

LOS GRUPOS ESCULTÓRICOS DEL CERRILLO BLANCO DE PORCUNA (JAÉN). UN ENSAYO DE LECTURA ICONOGRÁFICA CONVERGENTE ¹

POR

RICARDO OLMOS

Instituto de Historia (CSIC, Madrid)

PALABRAS CLAVE: Escultura ibérica. Iconografía. Naturaleza y aristocracias.

KEY WORDS: Iberian sculpture. Iconography. Nature and aristocracy.

RESUMEN

En este texto analizamos el programa iconográfico de Porcuna. Los diversos grupos se articulan en torno a la historia de un linaje aristocrático. La compleja representación de la naturaleza define los diferentes territorios míticos y del oppidum en su relación con la divinidad. Hay una continua alusión temporal al pasado orientalizante, sobre el que se construye la historia del linaje. Grupos de género y de edad articulan el grupo familiar en torno al *oikos*. La caza y la lucha inician y educan a los jóvenes. Los complejos episodios de la guerra parecen evocar un conocimiento de motivos épicos extendidos en el Mediterráneo. Un lenguaje común puede relacionar a príncipes y aristócratas ibéricos y mediterráneos.

SUMMARY

Study of the iconographical program of the sculptural complex of Porcuna (Jaén, Spain) (2nd half of the 5th. c. B.C.), closely related to the history of the aristocratic group who rules this iberian oppidum. The sculptures reflect metaphorically the mythical territory of ancient Obulco and its richness. The orientализing past is alluded as a part of the aristocratic history. Gender and age groups reflect the *oikos*' life. Hunting and wrestling show the education of the youth. The group of warriors evokes a widespread knowledge of epic motifs in the Mediterranean. A common language of nature and power is shared by the Iberian princes.

Volver a Porcuna no es fácil. Requiere un trabajo detenido, un análisis múltiple y convergente, que excede estas páginas. Mi título, eco del trabajo seminal de Iván Negueruela, de 1990, acude también al plural: «grupos» evoca y proyecta ambiguamente «monumentos»². Pues, a falta de ese estudio minucioso por realizar —técnicas, proporciones, metrología y ergonomía de los bloques esculpidos, aprove-

¹ Este trabajo forma parte de la línea de investigación sobre iconografía que el autor viene desarrollando a través del proyecto del MCYT (n.º BHA 2002-00844). Agradezco la amable acogida y las facilidades continuas para estudiar estas piezas que me ha ofrecido el director del Museo de Jaén, Dr. José Luis Chicharro.

² I. Negueruela, *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*, Madrid, 1990.

chamiento al máximo del volumen y análisis de su economía figurativa, etc.—, a falta de todo ello debe quedar abierto si estamos ante un programa previo único, que va desarrollándose en los diferentes grupos escultóricos, o en una acumulación, a lo largo de una o más generaciones en torno a un núcleo o tema principal originario³. Descarto en principio una acumulación de monumentos diferentes, o de temas sin conexión ni articulación interna alguna. Por ello, más que a la génesis de los grupos escultóricos mi subtítulo —una lectura convergente— apunta a su resultado. Lo que conocemos hoy —en gran medida destruido y disperso, todo lo que se quiera descontextualizado— parece constituir un conjunto de signos coherente, conformar un sistema, y se adapta a un programa que ha podido ir cumpliéndose en uno o más momentos, bien en un impulso unitario, bien de modo acumulativo. Hay un sutil tejido de interrelaciones gestuales, de motivos iconográficos y de rasgos estilísticos compartidos, que apuntan a una unidad latente. Iremos apuntando algunos de ellos en este texto, lo que no excluye una lectura más minuciosa de estas convergencias en otro lugar. Dejando, pues, al margen su génesis voy a tratar los diferentes grupos escultóricos como una unidad, como un conjunto en su momento último, el que suponemos previo a su destrucción.

Los ensayos de diferenciación cronológica, que se desprenden del detenido y fino análisis estilístico

³ Además del trabajo fundamental citado de I. Negueruela 1990, ha de citarse el anterior catálogo de J. A. González Navarrete, *Escultura ibérica del Cerrillo Blanco. Porcuna, Jaén*, Jaén 1987, con numerosas asociaciones de los fragmentos dispersos; para el análisis estilístico es fundamental P. León, *La sculpture des Ibères*, París 1998, pp. 43-46 y 81-97. Deben citarse, anteriormente, los tres artículos de A. Blanco, *Las esculturas de Porcuna I, Estatuas de guerreros*, *Boletín de la Real Academia de la Historia* CLXXXIV, 3, 1987, pp. 405 ss.; id., *Las esculturas de Porcuna II, Hierofantes y cazadores*, *BRAH* CLXXXV, 1, 1988, pp. 1 ss.; id., *Las esculturas de Porcuna III, Animalia*, *BRAH* CLXXXV, 2, 1988, pp. 205 ss. Las imágenes de las piezas más notables, entre ellas los principales grupos de guerreros, pueden consultarse en el catálogo de la exposición *Los Iberos (=Les Ibers; Els Ibers; Die Iberer)*(París-Barcelona-Bonn, 1997-1998).

de Pilar León, no son decisivos en este sentido. Las esculturas de Porcuna caben desahogadamente en un marco temporal de medio siglo, entre el 450 y el 400 a. C. Es difícil precisar más. Podemos aceptar, con Pilar León, que el período inicial al que nos llevan los grupos más antiguos se sitúa a mediados del siglo v a. C. La difícil diacronía apenas nos permite saber cómo se ha ido construyendo y articulando el programa en el tiempo. Con los datos de hoy no puedo tener en cuenta el proceso y debo limitarme al plano de la sincronía, que nos enfrenta al resultado final.

Mi propuesta parte de un análisis iconográfico de las esculturas como una representación del poder del grupo familiar del *oppidum* de Obulco. Las esculturas proyectan, simbolizan, construyen el espacio y el tiempo del poderoso: su nuevo territorio y su historia. Son apropiación de la naturaleza, una naturaleza otorgada y nutrida por la presencia sacra, divina. Se reúnen los diversos espacios del nuevo *oppidum*, que ratifica su mostración simbólica. La «biología» se organiza en signos y deviene «política». Veremos que las esculturas son también apropiación del tiempo, de la historia mítica del linaje. Sobre estos dos ejes —espacio y tiempo del poder— puede construirse una lectura coherente de los monumentos.

A una escala aparentemente menos compleja, el grupo escultórico de El Pajarillo (Huelma, Jaén) nos muestra una distribución y concepción en cierto modo comparable. El marco elegido de la representación —un espacio fronterizo, en un camino o paso, que la sacralidad del agua resalta— concentra una historia mítica del lugar articulada en torno a dos ejes básicos: temporal y espacial. En sus líneas generales aceptamos, con sus aspectos todavía inevitablemente ambiguos o inconclusos, la propuesta de lectura mítico-histórica que nos han ofrecido sus excavadores⁴. El Pajarillo es un monumento territorial, la justificación y mostración, a través de una historia mítica y heroica, de unas fronteras. El santuario define unos límites territoriales y políticos.

En El Pajarillo encontramos una colisión iconográfica similar a la que hallamos, medio siglo antes, en Porcuna. Por un lado, la presencia de viejos símbolos animales, de larga tradición orientalizante —en la que, en definitiva, arraiga el poder aristocrático ibérico— como son los grifos y los leones. Éstos, que fijan fórmulas cargadas de alto contenido simbólico, poseen un carácter casi heráldico, inamo-

vible, lo que choca visualmente con la acción heroica narrada. Aluden a una sacralidad arraigada en el pasado. No pueden faltar. Junto a los símbolos heredados del mundo mítico animal irrumpe, con un lenguaje innovador, la decisión humana, encarnada en el varón de la falcata que se enfrenta al gigantesco lobo. Puede sorprendernos esta dualidad hiriente entre lo atemporal-hierático y lo episódico, dos lenguajes plásticos aparentemente antagónicos en un mismo programa monumental. Pero hemos de aceptar que, probablemente, esa era la situación real. El mundo animal arraiga en un viejo imaginario del poder y la realeza. Es preciso mantenerlo tal cual, en su forma aparentemente inmutable. Son símbolos inamovibles. La fiera ha tenido y tiene su modo preciso de representación, un código cuya eficacia hay que respetar. El inmenso lobo ha de mostrar siempre sus filas pobladas, hasta el fondo, de dientes: la acumulación extrema de su fiera es norma; las fauces se abrirán desmesuradamente y espantará su interior impenetrable. El fondo oscuro, terrible, de la garganta queda sugerido⁵; si no, no es fiera digna del lugar. Pero la acción humana interviene y con ella el azar, el peligro, la decisión, la sorpresa. La inteligencia del príncipe permite la argucia inesperada, la prudencia compañera de la valentía, la decisión que comportará el triunfo. El héroe avanza, se protege cautelosamente, mide a su oponente y está a punto de sacar la falcata para afrontarse a un gigantesco lobo, sorprendido, casi privado de movilidad, anticipadamente vencido: baja las orejas, percibe instintivamente la superioridad del hombre, se clava al terreno. Sin duda, hubo un cruce previo de miradas mantenidas. Pero no conocemos el rostro humano. La marcada sexualidad del animal itifálico de El Pajarillo es fecundidad y vigor, y posiblemente alude también a la generación del lugar, al territorio. Se contrapone al sexo, también mostrado bajo la corta túnica, de su oponente, el varón, que señala el linaje del príncipe⁶. Es el hombre el que se introduce en los límites espaciales de la fiera, en la aventurada *eschatia*. Su gesta incorporará esos límites al nuevo territorio político del *oppidum*.

Visualmente puede resultar hiriente la contraposición entre la acción heroica y el acumulado hieratismo animal; iconográficamente, no. Al espacio de la hazaña del héroe se accede a través de un marco

⁴ M. Molinos *et alii*, «El santuario heroico de «El Pajarillo» de Huelma (Jaén, España)», en C. Aranegui (ed.), *Los Iberos, Príncipes de Occidente. Estructuras de poder en la sociedad ibérica*, Barcelona 1998, pp. 159-167; M. Molinos, T. Chapa, A. Ruiz *et al.*, *El santuario heroico de «El Pajarillo»*, Huelma (Jaén), Jaén 1998.

⁵ En gran medida es la interpretación seductora que ha sido emblema de la exposición parisina de los Iberos (1997). Cf. el cartel anunciador y el catálogo *Les Ibères*, Catalogue d'exposition, París 1997.

⁶ Cf. Manuel Molinos *et alii* 1998, lám. 46 (guerrero, detalle de los genitales); lám. 75: «basa con los restos de una figura de carnívoro». Se trata del lobo itifálico.

hierático, sacral, definido por el protagonismo mítico y monstruoso del reino animal. El mismo acceso está protegido por grandes leones. A través del signo animal, anclado en fórmulas del poder pretérito, nos introducimos en la historia presente, en la narración temporal, reservada al héroe que llega y al niño desnudo, acaso expuesto años atrás, niño seguramente que anuncia la humanización futura y definitiva del lugar. Hasta aquí, la glosa a la lectura que nos ofrecen los excavadores de El Pajarillo.

