

# LA GÉNESIS DE LA ESTATUARIA IBÉRICA

## THE GENESIS OF THE IBERIAN STATUARY

RAMÓN CORZO SÁNCHEZ  
Universidad de Sevilla, España  
rcorzo@us.es

Estudio de los orígenes formales e iconográficos de la estatuaria ibérica a partir de los conjuntos del Cerrillo Blanco de Porcuna y de Osuna. La identificación de sus modelos en los frisos y frontones de la época arcaica en Atenas, Delfos y Olimpia, permite explicar el origen y significado de las composiciones. Esta interpretación de la escultura ibérica sitúa sus orígenes alrededor del año 500 a.C., tras los que se produjo una secuencia de reproducciones sin nuevas aportaciones griegas. Puede deducirse la existencia de un importante monumento en el área turdetana, que fue copiado hasta época romana por los talleres locales.

Palabras clave: Escultura ibérica; escultura griega arcaica; iconografía; talleres locales.

Study of formal and iconographic origins of Iberian statuary from the sets of Cerrillo Blanco in Porcuna and Osuna. The identification of its models in the friezes and pediments of the archaic period in Athens, Delphi and Olympia, helps to explain the origin and meaning of the compositions. This interpretation of Iberian sculpture locates its origins around 500 BC, after which there was a sequence of reproductions without further Greek input. Can deduce the existence of an important monument in the turdetan area, which was copied to Roman times for local workshops.

Key words: Iberian sculpture, archaic Greek sculpture, iconography, local workshops.

La estatuaria ibérica ha sido estudiada con frecuencia como fuente para la definición de un posible estilo nacional paralelo a las grandes corrientes artísticas del mundo antiguo<sup>1</sup>; en gran medida, la valoración que se ha concedido a la estatuaria ibérica en su capacidad de representar la idiosincrasia española, permite comprender la mentalidad política y social de cada momento histórico. El concepto que se ha tenido en cada época de lo “ibérico” puede colocarse en paralelo a las tendencias políticas y las corrientes culturales en boga<sup>2</sup>. El impacto sobre la cultura española de la aparición de la “Dama de Elche” sirvió de acicate a nuevas reflexiones y miradas sobre sí mismos de los pensadores españoles<sup>3</sup>, ya que la revisión de las

---

<sup>1</sup> LEÓN ALONSO, Pilar: *La Sculpture des Ibères*. París, 1999.

<sup>2</sup> OLMOS ROMERA, Ricardo: “La invención de la cultura ibérica”, *Los Iberos, príncipes de Occidente*. Barcelona, 1998, p. 59 ss.

<sup>3</sup> LUCAS PELLICER, María del Rosario: “Historiografía de la escultura ibérica hasta la ley de 1911”. *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, 1994, p. 15 ss.

raíces propias se hace imprescindible para plantear una visión sobre el futuro, especialmente en las épocas de crisis.

La adquisición de la “Dama de Elche” por el Museo du Louvre en 1897 se sintió en la cultura española como un signo más de la pérdida del prestigio histórico nacional que motivó la crisis de la “generación del 98”. La consideración inicial de la figura como obra “griega”<sup>4</sup>, tuvo su contrapunto en la propuesta de García y Bellido en 1941, cuando la “Dama” regresó a España, al considerarla como obra de época romana<sup>5</sup>, lo que nunca fue aceptado por la sensibilidad nacional.

En la primera mitad del siglo XX se tenía una visión del arte ibérico como resultante de diversas escuelas regionales que mostraban poca relación entre sí y se asociaban a una tendencia general “arcaizante” en su relación con el arte griego<sup>6</sup>. Poco a poco, se pudo concretar la importancia de los elementos orientalizantes originarios<sup>7</sup> y la intensidad de los contactos con las ciudades griegas de Asia Menor<sup>8</sup>. Luego, los hallazgos en la década de los setenta del monumento de Pozo Moro, de la Dama de Baza y de las esculturas de Porcuna, llevaron a la necesidad de un replanteamiento de todo el panorama<sup>9</sup>. Se ha revisado la relación con el arte griego<sup>10</sup>, aunque el incremento de hallazgos en el área levantina y en el sudeste de la Meseta ha proporcionado muchas piezas singulares, al tiempo que los estudios y las interpretaciones se han decantado por la definición del arte ibérico como una expresión de las supuestas clases guerreras dirigentes, y se da cabida también a enfoques que se corresponden con las nuevas inquietudes sociales, como las cuestiones de género o el papel de la juventud.

