Palaeohispanica 18 (2018), pp. 171-187.
I.S.S.N.: 1578-5386.

ESTUDIO EPIGRÁFICO DE LA INSCRIPCIÓN IBÉRICA DE LA TINAJILLA DE LA FUNDACIÓN BALLESTA, YA CONOCIDA POR UN DIBUJO Y DOS FALSIFICACIONES

Joan Ferrer i Jané
Vicent Escrivà Torres

1. INTRODUCCIÓN

En el coloquio de lenguas y culturas paleohispánicas celebrado en València y Llíria en octubre de 2012 presentamos una tinajilla con dos inscripciones ibéricas, una en el labio y la otra en la pared, que sólo se conocía por un dibujo realizado unos treinta años antes, una copia del cual había sido entregada al Museo de Llíria en abril del mismo año (Ferrer y Escrivá 2013). En el transcurso del coloquio tuvimos conocimiento de la existencia de dos piezas idénticas a la representada en el dibujo, una procedente de la operación policial Júpiter que está depositada en el museo de València desde el 2001, mientras que la otra pertenece al legado Esteve del Museo de Castelló, también desde 2001. Aun con el conocimiento de las copias falsas, la complejidad y corrección de las dos inscripciones del dibujo y el contraste con las irregularidades de las inscripciones de las copias nos hicieron plantear la hipótesis de que el dibujo representara una inscripción auténtica que debería estar en alguna colección privada y que el dibujo se hubiera usado como modelo para realizar las falsificaciones. Finalmente, la hipótesis se ha demostrado correcta, ya que hemos localizado la pieza original en la Colección de la Fundación Carlos Ballesta López,[1] donde se expone desde mediados 2018 en la sede de la fundación en Granada.[2]

[1] Agradecemos al Dr. Carlos Ballesta López las facilidades para poder inspeccionar la pieza (15/1/2015), así como las gestiones realizadas por la Dra. Natàlia Juan Serra y los comentarios de los evaluadores que han permitido mejorar el resultado final.

[2] http://fundacioncarlosballesta.com/ar/colecciones/objetos/cratera-iberica-de-la-escritura (10/6/2018).



Fig. 1. Fotografías de la tinajilla.



Fig. 2. Inscripción del labio (vista general). Arriba, dibujo antiguo.
A la izquierda, fotografía del original. A la derecha, dibujo actual.

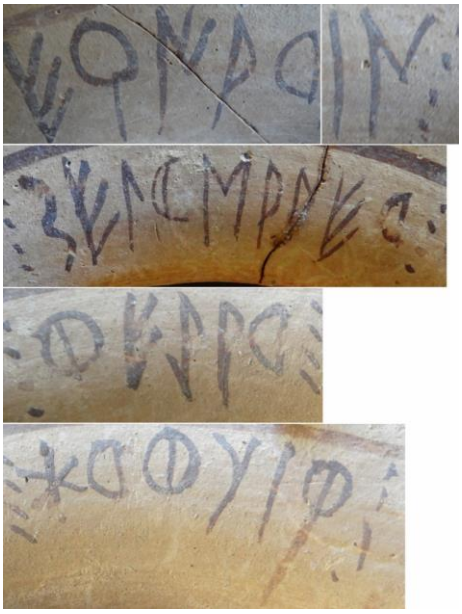


Fig. 3. Inscripción del labio, detalle.

El objetivo de este trabajo es corregir algunos aspectos de la publicación original, una vez realizada la inspección de la pieza y de haber contrastado que el dibujo contenía algunas mínimas imprecisiones. Queda fuera del alcance de este trabajo, el análisis de la pieza desde un punto de vista iconográfico o de la tipología cerámica, que deberá ser realizado por especialistas en la materia.

2. CAMBIOS EN LA LECTURA

De la inscripción del labio se debe corregir la lectura de dos signos. El séptimo signo del segundo segmento, leído como un signo **r**, es en realidad un signo **l**, mientras que el tercer signo del último segmento leído originalmente como un signo **ku**, es en realidad un signo **te**. Así pues, la transcripción correcta de la inscripción del labio sería: ***éřiarban · sélgeśalér · deegiar · tardeḿbaŕ ·***.

Las dudas de lectura que afectaban al séptimo signo del segundo segmento se justifican por la existencia de una fractura que lo atraviesa. La hipótesis de interpretar el signo **a4** dudoso del dibujo como un **r5** invertido por error de copia de un **r3** se revela errónea, ya que el signo afectado por la fractura es un **l2**.

El otro signo dudoso del cuarto segmento se confirma como un signo **te11**, tal como reflejaba el dibujo, aunque el grosor desmedido del trazo central en su parte final nos llevó a proponer que fuera un signo **ku2**, al disponer de mejores paralelos para el segmento ***tarku*** que para ***tarde***.



Fig. 4. Inscripción de la pared (vista general). Dibujo antiguo. Original. Dibujo actual.

