



HAL
open science

En busca del tiempo y el espacio perdidos de la cerámica ibérica: una reflexión en torno al *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive (1904-1918)*

Grégory Reimond

► To cite this version:

Grégory Reimond. En busca del tiempo y el espacio perdidos de la cerámica ibérica: una reflexión en torno al *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive (1904-1918)*. Trinidad Tortosa Rocamora; Antonio M. Poveda Navarro. *Vasa picta ibérica. Talleres de cerámica del sureste hispano (s. II a.C.-I d.C.). Homenaje a Ricardo Olmos*, 8, Instituto de Arqueología, pp.79-115, 2021, MYTRA. Monografías y Trabajos de Arqueología, 978-84-09-28727-7. hal-03227312

HAL Id: hal-03227312

<https://hal.science/hal-03227312v1>

Submitted on 17 May 2021

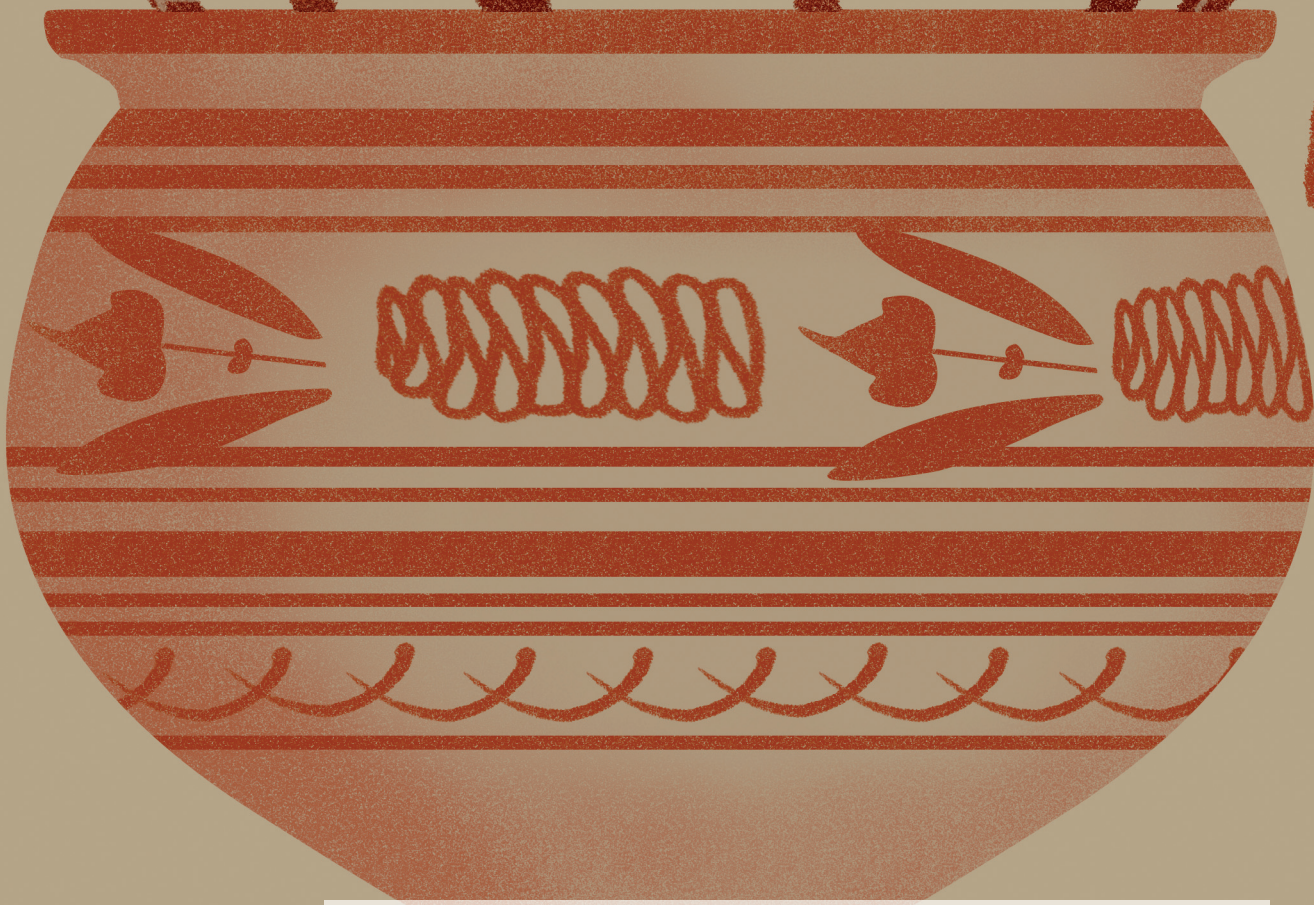
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

8

Vasa picta ibérica.
Talleres de cerámica
del sureste hispano
(s. II a.C.-I d.C.)

TRINIDAD TORTOSA ROCAMORA
ANTONIO M. POVEDA NAVARRO
(Eds.)





MYTRA

monografías y trabajos
de arqueología

8

Vasa picta ibérica.
Talleres de cerámica del sureste hispano
(s. II a.C.-I d.C.)

Homenaje a Ricardo Olmos

Mérida, 2021

Vasa picta ibérica. Talleres de cerámica del sureste hispano (s. II a.C.-I d.C.).

Editores: Trinidad Tortosa Rocamora y Antonio M. Poveda Navarro.

Año: 2021

Colección: MYTRA, Monografías y Trabajos de Arqueología. Instituto de Arqueología, Mérida (CSIC-Junta de Extremadura). Número 8.

Páginas: 328 + ilustraciones.

D.L.: BA-165-2021

I.S.B.N.: 978-84-09-28727-7

Citar como:

Tortosa, T.; Poveda, A. (Eds.) 2021: *Vasa picta* ibérica. Talleres de cerámica del sureste hispano (s. II a.C.-I d.C.), *Mytra* 8, Mérida.

Esta publicación se integra en el proyecto nacional de I+D+i: HAR2017-87897-P, *Reubicando los objetos ibéricos del MAN: de rituales, biografías y observaciones a través de los modelos 3D*.



Diseño de portada Sara Olmos.

© Instituto de Arqueología, Mérida (CSIC-Junta de Extremadura).

© Tortosa, T.; Poveda, A. (eds.) y de cada texto, su autor.

Maquetación, composición e impresión:

IMPRENTA Y MATERIAL DE OFICINA EMERITA, S. L. Mérida (Spain)

Trinidad Tortosa Rocamora
Antonio M. Poveda Navarro
(Eds.)

Vasa picta ibérica.
Talleres de cerámica del sureste hispano
(s. II a.C.-I d.C.)

Homenaje a Ricardo Olmos

MYTRA
MEMORIAS Y TRABAJOS DE ARQUEOLOGÍA

COMITÉ EDITORIAL

Dirección:

Sebastián Celestino Pérez y Pedro Mateos Cruz (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)

Secretaría:

Carlos J. Morán Sánchez (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)

Vocales:

Juan Pedro Bellón Ruíz (Universidad de Jaén)

Javier Bermejo Meléndez (Universidad de Huelva)

Luis Berrocal Rangel (Universidad Autónoma de Madrid)

Jesús García Sánchez (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)

Francisco Gracia Alonso (Universidad de Barcelona)

Victorino Mayoral Herrera (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)

Almudena Orejas Saco del Valle (Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC)

César Parcero Oubiña (Instituto de Ciencias del Patrimonio-CSIC)

Luis Gethsemaní Pérez Aguilar (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)

Antonio Pizzo (Escuela Española de Historia y Arqueología, Roma -CSIC)

Esther Rodríguez González (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)

Oliva Rodríguez Gutierrez (Universidad de Sevilla)

Trinidad Tortosa Rocamora (IAM, CSIC-Junta de Extremadura)

Mar Zarzalejos Prieto (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

COMITÉ CIENTÍFICO

Pablo Arias (Universidad de Cantabria)

María Carme Belarte (Institut Català d'Arqueologia Clàssica)

Massimo Botto (Istituto di Studi sul Mediterraneo Antico)

Stefano Camporeale (Università di Siena)

Teresa Chapa (Universidad Complutense de Madrid)

Alexandra Chavarría (Università di Padova)

Jordi Cortadella (Universitat Autònoma de Barcelona)

Sophie Gilotte (Centre National de la Recherche Scientifique)

Sonia Gutierrez (Universidad de Alicante)

Alberto Lorrío (Universidad de Alicante)

Dirce Marzoli (DAI, Instituto Arqueológico Alemán-Madrid)

Gloria Mora (Universidad Autónoma de Madrid)

Ignacio Pavón (Universidad de Extremadura)

Sebastián Ramallo (Universidad de Murcia)

Elisa da Sousa (Universidade de Lisboa)

Xavier Terradas (Institución Milá y Fontanals-CSIC)

Frank Vermeulen (Ghent University)

HOMENAJE A RICARDO OLMOS



Ricardo Olmos en una conferencia ofrecida en el año 2009 en la Universidad de Salerno.

“[...] e infatti se uno riuscisse a spingersi fin all’estremo lembo dell’aria o, messe le ali, vi giungesse volando; colui vedrebbe, levando il capo fuori dall’acqua, allo stesso modo che qui da noi i pesci *levando il capo fuori dal mare vedono le case nostre* così vedrebbe anche le cose di lassù; e, se la natura sua fosse capace di sostenere codesta visione, riconoscerebbe che quello è il vero cielo, quella la vera luce e la vera terra.”

Platón, *Fedone* (110 a, trad. De M. Valgimigli)

Acerca de este párrafo:

(... si tratta della reale visione delle cose contrapposta a quella appannata di chi si trova sott’acqua o vede attraverso un’altra lente deformante..., in Bruno d’Agostino, Luca Cerchiai 1999: *Il mare, la morte, l’amore. Gli etruschi, i Greci e l’immagine*, Roma: 63).

ÍNDICE GENERAL

Prólogo	
<i>Carmen Aranegui</i>	11
Introducción	
<i>Antonio M. Poveda Navarro, Trinidad Tortosa</i>	15
La imagen en el ámbito ibero: del escepticismo a la verificación de un <i>código iconográfico</i>	
<i>Trinidad Tortosa</i>	19
La iconografía como disciplina fundamental en las culturas iberas ¿un diálogo con los jóvenes?	
<i>Trinidad Tortosa y Diego Suárez</i>	31
<i>L'Alcudia de Alejandro Ramos Folqués</i> , de Ana M ^a Ronda Femenía. Fundación Universitaria de investigación 'La Alcudia'	
<i>Trinidad Tortosa. Lorenzo Abad</i>	39
Historiografía, contextualización y prosopografía de los vasos figurados ilicitanos	
<i>Ana M^a Ronda Femenía</i>	49
En busca del tiempo y el espacio perdidos de la cerámica ibérica: una reflexión en torno al <i>Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive (1904-1918)</i>	
<i>Grégory Reimond</i>	79
<i>Ilici y Alonis</i> . Dos códigos pictóricos contemporáneos en la cerámica del período Ibérico Final	
<i>Miguel Pérez Blasco</i>	117
Producción de cerámicas pintadas tardoibéricas en el corredor interior del Vinalopó. La evidencia de <i>Elo</i> (El Monastil, Elda)	
<i>Antonio M. Poveda Navarro</i>	149
La cerámica figurada ibérica en el Tossal de Manises-Lucentum (Alicante): secuencia y contexto	
<i>Antonio Guilabert Mas, Manuel Olcina Doménech y Eva Tendero Porras</i>	173
El turno de las legiones: nueva lectura iconográfica de la cerámica ibérica de estilo ilicitano a partir de los contextos militares tardo-republicanos	
<i>José Luis Martínez Boix y Feliciano Sala Sellés</i>	213

Panorama de la cerámica ibérica figurada y tardía en la Región de Murcia, a la luz de los últimos hallazgos <i>Virginia Page del Pozo y José Miguel García Cano</i>	237
Bestiario en las cerámicas ibéricas de la <i>regio</i> Contestania (siglos II-I a.C.) <i>Consuelo Mata Parreño</i>	257
Pintura vascular ibérica en espacios de tránsito, el Sureste de la meseta meridional <i>Rubí Sanz Gamo</i>	275
En recuerdo de Solveig Nordström (1923-2021), una arqueóloga sueca en Alicante <i>Lorenzo Abad Casal y Feliciano Sala Sellés</i>	315

EN BUSCA DEL TIEMPO Y EL ESPACIO PERDIDOS DE LA CERÁMICA IBÉRICA: UNA REFLEXIÓN EN TORNO AL *ESSAI SUR L'ART ET L'INDUSTRIE DE L'ESPAGNE PRIMITIVE* (1904-1918)

GRÉGORY REIMOND*

RESUMEN

Los años 1904-1918 estuvieron marcados por un intenso debate de ideas para situar la cerámica ibérica en el tiempo y en el espacio. Si bien José Ramón Mélida reconoció en 1883 la existencia de vasos “celtibéricos”, no fue hasta 1904 y la publicación del *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* de Pierre Paris cuando se dispuso de un primer estudio completo sobre este tema. Este libro fue el punto de partida de una controversia que continuaría hasta el final de la Primera Guerra Mundial. En nuestro estudio se abordarán tres puntos principales: el contexto en el que toma forma el *Essai*, la interpretación que hizo Pierre Paris de este material en 1904 y, finalmente, la recepción del *Essai*. El objetivo será, pues, mostrar que, en esta primera etapa de la historia del discurso académico sobre la cerámica ibérica, el consenso alcanzado hacia 1915-1918 era fundamentalmente el producto de la reflexión colectiva.

PALABRAS CLAVES

Pierre Paris; El Amarejo; El Castellar de Meca; Elche; Micenas; ceramología; historia de la arqueología.

SUMMARY

The years 1904-1918 were marked by an intense debate of ideas to situate Iberian ceramics in time and space. Although José Ramón Mélida recognised the existence of “Celtiberian” vases in 1883, it was not until 1904 and the publication of the *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, written by Pierre Paris, that a first complete study on this subject was available. This book was the starting point of a controversy that continued until the end of the First World War. Our study will focus on three main points: the context in which the *Essai* took shape; Pierre Paris's interpretation of this material; and, finally, the reception of the *Essai*. The aim will be to show that, at this early

* Universidad Toulouse – Jean Jaurès (PLH-ERASME). Casa de Velázquez (EHEHI).

stage of the history of the academic discourse on Iberian ceramics, the consensus reached around 1915-1918 was fundamentally the product of collective reflection.

KEY WORDS

Pierre Paris; El Amarejo; El Castellar de Meca; Elche; Mycenae; ceramology; history of archaeology.

1. INTRODUCCIÓN

En 1883, un joven arqueólogo, José Ramón Mélida, señalaba la existencia, en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, de una clase de cerámica que no era ni fenicia, ni griega, ni romana sino “celtibérica”¹: “El primer objeto que, á nuestro juicio, revela en la Exposición el empleo del torno para dar á la pieza redondez exacta, y del fuego para endurecer el barro evaporando su humedad y dándole consistencia, sonoridad, incombustibilidad y ligereza de peso, es un vaso casi esférico, con un asa dispuesta en el sentido de diámetro de la boca, pegada á dos puntos opuestos de la misma, adornado todo él con trazados y caprichos, pintados con color pardo-rojizo sobre el barro mismo. Le expone el Museo Arqueológico. Este singularísimo vaso, hallado en España, aunque se ignora su yacimiento, y adquirido no hace mucho por el Museo, es el que á nuestro juicio patentiza más la influencia oriental en la España celtibérica, pues por celtibérico le tenemos. Las zonas en que se halla dividido el adorno ofrecen en una cuadrados divididos por dos tangentes, estando los dos triángulos laterales rellenos de color: motivo característico en la ornamentación de la cerámica fenicia; y en otra zona hay una imbricación de medios puntos tangentes, ornato típico y distintivo de los vasos griegos primitivos de carácter oriental, que recientemente hemos tenido ocasión de ver en el Museo del Louvre y en la Biblioteca Nacional de París, y de cuyo género posee nuestro Museo dos *calpis* pequeños” (Mélida y Alinari 1883: 394). En pocas palabras, José Ramón Mélida exponía los términos de un debate que iba a agitar a la comunidad académica internacional durante muchos años: había en España restos de una cerámica local que era casi desconocida; las piezas eran entonces pocas, dispersas en varias colecciones, y en general no había información relativa a su contexto arqueológico; esta cerámica “celtibérica” tenía sus propias características técnicas, formales y estilísticas, pero reflejaba también una marcada influencia fenicia y griega, lo que implicaba recurrir al comparatismo para estudiarla. Aquel era, manifiestamente, un objeto cuyo estudio merecía toda la atención. Sin embargo, no fue hasta la publicación del segundo volumen del *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* de Pierre Paris, en 1904, cuando se dispuso del primer gran estudio sobre la cerámica ibérica. La publicación del *Essai* fue un punto de inflexión importante. Tanto la cantidad de material publicado como las conclusiones propuestas por su autor hicieron del estudio de Pierre Paris el punto de partida de un intenso debate. Así, se inició en 1904 un primer momento en la historia del discurso científico sobre la cerámica ibérica. Se prolongaría hasta 1918.

Varios estudios han abordado esta historia a largo plazo, desde la época de los pioneros hasta “nuestros” días (Fletcher Valls 1960: 66-84; Pericot 1979: 11-26; Olmos 1994; sobre el estado actual de la investigación, véase Bonet Rosado y Mata Parreño 2008). Nuestro objetivo es menos ambicioso. Nos ha parecido interesante volver sobre este primer período para aclarar y matizar –al menos intentarlo– algunas ideas relacionadas con el impacto y la relevancia de la obra de Pierre Paris, partiendo, especialmente, de las observaciones hechas por Trinidad Tortosa hace ya unos años (2006: 42-48 y 74-83). Volver al contexto en

¹ Este trabajo se realizó en el marco del proyecto de investigación MINECO HAR2016-76940-P “Antigüedad, nacionalismos e identidades complejas en la historiografía occidental (1789-1989). Aproximaciones desde Europa y América Latina”, bajo la dirección de Antonio Duplá Ansuátegui (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea).

el que se desarrolló la investigación de Pierre Paris era un punto de partida imprescindible: ¿cuál era su bagaje teórico y conceptual? ¿Cuál era la realidad de su trabajo sobre el terreno? ¿Qué referencias podía movilizar para entender el nuevo material que estaba surgiendo ante él (teniendo en cuenta que su análisis se basó sobre todo en el material hallado en el sureste peninsular)? En las respuestas a estas preguntas se encuentran algunas de las claves para entender la lectura que Pierre Paris hizo de la cerámica ibérica en 1904. ¿Cómo explicar la elaboración de lo que llamaremos la *teoría de la remanencia micénica*? ¿En qué medida representó el *Essai* el primer intento para establecer una definición de las características formales, técnicas y estilísticas de la cerámica ibérica? También nos ha parecido importante reflexionar sobre la recepción del *Essai*. Ya en 1903, uno de los objetivos de Pierre Paris era abrir un espacio de discusión e intercambio para que la comunidad científica internacional pudiera apoderarse del nuevo objeto de estudio en el que se había convertido la cultura ibérica. ¿Cuál fue la posteridad de su obra? ¿Cómo evolucionó el discurso tanto de Pierre Paris como de sus apoyos/opositores, conforme iban apareciendo nuevos hallazgos y nuevas conclusiones en publicaciones que se seguían a un buen ritmo? Además, se suelen recalcar dos momentos y dos grandes figuras de esta primera etapa: el *Essai* de Pierre Paris (1904) y la tesis del joven Pere Bosch Gimpera sobre *El problema de la cerámica ibérica* (1915), que lo habría, en cierta forma, corregido. Es una visión un tanto simplificadora y demasiado “personalizada”. Nuestro estudio intentará, por tanto, mostrar que este discurso, aunque se construyó sobre una base que era el *Essai* de Pierre Paris, fue, fundamentalmente, el producto de una obra colectiva cuyo propósito era situar la cerámica ibérica en el tiempo y el espacio que le correspondiera.

2. LOS VIAJES ARQUEOLÓGICOS AL SURESTE PENINSULAR: EL EFECTO DAMA DE ELCHE

El 1 de mayo de 1895, Pierre Paris (Fig. 1), catedrático de arqueología e historia del arte en la Facultad de Letras de Burdeos (Delaunay 1994; Rouillard 2004, 2009; Reimond 2015), envió una carta a Louis Liard, director de Enseñanza Superior en el Ministerio de Instrucción Pública, solicitando una ayuda económica para “faire pendant les vacances prochaines un voyage archéologique en Espagne”². En realidad, este texto era mucho más que una simple carta. Pierre Paris proponía un verdadero proyecto de investigación a largo plazo. En primer lugar, delimitaba un espacio para ser estudiado. Planeaba explorar el litoral mediterráneo de la Península en su conjunto, así como la meseta meridional, con el objetivo de estudiar las colecciones privadas y públicas de los museos españoles para describir, dibujar, fotografiar y publicar documentos inéditos. Esta primera actividad debía completarse con un trabajo de prospección, en continuidad con la obra de Arthur Engel (citado en la carta), para estudiar “tout ce qui peut intéresser l’archéologie phénicienne, grecque, gréco-phénicienne et romaine”. Mientras que hasta aquel momento los eruditos se habían centrado principalmente en el estudio de la escultura de piedra de gran tamaño (Lucas Pellicer 1994; Olmos y Rouillard 2002) y en el análisis de los textos, literarios y epigráficos, Pierre Paris ya sugería que la cultura material de la protohistoria ibérica debía ser considerada en su conjunto: deseaba estudiar los “nombreux objets d’art ou d’industrie se rapportant à l’époque antique”, subrayando, por lo tanto, la necesidad de iniciar su estudio pormenorizado. Se trataba, sin duda, de un enfoque novedoso que abría el camino a una nueva etapa en la historia de la investigación sobre la protohistoria de la península ibérica.