La conmemoración en 1997 del descubrimiento de la Dama de Elche sirvió para promover una serie de estudios en los que está presente este nuevo enfoque.

<sup>4</sup> HÜBNER, Emil: “Die Büste von Ilici”, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, XIII, 1898, p. 114 ss.; BOSCH GIMPERA, Pedro: “Relaciones entre el arte ibérico y el griego”, *Arch. Preh. Lev.*, 1, 1928, p. 163 ss.; JACOBSTHAL, Paul: “Zum Kopfschmuck des Frauenkopfes von Elche”, *Athenische Mitteilungen*, 57, 1932, p. 67 ss.

<sup>5</sup> GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*, Madrid, 1943; “Sobre la fecha romana del busto de Elche”, *AEspA*, XX, 1947, p. 151 ss.

<sup>6</sup> CARPENTER, Riis: *The Greeks in Spain*. Pennsylvania, 1925.

<sup>7</sup> BLANCO FREIJEIRO, Antonio: “Die klassischen Wurzeln der iberischen Kunst”, *MM*, 1, 1960, p. 101 ss.

<sup>8</sup> TRILLMICH, Walter: “Ein Kopffragment aus Verdolay bei Murcia. Zur Problematik iberische Grossplastik, Aufgrund griechischer Vorbilder”, *MM*, 16, 1975, p. 208 ss.; “Early Iberian Sculpture and Phocian Colonization”, *Greek Colonist and Native Populations. I Australian Congress of Classical Archaeology*, (Sydney, 1985), Oxford, 1990, p. 607 ss.

<sup>9</sup> Iniciado por el profesor Blanco Freijeiro en los anexos redactados para la edición española del *Iberische Kunst in Spanien* (Mainz, 1971) de García y Bellido. *Arte ibérico en España*, Madrid, 1980.

<sup>10</sup> CROISSANT, Francis y ROUILLARD, Pierre: “Le problème de l’art “gréco-ibère”: état de la question”, *Formes archaïques et arts ibériques*, Madrid, 1996, p. 55 ss.

La gran exposición organizada con el Museo du Louvre bajo el título: *Los iberos. Príncipes de Occidente*, presentaba ese propósito de interpretar el arte ibérico como representativo de una sociedad aristocrática<sup>11</sup>. Esta tendencia es la que hoy se mantiene con mayor predominio aunque no han faltado revisiones estilísticas de mayor profundidad en las que se ha avanzado decididamente en la caracterización de las tendencias regionales y las fases cronológicas<sup>12</sup>.

En tanto que la lectura en el arte ibérico de la expresión de una sociedad aristocrática queda siempre en un terreno puramente especulativo<sup>13</sup>, el análisis objetivo de los componentes iconográficos y estilísticos de la estatuaria ibérica puede seguir avanzando con la fijación de nuevos paralelos en el arte griego o con la aclaración de las posibles relaciones entre los distintos focos locales. Creo que a partir del conjunto escultórico de Porcuna pueden definirse algunas de estas relaciones.

El hallazgo en 1975 de las primeras esculturas ibéricas del Cerrillo Blanco de Porcuna y las posteriores excavaciones del lugar llevadas a cabo hasta 1979 constituyen uno de los capítulos más pintorescos de la arqueología española reciente y, posiblemente el último de los importantes que precedieron a la “nueva arqueología” de la gestión y el “método Harris”; pasados ya casi cuarenta años desde entonces, nos queda la sensación de que el pretendido cientifismo de la técnica reciente no ha servido sino para restar calor humano a una ciencia que obtenía de la proximidad de los investigadores a los lugares de sus trabajos, una indudable riqueza de apreciaciones y matices que ahora quedan plenamente diluidos.