También se debe destacar que uno de los signos **a**, el correspondiente al tercer segmento, ***deegiar***, presenta una forma ligeramente diferente a la de los otros dos. Mientras que los dos primeros serían de la forma **a3**, el tercero presenta una forma cercana a **a6**. Este hecho podría ser fortuito, pero hay que recordar que en el abecedario del Castellet de Bernabé (Ferrer 2015, 329), las dos formas del signo que aparecen también presentan dos formas muy similares, donde la diferencia también estaría marcada por contraste entre las formas **a3** / **a6**.

Cabe destacar que la inscripción del labio se distribuye sólo por la mitad de su superficie, mientras que en las dos copias falsas, la inscripción ocupa toda la superficie. Este comportamiento de las copias falsas certifica la hipótesis de que se hicieron sólo con el apoyo del dibujo, donde la inscripción del labio se reproduce linealmente sin indicar su posición real en la superficie. Esta circunstancia ya nos llevó a sospechar que en la inscripción real debería haber alguna forma clara de identificar el inicio del texto, ya que el dibujo reflejaba el inicio correcto y de tratarse de una inscripción completamente circular, sería poco probable que un dibujante inexperto la hubiera identificado.

Por lo que respecta a la inscripción de la pared, no es necesario corregir ningún signo, ya que el dibujo era lo suficientemente preciso. Incluso en cuanto al signo final, que se trata como ya suponíamos de un signo **r** medio borrado, aunque por prudencia lo representamos con una *crux*. Las dudas de lectura del primer signo **a** también se han solventado, por lo que lo representamos sin subrayado. Así pues, la transcripción seria: ***aden · niśunin · bekoŕban · óŕér · ugeŕdeisér ·***

También está bien dibujado el segundo signo del último segmento, aunque los trazos gruesos y algunos rastros de pintura a su alrededor permiten pensar que es una zona corregida, donde se aprecia la sombra de un signo **ŕ** borrado y de mayores dimensiones que el que finalmente se acabó trazando a continuación. Probablemente el segundo signo del último segmento fue

olvidado en una primera versión y en el espacio ahora ocupado por el segundo, tercero y cuarto signo, sólo se trazaron dos signos **ŕ** y **te**, aunque del segundo no se aprecian rastros. Por la deficiente calidad de los signos finalmente trazados, da la impresión de que la corrección se realizó con la pieza ya cocida, rascando la superficie para borrar los signos iniciales y para añadir el signo olvidado. De hecho, estos tres signos, **ke**, **ŕ** y **de**, tienen un color más oscuro que los otros de este segmento. Además, el segundo signo es el más grueso de la inscripción, circunstancia causada probablemente para disimular las imperfecciones del nuevo signo.

A pesar de disponer de la pieza original, las dudas de lectura del segundo signo se mantienen, ya que estrictamente el segundo signo correspondería a un signo **r3**, pero precedería a la otra vibrante **ŕ**, circunstancia inédita en ibérico. Además, el hecho de que se trate de un fragmento corregido descarta la posibilidad de un error, ya que el segundo signo fue conscientemente añadido. La contradicción la resolvimos buscando alternativas de lectura para el segundo signo, que también podría ser un signo **ke10** con el trazo vertical desplazado al extremo del arco. A la vista de la pieza original seguimos pensando que es la mejor alternativa. De hecho, aunque de forma muy sutil, los extremos del arco superan la posición del trazo vertical, tal como esperaríamos que hiciera un signo **ke10**.

Sí que se puede corregir el cuarto separador, ya que consta de cinco puntos, aunque el dibujo sólo tenía cuatro. Tampoco queda claro cuántos puntos componen el último separador, ya que está ligeramente borrado, pero podrían ser cinco, aunque en el dibujo se representan sólo cuatro. Si las interpunciones de cinco puntos indicaran una división estructural, entonces ***aden*** y ***niśunin***, formarían una unidad, y ***bekoŕban*** y ***óŕér***, formarían otra, mientras que ***ugeŕdeisér*** funcionaría aparte. El dibujo refleja todas las interpunciones en forma de puntos, pero estrictamente esta forma sólo la usa el segundo separador, mientras que el resto están formadas por pequeños trazos.

Otro aspecto que pasaba desapercibido en el dibujo es la diferencia de tamaño entre los signos de los dos primeros segmentos y los signos del resto, considerablemente mayores, reforzando la división que ya marcan los cinco puntos del segundo separador. También los trazos del tercer segmento son mucho más gruesos, especialmente en los tres primeros signos, ***bekoŕ***, así como los puntos del separador. De hecho, tal vez la presencia de cinco puntos, en lugar de cuatro fuera sólo para ajustarse al tamaño de los signos del tercer segmento. Todo ello da la impresión de que la inscripción no ha sido realizada en un mismo momento, sino de forma segmentada, tal vez siguiendo el ritmo de realización de las imágenes de la decoración a modo de descripción complementaria de cada escena. Para la escena de la pareja, ***aden*** · ***niśunin***, y para la escena del jinete ***bekoŕban*** · ***óŕér*** · ***ugeŕdeisér***. Tal como se puede apreciar en las figuras 8 y 9, la segunda interpunción está situada en el punto donde finaliza la primera escena y comienza la segunda.



