

MELQART-HERAKLES MATANDO AL TORO CELESTE EN UNA PLACA EBÚRNEA DE MEDELLÍN

POR

MARTÍN ALMAGRO-GORBEA

Real Academia de la Historia
(Madrid)

PALABRAS CLAVE: Arte fenicio. Arte Orientalizante. Tartessos. Medellín. Marfil. Tauromaquia. Mitología fenicia. Mitología griega. Mitología tartésica. Melqart. Heracles. Toro de Creta. Toro Celeste.

KEY WORDS: Phoenician art. Orientalizing art. Tartessos. Medellín. Ivory. Bull fighting. Phoenician mythology. Greek mythology. Tartessian mythology. Melqart. Herakles. Cretan Bull. Heaven Bull.

RESUMEN

En la necrópolis tartésica orientalizante de Medellín ha aparecido una placa con una escena de tauromaquia fechada hacia el 600 a.C. con un personaje con gorro frigio que apunta a un toro. Su análisis iconográfico permite interpretarla como un posible mito de «Melqart dando muerte al Toro Celeste», probable precedente del mito griego de Heracles y el Toro de Creta. Además de su interés para la mitología clásica, este marfil confirma la profunda interrelación entre la mitología y las creencias tartésicas y fenicias.

SUMMARY

An ivory plaque found in the Tartessian necropolis from Medellín (Badajoz, Spain), dated about 600 B.C., shows a hero with a Phygian helmet killing a bull. The iconography of this scene can be interpreted a Phoenician-Tartessian myth of «Melqart killing de Heaven's Bull», which could be a precedent of the well-known Greek myth of «Herakles and the Cretan Bull». This ivory plaque is interesting not only for classical iconography but also to show the deep relation between the Phoenician and the Tartessian mythology.

La necrópolis orientalizante de Medellín¹ ha proporcionado uno de los más importantes conjuntos de marfiles fenicios del Mediterráneo Occidental. En él cabe incluir 59 piezas de marfil y de hueso, correspondientes a 1 paleta de tocador, 7 peines,

¹ M. Almagro-Gorbea, *El Bronce Final y el Período Orientalizante en Extremadura (Biblioteca Praehistorica Hispana 14)*, Madrid, 1977, p. 287 s.; id., «La necrópolis de Medellín. Influencia fenicia en los rituales funerarios tartésicos». *I-IV Jornadas de Arqueología Fenicio-Púnica (Ibiza 1986-89) (Trabajos del Museo de Ibiza 24)*, Ibiza, 1991, pp. 233-252; id., «La necrópolis de Medellín». *I Jornadas de Prehistoria y Arqueología en Extremadura (1986-1990), (Extremadura Arqueológica II)*, Mérida-Cáceres 1991, pp. 159-173.

23 placas para cajitas o muebles, 6 placas decoradas con el *udja*, 8 piezas de incrustación, 5 pasadores y 1 escaraboide. Estas piezas han aparecido depositados como ajuar en 30 tumbas o conjuntos de esta necrópolis tartésica, fechados entre el 650 y el 500 a.C. aproximadamente.

Las piezas mejores están trabajadas en bajorrelieve o con diversas técnicas de grabado, más o menos delicado, pero el aspecto de mayor interés es su variedad iconográfica y técnica, que evidencia diversidad de talleres y el uso relativamente frecuente de estos objetos de marfil entre la población orientalizante de ese *oppidum* tartésico. Algunos talleres son de evidente estilo e inspiración siria, mientras que otros son egipcizantes. Pero lo más importante es que el análisis de la iconografía pone en evidencia una intencionada selección de temas comprensibles para la clientela constituida por las elites tartésicas a las que iba dirigida esta producción ebúrnea, lo que hace suponer una profunda aculturación ideológica y religiosa, comparable a la que ofrece el mundo etrusco ante la mitología e iconografía griegas.

Entre las piezas más interesantes, por su iconografía y conservación, cabe destacar 12 placas decoradas con escenas figuradas, la mayoría de las cuales se asocian, por su técnica e iconografía, con otras piezas como los peines y las paletas de tocador, documentando las características de los talleres ebúrneos hispano-fenicios². Entre estos materiales

² Se ha adoptado la terminología de *hispano-fenicio*, a semejanza de la ya generalizada en otras áreas, como sirio-fenicio o chipro-fenicio, pues es la más adecuada para indicar su pertenencia al ámbito cultural fenicio y, al mismo tiempo, su procedencia del ámbito geográfico hispano, de características peculiares. Sobre los productos ebúrneos hispano-fenicios, G. Bonsor, *Early Engraved Ivories in the Collection of the Hispanic Society of America*, New York, 1928; A. Blanco, «Orientalia II», *Archivo Español de Arqueología* 33, 1959, p. 3-43; B. Freyer-Schauenburg, «Kolaios und die westphönizischen Elfenbeine» *Madrider Mitteilungen* 7, 1966, p. 89-107; A.M^a. Bisi, «I pettini d'avorio di Cartagine», *Africa* 2, 1968, p. 11-73; J.M^a Blázquez, *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente*², Salamanca, 1975, p. 149-166; V.A. Hibbs, «A New View of two Carmona Ivories», *Archäologischer Anzeiger* 1979, p. 458-480; M^a.E. Aubet, «Los Marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir. I, Cruz del Negro», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 44,

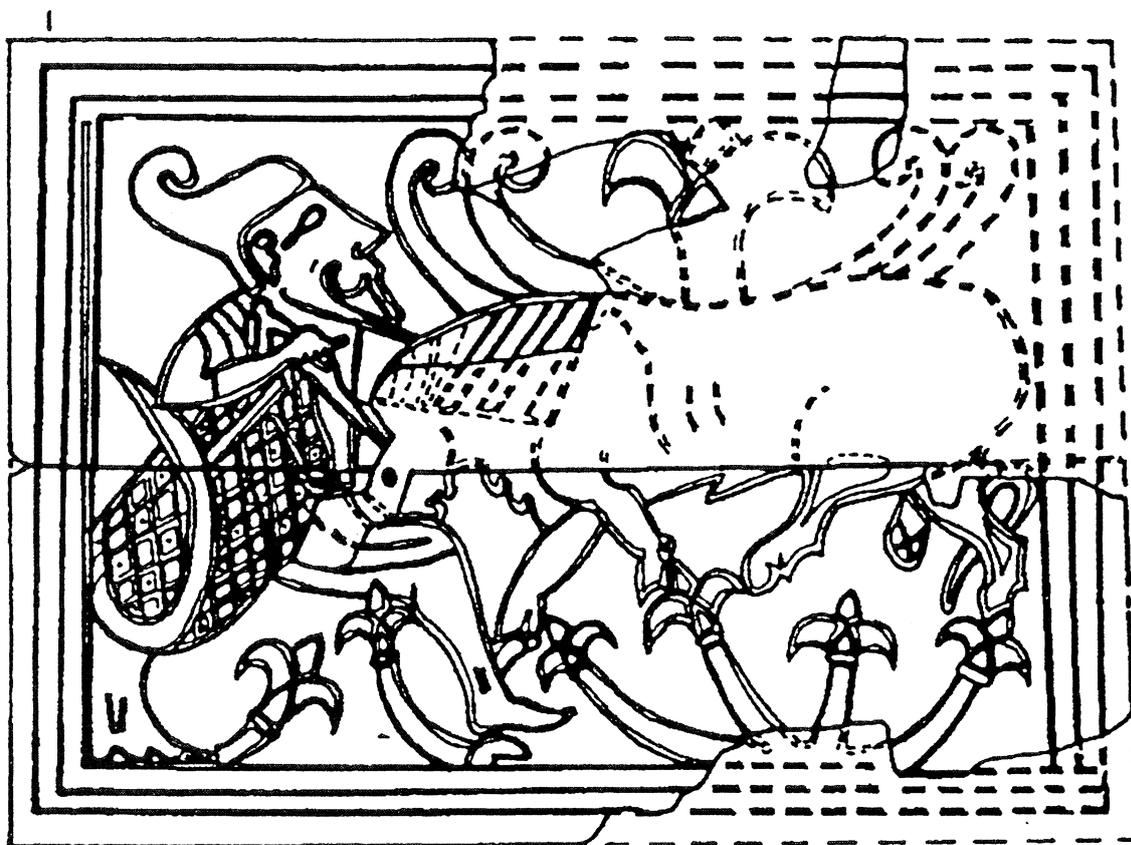


Fig. 1. Placa ebúrne de Medellín con Melkart apuntillando a un toro (Escala: 2/1).

destaca por su interés una pequeña placa con decoración grabada en bajorrelieve de estilo sirio que formaba parte del ajuar del conjunto 86G/22 y cuyo n.º de inventario es el 86G/22-6, aunque para mayor comodidad en el estudio de los marfiles se denomina como *Medellín M9*.

DESCRIPCIÓN

Esta placa ofrece una escena enmarcada por una serie de 3 líneas paralelas junto a los bordes de 0,4 cm de ancho que parece representar un episodio mi-

1979, p. 15-88 (= *Studia Arqueológica* 52, Valladolid 1979); id., «Los Marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir. II, Acebuchal y Alcantarilla» *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 46, 1980, p. 33-79; id., «Marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir. III, Bencarrón, Santa Lucía y Setefilla» *Pyrene* 17-18, 1982, p. 231-279; J. Gran-Aymerich y E. Puytison-Lagarce, «Recherches sur las période orientalisante en Étrurie et dans le Midi ibérique», *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* 1995, pp. 569-604; M.C. D'Angelo, «Aspetti iconografici degli avori fenici della Penisola Iberica», *II Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici*, Roma-1987, Roma, 1991, pp. 797-812; etc.

tológico con un héroe o divinidad apuntillando a un toro al que agarra por un cuerno, por lo que quizás sea la representación iconográfica más original e interesante proporcionada por los marfiles de Medellín (figs. 1 y 2).

El personaje está tocado con un gorro o casco puntiagudo acabado en un extremo casi enrollado hacia delante, a modo de «gorro frigio», aunque también pudiera interpretarse como una lejana imitación de la Corona Blanca del Alto Egipto³. Va vestido con un faldellín corto hasta la rodilla, acabando en un reborde indicado por una doble línea paralela. Su cuerpo aparece cubierto por un elemento relleno de un reticulado rectangular que parece acabar en una larga cola que dobla hacia arriba y termina a la altura del codo, lo que inclina a interpretarlo como una *leontea*.

El personaje parece avanzar hacia la derecha a grandes pasos, pero, en realidad, alza la pierna izquierda mientras se apoya firmemente en el suelo

³ Ch. Seeber, «Kronen», *Lexikon der Ägyptologie* III, Wiesbaden, 1980, p. 812.

con la pierna derecha, que queda en el ángulo inferior izquierdo, pose que representa una última evolución de la imagen estereotipada del faraón atacando a su enemigo⁴ o, más bien, del héroe mesopotámico luchando con un animal⁵, postura característica de talleres nord-sirios⁶. En su mano derecha tiene un estoque o puñal largo que clava a modo de puntilla en la testuz de un gran toro que se le enfrenta desde la derecha y que ocupa toda la esa parte de la escena y al que agarra del cuerno con su mano izquierda. De este héroe o divinidad se ha representado su ojo amigdaloides, su oreja y su barba de forma apuntada. Como la parte superior de la placa está fragmentada y en parte perdida, del toro sólo se aprecia la

testuz y el morro, restos de un cuerno, los pliegues del cuello representado a base de características líneas paralelas, la papada, las patas y el aparato genital, así como el rabo.

Todo el campo libre de la pieza se ha decorado con elementos vegetales lotiformes muy estilizados en forma de flor de lis, dispuestos con auténtico *horror vacui*. En la parte inferior, se distingue a la izquierda una flor de loto bajo el pié derecho del héroe, otra bajo el izquierdo y otras 4 semejantes bajo el toro, sobre el que aparece un árbol de la vida formado por otra flor de loto central con sendas volutas a cada lado, todo ello muy estilizado.

