso que se repite en los sistemas de imágenes, consistente en aludir a algo más antiguo o más sumptuario, para sobredimensionar un relato a través de un determinado código de apariencias que el público comprendía (Lissarrague, 1990). Aquí pudo deberse a quien encargó el vaso, aunque fue ejecutado con soltura por quien lo pintó. Pero este recurso no parece haber sido sistemáticamente secundado en Edeta.

Un elemento en el que sí que podría comprobarse el recurso a este código de apariencias es el casco empennachado. El casco con cimera del personaje principal de nuestro Vaso de los Guerreros también está dibujado por alguien que conoce bien esta tipología. Sin embargo hay más ocurrencias, lo que lleva a concluir

nostre Vas dels Guerrers també està dibuixat per algú que coneix bé aquesta tipologia. Amb tot, hi ha més ocurrències, la qual cosa du a concloure que es tracta d'un atribut conegut culturalment, no tant perquè és coetani d'aquesta pintura ceràmica, sinó perquè confereix jerarquia als qui el porten, pel fet d'al·ludir una època heroica sobre la qual es construeix la memòria del grup.

La constància de falcates i llances, d'escuts adornats i cavalls guarnits, de motius florals i signes i, reiteradament només a Edeta, de rètols, defineix el lèxic dels vasos ibèrics de guerrers, ja que es repeteix en quasi tots ells, amb variants d'execució i modalitats pictòriques diversificades. Es pot dir, en conseqüència, que hi ha una representació canònica de l'home ibèric armat, que està singularitzada en el nostre vas per les escates, però que s'adapta a una norma en la resta d'exemples.

L'àmplia mostra de decoracions complexes s'ajusta a convencionalismes formals que es repeteixen pràcticament en tots els casos, amb variacions de detall. Els rostres de perfil amb nas prominent, l'expressió facial centrada en l'ull, sense la línia de la boca dibuixada; els peus de puntetes de les figures en moviment; les mans amb els dits oberts, la forma de muntar a l'amazona... són comuns a tots els exemples d'Edeta i s'hi projecten més enllà. Quant al tractament de la imatge, sempre són figures bidimensionals, planes, sense plasmació del volum. Com generalment estan en moviment i apareixen esquitxades amb motius de farciment disposats

que se trata de un atributo conocido culturalmente, no tanto porque sea coetáneo de esta pintura cerámica, sino porque confiere jerarquía a quienes lo portan al aludir a una época heroica sobre la que se construye la memoria del grupo.

La constancia de falcetas y lanzas, de escudos adornados y caballos enjaezados, de motivos florales y signos y, reiteradamente solo en Edeta, de letreros, define el léxico de los vasos ibéricos de guerreros, pues se repite en casi todos ellos, con variantes de ejecución y modalidades pictóricas diversificadas. Se diría, en consecuencia, que hay una representación canónica del varón ibérico armado, que está singularizada en nuestro vaso por las escamas, pero que se atiene a una norma en los demás ejemplos.

La amplia muestra de decoraciones complejas se ajusta a convencionalismos formales que se repiten prácticamente en todos los casos, con variaciones de detalle. Los rostros de perfil con narices prominentes, la expresión facial centrada en el ojo, sin la línea de la boca dibujada; los pies de puntillas de las figuras en movimiento; las manos con los dedos abiertos, la monta a la amazona... son comunes a todos los ejemplos de Edeta y se proyectan más allá. En cuanto al tratamiento de la imagen, siempre son figuras bidimensionales, planas, sin plasmación del volumen. Como generalmente están en movimiento y aparecen salpicadas de motivos de relleno dispuestos aleatoriamente, no se muestran inertes sino dotadas de vivacidad, a pesar de su esquematismo.

aleatòriament, no es mostren inertes, sinó dotades de vivacitat, malgrat el seu esquematisme.

Atés que el fris dels guerrers amb cuirassa és el màxim exponent de dibuix, composició, ritme i plasticitat de l'acció que descriu, se li pot atorgar el rang de model de la resta de la sèrie que, tanmateix, no copia la narració sinó que s'adapta a passatges diversos, ja que respon a encàrrecs individualitzats, executats per diverses mans. Si hi ha uns estereotips que identifiquem com a ibèrics, és legítim considerar que va haver-hi un model i Llíria té moltes possibilitats d'haver-ne sigut el focus d'irradiació.

Enquadrament cultural del vas

Els comentaris que fem tot seguit solament intenten comparar, des de l'antropologia cultural, el llenguatge formal de la pintura ibèrica amb representacions animals i humanes amb altres per tractar de situar-lo millor, no per a derivar-lo de sèries ceràmiques alienes. Ni això és possible, per la distància de l'una i les altres, ni és pertinent metodològicament. No es tracta d'alinear el millor fris d'Edeta amb algun dels diferents centres amb què els ibers es van relacionar, sinó d'aproximar-se al context sociocultural en què apareixen aquests temes.

Vegem-ne alguns casos. En la cerca d'altres casos orientatius, el desplaçament cap a Grècia és imprescindible perquè és allí on la història de la pintura ceràmica és més rica. Des d'aquesta perspectiva, sense entrar en detalls innecessaris, es pot dir que els pintors edetans conceben formes un poc menys esquemàtiques que la majoria de les que s'utilitzaven en els últims

Dado que el friso de los guerreros con coraza es el máximo exponente de dibujo, composición, ritmo y plasticidad de la acción que describe, se le puede otorgar el rango de modelo del resto de la serie que, sin embargo, no copia la narración sino que se adapta a pasajes diversos, ya que responde a encargos individualizados, ejecutados por diversas manos. Si hay unos estereotipos que identificamos como ibéricos, es legítimo considerar que hubo un modelo y Llíria tiene muchas posibilidades de haber sido su foco de irradiación.

Encuadre cultural del vaso

Los comentarios que siguen solo intentan comparar desde la antropología cultural el lenguaje formal de la pintura ibérica con representaciones animales y humanas con otros para tratar de situarlo mejor, no para derivarlo de series cerámicas ajenas. Ni ello es posible por la distancia de una y otras, ni es pertinente metodológicamente. No se trata de alinear el mejor friso de Edeta con alguno de los distintos centros con los que los iberos se relacionaron, sino de aproximarse al contexto sociocultural en que aparecen estos temas.

Veamos algunos casos. En la búsqueda de otros casos orientativos, el desplazamiento hacia Grecia es imprescindible pues es allí donde la historia de la pintura cerámica es más rica. Desde esta perspectiva, sin entrar en detalles innecesarios, puede decirse que los pintores edetanos conciben formas algo menos esquemáticas que la mayoría de las que se utilizaban en los últimos

vasos atenesos del Dípilon, de final del segle VIII i començament del VII aC (Cook, 1972: 19-21). Passant a certes variants orientalitzants una poc posteriors, l'anomenat *Wild Goat Style*, que va irradiar des de la Grècia de l'est, articula millor les imatges i introduceix motius secundaris entre elles, i arribar a incorporar missatges heroics del cicle troià (Cook, 1998: fig. 8.25) (fig. 8). El conjunt de les figuracions heroiques ibèriques reflecteix un món menys grandiloquent encara que aporta una estètica formalment més avançada que la de la citada pintura ceràmica dàunia coetànica de la romanització, per exemple. Les unes i les altres són representacions que sorgeixen quan les ciutats s'afermen, alhora que es constitueixen les ciutadanies urbanes, que es reconeixen com una minoria dominant que honra els seus difunts i els seus guerrers. Aquesta és la conjuntura comuna de l'aparició de diferents vaixelles (que no van arribar a Ibèria).

Algunes prefectures dels *oppida* ibèrics del final de l'ibèric ple, interessades a preservar-ne l'autonomia, també elaboren un missatge heroic que es vehicula en vasos de luxe locals. Aquest és el motiu de la proliferació de la pintura ceràmica, que posa en circulació temes que marquen cànons compartits, amb una estètica que respon a les capacitats de cada pintor. Són peces que no van suscitar reaccions contràries, com sí que havia passat anteriorment amb l'escultura monumental, sinó que es van multiplicar en el curs de la romanització.

El mestre del Vas dels Guerrers marca amb la seu obra aquests cànons. Treballa al servei d'un edetà

vasos atenienses del Dípilon, de finales del siglo VIII y comienzos del siglo VII a. C. (Cook, 1972: 19-21). Pasando a ciertas variantes orientalizantes algo posteriores, el llamado *Wild Goat style*, que irradió desde la Grecia del este, articula mejor las imágenes e introduce motivos secundarios entre ellas, llegando a incorporar mensajes heroicos del ciclo troyano (Cook, 1998: fig. 8.25) (fig. 8). El conjunto de las figuraciones heroicas ibéricas refleja un mundo menos grandilocuente aunque aporta una estética formalmente más avanzada que la de la citada pintura cerámica daunia coetánea de la romanización, por ejemplo. Unas y otras son representaciones que surgen cuando las ciudades se afianzan, a la vez que se constituyen las ciudadanías urbanas, que se reconocen como una minoría dominante que honra a sus difuntos y a sus guerreros. Esta es la coyuntura común de la aparición de distintas vajillas (que no llegaron a Iberia).

Algunas jefaturas de los *oppida* ibéricos, del final del ibérico pleno, interesadas en preservar su autonomía, también elaboran un mensaje heroico que se vehicula en vasos de lujo locales. De ahí la proliferación de la pintura cerámica, que pone en circulación temas que marcan cánones compartidos, con una estética que responde a las capacidades de cada pintor. Son piezas que no suscitaron reacciones contrarias, como sí que había sucedido anteriormente con la escultura monumental, sino que se multiplicaron en el curso de la romanización.

El maestro del Vaso de los Guerreros marca con su obra dichos cánones. Trabaja al servicio de un

Fig. 8. Plat orientalitzant *Wild Goat Style* (R. M. Cook, 1998, fig. 8.25).

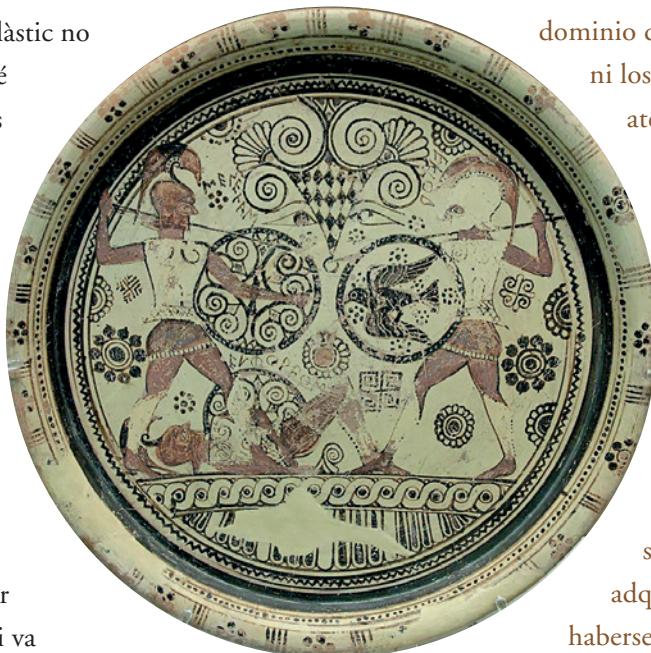
poderós i executa l'escena amb traç segur, descrivint-ne tots els detalls. La simplicitat del dibuix anatómic i la insistència en els detalls accessoris es repetiran sempre que es recórrega al guerrer en l'àmbit ibèric. El que no es repeteix és el domini del ritme de la composició ni els recursos per a captar l'atenció de l'espectador. El seu missatge plàstic no solament és parlant sinó també ric en referències. Les cuirasses d'escates atorguen una nota jeràrquica, ¿als guerrers de la capital del territori?, ¿a altres guerrers?, ¿a desfilades conjuntes? La resposta queda oberta. Tampoc no s'arriba a presumir on va adquirir-ne la competència. Potser es va il·lustrat en altres llocs que no encertem a determinar... Potser va ser convidat a Edeta per qui va encarregar el fris...

Hi queden, per tant, moltes preguntes sense resposta, la qual cosa no impedeix reconéixer que els guerrers amb cuirassa il·lustren una obra mestra pintada sobre ceràmica, destinada a la societat que va viure al Tossal de Sant Miquel de Llíria.

Fig. 8. Plato orientalizante *Wild Goat style* (R. M. Cook, 1998, fig. 8.25).

poderoso edetano y ejecuta la escena con trazo seguro, describiendo todos sus detalles. La simplicidad del dibujo anatómico y la insistencia en lo accesorio se repetirán siempre que se recurra al guerrero en el ámbito ibérico. Lo que no se repite es el dominio del ritmo de la composición ni los recursos para captar la atención del espectador. Su mensaje plástico no solo es parlante sino también rico en referencias. Las corazas de escamas otorgan una nota jerárquica, ¿a los guerreros de la capital del territorio?, ¿a otros guerreros?, ¿a desfiles conjuntos? La respuesta queda abierta. Tampoco se llega a presumir dónde adquirió su competencia. Pudo haberse ilustrado en otros lugares que no acertamos a determinar... Tal vez fuera invitado a Edeta por quien encargó el friso...

Quedan, por lo tanto, muchas preguntas sin respuesta, lo que no impide reconocer que los guerreros con coraza ilustran una obra maestra pintada sobre cerámica, destinada a la sociedad que vivió en el Tossal de Sant Miquel de Llíria.





de batalles i desfilades en el vas dels guerrers

de batallas y desfiles en el vaso de los guerreros

FERNANDO QUESADA SANZ



El conegut Vas dels Guerrers és un bon exemple de com, al llarg de huitanta anys, la lectura i la interpretació dels objectes i les escenes pintades en ells poden canviar, i molt. Les prioritats i els objectius de la recerca han evolucionat, i amb elles la forma de mirar i interrogar objectes tan complexos com aquest. Per això, les diferents lectures proposades no són sempre i necessàriament contradictòries, sinó sovint complementàries i mítuament enriquidores.

El context, essencial per a la lectura militar i simbòlica de l'escena

Hi ha, però, dos factors objectius que s'han de tindre en compte. En primer lloc, els treballs recents porten a datar el vas i el seu estil pictòric (estil II, amb dibuix i perfilat; Bonet, 1995: 440 ss.) entorn del final del segle III o molt

El conocido Vaso de los Guerreros es un buen ejemplo de cómo, a lo largo de ochenta años, la lectura e interpretación de los objetos y de las escenas pintadas en ellos pueden cambiar, y mucho. Las prioridades y objetivos de la investigación han ido evolucionando, y con ellas la forma de mirar e interrogar objetos tan complejos como éste. Por ello las diferentes lecturas propuestas no son siempre y necesariamente contradictorias, sino a menudo complementarias y mutuamente enriquecedoras.

El contexto, esencial para la lectura militar y simbólica de la escena

Hay, no obstante lo anterior, dos factores objetivos que deben tenerse en cuenta. En primer lugar, los trabajos recientes llevan a fechar el vaso y su estilo pictórico (estilo II, con

a començament del segle II aC, és a dir, entre la guerra d'Anníbal i la gran revolta contra els nouvinguts romans de 195 aC, invasors que havien arribat per a quedar-s'hi (Bonet 1992: 226 ss.; 1995: 515 ss.). No pot datar-se en les últimes dècades del segle I aC, en època de Juli Cèsar o fins i tot en època d'Octavi, com va creure García y Bellido (1943: 89-96); ni tampoc en plena època ibèrica del segle IV aC, abans de la presència dels Bàrquides i els Escipions. Aquests personatges van originar guerres d'una intensitat i una escala noves, que van implicar els pobles locals com a mercenaris i tropes auxiliars en una escala també sense precedents. Va ser per això un moment molt violent i convuls, de canvis trascendentals per al món ibèric, que sens dubte afectaria la gent que ho va viure d'una manera molt intensa. Les armes i les tàctiques dels guerrers, els ritus, la demografia, els ritmes de les collites, la societat mateixa, tot es veuria alterat de manera molt marcada entre 218 i 190 aC.

En segon lloc, el vas es va trobar el 1934 en el departament 12 (Ballester *et al.*, 1954), com a part d'un conjunt de tres espais hui cobert amb la terra de les excavacions posteriors. Helena Bonet i el seu equip han interpretat el lloc, amb bones raons, com un depòsit votiu dins d'un santuari o temple urbà (Bonet, 1992: *passim*; 1995: 87-107; 364 ss. i 446 ss.; 2013: 389; Aranegui, 1997a: *passim*). Tot i que Francisco Beltrán (2014: 328) ha discutit algun aspecte d'aquesta lectura, en concret el seu caràcter col·lectiu i comunitari en funció sobretot de les dimensions reduïdes de l'espai, la interpretació cultural s'ha generalitzat (per exemple Vizcaíno, 2015: 80-81; Pérez

dibujo y perfilado, Bonet 1995: 440 ss.) en torno a finales del siglo III o muy principios del siglo II a. C., es decir entre la guerra de Aníbal y la gran revuelta contra los recién llegados romanos de 195 a. C., invasores que habían llegado para quedarse (Bonet, 1992: 226 ss.; 1995: 515 ss.). No puede fecharse en las últimas décadas del siglo I a. C., en época de Julio César o incluso en época de Octavio, como creyó A. García y Bellido (1943: 89-96); ni tampoco en plena época ibérica del siglo IV a. C., antes de la presencia de los Bárquidas y Escipiones. Estos personajes trajeron consigo guerras de una intensidad y escala nuevas, que implicaron a los pueblos locales como mercenarios y tropas auxiliares en una escala también sin precedentes. Fue pues un momento muy violento y convulso, de cambios trascendentales para el mundo ibérico, que sin duda debió afectar a quienes lo vivieron de manera muy intensa. Las armas y tácticas de los guerreros, los ritos, la demografía, los ritmos de las cosechas, la sociedad misma, todo debió verse alterado de manera muy marcada entre 218 y 190 a. C.

En segundo lugar, el vaso se encontró en 1934 en el departamento 12 (Ballester *et al.*, 1954), parte de un conjunto de tres espacios hoy cubierto bajo terreras de las excavaciones posteriores. Helena Bonet y su equipo han interpretado el lugar, con buenas razones, como un depósito votivo dentro de un santuario o templo urbano (Bonet, 1992: *passim*; 1995: 87-107; 364 ss. y 446 ss.; 2013: 389; Aranegui, 1997a: *passim*). Aunque Francisco Beltrán (2014: 328) ha discutido algún aspecto de esta lectura, en concreto su carácter colectivo y comunitario en función sobre todo de lo reducido del espacio, la

Fig. 1. Dibuix del fris del Vas dels Guerrer amb indicació de les figures tractades en el text.

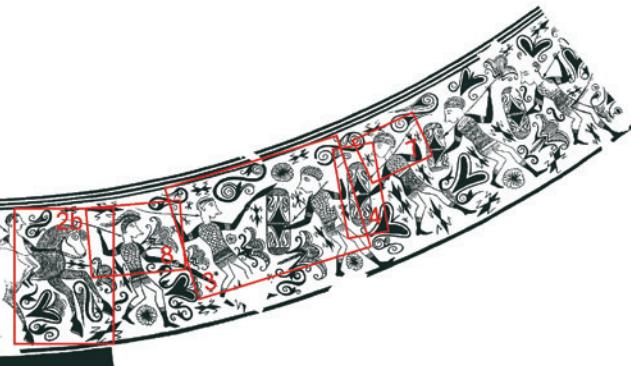


Blasco, 2014: 284 ss.). Aquests vasos no són doncs una mera vaixella domèstica de qualitat, i la seua circulació va ser restringida. Les decoracions no són purament ornamentals o narratives (tot i que també hem d'incloure aquests factors en la seu lectura), sinó que formarien part de rituals, sacrificials o de comensalitat/convivialitat (com ha insistit fa poc Antonio Vizcaíno, 2015: 78 ss.), que a més no podem imaginar aliens al període històric que va tocar viure a aquells terrissers i pintors, ancians i xiquets, llauradors convertits en guerrers, mares i artesanes.

El fris figurat

El nostre recipient és un lebes, un gran vas destinat a contindre líquid, sense anses, per la qual cosa no té una cara principal, sinó un gran fris corregut que es pot llegir de diverses maneres, tot i que la més senzilla i més probable és la que se sol utilitzar en els dibuixos de l'escena: sis

Fig. 1. Dibujo del friso del Vaso de los Guerreros con indicación de las figuras tratadas en el texto.



interpretación cíltica se ha generalizado (por ejemplo Vizcaíno, 2015: 80-81; Pérez Blasco, 2014: 284 ss.). Estos vasos no son pues mera vajilla doméstica de calidad, y su circulación fue restringida. Sus decoraciones no son puramente ornamentales o narrativas (aunque también debemos incluir estos factores en su lectura), sino que debieron formar parte de rituales, sacrificiales o de comensalidad/convivialidad (como ha insistido hace poco Antonio Vizcaíno, 2015: 78 ss.), que además no podemos imaginar ajenos al periodo histórico que tocó vivir a aquellos alfareros y pintores, ancianos y niños, labriegos convertidos en guerreros, madres y artesanas.

El friso figurado

Nuestro recipiente es una lebeta, un gran vaso destinado a contener líquido, sin asas, por lo que no tiene una cara principal, sino un gran friso corrido que se puede leer de varias maneras, aunque la más sencilla y más probable es la que se suele utilizar en los dibujos de la escena: seis

genets avancen cap a la dreta, tots ells abillats de manera semblant i empunyant armes de mànec (llances o més probablement javelines, com veurem) (fig. 1). Encara que s'ha escrit en una interpretació literal que munten a l'amazona, amb ambdues cames en un costat del cavall (per exemple Carmen Aranegui, 1997b: 67) —a més de sense estrep ni sella (Quesada, 2005)—, creiem per la nostra banda que no és així, sinó que l'artesà no ha volgut mutilar els genets ocultant una cama completa darrere del cavall, i ha preferit de representar-los com si es tractara d'una transparència o radiografia: l'aspecte simbòlic pren ací precedència sobre el realista. Davant dels genets, a la dreta, trobem altres sis figures a peu, les dues primeres avancen cap a la dreta enarborant en actitud violenta una falcata i una javelina i per tant sense escuts; i altres quatre infants —amb llança i escut però sense espasa— que estan dibuixats en una posició estranya, les cames avançant també cap a la dreta, però amb el tors girat cap als dos primers infants i els genets que els segueixen, com si es regiraren contra ells mentre fugen... o potser fent una violenta dansa en armes, un tipus de dansa ritual coneguda en altres pobles del Mediterrani (Poursat, 1968; Wheeler, 1982; Camporeale, 1987, per a Ibèria en general vegeu, entre altres, Castelo 1990, etc.) i potser representada, amb acompanyament de músics, en altres vasos ibèrics, com l'anomenat Crater de la Desfilada Militar del Cigarrallejo (Mula, Múrcia) (Quadrado, 1990).

No entrarem ací en el significat possible dels complexos motius de fons, florals i vegetals (Pérez Ballester, 1997). Sense descartar-ne la funció ornamental i de farciment

jineteas avanzan a la derecha, todos ellos ataviados de manera similar y empuñando armas de astil (lanzas o más probablemente jabalinas, como veremos) (fig. 1). Aunque se ha escrito en una interpretación literal que montan a la amazona, con ambas piernas en un costado del caballo (por ejemplo Carmen Aranegui, 1997b: 67) —además sin estribo ni silla, (Quesada, 2005)—, creemos por nuestra parte que no es así, sino que el artesano no ha querido mutilar a los jinetes ocultando una pierna completa tras el caballo, y ha preferido representarlos como si de una transparencia o radiografía se tratase: lo simbólico toma aquí precedencia sobre lo realista. Delante de los jinetes, a la derecha, hallamos otras seis figuras a pie, las dos primeras avanzan hacia la derecha enarbolando en actitud violenta una falcata y una jabalina y, por tanto, sin escudos; y otros cuatro infantes —con lanza y escudo pero sin espada— que están dibujados en una posición extraña, las piernas avanzando también hacia la derecha, pero con el torso vuelto hacia los dos primeros infantes y los jinetes que les siguen, como si se revolvieran contra ellos mientras huyen... o quizás realizando una violenta danza en armas, un tipo de danza ritual conocida en otros pueblos del Mediterráneo (Poursat, 1968; Wheeler, 1982; Camporeale, 1987, para Iberia en general ver entre otros Castelo 1990, etc.) y quizás representada, con acompañamiento de músicos, en otros vasos ibéricos, como la llamada Crátera del Desfile Militar del Cigarrallejo (Mula, Murcia) (Quadrado, 1990).

No entraremos aquí en el significado posible de los complejos motivos de fondo, florales y vegetales (Pérez

de l'espai, com les rosetes i les palmetes en els vasos orientalitzants grecs, no hi descartem un paper semblant al del posterior estil d'Elx (Tortosa, 1995 i 1997) associat a la vitalitat de la naturalesa o a la demarcació d'accions (Pérez Ballester i Mata 1998: 235). Potser siga també significatiu que en aquest vas no apareguen rètols amb textos ibèrics, com sí que ocorre en molts altres vasos pròxims.

La vestimenta, armes i abillaments dels infants són molt semblants entre ells (tret dels detalls) i als dels genets (fig. 2a i 2b). Podria pensar-se també que els sis infants representen els sis genets, ara desmuntats, en un *tempo* narratiu i seqüencial que ha sigut identificat en altres vasos ibèrics amb escenes complexes, com per exemple en un gran vas de la Serreta d'Alcoi (Olmos i Grau, 2005). Després hi veurem per què és improbable. També s'ha suggerit per Pérez Ballester i Mata (1998: 239) una situació en la qual els infants estigueren en un centre amb els genets trotant o galopant en cercle al voltant, la qual cosa no ens sembla plausible.

No podem pensar en dues ètnies confrontades i caracteritzades per panòplies diferents, com tampoc no és el cas en les molt més antigues escultures del conjunt de Porcuna (Jaén) (Negueruela, 1989: 326). Per posar un exemple, en els vasos pintats grecs a vegades les escenes de lluita es duen a terme entre rivals armats de manera semblant, però sovint s'indiquen trets (tipus d'escut, casc, armes, vestimenta) per a distingir clarament, per exemple, grecs de perses o escites (Lissarrague, 1990). Per tant, si fóra una batalla el que s'hi narra, seria entre pobles veïns, del mateix grup ètnic, o almenys amb armament i vestimenta

Ballester, 1997). Sin descartar su función ornamental y de relleno del espacio, como las rosetas y palmetas en los vasos orientalizantes griegos, no descartemos un papel similar al del posterior estilo de Elx (Tortosa, 1995 y 1997) asociado a la vitalidad de la naturaleza o a la demarcación de acciones (Pérez Ballester y Mata, 1998: 235). Quizá sea también significativo que en este vaso no aparezcan letreros con textos ibéricos, como sí ocurre en otros muchos vasos próximos.

La vestimenta, armas y atavíos de los infantes son muy similares entre sí (salvo detalles) y a los de los jinetes (fig. 2a y 2b). Podría incluso pensarse que los seis infantes representen los seis jinetes, ahora desmontados, en un *tempo* narrativo y secuencial que ha sido identificado en otros vasos ibéricos con escenas complejas, como por ejemplo en un gran vaso de la Serreta de Alcoi (Olmos y Grau, 2005). Veremos luego por qué es improbable. También Pérez Ballester y Mata (1998: 239) han sugerido una situación en la que los infantes estuvieran en un centro con los jinetes trotando o galopando en círculo alrededor, lo que no nos parece plausible.

No podemos pensar en dos etnias enfrentadas y caracterizadas por panoplias diferentes, como tampoco ocurre en las esculturas mucho más antiguas del conjunto de Porcuna (Jaén) (Negueruela, 1989: 326). Por poner un ejemplo, en los vasos pintados griegos a veces las escenas de lucha se desarrollan entre rivales armados de manera similar, pero muy a menudo se indican rasgos (tipos de escudo, casco, armas, vestimenta) para distinguir claramente, por ejemplo, griegos de persas o escitas (Lissarrague, 1990). Por

Fig. 2a. Genet que porta a la destra una javelina amb probable amentum per la posició dels dits i amb esperons fixats als turmells. Foto: R. de Luis. Arxiu SIP.

molt semblant.

El caràcter de l'escena: ¿batalla, cavalcada, dansa?

Sobre aquest vas s'han fet nombroses lectures. En la primera gran publicació científica del jaciment, el *Corpus Vasorum Hispanorum* de 1954, Isidro Ballester i el seu equip opinaven que es tractava d'una batalla en la qual els quatre infants de la dreta fugien de dos infants i els sis genets; és la lectura més directa i sens dubte és plausible. En el seu pròleg, Luis Pericot (1954) repassa les hipòtesis prèvies i, fins i tot estimant la cronologia romana de García y Bellido —basada sobretot en les armes representades—, s'inclina més prompte per una data d'origen anterior, entre els segles III i II aC amb una possible perdurabilitat fins a època sertoriana, cap al 76 aC. En la seua *Ceràmica ibèrica* el mateix Pericot subscrivia (1979: 184) la idea d'un combat entre els infants, sense explicar

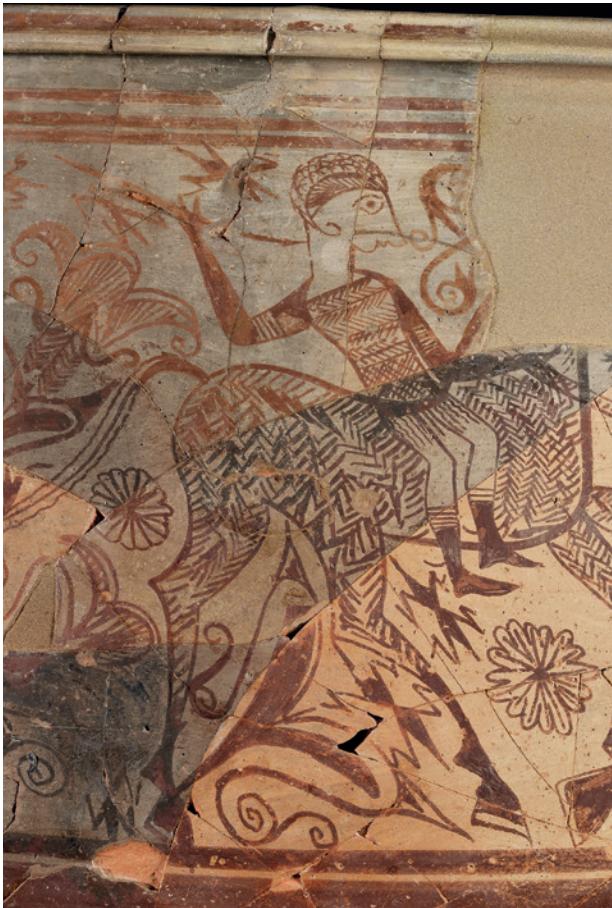


Fig. 2a. Jinete portando en la diestra una jabalina con probable amentum por la posición de los dedos y con acicates fijados a los tobillos. Foto: R. de Luis. Archivo SIP.

tanto, si fuese una batalla lo que se narra, sería entre pueblos vecinos, del mismo grupo étnico, o al menos con armamento y vestimenta muy similar.

El carácter de la escena: ¿batalla, cabalgata, danza?

Sobre este vaso se han hecho numerosas lecturas. En la primera gran publicación científica del yacimiento, el *Corpus Vasorum Hispanorum* de 1954, Isidro Ballester y su equipo opinaban que se trataba de una batalla en la que los cuatro infantes de la

derecha huían de dos infantes y los seis jinetes; es la lectura más directa y es sin duda plausible. En su prólogo, Luis Pericot (1954) repasa las hipótesis previas y, aun estimando la cronología romana de García y Bellido —basada sobre todo en las armas representadas—, se inclina más bien por una fecha de origen anterior, entre los siglos III y II a. C. con posible perduración hasta época sertoriana, hacia el 76 a. C. En su *Cerámica Ibérica* el mismo Pericot suscribía (1979: 184) la idea de un combate entre los

Fig. 2b. Trama convencional de farciment per a indicar el pelatge dels cavalls. Foto: R. de Luis.
Arxiu SIP.

la presència dels genets, però en un altre punt (1979: 178) suggeria ja la possibilitat d'un simulacre de combat per a algun dels vasos de Llíria. Altres treballs dels anys huitanta i començament dels noranta insistien en la idea de combat. També en un llibre coordinat per Ricardo Olmos (Olmos, 1992), diferents autors assumien posicions diferents i fins i tot antagòniques entre la representació realista i l'ambient mític (per exemple Olmos, 1992: 140, «No és un combat quotidià, sinó una lluita mítica en un espai i un temps irreal»; Mangas, 1992: 186-187; Kurtz, 1992: 214-215). Helena Bonet en la seua gran obra de 1995 considerava l'escena del vas com un combat, sense especificar-ne el caràcter simulat o real (Bonet, 1995: 87).

Que en alguns vasos ibèrics es representen escenes de lluita real en batalla queda al nostre entendre clar

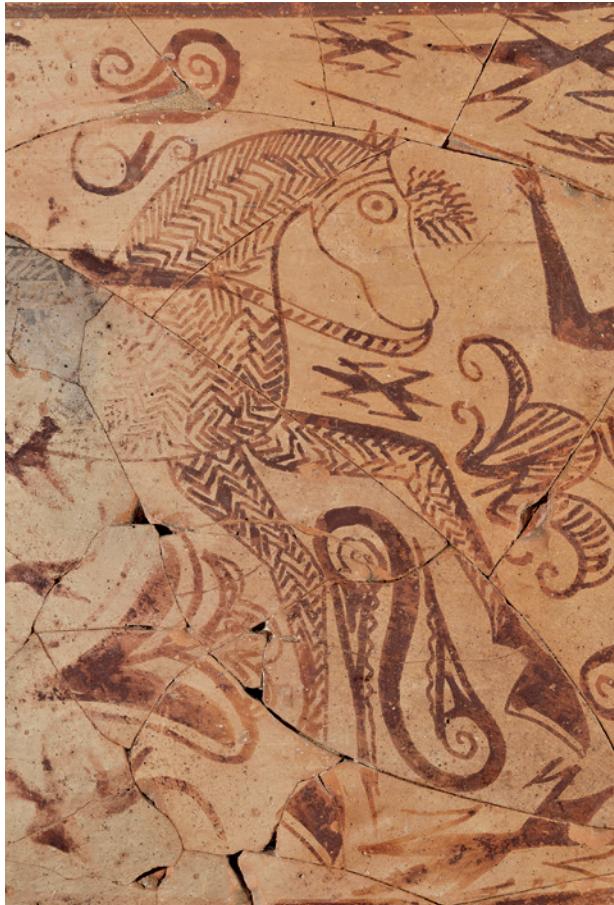


Fig. 2b. Trama convencional de relleno para indicar el pelaje de los caballos. Foto: R. de Luis.
Archivo SIP.

infantes, sin explicar la presencia de los jinetes, pero en otro punto (1979: 178) sugería ya la posibilidad de un simulacro de combate para alguno de los vasos de Llíria. Otros trabajos de los años ochenta y principios de los noventa insistían en la idea de combate. Incluso en un libro coordinado por Ricardo Olmos (Olmos, 1992), diferentes autores asumían posiciones distintas e incluso antagónicas entre la representación realista y el ambiente mítico (por ejemplo Olmos, 1992: 140,

«No es un combate cotidiano sino una lucha mítica en un espacio y un tiempo irreal»; Mangas, 1992: 186-187; Kurtz, 1992: 214-215). Helena Bonet en su gran obra de 1995 consideraba la escena del vaso como un combate, sin especificar su carácter simulado o real (Bonet, 1995: 87).

Que en algunos vasos ibéricos se representan escenas de lucha real en batalla queda a nuestro juicio claro en el Vaso del Combate Naval, y probablemente en la gran tinaja de Oliva hoy en el Museo de Barcelona (en último

en el Vas del Combat Naval, i probablement en la gran gerra d'Oliva hui en el Museu de Barcelona (en últim lloc Aranegui, 2001-02; Pérez Blasco, 2014: 780 ss.), on apareixen combatents caiguts travessats per llances i vessant sang per les ferides. En molts altres casos cal pensar en algun tipus de duel singular, potser també en un context funerari, com opina Manuel Bendala sobre el Vas de la Dansa Guerrera (Bendala, 2017). Per fi, en altres casos podríem en efecte estar davant de simulacres o danses amb armes, no necessàriament en lluites en les quals es vessara sang. Sembla que tractar d'imposar una lectura única per a una multiplicitat de vasos, jaciments i contexts culturals i cronològics en una cultura tan complexa com la ibèrica seria reduccionista, tot i que tranquil·litzador. Però, en aquest context, ¿quin és el cas del Vas dels Guerrer? La resposta breu és que no hi ha resposta 'vertadera'.

Enfront de les lectures directes (batalla) van arribar des de mitjan dels anys huitanta les alternatives. En aquest sentit, el llibret coordinat el 1997 per Carmen Aranegui, *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, va ser un revulsiu, al posar l'èmfasi en la societat al si de la qual es produïen objectes com aquest. Aranegui deixava de costat una lectura narrativa com a representació d'un fet real, i emfasitzava una lectura diferent per al Vas dels Guerrer i altres imatges, que serien danses i escenes de competició. Així, l'aparent combat dels infants es converteix en el fet que aquests executen una escaramussa, una exhibició en el marc d'una desfilada en la qual, en un moment donat, poden arribar a entrexocar les armes. Aquesta lectura com

lugar Aranegui, 2001-2002; Pérez Blasco, 2014: 780 ss.), donde aparecen combatientes caídos atravesados por lanzas y vertiendo sangre por las heridas. En otros muchos casos cabe pensar en algún tipo de duelo singular, quizás incluso en un contexto funerario como opina Manuel Bendala sobre el Vaso de la Danza Guerrera (Bendala, 2017). Por fin, en otros casos podríamos en efecto estar ante simulacros o danzas en armas, no necesariamente en luchas en las que se vertiera sangre. Parece que tratar de imponer una lectura única para una multiplicidad de vasos, yacimientos y contextos culturales y cronológicos en una cultura tan compleja como la ibérica sería reduccionista aunque tranquilizadora. Pero, en este contexto, ¿cuál es el caso del Vaso de los Guerrer? La respuesta corta es que no hay respuesta 'verdadera'.