Tenemos múltiples paralelos de este procedimiento narrativo e iconográfico en el marco del Mediterráneo coetáneo. También al espacio de representación de Porcuna puede introducirnos un animal simbólico del poder real. Cumple esa función la esfinge, sobre podio⁷. El bloque de la esfinge —iría tal vez acompañado de otro animal simétrico, desaparecido— puede señalar el acceso al espacio sagrado de la narración. La esfinge, de largas trenzas, está erguida sobre sus patas delanteras —prácticamente ningún animal en Porcuna reposa, como, por el contrario, vemos en otras esculturas ibéricas— y vuelve su cuerpo y, sobre todo, su rostro —perdido— hacia su flanco derecho, vigilando el territorio⁸. La esfinge combina el hieratismo con la vida en esta muestra de participación y de atención.

La esfinge acumula varios signos notables, que acercan el monstruo al ámbito civilizado de los príncipes. Va vestida con túnica que, al modo egipcio u oriental, cubre su pecho curvo e inflado. No es un mandil simple, colgante, ocultador. El tejido, signo de riqueza, es abundante, lo que acentúan los pliegues que se mueven con el girar vigilante. Se dispone al modo ibérico y quiere funcionar como un vestido adaptado al cuerpo, con cuello en pico, cogido con una fíbula anular⁹. La tradición orientalizante, que hereda Porcuna, nos ha habituado al monstruo humanizado, con su parte delantera cubierta: los grifos de una de las grandes ánforas de Carmona (Sevilla) van igualmente protegidos por el tradicional mandil colgante¹⁰. También el centauro de Pozo Moro —posiblemente como esquina de un monumento— viste calzón que ciñe estrechamente su vientre semihumano, ocultándole el sexo pues, como animal de fronte-

ras, queda integrado de este modo en el espacio heroico: los príncipes, como en el mito griego del niño Aquiles acogido por Quirón, pueden encomendarse a su benéfico socorro. El vestido y la fíbula de la esfinge de Porcuna son signos cargados de intención. El espacio más fabuloso de la naturaleza queda asociado a la riqueza del príncipe. La esfinge es guardián y fecundadora del espacio sacro de la representación.

Hay tres testimonios en Porcuna de un monstruo que en nuestra terminología unificamos, acaso excesivamente, como grifos. Probablemente cada uno de ellos recubre un campo mítico diferente. Hay, primero, una cabeza de grifo aislada, erguida, con alta cresta y melenas de mechones ondulados y planos, a ambos lados de las sienas¹¹. El extremo de su gran boca abierta, amenazante y picuda, está perdido. Es también animal vigilante. Una línea múltiple de arrugas en torno a las cejas enmarcan y acentúan unos ojos expresivamente dramáticos con la pupila —la mirada— saliente; las orejas puntiagudas subrayan esta actitud atenta. Tal vez se trate de un grifo que enmarca y protege el espacio de la representación, como sus congéneres del santuario de El Pajarillo.

En el segundo lugar, el grupo compuesto por el león-grifo, la gran palmeta y la serpiente, que aluden a un jardín sagrado y de autoctonía¹², tema orientalizante que encontramos desarrollado en la bandeja de bronce de El Gandul (Sevilla): leones alados y esfinges ocupan el espacio mítico y protegen el jardín de los dioses con el surgimiento epifánico de las grandes palmetas¹³. Cubre sus cabezas el gorro circular, que en Grecia se llama *polos*, reservado a seres fabulosos y divinos. En Porcuna el animal mítico tiene cabeza de león (Fig. 1). Sus orejas están erguidas, atentas; la mandíbula abierta evoca el rugido. No sabemos con seguridad si su hocico es pico de ave o más bien fauces de león, o una mezcla de ambos pues la boca está poblada de dientes, que resaltan su fiereza, y los restos de cresta en la parte superior de la cabeza lo asocian inequívocamente al reino mítico del grifo¹⁴. León y grifo se asocian en

¹¹ J. González Navarrete, *o.c.* 1987, pp. 147-151, n.º 26; I. Negueruela, *o.c.* 1990, p. 271, n.º 52; R. Olmos *et alii* 1999, n.º 47.1.1.

¹² J. González Navarrete, *o.c.*, 1987, pp. 165-172 n.º 30; I. Negueruela, *o.c.*, 1990, p. 269-270 («león»); *Les Ibères*, 1997, n.º 22, p. 240-241; P. León, *o.c.* 1998, n.º 51; R. Olmos *et alii*, 1999, n.º 81.1.

¹³ Fernando Fernández Gómez, *La fuente orientalizante de El Gandul (Alcalá de Guadaíra, Sevilla)*, *AEspA* 62, 1989, pp. 199-218.

¹⁴ La combinación de las fauces del grifo y del león es un rasgo ibérico. Ambos animales se asocian. Véase el grifo sobre la urna pintada de Toya (Jaén), con mandíbula dentada, rematada en pico de ave: A. García y Bellido, *Ars Hispaniae* I, 1947, p. 261, fig. 304.

⁷ I. Negueruela, *o.c.* 1990, p. 265; AAVV, *Escultura ibérica en el Museo de Jaén*, Jaén 1990, pp. 132-133.

⁸ Toda la figura, incluyendo las patas traseras, se mueve hacia la izquierda del espectador.

⁹ Como en su correlato, (¿humano?) que muestra el fragmento 57b de Negueruela de fíbula anular representada bajo el ropaje. Cf. I. Negueruela, *o.c.* 1990, lám. LIII a.

¹⁰ M. Belén *et al.*, *Arqueología en Carmona (Sevilla). Excavaciones en la Casa-Palacio del Marqués de Saltillo*. Junta de Andalucía. Carmona 1997, pp. 145-165, figs. 33-36; R. Olmos *et alii*, *Los iberos y sus imágenes (CD-Rom)*, Madrid, 1999, n.º 27,1,2.



Fig. 1. León-grifo, palmeta y serpiente. Monumento del Cerrillo Blanco de Porcuna, Jaén. Museo de Jaén. Foto cortesía del Instituto Arqueológico Alemán, Madrid.

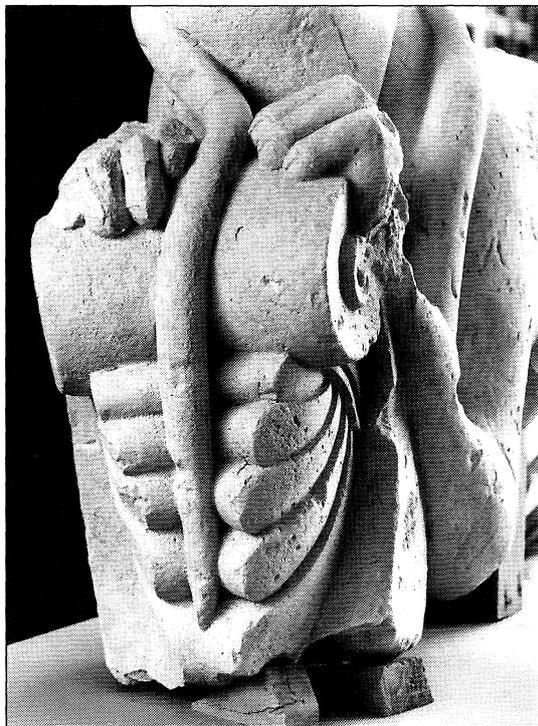


Fig. 2. Detalle del grupo del león-grifo, palmeta y serpiente del Cerrillo Blanco de Porcuna, Jaén. Museo de Jaén. Foto cortesía del Instituto Arqueológico Alemán, Madrid.

la iconografía orientalizante: los hallamos presentes en el cinturón de Aliseda¹⁵. Pertenecen al jardín de los dioses y de los príncipes.

El león-grifo vuélve su cabeza hacia atrás para vigilar por completo el entorno y, al mismo tiempo, clava sus garras en la gran palmeta vertical que brota con ímpetu del suelo (Fig. 2). Las uñas hincadas en los grandes sépalos de la planta parecen dotar de comunicación mágica al surgimiento, propiciándolo. El animal transmite su fuerza al árbol que irrumpe y que guarda. Atacar y proteger es gesto ambiguo. Veremos luego repetido el gesto en el duelo entre el héroe y el grifo.

El grupo se concibe como una eclosión dinámica de dos fuerzas diferentes: el impulso horizontal lo ofrece el león que gira violentamente en su dominio, para abarcarlo en su totalidad; el impulso vertical,

¹⁵ G. Nicolini, *Techniques des ors antiques. La Bijouterie Ibérique du VIIe au IVe siècle*. París 1990, pp. 214 y 215, n.º 254, láms. 180 b, c, p. 181; A. Perea, *Orfebrería prerromana. Arqueología del oro*, Madrid 1991, pp. 154 y 155; R. Olmos et alii, 1999, n.º 28.3. Bajo el suelo en el que se apoya el grifo, tres capullos de loto, orientados hacia abajo: no es casual su disposición bajo las patas del ser mítico. Del contacto con las patas de los grifos surge la vegetación, como en el grupo de Porcuna.

arranca del mundo subterráneo y hace visible lo oculto, lo invisible. El brotar de la palmeta —árbol genérico, divino¹⁶— se acompaña del surgimiento telúrico de la serpiente que asciende por la planta y se enrosca en torno al cuello y al cuerpo del león-grifo¹⁷. Su función es epifánica. Planta sagrada y serpiente que mora en ella y la protege construyen una unidad inseparable en el pensamiento mítico de la tradición orientalizante. Fórmula que pervive en numerosos mitos del antiguo ámbito mediterráneo, aludiendo a espacios privilegiados, al margen de los límites de la experiencia común: desde el árbol de la Cólquide, en el extremo oriental del Mar Negro, con

¹⁶ Similarmente, sobre el carácter genérico de la palmeta griega arcaica, que en ocasiones funciona al modo de un jeroglifo para designar un carácter sagrado concreto, cf. P. Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlín 1927, p. 90: «Hier dient also der Palmettenbaum wie eine «Hieroglyphe» zur Bezeichnung der Konkreten».

¹⁷ La asociación serpiente/árbol es un antiguo motivo oriental, bien documentado en el área siria —textos e iconografía— en la Edad del Bronce: cf. E. Williams-Forte, *The Snake and the Tree in the Iconography and Texts of Syria during the Bronze Age*, en: L. Gorelick & E. Williams-Forte (eds.), *Ancient Seals and the Bible*, Malibu 1983, pp. 18-43. La serpiente es signo de autoctonía. «las serpientes son hijas de la tierra» (Heródoto, I, 78).

el vellocino de la inmortalidad, al manzano de las Hespérides en los límites del Occidente, que aguardan el paso del umbral por el héroe.

El grupo de Porcuna alude a un motivo de surgimiento prodigioso asociado al ámbito sagrado y de la realeza¹⁸, surgimiento que asume la fórmula vital de la eclosión súbita y del enfrentamiento. La fecundidad de la naturaleza del poderoso, su jardín impetuoso, habitado por el dios¹⁹, asume un sentido político. Alude posiblemente a unos orígenes. En Pozo Moro, que narra los orígenes míticos de la dinastía, se insistía —metopa de la diosa frontal, de rostro «hathórico»— en la vegetación espontánea y desbordante que surge en contacto con las manos y pies de la diosa, vegetación ofrecida por ella en su epifanía²⁰. También se aludía —metopa del personaje con la rama florida en la que anidan aves— a la conquista y traslado del árbol fecundo y metamórfico por el héroe, probablemente el fundador dinástico²¹. En cierta medida, en todo ello no hay sino variantes de un amplio mitema orientalizante que vincula la prosperidad de la naturaleza al acuerdo de los dioses con los príncipes.