El resultado es conocido: este esfuerzo desembocó en la publicación de su *Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive*, concebido como “un inventaire, un *Corpus* provisoire des antiquités ibériques” (Paris 1903: VII). El mismo Pierre Paris insistió en la ruptura que pretendía introducir en los estudios

² Archivo Nacional de Francia, Pierrefitte (AN-Pierrefitte), F/17/26788.

sobre la cultura ibérica: “les historiens de l’art antique sont injustes envers l’Espagne. Jamais ils ne parlent d’elle ; jamais la plus petite place n’est accordée aux Ibères dans les livres des archéologues. [...] C’est une injustice flagrante ; je voudrais apporter mon témoignage à une action nécessaire en réhabilitation” (Paris 1903: V-VI). Si bien es cierto que el *Essai* marcó una ruptura en la historia de la investigación por su carácter sistemático y el impulso que dio a la difusión de los estudios sobre la cultura ibérica a nivel internacional, en realidad, su redacción se integraba en una ya larga cadena de publicaciones, beneficiándose de trabajos anteriores. Pierre Paris reconoció esta deuda en su prólogo, olvidando, sin embargo, la que contrajo hacia quien le había abierto el camino: Emil Hübner. Tampoco podemos hablar de *damnatio memoriae* ya que Pierre Paris aceptó el magisterio del erudito alemán, “cet illustre savant qui a créé, on peut le dire, l’archéologie espagnole scientifique” (Paris 1903: 64; véase también Moret 2014: 404-405). Al fin y al cabo, lo que hizo con el *Essai* fue profundizar en la línea de investigación que Emil Hübner había inaugurado quince años antes, al subrayar la necesidad de estudiar los “testimonios mudos de la vida antigua” y al trazar un programa para el futuro: “Aún no existe una descripción completa de las obras arquitectónicas, ni estatuarias del arte antiguo, ni de las demás artes, como mosaicos, vasos, objetos de bronce, en barro, y en otras materias, encontrados en España, que corresponda á la importancia de la materia y á las exigencias de la ciencia en la actualidad” (Hübner 1888: 211-212). Llenar este vacío fue precisamente la ambición del *Essai*. Sincera o de circunstancias, la humildad del tono que adoptó Pierre Paris en el prólogo del primer volumen reflejaba lo que representaba esta obra para su autor: un catálogo novedoso, ordenado, con una pretensión totalizante, pero también una obra provisional e incompleta, que solo pretendía “ouvrir une avenue et quelques sentiers de traverse dans un domaine inexploré” (Paris 1903: VI). Además, Pierre Paris debía de ser consciente de que publicaba una síntesis prematura. Pero al objetivo científico se añadía otro desafío más personal: ocupar el terreno, imponerse como un punto de referencia en el campo naciente del hispanismo arqueológico (Mora Rodríguez 2004, 2011). De ahí, probablemente, el deseo de presentar cuanto antes un resultado sustancial de los trabajos que estaba llevando a cabo desde 1896. Ahora bien, si el primer tomo se publicó en 1903, el libro, que Pierre Paris presentó en abril de 1902 para obtener el Premio Martorell, estaba terminado en octubre de 1901. El 6 de noviembre, anunciaba a Léon Heuzey: “Cher maître, j’ai terminé il y a quinze jours mon *Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive*, et je l’ai porté à Barcelone, où je le présente au prix Martorell. C’est assez vous dire que j’ai passé de laborieuses vacances”³.



Fig. 1: Pierre Paris. Fotografía sin fecha (¿hacia 1914?). © Beyssac, Archivo Paris-Philippe.

³ Bibliothèque de l’Institut de France (BIF), archivo Léon Heuzey, Ms 5774. Véase también la carta de Pierre Paris a George E. Bonsor del 12 de octubre de 1901 (Maier Allende 1996: 15).

El *Essai* fue, por lo tanto, el resultado de cinco años de trabajo. Cualquiera que sea la valoración que hagamos hoy sobre este trabajo, no debemos olvidar la inmensidad de la tarea en la que Pierre Paris estaba comprometido. En estos años, solo podía consagrar unas semanas a sus viajes a España dado que tenía que asumir sus clases en la universidad. A partir de agosto de 1898, se añadió la tarea de dirigir la Escuela Municipal de Bellas Artes y Artes Decorativas de Burdeos, mientras se enfrentaba a una situación personal muy dura: después de una larga enfermedad, su mujer, Marie Eyquem, murió el 26 de agosto de 1900⁴, dejándolo solo con cinco hijos. Unos días antes de la muerte de su esposa, escribía a Emil Hübner: “Il faut que chacun ait pour moi la plus grande indulgence. Je suis vraiment détaché du monde. Depuis cinq mois madame Paris est clouée moribonde sur son lit, et je passe mes jours et mes nuits à le disputer à son mal. Hélas ! de jour en jour je vois diminuer mon espérance, et l’avenir le plus sombre s’ouvre devant moi, qui restera seul avec cinq fils en bas âge. Aussi ai-je renoncé jusqu’à nouvel ordre à tout travail, à toute étude, et mon ouvrage commencé est arrêté misérablement”⁵. A pesar de este contexto difícil, realizó un trabajo colosal para poder reunir el material necesario para la redacción del *Essai*. Utilizando la imagen del arquitecto, lo subrayó en su prólogo: “Je ne me suis pas dissimulé combien la tâche est malaisée de construire de toutes pièces un édifice absolument nouveau. Le terrain est vierge ; les matériaux sont inconnus, disséminés. Les rassembler est un travail long et pénible ; les amener à pied d’œuvre, les grouper, les tailler, les appareiller demande une patiente attention ; les dresser harmonieusement exige un soin, une habileté dont je ne me flatte pas” (Paris 1903: VI). Para conseguirlo, Pierre Paris reutilizó el método que había aprendido, entre 1882 y 1885, cuando era miembro de la Escuela Francesa de Atenas (EFA): así como había recorrido Grecia y Asia Menor para estudiar las colecciones de los museos, copiar inscripciones e identificar las ruinas todavía visibles de las ciudades de la Antigüedad, empezó también a recorrer España y Portugal. De hecho, desde su punto de vista, esta experiencia ateniense representaba una garantía de éxito. Por eso precisó en su carta a Louis Liard: “J’estime d’autre part qu’une exploration minutieuse et sagace, telle qu’apprennent à la conduire les membres de l’École d’Athènes durant leur séjour en Grèce et en Asie Mineure, permettrait de recueillir, dans des districts peu fréquentés, en dehors des routes modernes, nombre de documents et d’objets importants”. Sin embargo, en 1895 su solicitud de misión científica fue rechazada: los fondos se habían agotado⁶. Pierre Paris parece haber renovado su petición unos meses después. La carta no se conservó, pero en febrero de 1896 escribió a Louis Liard para agradecerle por haberle concedido una primera subvención de 600 francos (F)⁷. Entonces pudo pedir oficialmente una autorización de ausencia para realizar su primer viaje a España en abril-mayo de 1896 (el curso universitario aún no había finalizado). Se trataba de una simple formalidad: su petición fue aceptada el 13 de marzo⁸.

Hasta 1899, sus sucesivos viajes a lo largo y ancho de la península ibérica le permitieron llevar a cabo el programa que había trazado en 1895 (Figs. 2-6). A este respecto, nos parece necesario corregir un error cometido cuando Georges Demerson publicó los diarios de Pierre Paris (Paris 1979). Su primera misión científica no tuvo lugar en abril-mayo de 1895, sino en estos mismos meses de 1896. El año que está inscrito en uno de los cinco cuadernos de Pierre Paris (a los que tuvimos acceso) es 1895 (Fig. 7), pero se trata de una adición posterior. ¿El error viene del propio Pierre Paris? No parece ser su letra. ¿De uno de sus hijos? No hay

⁴ Archivo de Bordeaux Métropole (ABM), acta de defunción de Burdeos, sección 3, 3 E 339.

⁵ Staatsbibliothek zu Berlin (SB-Berlin), Nachlass Emil Hübner, Kasten 13, carta del 18 de agosto de 1900. Este fondo fue localizado por Jorge Maier Allende. En julio de 2017, nos pidió transcribir estas cartas. Jorge Maier analizó este corpus en una ponencia durante el coloquio internacional *Arqueología en la península ibérica. Más de un siglo de cooperación internacional*, celebrado en la Casa de Velázquez del 15 al 17 de noviembre de 2017. Las actas están en prensa. Le damos las gracias por dejarnos utilizar este corpus para nuestras investigaciones.

⁶ Lo atestigua una nota añadida en la primera página de la carta de Pierre Paris: “Rép^{du} le 4 mai 95. Tous mes regrets. [Tachadura: L’état des crédits.] Tous les crédits sont engagés”.

⁷ AN-Pierrefitte, carta de Pierre Paris a Louis Liard del 28 de febrero de 1896, F/17/17282.

⁸ AN-Pierrefitte, F/17/26788, carta de Pierre Paris al decano de la facultad de letras de Burdeos del 5 de marzo de 1896; borrador de la carta de Louis Liard al rector de la academia de Burdeos del 13 de marzo de 1896.

manera de saberlo. Pero tanto los archivos administrativos como su correspondencia con Léon Heuzey y Emil Hübner (así como sus comentarios en el prólogo del *Essai*, 1903: XIV) confirman la fecha de 1896. De la misma manera, estas correspondencias ayudan a precisar el calendario de sus diferentes viajes durante la segunda mitad de 1897. Por lo tanto, permiten corregir el mapa publicado en 1979 (Paris 1979: 110-111) (Figs. 3-4).

El itinerario seguido confirma que la organización de estas estancias se basó en un plan preconcebido y no improvisado. Cada una de ellas se centró en la exploración de un área específica de la península. Le dieron un buen conocimiento general del nuevo terreno que pretendía estudiar, mientras que la fotografía le permitía documentar los lugares y objetos que descubría, así como las personas que conocía durante sus viajes⁹. El 1 de agosto de 1897, Pierre Paris escribió a Emil Hübner: “Je me propose plus particulièrement d’étudier dans les Musées aussi bien que dans les restes des monuments figurés tout ce qui concerne la civilisation et l’art indigènes avant et pendant la domination romaine. Plus tard je visiterai, à ce point de vue, le Nord Ouest de l’Espagne et le Portugal, plus tard encore les provinces méridionales”¹⁰. Sin embargo, el hallazgo fortuito del busto de La Alcudia, unos días después, lo llevó a modificar sus planes. Hubo un verdadero *efecto Dama de Elche*. Para Pierre Paris, que empezaba a estudiar la cultura ibérica, la compra de la escultura y su rápida publicación en la colección de los *Monuments et mémoires de la fondation Piot* (Paris 1897) fueron un formidable acelerador: la entrada del busto al Museo del Louvre, las numerosas y rápidas publicaciones que siguieron a las de Pierre Paris –y que superaron el círculo restringido de los historiadores del arte antiguo y de los arqueólogos– dieron de repente una gran visibilidad tanto a su nuevo objeto de estudio como a sus propios trabajos. Tal éxito –un golpe de suerte– solo podía animarlo a continuar por este camino. Fue, sin duda, este efecto Dama de Elche el que lo llevó a dar prioridad a la exploración del sureste. Los diferentes mapas (especialmente las Figs. 3-6) muestran que hasta 1899 prestó una atención especial a esta zona. Por una parte, tanto el descubrimiento de La Alcudia como los valiosos hallazgos que venían apareciendo desde hacía varios años en esta región (las esculturas del Cerro de los Santos, la bicha de Balazote o las esfinges de Agost, etc.) debieron de incitar a Pierre Paris a profundizar en su exploración. El 5 de julio de 1898, después de haber recorrido la costa entre Cartagena y Adra, pasando por Villaricos, escribió a Léon Heuzey: “Je n’ai pas dépassé Adra ; je verrai cet automne à continuer cette exploration, mais j’avoue que je me sens plus tenté par les provinces d’Albacete, Murcie et Alicante, où tout ce que j’ai vu est beaucoup plus original”¹¹. También tenía la esperanza de encontrar otras esculturas igualmente espectaculares. El 12 de marzo de 1898, contestaba a la señora Johnston (miembro de una familia adinerada de Burdeos): “Je vous remercie infiniment de vos aimables félicitations. La dame d’Elche mérite en effet l’intérêt que lui portent déjà tous les amants de l’art grec. Je vais partir pour essayer de lui trouver quelques sœurs, sans me dissimuler que c’est fort difficile”¹².

La elección del sureste peninsular como campo de estudio privilegiado fue, por lo tanto, el resultado de la combinación de varios factores: el proyecto personal de un ateniense ambicioso, bien acogido por el Ministerio de Instrucción Pública, una actualidad arqueológica muy estimulante, sin olvidar la información disponible relativa a la riqueza arqueológica de la región, bien conocida por los lectores franceses gracias a las publicaciones de Arthur Engel (Engel 1892, 1896). No menos importante fue el gusto de Pierre Paris por los viajes y su sensibilidad por la belleza de los violentos contrastes que le ofrecía el entorno de los yacimientos del Levante y que le fascinaba, como lo atestiguan las largas y numerosas descripciones que integró en sus estudios y que conformaban una auténtica poesía de los paisajes.

⁹ Prueba de ello es un álbum conservado en el Archivo Histórico de la Casa de Velázquez, AH-2, nº 138 bis. No se sabe cuándo Pierre Paris lo constituyó (es su escritura la que aparece en los pies de las fotografías); sin embargo, varios detalles indican que data de 1896.

¹⁰ SB-Berlin, Nachlass Emil Hübner, Kasten 13.

¹¹ BIF, archivo Léon Heuzey, Ms 5774.

¹² AN-Pierrefitte, AB/XIX/3301, legajo 9.

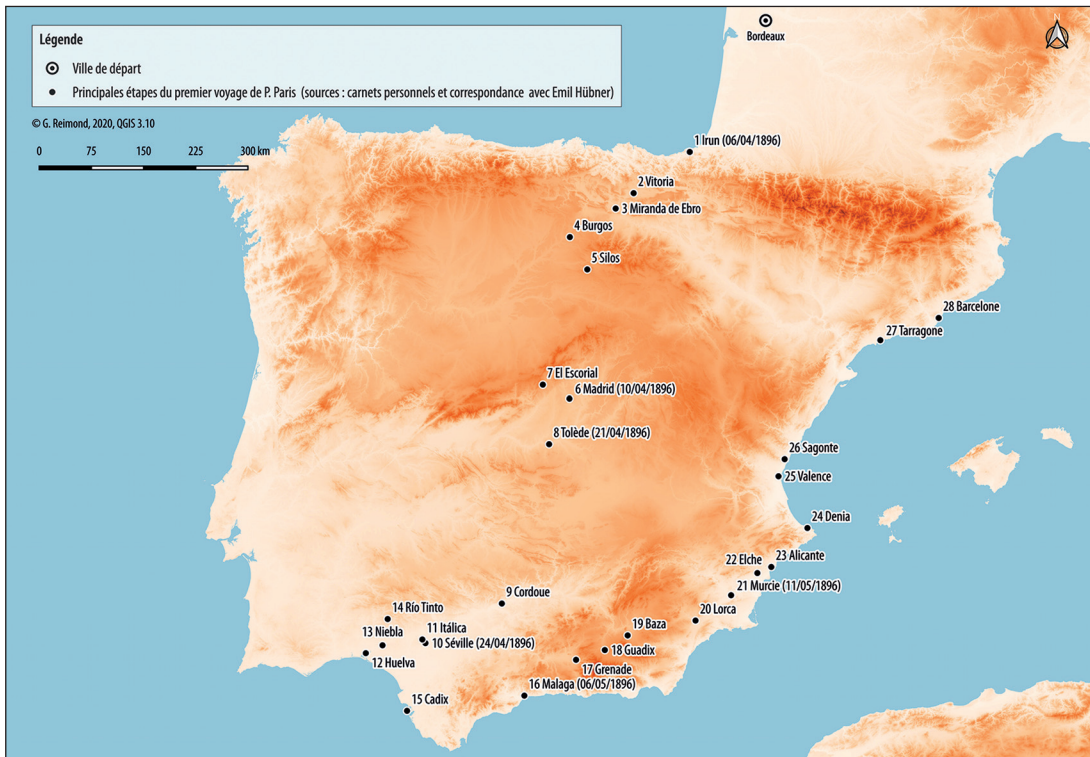


Fig. 2: Itinerario del primer viaje arqueológico de Pierre Paris (1896). © G. Reimond.

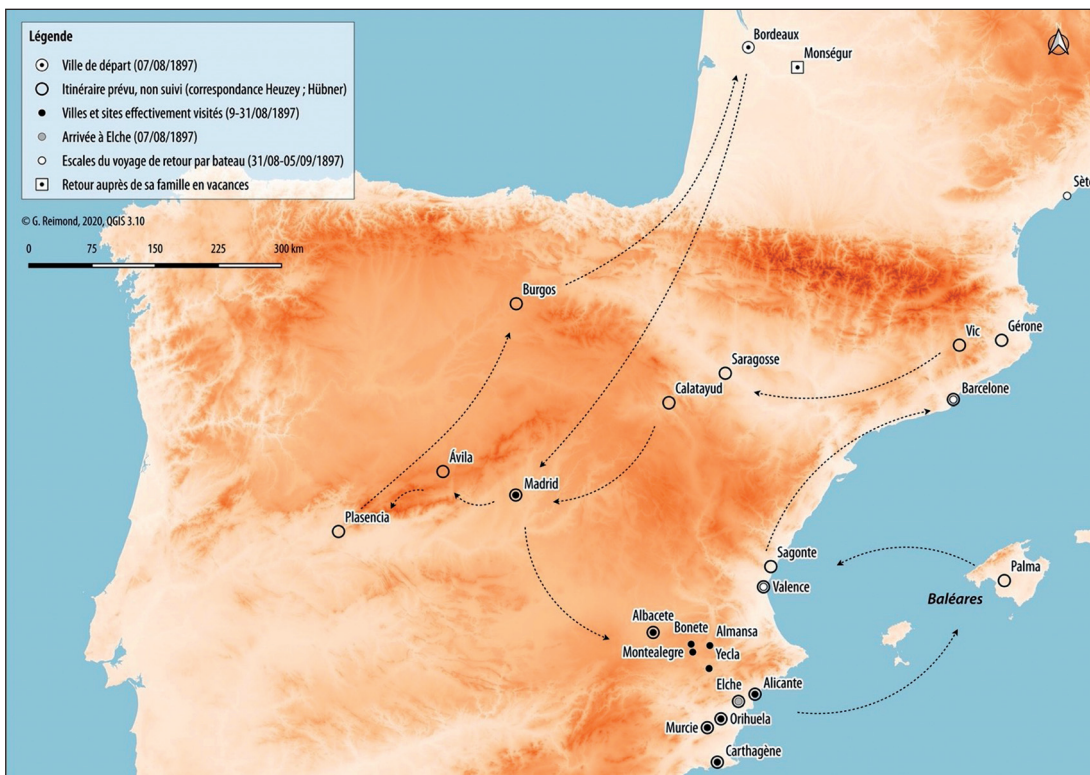


Fig. 3: Itinerario del viaje del verano de 1897. © G. Reimond.

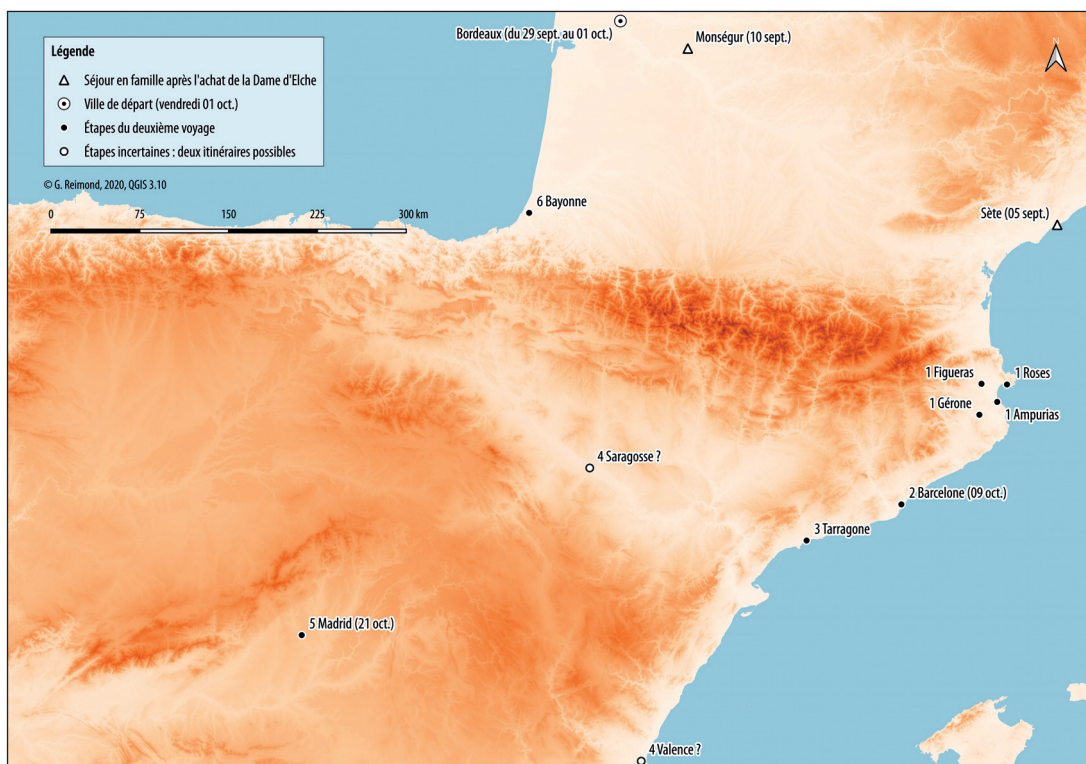


Fig. 4: Itinerario del viaje del otoño de 1897. © G. Reimond.