Juan Agustín González Navarrete ha narrado con sencillez aquél episodio que protagonizó desde sus inicios<sup>14</sup>: la forma en la que consiguió comprar unas cuantas piezas a los “gitanos”, el modo en que averiguó el lugar del hallazgo y obtuvo la autorización del propietario para excavar, que fue refrendada en veinticuatro horas por el Ministerio de Cultura, y sus primeras excavaciones; todo esto a costa de

<sup>11</sup> ARANEGUI GASCÓ, Carmen, MOHEN, Jean-Paul y ROUILLARD, Pierre: “Una nueva mirada a la cultura ibérica”, *Los Iberos, príncipes de Occidente*, Barcelona, 1998, p. 19 ss.

<sup>12</sup> Especialmente en el libro de la profesora León-Castro Alonso citado en la primera nota y paralelo al catálogo de la referida exposición en el que también se insertan sus aportaciones a este campo.

<sup>13</sup> ALMAGRO GORBEA, Martín: *Ideología y poder en Tartessos y el mundo ibérico*, (Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia), Madrid, 1996; “Lobo y ritos de iniciación en Iberia”, *Iconografía Ibérica, Iconografía Itálica: Propuestas de interpretación y lectura (Roma, 1993)*, Madrid, 1997, p. 103 ss. ARANEGUI GASCÓ, Carmen, et al.: *Damas y caballeros en la ciudad ibérica*, Madrid, 1997. BLÁNQUEZ PÉREZ, Juan: “Caballeros y aristócratas del s. V a.C. en el mundo ibérico”, *Iconografía Ibérica, Iconografía Itálica: Propuestas de interpretación y lectura (Roma, 1993)*, Madrid, 1997, p. 211 ss. OLMOS ROMERA, Ricardo et al.: *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid, 1992. OLMOS ROMERA, Ricardo: “Juegos de imagen, relato y poder en el Mediterráneo antiguo. Ejemplos ibéricos”, *Arte y Poder en el Mundo Antiguo*, Madrid, 1997, p. 249 ss.

<sup>14</sup> GONZÁLEZ NAVARRETE, Juan Agustín: *Escultura ibérica de Cerrillo Blanco, Porcuna, Jaén*. Jaén, 1987.

su propio peculio, con el que adquirió también la finca en la que se habían producido los descubrimientos, que luego vendió al Ayuntamiento de Porcuna en 1998. Un modo de proceder tan “gitano” como el que se le reconocía abiertamente por las autoridades del Ministerio, y totalmente ajeno a la normativa legal de entonces y de ahora. Sean, por tanto, estas primeras consideraciones para declarar un merecido homenaje a quiénes, como González Navarrete, empeñaban su tiempo y su dinero en suplir lo que no podía hacerse con los métodos administrativos al uso; él tuvo la sensibilidad imprescindible para comprender que sólo así podía salvarse algo tan insólito y excepcional como el gran conjunto escultórico que ha permitido conocer una parcela, hasta entonces inesperada del arte ibérico. También su actuación profesional, que hoy podríamos llamar de *freelance*, estuvo determinada por la benevolencia de aquellos que mejor supieron rentabilizar sus esfuerzos.

El estudio de las esculturas de Porcuna ha estado condicionado, desde entonces, a estos singulares antecedentes; la rápida adquisición por González Navarrete sirvió para impedir cualquier tentación estatal de trasladar las obras al Museo Arqueológico Nacional, como acababa de hacerse en los años anteriores con la Dama de Baza y el monumento de Pozo Moro, pero también dejó el proceso de investigación reducido a lo que pudiera lograrse desde el Museo de Jaén, recién creado y escasamente dotado de medios de restauración y de investigación. Las excavaciones desarrolladas entre 1975 y 1979 han sido dadas a conocer en una publicación que documenta de forma claramente insuficiente lo hallado en el depósito original y lo que apareció disperso en el terreno<sup>15</sup>. La recomposición de las esculturas era una tarea compleja que sigue aún sin concluir; el escultor Constantino Unggetti asumió esta labor, desde la misma excavación hasta su primera instalación; de 1984 a 1987, Iván Negueruela revisó todo lo existente en el Museo de Jaén para elaborar su tesis de doctorado en la que ofreció propuestas de nuevos montajes; desde entonces la labor no parece haber progresado y hay aún más de un millar de fragmentos inconexos.

