

LOS PRÍNCIPES ESCULPIDOS DE PORCUNA (JAÉN): UNA APROXIMACIÓN DE LA NATURALEZA Y DE LA HISTORIA (*)

Por Ricardo Olmos

Instituto de Historia, CSIC Madrid

RESUMEN

Bajo una nueva luz se presenta en este texto una interpretación iconológica del programa escultórico ibérico del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Naturaleza e historia –bajo la forma de la memoria heroica– se dan cita en esta representación simbólica del poder del grupo aristocrático familiar y de su espacio en el *oppidum*.

Summary

Under a new light, this paper offers an iconological interpretation of the sculptural program of Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). In this representation about an aristocratic Iberian family, nature and history are closed intertwined. Both the *oppidum* and its territory are represented under the formula of the heroic memory.

EN ningún otro lugar de la antigua Iberia hallamos la riqueza y diversidad de seres y de imágenes esculpidas como la que nos ofrecen los grupos del Cerrillo Blanco de Porcuna (BLANCO, 1987, 1988 a, 1988 b; GONZÁLEZ

(*) Trabajo realizado dentro del proyecto de investigación del MEC, «Animales y plantas en las religiones del antiguo Mediterráneo: Iberia y Grecia» (BHA2002-00844).

Agradezco la amable acogida y las facilidades continuas para estudiar las esculturas del Cerrillo Blanco de Porcuna que me ha ofrecido el director del Museo de Jaén, Dr. José Luis Chicharro.



Figura 1.—Águila con las alas desplegadas. Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Museo de Jaén.

NAVARRETE, 1987; NEGUERUELA, 1990). La acumulación y abundancia, la variedad, el movimiento, la vitalidad de lo que se nos muestra habla, ante todo, de poder y de naturaleza o, si se quiere introducir la vieja y pregnante palabra griega, de *physis*: de lo que surge con vigor, de lo que brota y engendra, de lo que se contrapone y lucha, de lo que se reclama a sí mismo con voz individual y diversa, de lo que tiende a su expresión plena y perfecta (OLMOS, 2002). Animales familiares y fabulosos de la tierra, del cielo, del mundo subterráneo, del campo arable y de la montaña inhóspita; la planta maravillosa, que no existe sino en el jardín divino; guerreros y héroes en sus mejores atuendos, en la cumbre de su esplendor y de su gloria o en el abismo más profundo de su derrota y de su muerte; jóvenes, varones y mujeres que necesitan mostrarse en la elegancia manifiesta de su vida superior, esforzada o serena según status y edad, pero siempre, adecuada y natural. Ese cúmulo asombroso de signos y expresiones diversas es lo que manifiesta Porcuna, desde una primera y aún informe impresión. Todo ello y aun mucho más.

Pero es preciso, antes de seguir adelante, definir en el tiempo ibérico estos grupos. Una aproximación estilística, que tiene en cuenta la respuesta propia y creativa a fórmulas griegas, nos permite situar estas esculturas en

la segunda mitad del siglo V a. de C. Así lo propone Pilar León, en finos estudios que enriquecen nuestra mirada (LEÓN, 1998, 2003).

Surge entonces una pregunta inmediata: ¿se debe esta multiplicidad de imágenes a una suma de monumentos diversos, diferentes, autónomos, acumulados o erigidos sucesivamente en el lugar? ¿O responden, por el contrario, a un proyecto único originario, quedando desde el inicio tramados por una unidad de concepción y de programa? Es difícil dar una respuesta segura a una u otra de estas dos propuestas. Tal vez ninguna de las dos opciones nos ofrezca, por sí sola, la adecuada salida.

Cabe una tercera posibilidad, abierta a su vez a variaciones diversas: aceptar, por ejemplo, cómo diversos grupos escultóricos, que responden a sucesivos encargos singulares del grupo en el poder, se van acumulando, en un margen no muy amplio de tiempo, en un espacio reservado al ámbito de representación de los príncipes; y, cómo enseguida, van tejiendo entre ellos unos lazos sutiles, un diálogo que los integra y articula –y los contrasta– dentro de una cierta unidad superior, de un organismo. Pues también las esculturas poseen cierta autonomía, como un ser vivo, como un ser social y natural. ¿Se unirían tal vez a través de unos relatos en torno al poder de la familia o casa del príncipe y a la naturaleza? ¿La coherencia de sentidos se hace progresivamente, a través de la paulatina acumulación de imágenes y de la relación cultural que se establece con ellas? ¿Competen entre sí unas imágenes con otras? ¿Más allá de unidades, de grupos, de conjuntos, podremos hablar hoy de nexos, de intersticios, de relaciones entre las diversas esculturas? ¿No es decisiva aquí la impronta de la tradición artesanal, de los talleres que esculpen los grupos y transmiten su lenguaje y su estilo? Una tradición tejida con normas heredadas, con códigos de representación y, sobre todo, con reminiscencias de otros lugares y otras épocas.

Es difícil decidir y jerarquizar estas posibilidades entrecruzadas desde nuestra escasez de datos contextuales. Prácticamente disponemos sólo de una muchedumbre de piezas fragmentarias, sometidas ya en la misma antigüedad ibérica a una destrucción masiva y sistemática. Debieron durar poco –en torno a dos generaciones, tal vez– en su estado y en su lugar originario de mostración. Hablamos, por ejemplo, de un período de vida de unos cincuenta años, de mediados del siglo V a. de C., hasta aproximadamente, los primeros años del IV (NEGUERUELA, 1990, págs. 21-23). Ciertamente, las esculturas, inmenso programa propagandístico, no han sido indiferentes a la coetánea transformación social ibérica (RUIZ y MOLINOS, 1993, pág. 261).