El tercer grupo escultórico, una gripomaquia, nos asoma al tiempo mítico de las hazañas individuales²². Introduce la presencia humana en el ámbito sagrado de la naturaleza. Es un combate en soledad, irreplicable. El varón lucha sin armas, de igual a igual, con la fiera. El contacto del cuerpo con el cuerpo es obligadamente directo, exigencia de la gesta. Pero, al mismo tiempo, el hombre va vestido con túnica corta y ceñido con cinturón ancho, cuyo broche y articulaciones metálicas se describen cuidadosamente pues son signo de prestigio. No median, no pueden mediar, armas en el encuentro. El hombre agarra la oreja del monstruo con su mano izquierda, para someterlo, y con la diestra neutraliza con firmeza su mandíbula. Los dedos se introducen en las fauces y las uñas se señalan cuidadosamente en ese lugar, lo que el espectador no alcanza

a ver²³. Pero han de estar marcadas pues, las veamos o no, testimonian la valentía del hombre que se introduce en la parte más amenazante de la fiera. La presencia debe ser perfecta, tiene sentido en sí misma pues la escultura es una perfección de la realidad. De las fauces asoma y cuelga una larga lengua, que acentúa la ferocidad y la rabia. La actitud y el movimiento definen a los oponentes: el varón, erguido y decidido, dueño de la situación; el cuerpo del grifo gira y envuelve al hombre, en una economía del espacio de la representación: exigencia ergonómica, condicionamiento del bloque; pero, también, insistencia en la unidad inseparable del hombre y la fiera, en la comunión del acto ritual e iniciático de la hazaña que se reduce a los dos oponentes encerrados en el círculo épico. El grifo ha clavado las uñas en el muslo del hombre, como antes lo hacía el león-grifo en los pétalos de la palmeta. Mediante este contacto la fuerza del monstruo derrotado se transmite, se comunica al varón triunfador. No se conserva la cabeza del héroe, erguida sobre el torso recto, pero como aristócrata su expresión tuvo que ser impasible, serena, en contraste con la agitación, rugido y desproporción de la cabeza del monstruo, de largas melenas, que se revuelve sobre sí mismo. El grupo resalta la virtud más característica del noble, su valentía, la *andreia*.

La historia encontraría su raigambre en la anterior tradición tartésica. En un marfil orientalizante de Carmona sendos grifos heráldicos rozan mágicamente con sus garras la cabeza y los muslos del guerrero²⁴: la comunidad de la fiera valerosa con el guerrero une a la naturaleza y al príncipe en su virtud e impulso. Con términos homéricos: su *alké* y su *menos*. En el citado cinturón de oro de Aliseda el combate del león y el hombre se describe como un encuentro de igual a igual, sin armas. También allí el contacto de los dos cuerpos era obligado: el león clavaba su garra en el muslo humano. El vigor del animal derrotado se contagia al varón vencedor. La hazaña pervive en la tradición aristocrática de la orfebrería ibérica, vehículo privilegiado de la tradición mítica²⁵. Pero en cada caso la historia se cuenta de un modo diferente, la narración se hace nueva. En Porcuna adquiere dramatismo y vida.

Los cuatro elementos míticos analizados definen el espacio sagrado y el tiempo originario. Crean el marco, los límites del territorio y de la historia del *oppidum*, con la hazaña mítica del héroe solitario.

¹⁸ Motivo de raigambre orientalizante y de larga duración. Cf. el tronco de árbol en el templo de Isis de Biblos cedido por el rey de Biblos a la diosa que buscaba el cadáver de su esposo. Este árbol había crecido en torno al ataúd y se había transformado en el pilar central del palacio.

¹⁹ La divinidad mora en el árbol, cf. L. Weniger, *Altgriechischer Baumkultus*, [Das Erbe der Alten, neue Folge II], Leipzig 1919.

²⁰ M. Almagro-Gorbea, Pozo Moro: el monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica, *Madrid Mitteilungen* 24, 1983, p. 202, lám. 25; R. Olmos *et alii*, *o.c.*, 1999, n.º 91.2.3.

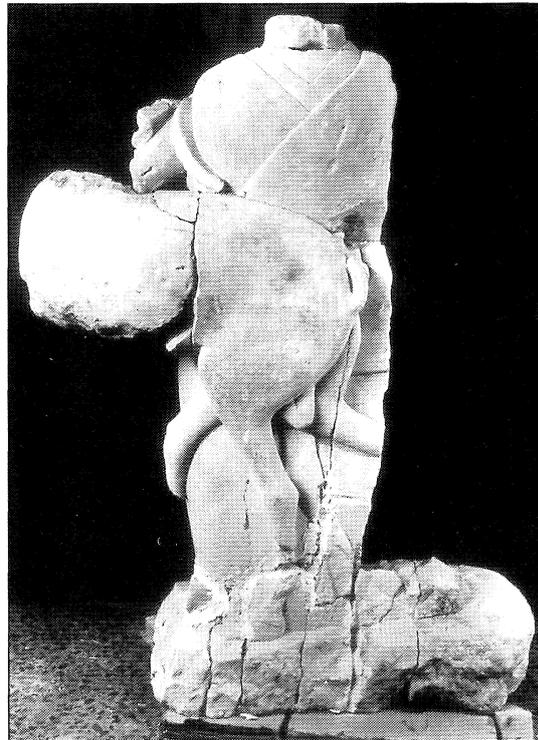
²¹ M. Almagro-Gorbea, *o.c.* 1983, p. 202; R. Olmos *et alii*, *o.c.* 1999, n.º 92.2.

²² J. González Navarrete, *o.c.* 1987, pp. 139-146; I. Noguera, *o.c.* 1990, pp. 255-257; P. León, *o.c.* 1998, n.º 60; R. Olmos *et alii*, *o.c.* 1999, n.º 84.1.1.

²³ P. León, *o.c.* 1998, p. 94.

²⁴ R. Olmos *et alii*, *o.c.* 1999, n.º 28.2.1 con bibliografía.

²⁵ Tumba, del siglo IV a. C., de Cabezo Lucero (Alicante), con una matriz de orfebre con gripomaquia; cf. R. Olmos *et alii*, *o.c.* 1999, n.º 84.1.2, con bibliografía.



Figs. 3 y 4. Personaje sosteniendo dos cápridos del Cerrillo Blanco de Porcuna, Jaén. Vistas anterior y posterior. Museo de Jaén. Foto cortesía del Instituto Arqueológico Alemán, Madrid.

Pero ese territorio está lleno de matices y de espacios y otras esculturas lo van a ir precisando.

El espacio del *ager*, el campo próximo, inmediato, lo representa el novillo, recientemente completado y expuesto en el Museo de Jaén²⁶. Es animal joven, perfecto y rollizo, en el que apuntan los cuernos incipientes. Los genitales están señalados pues es animal fecundador. No es abstracción geométrica la multitud de pliegues sobre la frente y del cuello, como en el anterior toro de Porcuna, de finales del siglo VI, donde aquellos remataban en signo floral. Son plenitud del animal joven, riqueza. No se ha ahorrado espacio en la representación volumétrica del novillo, pues su gran tamaño es esencial en el relato, lo que obliga a refuerzos en la sustentación de las patas²⁷. El animal se yergue sobre

²⁶ P. León, *o.c.* 1998, n.º 49, pp. 81-2; Hay, al menos, un segundo ejemplar: Cf. I. Negueruela, *o.c.* 1990, 263-4, lám. XLIX, con la imagen de dos basas distintas con pezuñas de novillos.

²⁷ Sin embargo se calcula y ahorra todo el espacio superfluo en el bloque: la parte posterior de la base de sustentación se ensancha para recibir las patas traseras y la cola; la base se estrecha hacia adelante y aligera la estructura. Hay una preocupación por la tectónica, por la sustentación de la figura.

sus cuatro patas, trabajadas en alto relieve sobre un pilar dorsal, necesario para sustentar el cuerpo. La base resalta al animal que se presenta a sí mismo, en plena disposición de marcha y, aunque frontal, leves inclinaciones y disimetrías reafirman, intencionalmente, su naturaleza dotada de vida y movimiento. En el contexto del monumento este novillo sin mácula, reservado, es la selección del animal sagrado, riqueza de los señores del *oppidum*: economía premonetal, ética aristocrática del don, simbolización del *pecus*. Es también temporalidad: arraiga en la anterior tradición orientalizante²⁸. Desde tiempos atrás es don de los dioses para el territorio.

El llamado oferente de los cápridos nos lleva a otro espacio económico diferente del *oppidum*²⁹ (Figs. 3-4). No estamos en el *ager* cultivado y próximo que lo rodea sino en el entorno más alejado, un espacio semisalvaje y agreste en que el dios o el héroe, señor de los animales, ha de hacer de mediador.

²⁸ Cf. el llamado «torito» de Porcuna. P. León, *o.c.* 1998, n.º 48.

²⁹ I. Negueruela, *o.c.* 1990, pp. 242-245: «personaje con dos cápridos». P. León, *o.c.* 1998, n.º 55, pp. 87-88: para esta autora, que sigue a Antonio Blanco, se trataría de una divinidad masculina.

Su mayor tamaño destaca por encima de las otras representaciones humanas. Por la forma de su vestido es tal vez *despotes* o varón —aunque no cabría descartar que fuera Señora o *potnia*— de pie y calzado, quien en sus manos sostiene las patas delanteras de sendos cápridos machos³⁰. También el tamaño de los cápridos queda sobredimensionado, como en la mayoría de las representaciones animales de Porcuna. Su sexo acentuado, visible en la vista posterior, insiste en su poder fecundo, generador. Ambos cápridos rodean a su señor, lo envuelven, forman una unidad estrecha con él como las capas de su túnica y manto de pliegues verticales y pesados. También los cuernos —extraordinariamente largos pues son signo maravilloso³¹— se apoyan sobre los hombros y se adaptan al cuerpo humano, como si hubieran perdido su rigidez. Es un rasgo de taller, que encontraremos en otras esculturas de Porcuna, como las armas y escudos blandos llamados «dalinianos», adaptados al espacio del bloque. Aquí el rasgo resalta su compenetración, su contigüidad, con su portador: animales y señor son uno. El rostro del cáprido se muestra frontal, con las arrugas sobre los ojos que resaltan la mirada, pues participan plenamente en la presentación. La frontalidad del grupo —con disimetrías que marcan la individualidad y singularidad de cada vida— insiste en su carácter de ofrenda. La mano del *Despotes* gira forzadamente para mostrarnos la pata del caprino. Es el gesto ritual de los oferentes —manos visibles, de dedos contiguos— que pervivirá varios siglos en la escultura ibérica. Pero el acto de sostener no implica especial esfuerzo: el mismo animal está dispuesto a presentarse. El Señor simplemente le ayuda, lo dirige.