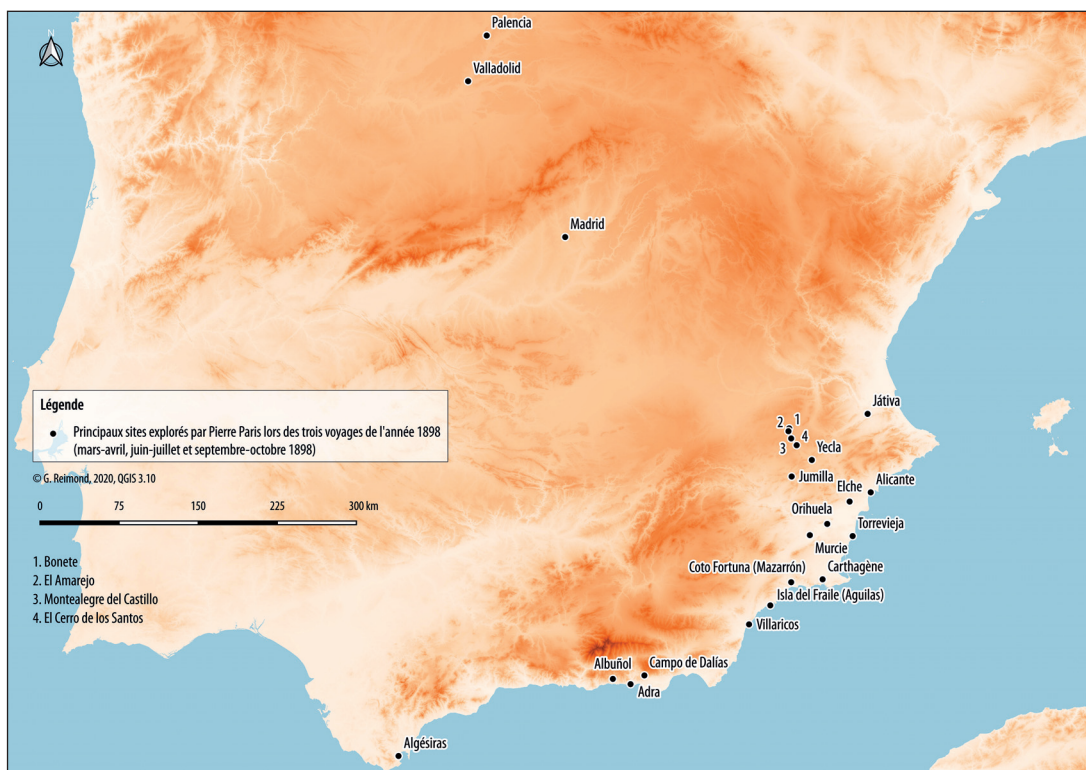


Fig. 5: Itinerario de los viajes del año 1898. © G. Reimond.



Fig. 6: Yacimientos explorados durante el viaje del año 1899. © G. Reimond.

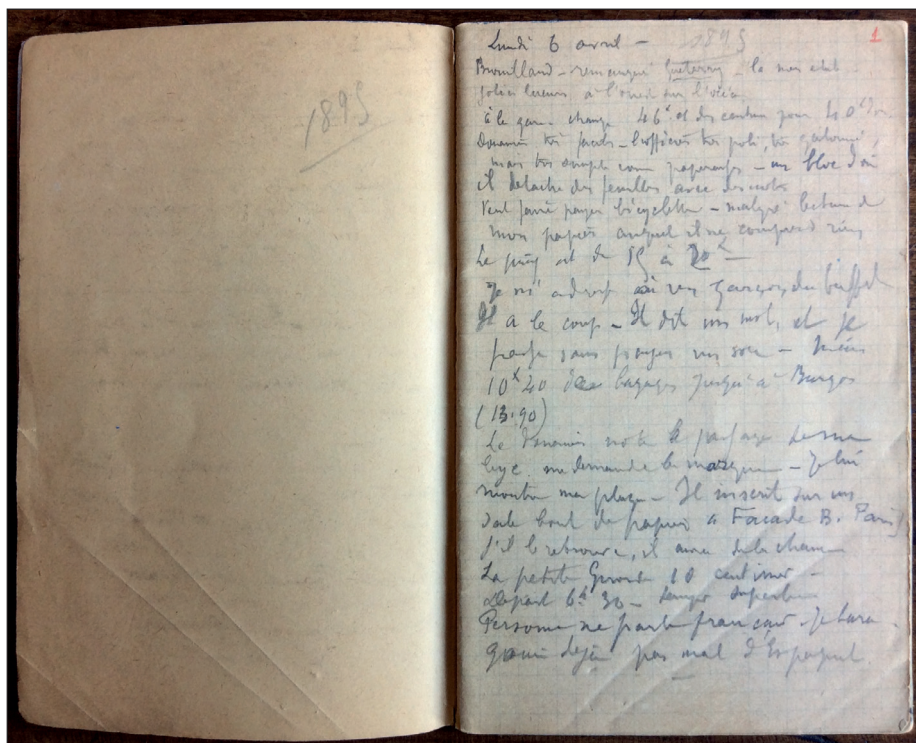


Fig. 7: Primera página del cuaderno de Pierre Paris publicado en 1979 por G. Demerson. © Beyssac, Archivo Paris-Philippe.

3. EL TRABAJO DE CAMPO: DISPERSIÓN, FRAGMENTACIÓN Y DESCONTEXTUALIZACIÓN

En 1898 o 1899, en una nota que debió de enviar al Decanato de la Facultad de Letras de Burdeos, Pierre Paris recalca el interés de sus hallazgos: “j’ai relevé dans les ruines et les collections de nombreux fragments céramiques qui jettent un jour tout nouveau sur l’industrie indigène. J’en ai rapporté beaucoup pour notre musée de la Faculté. C’est une collection très humble, mais unique”¹³. En efecto, el material cerámico que recogió constituyó una parte sustancial de su documentación a la hora de redactar el *Essai*. De hecho, el capítulo que dedicó a este tema forma parte de los más extensos, junto al que versa sobre la escultura ibérica.

Una gran parte de los vasos encontrados provenían de los yacimientos del sureste español: La Alberca, Monteagudo, Redován, El Cabezo Lucero, Archena, Coimbra del Barranco Ancho. Pero Pierre Paris dio una importancia especial al material descubierto en El Amarejo (abril de 1898 y abril de 1899), El Castellar de Meca (agosto de 1899 en compañía de su colega bordelés Pierre Waltz), y Elche (Fig. 8). En ningún caso se trató de excavaciones sistemáticas sino más bien de prospecciones y exploraciones comparables a los viajes epigráficos que hacían los miembros de la EFA en Grecia y Asia Menor (Radet 1901: 259-270). No podía ser de otra manera. Para cada campaña, Pierre Paris tenía poco tiempo, en general unas semanas. En la primavera de 1898, cuando obtuvo una autorización de su universidad para ausentarse y quedarse varios meses en España¹⁴, una de sus más largas estancias, la salud de su esposa le obligó a regresar a Francia a toda prisa y a dividir su viaje en dos¹⁵. Sus recursos financieros también eran limitados. En 1898, recibió 1 000 F de Louis Liard para emprender un nuevo viaje a España; con otros recursos que había reunido, podía contar con 3 000 F¹⁶. En 1899, tenía 2 000 F, una subvención recibida del Institut de France (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1898: 755). Otra limitación –habitual– se imponía al arqueólogo: la imposibilidad de excavar campos cultivados; fue el caso en El Amarejo, donde tuvo que renunciar a indagar tumbas que había localizado: “il aurait fallu pour cela endommager sérieusement les vignes. Partout la culture est l’ennemie de l’archéologie” (Paris 1904: 7). Si bien se benefició de la valiosa ayuda de sus contactos locales, como el maestro de escuela de Bonete, Pascual Serrano, no pudo contar con ningún equipo y trabajó solo (aunque pudo contratar a algunos obreros en El Amarejo). Paris estaba llegando al límite de su actividad individual, lo que hará más necesario construir una verdadera Escuela Francesa de España, capaz de apoyar la acción de sus miembros y emprender proyectos más ambiciosos.

En cuanto a su método sobre el terreno, cabe recordar que, desde su regreso de Grecia en 1885, su actividad había sido la de un arqueólogo de gabinete, de un historiador del arte; en 1898-1899, Pierre Paris había dejado de excavar desde hacía casi quince años. No es de extrañar, en este contexto, que los reflejos que movilizó fueran los que había aprendido en Grecia: prospección y exploración de superficie, excavaciones sumarias. De hecho, cuando pudo realizar un trabajo más profundo, por ejemplo en El Amarejo, procedió como lo había hecho en Elatea y como lo iba a hacer en Osuna (Paris 1892b: 39, 42, 89; Engel y Paris 1906: 380, 385, pl. XXIV-B): abriendo zanjas hasta dar con un muro. “À l’Amarejo j’ai fait plusieurs tranchées en croix au sommet du mamelon : je n’y ai trouvé aucune trace de construction, mais seulement des fragments de poteries mêlés avec beaucoup d’os d’animaux” (Paris 1904: 133). Este método ya era muy criticado entre los arqueólogos, pero su utilización se mantenía por ser considerado el más rápido y económico (Eberhardt 2012: 163-164). Por lo demás, se conformó con una exploración de

¹³ Archivo Departamental de la Gironde (AD-Gironde), nota manuscrita sin fecha, 1603 AW 6 (sobre el museo de la facultad evocado por Pierre Paris, véase Lagrange y Miane 2011).

¹⁴ AN-Pierrefitte, F/17/26788, carta de Pierre Paris al decano Paul Stapfer del 25 de febrero de 1898.

¹⁵ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 19 de abril de 1898.

¹⁶ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 1 de febrero de 1898.

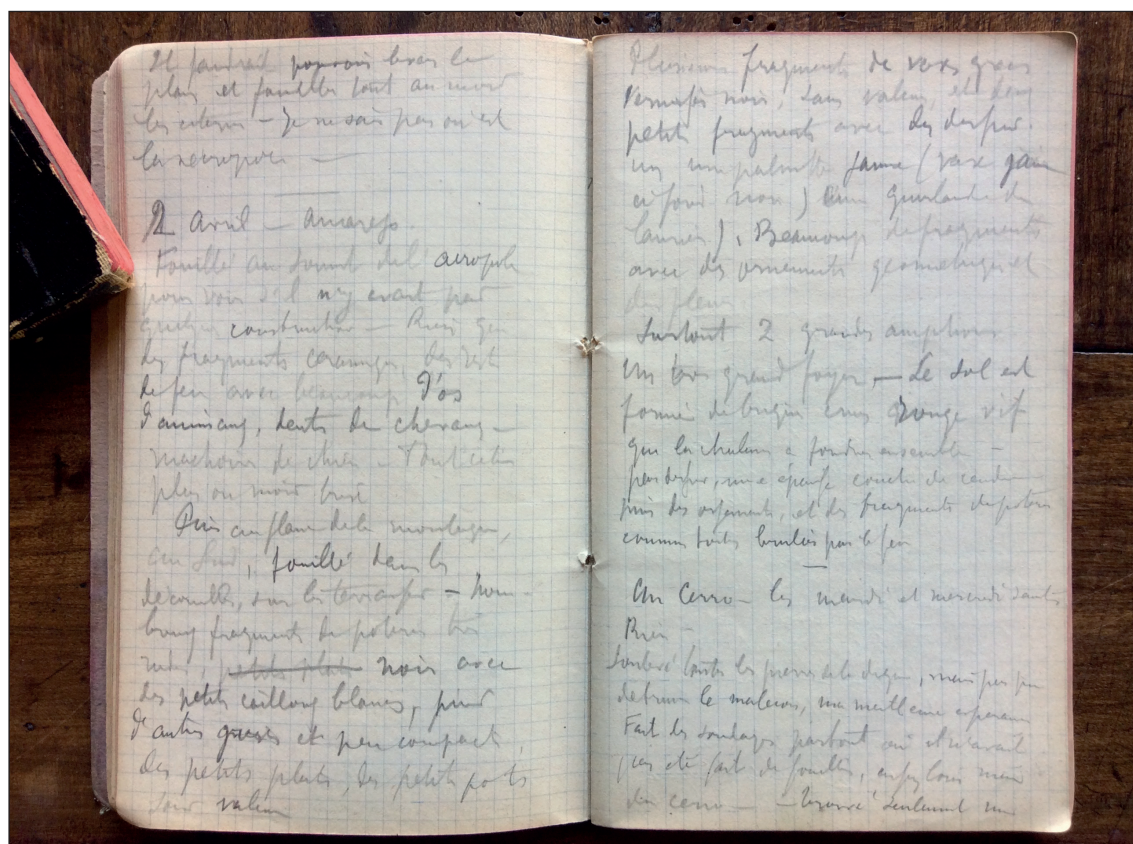


Fig. 8: Extracto de un cuaderno inédito de Pierre Paris: notas sobre El Amarejo. © Beyssac, Archivo Paris-Philippe.

superficie. En una carta a Léon Heuzey, le contaba sus hallazgos sobre “le flanc d’une acropole appelée Amarejo, absolument inconnue, et couverte de tessons de poteries”¹⁷. En El Castellar de Meca, varios años después, con motivo de su segunda visita, la experiencia fue la misma: “sur la pente même, déjà douce, du plateau dominant, des milliers de petits tessons ont roulé depuis le faite, entraînés par les pluies, gris, jaunes et rouges, errante poussière des pauvres ou riches vaisselles que les siècles ont éparpillés. Ces très modestes débris [...] vont être comme l’obsession du visiteur. Les yeux se baissent invinciblement vers ces humbles fragments multipliés à l’infini ; le pied les dégage et les pousse d’instinct, la main se baisse pour les ramasser, les retourner, les tâter” (Paris 1921: 58-59). Por lo tanto, Pierre Paris se encontró frente a un material completamente desordenado y sin ningún contexto arqueológico. Incluso cuando trabajó en espacios más claramente delimitados, como en el caso de los sondeos que efectuó en las cisternas y los depósitos de almacenaje de El Castellar de Meca, no supo proceder con más rigor o no tuvo el tiempo necesario para hacerlo: “pas une seule fois, même dans les citernes, je n’ai eu l’occasion de remarquer que les tessons fussent disposés par couches chronologiques. C’est un éparpillement confus, un pêle-mêle désordonné à la surface du sol comme au sein de la couche de terre, du reste peu épaisse. Il y a là un problème dont je n’entrevois pas la solution” (Paris 1904: 14). A la dispersión del material se añadía su extrema fragmentación. Así lo contaba a Léon Heuzey a propósito de El Amarejo: “j’ai découvert 1^o un petit vase complet, couvert de [tachadura: poteries] dessins géométriques. 2^o De nombreux fragments d’une grande jarre décorée de fleurs et de rinceaux bruns, dans le genre mycénien. 3^o De nombreux fragments d’une autre jarre aussi très grande, à dessins géométriques. [...] L’acropole est malheureusement

¹⁷ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 3 de abril de 1898.

bouleversée, et il y a peu d'espoir de rien trouver de complet"¹⁸. Y en septiembre de 1899, desde El Castellar de Meca: "je n'ai pu rencontrer un seul objet complet, mais j'ai recueilli de très importants débris céramiques, entre autres un fragment de vase avec inscription ibérique, peut-être un alphabet, comme sur des vases grecs, et aussi un fragment de figure dans le style des figures archaïques des vases grecs"¹⁹. No exageraba al señalar la confusión y la anarquía que prevalecían en la superficie. Cuando Santiago Broncano y Juan Blánquez reanudaron las excavaciones en El Amarejo en agosto de 1978, hicieron unas observaciones bastante similares: por un lado, subrayaron las frecuentes alteraciones en los depósitos con la intrusión de fragmentos cerámicos en estratos que no les correspondían; por otro lado, hicieron hincapié en la fragmentación y la dispersión de los restos cerámicos, así como en el cambio de su coloración, relacionando estas características con la destrucción violenta y el incendio del poblado hacia finales del siglo III y principios del siglo II a. C. (Broncano Rodríguez y Blánquez Pérez 1985: 31, 301). En este contexto, organizar y registrar la información era necesariamente un reto difícil de superar para un Pierre Paris que ya no estaba acostumbrado a excavar y que tampoco podía contar con una sólida experiencia al respecto. Esta se limitaba a los trabajos que había llevado a cabo en Delos y Elatea entre 1882 y 1885 (Paris 1884, 1892b; Reimond, 2013, 2016). Sin embargo, no parecía ser plenamente consciente de los límites de su propio método: "Quelques-uns seulement des débris ou des vases dont j'ai parlé proviennent de fouilles scientifiques et même de sondages plutôt que de fouilles. Ce sont ceux que j'ai rapportés de l'Amarejo et de Meca" (1904: 132-133).

Lo que permitió a Pierre Paris considerar que su trabajo de campo cumplía con los requisitos de la ciencia de su tiempo está vinculado con otra dimensión de su enfoque. Se trata del papel que dio a los restos materiales, incluso a los más insignificantes, convertidos en documentos que permitían reconstruir el pasado de una civilización desaparecida para la que los textos (que no tienen en absoluto una posición central en el *Essai*) eran de poca ayuda. En este sentido, sí que aplicó una ciencia positiva característica de su tiempo y reflejo de su formación académica (véase por ejemplo Dumont 1874a). En abril de 1898, escribía a Léon Heuzey: "J'emporte soigneusement mes débris dans une caisse [los fragmentos de El Amarejo], que je vous expédierai d'Alicante; au Louvre, on les nettoiera, si vous les en jugez dignes"²⁰. El cuidado en la ilustración del *Essai* es otra prueba de ello. Para el capítulo sobre la cerámica, el texto viene acompañado de 211 figuras (de yacimientos y de fragmentos de los vasos) y de una hermosa lámina en color sobre la que se abre el volumen. Se utilizaron varias técnicas para su realización: la fototipia, el grabado, la acuarela. En cuanto a los dibujos arqueológicos, algunos están firmados y llevan las iniciales "PP". A pesar de sus escasas aptitudes para el dibujo, Pierre Paris tuvo que hacerlos él mismo. Para los más complejos, recurrió a tres alumnos de la Escuela Municipal de Bellas Artes y Artes Decorativas de Burdeos: Dupas, Bertin y Lailhaca (Paris 1903: XIV). De hecho, esta documentación gráfica así como las descripciones minuciosas de los yacimientos visitados y de las piezas halladas forman, más allá de las conclusiones e interpretaciones de Pierre Paris, una de las contribuciones más valiosas de su trabajo, a pesar de la ausencia casi completa de información relativa a la localización exacta de las excavaciones y de los hallazgos, especialmente en lo que a El Amarejo y El Castellar de Meca se refiere (Broncano Rodríguez 1984: 76-79, 1986: 56-70, 106-112; Broncano Rodríguez y Blánquez Pérez 1985: 11-12; Llorio Alvarado 2011: 100).

¹⁸ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 3 de abril de 1898.

¹⁹ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 6 de septiembre de 1899.

²⁰ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 3 de abril de 1898 (sobre la cerámica ibérica conservada en el museo parisino, véase Rouillard, Truszkowski, Sievers y Chapa Brunet 1997: 136-183).

4. ALBERT DUMONT, EDMOND POTTIER Y LOS DEMÁS: LOS PUNTOS DE PARTIDA DE PIERRE PARIS

Pierre Paris identificó explícitamente la existencia de una cerámica ibérica que definió como original, indígena –por oposición a una cerámica importada–, utilizada entre los tiempos prehistóricos y la época romana, fácilmente reconocible gracias a los motivos de su decoración (Paris 1904: 2). Sin embargo, tal y como no podía concebir que se desarrollase una escultura ibérica liberada de los influjos recibidos del Mediterráneo oriental (Rouillard 1996), la existencia de esta cerámica ibérica no se podía explicar, según él, sin recurrir a estos modelos extranjeros, especialmente a los griegos: “l’originalité de cet art indigène n’est pas absolue” (Paris 1904: 2). Esta valoración, sobre la que se abre el capítulo dedicado a la cerámica, no era la conclusión de un análisis riguroso sino un punto de partida que iba a orientar su interpretación posterior. Estos presupuestos se apoyaban en cuatro pilares firmemente arraigados en el espíritu de Pierre Paris. Constituían su marco mental: un helenocentrismo muy marcado, un pensamiento evolucionista, un espíritu colonialista que no dudaba de la existencia de razas superiores e inferiores cuyo nivel de desarrollo era distinto en el tiempo (lo que en sus escritos aparecía tras la oposición entre bárbaros y pueblos civilizados) y, finalmente, el uso del difusionismo para explicar los cambios que ocurrían dentro de la cultura material de estos pueblos bárbaros.