Fig. 5. Inscripción de la pared, detalle.

Respecto de la transcripción, también se ha actualizado la representación de los signos **e/é**, **ŕ/ř** y **o/ó**, de acuerdo con el valor que les corresponde la transcripción propuesta para la escritura dual ampliada (Ferrer y Escrivá 2013, 464; Ferrer 2015). Se mantiene la transcripción como sonora del signo **ke10**, por contraste con **ke12** de doble trazo, habitual en Llíria, aunque no es seguro que sea el caso de esta inscripción, por lo que el signo va subrayado.

ŕ5 (sin marca = ***ř***) : ***ořér***, ***ěřiar***
ŕ7 (con marca = **ŕ**) : ***bekoŕ***, ***ugeŕdeisér***, ***tardemḿbaŕ***
e1 (sin marca = **e**) : ***deegiar***
e4 (con marca = **é**) : ***ořér***, ***ugeŕdeisér***, ***ěřiar***, ***sélgeśalér***.
o6 (con marca = **ó**) : ***ořér***

Así pues, la transcripción completa seria la siguiente:

	Texto labio
Inicial	***eŕiarban · sélgeśarér · deegiar · tarkumḿbaŕ ·***
Actual	***ěřiarban · sélgeśalér · deegiar · tardemḿbaŕ ·***
	Texto pared
Inicial	***aden · nišunin · bekoŕban · oŕer · ugeŕdeise+ ·***
Actual	***aden · nišunin · bekoŕban · ořér · ugeŕdeisér ·***

Tabla 1. Transcripción inicial y actual comparadas.

3. CAMBIOS EN EL LÉXICO

sélgeśalér: probable antropónimo integrado en el esquema NP + **de** + **egiar** (Ferrer 2006, anexo 14, con bibliografía anterior). Estaría compuesto por los formantes **selke** y **śal**, más un elemento final **er** (Untermann 1990, 165; Orduña 2006, 228; Rodríguez 2018, 119; Ferrer e.p. a y b). El morfo **er**

podría estar funcionando, junto con el morfo **e**, como marcador de las posibles divinidades a las que estarían dedicadas las inscripciones votivas, como podrían ser gran parte de las rupestres y las pintadas, no obstante, en este caso, probablemente el morfo **er** formaría parte del antropónimo, tal como ocurre con SANIBELSER (TS = *CIL* I^2 709).

Respecto de la interpretación del anterior trabajo, sólo cambiaría la identificación del formante **śar** por el formante **śal** que no se documenta en ningún antropónimo conocido, pero podría ser la raíz de **śalai** (Rodríguez 2014, nº 129) que se documenta en la forma **śalei** en una de las cerámicas pintadas de Llíria (F.13.4). O bien podría ser una variante del más frecuente **śar** (Faria 2002, 127; Rodríguez 2014, nº 131), que era el que habíamos creído identificar en el primer trabajo.

tardeḿbaŕ: La segmentación podría ser ***tarde*** y ***ḿbaŕ*** o bien ***tar***, ***de*** y ***ḿbaŕ***. Como ya indicábamos en el primer trabajo, el fragmento ***tarde*** no recuerda nada conocido, en cambio el elemento **ḿbaŕ** es un claro formante antroponímico (Untermann 1990, 237, nº 137; Rodríguez 2002, 255), lo que permitiría pensar en ***tardeḿbaŕ*** como un nombre de persona, en el supuesto de que ***tarde*** fuera otro formante no documentado aún. Estrictamente, también podría encajar la identificación del supuesto formante **teḿbar** (Rodríguez 2014, 150), pero es un formante poco claro.

Aun así, **ḿbaŕ** es un elemento muy frecuente en las cerámicas pintadas de Llíria, donde no parece que esté actuando como formante antroponímico (Untermann 1990, 191; Velaza 1991, 103); quizás fuese un sustantivo (Rodríguez Ramos 2014, 223) o mejor una forma verbal (Ferrer 2006, 145, anexo 15). Y por lo tanto, habría que pensar en otras posibilidades.

El paralelo más cercano para ***tardeḿbaŕ*** sería el del segmento ***balkebeŕeiḿbaŕ*** de otra cerámica pintada de Llíria (F.13.6), de forma que ***tarde*** se encontraría en posición de ser interpretado como NP, dado que ocupa el lugar de ***balkebeŕei***. Aunque ***tarde*** no recuerda a nada conocido. Una primera alternativa podría ser pensar en que ***de*** fuera el morfo que aparece opcionalmente en el esquema NP + (**te**) + **ḿbaŕ** y que por tanto el posible antropónimo fuera ***tar*** / ***taŕ*** (Untermann 1990, 115; Rodríguez 2014, 138). Una segunda posibilidad sería pensar en que ***tarde*** fuera una forma relacionada con **taŕtin** (Untermann 1990, 117; Rodríguez 2014, 141), pero la transformación requiere de múltiples cambios. En todo caso, ninguna de las soluciones propuestas es satisfactoria, ya que tanto ***tar*** como ***tarde*** son demasiado cortos en un contexto como el de Llíria, donde no es frecuente encontrar antropónimos en forma abreviada. En principio, llama la atención que, tal como sí ocurre con ***sélgeśalér*** y ***deegiar***, no haya una interpunción que identifique claramente el antropónimo en el caso de ***tardeḿbaŕ***, aunque en F.13.6 pasa lo mismo.