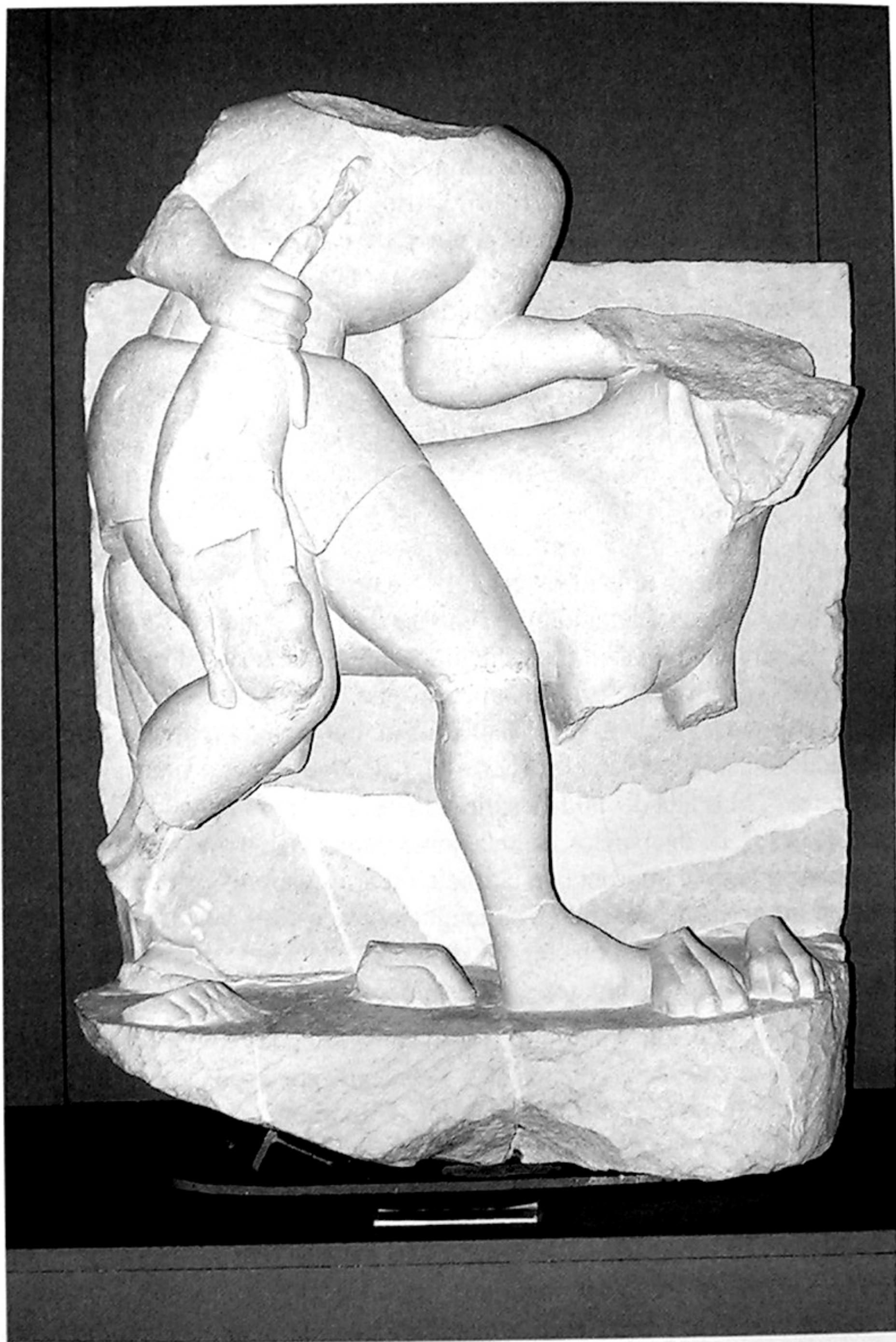


Figura 2.—Joven cazador, con liebre y mastín. Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Museo de Jaén.

Suscitan pasiones, proyectan y magnifican disputas de los hombres, intervienen en la vida cotidiana del *oppidum*. Entendemos que surja entonces una necesidad de destruir, un impulso a eliminar violentamente la memoria. Sobre todo se anulan con saña los rostros humanos, machacándolos, privándoles de mirada, de boca y oídos, es decir, de percepción y de aliento, de individualidad, de nombre, de atributos aristocráticos. Principalmente concentra el rostro la memoria. Pero también apenas hay rodillas de varones, portadoras un día de movimiento heroico, de vigor, de vida.

Con posterioridad a este episodio terrible, en esta misma época ibérica, la mayoría de los fragmentos destrozados es reunida y piadosamente oculta en una zanja dentro del ámbito de una antigua necrópolis orientalizante del siglo VII a. C. (NEGUERUELA, 1990, págs. 21-23, RUIZ Y MOLINOS, 1993, pág. 209). Alguna otra pieza se reutiliza también en las nuevas tumbas del siglo IV. Todo ello –destrucción violenta, primero, ocultamiento cuidadoso, después– hablaría en favor de una percepción de estas esculturas como tal conjunto: por quienes lo destruyen, para quienes los grupos representados constituyen un enojoso lugar común de memoria (NEGUERUELA, 1990, lám. XLVII); pero enseguida, también, por quienes lo conservan, que buscan mantener una cierta unidad de depósito para los grupos originarios, como si un efectivo lazo sutil los hubiera unido y aún los uniera. Este segundo acto refuerza incluso y amplía los vínculos primeros. Se reúne el recuerdo de los antepasados, los inmediatos y los que les precedieron, para quienes el tiempo no es sucesivo y diferente sino ya común. Las esculturas pasan a formar parte de una unidad mayor, la que otorga el ámbito unificador de la muerte. Los héroes de ayer, sus miembros dispersos –y con ellos también las imágenes fragmentarias de la naturaleza, de la que son inseparables– se reúnen con los antepasados, los personajes enterrados sobre el Cerrillo Blanco, al menos dos siglos antes, en la necrópolis orientalizante (RUIZ, 1997, págs. 65-66). Un dato, veremos, sin duda relevante para nuestra interpretación. Ocurre posiblemente un movimiento piadoso, comparable a la recuperación épica del cadáver del guerrero, muerto en el campo de batalla: es norma sagrada, es deber enterrarlo. De este modo las esculturas han podido funcionar como un doble del ser humano, del espacio y el tiempo del príncipe. Mantienen la sombra de la vida hasta en su destrucción.

La intención de quienes hoy estudiamos estos grupos es hallarles una coherencia, reunir, integrar lo disperso, relacionarlo, mostrarlo, tratar de entenderlo y explicarlo. Las propuestas anteriores hablan de esa necesidad

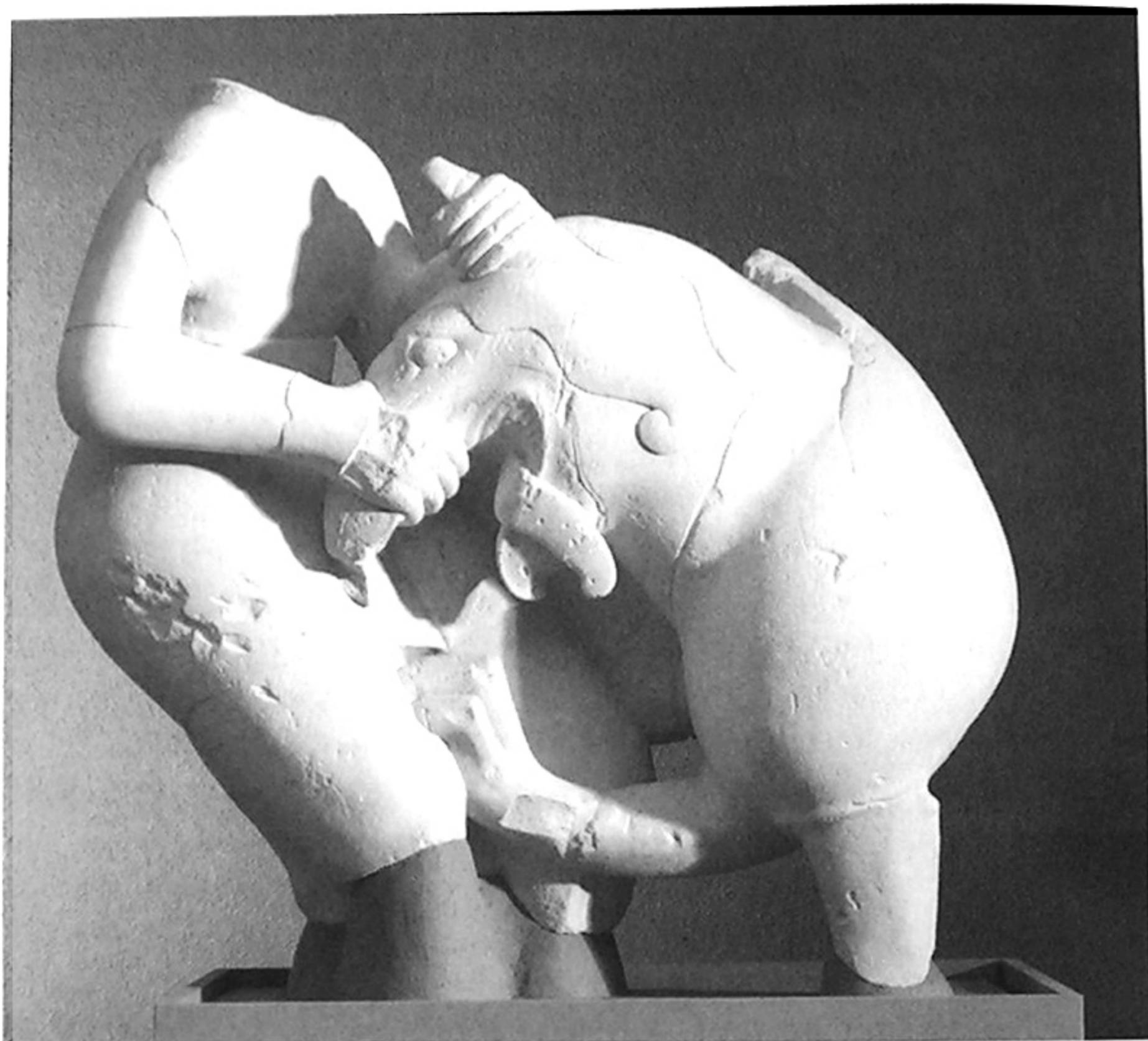


Figura 3.—Varón luchando con grifo. Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Museo de Jaén.