Sobre este último punto, daba una gran importancia a las dinámicas comerciales: “le commerce les noua [los iberos] plus solidement que les simples hasards de la mer [remite a los relatos de los *nóstoi*]; les marchands orientaux apportèrent aux rivages ibériques les produits ouvrés dans leurs ateliers féconds” (Paris 1904: 2). Su enfoque estaba en consonancia con los trabajos de Albert Dumont y su escuela. Cabe recordar que mientras Pierre Paris se formaba en arqueología e historia del arte hacia 1880, Albert Dumont, figura tutelar de la disciplina cuyo trabajo fue continuado por investigadores como Edmond Pottier, Jules Martha y Maxime Collignon, insistía en la necesidad de renovar los estudios de ceramología. Basándose en el trabajo de los eruditos alemanes (en particular los de Eduard Gerhard, Otto Jahn y Alexander Conze), Dumont inició un nuevo enfoque en el estudio de las producciones cerámicas, ya fueran estatuillas de terracota o vasos pintados. Antes de él, los estudiosos se habían preocupado principalmente de estudiar la decoración de estos vasos. A partir de entonces, se empezó a considerar estos restos en toda su complejidad: proceso de fabricación, forma, decoración, origen, clasificación (seriación con el objetivo de establecer tipologías²¹) y reconocimiento de su papel como fósil-guía. En última instancia, esta nueva aproximación debía permitir un estudio de las relaciones comerciales que habían unido, en épocas remotas, las diferentes culturas de la cuenca mediterránea (Dumont 1874b; Dumont y Chaplain 1888-1890; Rayet y Collignon 1888; véase también Gran-Aymerich 2007: 227-232).

Cuando Pierre Paris empezó su exploración del sureste peninsular, lo hizo a partir de esta cultura científica como lo demuestran los dos primeros párrafos del capítulo del *Essai* que dedicó a la cerámica: “Il en est de l’antique Ibérie comme de la Grèce”, escribía, son los restos materiales los que permiten acercarse al pasado remoto y, dentro de ellos, la cerámica es un material privilegiado por su riqueza y por haberse conservado en grandes cantidades (Paris 1904: 1). Su enfoque encajaba perfectamente con el que Edmond Pottier desarrolló en 1896 en su *Catalogue des vases antiques de terre cuite*, una obra a la que se remitió

²¹ Pierre Paris estaba familiarizado con esta actividad de clasificación y de elaboración de corpus documentales: el primer trabajo que le encargó Paul Foucart, director de la EFA, fue la redacción de un *Supplément au catalogue des figurines en terre cuite du musée de la Société archéologique d’Athènes* para completar el catálogo realizado en 1880 por Jules Martha (Heuzey 1886: 100). Además, consagró una parte sustancial de su tesis doctoral a la elaboración del catálogo de las inscripciones y de los exvotos de terracota encontrados en la ciudad de Elatea y en el santuario de Atenea Kranaia (Paris 1892b). Por otra parte, publicó con sus alumnos del seminario de arqueología un catálogo de los yesos que había reunido para constituir el museo de la facultad de letras (Paris 1892a; Lagrange y Miane 2011; Morinière 2014, 2016).

Pierre Paris (Paris 1904: 3). La cita que damos a continuación es larga, pero vale la pena transcribirla en su totalidad: “Je ne veux pas terminer sans dire un mot du résultat le plus merveilleux que la connaissance de l’antiquité doit à l’étude des poteries. Je dis merveilleux, parce que le contraste est plus complet encore entre la condition très humble des objets et l’importance des faits révélés par eux. Il ne s’agit plus, en effet, de vases ornés de sujets peints, de figures plus ou moins habilement dessinées : il s’agit de simples tessons que bien des gens verraient sans déplaisir jeter au coin de la borne. Ce sont des fragments recueillis à Mycènes, à Tirynthe, à Rhodes, en Crète, des vases garnis de cercles, de lacis, de zigzags, parfois de formes végétales bizarres qu’on dirait empruntées à la flore maritime plutôt qu’à la flore terrestre (Salle A). On n’y voit point encore apparaître d’animaux ni de silhouettes humaines ; c’est de la poterie presque sauvage. C’est pourtant avec ces modestes dessins qu’on résout actuellement les problèmes les plus obscurs de l’histoire grecque primitive ; c’est grâce à eux qu’on peut établir les rapports des peuplades grecques entre elles, retrouver la chronologie des cités disparues dans une période antérieure à tout document littéraire, antérieure même à l’usage de l’écriture dans le bassin méditerranéen. Ce décor linéaire et végétal, dit *mycénien*, constitue, en effet, un style à part dans l’ensemble des céramiques connues. Partout où il se trouve, on peut affirmer qu’une même civilisation a régné. S’il est dû à des fabriques locales, disséminées sur l’étendue de la Grèce, des Cyclades et de la côte d’Asie, il faut croire que ces fabriques avaient des relations entre elles ou qu’elles travaillaient d’après des modèles communs, puisqu’elles produisent des dessins identiques” (Pottier 1896: 37-38). A continuación, Pottier admitió, para situar el mundo micénico en el tiempo, las fechas proporcionadas por los trabajos más recientes –en su momento– según el método empleado por William M. Flinders Petrie en Egipto: el *cross dating*, al encontrar cerámica micénica en contextos egipcios datables, permitía establecer un sincronismo cronológico entre Grecia y Egipto. De esta manera, concluía Pottier, “Il y a trente ans, on n’avait aucune idée de la Grèce avant l’an 1000. Il y a quinze ans, on avait déjà conquis cinq ou six siècles sur le passé. Aujourd’hui nous reportons de dix à quinze siècles en arrière les bornes du domaine qu’il nous est permis d’explorer. Il est indéniable que l’honneur de ces grandes découvertes revient surtout à la céramographie” (Pottier 1896: 40; véase también Tsountas y Manatt 1897: cap. XIII; Gran-Aymerich 2007: 278).

Es evidente que este tipo de lectura condicionó a Pierre Paris. Este trasfondo ayuda a comprender el análisis que hizo en el *Essai* del material cerámico encontrado durante sus viajes arqueológicos. El curso de su razonamiento se puede resumir de la manera siguiente. 1. Dada la descontextualización de las piezas halladas y su interés personal por la historia del arte, privilegió un análisis estilístico de los fragmentos que encontró. 2. Percibió paralelos entre la decoración de los vasos micénicos y la de los vasos ibéricos. En 1898, ya escribía a Léon Heuzey a propósito de El Amarejo: “Il me semble que cela fleure le phénicien, peut-être le mycénien à plein nez ; d’ailleurs, c’est le style de quelques tessons d’Elche qui vous avaient interrogé, je crois”²². 3. Por lo tanto, hubo relaciones comerciales tempranas entre ambas culturas. 4. A continuación, aceptando las teorías más recientes, fechaba el mundo micénico entre 1400 y 1100 a. C. 5. De ahí su conclusión, que es una especie de transposición en el ámbito peninsular del texto de Pottier que acabamos de citar: “Comme les colonies phocéennes ne se sont établies sur les côtes d’Espagne qu’au VII^e siècle, c’est six ou sept cents ans que l’étude des antiquités ibériques permet de faire gagner à l’influence de la Grèce sur les peuples de la Péninsule” (Paris 1904: 3). La formulación de la frase es interesante: está claro que le importaba tanto, si no más, participar en una nueva conquista del helenismo como estudiar la cultura ibérica por sí misma. Él mismo lo reconocía: “Tout cela me donne bien des lumières pour les rapports de l’Espagne et de la Grèce, que j’étudie surtout”²³. De hecho, el *Essai* no pretendía dar una historia completa de la cerámica peninsular. Así justificó el descartar el estudio de la cerámica campaniforme a pesar de su interés: “cette poterie, tout intéressante qu’elle soit, doit rester en hors de mon sujet, car elle ne témoigne d’aucune influence étrangère” (Paris 1904: 40).

²² BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 3 de abril de 1898.

²³ BIF, Ms 5774, carta de Pierre Paris a Léon Heuzey del 6 de septiembre de 1899.

5. QUOD ERAT DEMONSTRANDUM: LA CERÁMICA DEL SURESTE ES IBERO-MICÉNICA

De entrada, Pierre Paris propuso caracterizar el material que había recogido como cerámica ibero-micénica (Paris 1904: 3), aunque pudo hablar también de cerámica ibero-griega (Paris 1904: 39). Ahora bien, no se ha subrayado suficientemente, a nuestro entender, el papel que jugó el argumento de autoridad en el fundamento de la filiación micénica establecida por Pierre Paris, quien, recordémoslo otra vez, tenía poca experiencia en el terreno de la arqueología ibérica y necesitaba apoyos científicos. Entre los maestros de la arqueología francesa de la época, Georges Perrot no solo actuó como un primer respaldo, sino que le enseñó el camino²⁴. Uno de los puntos de partida de Pierre Paris fue, en efecto, el comentario dejado por Perrot sobre un *kalathos* encontrado por Pablo Gil y Gil en Azaila (Beltrán Lloris 2013: 491-492). Después de haber subrayado la dificultad de definir el origen del estilo micénico, explicó que era en cambio más fácil fijar los límites “du vaste domaine où [...] cette fabrique a placé ses produits”: Grecia, Egipto, Fenicia, Tesalia, Asia Menor, Rodas, Chipre, Italia oriental y Sicilia, antes de añadir que “on en cite même un que le commerce aurait porté, dans l’antiquité, jusqu’en Espagne” (Fig. 9). Georges Perrot adjuntó una nota: “Furtwängler a bien voulu me signaler le vase auquel je fais allusion. C’est une boîte munie de son couvercle, qui appartient à la dernière époque de la fabrication mycénienne. Elle est figurée dans la planche III du tome I du livre de Gascon de Golos [sic], Saragoza [sic]. L’auteur, à la page 40, la rattache à la *cerámica ibérica*; mais il n’y aurait pas à se méprendre sur le caractère du monument. Le lieu où il a été trouvé n’est pas signalé, mais la pièce a été découverte en Espagne” (Perrot y Chipiez 1894: 940-941 y n. 5). Por lo tanto, Georges Perrot y Adolf Furtwängler consideraban el *kalathos* como un vaso micénico tardío exportado hasta el extremo occidental del Mediterráneo. Pierre Paris corrigió esta apreciación, aceptando la interpretación que habían dado Anselmo y Pedro Gascón de Gotor (1890: 40-42, lám. III, vol. 1). El vaso de la colección Gil era ibérico. En cambio, retuvo lo que le pareció más importante en el comentario de Georges Perrot: la idea de buscar las huellas de los micénicos en España (Paris 1904: 43-44). A partir de entonces, si Léon Heuzey fue el garante científico de Pierre Paris para el estudio de la escultura ibérica, Georges Perrot fue uno

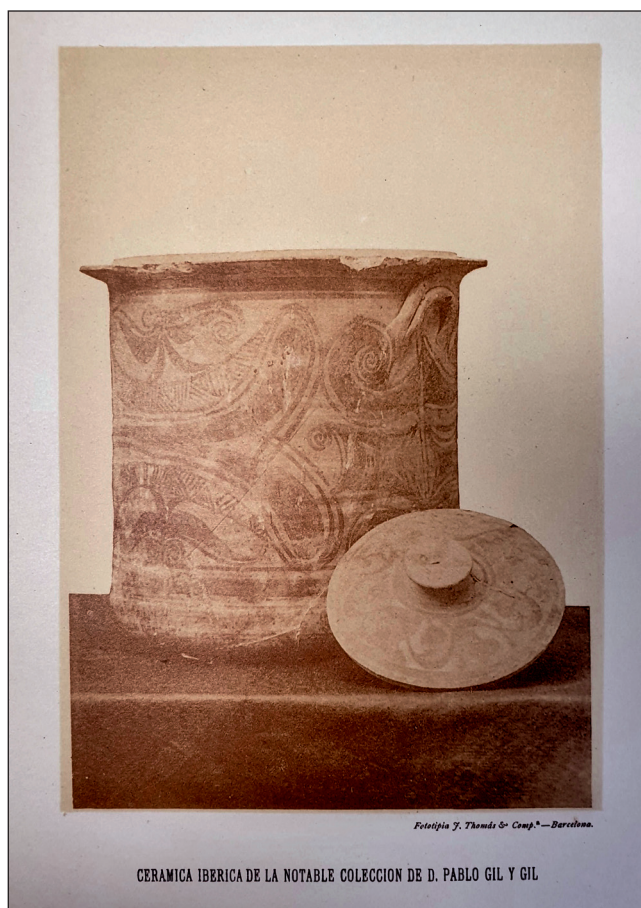


Fig. 9: El *kalathos* interpretado como micénico por A. Furtwängler y G. Perrot. Fuente: Gascón de Gotor 1890 (= Paris 1904: fig. 16).

²⁴ Primer titular de la primera cátedra de arqueología creada en una universidad en Francia (1876), Georges Perrot era, desde 1883, director de la *École normale supérieure* y co-director de la *Revue archéologique*. Presidente del Institut de France (1903), será secretario perpetuo de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de 1904 a su muerte, en 1914 (Chevalier 2016).

de los primeros en apoyar su tesis micénica aplicada a la cerámica. El 12 de julio de 1899, fue él quien presentó y leyó ante l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres una disertación sobre la *Céramique espagnole à décor géométrique et mycénien*, acompañada de 21 láminas ejecutadas por el propio Pierre Paris. Según el resumen que hizo Georges Perrot, vemos que, ya en este momento, buena parte de la teoría de Pierre Paris estaba formulada. 1. Los fragmentos recogidos en el sureste de la península ibérica presentaban una analogía obvia con la cerámica geométrica y micénica. 2. Sin embargo, no se trataba de vasos importados: la técnica de fabricación era distinta, así como los motivos (“l'imagination est ici plus pauvre, l'exécution moins brillante”). 3. La hipótesis de Pierre Paris, por lo tanto, era que se trataba de “un art indigène qui, de fort bonne heure, se serait inspiré de types apportés de l'Orient, mais aurait ensuite, pendant de longs siècles, continué de les reproduire sans se renouveler par de nouveaux contacts avec la Grèce plus civilisée. Cet art conservateur et routinier, comme on voudra, s'est maintenu, sans changements appréciables, au moins jusqu'aux premiers temps de la conquête romaine [...]. Ce qui reste toujours obscur, c'est la voie par laquelle la communication s'est établie entre la Grèce primitive et ces peuplades lointaines” (Perrot 1899). Al subrayar, al final de su presentación, que Pierre Paris proseguía su investigación con rara perseverancia, lo animaba a continuar por este camino.

Edmond Pottier (Rouet 2008), conservador adjunto del Departamento de Antigüedades Orientales y de la Cerámica Antigua del Museo del Louvre, fue la segunda persona que confirmó a Pierre Paris en la idea de que estaba siguiendo el camino correcto. En mayo de 1899, le escribió para pedirle una reproducción de varios fragmentos que había enviado al Louvre. Afirmó dirigirse a Pottier para no cansar a Léon Heuzey: “je sais sa vue fatiguée, et [...] ma mauvaise écriture n'est pas faite pour la reposer”. En realidad, era solo un –mal– pretexto. Quería conocer la opinión de Pottier sobre la cerámica que había recogido en el sureste de España²⁵. Desgraciadamente, no tenemos la respuesta del conservador adjunto. Sin embargo, una segunda carta de Pierre Paris atestigua que Edmond Pottier parecía convencido, o al menos que la tesis micénica no le parecía arriesgada: “Votre aimable et prompt réponse m'a fait grand plaisir ; je vois que je ne m'étais pas trompé sur l'intérêt de mes tessons hispano-mycéniens. Déjà, j'ai rédigé une partie de mon étude, et j'ai insisté sur des rapprochements très nets avec le mycénien d'une part et les vases ioniens et italiens que vous me signalés [sic], en particulier avec les vases de Thapsos. Ce style géométrique parfois, puis floral et animal est extrêmement ancien en Espagne, et a duré longtemps (dans un vase à décor géométrique d'Elche on a trouvé un as romain) ; il a été certainement importé, mais les vases eux-mêmes ont été décorés et fabriqués sur place. Il y a en particulier des rapports très singuliers avec les vases attiques et les vases béotiens publiés dans le Jahrbuch²⁶. Tout cela, je pense, fera un ensemble curieux, et j'espère, dans mes prochains voyages recueillir des documents de plus en plus nombreux et précis. Je garde précieusement votre lettre dont les indications vont si heureusement compléter mes idées²⁷”.

Estos diversos intercambios muestran que, hacia 1900, la tesis micénica defendida por Pierre Paris había encontrado un oído atento entre dos (tres si añadimos a Adolf Furtwängler) respetados estudiosos del arte antiguo que gozaban de una gran autoridad intelectual y científica. Por muy arriesgada que nos parezca hoy en día, hay que tomarla por lo que es: un reflejo de los tanteos iniciales, de los primeros intentos de arrojar algo de luz sobre un nuevo objeto de estudio que en aquel entonces era casi desconocido. En la perspectiva de una *arqueología del saber* (Payen 2005: 9-11; Olivier 2018: 168-170), entendida como el estudio de la forma en que se ha construido nuestro conocimiento del pasado, debemos ver en esta adscripción de la cerámica ibérica a un tiempo micénico una primera capa sedimentaria, un primer estrato de interpretación.

²⁵ Archivo del Departamento de Antigüedades Orientales del Museo del Louvre (ML-DAO), fondo Edmond Pottier, Ms 305 (6) 111-197, carta del 19 de mayo de 1899.

²⁶ Pierre Paris remite probablemente al trabajo de Böehlau 1888.

²⁷ ML-DAO, Ms 305 (6) 111-197, carta del 26 de mayo de 1899.

El hecho de privilegiar el análisis de la decoración de los fragmentos hallados –pero veremos que Pierre Paris no descuidó ni el estudio de las formas ni el del proceso de fabricación– fue decisivo para que pudiera desarrollar su tesis micénica. Eso explica que abordara esta cuestión al final del capítulo, aunque se tratara de indagar el origen de esta cerámica, después de haber presentado las características decorativas y formales de la vajilla ibérica, un paso previo indispensable para que pudiera establecer analogías con las producciones cerámicas del Mediterráneo oriental. Pierre Rouillard ya señaló hace tiempo con acierto (1996: 38) que, limitándose a las imágenes, se podía entender la filiación micénica propuesta por Pierre Paris. Intentaremos a continuación desglosar su razonamiento. Los corpus y estudios monográficos publicados en Alemania y Francia le dieron las herramientas necesarias para llevar a cabo su trabajo de comparación, entre otras las obras de Georges Perrot y Charles Chipiez (1885), Edmond Pottier (1897), Adolf Furtwängler y Georg Loeschcke (1886), así como las de Heinrich Schliemann (1878, 1885) o Wilhelm Dörpfeld (1902). Estas publicaciones proporcionaron a Pierre Paris un vasto repertorio del que extrajo las imágenes que necesitaba para justificar las conexiones que percibió entre la cerámica ibérica y la de Chipre, Tera, Rodas, el Dípilon, de Beocia, Micenas, Tirinto, Troya o Italia. Cada nuevo paso en su razonamiento iba acompañado de abundantes notas de pie de página en las que remitía al lector a las figuras y láminas de las obras que citaba. La estructura decorativa de la vajilla fue un primer argumento (Paris 1904: 115). Encontró paralelos en el Mediterráneo oriental para la disposición en banda y, sobre todo, en metopa (Fig. 10). La decoración en sí misma le sugirió comparaciones parecidas (Paris 1904: 116-126), tanto en el uso de los círculos y semicírculos (Fig. 11), como en el de báculos, segmentos de círculos concéntricos, enroscamientos y espirales en forma de S, etc. (Fig. 12), cuya mezcla le recordaba “tant de souvenirs de l’Orient” (Paris 1904: 120). El mismo ejercicio se repitió con la decoración vegetal y animal (Fig. 13), compa-

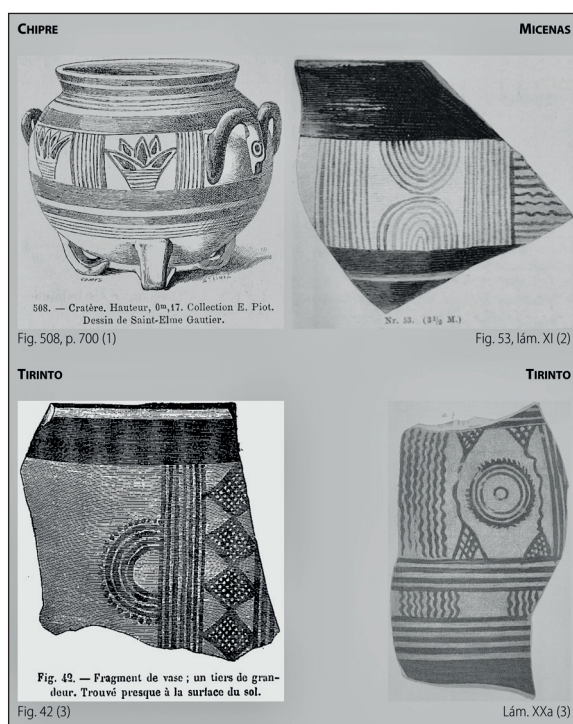


Fig. 10: La estructura decorativa de los vasos pintados: comparaciones hechas por Pierre Paris. Fuente: (1) Perrot y Chipiez 1885; (2) Schliemann 1878; (3) Schliemann 1885.