La primera publicación del hallazgo se debe al profesor Blanco, quien firmó un breve resumen de lo conocido en 1980, como ampliación de la reedición del “Arte Ibérico en España” de García y Bellido; lo hizo junto a González Navarrete, quien se unió también al profesor Blázquez Martínez para dos aportaciones en publicaciones internacionales en 1985<sup>16</sup>. El primer “catálogo” lo editó González Navarrete en 1987 en el libro antes citado y ese mismo año debió concluir I. Negueruela

<sup>15</sup> GONZÁLEZ NAVARRETE, Juan Agustín, ARTEAGA, Oswaldo y UNGHETTI, Constantino: “La necrópolis del Cerrillo Blanco y el poblado de “Los Alcores” (Porcuna, Jaén). *Not. Arq. Hisp.* 10, 1980, p. 183-218.

<sup>16</sup> BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María. y GONZÁLEZ NAVARRETE, Juan Agustín: “The Phokaian Sculpture of Obulco in southern Spain”, *AJA*, 89, 1985, p. 61 ss. “Der Einfluss der griechischen Kunst des 5 und 4 Jh. v. C. auf die Kunst Turdetaniens (Sudspanien)”, *XIIth international Congress of Classical Archaeology*, Atenas 1983, 48-52.

un nuevo catálogo para su tesis doctoral, que fue publicada en 1990<sup>17</sup> y sólo contiene la referencia a las publicaciones de 1987 en una “addenda”, por lo que no se hace eco de las aportaciones del profesor Blanco Freijeiro en sus artículos de 1987 y 1988, del mismo modo que éste, no pudo formarse ninguna opinión sobre lo que no le mostró González Navarrete o lo que había recompuesto Negueruela, pero no se publicó hasta 1990.

Por todo ello, las esculturas de Porcuna se mantienen en un nivel de conocimiento insatisfactorio, a pesar de que se trata del conjunto más importante del arte ibérico y el que contiene, posiblemente, las mejores claves para comprender su génesis. Las esculturas de Porcuna remiten al momento de formación de la estatuaria ibérica y son el grupo más antiguo de las obras que corresponden como conjunto a la ornamentación de monumentos arquitectónicos dentro de Andalucía, y al que sólo precede, como obras para una sola construcción, la serie de Pozo Moro. Frente a la individualidad de las obras de la plástica ibérica posterior, que se asocian con monumentos funerarios singulares, sólo en las esculturas de época tardía de Osuna vuelven a encontrarse grupos de piezas que tuvieron su lugar en un marco arquitectónico complejo. Por ello, las relaciones, más formales que estilísticas, de las esculturas de Porcuna y las de Osuna, abren la posibilidad de un análisis conjunto.

En Porcuna, tanto las esculturas exentas como las labradas en altorrelieve parecen poder remitirse siempre a la ornamentación de un edificio; en Osuna, la mayoría de los relieves están en bloques de sillería preparados para insertar en una edificación y este mismo carácter es el de varios relieves dispersos de Andalucía. Frente a ello, las esculturas de oferentes, las de animales o los jinetes del arte ibérico levantino y del sur de la Meseta, con la excepción de Pozo Moro, son figuras independientes. Parece que fue en Andalucía donde se construyeron un cierto número de edificios con ornamentación escultórica que pudieron seguir los modelos de la arquitectura griega y los grandes conjuntos de Porcuna y Osuna tienen algunas analogías que parecen indicar su origen común.