de coherencia, de ese deseo de hallar un relato unificador para toda esta desbordante riqueza. Yo creo que ese rasgo unificador existe, que es innegable. Pero cabría incluso otro último planteamiento algo diferente. Pensemos que esa coherencia no sea otra cosa que un prejuicio, una necesidad de nuestra mirada moderna. Que el caos, la fragmentación de pensamiento existiera por encima del supuesto orden —o incluso dentro de él— y que las discontinuidades se expliquen mejor que una forzada unidad. A estas contradicciones, a estas formas de narración estamos habituados los que rastreamos en las historias míticas del pasado antiguo, de Grecia y de Roma, y —ahora— por qué no, analógicamente, del mundo ibérico. En realidad jamás nos es dada a conocer una historia seguida, articulada, de la vida y hazañas de tal dios o tal héroe. No la encontramos en los autores antiguos, salvo cuando llegamos a los compiladores más tardíos, que son eruditos, como nosotros. Los mitos

son contradictorios, no existe una narración continua coherente, continua, completa. Actúan como nuestras palabras cotidianas, cuyos sentidos continuamente se rehacen y divergen. Pudieron también ser aquellos fragmentos dispersos de Porcuna, herencias ellos mismos del pasado, reconstrucciones ibéricas y, como tales, sujetas a las divergencias. ¿Por qué exigirles entonces esta unidad a unos relatos, a unos mitos que parecen evitar constantemente la historia continua? Hemos de tener presente esta posibilidad de saltos bruscos, de contradicciones, de discontinuidades, de rupturas en un programa del que desconocemos su contexto preciso.

Pero lo que vamos a hacer ahora es actuar de compiladores y buscar la mayor riqueza de vínculos posibles. Seguimos ocupándonos hoy en relacionar miembros dispersos como hicieron en su día Juan González Navarrete, que recuperó felizmente la mayoría de los fragmentos del monumento y ya en una gran medida los asoció, y, después, Iván Negueruela, quien con suma atención y cuidado se centró especialmente en los grupos de guerreros (GONZÁLEZ NAVARRETE, 1987, NEGUERUELA, 1990). Solo tras haber reunido estos autores los *disiecta membra* podemos combinarlos y asociarlos hoy por temas. Los exponemos en una sala, jugamos con sus posibilidades narrativas en una exposición. Tratamos así, esforzada, paulatinamente, de darles coherencia. Todo ello implica el riesgo de las hipótesis, de las rectificaciones, de las nuevas lecturas. Nos introduce en la tensión inagotable de la inquietud, de las búsquedas.

Comencemos ya con algún ejemplo que nos permita aproximarnos a algunas de las relaciones entre los grupos, a sus articulaciones, a sus semejanzas y a sus diferencias. Entre los altorrelieves constituyen una indudable agrupación, por estilo, por técnica de talla y por tema, las dos estelas de los jóvenes cazadores (fig. 2) junto con una tercera con un motivo de pugilato (NEGUERUELA, 1990, láms. XLI, XLVI; LEÓN, 1998, láms. 61-62). En los tres casos, la escena destaca sobre un fondo, que subraya, unívocamente, su frontalidad. Sobre él se despliega, en cada caso, una única escena, una única hazaña. Este, creo, es el único punto de vista posible: mostrativo, enfático. En los tres casos, además, la cabeza de los personajes se independiza del fondo, surge por encima de él, logra el volumen completo, asume individualidad perfecta para mostrarse. Y, a través de su mirada frontal, se dirigen al espectador con quien dialogan desde su esfuerzo heroico. Nuestra única función es reconocerlos en su valía, en su superior condición.

Dejemos ya de lado el grupo con el certamen del pugilato, que muestra la educación del joven aristócrata en un ejercicio de habilidad y de palestra, no solo de fuerza bruta: uno trata de voltear al otro, poniéndole la zancadilla; en la inseguridad éste se agarra del cinturón del adversario. Si uno cae podrá también hacerlo el otro. La lucha está indecisa. Ambos varones nos miran, pues su acción es para ser mostrada: desgajada de su acción (otra constante de Porcuna), su mirada reflejamente es la nuestra: «veo porque me ven; me miran porque miro y les atraigo con mi mirada».

Pero detengámonos ahora en las dos estelas de los cazadores. En ambos ejemplos un cuadrúpedo –un gran perro en un caso– acompaña en su triunfo al joven, que camina con ímpetu hacia la derecha ostentando su éxito en la caza: una descomunal liebre en el primer ejemplo (fig. 2); dos hermosas perdices, por el pico unidas, en el segundo. Los jóvenes caminan impetuosos, lo que subrayan bien las poderosas piernas en movimiento. La parte superior del cuerpo se torna de frente y se muestra al espectador. En el primer relieve el perro es un gran mastín sobresaltado, que gira su cabeza y entrelaza su impaciencia al paso y ritmo del amo. El animal responde física y psicológicamente a la actitud del joven, participa en su triunfo.

Matices y rasgos estilísticos asocian ambos relieves al famoso grupo del guerrero vencedor junto a su caballo (NEGUERUELA, 1990, láms. XVIII-XXII; LEÓN, 1998, lám. 58). El caballo acompaña –también hacia la derecha: ¿dirección del triunfo en Porcuna?– a su señor. Sirve de fondo y respaldo a su figura. Gira su cuerpo para resaltar y envolver la acción del guerrero, pues es cómplice en su hazaña. Sus patas delanteras se levantan y ayudarán a aplastar al enemigo, caído sobre tierra, que trata de evitar a la vez al guerrero vencedor –en vano ya, pues le ha clavado la lanza, que le atraviesa el pecho– y la amenaza inminente del caballo. Hay en las dos estelas y en este grupo una similar concepción tectónica y espacial. Pero resalta sobre todo la complicidad del animal envolvente con la acción humana. Cada uno desde su comportamiento propio, más sosegado y noble en el caballo, más impaciente en el perro. El mastín del cazador de la liebre abre, desalentado, su inmensa boca, para que la admiremos poblada de dientes: en el fondo hace lo mismo que su amo, desde su virtud y desde su *ethos* o cualidad singular. El triunfo del varón se contrasta y se resalta a través de la actitud animal. Prácticamente todo Porcuna puede leerse desde esta clave: la vinculación, el diálogo entre la naturaleza y el poder aristocrático. Aquella delinea la acción humana.



Figura 4.-Guerrero triunfante. Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Museo de Jaén.



Figura 5.—Mujer con serpiente sobre el hombro. Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén).
Museo de Jaén.

Los tres grupos, pues, se relacionan íntimamente. Denotan una intención común, una vinculación sutil. Y, sin embargo, hemos de subrayar también el lenguaje de las divergencias. Hay, por ejemplo, una diferente concepción del movimiento entre el portador de las perdices y el cazador de la liebre (LEÓN, 1998, págs. 95-96). Este segundo camina más impetuosamente. Cada parte de su cuerpo se llena de movimiento propio: las piernas, dobladas por las rodillas juveniles, los anchos muslos, vigorosos, la estrecha cintura, muy ceñida, el torso girado bruscamente de frente, el rostro hoy perdido, que nos miraría, la mano segura que agarra la gran liebre, la otra mano –la izquierda– que acaricia al mastín que le acompaña, cómplice de la caza. En este grupo percibimos el ímpetu de cada parte y cada miembro en su mostrarse y en su acción. Tenemos que recorrerlo analíticamente. Por el contrario, el movimiento, la correspondencia de los miembros del cuerpo humano se matiza más sutilmente en el segundo grupo. Éste guarda, mantiene mejor la unidad, mientras que el movimiento se refleja sobre todo a través de indicios externos: la inercia de las cintas del cinturón aluden al apresuramiento previo del joven, que ahora para. Está deseoso de regresar y contar lo sucedido. El cuadrúpedo salta a su paso envolviéndolo, avanzando y retrocediendo gozoso; manifiesta sin tapujos su vitalidad y alegría. Las dos perdices sirven de contraste como naturaleza muerta. El grupo está incompleto pero el cazador de esta estela parece estar dotado de un mayor *ethos*, de cierto control interior. Hay además otro detalle: esta estela fragmentaria hubo de ser sensiblemente mayor que la compañera. Todo ello nos lleva a suponer, muy conjeturalmente, una prioridad temporal para el cazador de la liebre. El artesano probablemente tiene que esculpir e inventar sin modelos directos, aplicando tan sólo reminiscencias griegas, como ya vio bien Iván Negueruela; mientras que el grupo del cazador de perdices debe tener en cuenta el precedente. Aumenta el tamaño para magnificar la hazaña. Modifica, no repite, la caza. La naturaleza es rica y variada, sería enojoso el repetirla. Y, sobre todo, la nueva estela matiza y madura la expresión del movimiento del joven representado.