He situado al personaje de los cápridos en el espejo de los dioses que se muestran y hacen ofrenda

de sus posesiones a los hombres. El diálogo podría haberse establecido en sentido inverso: el hombre se presenta con los animales ante los dioses, en repuesta o contradon sacrificial, como el grupo del Moscóforo —Rhoicos, oferente del ternero— en la Acrópolis de Atenas. El ternero acompaña a Rhoicos, mira con él hacia el dios —importancia de la mirada muda, como en el cáprido de Porcuna— y se ofrece a sí mismo, junto a su portador. En otros casos, como en tantos grupos en bronce de crióforos, es difícil saber si es el dios quien porta el carnero o, a la inversa, un mortal quien lo ofrece al dios³². La ambigüedad, en sí misma significativa, refleja el diálogo y pacto religioso, el intercambio mutuo de modelos y de dones. Aun en su ambigüedad, en Porcuna entiendo mejor la lectura del primer modo, la opción divina. Se relaciona con extendidos modelos mediterráneos, en que la apropiación del territorio y sus animales asume —don de los dioses— una expresión sacral³³. La iconografía ibérica desarrolla esta expresión sagrada del territorio en el relieve, más tardío, de Torreparedones, Córdoba³⁴. Nuestro ejemplo entronca además con el modelo orientalizante del *Despotes* o *Potnia Theron*, flanqueado de dos animales sometidos que pertenecen inseparablemente a su dominio: la Señora de los Leones de la jarra de bronce de Valdegamas, Badajoz, por ejemplo³⁵. Sería de nuevo un eco, un recuerdo del motivo orientalizante, trasladado en Porcuna a la escala de la piedra. Los artesanos recrean sobre fórmulas anteriores. En definitiva: la divinidad, dueña de los animales de la montaña, hace ofrenda de ellos al príncipe del lugar, se hace aquí presente con su séquito, su riqueza, su don. El territorio queda así simbólicamente marcado, mediante este gesto divino.

³⁰ Teresa Chapa (Encuentro en la Escuela Española de Roma, noviembre de 2001) ha aportado buenos argumentos para considerar que se trata de un varón. Movidamente por paralelos mediterráneos yo he estado generalmente tentado en ver mejor a una *Potnia*, al modo de la Artemis griega. Puede apuntarse otro argumento, no decisivo, a favor de la masculinidad del personaje, la correspondencia sexual entre el oferente o dios varón y los animales machos que le rodean. Estas correspondencias de género suelen testimoniarse en el ámbito sacrificial del antiguo Mediterráneo.

³¹ Similarmente, la frecuente caracterización de las ciervas con cuernos en las representaciones de raíz griega es un rasgo del carácter sagrado de las cornamentas. Cf. E. Will, *Berytus* X, 1952, p. 2, n. 3. Cf. la cierva con cuernos del relieve de mármol de Tiro, de época romana, en la Universidad americana de Beirut (H. Seyrig, *Antiquités syriennes, Syria* XL, 1963, pp. 17-32, lám. II, 1). Los cuernos poblados, poderosos, suscitan admiración en el mundo antiguo. Cf. en el léxico u *Onomastikon* del gramático Pollux (V, 76), los epítetos de los cuernos: «las ciervas son *akéros*, el macho *kerophóros*, *kerasphóros*, *eúkeros*, *chrysókeros* (ciervo cazado por Heracles)», etc.

³² W. Schiering, *Der Kalbträger*, Opus Nobile, Bremen 1958; U. Hübinger, *On Pan's Iconography and the Cult in the Sanctuary of Pan on the Slopes of Mount Lykaion*, en: R. Hägg, (ed.) *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult (Delphi, 16-18 November 1990), Atenas-Lieja 1992, pp. 189-207: bibliografía sobre crióforos en p. 203, n. 27.

³³ Cf., en el ámbito de la Magna Grecia, el busto de terracota femenina sosteniendo cabras en ambas manos: la llamada «Artemis de las cabras» del poblado arcaico de Stombi (Síbaris). Elena Lattanzi et alii (eds.), *Santuari della Magna Grecia in Calabria, I Greci in Occidente*, Nápoles 1996, p. 194, n.º 3.21, lám. en p. 227.

³⁴ Escena de caza de ciervos por dos jinetes, a la izquierda, y busto de una gran divinidad femenina, frontal, guiada en un carro, cf. R. Olmos et alii, *o.c.* 1999, n.º 83.6, con bibliografía. Una reciente lectura, inédita, de Juan Blánquez define la ofrenda que porta la diosa en sus manos como un pequeño cuadrúpedo, tal vez un cervatillo. La diosa ofrece y regenera la caza de los aristócratas. Sobre este tema, preparamos el Dr. Blánquez y yo mismo una noticia.

³⁵ R. Olmos et alii, *o.c.*, 1999, n.º 27.2.1, con bibliografía.

El Señor de los Cápridos nos lleva a tres figuras estantes, de menor tamaño, con las que puede mantener una cierta conexión contextual, y la parte inferior de una figura sedente. De los personajes de pie, el más próximo estilísticamente al *Despotes*, como ha subrayado Pilar León, es la mujer con serpiente³⁶. Es una figura de estructura y talla, aparentemente, sencilla, densa y cerrada en sí misma, plena. Va vestida, como los compañeros de este grupo. Como en aquellos, es éste el signo principal que la destaca e individualiza jerárquicamente. Pero lo que la realza no es aquí la abundancia de pliegues ni la transparencia del cuerpo que queda insinuado debajo, como en los otros dos casos, sino la superposición de tejidos que vemos sólo indicados por la marca de su borde, bajo el cuello, en pico: una fina camisa y, posiblemente dos túnicas la protegen³⁷. Encima, un grueso manto cubre la parte posterior del cuerpo, cayendo hasta los pies, cuyo borde, por delante, refleja el gesto de las manos. La derecha se pega al costado, asomando bajo el manto que controla. Atender a la caída elegante del tejido es gesto noble, propio de señoras y de diosas. A ello nos tiene acostumbrados la plástica arcaica en Grecia. El brazo izquierdo se dobla por el codo, reduciendo el tamaño su representación en profundidad. Pudo sostener un objeto perdido, tal vez un cuenco o plato. La economía del bloque reduce y concentra el espacio del gesto. Pero este espacio sobresaliente no se conserva, salvo en huella. La acción arrastra la curva firme del manto y precisa y dota de vida a la figura. Por la espalda sube una serpiente (la verticalidad, la comunicación con el mundo inferior es un rasgo que comparte con el anterior grupo del grifo y la palmeta) cuya cabeza serpea descendiendo sobre el pecho de la dama, buscando el alimento. Queda impreciso si busca instintivamente la bebida en la pátera perdida o la leche del seno materno, hacia el que instintivamente se mueve.

De nuevo la escultura nos plantea una lectura ambigua. Estamos ante una divinidad o personaje singular que da de beber al animal que le pertenece, una serpiente, como en Grecia, más tarde, *Hygieia*³⁸. El busto de una divinidad infernal, desproporcionada, de aspecto terrorífico, presenta un cuenco a un pequeño cuadrúpedo —¿un potro?— en

³⁶ J. González-Navarrete, *o.c.* 1987, n.º 17, pp. 111-114; I. Negueruela, *o.c.* 1990, pp. 239-241; P. León, *o.c.* 1998, n.º 54; Olmos *et alii*, *o.c.* 1999, n.º 85.1.2.

³⁷ La superposición de varias capas de vestidos es un rasgo de esculturas ibéricas femeninas de prestigio como la Dama de Baza.

³⁸ El extendido tipo estatuario de Hígia o *Salus*, desde el siglo IV a. C., representaba a la diosa de pie y alimentando a la serpiente con el líquido de una pátera.

una conocida terracota de Cádiz: a las diosas, como a las madres, les incumbe el cuidado, el alimento de sus animales³⁹. Pero en nuestro caso puede tratarse también de la representación de un antepasado mítico. La serpiente alude al ámbito infernal, al reino subterráneo, se convierte en acompañante, en animal doméstico del difunto⁴⁰. Cada espacio requiere su propio animal, con el que el hombre establece una singular relación de familiaridad. La serpiente pertenece a ese espacio liminal de los antepasados, con reglas propias.

La frontalidad —en Porcuna, en Cádiz— es una forma intencional de mostración: el gesto de alimentar se muestra al espectador. La escultura de la mujer dobla, además, muy levemente las rodillas e inclina su cuerpo hacia adelante: la presencia y comunicación quedan de este modo reforzados. Son seres solícitos, que asisten al ámbito del príncipe. La Señora de los cápridos accedía desde las montañas; la Señora de la Serpiente accede, se hace presente, desde el reino infernal. Con ella la liminalidad del pasado queda sutilmente implicada en el ámbito del príncipe.

Con mayor movimiento y solemne se presenta otra escultura femenina, más estilizada, que de modo similar inclina su cuerpo y extiende sus brazos solícitos hacia adelante⁴¹. Es una figura maternal: un velo le cae sobre los hombros y la cubre hasta los pies. Los pliegues del manto caen en sendas bandas a ambos lados y se mueven vivamente, al impulso del cuerpo. La mueve una acción inmediata, que requiere el uso de ambas manos. Éstas no pueden ocuparse en sostener los ricos pliegues colgantes del rico manto, como hace su compañero, de similares proporciones, el llamado «sacerdote». La pierna izquierda se adelanta. Es en esta zona donde, sobre la rodilla y sobre el vientre, vemos los restos de lo que se ha supuesto una pequeña mano izquierda (arriba) y ¿un pie?, ¿otra mano? (abajo), de reducido tamaño, infantil. Sin duda éste es el objeto de

³⁹ A. Álvarez Rojas y R. Corzo Sánchez, Cinco nuevas terracotas gaditanas, *Boletín del Museo de Cádiz*, VI, 1993-94, pp. 67-82, figs. 1-2. Anterior a mediados del siglo IV a. C.

⁴⁰ Sobre el héroe como serpiente en la cultura griega, cf. Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge 1903, p. 326. Una serpiente asciende detrás del trono de dos héroes o antepasados míticos en el conocido relieve del Museo de Esparta, cf. J. E. Harrison, *l. c.*, fig. 97. En la Eneida una serpiente reptaba por el túmulo y los altares en honor de Anquises, el difunto padre de Eneas, y se acerca a las páteras y a las pulidas copas para gustar de los manjares y retornar luego, sin causar daño, a lo más profundo del túmulo (Virgilio, *Eneida* V, 90-93). Es una evocación ancestral que parece apuntar también este grupo de Porcuna.