Dimensiones: La pieza mide 7,65 cm de largo por 5,4 cm de alto y 0,25 cm de grueso, estando formada por dos placas de marfil en disposición horizontal de 2,9 y 2,6 cm de altura respectivamente, pero, de la placa superior, sólo se conserva menos de la mitad de la pieza (fig. 2).

TÉCNICA Y ESTILO

El arte de esta placa es tosco pero expresivo, pues está tallado con seguridad y vigor, lo que evi-

⁴ E. Swan Hall, *The Pharaoh Smites His Enemies. A Comparative Study* (Münchener Ägyptologische Studien 44). München-Berlin, 1986.

dencia un buen dominio de la técnica, aunque transmite cierta sensación de rudeza, característica de las últimas creaciones figuradas de la eboraria fenicia de la Península Ibérica. Este dato parece confirmarlo su avanzada cronología, pues apareció en un contexto datado entre el 600 y el 550 a.C., fecha que puede considerarse válida como dato *ante quem*, aunque su fecha de fabricación, en todo caso, no debe quedar muy alejada del 600 a.C.

La técnica empleada es de un fino grabado, como no es lo habitual, lo que confirma la excepcionalidad de esta pieza en la eboraria hispano-fenicia. Dicha técnica permitiría relacionarla con las paletas para perfume que, normalmente, están decoradas con un relieve muy bajo⁷, pero la técnica de esta placa M9 es mucho más tosca y también se aparta de dichas piezas por su estilo y su carácter narrativo, por lo que no parece que procedan del mismo taller ni, en consecuencia, estén en la misma línea evolutiva. Por el contrario, esta pieza M9 más bien se debe relacionar con los peines fenicio-occidentales tardíos, en especial por las formas toscas y muy

⁵ D. Ciafaloni, *Eburnea Syro-phoenicia (Studia Punica 9)*, Roma, 1992, pp. 47 s.

⁶ I. Winter, «Phoenician and North Syrian ivory carving in historical context: Questions of style and distribution», *Iraq* 38, 1976, p. 10, lám. 6,c-d.

⁷ M. Almagro-Gorbea, «Marfiles», en M. Almagro-Gorbea et alii, *La Necrópolis Orientalizante de Medellín (Biblioteca Archaeologica Hispana)* (en preparación).

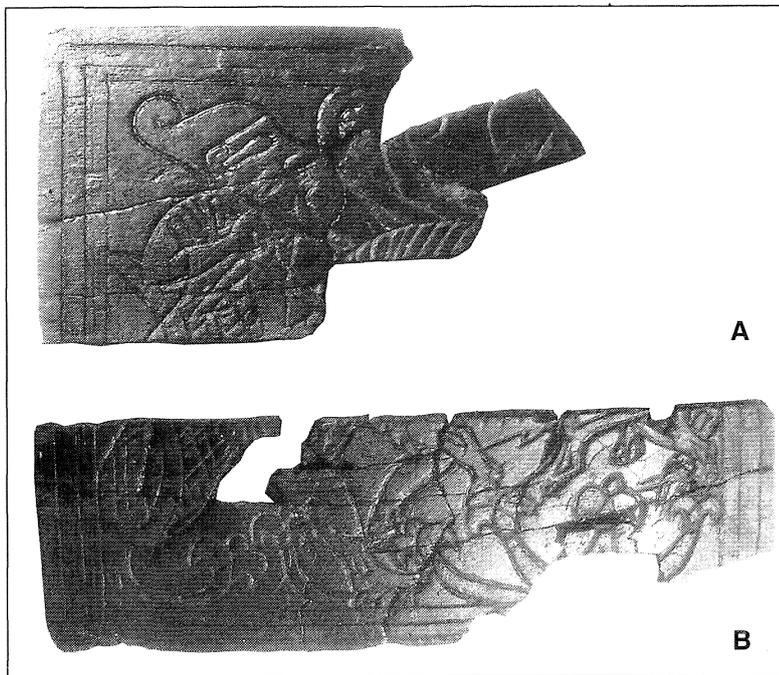


Fig. 2. Fragmentos de la placa ebúrne de Medellín M-9.

simplificadas, tal como evidencian los lotos, de tallos y hojas casi espirales, detalle que también ofrecen los relieves de estilo sirio-hitita del monumento de Pozo Moro⁸.

Estas coincidencias estilísticas permiten suponer que en la Península Ibérica se desarrolló una tradición iconográfica hispano-fenicia de origen sirio, a juzgar por sus temas, sus elementos compositivos y la forma de las figuras, tradición refractaria al estilo y temas egipcizantes más habituales en el arte fenicio. En efecto, el empleo de un bajorrelieve bastante tosco y casi sin modelado interno, lo que recuerda las características técnicas de Pozo Moro⁹, las figuras de tipo siro-fenicio no egipcizantes y la propia composición del motivo inducen a pensar que esta pieza deriva directamente de un taller siro-fenicio. Por otra parte, a la misma conclusión apunta la placa M-10 hallada en la misma sepultura 86G/22, de decoración más simplemente grabada, pero que por su temática y estilo pudiera proceder del mismo taller¹⁰. En consecuencia, la original técnica e iconografía de esta placa de Medellín M9 lleva a atribuirle a un nuevo taller, hasta ahora no identificado, ciertamente hispano-fenicio aunque de origen sirio-fenicio de desarrollo probablemente tardío.

Iconografía y paralelos

Esta placa de Medellín M9 representa una escena mitológica. Más problemático es precisar su interpretación y significado, dada su aparente novedad. La representación de la *leontea* que lleva el héroe hace suponer que se trata de Heracles, pero el contexto fenicio y orientalizador en que ha aparecido obliga, más bien, a relacionarlo con *Melqart*, el Heracles fenicio.

En estos últimos años se ha avanzado en la información y discusión sobre el origen de la *leontea* como atributo de Hércules¹¹. Hasta hace poco se creía que ni Heracles ni *Melqart* llevaban *leontea*

antes del siglo VI a.C.¹², aunque pudieran existir representaciones ya hacia el siglo VII a.C.¹³. En Grecia, la representación de *leontea* más antigua tal vez sea la magnífica pieza de bronce repujada aparecida en Samos fechada hacia el 620 a.C.¹⁴, ya de fines del siglo VII a.C. es un alabastrón del Protocorintio Reciente¹⁵ y de hacia el 600 a.C. es un ánfora de Melos¹⁶, pero este característico atributo de Heracles sólo se generaliza a partir del segundo cuarto del siglo VI a.C., como en un cáliz quitoa del 575-550 a.C.¹⁷, en un vaso plástico samio de ca. 550 a.C.¹⁸, hasta que, a partir de fines del siglo VI a.C., se convierte en el elemento habitual y distintivo de Heracles en escultura, cerámicas, monedas y gemas¹⁹.

Sin embargo, este motivo iconográfico no parece ser de origen griego, como tampoco es seguro que lo sea el propio mito, sino oriental, como hace tiempo se ha señalado²⁰. Bonnet²¹ y Hermary²² siguiendo a otros autores²³ han señalado en Oriente claros precedentes para la *leontea*, en especial en Chipre, aunque la idea pudiera relacionarse con sacerdotes disfrazados con pieles de león representados en relieves neosirios de Asurnasirpal II y Teglatfalasar III²⁴, aunque también cabe pensar en los genios de tradi-

¹² M.-L. Vollenweider, *Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées III. La Collection du révérend Dr. V.E.G. Kenna et d'autres acquisitions et dons récents*, Mainz, 1983: 86, n. 7; C. Bonnet, *Melqart. Cultes et mythes de l'Héraclès tyrien en Méditerranée (Studia Phoenicia 8)*, Leuven, 1988, p. 410.

¹³ M.-L. Vollenweider, *Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Catalogue raisonné des sceaux, cylindres et intailles I*, Genève, 1967, n.º 152.

¹⁴ Brize, *op. cit.* (n. 11); K. Schefold, *Götter- und Helden-sagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*, München, 1993, fig. 92b.

¹⁵ Brize, *op. cit.* (n. 11), lám. I.

¹⁶ K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, München 1964, lám. 57c.

¹⁷ J. Boardman,– O. Palagia, «Herakles», *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV,2, Zurich, 1988, n.º 57.

¹⁸ *Id.* (n. 11).

¹⁹ *Id.*, *passim*.

²⁰ E. Kunze, *Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechische Bildgeschichte und Sagenüberlieferung (Olympische Forschungen II)*, Berlin, 1950, p. 95, n. 1; A. Hermary, *op. cit.* (n. 11), p. 130.

²¹ *Op. cit.* (n. 11), p. 412-413.

²² A. Hermary, *op. cit.* (n. 11).

²³ V. Wilson, «The Iconography of Bes with Particular Reference to the Cyprus Evidence», *Levant* 7, 1975: 77-103; A.M. Bisi, «De Bes a Herakles. A proposito di tre scarabei del Metropolitan Museum», *Rivista di Studi Fenici* 8, 1980, pp. 19-42; Yon, M., «Cultes phéniciens à Chypre: l'interprétation chypriote», *Studia Phoenicia* IV, 1986a, pp. 127-152; id., «À propos de l'Héraklès de Chypre», en L. Kahil et alii, *Iconographie classique et identités régionales (BCH Suppl. XIV)*, Paris, 1986b, p. 287-297.

²⁴ T.A. Madhloom, T.A., *The Chronology of Neo-Assyrian Art*, London, 1970, p. 80, lám. 53,1.2.

⁸ M. Almagro-Gorbea, «Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica. *Madridier Mitteilungen* 24, 1983, lám. 24 a, 25 a-b.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Almagro-Gorbea, *op. cit.* (n. 8), n. 7.

¹¹ Ph. Brize, «Samos und Stesichoros. Zu einem früharchaischen Bronzeblech», *Athenische Mitteilungen* 100, 1985: 53-90; Bonnet, C. 1988: *Melqart. Cultes et mythes de l'Héraclès tyrien en Méditerranée (Studia Phoenicia 8)*, Leuven; A. Hermary, «Quelques remarques sur les origines proche-orientales de l'iconographie d'Héraclès», en C. Bonnet y C. Jourdain-Annequin (eds.), *Heracles. D'un rive a l'autre de la Méditerranée. Bilan et perspectives*. Bruxelles-Rome, p. 131 s.

ción creto-micénica que adornan las asas de ánforas de bronce de los siglos XIII-XII a.C.²⁵ y en seres mixtos de cabeza leonina de tradición anatólica como el que decora una placa frigia de inicios del siglo VII a.C. en la que mata con una espada a otro ser mixto de cabeza tauriforme²⁶. En cualquier caso, la representación más antigua conocida de un héroe con *leontea* aparece en las pateras fenicio-chipriotas del *Idalion* y de Kurion, fechadas entre el 750 y el 675 a.C.²⁷, y en la de Pontecagnano, de pleno siglo VIII a.C. Estos cuencos²⁸ ofrecen la figura de un héroe o personaje real con barba y gorro puntiagudo que lleva una *leontea* cuya cola cuelga por detrás²⁹, héroe que lucha con un león y en otras escenas domina esfinges y grifos³⁰, por lo que se ha relacionado, no sin discusiones, con *Melqart-Heracles* (*vid. infra*).

En ocasiones estas figuras siguen modelos asirios mientras que la forma del héroe con *leontea*, más maciza, haría pensar en prototipos sirios. Sin embargo, la idea del héroe vestido con la piel del león se considera una idea vinculada al mito de Gilgamesh como señor de los animales y, por ello, se ha relacionado con los personajes con cabeza leonina hititas³¹, como representación gráfica del *despotes theron* o «héroe vencedor del león». Pero la *leontea* parece derivar de una idea procedente de la iconografía egipcia. El «príncipe heredero» y algunos sacerdotes egipcios aparecen vestidos con una piel de pantera o leopardo superpuesta y el dios egipcio *Bes* tenía como atributo una piel de leopardo o de león³². La figura de esta divinidad era bien conocida en Oriente, en especial en ambientes fenicios y chipriotas, por su carácter apotropaico³³, circunstancia que explicaría que la iconografía de *Melqart* debió contaminarse con la de *Bes*, adoptando la *leontea* como indicación gráfica del «héroe vencedor del león».