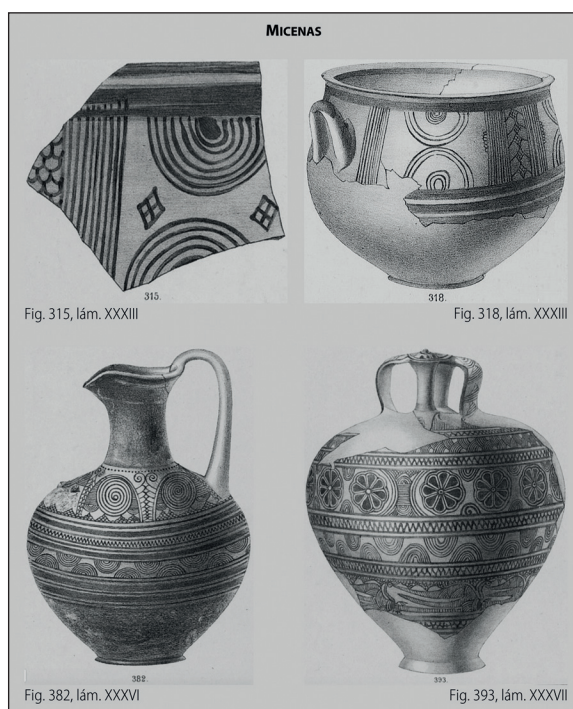


Fig. 11: Motivos geométricos de Micenas: figuras utilizadas por Pierre Paris. Fuente: Furtwängler y Loeschcke 1886.

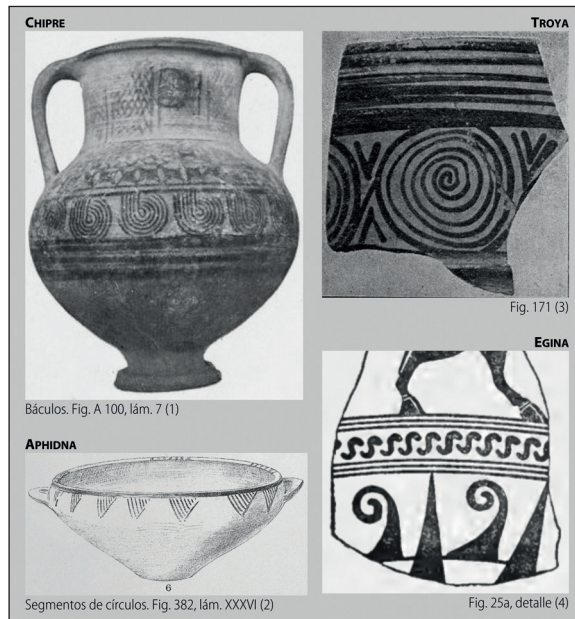


Fig. 12: Vasos con decoración geométrica comparados con vasos ibéricos por Pierre Paris. Fuente: (1) Pottier 1897; (2) Wide 1896; (3) Dörpfeld 1902; (4) Pallat 1897.

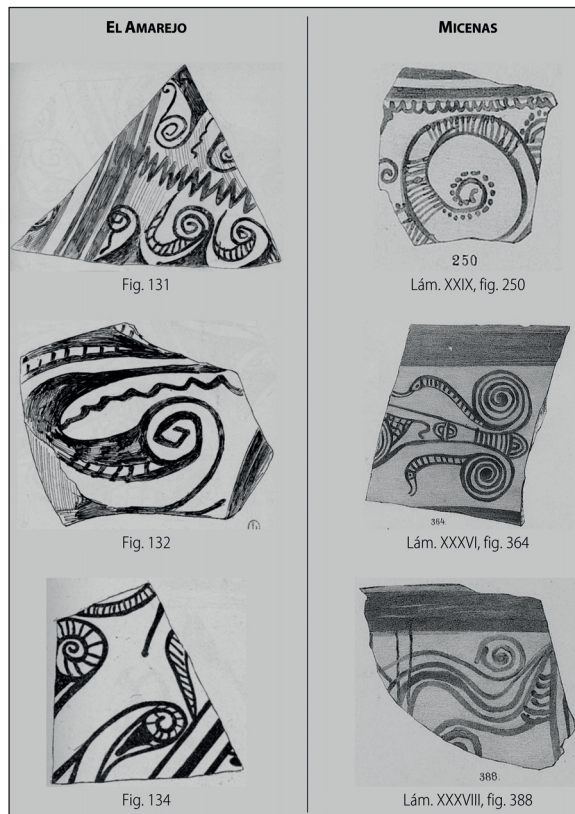


Fig. 13: La cerámica de El Amarejo y la de Micenas. Fuente: Paris 1904; Furtwängler y Loeschke 1886.

rando, por ejemplo, el *carnassier* de Elche con representaciones de fieras –también acompañadas por aves– recolectadas sobre vasos áticos publicados por Johannes Boehlau (Fig. 14). Por consiguiente, una conclusión se imponía: “Il en résulte qu’un lien étroit a uni à de très lointaines époques ces divers pays à l’Ibérie et qu’une partie tout au moins de cette péninsule, à l’âge le plus reculé de son histoire, fut tributaire des arts industriels qui, venus de l’Orient, se développaient, s’enrichissaient, s’originalisaient en passant par la Grèce” (Paris 1904: 127). De esta manera, la decoración de la vajilla ibérica con motivos florales echaba sus raíces en Micenas, la iconografía zoomorfa en Beocia y Ática, mientras que las figuras lineales se vinculaban a modelos micénicos y del sur de la península itálica. Debido a estas similitudes, Pierre Paris sintió la necesidad de reafirmar la existencia de una cerámica verdaderamente ibérica. No podían ser productos importados: la decoración nunca era absolutamente idéntica, la naturaleza de la arcilla, la forma de los vasos, la técnica del pintor no eran las del Mediterráneo oriental. Esta vajilla, por lo tanto, era de fabricación “española”. Para reforzar la idea de que se trataba de una cerámica local, el historiador del arte adoptó la postura del crítico de arte, volviendo a caer en juicios de valor subjetivos que, además, contrastaban con su exposición generalmente positiva e imparcial de los diferentes tipos de decoración expuestos anteriormente: “l’imagination des potiers ibères est beaucoup moins vive et riche que celle de leurs maîtres”; de ahí el uso de adjetivos como pobre, monótono, torpe, convencional, rutinario (Paris 1904: 130-132).

Sin embargo, Pierre Paris era perfectamente consciente del problema cronológico que planteaba su teoría. De hecho, el *Essai* en su conjunto proporcionaba pocas fechas absolutas y solía conformarse con una datación relativa situando las series que identificaba en relación las unas con las otras sin añadir más precisiones (desde este punto de vista hay, en el *Essai*, una especie de renuncia a la historia: véase Paris 1903: VIII-IX). Por lo que a la cerámica se refiere, su acercamiento evolucionista lo llevó a



Fig. 14: El Ática, ¿origen del carnassier ilicitano? Fuente: Boehlau 1887: fig. 8 y lám. III (detalle).

proponer una secuencia, basada en los temas decorativos, que iba de lo más sencillo a lo más complejo a través de una serie de progresos y avances: 1. una cerámica con decoración geométrica y floral irregular; 2. una cerámica con decoración geométrica y floral regular; 3. una cerámica con decoración animal, con persistencia de elementos lineales y florales de estilo regular. No obstante, reconocía enseguida que “ces groupes ont certainement empiété l’un sur l’autre et qu’un grand nombre de vases tiennent à la fois des trois systèmes et des trois époques” (Paris 1904: 141-142, véase también 102). Si esta cronología relativa se basaba en la observación atenta de fragmentos de vasos que pertenecían al mismo conjunto (una lectura interna, en definitiva), no sucedía lo mismo con la filiación micénica que él percibía. Sobre este tema, se hacía más evidente la falta de rigor y solidez científica de sus conclusiones. Pierre Paris se dio cuenta de que los fragmentos y vasos encontrados en el sureste de la península no podían datarse en el período micénico. A pesar de la ausencia de un contexto arqueológico, como se ha señalado anteriormente, varias pistas apuntaban claramente a una datación mucho más reciente. En casi todos los yacimientos explorados, encontró estos fragmentos asociados con *terra sigillata*²⁸. En El Amarejo, aunque esta vajilla le pareciera más antigua, admitió inmediatamente haber encontrado, “dans la même couche de terre”, dos fragmentos de vasos griegos del siglo IV (cerámica de figuras rojas). Pedro Ibarra, por su parte, había encontrado un as romano en un vaso con decoración geométrica en La Alcuñá. Por lo tanto, reconoció plenamente que la cerámica ibérica que había encontrado, asociada a objetos importados griegos y romanos –independientemente de que estas identificaciones fueran correctas o no–, no podía ser micénica. Según las conclusiones del mismo Pierre Paris, el siglo IV tenía que ser *un terminus post quem*: “Mais ce qu’il y a de déconcertant, c’est que les débris recueillis par moi [los fragmentos de vasos griegos] n’appartiennent pas même à l’âge archaïque [...]. Dès lors, je n’ose plus faire de conjecture sur l’âge des vases de l’Amarejo, et par suite sur l’âge de la céramique espagnole à influences helléniques en général” (Paris 1904: 134). ¿Qué hacer, entonces, con las conexiones establecidas con un período micénico que había ubicado correctamente entre 1400 y 1100? Para Pierre Paris, no era la cerámica en sí, sino su origen, lo que había que situar en ese período. Sus prejuicios hicieron el resto: al entrar en contacto comercial temprano con las civilizaciones prehelénicas, los íberos habrían pasado por un proceso de aculturación, recibiendo modelos decorativos de los que se habrían apropiado sin conformarse con copiarlos, dando lugar a una cerámica ibérica con sus propias características. Pero después, incapaces de absorber los

²⁸ En El Amarejo, sin embargo, parece que confundió la *terra sigillata* romana con fragmentos de cerámica de barniz rojo de importación púnica (Broncano Rodríguez 1984: 76).

nuevos estímulos recibidos de Grecia y Oriente desde la época de la colonización focea, su producción se habría quedado encerrada en la rutina y en la repetición de viejos modelos: “Les choses étant ainsi, je me crois en droit d’affirmer que l’histoire de la céramique des Ibères n’a qu’un chapitre, un chapitre long et intéressant, à coup sûr, mais unique. Pendant de longs siècles, jusqu’à la conquête romaine, après même cette conquête, ils sont restés fidèles au style qu’ils avaient emprunté à leurs premiers fournisseurs orientaux et qu’ils avaient du reste marqué de leur empreinte personnelle. [...] Le style céramique d’Ibérie s’est figé, et c’est là surtout que l’on peut parler de la longue survivance du style mycénien et du style géométrique. [...] Les produits de leurs ateliers, qu’ils datent en réalité du V^e siècle ou de l’époque romaine, sont toujours pour la critique antérieurs à ces dates” (Paris 1904: 136, 137 y 141).

Así, por mucho que pretendiese Pierre Paris adoptar un enfoque científico basado en el análisis de los restos materiales concebidos como auténticos documentos, su tesis micénica, lo que podría llamarse su *teoría de la remanencia micénica*, no se apoyaba en ningún criterio objetivo. Ni siquiera la justificó con pruebas materiales que hubiera interpretado mal: se trataba de una mera intuición que no tenía evidencia material alguna más allá del siglo IV, como él mismo lo reconoció. El origen micénico que defendía solo se apoyaba en la comparación de la composición decorativa y de unos motivos que, por cierto, eran bastante comunes, presentes en épocas y áreas culturales muy diversas –el mismo Pierre Paris lo subrayó varias veces– y, en última instancia, que reflejaban la existencia de una *koinè* mediterránea, de un fondo cultural común alrededor de la cuenca mediterránea. El problema era, básicamente, metodológico. Pierre Rouillard afirmó (1996: 39) que buscó y, por lo tanto, encontró, un origen micénico a la decoración de la vajilla ibérica. El porqué de este enfoque está claro. Formado en Atenas, familiarizado con el arte griego, buen conocedor del arte arcaico, Pierre Paris, además de sus prejuicios helenocéntricos, había llegado a España con un “museo imaginario” que le permitió enseguida ubicar la cultura ibérica dentro de un contexto mediterráneo más amplio (Reimond 2018a, 2018b). Pero el método que aplicó fue el de un comparatismo formal, de una lectura meramente externa de la iconografía ibérica, que desembocó en una interpretación mecánica de los datos que encontró, aislando imágenes que pertenecían a ámbitos geográficos y cronológicos de una gran diversidad (Olmos 1987). Se añadía a eso una fascinación no disimulada por los espectaculares descubrimientos realizados en Grecia, el Egeo y Asia Menor desde la década de 1870, en particular los de Heinrich Schliemann: “Sous la chaleur bienfaisante du génie grec, le génie ibérique se déploie ; qui sait les chefs-d’œuvre que d’heureuses fouilles livreront à la chance sagace du Schliemann qu’attend l’Espagne ?” (Paris 1904: 309). La pregunta no ocultaba lo que sin duda era la secreta esperanza de Pierre Paris: ver a la comunidad científica comparar un día su trabajo con el del erudito alemán, reconociendo su mérito de haber extendido el dominio del helenismo, en fechas remotas, a la península ibérica. Una lectura más atenta de Victor Bérard (*Les Phéniciens et l’Odyssée*), que cita en el primer volumen del *Essai*, hubiera podido llevarlo a ser más prudente. En el primer capítulo, donde criticaba duramente el método arqueológico, Bérard advertía al lector: “Nous avons là, en effet, le dernier mot de la méthode archéologique. Procédant par affirmations sentimentales, elle n’aboutit qu’à des querelles dogmatiques, à des excommunications contre les personnes et à des *credos* passagers que l’on admet d’abord sur la foi du maître, quitte à la rejeter ensuite comme «préjugés d’un autre âge»” (Bérard 1902: 22). Tal será, a corto plazo, el futuro de la teoría de la remanencia micénica de Pierre Paris.

6. UN PRIMER INTENTO DE ORGANIZACIÓN Y DEFINICIÓN

La tesis micénica de Pierre Paris tendió a desacreditar toda su obra relativa a la cerámica ibérica. Algunas observaciones, sin embargo, sentaron las bases de estudios posteriores, tal vez científicamente más rigurosos pero, sobre todo, que contaron con un corpus documental mucho más rico y diversificado. Lo que nos importa subrayar en este apartado, es que el discurso de Pierre Paris sobre la alfarería fue mucho más complejo de lo que se suele afirmar e incluso acertado en muchos puntos. En medio de la gran

cantidad de material que recogió, Pierre Paris buscó identificar unas características comunes y, si no permanentes, al menos recurrentes en la alfarería ibérica. Otro problema era, de hecho, nombrarlas: hacía falta inventar una terminología adecuada (Olmos 1996: 18; Tortosa Rocamora 2006: 75-76), un ejercicio al que no prestó mucha atención. El *Essai* fue, por lo tanto, el primer intento de definir una cerámica ibérica cuya realidad y originalidad quedaban afirmadas con rotundidad.

Tal vez valga la pena recordar que, si bien la cerámica del sureste fue la base de su análisis, no dudó en establecer un diálogo entre esta y piezas de otras regiones, conservadas en colecciones públicas o privadas. Pierre Paris, en efecto, se acercó a la cultura material de la protohistoria peninsular como un todo. Lo explicó en el prólogo del *Essai*: movilizando una serie de conceptos que parecen inspirados en la filosofía de Hippolyte Taine (en particular en su teoría de las tres fuerzas primordiales –raza, medio ambiente, momento histórico– expuesta en la introducción de Taine 1866 [1864]), subrayó que a pesar de la existencia de muchas tribus, la península presentaría una unidad de raza (cita a Herodoto), lo que habría dado una misma cultura material; las influencias griegas y orientales se habrían hecho sentir en todo el territorio, pero con una intensidad y una temporalidad diferentes (más fuertes y tempranas en la costa mediterránea), lo que habría dado lugar a importantes matices regionales a pesar de un innegable trasfondo común. Entonces añadió: “Jusqu’à plus ample informé, j’estime qu’il n’y a eu dans l’Espagne primitive qu’un art et qu’une industrie, que j’appelle ibériques, parce que ce mot est le plus compréhensif et le plus commode. Le jour viendra-t-il où, comme la Grèce artistique, l’Ibérie se séparera en provinces, où l’art ibérique se divisera en écoles, comme l’art grec ? Du moins, l’instant n’est pas venu encore d’entreprendre ce départ ; je n’hésiterai pas à le tenter, si un jour je juge le moment propice, et je souhaite qu’il ne faille pas attendre trop longtemps” (Paris 1903: VII-VIII). Esto significaba que estaba a la espera de nuevos descubrimientos arqueológicos para poder aclarar y precisar el cuadro que proponía. A diferencia de algunos de sus contemporáneos españoles, como Manuel Gómez-Moreno (partidario del término altamente connotado de “cultura hispánica”, que se refería a la unidad primordial de España) o Pere Bosch Gimpera (que, por el contrario, estará a favor de una lectura plural), el enfoque de Pierre Paris no tenía implicaciones políticas o ideológicas (Bellón Ruiz *et alii* 2006). Se relacionaba sencillamente con el estado de la investigación hacia 1900.

Aunque parezca desordenado, sobre todo por la ausencia de títulos y subtítulos para estructurar su contenido, el capítulo sobre la cerámica ibérica responde a una lógica que no es perceptible de inmediato. Después de una detallada presentación de los yacimientos explorados, se abordan sucesivamente tres aspectos: 1. los motivos decorativos, 2. el proceso de fabricación y 3. el origen y la cronología de la cerámica ibérica. El último punto fue discutido en el párrafo anterior. Volveremos aquí sobre los dos primeros. Es en estas páginas donde encontramos los comentarios más relevantes y acertados de Pierre Paris.

El vínculo que estableció entre la península ibérica y el Oriente tuvo al menos el mérito de subrayar con fuerza que la cultura material de los iberos, aunque considerada como bárbara y periférica, era la de un pueblo claramente unido a un trasfondo cultural común a los diferentes pueblos que vivían en las orillas de la cuenca mediterránea. Pero la originalidad de las creaciones ibéricas no era menos evidente (Paris 1904: 42). Varios elementos permitían distinguirla. Primero, la iconografía de los vasos pintados que daba prioridad a los motivos geométricos, vegetales y animales, así como a la composición decorativa, en concreto a la disposición en bandas, “trait d’union entre tous les vases de cette grande famille [...], la plus sûre marque de fabrique” (Paris 1904: 45). Pero si el historiador del arte dio preferencia al estudio de la decoración de los vasos, no descuidó el análisis de sus características físicas y formales así como de las técnicas de fabricación y de pintura (por lo tanto, la afirmación de Rouillard -1996: 38- debe ser matizada). Aunque trabajó sobre fragmentos muy pequeños y con pocos vasos completos –alrededor de cuarenta (Paris 1904: 102)–, se dio cuenta de la originalidad formal de estas producciones (Paris 1904: 102-107). Su primer reflejo fue buscar nombres en la terminología grecorromana que pudieran designar las formas de la

cerámica ibérica, como *enócoe*, *askós*, *fiála*, *patera*, *kylix*: “Sur le nombre je n’en connais que fort peu auxquels on puisse donner un nom précis tiré de la nomenclature antique [...] C’est là tout ; pour chacun des vases entiers qui restent, ou de ceux dont les débris permettent de reconstituer le type, *il faudrait une description spéciale* ; même la céramique mycénienne [...] ne nous offre que très peu de points de comparaison” (Paris 1904: 102-103, el subrayado es nuestro). Esto equivalía a reconocer la existencia de una tipología formal en la que había, al lado de imitaciones de vasos foráneos (Page del Pozo 1984, con una discusión crítica de Ricardo Olmos en el cap. VI), unas formas propias de la cerámica ibérica. Ahora bien, aunque no intentó elaborar una tipología ni un vocabulario adaptados, sí que identificó unas formas especiales, siempre designadas por una perífrasis en ausencia de un término adecuado: primero, “un simple tronc de cône”, “un cylindre auquel on a ajouté un bord plat en saillie”, o sea el *kalathos*/sombrero de copa; luego, unas “urnes cinéraires, dont les deux anses ne sont vraiment que des excroissances d’argile percées d’un trou”, o sea las urnas de orejetas perforadas (Paris 1904: 103 y 104-105). También encontró características propias en el proceso de fabricación, separando dos grupos de vajilla: por un lado, los vasos pintados, con su pasta fina y hechos con torno (con una observación sobre su datación: “par suite, elle est d’une fabrication relativement récente”); por otro lado, unos vasos (hechos con torno o sin él) con un acabado más ordinario, lo que indicaba un uso más común o una mayor antigüedad (Paris 1904: 107-108). Identificó, por lo tanto, dos clases de cerámica que todavía tienen validez, una fina y otra tosca (Mata Parreño y Bonet Rosado 1992). En cuanto a la coloración de la pasta (“rosa” –¿rojiza?– matices de amarillo, gris, negro), también notó la diferencia que venía apareciendo de vez en cuando entre la parte interior y exterior del vaso, consecuencia de un proceso de cocción demasiado rápido o mal controlado (“Ce à quoi les potiers ibères me semblent avoir été moins habiles, c’est à cuire leurs vases”), lo que se conoce hoy en día como *pasta de sandwich* (Paris 1904: 109; Coll Conesa 2000). Finalmente, dedicó unos párrafos al tratamiento de la decoración (Paris 1904: 111-114): ausencia de barniz (con respecto a la cerámica griega), uso de la técnica del engobe, colores que van del rojo al marrón con varias tonalidades, dibujos realizados a mano alzada o con el compás, etc. Todas estas observaciones relativas al proceso de fabricación no eran anecdóticas. Para Pierre Paris, mientras que la decoración de los vasos solo podía entenderse en un contexto mediterráneo, sus características físicas permitían identificar claramente una cerámica de creación local, o sea ibérica. Así, hablando de unos fragmentos encontrados en Elche, precisaba que “s’ils avaient été trouvés en Grèce, et si l’argile et la couleur des traits n’avaient leurs caractères distincts, [ils] auraient aisément pris rang dans une série grecque ou italiote” (Paris 1904: 116, véase también 130-131).