En uno y otro caso suponemos un trasfondo ritual en la acción de ambos jóvenes: su iniciación en soledad –salvo la complicidad del animal– en el territorio del *oppidum*, en la caza que los dioses, señores de la naturaleza, otorgan y ponen a disposición del esforzado príncipe. Las dos estelas compiten, dialogan y se complementan. Una es el espejo, la comparación con la otra. Sin contraste, sin emulación, sin referencia, no existe la hazaña épica. He aquí, pues, una de las posibles formas de una integración del mo-



Figura 6.—Novillo erguido. Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Museo de Jaén.

numento, en el proceso de su realización. Los diversos grupos se relacionan: la caza, con la guerra; ambas con el territorio, con la naturaleza. Pero nuestras inseguridades son muchas. Ensayemos otras coherencias y relaciones en esta propuesta.

Repetidamente vengo diciendo que el monumento del Cerrillo Blanco representa una apropiación de la naturaleza por el grupo familiar aristocrático que ostenta el poder en Porcuna (OLMOS, 2003). Las esculturas serían la autorrepresentación de ese universo principesco, su proyección ideal en piedra. En el orden de la naturaleza del príncipe, en las normas de su territorio, se integra la guerra. Ésta se entiende junto a la naturaleza. También se incorpora el mundo de los antepasados, que arraiga en la tradición heroica de época orientalizante. Y el mundo de aquellos seres que nosotros lla-

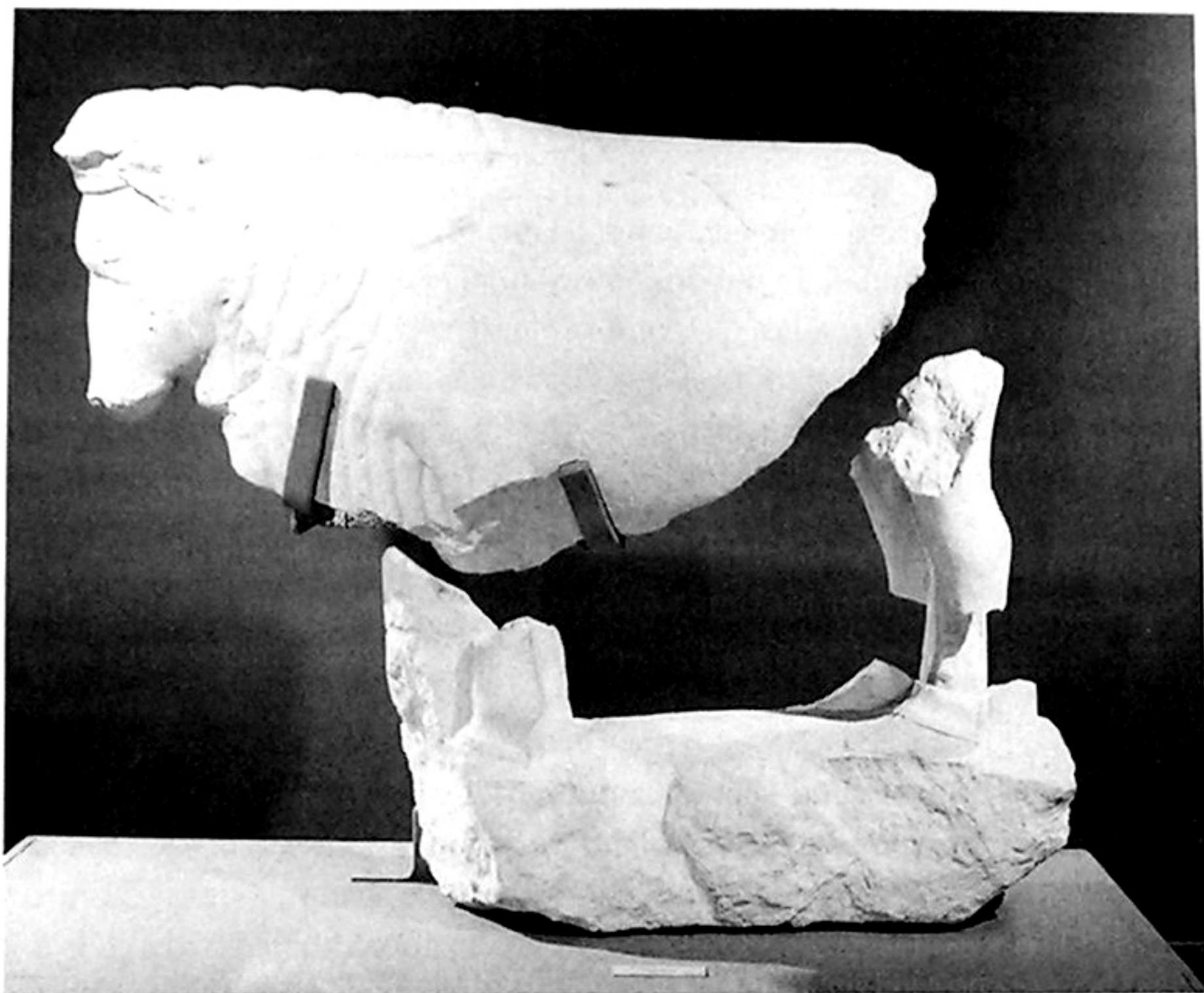


Figura 7.—Novillo erguido. Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Museo de Jaén.

mamos míticos, pero que iremos viendo integrados en las diversas esferas del territorio.

El universo mítico de Porcuna es complejo, poblado de seres que poseen sus propias normas, su espacio sagrado. Seguramente el acceso al ámbito de la representación estaba regulado y protegido por seres míticos. La esfinge, de pie y vigilante, erguida sobre un podio, señalaría los límites de ese espacio en Porcuna (NEGUERUELA, 1990, págs. 288-289). Hoy conservamos sólo un ejemplar, que vuelve su cuerpo y su rostro atento hacia nuestra izquierda. Tal vez el acceso requería una compañera simétrica, vuelta la mirada hacia la derecha, flanqueando el paso. Ser alado e híbrido—faz desaparecida de mujer con trenzas, cuerpo y garras de león, alas poderosas de ave— es apropiado para límites, para cruces y espacios de mediación. También la túnica de ricos pliegues que cubre, al modo de un mandil, su curvado pecho, introduce a la esfinge en los márgenes del espacio de la cultura. ¿De quién toma el vestido y sus adornos nuestra esfinge?

Una fíbula anular sobre el pecho recoge sus pliegues de cuello en pico. La forma de la fíbula es similar a la de los príncipes, como reconocemos en uno de los fragmentos de Porcuna, delineada bajo el vestido. La esfinge así humanizada pertenece a su mundo sagrado, asoma a los hábitos de su cultura.

Los seres híbridos reúnen cualidades de ámbitos heterogéneos, lo que multiplica su capacidad de movimiento y su percepción. Así, la erguida cabeza de grifo, de apuntadas y atentas orejas, que escuchan, y de abultados y resaltados ojos que querrían salirse de las órbitas para vigilar el territorio del príncipe (NEGUERUELA, 1990, pág. 271). Su pico –abierto como fauces de fiera– emitiría ruido. Suponemos –sin otro dato interno que lo atestigüe– que sería una figura erguida.