²⁵ H. Matthäus, *Metallgefäße und Gefäßuntersatz der Bronzezeit, der geometrischen und archaischen Periode aus Cypern (Prähistorische Bronzefunde II,8)*, München, 1985, p. 228 s.; V. Karageorghis, *Ancient Art from Cyprus. The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum*, New York, 2000, n.º 95.

²⁶ F. Isik, «Zur Entstehung der tönernen Verkleidungsplatten in Anatolien», *Anatolian Studies* 41, 1991, lám. 16.a.

²⁷ G. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean*, Berkeley, 1995, n.º Cy2 y Cy8, p. 259b; A. Hermary, *op. cit.* (n. 11).

²⁸ Markoe, *op. cit.* (n. 27), n.º Cy2; Yon, 1996b, *op. cit.* (n. 23).

²⁹ Detalle que no recoge Markoe, *op. cit.* (n. 27), p. 198, n.º E10.

³⁰ Markoe, *op. cit.* (n. 27), n.º Cy1, Cy2; Yon 1986b, *op. cit.* (n. 23), p. 289-291.

³¹ Yon 1986b, *op. cit.* (n. 23), p. 293.

³² H. Altenmüller, s.v. «Bes», *Lexikon der Ägyptologie*, I, Wiesbaden, 1975, p. 720-724.

³³ Bisi, *op. cit.* (n. 23); Bonnet, *op. cit.* (n. 12), p. 413.

La *leontea* es el elemento identificador más seguro de las representaciones de *Melqart-Heracles* en Chipre³⁴, donde se conocen a partir del siglo VI a.C. esculturas de bulto redondo normalmente mostrando al héroe con barba y *leontea* al modo oriental, como el Heracles de Kazaphani³⁵, modelo que también siguen las esculturas del supuesto santuario de *Melqart* en Amrit³⁶. También el bajorrelieve de Golgoi, de fines del siglo VI a.C., muestra a Heracles con *leontea* atacando a Euristeo que pastorea los toros de Gerión³⁷ y, en todo caso, a partir de fines del siglo VI a.C. la iconografía de *Melqart-Heracles* con *leontea* se generaliza en figuras de caliza por todo Chipre³⁸ y sus zonas de influencia³⁹, iconografía de la que procedería la famosa escultura de *Melqart* de Mozia⁴⁰.

Si se valoran estos paralelos, se comprende el interés iconográfico que ofrece la *leontea* de la placa ebúrne de Medellín, representada además por medio de un espeso reticulado. Esta técnica confirma su origen oriental pues aparece empleada en marfiles fenicios del próximo Oriente normalmente para señalar zonas montuosas, pero también se usaba para representar igualmente telas o superficies rugosas como el faldellín de la estela de *Shadrappa* de Amrit, del siglo VI a.C., y la *leontea* de una escultura de Bes del siglo VI a.C. de Chipre⁴¹ o trajes en píxides de estilo sirio⁴². También se usa el reticulado para representar la melena del león en marfiles de Nimrud⁴³, de Altintepe, hacia el 700 a.C.⁴⁴, en una cabeza de un toro de arte sirio⁴⁵, o el pectoral de una esfinge de otro píxis de Nimrud⁴⁶, siendo un elemento estilístico que

³⁴ M. Yon, «Héraclès à Chypre», en C. Bonnet – C. Jourdain-Annequin (eds.), *op. cit.* (n. 11), p. 147.

³⁵ Yon, *op. cit.* (n. 34), p. 148 s., figs. 1 s.; Karageorghis, *op. cit.* (n. 25), n.º 190.

³⁶ C. Jourdain-Annequin, *Héraclès-Melqart à Amrit. Recherches iconographiques. Contribution à l'étude d'un syncrétisme*, Paris, 1992.

³⁷ A. Hermary, *op. cit.* (n. 11), fig. 7; Yon, *op. cit.* (n. 34), p. 148.

³⁸ S. Sophocleous, *Atlas des représentations chyro-archaïques des divinités*, Göteborg, 1985, lám 5-8; Yon, 1986 a, *op. cit.* (n. 24), p. 137 s.

³⁹ R.A. Stucky, *Die Skulpturen aus dem Eshmun-Heiligtum bei Sidon*. Basel, 1993, n.º 3-5.

⁴⁰ Tesis discutida por C. Odo Pavese, *L'Auriga di Mozia*, Roma, 1996, cf. p. 61 s.

⁴¹ Yon, 1986 a, *op. cit.* (n. 23), fig. 4 y 24.

⁴² R.D. Barnett, *A Catalogue of the Nimrud Ivories with other examples of Near Eastern Ivories in the British Museum*², London, 1974, n.º S3.

⁴³ Barnett, *op. cit.* (n. 42), n.º F4.

⁴⁴ E. Akurgal, *Urartäische und altiranische Kunstzentren*, Ankara, 1968, fig. 43.

⁴⁵ Barnett, *op. cit.* (n. 42), n.º S362-365.

⁴⁶ Barnett, *op. cit.* (n. 42), n.º S13.

perduró hasta el siglo VI a.C. en ámbito aqueménida⁴⁷.

Esta técnica pasó también a los escarabeos fenicio-púnicos, confirmando una vez más la interrelación existente entre los diversos campos del artesanado artístico fenicio. Algunos escarabeos muestran a *Melqart* entronizado con la corona puntiaguda y la parte superior del traje cubierta por un reticulado similar al de la placa de Medellín⁴⁸. Lo mismo ocurre en algunos ejemplares de Ibiza⁴⁹, como una pieza del siglo V-IV a.C. con la *leontea* de Heracles representada con esta técnica⁵⁰, utilizada igualmente para la melena de un león en otro escarabeo del siglo VI-V a.C.⁵¹, lo que evidencia que era un conocido recurso para tratar vestidos y *leontes*.

Otro detalle iconográfico de interés es el gorro o casco puntiagudo, característico del mundo oriental, que parece proceder de la Corona Blanca o *atef* del Alto Egipto⁵². Este elemento de la indumentaria suele caracterizar a divinidades masculinas guerreras, en especial en figuras de bronce, como alguno de los conocidos *smiting gods*⁵³, entre los que cabe incluir a *Melqart*, que asimiló la forma de *smiting god* de los *Baal* y de *Reshef* con los que generalmente se confunde⁵⁴, cuyo gesto es de combate y triunfo⁵⁵. Este tocado se documenta igualmente en muchos cilindro-sellos de Ras-Shamra⁵⁶, localidad que debió jugar un papel esencial en la transmisión de mitos y esquemas iconográficos orientales al mundo fenicio⁵⁷, lo que explica su aparición en Chipre⁵⁸ y en Occidente⁵⁹, donde gorros puntiagudos

aparecen, por ejemplo, en escarabeos de Ibiza⁶⁰. Pero también aparece sobre la cabeza de las esfinges de los pixides nord-sirios hallados en Hasanlu, fechados hacia el 810 a.C.⁶¹ y con la forma apuntada y algo vuelta, en las cabezas de esfinge de un pixis de Nimrud⁶², utilizándose hasta fines del siglo VI a.C. en Chipre⁶³. Por ello, de este gorro cónico más o menos canónico existen muchos paralelos que dan idea de la amplia derivación que esta Corona de Egipto tuvo en ámbitos mediterráneos.

Pero este elemento tan generalizado ofrece en la placa de Medellín una forma peculiar con la punta recurvada hacia delante. Este detalle recuerda el gorro de una de las divinidades de Karatepe⁶⁴ y con la curva hacia atrás lo lleva uno de los guerreros de Tell Halaf⁶⁵. Igualmente, en el *rhyton* de Kition, del siglo XIII a.C., se ha representado a un héroe que lleva un gorro cuyas borlas pudieran relacionarse con la extraña curvatura del gorro de Medellín⁶⁶ y que caza un toro con una espada en la mano, por lo que pudiera considerarse un precedente del mito representado en la placa de Medellín M9. Este peculiar gorro puntiagudo también con borla lo lleva en un cuenco chipriota sólo el primer jinete⁶⁷, lo que parece ser un signo de distinción heroica o quizás real, que de nuevo aparece en un cuenco de Megiddo⁶⁸. También este detalle se aprecia en terracotas chipriotas de gran tamaño, como las de Ayia Irini⁶⁹ o algunas de Samos⁷⁰, bien fechadas a inicios del siglo VI a.C., y en la cabeza de estatua colosal procedente de Golgoi de la Colección Cesnola de inicios del siglo VI a.C.⁷¹ que posiblemente representa una divinidad o un rey cuyo gorro ofrece el extremo enrollado con dos borlas. Igualmente aparece en un

⁴⁷ H. Koch, *Persepolis. Glänzende Hauptstadt der Persepolis*, Mainz, 2001, fig. 155.

⁴⁸ W. Cullican, «Melqart representations on Phoenicians Seals», *Abr-Nahrain* 6, 1966, fig. 1.c-d y 2.

⁴⁹ J.H. Fernández y J. Padró, *Escarabeos del Museo Arqueológico de Ibiza (Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza 7)*, Madrid, 1982, n.º 42.

⁵⁰ Id., n.º 54.

⁵¹ Id., n.º 88.

⁵² Seeber, *op. cit.* (n. 3).

⁵³ O. Negbi, *Canaanite Gods in Metal*, Tell Aviv, 1976, lám. 16 s.; Seeden, H. 1980: *The Standing Armed Figurines in the Levant (Prähistorische Bronzefunde I,1)*, München, 1980.

⁵⁴ Bonnet, *op. cit.* (n. 12), p. 410.

⁵⁵ Yon, *op. cit.* (n. 23).

⁵⁶ P. Amiet, *Sceaux-cylindres en hématite et pierres diverses (Ras-Shamra-Ougarit IX)*, Paris, 1992, n.º 156-162, 166, 168, 292.

⁵⁷ E. Lagarce «Le rôle d'Ugarit dans l'élaboration du repertoire iconographique syro-phénicien du premier millénaire avant J.-C.», *Atti I Congresso Internazionale di Studi fenici e punicci*, Roma, 1983, p. 547-561.

⁵⁸ K. Hadjioannu, «On the identification of the Horned God of Enkomi-Alasia», Schaeffer, C.F.A. (ed.) *Alasia IV*, Paris, 1971, fig. 4.

⁵⁹ M. Almagro, «Un tipo de exvoto ibérico de origen orientalizante», *Trabajos de Prehistoria* 37, 1980, p. 247-308;

A.Mª. Bisi, «Le «Smithig God» dans le milieu phénicien d'Occident: un réexamen de la question», *Religio Phoenicia (Studia Phoenicia 4)*, Namur, 1986, p. 169-187.

⁶⁰ Fernández - Padró, *op. cit.* (n. 49), n.º 41, 42, etc.

⁶¹ O. W. Muscarela, *The Catalogue of Ivories from Hasanlu, Iran (University Museum Monograph 40)*, Philadelphia, 1980: n.º 226-230.

⁶² Barnett, *op. cit.* (n. 42), n.º S13.

⁶³ V. Karageorghis, *op. cit.* (n. 25), n.º 171-173, 182, 188.

⁶⁴ P. Matthiae, *Studi sui rilievi di Karatepe (Studi Semitici 9)*, Roma, 1963, lám. I, VI, XIX,2, etc.

⁶⁵ A. Moorgart, *Tell Halaf III*, Berlin, 1955: lám. 17b.