ugeŕdeisér: La confirmación de la lectura del signo final permite plantear la presencia del morfo **er** (Untermann 1990, 165; Orduña 2006, 228; Rodríguez 2017, 119; Ferrer e.p. a y b), que como ya se ha indicado podría ser característico de las divinidades en contextos votivos y que de confirmarse podría identificar en este caso al elemento ***ugeŕdeis***.

4. EVALUACIÓN EPIGRÁFICA DE SU AUTENTICIDAD

Desde su publicación en 2013, la inscripción ha sido referenciada en varios trabajos, lo que permite realizar una primera evaluación de la opinión general que ha merecido. En cuanto a los epigrafistas, la mayor parte han incorporado las inscripciones al corpus sin expresar dudas sobre su autenticidad (Beltrán 2014, nota 5; Faria 2016, 117, nº 53; Sabaté 2016, 55; Moncunill 2017, 150, nº 5.9), sólo en algún caso se indica su consideración de suspectas (de Hoz 2017, 48; Rodríguez 2017, 141). En el campo arqueológico, solo nos consta la opinión de Bonet y Mata (2017, 134-135 y nota 10) que se decantan por su falsedad, tal como ya hicieron durante el coloquio expresando dudas por su poco usual forma e iconografía. En agosto de 2016 facilitamos a estas investigadoras fotografías de detalle de la tinajilla de la colección Ballesta, pero tal y como indican en la nota 10, estas fotografías no hicieron variar su opinión.

El principal argumento que esgrimimos para defender la autenticidad de la pieza era que a pesar de la extensión y complejidad de la inscripción, no detectábamos ninguna incongruencia, ni desde el punto de vista paleográfico, ni desde el punto de vista léxico o sintáctico. Las inscripciones del dibujo no copian ninguna inscripción conocida, pero responden a los esquemas formularios esperables en este tipo de tinajillas y presentan combinaciones léxicas no documentadas hasta el momento, pero coherentes, como el elemento ***bekoŕban***. También destacábamos que las inscripciones muestran características paleográficas no puestas en valor hasta muy recientemente, que es difícil pensar que un falsario tuviera en cuenta, como es el caso de la dualidad de la vibrante ***ŕ***. También pusimos en evidencia que a pesar de contar con la guía del dibujo, al hacer las copias de València y Castelló, los falsarios cometieron múltiples errores, circunstancia que aún resaltaba más la calidad de la inscripción del dibujo.

Así, en la inscripción del labio, el dibujo consta de 27 signos, mientras que la réplica de Castelló presenta 37 y la de València 48, con signos de módulo inferior. Ambas réplicas contienen el texto del modelo, pero lo complementan en cada caso con un texto diferente. En la copia de Castelló parece que han optado por hacer una variante libre del comienzo de la inscripción de la pared ***aden*** · ***niśunin***, mientras que en la de València han optado por repetir el texto del labio recortando el antropónimo y añadiendo al menos un par de signos al final. En ambos casos parece que consideraron que la inscripción debía ocupar todo el espacio disponible y que por tanto si la inscripción modelo no lo hacía, era necesario complementarla.

	Texto labio común	**Texto labio diferencial**
Original	***éřiarban · sélgeśalér · deegiar · tardeḿbaŕ ·***	
Dibujo	***eřiarban · selgeśaaér · deegiar · tardeḿbaŕ ·***	
Copia Castelló	***eŕiarban · selgeśaaér · deegiar · tardeḿbaŕ ·***	***adeinśuio · ai ·***
Copia València	***eŕiarban · selgeśa+ér · deegiar · tardeḿbaŕ ·***	***éřiarban · sér · deegiar · tardeḿbaři[-]***

Tabla 2. Transcripciones del texto del labio.

En cuanto a la inscripción de la pared, el dibujo consta de 26 signos, mientras que la réplica de Castelló presenta 22 y la de València 19. Las diferencias afectan principalmente al último segmento, ya que el dibujo los cuatro signos finales aparecen fuera de la jarrita, circunstancia que generó problemas a los copistas. En la copia de Castelló estos cuatro signos han desaparecido sin razón aparente, dado que la jarrita está entera en esta zona. En la copia de València el último segmento ha quedado reducido a un solo signo. Las dos copias coinciden en situar una decoración vegetal que separaría las dos escenas y marcaría el final del texto. Parece que en ambas copias el tamaño de los signos pintados ha hecho que se agotara el espacio disponible antes de tiempo y que por lo tanto tuvieran que recortar el texto. La copia de València, además, contiene un error en el tercer segmento, donde el signo **ko** aparece desplazado un par de posiciones y donde el signo **n** final se ha convertido en **i**. También desde el punto de vista paleográfico algunas particularidades del modelo desaparecen en las copias. Así, la presencia de la dualidad de la vibrante **ŕ** desaparece, ya que en las copias la única variante representada es la compleja.