Ya he señalado anteriormente<sup>18</sup> la existencia de una coincidencia muy notable en la disposición general de los elementos conservados en un grupo escultórico de Porcuna y un relieve de Osuna (Fig. 1). En el relieve de Osuna hay un guerrero caído sobre el costado izquierdo, con la pierna derecha flexionada y la izquierda extendida, que levanta su escudo redondo para protegerse de otro guerrero que lleva las piernas protegidas por grebas, de las que adelanta la izquierda, mientras que

---

<sup>17</sup> NEGUERUELA, Iván: *Los monumentos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*, Madrid, 1990.

<sup>18</sup> CORZO SÁNCHEZ, Ramón: “Adquisición y comunicación de modelos en la escultura ibérica”, *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo*, Homenaje a la profesora Pilar León Alonso / coord. por Desiderio Vaquerizo Gil y Juan Francisco Murillo Redondo, vol. 1, Córdoba, 2006, p. 9.

la derecha se asienta delante de las piernas del contrario. En el grupo del guerrero caído de Porcuna, el mayor tamaño y la calidad del altorrelieve hacen posible que el cruce de las piernas de los contendientes sea más complejo; en el caso de Porcuna interviene también la figura del caballo colocado en el plano de fondo, pero la resolución final de la composición de las dos figuras de guerreros con el escudo entre ambos es la misma, salvo la diferencia de que en el relieve de Osuna el escudo pertenece al guerrero caído y en el de Porcuna corresponde al atacante. Puede deducirse que el autor del relieve de Osuna tomó los elementos esenciales de la composición de un grupo similar al de Porcuna, y lo adaptó a sus propias posibilidades, es decir, a la simplificación determinada por la reducción de tamaño y a la limitación de la profundidad del relieve que no admite la inclusión del caballo; el cruce de las piernas de los dos guerreros es también más complicado en el caso de Porcuna mientras que en el relieve de Osuna se simplifica notablemente la superposición de planos.

Debo señalar también, en cuanto a la interpretación de la forma en la que trasladaron sus modelos a las obras los autores de las esculturas de Porcuna y de Osuna, que en ambos casos se observan recursos de adaptación que concluyen en cierta incoherencia. El guerrero atacante de Porcuna, que avanza por delante de su caballo, parece tener asida las bridas con la misma mano con la que sostiene el escudo, lo que le impediría manejar con suficiente libertad esta defensa; el autor quiso dejar clara la relación entre el guerrero y su montura sin renunciar a la representación detallada de las manillas de sujeción del escudo, aunque todo esto le impidiera mayor libertad de movimientos. En el caso de Osuna, el autor interpretó que el escudo debía ser utilizado para su defensa por el guerrero caído, y ello le obligó a hacerle sostenerlo con la mano derecha, lo que da como resultado un insólito “guerrero zurdo”; podría deducirse que el artista de Osuna trasladó a su obra un modelo que estaba dispuesto en la situación inversa, pero al disponerlo en sentido contrario, abatido sobre el costado izquierdo, tuvo que cambiar las armas de brazos para no dejar cubierto el cuerpo del guerrero con el escudo.

En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que no es posible que el autor del relieve de Osuna conociera y copiara al de Porcuna, puesto que las esculturas del Cerrillo Blanco habían sido destruidas y enterradas a fines del siglo V a.C.<sup>19</sup>, mientras que los relieves de Osuna no deben ser anteriores al siglo III a.C.; de ello se deduce que el modelo directo de los relieves de Osuna debe ser un tercer grupo, cuya localización y vestigios aún no se conocen.

A partir de aquí se puede avanzar un poco más en la identificación del primer modelo de estos relieves. Para ello, me parece conveniente buscar la forma en la que se concibieron temas similares en la escultura griega. Asentado ya que las esculturas de Porcuna pertenecen al siglo V a.C., los posibles paralelos en el arte griego deben estar en obras de fines del arcaísmo o comienzos del periodo clásico.

---

<sup>19</sup> BLANCO FREIJEIRO, Antonio: “Destrucciones antiguas en el mundo ibérico y mediterráneo occidental”, *CPAUAM*, 13-14, 1986-87, p. 3 ss.