⁶⁶ V. Karageorghis, *Salamis in Cyprus*, London, 1969: fig. 76; W. Orthmann, *Der Alte Orient (Propiläen Kunstgeschichte 14)*, Berlin, 1975, lám. LIX.

⁶⁷ Markoe, *op. cit.* (n. 27), n.º Cy4.

⁶⁸ Markoe, *op. cit.* (n. 27), n.º n.º Is1.

⁶⁹ V. Karageorghis, *The Coroplastic Art of Ancient of Cyprus III. The Cypro-archaic Period Large and Medium Size Sculpture*, Nicosia, 1993, p. 87, fig. 13 y n.º 1524, 1566, 1509, 1028, 1010, 1727, 1016, etc.

⁷⁰ G. Schmidt, *G. Kyprische Bildwerke aus dem Heraion von Samos (Samos VII)*, Bonn, 1968, lám. 40,T1905, 44,T2504, 68,T419.

⁷¹ Karageorghis, *op. cit.* (n. 25), p. 108, n.º 171.

cuenco de Olimpia de taller nord-sirio o arameo a juzgar por su estrella central⁷²: un héroe joven con vestido largo y gorro cónico con el extremo recurvado como el gorro de Medellín lucha con su espada contra un grifo ayudado por su compañero barbado, armado de lanza y tocado con otro gorro con un largo apéndice que recuerda la borla del citado *rhyton* chipriota⁷³, por lo que esta escena podría interpretarse como *Melqart* y *Eshmun* matando animales maléficis, siguiendo el modelo mesopotámico de *Gilgamesh* y *Enkidu* luchando con *Humbaba*⁷⁴.

Este gorro o más posiblemente un casco recurvado hacia delante debió ser una prenda bien conocida en Oriente⁷⁵, pero también se puede comparar con algunos cascos arameos⁷⁶, frigios⁷⁷ y urárticos⁷⁸, cuya forma se copió en Grecia a partir de fines del siglo VIII a.C.⁷⁹. Algunas figuras tocadas con gorros o cascos cónicos recurvados hacia delante permiten apreciar cómo sería esta prenda en la realidad. Algunas asas de caldero en forma de genio o «sirena», consideradas urárticas o sirio-hititas y fechadas a fines del siglo VIII e inicios del VII a.C.⁸⁰, ofrecen este tipo de casco o gorro: una de Olimpia⁸¹, del primer decenio del siglo VII a.C.⁸², otra de Delfos⁸³, otra de Vetulonia, siempre con el apéndice hacia el interior del vaso⁸⁴ y dos janiformes de la tumba 79 de Salamina⁸⁵, donde las figuras de guerreros que decoraban los cubos de las ruedas llevan este mismo casco⁸⁶. A estos ejemplos hay que aña-

dir algunas pequeñas figuras de guerrero en actitud de *smiting god*. Una de Chipre se ha fechado a inicios del VI a.C.⁸⁷, aunque probablemente sea una centuria anterior, otra semejante con un casco de tipo corintio acabado en este apéndice procede de Larnaca⁸⁸ y el mismo casco lleva un guerrero de Amorgos, por desgracia muy roto⁸⁹, de la segunda mitad del siglo VIII a.C. Por ello es evidente que en la placa de Medellín M9 se ha representado un tipo de gorro o casco probablemente de origen nord-sirio pero perfectamente documentado en Anatolia, Creta y Chipre a partir del siglo VIII a.C.

El uso de este elemento también se atestigua en el Mediterráneo Occidental, donde lo lleva un héroe o divinidad que constituye el paralelo más cercano del personaje de la placa de Medellín A9. Un escarabeo de Ibiza de buena calidad montado en un anillo de plata del siglo V a.C. muestra una interesante escena mítica con un héroe con traje corto y un gorro como el aquí analizado que avanza sobre las olas del mar llevando a la espalda un escudo con umbo en forma de cabeza de león, en la mano derecha una cabeza cortada y en la izquierda un hacha doble y una rama de árbol⁹⁰; esta enigmática escena representa a un héroe o divinidad que, tras decapitar a un enemigo, atraviesa el mar, probablemente *Melkart* a juzgar por su escudo con umbo leonino. Otro escarabeo de jaspe verse ofrece un personaje tocado con el mismo gorro «frigio», con lanza, hacha doble y un escudo con umbo en forma de cabeza de león⁹¹, que ha sido relacionado con *Nergal-Melkart*⁹². Ambos escarabeos parecen representar la continuación de un mito narrado en otra pieza de Ibiza⁹³ que Cullican interpretó como *Baal-Seth* con cabeza teriomorfa luchando con un monstruo pisciforme⁹⁴, al que acabaría cortando la cabeza tal como evidencian las piezas anteriormente citadas. Este héroe o divinidad lleva siempre un gorro con la borla hacia atrás y, en la mano izquierda, un objeto que Cullican interpretó como una lanza⁹⁵, pero que más bien pare-

⁷² Lagarce, *op. cit.* (n. 57), lám. CXIII,5; Markoe, *op. cit.* (n. 27), n.º G3.

⁷³ Orthmann, *op. cit.* (n. 66), lám. LIX.

⁷⁴ W.G. Lambert, «Gilgamesh in Literature and Art: The Second and First Millennia», *Monsters and Demons in the Ancient Near East and Medieval World. Papers presented in Honor of Edith Porada*, Mainz, 1987, p. 44 s.; Ciafaloni, *op. cit.* (n. 5), p. 54.

⁷⁵ Para este tipo de cascos, véase T. Dezsö, 1998, *Oriental Influence in the Aegean and eastern Mediterranean Helmet Traditions in the 9th-7th Centuries B.C.: The Patterns of Orientalization (BAR International Series 691)*, Oxford.

⁷⁶ E. Akurgal, *Orient und Okzident*, Baden-Baden, 1966: fig. 122.

⁷⁷ J. Vokotopoulo, «Frygische Helme», *Archäologische Anzeiger*, 1982, p. 516.

⁷⁸ Dezsö, 1998, *op. cit.* (n. 75).

⁷⁹ Dezsö, *op. cit.* (n. 75), p. 30 s.

⁸⁰ E. Akurgal, *Urartäische und altiranische Kunstzentren*, Ankara, 1968, p. 37 s.

⁸¹ H.-V. Herrmann, *Die Kessel der orientalisierenden Zeit (Olympische Forschungen VI)*, Berlin, 1996, p. 35 s. fig. 10, n.º A5.

⁸² Akurgal, *op. cit.* (n. 80), p. 41, lám. 18.

⁸³ O. W. Muscarella, Greek and Oriental Caudron: a Review, en G. Kopcke – J. Tobumaru (eds.), *Greece between East and West. 10th-8th Century B.C.*, Mainz, 1992, lám. 1b.

⁸⁴ Id., lám. 21.

⁸⁵ V. Karageorghis, *Excavations in the Necropolis of Salamis III (Text)*, London, 1973, p. 103, figs. 20-21, láms. 244-245.

⁸⁶ Id., láms. 101-105.

⁸⁷ V. Karageorghis, *Ancient Cyprus Art in the Perides Foundation Museum*, Larnaka, 1985: n.º 215.

⁸⁸ F.W. Goethert, «Archäologische Funde aus Cypern», *Archäologischer Anzeiger* 49, 1934: fig. 27.

⁸⁹ K. A. Neugebauer, *Die minoischen und archaischen Bronzen (Katalog der statuarischen Bronzen im Antiquarium. Staatliche Museen zu Berlin I)* Berlin-Leipzig, 1931: 7-8, n.º 12, lám. 3.

⁹⁰ J. Boardmann, *Escarabeos de piedra procedentes de Ibiza*. Madrid, 1984, n.º 61.

⁹¹ P. Bordreuil, P. et alii, «Baalim VII », *Syria* 76, 1999, p. 268, n.º 57, fig. 53.

⁹² W. Cullican, *Opera selecta*, Göteborg, 1986, pp. 261-264.

⁹³ Boardmann, *op. cit.* (n. 90), n.º 73.

⁹⁴ W. Cullican, «Baal on a Ibiza Gem», *Rivista di studi fenici* 4, 1976, pp. 57-68.

⁹⁵ *Ibidem*.

ce una gran hoja sostenida sobre la cabeza del monstruo, equivalente a la rama que lleva el héroe en el escarabeo anteriormente citado. Este mismo personaje con gorro recurvado hacia delante aparece con la *bipennis* en la mano derecha y un objeto en la mano izquierda, probablemente también una rama, en un sello de Akko⁹⁶, en dos escarabeos de Tharros⁹⁷, en el chatón de un anillo de oro de Cartago en el que domina a un león sobre el que tiene su pierna izquierda⁹⁸ y, probablemente, en una navaja de afeitar de Cartago⁹⁹. Cullican indicó con acierto que este «Héroe de la *bipennis* y el gorro frigio» debía ser reconocido en el Mediterráneo Oriental y Occidental y lo consideró como un posible sincretismo de *Nergal-Melqart-Herakles*¹⁰⁰.

Sea cual sea la difícil interpretación de estas escenas, este «Héroe del gorro frigio», conocido por todo el Mediterráneo, parece ser el mismo personaje representado en la placa ebúnea de Medellín M9, cuya *leontea* evidencia que debe interpretarse como *Melqart*, el héroe mítico más característico del mundo fenicio. Su precedente pudiera ser el héroe persiguiendo con su arma a un toro del citado *rhyton* de Kition del siglo XIII a.C., tema repetido en vasos chipriotas posteriores¹⁰¹, representaciones que parecen constituir una primera versión del mito narrado en la placa de Medellín. Este mito se relaciona con el tema oriental del héroe luchando con animales que se generaliza en marfiles durante los siglos IX a VII a.C. y que pasó hacia mediados del siglo VIII a.C. a las copas chipro-fenicias de bronce, donde perduró hasta inicios del siglo VII a.C. Por ello, aunque el motivo del héroe luchando con el grifo tuvo gran éxito en Siria durante el I milenio a.C., su origen pudo ser chipriota, de donde habría pasado a Fenicia y Siria y, probablemente, a Occidente, adaptándose a diferentes contextos significativos, siempre de tipo mítico-simbólico. En todo caso, la placa Medellín M9, junto a las restantes representaciones míticas de los marfiles hispano-fenicios y de los relieves de Pozo Moro, confirma la riqueza mítica del

⁹⁶ W. Cullican, «The Iconography of Some Phoenician Seals and Seals Impressions», *Opera selecta*, Göteborg, 1986, lám. 5B; debe tenerse presente que la *bipennis* era el instrumento para sacrificar animales de gran tamaño, lo que da carácter sacrificial a estas escenas y al personaje representado.

⁹⁷ Id., fig. 14C.

⁹⁸ Id., fig. 14A.

⁹⁹ Id., fig. 14B.

¹⁰⁰ Id., p. 103.

¹⁰¹ V. Karageorghis, «Some Chypriote Painters of Bulls in the Archaic Period», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 80, 1965, fig. 13 y 14-15; id., *La céramique chypriote de style figuré. Age du Fer (1050-500 Av. J.-C.)*, Roma, 1974, n.º V.1 y V.2.

mundo fenicio del Mediterráneo Occidental, donde arraigaría una rica tradición mitológica oriental hoy sólo documentada por la iconografía.

Finalmente, no hay que olvidar las características flores de loto que ocupan totalmente el campo dejado por el toro y la figura principal. Este *horror vacui* asociado al gusto por las flores de loto, muy estilizados, puede considerarse como otra característica de algunos talleres fenicios como los de Samaria¹⁰² y los documentados en Fort Salmanasar en Nimrud¹⁰³, cuyo origen debe buscarse en las escenas de bosques de papiro características del arte egipcio que pasaron al repertorio fenicio¹⁰⁴, tema cultivado también en Occidente, como evidencian los lotos en el campo del peine de la Colina de Juno en Cartago, obra evidentemente de producción hispano-fenicia¹⁰⁵. Pero en el contexto narrativo en que aparecen dichas plantas, éstas no deben verse como un elemento meramente decorativo, sino como una referencia al paisaje mítico en el que se sitúa la escena narrada.