Frente a las lecturas directas (batalla) llegaron desde mediados de los ochenta las alternativas. En este sentido, el librito coordinado en 1997 por Carmen Aranegui, *Damas y Caballeros en la ciudad ibérica*, fue un revulsivo al poner el énfasis en la sociedad en cuyo seno se producían objetos como éste. Aranegui dejaba de lado una lectura narrativa como representación de un hecho real, y enfatizaba una lectura distinta para el Vaso de los Guerrer y otras imágenes, que serían danzas y escenas de competición. Así, el aparente combate de los infantes se convierte en que éstos ejecutan una escaramuza, una exhibición en el marco de un desfile en el que, en un momento dado, pueden llegar a entrechocar las armas. Esta lectura como parada es la que siguen trabajos recientes sobre la panoplia y guerrer, como el de Susana Pérez Ferrandis (2013

a parada de tropes és la que segueixen treballs recents sobre la panòplia i els guerrers, com el de Susana Pérez Ferrandis (2013 pàssim), qui fa una distinció addicional entre desfilada i parada (el nostre vas) que no entenem.

Francisco Gracia (2003: 59-65) ha représ (i els seus arguments són també atendibles) la idea que el vas —entre altres— narraria un esdeveniment o un context de combat real. Acceptant el context sacral de l'espai mateix on es va trobar el vas i la seua utilització en rituals de cohesió social del grup, considera amb tot que es narrarien «fets reals que per la seu transcendència es mostrarien plàsticament perquè els participants en un acte de culte o ritual social identificaren perfectament aquells elements d'història comuna que els permet mantindre el concepte de cohesió com a grup» (2003: 61). Tanmateix, Gracia va encara més enllà, segons el nostre judici en excés, i creu possible identificar batalles i moments concrets de la Segona Guerra Púnica en algun dels vasos, identificant per exemple el del Combat Naval amb la batalla de les boques de l'Ebre del 217 aC (2003: 65); en aquesta línia li segueix recentment Pérez Blasco (2014: 204). Més probable ens pareix, si acceptem que es tracta d'una escena de batalla, una idea més genèrica, basada en la inicialment proposada per Isidro Ballester (1954: 60), d'una victòria amb un bàndol (els quatre infants de la dreta) en fugida i l'altre en persecució des de l'esquerra.

En la iconografia antiga, una batalla rares vegades es podia representar com un xoc entre dues formacions de guerrers (com en la famosa Olpa Chigi del protocorinti grec, Hurwit, 2002) però la dificultat tècnica de

passim), quien hace una distinción adicional entre desfile y parada (nuestro vaso) que no entendemos.

Francisco Gracia (2003: 59-65) ha retomado (y sus argumentos son también atendibles) la idea de que el vaso —entre otros— narraría un acontecimiento o un contexto de combate real. Aceptando el propio contexto sacral del espacio donde se halló el vaso y su empleo en rituales de cohesión del grupo social, considera con todo que se narrarían «hechos reales que por su trascendencia se mostrarían plásticamente para que los participantes en un acto de culto o ritual social identificaran perfectamente aquellos elementos de historia común que les permite mantener el concepto de cohesión como grupo» (2003: 61). Gracia va sin embargo aún más allá, a nuestro juicio en exceso, y cree posible identificar batallas y momentos concretos de la segunda guerra púnica en alguno de los vasos, identificando por ejemplo el del Combate Naval con la batalla de las bocas del Ebro del 217 a. C. (2003: 65); en esta línea le sigue recientemente Pérez Blasco (2014: 204). Más probable nos parece, si aceptamos que se trata de una escena de batalla, una idea más genérica, basada en la inicialmente propuesta por Isidro Ballester (1954: 60), de una victoria con un bando (los cuatro infantes de la derecha) en huida y el otro en persecución desde la izquierda.

En la iconografía antigua, una batalla podía rara vez representarse como un choque entre dos formaciones de guerreros (como en la famosa Olpe Chigi del protocorintio griego, Hurwit, 2002) pero la dificultad técnica de representar masas de guerreros con cierta perspectiva dio

representar masses de guerrers amb una certa perspectiva va donar lloc, a Grècia i a Itàlia, a una tècnica més senzilla i a més més útil per a ressaltar —si escau— el caràcter heroic d'un combat o la figura del líder. Es tracta de la distribució de les figures d'un fris en parelles de combatents, juxtaposades, que en els casos més aconseguits tècnicament s'enllacen entre si mitjançant figures transicionals, creant-hi així escenes també molt complexes (Quesada, e.p.). En el vas de Llíria no s'adulta tanmateix cap de les dues solucions: els genets, que semblen carregar, no tenen enemics immediats i, com veurem, no semblen ser els mateixos homes que els genets de la dreta en un moment temporal posterior. Per la seua banda, els infants només s'enllacen en l'escena clau en què un guerrer sembla colpejar amb la falcata (*¡subjectada amb la mà esquerra!*) l'escut d'un altre combatent, però no hi ha combat realment entre dos grups. Tampoc s'hi destaca cap heroi, ressaltat per la seua grandària, l'abillament o la seua posició preeminent en el conjunt de la composició: el guerrer de la falcata que colpeja no compleix els requisits; el que li segueix, l'únic amb casc de llarg plomall, sembla apartat de l'acció principal. ¿Podríem tindre dos herois persecutores, una parella del tipus Indíbil-Mandoni o altres de líders guerrers documentades en les fonts? (Pérez Rubio *et al.*, 2013: 689-690). Tampoc no sembla probable, i menys en el context edetà. En qualsevol cas, i com han vist bé Pérez Blasco i altres, la clau de la interpretació del vas, que cal entendre-la unitàriament, es troba en aquest xoc entre els dos infants que ataquen i els quatre que, tot semblant fugir-hi, s'hi regiren.

lugar, en Grecia y en Italia, a una técnica más sencilla y además más útil para resaltar —en su caso— el carácter heroico de un combate o la figura del líder. Se trata de la distribución de las figuras de un friso en parejas de combatientes, yuxtapuestas, que en los casos más conseguidos técnicamente se enlanzan entre sí mediante figuras transicionales, creando así escenas también muy complejas (Quesada, e. p.). En el vaso de Llíria no se adopta sin embargo ninguna de las dos soluciones: los jinetes, que parecen cargar, no tienen enemigos inmediatos y, como veremos, no parecen ser los mismos hombres que los jinetes de la derecha en un momento temporal posterior. Por su parte, los infantes sólo se enlanzan en la escena clave en que un guerrero parece golpear con su falcata (*¡sujeta con la mano izquierda!*) el escudo de otro combatiente, pero no hay combate realmente entre dos grupos. Tampoco se destaca un héroe, resaltado por su tamaño, su atavío o su posición preeminente en el conjunto de la composición: el guerrero de la falcata que golpea no cumple los requisitos; el que le sigue, el único con casco de largo penacho, parece apartado de la acción principal. ¿Podríamos tener dos héroes persecutores, una pareja del tipo Indíbil-Mandonio u otras de líderes guerreros documentadas en las fuentes? (Pérez Rubio *et al.*, 2013: 689-690). Tampoco parece probable, y menos en el contexto edetano. En todo caso, y como han visto bien Pérez Blasco y otros, la clave de la interpretación del vaso, que debe entenderse unitariamente, radica en ese choque entre los dos infantes que atacan y los cuatro que, pareciendo huir, se revuelven.



Fig. 3. Infants abillats amb el que sol identificar-se erròniament com cosselets d'escates, un d'ells brandant la javelina i la falcata i l'altre amb escut oval i javelina o llança. Foto: R. de Luis. Arxiu SIP.

Les armes representades en l'escena

Potser que l'estudi de les armes representades ens podria donar algunes pistes (Maestro, 1986; Kurtz, 1992; Quesada, 1997). Pel que fa a les ofensives, els sis genets

Fig. 3. Infantes ataviados con lo que suele identificarse erróneamente como coseletes de escamas, uno de ellos blandiendo jabalina y falcata, y el otro, con escudo oval y jabalina o lanza. Foto: R. de Luis. Archivo SIP.

Las armas representadas en la escena

Quizá el estudio de las armas representadas pudiera darnos algunas pistas (Maestro, 1986; Kurtz, 1992; Quesada, 1997). Por lo que se refiere a las ofensivas, los seis jinetes portan en la diestra una sola arma de astil, no demasiado larga, empuñada por encima del hombro en una actitud

porten en la dreta una sola arma de mànec, no gaire llarga, empunyada per damunt del muscle en una actitud que podria interpretar-se com la de llançar una javelina, com en molts altres vasos amb escenes de caça o lluita (fig. 2a). També en alguna ocasió apareix a Llíria una javelina en vol en escenes de caça o combat, la qual cosa és excepcional (per exemple en la gran gerra amb escenes de pesca i de caça, Ballester *et al.*, 1954: fig. 31), a més de les nombroses ja llançades i clavades en escuts o cossos de rivals (amb *amentum* inclòs, com en el Vas de la Dansa Ritual, Ballester, 1942: fig. 8; 1954: fig. 35) o en animals caçats. Tot i que no apareix en cap dels mànecs del nostre vas l'*amentum* o propulsor de corretja més típic de les javelines lleugeres (l'aparició de les quals en altres vasos de Llíria ja havia estudiat Isidro Ballester el 1942), la forma en què es representen les mans, obertes, podria inclinar-nos també a pensar en armes llancívoles. És cert que la cavalleria o infanteria lleugera sol portar dues o més javelines, no una (com en el Vas del Genet Desmuntat, Ballester *et al.*, 1954: fig. 43), però aquest no és un argument decisiu. D'altra banda, quan en la cultura ibèrica es volen representar llances empunyades, soLEN col·locar-se per baix, subjectades sobre l'avantbraç i contra el costat, com en un fragment del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Múrcia), o en vasos posteriors de la vall de l'Ebre (Cabezo de Alcalá de Azaila) i en els reversos de monedes, ja del segle I aC. Aquests genets no porten escut ni espasa, la qual cosa ens du a pensar que no es tracta de les mateixes figures que a la dreta apareixen a peu, i que en dos casos duen falcates i, en els altres quatre, grossos escuts ovals. A més d'això, tres

que podría interpretarse como de arrojar una jabalina, como en muchos otros vasos con escenas de caza o lucha (fig. 2a). Incluso en alguna ocasión aparece en Llíria una jabalina en vuelo en escenas de caza o combate, lo que es excepcional (por ejemplo en la gran tinaja con escenas de pesca y de caza, Ballester *et al.*, 1954: fig. 31), además de las múltiples ya arrojadas y clavadas en escudos o cuerpos de rivales (con *amentum* incluido, como en el Vaso de la Danza Ritual, Ballester 1942: fig. 8; 1954: fig. 35) o en animales cazados. Aunque no aparece en ninguno de los astiles de nuestro vaso el *amentum* o propulsor de cuerda más típico de las jabalinas ligeras (cuya aparición en otros vasos de Llíria ya estudiara Isidro Ballester en 1942), la forma en que se representan las manos, abiertas, podría inclinarnos también a pensar en armas arrojadizas. Es cierto que la caballería o infantería ligera suele llevar dos o más jabalinas, no una (como en el propio Vaso del Jinete Desmontado, Ballester *et al.*, 1954: fig. 43), pero éste no es un argumento decisivo. Por otro lado, cuando en la cultura ibérica se quieren representar lanzas empuñadas, suelen colocarse por bajo, sujetas sobre el antebrazo y contra el costado, como en un fragmento del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia), o en vasos posteriores del valle del Ebro (Cabezo de Alcalá de Azaila) y reversos de monedas, ya del siglo I a. C. Estos jinetes no llevan escudo ni espada, lo que nos lleva a pensar que no se trata de las mismas figuras que aparecen a pie a la derecha, y que en dos casos llevan falcetas y en los otros cuatro, grandes escudos ovales. Además, tres de los jinetes llevan en sus botas un trazo que probablemente representa el acicate de

dels genets duen en les botes un traç que probablement representa l'agulló d'un esperó (fig. 2a), subjectat al turmell per corretges, un traç que sens dubte intencionalment no apareix en el calçat dels infants (Ballester *et al.*, 1954: 60, 110; núm. 385 a 393; Quesada, 2002-2003b).

D'altra banda, el fet que els dos infants de l'esquerra branden una javelina (en la mà dreta, en alt) i una falcata en l'esquerra, i no porten escut, és inusitat en combat, i deixa obertes dues possibilitats (fig. 3). Pot tractar-se de vencedors, perseguidors dels quatre infants de la dreta que semblen retrocedir lluitant, i que se'ls haja representat sintèticament en dues fases del combat, primer desfermant la llança i després empunyant l'espasa, perquè l'escut no els és necessari. A més, al Mediterrani antic, des de Grècia a Ibèria, normalment el vencedor apareix a l'esquerra i atacant cap a la dreta (Schefold, 1992: 62). Tanmateix, en moltes altres escenes ibèriques, des del conjunt de Porcuna a la ceràmica del segle I aC, hi ha altres duels i el vencedor porta el seu escut exactament igual que el derrotat. Per tant, i alternativament, ens podem trobar davant d'una dansa o batalla simulada, en la qual una part dels combatents, potser el bàndol concebut com a vencedor, no du escut.

En un treball de 2003 argumentàvem (Quesada, 2002-2003a: 74-84) que els escuts ovals de costats rectes en la major part d'Ibèria no són d'origen gal o cèltic, com sí que van poder ser-ho en alguns casos a Catalunya, sinó producte de les noves condicions de les guerres d'alta intensitat lliurades al Mediterrani centreoccidental des de mitjan segle III aC, i que van dur a la reintroducció de cascots metàl·lics com el Montefortino i la introducció de l'escut

una espuela (fig. 2a), sujet a la rodilla por correas, trazo que sin duda intencionalmente no aparece en el calzado de los infantes (Ballester *et al.*, 1954: 60, 110 —n.º 385 a 393—; Quesada, 2002-2003b).

Por otro lado, el que los dos infantes de la izquierda blandan jabalina (en la mano derecha, en alto) y falcata en la izquierda, y no porten escudo, es inusitado en combate, y deja abiertas dos posibilidades (fig. 3). Puede tratarse de vencedores, perseguidores de los cuatro infantes de la derecha que parecen retroceder luchando, y que se les haya representado sintéticamente en dos fases del combate, primero arrojando la lanza y luego empuñando la espada, porque el escudo no les es necesario. Además, en el Mediterráneo antiguo, desde Grecia a Iberia, normalmente el vencedor aparece a la izquierda y atacando hacia la derecha (Schefold, 1992: 62). Sin embargo, en muchas otras escenas ibéricas, desde el conjunto de Porcuna a la cerámica del siglo I a. C., hay otros duelos, y el vencedor lleva su escudo exactamente igual que el derrotado. Por tanto, y alternativamente, podemos encontrarnos ante una danza o batalla simulada, en la que parte de los combatientes, quizás el bando concebido como vencedor, no lleva escudo.

En un trabajo de 2003, argumentábamos (Quesada, 2002-2003a: 74-84) que los escudos ovales de lados rectos en la mayor parte de Iberia no son de origen galo o celta, como sí pudieron serlo en algunos casos en Cataluña, sino producto de las nuevas condiciones de las guerras de alta intensidad libradas en el Mediterráneo centro-occidental desde mediados del siglo III a. C., y que

Fig. 4. Escut oval la decoració del qual de rombe negre central podria indicar el reforç longitudinal de l'espina. Foto: R. de Luis. Arxiu SIP.

oval (*thureos* en grec, *scutum* en llatí), per influència púnica i romana (figs. 4 i 5). Els escuts del nostre vas poden reflectir en la decoració de la cara externa el reforç longitudinal o *spina* de fusta (el rombe negre) i l'*umbo* metàl·lic horitzontal amb àmplies aletes (Quesada, 1997: 542-543). Es tractaria per tant d'una versió més elaborada i resistent, mentre que altres escuts representats en altres vasos de Llíria o Archena van poder fins i tot haver sigut de vímet trenat cobert amb pell sense adobar, i empunyats amb dues tires de cuiro creuades, com argumentem (Quesada, 1997: 542 i 2002-03: 81).

Les armes defensives passives (cuirasses, cascós) plantegen altres problemes. Els cavalls apareixen representats en aquest vas amb una trama convencional de farciment per a indicar el pelatge (fig. 2b), que en el seu moment va ser malinterpretada per Angus McBride (en Treviño, 1986: Pl.



Fig. 4. Escudo oval cuya decoración de rombo negro central podría indicar el refuerzo longitudinal de la espina. Foto: R. de Luis. Archivo SIP.

llevaron a la reintroducción de cascós metálicos como el Montefortino y la introducción del escudo oval (*thureos* en griego, *scutum* en latín), por influencia púnica y romana (figs. 4 y 5). Los escudos de nuestro vaso pueden reflejar en la decoración de su cara externa el refuerzo longitudinal o *spina* de madera (el rombo negro) y el umbo metálico horizontal con amplias aletas (Quesada, 1997: 542-543). Se trataría pues de una versión más elaborada

y resistente, mientras que otros escudos representados en otros vasos de Llíria o Archena pudieron incluso haber sido de mimbre trenzado cubierto con piel sin curtir, y empuñados con dos tiras de cuero cruzadas, como argumentamos (Quesada, 1997: 542 y 2002-2003a: 81).

Las armas defensivas pasivas (corazas, cascós) plantean otros problemas. Los caballos aparecen representados en este vaso con una trama convencional de relleno para indicar el pelaje (fig. 2b), que en su momento fue

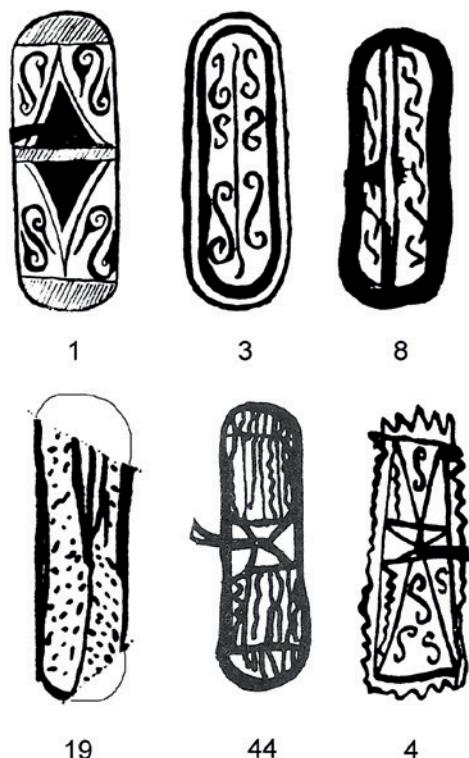


Fig. 5. Esquerra: representacions d'escuts ovalats ibèrics sobre ceràmica ibèrica. Tots de Llíria, excepte el núm. 44, d'Archena. Numeració corresponent al catàleg de Quesada (1997: Apèndix VI). A la dreta: reconstrucció de dos possibles models, en fusta i vimen recoberts de feltre i pell (dibuixos de Fernando Quesada i Carlos Fernández del Castillo).

B), un gran artista forà però poc coneixedor de la realitat arqueològica hispana, com una armadura d'escates o de malla de ferro. Els seus magnífics dibujos van ser després imitats per altres (per exemple, Alcaide 2000: lám. F) i s'ha creat —entre els aficionats sobretot— la idea d'una cavalleria amb lloriga (cuirassada), que mai no va existir a

Fig. 5. Izquierda: representaciones de escudos ovales ibéricos sobre cerámica ibérica. Todos de Llíria, salvo el n.º 44, de Archena. Numeración correspondiente al catálogo de Quesada (1997: Apéndice VI). A la derecha: reconstrucción de dos posibles modelos, en madera y mimbre recubiertos de fieltrillo y piel (dibujos de Fernando Quesada y Carlos Fernández del Castillo).

malinterpretada por Angus McBride (en Treviño 1986: pl. B), un gran artista foráneo pero poco conocedor de la realidad arqueológica hispana, como una armadura de escamas o de malla de hierro. Sus magníficos dibujos fueron luego imitados por otros (por ejemplo, Alcaide y Vela, 2000: lám. F) y se ha creado —entre los aficionados sobre todo— la idea de una caballería *catafracta* ‘acorazada’, que nunca existió en Iberia, ni tampoco en

Ibèria, ni tampoc en tot el Mediterrani en aquest període (Quesada, 1997: 25; Gracia, 2000 sobre els múltiples errors del contingut de les il·lustracions). Fins i tot en el món persa, tan llunyà, en aquesta època hi havia només algunes bardes molt més lleugeres per als cavalls.

Totes les figures duen una espècie de cosselet, potser amb mànegues d'un altre material. La part que cobreix el pit (unes vegades fins al diafragma, d'altres fins al ventre) està coberta amb una trama en forma d'escates, que ha dut a molts a pensar en protecció metàl·lica (fig. 3). A més, el baix ventre apareix cobert pel que sens dubte semblen *pteruges*, unes cintes penjants de matèria orgànica (solien ser de cuiro o lli) que donaven certa protecció sense restar mobilitat. Semblen doncs algun tipus de cuirassa metàl·lica de les quals hi ha una gran varietat des de Grècia al sud de la Gàllia passant per Itàlia. La majoria dels qui pensen així —incloent el dibuixant citat adés— creu que es tracta d'una cuirassa d'escates (la majoria de les referències que estem citant). Aquestes cuirasses solen constar d'escates petites, normalment de bronze, cosides sobre un suport tèxtil. És un tipus conegut al Mediterrani oriental i Àsia des de l'Edat del Bronze, i en molta menor mesura a Grècia durant l'Edat del Ferro (Dawson, 2013). Tanmateix, a Ibèria (com en el món cèltic) no es coneix cap escata d'aquest tipus, ni es representa en cap altre suport (escultura, exvots o també altres ceràmiques). Fins i tot a Itàlia és una raresa, i en el món grec clàssic s'havia usat només ocasionalment com a complement d'un tipus de cuirassa tèxtil (*linothorax*). Però a final del segle III ni els cartaginesos ni els romans semblen haver emprat aquest tipus de protecció; els legionaris en

todo el Mediterráneo en este periodo (Quesada, 1997: 25; Gracia, 2000 sobre los múltiples errores del contenido de las ilustraciones). Incluso en el mundo persa, tan lejano, en esta época existían sólo algunas bardas mucho más livianas.

Todas las figuras llevan una especie de coselete, quizá con mangas de otro material. La parte que cubre el pecho (a veces hasta el diafragma, otras llegando al vientre) está cubierta con una trama en forma de escamas, que ha llevado a muchos a pensar en protección metálica (fig. 3). Además, el bajo vientre aparece cubierto por lo que sin duda parecen *pteruges*, unas cintas colgantes de materia orgánica (solían ser de cuero o lino) que daban cierta protección sin restar movilidad. Parecen pues algún tipo de coraza metálica de las que hay gran variedad desde Grecia al sur de la Galia pasando por Italia. La mayoría de quienes así piensan —incluyendo el dibujante antes citado— cree que se trata de una coraza de escamas (la mayoría de las referencias que venimos citando). Estas corazas suelen constar de pequeñas escamas, normalmente de bronce, cosidas sobre un soporte textil. Es un tipo conocido en el Mediterráneo oriental y Asia desde la Edad de Bronce, y en mucha menor medida en Grecia durante la Edad del Hierro (Dawson, 2013). Sin embargo, en Iberia (como en el mundo celta) no se conoce una sola escama de este tipo, ni se representa en ningún otro soporte (escultura, exvotos, incluso otras cerámicas). Incluso en Italia es una rareza, y en el mundo griego clásico se había usado sólo ocasionalmente como complemento de un tipo de coraza textil (*linothorax*). Pero a fines del siglo III ni cartagineses ni romanos parecen

Fig. 6. Vasos grecs de figures negres i figures roges amb representació de patrons en escates per representar cuirasses, cascos (en principi llisos, però potser pintats) i elements orgànics flexibles com ales o la pell de la cabra Amaltea, ègida d'Atenea. Dalt: imatge de Thanatos alat.

Crater de calze àtic de figures roges. Firmat per Eufroni com a pintor.

New York, Metropolitan Museum of Art. Inv. 1972.11.10, *circa*. 510 aC. Baix esquerra: detall d'una cílica àtica de figures roges firmada per Sòsia, d'Aquil·les amb cuirassa i casc d'escates. Staatliche Museum Inv. 2278. Procedència Vulci. *Circa* 510-500 aC.

Baix dreta: detall d'una hídria àtica de figures negres. Ègida d'Atenea, d'Euphiletos. París, Cabinet des Médailles, *circa* 540-520 aC.



Fig. 6. Vasos griegos de figuras negras y figuras rojas con representación de patrones en escamas para representar corazas, cascos (en principio lisos, pero quizás pintados) y elementos orgánicos flexibles como alas o la piel de la cabra Amaltea, égida de Atenea. Arriba: imagen de Thanatos alado. Crátera de cáliz ática de figuras rojas. Firmada por Eufronio como pintor. New York, Metropolitan Museum of Art. Inv. 1972.11.10, *circa*. 510 a.C. Abajo izquierda: detalle de una cílica ática de figuras rojas firmada por Sosias, de Aquiles con coraza y casco de escamas. Staatliche Museum Inv. 2278. Procedencia Vulci. *Circa* 510-500 a.C. Abajo derecha: detalle de una hidria ática de figuras negras. Ègida de Atenea, de Euphiletos. París, Cabinet des Médailles, *circa* 540-520 a.C.

particular, com diu Polibi (VI, 23, 14-15), portaven com a màxim un xicotet pectoral

quadrat de bronze, i tan sols els més acabalats cota de malla d'anells de ferro. Aquesta segona opció —la cota de malla— també s'ha suggerit per als guerrers de Llíria, però aquestes cotes del segle III-II aC no duen *pteruges*, i eren a més una completa raresa a Ibèria (de fet, no s'hi coneix ni un sol fragment de cota de malla anterior a època cesariana, a mitjan segle I aC). A més, el patró decoratiu emprat no sembla propi d'una cota d'anells, que en les arts plàstiques es resol normalment d'una altra manera (Quesada i Rueda, 2017).

haber empleado este tipo de protección; los legionarios en particular, como dice Polibio

(VI, 23, 14-15), llevaban a lo sumo una pequeño pectoral cuadrado de bronce, y solo los más pudientes una cota de malla de anillos de hierro. Esta segunda opción —la cota de malla— también se ha sugerido para los guerreros de Llíria, pero estas cotas del siglo III-II a.C. no llevan *pteruges*, y eran además una completa rareza en Iberia (de hecho, no se conoce en Iberia ni un solo fragmento de cota de malla anterior a época cesariana, a mediados del siglo I a.C.). Además, el patrón decorativo empleado no parece propio de una cota de anillos, que en las artes plásticas se resuelve normalmente de otra forma (Quesada y Rueda, 2017).

Finalment, altres autors han suggerit una cuirassa de làmines de bronze, feta amb plaquetes rectangulars cosides entre si, de la qual tampoc no hi ha cap evidència iconogràfica o arqueològica a Ibèria, i que no s'emprava —o ben poc— al Mediterrani central en aquest període. A més, una cuirassa de làmines es representa normalment de manera molt més senzilla amb una trama de quadradets o rectangles. Només el penúltim dels infants du tot el tors cobert per la trama de línies creuades formant rombes petits que en les altres figures només cobreixen l'abdomen i el ventre, però els traços oblics tampoc no serien adequats per a representar una cuirassa de làmines, les línies de les quals són clarament verticals i horizontals, i així es representen per exemple en alguns exvots etruscs xicotets. El més probable doncs és que els guerrers de Llíria porten una protecció capitonada, tèxtil millor que de cuiro. De fet, el patró d'escates era per exemple usat en la ceràmica grega tant per a representar escates metàl·liques, com per a proteccions orgàniques (l'ègida o pell de la cabra Amaltea que protegia a Atenea) i també les ales de deïtats com Tànatos i Hipnos, com en un famós vas del pintor Eufroni (Pasquier *et al.*, 1990: 77-88 i 99) (fig. 6). De fet, Anderson va explicar fa ja molts anys que les escates en pintura grega de figures negres solen emprar-se per a indicar «pèl sobre cuiro... o fins i tot com un motiu decoratiu sobre tela» (Anderson, 1970: 269, n. 54).

Més problemàtiques encara són les lligadures que porten les figures. Els quatre infants de la dreta, els que semblen fugir, porten una espècie de casquet amb un petit crestall vertical (fig. 7), dibuixats almenys en dos

Finalmente, otros autores han sugerido una coraza de láminas de bronce, hecha con plaquitas rectangulares cosidas entre sí, de la que tampoco hay ninguna evidencia iconográfica o arqueológica en Iberia, y que no se empleaba —o apenas— en el Mediterráneo central en este periodo. Además, una coraza de láminas se representa normalmente de manera mucho más sencilla con una trama de cuadraditos o rectángulos. Sólo el penúltimo de los infantes lleva todo el torso cubierto por la trama de líneas cruzadas formando pequeños rombos que en las demás figuras sólo cubren el abdomen y vientre, pero los trazos oblicuos tampoco serían adecuados para representar una coraza de láminas, cuyas líneas son claramente verticales y horizontales, y así se representan por ejemplo en algunos pequeños exvotos etruscos. Lo más probable es pues que los guerreros de Llíria lleven una protección acolchada, textil mejor que de cuero. De hecho, el patrón de escamas era por ejemplo usado en la cerámica griega tanto para representar escamas metálicas, como para protecciones orgánicas (la égida o piel de la cabra Amaltea que protegía a Atenea) e incluso las alas de deidades como Thanatos e Hypnos, como en un famoso vaso del pintor Eufronio (Pasquier *et al.*, 1990: 77-88 y 99) (fig. 6). De hecho, Anderson explicó hace ya muchos años que las escamas en pintura griega de figuras negras suelen emplearse para indicar «pelo sobre cuero... o incluso como un motivo decorativo sobre tela» (Anderson, 1970: 269, n. 54).

Más problemáticos aún son los tocados que llevan las figuras. Los cuatro infantes de la derecha, los que parecen huir, llevan una especie de casquetes con una pequeña

Fig. 7. Infant que porta un casc amb crestall. Foto: R. de Luis. Arxiu SIP.



casos amb les mateixes escates que els seus pectorals. Els cascós d'aquest període solen ser de làmina llisa de bronze o de ferro, o de cuiro, i potser que el pintor haja usat el mateix patró decoratiu dels pectorals, fet que indicaria protecció. Tanmateix, pintors grecs van usar en el segle v aC les mateixes escates per a cobrir cascós que sabem que eren de làmina de bronze (com en un plat de Sòsia que representa Aquil·les guarint Pàtrocle, cf., Boardman, 1975: fig. 50.1); sabem que aquests cascós en ocasions es pintaven, de manera que van poder a vegades tindre aquest aspecte. I també sabem de cascós de l'antiguitat —ara bé, sempre molt més tardans— coberts amb plaquetes de metall, també amb escates, tant en objectes reals com en escultura, com és el cas de l'anomenat Sarcòfag Ludovisi del segle III dC amb un clar cascó amb escates en relleu (Dawson, 2013: Pl. 1, 64). ¿Què cal pensar-hi, per tant?, ¿es va poder inspirar l'artesà iber en vasos grecs, prestigiosos, que havia vist?, no seria absurd, ja que sabem que els ibers arribaven a conservar durant generacions vasos importats molt antics. ¿Podria

Fig. 7. Infante tocado con casco con pequeña cresta. Foto: R. de Luis. Archivo SIP

cresta vertical (fig. 7), dibujados al menos en dos casos con las mismas escamas que sus pectorales. Los cascós de este periodo suelen ser de lámina lisa de bronce o de hierro, o de cuero, y puede que el pintor haya usado el mismo patrón decorativo de los pectorales que indicaría protección. Sin embargo, pintores griegos usaron en el siglo v a. C. las mismas escamas para cubrir cascós que sabemos, eran de lámina de bronce (como en un plato de Sosias que representa a Aquiles curando a Patroclo, cf., Boardman, 1975: fig. 50.1); sabemos que estos cascós en ocasiones se pintaban, de modo que pudieron a veces tener este aspecto. Y también sabemos de cascós de la antigüedad —ahora siempre mucho más tardíos— cubiertos con plaquitas de metal, incluso con escamas, tanto en objetos reales como en escultura, como en el llamado Sarcófago Ludovisi del siglo III d. C. con un claro casco con escamas en relieve (Dawson, 2013: pl. 1, 64). ¿Qué pensar, pues?, ¿pudo inspirarse el artesano ibero en vasos griegos, prestigiosos, que había visto?, no sería absurdo, ya que sabemos que los iberos llegaban a conservar durante generaciones vasos importados muy antiguos. ¿Pudo el artista representar algún tipo de casco romano o cartaginés con el que no estaba

l'artista haver representar algun tipus de casc romà o cartaginés amb el qual no estava familiaritzat? Tampoc no és impossible, però els pintors de ceràmica ibers eren perfectament capaços de representar amb bastant fidelitat el casc metàl·lic més comú amb diferència de l'època, el tipus anomenat Montefortino (com un fragment trobat al Tossal de Sant Miquel (Bonet, 1995: fig.72) i en un vas del Tossal de Manises abans atribuït al Castillo del Río (Verdú i Olcina, 2012).

A més, les altres figures no duen aquest tipus de casc amb escates, sinó el que sembla una cervellera ajustada, farcida amb una trama pintada de línies paral·leles, que no pot ser un simple pentinat atés que el d'un dels infants porta una llarga cresta amb plomall ondulant, i d'altres una espècie de crestall rígid. Quant a la figura amb llarg plomall ondulant, dissenyat per a donar un aspecte de major alçada i ferocitat al guerrer (fig. 8), es tracta d'una tradició hispana de llarga durada, present per exemple en la figureta de la Bastida de les Alcusses (Moixent), de mitjan segle IV aC. I pel que fa al crestall amb espirals o ondulacions, que apareix també representada en altres vasos de Llíria i de la Serreta d'Alcoi, recorda molt una peça real de ferro trobada en la necròpoli murciana d'El Cigarralejo, interpretada en el seu moment per Emeterio Cuadrado (1991) com a tal cresta, i ben arreplegada per Armando Cherici, que arreplega Raimon Graells (2014: 197-198 i fig. 58) amb la d'un casc itàlic de la sepultura 686 de la necròpoli de Lavello (Basilicata, sud d'Itàlia). Tot i que ambdues peces, la ibèrica i la hispànica, es daten a mitjan segle IV aC, no és impossible la perdurabilitat

familiarizado? Tampoco es posible, pero los pintores de cerámica iberos eran perfectamente capaces de representar con bastante fidelidad el casco metálico con diferencia más común de la época, el tipo llamado «Montefortino» (como un fragmento hallado en el propio Tossal de Sant Miquel (Bonet, 1995: fig. 72) y en un vaso del Tossal de Manises antes atribuido al Castillo del Río (Verdú y Olcina, 2012).

Además, las otras figuras no llevan este tipo de casco con escamas, sino lo que parece un capacete ajustado, relleno con una trama pintada de líneas paralelas, y que no puede ser un simple peinado dado que el de uno de los infantes lleva una larga cresta con penacho ondulante, y otros una especie de pequeña cresta rígida. En cuanto a la figura con largo penacho ondulante, diseñado para dar un aspecto de mayor estatura y ferocidad al guerrero (fig. 8), se trata de una tradición hispana de larga duración, presente por ejemplo en la figurita de la Bastida de les Alcusses (Moixent), de mediados del siglo IV a. C. Y en cuanto a la pequeña cresta con espirales u ondulaciones, que aparece también representada en otros vasos de Llíria y de la Serreta de Alcoi, recuerda mucho a una pieza real de hierro hallada en la necrópolis murciana del Cigarralejo, interpretada en su momento por Emeterio Cuadrado (1991) como tal cresta, y bien relacionada por Armando Cherici, a quien recoge Raimon Graells (2014: 197-198 y fig. 58) con la de un casco itálico de la sepultura 686 de la necrópolis de Lavello (Basilicata, sur de Italia). Aunque ambas piezas, ibérica e hispánica, se datan a mediados del siglo IV a. C., no es imposible la perduración de modelos similares en la costa oriental peninsular hasta la época del vaso de Llíria.

Fig. 8. Infant amb casc de plomall llarg. Foto: R. de Luis. Arxiu SIP.



de models similars en la costa oriental peninsular fins a l'època del vas de Llíria.

Conclusions

Deia García y Bellido

(1943: 90ss.) que les armes i els abillaments de les figures del vas, tret de les dues falcates, no eren realment ibèrics. Pensava a més que l'escut oval no era propi dels ibers, sinó romà, la qual cosa hui dia està demostrat com a incerta. Rebutjant l'encertada datació d'Isidro Ballester en època de les Guerres Púniques i la seuva idea d'una influència grega, García y Bellido va opinar que els cascós, escuts, cuitasses i botes altes eren pròpies de legionaris romans. Però com en el segle III aC la cuitassa d'escates no es feia servir, el vas devia ser més recent, portant-ho a la segona meitat del segle I aC, època de Cèsar i August en la qual Bellido creia que les escates havien reaparegut (1943: 91).

Hui dia aquesta datació i el raonament tipològic no se sostenen, però hi ha la possibilitat que García y Bellido, com apuntàvem en un altre lloc (Quesada, 1997: 542-543 i 582) tingueren almenys part de raó, i que les figures representaren no tropes ibèriques, sinó romanes i potser

Fig. 8. Infante con casco de largo penacho. Foto: R. de Luis. Archivo SIP.

Conclusiones

Decía García y Bellido (1943: 90ss.) que las armas y atavíos de las figuras del vaso, salvo las dos falcetas, no eran realmente

ibéricos. Pensaba además que el escudo oval no era propio de los iberos, sino romano, lo que hoy en día está demostrado como incierto. Desechando la acertada datación de Isidro Ballester en época de las Guerras Púnicas y su idea de una influencia griega, opinó García y Bellido que los cascós, escudos, corazas y botas altas eran propias de legionarios romanos. Pero como en el siglo III a. C. la coraza de escamas no se empleaba, el vaso habría de ser más reciente, llevándolo a la segunda mitad del siglo I a. C., época de César y Augusto en la que Bellido creía que las escamas habían reaparecido (1943: 91).

Hoy en día esta datación y el razonamiento tipológico no se sostienen, pero cabría la posibilidad de que García y Bellido, como apuntábamos en otro lugar (Quesada, 1997: 542-543 y 582) tuviera al menos parte de razón, y que las figuras representaran no tropas ibéricas, sino romanas e incluso cartaginesas, armadas de manera bastante uniforme. Y esto es probablemente correcto con independencia (y antes incluso de entrar en el carácter

cartagineses, armades de manera bastant uniforme. I això és probablement correcte amb independència (abans fins i tot d'entrar-hi en el caràcter realista o mític d'un combat), del seu caràcter bèl·lic o ceremonial: l'artesà no es va inventar els equips militars i les armes que representava; si no els coneixia bé, els va reflectir el millor que va saber o va poder, però res no indica que hi haja armes de fantasia.