Sin embargo, Pierre Paris, cuya práctica fue siempre más cercana a la historia del arte o a la *arqueología del arte* (Collignon 1881: 6), dedicó mucho más espacio al estudio de la iconografía de los vasos. Como hemos visto, identificó tres estilos o temas decorativos. El primer grupo sería el de la cerámica de temática geométrica (Paris 1904: 45-64). Entre los motivos recurrentes, señaló las líneas paralelas de diversos grosores, las líneas onduladas, los círculos y semicírculos, los rombos, las retículas (“un véritable quadrillage”), las series de “S”, los trazos más cortos, los segmentos de círculos, estos últimos formando uno de los motivos más frecuentes (Paris 1904: 61-62): “Il s’agit d’un véritable coin formé d’un secteur de cercle dans lequel sont enfermés des segments de circonférences concentriques” (Fig. 15). Son formas que identificaba tanto en El Castellar de Meca como en El Amarejo, Elche o La Alberca.

La decoración vegetal definiría el segundo grupo (Paris 1904: 64-91). En un primer momento, identificó una decoración geométrica más elaborada (“plus souple et plus hardie”), con los mismos motivos que en el grupo precedente, pero con combinaciones más complejas que Pierre Paris relacionó con los primeros pasos hacia la representación de motivos vegetales. Vemos aquí cómo recurrió al modelo evolucionista, sugiriendo que la decoración vegetal sería una consecuencia lógica de la decoración geométrica más compleja: de las líneas onduladas formadas por la asociación de semicírculos concéntricos, pasaríamos a una figura más elaborada, con líneas onduladas unidas a espirales, antes de llegar a los



Fig. 15: Un motivo característico: los segmentos de círculos. Fuente: Paris 1904.

enroscamientos propios del estilo floral. Así interpretó la decoración de un vaso que imita un askos y que encontró en El Castellar de Meca y la de una enócoe de la misma procedencia (Fig. 16): más sencillo en el primer caso (mezcla de estilo geométrico y vegetal), más complejo en el segundo (Paris 1904: 83-85; Rouillard *et alii* 1997: 141, n° 223, AM 937 y n° 224, AM 938). Este segundo conjunto también tuvo sus motivos privilegiados: plantas, hojas, flores, tallos y brotes, zarcillos eran figuras recurrentes, entre las que Pierre Paris destacó la granada, las hojas de hiedra o de zarzaparrilla (“de larges feuilles en forme de cœur”), la roseta (“marguerite”, “fleurette”), las espirales y los báculos (Mata Parreño *et alii* 2010). Pero estos motivos presentaban matices importantes al evolucionar entre una representación fidedigna de la naturaleza y otra más abstracta: “On sent un effort tantôt pour copier la nature, tantôt pour l’interpréter et la styliser”.

Después venía la iconografía zoomorfa (Paris 1904: 91-98). De entrada, introdujo lo que valoró como una de las piezas de mayor interés de este conjunto. De hecho, fue la única pieza para la que dio una lámina en color (Fig. 17). Encontrada en Elche, ya estaba en el Museo Arqueológico Nacional cuando Pierre Paris pudo estudiarla, lo que no era el caso de un gran número de vasos y fragmentos que iban a enriquecer la colección madrileña a partir de 1905 (por lo tanto, después

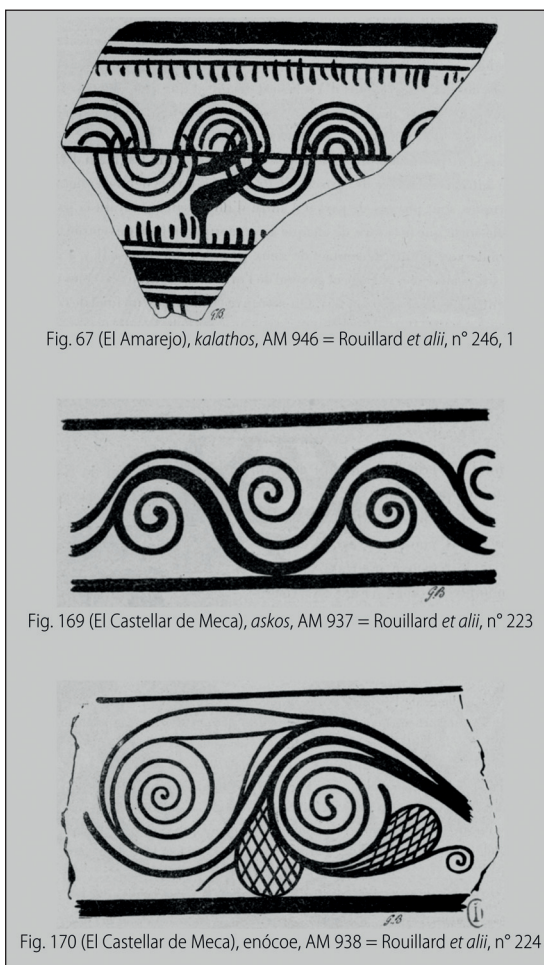


Fig. 67 (El Amarejo), kalathos, AM 946 = Rouillard *et alii*, n° 246, 1

Fig. 169 (El Castellar de Meca), askos, AM 937 = Rouillard *et alii*, n° 223

Fig. 170 (El Castellar de Meca), enócoe, AM 938 = Rouillard *et alii*, n° 224

Fig. 16: Un modelo evolucionista: del estilo geométrico al estilo vegetal. Fuente: Paris 1904.



Fig. 17: La cerámica de Elche: aves, *carnassier*, motivos geométricos y vegetales. Fuente: Paris 1904: lám. I.

de la publicación del *Essai*), especialmente con el depósito de los objetos de la colección de Enrique Salas Coll (Tortosa Rocamora y Santos Velasco 1997; Manso Martín 2017). En este fragmento ya aparecían dos de los signos principales de la cerámica de Elche-Archena (Tortosa Rocamora 1998): el ave y la fiera que Pierre Paris designó con el nombre de *carnassier*, probable primer uso de un término que se mantendrá hasta nuestros días. Así lo describió: “Le groupe conservé comporte un *carnassier*, chien ou loup, faisant la chasse à de grands oiseaux. Dans sa course il en a renversé un qui se débat du bec et des griffes ; un autre voltige au-dessus, dans le champ, et semble vouloir se poser sur le dos de l’ennemi. Au-dessous des pattes de derrière de l’animal on voit une fleur formée de deux rinceaux opposés, et sous son ventre un ornement en figure d’arête. L’oiseau volant tient au bec une sorte de vrille en zig-zag” (Paris 1904: 91-92). Así, quedaban identificados lo que eran “des sujets de prédilection” para los pintores de la ciudad de Elche (Fig. 18). Liebre y peces completaban este bestiario ilicitano (Mata Parreño 2014).



Fig. 18: Los “temas predilectos” de la ciudad de Elche: el ave y el *carnassier*. Fuente: Paris 1904.

Las observaciones relativas al último grupo que identificó –sin individualizarlo con respecto al anterior–, el de la cerámica con figura humana, son muy llamativas e ilustran las limitaciones de su corpus documental: “Je m’arrête tout spécialement sur quelques débris tout petits et très humbles en apparence, mais dont la valeur archéologique est grande. Sur deux d’entre eux sont les seules représentations que je connaisse, dans cette antique céramique, de la figure humaine” (Paris 1904: 98-99). Y eso que eran representaciones muy fragmentarias (Fig. 19). La primera aparece sobre un fragmento de Elche y muestra un rostro incompleto (parte del cabello, del ojo, de la ceja, de la mejilla y una oreja). Poco sorprendentemente, la relativa esquematización de la figura humana no agradaba a un Pierre Paris impregnado de cultura clásica y acostumbrado “aux formes impeccables des Myron et des Polyclète” (Paris 1889: 42): “le dessin est tout à fait sommaire, un simple trait lourdement appuyé ; il serait impossible, par exemple, de retrouver la forme anatomique de l’oreille, et quant à l’œil, il est tel que l’aurait pu dessiner le plus maladroit des enfants” (Paris 1904: 99). La asociación de una forma que no pertenece al repertorio del mundo grecorromano con la técnica de un niño nos remite a una valoración entonces tradicional, hecha desde los criterios estéticos occidentales: lo que no se ajustaba a una figuración naturalista se percibía bien como arcaico (la infancia del arte), bien como la señal de un arte decadente, degenerado y, al fin y al cabo, bárbaro (Santos Velasco 2010). La segunda imagen, pintada sobre un fragmento de El Castellar de Meca, la constituía la parte de una pierna (rodilla, pantorrilla, talón) a punto de pisar una barca (Rouillard *et alii*, -1997, n° 226-2-, lo definen, con más prudencia, como el pie de un hombre corriendo hacia la izquierda). Por lo tanto, debido al estado de la investigación y de los descubrimientos arqueológicos, Pierre Paris tuvo que escribir su

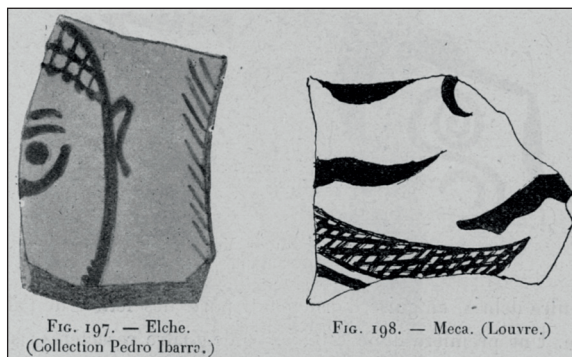


Fig. 19: Iconografía antropomorfa y cerámica ibérica: el “corpus” de Pierre Paris en 1904.

capítulo sobre la cerámica ibérica sin conocer las creaciones más complejas y espectaculares de los ceramistas y pintores ibéricos. Al fin y al cabo, entre los tres grandes sistemas decorativos con temas figurados que serían definidos a lo largo del siglo XX (Azaila; Olivia-Liria y Elche-Archena), solo el último podía encontrar un principio de definición en ese momento (una terminología hoy en día cuestionada: véase Tortosa Rocamora, 1996, 1998, 2003, 2004, y 2006). Ahora bien, sin individualizarlo por completo, Pierre Paris, como hemos visto, percibió la singularidad de las creaciones ilicitanas.

7. LA RECEPCIÓN DEL *ESSAI*, ENTRE DEBATE Y CONTROVERSIA: UNA DÉCADA DE INTERCAMBIOS SOSTENIDOS

La recepción del *Essai* dio lugar a críticas contradictorias. No es nuestra intención hacer una presentación exhaustiva de las mismas. Nos conformaremos con recordar que, en un principio, el capítulo sobre la cerámica ibérica fue considerado por todos como una de las principales aportaciones de la obra de Pierre Paris: daba a conocer una nueva clase de cerámica –con el apoyo de una rica ilustración–, mientras que su teoría de la remanencia micénica fue aceptada tanto por José Ramón Mélida como por Salomon y Théodore Reinach, aunque estos dos últimos firmaran una reseña bastante severa de la obra (Mélida y Alinari 1905; S. Reinach 1905; T. Reinach 1905; véase también Casades y Gramatxes 1903-1905; Barrau-Dihigo 1906). Así, para S. Reinach, estábamos “en présence de nouveautés de la plus haute importance, d’une céramique à motifs mycéniens, mais dont pas un tessou ne pourrait être attribué à un atelier de la Grèce héroïque ; c’est vraiment du mycéno-ibérien ou de l’ibéro-mycénien, comme on voudra. Il est indispensable d’admettre que cette céramique a rayonné autour d’un centre, sans doute un port de la côte orientale d’Espagne, où le commerce mycénien, vers l’an 1200, apportait des produits céramiques” (S. Reinach 1905: 159). La de Adolf Furtwängler fue también muy positiva. El maestro alemán aceptaba las teorías de Pierre Paris, reconociendo la existencia de una cerámica ibérica y su error de interpretación en cuanto al *kalathos* de Azaila, diez años antes. Sin embargo, se mostraba prudente y llamaba a una profundización en la investigación para precisar la tipología y la cronología, subrayando la debilidad metodológica de la filiación micénica: “Allein das Interessante ist, daß trotz so enger Verwandtschaft doch nirgends direkte Herübernahme fremder Motive nachweisbar ist” (Furtwängler 1905: 584).

El impacto de la evaluación de la *Revue archéologique* preocupó bastante a Pierre Paris, quien escribió a Edmond Pottier, el 5 de abril de 1905: “Je viens de lire le compte rendu que M. Salomon Reinach a fait de mon livre dans la Revue Archéologique. Il est sévère, ce dont je n’ai pas le droit de me plaindre, et peu bienveillant, ce que je m’explique mal, car je ne crois pas avoir jamais donné à M. Reinach l’occasion de se plaindre de moi. Je suis surtout fâché, parce que je crains maintenant que vous ne vouliez plus parler dans le Journal des Savants d’un livre si manifestement déclaré mauvais”²⁹. El informe del conservador del Louvre, muy detallado, no pudo decepcionarlo: la lectura fue minuciosa y atenta, los comentarios, constructivos, la publicación se presentó como un gran acontecimiento científico. Sin embargo, Edmond Pottier fue sin duda el que, ya en 1905, dio el golpe más duro a la idea de un origen micénico de la cerámica ibérica, aunque las conclusiones de Pierre Paris fueran generalmente aceptadas (cerámica local, características formales, técnicas y decorativas): “Qu’on songe d’ailleurs quel énorme hiatus on introduit entre la céramique égéenne d’Espagne, si elle est du XI^e ou du XII^e siècle, et les premières importations grecques qui donnent le branle aux autres industries artistiques. Comment admettre que durant cinq ou six siècles les Ibères aient fait du mycénien, sans jamais faire autre chose ?”. Edmond Pottier imaginó, pues, “un chemin plus long, à une époque plus tardive” (Pottier 1905: 584): en lugar de una conexión directa entre el mundo micénico y la península ibérica hacia 1200, imaginó una transmisión de modelos orientales

²⁹ ML-DAO, Ms 305 (6) 111-197.

a través de un intermediario que podría haber sido la Magna Grecia, en el contexto de la colonización griega, desde el siglo VIII o VII, un modelo que tenía la ventaja de ser más compatible con las fuentes literarias y lo que se sabía, en particular, de las características de la escultura ibérica y su evolución: “L’histoire artistique d’Espagne apparaît ainsi beaucoup plus courte et plus ramassée, plus logique aussi que ne l’a conçue M. Paris” (Pottier 1905: 585). De ahí el uso del término *cerámica pseudo-micénica* que propuso.

Las excavaciones llevadas a cabo en Elche por Pierre Paris y Eugène Albertini, en 1905, apuntaron hacia una cronología baja, relacionando claramente la cerámica ilicitana hallada, que presentaba características parecidas a las que estudió el primero en el *Essai*, con el contexto de la incorporación de la península al mundo romano (Fig. 20³⁰). La idea de un origen micénico parecía cada vez más improbable. Los informes publicados, ricamente ilustrados con dibujos firmados por Eva Pradelles (en 1910, se convirtió en la segunda esposa de Pierre Paris³¹), permitieron completar el tercer grupo que Pierre Paris había identificado y enriquecieron el bestiario de Elche (Albertini 1906: 345-362). Al mismo tiempo, sugirieron que la iconografía antropomorfa había ocupado un lugar más importante de lo que se había pensado inicialmente, otorgando un papel importante a la figura del guerrero o del cazador enfrentado con el *carossier* (Albertini 1907a: 1-11). Por lo demás, el modelo propuesto por Pierre Paris no sufrió ningún cambio significativo. Las observaciones de Eugène Albertini confirmaban la identificación de una cerámica ibérica ya definida y cuyas principales características eran la estructura decorativa en bandas, el gusto por la decoración geométrica y vegetal, el *horror vacui*, la fuerte tendencia a la estilización (“le peu de souci que manifeste l’artiste de reproduire fidèlement la nature”, y una “indifférence à la vérité”). Tampoco se cuestionó la teoría de la remanencia micénica en la medida en que, basada en meras analogías de motivos, se trataba más de una



Fig. 20: Fragmentos de cerámica hallados durante las excavaciones de Elche de 1905 y conservados en la Universidad de Bordeaux-Montaigne.

³⁰ Damos las gracias a Alexis Gorgues por permitirnos el acceso a este material conservado en la Universidad de Bordeaux Montaigne.

³¹ La boda se celebró el 25 de enero de 1910. ABM, acta de matrimonio, Burdeos, sección 3, 2 E 388.

cuestión de fe que de demostración científica. La cronología del material hallado en Elche estaba clara para Albertini y Paris: “Quand on se demande si la céramique ibérique doit être placée au XII^e siècle ou au VIII^e, c’est la date du style que l’on discute, non celle de la fabrication réelle du vase dont on tient un fragment dans les mains ; et la majeure partie peut-être des fragments sur lesquels on raisonne n’ont été tournés et peints que très postérieurement au siècle en question, vers l’époque de la conquête romaine, et même aux environs de l’ère chrétienne, et encore au delà” (Albertini 1907b: 118). Por otra parte, Albertini señaló también una relación con modelos muy posteriores, especialmente itálicos, como lo habían hecho Pierre Paris y Edmond Pottier en su reseña, o incluso fenicios, al tiempo que avanzaba tímidamente la idea de que se trataba, en última instancia, de una cuestión secundaria: “Mais on fausserait sans doute les choses si l’on voulait multiplier à l’infini ces rapprochements ou les préciser à l’excès. Certes le caractère mycénien de la céramique ibérique est marqué dans tous les fragments que nous en possédons ; mais en même temps l’originalité locale de cette céramique se montre d’autant plus fortement qu’elle aborde des sujets plus compliqués et se pose des problèmes plus ardues” (Albertini 1907b: 113).

Los logros de la excavación de Elche, combinados con la ausencia de pruebas positivas de un origen micénico, fueron suficientes para que algunos eruditos rechazaran esta filiación. Este fue el caso de Camille Jullian. En una carta sin fecha a Edmond Pottier (probablemente de finales de 1905 o principios de 1906), le pidió al conservador del Louvre que interviniera para resolver esta cuestión y cerrar el debate de una vez por todas: “Vous avez dû lire, bien avant moi, la note de M. Albertini sur les poteries d’Elche³². [...] Je me borne en analysant l’article à écrire que je ne peux, je ne peux pas prononcer le mot de mycénien à leur propos. Et de l’ensemble des fouilles, il me semble résulter qu’elles peuvent, à la rigueur, voisiner avec 300-200 avant notre ère et remonter à – 550 – 500 tout au plus. – Mais que n’écrivez-vous 3 ou 4 pages à ce sujet dans la Revue des Études Anciennes, ou même une page, si vous n’avez pas le temps. Je vois là et là bien des thèmes de comparaison qui éclairciront le débat. Et je voudrais qu’un homme comme vous coupât enfin l’aile à ces canards de Mycènes”³³.

Así se iniciaba lo que conviene llamar la controversia de la cerámica ibérica. El primer golpe, y fue muy duro, vino de España en la persona de Manuel Rodríguez de Berlanga (Rodríguez de Berlanga 1903-1905, 1906-1908). Dibujando un vasto cuadro histórico de la protohistoria peninsular (basado sobre todo en el estudio de las fuentes literarias, pero también epigráficas, numismáticas y arqueológicas), algo que Pierre Paris había descuidado en su *Essai*, rechazó violentamente el origen micénico propuesto por Pierre Paris y subrayó, por el contrario, la importancia del elemento fenicio-púnico. Pero la crítica era mucho más profunda. Denunciando los “Iberoltras”, la “Myssenofilacia”, la “Iberolatría” y la “ola del pseudo iberismo trasmontano”, negaba la existencia de una cultura ibérica, reduciendo a los pueblos prerromanos al rango de meros “muñequeros” y “picapedreros”, precisando, para que quedara claro, que “del picapedrero al escultor mérida la misma diferencia que existe entre el albañil y el arquitecto” (Rodríguez de Berlanga 1906-1908: 524). Ya se tratase de esculturas, de cerámicas o de cualquier otro producto identificado como ibérico, afirmó que estos objetos no eran locales: fabricados en el extranjero, se habían importado a la península. En el modelo propuesto por Rodríguez de Berlanga, los micénicos fueron sustituidos por los tirios (desde el siglo XII), y a su vez, a partir de los siglos VII y VI, por griegos y cartagineses. Sus conclusiones quedaron expuestas en una detallada cronología (Rodríguez de Berlanga 1906-1908: 643-655). La violencia y el alcance de las críticas provocaron la respuesta inmediata de Pierre Paris, mediante la publicación de una carta de 27 de febrero de 1907 dirigida a Pelegrín Casades y Gramatxes, director de la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* (Paris 1906-1908).