⁴¹ J. González-Navarrete, *o.c.* 1987, n.º 16, pp. 107-110; I. Negueruela, *o.c.* 1990, pp. 235-238; P. León, *o.c.* 1998, n.º 52; Olmos *et alii*, *o.c.* 1999, n.º 87.3.

atención que ocupa plenamente a la dama. La representación maternal es tentadora, más aún al documentarse el cuerpo de un niño desnudo en el conjunto de Porcuna. Pero nos resulta difícil representar el conjunto en su concepción plástica y deberán tenerse en cuenta otras propuestas futuras más precisas⁴². ¿A quién atiende la señora? ¿Qué ámbito de representación mítica la ocupa?⁴³ La figura se asocia estilística y proporcionalmente al varón que a continuación veremos y a ambos hemos de comprenderlos en una relación íntima, complementaria. El ámbito del *oikos*, el reino doméstico, proyectado o no al tiempo ideal y modélico de los antepasados, me parece, hoy por hoy, la conjetura más verosímil. Los restos del personaje entronizado, tal vez mujer o dama, cierran el nexo de esta estructura. El grupo familiar, en el núcleo sagrado del hogar que legitima la dinastía, articula el espacio del poder y del territorio en Porcuna. Un programa iconográfico de esta envergadura debería comprenderlos. Probablemente los tenemos aquí, en estas enigmáticas esculturas. Desde el *oikos* se construye políticamente el espacio político del *oppidum*.

La extraordinaria figura del varón plantea un problema similar⁴⁴. Es la figura más alta y proporcionada del grupo y la proporción y equilibrio de todos los miembros del cuerpo deviene probablemente su rasgo iconográfico más significativo. La presencia en sí misma del hombre superior queda así resaltada, frente a la acción de guerreros o cazadores, que intensifica y desproporciona extraordinariamente los miembros más vitales del cuerpo, como veremos. Destaca en ella la riqueza de su vestido, que no solo cubre sino, sobre todo, acentúa la armonía del cuerpo, lo descubre. La sobreabundancia de tejido lo envuelve: los pliegues sobrantes caen en ordenado zigzag sobre sus brazos y el vestido sigue el movimiento del cuerpo, lo obedece y lo marca. El varón se mueve hacia adelante, la pierna derecha adelantada lo guía, y por detrás se transparenta el cuerpo en movimiento: delinear el cuerpo noble bajo el vestido es signo de ostentación aristocrática y sacral. Se ofrece uno a sí mismo en la escultura. Algunos de los exvotos ibéricos en bronce más an-

tiguos y más ricos recogerán este gesto. Un torques o collar, con colgante sobre el centro —levemente asimétrico pues es signo de vida de quien lo porta— marca su cuello; un brazaletes adorna su brazo izquierdo, desnudo.

Como en el caso de la dama anterior algo ocupa al varón, algo situado ante el punto central de su cuerpo, al que converge tanto nuestra mirada como la inclinación de su torso hacia adelante. Los brazos se doblan y, sin duda, las manos se ocupan de recibir o sostener algo y lo hacen con cuidado, con atención. El resto de ese objeto o de ese ser vivo queda marcado sobre el vientre, cuya presencia sesgada interviene y modifica profundamente el sentido de los pliegues del manto. No es por tanto algo meramente añadido, externo, sino algo estrechamente relacionado con la figura. El varón y la mujer se presentan frontalmente, avanzan en gesto ideal y en su llegada encuentran u ofrecen algo. Ese encuentro, o esa ofrenda, establece el diálogo, la reciprocidad, con los otros grupos dentro del espacio ideal del monumento. ¿Son el Señor y la Señora del *oikos*, bajo las imágenes de los antepasados? Cabría incluso suponer una relación contextual entre las representaciones y el lugar final de su deposición, la zanja abierta dentro del recinto del Cerrillo Blanco para ocultar, piadosamente, las estatuas mutiladas del monumento, en un lugar que anteriormente, a lo largo del siglo VII a. C., ha sido necrópolis aristocrática⁴⁵. El vínculo de las imágenes con los héroes, su genealogía, su memoria, podría quedar de este modo establecido. Los héroes de Porcuna pueden evocar a esos héroes del pasado tartesio allí enterrados.

Algunos fragmentos de Porcuna —un cuerpo desnudo de niño⁴⁶, el arranque de un torso de efebó, de gran finura, igualmente desnudo y con el signo de adolescencia de tres trenzas sobre su hombro izquierdo⁴⁷— parecen asomarnos a ese grupo familiar regulado por jerarquías de género y de edad. Los fragmentos de un personaje sentado en un trono —¿una Señora?— concluirían esa tipología del grupo.

Los tres grupos que siguen se relacionan entre sí temática y estilísticamente. Aluden al ámbito de la *paideia* y de la iniciación juvenil: dos escenas de caza y una de palestra. Los tres grupos se presentan, al modo de un altoprelieve, sobre un fondo que sirve de soporte tectónico al grupo. La parte superior de

⁴² La disposición de los dedos de la mano superior corresponde a una izquierda, lo que no es esperable en la conjetural postura del niño apoyándose en la madre.

⁴³ Falta aquí un estudio detenido de este fragmento, sus proporciones y disposición originaria, que no resulta fácil. Mario Torelli (Perugia) deberá proponer a la discusión, en su día, una sugestiva lectura de este grupo y del objeto perdido (transmisión oral de Arturo Ruiz).

⁴⁴ J. González Navarrete, *o. c.* 1987, n.º 15, pp. 103-106; I. Negueruela, *o. c.* 1990, pp. 238-239; P. León, *o. c.* 1998, n.º 54; Olmos *et alii*, *o. c.* 1999, n.º 87.2.

⁴⁵ J. F. Torrecillas, *La Necrópolis de época tartésica del «Cerrillo Blanco» (Porcuna, Jaén)*, Jaén, 1985; I. Negueruela, *o. c.* 1990, pp. 24-28.

⁴⁶ J. González Navarrete, *o. c.* 1987, n.º 20, pp. 123-126; I. Negueruela, *o. c.* 1990, p. 245.

⁴⁷ J. González Navarrete, *o. c.* n.º 21, pp. 125-126; I. Negueruela, *o. c.* 1990, p. 246, 289: «kouros».



Fig. 5. Joven cazador con liebre y perro del Cerrillo Blanco de Porcuna, Jaén. Museo de Jaén. Foto Cortesía del Instituto Arqueológico Alemán, Madrid.

los personajes, que corresponde principalmente al busto, queda en bulto redondo, exenta.

Las tres escenas quedan definidas por su carácter esencialmente mostrativo, de presentación. Cuerpos y miradas se despliegan y ostentan de cara al espectador. Está claro que su intención es manifestar la virtud, mostrarse tras la hazaña. El cazador con la liebre, vestido con túnica corta y cinturón, avanza a grandes pasos con el trofeo en su mano, una liebre cuyo tamaño excesivo resalta el mérito del cazador (Fig. 5). La inclinación del cuerpo del joven intensifica la acción, ya cumplida⁴⁸.

También el tamaño del mastín enfatiza la iniciación del joven. Regresan presurosos de la caza. El apresuramiento de la vuelta refleja, prolonga el movimiento de la ida, la vitalidad de la acción. Hay una complicidad entre el animal y el hombre. Pies y patas se entrecruzan; el cazador acaricia la cabeza del perro y ambos se vuelven al espectador, al que seguramente mirarán de frente, el mastín con las fauces abiertas y la lengua asomando, indicándonos el

⁴⁸ I. Negueruela, *o.c.* 1990, lám. XLI. Encontraremos este mismo esquema o fórmula —como señala Pilar León— en el grupo del guerrero junto a su caballo y el enemigo caído, lo que refuerza la unidad de los diferentes grupos.

jadeo de la carrera. Está permitido a los animales reflejar el esfuerzo, no a los aristócratas, cuyo rostro hemos de suponer sereno, como veremos en el grupo de los guerreros. El territorio de la caza pertenece a los aristócratas del grupo familiar. Los jóvenes se inician en aquella, mediante la carrera y la habilidad. La liebre cazada es la prueba de esa rapidez, el símbolo y espejo de la riqueza. El joven se apresura a mostrarla.

El cazador de perdices se muestra frontalmente. También destaca el tamaño de las aves colgadas, cuyos picos se rozan. Se resume el tiempo y se expresa la relación espacial de manera diferente. El joven marcha y acaso se detiene bruscamente. Las cintas que ciñen su cinturón reflejan la inercia del movimiento. Posiblemente vuelve el rostro, casi frontal, hacia atrás. El perro salta elevando sus patas delanteras y gira bruscamente la cabeza, alargando inverosímilmente su cuello, atento al amo, atisbando con él lo que queda detrás⁴⁹. La caza de las aves nos introduce en otro ámbito de la caza, en otra habilidad diferente. El *oppidum* de los príncipes muestra la variedad de sus riquezas.

El tercer altorrelieve es una escena de pugilistas, de palestra⁵⁰. Ambos oponentes entrelazan sus brazos y cruzan sus piernas. Los pies están desnudos. La escena es un despliegue de movimiento y de argucias. Probablemente la habilidad —y no la simple fuerza— es la virtud dominante del certamen⁵¹. El varón de la izquierda trata de poner una zancadilla a su contrincante y voltearlo. Éste se agarra al cinturón del compañero. Las manos se entrelazan. Los rostros se vuelven al espectador, rompen decididamente el marco de la acción, se salen de ella para introducirnos en la esfera ideal de la representación. Dialogan con nosotros, interpelan a quien está fuera

⁴⁹ I. Negueruela, *o.c.* 1990, lám. XLVI. El motivo se prolongará en el arte ibérico, concentrándose en la iconografía de las fíbulas de plata. Así, la de Chiclana de Segura, Jaén. Los perros merodean en torno al jinete cazador, su señor. Cf. R. Olmos, *et alii*, *o.c.* 1999, n.º 56.2.1, con bibliografía.

⁵⁰ I. Negueruela, *o.c.* 1990, pp. 247-248, lám. XLVI, AAVV, *Escultura ibérica en el Museo de Jaén* 1990, pp. 110-111, n.º 28; R. Olmos *et alii*, *o.c.* 1999, n.º 78.7.

⁵¹ Sobre el tema de la danza o pugilato en la representación ibérica, cf. V. Pingel, *Ein figurlich verziertes Bronzeblech aus dem iberischen Heiligtum vom Despeñaperros* (Prov. Jaén), *Madrider Mitteilungen* 12, 1971, pp. 131-137. Cf. urna de Torredonjimeno (Jaén), con certamen en torno a un ánfora: R. García Serrano, *Dos piezas escultóricas ibéricas de la provincia de Jaén*. *Oretania*, X-XI, 1968-69, pp. 230-238; M^a. C. Marín Ceballos, *Algunos aspectos de la iconografía funeraria ibérica*, *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Jaén, 1982, pp. 271-275. Sobre la urna de Lobón (Badajoz), con tema similar, cf. además, E. Kukahn, *Caja funeraria ibérica con representación en relieve*, *IX Congreso Nacional de Arqueología* (Valladolid, 1965), Zaragoza, 1966, pp. 293-296.

de la imagen, pues han de mostrar su virtud, su esfuerzo. Esta ruptura radical, que disocia los planos, por un lado el del cuerpo en acción y, por otro, el de los rostros no implicados en ella, esta escisión que divide bruscamente los ámbitos respectivos de la acción y de la mostración, es una característica de los certámenes heroicos de Porcuna, que veremos enseguida en las escenas de luchas. Como la caza, que le abre al territorio, la palestra es ejercicio del joven aristócrata, le inicia en la educación y en la inteligencia y le prepara para la guerra.