Déiem fa anys que «les figures amb *scutum* podrien ser tropes romanes republicanes, cartagineses o, probablement, soldats ibèrics al servei dels cartaginesos. En uns anys turbulentos en què els exèrcits estrangers passaven i repassaven al llarg de la costa, ora cap a Sagunt, ora cap a Cartagena, no és d'estranyar que els artesans acabaren pintant soldats armats amb estranyes cuirasses i grans escuts que no van saber interpretar bé, perquè eren d'introducció recent en la panòplia indígena, a fi d'adaptar-se a les noves i ferores formes de guerra que duien a terme els romans i els cartaginesos sobre la terra hispana» (Quesada, 1997: 543). En conjunt hui creiem que la hipòtesi més econòmica i ajustada a la iconografia de les figures, el context de la peça i la seu datació, és que s'hi estan representant tropes ibèriques, armades «a l'última voga», en un context de la Segona Guerra Púnica o (amb menys possibilitat) de les revoltes ulteriors contra Roma.

En conjunt, i davant les lectures més literals de fa unes dècades, les interpretacions en clau simbòlica han guanyat terreny en les últimes recerques. No sembla tanmateix que hi haja raons de pes per a interpretar aquest vas concret en clau de duels singulars —o col·lectius— gladiadoris. Es pot pensar, això sí, en cavalcades o danses col·lectives amb

realista o mítico de un combate), de su carácter bélico o ceremonial: el artesano no se inventó los equipos militares y armas que representaba; si no los conocía bien, los reflejó lo mejor que supo o pudo, pero nada indica que haya armas de fantasía.

Decíamos hace años que «las figuras con *scutum* podrían ser tropas romanas republicanas, cartaginesas o, probablemente, soldados ibéricos al servicio de los cartagineses. En unos años turbulentos en que ejércitos extranjeros pasaban y repasaban a lo largo de la costa, ora hacia Sagunto, ora hacia Cartagena, no es de extrañar que los artesanos acabaran pintando soldados armados con extrañas corazas y grandes escudos que no supieron interpretar bien, porque eran de reciente introducción en la panoplia indígena para adaptarse a las nuevas y ferores formas de guerra que llevaban a cabo romanos y cartagineses sobre el suelo hispano» (Quesada, 1997: 543). En conjunto, creemos hoy que la hipótesis más económica y ajustada a la iconografía de las figuras, el contexto de la pieza y su datación, es que se están representando tropas ibéricas, armadas *a la última*, en un contexto de segunda guerra púnica o (con menos posibilidad) de las revueltas ulteriores contra Roma.

En conjunto, y frente a las lecturas más literales de hace unas décadas, las interpretaciones en clave simbólica han ganado terreno en las últimas investigaciones. No parece sin embargo que haya razones de peso para interpretar este vaso concreto en clave de duelos singulares —o colectivos— gladiatorios. Sí cabe pensar en cabalgatas o danzas en armas colectivas de carácter ritual, quizá

armes de caràcter ritual, potser —tan sols potser— amb connotacions funeràries. Però la forma de representació dels infants, dos contra quatre, trenca la unitat de dansa que és habitual en les presentacions. Hi queda per tant, bé una cavalcada i un combat simulat (que és factible en el context d'una societat amb valors guerrers i en una època de guerres), bé una representació d'una batalla, però no necessàriament un esdeveniment històric concret narrat en imatges, sinó la idea genèrica del combat lliurat com a exaltació de valor (*andreia, virtus*, són conceptes generals en el Mediterrani antic).

Les armes ofensives són les pròpies dels guerrers ibèrics —la falcata n'és el més característic, i l'escut oval indica una data avançada—, però les defensives plantegen problemes per la seu uniformitat i tipologia, i podrien fer-nos pensar en tropes utilitzades, quasi ja com a professionals després d'anys de guerres constants, al servei de cartaginesos o de romans en la Segona Guerra Púnica o bé les grans contestes de començament del segle II aC, com a aliats o rivals de Roma. En aquest context, l'homogeneïtat d'armament entre els dos grups d'infants no seria un problema, ja que reflectiria la realitat d'aquells anys convulsos en els quals contingents hispans, armats fins i tot parcialment amb equip púnic o romà, van servir en bàndols oposats. L'única cosa que hi ha segura és que es tracta d'un vas no ornamental, que cal entendre'l en el context de la societat i dels esdeveniments del seu temps, amb dues o més possibilitats principals de lectura que podrien fins i tot ser complementàries i no excloents.

—solo quizá— con connotaciones funerarias. Pero la forma de representación de los infantes, dos contra cuatro, rompe la unidad de danza que es habitual en las presentaciones. Queda por tanto, bien una cabalgata y un combate simulado (que es factible en el contexto de una sociedad con valores guerreros y en una época de guerras), bien una representación de una batalla, pero no necesariamente un acontecimiento histórico concreto narrado en imágenes, sino la idea genérica del combate librado como exaltación de valor (*andreia, virtus*, son conceptos generales en el Mediterráneo antiguo).

Las armas ofensivas son las propias de los guerreros ibéricos —la falcata es lo más característico, y el escudo oval indica una fecha avanzada—, pero las defensivas plantean problemas por su uniformidad y tipología, y podrían hacernos pensar en tropas utilizadas, casi ya como profesionales tras años de guerras constantes, al servicio de cartagineses o romanos en la segunda guerra púnica o las grandes contiendas de principios del siglo II a. C., como aliados o rivales de Roma. En este contexto, la homogeneidad de armamento entre los dos grupos de infantes no sería un problema, ya que reflejaría la realidad de aquellos años convulsos en el que contingentes hispanos, armados incluso parcialmente con equipo púnico o romano, sirvieron en bandos opuestos. Lo único seguro es que se trata de un vaso no ornamental, que hay que entender en el contexto de la sociedad y de los acontecimientos de su tiempo, con dos o más posibilidades principales de lectura que incluso podrían ser complementarias y no excluyentes.



el vas mediador o sobre la depèndencia entre persones i coses

el vaso mediador o sobre la dependencia entre personas y cosas

JAIME VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ



Des del seu descobriment, el 1934, el Vas dels Guerrers ha suscitat interès entre els especialistes com a document històric. També encant o embadaliment entre tots aquells que el veuen, en tant que objecte artístic d'una qualitat extraordinària. N'és, sens dubte, un objecte destacat per l'execució tècnica, bé pel treball terrisser, bé per la decoració pictòrica, que és excel·lent als nostres ulls. Com a tal, té l'aura dels objectes d'art, el terme de Walter Benjamin (1935) que denota des de la singularitat d'una cosa irrepetible fins al fet de ser testimoni de la història.

Gran part de les interpretacions que prevalen sobre el vas el consideren com un suport físic d'allò representat o com a símbol per a allò pensat. Però, ¿podem reconéixer

Desde su descubrimiento, en 1934, el Vaso de los Guerreros ha suscitado interés entre especialistas como documento histórico. También encanto o embelesamiento entre todos aquellos que lo ven, en tanto que objeto artístico de una calidad extraordinaria. Es, sin duda, un objeto destacado por su ejecución técnica, bien por el trabajo alfarero, bien por la decoración pictórica, que es sobresaliente a nuestros ojos. Como tal, tiene el aura de los objetos de arte, el término de Walter Benjamin (1935) que denota desde la singularidad de algo irrepetible hasta el hecho de ser testigo de la historia.

Gran parte de las interpretaciones prevalentes sobre el vaso lo consideran como un soporte físico de lo representado o como símbolo para lo pensado. Pero

un paper més actiu en la història? És a dir, no com una cosa creada o produïda, sinó com allò que fa possible la relació social. Sense entrar en tots els detalls sobre els amplis fonaments antropològics i filosòfics d'aquestes idees, en aquestes línies reflexione sobre la relació d'allò imaginari i simbòlic amb allò real, del pensament i de l'acció a través del cos i dels objectes que suscita aquesta peça ceràmica.

La materialitat d'una jerarquia col·lectiva

El Vas dels Guerrers es data a començament del segle II aC (Bonet, 1995: 327). El moment històric és l'època en què molts territoris estan dominats per grans assentaments urbans, tot i que amb diferències en les relacions interterritoriales dels uns o els altres depenen, per exemple, de les seues connexions amb vies costaneres o litorals.

En la zona edetana, el Tossal de Sant Miquel reforça el control territorial i, com a nucli urbà, s'imposa en els processos de jerarquizació estenent les seues xarxes de poder al territori, almenys des del segle IV aC (Bonet, 1995: 519). L'assentament té les seues bases econòmiques arrelades en el treball agrari i en l'intercanvi, amb illes de cases que alberguen grans molins, forns culinaris i cups, però també documents comercials escrits en làmines de plom (fig. 1). En aquest lloc resideixen els propietaris i els terratinents que controlen aquestes estructures de transformació de la producció agrària. Ara bé, s'han reconegut també nuclis de poder dispersos en el territori perquè hi ha famílies amb un estatus social similar al

¿podemos reconocerle un papel más activo en la historia? Es decir, no como algo creado o producido sino como lo que hace posible la relación social. Sin entrar en todos los detalles sobre los amplios fundamentos antropológicos y filosóficos de estas ideas, en estas líneas reflexiono sobre la relación de lo imaginario y lo simbólico con lo real, del pensamiento y de la acción a través del cuerpo y de los objetos que suscita esta pieza cerámica.

La materialidad de una jerarquía colectiva

El Vaso de los Guerreros se fecha a principios del siglo II a. C. (Bonet, 1995: 327). El momento histórico es la época en que muchos territorios están dominados por grandes asentamientos urbanos, aunque con diferencias en las relaciones interterritoriales de unos u otros dependiendo, por ejemplo, de sus conexiones con vías costeras o litorales.

En la zona edetana, el Tossal de Sant Miquel refuerza el control territorial y, como núcleo urbano, se impone en los procesos de jerarquización extendiendo sus redes de poder al territorio, al menos desde el siglo IV a. C. (Bonet, 1995: 519). El asentamiento tiene sus bases económicas arraigadas en el trabajo agrario y en el intercambio, con manzanas de casas que albergan grandes molinos, hornos culinarios y lagares, pero también documentos comerciales escritos en láminas de plomo (fig. 1). En este lugar residen propietarios y terratenientes que controlan estas estructuras de transformación de la producción agraria. Ahora bien, se han reconocido también núcleos de poder dispersos en el territorio porque hay familias

Fig. 1: Plom escrit del Tossal de Sant Miquel, del dep. 48. Foto R. de Luis. Arxiu SIP.



d'algunes de la ciutat a les vil·les i els llogarets —Castellet de Bernabé (Llíria), La Seña (Villar del Arzobispo)— i a les talaies defensives i de vigilància —Puntal dels Llops (Olocau)— (Bonet i Mata, 2002: 214).

Si passem al pla polític d'aquesta realitat material tenim que es donen processos convergents entre dues dimensions de les relacions socials: l'una és la relació vertical, que representa la centralització d'algunes activitats en mans d'uns pocs, aquells residents en la ciutat i de grups homòlegs en assentaments dispersos en el territori; l'altra és una relació horitzontal, que implica l'establiment d'una comunitat política. La primera, la vertical, ens parla de relacions de poder i de dominació per part d'una elit; la segona parla de relacions de constitució col·lectiva i d'identificació.

Un axioma fonamental en teoria política és que el grau i abast de les jerarquies depén de l'habilitat i de la solidesa de les interaccions entre aquells líders desitjosos

Fig. 1. Plomo escrito del Tossal de Sant Miquel, del dpto. 48. Foto R. de Luis. Archivo SIP.

con un estatus social similar al de algunas de la ciudad en las granjas y aldeas —Castellet de Bernabé (Llíria), La Seña (Villar del Arzobispo)— y en atalayas defensivas y de vigilancia —Puntal dels Llops (Olocau)— (Bonet y Mata, 2002: 214).

Si pasamos al plano político de esta realidad material tenemos que se dan procesos convergentes entre dos dimensiones de las relaciones sociales: una es la relación vertical, que significa la centralización de algunas actividades en manos de unos pocos, aquellos residentes en la ciudad y de grupos homólogos en asentamientos dispersos en el territorio; otra es una relación horizontal, que implica el establecimiento de una comunidad política. La primera, la vertical, nos habla de relaciones de poder y de dominación por parte de una élite; la segunda habla de relaciones de constitución colectiva y de identificación.

Un axioma fundamental en teoría política es que el grado y alcance de las jerarquías depende de la habilidad y de la solidez de las interacciones entre aquellos líderes

de manipular la situació amb els potencials seguidors (Roscoe, 2013, amb bibliografia). També s'ha assenyalat que els costos de mantindre aquestes interaccions són directament proporcionals al grau de poder i la seua efectivitat. Per exemple, en un context històric on la comunicació és quasi exclusivament personal i on s'inverteix molt de temps —un recurs primordial a l'hora d'establir relacions— a mantindre aliances, la interacció serà limitada i el control menys efectiu que en un context on les relacions siguen molt fluïdes o on les comunicacions permeten arribar a molta gent.

La demografia és un altre aspecte a tindre en compte: les possibilitats d'interactuar cara a cara en un territori molt poblat són majors que on la interacció exigeix desplaçar-se durant més temps i a més distància per a trobar algú. Per això, la densitat poblacional ha sigut esgrimida per molts com un factor crucial a l'hora de disposar de —potencials— oportunitats per a crear relacions. L'augment en el nombre d'assentaments a partir del segle v aC, constatat en les prospeccions extensives i intensives dutes a terme en diversos programes de recerca en l'àrea edetana (Bernabéu *et al.*, 1987; Bonet i Mata, 2001; Mata *et al.*, 2001), expressen una major densitat poblacional que obriria oportunitats per a la interacció més freqüent entre grups, tot i que no explicaria el surgiment de jerarquització perquè les relacions poden ser intenses independentment del nombre de persones en un territori.

En aquest panorama de relacions socials estan presents els elements materials en forma diversa, des

deseosos de manipular la situación y los potenciales seguidores (Roscoe, 2013, con bibliografía). También se ha señalado que los costes de mantener esas interacciones son directamente proporcionales al grado de poder y su efectividad. Por ejemplo, en un contexto histórico donde la comunicación es casi exclusivamente personal y donde se invierte mucho tiempo —un recurso primordial a la hora de establecer relaciones— en mantener alianzas, la interacción será limitada y el control menos efectivo que en un contexto donde las relaciones sean muy fluidas o donde las comunicaciones permitan alcanzar a mucha gente.

La demografía es otro aspecto que hay que tener en cuenta: las posibilidades de interactuar cara a cara en un territorio muy poblado son mayores que donde la interacción exige desplazarse durante más tiempo y a mayor distancia para encontrar a alguien. Por ello, la densidad poblacional ha sido esgrimida por muchos como un factor crucial a la hora de contar con —potenciales— oportunidades para crear relaciones. El aumento en el número de asentamientos a partir del siglo v a. C., constatado en las prospecciones extensivas e intensivas llevadas a cabo en diversos programas de investigación en el área edetana (Bernabéu *et al.*, 1987; Bonet y Mata, 2001; Mata *et al.*, 2001), dan cuenta de una mayor densidad poblacional que abriría oportunidades para la interacción más frecuente entre grupos, aunque no explicaría el surgimiento de jerarquización porque las relaciones pueden ser intensas al margen del número de personas en un territorio.

de les muralles fins als cultius o des de les cases fins als molins, però no de forma secundària, és a dir, no com a accessoris de relacions socials preexistents: les relacions es van constituir amb la *indispensable* participació de les coses. Aquesta afirmació, que pot semblar una ximpleria, requereix una reflexió. Així, abans de prosseguir, m'aturaré en algunes consideracions metodològiques i teòriques sobre les relacions entre les coses i les persones. Després, tornaré al cas edetà per a entendre de quina manera un sector social va ser dependent dels objectes mediadors per a mantindre fluxos estables de relacions socials.

De l'objecte aïllat a l'objecte mediador

Per a alguns el Vas dels Guerrers seria un cas clar d'objecte d'art. Qualsevol objecte artístic és una part del repertori material de la societat, que emmarca la producció artística en una gamma més àmplia de relacions entre coses i persones, sense negar les seues qualitats estètiques. En una tesi tan controvertida com innovadora, Alfred Gell (1998) va dessacralitzar l'estatus d'objecte artístic al defensar que els objectes d'art són, abans de res, elements d'accions i pràctiques. Si integrem els objectes d'art en la categoria més general de cultura material aquesta afirmació no seria molt sorprenent. Però, per a l'autor, els objectes d'art també són agents, com a causants d'accions. Des de diferents plantejaments teòrics s'ha proposat pensar en xarxes d'objectes i persones, desdibuixant les diferències entre humans-actors intencionalis i objectes-actors sense intencions (Latour, 2005); d'altres subratllen no tant l'agent de l'acció, sinó les relacions objectes-

En este panorama de relaciones sociales están presentes los elementos materiales en forma diversa, desde las murallas hasta los cultivos o desde las casas hasta los molinos, pero no de forma secundaria, es decir, no como accesorios de relaciones sociales preexistentes: las relaciones se constituyeron con la *indispensable* participación de las cosas. Esta afirmación, que puede parecer una perogrullada, requiere una reflexión. Así, antes de proseguir, me detendré en algunas consideraciones metodológicas y teóricas sobre las relaciones entre las cosas y las personas. Después volveré al caso edetano para entender de qué modo un sector social fue dependiente de los objetos mediadores para mantener flujos estables de relaciones sociales.

Del objeto aislado al objeto mediador

Para algunos el Vaso de los Guerreros sería un caso claro de objeto de arte. Todo objeto artístico es parte del repertorio material de la sociedad, que enmarca la producción artística en una gama más amplia de relaciones entre cosas y personas, sin negar sus cualidades estéticas. En una tesis tan controvertida como innovadora, Alfred Gell (1998) desacralizó el estatus de objeto artístico al defender que los objetos de arte son, ante todo, elementos de acciones y prácticas. Si integramos los objetos de arte en la categoría más general de cultura material esta afirmación no sería muy sorprendente. Pero para el autor, los objetos de arte también son agentes, como causantes de acciones. Desde diferentes planteamientos teóricos se ha propuesto pensar en redes

Fig. 2: Músic amb tuba del Vas de la Dansa Guerrera, del dep. 41. Arxiu SIP.



persones en el temps (Robb, 2007: 246) o les dependències que es creen (Hodder, 2012). En una perspectiva històrica llarga, es pot veure que aquestes relacions persones-coSES són cada vegada més estretes i difícilment inseparables, per molt que ens obstinem a pensar que vivim al marge de la irracionalitat que no distingeix entre les persones i les coSES.

Poques vegades pensem en el servei que els objectes ens presten. Això és indicatiu que en compleixen perfectament la comesa. Estan ací i no advertim que podem fer coSES perquè *deleguem* constantment en ells, en paraules de Bruno Latour. Hi ha associacions òbvies entre acció i objecte: una falcata pot donar colps tallants i punxants; el fus permet filar i trenar una trama desitjada; una tuba soña expressivament (fig. 2). Això pel que fa a la funció. Però hi ha més connexions: les

Fig. 2. Músico con tuba del Vaso de la Danza Guerrera, del dpto. 41. Archivo SIP.

de objetos y personas, desdibujando las diferencias entre humanos-actores intencionales y objetos-actores sin intenciones (Latour, 2005); otros subrayan no tanto el agente de la acción sino las relaciones objetos-personas en el tiempo (Robb, 2007: 246) o las dependencias que se crean (Hodder, 2012). En perspectiva histórica larga, se puede ver que estas relaciones personas-coSES son cada vez más estrechas y

difícilmente separables, por mucho que nos empeñemos en pensar que vivimos al margen de la irracionalidad que no distingue entre las personas y las cosas.

Pocas veces pensamos en el servicio que los objetos nos prestan. Eso es indicativo de que cumplen perfectamente su cometido. Están ahí, y no advertimos que podemos hacer cosas porque *delegamos* constantemente en ellos, en palabras de Bruno Latour. Hay asociaciones obvias entre acción y objeto: una falcata puede dar golpes tajantes y punzantes; el telar permite

Fig. 3: Detall del Vas de les Teixidores, sense context. Arxiu SIP.



relacions s'estableixen també amb les persones i són inseparables perquè no es poden pensar independentment dels cossos i els objectes: el guerrer

i l'espasa; la teixidora i el teler (fig. 3); els músics i els instruments, per posar-hi exemples extrets de la ceràmica edetana. Tots són casos de persones *distribuïdes* en les coses, com a extensions dels cossos (Gell, 1998: 96). És estèril debatre què prima sobre l'acció, si l'objecte o la persona. No hi ha una resposta satisfactòria a aquesta disjuntiva, tret que es considere un altre element: la relació històrica entre tots dos (Robb, 2007: 246). Així, l'acció no és només una competència dels humans, sinó de l'associació de les persones amb altres entitats, entre elles els objectes (Olsen, 2010: 102-105). En aquesta línia es troba l'ús de metàfores com la vida social de les coses (Appadurai, 1986) o que els objectes tenen biografies (Kopytoff, 1986; Gosden i Marshall, 1999).

En conseqüència, el Vas dels Guerres es pot veure en relació amb una diversitat d'elements i actors, com

Fig. 3. Detalle del Vaso de las Tejedoras, sin contexto. Archivo SIP.

hilar y trenzar una trama deseada; una tuba suena expresivamente (fig. 2). Eso es en lo que respecta a la función. Pero hay más conexiones:

las relaciones se establecen también con las personas y son inseparables porque no se pueden pensar diferentemente los cuerpos y los objetos: el guerrero y su espada; la tejedora y su telar (fig. 3); los músicos y sus instrumentos, por poner ejemplos extraídos de la cerámica edetana. Todos son casos de personas *distribuidas* en las cosas, como extensiones de los cuerpos (Gell, 1998: 96). Es estéril debatir qué prima sobre la acción, si el objeto o la persona. No hay una respuesta satisfactoria a esta disyuntiva a menos que se considere otro elemento: la relación histórica entre ambos (Robb, 2007: 246). Así, la acción no es sólo una competencia de los humanos sino de la asociación de las personas con otras entidades, entre ellas los objetos (Olsen, 2010: 102-105). En esta línea se encuentra el uso de metáforas como la vida social de las cosas (Appadurai, 1986) o que los objetos tienen biografías (Kopytoff, 1986; Gosden y Marshall, 1999).

aglutinador i facilitador d'accions; i no únicament com una entitat observada, i sobre la qual s'han llegit significats que cal desvelar. Preguntes com ara qui va encarregar la manufactura de l'objecte, qui el va modelar i el va pintar, les històries, bé reals o bé imaginades, a les quals la seua producció es vincula —històries sobre allò pintat, allò relatat—, sobre l'ocasió i les ocasions en què es va usar, etc., potser no tinguen una resposta única o satisfactoria per a tots. Una via per a donar resposta a aquestes preguntes es troba a considerar la dependència entre persones i objectes. No és una tasca fàcil: molts seguiran postulant la importància de la representació de l'hegemonia i el poder en la cultura material. Però una cosa és descriure que els objectes són part dels processos per a crear poder, estatus, diferenciació social, i una altra, ben diferent, és explicar com ho van fer i per què van ser concebuts d'aquesta manera; o què resulta realment significatiu de cada cas històric d'interacció entre l'esfera material i l'esfera humana. Entre els molts temes possibles referits a aquesta peça, en destacaré la integració en cicles vitals a través de dos casos que mostren formes específiques de ser edetà.

Comensalia, comunitat i màgia

El temple de l'illa de cases 4 del Tossal de Sant Miquel s'ha reconegut com un edifici col·lectiu en el qual es van cohesionar grups de les elits edetanes mitjançant actes rituals, projectant-ne la idea, real i imaginària, de comunitat. Els llocs d'agregació per a construir comunitat van permetre transformar l'imaginari en

En consecuencia, el Vaso de los Guerreros puede verse en relación con una diversidad de elementos y actores, como aglutinador y facilitador de acciones; y no únicamente como una entidad observada, y sobre la que se leyeron significados que hay que desvelar. Preguntas como quién encargó la manufactura del objeto, quién lo modeló y pintó, las historias, bien reales o bien imaginadas, a las que su producción se vincula —historias sobre lo pintado, lo relatado—, sobre la ocasión u ocasiones en que se usó, etc. quizás no tengan una respuesta única o satisfactoria para todos. Una vía para dar respuesta a esas preguntas estriba en considerar la dependencia entre personas y objetos. No es tarea fácil: muchos seguirán postulando la importancia de la representación de la hegemonía y el poder en la cultura material. Pero una cosa es describir que los objetos son parte de los procesos para crear poder, estatus, diferenciación social y otra, bien diferente, es explicar cómo lo hicieron y por qué fueron concebidos de esa manera; o qué es lo realmente significativo de cada caso histórico de interacción entre lo material y lo humano. Entre los muchos temas posibles referidos a esta pieza, voy a destacar su integración en ciclos vitales a través de dos casos que muestran formas específicas de ser edetano.

Comensalía, comunidad y magia

El templo de la manzana 4 del Tossal de Sant Miquel se ha reconocido como un edificio colectivo en el que se cohesionaron grupos de las élites edetanas mediante actos rituales, proyectando su idea, real e imaginaria,

Fig. 4: Pitxer decorat amb ulls i tres dames, del dep. 25. Arxiu SIP.

relacions socials personals, en gestos, paraules i rituals. Per això, revesteix molt d'interés el costat pràctic dels rituals que reconeixem en les restes d'actes de comensalia documentats, amb els serveis de beguda i menjar que acompanyen el Vas dels Guerrers i altres vasos figurats en el pou ritual (vegeu el capítol de Mata en aquest mateix volum).

Part d'aquests rituals consistiria en el servei de beguda mitjançant pitxers decorats amb ulls pintats que, d'altra banda, no abunden i són objectes restringits. El context del Tossal de Sant Miquel és clar: es van amortitzar tres pitxers amb ulls en el pou votiu del departament 12 (Bonet, 1995: 92). La resta de pitxers amb ulls de l'assentament, no casualment, es troben a l'entorn d'espais construïts propers, la qual cosa suggereix que van servir per a l'ús en pràctiques rituals similars, en un lloc clau per a la promoció i cohesió socials dels poders territorials (fig. 4).



Fig. 4. Jarra decorada con ojos y tres damas del dpto. 25. Archivo SIP.

de comunidad. Los lugares de agregación para construir comunidad permitieron transformar el imaginario en relaciones sociales personales, en gestos, palabras, y rituales.

Por ello reviste mucho interés el lado práctico de los rituales que reconocemos en los restos de actos de comensalía documentados, con los servicios de bebida y comida

que acompañan al Vaso de los Guerreros y otros vasos figurados en el pozo ritual (ver el capítulo de Mata en este mismo volumen).

Parte de estos rituales consistiría en el servicio de bebida mediante jarras decoradas con ojos pintados que, por otra parte, no abundan y son objetos restringidos. El contexto del Tossal de Sant Miquel es claro: se amortizaron tres jarras con ojos en el pozo votivo del departamento 12 (Bonet, 1995: 92). El resto de jarras

Però hi ha més. Els ulls decorats van contribuir a dotar de vida el pitxer perquè les essències de l'artefacte, d'allò humà i allò no humà es constitueixen i es metamorfosegen. Eren objectes animats que evoquen el poder de la transformació corporal mitjançant l'alteració sensorial de la beguda (Vives-Ferrández i López-Bertran, 2017). El repartiment de líquid des d'aquests pitxers permetria estendre el seu poder transformador a diversos bevedors o be vedores, la qual cosa converteix els objectes en elements actius, indispensables, en els rituals. El mestratge a l'hora de manipular aquesta parafernàlia ritual, màgica i poderosa, hauria sigut una prerrogativa d'uns pocs, en l'esfera sempre de les elits edetanes. D'aquesta manera, en l'ús dels pitxers amb ulls hi hauria un procés d'apropiació dels atributs que condueixen a la transformació de l'ésser i, per tant, serien elements de distinció social.

Imaginaris reals

És prou aquest exemple dels pitxers amb ulls per a subratllar-hi com els actes de comensalía constituirien materialment les relacions socials, i no a l'inrevés, és a dir, que no existirien prèviament ni al marge de les accions. Aquesta dimensió material faria visible i tangible les relacions, la interacció, i crearia en la pràctica una comunitat. I si es fan tangibles, l'imaginari desapareix i es converteix en real (Godelier, 2015: 237).

En el pou votiu, a més del Vas dels Guerrers, hi ha altres ceràmiques figurades com el Càlat de la Dansa (fig. 5) o el Vas del Combat Naval. No podem saber quin ús

con ojos del asentamiento, no casualmente, se encuentran en torno a espacios construidos cercanos, lo que sugiere que sirvieron para su uso en prácticas rituales similares, en un lugar clave para la promoción y cohesión social de los poderes territoriales (fig. 4).

Pero hay más. Los ojos decorados contribuyeron a dotar de vida a la jarra porque las esencias del artefacto, de lo humano y lo no-humano se constituyen y metamorfosean. Eran objetos animados que evocan el poder de la transformación corporal mediante la alteración sensorial de la bebida (Vives-Ferrández y López-Bertran, 2017). El reparto de líquido desde estas jarras permitiría extender su poder transformador a varios bebedores o bebedoras, lo que convierte a los objetos en elementos activos, indispensables, en los rituales. La maestría a la hora de manipular esta parafernalia ritual, mágica y poderosa, habría sido prerrogativa de unos pocos, en la esfera siempre de las élites edetanas. De esta manera, en el uso de las jarras con ojos habría un proceso de apropiación de los atributos que conducen a la transformación del ser, y, por tanto, serían elementos de distinción social.

Imaginarios reales

Baste este ejemplo de las jarras con ojos para subrayar cómo los actos de comensalía constituirían materialmente las relaciones sociales, y no al revés, es decir, que no existirían previamente ni al margen de las acciones. Esta dimensión material haría visible y tangible las relaciones, la interacción, y crearía una comunidad en la práctica. Y si se hacen tangibles, el imaginario desaparece y se

Fig. 5: Càlat de la Dansa, del dep. 12.
Arxiu SIP.



concret van tindre els vasos figurats en aquests rituals de comensalia o si fan referència a un cicle ritual o si es feren servir en ocasió d'un esdeveniment concret. Però sí que indiquen, diria que paradoxalment, una altra cosa: la realitat dels aspectes imaginaris de la societat, i allò imaginari del ritual (o rituals) duts a terme. No per la seu oposició a alguna cosa real, sinó en conjunció amb això.

Les experiències personals es relacionen amb l'acció col·lectiva a través de pràctiques ceremonials carregades de materialitat, que van contribuir a dotar de realitat l'imaginari. Importa menys si els frisos pintats arrepleguen esdeveniments reals o no. Van ser pensats, fent present a la consciència fets imaginats, ja siguin passats o futurs. I testimonien relacions socials que es van constituir a partir d'elements imaginaris, que no s'oposen a allò real. Una bona part de la realitat social és allò imaginari transformat en relacions socials i materials

Fig. 5. Cálato de la Danza, del dpto. 12.
Archivo SIP.

convierte en real (Godelier, 2015: 237).

En el pozo votivo, además del Vaso de los Guerreros, hay otras cerámicas figuradas como el Cálato de la Danza (fig. 5) o el Vaso del Combate Naval. No podemos saber qué uso concreto tuvieron los vasos figurados en estos rituales de comensalía o si hacen referencia

a un ciclo ritual o si fueron realizadas con ocasión de un evento concreto. Pero sí indican, diría que paradójicamente, otra cosa: la realidad de los aspectos imaginarios de la sociedad, y lo imaginario del ritual (o rituales) llevados a cabo. No por su oposición a algo real, sino en conjunción con ello.

Las experiencias personales se relacionan con la acción colectiva a través de prácticas ceremoniales cargadas de materialidad, que contribuyeron a dotar de realidad al imaginario. Importa menos si los frisos pintados recogen eventos reales o no. Fueron pensados, haciendo presente a la conciencia hechos imaginados, ya sean pasados o futuros. Y dan cuenta de relaciones sociales que se constituyeron a partir de elementos imaginarios, que no

Fig. 6: Dibuix de l'escena del Vas dels Guerrers Perfilats, del dep. 41. Arxiu SIP.



reals (Godelier, 2015: 237). Les imatges representen principalment escenes de grup, de l'esfera col·lectiva (fig. 5 i 6), i poques vegades hi destaca un personatge sobre la resta. En altres treballs s'ha proposat que aquest repertori d'imatges col·lectives implica que en l'imaginari prevalen els comportaments més col·laboratius i de cohesió sobre els competitius (Bonet *et al.*, 2015; Grau, 2016).

Cossos que es creen i objectes que es mouen

Els cossos humans d'aquestes representacions no són cossos sense història. Es pinten col·lectius de joves de tots dos sexes que comparteixen activitats com la dansa i processons, exhibicions i competicions guerreres, escenes cinegètiques, ritus de pas, relats mítics, etc. (fig. 6). És difícil identificar persones o individus concrets però sí

Fig. 6. Dibujo de la escena del Vaso de los Guerreros Perfilados, del dpto. 41. Archivo SIP.

se oponen a lo real. Una buena parte de la realidad social es lo imaginario transformado en relaciones sociales y materiales reales (Godelier, 2015: 237). Las imágenes representan principalmente escenas de grupo, de lo colectivo (fig. 5 y 6), y pocas veces destaca un personaje sobre el resto. En otros trabajos se ha propuesto que este repertorio de imágenes colectivas implica que en el imaginario prevalecen los comportamientos más colaborativos y de cohesión sobre los competitivos (Bonet *et al.*, 2015; Grau, 2016).

Cuerpos que se crean y objetos que se mueven

Los cuerpos humanos de estas representaciones no son cuerpos sin historia. Se pintan colectivos de jóvenes de ambos性es que comparten actividades como la danza y procesiones, exhibiciones y competiciones guerreras, escenas cinegéticas, ritos de paso, relatos míticos, etc. (fig.

que són cossos amb gènere i la prevalença n'és palesa. Al marge de totes les interpretacions que ha suscitat el Vas dels Guerrers queda clar el protagonisme dels assumptes bèl·lics i el valor de les armes en l'imaginari compartit per un sector de la societat edetana. El fris és paradigmàtic en la seua expressió figurada pel que fa als processos de personificació i la seua relació amb la política. Veiem cossos masculins, joves o adults, amb armes i muntant cavalls. Les escenes es repeteixen en altres vasos, amb diferències formals i ampliant el repertori d'activitats. Fa dècades que es va reconéixer en aquest corpus d'imatges una associació entre el cos masculí, les armes i la caça (Ballester *et al.*, 1954; Aranegui *et al.*, 1997). A més, la distinció entre gèneres és categòrica i inequívoca en aquestes decoracions, amb marcadors materials clarament associats al gènere: indumentària, adorns corporals i activitats. En altres paraules, en aquestes decoracions no hi ha cap identificació corporal independent del gènere. I al marge de com interpretarem l'escena del fris pintat, les armes i els cavalls són extensions corporals, es van imaginar indissociables.

L'associació entre el cos i l'armament no és nova, ja que segles abans ja es vincula l'ús de les armes als homes, com es veu per exemple en les tombes (Quesada, 1997: 632) o en les representacions escultòriques, com en els monuments de Porcuna o Elx (González Navarrete, 1987; Ramos, 1950). Sí que és nova l'expressió simbòlica en un objecte molt diferent: vasos de ceràmica. Aquest fet té implicacions materials importants al tractar-se d'un suport moble que va permetre fer tangibles les relacions

6). Es difícil identificar personas o individuos concretos pero sí son cuerpos con género y su prevalencia es patente. Al margen de todas las interpretaciones que ha suscitado el Vaso de los Guerreros queda claro el protagonismo de los asuntos bélicos y el valor de las armas en el imaginario compartido por un sector de la sociedad edetana. El friso es paradigmático en su expresión figurada por lo que respecta a los procesos de personificación y su relación con la política. Vemos cuerpos masculinos, jóvenes o adultos, con armas y montando caballos. Las escenas se repiten en otros vasos, con diferencias formales y ampliando el repertorio de actividades. Hace décadas que se reconoció en este corpus de imágenes una asociación entre el cuerpo masculino, las armas y la caza (Ballester *et al.*, 1954; Aranegui *et al.*, 1997). Además, la distinción entre géneros es categórica e inequívoca en estas decoraciones, con marcadores materiales claramente asociados al género: indumentaria, adornos corporales y actividades. En otras palabras, en estas decoraciones no hay una identificación corporal independiente del género. Y al margen de como interpretemos la escena del friso pintado, las armas y los caballos son extensiones corporales, se imaginaron indisociables.

La asociación entre el cuerpo y el armamento no es nueva, pues siglos antes ya se vincula el uso de las armas a los hombres, como se ve por ejemplo en las tumbas (Quesada, 1997: 632) o en las representaciones escultóricas, como en los monumentos de Porcuna o Elx (González Navarrete, 1987; Ramos, 1950). Sí es nueva la expresión simbólica en un objeto muy diferente: vasos de

Fig. 7: Detall del dibuix del Vas Escrit, del dep. 31. Arxiu SIP.

socials imaginades amb altres pràctiques, centrades ara en la interacció a través de l'intercanvi d'objectes personals. Es creen objectes que permeten comunicar de manera

visual, material, allò imaginat en posar-se en circulació o ser mostrat davant un col·lectiu, que obri oportunitats per a parlar-ne, tot materialitzant les relacions i produint l'espai al seu torn. En aquest sentit, els vasos figurats, com a objectes que es mouen i mostren, són un exemple excel·lent de la «tecnologia de l'encant» (Gell, 1998: 68) com a font del seu prestigi i eficàcia.