³² Véase Albertini 1905. Se trata del informe leído ante la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres el 3 de noviembre de 1905.

³³ ML-DAO, Ms 305 (6) 1-110.

Al mismo tiempo, Louis Siret siguió los pasos de Manuel Rodríguez de Berlanga, sin adoptar el mismo tono polémico. También sustituyó a los micénicos por los fenicios (datando su llegada a la península ibérica en el Neolítico), mientras que atribuía la cerámica ibérica hallada a los cartagineses (Siret 1907). La respuesta de Pierre Paris (1907) fue seguida de cerca por una segunda publicación de Louis Siret (1908, con un resumen de su teoría p. 91), mientras que los estudios sobre los vasos de Archena y Azaila permitieron a Pierre Paris reafirmar y precisar sus argumentos (Paris 1908, 1909). Es importante recordar que la cuestión iba más allá de la simple filiación micénica. Pierre Paris se enfrentó al debate sin dogmatismo alguno: sin renunciar del todo a un origen micénico, explicaba en 1907: “mes théories ne sont pas *ne varientur*. Je n’ai pas cessé de demander qu’on prît au sens propre le mot *Essai* [...]. Je reconnais par exemple de bonne foi que depuis que j’ai rédigé le chapitre relatif à la Céramique, il m’est venu quelques doutes sur quelques-unes de mes affirmations un peu trop absolues. Je n’y ai pas tenu assez compte de certaines difficultés et objections, particulièrement en ce qui touche l’origine mycénienne de la poterie indigène” (Paris 1907: 626). En cambio, se reafirmó con fuerza en la existencia de una cerámica ibérica de fabricación local: “Celle-là a sa technique, ses formes, sa décoration, inspirées ou non de techniques, de formes, de décorations étrangères, mais néanmoins nettement déterminées et, en un sens, originales ; elle a son histoire bien à elle, indépendante de celle des autres céramiques” (Paris 1907: 631-632). Mejor aún, pudo ser exportada a Cartago, como lo demostraba un hallazgo del padre Alfred Louis Delattre en la necrópolis de Sainte-Monique –Bordj Djedid– (Paris 1913; véase también Astruc 1962), proponiendo una interpretación que era exactamente contraria a la de Louis Siret (1908). Además, precisando su primera clasificación, distinguía en adelante 1. un estilo más antiguo, puramente geométrico, 2. un segundo estilo que mezclaba los motivos geométricos y florales, 3. un tercer grupo con las mismas decoraciones, pero con una elaboración más compleja, 4. y un cuarto y último grupo, el más reciente, en el que las figuras del hombre y el animal (siempre muy estilizadas) ocupaban un papel relevante, y que se desarrolló sobre todo alrededor de Elche y Archena (Paris 1907: 626-627 y 1908: 82-83). Además, el estudio de los vasos de Azaila y de un vaso de L’Aigüeta (cerca de Figueras) le permitieron allanar el camino, junto con Josep Pijoan (1909: 258-259), para el reconocimiento de varios grupos regionales dentro del área ibérica, lo que se había negado a hacer en 1904, considerándolo prematuro. Así, planteó la hipótesis de una “fabrique établie plus au Nord”, en Cataluña, y de otro “atelier très particulier” en torno a Azaila, con una cerámica que tenía “son aspect bien à elle”, más parecida a la de El Castellar de Meca que de la de Numancia (Paris 1908: 84-85 y 1909: 71-73). Por lo tanto, la cerámica numantina, mejor conocida gracias a las excavaciones de Adolf Schulten y de la comisión dirigida por José Ramón Mélida, también se individualizaba (muchos, incluso Pere Bosch Gimpera, la consideraban ibérica y no celtibérica): “Sur le fond commun de l’ornementation céramique de l’Espagne, les artistes numantins ont brodé à leur manière, et créé un style qui leur est propre, ne se confondant avec aucun autre”. Así, podía concluir que “il y a une histoire de la céramique primitive en Espagne, dont peu à peu se révèlent les phases, en même temps que se distinguent et se localisent les ateliers et les écoles” (Paris 1914: 130).

En la frenética búsqueda de los orígenes de la cerámica ibérica, los argumentos presentados por las diferentes partes desde la publicación del *Essai* habían llevado a tener en cuenta, más de lo que Pierre Paris lo había hecho en 1904, el elemento fenicio-púnico. Para el arqueólogo de Burdeos, un nuevo trabajo de campo era necesario para intentar medir la participación de los Fenicios y de los Cartagineses en el nacimiento de la cultura material de la península ibérica. En 1911, solicitó y obtuvo del Ministerio de Instrucción Pública una misión en el Mediterráneo Occidental, con una ayuda financiera de 2 000 F³⁴. Tuvo lugar del 10 de abril al 15 de junio (Fig. 21). En el informe que entregó después de su misión, explicaba: “Mon intention était de rechercher dans l’Afrique du Nord, Algérie et Tunisie, dans les Îles de Pentellieria [*sic*], de Malte et Gozzo, en Sicile et en Sardaigne, quels monuments jusqu’à présent inédits ou

³⁴ Decreto del Ministro de Instrucción Pública del 23 de febrero de 1911, AN-Pierrefitte, F/17/17282.

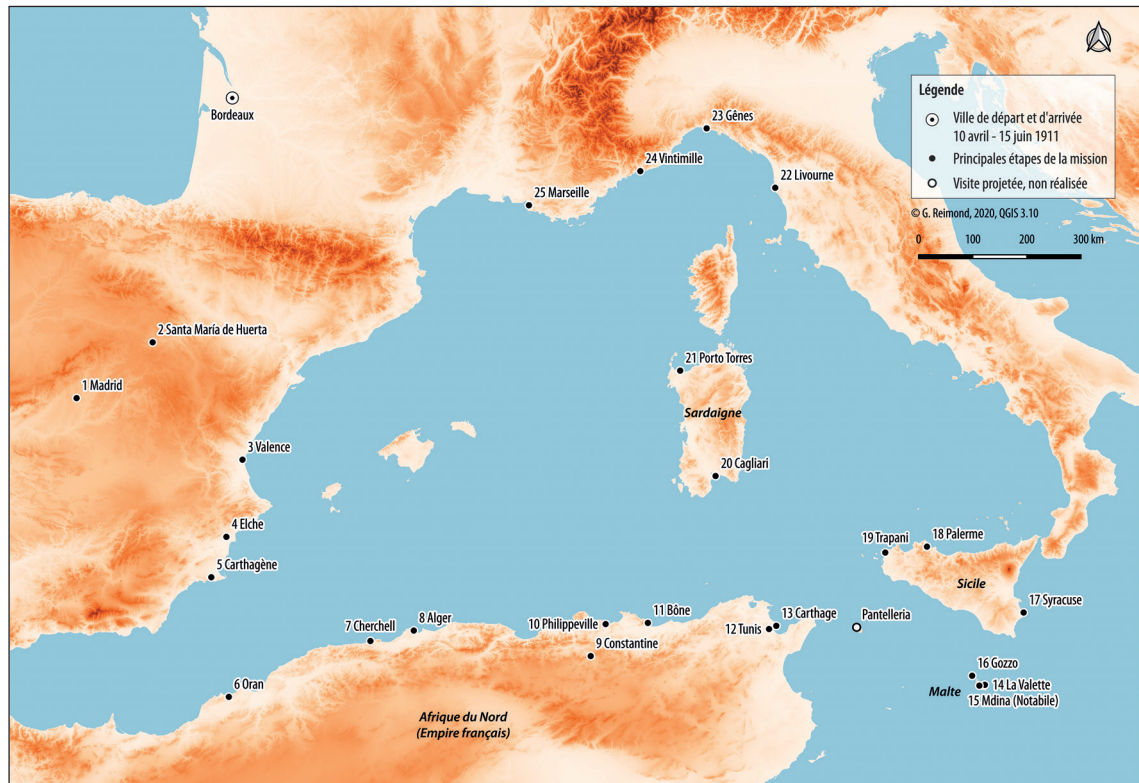


Fig. 21: La misión de Pierre Paris en el Mediterráneo Occidental en 1911. © G. Reimond.

peu connus permettent d'établir les rapports qui ont existé entre les civilisations antiques de ces pays et la civilisation dite ibérique qui fait en ce moment l'objet particulier de mes études". Este periplo confirmó a Pierre Paris en sus ideas. La vajilla encontrada en la península era de origen local y no importada del norte de África (Paris 1913). Reafirmando la existencia de una cerámica *ibérica*, no renunció, sin embargo, a encontrar marcas de una influencia oriental. La ausencia de evidencia de un vínculo íntimo entre la cerámica de la península y la que se conservaba en las colecciones del norte de África, en particular, se convirtió así en un argumento a favor de sus teorías. En otras palabras, la ausencia de un resultado de su misión era un resultado en sí mismo: "Bien que cela semble un peu paradoxal, je me félicite qu'il en ait été ainsi, car j'avais dès le début de ma mission la confirmation d'une théorie importante par sa nouveauté que j'ai soutenue dans mon Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne primitive, à savoir qu'il y a eu une civilisation ibérique, et que cette civilisation est presque en tout originale. Or cette thèse a été assez fréquemment combattue, et en particulier quelques savants qui se sont occupés après moi de la céramique primitive de l'Espagne ont prétendu que cette céramique, appelée par moi ibérique, est d'inspiration, voire d'origine et de fabrication punique, par conséquent importée. Avant même d'arriver à Carthage j'ai été convaincu que mes contradicteurs se trompent. Aucune des poteries trouvées dans les tombeaux puniques, et dont les musées de l'Algérie, en particulier ceux d'Alger et de Constantine, possèdent d'assez nombreux spécimens, n'a le moindre rapport avec les poteries dites ibériques. Ni les formes, ni la technique, ni la décoration ne sont les mêmes, ni la décoration qui reste beaucoup plus rude, rudimentaire et uniforme. Je n'ai pas remarqué un seul objet, un seul tessou analogue à ceux que l'on récolte par milliers en Espagne et qui ne sont ni préhistoriques, ni grecs ni romains, ni phéniciens, ni visigothiques, ni arabes. [...] Non, ce n'est pas à Carthage qu'a été fabriquée la céramique à qui l'on doit de plus en plus maintenir le nom d'ibérique ; ce ne sont pas non plus les potiers carthaginois qui ont fourni ou inspiré aux potiers ibères l'ornementation de leurs vases. Si ces ouvriers ont subi des influences d'Orient, ainsi que je le crois, c'est

longtemps avant la conquête de la Péninsule par le commerce ou les armées puniques ; cette influence est venue de loin”³⁵.

En cierto modo, la intervención de Joseph Déchelette en esta controversia, entre 1909 y 1914, puso fin al debate, dándole el papel de árbitro, una autoridad que se basaba en parte en su capacidad para situar la cultura material ibérica en un contexto europeo más amplio (véase especialmente Déchelette 1909: 15-20, 1914: 1494-1503). El reconocimiento de una cerámica ibérica quedó definitivamente adquirido, se conservó la clasificación provisional de Pierre Paris, así como su proyecto de definición de los diferentes grupos y talleres presentes en la península. De Louis Siret (Manuel Rodríguez de Berlanga había muerto en 1909), Joseph Déchelette mantuvo la importancia del elemento púnico. Desde este momento, la teoría de la remanencia micénica de Pierre Paris pudo considerarse definitivamente enterrada, y Déchelette insistió en la necesidad de salir de una vez por todas de este mito: “Qui délivrera l’archéologie ibérique de ce fantôme, dont la perpétuelle évocation devient obsédante ?” (Déchelette 1909: 21). Este camino intermedio fue aceptado por Pierre Paris, a pesar de su reticencia (Paris 1909: 73). La publicación del *Manuel d’archéologie* (especialmente el volumen de 1914) le dio a Joseph Déchelette la oportunidad de revisar una vez más esta cuestión. Nada cambió en el fondo. Sobre la cuestión de los orígenes de la cerámica ibérica, dio a los griegos un papel destacado, más que en sus estudios del año 1909, con un modelo que pasaría primero por los focenses y luego por la Magna Grecia, una comparación con la cerámica suritálica que Pierre Paris ya había sugerido en el *Essai* (1904: 127-128). Así, podía concluir: “En résumé, il faut considérer les vases peints ibériques comme un ensemble de groupes complexes, dérivés originellement de modèles helléniques. Les prototypes appartenant à des époques successives, à partir de la colonisation phocéenne, ont été interprétés par les potiers indigènes avec l’originalité souvent barbare, mais très caractéristique, de l’art des Ibères” (Déchelette 1914: 1503).

Fue en este contexto de intenso debate internacional cuando se publicó la tesis de Pere Bosch Gimpera, *El problema de la cerámica ibérica*, primero en 1913 en alemán y luego en 1915 para la versión española, con un resumen en francés (Bosch Gimpera 1913, 1915). Sin negar la importancia de esta nueva etapa, tanto para la definición de grupos geográficos como para la fijación de la cronología (en gran parte gracias a los trabajos de Manuel Cazorro en Ampurias), nos parece necesario, sin embargo, matizarla. La ruptura no fue tan fuerte como lo afirma, por ejemplo, Francisco Gracia Alonso al escribir que “el trabajo de Bosch desmontaba sistemáticamente tesis anteriores de Pierre Paris y Salomón Reinach, por lo que la ruptura, y no el fácil seguidismo, fueron asimismo bien valorados” (Gracia Alonso 2011: 98). En realidad, en 1913, ya no quedaba mucho por destruir. Los trabajos realizados a lo largo de los años 1907-1909 le habían enseñado el camino. La tesis de Pere Bosch Gimpera representaba más la culminación de un proceso iniciado en 1904 que una verdadera ruptura. No era únicamente el resultado de la reflexión de un joven y brillante investigador bien formado, sino que su tesis era el producto final de un trabajo colectivo que, sobre la base de las ideas de Pierre Paris, no había dejado de debatir, discutir, confirmar o rechazar ideas y teorías desde 1904. Las dos reseñas del estudio de Bosch escritas por Raymond Lantier, colaborador de Pierre Paris, supusieron el reconocimiento implícito de las conclusiones de Pere Bosch Gimpera por el grupo que giraba en torno a la École des hautes études hispaniques (Lantier 1917a, 1917b). En cierto modo, el balance realizado al año siguiente por Edmond Pottier, cuya autoridad era indiscutible en el campo de la cerámica antigua –recordemos que fue el iniciador, en 1919, del proyecto internacional del *Corpus Vasorum Antiquorum* (Kurtz 2004)–, cerraba la primera etapa en la historia de la investigación sobre la cerámica ibérica. Más de diez años después de la petición que le había hecho Camille Jullian en la carta que hemos citado, Edmond Pottier intervenía oficialmente. Sin embargo, no se contentaba con “couper enfin l’aile à ces canards de Mycènes”. Ya no era necesario. Al señalar el “excellent résumé” que Pere Bosch

³⁵ Informe de Pierre Paris al Ministro de Instrucción Pública del 20 de diciembre de 1911, AN-Pierrefitte, F/17/17282.

Gimpera acababa de publicar, el conservador del museo del Louvre convirtió su estudio en el nuevo punto de partida para futuras investigaciones. Para el joven arqueólogo catalán, se trataba de una forma de reconocimiento internacional. Pero el interés principal del informe de Edmond Pottier estaba en otra parte. Subrayó con fuerza que la búsqueda de los orígenes, que había estado en el centro del debate desde 1904, solo podía conducir, en realidad, a un callejón sin salida. Por lo tanto, era necesario favorecer un estudio interno de la cerámica ibérica: “l’origine de la céramique ibérique fut une création spontanée [...]. L’industrie ibérique est autochtone ; elle est restée fidèle aux qualités du terroir. Malgré les apports étrangers venus assez tardivement, sa vitalité et son originalité lui assurent une floraison de longs siècles, pendant lesquels elle vit surtout concentrée sur elle-même, en débordant un peu sur le midi de la Gaule et le long du golfe de Lion, mais sans dépasser, semble-t-il, ces limites. [...] Art local, art isolé et replié sur lui-même, dont les formules restent attachées à de vieilles traditions indigènes ; art rude et pittoresque, assez fort pour créer lui-même ses types, en les tirant de la réalité et de la nature qu’il stylise à sa manière ; art méditerranéen qui, dans le vaste ensemble de cette civilisation, se présente avec une physionomie bien définie : tel nous apparaît l’art industriel d’Espagne. [...] Il ne lui a manqué que de bon maîtres pour le conduire à la perfection. Mais il a possédé les qualités précieuses entre toutes, conformes au caractère de la race elle-même : l’indépendance, l’originalité, la personnalité” (Pottier 1918: 288-289, 291, 294).

8. CONCLUSIÓN

A cien años de distancia, el proceso de reconocimiento y definición de una cerámica ibérica aparece como el resultado de un trabajo colectivo, nutrido por un intenso y animado debate internacional cuya base fue el *Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive* de Pierre Paris. En efecto, si el crédito de haber señalado la existencia de una producción vascular local debe atribuirse a José Ramón Mélida y a los hermanos Gascón de Gotor, es Pierre Paris quien propuso por primera vez un estudio pormenorizado y argumentado de este tema. Al lado de la teoría de la remanencia micénica, una mera intuición que halagaba a su helenocentrismo pero que carecía de cualquier fundamento positivo, Pierre Paris supo dar un contenido bastante preciso a la expresión “cerámica ibérica” a partir del análisis de un material que provenía ante todo de los yacimientos del sureste peninsular. Con la publicación del segundo volumen del *Essai*, Pierre Paris ofrecía a la comunidad académica internacional un vasto repertorio de imágenes nuevas y unas claves de lectura que iban a alimentar un amplio debate internacional durante más de una década. Fue su principal éxito. Los trabajos publicados por Manuel Rodríguez de Berlanga, Louis Siret, Joseph Déchelette, Manuel Cazorro, Josep Pijoan y, finalmente, Pere Bosch Gimpera, junto con las reacciones de eruditos con una autoridad científica más sólida, que intervenían más como moderadores del debate (Edmond Pottier, Adolf Furtwängler, Salomon Reinach, etc.), permitieron, a cada nueva publicación, avanzar hacia un conocimiento más preciso del objeto de estudio, corrigiendo, matizando, contradiciendo o confirmando argumentos anteriores. La opinión de cada participante en el debate, por lo tanto, evolucionaba en paralelo. De esta manera, se llegó, después de una década de controversia, a un cierto consenso, a una base de trabajo común para poder seguir investigando la cerámica ibérica. En 1918, se abrió así pues una segunda etapa en la historia del discurso científico sobre la cerámica ibérica. La escuela francesa solo iba a ocupar un lugar secundario. Los protagonistas, que pertenecían a una nueva generación, serían ahora los miembros de las dos grandes escuelas arqueológicas que se habían organizado en Madrid y Barcelona (Reimond 2010). Este segundo momento sería tan rico en descubrimientos como el primero. También estaría mucho más politizado.