	Texto pared
Original	***aden · nišunin · bekoŕban · óřér · ugeŕdeiséŕ ·***
Dibujo	***aden · nišunin · bekoŕban · óřér · ugeŕdeisé+ ·***
Copia Castelló	***aden · nišunin · bekoŕban · óŕer · urŕde***
Copia València	***aden · nišunin · beŕbakoi · óŕer · u***

Tabla 3. Transcripciones del texto de la pared.

Así pues, en el supuesto de que la tinajilla de la colección Ballesta fuera una falsificación, habría que pensar que estamos ante la presencia de al menos dos falsificadores diferentes y sin contacto directo entre ellos. Uno de profesional, que sería capaz de producir un texto ibérico perfecto y uno de torpe que sería el autor de las copias basadas en el dibujo.

Además, habría que suponer que el autor del dibujo que en 2012 fue entregado al Museo de Llíria no podría ser el falsificador original si éste existiera, ya que la inspección del original confirma que una de las pocas incongruencias del dibujo respecto del original, se explica por la presencia de una fractura que confundió al dibujante, error que obviamente el falsificador original no habría cometido. Tampoco podría ser el autor de las co-

pias, ya que no habría cometido los errores de interpretación del dibujo que evidencian las copias de València y Castelló.

La propia realización del dibujo de una pieza falsificada a posteriori no tiene mucho sentido. Más bien, se esperaría que el dibujo con la planificación de la inscripción y la decoración de la pieza fuera previo a la realización de la falsificación. Hay que recordar que el dibujo va acompañado de varios fragmentos dibujados, algunos con inscripción, pero la mayoría sólo con decoraciones, comportamiento que sí encajaría como sucedáneo de cuaderno de campo que refleja las piezas recuperadas en una excavación, en este caso furtiva. También hay que tener presente, que los dibujos que conocemos no cubren todos los aspectos del original que están reflejados en las copias, como el ciervo que acompaña el jinete debajo de la inscripción o las decoraciones que hacen de separadores, por lo tanto, es probable que los falsificadores dispusieran de más material dibujado del que nos ha llegado.

También habría que pensar que el segundo falsificador no habría visto la tinajilla original, ya que si fuera así no habría cometido los errores de distribución del texto del labio. Otro aspecto que denota la poca pericia de este falsificador es que las dos variantes de **ŕ** que tanto el dibujo como la pieza de la colección Ballesta aparecen sin trazo en la cabeza, **ř** de acuerdo a la nomenclatura de la escritura dual ampliada, ***óřér*** y ***éřiar*** (Ferrer 2010, 101; 2014, 245; 2015, 321), en las dos copias se han asimilado al resto de signos **ŕ** y aparecen con el trazo en la cabeza, ***óŕér*** y ***éŕiar***. De hecho, si en los años 80 un falsificador hubiera pedido consejo de cómo representar los signos **ŕ**, seguramente cualquier especialista en epigrafía ibérica le habría recomendado que los dibujara todos iguales y de hecho, probablemente muchos especialistas actuales todavía le recomendarían lo mismo.

Además, revisando el corpus de inscripciones falsas pintadas (figs. 6 y 7), todas las que conocemos corresponden al segundo modelo, donde la falsedad de las inscripciones es obvia, independientemente de la calidad de la pasta de la cerámica y la decoración, que en muchos casos es pésima (Bonet y Mata 2017). Circunstancia que se puede extrapolar a la práctica totalidad de inscripciones ibéricas falsificadas de cierta longitud, ya que las dos técnicas básicas de la falsificación son copiar un texto conocido o inventar una secuencia al azar, y en ambos casos la falsedad es fácilmente detectable a ojos expertos. La mayor parte de los textos de las inscripciones de los vasos falsos no llega a los 20 signos y las únicas que superan en longitud a la inscripción de la Fundación Ballesta (54) son sus propias copias, la de Castelló (59) y la de València (67), que añaden los fragmentos inventados. No damos detalles de las evidencias de falsedad concretas en cada inscripción de forma consciente para que no puedan ser usadas para mejorar la calidad de las falsificaciones futuras. De forma general se puede indicar que la presencia de textos copiados, signos inventados o mal copiados, secuencias aberrantes e incoherencias paleográficas son los principales indicios de falsedad (Ferrer 2017, 97).