A ese espacio de la naturaleza mítica pertenece el grupo del grifo, la serpiente y la palmeta, expresión del espacio sagrado y fecundo de los dioses (NEGUERUELA, 1990, págs. 269-270; LEÓN, 1998, lám. 51; OLMOS, 2002, págs. 110-111). La palmeta es expresión del árbol del paraíso, que irrumpe con ímpetu y brota fecundo en los confines del territorio simbólico del príncipe. Es planta para nosotros imaginaria, pero real para el príncipe ibérico: la planta sagrada por excelencia, superior a todo árbol, síntesis de la fecundidad y de su pacto o contrato divino. Precisamente su ruptura con la experiencia cotidiana la hace propicia a la exageración y al relato. La palmeta responde a esa vieja idea de árbol mítico del lugar, que hallamos en marfiles del período orientalizante y, sobre todo, en la bandeja de bronce de El Gandul (Sevilla), donde los tres elementos de nuestro grupo –serpiente, flor y cuadrúpedo alado– se dan cita (FERNÁNDEZ GÓMEZ, 1989). A ellos se añade en la bandeja el don del agua, poblada de peces sagrados, ausente en nuestra representación sintética de Porcuna pero cuya existencia y vigor se sobreentienden: las corrientes fecundan el brotar de la palmeta. La serpiente ha surgido de la tierra, serpea sobre los apretados pétalos y asciende para enroscarse luego en el cuerpo del león-grifo encrestado. En el amplio imaginario del antiguo Mediterráneo los árboles sagrados –que crecen en los límites míticos de la tierra– son morada de serpientes vigilantes. Las fantásticas fauces de ave-felino que guarda el espacio se pueblan de dientes de ferocidad carnívora, como otros grifos ibéricos. Clava sus garras poderosas en la flor inmensa e imparable. Se establece así una comunicación mágica entre el animal guardián y el árbol de la fecundidad, entre el espacio del aire del jardín y el ámbito telúrico y subterráneo que desde sus entrañas lo fecunda. Mutuamente los tres seres –palmeta, serpiente y león-grifo– se in-

tercambian y transmiten vital, desbordadamente, su vigor singular. Los límites de la naturaleza son fluidos, una presencia reclama otra. Asistimos al espacio mítico, inaccesible, de los dioses. Nadie lo ha hollado. Al incluir este rincón sagrado en el conjunto de la representación el vigor y la fecundidad de la naturaleza deviene apropiación del linaje del príncipe.

El gesto de la fiera que clava la garra en la palmeta nos relaciona este grupo con el episodio mítico del varón que lucha con un grifo que lo envuelve por completo (de nuevo el arropamiento humano por el animal, que seguiremos viendo en este fecundo campo de relaciones plásticas) (NEGUERUELA, 1990, págs. 255-256; LEÓN, 1998, lám. 60) (fig. 3). Y nos lo vincula también a otras escenas de desgarramiento de la víctima animal por el felino, en lo que cabría atisbar tal vez un gesto mágico, una alusión incluso sacrificial (NEGUERUELA, 1990, págs. 258-261; LEÓN, 1998, lám. 50). Pero detengámonos en la famosa Gripomaquia. El varón va vestido con túnica ceñida con ancho cinturón, lo que es señal de su nobleza. Pero la relación con la fiera ha de ser directa, pues es episodio iniciático, hazaña del héroe del pasado que, como el joven Sansón bíblico, se adentró en soledad un día en el espacio liminal del joven monstruo. Ambos seres deben tocarse, carne en carne, cuerpo en cuerpo. No en vano el grifo envuelve a su contrincante circularmente. El joven no utiliza espada, agarra firmemente la oreja del grifo e introduce su otra mano, la derecha, en sus fauces abiertas y descomunales, que representan el lugar límite del valor, la extrema y más peligrosa alteridad. Cada dedo de esta mano heroica está minuciosamente dibujado, alargándose hacia el interior del monstruo. El detalle es esencial y la escultura debe ser aquí precisa: no deben quedar dudas de que así fue la hazaña. El grifo se defiende y clava sus garras profundamente en el muslo del joven. Repite el gesto, decíamos, del felino guardián de la palmeta. Y, posiblemente, repite la misma acción mágica, de significado ambiguo. Al hundir las uñas en el hombre la fiera introduce y comunica su propio vigor en el héroe vencedor. La historia es vieja. El cinturón de oro de Aliseda (Cáceres) reproducía el motivo del varón que luchaba, de igual a igual, cuerpo con cuerpo, con el león erguido (PEREA, 1991, págs. 154-155). Aquél cogía sus mandíbulas para desgarrarlas; éste clavaba su garra en el muslo, cargado de vida, que sustenta al héroe, muslo que le permitirá regresar del bosque, victorioso y renovado. Podríamos repetir los ejemplos de época anterior, tradición del pasado con el que dialogan continuamente nuestras esculturas. El escultor de Porcuna no inventa la mitología; reelabora tradiciones míticas antiguas. La historia de los príncipes arraiga en el tiempo de los antepasados. Otra cons-

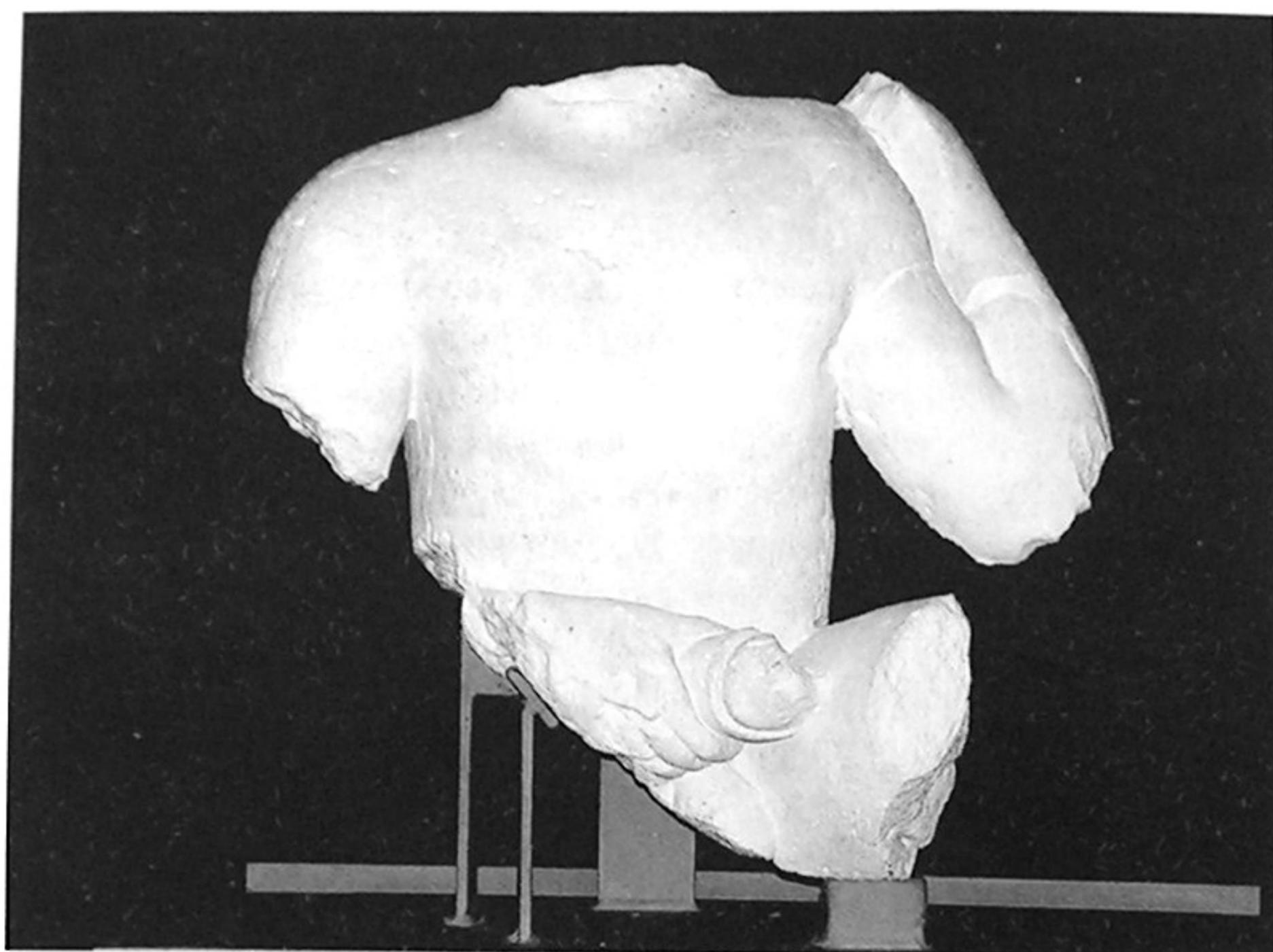


Figura 8.—Varón desnudo, en gesto fálico. Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Museo de Jaén.

tante, pues, en Porcuna, la riqueza de los planos temporales que asume y fija la representación en piedra.