De estos momentos, se conocen varios grupos de relieves con asuntos de combates que fueron creados para la ornamentación de los pequeños templos o “tesoros” de los santuarios de Delfos y Olimpia en el último cuarto del siglo VI a.C. En Olimpia, el frontón del Tesoro de los Megarenses, ofrece una animada escena en la que las principales divinidades olímpicas se enfrentan a los Gigantes, un asunto que se repite en el friso norte del Tesoro de los Sifnios del santuario de Delfos y que se mantuvo entre los más utilizados por la escultura monumental, ya que representa el triunfo del orden moral y político que encarnan los dioses mayores sobre la falta de moderación y la soberbia representadas por los Gigantes<sup>20</sup>.

Lo conservado del frontón del Tesoro de los Megarenses (Fig. 2), permite reconstruir la escena en la que Zeus ocupa el lugar central frente a un gigante sobre el que descarga su rayo; a la izquierda está Atenea que se abalanza sobre un gigante caído que interpone su escudo ante la diosa y Poseidón que golpea a otro gigante caído, y a la derecha, en una disposición simétrica, son Heraklés y Ares los que someten a los Gigantes. Estos Gigantes caídos se muestran en una disposición muy semejante a la de los “guerreros” caídos de Porcuna y Osuna; el que intenta defenderse de Atenea en el frontón del Tesoro de los Megarenses, se cubre con un falde-lín de pliegues verticales como el del guerrero de Osuna, tiene la misma disposición de las piernas que éste y el escudo se coloca sobre él de forma similar.

El tema de un personaje caído, otro que lo ataca y un escudo interpuesto entre ambos se puede ver también en el friso del Tesoro de los Sifnios del santuario de Delfos, en el que se desarrolla el mismo asunto de la Gigantomaquia, así como en algunas de las metopas del Tesoro de los Atenenses del este santuario; todas estas obras se sitúan en el último cuarto del siglo VI a. C. y expresan los combates con una crudeza que se fue atemperando en los templos de Egina y Olimpia a comienzos del siglo V a.C.

En la serie de Porcuna se puede identificar a otro “guerrero” caído, que ha sido analizado en el catálogo de I. Negueruela a quien se debe su recomposición<sup>21</sup>. Se trata de un guerrero yacente de costado, que sujeta una espada corta con la mano izquierda recogida contra el pecho y tiene flexionada la pierna izquierda hacia detrás y la derecha delante del cuerpo; en el hombro derecho tiene la incisión correspondiente a una espada o a una hoja de lanza que le ha clavado otro “guerrero” situado en pie sobre él (Figura 3). En este caso, Negueruela señala acertadamente la relación de este grupo con otro del friso septentrional del Tesoro de los Sifnios de Delfos, en el que Ares avanza para combatir contra dos Gigantes, mientras que otro está caído de costado a sus pies. En el mismo sector del friso délfico hay otros grupos similares, con Gigantes caídos y contorsionados en su derrota por los dioses, que muestran posturas similares en la forzada posición de piernas y brazos (Figura 4).

<sup>20</sup> WATROUS, Livingstone Vance: “The Sculptural Program of the *Siphnian Treasury* at Delphi”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 86, 2, 1982, p. 160.

<sup>21</sup> NEGUERUELA, Iván: *op.cit.*, p.77 ss.

Dentro de la serie de relieves de Osuna hay otro “guerrero”, cuyo cuerpo contorsionado ha llevado a denominarlo reiteradamente “el acróbata” (Fig. 5); su postura es tan forzada que no ha existido acuerdo en la forma de situarlo en los museos o de reproducir su fotografía. No me parece convincente mantener la identificación con un personaje circense, puesto que se viste con la misma túnica corta de los denominados habitualmente “guerreros”. En mi opinión, este personaje debe colocarse en sentido vertical pero con las rodillas hacia abajo, es decir, al contrario de su supuesta posición “acrobática” de andar sobre las manos. Si se le sitúa con las rodillas hacia abajo, la postura del “guerrero” parece el resultado del plegado de su anatomía a la forma rectangular del sillar, para evitar que una parte de su cuerpo deba labrarse en otro sillar contiguo, lo que resulta muy coherente con el modo de trabajar en el autor de esta serie de relieves, que busca con toda claridad el acomodo de las figuras a un solo sillar o a dos superpuestos, para evitar los problemas de ensamblar las figuras lateralmente. Este modo de trabajo, explicaría también la extrema flexión de los brazos y la torsión del cuello hacia detrás, con la que se consigue que no haya superposición de la cabeza sobre los brazos.