El grupo de los guerreros es el más amplio y complejo de todo el conjunto del Cerrillo Blanco de Porcuna. Debemos a Iván Negueruela el análisis y reconstrucción de sus *disiecta membra* en su labor más ardua y precisa⁵². Voy a basarme simplemente en sus propuestas introduciéndolas en el programa iconográfico, intentando comprenderlas como parte integrante del conjunto. Pues la guerra define el espacio y el tiempo de la representación aristocrática. Forman parte de la memoria del *oppidum* y su territorio. Lo construyen. La guerra se concibe al modo heroico, como una suma de combates individuales o monomaquias. En Porcuna cada episodio está destinado a describir el encuentro único, irreplicable, de cada contrincante con la muerte o con la victoria. Muestra, ratifica el derecho del héroe a *kleos*, a la memoria; ésta pervive en la palabra esculpida, de piedra. Las esculturas detienen el tiempo en el momento dramático de ese encuentro esencial en la vida del aristócrata-guerrero. Representan el cumplimiento de su destino. En gran medida los detalles precisos de cada combate individual responden a un modelo más amplio mediterráneo. Como enseguida veremos hay una apropiación de esquemas y *topoi* que denotan una circulación amplia de modelos escultóricos y que, incluso, tal vez impliquen, por parte de los nuevos príncipes de Porcuna, una adopción de motivos de la épica griega, «homérica» en su sentido más lato, o, si se quiere situarlo en un marco amplio y menos comprometido, la asunción del lenguaje «mediterráneo» de la épica⁵³. Pues estos signos son una forma de mostrarse ante otros iguales, de compararse con los *meliores* de otros lugares cercanos o distantes, del mismo modo que han hecho anteriormente y harán en el futuro otros príncipes del antiguo Mediterráneo. Es ésta una propuesta conjetural que, en mi opinión, debe quedar abierta a

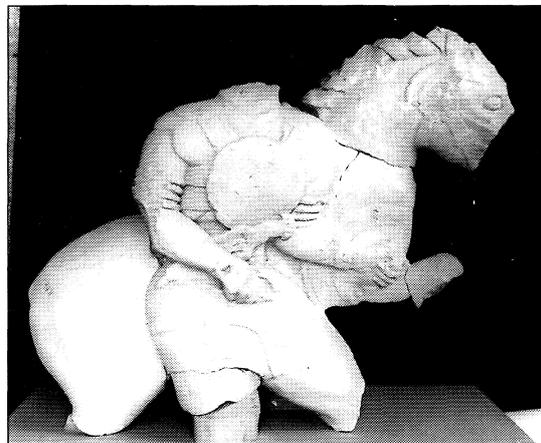


Fig. 6. Guerrero vencedor alanceando al oponente, junto a su caballo del Cerrillo Blanco de Porcuna, Jaén. Museo de Jaén. Foto Cortesía del Instituto Arqueológico Alemán, Madrid.

matizaciones futuras pero que en lo posible voy a tratar de argumentar a través de algunos ejemplos.

El grupo mejor conservado, reconstruido con fortuna por Iván Negueruela, detiene el triunfo del varón junto a su caballo junto a la derrota de su oponente, caído a tierra, atravesado por la lanza⁵⁴. Hay una densidad de significados y una concentración de signos dentro de una economía máxima del espacio. Personajes y narración se juntan y acumulan en el marco ideal de la representación⁵⁵. El vencedor, a la izquierda, atraviesa con la lanza la boca o el cuello del adversario (Fig. 6). Su cuerpo despliega ante el espectador la panoplia, minuciosamente descrita (el puñal de ancha hoja triangular con empuñadura de frontón; los discos metálicos sobre los hombros y el gran *cardiophylax*, ostentatorio y apotropaico, sobre el pecho; los aros, que suponemos de plata, en espiral, con las cuatro vueltas que marcan su superior status jerárquico, sobre los brazos desnudos; la rica túnica, con dos pliegues, ceñida por cinturón; el escudo que sujeta firmemente la mano, cuyo interior se muestra para dejar constancia de la acción). La disposición de su cuerpo es casi frontal, lo que probablemente acentuaría aún más la posición del rostro perdido, que hay que imaginar de cara al espectador, sereno e idealmente detenido, proyectado más allá de la acción. El caballo, detrás, sirve tectónicamente de fondo al cuerpo humano en alto-relieve, pero es tam-

⁵² I. Negueruela, *o.c.* 1990, cap. III, pp. 47-109.

⁵³ Para la concepción y usos del concepto «mediterráneo» desde la geografía histórica, entendido globalmente y en su larga duración, cf. Peregrine Horden y Nicholas Purcell, *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Blackwell, Oxford 2000.

⁵⁴ J. González Navarrete, *o.c.* 1987, p. 47, n.º 5; I. Negueruela, *o.c.* 1990, p. 63, láms. XVIII-XXI, fig. 9-13. P. León, *o.c.* 1998, n.ºs. 58-59; R. Olmos et alii, *o.c.* 1999, n.º 79.2.1.

⁵⁵ La separación de los personajes en la realidad requeriría una espacialidad mayor. La concentración crea cierta dificultad en la reconstrucción del grupo.

bién ostentación, pertenece a los atributos de nobleza del varón. Sus atalajes y adornos metálicos están trabajados con precisión. El animal eleva las patas delanteras, encabritadas, e inicia un ligero giro envolvente en torno al guerrero. La fórmula economiza y concentra el espacio. Pero también sirve para introducir el *ethos*, la virtud animal, en el relato. Las crines se agitan; el ojo, resaltado, intensifica su ardor⁵⁶. Al animal le está permitido expresar su ímpetu y su pasión. El caballo participa de este modo en el triunfo de su señor sereno; la *areté* equina entra así en diálogo con la *areté* humana; el impulso del animal con el *menos* o fuerza que mueve al varón.

El oponente, con el puñal, ya inútil, colgado al cinto, ha caído a tierra y se encuentra con la muerte en este instante detenido por la escultura. Mueve su cabeza a un lado para evitar que el caballo lo aplaste con sus patas. Pero su mano izquierda y el escudo han quedado inmovilizados por el pie del vencedor que lo pisa con firmeza: horizontalidad de la derrota frente a la verticalidad de la victoria. Su otra mano se eleva, probablemente en gesto de súplica, en un último intento de impedir que la lanza le atravesara el rostro. El episodio concentra al máximo la sucesión temporal: la lanza le ha cruzado ya el cuerpo y su hoja metálica sale por detrás, adaptándose irrealmente a la superficie de la espalda⁵⁷.

El motivo de la lanza penetrando por la boca trasluce probablemente los pormenores de un episodio épico. La *Iliada* (XVI, 345 ss.) describe la pavorosa descripción de la muerte de Erimante a manos de Idomeneo: el héroe aqueo le clava su lanza de bronce en la boca, le atraviesa los sesos y le hace saltar los dientes⁵⁸. Una similar intención del horror concreto de la muerte lo recoge el grupo de Porcuna.

El juego de las figuras en el espacio sintético de la representación, como el mostrarse de pie o caído sobre la tierra, definen respectivamente el ámbito del triunfo y la derrota de los diferentes guerreros.

⁵⁶ Contrasta además el caballo con el segundo caballo del monumento, también envolvente, participativo, pero en actitud más quieta, la cabeza baja hacia el suelo, las crines en reposo, también la mirada menos intensa. La contraposición de las actitudes animales, la definición desde su polaridad, puede ser significativa y clarificadora del lenguaje escultórico de este relato épico. Junto a este caballo iría su señor, tal vez un guerrero del grupo derrotado, de cuyo cuerpo pueden quedar huellas sobre la parte delantera del animal que le envuelve.

⁵⁷ Fórmula de representación que hemos visto en alguno de los grupos animales (por ejemplo, en el personaje de los Cápridos) y que se repetirá en otros enfrentamientos.

⁵⁸ Sobre este *tópos* épico, cf. Manuel Bendala, *Mundo ibérico y cultura clásica, Andalucía y el Mediterráneo*, Sevilla 1992, pp. 81-93; id., *Tartessos, iberos y celtas*, Madrid 2000, p. 209. Cf. R. Olmos *et alii*, *o. c.* 1999, n.º 79.2.1, donde apunto la misma comparación homérica.

Los escudos resumen la acción vital de los héroes. Se muestra generalmente el interior del arma, con la cinta de cuero que lo retiene a la muñeca y permite el juego del brazo, y la mano agarrando el asa firmemente, con los dedos señalados. Así, en el guerrero junto a su caballo, que acabamos de citar, o en el fragmento de la mano con *caetra* de un segundo vencedor⁵⁹. En este fragmento los dedos y las uñas se marcan individualmente con exquisito cuidado. Se ha señalado bien que es un motivo que trasciende espacial y temporalmente Porcuna⁶⁰. La cuidada elegancia de los dedos, vinculados al escudo y a la vez libres, es rasgo destacado en un grupo coetáneo de Elche, de excepcional calidad. Siglos más tarde centrará nuestra mirada en la monomaquia del monumento de Osuna⁶¹. Un lenguaje común une a los príncipes y atraviesa el espacio y tiempo ibéricos.

Una forma de expresar la inminente derrota del guerrero consiste en no ser ya dueño del escudo. Es el episodio, lleno de dramatismo y movimiento, que refleja el llamado guerrero número 7⁶² (Fig. 7). El cuerpo se inclina hacia adelante, los brazos también se mueven en juego con la agitación del cuerpo. Vemos el gran escudo redondo, colgado de los hombros de las largas cintas del telamón, llenas de movimiento, que acaba de caer sobre el vientre. De nuevo se describe su interior y el centro de nuestra mirada lo retiene precisamente el asa sin su obligada mano. El guerrero está desconcertado. Ha sido sorprendido. La *caetra*, sin mano que la gobierne, le golpea el vientre y anuncia su indefensión, la derrota inminente, la muerte. El cuerpo está aún de pie, erguido sobre las poderosas piernas. Pero algo anuncia que el edificio del hombre, su *demas* heroico —en expresión homérica—, se tambalea y desmorona.

Cada parte del cuerpo es autónoma y se rige por normas propias. Posee su cualidad específica, la proporción adecuada a la virtud y a la acción que desarrolla, su vigor exaltado. De ahí las nalgas y muslos desproporcionados que ostentan los guerreros de Porcuna, llenos de vigor y acción independientes, sosteniendo y moviendo el poderoso edificio del cuerpo. Las manos y los dedos, en cambio, han de ser finos, flexibles, bien articulados, pues han de manejar con agilidad y eficacia el juego del escudo. Pero es la cabeza con la percepción concentrada del rostro y sus atributos —el casco— la parte que re-

⁵⁹ I. Negueruela, *o. c.* 1990, p. 419, lám. XXXV a; P. León, *o. c.* 1998, n.º 63.

⁶⁰ P. León, *o. c.* 1998, p. 96.

⁶¹ P. León, *o. c.* 1998, n.º 70.

⁶² I. Negueruela, *o. c.* 1990, p. 82 ss.; P. León, *o. c.* 1998, n.º 57. Con una variante, el motivo se repite en el guerrero número 8. Cf. *infra*.