La interpretación de la escena: ¿Melqart y el Toro Celeste?

Para precisar el significado de la escena representada conviene tener en cuenta en primer lugar el contexto cultural tartésico en el que ha aparecido la pieza. El toro tuvo un importante papel en la mitología tartésica, por lo que, a pesar de su origen oriental, bien pudiera representar un mito local: toros aparecen en el mito de *Habis*¹⁰⁶ y es el elemento esencial del X de los Trabajos canónicos de Heracles¹⁰⁷, consistente en el robo del rebaño de estos animales del rey Gerión de Tartessos y su traslado a Grecia.

Sin embargo, la *leontea* del personaje induce a pensar que esta placa de Medellín M9 representa un *Trabajo de *Melqart*¹⁰⁸ en el que el «héroe-dios» da

¹⁰² Lagarce, *op. cit.* (n. 57), lám. CIV.2.

¹⁰³ M.E.L. Mallowan, *Nimrud and its Remains*, I-II. London, 1966: fig. 410, 420 s., 471; G. Herrmann, *The Small Collections from Fort Salmanasar. Ivories from Nimrud V*. London, 1998: n.º ND 9465, 10377.

¹⁰⁴ Markoe, *op. cit.* (n. 27), n.º E8, E9 y E13.

¹⁰⁵ Aubet, *op. cit.* (n. 2), pp. 62-63; sobre estos motivos en el ámbito hispano-fenicio, M.C. D'Angelo, «Motivi floreali e vegetali negli avori fenici di Spagna», *Egitto e Vicino Oriente* 6, 1983, pp. 107-132.

¹⁰⁶ Justino 4,44.

¹⁰⁷ Ph. Brize, «Herakles and Gerion (Labour X)», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* V, 1990: 73-85, n.º 2462-2512.

¹⁰⁸ El asterisco que acompaña este supuesto *Trabajo de *Melqart* indica que se trata de una reconstrucción «etimológica».

muerte a un toro, iconografía hasta ahora no documentada en la mitología fenicia. En efecto, *Melqart* asimiló la forma de *smiting god* de *Reshef* y de los *Baal*, con los que generalmente se confunde su gesto de combate y triunfo¹⁰⁹. Pero hasta ahora no se conocía una escena comparable en la mitología de *Melqart*, ni en la de *Baal*¹¹⁰ ni en la de ninguna otra divinidad o personaje mítico fenicio-cananeo. Este tema ni siquiera aparece en las representaciones de las puertas del santuario de *Melqart*-Heracles en *Gades*, ciclo iconográfico descrito por Silio Itálico¹¹¹ que incluía 10 episodios míticos de la divinidad, entre ellos la escena de su muerte¹¹². Sin embargo, es interesante que entre estos **Trabajos de Melqart* representados en *Gades* había luchas con animales, como el León de Nemea, y con monstruos, como Acheloo, que Tsirkin supone tendría forma de toro androcéfalo de acuerdo con la iconografía oriental¹¹³.

En la mitología oriental, el tema del héroe y el toro es un tema tópico frecuentemente representado en su iconografía, pero aun así raramente se representa la muerte del animal. La escena del héroe matando a un animal peligroso, como un león, aparece en Mesopotamia ya en cilindro-sellos del Periodo Dinástico Antiguo II¹¹⁴. En el Periodo Dinástico Antiguo III, el Hombre-Toro, que algunos autores plantean que pudiera tratarse de Enkidu¹¹⁵, el compañero de Gilgamesh, aparece representado matando a un toro¹¹⁶, tema que prosigue en la I Dinastía Babilonia¹¹⁷, en uno de cuyos sellos se ve a un héroe desnudo, ya con las piernas en la actitud característica que ofrece el marfil de Medellín, matando a un toro; aunque éste aparece boca abajo en una posición vertical muy forzada siguiendo la forma habitual de utilizar el campo del cilindro-sello.

Estas representaciones de la lucha del héroe, a veces con cabeza de toro, contra un animal, son una variante del «domador de animales» muy característica del «Estilo de Fara» y prosigue hasta la época

sargónica¹¹⁸. El héroe puede atacar un felino¹¹⁹ o liberar o agarrar un toro atacado por felinos¹²⁰, el héroe con cabeza de toro puede aparecer dominando a un toro¹²¹, pero la lucha de héroe matando al toro es excepcional y, cuando ocurre, suele tratarse de un toro androcéfalo tratado como un animal cualquiera¹²². Un cilindro sello acadio ya muestra al héroe matando a un toro¹²³ y otro a un búfalo¹²⁴, igual que un ejemplar acadio final de Cambridge¹²⁵ y otros de la colección Marcopoli¹²⁶ y del British Museum¹²⁷, pero la estructura de estas escenas es muy diversa, pues el toro siempre aparece en disposición vertical y el héroe nunca aparece apuntillando al animal. El tema se repite en el Periodo Paleobabilónico¹²⁸, piezas en las que el héroe ya levanta su pierna izquierda para dar más movimiento a la lucha¹²⁹. Pero ni los ejemplos de época asiria¹³⁰, entre los cuales uno presenta al héroe matando un caballo¹³¹ ni los aqueménidas¹³² ofrecen la estructura¹³³ y los gestos de la escena de Medellín. Todavía tiene menos que ver el héroe ante un toro representado en cerámicas micénicas de Enkomi¹³⁴ en las que aún puede advertirse un fondo estilístico micénico, como en un pequeño grupo de sellos sirios con escenas de tauromaquia de aparente influjo cretense¹³⁵, piezas que no ofrecen ninguna relación con la interpretación de la escena analizada. Ésta tampoco parece relacionada con una placa frigia con

¹¹⁸ P. Amiet, *La glyptique mésopotamienne archaïque*. Paris, 1980: lám. 64 s., 84 s.

¹¹⁹ E. Porada, *Corpus of Near Eastern Seals in North American Collections. The Collection of the Pierpont Morgan Library*, Washington, 1949, n.º 85E, 86, etc.

¹²⁰ Id., n.º 87, 140E s., etc.

¹²¹ Id., 159 s.; B. Buchanan, *Early Near Eastern Seals in the Yale Babylonian Collection*, Yale, 1981, n.º 413 s.

¹²² Amiet, *op. cit.* (n. 118), p. 1980: 137 s.

¹²³ Porada, *op. cit.* (n. 119), n.º 168.

¹²⁴ Id., n.º 169.

¹²⁵ Buchanan, *op. cit.* (n. 121), n.º 303.

¹²⁶ B. Teissiert, *Ancient Near Eastern Cylinder Seals from the Marcopoli Collection*, California, 1984: n.º 77 s.

¹²⁷ D. Collon, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum II. Cylinder Seals II. Akkadian, Post-Akkadian, Ur III Periods*. London, 1982, n.º 270.

¹²⁸ Porada, *op. cit.* (n. 119), n.º 354, 364, etc.

¹²⁹ Amiet, *op. cit.* (n. 118), lám. 111, n.º 1471.

¹³⁰ Id., n.º 747E.

¹³¹ Orthmann, *op. cit.* (n. 66), fig. 271.f.

¹³² Amiet, *op. cit.* (n. 118), n.º 815E; Buchanan, *op. cit.* (n. 121), n.º 673; Teissiert, *op. cit.* (n. 126), n.º 294-295; D. Collon, *First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East*. London, 1987: n.º 428.

¹³³ Orthmann, *op. cit.* (n. 66), lám. LIX.

¹³⁴ P. Dikaios, *Enkomi. Excavations 1948-1958*. Mainz, 1969: lám. 204-205.

¹³⁵ H. Seyrig, «Cylindre représentant une tauromachie», *Syria* 33, 1956, fig. 1-3 y 7; id., «Quelques cylindres syriens», *Syria* 40, 1982, lám. 21,1; D. Collon, «The Aleppo Workshop», *Ugarit-Forschungen* 13, 1981, fig. 6-7.

¹⁰⁹ Cullican, *op. cit.* (n. 94); Bonnet, *op. cit.* (n. 12), p. 410; Yon, *op. cit.* (n. 23).

¹¹⁰ A. Caquot, M. Szyner y A. Herdner, *Textes Ougaritiques I. Mythes et légendes*. Paris, 1974, p. 101 s.

¹¹¹ *Pun.*, III, 32-44.

¹¹² Tsirkin, J.B., 1981, «The Labours, Death and Resurrection of Melqart as depicted on the Gates of the Gades' Herakleion», *Rivista di studi fenici* 9, pp. 21-27.

¹¹³ Id., pp. 24-25.

¹¹⁴ H. Frankfort, *Cylinder Seals*, London, 1939, láms. Xj, Xib.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 65; W.H. Ward, *The Seal Cylinder of Western Asia*, Washington, 1910, p. 95 s..

¹¹⁶ *Ibidem*, lám. XIIb.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 171 s., lám. XXVg.

un ser de cuerpo humano y cabeza leonina que mata con la espada a otro ser mixto con cabeza de toro¹³⁶, representaciones que confirman la generalización de estos mitos por todo el Oriente.

Frankfort interpretó con dudas la escena del hombre y el toro como el pasaje de *Gilgamesh y el Toro Celeste*, *gud.anna*¹³⁷, que constituye uno de los cantos del más famoso poema del Oriente, cuyo esquema iconográfico podría corresponder a la placa de Medellín, pues la iconografía del «Señor de los animales», en especial si se asocia a los toros, se suele relacionar con *Enkidu*, como en el héroe que decora un pectoral de bronce hallado en el palacio de Hasanlu¹³⁸.

En la versión sumeria del poema¹³⁹, Inana pide a su padre Anu:

«Padre mío, manda el Toro Celeste contra el Príncipe, el Toro debe hacer frente al Señor, el Toro debe hacer frente al Señor, al Señor Gilgamesh, el Señor debe hacer frente al Toro». El Toro desciende y arrasa la hierba, el agua de ríos y canales y los árboles, pero faltan las líneas 76-80, que describirían la muerte del Toro a manos de Gilgamesh. La versión *neobabilonia* del poema narra con más detalle el episodio en los versos 115 y siguientes¹⁴⁰: «Anu escuchó las palabras de su hija Istar / y le confió el Toro Celeste. / Istar lo cogió y lo guió a la tierra. / Cuando el Toro Celeste llegó al país de Uruk, / comenzó a arrasar la hierba y el canal / (120) se acercó al río (Éufrates) / se sumergió siete veces en el río. / Al primer bufido del Toro Celeste se abrió una fosa / y cien hombres jóvenes de Uruk cayeron en ella. / A su segundo bufido, se abrió otra fosa / y otros doscientos hombres jóvenes de Uruk cayeron en ella. / Al tercer bufido, se abrió otra fosa / y Enkidu cayó en ella. Pero Enkidu salió de ella. / Enkidu afrontó al Toro Celeste y lo aferró por los cuernos. / El Toro Celeste se escupió en la cara su baba / y con su espesa cola le arrojó sus excrementos. / (130) Enkidu abrió la boca y dijo: / Habló así [a Gilgamesh]: / «Amigo mío, yo he visto el Toro Celeste / y mi fuerza [ha sido anulada], / yo quiero abatirlo, / yo [...] / yo quiero agarrar [al Toro Celeste por la cola], / quiero llenar [la tierra con su sangre] / (140) en [...]. / Entre los tendones de la nuca y los cuernos / introduce tu espada». / Enkidu afrontó al Toro Celeste / y lo cogió por su [espesa cola]; / [Enkidu lo sostuvo firme con] sus [dos manos] / y Gilgamesh, como un matador heroico, / [hirió al Toro Celeste con la mano] firme [y segura] / y le [introdujo] su espada entre los cuernos y los tendones de la nuca. / Cuando hubieron abatido al Toro Celeste, le extrajeron su corazón / (150) y lo depositaron delante de Shamash».