Si se restituye en esta forma la posición del “acróbata”, puede pensarse que su modelo sería similar al de algunas de las figuras de Gigantes del friso del Tesoro de los Sifnios de Delfos, como la del que es atacado por Atenea (Fig. 4), que tiene totalmente doblada hacia detrás la pierna derecha; si se quisiera reducir al espacio de un bloque rectangular una figura como ésta, podría ser necesario colocarla totalmente en vertical y forzarla hasta una contorsión inverosímil como la del “acróbata”; sólo un origen como éste parece poder explicar su postura. Debe considerarse que el “acróbata” de Osuna no procede directamente de los modelos griegos de fines del siglo VI a.C., sino que debió ser inspirado por otra obra ibérica anterior en la que habría ya cierta distancia del posible original griego.

A la vista de la cercanía del gesto de este “acróbata” con el Gigante que lucha contra Atenea en el friso septentrional del Tesoro de los Sifnios, se hace inevitable recordar otro fragmento de relieve de Osuna: el torso de una figura revestida por una coraza adornada con una estrella central, sobre cuyos hombros se dispone una clámide bordeada por líneas sogueadas y anudada bajo el cuello (Figura 6). García y Bellido identifica esta clámide con la égida, aunque duda de que pudiera representar a Atenea por su “arte malo y descuidado”<sup>22</sup>, pero la certeza con la que afirman los excavadores que se trata de una figura femenina, señala también la probable identificación con la diosa.

Desde luego, el gesto de esta “figura con égida” es el mismo que despliega Atenea en el friso ya mencionado del Tesoro de los Sifnios de Delfos y en otros relieves similares de época arcaica. La aparente mala calidad de la figura no puede considerarse sino un rasgo común en toda esta serie de relieves de Osuna, en los

---

<sup>22</sup> GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *La Dama de Elche...*, *op. cit.*, p. 135.



que hay, como en las esculturas de Porcuna, un cierto preciosismo en los detalles que copian el armamento local, mientras que una prenda menos común, como la coraza con la égida, pudo ser resuelta por el autor con la reducción de la cabeza de Medusa a un símbolo estrellado. Creo que tanto las esculturas de Porcuna como los relieves de “guerreros” de Osuna, tomaron las líneas esenciales de la composición de los grupos de los frisos y frontones arcaicos de los “tesoros” de Olimpia y Delfos fechados entre el 520 y el 480 a.C., en los que aparecen las mismas forzadas posturas de los combatientes. La aportación de los artistas ibéricos se resolvió mediante la simplificación de la composición continua de los frisos griegos en grupos individualizados y se concentró en la sustitución de los elementos de indumentaria y armamento por los mejor conocidos de su propio ambiente.