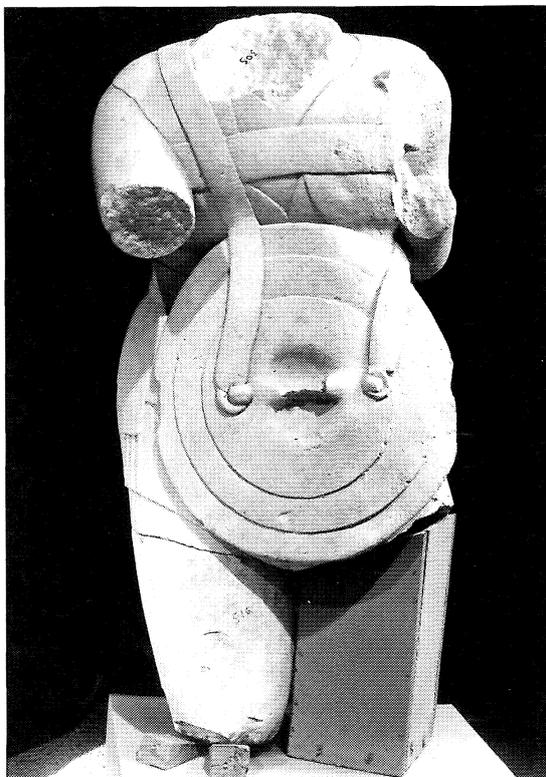


Fig. 7. Guerrero que deja caer su escudo del Cerrillo Blanco de Porcuna. Museo de Jaén. Foto Cortesía del Instituto Arqueológico Alemán, Madrid.

sume la identidad superior del héroe. Hemos indicado más arriba, en relación con los pugilistas de la palestra, el afán de mostración de cada ser, que lleva a desvincular la cabeza del resto de la acción. Es significativo que la práctica totalidad de las cabezas hayan sido machacadas cuando se destruyó el monumento. Pues son su expresión más noble, concentran la virtud y poder del guerrero. Las destrucciones de las esculturas ibéricas —y también de las imágenes sobre arcilla o plata— siguen pautas de comportamiento analíticas. Se destruye una parte vital del cuerpo: el rostro, el ojo, la mano que hiere, el sexo que engendra... En Porcuna se elige especialmente el rostro. Sólo en un caso, el guerrero número 1, lo conservamos prácticamente completo. Es un rostro desproporcionado y sereno y psicológicamente marca una noble distancia con la acción de su cuerpo. Queda resaltado además por un casco de elevada cimera, con apliques metálicos laterales que expanden su imagen y por un felino perdido, bajo la cimera, cuyas garras infunden vigor y protección en el príncipe, como el anterior grifo en la palmeta. El casco —su visibilidad mayor e inequívoca— define la identidad del guerrero. El rostro introduce la imagen

en la imperturbable seriedad ideal del príncipe, ajeno a la mueca y a la distorsión del esfuerzo. En ésta y en otra cabeza fragmentaria⁶³ los labios, finos y cuidadosamente delineados, retienen el aliento. Los rostros de ambos grupos, vencedores y vencidos, han sido meticulosamente destrozados, lo que refleja una profunda concepción aristocrática: si ambos grupos tienen derecho a la memoria, la destrucción afecta por igual a ambos. La gloria del vencedor no existe sin su espejo del vencido: ambos son héroes y se complementan. Roma, menos heroica, aplicará sistemáticamente el olvido del derrotado, quien carecerá del derecho a la palabra que lo nombra y a la imagen que lo muestra, el *ius imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae*⁶⁴.

La mayoría de los grupos representan el devenir de la acción, la victoria y la muerte anunciadas, el dramatismo por alcanzar la gloria o por conservar la vida: vemos en un fragmento la espada o falcata que atraviesa el escudo redondo, que está hiriendo de muerte al adversario⁶⁵; o el momento crucial del contacto directo de dos héroes (el llamado guerrero número 8): una mano (de la que hoy vemos sólo un dedo) ha logrado agarrar al oponente por el brazo derecho desnudo⁶⁶. De este modo, el guerrero se halla inerme. El escudo queda colgando sobre su vientre, como en el ejemplo anteriormente citado del guerrero n.º 7. La muerte será inminente.

Entre estas estrategias propias del relato épico destaca la mano del varón vencido, caído por tierra, que trata de agarrarse a la pierna del vencedor, protegida por una cnémide de bronce⁶⁷. El contacto físico directo —los dedos de uno logran tocar la pierna del otro— es necesario en el decurso narrativo, intensifica el gesto de la esperanza extrema. Todo ha de expresarse plenamente, en su grado máximo. Este recurso cargado de dramatismo de quien en vano suplica el perdón de su vida, bien conocido de la *Ilíada*, se repite en el arte ibérico. De nuevo La Alcudia de Elche nos ofrece el paralelo más inmediato a Porcuna: la mano vencida sobre la cnémide triunfante, cuidadosamente decorada, polariza en sus extremos irreconciliables la inminencia de la muerte y la victoria⁶⁸. La repetición no es casual. El *locus*

⁶³ I. Negueruela, *o. c.* 1990, lám. XLVII.

⁶⁴ Cicerón, *in Verrem*, V, 36.

⁶⁵ I. Negueruela, *o. c.* 1990, fragmento n.º 16, lám. XXXV b.

⁶⁶ I. Negueruela, *o. c.* 1990, pp. 85-86, lám. XXVIII-XXIX.

⁶⁷ I. Negueruela, *o. c.* 1990, pp. 89, lám. XXXII a.

⁶⁸ Cf. M. Blech, *Variante der Südwesteuropäischen Beinschienen in der iberischen Plastik*, en W. Dehn, *Eisenzeitliche Beinschienen in Südwesteuropa. Eine Ausstrahlung griechischer Hoplitentrüstung*, *Madrid Mitteilungen*, 29, 1988, pp. 188-190.

communis muestra el extendido lenguaje de los príncipes, la asunción de un repertorio iconográfico bajo el que probablemente subyace una épica local con claras referencias mediterráneas.

De entre los diferentes encuentros heroicos de Porcuna uno de ellos no describe ya el devenir inminente sino su resultado, el triunfo logrado y su correlato, la derrota, el estado final de la muerte. El escultor economiza al máximo el espacio en el que debe contraponer una figura vertical, el vencedor, a otra horizontal, el vencido. Lo hace a costa de este último. El guerrero vencido yace por tierra. Su cuerpo se concentra acurrucado. Una lanza o espada, cuya hendidura queda patente ante nuestros ojos, le ha atravesado el hombro. Ha muerto y su rostro aparece frontal: el tiempo se detiene en la imagen esculpida para que el cadáver pueda ser contemplado a los pies del guerrero triunfante. La muerte, resumida en el rostro, ha de ser comunicada y comprendida frontalmente. La reconstrucción de Iván Negueruela está llena de sugerencias narrativas. Los restos de unas garras sobre el guerrero muerto indican que un ave estaba posada sobre el cadáver⁶⁹. Frente a los otros animales de Porcuna, de significados metafóricos más precisos —felinos, perros, caballos, novillos, serpientes...— las aves, alejadas del control humano, suelen ser ambiguas e insondables: Poseen libertad de movimiento y son extraño canto, signo, presagio...⁷⁰. Trascienden el ámbito del restante mundo animal; el código que el hombre establece con ellas es diferente. El guerrero sometido bajo las garras del ave indica que su cuerpo inerte, su destino, es ya posesión definitiva de los pájaros terribles, se convierte en su pasto. El ave carroñera, y al mismo tiempo vigilante, pronto devorará sus entrañas. En Porcuna su presencia acentúa el dramatismo de la muerte. Pero también el ave, anunciadora de augurios, mensajera de los dioses, puede trasladar el alma del guerrero muerto en combate a las auras, al allende.

Los animales permiten establecer una sutil vinculación de la naturaleza y el territorio con el ámbito de la guerra. Los guerreros viven, combaten y mueren en el territorio del *oppidum*. Un águila imponente, de alas desplegadas, vuela por el cielo⁷¹. Su plumaje está cuidadosamente trabajado en su cara inferior. Hubo de estar colocado originariamente

en un lugar alto: como la llamada «arpía»⁷², ave posada vigilante, de rico plumaje, el águila amplía hacia el cielo el espacio de la naturaleza, dilata a sus alturas inalcanzables la metáfora aristocrática de la representación, igual que la serpiente relacionaba al poderoso con el espacio y tiempo subterráneo de la tierra, de los antepasados, de la autoctonía.

El águila de Porcuna ostenta grandeza y movimiento: planea y gira su cuerpo, lo que es probablemente un presagio. Vigila y domina todo el campo. Como el animal más poderoso del reino de las aves puede el águila —«rey de las aves»⁷³— anunciar la presencia de los dioses o del mismo poderoso. La metáfora del águila que ataca a la liebre, a la serpiente o a otras aves la encontramos como comparaciones del príncipe guerrero, ya desde el mismo Homero: «Como la rutilante águila sobre la banda de volátiles aves arremete, cuando picotean a orillas de un río —gansos o grullas o cisnes, de luengos cuellos— así Héctor fue derecho contra una nave ...»⁷⁴. Es motivo aristocrático y mediterráneo que trasciende al mundo peninsular y que permite relacionar la representación a gran escala de Porcuna con la diminuta águila de los portadores de las placas de cinturón de las necrópolis de La Osera (Ávila) y de El Cabecico del Tesoro (Murcia), que comparten —siglo IV a.C.— el mismo motivo épico, la misma imagen aristocrática y el mismo taller artesanal: un águila con alas desplegadas se abalanza sobre una indefensa ave acuática en la que clava sus garras⁷⁵. Planeando con las alas igualmente desplegadas, signo de poder y de amenaza, un águila adorna un broche o hebilla de cinturón de plata del Tesoro de Mogón (Jaén)⁷⁶. En todos estos ejemplos es clara la referencia mediterránea amplia. El águila de Porcuna debe entenderse junto al contexto de las monomaquias. De este modo el lenguaje de la naturaleza se integra en el de la historia.

⁶⁹ J. González Navarrete, *o.c.* 1987, n.º 28, pp. 159-162: lectura mítica, como «arpía»; I. Negueruela, *o.c.* 1990, p. 267, lám. L: «ave» (pues no conocemos su rostro).

⁷⁰ Cf. el famoso coro del Agamenón de Esquilo (vv. 104 y ss.) en el que se describe el portento de dos águilas que devoran una liebre preñada: las águilas son los hijos de Atreo —Agamenón y Menelao—; la liebre, Troya.

⁷¹ *Iliada*, XV, 690-692. Traducción de Emilio Crespo, Clásicos Gredos, Madrid, 1991, p. 413. Cf. *Iliada*, XXII, 308; véase también la descripción de la muerte del troyano Lico en Virgilio, *Eneida*, IX, 563-565: «igual que cuando el ave portadora de los dardos de Júpiter prende en sus corvas garras y alza al aire una liebre o un cisne de plumaje de nieve ...» (traducción de Javier de Echave-Sustaeta, Clásicos Gredos, Madrid, 1992, p. 426).

⁷² Cf. R. Olmos *et alii* 1999, n.º 51.4, con bibliografía.