Un últim comentari concerneix la presència de noms personals pintats en alguns vasos (Untermann, 1987; Bonet, 1995: 451; Aranegui *et al.*, 1997: 168; Vizcaíno, 2015: 77). Aquests noms revelen l'encàrrec personal i concret a artesans i impliquen una relació social d'usuaris amb pintors que inclouen epígrafs inserits perfectament en les decoracions. Tot i que no es poden traduir, es proposa que es refereixen a descripcions del pintat, com en el Vas Escrit on els rètols es vinculen a les



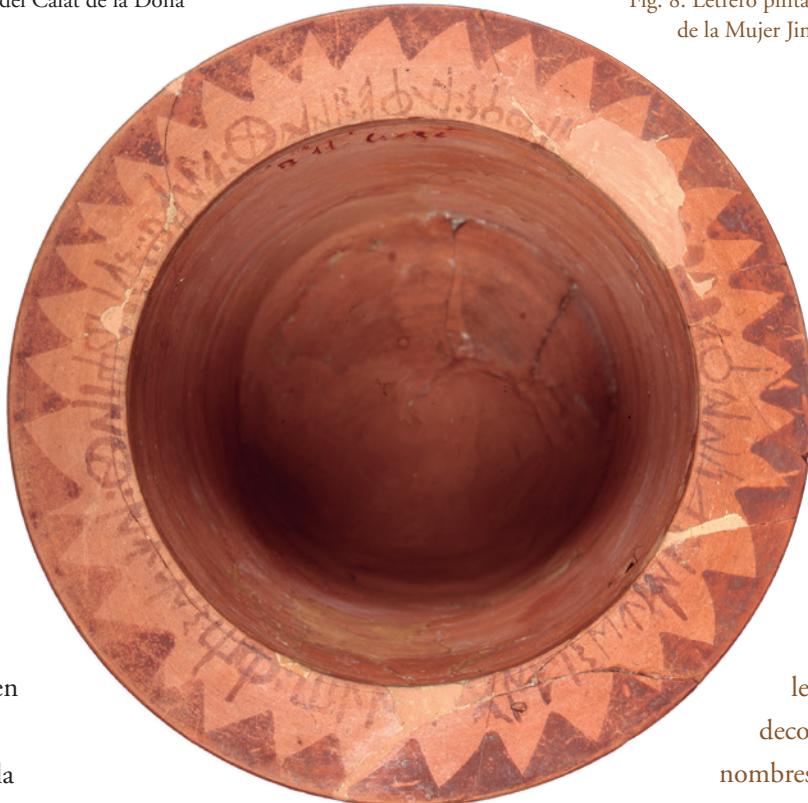
Fig. 7. Detalle del dibujo del Vaso Escrito, del dpto. 31. Archivo SIP.

ceràmica. Este hecho tiene implicaciones materiales importantes al tratarse de un soporte mueble, que permitió hacer tangibles

las relaciones sociales imaginadas con otras prácticas, centradas ahora en la interacción a través del intercambio de objetos personales. Se crean objetos que permiten comunicar de manera visual, material, lo imaginado al ponerse en circulación o ser mostrado ante un colectivo, que abre oportunidades para hablar sobre ello, materializando las relaciones y produciendo el espacio a su vez. En este sentido los vasos figurados, como objetos que se mueven y muestran, son un ejemplo excelente de la «tecnología del encanto» (Gell, 1998: 68) como fuente de su prestigio y eficacia.

Un último comentario ataña a la presencia de nombres personales pintados en algunos vasos (Untermann, 1987; Bonet, 1995: 451; Aranegui *et al.*, 1997: 168; Vizcaíno, 2015: 77). Estos nombres revelan el encargo personal y concreto a artesanos e implican una relación social de usuarios con pintores que incluyen epígrafes insertados perfectamente en las decoraciones. Aunque no se pueden

Fig. 8: Rètol pintat en la vora del Càlat de la Dona Genet, del dep. 11. Arxiu SIP.



decoracions (fig. 7), o són noms propis, possiblement com a comitents i destinataris d'encàrrecs, en aquest cas es consignen preferentment en llocs visibles, per exemple en la vora (fig. 8). Des de la perspectiva que seguisc en aquest treball, això últim em sembla molt important perquè els noms pintats —materialitzats, cosificats— van convertir aquestes ceràmiques en elements identificats amb persones. No van ser objectes disconnectats del teixit social, sinó una part fonamental en la constitució de l'ésser. S'hi ha plantejat que aquestes peces podien haver circulat com a dons entre grups en el mateix assentament o entre persones disseminades en altres assentaments edetans però no més enllà —recordem que són molt escassos els rètols

Fig. 8. Letrero pintado sobre el borde del Cálato de la Mujer Jinete, del dpto. 11. Archivo SIP.

traducir, se propone que se refieren a descripciones de lo pintado, como en el Vaso Escrito donde los letreros se vinculan a las decoraciones (fig. 7), o son nombres propios, posiblemente como comitentes y destinatarios de encargos, en cuyo caso se consignan preferentemente en lugares visibles, por ejemplo sobre el borde (fig. 8). Desde la perspectiva que sigo en este trabajo, esto último me parece muy importante porque los nombres pintados —materializados, cosificados— convirtieron a estas cerámicas en elementos identificados con personas. No fueron objetos desconectados del tejido social, sino parte fundamental en la constitución del ser. Se ha planteado que estas piezas pudieron haber circulado como dones entre grupos en el mismo asentamiento o entre personas diseminadas en otros asentamientos edetanos pero no más allá —recordemos que son muy

pintats fora del territori edetà—. Donar i rebre objectes personificats implica donar i rebre una part d'altres. No és una idea nova, puix que ja ho va plantejar Mauss (1925) amb la circulació de regals i dons a Melanèsia, el famós sistema *kula* d'intercanvis de collarets i braçalets de petxines: donar implica transferir una part de l'ésser. És cert que el Vas dels Guerrers no té rètols pintats. Potser és l'evidència que era un objecte col·lectiu, sense noms per tant. Tanmateix, es pot vincular igualment a les pràctiques de mostrar i compartir objectes fets amb processos tècnics complexos en escenaris i actuacions col·lectives. Això també va contribuir a crear comunitat en la pràctica i en l'imaginari.

Ja que no hi ha dos frisos decorats iguals en tot el territori, podem inferir que es degueren conéixer aquestes peces, incloses les imatges, per a posar en circulació escenes originals, no repetides. L'escena del Vas dels Guerrers va ser una entre moltes que, en conjunt, van formar part d'una xarxa de relacions de dependència. Aquesta xarxa va permetre conéixer, encarregar, fer i distribuir objectes únics: així, les coses depenen d'altres coses, que depenen de persones, que depenen de coses... (Hodder, 2012). Aquestes dependències objectes-humans expliquen tant com la mobilització de recursos i habilitats dels artesans encarregats d'executar-les.

Reflexió final

La ceràmica figurada ibèrica és una producció artesanal amb continguts ideològics densos, no exempts de

escasos los letreros pintados fuera del territorio edetano—. Dar y recibir objetos personificados implica dar y recibir parte de otros. No es una idea nueva, pues ya lo planteó Mauss (1925) con la circulación de regalos y dones en Melanesia, el famoso sistema *kula* de intercambios de collares y brazaletes de conchas: dar implica transferir parte del ser. Es cierto que el Vaso de los Guerreros no tiene letreros pintados. Quizás es la evidencia de que era un objeto colectivo, sin nombres por tanto. Con todo, puede igualmente vincularse a las prácticas de mostrar y compartir objetos realizados con procesos técnicos complejos en escenarios y actuaciones colectivas. Ello también contribuyó a crear comunidad en la práctica y en el imaginario.

Puesto que no hay dos frisos decorados iguales en todo el territorio, podemos inferir que debieron conocerse estas piezas, incluidas sus imágenes, para poner en circulación escenas originales, no repetidas. La escena del Vaso de los Guerreros fue una entre muchas que, en conjunto, formaron parte de una red de relaciones de dependencia. Esta red permitió conocer, encargar, hacer y distribuir objetos únicos: así, las cosas dependen de otras cosas, que dependen de personas, que dependen de cosas... (Hodder, 2012). Esas dependencias objetos-humanos cuentan tanto como la movilización de recursos y habilidades de los artesanos encargados de ejecutarlas.

Reflexión final

La cerámica figurada ibérica es una producción artesanal con contenidos ideológicos densos, no exentos de lecturas

lectures ambigües. Els investigadors han tractat de desvelar significats, sentits i codis de les representacions d'aquesta realitat social i cultural perquè s'assumeix que els vasos estan carregats de missatges que cal desvelar. Però, ¿i si el missatge no està fixat sinó que el missatge és el mateix objecte en el seu itinerari? És indubtable que els objectes són creats per persones. Però podem adoptar un altre punt de vista i explorar les vies per les quals els objectes han contribuït, indispensablement, a mantindre les relacions, a facilitar ritus i celebracions, com donacions d'objectes i amortitzacions rituals; com a elements actius entre les persones. Al capdavall, pensar en la dependència entre persones i coses com a generadors de l'acció social, tant en el passat com en el present.

En aquest treball he defensat aquesta perspectiva a través del Vas dels Guerrers, quinta essència de l'art ibèric. Les coses i les persones es relacionen en xarxes molt denses, un dels resultats de les quals és la transformació de l'artefacte en societat i l'altre és l'aparició d'objectes amb biografies, que transformen la identitat de les persones amb ells. Des d'aquest punt de vista, la identitat és un procés en constant reformulació, no és una cosa estàtica que *posseïm*. En aquest cas va ser indispensable per a ser usat en rituals d'un collectiu de l'elit edetana, que va establir xarxes materials amb altres persones —per exemple, ceramistes, pintors— i d'altres coses —argila, pigments, camins, mitjans de transport— en una relació d'interdependència.

ambiguas. Los investigadores han tratado de desvelar significados, sentidos y códigos de representaciones de esta realidad social y cultural porque se asume que los vasos están cargados de mensajes que hay que desvelar. Pero ¿y si el mensaje no está fijado sino que el mensaje es el mismo objeto en su itinerario? Es indudable que los objetos son creados por personas. Pero podemos adoptar otro punto de vista y explorar las vías por las que los objetos contribuyeron, indispensablemente, a mantener las relaciones, facilitar ritos y celebraciones, como donaciones de objetos o amortizaciones rituales; como elementos activos entre las personas. En definitiva, pensar en la dependencia entre personas y cosas como generadores de la acción social, tanto en el pasado como en el presente.

En este trabajo he defendido esta perspectiva a través del Vaso de los Guerreros, quintaesencia del arte ibérico. Las cosas y las personas se relacionan en redes muy densas, uno de cuyos resultados es la transformación del artefacto en sociedad y otro es la aparición de objetos con biografías, que transforman la identidad de las personas con ellos. Desde este punto de vista, la identidad es un proceso en constante reformulación, no es algo estático que *poseemos*. En este caso fue indispensable para ser usado en rituales de un colectivo de la élite edetana, que estableció redes materiales con otras personas —por ejemplo, ceramistas, pintores— y otras cosas —arcilla, pigmentos, caminos, medios de transporte— en una relación de interdependencia.



restaurar el vas dels guerrers quan el treball es transforma en privilegi

restaurar el vaso de los guerreros cuando el trabajo se transforma en privilegio

TRINIDAD PASIÉS OVIEDO, SARA BORDONADO LILLO, TERESA DOMÉNECH CARBÓ, JUAN VALCÁRCEL ANDRÉS, ANTONIO DOMÉNECH CARBÓ



Un dels ensenyaments bàsics que qualsevol conservador-restaurador aprén des de la seu formació inicial és que ha de tractar amb el mateix respecte, professionalitat i rigurositat qualsevol obra que haja d'intervenir, independentment de criteris històrics, estètics, artístics o econòmics. Cadascuna de les peces que entren als nostres laboratoris de restauració arqueològica, que passen per les nostres mans, són úniques i irrepetibles, almenys això és el que ens han ensenyat, intentant convéncer-nos que el valor d'una obra, la seu singularitat, és una cosa que ha de quedar fora de la nostra manera d'intervenir, de la nostra forma de *curar*. Així com per a un metge, davant la malaltia d'un ésser humà, qualsevol classe social queda absolutament equiparada, també per a un restaurador,

Una de las enseñanzas básicas, que cualquier conservador-restaurador aprende desde su formación inicial, es que debe tratar con el mismo respeto, profesionalidad y rigor a cualquier obra que deba intervenir, independientemente de criterios históricos, estéticos, artísticos o económicos. Cada una de las piezas que entran en los laboratorios de restauración arqueológica, que pasan por nuestras manos, son únicas e irrepetibles, al menos eso es lo que nos han enseñado, intentando convencernos de que el valor de una obra, su singularidad, es algo que debe quedar fuera de nuestra manera de intervenir, de nuestra forma de *curar*. Así como para un médico, ante la enfermedad de un ser humano, cualquier clase social queda absolutamente equiparada, también para un restaurador, aquel profesional

aquell professional que persegueix també reparar un dany, no han d'existir privilegis, sinó solament una mirada equànim, objectiva i una resposta imparcial.

Però, ¡que difícil es ser objectiu quan hi ha tants factors subjectius que envolten la nostra professió! ¡Com no sentir-se especialment motivats, com no redoblar els nostres esforços, com no experimentar una sensació especial de respecte quan tenim l'oportunitat de tocar, la responsabilitat de transformar una peça tan emblemàtica com el Vas dels Guerriers de Llíria! Sí, és cert, cada peça és única i irrepetible, però n'hi ha algunes que ho són no tan sols perquè així ho dicta l'ètica del bon restaurador, sinó perquè ho diu la història, la que ens representa, la nostra pròpia història. Siga pel *misteri* que l'envolta, pels enigmes de la troballa, per l'especial treball del terrisser que el va modelar, pel virtuosisme de l'artista que el va pintar, siga per un motiu o per un altre, el Vas dels Guerriers és una peça excepcional, aquesta vegada sí en sentit ple. I és en aquest moment, amb tot un recorregut darrere que l'acompanya, quan ha arribat a les nostres mans (fig. 1).

Una troballa, una història i una restauració

La història d'aquesta excepcional ceràmica i de la seu restauració està lligada a la pròpia vida del Laboratori del Museu de Prehistòria de València, la creació del qual es remunta als orígens del Servei d'Investigació Prehistòrica (SIP) el 1927. El treball d'aquests primers anys està lligat al nom de Salvador Espí, capatàs-reconstructor que va entrar en el Servei de la mà d'Isidro Ballester. El seu ajudant va ser José María Montañana que començaria

que persigue también reparar un daño, no deben existir privilegios, sino solo una mirada ecuánime, objetiva y una respuesta imparcial.

Pero qué difícil es ser objetivo cuando existen tantos factores subjetivos que rodean nuestra profesión. Cómo no sentirse especialmente motivados, cómo no redoblar nuestros esfuerzos, cómo no experimentar una especial sensación de respeto cuando tenemos la oportunidad de tocar, la responsabilidad de transformar una pieza tan emblemática como el Vaso de los Guerreros de Llíria. Sí, es cierto, cada pieza es única e irrepetible, pero hay algunas que lo son no solo porque así lo dicta la ética del buen restaurador, sino porque lo dice la historia, la que nos representa, nuestra propia historia. Sea por el *misterio* que lo envuelve, por los enigmas de su hallazgo, por el especial trabajo del alfarero que lo modeló, por el virtuosismo del artista que lo pintó, sea por un motivo o por otro, el Vaso de los Guerreros es una pieza excepcional, esta vez sí en sentido pleno. Y es en este momento, con todo un recorrido detrás que lo acompaña, cuando ha llegado a nuestras manos (fig. 1).

Un hallazgo, una historia y una restauración

La historia de esta excepcional cerámica y de su restauración está ligada a la propia vida del Laboratorio del Museo de Prehistoria de Valencia, cuya creación se remonta a los propios orígenes del Servicio de Investigación Prehistórica (SIP), en 1927. El trabajo de estos primeros años está ligado al nombre de Salvador Espí, capataz-reconstructor que entró en el Servicio de la mano de Isidro

Fig. 1. El Vas dels Guerrers abans de l'última intervenció de restauració. Foto: J. Valcárcel. UPV.

a treballar oficialment en la corporació municipal el 1945, tot i que ja exercia labors des de temps arrere. Els començaments no van ser fàcils; escassos eren els mitjans materials i humans i insuficients els espais i els equipaments necessaris per a realitzar les labors de reconstrucció de la ingent quantitat de peces que anaven descobrint-se en les diverses excavacions que el SIP tenia en marxa aquells anys, entre elles les que es van dur a terme a partir de 1933 al jaciment del Tossal de Sant Miquel de Llíria:

«Els diumenges, agafava Salvador el tren i tornava carregat amb un sac de ceràmica que durant la setmana següent netejava. Així ens vam adonar dels tesoros que aquell lloc guardava.» (Pericot, 1966: 9)

Fig. 1. El Vaso de los Guerreros antes de la última intervención de restauración. Foto: J. Valcárcel. UPV.



Ballester. Su ayudante fue José M.^a Montañana que empezó a trabajar oficialmente en la corporación provincial en 1945, aunque ya venía desempeñando labores desde tiempo atrás. Los inicios no fueron fáciles; escasos eran los medios materiales y humanos e insuficientes los espacios y los equipamientos necesarios para realizar las labores de reconstrucción de la ingente cantidad de piezas que iban descubriendose en las diversas excavaciones que el SIP tenía en marcha en esos años, entre ellas las que se desarrollaron a partir de 1933 en el yacimiento del Tossal de Sant Miquel de Llíria:

«Los domingos, tomaba Salvador el tren y volvía cargado con un saco de cerámica que durante la semana siguiente limpiaba. Así nos dimos cuenta de los tesoros que aquel lugar guardaba» (Pericot, 1966: 9).

El 1960 pren possessió de la plaça de reconstructor-capatàs Rafael Fambuena i, al desembre de 1986, seria Inocencio Sarrión qui va agafar el relleu com a auxiliar restaurador per jubilar-se José María Montañana.

Coneixem poc sobre les metodologies o els productes que empraven els nostres antecessors en el laboratori per a la restauració de les peces arqueològiques (Pasies i Peiró 2006a, 2006b, 2008; Pasies *et al.*, 2006). L'escassa informació escrita que tenim ha sigut extreta de les memòries que, des de 1928, es publicaven en *La labor del SIP*, així com d'unes converses que vam mantindre amb Rafael Fambuena i Inocencio Sarrión en els seus últims anys de vida.

Sabem que, de forma habitual, es duien a terme neteges amb «aigua acidulada» (Ballester, 1949: 117), generalment dissolucions àcides que s'identificaven com a aiguafort o saltumant, per a l'eliminació d'incrustacions en tot tipus de peces. L'adhesiu emprat els primers anys era de tipus cel·lulòsic, el qual s'obtenia dissolent en acetona les pel·lícules fotogràfiques. L'aparició de coles comercials com Imedio® va representar tot un avanç en una època en què els materials per a la restauració escassejaven. Aquests mateixos adhesius eren els que, convenientment diluïts, s'utilitzaven igualment com a productes consolidants. En la reintegració volumètrica s'empraven, generalment, guixos o escaioles pigmentades o pintades, amb criteris, acabats estètics i metodologies d'aplicació bastant diferents dels actuals, com així podem observar en moltes de les peces que han arribat als nostres dies amb aquest tipus d'intervencions.

Actualment som conscients de la importància que en el nostre treball té la documentació, el registre detallat de

En 1960 toma posesión del puesto de reconstructor-capataz Rafael Fambuena y, en diciembre de 1986, fue Inocencio Sarrión quien cogió el relevo como auxiliar restaurador al jubilarse José M.^a Montañana.

Conocemos poco acerca de las metodologías o los productos que empleaban nuestros antecesores en el laboratorio para la restauración de las piezas arqueológicas (Pasies y Peiró, 2006a, 2006b, 2008; Pasies *et al.*, 2006). La escasa información escrita que tenemos ha sido extraída de las memorias que, desde 1928, se publicaban en *La Labor del SIP*, así como de unas conversaciones que mantuvimos con Rafael Fambuena e Inocencio Sarrión en sus últimos años de vida.

Sabemos que, de forma habitual, se llevaban a cabo limpiezas con «agua acidulada» (Ballester, 1949: 117), generalmente disoluciones ácidas que se identificaban como agua fuerte o saltumán, para la eliminación de incrustaciones en todo tipo de piezas. El adhesivo empleado en los primeros años era de tipo celulósico, obtenido al disolver en acetona las películas fotográficas. La aparición de pegamentos comerciales como Imedio® supuso todo un avance en una época en la que los materiales para la restauración escaseaban. Estos mismos adhesivos eran los que, convenientemente diluidos, se utilizaban igualmente como productos consolidantes. En la reintegración volumétrica se empleaban, generalmente, yesos o escayolas pigmentadas o pintadas, con criterios, acabados estéticos y metodologías de aplicación bastante diferentes a los actuales, tal y como podemos observar en muchas de las piezas que han

Fig. 2. El capatàs-reconstructor Salvador Espí realitzant les labors de muntatge de la ceràmica. Foto: Arxiu SIP.

tots i cadascun dels processos que intervenen en un projecte de conservació i restauració. Però fa dècades no era així; per a les generacions que ens van precedir no era preceptiu deixar constància escrita dels tractaments, el quals es transmetien generalment de forma oral entre les diferents generacions. Les primeres fitxes i informes on s'especifiquen de forma succinta els processos de restauració realitzats en algunes peces no serien escrits fins a final dels anys huitanta, quan Inocencio Sarrión va entrar en el Servei. Aquesta evident falta d'una documentació detallada fa que hui dia hem d'extremar les precaucions i ens exigeix una total justificació de la nostra intervenció. És per això que, quan des de la direcció del Museu se'ns va plantejar la proposta de restaurar el Vas dels Guerrers, vam haver d'adoptar, abans de res, una actitud de respecte, sabent que els treballs realitzats en el passat han ajudat de forma indiscutible a conservar la peça, a recuperar-ne la lectura i a retornar-li'n la integritat. Però també érem conscients de la necessitat d'un replantejament d'aquestes actuacions a la recerca d'una major qualitat estètica, una millor interpretació, una correcta definició dels actuals criteris de restauració i, per descomptat, una major garantia de conservació.



Fig. 2. El capatàs-reconstructor Salvador Espí realizando las labores de montaje de la cerámica. Foto: Archivo SIP.

llegado a nuestros días con este tipo de intervenciones.

Actualmente somos conscientes de la importancia que en nuestro trabajo tiene la documentación, el registro detallado de todos y cada uno de los procesos que intervienen

en un proyecto de conservación y restauración. Pero hace décadas no era así; para las generaciones que nos precedieron no era preceptivo dejar constancia escrita de los tratamientos, lo cuales se transmitían generalmente de forma oral entre las distintas generaciones. Las primeras fichas e informes donde se especifican de forma somera los procesos de restauración realizados en algunas piezas no fueron escritas hasta finales de los años ochenta, cuando Inocencio Sarrión entró en el Servicio. Esta evidente falta de una documentación detallada hace que hoy en día debamos extremar las precauciones y nos exige una total justificación de nuestra intervención. Por esto, cuando desde la dirección del Museo se nos planteó la propuesta de restaurar el Vaso de los Guerreros, tuvimos que adoptar, ante todo, una actitud de respeto, sabiendo que los trabajos realizados en el pasado han ayudado de forma indiscutible a conservar la pieza, a recuperar su lectura y a devolverle su integridad. Pero también éramos conscientes de la necesidad de un replanteamiento de estas actuaciones en pos de una mayor calidad estética,

Les primeres recerques, abans de decidir quina seria la manera d'actuar, es van encaminar a buscar dades que ens aclariren alguna cosa sobre la història de la seu restauració, però les referències eren escasses. N'hi ha unes fotografies del procés de muntatge, i en algunes de les quals es veu Salvador Espí col·locant els últims fragments de la ceràmica (fig. 2). Encara que sense total certesa, les podem situar cronològicament entre 1934, any del descobriment del vas, i 1935, data en què es publica el dibuix fet a mà de tot el desenvolupament decoratiu (*La labor*, 1935: lám. IX).

Sembla que aquesta primera intervenció es limitaria solament a la neteja i la reconstrucció, perquè en totes les imatges que hem pogut recuperar, on el vas apareix fotografiat a partir d'aquestes dates, s'aprecia que les zones de llacunes o pèrdues de material original no havien sigut tractades. Tanmateix, hi va haver un moment on es va prendre la decisió de dur a terme aquest procés de reintegració. Tot i que en desconeixem l'any exacte, el que sí que sabem és que el 1974, en la monografia del Museu que Domingo Fletcher escriu, i que publica el Cercle de Belles Arts de València (Fletcher, 1974: 146), apareix una fotografia de la peça amb el farciment de les llacunes, amb el mateix aspecte que ha perdurat fins als nostres dies. Seria, possiblement, José María Montañana el responsable d'aquest últim retoc, la qual cosa quedaría confirmada segons les referències que apareixen en l'antiga fitxa de catàleg de la peça, realitzada al gener de 1988, on s'atribueix a Espí i Montañana la restauració del vas.

una mejor interpretación, una correcta definición de los actuales criterios de restauración y, por supuesto, una mayor garantía de conservación.

Las primeras investigaciones, antes de decidir cuál sería la manera de actuar, se encaminaron en la búsqueda de datos que nos aclararan algo sobre la historia de su restauración, pero las referencias eran escasas. Existen unas fotografías de su proceso de montaje, y en algunas de ellas se ve a Salvador Espí colocando los últimos fragmentos de la cerámica (fig. 2). Aunque sin total certeza, podemos situarlas cronológicamente entre 1934, año del descubrimiento del vaso, y 1935, fecha en la que se publica el dibujo realizado a mano de todo el desarrollo decorativo (*La labor*, 1935: lám. IX).

Parece ser que esta primera intervención se limitaría solo a la limpieza y reconstrucción, porque en todas las imágenes que hemos podido recuperar, donde el vaso aparece fotografiado a partir de esas fechas, se aprecia que las zonas de lagunas o pérdidas de material original no habían sido tratadas. Sin embargo, hubo un momento en el que se tomó la decisión de llevar a cabo este proceso de reintegración. Aunque desconocemos el año exacto, lo que sí sabemos es que en 1974, dentro de la monografía del museo que Domingo Fletcher escribe, y que publica el Círculo de Bellas Artes de Valencia (Fletcher, 1974: 146), aparece una fotografía de la pieza con el relleno de lagunas, con el mismo aspecto que ha perdurado hasta nuestros días. Sería, posiblemente, José M.ª Montañana el responsable de este último retoque, lo cual quedaría confirmado según las referencias que aparecen en la antigua ficha de catálogo

Fig 3. Imatge del fragment ceràmic en secció transversal. S'identifiquen tres zones on la pasta ceràmica ha adquirit una tonalitat diferent. Capa 1: gruix aprox. 450 µm, tonalitat ocre. Capa 2: gruix aprox. 320 µm, tonalitat grisencsa. Capa 3: gruix aprox. 2,7 mm, tonalitat ataronjada. En les capes 1 i 2 s'aprecia escassa porositat. En la capa 3 la pasta mostra una textura microcristal·lina característica de pasta sinteritzada amb porositat de grandària variable. Alguns dels porus arriben a assolir aprox. 450 µm de diàmetre màxim. Foto: T. Doménech. UPV.



L'estat de conservació: estudis analítics i caracterització de les alteracions

Després d'aquestes breus indagacions calia avaluar el nivell de conservació de la peça i caracteritzar-ne els components, fins i tot aquells afegits durant la restauració. El vas ha sigut sotmés a ànalisis no invasius, com la microscòpia òptica i la microscòpia electrònica d'escombratge per emissió de camp-microanàlisi de rajos X (FESEM-EDX), la fotografia de fluorescència ultraviolada i la fotografia digital infraroja. Aquestes tècniques d'ànalisi no afecten la integritat de la peça, ja que no necessiten cap presa de mostres i ofereixen informació essencial i imperceptible a simple vista.

L'estudi químic analític dut a terme en la Universitat Politècnica de València ens va permetre la caracterització de la pasta ceràmica, l'estat de conservació de la qual és

de la pieza, realizada en enero de 1988, donde se atribuye a Espí y Montañana la restauración del vaso.

El estado de conservación: estudios analíticos y caracterización de alteraciones

Tras estas breves indagaciones había que evaluar el nivel de conservación de la pieza y caracterizar sus componentes, incluso aquellos añadidos durante su restauración. El vaso ha sido sometido a análisis no invasivos, como la microscopía óptica y la microscopía electrónica de barrido por emisión de campo-microanálisis de rayos X (FESEM-EDX), la fotografía de fluorescencia ultravioleta y la fotografía digital infrarroja. Estas técnicas de análisis no afectan a la integridad de la pieza, ya que no precisan de toma de muestras, y ofrecen información esencial e imperceptible a simple vista.

El estudio químico analítico llevado a cabo en la Universidad Politécnica de Valencia nos permitió la

Fig. 3. Imagen del fragmento cerámico en sección transversal. Se identifican tres zonas donde la pasta cerámica ha adquirido diferente tonalidad. Capa 1: espesor aproximado 450 µm, tonalidad ocre. Capa 2: espesor aproximado 320 µm, tonalidad grisácea. Capa 3: espesor aproximado 2,7 mm, tonalidad anaranjada. En las capas 1 y 2 se aprecia escasa porosidad. En la capa 3, la pasta exhibe una textura microcristalina característica de pasta sinterizada con porosidad de tamaño variable. Algunos de los poros llegan a alcanzar aproximadamente 450 µm de diámetro máximo. Foto: T. Doménech. UPV.



Fig. 4. Detalls de l'estat de conservació: 4a. Pèrdua de pigment. 4b. Element metàl·lic i detall de brutícia superficial. 4c. Antiga reintegració amb algeps pintat. 4d. Fotografia de l'estat d'una zona de la vora del vas per la part interior. Foto: J. Valcárcel i T. Pasfes. UPV i Arxiu SIP.

excel·lent, així com l'obtenció d'algunes dades sobre la tecnologia de fabricació. Tot i que els resultats adquirits mitjançant FESEM-EDX no són concluents, ateses les restriccions imposades per a efectuar l'anàlisi en manera

Fig. 4. Detalles del estado de conservación: 4a. Pérdida de pigmento. 4b. Elemento metálico y detalle de suciedad superficial. 4c. Antigua reintegración con yeso pintado. 4d. Fotografía del estado de una zona del borde del vaso por la parte interior. Foto: J. Valcárcel y T. Pasfes. UPV y Archivo SIP.

caracterización de la pasta cerámica, cuyo estado de conservación es excelente, así como la obtención de algunos datos acerca de la tecnología de fabricación. Aunque los resultados adquiridos mediante FESEM-EDX no son concluyentes, dadas las restricciones impuestas para efectuar el análisis en modo totalmente no invasivo, estos

totalment no invasiva, aquests semblen indicar que la peça s'ha elaborat amb una pasta ceràmica calcàrio-ferruginosa de tonalitat ataronjada, la qual sembla haver patit un procés de disminució contínua del to ataronjat que exhibeix en la cara interna i el cos central fins a la cara externa, com s'aprecia amb claredat en la figura 3. Aquest tipus de morfologies sol trobar-se en objectes ceràmics que han sigut sotmesos a processos de cocció en atmosferes lleugerament oxidants, en els quals la part més externa de l'objecte, exposada a l'atmosfera del forn, pateix processos químics que transformen els materials argilencs en fases minerals de neoformació amb tonalitat més clara.

S'hi va analitzar també el pigment emprat per a fer els motius que decoren el vas: l'elevat contingut en ferro en la zona analitzada on es va aplicar aquest pigment suggereix que aquest posseeix abundants òxids de ferro, en particular hematita, que li proporcionen la tonalitat roja intensa. En algunes parts el pintor el va aplicar quasi a manera de veladura, amb pinzellades lleugeres; tanmateix en altres motius apreciem una capa de pintura bastant més densa, i és precisament en aquests casos on més delicat n'és l'estat de conservació i en major mesura reacciona a un test de solubilitat. A més, hi ha una part del vas en què s'aprecia una evident pèrdua de pigment i, conseqüentment, de registre decoratiu (fig. 4a). Si comparem les fotografies antigues del procés de muntatge realitzat per Salvador Espí després del descobriment de la peça, amb una de les imatges que en 1954 s'inclouen en el *Corpus Vasorum Hispanorum* (Ballester et al., 1954: lám. LXIV), podem constatar com la pèrdua de pigment, que afecta especialment aquesta zona

parecen indicar que la pieza se ha elaborado con una pasta cerámica calcáreo-ferruginosa de tonalidad anaranjada, que parece haber sufrido un proceso de disminución continua del tono anaranjado que exhibe en la cara interna y el cuerpo central hasta su cara externa, como se aprecia con claridad en la figura 3. Este tipo de morfologías suele encontrarse en objetos cerámicos que han sido sometidos a procesos de cocción en atmósferas ligeramente oxidantes, en las que la parte más externa del objeto, expuesta a la atmósfera del horno, sufre procesos químicos que transforman los materiales arcillosos en fases minerales de neoformación con tonalidad más clara.

Se analizó también el pigmento empleado para realizar los motivos que decoran el vaso: el elevado contenido en hierro en la zona analizada donde se aplicó el pigmento sugiere que este posee abundantes óxidos de hierro, en particular hematita, que le proporcionan la tonalidad roja intensa. En algunas partes el pintor lo aplicó casi a modo de veladura, con pinceladas ligeras; sin embargo en otros motivos apreciamos una capa de pintura bastante más densa, y precisamente en estos casos es donde más delicado es su estado de conservación y en mayor medida reacciona ante un test de solubilidad. Además, hay una parte del vaso en la que se aprecia una evidente pérdida de pigmento y, consecuentemente, de registro decorativo (fig. 4a). Comparando las fotografías antiguas del proceso de montaje realizado por Salvador Espí tras el descubrimiento de la pieza, con una de las imágenes que en 1954 se incluyen en el *Corpus Vasorum Hispanorum* (Ballester et al., 1954: lám. LXIV) podemos constatar cómo la pérdida



Fig. 5. Detall de l'original i fotografia infraroja de la mateixa zona, on podem comparar la diferent resposta dels fragments, segons hagen sigut en major o menor mesura afectats pel foc. Foto: J. Valcárcel. UPV.



Fig. 5. Detalle del original y fotografía infrarroja de la misma zona, donde podemos comparar la diferente respuesta de los fragmentos, según hayan sido en mayor o menor medida afectados por el fuego. Foto: J. Valcárcel. UPV.

pitjor conservada, ha sigut progressiva amb el pas dels anys.

Una altra dada curiosa que caracteritza aquesta singular peça és que algunes zones de la pasta ceràmica apareixen amb diverses coloracions grisenques, a conseqüència de l'incendi que va patir l'assentament del Tossal de Sant Miquel en el moment de devastació i abandó, la qual cosa ha afectat fins i tot el color del pigment en les decoracions, fet que arriba a ennegrir-se en algunes parts. En la fotografia infraroja (fig. 5) comprovem com la resposta de cada fragment és totalment diferent segons quina ha sigut la seua ubicació en el terreny i de com van ser afectats pel foc.

Igualment significativa és la presència de diverses taques d'òxid de ferro, que no afecten cap tram decoratiu i que evidencien el contacte de la ceràmica amb algun element metàl·lic. De fet, si definíem com a singular el

de pigmento, que afecta especialmente a esta zona peor conservada, ha sido progresiva con el paso de los años.

Otro dato curioso que caracteriza a esta singular pieza es que algunas zonas de la pasta cerámica aparecen con diversas coloraciones grisáceas, a consecuencia del incendio que sufrió el asentamiento del Tossal de Sant Miquel en su momento de devastación y abandono. El incendio afectó incluso al color del pigmento en las decoraciones, y llegó a ennegrecerse en algunas partes. En la fotografía infrarroja (fig. 5) comprobamos cómo la respuesta de cada fragmento es totalmente diferente dependiendo de su ubicación en el terreno y de cómo les afectó el fuego.

Igualmente significativa es la presencia de varias manchas de óxido de hierro, que no afectan a ningún tramo decorativo, y que evidencian el contacto de la cerámica con algún elemento metálico. De hecho, si definíamos de singular el hecho de que la pieza tuviera

fet que la peça tinga zones que en testimonien el contacte amb el foc, no menys particular és la presència en la vora d'un fragment de ferro que va aparéixer adherit a la ceràmica, i que mai no s'ha intentat separar, malgrat que es tracta de la vista del vas més fotografiada, tot convertint-se en aquest cas en un element que forma part de la imatge amb què reconeixem històricament aquesta peça (fig. 4b).

L'anàlisi per espectroscòpia FTIR de l'adhesiu emprat en el muntatge ha permés la identificació de nitrat de cel·lulosa, i hui dia segueix mantenint unes correctes propietats de resistència. Restes no eliminades de l'adhesiu es trobaven per l'anvers, sobretot entre les junes d'unió. Però era precisament en tota la part interna de la ceràmica on s'apreciava una capa bastant densa i brillant que no havia sigut eliminada. Això es va evidenciar clarament amb la fotografia de fluorescència ultraviolada d'ona llarga que, d'inicidir sobre la peça, fa que alguns materials responguen amb una fluorescència d'un color característic, la qual cosa permet diferenciar-los i contribueix al disseny dels tractaments de restauració. En la figura 6, podem observar la fotografia presa amb aquesta tècnica de l'interior del vas, on s'aprecia l'excés d'adhesiu i on, a més, podem distingir amb nitidesa les parts reintegrades dels fragments originals.

Aquesta reintegració de mancances a la qual ens acabem de referir es va fer amb estuc d'algeps blanc, a nivell respecte de l'original, i en general sense farcir els clevills, si exceptuem algunes zones puntuals. Van ser segellades la gran majoria de pèrdues ceràmiques, fins i tot les de menors dimensions, i els nombrosos esquerdills

zonas que atestiguan su contacto con el fuego, no menos particular es la presencia en el borde de un fragmento de hierro que apareció adherido a la cerámica, y que nunca se ha intentado separar, a pesar de que se trata de la vista del vaso más fotografiada, y que se ha convertido, en este caso, en un elemento que forma parte de la imagen con la que reconocemos históricamente a la propia pieza (fig. 4b).

El análisis por espectroscopía FTIR del adhesivo empleado en su montaje ha permitido la identificación de nitrato de celulosa, y hoy en día sigue manteniendo unas correctas propiedades de resistencia. Restos no eliminados del adhesivo se encontraban por el anverso, sobre todo entre las juntas de unión. Pero era precisamente en toda la parte interna de la cerámica donde se apreciaba una capa bastante densa y brillante que no había sido eliminada. Esto se evidenció claramente con la fotografía de fluorescencia ultravioleta de onda larga que, al incidir sobre la pieza, hace que algunos materiales respondan con una fluorescencia de un color característico, lo que permite diferenciarlos y contribuye al diseño de los tratamientos de restauración. En la figura 6, podemos observar la fotografía tomada del interior del vaso con esta técnica, donde se aprecia el exceso de adhesivo y donde, además, podemos distinguir con nitidez las partes reintegradas de los fragmentos originales.

Esta reintegración de faltantes a la que nos acabamos de referir fue realizada con estuco de yeso blanco, a nivel con respecto al original, y en general sin llenar las grietas, si exceptuamos algunas zonas puntuales. Fueron selladas la gran mayoría de pérdidas cerámicas, incluso

on solament s'havia perdut una part de la pasta. L'única llacuna de major entitat es troba en la part superior, però el vas, en conjunt, conserva un gran percentatge d'original. L'acabat cromàtic es va aplicar a pinzell amb pintures que combinen pigments de tipus terra natural amb un aglutinant de probable composició acrílica, en un ton neutre, tot i que amb denses pinzellades de color que intenten donar gradacions tonals segons les zones (fig. 4c). En algunes llacunes es van continuar a més els dissenys decoratius, sobretot els de tipus geomètric, encara que no en tots els casos va ser així. No es va reproduir res, per exemple, en la llacuna més gran. S'apreciaven petites zones on s'havien continuat també algunes parts figuratives. En la majoria dels casos la pintura desbordava lleugerament part de l'original, i en una visió detallada s'apreciava també brutícia al voltant de les llacunes, provocada per una falta de neteja en el procés d'aplicació o treball de l'algeps, tant en la part interna com en l'externa (fig. 4d).