BIBLIOGRAFÍA

- ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES, 1898: "Jugement des concours", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 42, 6: 753-767.
- ALBERTINI, E. 1905: "Rapport sommaire sur les fouilles d'Elche (Espagne)", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 49, 6: 611-620.
- ALBERTINI, E. 1906: "Fouilles d'Elche", *Bulletin hispanique*, 8, 4: 333-362.
- ALBERTINI, E. 1907a: "Fouilles d'Elche (suite)", *Bulletin hispanique*, 9, 1: 1-17.
- ALBERTINI, E. 1907b: "Fouilles d'Elche (suite et fin)", *Bulletin hispanique*, 9, 2: 109-130.
- ASTRUC, M. 1962: "Échanges entre Carthage et l'Espagne d'après le témoignage de documents céramiques provenant d'anciennes fouilles", *Revue des études anciennes*, 64, 1-2: 62-81.
- BARRAU-DIHIGO, L. 1906: "[Reseña] Pierre Paris. Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive", *Revue de l'histoire des religions*, 53: 238-240.
- BELLÓN RUIZ, J. P.; RUIZ RODRÍGUEZ A. Y SÁNCHEZ A. 2006: "El archivo Gómez-Moreno: ibérico versus hispánico", en *El archivo Gómez-Moreno: ibérico versus hispánico*, Jaén: 53-66.
- BELTRÁN LLORIS, M. 2013: *Azaila. Estado de la cuestión en el año 2013*, Caesaraugusta 83, Zaragoza.
- BÉRARD, V. 1902: *Les Phéniciens et l'Odyssee*, vol. 1, Paris.
- BÆHLAU, J. 1887: "Frühattische Vasen", *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, 2: 33-66.
- BÆHLAU, J. 1888: "Böotische Vasen", *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, 3: 325-364.
- BONET ROSADO, H. Y MATA PARREÑO, C. 2008: "Las cerámicas ibéricas. Estado de la cuestión", en Bernal Casasola, D. y Ribera i Lacomba, A. (coords.), *Cerámicas hispanorromanas. Estado de la cuestión*, Cádiz: 147-169.
- BOSCH GIMPERA, P. 1913: "Zur Frage der iberischen Keramik", *Memnon. Zeitschrift für die Kunst- und Kulturgeschichte des alten Orients*, 7, 3: 166-181.
- BOSCH GIMPERA, P. 1915: *El problema de la cerámica ibérica*, Memoria de la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas 7, Madrid.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, S. 1984: "El poblado ibérico de «El Amarejo» (Bonete, Albacete)", *Al-Basit. Revista de Estudios Albacetenses*, 10, 15: 75-92.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, S. 1986: *El Castellar de Meca. Ayora (Valencia). Textos*, Excavaciones Arqueológicas en España 147, Madrid.
- BRONCANO RODRÍGUEZ, S. Y BLÁNQUEZ PÉREZ, J. 1985: *El Amarejo (Bonete, Albacete)*, Excavaciones Arqueológicas en España 139, Madrid.
- CASADES Y GRAMATXES, P. 1903-1905: "[Reseña] Pierre Paris. Correspondant de l'Institut, Professeur à l'Université de Bordeaux. Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive", *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 4: 605-610.
- COLL CONESA, J. 2000: "Aspectos de tecnología de producción de la cerámica ibérica", en Mata Parreño, C. y Pérez Jordà, G. (coords.), *Ibers. Agricultors, artesans i comerciants. IIIª Reunió sobre Economia en el Món Ibèric*, Saguntum Extra 3, Valencia: 191-207.
- COLLIGNON, M. 1881: *Manuel d'archéologie grecque*, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, Paris.
- CHEVALIER, N. 2016: "Georges Perrot", en Sénéchal, P. y Barbillon, C. (coords.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/perrot-gorges.html> [consultado el 13 de junio de 2019].
- DÉCHELETTE, J. 1909: "Essai sur la chronologie préhistorique de la péninsule ibérique", *Revue archéologique*, 13: 15-38.
- DÉCHELETTE, J. 1914: *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine. II. Archéologie celtique ou protohistorique. Troisième partie. Second âge du fer ou époque de La Tène*, Paris.

- DELAUNAY, J.-M. 1994: *Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XX^e siècle (1898-1979)*, Bibliothèque de la Casa de Velázquez 10, Madrid.
- DÖRPFELD, W. 1902: *Troja und Ilion*, Athens.
- DUMONT, A. 1874a: "Cours d'archéologie", *Revue archéologique*, 27: 57-64.
- DUMONT, A. 1874b: *Peintures céramiques de la Grèce propre. Recherches sur les noms d'artistes lus sur les vases de la Grèce*, Paris.
- DUMONT, A. Y CHAPLAIN, J. 1888-1890: *Les céramiques de la Grèce propre*, 2 vols. Paris.
- EBERHARDT, G. 2012: "Dig that! How Methodology Emerged in German Barrow Excavations", en Jensen, O. W. (coord.), *Histories of Archaeological Practices. Reflections on Methods, Strategies and Social Organisation in Past Fieldwork*, Studies 20, Stockholm: 151-173.
- ENGEL, A. 1892: "Rapport sur une mission archéologique en Espagne (1891)", *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, 3: 111-219.
- ENGEL, A. 1896: "Nouvelles et correspondances", *Revue archéologique*, 29: 204-229.
- ENGEL, A. Y PARIS, P. 1906: "Une forteresse ibérique à Osuna (fouilles de 1903)", *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, 13, 4: 357-491.
- FLETCHER VALLS, D. 1960: *Problemas de la cultura ibérica*, Trabajos varios 22, Valencia.
- FURTWÄGLER, A. 1905: "[Reseña] Pierre Paris. Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive", *Berliner Philologische Wochenschrift*, 25, 18: 580-584.
- FURTWÄGLER, A. Y LOESCHCKE, G. 1886: *Mykenische Vasen: vorhellenische Thongefässe aus dem Gebiete des Mittelmeeres*, Berlin.
- GASCÓN DE GOTOR, A. Y GASCÓN DE GOTOR, P. 1890: *Zaragoza artística, monumental é histórica*, vol. 1, Zaragoza.
- GRACIA ALONSO, F. 2011: *Pere Bosch Gimpera. Universidad, política, exilio*, Madrid.
- GRAN-AYMERICH, È. 2007: *Les chercheurs de passé*, Paris.
- HEUZÉY, L. 1886: "Rapport de la Commission des Écoles d'Athènes et de Rome sur les travaux de ces deux Écoles pendant l'année 1885", *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 30, 1: 97-119.
- HÜBNER, E. 1888: *La arqueología de España*, Barcelona.
- KURTZ, D. 2004: "A corpus of ancient vases. Hommage à Edmond Pottier", *Revue archéologique*, 38, 2: 259-286.
- LAGRANGE, M. Y MIANE, F. 2011: "Le Musée archéologique de la faculté des lettres de Bordeaux (1886)", *In Situ. Revue des patrimoines*, 17: <https://journals.openedition.org/insitu/920> [consultado el 13 de junio de 2019].
- LANTIER, R. 1917a: "[Reseña] Pedro Bosch Gimpera. El Problema de la Cerámica Ibérica", *Journal des savants*, 15, 4: 183-185.
- LANTIER, R. 1917b: "[Reseña] Pedro Bosch Gimpera, El Problema de la cerámica ibérica, 1915", *Revue des études anciennes*, 19, 2: 151-153.
- LORRIO ALVARADO, A. J. 2011: "El Castellar de Meca: anatomía de un oppidum ibérico", en *Las raíces de Almansa. Desde los orígenes del poblamiento hasta el fin de la Edad Media*, Almansa: 95-141.
- LUCAS PELLICER, M. R. 1994: "Historiografía de la escultura ibérica hasta la ley de 1911", *Revista de Estudios Ibéricos*, 1: 15-42.
- MAIER ALLENDE, J. 1996: "En torno a la génesis de la arqueología protohistórica en España: correspondencia entre Pierre Paris y Jorge Bonsor", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 32, 1: 1-34.
- MANSO MARTÍN, E. 2017: "Entre colecciones: organizando e investigando las cerámicas de Elche y Archena", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 36: 145-168.
- MATA PARREÑO, C. (coord.) 2014: *Fauna Ibérica. De lo real a lo imaginario (II)*, Trabajos varios 117, Valencia.
- MATA PARREÑO, C.; BADAL GARCÍA, E.; COLLADO MATAIX, E. Y RIPOLLÈS ALEGRE, P. P. (COORDS.) 2010: *Flora Ibérica. De lo real a lo imaginario*, Trabajos varios 111, Valencia.

- MATA PARREÑO, C. Y BONET ROSADO, H. 1992: “La cerámica ibérica: ensayo de tipología”, en *Estudios de arqueología ibérica y romana. Homenaje a Enrique Pla Ballester*, Trabajos varios 89, Valencia: 117-173.
- MÉLIDA Y ALINARI, J. R. 1883: “Las antigüedades de la exposición de minería”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9, 11: 386-398.
- MÉLIDA Y ALINARI, J. R. 1905: “[Reseña] Notas bibliográficas. Essai sur l’Art et l’Industrie de l’Espagne primitive, par Pierre Paris”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9, 2: 157-160.
- MORA RODRÍGUEZ, G. 2004: “Pierre Paris y el hispanismo arqueológico”, en Tortosa Rocamora, T. (coord.), *El yacimiento de La Alcudia (Elche, Alicante). Pasado y presente de un enclave ibérico*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 30, Madrid: 27-42.
- MORA RODRÍGUEZ, G. 2011: “Pierre Paris en España. Arqueología y política, oportunismo y estrategias”, en Ferreira Bicho, N. (coord.), *História, teoria e método da arqueologia. Actas do IV Congresso de Arqueologia Peninsular (Faro, 14 a 19 de Setembro de 2004)*, Faro: 303-311.
- MORET, P. 2014: “Hübner, la Dame d’Elche et la sculpture ibérique”, en Blech, M.; Maier Allende, J.; Schattner, T. G. (coord.), *Emil Hübner und die Altertumswissenschaften in Hispanien = Emil Hübner y las ciencias de la antigüedad clásica en Hispania*, Darmstadt: 399-407.
- MORINIÈRE, S. 2014: “La collection de moulages de l’Université de Bordeaux”, *Revue archéologique de Bordeaux*, 105: 151-172.
- MORINIÈRE, S. 2016: “La collection de moulages de l’Université de Bordeaux, première gypsothèque universitaire française ?”, *In Situ. Revue des patrimoines*, 28: <https://journals.openedition.org/insitu/12552> [consultado el 13 de junio de 2019].
- OLIVIER, L. 2018: *Le pays des Celtes. Mémoires de la Gaule*, L’univers historique, Paris.
- OLMOS, R. 1987: “Iconografía griega, iconografía ibérica: una aproximación metodológica”, *Revue des études anciennes*, 89, 3: 283-296.
- OLMOS, R. 1994: “Algunos problemas historiográficos de la cerámica e iconografía ibéricas: de los pioneros a 1950”, *Revista de Estudios Ibéricos*, 1: 311-333.
- OLMOS, R. 1996: “Lecturas modernas y usos ibéricos del arcaísmo mediterráneo”, en Olmos, R. y Rouillard, P. (coords.), *Formes archaïques et arts ibériques*, Collection de la Casa de Velázquez 59, Madrid: 17-31.
- OLMOS, R. Y ROUILLARD, P. 2002: “Sculpture préromaine de la péninsule ibérique”, *Documents d’archéologie méridionale*, 25: 269-283.
- PAGE DEL POZO, V. 1984: *Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia*, Iberia graeca. Serie arqueológica 1, Madrid.
- PALLAT, L. 1897: “Ein Vasenfund aus Aegina”, *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*, 22: 265-333.
- PARIS, P. 1884: “Fouilles de Délos. Maisons du second siècle av. J.-C.”, *Bulletin de correspondance hellénique*, 8: 473-496.
- PARIS, P. 1889: *La sculpture antique*, Bibliothèque de l’enseignement des Beaux-Arts, Paris.
- PARIS, P. (coord.) 1892: *Catalogue méthodique des moulages des œuvres de sculpture grecque rédigé par un groupe d’étudiants*, Bordeaux.
- PARIS, P. 1892: *Élatée. La ville, le temple d’Athéna Cranaia*, Bibliothèque des Écoles françaises d’Athènes et de Rome 60, Paris.
- PARIS, P. 1897: “Buste espagnol de style gréco-asiatique, trouvé à Elché (Musée du Louvre)”, *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, 4, 2: 137-168.
- PARIS, P. 1903: *Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive*, vol. 1, Paris.
- PARIS, P. 1904: *Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive*, vol. 2, Paris.
- PARIS, P. 1906-1908: “Comunicaciones. À Monsieur Pelegrín Casades y Gramatxes, Directeur de la Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa”, *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 5: 314-320.
- PARIS, P. 1907: “Note sur la céramique ibérique”, *L’Anthropologie*, 17: 626-632.

- PARIS, P. 1908: “Quelques vases ibériques inédits (musée municipal de Barcelone et musée du Louvre)”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, 1, año 1907: 76-88.
- PARIS, P. 1909: “Vases ibériques du musée de Saragosse”, *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, 17, 1: 59-74.
- PARIS, P. 1913: “Vase ibérique trouvé à Carthage (Musée Saint-Louis)”, *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 57, 1: 10-15.
- PARIS, P. 1914: “La céramique de Numance”, *La Revue de l’art ancien et moderne*, 36: 5-16 y 119-130.
- PARIS, P. 1921: *Promenades archéologiques en Espagne. 2. Antéquéra, Alpéra et Méca, Emporion, Sagonte, Merida, Bolonia, le Palais de Liria à Madrid*, Paris.
- PARIS, P. 1979: *L’Espagne de 1895 et 1897. Journal de voyage*, Demerson, G. –ed.– Maison des Pays Ibériques 1, Publications du Centre Pierre Paris 5, Paris.
- PAYEN, P. 2005: “L’Antiquité après l’Antiquité : parcours et détours d’un projet éditorial”, *Anabases*, 1: 5-13.
- PERICOT, L. 1979: *Cerámica ibérica*, Barcelona.
- PERROT, G. 1899: “Mémoire de M. Pierre Paris sur la céramique espagnole à décor géométrique et mycénien”, *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 43, 4: 436-437.
- PERROT, G. Y CHIPIEZ, C. 1885: *Histoire de l’art dans l’Antiquité. III. Phénicie, Cypre*, Paris.
- PERROT, G. Y CHIPIEZ, C. 1894: *Histoire de l’art dans l’Antiquité. VI. La Grèce primitive. L’art mycénien*, Paris.
- PIJOAN, J. 1909: “La ceràmica ibèrica a l’Aragó”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, 2, año 1908: 241-262.
- POTTIER, E. (coord.) 1888-1890: *Les céramiques de la Grèce propre*, 2 vols., Paris.
- POTTIER, E. 1896: *Catalogue des vases antiques de terre cuite. Première partie. Les origines*, Paris.
- POTTIER, E. 1897: *Vases antiques du Louvre*, Paris.
- POTTIER, E. 1905: “[Reseña] L’art antique en Espagne. Pierre Paris, correspondant de l’Institut, professeur à l’Université de Bordeaux. Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive”, *Journal des savants*, 3, 11: 577-587.
- POTTIER, E. 1918: “Le problème de la céramique ibérique”, *Journal des savants*, 16, 6: 281-294.
- RADET, G. 1901: *L’histoire et l’œuvre de l’École française d’Athènes*, Paris.
- RAYET, O. Y COLLIGNON, M. 1888: *Histoire de la céramique grecque*, Paris.
- REIMOND, G. 2010: “Des cercles académiques aux réseaux savants de la première moitié du XX^e siècle. Stratégie, apport et devenir des réseaux d’archéologues en Espagne (1900-1936)”, en Bonnet, C.; Krings, V.; Valenti, C. (coords), *Connaître l’Antiquité. Individus, réseaux, stratégies du XVIII^e au XXI^e siècle*, Rennes: 231-262.
- REIMOND, G. 2013: “Pierre Paris, un parcours athénien (1882-1885). Des premiers travaux au noviciat délien : la découverte des études archéologiques”, *Hormos. Ricerche di Storia Antica*, 5: 69-94.
- REIMOND, G. 2015: “« Et la Grèce le scella de son empreinte ». Pierre Paris, des lettres à l’archéologie, du Normalien à l’Athénien”, *Anabases. Traditions et réceptions de l’Antiquité*, 22: 167-192.
- REIMOND, G. 2016: “Pierre Paris, un parcours athénien (1882-1885). Le dossier phocidien : les fouilles du sanctuaire d’Athéna Cranaia”, *Pallas*, 100: 217-247.
- REIMOND, G. 2018a: “Arcaísmo y clasicismo en el pensamiento de Pierre Paris: los escultores griegos a la conquista del movimiento”, en Duplá Ansuátegui, A.; Dell’Elicine, E.; Pérez Mostazo, J. (coords.), *Antigüedad clásica y naciones modernas en el Viejo y el Nuevo Mundo*, Madrid: 155-182.
- REIMOND, G. 2018b: “Ce jour de mars où Pierre Paris partit pour la Grèce. Quelques notes sur ses « Souvenirs d’Athènes » (1894)”, *Anabases. Traditions et réceptions de l’Antiquité*, 28: 315-323.
- REINACH, S. 1905: “[Reseña] P. Paris. Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive”, *Revue archéologique*, 5: 156-160.
- REINACH, T. 1905: “[Reseña] Pierre Paris. Essai sur l’art et l’industrie de l’Espagne primitive”, *Revue des études grecques*, 18, 81: 400-401.
- RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M. 1903-1905: “Malaca”, *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 4: 697-715, 773-800 y 853-883.

- RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M. 1906-1908: "Malaca", *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, 5: 11-45, 65-96, 148-161, 193-214, 257-274, 321-342, 385-407, 449-468, 513-536, 561-610 y 641-661.
- ROUET, P. 2008: "Edmond Pottier", en Sénéchal, P. y Barbillon, C. (coords.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/pottier-edmond.html> [consultado el 13 de junio de 2019].
- ROUILLARD, P. 1996: "Dis-moi qui tu es : « Espagnole », « Salammbô » ou « Carmen »", en Olmos, R. y Rouillard, P. (coords.), *Formes archaïques et arts ibériques*, Collection de la Casa de Velázquez 59, Madrid: 33-42.
- ROUILLARD, P. 2004: "Pierre Paris", en Mora Rodríguez, G. y Ayarzagüena Sanz, M. (coords.), *Pioneros de la arqueología en España (del siglo XVI a 1912)*, Zona arqueológica 3, Alcalá de Henares: 333-340.
- ROUILLARD, P. 2009: "Pierre Paris", en Sénéchal, P. y Barbillon, C. (coords.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/paris-pierre.html> [consultado el 13 de junio de 2019].
- ROUILLARD, P.; TRUSZKOWSKI, E.; SIEVERS, S. Y CHAPA BRUNET, T. 1997: *Antiquités de l'Espagne*, Paris.
- SANTOS VELASCO, J. A. 2010: "Naturaleza y abstracción en la cerámica ibérica con decoración pintada figurada", *Complutum*, 21, 1: 145-168.
- SCHLIEMANN H. 1878: *Mykenae. Bericht über meine Forschungen und Ertdeckungen in Mykenae und Tiryns*, Leipzig.
- SCHLIEMANN, H. 1885: *Tirynthe. Le palais préhistorique des rois de Tirynthe*, Paris.
- SIRET, L. 1907: "À propos de poterie pseudo-mycénienne", *L'Anthropologie*, 18: 277-299.
- SIRET, L. 1908: "Nouvelle note sur la céramique ibérique", *L'Anthropologie*, 19: 88-91.
- TAINE, H. 1866: *Histoire de la littérature anglaise*, 2ª ed., Paris.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 1996: "Imagen y símbolo en la cerámica ibérica del sureste", en Olmos, R. (coord.), *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*, Lynx. La arqueología de la mirada 1, Madrid: 145-162.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 1998: "Los grupos pictóricos en la cerámica del sureste y su vinculación al denominado estilo Elche-Archena", en Aranegui Gascó, C. (coord.), *Los Iberos, Príncipes de Occidente. Las estructuras de poder en la sociedad Ibérica. Actas del congreso internacional (Barcelona, 12, 13 y 14 de marzo de 1998)*, Saguntum Extra 1, Barcelona: 207-216.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2003: "Algunas reflexiones sobre la iconografía de la cerámica ibérica de época helenística", en Tortosa Rocamora, T. y Santos Velasco, J. A. (coord.), *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*, Bibliotheca Italica. Monografías de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma 26, Roma: 167-180.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2004: "Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de La Alcudia (Elche, Alicante)", en Tortosa Rocamora, T. (coord.), *El yacimiento de La Alcudia (Elche, Alicante). Pasado y presente de un enclave ibérico*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 30, Madrid: 71-222.
- TORTOSA ROCAMORA, T. 2006: *Los estilos y grupos pictóricos de la cerámica ibérica figurada en la Contestania*, Anejos de Archivo Español de Arqueología 38, Mérida.
- TORTOSA ROCAMORA, T. Y SANTOS VELASCO, J. A. 1997: "Orígenes y formación de la colección de vasos pintados de Elche-Archena en el Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 15, 1-2: 49-57.
- TSOUNTAS, C. Y MANATT, J. I. 1897: *The Mycenaean Age. A Study of the Monuments and Culture of Pre-Homeric Greece*, London.
- WIDE, S. K. A. 1896: "Aphidna in Nordattika", *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*, 21: 385-410.

Este libro recoge los resultados de la propuesta del *Seminario* organizado en Elda (Alicante) que, como su título indica, recoge análisis sobre el interesante conjunto de materiales vasculares que se enmarcan en un tiempo y una geografía precisa del sureste peninsular, área valenciana y albacetense. Esta iniciativa nos pareció que, en este momento, adquiriría un valor añadido ya que nuevas revisiones obtenidas a la luz de antiguas informaciones, hoy revisadas o la información aportada por nuevos contextos, con estudios, como los aquí presentados, configuran el momento oportuno para dedicar una obra a estos *objetos* arqueológicos tan significativos en la bibliografía, sobre todo, del siglo XX. El Monastil, el Tossal de Manises, el Tolmo de Minateda, el Cabecico del Tesoro... son algunos de los nombres iconos de esta cerámica que vuelven a lucir en esta obra.

Por otra parte, el libro guarda una estructura un tanto peculiar debido al ámbito global al que pretende atender y que se convierte, en nuestra opinión, en su valor añadido. Se trata del propio hecho de que lo presentemos como homenaje a Ricardo Olmos, quien ha dedicado parte de su obra a tratar algunos de los temas específicos que se afrontan en estas páginas, como por ejemplo, en el caso de los estudios sobre la Alcudia (Elche, Alicante). Los avances que este investigador ha venido proporcionando a lo largo del tiempo han supuesto para la disciplina de la iconografía arqueológica, un avance en la metodología y en el conocimiento del ámbito ibérico.

Finalizamos estas páginas con un entrañable recuerdo hacia una de las primeras arqueólogas que observó y sistematizó la cerámica ibérica en la provincia alicantina, Solveig Nordström (1923-2021), desaparecida en el tiempo en el que se imprimía este libro.



Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital



Vicerektorat de Cultura, Esport i Llengües
Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Lenguas



ISBN 978-84-09-28727-7



9 788409 287277