⁷³ K. Raddatz, *Die Schatzfunde der Iberischen Halbinsel vom Ende des dritten bis zur Mitte des ersten Jahrhunderts vor Chr. Geb.*, Berlín 1969, p. 229, lám. 27, 1; R. Olmos *et alii* 1999, n.º 51.8.

⁶⁹ I. Negueruela, *o.c.* 1990, p. 77 ss.

⁷⁰ Annie Schnapp-Gourbeillon, *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, París 1981, pp. 178-190.

⁷¹ J. González Navarrete, *o.c.* 1987, pp. 163-164, n.º 29; I. Negueruela, *o.c.* 1990, p. 267; AAVV, *Escultura ibérica en el Museo de Jaén*, 1990, pp. 126-127.

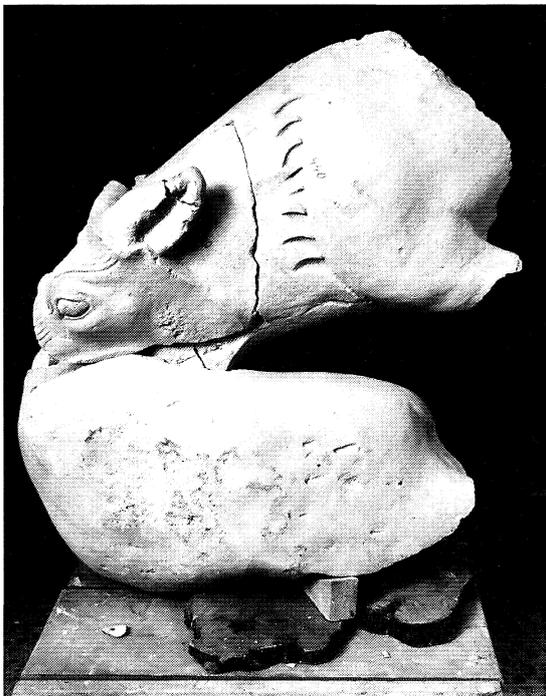


Fig. 8. León o lobo atacando a cordero del Cerrillo Blanco de Porcuna. Museo de Jaén. Foto Cortesía del Instituto Arqueológico Alemán, Madrid.

En Porcuna hay, al menos, dos imágenes del carnívoro atacando y devorando su presa. Un fragmento muestra a un felino, con fauces y garras clavadas sobre el lomo de un cuadrúpedo, al que desgarrar. La piel de la víctima ha sido arrancada, queda patente la carne herida. Pero el grupo más completo es un león o lobo abalanzándose sobre un cordero ⁷⁷ (Fig. 8). Se discute la identidad del animal carnívoro pues en el imaginario ibérico parecen fundirse a veces rasgos propios del león con los del lobo ⁷⁸. Más propio de un lobo puede aquí ser la pelambre en torno al cuello, melena dentada, pero el rostro entronca con la tradición del león. El ojo del atacante, enardecido, en movimiento, se llena de tensión e intensifica el salto instantáneo e inevitable de la fiera. La víctima se revuelve impotente ante el mordisco que le desgarrar el cuello, se recoge instintivamente sobre sí misma, sus orejas se pegan al cuerpo y su mirada dramática, aterrorizada, conoce el rostro de la muerte. El león, metáfora del príncipe y de su valor, de-

⁷⁷ J. González Navarrete, *o. c.* 1987, n.º 31, 173-178; I. Negueruela, *o. c.* 1990, pp. 258-260, lám. XLVIII; P. León, 1998, *o. c.*, pp. 82-83, n.º 50; *Les ibères*, 1997 n.º 21, p. 240; R. Olmos *et alii*, *o. c.* 1999, n.º 81.2.

⁷⁸ I. Negueruela, *o. c.* 1990, l.c.: «lobo».

⁷⁹ Para la imagen en el mundo épico de Homero, cf. A. Schnapp-Gourbeillon, *o. c.* 1981, pp. 149 ss. («betail»)

vora al cordero ⁷⁹. El animal de exteriores irrumpe en el ámbito del *ager* del *oppidum* y escoge a la víctima más notable, un gran cordero. Es suyo el privilegio. La intrusión del león expresa el derecho territorial del aristócrata, transgresor de espacios, devorador de carne elegida, lo que tal vez convierte el grupo en imagen del sacrificio del príncipe semejante a los dioses. En un santuario la violencia adquiere condición sagrada. La representación de Porcuna, que respeta y deja el novillo elegido y sin mácula para los dioses, sacrifica y consume, en cambio, al cordero. El grupo del león-lobo y el cordero es la metáfora del guerrero triunfante. La introduce, narrativamente, en el espacio político del territorio. Explicita la guerra y su botín, califica el impulso del héroe «semejante a un león» ⁸⁰. Complementa la imagen de la muerte del oponente, al que puede incluso devorar y consumir —colmo de vigor y de fiera— bajo su expresión animal. La apropiación del cordero es, en definitiva, consolidación metafórica del *oppidum*. Como los hombres, los animales en Porcuna están llenos de *ethos*. A través de su imagen, signo de mediación entre hombres y dioses, se establece el diálogo de la naturaleza y la historia, que nunca permanecieron ajenos en el imaginario ibérico.

Dejemos al margen numerosos fragmentos que un día requerirán por parte de la investigación de otros colegas un análisis minucioso que dilatarán, sin duda, estos ámbitos entrelazados de la naturaleza metafórica y de la historia en Porcuna. Voy a concluir con una imagen difícil, ambigua y paradójica: el personaje que se masturba ⁸¹. No es fácil situar la figura, fragmentaria, en su disposición espacial originaria. Hoy se muestra en el Museo de Jaén, en una de sus lecturas posibles, recostado. El varón está desnudo. El enorme falo destaca y centra la acción. Tal vez la figura alude a mitos de autoctonía y de fundación ⁸², como el falo de Absalón, o como la escena del *hierós gámos* de la torre funeraria de Pozo Moro, con el varón o príncipe que se une en amor a la diosa, de mayor tamaño ⁸³. Ella le acepta

⁸⁰ Para las metáforas y comparaciones homéricas cf. A. Schnapp-Gourbeillon, *o. c.* 1981, pp. 39 ss. Por ejemplo: «como un león, que sorprende un rebaño de cabras o de ovejas sin guía, se arroja, feroz, sobre él» (*Iliada*, X, 485-486).

⁸¹ J. González Navarrete, *o. c.*, 1987, n.º 19, pp. 121-122; I. Negueruela, *o. c.*, 1990, pp. 245; *Escultura ibérica en el Museo de Jaén*, 1990, pp. 130-131, n.º 38; R. Olmos *et alii*, *o. c.* 1999, n.º 92.5.

⁸² Sobre la relación monumento, recuerdo del linaje y expresión fálica, cf. D. Metzler, *Archaische Kunst im Spiegel archaischen Denkens. Zur historischen Bedeutung der griechischen Kouros-Statuen*, *Mousikós anér. Festschrift für Max Wegner*, Bonn 1990, pp. 289-303, p. 300: el «Falo de Absalón».

e inicia en el amor, le enseña, estimulándole con caricias los testículos⁸⁴. Por el contrario, en Porcuna la práctica es diferente, solitaria. En el lenguaje griego, que nos sirve de contraste, es aquella signo antisocial, propia de espacios agrestes, como en el solitario y retirado ámbito del bosque, donde se masturbaban los sátiros⁸⁵. El mundo ibérico había aceptado en tumbas aristocráticas, como Pozo Moro —lécito de figuras negras en el ajuar de la tumba⁸⁶— o en la descontextualizada del Llano de la Consolación con la figura del bronce importado⁸⁷, la imagen del sátiro itifálico persiguiendo a ménades, y es posible que su inmensa fuerza generadora se transmita desbordante e inagotable al ámbito de la muerte. Podría haber algo de todo ello en estas figuras como nuestro personaje fálico, donde el vínculo mítico vuelve a enlazar el ámbito de la naturaleza animal, su territorio salvaje y solitario, con el humano. No es inhabitual en la escultura ibérica —y en Porcuna hemos visto algunos ejemplos— la exaltación de los genitales masculinos como manifestación aristocrática y heroica del poderoso y como fecundidad del territorio: animales machos y varones comparten este signo⁸⁸. Cabe, pues conjeturar, que en el territorio ima-

ginario del monumento de Porcuna queda el espacio del varón mítico, de fecundidad inagotable, que derrama su semen sobre la tierra. De él podría proceder la fecundidad del lugar, propiciada por los dioses; de él surgir el linaje que detentará el poder en el territorio. En su aislamiento puede ser modelo del héroe poderoso. Pero para afianzarnos en ésta o en otras lecturas carecemos aún de las referencias ibéricas y mediterráneas amplias y precisas.

Las imágenes de Porcuna pueden establecer un juego de relaciones convergente: la naturaleza —acumulada, diversa, metafórica— establece un diálogo continuo con el lenguaje de los hombres. Sirve para establecer y mostrar las secuencias narrativas de la historia de un linaje o familia aristocrática: el territorio del *oppidum*, en su espacialidad múltiple, de la proximidad del *ager* a la de los límites de la *eschatia*; del mundo subterráneo de la autoctonía y de los antepasados a la esfera celeste de las aves y al tiempo mítico de sus príncipes, a su pasado, a su origen heroico y a sus hazañas. La destrucción cuidadosa del monumento, probablemente a inicios del siglo IV a. C., cuando la memoria de quienes lo erigieron está aún viva y presente, trata probablemente de borrar la historia contada: se destruyen con especial cuidado los rostros de la memoria. La deposición final de los restos en el espacio sacro de la necrópolis muestra la práctica piadosa de mantener su presencia y propiciar su reencuentro bajo la protección de los antepasados. Porcuna ofrece un ejemplo notable en la dialéctica de la historia ibérica. Muestra, a través de su proyección en el imaginario esculpido y destrozado, las tensiones aristocráticas de sus linajes, las vicisitudes de los grupos familiares y sus territorios. Las esculturas de Porcuna son una metaforización única en torno a la historia y al territorio ibérico de la antigua Obulco.

⁸³ R. Olmos *et alii*, *o. c.* 1999, n.º 71.1, con la anterior bibliografía.

⁸⁴ Debo esta sugerencia al Prof. Gérard Nicolini, Poitiers.

⁸⁵ F. Lissarrague, *On the Wildness of Satyrs*, en T. H. Carpenter y C. A. Faraone (eds.), *Masks of Dionysos*, Nueva York-Londres 1993, pp. 207-220, espec. p. 214.

⁸⁶ Cf. R. Olmos *et alii*, *o. c.* 1999, n.º 30.3.1, con la anterior bibliografía.

⁸⁷ A. García y Bellido, *Hispania Graeca*, Barcelona 1948, pp. 91-93, lám. XXVI; F. Croissant y P. Rouillard, *Le problème de l'art 'gréco-ibère': état de la question*, en: R. Olmos y P. Rouillard (eds.), *Formes archaïques et arts ibériques*, Madrid 1977, p. 57.

⁸⁸ Por ejemplo, en el grupo escultórico de El Pajarillo (Huelma, Jaén). Cf. *supra* n. 6.