La decisió d'intervindre sobre allò ja intervenit

No és habitual trobar protocols a nivell internacional per a decidir què fer davant una intervenció antiga, més enllà de recomanacions generals en referència al valor de la restauració mateixa o de documents que defineixen el perfil professional del conservador-restaurador i marquen uns criteris bàsics d'actuació (ICOM-CC, 1984; 2006; AIC, 1994; ECCO, 2002-2004; Portell, 2003; Biscontín i Driussi, 2008; Pasies, 2014). D'altra banda, cada institució pot establir unes normes internes amb criteris propis, on hi ha influències socials, polítiques o culturals

las de pequeño tamaño, y numerosas lascas donde solo se había perdido una parte de la pasta. La única laguna de mayor entidad se encuentra en la parte superior, pero en general el vaso conserva un gran porcentaje de original. El acabado cromático se aplicó a pincel con pinturas que combinan pigmentos de tipo tierra natural con un aglutinante de probable composición acrílica, en un tono neutro, aunque con densas pinceladas de color que intentan dar gradaciones tonales según las zonas (fig. 4c). En algunas lagunas se continuaron además los diseños decorativos, sobre todo los de tipo geométrico, aunque no en todos los casos fue así. No se reprodujo nada, por ejemplo, en la laguna más grande. Se apreciaban pequeñas zonas donde se habían continuado incluso algunas partes figurativas. En la mayoría de los casos la pintura desbordaba ligeramente parte del original, y en una visión detallada se apreciaba también suciedad alrededor de las lagunas, provocada por una falta de limpieza en el proceso de aplicación o trabajo del yeso, tanto en la parte interna como en la externa (fig. 4d).

La decisión de intervenir sobre lo ya intervenido

No es habitual encontrar protocolos a nivel internacional para decidir qué hacer ante una antigua intervención, más allá de recomendaciones generales en referencia al valor de la propia restauración o de documentos que definen el perfil profesional del conservador-restaurador y marcan unos criterios básicos de actuación (ICOM-CC, 1984; 2006; AIC, 1994; ECCO, 2002-2004; Portell, 2003; Biscontín y Driussi,

Fig. 6. Fotografia ultraviolada de l'interior del vas, on s'aprecia amb claredat tant l'excés d'adhesiu com les zones reintegrades. Foto: J. Valcárcel. UPV.

en la presa de decisions. Així i tot, podem enumerar una sèrie d'aspectes que ens ajudaran en la valoració final:

- Diagnosi: anàlisi de l'estat de conservació. Estudi de les alteracions provocades, bé siga per agents externs com a conseqüència dels productes emprats en l'antiga intervenció.
- Valor històric: si les reparacions tenen un valor històric, cultural o ritual d'especial significança s'haurien de respectar i documentar.
- Pertinència de la intervenció anterior, fonamentant-ne la necessitat, o no, del retoc o l'eliminació sobre la base dels aspectes següents:
 - rellevància científica de la peça i el seu interès museològic;
 - si l'antiga intervenció afecta, o no, negativament la conservació de l'original, i li pot provocar alteracions significatives;
 - si dificulta la recerca en la mesura que oculta part de la seua informació científica;

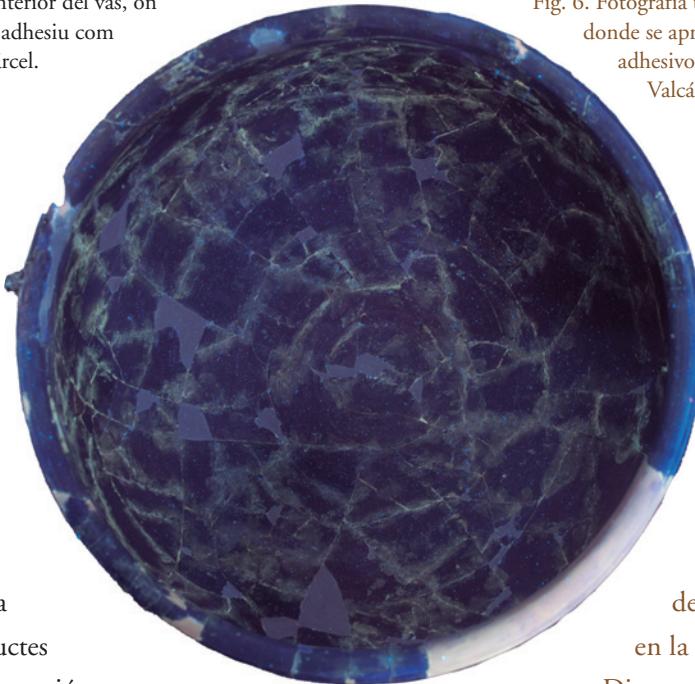


Fig. 6. Fotografía ultravioleta del interior del vaso, donde se aprecia con claridad tanto el exceso de adhesivo como las zonas reintegradas. Foto: J. Valcárcel. UPV.

2008; Pasies, 2014). Por otra parte, cada institución puede establecer unas normas internas con criterios propios, en las que existen influencias sociales, políticas o culturales en la toma de decisiones. Aun así, podemos enumerar una serie de aspectos que nos ayudarán en la valoración final:

- Diagnosis: análisis del estado de conservación. Estudio de las alteraciones provocadas ya sea por agentes externos como consecuencia de los productos empleados en la antigua intervención.
- Valor histórico: si las reparaciones tienen un valor histórico, cultural o ritual de especial significación deberían respetarse y documentarse.
- Pertinencia de la intervención anterior, fundamentando la necesidad, o no, de su retoque o eliminación basada en los siguientes aspectos:
 - relevancia científica de la pieza y su interés museológico.
 - si la antigua intervención afecta, o no, negativamente a la conservación del original, pudiéndole provocar alteraciones significativas.

- si la intervenció modifica la lectura visual correcta de l'objecte o altera la interpretació contextual de l'espectador.
- Consideració sobre el risc potencial que per al material original comportaria la decisió d'eliminar les restauracions antigues.
- Evaluació del cost de recursos humans i econòmics que aquesta decisió implicaria.

La decisió mai no és fàcil; són massa els aspectes que intervenen en aquest procés, massa els punts de vista, els criteris ètics i les subjectivitats. En qualsevol cas, el que sempre hem de tindre en compte és que aquestes intervencions no solament formen part de la història de les peces, sinó que ens faciliten una informació valiosa, difícil d'aconseguir per altres mitjans, sobre les tècniques i els productes emprats pels restauradors que van precedir-nos. L'eliminació o el retoc poden estar justificats si considerem que perjudiquen l'estudi i conservació correctes de la peça o en milloren significativament la lectura. Però no podríem justificar la destrucció de la informació que ens aporten, negant-los a més el valor que en la seua època van tindre i la funció que van complir.

La nova proposta de restauració: fer el mínim, conservar el màxim

Fer el mínim, conservar el màxim, o el que és el mateix: el concepte de mínima intervenció i l'exigència d'una correcta conservació. Aquests van ser els dos pilars que van servir per a argumentar la decisió final. Una decisió que,

- si dificulta la investigació en la medida que oculta parte de su información científica.
- si la intervención modifica la correcta lectura visual del objeto o altera la interpretación contextual del espectador.
- Consideración sobre el riesgo potencial que para el material original supondría la decisión de eliminar las antiguas restauraciones.
- Evaluación del coste de recursos humanos y económicos que esta decisión implicaría.

La decisión nunca es fácil; son demasiados los aspectos que intervienen en este proceso, demasiados los puntos de vista, los criterios éticos y las subjetividades. En cualquier caso, lo que siempre hemos de tener en cuenta es que estas intervenciones no solo forman parte de la historia de las piezas, sino que nos facilitan una valiosa información, difícil de conseguir por otros medios, sobre las técnicas y productos empleados por los restauradores que nos precedieron. Su eliminación o retoque puede estar justificada si consideramos que perjudican al correcto estudio y conservación de la pieza o mejoran significativamente su lectura. Pero no podríamos justificar la destrucción de la información que nos aportan, negándoles además el valor que en su época tuvieron y la función que cumplieron.

La nueva propuesta de restauración: hacer lo mínimo, conservar el máximo.

O lo que es lo mismo: el concepto de mínima intervención y la exigencia de una correcta conservación.

indiscutiblement, va ser consensuada per tot un equip de professionals que ens va participar en el procés.

Amb les diverses dades científiques que els estudis preliminars ens havien aportat, vam optar per una proposta d'actuació parcial, en primer lloc per a millorar l'estètica general de la peça i, en segon, per a solucionar alguns problemes de conservació que podien afectar l'original en un futur. Vam descartar qualsevol intervenció molt més invasiva perquè vam considerar que podíem posar en perill la integritat del vas mateix i que, a més, no la necessitava. S'hi van dur a terme, com és preceptiu, tot tipus de proves prèvies per a definir quines serien les metodologies i els productes que millor podien respondre a les nostres exigències de respecte, reversibilitat i reconeixement.

El treball va començar amb la neteja de la superfície: restes de pintura, algeps o adhesiu que embrutaven o ocultaven part de l'original, tant en la cara externa com en la interna. S'hi van emprar dissolvents com l'acetona i mitjans auxiliars mecànics de facil control. També es va fer una neteja específica del clau de ferro amb llapis d'ultrasons, així com una doble protecció d'aquest amb Paraloid B44® al cinc per cent i cera microcristal·lina.

S'hi van efectuar proves de sals solubles per a poder valorar la necessitat de dur a terme un procés d'extracció, fent-se empacaments d'aigua desmineralitzada amb diferents temps d'actuació i mitjans de suport (pasta de cel·lulosa i sepiolita). Amb cap d'ells es van obtindre dades ressenyables sobre un elevat percentatge en sals solubles, ni tan sols en els mesuraments específics de clorurs, per

Estos fueron los dos pilares que sirvieron para argumentar la decisión final. Decisión que, indiscutiblemente, fue consensuada por todo un equipo de profesionales que participó en el proceso.

Con los diferentes datos científicos que los estudios preliminares habían aportado, se optó por una propuesta de actuación parcial, en primer lugar para mejorar la estética general de la pieza y, en segundo, para solucionar algunos problemas de conservación que podían afectar en un futuro al original. Fue descartada cualquier intervención mucho más invasiva porque se consideró que se podía poner en peligro la propia integridad del vaso y que, además, no lo necesitaba. Se realizaron, como es preceptivo, todo tipo de pruebas previas para definir cuáles serían las metodologías y los productos que mejor respondieran a nuestras exigencias de respeto, reversibilidad y reconocimiento.

El trabajo comenzó con la limpieza de la superficie: restos de pintura, yeso o adhesivo que ensuciaban u ocultaban parte del original, tanto en la cara externa como en la interna. Se emplearon para ello disolventes como la acetona y medios auxiliares mecánicos de fácil control. También se realizó una limpieza específica del clavo de hierro con lápiz de ultrasonidos, así como una doble protección del mismo con Paraloid B44® al 5 % y cera microcristalina.

Se efectuaron pruebas de sales solubles para valorar la necesidad de emprender un proceso de extracción, realizándose empacos de agua desmineralizada con diferentes tiempos de actuación y medios soportantes

Fig. 7. Procés de retoc dels antics estucs d'algeps. Foto: T. Pasies. Arxiu SIP.



Fig. 7. Proceso de retoque de los antiguos estucos de yeso. Foto: T. Pasies. Archivo SIP.

la qual cosa no es va considerar oportú realitzar cap intervenció al respecte.

Quant a la consolidació, que exemplifica el que significa la conservació curativa, es va practicar

tan sols en les línies decoratives, ja que vam poder comprovar la fragilitat del pigment davant les diferents proves de solubilitat, especialment en les zones on aquest era més espès. Per a això es va aplicar a pinzell la resina acrílica Paraloid B72® en acetona, en percentatges que variaven entre el dos i el tres per cent.

Les antigues reintegracions realitzades amb algeps, que es trobaven en bon estat de conservació, es van intervindre únicament per millorar la seu estètica (fig. 7). Es van netejar les vores perimetrals, es van rebaixar amb bisturí a un nivell inferior i es van perfeccionar amb nous estucs els acabats per aplicar finalment un nou color mitjançant aerògraf, a manera d'estergit amb pintures acríliques, on les diferents tonalitats de la peça s'harmonitzen amb gradacions tonals (fig. 8). No es van reproduir cap dels dissenys decoratius, a excepció de la banda central, perquè es va considerar que, en aquest cas, la seu reintegració millorava

(pasta de celulosa y sepiolita). Con ninguno de ellos se obtuvo datos reseñables sobre un elevado porcentaje en sales solubles, ni siquiera en las mediciones específicas de cloruros, por lo que no se

consideró oportuno acometer ninguna intervención al respecto.

En cuanto a la consolidación, que ejemplifica lo que significa la conservación curativa, se practicó solo en las líneas decorativas, ya que se pudo comprobar la fragilidad del pigmento ante las distintas pruebas de solubilidad, especialmente en las zonas donde este era más espeso. Para ello se aplicó a pincel la resina acrílica Paraloid B72® en acetona, en porcentajes que variaban entre el 2 y el 3 %.

Las antiguas reintegraciones realizadas con yeso, que se encontraban en buen estado de conservación, se intervinieron únicamente para mejorar su estética (fig. 7). Se limpiaron los bordes perimetrales, se rebajaron con bisturí a un nivel inferior y se perfeccionaron con nuevos estucos los acabados para, finalmente, aplicar un nuevo color mediante aerógrafo, a modo de estarcido con pinturas acrílicas, donde las diferentes tonalidades de la pieza se armonizan con gradaciones tonales (fig. 8). No se reprodujo ninguno de los diseños decorativos, a excepción de la banda central,



Fig. 8. Detall d'una de les zones del vas abans (esquerra) i després (dreta) de fer el nou tractament de reintegració volumètrica i cromàtica de llacunes. Foto: J. Valcárcel i R. de Luis. UPV i Arxiu SIP.

la lectura de la peça. Van ser eliminats diversos antics estucats que només omplien resquills o llacunes de grandària insignificant, la qual cosa permet disposar en l'actualitat de xicotetes i discretes zones obertes per on apreciar la gran capacitat tècnica del terrisser, que va ser capaç de realitzar una peça de tals dimensions amb extraordinària lleugeresa (vegeu p. 33). Tota la intervenció va ser documentada de forma gràfica i audiovisual, per a deixar constància clara i detallada dels diferents processos. Així mateix es va establir un protocol de conservació preventiva específic per a la peça, a fi de garantir la seu perdurabilitat.

Hui, quan tornem a contemplar el Vas dels Guerrers, i aquest ens retorna una *mirada* una mica més neta, més vibrant, més carregada de significats, solament podem sentir l'emoció que et brinda el privilegi d'haver format part de la seu història. I estar-ne agraiats.



Fig. 8. Detalle de una de las zonas del vaso antes (izquierda) y después (derecha) de realizar el nuevo tratamiento de reintegración volumétrica y cromática de lagunas. Foto: J. Valcárcel y R. de Luis. UPV y Archivo SIP.

porque se consideró que, en este caso, su reintegración mejoraba la lectura de la pieza. Fueron eliminados varios antiguos estucados que solo llenaban lascas o lagunas de tamaño insignificante, lo cual permite disponer en la actualidad de pequeñas y discretas zonas abiertas por donde apreciar la gran capacidad técnica del alfarero, que fue capaz de realizar una pieza de tales dimensiones con extraordinaria ligereza (ver p. 33). Toda la intervención fue documentada de forma gráfica y audiovisual, para dejar constancia clara y detallada de los diferentes procesos. Asimismo se estableció un protocolo de conservación preventiva específico para la pieza, con el fin de garantizar su perdurabilidad.

Hoy, cuando volvemos a contemplar el Vaso de los Guerreros, y éste nos devuelve una *mirada* un poco más limpia, más vibrante, más cargada de significados, solo podemos sentir la emoción que brinda el privilegio de haber formado parte de su historia. Y estar agradecidos por ello.

BIB LIO GRA FIA

història d'un gran vas

H. BONET

- Aranegui, C., ed. (1997): *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*. Cátedra, Madrid.
- Aranegui, C. (2006): *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria*. H. Bonet, M. J. de Pedro, C. Ferrer, A. Sánchez, eds., *Arqueología en blanco y negro. La labor del SIP 1927-1950*. Museo de Prehistoria de Valencia: 197-202.
- Aranegui, C., Bonet, H., Martí, M. A., Mata, C., Pérez Ballester, J. (1997): La cerámica con decoración figurada y vegetal del Tossal de Sant Miquel (Llíria, Valencia): una nueva propuesta metodológica. *Coloquio International de Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura: coloquio internacional, (Roma 11-13 nov. 1993)*. Universidad Autónoma de Madrid. Serie Varia, 3: 153-175.
- Ballester, I. (1942): *La labor del SIP y su museo en los años 1935 a 1939*. Diputación Provincial de Valencia.
- Ballester, I. (1943): Sobre una posible clasificación de las cerámicas de San Miguel de Liria con escenas humanas. *Archivo Español de Arqueología*, XVI: 64-77.
- Ballester, I., Fletcher, D., Pla, E., Jordà, F., Alcácer, J. (1954): *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria*. CSIC, Madrid.
- Bendala, M. (2017): ¿Danza o lucha de guerreros? A propósito del “Vaso de la Danza Guerrera” de la Antigua Edeta. F. Arasa, C. Mata, eds., *Homenaje a la profesora Carmen Aranegui Gascó. Saguntum*, extra 19. Universitat de València: 117-140.
- Bonet, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Llíria. La antigua Edeta y su territorio*.
- Servicio de Investigación Prehistórica, Diputación de Valencia.
- Bonet, H., De Pedro, M. J., Ferrer, C., Sánchez, A., eds. (2006): *Arqueología en blanco y negro. La labor del SIP 1927-1950*. Museo de Prehistoria de Valencia.
- Bosch Gimpera, P. (1944): *El poblamiento antiguo y la formación de los pueblos de España*. Imprenta Universitaria, Méjico.
- De Pedro, M. J. (2006): Isidro Ballester Tormo y la creación del Servicio de Investigación prehistórica. H. Bonet, M. J. de Pedro, C. Ferrer, A. Sánchez, eds., *Arqueología en blanco y negro. La labor del SIP 1927-1950*. Museo de Prehistoria de Valencia: 47-66.
- Elvira, M. A. (1979): Aproximación al estilo florido rico de la cerámica de Liria. *Archivo Español de Arqueología*, 52: 205-225.
- Fletcher, D. (1956): Sobre los límites cronológicos de la cerámica pintada de san Miguel de Liria. *Congreso Nacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas. Actas de la IV sesión (Madrid, 1954)*. Madrid: 743-746.
- García y Bellido, A. (1943): Algunos problemas de arte y cronología ibéricas. *Archivo Español de Arqueología*, XVI: 78-108.
- La labor (1933): *La labor del SIP y su museo en el pasado año 1933*. Diputación Provincial de Valencia.
- La labor (1935): *La labor del SIP y su museo en el pasado año 1934*. Diputación Provincial de Valencia.
- La labor (1968): *La labor del SIP y su museo en el pasado año 1966*. Diputación Provincial de Valencia.
- Martí Oliver, B. (1995): *Museu de Prehistòria “Domingo Fletcher Valls”*. Diputación Provincial de Valencia.
- Olmos, R., Tortosa, T., Iguacel, P. (1992): *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura, Madrid.

l'obra mestra de la pintura iberica

C. ARANEGUI

- Pasés, T., Peiró M. (2006): El laboratorio de restauración del Museo de Prehistoria de Valencia. H. Bonet, M. J. de Pedro, C. Ferrer, A. Sánchez, eds., *Arqueología en blanco y negro. La labor del SIP 1927-1950*. Museo de Prehistoria de Valencia: 171-176.
- Pérez Ballester, J., Mata, C. (1998): Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de Sant Miquel (Llíria, València): función y significado en los estilos I y II. *Actas del Congreso Internacional Los Iberos, príncipes de Occidente. Estructuras de poder en la sociedad ibérica*. Fundación la Caixa, Barcelona: 231-244.
- Pericot, L. (1954): Prólogo. Corpus Vasorum Hispanorum. *Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria*. CSIC, Madrid.
- Pericot, L. (1966): En memoria de Salvador Espí. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XI: 7-10.
- Pericot, L. (1979): *Cerámica ibérica*. Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- Pla, E. (1983): *La Cultura ibérica*. Museo de Prehistoria de Valencia.
- Quesada, F. (1997): *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional, social y simbólico de las armas en la Cultura Ibérica (siglos VI-I a. C.)*. Monographies Instrumentum, 3, Monique Mergoil, Montagnac.
- Quesada, F. (2010): *Armas en la antigua Iberia. De Tartesos a Numancia*. La esfera de los libros, Madrid.
- Ballester, I., Fletcher, D., Pla, E., Jordà, F., Alcácer, J. (1954): Corpus Vasorum Hispanorum. *Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria*. CSIC, Madrid.
- Bonet, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Llíria. La antigua Edeta y su territorio*. Servicio de Investigación Prehistórica, Diputación de Valencia.
- Cabré, J. (1944): Corpus Vasorum Hispanorum. *Cerámica de Azaila*. CSIC, Madrid.
- Daremberg, C., Saglio, E., dirs. (1918): *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Hachette, Paris.
- Marimón, C. (2010): La capacitat de les olles de cuina ibèriques. Proposta metodològica i primers resultats. C. Mata, G. Pérez Jordà, J. Vives-Ferrández, eds., *De la cuina a la taula, Saguntum*, extra 9: 271-276.
- Mata, C. (1997): La ciudad ibérica y sus hallazgos arqueológicos. C. Aranegui, ed., *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Llíria (Valencia)*. Cátedra, Madrid: 15-48.
- Mata, C., Bonet, H. (1992): La cerámica ibérica: ensayo de tipología. *Serie de Trabajos Varios del SIP*, 89: 117-173.
- Olmos, R. (1987): Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del Sureste. *Archivo Español de Arqueología*, 60: 21-42.
- Pericot, L. (1979): *Cerámica ibérica*. Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- Tchernia, A. (1986): *Le vin de l'Italie romaine. Essai d'histoire économique d'après les amphores*. École Française de Rome, Rome.
- Vives-Ferrández, J., López-Bertran, M. (2017): Jarras edetanas con ojos pintados. F. Arasa, C. Mata, eds., *Homenaje a la profesora Carmen Aranegui Gascó. Saguntum*, extra 19. Universitat de València: 213-225.
- Webster, T. B. L. (1972): *Potter and patron in Classical Athens*. Methuen, London.
- Abad, L., Sanz, R. (1995): La cerámica ibérica con decoración figurada en la provincia de Albacete. *Iconografía y territorialidad. Saguntum*, 29: 73-84.
- Aranegui, C. (1996): Signos de rango en la sociedad ibérica. Distintivos de carácter civil o religioso. *Revista de Estudios Ibéricos*, 2: 91-121.
- Aranegui, C., ed. (1997): *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*. Cátedra, Madrid.
- Aranegui, C. (2001-2002): A propósito del vaso de los guerreros del Castellar de Oliva (Valencia). *Soliferreum. Studia archaeologica Emeterio Cuadrado Díaz ab amicis, collegis et discipulis dicata, Anales de Prehistoria y Arqueología*, 17-18: 229-238.
- Aranegui, C. (2012): *Los iberos ayer y hoy. Arqueologías y culturas*. Marcial Pons, Madrid.
- Bonet, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Llíria. La antigua Edeta y su territorio*. Servicio de Investigación Prehistórica, Diputación de Valencia.
- Bosch, P. (1915): *El problema de la cerámica ibérica*. Memorias de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, Madrid.
- Careri, G., Lissarrague, F., Schmitt, J. C., Severi, C., dirs. (2009): *Tradition et temporalité des images*. EHESS, Paris.
- Cook, R. M. (1972): *Greek Painted Pottery*. Methuen, London.
- Cook, R. M. (1998): The Wild Goat style. R. M. Cook, P. Dupont, eds., *East Greek Pottery*. Routledge, London-New York: 32-70.

biografia d'un recipient iconic

C. MATA

Aranegui, C. (1997): La favissa del santuario urbano de Edeta-Liria (Valencia). *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 18: 103-113.

- Faustoferri, A. M. (2000): *Artisti ionici itineranti*. F. Krizinger, ed., *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer*, VÖAW, Wien: 315-323.
- Izquierdo, I. (1996): Reminiscencias mediterráneas en cerámica ibérica. El ejemplo de Corral de Saus (Mogente, Valencia). *Archivo Español de Arqueología*, 69: 239-262.
- Lissarrague, F. (1990): *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie antique*. La Découverte-EFR, Paris-Rome.
- Maestro, E. (2013-2014): Escenas y protagonistas de la cerámica ibérica aragonesa. *Saldvie*, 13-14: 71-91.
- Maestro, E. (2015): Los *kalathoi* de Azaila, soporte de un estilo decorativo de la cerámica ibérica con escenas. I. Aguilera, F. Beltrán, M. J. Dueñas, C. Lomba, J. Paz, eds., *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*, IFC, Zaragoza: 577-582.
- Martínez Picazo, I. (2017): *Estudio tipológico de las cerámicas ibéricas procedentes de la necrópolis de Hoya de Santa Ana (Chinchilla)*. Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.
- Mata, C. (2014): De la naturaleza muerta al paisaje con figuras en la arqueología ibérica. A. Vizcaíno, S. Machause, V. Albelda, C. Real, eds., *Desmuntant Lara Croft. Dones, arqueología i Universitat, Saguntum*, extra 15: 41-46.
- Niveau de Villedary, A. M. (2003): *Las cerámicas gaditanas 'tipo Kuass'. Bases para el análisis de la Bahía de Cádiz en época púnica*. Bibliotheca Archaeologica Hispana, 21. RAH, Madrid.
- Olmos, R., Grau, I. (2005): El Vas dels Guerrers de La Serreta. *Recerques del Museu d'Alcoi*, 14: 79-98.
- Pascual, I. (1998): Producciones helenísticas de engobe rojo en Sagunto. *Revista d'Arqueología de Ponent*, 8: 87-103.
- Perrot, G., Chipiez, C. (1894): *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, VI. Hachette, Paris.
- Pijoan, J. (1911-1912): El vas ibèric d'Archena. *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, IV: 241-262.
- Puig i Griessenberger, A. M. (2010): Rodhé (c. 375-195 a. C.). H. Tréziny, ed., *Grecs et indigènes de la Catalogne à la Mer Noire*, Errance, Paris: 79-88.
- Ronda, A. M., Tendero, M. (2013): Producciones locales de época augustea de *Ilici*: las imitaciones de paredes finas de la vajilla metálica romana. R. Morais, A. Fernández, M. J. Sousa, eds., *As produções cerâmicas de imitação na Hispania*. II Congreso Internacional de la SECAH-Ex Officina Hispana, Braga: 139-161.
- Sala, F. (2007): Algunas reflexiones a propósito de la escultura ibérica de la Contestania y su entorno. L. Abad, J. A. Soler, eds., *Arte ibérico en la España mediterránea*, Alicante: 51-92.
- Simón, I. (2012): Epigrafía ibérica en espacios domésticos. *Antesteria*, 1: 267-282.
- Tagliente, M. (2002): *Immagini e società in Daunia tra V e III secolo a. C.* M. L. Nava, M. Osanna, eds., *Immagine e mito nella Basilicata antica*. Osanna Edizioni, Venosa: 129-140.
- Todisco, L. ed. (2012): *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*. 3 vols. L'Erma di Bretschneider, Roma.
- Tortosa, T. (1999): Tras las huellas de dos recipientes ibéricos: el vaso de los guerreros de Archena y el vaso Cazurro. J. Blánquez, L. Roldán, eds., *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo. Las colecciones madrileñas*, Patrimonio Nacional, Madrid: 167-171.
- Uroz, H. (2013): Héroes, guerreros, caballeros y oligarcas: tres nuevos vasos singulares ibéricos procedentes de Libisosa. *Archivo Español de Arqueología*, 86: 51-73.
- de batalles
i desfilades
en el vas
dels guerrers**
- F. QUESADA
- Alcaide, J. A., Vela, F. (2000): *Mil años de ejércitos en España. Iberos. Griegos. Cartagineses. Romanos. Godos*. Almena, Madrid.
- Anderson, J. K. (1970): *Military Theory and Practice in the Age of Xenophon*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles.
- Aranegui, C. (1997a): La favissa del santuario urbano de Edeta-Liria (Valencia). *Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló*, 18: 103-113.
- Aranegui, C. (1997b): La decoración figurada en la cerámica de Llíria. C. Aranegui, ed., *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Llíria (Valencia)*. Cátedra, Madrid: 49-116.
- Aranegui, C. (2001-2002): A propósito del vaso de los guerreros del Castellar de Oliva (Valencia). *Soliferreum. Studia archaeologica Emeterio Cuadrado Díaz ab amicis, collegis et discipulis dicata*, Anales de Prehistoria y Arqueología, 17-18: 229-238.
- Ballester, I. (1942): El 'amentum' en los vasos de San Miguel de Liria. *Archivo Español de Arqueología*, 46: 48-53.
- Ballester, I., Fletcher, D., Pla, E., Jordà, F., Alcácer, J. (1954): *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria*. CSIC, Madrid.
- Beltrán Lloris, F. (2014): De inscripciones vasculares pintadas y lugares de culto ibéricos: sobre el 'santuario urbano' de Liria. P. Bádenas, P. Cabrera, M. Moreno, A. Ruiz, C. Sánchez, T. Tortosa, eds., *Homenaje a Ricardo Olmos. Per speculum in aenigmate*.

- Miradas sobre la Antigüedad. Anejos de Erytheia*, 7, ACHH, Madrid: 325-329.
- Bendala, M. (2017): ¿Danza o lucha de guerreros? A propósito del “Vaso de la Danza Guerrera” de la Antigua Edeta. F. Arasa, C. Mata, eds., *Homenaje a la profesora Carmen Aranegui Gascó. Saguntum*, extra 19. Universitat de València: 117-140.
- Boardman, J. (1975): *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*. Thames and Hudson, London.
- Bonet, H. (1992): La cerámica de Sant Miquel de Llíria: su contexto arqueológico. R. Olmos, ed., *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura, Madrid: 224-236.
- Bonet, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Llíria. La antigua Edeta y su territorio*. Servicio de Investigación Prehistórica, Diputación de Valencia.
- Bonet, H. (2013): Contextos arqueológicos de los textos ibéricos valencianos. *Palaeohispanica*, 13: 287-406.
- Camporeale, G. (1987): La danza armata in Etruria. *MEFRA*, 99.1: 11-42.
- Castelo, R. (1990): Aproximación a la danza en la antigüedad hispana. Manos entrelazadas. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II Hist. Antigua*, 3: 19-42.
- Cuadrado, E. (1990): Un nuevo análisis de la crátera ibérica del desfile militar. *Homenaje a Jerónimo Molina*: 131-135.
- Cuadrado, E. (1991): Un casco típicamente ibérico. *Festschrift für W. Schüle. Internationale Archäologie*, 1: 81-86.
- Dawson, T. (2013): *Armour never wearies. Scale and lamellar armour in the West, from the Bronze Age to the 19th century*. Spellmount, Stroud.
- García y Bellido, A. (1943): Algunos problemas de arte y cronología ibéricas. *Archivo Español de Arqueología*, XVI: 78-108.
- Gracia, F. (2000): Recensión de J. A. Alcaide, F. Vela: 1000 años de ejércitos en España: Iberos, griegos, cartagineses, romanos, godos. *Gladius*, 20: 311-313.
- Gracia, F. (2003): *La guerra en la Protohistoria. Héroes, nobles, mercenarios y campesinos*. Ariel, Barcelona.
- Graells, R. (2014): Mistophoroi ex Iberias. *Una aproximación al mercenariado hispano a partir de las evidencias arqueológicas (s. VI-IV a. C.)*. Archeologia Nouva Serie, Osanna Edizioni, Venosa.
- Hurwit, J. M. (2002): Reading the Chigi Vase. *Hesperia*, 71: 1-22.
- Kurtz, W. S. (1992): Guerra y guerreros en la cerámica ibérica. R. Olmos, ed., *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura, Madrid: 206-215.
- Lissarrague, F. (1990): *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie antique*. La Découverte-EFR, Paris-Rome.
- Maestro, E. M. (1986): El armamento de la Segunda Edad del Hierro según la cerámica de San Miguel de Liria. *Estudios en Homenaje al Dr. A. Beltrán*: 581-588.
- Mangas, J. (1992): Las referencias a la imagen ibérica en los autores antiguos. R. Olmos, ed., *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura, Madrid: 184-189.
- Negueruela, I. (1989): Monomachias de carácter helenizante en la escultura ibérica de Ipolca (Porcuna). P. Rouillard, M. C. Villanueva-Puig, eds., *Grecs et Ibères au IV^e siècle avant Jésus-Christ*, Diffusion de Boccard, Paris: 319-338.
- R. Olmos, ed. (1992): *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Ministerio de Cultura, Madrid.
- Olmos, R., Grau, I. (2005): El Vas dels Guerrers de La Serreta. *Recerques del Museu d'Alcoi*, 14: 79-98.
- Pasquier, A., Denoyelle, M., Tailliez, B., Drivaud, S., Marmois, S. (1990): *Euphronios, peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.C.* Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Pérez Ballester, J. (1997): Decoraciones geométricas, vegetales y figuradas: tres grupos de motivos interrelacionados. C. Aranegui, ed., *Damas y caballeros en la ciudad ibérica. Las cerámicas decoradas de Llíria (Valencia)*. Cátedra, Madrid: 117-159.
- Pérez Ballester, J., Mata, C. (1998): Los motivos vegetales en la cerámica del Tossal de Sant Miquel (Llíria, Valencia). Función y significado en los Estilos I y II. *Actas del Congreso Internacional Los Iberos, principes de Occidente. Estructuras de poder en la sociedad ibérica*. Fundación la Caixa, Barcelona: 231-243.
- Pérez Blasco, M. F. (2014): *Cerámicas ibéricas figuradas (siglos V-I a. C.): iconografía e iconología*. Tesis Doctorales de la Universidad de Alicante. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/41124>
- Pérez Ferrándis, S. R. (2013): La panoplia en los vasos del Tossal de Sant Miquel (Llíria): ensayo de interpretación iconográfica. *Gladius*, 33: 7-38.
- Pérez Rubio, A., Sánchez, E., Per Gimeno, L., Martínez Morcillo, J. A., García Riaza, E. (2013): *Symmachīai celtibéricas (220-133 a.C.): coaliciones militares en el horizonte del imperialismo mediterráneo*. *Palaeohispanica*, 13: 675-697.
- Pericot, L. (1954): Prólogo. *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria*. CSIC, Madrid.
- Pericot, L. (1979): *Cerámica ibérica*. Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- Poursat, J. (1968): Les représentations de danse armée dans la céramique attique. *Bulletin de Correspondance Hellenique*, 92: 550-615.
- Quesada, F. (1997): *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional, social y simbólico de las armas en la Cultura Ibérica (siglos VI-I a. C.)*. Monographies Instrumentum, 3, Monique Mergoil, Montagnac.
- Quesada, F. (2002-2003a): Innovaciones de raíz helenística en el armamento y tácticas de los pueblos ibéricos desde el siglo III a. C. M.

- Bendala, P. Moret, F. Quesada, eds., *Formas e imágenes del poder en los siglos III y II a.d.C.: modelos helenísticos y respuestas indígenas* CUPAUAM, 28-29: 69-94.
- Quesada, F. (2002-2003b): Mirando el mundo desde lo alto: espuelas y otros elementos asociados al caballo en el poblado de La Serreta de Alcoi. *Rercherques del Museu d'Alcoi*, 11-12: 85-100.
- Quesada, F. (2005): El gobierno del caballo montado en la Antigüedad clásica con especial referencia al caso de Iberia. Bocados, espuelas y la cuestión de la silla de montar. *Gladius*, 25: 97-150.
- Quesada, F. (e.p.): La cuestión de la escala en la representación de la batalla en el arte griego, con una coda romana. M. de Pazzis, ed., *La Guerra en el Arte. II Seminario Internacional de la Cátedra Complutense de Historia Militar*. Madrid, Octubre 2016.
- Quesada, F., Rueda, C. (2017): Las armas y el contexto del guerrero de Las Atalayuelas (Jaén): una escultura de época ibérica tardía/romano republicana. *Gladius*, 37: 7-51.
- Schefold, K. (1992): *Gods and heroes in Late Archaic Greek Art*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Tortosa, T. (1995): La ambivalencia de los símbolos vegetales: el ejemplo de la cerámica ibérica de Elche (Alicante). *1º Congreso de Arqueología Peninsular. Porto 1993*, Actas VI, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Porto: 287-294.
- Tortosa, T. (1997): Los signos vegetales en la cerámica ibérica de la zona alicantina. R. Olmos, J. Santos, eds., *Coloquio Internacional de Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura: coloquio internacional, (Roma 11-13 nov. 1993)*. Universidad Autónoma de Madrid. Serie Varia, 3: 177-191.
- Treviño, R. (1986): *Rome's enemies (4): Spanish Armies*. Men at Arms, Osprey, London.
- Verdú, E., Olcina, M. H. (2012): Un fragmento de cerámica pintada del Tossal de Manises atribuido a Castillo del Río (Aspe). *MARQ. Arqueología y Museos*, 5: 155-164.
- Vizcaíno, A. (2015): Productores, usuarios y usos de los vasos singulares del Tossal de Sant Miquel de Lliria (Valencia). *Verdolay*, 14: 67-88.
- Wheeler, E. L. (1982): *Hoplomachoi and Greek Dances in Arms. Greek, Roman and Byzantine Studies*, 23: 223-233.
- el vas mediador
o sobre la depèndencia
entre personnes i coses*
- J. VIVES-FERRÁNDIZ
- Appadurai, A., ed. (1986): *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Aranegui, C., ed. (1997): *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*. Cátedra, Madrid.
- Ballester, I., Fletcher, D., Pla, E., Jordà, F., Alcácer, J. (1954): Corpus Vasorum Hispanorum. *Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria*. CSIC, Madrid.
- Benjamin, W. (1989) [1935]: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, Buenos Aires.
- Bernabéu, J., Bonet, H., Mata, C. (1987): Hipótesis sobre la organización del territorio ibérico en época ibérica plena: el ejemplo del territorio de Edeta/Lliria. *Iberos. Actas de las I Jornadas sobre el mundo ibérico*, Jaén: 137-156.
- Bonet, H. (1995): *El Tossal de Sant Miquel de Lliria. La antigua Edeta y su territorio*. Servicio de Investigación Prehistórica, Diputación de Valencia.
- Bonet, H., Mata, C. (2001): Organización del territorio y poblamiento en el País Valenciano entre los siglos VII al II a. C. L. Berrocal-Rangel, P. Gardes, coords., *Entre celtas e íberos. Las poblaciones protohistóricas de las Galias e Hispania*, Real Academia de la Historia, Madrid: 175-186.
- Bonet, H., Mata, C. (2002): *El Puntal dels Llops. Un fortín edetano*. Serie de Trabajos Varios del SIP, 99, Diputación Provincial de Valencia.
- Bonet, H., Grau, I., Vives-Ferrández, J. (2015): Estructura social y poder en las comunidades ibéricas de la franja central mediterránea. C. Belarte, D. García, Joan Sanmartí, eds., *Les estructures socials protohistòriques a la Gàlia i a Ibèria. Homenatge, Aurora Martín i Enriqueta Pons*, Universitat de Barcelona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Barcelona/Tarragona: 251-272.
- Gell, A. (1998): *Art and agency. An anthropological theory*. Clarendon Press, Oxford.
- Godelier, M. (2015): *L'imaginé, l'iminaire et le symbolique*. CNRS, Paris.
- González Navarrete, J. (1987): *Escultura Ibérica de Cerrillo Blanco, Porcuna, Jaén*. Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Cultura, Jaén.
- Gosden, C., Marshall, Y. (1999): The cultural biography of objects. *World Archaeology*, 31 (2): 169-178.
- Grau, I. (2016): Forging communities: coalitions, identity symbols and ritual practices in Iron Age Eastern Iberia. *World Archaeology*, 48 (1): 110-124.
- Hodder, I. (2012): *Entangled. An archaeology of the relationships between humans and things*. Wiley-Blackwell, Malden.
- Kopytoff, I. (1986): The cultural biography of things: commoditization as process. A. Appadurai, ed., *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press, Cambridge: 64-91.