No es casual que dos de las esculturas de mayor tamaño de Porcuna —el novillo y el portador u oferente de cápridos— sugieran una relación estrecha con los diversos territorios del príncipe (LEÓN, 1998, lám. 55; OLMOS, 1992, págs. 112-113, figs. 3-4). El tamaño, el peso, el esfuerzo y trabajo humano en el transporte y talla de los bloques, pueden corresponder en Porcuna también a una metrología simbólica, ser una expresión del valor de lo representado. El gran novillo, rotundo (figs. 6-7), se yergue, está de pie, no recostado, como el precedente del siglo VI a. C., posiblemente funerario, de la misma Porcuna, aquel que hubo de llevar cuernos añadidos, postizos, metálicos, tal vez dorados, como los toros que el orfebre adornó con oro para el sacrificio famoso en honor de Posidón en la *Odisea* (canto III, 425-6), del anciano Néstor (LEÓN, 1998, láms. 48-49). El novillo es animal joven, elegido por su edad para la presentación: un rasgo que sugiere, tal vez su consagración. La posición de pie añade el valor, psicológico —los animales tienen, a su modo,

psique—, de la disponibilidad del animal. El novillo es la riqueza del campo. Es rollizo, perfecto. Cuidada elección que exige su representación ritual.

La otra gran escultura, que por su tamaño destaca sobre las demás, es el grupo del oferente de los cápridos cuyas patas delanteras aquél sostiene y presenta con sus manos (LEÓN, 1998, lám 55; OLMOS, 1992, figs. 3-4). El personaje, vestido con sucesivas túnicas, está envuelto a su vez por los cuerpos inseparables de ambos animales. Tras ciertas vacilaciones, creo hoy, efectivamente, como propone Teresa Chapa, que ha de tratarse de una divinidad masculina. El sexo de los machos, bien marcado, subraya la masculinidad de la representación. Se establece así una correspondencia de género entre el dios y su séquito de las montañas. Aunque la imagen puede ser ambigua, digo también que es dios y no simple oferente mortal, como el Moscóforo o portador del ternero de la Acrópolis de Atenas que ofrece el animal como primicia a la divinidad. En Porcuna el gesto es propio del Señor o Señora de los animales, *Despotes* o *Potnia* que someten fácilmente a las fieras de su dominio, pues son ellas su posesión, sus acompañantes. Una vieja tradición de raíz oriental asoma aquí en el tema. Recordemos la jarra de bronce de Valdegamas (Badajoz): una diosa y dos leones. La relación de las bestias y el dios es íntima, forman una unidad. Los cápridos se emparejan a la divinidad, con ella se muestran. Los grandes cuernos, plegados sobre el cuerpo del dios, son signo extraordinario de su valor maravilloso. Si en el novillo veíamos una expresión del campo de cultivo en torno al *oppidum*, su riqueza doméstica, este grupo, en cambio, nos lleva al territorio, más alejado, de la caza indómita, donde habitan animales agrestes. Es otro tipo de riqueza. El gesto mediador del dios, sus manos vueltas, algo forzadas ante nuestros ojos, expresa la ofrenda, el otorgamiento al príncipe de los dones de este mundo animal que sólo a aquél, el dios, pertenece. Es el acto recíproco al de la ofrenda humana, de ahí su semejanza. Los mismos animales se ofrecen, junto a su *Despotes* o Señor, en el gesto común de su mirada frontal. La disimetría de las patas es expresión de vida, de vitalidad, su disposición rompe el hieratismo de los viejos modelos orientales. Los príncipes cazadores de las anteriores estelas —la de la liebre de los recovecos del campo, la de las perdices del reino del aire más próximo a la tierra— se han adentrado ya en este territorio múltiple que ahora les brinda la divinidad. Otro lazo sutil, otro diálogo pues, que relaciona unas y otras presencias.

La imagen del dios de los animales se relaciona con otras figuras estantes e igualmente frontales, de tamaño menor: dos mujeres y un varón

(NEGUERUELA, 1990, pág. 287; LEÓN, 1998, láms. 52-54; OLMOS, 2002, págs. 114-115). Son personajes aparentemente serenos, de acciones medidas. Van ricamente ataviados, cada uno de modo diverso: les caracteriza su diálogo diferente con el vestido, expresión de su superior ocio aristocrático. De las dos mujeres una coge con su diestra el borde del manto con gesto elegante. La izquierda, en cambio, se doblaba en su día por el codo y pudo presentar un cuenco o plato, pegado al cuerpo, muy resumido. Sobre ese mismo hombro se desliza una serpiente (fig. 5). Se repite aquí la verticalidad del animal telúrico que ya veíamos en el grupo del grifo y la palmeta. Serpiente-árbol que brota allí, serpiente-mujer de pie, aquí. Serpea aquélla en busca del alimento, duda entre el pecho femenino y el contenido del posible plato. Hay una relación familiar entre la serpiente y la mujer. Podría ella ser diosa, pero preferimos ver en esta figura y en las de sus compañeros al grupo familiar de los antepasados, y con ellos, en espejo, la constitución del hogar, la representación de la casa aristocrática que ostenta el poder, arraigada en el modelo de quienes les precedieron. Es éste un nuevo elemento espacial, el núcleo del hogar integrador del territorio, que encontramos matizado, sugerido en cada imagen, que a su vez se complementa con las otras. La serpiente pudo ser animal doméstico. Devora los ratones y las pequeñas alimañas, y se asocia al ámbito de la mujer, al gineceo. Pero también es demon telúrico, merodea las tumbas y los altares de los antepasados con quienes se relaciona. Aquí es mediador: comunica el interior de la tierra con la superficie, con la luz.

Las otras dos figuras comparten un cuerpo proporcionado y la actitud solícita. De ambas la más imponente es la figura del varón, cuyo rico manto culmina en la compleja reunión de pliegues en zigzag que cae sobre los brazos desnudos y que acentúa la acción del cuerpo libre. No sabemos a quién o qué atiende este señor con la leve inclinación del cuerpo hacia el adelante y con la disposición atenta de los brazos. El pequeño testimonio que queda a la altura del vientre, hacia donde seguramente dirige las manos, no nos permite identificar su ocupación. Bajo la riqueza de los vestidos se transparenta el cuerpo aristocrático.

Tampoco está clara la acción de la tercera figura, la señora del grupo cuya cabeza iba protegida por un velo. Su interés es vivo: los brazos se mueven simultáneamente hacia adelante. Aún deberá discutirse sobre los restos enigmáticos –niño, animal u objeto– que vemos sobre su vientre. Creo que es importante resaltar las cuidadas proporciones del cuerpo en estas

figuras, sobre todo las del varón, cuyas nalgas y piernas se hacen presentes bajo el manto. Las diferencias aquí con los grupos de guerreros y cazadores son notables. En el varón con el manto su sola presencia dota de unidad a la figura. El vestido delinea el cuerpo: lo enriquece, lo resalta, pero no lo oculta pues en la proporción regular de los miembros se asienta su superior condición. Los tres personajes pertenecen a otro ámbito diferente del de la esforzada acción, ya superada. Me parece adecuado situarlos en la esfera ideal, obligadamente bella, que llamo de los antepasados.

Los intersticios del contraste nos guían hacia los guerreros, a su ámbito de hazañas acumuladas, al universo del lenguaje épico. Los enfrentamientos de guerreros constituyen el núcleo cumbre del Cerrillo Blanco de Porcuna (NEGUERUELA, 1990, págs. 47-230). En estos varones de movimiento desbordante cada miembro del cuerpo toma parte en la acción y se carga de vigor propio: nos asombran y también desconciertan, las gruesas nalgas y los poderosos muslos, desproporcionados, concebidos para sustentar el edificio del héroe, para que alcance el triunfo o amplifiquen la derrota. Las manos sostienen con vigor lanza o escudo; las piernas se doblan y avanzan; los pies se apoyan firmes en la tierra, los rostros se destacan del cuerpo y se ostentan (fig. 4). Cada miembro desempeña un cometido singular, la adición de sus acciones independientes los dota de sentido.