Este conocido episodio mítico ofrece una sugerente aproximación a la escena representada en el marfil metelinense. Pero aunque abre la atractiva

¹³⁶ Isik, , *op. cit.* (n. 26), lám. 16.a.

¹³⁷ *Op. cit.* (n. 114), p. 65.

¹³⁸ *Vid. supra*, (n. 115); O. W. Muscarella, *A Decorated Breastplate from Hasanlu, Iran (University Museum Monograph 39)*, Philadelphia, 1980, p. 12.

¹³⁹ Se ha seguido la versión de G. Pettinato, *La saga de Gilgamesh*, Milano, 1993, pp. 324-327.

posibilidad de interpretar en esta pieza la muerte del Toro Celeste a manos de Gilgamesh, dicha interpretación presenta serias dificultades. La principal es la falta de referencias seguras a Gilgamesh en el mundo fenicio del Occidente, aunque algunas escenas de Pozo Moro¹⁴¹, sin ser representaciones directas del poema de Gilgamesh como algunos autores han indicado¹⁴², confirman el conocimiento de este tipo de poemas mitológicos en el mundo orientalizante de Occidente, donde tuvieron que llegar, sin lugar a dudas, a través del mundo fenicio. Pero, además, el héroe o divinidad que mata al toro en la placa abúrne de Medellín viste una *leontea*, elemento propio de *Melqart*-Heracles desconocido en la iconografía de Gilgamesh. Por ello, sin pretender cerrar este complejo campo interpretativo, parece más lógico plantear que se trate de una escena mitológica de *Melqart*-Heracles, quizás contaminada por la tradición épica de Gilgamesh.

Estos mitos debieron llegar a través del mundo fenicio hasta Tartessos en el extremo Occidente, donde tendrían el mismo significado: el «héroe» divino en el acto de liberar al mundo de un ser maléfico, idea esencial de la cosmología orientalizante tartésica y del concepto ideológico de la monarquía sacra, pues a ella aluden, de manera más o menos directa, los pocos mitos tartésicos actualmente conocidos¹⁴³, así como la iconografía de la mayor parte de estas creaciones del artesanado fenicio hechas al servicio de las elites tartésicas.

En cualquier caso, tal como se ha indicado, la postura que ofrece el dios o héroe de la placa de Medellín M9 es característica del «héroe» en el acto de matar a un ser maligno, con la pierna izquierda adelantada, doblada y levantada y apoyándose para hacer fuerza con la derecha. Esta actitud de combate ya la ofrece el héroe, quizás *Melqart*, que mata un león en el mango de un espejo de Paleopaphos, aunque el héroe aparece con el codo alzado¹⁴⁴. Esta misma actitud estereotipada aparece en las numerosas escenas de *gryphomachia* de los marfiles y la metalistería fenicia, siendo un tema tópico por su evidente significado¹⁴⁵.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 175-176

¹⁴¹ Almagro-Gorbea, *op. cit.* (n. 9), p. 202.

¹⁴² J. M^a. Blázquez 1983, *Primitivas religiones ibéricas II. Religiones prerromanas*, Madrid, 1983, p. 24 s.

¹⁴³ M. Almagro-Gorbea, *Ideología y poder en Tartessos y el mundo ibérico*, Madrid, 1996.

¹⁴⁴ C. Descamps de Mertenfeld, C. 1954: *Inventaire commenté des ivoires phéniciens et apparentés découverts dans le Proche-Orient*, Paris, 1954: lám. LXXI,799-LXXII-798; Orthmann, *op. cit.* (n. 67), fig. 773b.

¹⁴⁵ J.-Cl. Courtois y E. Lagarcè, *Enkomi et le Bronze Final à Chypre*, Nicosie, 1986: 133-134; C. D'Albiac, «The Griffin Combat Theme», J. Lesley Fitton (ed.), *Ivory in Greece and*

En placas ebúrneas de Fort Salmanasar, el héroe, con barba o sin ella, mata a un grifo, pero siempre con el brazo alzado, no doblado hacia abajo como en Medellín¹⁴⁶. Igualmente, al grupo «Crown and Scale» pertenece un genio alado que mata a un león y un héroe que da muerte a un grifo¹⁴⁷. E. Lagarce ha analizado el esquema del héroe matando al grifo que constituye el modelo de donde se ha tomado el del héroe *taurómachos* de Medellín¹⁴⁸, pero éste ofrece una composición muy distinta de la que muestra el héroe, quizás Gilgamesh, matando un león representado en las copas de Cerveteri¹⁴⁹, esquema que, muy simplificado, ofrece el cinturón de Aliseda¹⁵⁰. También el héroe luchando con el grifo aparece en el cuenco del *Idalion* conservado en el Louvre¹⁵¹, en el que un héroe joven imberbe con faldellín levanta la pierna izquierda contra un grifo en terreno montañoso, mientras un genio tetráptero con gorro puntiagudo lucha contra un león, pero en ambos el antebrazo está siempre más alto que el codo; éste último personaje también aparece en el centro del cuenco de Kourion¹⁵² con figuras del héroe en la banda externa y ambos personajes aparecen juntos luchando con un grifo en el cuenco de Olimpia¹⁵³.

Dicho esquema parece proceder de la iconografía canónica del rey asirio que coge a un animal por el cuello e introduce su espada en el cuerpo, como en el bajorrelieve de Asurbanipal matando un león¹⁵⁴ y en otros ejemplos como los de Hasanlu¹⁵⁵, pero la acción se desarrolla sin doblar el codo ni alzar la pierna, por lo que responde claramente a un modelo como el representado en copas fenicias como la del *Idalion* de Chipre o la de Preneste¹⁵⁶ que no tienen nada que ver con el esquema de Medellín. Únicamente, la forma de coger el puñal tiene cierto parecido con un cilindro-sello considerado chipriota con influjos sirios de inicios del siglo XIV

the eastern Mediterranean from Bronze Age to the Hellenistic Period (British Museum Occasional Paper 85), London, 1992, p. 105-111; S.M. Cecchini, «Iconografía «fenicia»: ancora sull'eroe e il grifone», *Studi in honore di Sabatino Moscati*, Pisa-Roma, 1996, p. 591-607; etc.

¹⁴⁶ G. Herrmann, *Ivories from room SW'. Ivories from Nimrud IV*. London, 1992, lám. 49, n.º 240-241, lám. 49, n.º 241 y lám. 68, n.º 328.

¹⁴⁷ Id., *Ivories from room SW 37Fort Shalmaneser (Ivories from Nimrud IV)*, London, 1986, lám. 17,78-79 y lám. 18-19.

¹⁴⁸ Lagarce, *op. cit.* (n. 57), lám. 110.

¹⁴⁹ Id., lám. CXIV,1 y 3.

¹⁵⁰ Almagro-Gorbea, *op. cit.* (n. 1), lám. 24.

¹⁵¹ Markoe, *op. cit.* (n. 27), n.º Cy1.

¹⁵² Markoe, *op. cit.* (n. 27), n.º Cy8.

¹⁵³ Markoe, *op. cit.* (n. 27), n.º G3.

¹⁵⁴ H. Frankfort, *The Art and Architecture of Ancient Near East*, Harmondsworth, 1954, lám. 109.

¹⁵⁵ Muscarela, *op. cit.* (n. 61).

¹⁵⁶ Lagarce, *op. cit.* (n. 57), lám. 113,2 y 114,5.

a.C.¹⁵⁷ y otro paralelo, también prácticamente único, es la copa de bronce de Lataquía, que ha sido interpretada como una tauromaquia en la que un héroe descabella un toro mientras su compañero lo sujeta por las piernas o el rabo. En cualquier caso, es preciso valorar que la caza del toro era un símbolo real: un relieve de Asurnasirpal muestra al rey apuntillando a un toro desde su carro de guerra¹⁵⁸, escena que cabe relacionar con una placa ebúrneas del Tesoro de Ziwiye en la que un rey de estilo asirio, a pie, descabella con una lanza a un toro¹⁵⁹.

Pero aún resulta más complejo abordar la interpretación o identificación «literaria» de esta escena, tema difícil, pero interesante para comprender la evolución semántica de estas representaciones, sus relaciones con las tradiciones míticas y legendarias de Oriente¹⁶⁰ y los mecanismos de transmisión de estos esquemas mitológicos e iconográficos hasta el extremo Occidente.

Barnett¹⁶¹ interpretó la escena del héroe y el grifo como *Mot*, «el Guerrero», el *Danel* de los textos de Ras Shamra¹⁶², que en la *Leyenda de Aqhat* mata a *Šml*, «madre de las águilas», quizás un grifo. Pero Ciafaloni¹⁶³ prefiere plantear su posible relación con cuentos egipcios que circularían por Oriente, como el del ciclo *Inaro-Petubastis* que narra la lucha de *Inaro* con el grifo, al modo de la de *Set* contra la mítica serpiente *Apopfi*. Sin embargo, en contexto fenicio, estas escenas de *gryphomachia*, tan frecuentes en marfiles orientales y cuencos chipro-fenicios¹⁶⁴, es de suponer que pasaran a las leyendas del ciclo mitológico de *Melqart*, tal vez asociado a *Eshmun*, interpretados por los griegos como Heracles e Iolao, su amigo y compañero, tal como se han identificado en el juramento de Aníbal con Filipo V de Macedonia¹⁶⁵, que habría

¹⁵⁷ Vollenweider, *op. cit.* (n. 12), n.º 142; G. Falsone, «Nuove coppe metalliche di fattura orientale», *Vicino Oriente* 8,2, 1992, p. 86, fig. 1.

¹⁵⁸ R.D. Barnett, *Assirische Palastreliefs*, Prague, 1961, fig. 67 y 94.

¹⁵⁹ R.D. Barnett, *Ancient Ivories in the Middle East and adjacent Countries (Qedem 14)*, Jerusalem, 1982, lám. 38c.

¹⁶⁰ W.G. Lambert, 1987: «Gilgamesh in Literature and Art: The Second and First Millennia», *Monsters and Demons in the Ancient Near East and Mediaeval World. Papers presented in Honour of Edith Porada*, Mainz: 37-52.

¹⁶¹ *Op. cit.* (n. 42), p. 77.

¹⁶² J. B. Pritchard, *The Ancient Near East. I. An Anthology of Text and Pictures 6*, Princeton, 1973 (1958), p. 118 s; R. Labat, A. Caquot, M. Sznycer, M. Vieyra., *Les religions du Proche-Orient. Textes et traditions sacrés babyloniens-ougaritiques et hittites*, Paris, 1970, p. 378-379; P. Xela, *La terra di Baal*, Roma, p. 159 s.

¹⁶³ *Op. cit.*, (n. 5), p. 58 s.

¹⁶⁴ *Vid. supra*, n. 30 y 156.

¹⁶⁵ Polyb., VII, 9,2; M.L. Baré, *The God-list in the Treaty between Hannibal and Philip V of Macedonia: A Study in Light of the Ancient Near East Treaty Tradition*, Baltimore, 1983, p. 74 s.

recogido la tradición mítica de ambas figuras tan frecuentemente asociadas en este tipo de representaciones.

En los marfiles fenicios el héroe siempre usa lanza o espada larga ¹⁶⁶ y el brazo extendido o con el codo doblado hacia arriba, incluso cuando está en actitud de hundir una espada ¹⁶⁷, nunca hacia abajo, como en Medellín; lo mismo ocurre con las piezas de estilo sirio, de factura más tosca ¹⁶⁸.

La cronología de la placa de Medellín, fechada hacia el 600 a.C., hace que tampoco sea fácil encontrar paralelos tan antiguos para esta escena en la mitología griega conocida. Sin embargo, el tema del héroe y el toro se relaciona con dos conocidos mitos griegos de héroes que capturan y posteriormente sacrifican un toro: «Heracles y el Toro de Creta» y «Teseo y el Toro de Maratón», mitos que aparecen relacionados entre sí por algunos autores, seguramente ya en un momento tardío.