- Latour, B. (2005): *Reassembling the social. An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press, Oxford.
- Mata, C., Vidal, X., Duarte, F. X., Ferrer, M. A., Garibo, J., Valor, J. P. (2001): Aproximació a l'organització del territori de *Kelin*. A. Martin, R. Plana, eds., *Territori polític i territori rural durant l'edat del Ferro a la Mediterrànea Occidental. Actes de la taula Rodona celebrada a Ullastret*, Monografies d'Ullastret 2, Girona: 309-326.
- Mauss, M. (2010) [1925]: *Ensaya sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz, Buenos Aires-Madrid.
- Olsen, B. (2010): *In defense of things. Archaeology and the ontology of objects*, AltaMira Press, Lanham.
- Quesada, F. (1997): *El armamento ibérico. Estudio tipológico, geográfico, funcional, social y simbólico de las armas en la Cultura Ibérica (siglos VI-I a. C.)*. Monographies Instrumentum, 3, Monique Mergoil, Montagnac.
- Ramos, A. (1950): Hallazgos escultóricos en 'La Alcudia' de Elche. *Archivo Español de Arqueología*, 78: 353-359.
- Robb, J. (2007): *The early Mediterranean village. Agency, material culture and social change in Neolithic Italy*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Roscoe, P. (2013): War, collective action and the 'evolution' of human polities, D. M. Carballo, ed., *Cooperation and Collective action. Archaeological perspectives*, University Press of Colorado: 57-82.
- Untermann, J. (1987): Repertorio antropónímico ibérico. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVII: 289-318.
- Vives-Ferrández, J., López-Bertran, M. (2017): Jarras edetanas con ojos pintados. F. Arasa, C. Mata, eds., *Homenaje a la profesora Carmen Aranegui Gascó. Saguntum*, extra 19. Universitat de València: 213-225.

Vizcaíno, A. (2015): Productores, usuarios y usos de los vasos singulares del Tossal de Sant Miquel de Lliria (Valencia). *Verdolay*, 14: 67-88.

restaurar el vas dels guerrers quan el treball es transforma en privilegi

T. PASIÉS, S. BORDONADO, T. DOMÉNECH,
J. VALCÁRCEL, A. DOMÉNECH

AIC (1994): *AIC Code of ethics and guidelines for practice*. http://www.nps.gov/training/tel/Guides/HPS1022_AIC_Code_of_Ethics.pdf

Biscontin, G., Driussi, G., coords. (2008): *Restaurare y restauri. Metodi, compatibilità, cantieri*. Atti del Convegno di Studi di Bressanone, Scienza e Beni Culturali XXIV, Arcadia Ricerche, Marghera-Venezia.

ECCO (2002-2004): *Professional guidelines*. <http://www.ecco-eu.org/documents/>

Ballester, I. (1949): *La Labor del SIP y su museo en los años 1940-1948*. Diputación Provincial de Valencia.

Ballester, I., Fletcher, D., Pla, E., Jordà, F., Alcácer, J. (1954): Corpus Vasorum Hispanorum. *Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria*. CSIC, Madrid.

Fletcher, D. (1974): *Museo de Prehistoria de la ciudad de Valencia*. Publicaciones del Círculo de Bellas Artes, Valencia.

ICOM-CC (1984): *The conservator-restorer: a definition of the profession*. París.http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/professions/Theconservator-restorer.pdf

ICOM (2006): *Código de deontología del ICOM para Museos*. <http://archives.icom.museum/codigo.html>

La labor (1935): *La labor del SIP y su museo en el pasado año 1934*. Diputación Provincial de Valencia, Valencia.

Pasiés, T. (2014): Los trabajos de conservación-restauración en el laboratorio del Museo de Prehistoria de Valencia: problemática de las antiguas intervenciones. *PH investigación*, 3: 1-19. <http://www.iaph.es/phinvestigacion/index.php/phinvestigacion/article/view/62/51#.WUevifnyjcs>

Pasiés, T., Peiró, M. A. (2006a): El Laboratorio de Restauración del Museo de Prehistoria de Valencia. H. Bonet, M. J. de Pedro, C. Ferrer, A. Sánchez, eds., *Arqueología en blanco y negro. La labor del SIP 1927-1950*. Museo de Prehistoria de Valencia: 171-176.

Pasiés, T., Peiró, M. A. (2006b): Antiguas intervenciones sobre piezas arqueológicas del Museo de Prehistoria de Valencia. P. Roig, J. C. Bernal, M. T. Moltó, E. Nebot, eds., *16 th International Meeting on Heritage Conservation, Preprints of the Papers to the Valencia Congress*, vol. 2, Universidad Politécnica de Valencia: 987-996.

Pasiés, T., Peiró, M. A. (2008): 80 anni di storia del restauro nel Museo di Prestoria di Valencia. G. Biscontin, G. Driussi, coords., *Atti del Convegno di Studi di Bressanone Restaurare y restauri. Metodi, compatibilità, cantieri*. Arcadia Ricerche, Marghera-Venezia: 869-875.

Pasiés, T., Peiró, M. A., Bonet, H., Doménech, T. (2006): Conservazione e restauro dell'insieme di ceramiche iberiche del Tossal de Sant Miquel (Lliria), appartenenti alla collezione del Museo de Prehistoria de Valencia. *IV Congresso Nazionale dell'IGIIC "Lo Stato dell'arte"*. Nardini, Siena: 407-414.

Pericot, L. (1966): En memoria de Salvador Espí. *Archivo de Prehistoria Levantina*, XI: 7-10.

Portell, J. D. (2003): Prior repairs: when should they be preserved? *Journal of the American Institute for Conservation*, 43(2): 363-380. <http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic42-02-010.html>

THE ENIGMA OF THE VESSEL

A MASTERPIECE OF IBERIAN ART

introduction

HELENA BONET ROSADO

Director of the Prehistory Museum of Valencia

Part of the “Treasures of the Prehistory Museum” cycle of temporary exhibitions, the show entitled “The Enigma of the Vessel. A Masterpiece of Iberian Art” is, without doubt, a very special exhibition for the Prehistory Museum. It includes the famous Vessel of the Warriors of Llíria, a unique, splendid, unparalleled ceramic piece which displays a level of artistic skill surpassing that seen in any other indigenous ceramic painting in the western Mediterranean. A vessel full of stories, from its discovery to its exhibition in the museum's halls.

The Vessel of the Warriors was discovered in 1934, in many pieces and partially burned, in a votive pit in Tossal de Sant Miquel (Llíria), the site of the ancient town of Edeta. The following year the finding was shared with the entire scientific community and has amassed a significant bibliography since, having been studied, interpreted and contextualized on multiple occasions. Today it is presented in all its glory after a recent clean and restoration, and is displayed in an attractive and educational manner together with documents, photographs, the excavation diary and the first original drawings of the frieze, which have been stored in the museum for more than eighty years and are now being shown to the public for the first time.

Both the exhibition and the catalogue examine the mysteries surrounding this exceptional piece: what and for whom was

it made? Which historical period does it belong to? Who was the artist who made this splendid artwork? Who commissioned it? Why was its final destination the votive pit of a temple? And, above all, what does the painted scene of the six armed cavalrymen and infantrymen, in parade formation, seek to tell us?

Once again, with this exhibition about the Vessel of the Warriors of Llíria, which coincides with the ninetieth anniversary of the foundation of the Museum of Prehistory of the Valencia Provincial Government, we invite all Valencians to discover and enjoy one of the greatest treasures of Iberian art, a masterpiece of pottery and painting from our ancient past.

the history of great vessel a

HELENA BONET ROSADO

One morning in August 1934

In June 1933 the Prehistoric Research Service (*Servicio de Investigación Prehistórica*, SIP) began its first excavation campaign in the Iberian settlement of Tossal de Sant Miquel, Llíria. The director of the SIP and the Museum of Prehistory, Isidro Ballester, decided to temporarily relocate the excavation works underway in the Iberian settlement of Bastida de les Alcusses (Moixent), after four seasons there had yielded fantastic results between 1928 and 1931. The main reason for this change was a reduction in funding to the SIP from

the Valencia Provincial Government, a ridiculously low subsidy which made it impossible to plan significant excavations and prevented workers from travelling or staying far from the city of Valencia (Pericot, 1954: XII). Meanwhile, this same year, Domingo Uriel, a primary school teacher from Llíria, donated a ceramic fragment decorated with figures to the Museum. His gift immediately created interest in the new Tossal de Sant Miquel site, one which was much closer to Valencia with good transport links. This fragment became known as the “Dama del Espejo” (Lady of the Mirror) and was found on the south side of the hill of San Miguel where the excavation campaign would begin a few months later (*La labor*, 1933: 10; Pericot, 1954: XII), at which point the excavations in Bastida de les Alcusses were abandoned permanently.

The short 1933 season yielded more than significant results from the excavation of the first ten rooms, immediately uncovering vessels with floral and geometric decorations as well as the first Iberian painted texts: “a pressing incentive to continue with these works” (*La labor*, 1933: 6). However, no fragments featuring figured decorations were found during this first season. The crucial discovery, which would allow excavation to continue, was made in 1934; in the words of Isidro Ballester: “a memorable date in Iberian studies” (Ballester, 1943: 16). On the 17 August 1934, the very day that year’s campaign began in the last room excavated in 1933, the first ceramics with figured decorations and inscriptions were found. This was just the beginning of the recovery of a large series of more than fifty vessels painted with figured scenes

and accompanying texts: an exceptional discovery for Iberian archaeology. During the following days, new pieces emerged with the excavation of one of the most important urban areas in the settlement — rooms 12, 13 and 14 — which have been interpreted, years later, as an urban temple (Bonet, 1995: 364-371). The 1934 season was a revelation and was followed by campaigns in 1935 and 1936 which were similarly significant.

In the excavation diary entry for 19 August 1934 (fig. 1), Lluís Pericot, with his ever-present pen and illegible handwriting, sketches numerous ceramic pots and describes the discovery of the first fragment of the Vessel of the Battle of Armoured Warriors: “they have found more... and various human figures in series... the Mycenaean Warrior Vase... and more...!” (*Díario de excavaciones no. 39*. Cerro San Miguel, 1933-1934: 18-19). This is the name that would be given to this famous vessel, a clear reference to the krater decorated with a procession of infantry which was found in Mycenae by Heinrich Schliemann in 1874 and which dates back to 1,200 BCE.

The same day, experts, teachers and school children from Llíria visited the excavations along with the Culture Minister, Ismael Barrera Juan, and the Civil Governor of Valencia, José Terrero Sánchez (Pericot, 1954: XIII). The visiting group swelled to twenty when it was joined by Domingo Uriel, Francisco Porcar, day labourers and numerous children. The eight photographs which immortalize this visit (fig. 2) capture Pericot taking notes and explaining the findings to an attentive audience. Meanwhile Salvador Espí, the supervisor-restorer from the SIP, kneels while taking out and stacking in wooden boxes an enormous amount of ceramic

fragments while also selecting those which could belong to the same vessel. We must keep in mind that this same day, in room 12 itself, various equally-famous pieces were uncovered, such as the Kalathos of the Dance, the Lebes of the Naval Battle and the Vessel of the Dismounted Horseman, among others.

Francisco Porcar, a SIP collaborator who made the first tracings of the decorations, hosted the dig team in his house in Llíria. It was there, in the garden where at that time the magnificent mosaic of The Twelve Trials of Hercules was preserved (which today is displayed in the National Archaeological Museum in Madrid), that the boxes of findings from the excavations were deposited, the material washed, and the vessels classified before being sent to the Museum. Lluís Pericot tells us how Salvador Espí would catch the train from Llíria to Valencia every Sunday, carrying a bag of ceramics which he took to the museum to clean the following week: “In this way we realised the treasures that place was hiding” (Pericot, 1954: XII; Pericot, 1966: 9). He also made these comments at the end of the season: “And so ended the unforgettable days of August 1934, when in the rooms we had chosen at random to excavate, ceramic fragments emerged which, even without being washed, displayed truly wonderful human figures and animals, inscriptions and scenes” (Pericot, 1954, XIII).

From the site to the museum

The 1934 season finished in September and, given the extreme scientific interest in the decorations, the SIP decided to disclose them immediately, accelerating their restoration, making tracings and meticulous drawings of

the scenes, many times without waiting for their complete reconstruction. This required all the ceramic pieces in the storage boxes to be washed although many of them were still at Casa Porcar (*La labor*, 1942: 19).

Salvador Espí immediately started the reconstruction of the Vessel of the Warriors, along with many others, in the restoration laboratory in the basement of the Palau de la Generalitat (fig. 3). Very few fragments were missing, as was the case with most of the vessels found during these campaigns. This can be explained, at least in part, by the work of Espí at the dig site. It was there that he found and selected, from among hundreds of fragments, the pieces belonging to each vessel, which he would later restore himself. This was a tremendous task which was undervalued and badly paid at the time (Pasés and Peiró, 2006: 173-174), but it was also critical for the subsequent study, publication and display of the exceptional collection which raised the prestige of the SIP. Even today, a large part of the vessels from Llíria on display in our Museum are old restorations by Espí which, despite the methods and products used at the time, have preserved the pieces for 82 years and through transport between different Museum premises. Indeed, the temporary exhibition which is the subject of this catalogue is the presentation of this valuable museum piece following a new cleaning and restoration intervention, as well as a chance to pay homage to the team of enthusiastic professionals who revolutionised our understanding of Iberian culture almost 90 years ago. In fact, the Vessel of the Warriors was so delicate that it has only left the museum once in all these years, to be

displayed in a 1966 exhibition in Madrid entitled “National ceramics exhibition. From prehistory to our times”, under the sponsorship of the Directorate General for Fine Arts (*La labor*, 1968: 82).

Returning to 1935, once the pottery from Sant Miquel had been restored, the Vessel of the Warriors was exhibited in the Golden Hall of the Palau de la Generalitat. In the third hall, dedicated to the Iron Age and Iberian Culture, it shared centre stage, in a sizeable wooden display case, with the large Vessel of the Deer Hunt (fig. 4). On a wall, the framed original drawing of the development of the Vessel of the Warriors can clearly be seen, emphasizing its status as a masterpiece which clearly surpasses the rest of the Llirian findings.

The Civil War years, of course, caused a period of insecurity about the Museum's future. The bombings in the city of Valencia in February 1938 necessitated the movement of the materials to the basement of the Palau de la Generalitat. The Board for the Seizure, Protection and Conservation of the National Artistic Treasures of Valencia ordered that the Museum's collections be moved to the Board's other storage facilities. Fortunately, Isidro Ballester was steadfast in opposing this order and so saved the pieces from new movements and risks (De Pedro, 2006: 63-65).

In 1940 the Museum reopened and the excavations at Tossal de Sant Miquel started once again, having stopped on 16 July 1936, two days before the coup against the Republican Government and without a single comment in the excavation diary. In 1955 the SIP and Museum moved to a new headquarters in the Palau de la Batlia, maintaining the arrangement of

the collections, until moving to their final and current location in the old Casa de la Beneficencia in 1982. This final move between sites was quite dramatic. The Provincial Government took advantage of the quiet month of August to order the transfer of all the collections and the library, causing the director at the time, Domingo Fletcher, to interrupt his holidays. In record time, the entire collection of the Provincial Museum was moved through the narrow streets of Valencia's El Carmen quarter. Sitting in a Provincial Government truck, the restorers José María Montañana and Rafael Fambuena, and SIP collaborators Ma Jesús de Pedro and Empar Juan, carried the most delicate vessels, including the Vessel of the Warriors, on their laps and in their arms. Once more, the role played by SIP staff and collaborators in this transfer was critical: the collections of the Prehistory Museum arrived at the new site in good condition.

After a long period of more than ten years during which the permanent exhibition halls of the Centro Cultural de La Beneficencia were closed, in 1983 the director of the Prehistory Museum at the time, Enrique Pla, put together a temporary exhibition about Iberian culture (Pla, 1983) in which the Vessel of the Warriors, the masterpiece of Iberian art, was displayed. Finally, in 1995 and under the direction of Bernat Martí, the new Prehistory Museum was opened with a hall dedicated to the town of Edeta and its territory. The Vessel of the Warriors, once again, and as is the case today, was given pride of place together with other equally famous vessels from Tossal de Sant Miquel, which were displayed in all their glory (Martí, 1995: 124).

From the museum to universal scientific recognition

In the winter of 1935, SIP management decided to take advantage of the publication of the Valencia Provincial Government annual report to publish, in *La labor del Servicio de Investigación Prehistórica y su museo en el pasado año 1934*, a detailed study of the excavations with a considerable number of graphics, thereby publicising the most notable findings from the campaign in Tossal de Sant Miquel (Llíria): the decorated Iberian vessels and inscriptions.

The quick publication of the tracings and drawing by Francisco Porcar and José Alcácer (fig. 5) of the figured vessels and the Iberian texts associated with them made Tossal de Sant Miquel a reference point in Iberian Peninsula protohistory. The Valencian finds were soon used to illustrate entries on Iberian history (of which little was known at the time) in reference works such as a 1936-1939 supplement of the Universal Encyclopaedia Espasa-Calpe (Bonet, 1995: 74). Keep in mind that at this time the ceramic figures of l'Alcúdia d'Elx, discovered by Albertini in 1906, were already well-known and that in 1929 Obermaier and Heiss coined the term symbolic style to refer to the Elche-Archena group. Meanwhile, the new finds from Llíria led Isidro Ballester to refer to the Edetan's own products with the term “Oliva-Liria narrative style” (*La labor*, 1935: 46).

The Vessel of the Battle of the Armoured Warriors (fig. 6), as it was titled in the first publication, is the last of the ten vessels discussed. This is a preliminary study and, while waiting for the complete restoration of the series, the vessels are identified using highly particular names which are

“sometimes inappropriate, but preferable to the cold individualization of a number” (*La labor*, 1935: 21). However, decades later almost all of them continue to be recognised and titled exactly as they were named by their finders. In the case which most interests us, studies have gradually simplified its name until today we know it as the Vessel of the Warriors of Llíria. In that first publication the frieze is described in detail, where an exceptional feature is the presence of scale armour and helmets, worn by both cavalry and infantry; a feature which would spark a great deal of debate between researchers regarding the dating and origins of the vessel (Pericot, 1979; Bonet, 1995: 437-439).

In 1934, the year in which the first figured decorations from Llíria appeared, Bosch Gimpera (1944) proposed early production dates for the pieces, between the 4th and 3rd centuries BCE, believing Greek ceramics to have inspired the Iberian decorations. In contrast to this hypothesis, García y Bellido (1943: 91) proposed a later date range, between the 2nd century BCE and 1st century AD. They based this range, above all, on the depictions of *lorica squamata* (scale armour) as well as the long shield or *scutum*, and the high boots or *caligae*, defensive Roman weapons which had links to the Sertorian War (82-72 B.C.E.). The opinion of Valencian scholars was split between Ballester's initial proposal (1943), which put forward a date in the 3rd century BCE, and that of Fletcher (1956), who related the destruction of the Tossal de Sant Miquel settlement with the Battle of Lauro (76 BCE) (Pericot, 1954: XVII-XXXI).

As Fernando Quesada has noted numerous times (1997; 2010) (see Quesada

in this catalogue) the scale helmets could be explained by a painting filler technique, and the scales are not necessarily metal plates but rather some sort of protective textile layer; moreover, the *lorica squamata* could be Carthaginian or may even be worn by Iberian soldiers serving the Carthaginians, given that these vessels are dated to between the end of the 3rd century and the start of the 2nd century BCE (Bonet, 1995: 521). In any case, there is no archaeological evidence of the presence of scale helmets in the Iberian world and, indeed, they were barely used in the entire central and western Mediterranean region in this period (Quesada, 2010: 159).

All these details from the Vessel were accurately drawn in Francisco Porcar's first tracings and sketches, in which the lost and broken sections of the decoration are represented. Moreover, when it was very difficult to see the details, he drew a grid or dots. Many of the vessels, such as the Vessel of the Warriors, were drawn again by José Alcácer for the publication of the *Corpus Vasorum Hispanorum* and there are even versions where the decorations have been completed despite the missing fragments (Ballester *et al.*, 1954). Today the originals are preserved as documentary treasures in the SIP archives. Indeed, the tracings and sketches, as well as the photoengravings and printing plates for the *Corpus Vasorum Hispanorum* (fig. 7) were displayed in the temporary exhibition: “Archaeology in black and white. *La labor del SIP 1927-1950*” which the Museum organized in 2006 (Bonet *et al.*, 2006; Aranegui, 2006: 197-202).

The figures which feature in the scene on the Vessel, the decorative motifs, the floral world which surrounds them, the painting

technique and the iconography of the frieze itself, have placed the Vessel, from the first publications, within the so-called “narrative style” (*La labor*, 1935). And within Edetan production, Isidro Ballester (1943: 114) classifies the Vessel of the Warriors as the highest expression of the “second style of contoured or drawn figures” which presents “an exuberant and Baroque ornamentation, generally using plants to fill the free spaces in the areas which carry the scenes, until sometimes they obscure and cover them with their leafiness”. It has also been called “florid style” (Elvira, 1979) due to this abundance of geometric and plant motifs and the obsessive tendency to *horror vacui*, to fill in all empty space. On the other hand the painting technique used is fairly widespread among Edetan pieces as we see in other vessels, such as the Kalathos of the Dance or the Lebes of the Warrior Dance, to name the most well-known examples. That said, the decorations on such vessels does not come close to the level of detail or virtuosity seen on the Vessel of the Warriors (Bonet, 1995: 440; Aranegui, 1997: 49; Aranegui *et al.*, 1997: 155; Pérez Ballester and Mata, 1998: 155). Spanish researchers have also debated the different meanings and interpretations of the scenes on the Llírian vessels, of course including that seen on the Vessel of the Warriors. While it was initially interpreted as a historic combat scene, as suggested by its finders and the first academics to study it (García y Bellido, 1943: 90-99), over time various readings have been offered, such as a military parade (Aranegui, 1997: 61), a heroic confrontation between two communities (Olmos *et al.*, 1992: 140) or a cavalcade associated with a funeral rite with

military origins (Bendala, 2017: 121) (see Quesada in this catalogue).

The purpose of this paper is not to revisit everything previously written about the Vessel of the Warriors since it first featured in a publication in 1934 and, consequently, these publications are listed in the bibliography appendix. Nearly a century has passed in which papers and studies regarding many debatable aspects of the famous scene have not ceased to be published. Technological, chronological, functional and interpretative features which bring us closer to the life of the Iberians, in its distinctive social, economic and symbolic aspects. Furthermore, the singularity of the Vessel of the Warriors is enhanced by its archaeological and documentary value as a unique piece which has represented, and continues to represent, a milestone in the history of Iberian studies. It has enabled scholars to specify the periodization and dating of Iberian ceramics, differentiate styles and workshops and, above all, learn about the society which commissioned this exceptional piece. As we can see, the Vessel has not and will not cease to be an object of study and a source of documentation while there continue to be new lines of investigation

On the other hand, we do not want to conclude without evaluating its impact in terms of heritage and identity. The images of cavalry and infantry on the Vessel of the Warriors are used to illustrate school books, university texts, encyclopaedias and museum halls all over the Iberian Peninsula but its powerful iconographic message goes further than the fields of science and education, transforming it into an image identified not

only with the settlement of Llíria (fig. 8) but with the entire Valencian region. The Vessel of the Warriors is, together with the Lady of Elche or the Horseman of Bastida, one of the most emblematic and iconic pieces of Iberian culture and, consequently, of the pre-Roman history of our country.

Figure captions

Fig. 1. Excavation diary page from 19 August 1934, in which Lluís Pericot describes and sketches the first fragments of the Vessel of the Warriors. Photo: R. de Lluís. SIP archives.

Fig. 2. Series of photographs which record a day visit to the excavations. Lluís Pericot is seen taking notes and explaining the discoveries to the public while Salvador Espí is stacking the day's findings in boxes.

Fig. 3. The Vessel of the Warriors undergoing reconstruction in the laboratory at the Prehistory Museum. 1935. SIP archives.

Fig. 4. Hall of the Prehistory Museum dedicated to Iberian culture. In the foreground is the Vessel of the Warriors from Llíria. Golden hall of the Palau de la Generalitat. 1946. Foto Sanchís. SIP archives.

Fig. 5. Reproduction and drawing by José Alcácer, following in the footsteps of Francisco Porcar, of the decoration of the Vessel of the Warriors. Beginning of 1950. SIP archives.

Fig. 6. Vessel of the Warriors of Tossal de Sant Miquel, Llíria. Circa 1940. Glass plate. Photo by Casa Grollo. SIP archives.

Fig. 7. Photoengraving and printing plate of the Vessel of the Warriors for the publication of the *Corpus Vasorum Hispanorum*. Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria. 1954.

Fig. 8. Falla in the Plaça Major of Llíria in 2009, designed by artist José Manuel Martínez.

biography of an iconic vessel

CONSUELO MATA PARREÑO

Having learnt about the journey of the Vessel of the Warriors since its discovery, we will now try to uncover its life story, attempting to answer questions such as "who commissioned its production?" and "what was it used for?" A crucial part of responding to these questions is to consider the place it was found, as well as the objects, vessels and materials found with it.

An exceptional commission

The Vessel of the Warriors is, according to the typology of Iberian ceramics (Mata and Bonet, 1992), a lebes. In other words, a medium-depth container with a spherical body, wide mouth, stand and no handles. These vessels vary widely in their size and decoration, which were determined by their intended use. They were used to contain both liquids and solids. However, due to their wide mouth, they must have been used for products which were to be consumed fairly quickly (figs. 1 and 6). Similar vessels have been found from ancient Greece made both from ceramic (lebes) and bronze (dinos). In symposia, these vessels may have been used in place of kraters as containers in which to mix wine and water, or perhaps as a place for attendees to wash their hands before the banquet. Metal examples were given to athletes as prizes and left in temples as offerings (Daremberg and Saglio, 1918: t. I, 1553-1554; t. III, 1001).

Without doubt, the Vessel of the Warriors was a commissioned item, a unique piece for a special occasion or particular use, such as those defined for the classical Greek world by Webster (1972) and for Iberian culture by Olmos (1987). These commissions were made to contain the ashes of the dead, acting as a funerary urn; to be left as offerings in a sacred place; or to be exhibited in an aristocratic house as a display of wealth. These vessels are exceptional more for their decorations than their shapes or sizes, above all those which present figurative scenes which were few in number and in limited circulation (Mata 1997: 42-48). They were the best way to represent the higher ranks of Iberian society as they were singular pieces carrying unique images. Even the few examples which carry repeated scenes, such as those on the Cabezo de Alcalá kalathos (Azaila) and the Cabezo de la Guardia kalathos (Alcorisa) (Cabré, 1944: figs. 45, 48 and plate. 32; Pericot, 1979: figs. 406-411), contain certain variations which customize them.

Although not the case with the Vessel of the Warriors, the decorations of human figures and animals on these vessels could be combined with texts which emphasised the aristocratic nature of the scenes, perhaps individualizing the protagonists, the places or a specific event. At the same time they tell us about the existence of an erudite clientele in the Iberian settlement, in addition to artisans who were able to write.

The exceptional nature of the Vessel of the Warriors can be seen, firstly, in the delicate pottery work which shaped it; particularly notable is how thin its walls are (less than 3 mm) (fig. 1). Its measurements

(mouth ø 51.5 cm, base ø 19.5 cm, height 42.6 cm) make it the largest known Iberian lebes. Moreover, it carries exceptional iconography in which six cavalrymen, brandishing their weapons, are preceded by two infantrymen with falcata (a sword with a single curved edge) and spears, facing four infantrymen with shields and spears. It may represent a dance, an exhibition or a bloodless confrontation (see Quesada in this catalogue), but what is certain is that it shows a scene featuring only men, surrounded by lush but unreal vegetation. Leaves and flowers accompany the figures without any intention of representing the landscape in which the scene occurs. At the most, the vegetation indicates that the action is taking place outdoors.

Its singular and characteristic painting style is evidence of it being commissioned from a prominent artist who either produced few public works or whose other pieces have not survived (see Aranegui in this catalogue). Among the more than 100 vessels with figured decorations catalogued in Tossal de Sant Miquel, only four can be attributed to the same maker or his workshop: the Plate of Scaled Fish (fig. 2) and the Lebes of the Man of the Situla with scenes of dancing and a procession of horsemen, found in the same building as the Vessel of the Warriors (fig. 8); as well as another fragment of a lebes featuring a musician, found in room 18, and a ceramic fragment showing an infantryman found in room 78 (Bonet, 1995: figs. 35, 36, 53 and 107). One of the pictorial techniques used exclusively on the Vessel of the Warriors is the herringbone pattern to represent the horses' hair; while the scale pattern on the armour and helmets of the warriors is

repeated on the aforementioned Plate of Scaled Fish. Other elements which have allowed the identification of the artist or workshop are the profiles of the people, the horses' tack, the flowers and leaves (Bonet, 1995: 440, fig. 216).

Therefore we are dealing with commissions from noble Edetan families to specialized artisans who worked at the request of the elite, reflecting activities pertinent to their class (Bonet, 1995: 464).

Where was it found?

The Iberian settlement of Edeta was destroyed between 175 and 150 BCE and a large part of it lay buried beneath rubble until the present day (fig. 3). Rome imposed a new political-administrative model to organize the territory which led to the abandonment of most of the hillside settlements in favour of those on level ground, including the town. In this way a unique archaeological record was left forgotten below ground. Among the numerous and significant findings from Tossal de Sant Miquel is a building made up of three floors, situated on block 4 of the south side of the town (fig. 4). The Vessel of the Warriors was found in one of the rooms in this building.

When it was found, the excavators allocated it to rooms 12 and 13, as the spaces under excavation were called (Ballester *et al.*, 1954: 60-61). Room 12 was located in a corner of room 13 and next to room 14, and both were connected by some stairs (fig. 5). In the excavation diary it is described as a space measuring 1.6 x 2 m and 2 m deep, which was interpreted as a pit. At the bottom there were stones, earth

and some ceramics. Later ashes and carbon were found, with a great deal of ceramic and terracotta material. Above this was a layer of red clay which contained no archaeological material — without doubt the result of the collapse of the adobe walls — and, finally, scorched earth. The few materials recovered from room 13 were found next to the walls of room 12, and are almost certain to have come from the latter room.

A review of the layout and objects of Tossal de Sant Miquel, as well an updated planimetric survey, enabled these three rooms to be interpreted as an urban sanctuary about 70 m² in area, made up of a courtyard with a small pit in one of the corners, and an entrance with four steps which led to the interior room, partially paved with adobe bricks. In the centre of the room there was a standing stone, in the style of a monolith or baetylus, 60 cm in height and with traces of plaster (Bonet, 1995: 364-366).

There is a notable absence in these three spaces of tools and goods of a domestic nature such as a fireplace, oven, mill, press or kitchen ceramics. In contrast, many exceptional ceramics, iron objects, lamps, terracotta pieces, crockery and drinking vessels were found, produced both locally and imported, particularly in the pit.

What was it used for?

The majority of the fragments of the Vessel of the Warriors were found in the temple pit. However, that was not its final destination. Before we reach that endpoint, we will consider who commissioned the Vessel and what it was used for. These are not easy questions to answer, particularly if we remember that the Vessel was found during

an excavation carried out in the 1930s using methods very different to those used today.

We cannot know if the Vessel of the Warriors was on display in a house for a time or whether it was always designed to be used exclusively in a ceremony or to be deposited as an offering without prior use. The trials and tribulations suffered by the Vessel prevent, among other things, any successful analysis of organic residues. That being said, this will not stop us from hypothesizing.

The scene of exhibition depicted on the Vessel suggests that a man commissioned the piece, most certainly to praise some masculine feat. This man would have belonged to the Edetan elite and, consequently, have had sufficient purchasing power and social prestige to commission and buy such an exclusive piece.

In Tossal de Sant Miquel, the aristocratic families lived in large houses such as those on block 7 (Bonet, 1995: 367-369) (fig. 5). It was in this house, along with in the temple, that the greatest number of pieces with complex decorations accumulated; but while on the temple pieces there are depictions of men, women and mixed-gender scenes, those found in the houses only feature men. Moreover, the houses contained features and items such as ovens, large mills and a press, which were not found in other rooms of the excavated area. One of the rooms in house 2 (room 41) has been interpreted as a meeting place because it contained a bench, crockery and drinking vessels, a pestle and mortar, a pot, stands, lebetes, an Iberian phiala and small drinking cups. Almost all these pieces are related to dining events and are similar to those deposited in the temple.

Temples may have had a votive pit,

or *favissa*, where offerings were deposited during one or various ceremonies. In other words, these pits were places where offerings to the temple were left and purified when there was no longer space for them in the temple itself. This last option was defended as a possibility for the Tossal de Sant Miquel pit by Carmen Aranegui (1997).

As part of a ceremony, we have already said that the lebetes may have been used to mix wine with another product such as water, honey and aromatic herbs. Crockery and drinking vessels were found inside the pit and in the adjoining room (room 14), as well as other lebetes, lamps, small servers for spices, and a pestle and mortar (figs. 7 and 8). The discovery of pitchers and vessels to serve liquids indicates that the host or another person poured the wine for his guests who used individual cups, evidence of a close relationship between them. Three of these pitchers have eyes painted on the rim and would have had a symbolic role in the ceremony (Vives-Ferrández and López-Bertran, 2017).

The number of diners who might have taken part in this celebration can be estimated by counting the cups recovered because they were intended for individual use. There are nine in total, of which six ended up in the pit. It seems a low number, but the space for such meetings is not very large (almost 27 m²) and, in general, active participants in the libations and symposia of the classical world were not numerous either.

The 72-litre capacity of the Vessel of the Warriors would have allowed each participant to consume between 6 and 8 litres of wine (the capacity has been calculated following the proposal of

Marimón, 2010). These figures would increase to 20 and 27 litres if all the lebetes found were part of the same ceremony. These are significant amounts if we consider the known figures from the Roman world. According to the literary references gathered by Tchernia (1986: 20 and 23-25), we know that a slave of Caton received 0.75 litres of wine a day. Horace advised drinking 0.54 litres at a frugal meal, Marcial (I-27) got drunk on 2.27 litres, and in a modest *convivium* 1.3 litres of wine could be drunk per diner.

In contrast, in a symposium, quantities could be consumed which were similar to those drunk at the Iberian events. In a 4th century BCE Greek text attributed to the poet Eubulus, the actions of a *simposiarca* are described, that is the person responsible for mixing wine and water in the krater: "I only prepare three kraters for sensible men: one for health (which they will drink first), the second for love and pleasure, and the third to sleep. When the third is finished, the wise men go home. The fourth krater is not mine, it belongs to bad behaviour; the fifth to shouting; the sixth to coarseness and insults; the seventh to blows; the eighth to breaking furniture; the ninth to depression; the tenth to madness and oblivion". Anecdotally, and in accordance with Eubulus' ironic tale, the Iberian temple may have witnessed the state of coarseness and insults, as long as all the recipients were taking part in the same ceremony and consuming alcoholic drinks. Even so, we do not have any information about the duration of an event of this type in the Iberian period either.

Another difficult question is whether the contents of the pit correspond to the last

ceremony held in the temple before it was destroyed and burned, or if the remains are the result of the deposit of various offerings. The layering described in the excavation diary seems to indicate the majority of the remains were found together, in other words, that they corresponded either to a single event or to several which happened within a very short space of time. In any case, we are looking at events with multiple participants, as shown by the scenes on the vessels where both men and women are depicted. Also found in the pit, together with the Vessel of the Warriors, were the Lebes of the Naval Battle — whose decorations feature only men —, the Kalathos of the Dance — where men and women are shown processing to the sound of music (figs. 6 and 7) —, and other objects such as spindle whorls, terracotta pieces — female and male — and one in the form of a bird (Bonet, 1995: fig. 33).

In rooms 13 and 14, next to the pit, vessels were also found whose decorations represent men and women. Those showing men include the Lebes of the Dismounted Horseman and those depicting women include a ceramic fragment showing a seated woman. Another lebes, whose decorations show a mixed-gender dance, horsemen and musicians, was also uncovered together with agricultural implements, lamps, loom weights, and a pestle and mortar (fig. 8).

Whether the findings come from one deposit or are the results of various, we can be sure that the Edetan temple hosted mixed-gender ceremonies, given that those who brought the offerings, either together or in separate events, were both men and women. These group celebrations must have been the practices carried out most frequently in the

sanctuary, and those for which these unique and personalized vessels were commissioned and/or used. The scenes depicted on them are a reflection of the fears, aspirations and desires of the participants.

Figure captions

Fig. 1. View of the Vessel of the Warriors. Photo: R. de Luis. SIP archives.

Fig. 2. Plate with Scaled Fish found in the votive pit. Photo: R. de Luis. SIP archives.

Fig. 3. South slope of Tossal de Sant Miquel (Llíria) with markings where the temple was found, today covered by earth from the excavations.