Estamos ante una acumulación de fragmentos desordenados, que hemos de leer singularmente, en cada detalle: la mano que sostiene el escudo, en que cada dedo se delinea con cuidado, nos habla de un guerrero educado en el manejo de las armas y en el dominio pleno de su acción (NEGUERUELA, 1990, lám. XXXV). Aquel varón imponente que se desmorona como un edificio sin sustento, no posee ya el control del gran escudo sin mano que lo gobierne (NEGUERUELA, 1990, lám. XXV-XXVII). Pende de las bandas de cuero que lo vinculan aún al cuerpo. Ha caído sobre el vientre y lo golpea. Las rodillas se doblan, se debilitan, se «disuelven», como diría Homero. Probablemente es uno de los vencidos, representado en el momento dramático en que percibe su derrota.

La lucha es una acumulación de certámenes individuales, norma del lenguaje épico de los héroes. Probablemente remite a un tiempo pasado, no a una acción presente. En cada duelo la representación suele concentrar la sucesión narrativa de los hechos. Así, en el grupo del guerrero junto a su caballo, arriba mencionado, que alancea a su contrincante. Este ha caído por tierra, el vencedor le pisa con su pie la mano impotente y, simultáneamente,

su escudo ya inútil. Al mismo tiempo el caballo va a golpearle con sus patas delanteras y el rostro trata de evitarlo y se retira. Es una acción inminente. Pero ya la lanza le ha atravesado profundamente la boca —o tal vez el cuello— y asoma su larga punta por la espalda. Aquella se pega al cuerpo, resumiendo el espacio de la realidad en la esfera virtual de su representación. El devenir, el encuentro con la muerte es ya el triunfo y su espejo en la derrota. El espectador acepta las reglas en esta sucesión de juegos de la imagen: también el escudo caído se dobla sobre el suelo, como los relojes blandos, se ha dicho, dalinianos. Espacio y sucesión temporal se resumen, se sintetizan, se escatiman y ahorran. Facilitan la talla del artesano, que transforma esta convención en síntesis plástica.

La superación sintética espacio-temporal es también psicológica: permite que los rostros de los guerreros se sitúen en esos márgenes, ya atemporales, de la serenidad heroica. Se desvinculan de la acción, su atención se traslada del campo de la guerra al relato del espectador, que lo escucha y mira. Hemos dicho que los rostros desaparecieron un día, quedaron machacados con saña, meticulosamente, en la destrucción final de los grupos. La única excepción —¿qué razón o azar lo permitió?— la ofrece el rostro, de proporciones cuadradas, del llamado varón n.º 1 (NEGUERUELA, 1990, láms. VI-X; LEÓN, 1998, lám. 56) (fig. 4). Es un guerrero triunfante. Su cuerpo acumula brazaletes y discos de bronce, signos de jerarquía. La serenidad imperturbable le traslada del momento momentáneo del encuentro a la fama atemporal de su representación en piedra. Cambia de esfera, como los antepasados. Las mismas proporciones nos asombran. Cuando se han reconstruido los miembros dispersos de su cuerpo y rostro nos parece que la cabeza no le corresponde bien a ese conjunto. Simplemente es nuestra apreciación, la proyección arbitraria de nuestro canon. Pues, en realidad, es ésta una cabeza magnificada. El casco, coronado un día por un felino que lo protegía con sus garras —¿un león, un grifo, una esfinge?, alusión al mundo teriomórfico de los héroes— aumenta su poder y su tamaño. Dos salientes metálicos laterales de los que quedan hoy las hendiduras, dilataban horizontalmente su ya notable anchura. Sólo desde esta semántica regulada de las proporciones de cada miembro —cada elemento es en sí mismo valioso— nos permite superar esta sensación nuestra de aparente desmesura. Podemos entender así por qué se eliminaron con especial cuidado los rostros. Pues son la síntesis sublimada de todo héroe, la expresión final de su triunfo.

No podemos extendernos en esta profusión de detalles de cada gesto, de cada miembro diverso. Hay un compartido código épico que aproxima el lenguaje aristocrático de Porcuna al de otros príncipes del Mediterráneo. Las asociaciones traspasan el territorio del oppidum de Obulco para participar en el espacio simbólico de los poderosos. Podríamos suponer un relato épico, con peripecias y avatares múltiples bien conocidos de todos. Así lo sugiere la mano –horizontal– de dedos delicadamente esculpidos que agarra dramáticamente la pierna –vertical– de un guerrero vencedor, justo por debajo de la poderosa rodilla, en el gesto último de quien, con vanas promesas y rescates, suplica, caído ya sobre tierra, el perdón del tesoro de su vida (NEGUERUELA, 1990, lám. XXXII). La *Iliada* trasmite ejemplos conmovedores de este momento. ¿Por qué la mano bajo las rodillas? En ésta se esconde el secreto poder del guerrero, la vida. La pierna, la rodilla, émula de la boca, es el asiento de la clemencia heroica.

Los grupos de guerreros muestran sintéticamente, decimos, el devenir de la acción dramática. Un solo grupo nos describe al guerrero ya muerto, inerte, sobre el suelo (NEGUERUELA, 1990, págs. 77-82; fig. 16). La horizontalidad de su cuerpo contrasta de nuevo con la verticalidad del varón vencedor. Los derrotados tienen derecho también a su imagen. El rostro del vencido se torna patéticamente, frontal, ante nosotros. Como la victoria, la muerte se comunica también en los rostros. Las convenciones de la épica prerromana pudieron guardar el derecho al nombre y al rostro de los derrotados. Unos siglos más tarde Roma tenderá a privar de nombre y de fama a los vencidos y los pueblos de Iberia conocerán bien esta humillación del olvido, dialéctica que les afrontará al nuevo dominador. Aquí no: se nos invita a detenernos en el rostro del guerrero muerto.

Un hendidura bajo el hombro alude a la herida por la que sabemos mana aún, a chorros, la sangre negra. En esa hendidura cabría la hoja de bronce de una espada. No podemos estar seguros de que el testimonio del bronce estuviera un día, de modo tan realista, incrustado. Yo creo que no. Seguramente el guerrero vencedor la ha retirado, ha recuperado su valiosa arma. Basta el testimonio abierto de la herida sangrante, bien conocido de la iconografía ibérica. Este rasgo nos lleva al tema de la expresión física de la violencia y el dolor; al desgarramiento de la carne, que mostrarán similarmente, con igual crudeza, los animales.

Pero antes de ver el reflejo de este tema en el mundo animal –motivo con el que nuestra figura humana de nuevo dialoga– hemos de mencionar un

detalle importante: las garras de un ave de presa, cuyos restos se conservan sobre el cuerpo del guerrero. Podemos debatir sus oscuros significados y atisbar desacuerdos. Las aves, que escapan habitualmente al control humano, son portadoras de signos ambiguos y difíciles de interpretar. Sus colores, sus movimientos, sus gritos, son señales y no pocas veces devienen augurios ambiguos. El ave de presa, posada sobre el cadáver, acompaña aquí la verticalidad del guerrero vencedor. De nuevo, la imagen resume, en síntesis temporal, la sucesión: el ave solo desciende y toma posesión del cadáver cuando los guerreros se han retirado y cuando el cuerpo queda abandonado a su suerte. El animal aquí se anticipa y coexiste junto al vencedor: una convención narrativa. El ave carroñera desgarrará y devorará los miembros del varón derrotado. Expresa así su destino cruel, su sufrimiento aún no acabado. Ser privado de tumba es carecer de consuelo por parte de sus allegados. Pero el ave, decimos, es ambigua, imprevisible, y puede tener otras connotaciones, aludir a otro destino heroico, a un transporte, a un viaje. Preferimos la primera lectura, que nos asoma a la visión menos consoladora de la derrota. Pero no sabríamos descartar del todo la segunda.