En cambio, si la inscripción de la tinajilla de la colección Ballesta fuera una falsificación significaría que hay un falsificador que es capaz de generar un texto largo, no sólo sin incoherencias paleográficas, sino que también refleja cuidadosamente el tipo de escritura dual ampliado con dualidades explícitas en la vocal **e** i en la vibrante **ŕ**. Además, el texto inventado por falsificador se adecuaría a la estructura sintáctica esperada: N + **ban** + NP + **de** + **egiar**. Y también habría inventado términos y combinaciones plausibles como ***bekoŕban*** o ***sélgeśalér*** que combinan elementos previamente conocidos, pero que aún no se habían documentado conjuntamente. También se habría preocupado de hacer una corrección al segmento ***ukeŕdeisér***, segmento que tiene escasos paralelos y que de haber mantenido la plausible forma anterior a la corrección ***uŕdeisér***, tampoco recordaría nada conocido y que por lo tanto desde el punto de vista de un falsificador no tendría mucho sentido corregir. Pero en cambio, para un íbero, confundir un término por otro, seguramente sería imperdonable.

Y además, todo esto lo habría hecho a principios de los años 80, lo que aún tendría más mérito, ya que no contaría con las facilidades actuales de consulta de información gracias a internet. Y finalmente, habría quedado tan satisfecho de su obra que no habría realizado ninguna otra falsificación, ni habría creado escuela.

Sin entrar a fondo en el estudio iconográfico, que deberá ser realizado por expertos, las diferencias en la calidad y detalles de la decoración de la tinajilla de la colección Ballesta respecto de las copias de València y Castelló son abismales (figs. 8 y 9), circunstancia que sigue apuntando a su autenticidad, ya que la misma diferencia de calidad que detectamos en las inscripciones, parece reproducirse en la iconografía y en la cerámica. Así, en la pieza de la colección Ballesta aparecen decoraciones adicionales, como la que hay encima del ciervo al final de la inscripción, que en las copias también ha perdido la lanza que lo atraviesa. De hecho, algunos detalles que sí aparecen correctamente en el dibujo, se han alterado en las copias, como la barba del jinete y demás detalles de las caras, que se han eliminado o simplificado, o el cierre en forma de tiras cruzadas del cuello del vestido de las figuras humanas, que en las copias aparece en forma redondeada. Tal como se puede apreciar en las fotografías de detalle, también el acabado final de la superficie de la cerámica y la textura de la pintura presenta diferencias de calidad significativas entre la pieza de la colección Ballesta y las copias. Así pues, nuestro supuesto primer falsificador no sólo sería un maestro en epigrafía ibérica, sino que sería también un excelente ceramista y un pintor excepcional.

Evidentemente, suponer que la pieza de la colección Ballesta es una falsificación nos lleva a un absurdo. La explicación más económica es considerar que el primer falsificador no existe y que la pieza de la colección Ballesta es auténtica. Como ocurre con la mayor parte de grupos de falsificadores, no son sólo falsificadores, son expoliadores que ante las dificultades crecientes para suministrar al mercado piezas auténticas, de forma progresiva fueron incorporando las falsificaciones a su cartera de productos.



Fig. 6. Ejemplos de cerámicas pintadas falsas con inscripciones ibéricas: Royal Athena / Museu de Figuerola del Camp (1-2), Museu de Figuerola del Camp (11 y 18), Museu de Castelló / Legado Esteve (6-10 y 13-17), Museu de València (18), Real Academia de la Historia (4) Colección Brian North (3), E-bay (5).



Fig. 7. Detalles de las inscripciones falsas.



Fig. 8. Detalle de la pareja bajo la inscripción ***aden · niśunin***.
Izquierda, original. Derecha, copia de Castelló.

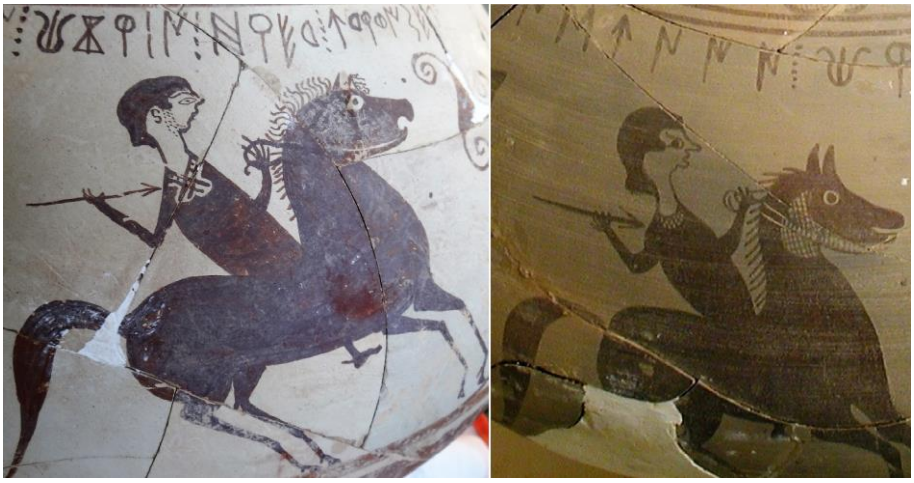


Fig. 9. Detalle del jinete bajo la inscripción ***bekoŕban · óŕér***.
Izquierda, original. Derecha, copia de València.