Fig. 4. Floor and room of the temple (according to H. Bonet, 1995), and virtual reconstruction of the sector excavated in Tossal de Sant Miquel with markings showing the temple. Drawing by H. Bonet and A. Sánchez.

Fig. 5. Rooms 12 and 13 while under excavation in 1934. To the right the steps to access room 14. SIP archives.

Fig. 6. The Vessel of the Warriors and the Vessel of the Naval Battle from the votive pit (room 12) and the Vessel of the Dismounted Horseman found in the courtyard (room 13). According to H. Bonet, 1995.

Fig. 7. Selection of ceramics found in the pit (room 12). According to H. Bonet, 1995.

Fig. 8. Selection of ceramics and agricultural tools from the temple (room 14). According to H. Bonet, 1995.

the masterpiece of iberian painting

CARMEN ARANEGUI GASCÓ

The decoration of ceramic vessels in the 3rd and 2nd centuries BCE

The artistic quality displayed on the Vessel of the Armoured¹ Warriors of Edeta (Tossal de Sant Miquel, Llíria) surpasses that seen in all other indigenous ceramic painting during the late Hellenistic period in the western Mediterranean. However, the period to which the Vessel belongs witnessed narratives depicted on medium or small formats transition to media other than ceramic vessels. This is also what occurred in the classical tradition. Terracotta pieces, metal objects, steles, as well as buildings, in their exterior or internal decoration, were the preferred ways to exhibit the visual language of these centuries. Meanwhile, the final versions of the red-figure or overpainted ceramics of Italy or Sicily (Todisco, 2012) progressively resorted to floral garlands until, finally, black varnished tableware prevailed with palmettes and rosettes incised using a stylus. Only this last mode of production had industrial manufacturing centres along the Iberian Mediterranean coast, from Roses (Girona) to Cadiz, logically in a colonial

context² (Puig i Griessenberger, 2010: 79-88; Niveau de Villedary, 2003).

The Iberian context, more due to its themes than the chronological discrepancy of more than a century, refutes the idea that the scenes on Iberian ceramics are attempting to reflect the red-figure Greek style. This was Bosch's hypothesis (1915), in accordance with the diffusionistic approach of his time, which had already questioned the Mycenaean hypothesis (Perrot and Chipiez, 1894: 940, no. 5) but insisted on Greek influence as a generator of Iberian culture, taking as evidence the Attic vessels with red figures found at the dig sites. At that time decorations characteristic of Edeta³ had yet to be found, but the Kalathos of Archena came to light in the early 20th century (Pijoan, 1911-1912: 241-262) and around 1924 the *Tinaja* of Castellar de Oliva was discovered. Both were presented as the first *warrior vessels*, finds which were repeated later at Edeta, La Serreta (Alcoi, Cocentaina, Penàguila) and El Cigarralejo (Mula).

Today these representations are better understood by attributing them to the imaginative world of a society whose upper echelons distinguished themselves through the consumption of exclusive, locally-produced objects, which were explicitly different from those imported. In this way, certain Iberian elites acted like the Daunians of Apulia (fig. 1) in the 3rd century BCE or the natives of Lavello in the Basilicata

region, who rejected traditionally Hellenistic images and created their own repertoire and themes with human scenes (Tagliente, 2002: 129-140). In the Iberian sphere, this local repertoire consisted in good-quality, wheel-turned vessels, which stand out in Llíria due to their figurative friezes painted with brushes and red pigments. The number of scenes of men in military clothing, on foot or horseback, surpasses the frequency in which hunting, dancing, or other scenes involving women are depicted. These are the themes with which, from Lleida to Albacete and Murcia, with a few exceptions further south, the local people sent their own messages. Messages which were equivalent, although displaying alternative content and different aesthetic culture, to those of the aforementioned Italic peoples. The most striking thing is that these painted Iberian ceramics are not the epilogue to or the replica of any established tableware, but rather an authentic approach.

In the Iberian region, in contrast to all others, it is interesting to remember that in the 3rd century BCE the Edetans, Ilercavons, Contestans and Mastienos had foregone the use of monumental tombs (the majority of which are associated with stone sculpture and Attic imports with figures) and adopted their own ceramics as an expression of identity, lowering the impact of the image on viewers by displaying it on a smaller medium (Careri *et al.*, 2009). In effect, when funerary

1.- The term *armoured*, employed in the first publication about this vessel, is used here without any assumption that it is technically or militarily accurate, given that the decorations may depict simple textile doublers. Figurative sculpture and other findings show us that the Iberian warrior of the 5th century BCE protected his torso with disc armour, in the form of a cardiophylax, of which we have not yet found any record in ceramic painting. This title is used exclusively for this case, which is unique in the repertoire of Iberian iconography, because from it we are able to make some inferences about the frieze.

2.- Varnished wares were not produced in Sagunt in sufficient volume to enable manufacture to be classed as industrial (Pascual, 1998: 87-103).

3.- It was precisely the SIP excavations in Bastida de les Alcusses which demonstrated that Attic red-figure ceramics are associated with Iberian ceramics with geometric decorations, while the narrative style of Llíria is contemporary to the Campanian black-glaze pottery.

ostentation declines, a wide geographical area, greater than the preceding area in which the monumental tomb was used (but not including Andalucia), started to offer tableware which expressed their traditions, more often illustrated on storage containers than on dinner services. These pieces were deposited, probably as offering containers, either in notable tombs, such as those at Cabezo del Tío Pío (Archena) (Tortosa, 1999: 167-171), El Castellar (Oliva) (Aranegui, 2004: 229-238), El Corral de Saus (Moixent) (Izquierdo, 1996: 239-262) or La Hoya de Santa Ana (Chinchilla) (Abad and Sanz, 1995: 73-84; Martínez Picazo, 2017), or in symbolic places in *oppidum*, as occurred first in Edeta (Bonet, 1995: 437-449) and La Serreta (Olmos and Grau, 2005: 79-98) and, at a much later date, in Ilici (l'Alcúdia d'Elx) (Ronda and Tendero, 2013: 139-161), Kelin (Los Villares, Caudete de las Fuentes) (Mata, 2014: 41-46), Libisosa (Lezuza) (Uroz, 2013: 51-73), Azaila (Zaragoza) (Maestro, 2015: 577-582) and Alcorisa (Teruel) (Maestro, 2013-2014: 71-91). In this way, celebrations depicted in necropoleis and *oppida* contributed to the construction of collective memory until the late Iberian period, although we cannot be sure of an exclusive association of a theme with one or the other. In the course of Romanization this custom continued to spread up to the Celtiberian area, adapting its language to new circumstances.

Friezes with scenes elevate the status of utilitarian ceramics. They appear on vessels made to commission, which give them

unique status in the Iberian case (Aranegui, 1997: 164-165). The user describes the theme so the painter can depict it using a paintbrush in ochre or red tones, in accordance with parameters particular to Iberian painting. All this implies the existence of scene painters working for the oligarchy.

The Vessel of the Armoured Warriors: the painter's skills

The skill with which the painter captures the continuous frieze, with incredibly fine strokes which give a plasticity to both the corporeality of the horses, the cavalrymen and infantrymen and even to the filler motifs, combines with an agile expression of the movement of the action. The brisk pace of the infantrymen is in time with the trotting of the horses (fig. 2) and even with the orientation of the ivy leaves which also signal the left to right direction in which the far from monotonous procession unfolds. The artist can be seen to dominate the hierarchy of the narrative through the use of compositional devices. Moreover, the fact that a cavalryman or infantryman is not wearing scale armour can be seen as intentional (fig. 3), something which must have a meaning in the context of the event being described. Although six cavalrymen and six infantrymen are depicted, the key to the scene lies in the second of these groups, as it contains a peculiar feature: the only figure wearing a helmet with a plumed crest and carrying a lance and falcata (a sword with a single curved edge) seems to be setting the tempo

with which the infantryman in front of him has to use his falcata to strike the shield of the man in front of him, making the rest of the line look backwards while advancing. The painter captures the twisting of the figures' bodies with skill (fig. 4). It is this order which energizes the scene.

All this action takes place against a background of stelliform symbols, rosettes, flowers and stems which recreate a fertile and conciliatory environment in honour of the skilful infantrymen, who handle their arms with certainty, and the cavalrymen who exhibit their horsemanship by riding apparently bareback and jineta-style, with their spears held aloft to maintain balance. As a matter of fact, their posture and the striking brow bands of their horses exemplify the setting of a military parade (fig. 5), while the frieze manages to convey the measured rhythm of a festive cavalcade.

The spontaneity of the drawing, the facial harmony expressed in the eyes, the clothing and offensive and defensive weapons, the composition of the figures and the sequential rhythm, not only suggest a skilled hand but also a level of artistic education which cannot be attributed to a novice painter. And the issue is, because there are very few known examples (and these are all associated with Edeta) among the Iberian ceramic painting repertoire which may be considered to be of equal or superior artistic quality to the Vessel of the Armoured Warriors, the learning of the painter escapes our notice⁴. We do not know where he acquired his skills but we can

4.- A similar problem, translated to stone sculpture, has led to a consideration of the activity of Greek, Magna Grecian and Punic sculptors (Faustoferri, 2000: 315-323), and even the Ibicencos (Sala, 2007: 51-82), among the Iberians, something also susceptible to consideration if we accept that there was contact between Iberians and external workshops. However, with regard to ceramic painting, the possibility of itinerant artists has scarcely been proposed (Aranegui, 2012: 265-275), although, when considering pieces such as those which concern us, references to exterior influences disappear due to the inability to provide similar contemporary models.

confirm that he was in full possession of them when he made the pieces which concern us.

Differences and similarities to comparable Edetan productions

If we examine the Edetan collection, another incomplete lebes from the temple, found in room 14, is the piece which comes closest to the vessel under consideration due to the skill with which it is painted. The Vessel of the Man of the Situla, also known as the Vessels of the Dancers, depicts men and women dancing to the sound of music, accompanied by horsemen and a scene of a figure bearing an “acetre” situla before a seated figure.

Nevertheless, examination of the shape of the eyes of the men and women reveals differences between these figures and those on the Vessel of the Armoured Warriors. Further differences emerge when examining the warriors’ bodies: none of them are wearing scale armour but rather doublets represented by diagonal lines, the same as those on the women’s tunics, which are reminiscent of a cloth (fig. 6). Furthermore, there are Iberian inscriptions in the upper part of the entire frieze, which indicate the association of images and written phrases — not only words — although this is not the norm in the epigraphy of the sacred pit or favissa. As shown, for example, by the two-word inscription on the Lebes of the Naval Battle, which appear as different texts, without any repetition of epigraphic formulae (Simón, 2012: 271-273). Consequently these fragments may be attributed to a competent artist, perhaps to an apprentice of the master craftsman, who seems closer to real Iberian life, as the inscription also affirms.

A re-examination of the iconography of the Iberian warrior’s torso on the vessels

of the group decorated with the so-called “florid” narrative style reveals a significantly more rigid style of drawing, with thicker brushstrokes, and confirms the armour seen on the Vessel of the Armoured Warriors as exceptional, as was already made clear in the *Corpus Vasorum Hispanorum* illustrations summary (motifs 482 to 517). The bodies of all the other warriors are covered with what appears to be cloth of variable splendour. Sometimes straps can be seen (fig. 7), and straps crossed under the neck – synonymous with distinction (Aranegui, 1996: 91-121) – are often present, although they are absent in the frieze which is the focus of this exhibition. Consequently the representation of scaled armour on the Vessel of the Armoured Warriors is an exceptional detail created by a master painter who saw fit to introduce diversity into military parades, giving select warriors an item of clothing which cannot be proved to have corresponded to the Iberian panoply. It is a resource which is repeated in the image system, consistent with alluding to something older or more luxurious, to give depth to a narrative through a determined code of forms that the public understood (Lissarrague, 1990). The depiction of the scaled armour may have been a request of whoever commissioned the Vessel, although it was executed with skill by the painter. However, this resource does not appear to have been used systematically in Edeta.

One element which can be confirmed to recur in this code of forms is the plumed helmet. The helmet with a crest, worn by the main character on our Vessel of the Armoured Warriors, was also drawn by someone who knew this typology well. However, there are

more occurrences of this form, which leads to the conclusion that it was a culturally-known attribute, not only because it was contemporary with this ceramic painting, but because it conferred rank on those wearing it by alluding to a heroic age on which the group memory was built.

The consistent use of falcatas and spears, adorned shields and harnessed horses, floral motifs and texts and, only in Edeta, inscriptions, defines the vocabulary of the Iberian warrior vessels because these features occur repeatedly on almost all of them, with variations in execution and the use of different pictorial methods. It would therefore appear that a canonical representation of the armed Iberian male exists, which is customised on our Vessel by the depiction of the scaled armour, but which adheres to a norm in the other examples.

The broad sample of complex decorations adjusts to formal conventions which are repeated in practically every case, with variations in details. The faces in profile with prominent noses, the facial expression centred in the eye, the absent mouth line; figures in movement standing on tiptoe; hands with open fingers, side-saddle riding... these are features common to all the examples from Edeta and further afield. With regard to the treatment of the image, the figures are always two-dimensional, flat, without any rendering of volume. As they are generally in movement and appear interspersed with filler motifs arranged at random, they do not appear inert but rather endowed with life, despite their schematism.

Given that the frieze of the Vessel of the Armoured Warriors is the highest expression of drawing, composition, rhythm and

plasticity of the action it depicts, it can be given the status of the model for the rest of the series which, however, does not copy the narrative depicted on the Vessel but rather adapts it to different landscapes in response to customized commissions which were received and made by various artisans. If there are some stereotypes which identify them as Iberian, it is legitimate to consider there was a model which was followed and it is very possible that Llíria was the centre for the dissemination of said model.

The Vessel's cultural frame

The following comments only attempt to compare, from a cultural anthropology standpoint, the formal language of Iberian painting used in depictions of animals and humans with other depictions to try to better contextualize it, and not to suggest its derivation from series of foreign ceramics. To suggest such a derivation is not possible, given the distance between Iberian painting and foreign depictions, nor is it methodologically pertinent. The goal is not to align the best frieze from Edeta with some from other centres with which the Iberians had links, but to explore the socio-cultural context in which these themes appeared.

Let us consider some specific examples. In the search for other indicative cases, it is essential to consider Greece as it is there where the history of ceramic painting is richest. From this point of view, without going into unnecessary details, it can be said that the Edetan painters designed forms which are somewhat less schematic than the majority of those used on the latest Athenian vessels from Dípylon, at the end of the 8th century and beginning of the 7th century BCE

(Cook, 1972: 19-21). Later guiding variations include the so-called *Wild Goat style*, which spread from east Greece and better expressed images and introduced secondary motifs among them, sometimes incorporating heroic messages from the Trojan cycle (Cook, 1998: fig. 8.25) (fig. 8). The group of Iberian heroic figures reflects a less grandiose world although it delivers a more advanced formal aesthetic than that seen in the aforementioned Daunian ceramics which were painted during the process of Romanization, for example. Both are representations which emerge when towns consolidate their positions and, at the same time, urban citizens emerge who are recognized as a dominant minority who honour their dead and warriors. This is the common climate in which the different vessels emerge (which did not arrive in Iberia).

Some leaders of the Iberian *oppida*, at the end of the Late Iberian era, wanting to preserve their autonomy, also created a heroic message which was transmitted on local luxury vessels. From there arose the propagation of ceramic painting, which put into circulation themes which denoted shared canons, with an aesthetic which responded to the skills of each painter. These pieces do not elicit resistance, as occurred earlier with monumental sculpture, but rather proliferate in the course of Romanization.

With his work, the artist behind the Vessel of the Armoured Warriors makes a mark on said canons. He worked for a powerful Edetan and executed the scene with a steady hand, describing all its details. The simplicity of the anatomical drawing and the emphasis on additional features will recur whenever a warrior is depicted in the Iberian sphere. What will not recur is the

mastery of the rhythm of the composition nor the resources used to capture the viewer's attention. Its visual message not only speaks to us directly but is also rich in references. The scale armour confers a mark of rank to whom? To the warriors of the capital of the territory? To other warriors? To group processions? The question remains unanswered. Nor can we presume to know where the artist acquired his skills. He could have worked in other places we are unable to ascertain or perhaps he was invited to Edeta by whoever commissioned the frieze.

As a result many questions have been left unanswered, something which does not prevent us from recognizing that the Vessel of the Armoured Warriors is a masterpiece painted on ceramic, destined for the society which lived in Tossal de Sant Miquel, Llíria.

Figure captions

Fig. 1. Daunian pot, 3rd century BCE (www.atlantedellarteitaliana.it).

Fig. 2. Detail of two trotting horsemen from the Vessel of the Warriors. Photo: J. M. Gil-Carles (1988). SIP archives.

Fig. 3. Infantryman without scale armour from the Vessel of the Warriors. Photo: R. de Luis. SIP archives.

Fig. 4. Infantrymen looking backwards while running forwards. Photo: R. de Luis. SIP archives.

Fig. 5. Detail of the head of a horse. Photo: R. de Luis. SIP archives.

Fig. 6. Original drawing by José Alcácer of the Vessel of the Man of the Situla, found in room 14, with an indication of the clothing fabric. SIP archives.

Fig. 7. Details of a warrior with bands crossed over his chest from the Vessel of the Dismounted Horseman. SIP archives.

Fig. 8. Orientalizing plate, *Wild Goat style* (R. M. Cook, 1998, fig. 8.25).

battles and processions on the vessel of the warriors

FERNANDO QUESADA SANZ¹

The well-known Vessel of the Warriors is a good example of how, over a period of eighty years, the reading and interpretation of objects and the scenes painted on them can change, and a great deal. Research priorities and objectives have evolved, and with them the way objects such as this are viewed and examined. Consequently the different readings proposed are not always and necessarily contradictory, but rather they are often complementary and mutually enriching.

Context: essential for a military and symbolic reading of the scene

Having said this, there are two objective factors which should be taken into account. Firstly, recent studies manage to date the Vessel and its pictorial style (style II, with drawing and outline, Bonet 1995: 440 et seq.) to around the end of the 3rd century or very early in the 2nd century BCE, in other words to between Hannibal's war and the great revolt of 195 BCE against the recently-arrived Romans, invaders who had come to stay (Bonet, 1992: 226 et seq.; 1995: 515 et seq.). It could not be dated to the final decades of the 1st century BCE, at the time of Julius

Caesar, or even to the time of Octavius, as A. García y Bellido believed (1943: 89-96); nor to the high Iberian period of the 4th century BCE, before the presence of the Barcidas and Scipios. These figures brought with them wars on a new scale and level of intensity, which involved the local peoples as mercenaries and auxiliary troops also on an unprecedented scale. It was a very violent and tumultuous moment, one of transcendental changes for the Iberian world which, without doubt, had a significant impact on those who lived there. The weapons and tactics of the warriors, the rites, the demography, the rhythms of the harvests, society itself, everything must have undergone highly noticeable change between 218 and 190 BCE.

Secondly, the Vessel was found in 1934 in room 12 (Ballester *et al.*, 1954), part of a complex of three spaces which today are covered by earth from subsequent excavations. H. Bonet and his team have interpreted the place, with good reason, as a votive pit inside a sanctuary or urban temple (Bonet, 1992: *pasim*; 1995: 87-107; 364 et seq. and 446 et seq.; 2013: 389; Aranegui, 1997a: *passim*). Although F. Beltrán (2014: 328) has disputed some aspects of this interpretation, specifically its collective and community nature due, above all, to how small the space is, the cultic interpretation has become widespread (for example Vizcaíno, 2015: 80-81; Pérez Blasco, 2014: 284 et seq.). These vessels were not merely quality domestic tableware, and their circulation was restricted. Their decorations are not purely ornamental or narrative (although we must also include these factors in their interpretation), but rather must have

been part of sacrificial or dining/convivial rituals (as A. Vizcaíno has recently insisted, 2015: 78 et seq.), which we cannot envision separately from the historical period lived in by those potters and painters, old people and children, farmers made warriors, mothers and artisans.

The figured frieze

Our Vessel is a lebes, a large container designed to hold liquid. It does not have handles, which means it does not have a front side, but rather a grand frieze running around its circumference which can be interpreted in various ways, although the most simple and most probable reading is that often applied to the drawings of the frieze scene: six horsemen advance to the right, all of them dressed in a similar manner and holding shafted weapons (lances or more probably spears, as we will see) (fig. 1). Although some academics, in a literal interpretation, have written that the warriors are riding side-saddle, with both legs on one side of the horse (for example C. Aranegui, 1997b: 67) — as well as riding without stirrups or saddle (Quesada, 2005) —, we believe this is not the case, but that the artisan did not wish the mutilate the riders by hiding one of their legs completely behind the horse. Instead the artist preferred to depict them as if working with a transparency or x-ray photograph: here the symbolic takes precedence over the realistic. In front of the horsemen, to the right, we find another six figures on foot, the first two advance to the right brandishing a falcata (a sword with a single curved edge) and a

1.- Study carried out within the framework of the Proyecto de Investigación del Plan Nacional de Excelencia HAR 2013-43683-P, Resistencia y Asimilación. La Conquista romana en la Alta Andalucía.

spear and, consequently, without shields. Meanwhile, the other four infantrymen – with lances and shields but without swords – are drawn in a strange posture, their legs also moving to the right but with their torsos turned back towards the first two infantrymen and the horsemen who follow them, as if they are turning back towards them while running away... or perhaps carrying out a violent dance with weapons, a type of ritual dance known to have occurred among other peoples in the Mediterranean (Poursat, 1968; Wheeler, 1982; Camporeale, 1987, for Iberia in general see, among others, Castelo 1990) and perhaps depicted, with the accompaniment of musicians, on other Iberian vessels such as the so-called “Krater of the Military Procession” from Cigarralejo (Mula, Murcia) (Cuadrado, 1990).

We will not enter here into the possible meaning of the complex background motifs, both floral and plant life (Pérez Ballester, 1997). Without ruling out an ornamental and space-filling function, such as that played by the rosettes and palmettes on orientalizing Greek vessels, let us not rule out a role, similar to that of the later Elche style (Tortosa, 1995 and 1997), associated with the vitality of nature or the demarcation of the action (Pérez Ballester and Mata, 1998: 235). Perhaps it is also significant that no Iberian texts appear on this vessel, as they do on many other similar ones.

The clothing, weapons and adornments of the infantrymen are very similar to each other (with the exception of small details) and to those of the cavalrymen (fig. 2a and 2b). We could even think that the six infantrymen are the same figures as the six cavalrymen, once dismounted, in a narrative and

sequential *tempo* which has been identified on other Iberian vessel depicting complex scenes, such as the great vessel of Serreta de Alcoi (Olmos and Grau, 2005). Later we will see why this is improbable. Pérez Ballester and Mata (1998: 239) have also suggested a scenario in which the infantrymen were in the centre with the cavalrymen trotting or galloping in a circle around them, something which seems implausible to us.

We cannot interpret the scene as depicting two races in conflict and characterized by different panoplies, as neither does this occur in significantly older sculptures in the group from Porcuna (Jaén) (Negueruela, 1989: 326). For example, on painted Greek vessels sometimes the battle scenes are between rivals armed in a similar manner, but very often different features are used (types of shield, helmet, arms, clothing) to clearly distinguish between, for example, Greeks and Persians or Scythians (Lissarrague, 1990). Consequently, if the painting on the Vessel narrated a battle, it would be one between neighbouring peoples from the same ethnic group, or at least with very similar arms and clothing.

The nature of the scene: battle, cavalcade, dance?

There have been numerous interpretations of the Vessel of the Warriors. In the first great scientific publication about the finding, the *Corpus Vasorum Hispanorum* of 1954, I. Ballester and his team expressed the opinion that the Vessel's decorations depicted a battle in which the four infantrymen on the right were fleeing from the two other infantrymen and the cavalrymen; this is the more direct reading and is undoubtedly plausible. In

his prologue, L. Pericot (1954) reviews the previous hypotheses and, although he respects the Roman dating of García y Bellido — based, above all, on the arms depicted — he favours an earlier date for the Vessel's origins, between the 3rd and 2nd centuries BCE, possibly lasting until the Sertorian period and 76 BCE. In his *Cerámica Ibérica*, Pericot himself subscribes to the idea (1979: 184) of a fight between the infantrymen, without explaining the presence of the cavalrymen, but in another point (1979: 178) he suggests the possibility of a battle simulation being depicted on another of the Llírian vessels. Other studies in the 1980s and the early 1990s insisted on the idea of a battle. Even in a book edited by R. Olmos (Olmos, 1992), the contributing authors take different, and even opposing positions regarding whether the scene on the Vessel is realistic or mythical (for example Olmos, 1992: 140 who stated “It is not a daily battle but a mythic struggle in an unreal space and time”; Mangas, 1992: 186-187; Kurtz, 1992: 214-215). And H. Bonet, in his significant work of 1995, considered the scene on the Vessel as depicting a battle, without specifying whether it was real or symbolic in nature (Bonet, 1995: 87).

To our mind it is clear that real battles are depicted on some Iberian vessels such as the Vessel of the Naval Battle and probably on the great Tinaja of Oliva which today is displayed in the Museum of Barcelona (Aranegui, 2001-2002; Pérez Blasco, 2014: 780 et seq.), where fallen fighters appear pierced with spears and bleeding from their wounds. In multiple other cases, vessel decorations possibly represent some sort of singular duel, perhaps even in a funerary context, as asserted

by M. Bendala regarding the Vessel of the War Dance (Bendala, 2017). Finally, in other cases we might be looking at simulations or armed dances, not necessarily at fights in which blood was spilled. It appears that attempts to impose a single reading on a great variety of vessels, findings and cultural and chronological contexts in a culture as complex as the Iberian would be reductionist although reassuring. But, in this context, what is the case of the Vessel of the Warriors? The short answer is that there is no real answer.

In contrast to the literal readings (battle), alternative readings began to emerge from the mid-1980s. In this sense, the booklet edited in 1997 by C. Aranegui, *Damas y Caballeros en la ciudad ibérica*, was a catalyst in emphasizing the society in which objects such as this one were produced. Aranegui put aside a narrative reading of the decorations as the depiction of a real event, and emphasized a different reading of the images on the Vessel of the Warriors and other vessels: namely, that they depict dances and scenes of competition. In this way, the apparent combat of the infantrymen becomes the soldier *performing* a skirmish, a *display* within the framework of a procession in which weapons might clash at times. This parade interpretation is followed by recent studies regarding the panoply and warriors depicted on vessels, such as that of Pérez Ferrandis (2013 *passim*), who makes an additional distinction between procession and parade (with regard to our Vessel) which we do not understand.

Francisco Gracia (2003: 59-65) has taken up (and his arguments are also worthy of consideration) the idea that the Vessel of the Warriors — among others — narrates a real combat event or context. Having

accepted the sacred nature of the space where the Vessel was found and its use in social rituals to promote group cohesion, he considers that its decorations narrate “real events which, due to their importance, as depicted visually so that the participants in a cultic or social ritual could clearly identify the elements of common history which allowed them to maintain the idea of cohesion as a group” (2003: 61). Gracia, however, goes even further (in our opinion too far), and believes it possible to identify battles and specific moments in the Second Punic War on some of the vessels, for example the combat depicted on the Vessel of the Naval Battle as the battle at the mouth of the Ebro in 217 BCE (2003: 65); this line of thought was recently followed by Pérez Blasco (2014: 204). If we accept the decorations depict a battle scene, a more generic idea, based initially on the proposal of I. Ballester (1954: 60), seems more probable to us: that the painting shows a victory with a band of warriors (the four infantrymen on the right) in flight and the others pursuing from the left.

In ancient iconography, a battle was seldom represented as a clash between two warrior groups (as on the famous Proto-Corinthian Greek Chigi ople, Hurwitt, 2002). However, the technical difficulty involved in depicting large groups of warriors with some degree of perspective gave rise, in Greece and Italy, to a simpler and more useful technique to emphasize – when necessary – the heroic character or leader in a battle scene. It involved distributing the figures on the frieze in juxtaposed fighting pairs which, in the most technically-accomplished cases,

overlapped among transitional figures, creating very complex scenes (Quesada, forthcoming). However, neither of these two solutions is employed on the Vessel from Llíria: the horsemen, who appear to be charging, have no immediate enemies and, as we can see, they do not appear to be the same men as the horsemen on the right at a later time. Meanwhile, the infantrymen are only linked together in the key scene in which a warrior appears to use his falcata to beat (holding it in his left hand!) the shield of another fighter, but there isn't any real conflict between the two groups. Nor is a hero emphasized through size, attire or by being placed in a preeminent position in the composition. The warrior with the falcata who strikes the other does not meet these requirements: the warrior following him, the only one with a plumed helmet appears to be removed from the main action. Could we be looking at two pursuing heroes, a pair such as Indibilis and Mandonius and other warrior leaders documented in sources? (Pérez Rubio *et al.*, 2013: 689-690). This does not seem probable either, and even less in the Edetan context. In any event, and as Pérez Blasco and others have stated, the key to interpreting the Vessel, which must be understood as a single unit, lies in this clash between the two infantrymen who are attacking and the other four who are looking back while appearing to flee.

The weapons represented in the scene

Perhaps the study of the weapons represented on the Vessel will give us some clues (Maestro, 1986; Kurtz, 1992; Quesada, 1997). With regard to the offensive weapons,

the six cavalrymen grip a single, fairly short, shafted weapon in their right hand above shoulder level in a pose which could be interpreted as that of throwing a javelin, as seen on many other vessels decorated with hunting or fighting scenes (fig. 2a). There are even cases of finds from Llíria which carry depictions of a javelin in flight as part of hunting or combat scenes, which is exceptional (for example in the great tinaja with scene of fishing and hunting [Ballester *et al.*, 1954: fig. 31]), in addition to the many which have already been thrown and are sticking out of shields or the bodies of the enemy (with amentum included, such as on the Vessel of the Ritual Dance, Ballester 1942: fig. 8; 1954: fig. 35) or hunted animals. Although none of the shafts depicted on our Vessel appear to have an amentum attached (a leather throwing strap most typical of light javelins whose appearance on other vessels from Llíria was examined by I. Ballester in 1942), that the hands of the warriors are shown to be open may suggest the use of throwing weapons. It is true that light cavalry or infantry usually carry two or more javelins, not one (as seen on the Vessel of the Dismounted Horseman, Ballester *et al.*, 1954: fig. 43), but this is not a decisive factor. On the other hand, when gripped lances are represented in Iberian culture, they tend to be placed *low down*, resting on the forearm and against the side of the bearer, such as in the fragment of the Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia), or on later vessels from the Ebro Valley (Cabezo de Alcalá, Azaila), and the reverse side of coins in the 1st century BCE. These cavalrymen do not carry a shield or sword, which leads us to think they are not the same

figures which appear on foot to the right, and who in two cases carry falcatas while the other four carry large oval-shaped shields. Moreover, three cavalrymen have a line on their boots which probably represents the point of a spur (fig. 2a) tied to the ankle with straps, a line which does not appear on the footwear of the infantrymen, without doubt intentionally (Ballester *et al.*, 1954: 60, 110 —no. 385 to 393—; Quesada, 2002-2003b).

On the other hand, the fact that the two infantrymen on the left are brandishing a javelin (in their right hand, aloft) and a falcata in their left hand, and do not carry a shield, is unusual in combat, and leaves us with two possibilities (fig. 3). They may be victorious warriors, pursuing the four infantrymen on the right who appear to be fighting while retreating, and who have been represented in two phases of the battle: first throwing the lance and later gripping the sword, because they do not need a shield. Moreover, in ancient Mediterranean art, from Greece to Iberia, normally the victor appeared on the left and attacked toward the right (Schefold, 1992: 62). However, in many other Iberian scenes, from the Porcuna group to the ceramics of the 1st century BCE, there are other fights in which the victor carries a shield in exactly the same way as the vanquished. Therefore, and as an alternative, we could be looking at a dance or simulated battle, in which some of the combatants, perhaps the group playing the victors, do not carry shields.

In a 2003 paper, we argued (Quesada, 2002-2003: 74-84) that the oval-shaped shields with straight sides seen in the majority of Iberia were not of Gallic or Celtic origin, as they might be in some cases

in Catalonia. Rather, they were the product of the new conditions introduced by the high-intensity wars waged in the central-western Mediterranean from the middle of the 3rd century BCE and which led to the reintroduction of metal helmets such as the Montefortino and the introduction of oval-shaped shields (*thureos*, in Greek; *scutum*, in Latin) as a result of Roman and Punic influence (figs. 4 and 5). The decoration on the external face of the shields on our Vessel may reflect a longitudinal reinforcement or wooden spine (the black diamond) and a horizontal metal shield boss with wide wings (Quesada, 1997: 542-543). Therefore this is a more elaborate and resistant shield, while others depicted on other vessels from Llíria and Archena may even have been made from woven wicker covered with untanned leather and gripped by two crossed leather straps, as we have previously asserted (Quesada, 1997: 542 and 2002-2003a: 81).

The passive defensive weapons depicted on the Vessel (armour, helmets) present other problems. The horses on this vessel are represented using a conventional filler pattern to indicate their coat (fig. 2b), which was previously misinterpreted by A. McBride (in Treviño 1986: plate B), a great foreign artist but one with little knowledge about Hispanic archaeological realities, as scale or mail armour. His magnificent drawings were later imitated by others (for example, Alcaide and Vela, 2000: plate F) and have created —above all among amateurs— the idea of a cataphract “armoured” cavalry, which never existed in Iberia, nor in all the Mediterranean region in this period (Quesada, 1997: 25; Gracia, 2000 concerning the multiple content errors in the illustrations). Even in the far-off

Persian world, during this period there was only some much lighter barding in use.

All the figures on the Vessel wear a type of *coselete* (light armour vest), perhaps with sleeves made from another material. The part which covers the chest (sometimes down to the diaphragm, sometimes to the belly) is covered with a scaled pattern which has caused many to think of metallic protection (fig. 3). Moreover, the lower abdomen is covered with what, without doubt, appears to be pteryges, hanging strips of organic material (usually leather or linen) which gave the wearer a certain degree of protection without restricting their movement. They seem to be wearing some type of metallic armour of which there were a great variety in use from Greece to the south of Gall via Italy. The majority of those who support this theory – including the aforementioned artist – believe that the Vessel depicts scaled armour (see the majority of the references already cited). This type of armour was usually made up of small plates, normally made of bronze, sewn onto a textile support. It is a type of armour well-known in the western Mediterranean and Asia from the Bronze Age, and to a far lesser extent in Greece during the Iron Age (Dawson, 2013). However, in Iberia (as in the Celtic world) no scaled armour of this type is known, nor represented on other media (sculptures, offerings, or even other ceramics). It was rare even in Italy, and in the classical Greek world it was used only occasionally as a complement to a type of textile armour (*linothorax*). But at the end of the third century neither the Carthaginians nor Romans appear to have used this type of protection; the legionaries in particular, as Polybius says (VI, 23, 14-15), wore a small

bronze square on their chest at the most, and only the most affluent wore a coat of iron chainmail. This second option — the coat of mail — has also been suggested for the Llifrian warriors, but these coats of mail from the 3rd to 2nd centuries BCE did not have pteryges and were furthermore an absolutely rarity in Iberia (in fact, not a single piece from a coat of mail is known to have existed in Iberia before the Caesarean period, in the middle of the 1st century BCE). Moreover, the decorative pattern used on the Vessel does not seem to be that for ring-woven mail, which is usually depicted in a different way in the visual arts (Quesada and Rueda, 2017).

Finally, other authors have suggested armour made from bronze sheets, small rectangular plates sewn together, of which there is no iconographic or archaeological evidence in Iberia and which was not used – or barely used – in the central Mediterranean region in this period. Moreover, plate armour is normally depicted in a much simpler way using a pattern of small squares or rectangles. Only the penultimate infantryman has his entire torso covered by a pattern of crossed lines forming small diamonds (which only cover the abdomen and belly of the rest of the figures), but the diagonal lines would not be adequate to represent plate armour, whose lines are clearly vertical and horizontal, and are represented in this way on some small Etruscan offerings, for example. The most probable explanation is that the Llifrian warriors are wearing a type of quilted protection, more likely made from textile than leather. In fact, the scale pattern was, for example, used on Greek ceramics to represent both metal scales and organic protective wear (the aegis or skin of Amalthea's goat which

protected Athena) and even the wings of deities such as Thanatos and Hypnos, such as on the famous vessel decorated by the painter Euphrinos (Pasquier *et al.*, 1990: 77-88 and 99) (fig. 6). In fact, Anderson explained many years ago that the scales in Greek black-figure paintings were normally used to indicate “hair on a hide... or even as a decorative motif on cloth” (Anderson, 1970: 269, no. 54).

Even more problematic are the headdresses worn by the figures. The four infantrymen on the right, who appear to be fleeing, wear a type of helmet with a small vertical crest (fig. 7) which are drawn, at least in two cases, using the same scales used on their chests. The helmets from this period were usually made from smooth bronze or iron plate, or from leather, and it may be that the painter used the same decorative pattern as on the warriors' chests to indicate protection. However, Greek painters in the 5th century BCE used the same scales to cover helmets which we know were made of bronze plate (as on a plate from Sosias which represents Achilles tending to Patroclus' wounds, *cf.*, Boardman, 1975: fig. 50.1); we know that these helmets were painted on occasion, and so could sometimes look this way. And we also know that ancient helmets— although always from much later periods — covered with metal plates, including with scales, were depicted both on real objects such as sculptures and on the so-called Ludovisi sarcophagus from the third century BCE, which clearly depicts a helmet with scales in relief (Dawson, 2013: pl. 1, 64). So, what should we think? Could the Iberian artisan have been inspired by prestigious Greek vases he had seen? It is not an absurd suggestion given that we know

the Iberians managed to preserve very old imported vessels for generations. Could the artist have depicted some type of Roman or Carthaginian helmet with which he was unfamiliar? This isn't impossible either, but the Iberian ceramic painters were perfectly capable of representing fairly faithfully the most common metal helmet of the period, the type called "Montefortino" such as that seen on a fragment found in Tossal de Sant Miquel itself (Bonet, 1995: fig.72) and on a vessel from Tossal de Manises which was previously attributed to Castillo del Río (Verdú and Olcina, 2012).