El cuerpo desgarrado del vencido encuentra su expresión más terrible, decíamos, en el espejo de los animales. La hendidura que ha dejado la lanza podrá dialogar con la carne herida de la víctima animal: en un fragmento escultórico conservamos los colmillos profundos de la fiera imprimidos sobre los lomos del cuadrúpedo (NEGUERUELA, 1990, págs. 260-261). El trozo arrancado de piel deja la carne al desnudo. Pero, sobre todo, es de un realismo estremecedor el grupo del lobo-león abalanzándose sobre un gran cordero (LEÓN, 1998, lám. 50; OLMOS, 2002, fig. 8). La fiera irrumpe de improviso, se precipita en sesgado y sus fauces muerden profundamente el cuello de la víctima elegida. Sus ojos abultados expresan el furor y se cruzan con la mirada aterrorizada del cordero que, al volver impotente su cabeza, percibe en su soledad la muerte.

El mundo animal es metáfora de la acción heroica, del triunfo y de la derrota. No hay compasión para los vencidos. Las normas de la guerra se corresponden y corroboran con las normas de la naturaleza. La muerte de los pacíficos rumiantes reafirma el poder del príncipe sobre sus enemigos y su territorio. El mundo griego había representado en los frontones de los templos, como en los de la Acrópolis de Atenas durante el arcaísmo, los debates terribles entre el león o pantera y sus víctimas, a veces poderosos toros cuya grandeza e ímpetu enfatizaban el enfrentamiento. Pero en Porcuna el

viejo motivo plástico mediterráneo se incorpora, con nueva vitalidad, al espacio del poder y de la naturaleza del príncipe. No podría descartarse que estas escenas del desgarramiento del animal doméstico —el herbívoro de los pastos de Obulco— por el animal salvaje que irrumpe desde otro territorio ajeno, revistiera también un cierto sentido sacrificial, una apropiación de la divinidad que reclama el diezmo, la primicia escogida del agro que ella fecunda. Es un cordero de gran tamaño, como la gran liebre del cazador, como el rollizo novillo, animales perfectos elegidos para la representación. Pero, en nuestro contexto, esta imagen sirve para justificar la acción del poderoso, su apropiación de la vida y las riquezas, el botín del enemigo, aludido en la hermosura y tamaño del animal devorado. La entiendo, preferentemente, como una correspondencia con la guerra.

También el águila, con las alas desplegadas que planea amenazante, inaccesible, alude a esa irrupción inminente del animal poderoso desde las fronteras inaccesibles del cielo (NEGUERUELA, 1990, pág. 267). El águila, rey de las aves, es signo del poder del príncipe, su imagen protege el territorio desde las alturas (fig. 1). Este motivo, extendido en la épica mediterránea, bien conocido desde Homero, lo asume repetidamente el mundo aristocrático ibérico: se difunde en cinturones de plata, como en el ejemplar del Cabezico del Tesoro (Murcia) o La Osera (Ávila), a través del prestigioso formato de la miniatura metálica, otra forma de apropiación principesca (OLMOS, 2002, pág. 120). En Porcuna se describe cuidadosamente, concebido desde su visión inferior, el cuerpo extendido del águila que planea, un indicio claro de que en su día iba colocada en un lugar elevado. Las alas no son simétricas. El águila gira en su vuelo. Es signo de inquietud: anuncia la amenaza de su ataque próximo.

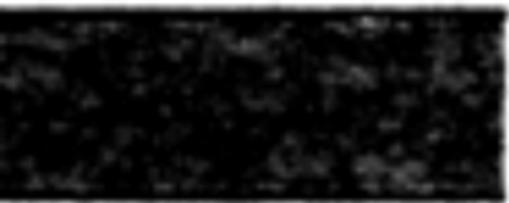
El conjunto del Cerrillo Blanco de Porcuna reúne otras esculturas, igualmente ricas en significados: el llamado grupo del hombre y el león sometido; el varón que se masturba solitario (¿dónde, en qué espacio y tiempo integrar su acto sexual simbólico?) (OLMOS, 2002, pág. 121) (fig. 8); la señora entronizada, quien desde su rango y privilegio dialogaría con los personajes estantes; el torso de joven desnudo, portador aún de trenzas..... (CHAPA y OLMOS, 2004, págs. 48-49). Y está poblado por multitud de pequeños fragmentos que aguardan y aún exigen una observación minuciosa. Cada fragmento puede abrirnos a innumerables intersticios interpretativos y a los márgenes de otros significados. En el juego de las relaciones de unas esculturas con otras, y en su integración progresiva dentro del más amplio

paradigma mediterráneo e ibérico, reposa una de nuestras principales claves de lectura. Pues Porcuna, espejo del poder y de la apropiación de la naturaleza por el aristócrata, deviene una proyección simbólica del cosmos, del territorio sagrado del príncipe. Pasa a ser expresión de la historia del linaje en el poder en Obulco, es la historia, la narración del lugar. Las imágenes de la guerra y de los antepasados se integran en el territorio y en una naturaleza múltiple y diversa, de la que los animales fantásticos forman también parte inseparable. El pacto establecido entre los dioses y los príncipes se manifiesta en el diálogo de estos signos vivos. Pero dentro de este sistema hay limitaciones inherentes: animales y dioses sólo llegan a significar a través de este código impuesto por los aristócratas. La inmensidad de la naturaleza y de los dioses queda reducida al lenguaje predeterminado de la auto-representación del poder. Ésta se agota irremediabilmente en su propio antropocentrismo.

Relaciones y contrastes aguardan –campo aún casi virgen e inexplorado– a análisis minuciosos en el futuro. Del juego de las continuidades y discontinuidades, de las similitudes y las diferencias, de las reminiscencias y los ecos, de las transformaciones y las jerarquías, estableceremos un día propuestas y conjeturas que descarten imprecisiones y errores anteriores. Pero el sentido último de esta compleja historia permanecerá inaccesible. Será imposible recuperar los pormenores más ricos del relato. Restan las expectativas. El Cerrillo Blanco de Porcuna nos ofrece, hoy por hoy, el repertorio más complejo y sugestivo que se ha conservado de toda la escultura en piedra de época ibérica.

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL.

- BLANCO, A. (1987): «Las esculturas de Porcuna I. Estatuas de guerreros», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 184, 3, 405 ss.
- BLANCO, A. (1988a): «Las esculturas de Porcuna II. Hierofantes y cazadores», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 185, 1, 1 ss.
- BLANCO, A. (1988b): «Las esculturas de Porcuna III. Animalia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 185, 2, 205 ss.
- CHAPA, T. y OLMOS, R. (2004): «El imaginario del joven en la cultura ibérica», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 34, nouvelle série, 43-83.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1989): «La fuente orientalizante de El Gandul (Alcalá de Guadaíra, Sevilla)», *Archivo Español de Arqueología*, 62, 199-218.
- GONZÁLEZ NAVARRETE, J. A. (1987): *Escultura ibérica del Cerrillo Blanco. Porcuna (Jaén)*, Jaén.
- LEÓN, P. (1998): *La sculpture des Ibères*, París.
- LEÓN, P. (2003): «Jonia e Iberia», *Romula* 2, 13-42.
- NEGUERUELA, I. (1990): *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*, Madrid.
- OLMOS, R. (2002):
«Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente», *Archivo Español de Arqueología*, 75, 107-122.
- OLMOS, R. (2003): «Tiempo de la naturaleza y tiempo de la historia: una lectura ibérica en una perspectiva mediterránea». En SEGARRA CRESPO (ed.), *Transcurrir y recorrer. La categoría espacio-temporal en las religiones del mundo clásico*, Madrid, 19-44.
- PEREA, A. (1991): *Orfebrería prerromana. Arqueología del oro*, Madrid.
- RUIZ, A. y MOLINOS, M. (1993): *Los iberos. Análisis arqueológico de un proceso histórico*, Barcelona.
- RUIZ, A. (1997): «Desarrollo y consolidación de la ideología aristocrática entre los iberos del Sur». En OLMOS ROMERA y SANTOS VELASCO: *Iconografía ibérica Iconografía itálica. Propuestas de interpretación y de lectura*, Madrid, 61-71.



ECOLOGÍA