Además, la mayor parte de los coleccionistas no tienen la capacidad de distinguir las piezas auténticas de las falsas y por lo tanto tampoco es necesario que los falsificadores dediquen el esfuerzo que requeriría engañar a un especialista. El ejemplo paradigmático es el de la colección del Museo de Figuerola del Camp, con un significativo conjunto de inscripciones ibéricas, entre las que se encuentran algunas de pintadas (fig. 6), todas ellas falsas (Ferrer 2017, 97).

Finalmente, a pesar de la escasa credibilidad que normalmente asignamos a la información procedente de los furtivos, también hay que tener en cuenta las explicaciones que hemos podido recoger entre las personas impli-

cadas en la historia que rodea la tinajilla, que reconocen el uso del dibujo para generar falsificaciones, de hecho, parece que habría algunas más que aún no se han localizado, pero que reivindican que la pieza que acabó en la colección Ballesta es la auténtica.

En el trabajo anterior especulamos con la posibilidad de que la pieza expoliada sólo reflejara correctamente la inscripción y el resto de la pieza fuera inventada (Ferrer y Escrivá 2013, 475), a fin de buscar un punto de equilibrio que permitiera conjugar la corrección de la inscripción con las supuestas incoherencias iconográficas de la pieza. Esta posibilidad también la recogen Bonet y Mata (2017) que indican que tal vez con fragmentos expoliados auténticos que contuvieran la inscripción se podrían construir vasos inventados. Desgraciadamente, la inspección de la pieza de la colección Ballesta no encaja en esta hipótesis, ya que se trata de una pieza unitaria. No hay tercera vía, si la inscripción es buena, la pieza es buena y si la pieza es falsa, también lo es la inscripción.

5. CONCLUSIONES

Lo primero que se puede afirmar con certeza es que la tinajilla de la colección Ballesta es la fuente original del dibujo que publicamos en el trabajo anterior, ya que refleja fielmente las inscripciones del dibujo. Además, el estado de conservación de esta tinajilla explica la principal incoherencia del dibujo: el signo **a** repetido del segundo segmento de la inscripción del labio, que interpretamos como un error por **r**, y que es en realidad un signo I que está afectado por una fractura. Así el segmento que leímos ***selgeśarer*** es en realidad ***selgeśaler***. A pesar del cambio de lectura la interpretación no cambia, debería ser el antropónimo que forma parte del esquema NP + **de** + **egiar**.

Algunos aspectos del original que no se podrían apreciar en el dibujo son la significativa diferencia de tamaño de los signos de los dos segmentos iniciales de la inscripción de la pared, casi la mitad que los de los dos segmentos siguientes, circunstancia que podría ir ligada a la relación de cada texto con la imagen inferior. Así como la cuarta interpunción de la inscripción de la pared que consta de cinco puntos, en lugar de los cuatro del dibujo. Las dos interpunciones de cinco puntos podrían también estar dividiendo el texto en tres grupos que también podría tener relación con la distribución de las escenas: ***aden · niśunin*** / ***bekoŕban · óŕér*** / ***ukeŕdeisér***.

También cabe destacar que en el último segmento de la inscripción de la pared, ***ukeŕdeisé+***, donde el dibujo presentaba una posible incoherencia, puesto que aparecían seguidas las dos vibrantes, circunstancia anómala en ibérico, se explicaría por ser una zona donde claramente se ha realizado una corrección al texto, sustituyendo los dos signos iniciales, por tres signos de menores dimensiones. La explicación que ya dimos en su momento de interpretar el primer signo corregido de trazos muy gruesos como un signo **ke**, en lugar de un signo **r,** sigue siendo la mejor alternativa. El original también permite confirmar que el signo final es un signo **r** medio borrado, ***ukeŕdeisér***.

Por el contrario, la hipótesis de considerar que el tercer signo del último segmento de la inscripción del labio era un signo **ku** mal dibujado, no se ha confirmado, el defecto es exclusivo del dibujo, ya que el original presenta un claro signo **te** y por lo tanto se debe leer ***tardeḿbaŕ***, en lugar de ***tarkuḿbaŕ***.

Respecto de la autenticidad de la tinajilla de la colección Ballesta, mantenemos nuestra consideración inicial, ya que se hace difícil aceptar que un falsificador, especialmente de los años 80, fuera capaz de inventarse dos textos tan largos y complejos sin cometer ningún error. De hecho, las dos copias de València y Castelló ejemplifican cómo de fácil es cometer errores, incluso sólo debiendo copiar el dibujo.

En esta línea, es especialmente significativo confirmar que en el original, tal como reflejaba el dibujo, aparecen de forma explícita las dos dualidades más características de la escritura dual ampliada, las del signo **e** (**e4** y **e1**) y del signo **ŕ** (**ŕ5** y **ŕ7**), característica hasta hace poco no puesta en valor y que es tan sutil que al hacer las copias de València y Castelló pasaron por alto de la de **ŕ** y todos los signos se pintaron como complejos (**ŕ7**).