Furthermore, the other figures on the Vessel do not wear this type of scaled helmet, but rather a tightly-fitting cap, filled with a pattern of painted parallel lines, and which cannot be a simple hairstyle given that one of the infantrymen is wearing a long crest with a swaying plume and others are wearing a type of small rigid crest. With regard to the figure with the long swaying plume, designed to give the appearance of greater stature and fierceness to the warrior (fig. 8), this is a long-standing Iberian tradition, visible for example in the figurine of la Bastida (Moixent), from the middle of the 4th century BCE. And with regard to the small crest with spirals or waves, which is also represented on other vessels from Lliria and Serreta de Alcoi, it is highly reminiscent of a real iron piece found in the Murcian necropolis of Cigarralejo, interpreted at the time of finding by E. Cuadrado (1991) as a crest, and astutely connected by A. Cherici, whose findings are also noted by R. Graells (2014: 197-198 and fig. 58), to that seen on an Italian helmet from tomb 686 of the Lavello necropolis (Basilicata, in southern

Italy). Although both pieces, the Iberian and Hispanic, are dated to the middle of the fourth century BCE, the persistence of similar models on the western coast of the Peninsula until the time of the Lliria vessel is not impossible.

Conclusions

García y Bellido (1943: 90 et seq.) said that the weapons and attire of the figures on the Vessel, except the two falcatas, were not really Iberian. He also thought that the oval-shaped shield was not typical of the Iberians, but rather Roman, an assertion which today has been shown to be incorrect. But by disregarding Isidro Ballester's correct dating of the Vessel to the age of the Punic Wars and his idea of a Greek influence, García y Bellido asserted that the helmets, shields, armour and tall boots of the warriors on the Vessel were those typically worn by Roman legionaries. However, as scale armour was not used in the 3rd century BCE, the Vessel must have been made more recently, dating it to the second half of the 1st century BCE, the age of Caesar and Augustus in which Bellido believed that scaled armour had reappeared (1943: 91).

Today this dating and typological reasoning are not upheld, but it is possible that García y Bellido, as we have noted elsewhere (Quesada, 1997: 542-543 and 582), was at least partly correct, and the figures do not represent Iberian troops, but Roman and even Carthaginian ones, armed in a fairly uniform manner. And this is probably correct independently (and even before entering into a debate concerning the realistic or mythical nature of the combat) of the Vessel's warlike or ceremonial nature: the

artisan did not invent the military group and weapons he depicted, but rather knew them well and reflected them as best as he could, but nothing indicates that they are imaginary weapons.

We then said that the "figures with scutum could be troops of the Roman Republic, Carthage or, probably, Iberian soldiers working for the Carthaginians. During some turbulent years in which foreign armies passed up and down the length of the coast, whether towards Sagunt or towards Cartagena, it is not surprising that artisans ended up painting soldiers armed with strange armour and large shields which they did not completely understand how to interpret, because they were a recent introduction into the indigenous panoply as it was adapted to the new and fierce forms of war which the Romans and Carthaginians played out on Spanish soil" (Quesada, 1997: 543). On balance, today we believe that the hypothesis which is the most economical and best matches the iconography of the figures, the context of the piece and its date, is that the scene is representing Iberian troops, armed in the latest style, in the context of the Second Punic War or (and this is less likely) the latest revolts against Rome.

Overall, and in contrast to the more literal interpretations of the decorations on the Vessel which were published a few decades ago, symbolic interpretations have gained ground in the latest studies. However, there do not appear to be convincing reasons to interpret this specific vessel as representing single or collective gladiatorial fights. There are reasons to argue that the depictions represent cavalcades or ritual group dances with weapons, perhaps – only

perhaps – with funerary connotations. But the way the infantrymen are represented, two against four, breaks the unity of the dance usually seen in these presentations. This leaves us with the options of a cavalcade or a simulated combat (which is possible in the context of a society with warrior values in a time of war), a representation of a battle, but not necessarily a specific historical event narrated in images but rather the generic idea of combat as the glorification of valour (*andreia, virtus*, are general concepts in the ancient Mediterranean).

The offensive weapons are the Iberian soldiers' own: the falcata is the most characteristic and the oval-shaped shield indicates an advanced date. However, the defensive weapons pose problems due their uniformity and typology and might make us consider Iberian troops, who would have almost been professionals after years of constant war, working for the Carthaginians or Romans in the Second Punic War or the great battles at the beginning of the 2nd century BCE, as allies or rivals of Rome. In this context, the homogeneity of the weapons between the two groups of infantrymen does not pose a problem as it would reflect the reality of warfare during those tumultuous years in which the Spanish contingents, armed partially with Punic or Roman equipment, served in opposing forces. The certainties are that this vessel is not ornamental, it needs to be understood in the context of its contemporary society and events, and that there are two or more main possible interpretations of its decorations which could be complementary rather than mutually exclusive.

Figure captions

Fig. 1. Drawing of the frieze of the Vessel of the Warriors with marks indicating the figures discussed in the text.

Fig. 2a. Horseman carrying a javelin in his right hand and pointed spurs attached to his ankles. The javelin is probably fitted with an amentum, as indicated by the position of the fingers. Photo: R. de Luis. SIP archives.

Fig. 2b. Conventional filler pattern used to indicate horses' hair. Photo: R. de Luis. SIP archives.

Fig. 3. Infantrymen wearing what is usually erroneously identified as scaled chest armour, one of them brandishing a javelin and falcata, and the other carrying a shield and javelin or spear. Photo: R. de Luis. SIP archives.

Fig. 4. Oval-shaped shield with a central black diamond decoration which may reflect a longitudinal reinforcement of the spine. Photo: R. de Luis. SIP archives.

Fig. 5. Left: representations of Iberian oval-shaped shields on Iberian ceramics. All from Llifria, except no. 44 from Archena. Numbering corresponds to the catalogue by Quesada (1997: Appendix VI). Right: reconstruction of two possible designs, in wood and wicker, covered in felt and leather (drawings by F. Quesada and C. Fernández del Castillo).

Fig. 6. Greek black-figure and red-figure vessels with depictions of scale patterns to represent armour, helmets (in principle smooth but perhaps painted) and flexible organic elements such as wings or the skin of the goat Amalthea, Athena's aegis. Above: image of winged Thanatos. Attic red-figure calyx-krater. Signed by the painter Euphronius. New York, Metropolitan Museum of Art. Inv. 1972.11.10. Circa 510 BCE. Below left: detail from an Attic red-figure kylix signed by Sosias. Achilles with "scaled" armour and helmet. Staatliche Museum. Inv. 2278. Excavated at Vulci. Circa 510-500 BCE. Below right: detail of an Attic black-figure hydria. Athena's aegis by Euphiletos. Paris, Cabinet des Médailles. Circa 540-520 BCE.

Fig. 7. Infantryman wearing a helmet with a small crest. Photo: R. de Luis. SIP archives.

Fig. 8. Infantryman with a helmet with a long plume. Photo: R. de Luis. SIP archives.

the mediator vessel on the dependence between people and things

JAIME VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ

Since its discovery in 1934, the Vessel of the Warriors has interested specialists as an historic document. Its charm or embellishment is also noted by all who see it, causing an appreciation of it as an artistic object of extraordinary quality. It is, without doubt, a remarkable object due to its technical execution, both in the work of the potter and the pictorial decoration which, in our opinion, is excellent. As such, it has the aura of works of art, the term coined by W. Benjamin (1935) to denote the singularity of something unrepeatable and its status as a witness of the historical context in which it was produced.

A large part of the prevalent interpretations of the vessel approach it as a physical support for the representations on it or as a symbol of thought. But can we give it a more active role in history? In other words, view it not as something created or produced but rather as something which made social relationships possible. Without entering into too much detail regarding the broad anthropological and philosophical bases of these ideas, in this paper I will reflect on the relationship of the imagined and the symbolic with the real, of thought and action through the body and objects which this ceramic piece generates.

The materiality of a hierarchy

The Vessel of the Warriors is dated to the early 2nd century BCE (Bonet, 1995: 327). At this time many territories were dominated by large urban settlements, although there were differences in interterritorial relationships between these settlements depending, for example, on their connections with coastal roads.

In the Edetan area, Tossal de Sant Miquel strengthened its territorial control and, as an urban centre, prevailed in the processes of hierarchization, extending its power networks over the surrounding territory, at least from the 4th century BCE (Bonet, 1995: 519). The settlement's economic foundations were based on agriculture and trade, with blocks of houses which were home to large mills, kitchen ovens and presses, but also commercial documents written on lead sheets (fig. 1). Here were the homes of property and landowners who controlled the processing structures for agricultural production. That said, centres of power dispersed throughout the territory have also been recognised because families with a similar social status to some living in the town also lived on farms and in villages — Castellet de Bernabé, La Seña (Villar del Arzobispo) — and in defence posts and watchtowers — Puntal dels Llops (Olocau) — (Bonet and Mata, 2002: 214).

If we consider the political sphere of this material reality we have to examine convergent processes between two dimensions of social relationships: one is the vertical relationship, which involves the centralization of some activities in the hands of a few town

residents and equivalent groups in disperse settlements in the territory; the other is a horizontal relationship which involves the establishment of a political community. The first, the vertical, tells us about power relationships and domination by an elite; the second tells us about identification relationships and those built collectively.

A fundamental truth of political theory is that the rank and reach of hierarchies depend on the skills shown by leaders who wish to manipulate the status quo in their interactions with potential followers and the solidity of these interactions (Roscoe, 2013, with bibliography). It has also been noted that the costs of maintaining these interactions are directly proportional to the level of power and its efficacy. For example, in a historical context in which communication is almost exclusively personal and a great deal of time — a vital resource when it comes to building relationships — is spent on maintaining alliances, interaction will be limited and control less effective than in a context where relationships are highly fluid or communications permit a message to reach many people.

Demography must also be taken into account: the opportunities to interact face to face in a high-populous territory are greater than when people are forced to travel a long time and distance to interact with others. Consequently, population density has been seen by many as a crucial factor when it comes to having (potential) opportunities to form relationships. The increase in the number of settlements from the 5th century BCE, evinced by the extensive and intensive surveys carried

out by diverse research programmes in the Edetan area (Bernabéu *et al.*, 1987; Bonet and Mata, 2001; Mata *et al.*, 2001), is evidence of a greater population density which created opportunities for more frequent interaction between groups, although it does not explain the rise of hierarchization.

In this landscape of social relationships are a diverse range of material elements, from the city walls to the crops or from the house to the mills. However, these material elements are not present in the relationships in a secondary manner, in other words, they are not mere accessories to pre-existing social relationships but rather relationships are built with the participation of things as an *indispensable* part of relationships. This statement, which may appear to be a platitude, requires reflection. Therefore, before proceeding, I will pause to discuss some methodological and theoretical observations regarding the relationships between things and people. Later I will return to the Edetan case to understand in what way a social sector was dependent on intermediary objects to maintain stable flows in social relationships.

From an isolated object to a mediator object

For some, the Vessel of the Warriors would be clear case of an art object. Every artistic object is part of the material repertoire of society, which places artistic production within a broader range of relationships between things and people, without denying their aesthetic qualities. In a thesis as controversial as it was innovative, A. Gell (1998) denied artistic objects' sacred

status by arguing that art objects are, above all, elements of actions and practices. If we integrate art objects into the more general category of material culture, this statement would not be very surprising. But for the author, art objects are also agents, bringing about actions. Departing from different theoretical approaches, authors have proposed that we think about networks of objects and people, blurring the differences between intentional human-actors and unintentional object-actors (Latour, 2005); others give less emphasis to the agent of the action and place more on the object-person relationships in time (Robb, 2007: 246) or the dependencies created between them (Hodder, 2012). Taking a long-term historical perspective, these person-thing relationships can be seen to be ever closer and difficult to separate, no matter how hard we try to think of ourselves as living separate from the absurdity which does not distinguish between people and things.

We rarely think about the services with which objects provide us. This indicates they are fulfilling their purposes perfectly. They are there, and we don't notice that we can do things because we "delegate" to them constantly (in the words of B. Latour). There are obvious associations between action and object: a falcata (an iron sword with a single curved edge) can give sharp and stabbing blows; the loom enables the spinning and braiding of a desired weave; a flute makes an expressive sound (fig. 2). This is in terms of function. But there are more connections: they also form relationships with people and are inseparable because bodies and objects cannot be thought about differently: the

warrior and his sword; the weaver and their loom (fig. 3); the musicians and their instruments, to give examples taken from Edetan ceramics. All these are cases of people "distributed" in things, as extensions of the bodies (Gell, 1998: 96). It is pointless to debate which has primacy over the action, the object or the person. There is no satisfactory answer to this dilemma unless another element is considered: the historical relationship between both (Robb, 2007: 246). In this way, the action is not only a human skill but also the association of people with other entities, including objects (Olsen, 2010: 102-105). In this vein we find the use of metaphors such as the social life of things (Appadurai, 1986) or the idea that objects have biographies (Kopytoff, 1986; Gosden and Marshall, 1999).

Consequently, the Vessel of the Warriors can be viewed in relation to a variety of elements and actors as a unifying element and facilitator of actions and not only as an observed element into which meanings can be read and which must be revealed. Questions about who commissioned the manufacture of the object, who modelled and painted it, the narratives, either real or imagined, to which its production is linked – narratives about what is painted, what is told —, about the occasion(s) on which it was used, perhaps do not have a single or satisfactory answer for everyone. One way to respond to these questions is to consider the dependence between people and objects. This is no mean feat: many will continue to postulate the importance of representation of the hegemony and power in material culture. But it is one thing to describe

objects as part of the processes to create power, status, social differentiation, and another, very different thing to explain how they did it and why they were conceived in this way; or what is truly significant about each historic case of interaction between the material and the human. Among the many possible themes referred to in this article, I will emphasise the integration of objects in life cycles through the two cases which display specific Edetan features.

Commensality, community and magic

The temple on block 4 of Tossal de Sant Miquel has been recognized as a communal building in which groups of the Edetan elite were brought together through ritual acts, projecting their idea, real and imaginary, of community. Meeting places to construct community allowed the transformation of the imagined into personal social relationships, into gestures, words and rituals. Consequently, of particularly interest is the practical side of the rituals we recognize in the remains of acts of commensality documented by the tableware which accompanied the Vessel of the Warriors and other figured vessels found in the ritual pit (see the article by Mata in this catalogue).

Part of these rituals consisted in the serving of drinks from jars decorated with painted eyes which, on the other hand, are scarce and restricted objects. The context of Tossal de Sant Miquel is clear: three jars with eyes were recovered from the votive pit in room 12 (Bonet, 1995: 92). The rest of the jars with eyes from the settlement were found, not by coincidence, around near-by built-up areas, which suggests they

were used in similar ritual practices in a key location for the promotion and social cohesion of the territorial powers (fig. 4).

But there's more. The decorated eyes contributed to giving life to the jar because the essences of the artefact, of the human and the non-human, become each other and metamorphose. They were animate objects which evoked the power of corporal transformation through the sensory alteration caused by drink (Vives-Ferrández and López-Bertran, 2017). The sharing of liquid from these jars enabled it to spread its transformative power to various male and female drinkers, which converted the objects into active and indispensable elements in the rituals. The skill needed to handle this ritual, magical and powerful paraphernalia would have been possessed by only a few, and exclusively in the sphere of the Edetan elites. In this way, in the use of jars with eyes there would have been a process of appropriating the attributes which led to the transformation of the self and, consequently, they would have been elements of social distinction.

Real imaginaries

The example of the jars with painted eyes is sufficient to emphasize how commensality acts would build, in a material way, social relationships, and not the other way round. In other words, the social relationships did not exist prior to the actions, nor separate from them. This material dimension made the relationships and interactions visible and tangible, and created a community in practice. And if the relationships become tangible, the imaginary disappears and becomes real (Godelier, 2015: 237).

In addition to the Vessel of the Warriors, other ceramics decorated with figures were found in the votive pit, such as the Kalathos of the Dance or the Lebes of the Naval Battle. We cannot know the specific use the figured vessels had in these commensality rituals, if they refer to a life cycle or they were made for a specific event. But they do indicate, I would say paradoxically, something else: the reality of the imagined aspects of society, and the imaginary of the ritual (or rituals) made real. Not due to their opposition to something real, but rather in conjunction with it.

Personal experiences are related to collective action through ceremonial practices loaded with materiality, which contributed to giving reality to the imaginary. It matters less whether or not the painted friezes depict real events. They were conceived, making imagined events, whether past or future, present to the consciousness. And the paintings give an account of social relationships which were built using imaginary elements, which are not opposed to the real. A large part of social reality is the imagined transformed into real social and material relationships (Godelier, 2015: 237). The images principally represent group scenes, scenes of the collective, and few times they give more emphasis to one character than the rest (fig. 5). Other studies have proposed that this repertoire of collective images suggests that more collaborative and cohesive behaviours took precedence over competitive ones in the imaginary (Bonet *et al.*, 2015; Grau, 2016).

Creating bodies, circulating objects

The human bodies in these representations are not bodies without history. The paintings feature groups of young people of both genders who share activities such as dancing and processions, military displays and competitions, hunting scenes, rites of passage, and mythical tales (fig. 6). It is difficult to identify specific people or individuals but the bodies are gendered and their prevalence is obvious. Aside from all the interpretations to which the Vessel of the Warriors has given rise, the prominence of affairs of war remains clear in the value of the weapons in the imaginary shared by a sector of Edetan society. The frieze is paradigmatic in its figured expression in terms of the processes of personification and its relationship with politics. We see masculine bodies, youths or adults, with weapons and mounted on horses. The scenes are repeated on other vessels, with formal differences and extending the repertoire of activities. It is now decades ago that an association between the masculine body, weapons and hunting was recognized in this image corpus (Ballester *et al.*, 1954; Aranegui *et al.*, 1997). Moreover, the distinction between genders in these decorations is categorical and unequivocal, with material markers clearly associated with gender: clothing, body adornments and activities. In other words, in these decorations there is no independent bodily identification of gender. And aside from how we interpret the scene in the painted frieze, the weapons and the horses are bodily extensions, they are seen as inseparable.

The association between the body and weaponry is not new, as centuries before

the Vessel of the Warriors was made the use of arms and men were already linked, as seen in tombs (Quesada, 1997: 632) or in sculpted representations, such as the monuments in Porcuna or Elche (González Navarrete, 1987; Ramos, 1950). What is new is symbolic expression on a very different object: ceramic vessels. This fact has significant material implications as ceramic vessels are moveable media which allowed imagined social relationships to be made tangible with other practices, now centred on interaction through the exchange of personal objects. Objects were made which allowed the imagined to be communicated in a visual, material way by putting them into circulation or displaying them to a group, which created opportunities to talk about them, materializing the relationships and producing the space at the same time. In this sense figured vessels, as objects which move and display, are an excellent example of the “technology of enchantment” (Gell, 1998: 68) as a source of prestige and efficacy.

A final comment concerns the personal names painted on some vessels (Untermann, 1987; Bonet, 1995: 451; Aranegui, 1997: 168; Vizcaíno, 2015: 77). These names reveal the personal and specific commission to artisans and imply a social relationship between users and painters which include epigraphs inserted perfectly into the decorations. Although they cannot be translated, it has been suggested that they refer to descriptions of the paintings, such as on the Written Vessel where the inscriptions are linked to the decorations (fig. 7), or are proper

names, possibly those of the person who commissioned the work and the intended recipient, in which case the inscription is recorded preferably somewhere visible, for example on the rim (fig. 8). From the perspective I am following in this paper, this last point seems very important because the painted names – materialized, objectified – converted these ceramics into elements identified with people. They were not objects disconnected from the social fabric, but rather a fundamental part of the constitution of the person. It has been suggested that these pieces may have been circulated as gifts between groups in the same settlement or between people dispersed in other Edetan settlements, but not further – we should remember that painted inscriptions are very rare outside Edetan territory. Giving and receiving personalized objects involves giving and receiving part of another. This is not a new idea, as it was already suggested by Mauss (1925) with regard to the circulation of presents and gifts in Melanesia, the famous *kula* system involving the exchange of necklaces and conch shell armbands: giving implies the transfer of part of the person. It is true that the Vessel of the Warriors does not feature painted inscriptions. Perhaps this is evidence that it was a group object, therefore without any specific names. Even so, it could link the practices of displaying and sharing objects made through complex technical processes in group contexts and acts. This also contributed to creating community in practice and the imagined.

As there are no two friezes decorated in the same way in the whole territory, we could infer that these pieces, and their

images, were well-known, causing the circulation of original scenes, avoiding repetition. The scene on the Vessel of the Warriors was one of many which, when taken together, were part of a network of dependency relationships. This network permitted unique objects to be known, commissioned, made and distributed: in this way things depended on other things, which depended on people, which depended on things... (Hodder, 2012). These object-human dependencies are as important as the mobilisation of resources and the skills of the artisans commissioned to make them.

Final thoughts

Iberian figured ceramics are an artisanal product with dense ideological content and are not immune to ambiguous readings. Researchers have tried to reveal meanings, uses and codes of representations in this social and cultural reality because it is assumed that the vessels are loaded with messages which must be revealed. But what if the message is not fixed but rather the message is the object itself in its journey? Without doubt the objects were created by people. But we can take another point of view and explore the ways in which the objects contributed, indispensably, to the maintenance of relationships and to facilitate acts and celebrations; in essence, as active elements between people. Ultimately, we can think of the dependency between people and things as a driver of social action, both in the past and present.

In this paper I have defended the aforementioned perspective using the example of the Vessel of the Warriors, the

epitome of Iberian art. Things and people are connected in very dense networks, one of the results of which is the transformation of the artefact in society and another the appearance of objects with biographies which transform the identity of the people with them. From this point of view, identity is a process which is constantly being reformulated, it is not something static which we *possess*. In this case it was crucial for the Vessel to be used in rituals involving a group of the Edetan elite, which established material networks with other people (for example, ceramicists, painters) and other things (clay, pigments, roads, methods of transport) in an interdependent relationship.

Figure captions

Figure 1. Lead sheet with writing from Tossal de Sant Miquel, Llíria. Photo: R. de Luis. SIP archives.

Figure 2. Musician with tuba from the Vessel of the Warrior Dance found in room 41. SIP archives.

Figure 3. Detail from the Vessel of the Weavers, without context. SIP archives.

Figure 4. Jar decorated with eyes and three women found in room 25. SIP archives.

Figure 5. Kalathos of the Dance found in room 12. SIP archives.

Figure 6. Drawing of the scene on the Vessel of the Profiled Warriors found in room 41. SIP archives.

Figure 7. Detail from the drawing on the Written Vessel found in room 31. SIP archives.

Figure 8. Inscription painted on the rim of the Kalathos of the Horsewoman found in room 11. SIP archives.

restoring the vessel of the warriors: when a task becomes a privilege

TRINIDAD PASÍES OVIEDO, SARA BORDONADO
LILLO, TERESA DOMÉNECH CARBÓ, JUAN
VALCÁRCEL ANDRÉS, ANTONIO DOMÉNECH
CARBÓ

One of the basics teachings imparted to all conservator-restorers from their initial training onwards is that they must treat every object they work on with the same respect, professionalism and rigour, independent of historical, aesthetic, artistic or economic criteria. Each of the pieces that enter our archaeological restoration laboratories, which pass through our hands, are unique and incomparable, at least this is what we have been taught, as our teachers attempt to convince us that the value of a piece, its singularity, is something which must remain apart from the way we work on it, from our way of *curing* it. Just as when a doctor treats a disease, the social class of the patient is irrelevant, so for a restorer, another professional who seeks to repair damage, there should be no privileged pieces.

Instead they should work with an impartial and objective gaze and give a response which is equally unbiased.

But it is very difficult to be objective when there are so many subjective factors surrounding our profession. How can we not feel particularly motivated, how can

we not redouble our efforts, how can we not experience a special feeling of respect when we have the chance to touch and the responsibility to transform a piece as emblematic as the Vessel of the Warriors of Llíria? It is certainly true that each piece is unique and incomparable, but there are some which are not only this way because the ethics of the good restorer tell us so, but because history does, and what's more, the history which represents us, our own history. Whether because of the *mystery* which surrounds it, the enigma of its discovery, the special work of the potter who modelled it, the mastery of the artist who painted it, *for whatever reason*, the Vessel of the Warriors is an exceptional piece in every sense. And it is at this time, with a long journey already behind it, that it has come into our hands (fig. 1).

A discovery, a history and a restoration

The history of this exceptional piece of ceramic and its restoration is linked to the history of the Laboratory of the Valencia Prehistory Museum, whose foundation goes back to the origins of the Prehistoric Research Service (*Servicio de Investigación Prehistórica*, SIP) in 1927. Memories of these early years are connected to the name of Salvador Espí, the supervisor-restorer who entered the Service at the hand of Isidro Ballester. His assistant was José M^a Montañana who began to work officially in the provincial corporation in 1945, although he had been carrying out work for them for some time. The initial work was difficult: materials and human resources were scarce and insufficient, as were the spaces and equipment needed to carry

out restoration work on the huge number of pieces which were being found in the various excavations the SIP undertook during these years, including those which started in 1933 at the Tossal de Sant Miquel, Llíria site: "On Sundays, Salvador would take the train and return loaded down with a bag of ceramics which he would clean during the following week. In this way we realised the treasures that place was hiding" (Pericot, 1966: 9).

In 1960 Rafael Fambuena took up the supervisor-restorer role and, in December 1986, Inocencio Sarrión came into post as assistant restorer upon José M^a Montañana's retirement.

We know little about the methods or products our predecessors used in the laboratory to restore the archaeological pieces (Pasés and Peiró, 2006a, 2006b, 2008; Pasés *et al.*, 2006). The little written information we have has been extracted from the reports which have been published since 1928 in *La Labor del SIP*, as well as some conversations we had with Rafael Fambuena and Inocencio Sarrión in their last years of their lives.

We know that cleaning was regularly carried out using "acidulated water" (Ballester, 1949: 117), generally acidic solutions which were identified as strong water or hydrochloric acid, used to eliminate incrustations on all kinds of pieces. The adhesive used in the early years was a type of cellulosic, obtained by dissolving photographic film in acetone. The development of commercial glues such as Imedio® was a great advance at a time when restoration materials were scarce. These same adhesives, when suitably

diluted, were also used as consolidating products. For volumetric reconstruction, pigmented or painted plaster and gypsum were generally used, with criteria, aesthetic finishes and application methods quite different to those used today, as we can see in many of the pieces which have survived to the present having undergone this type of intervention.

Today we are aware of the importance of documentation in our work, the detailed recording of each and every one of the processes used in a conservation and restoration project. But this was not the case decades ago: for preceding generations it was not essential to leave a written record of the treatments used, which were instead generally passed on orally between generations. The first files and reports which briefly specified the restoration processes employed on some pieces were not written until the end of the 1980s when Inocencio Sarrión entered the Service. This clear lack of detailed documentation means that today we have to exercise caution and must provide complete justification for our intervention. Consequently, when the Museum management suggested that we restore the Vessel of the Warriors, we had to adopt, above all, a respectful attitude, knowing that the work carried out in the past undoubtedly helped to conserve the piece, make its interpretation possible and restore its integrity. But we were also aware of the need to reassess these proceedings in pursuit of greater aesthetic quality, a better interpretation, a correct definition of the current restoration criteria and, of course, to provide a greater guarantee of its conservation.

Our first research steps, before deciding how to intervene, focussed on finding information which would tell us something about the history of the piece's restoration, but the accounts were scarce. There are some photographs documenting the process of assembling the Vessel, in some of which Salvador Espí can be seen putting the last fragments of the ceramic in place (fig. 2). Although we cannot be entirely certain, we can date these works to between 1934, the year the Vessel was found, and 1935, when a hand drawing of its decorative development was published (*La labor*, 1935: plate IX).

It seems that this first intervention was limited to cleaning and reconstruction because in all the photographs we have been able to recover of the Vessel taken after the date of its restoration, it is clear that the areas where there were lacunae or the original material had been lost were not treated. However, at some point the decision was taken to fill these gaps. Although we do not know the exact year this work was carried out, we do know that in 1974, in the monograph about the museum written by Domingo Fletcher and published by the Círculo de Bellas Artes (Fletcher, 1974: 146), there is a photograph of the piece with the previously missing material restored. This is the same appearance the Vessel has today. At that time, José M^a Montañana was in charge of making this final alteration, something confirmed by the references which appear in the piece's old catalogue entry, written in January 1988, where the restoration of the Vessel is attributed to Espí and Montañana.

The state of conservation: analytical studies and alteration profiling

After these brief investigations we had to evaluate the level of conservation of the piece and define its components, including those added during its restoration. The Vessel was subjected to non-invasive analyses, such as those using optic microscopy and field-emission scanning electron microscopy with energy dispersive X-ray spectroscopy (FESEM-EDX), ultraviolet fluorescence photography and infrared digital photography. These analysis techniques do not affect the integrity of the piece, as they do not require samples to be taken, and provide crucial information which is not visible to the naked eye.

The analytical chemical study carried out at the Universidad Politécnica de Valencia allowed us to characterize the ceramic clay, which is in a state of excellent conservation, as well as obtain some data concerning the manufacturing technology. Although the results obtained using FESEM-EDX are inconclusive, given the restrictions imposed in order to carry out the analysis in an entirely non-invasive manner, the data appear to indicate that the piece was made using an orange-toned, calcareous-ferruginous ceramic clay. The orange tone appears to have suffered a process of continuous fading which can be seen on the inside of the piece, the central body and the outside, as can be appreciated in figure 3. This type of morphologies are usually found in ceramic objects which have been subjected to firing processes in slightly oxidised atmospheres, in which the most external part of the object, exposed to the atmosphere of the kiln, undergoes chemical

processes which transform the clay materials in neoformed mineral phases with a lighter tone.

The pigment used to paint the motifs which decorate the Vessel was also analysed: the elevated iron content in the analysed pigment application area suggests that the pigment contains abundant iron oxides, in particular haematite, which give it an intense red tone. In some places the painter almost applied it like a glaze, with light brushstrokes; however, in other motifs we can see a much denser layer of paint, and it is precisely in these areas where the state of conservation is most delicate and the pigment shows a greater reaction to a solubility test. Moreover, there is a part of the Vessel which displays a clear loss of pigment and, consequently, decorative record (fig. 4a). However, this did not prevent the completion of practically all the decoration details when the piece was drawn, because the lines of colour show up slightly in many areas of the ceramic clay. This loss, exactly as it appears today, can already be seen in one of the images included in the *Corpus Vasorum Hispanorum* (Ballester *et al.*, 1954: plate LXIV).

Another curious fact which characterizes this unique piece is that in some areas the ceramic clay appears with various greyish shades, a result of the fire in the settlement of Tossal de Sant Miquel at the time of its destruction and abandonment. The fire even affected the colour of the pigment used in the decorations and turned it black in some places. In the infrared photograph (fig. 5) we can see how the response of each fragment is totally different depending

on its location in the site and how the fire affected it.

Equally significant is the presence of various iron oxide stains, which do not affect any of the decorative sections, and which are proof that the ceramic came into contact with some metallic element. In fact, if we define as singular the fact that the piece has areas which bear witness to its contact with fire, no less unique is the presence on the rim of a fragment of iron which appeared to be stuck to the ceramic, and no attempt has ever been made to remove it, despite the fact that it is on the most photographed side of the Vessel, which has become, in this case, an element which forms part of the image which we have used historically to identify the piece itself (fig. 4b).

The FTIR spectroscopy analysis of the adhesive used in assembling the Vessel has enabled the identification of cellulose nitrate, and today it continues to maintain appropriate resistance properties. Unremoved remains of the adhesive were found on the reverse side, above all between the joins. But it was on all of the inside of the ceramic, where a fairly dense and shining layer, which had not been removed, was identified. This was clearly shown by the long wave ultraviolet fluorescence photography which, when it fell upon the piece, made some of the materials respond with a fluorescence of a characteristic colour, which allows the materials to be differentiated and contribute to the design of the restoration techniques. In figure 6 we can see the photograph of the interior of the Vessel taken using this technique, where the excess of adhesive can be seen and where,

moreover, we can clearly see the reattached parts of the original fragments.

The reintroduction of missing pieces to which we have just referred was carried out using white stucco plaster, level with the original, and in general without filling in the cracks, with the exception of certain areas. The vast majority of ceramic losses were sealed, including the small ones, and numerous chips where only a part of the clay had been lost. The only large lacuna is in the upper part of the Vessel, but in general a large percentage of the original Vessel has been preserved. The chromatic finish was applied using a paintbrush with paints that combined natural earth-type pigments with a thickener, probably made up of acrylic, in a neutral tone, although with dense brushstrokes of colour which attempt to give tonal gradations depending on the areas (fig. 4c). In some lacunae the decorative designs were continued, above all those of a geometric nature, although this was not always the case. No reproductions were made, for example, in the biggest lacuna. Small areas can be seen where even the figurative decorations had been continued. As a result, we can speak of a somewhat arbitrary rehabilitation criteria. In most cases the paint went slightly beyond the original part and, in a detailed view, dirt can also be seen around the lacunae, caused by a certain lack of cleaning in the plaster application process or work, both on the inside and outside of the Vessel (fig. 4d).

The decision to intervene after a prior intervention

It is not usual to find international-level protocols to determine how to act when

faced with an old intervention, further to general recommendations in reference to the value of the restoration itself or documents which define the professional profile of the conservator-restorer and give some basic action criteria (ICOM-CC, 1984; 2006; AIC, 1994; ECCO, 2002-2004; Portell, 2003; Biscontini and Driussi, 2008; Pasies, 2014). On the other hand, every institution can establish some internal rules with their own criteria, in which social, political or cultural influences have had an effect on decision-making. Even so, we can list a number of points which will help us in the final evaluation:

- Diagnosis: analysis of the state of preservation. Study of the alterations caused either by external agents or as a consequence of the products used in the old intervention.
- Historical value: if the repairs have a historical, cultural or ritual value of special meaning they should be respected and documented.
- Appropriateness of the previous intervention, justifying whether to retouch or eliminate the previous work according to the following points:
 - scientific relevance of the piece and its museological interest.
 - whether the old intervention negatively affects the preservation of the original or not, possibly causing significant alterations.
 - if it makes research more difficult by concealing part of the piece's scientific information.
 - if the intervention modifies the correct visual reading of the

object or alters the contextual interpretation of the viewer.

- Consideration of the potential risk the decision to eliminate the old restorations would pose to the original material.
- Evaluation of the cost of human and economic resources the decision would involve.

The decision is never easy: there are too many aspects involved in this process, too many points of view, the ethical criteria and subjectivities. In any case, we always take into account whether these interventions not only form part of the history of the piece, but also give us valuable information, difficult to attain through other means, about the techniques and products used by the restorers who preceded us. The elimination or retouching of their work might be justified if we believe it harms the correct study and preservation of the piece or a new intervention would significantly improve the reading of the piece. But we cannot justify the destruction of the information which these interventions give us, denying the value of the previous work and the function it fulfilled in its day.

The new restoration approach: do the minimum, preserve the maximum

Or in other words: the concept of minimum intervention and the demand for proper preservation. These were the two pillars on which was based our final decision. A decision which, indisputably, was agreed by an entire team of professionals who were involved in the process.

With the different scientific information provided by the preliminary studies, a proposal for a partial intervention was chosen, firstly to improve the general aesthetic of the piece and, secondly, to solve some preservation problems which could affect the original in future. A much more invasive intervention was ruled out because it was believed it could endanger the integrity of the Vessel and, moreover, it was unnecessary. All kinds of pre-tests were carried out, as is mandatory, to select the methods and products which would best meet our demands of respect, reversibility and recognition.

The intervention began by cleaning the surface: remains of paint, plaster or adhesive which were soiling or obscuring part of the original, both on the outside and inside, were removed. To do this, solvents such as acetone were used along with easy-to-control mechanical support tools. A specific cleaning procedure was carried out on the iron element using an ultrasound pen, and the same feature was given two-fold protection through the use of Paraloid B44® at 5 % and microcrystalline wax.

Soluble salt tests were performed to evaluate the need to undertake an extraction process, using deionised water poultices with different contact times and supporting media (cellulose paste and sepiolite). None of the tests yielded significant results showing a high percentage of soluble salts, not even in the specific measurements for chlorides. Consequently it was not considered appropriate to carry out any type of intervention for soluble salts.

Consolidation, which exemplifies the meaning of curative conservation, was

carried out only in the decorative lines as the different solubility tests had already confirmed the fragility of the pigment, especially in the areas where it was denser. For this process a paint brush was used to apply Paraloid B72® acrylic resin in acetone, in percentages which varied from 2 - 3%.

The old reinsertions made using plaster, which were found to be in a good state of preservation, were only operated on to improve their appearance and adapt them to more up-to-date criteria (fig. 7). The perimeter borders were cleaned and brought down to a lower level using a scalpel, the finishes were refined using new plaster and then, finally, new colour was applied using an airbrush, stencil and acrylic paints, harmonising the different shades of the piece through the use of tonal gradations (fig. 8). None of the decorative designs were reproduced. Many pieces of the plaster which had been used to fill very small chips or lacunae were removed. The entire intervention was documented both graphically and audiovisually to leave a clear and detailed record of the different processes used. Furthermore a specific preventative preservation protocol was established for the piece to guarantee its longevity.

Today, when we return to contemplate the *Vessel of the Warriors*, and the piece looks back at us with a gaze which is slightly cleaner, more vibrant, loaded with more meanings, we can only feel the excitement which comes from the privilege of having formed part of its history. And be thankful for the opportunity.

Figure captions

Fig. 1. The Vessel of the Warriors before the latest restoration work. Photo: J. Valcárcel. UPV.

Fig. 2. The supervisor-restorer Salvador Espí carrying out ceramic assembly work. SIP archives.

Fig. 3. Image of ceramic fragment in cross section. Three areas were identified where the ceramic clay had acquired a different tonality. Layer 1: approximate thickness 450 µm, ochre tone. Layer 2: approximate thickness 320 µm, greyish tone. Layer 3: approximate thickness 2.7 mm, orange tone. Layers 1 and 2 exhibit limited porosity. In layer 3, the clay exhibits a microcrystalline texture characteristic of sintered clay with variably sized porosity. Some of the pores are up to approximately 450 µm in diameter. Photo: T. Doménech. UPV.

Fig. 4. Details of the state of preservation: 4a. Pigment loss. 4b. Detail of metallic element and superficial dirt. 4c. Old reintegration with painted plaster. 4d. Photograph of the state of an area on the inside rim of the vessel. Photo: J. Valcárcel and T. Pasés. UPV and SIP archives.

Fig. 5. Detail from the original and an infrared photograph of the same area, where we can compare the different response of the fragments according to what extent they have been affected by fire. Photo: J. Valcárcel. SIP archives.

Fig. 6. Ultraviolet photograph of the inside of the Vessel, where the excess adhesive and the reattached areas can both be clearly seen. Photo: J. Valcárcel. SIP archives.

Fig. 7. Process of retouching the old stucco plaster. Photo: T. Pasés. SIP archives

Fig. 8. Detail of one of the areas of the Vessel before and after the new volumetric and chromatic reintroduction treatment on lacunae. Photo: J. Valcárcel and R. de Luis. UPV and SIP archives.



**TRESORS
DEL MUSEU
DE PREHISTÒRIA**