Heracles era el héroe «que aleja todos los males», el héroe civilizador por excelencia, lo que explica su popularidad ¹⁶⁹. Pero los Trabajos de Heracles tienen sus raíces en Oriente ¹⁷⁰, hecho confirmado no sólo por la *leontea* ¹⁷¹, sino porque su carácter de héroe civilizador y algunos de sus trabajos ofrecen claros precedentes orientales, tal como lo confirma la lógica hipótesis de Tsirkin de que los Trabajos de Heracles en el santuario de *Gades* eran en realidad los **Trabajos de Melqart* ¹⁷², cuyo carácter heroico explica su gran capacidad de sincretismo con divinidades orientales ¹⁷³, característica que ayudaría a comprender la escena de la placa de Medellín. En efecto, entre los Trabajos de Heracles de seguro origen oriental siempre se ha valorado el de la Hidra de Lerna y, más recientemente, el del León de Nemea ¹⁷⁴. Además, Heracles también se ha relacionado con el héroe mesopotámico Ninurta ¹⁷⁵,

pues Ninurta vence una serie de pruebas y lleva como trofeo una serpiente de 7 cabezas, un toro y un bisonte y, en algunos textos, un león «terror de los dioses», lo que evidencia su paralelismo y precedencia respecto a Heracles ¹⁷⁶.

Pero la placa de Medellín también apunta a que el mito de *Gilgamesh y el Toro Celeste* pudiera haber influido en el trabajo de Heracles y el Toro de Creta. En la mitología griega, el Toro de Creta es el séptimo trabajo de Heracles. Las primeras referencias escritas en Grecia de este mito son del siglo v a.C. ¹⁷⁷, por lo que es uno de los trabajos incluido en fecha más tardía entre los doce canónicos ¹⁷⁸ cuya fijación se atribuía a Peisandros de Rodas hacia el 600 a.C. ¹⁷⁹ y su documentación iconográfica es posterior a mediados del siglo vi a.C., lo que explica que no aparezca en la iconografía más antigua ¹⁸⁰, pues sólo se populariza entre el 520 y el 490 a.C., cuando se conocen más de 160 representaciones ¹⁸¹. Según algunos autores ¹⁸², este mito está relacionado con Pasife ¹⁸³, hija de Apolo y mujer de Minos, quien engendró al Minotauro de su unión con un Toro salvaje enviado a Creta por Poseidón como castigo. El animal destruía con su fiera las murallas de las ciudades ¹⁸⁴, arrasaba los campos con fuego ¹⁸⁵ y mataba al que encontraba ¹⁸⁶, lo que recuerda el mito del Toro Celeste mesopotámico y hace suponer que derive del mismo, pues, aunque en la

¹⁷⁶ Burkert, *op. cit.* (n. 169), p. 122.

¹⁷⁷ Píndaro, *Ol.* 10,27-30; *Akousilaos*, fr. 54, según Apolodoro, II,94.

¹⁷⁸ K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München, 1978, p. 103 s.; F. Brommer, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in der antike Kunst und Literatur*, Darmstadt, 1979, p. 30 s., n. 27.

¹⁷⁹ M. Davis, *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, 1988, pp. 129-135.

¹⁸⁰ K. Fittschen, *Untersuchungen zur Beginn der Sagen-darstellungen bei den Griechen*, Berlin, 1969.

¹⁸¹ K. Schefold, *Die Urkönige, Perseus, Bellerephon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München, 1988, p. 151.

¹⁸² Diod. 4,59,6; Apollodoro II,94-95; Hyg., *fab.* 30,8; Ov., *Met.* 7,433-434; etc.

¹⁸³ Πασιφάς ο *Pasiphae*, de *πασιφαέσσα, *omnibus apparet*, «la que se muestra de todas las maneras», es decir, la Luna, por lo que pudiera ser la *interpretatio* de una divinidad oriental como Istart o Astart, lo que confirmaría su relación mítica con el Toro Celeste. C. Porada, *Genealogical Guide to Greek Mythology (Studies in Mediterranean Archaeology 107)*, Jonsered, 1993, p. 37; a este respecto conviene recordar que la constelación de *Taurus* está protegida por Afrodita (Hyg. *Ast.* 2,21; Nonn. 33,287, 38,394; Man. 2,433 s.; cf. Porada 1993, p. 190).

¹⁸⁴ Claud., *Rap. Pros.* 2, *praef.* 33-34.

¹⁸⁵ Q. Smyrn. 6,236-240; *Anth. Pal.* 16,92.

¹⁸⁶ M. P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Berkeley, 1932, pp. 169 y 217; J. Schoo, *Heracles' Labors, Fact or Fiction?*, Chicago, 1969, pp. 6-8 y 39-44.

¹⁶⁶ Ciafaloni, *op. cit.* (n. 5), lám. XII y XIII.

¹⁶⁷ Herrmann, *op. cit.* (n. 147) y lám. 292; Markoe, *op. cit.* (n. 27), n.º Cy2.

¹⁶⁸ Herrmann, *op. cit.* (n. 147), lám. 71, n.º 316-319.

¹⁶⁹ W. Burkert, «Eracle e gli altri eroi culturali del Vicino Oriente», en C. Bonnet y C. Jourdain-Annequin (eds.), *op. cit.* (n. 11), p. 112-114.

¹⁷⁰ W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, 1979, p. 78 s.

¹⁷¹ Burkert, *op. cit.* (n. 169), p. 113; *vid. supra*, n. 11 s.

¹⁷² Tsirkin, *op. cit.* (n. 112).

¹⁷³ C. Bonnet, «Héraclès en Orient : interprétations et syncretismes», en C. Bonnet y C. Jourdain-Annequin (eds.), *Heracles. D'un rive a l'autre de la Méditerranée. Bilan et perspectives*. Bruxelles-Rome, 1992, p. 165 s.

¹⁷⁴ Hermary, *op. cit.* (n. 11); P. Amandry, «Héraclès et l'hydre de Lerne», *Bulletin de la faculté des lettres de Strasbourg* 8, 1952, pp. 293-322; *Vid. infra*, n. 175-176.

¹⁷⁵ J.S. Cooper, *The Return of Ninurta to Nippur*, Rome, 1978; J. van Dijk, *Le récit épique et didactique des travaux de Ninurta, du déluge et de la nouvelle création I*, Leiden, 1983.

versión más difundida del mito griego Heracles no mata al animal, sino que lo captura y lo lleva vivo a Euristeo, ofreciéndolo después en sacrificio a Hera¹⁸⁷, según otras versiones, lo llevó a Micenas y lo dejó libre¹⁸⁸, siendo Teseo el que más tarde lo apresó definitivamente.

Las primeras representaciones del episodio del Toro de Creta se inician a mediados del siglo VI a.C., copiando el esquema de los trabajos del Jabalí de Erimanto y del León de Nemea, así como del episodio mítico de Teseo y el Toro de Maratón¹⁸⁹, a veces relacionado y contaminados por el de Heracles y el Toro de Creta¹⁹⁰, ya que, según Diodoro¹⁹¹, el Toro de Maratón sería el mismo animal traído por Heracles de Creta, que, al dejarlo libre, se convirtió en una plaga para los habitantes de Maratón, por lo que Teseo lo capturó y lo sacrificó a Apolo o, según otras fuentes, a Atenea¹⁹². En todo caso, parece evidente que ambos episodios deben proceder de la misma fuente mítica y, además, sus respectivas iconografías están relacionadas y contaminadas. Pero es interesante que en alguna de las primeras representaciones de este mito, sólo conocido a partir de mediados del siglo VI a.C.¹⁹³, Heracles aparece matando al Toro, lo que se corresponde con la versión de *Akusilaos*, que es minoritaria pero parece más antigua¹⁹⁴, por lo que debe considerarse más próxima a su fuente oriental, probablemente chipro-fenicia, de la que también derivaría la escena de la placa de Medellín.

Algunos detalles de esta placa ebúrneas permitirían pensar en posibles influjos de representaciones en cerámica ática, pero éstas son claramente más tardías y un análisis detallado permite advertir que las semejanzas son más aparentes que reales. Las representaciones de Teseo y el Toro de Maratón parecen ser algo anteriores a las de Heracles y el Toro de Creta, aunque en muchas ocasiones es difícil saber de qué héroe se trata¹⁹⁵, salvo que Heracles lleve la *leontea*. La más antigua representación de Teseo parece ser una copa laconia del 550-540 a.C.,

pero el tema se generaliza en la cerámica ática sólo hacia el 520 a.C.¹⁹⁶. Sin embargo, entre las numerosas representaciones existentes, sólo se conocen dos ejemplos, ambos en vasos áticos de figuras negras tardías, en los que Teseo aparece atacando al toro con una espada, pues lo normal, como en la escena de Heracles y el Toro de Creta, es que el héroe aparezca persiguiendo al animal y, sobre todo, cuando lo sujeta y lo ata¹⁹⁷.

La semejanza con la iconografía de Heracles y el Toro de Creta es evidente. Se conoce una sola representación, en una hidria de figuras negras tardías, en la que Heracles ataca al toro con una espada¹⁹⁸, pero el arma la hunde en la testud del toro mientras éste le embiste a ras de tierra, no a modo de puntilla como en la placa de Medellín. Por ello, puede parecer quizás más próxima la representación de un ánfora de fines del siglo VI a.C. con Heracles a la izquierda obligando a arrodillarse al toro, que viene de la derecha, mientras Iolao contempla pasivo la escena¹⁹⁹. La composición de lucha de este vaso recuerda algo la escena de Medellín, así como por el árbol que ocupa el fondo, pero un análisis cuidadoso evidencia que la disposición del héroe y el animal son distintas en una y otra pieza y aún es mayor la diferencia en la metopa del templo de Zeus en Olimpia, donde Heracles ocupa el centro mientras golpea con la clava al toro que va hacia la derecha²⁰⁰, por lo que dicha composición ya no tiene nada que ver con la de Medellín.

Este héroe que lucha con un animal dañino, sea un toro, un león o un grifo, aunque esté representado con realismo, tiene siempre un sentido simbólico²⁰¹, simbolismo que debe hacerse extensivo a esta representación de Medellín. Como evidencia un análisis comparativo, el mito de Gilgamesh y el Toro Celeste ofrece algunas semejanzas notables con los mitos de Heracles y el Toro de Creta y de Teseo y el Toro de Maratón, en especial en sus versiones iniciales en las que el héroe da muerte al animal, como en la placa de Medellín. La esencia de este mito en su versión original estriba en que el héroe mata al animal, que es propiedad divina y que ha sido enviado como castigo por la divinidad, contra la voluntad de ésta para así liberar de la plaga a los hombres; pero como el animal es propiedad divina, como compensación entrega una parte de su carne a los dioses, con

¹⁸⁷ Brommer, *op. cit.* (n. 178), p. 31; Burkert, *op. cit.* (n. 169), p. 116.

¹⁸⁸ L. Todisco, «Heracles and the Cretan Bull (Labour VII)», *LIMC V*, Zürich, 1990, p. 59-67.

¹⁸⁹ C. Weber-Lehmann, «Theseus», *LIMC VII,2*, 1994, p. 922-955.

¹⁹⁰ Brommer, *op. cit.* (n. 178), p. 31, n. 27; id., *Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antike Kunst und Literatur*, Darmstadt, 1982, p. 27 s.

¹⁹¹ IV,59.

¹⁹² Paus., I, 27, 10.

¹⁹³ Brommer, *op. cit.* (n. 178), p. 31.

¹⁹⁴ C. Robert, *Die griechische Heldensage II4*, Berlin, 1921, p. 456 s.; Todisco, *op. cit.* (n. 188), n.º 2306.

¹⁹⁵ Todisco, *op. cit.* (n. 188), p. 66.

¹⁹⁶ Weber-Lehmann 1994: 936 s., *op. cit.* (n. 189), n.º 178-179.