Así pues, la probabilidad de que la tinajilla de la colección Ballesta sea falsa debe ser considerada extremadamente baja, ya que requeriría de dos equipos diferentes de falsificadores independientes, conectados sólo por el dibujo realizado por un tercero. Un equipo profesional, con conocimientos a nivel del mejor experto, que no consta que hubiera vuelto a actuar nunca más, y un equipo de aficionados, que copian mal el dibujo y que sería el responsable de la mayor parte de falsificaciones en cerámicas pintadas que se conocen, ya que todas las de cierta longitud presentan deficiencias epigráficas claras.

Esperamos que ahora que la cerámica de la colección Ballesta está localizada, expuesta al público y disponible para inspecciones y analíticas se pueda verificar su autenticidad desde otras perspectivas, ya que, desde el punto de vista de la epigrafía ibérica, el veredicto es favorable a su autenticidad.

BIBLIOGRAFÍA

Beltrán 2014: F. Beltrán, "De inscripciones vasculares pintadas y lugares de culto ibéricos: sobre el 'santuario urbano' de Liria", en: *Homenaje a Ricardo Olmos. Per speculum in aenigmate*, Madrid 2014, 325-329.

Bonet y Mata 2017: H. Bonet y C. Mata: "Verdadero o falso. Deshojando la margarita", en: *Homenaje a la profesora Carmen Aranegui Gascó*, Valencia 2017, 127-140.

de Faria 2002: A.M. de Faria, "Crónica de onomástica paleo-hispânica (3)", *RPA* 5-1, 2002, 121-146.

de Faria 2016: A.M. de Faria, "Crónica de onomástica paleo-hispânica (25)", *Arse* 50, 2016, 109-140

Ferrer 2006: J. Ferrer, "Nova lectura de la inscripció ibèrica de La Joncosa", *Veleia* 23, 2006, 127-167.

Ferrer 2010: J. Ferrer, "El sistema dual de l'escriptura ibèrica sud-oriental", *Veleia* 27, 2010, 69-113.
Ferrer 2014: J. Ferrer, "Ibèric **kutu** i els abecedaris ibèrics", *Veleia*, 30, 2014, 227-259.
Ferrer i Jané 2015: J. Ferrer, Las dualidades secundarias de la escritura ibérica nororiental", *ELEA* 14, 2015, 309-364.
Ferrer 2017: J. Ferrer, "Dos vasos caliciformes amb inscripció ibèrica *ante cocturam* del museu de Figuerola del Camp i el seu espectacular conjunt de falsos", *Saguntum* 49, 2017, 85-101.
Ferrer e.p. a: J. Ferrer, "A la recerca dels teònims ibèrics. A propòsit d'una nova lectura d'una inscripció ibèrica rupestre d'Oceja (Cerdanya)", en prensa.
Ferrer e.p. b: J. Ferrer, "Panorama actual de la epigrafía rupestre ibérica", en: M.J. Estarán, E. Dupraz e M. Aberson (eds.), *Parole per gli dèi. Dédicaces religieuses en langues vernaculaires de l'Occcident méditerranéen*, Ginebra, en prensa.
Ferrer y Escrivà 2013: J. Ferrer y V. Escrivà, "Quatre noves inscripcions ibèriques pintades procedents de Llíria", *PalHisp* 13, 2013, 461-482.
de Hoz 2017: J. de Hoz, "¿Inscripciones ilustradas o imágenes con didascalias? Los vasos de Liria", *PalHisp* 17, 2017, 37-54.
Moncunill 2017: N. Moncunill, "Nombres comunes en ibérico y su inserción dentro de la frase", *Palaeohispanica* 17, 2017, 141-156.
Orduña 2006: E. Orduña, *Segmentación de textos ibéricos y distribución de los segmentos*, 2006, Madrid.
Rodríguez 2014: J. Rodríguez, "Nuevo Índice Crítico de formantes de compuestos de tipo onomástico íberos", *ArqueoWeb* 15, 2014, 81-238
Rodríguez 2017: J. Rodríguez, La cuestión del dativo en la lengua íbera, *Philologia Hispalensis* 31.1, 2017, 119-150.
Sabaté 2016: V. Sabaté: "Novetats sobre epigrafia ibèrica (2007-2014)", *Revista d'Arqueologia de Ponent* 26, 2016, 35-71.
Untermann 1980: J. Untermann *Monumenta Linguarum Hispanicarum. II* Wiesbaden 1980.
Untermann 1990: J. Untermann, *Monumenta Linguarum Hispanicarum. III*, 1990, Wiesbaden 1990.
Velaza 1991: J. Velaza, *Léxico ibérico*, 1991, Barcelona.

Joan Ferrer i Jané
Universitat de Barcelona
correo-e: Joan.ferrer.i.jane@gmail.com

Vicent Escrivà Torres
SIAM - Valencia
correo-e: escrivarq@gmail.com

Fecha de recepción del artículo: 02/10/2018
Fecha de aceptación del artículo: 06/11/2018