¹⁹⁷ Id., n.º 176-177, 180 s.

¹⁹⁸ Todisco, *op. cit.* (n. 188), n.º 2306.

¹⁹⁹ Brommer, *op. cit.* (n. 178), fig. 21 a.

²⁰⁰ K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*, München, 1964: 139, fig. 169, 169a.

²⁰¹ Barnett, *op. cit.* (n. 42), p. 65-69.

lo que se instaura la idea del sacrificio a la divinidad, explicando así míticamente su origen. De este modo, el animal, perteneciente a la divinidad, puede ser aprovechado y comido por los hombres²⁰² y, al mismo tiempo, al entregar una parte a la divinidad, el héroe también establece las reglas de rendir los honores debidos a los dioses por medio del sacrificio, tal como señala Eurípides²⁰³. Por ello, aunque el Toro de Creta ha sido considerado como un «trabajo» de domesticación²⁰⁴, parece evidente que, al menos en su origen no lo era, pues el Toro, tanto en el mito de Heracles como en el de Teseo, era una plaga dañina consecuencia de un castigo divino, como en el mito oriental de Gilgamesh y el Toro Celeste (vid. *supra*) y, por extensión, en el mito del *Melkart y el Toro de la placa ebúrneas de Medellín.

Por ello el mito representado en la placa de Medellín M9 debe interpretarse como un héroe liberador del mal que domina a las fieras y que, al mismo tiempo, es civilizador, pues enseña a los hombres el sacrificio a la divinidad. Quienquiera que sea el personaje y el mito representado en esta placa, documenta un nuevo pasaje mítico del mundo tartésico orientalizador, mito que viene a sumarse al rico repertorio proporcionado por Pozo Moro²⁰⁵ y que evidencia la capacidad fenicia de transmitir hasta los últimos confines del extremo Occidente modelos míticos e iconográficos recreándolos al servicio de las creencias religiosas e ideológicas del mundo tartésico orientalizador.

Aunque en nuestro actual estado de conocimiento siempre será discutible precisar con seguridad de qué mito se trata, las semejanzas entre el mito de Gilgamesh y el Toro Celeste y el de Heracles y el Toro de Creta, el uso por el héroe de una *leontea*, el aparente precedente que pudieran representar el *rhyton* de Enkomi y las cerámicas chipriotas con el héroe cazando con su arma a un toro²⁰⁶ y la fuerte dependencia de la mayor parte de los Trabajos de Heracles respecto a los *Trabajos de Melkart* inclinan a considerar que el episodio mítico representado en la placa de Medellín debe considerarse como el de *Melkart y el Toro Celeste, episodio evidentemente inspirado en el de Gilgamesh y el Toro Celeste y que a su vez debió servir de modelo para el de Heracles y el Toro de Creta. Dicho mito se habría formado en el ámbito fenicio-chipriota del Mediterrá-

neo Oriental, quizás en Ras-Shamra, que tan importante papel parece haber jugado en la transmisión de los mitos mesopotámicos al mundo mediterráneo²⁰⁷, pero también parece lógico suponer que la adaptación se produjera en la costa de Siria o en Chipre (vid. *supra*). En esta isla, ya en la Edad del Bronce, se documentan escenas del héroe luchando con el grifo o, incluso, enfrentándose a un toro en el *rhyton* de Enkomi y otros vasos del Chipriota Arcaico²⁰⁸, que pudieran ser el precedente de la escena de Medellín; además, los cuencos chipro-fenicios evidencian la representación de mitos orientales adaptados al ciclo de *Melkart* y, en algunos lugares, como Golgoi, es evidente la capacidad plástica para recrear con gran originalidad la escena de Heracles y los Toros de Gerión²⁰⁹, por lo que resulta evidente el importante papel de esta isla en la recreación y transmisión de la mitología fenicia.

En todo caso, estas escenas iconográficas deben verse como resultado de la confluencia de diversos planos paralelos. Uno puede considerarse el narrativo tradicional, relacionado con cuentos y leyendas que circularían por Oriente y que los contactos coloniales contribuirían a difundir por todo el Mediterráneo. Otro sería el plano mítico y de las creencias, pues dichas narraciones, seguramente de tipo épico, responderían a un fondo originariamente religioso, contribuyendo a la asimilación y conformación de las creencias y mitos correspondientes. Finalmente, otro plano sería etiológico, pues el héroe se identificaría con el «Héroe Real», imagen y símbolo del Rey como liberador del mal, con un marcado carácter benefactor y apotropaico, función que explica la perduración de esta iconografía hasta el palacio de Darío en Persépolis²¹⁰, última manifestación de este esquema milenario.

Por ello, no es difícil comprender que este mito, que cabe denominar de *Melkart y el Toro Celeste por sus analogías con el conocido mito oriental del que parece proceder, llegara hasta Tartessos a través del mundo colonial fenicio. Su capacidad semántica permitiría su asimilación a las narraciones míticas tartésicas, hoy perdidas, de las que las fuentes clásicas han transmitido escasos pero seguros testimonios²¹¹. Pero las características de estos mitos orientalizantes obliga a considerarlos relacionados y

²⁰⁷ Lagarce, *op. cit.* (n. 57); Falsone 1992, *op. cit.* (n. 157), fig. 1.

²⁰⁸ Vid. *supra*, (n. 66 y 206).

²⁰⁹ Karageorghis, *op. cit.* (n. 25), n.º 192.

²¹⁰ M.C. Root, *The King and the Creation of an Iconography of Empire (Acta Iranica 3)*, Teheran, 1979, p. 303 s.; H. Koch, 1992, *Es kündet Dareios der König...*, Mainz, 1992; Ciafaloni *op. cit.* (n. 5), pp. 63-64.

²¹¹ Str. III,1,6; Justino, 4,44.

²⁰² Burkert, *op. cit.* (n. 169), p. 119 s.

²⁰³ Herak. 850 s.

²⁰⁴ Fr. Bader, «Les travaux d'Héraklès et l'idéologie tripartite», Bonnet, C. – Jourdain-Annequin, C. (eds.), *op. cit.* (n. 11), p. 18; Schefold, *op. cit.* (n. 181), p. 151.

²⁰⁵ Almagro-Gorbea, *op. cit.* (n. 9).

²⁰⁶ Karageorghis, *op. cit.* (n. 101), p. 13 s.; id., *op. cit.* n. 66, fig. 76; Orthmann, *op. cit.* (n. 66), lám. LIX.

derivados de mitos fenicios llegados hasta Occidente ²¹², cuya existencia documentan con toda seguridad los relieves de Pozo Moro ²¹³ y, de manera más fragmentaria pero no menos interesante, estos modestos marfiles hispano-fenicios.

CONCLUSIÓN

Este avance del estudio de los marfiles orientalizantes de Medellín ha parecido oportuno darlo a conocer en este volumen que conmemora el 75 aniversario de la revista *Archivo Español de Arqueología*, pues en ella Antonio Blanco Frejeiro, hace ya casi 50 años, publicó su «Orientalia II» (vol. 33, p. 3-43), llamando la atención y renovando el interés por estos materiales tan característicos del mundo orientalizante de la Península Ibérica.

En efecto, el análisis realizado de esta pequeña placa ebúrneas de Medellín plantea una serie de sugestivas conclusiones. En primer lugar, *resulta evidente la importancia de la eboraria en el proceso colonial y aculturador del mundo orientalizante de la Península Ibérica*, tal como ya intuyó Blanco en los trabajos citados. Las más de 250 piezas ebúrneas actualmente conservadas, cifra que sin duda se incrementará en el futuro, constituyen uno de los más ricos documentos existentes para analizar el proceso de desarrollo del Extremo Occidente del mundo conocido en la Antigüedad.

Pero para aprovechar este material es preciso dejar atrás tópicos y esquemas apriorísticos sobre el carácter meramente decorativo del arte y de la iconografía fenicia, ya que *la iconografía es el mejor documento existente para conocer la religión, la sociedad y la mentalidad del mundo colonial hispano-fenicio y del mundo orientalizante tartésico*. Aunque hasta ahora se ha desaprovechado a pesar de su interés, el análisis de los motivos, de su significado y de su selección intencionada evidencia un lenguaje perfectamente estructurado y comprensible, no meramente decorativo como algunos han mantenido, si bien, como toda lengua, requiere descifrar previamente su vocabulario y su sintaxis, con estudios formales y «filológicos» rigurosos, cuya ausencia ha impedido hasta ahora su debida comprensión.

En este sentido, aún cabe añadir algo respecto a la difusión en Hispania de mitos fenicio-púnicos. Los motivos iconográficos fenicios poseían un significado plenamente comprensible no sólo para los fenicios, sino que también fueron comprendidos por los

²¹² Tsirkin 1981, *op. cit.* (n. 112); Bonnet, *op. cit.* (n. 12), p. 210 s.

²¹³ Almagro-Gorbea, *op. cit.* (n. 8).

tartésios. De aquí se deduce un hecho todavía más importante hasta ahora nunca bien valorado: *Tartessos asimiló la mitología fenicia como Etruria asimiló la mitología griega, hasta el punto de que del mismo modo que la mitología etrusca se considera «clásica», la mitología tartésica debe considerarse «semita»*. Esta conclusión se confirma al observar cómo la iconografía fenicia resulta siempre coherente con los contextos tartésicos en los que aparece, tal como evidencian marfiles ²¹⁴, broncees ²¹⁵ y joyas ²¹⁶ y como evidencian con toda seguridad los relieves de Pozo Moro ²¹⁷. Ello es consecuencia de que, igual que gracias al influjo griego la religión y la iconografía etruscas acabaron por constituir parte del mundo «clásico», gracias al influjo fenicio, la religión y la iconografía tartésicas pueden incluirse en el mundo «semita» y ser analizadas desde esta perspectiva. Aunque este fenómeno no alcanzara tanta trascendencia, es fundamental para comprender la colonización fenicia en Occidente, la aculturación tartésica y su mundo ideológico e, incluso, para una visión global de los procesos generales de asimilación y cambio del mundo mediterráneo en la Antigüedad, pues permite comprender mejor, desde una perspectiva antropológica más amplia, los procesos de aculturación orientalizante y de helenización de la Italia prerromana.

Un último aspecto de interés de esta placa de Medellín M9 es que confirma de nuevo la estrecha relación de *Melqart* con Heracles. Aunque el tema es conocido hace mucho tiempo, el análisis de esta placa parece documentar que el «VII Trabajo de Heracles», el del Toro de Creta, tuvo su origen en un «*Ciclo de *Melqart*» hace años identificado por Tsirkin ²¹⁸, pues dicho trabajo sería una trasposición bastante literal de un «*Trabajo de *Melqart* dando muerte al Toro Celeste», cuyo significado último sería explicar la institucionalización del sacrificio a la divinidad.

Aunque estos análisis y conclusiones aquí expuestos sin duda deberán ser revisados, esta pequeña placa ebúrneas de Medellín M9 evidencia una vez más el interés de la eboraria hispano-fenicia si se profundiza en el camino hace tantos años intuido por Antonio Blanco en su artículo «Orientalia» publicado en *Archivo Español de Arqueología*.

²¹⁴ Vid. supra, n. 2.

²¹⁵ J. Jiménez Ávila, *La toreútica orientalizante en la Península ibérica* (Biblioteca Archaeologica Hispana 16). Madrid, 2002.

²¹⁶ M. Almagro-Gorbea, «La orfebrería orientalizante». *La orfebrería en la Península Ibérica* (Revista de Arqueología, Extra 4). Madrid, 1989, p. 77 s.; G. Nicolini, *Techniques des ors antiques. La bijouterie ibérique du VIIe au IVe siècle*, Paris, 1990, p. 533 s.

²¹⁷ Almagro-Gorbea, *op. cit.* (n. 8).

²¹⁸ Tsirkin 1981, *op. cit.* (n. 112).