De acuerdo con este modo de proceder de los artistas ibéricos, podría deducirse que también algunas de las figuras de la serie de “guerreros” de Osuna, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Figura 7 A y B) y en el Museo de Saint-Germain-en-Laye (Figura 7 C y D), con figuras en marcha que reiteran la misma posición adelantada del escudo, tienen su precedente en grupos como los del friso norte del Tesoro de los Sifnios, en el que son los Gigantes, en grupos de dos o tres, los que caminan hacia los dioses olímpicos con sus cuerpos superpuestos, pero en actitudes idénticas (Figura 4 B). En los relieves de Osuna se reproduce esta marcha ordenada de los combatientes, pero se evita la dificultad de situarlos uno sobre otros, al recortar cada figura independiente sobre el fondo plano del sillar, lo que ayuda a reducir también la profundidad del relieve. Otro friso similar, conservado en la colección de la parroquia de Santa María de Écija (Figura 7 E) y procedente del yacimiento del Castillo de Alhonor (Écija)<sup>23</sup>, muestra una sucesión de cuatro “guerreros” en la misma posición y parece una versión aún más tosca que la de Osuna de estas mismas agrupaciones de combatientes en marcha. En un reciente artículo<sup>24</sup> he reunido otras piezas del mismo área geográfica inmediata a Osuna, en las que se aprecian relaciones similares con esculturas de los frisos y frontones arcaicos. Es muy probable que en alguna de las grandes ciudades turdetanas de esta zona, quizás en *Munda* (Cerro del Nuño, Écija) o en *Ilipa* (Cortijo de Montemolín, Marchena), se hubieran erigido en el siglo V a. C. algunos monumentos religiosos con relieves, similares a los de Porcuna, que se mantuvieron en pie hasta época romana y que conservaron estos modelos de escenas de luchas heroicas o míticas que luego se tomaban como base para los relieves ejecutados en la época ibérica tardía. También me

<sup>23</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1951 T. III, p. 60.

<sup>24</sup> CORZO SÁNCHEZ, Ramón: “Los relieves de Osuna y la génesis de la estatuaria ibérica”, *Cuadernos de los Amigos de los museos de Osuna*, 15, 2013, p. 12 ss.

parece probable, a la vista de los datos aportados por los excavadores de Osuna en 1903<sup>25</sup> y por mis propias excavaciones de 1973<sup>26</sup>, que los relieves de Osuna, en los que se aprecia quizás una destrucción intencionada similar a la que revelan las esculturas de Porcuna, hubieran sido también “enterrados” intencionadamente, después de haber sido demolidos los edificios que los contuvieron.

El único fragmento arquitectónico que puede ayudar a reconocer el estilo de los edificios en los que se disponían originalmente las esculturas de Porcuna es una pieza (Figura 8 A) en la que se aprecian dos volutas superpuestas, una de ellas lisas y otra con un sencillo surco helicoidal<sup>27</sup>. Dentro de lo encontrado en 1903 en las excavaciones de Osuna de Engel y Paris, hay cuatro elementos arquitectónicos de estilo similar; se trata de un gran sillar con una banda decorada por volutas unidas en una sucesión de lazos, que parecen recordar algún tipo de palmetas encadenadas y lleva en el borde un bocel sogueado (Figura 8 E), y de tres capiteles prismáticos fragmentados que se cubren con un tallo central rematado en volutas y con volutas también en la base, enmarcado por ondas enlazadas (Figura 8 B a D); la ejecución de estos temas ornamentales es irregular entre las propias cuatro piezas, a pesar de que su homogeneidad de material, dimensiones y hallazgo debe interpretarse como un grupo perteneciente a un mismo edificio; el modo de trabajar de su autor, que “reinventa” en cada caso la ejecución de los motivos, con plena libertad en el modo de enlazar las ondas, palmetas y volutas o de disponer las volutas de los capiteles en la parte alta o la parte baja y en diversos tamaños, debe servir también para interpretar los criterios con los que se ejecutaron las figuras de “guerreros”, en los que predomina el interés por la representación de la indumentaria sobre una regularidad estereotipada de los gestos.

En cualquier caso, el fragmento de capitel de Porcuna y el grupo de sillares con ornamentación arquitectónica de Osuna deben asociarse de un modo genérico al orden jónico, que es el que parece querer reproducirse en los capiteles prismáticos, con esa singularidad de las volutas repetidas en la parte inferior; también la banda de palmetas encadenadas con volutas del gran sillar se aproxima a los complementos ornamentales del jónico desde los primeros monumentos arcaicos. En este aspecto, parece conveniente reproducir algunas de las observaciones del profesor Blanco Freijeiro sobre los caracteres del jónico arcaico que se desarrollaron a partir de la construcción por Creso del famoso Artemision de Éfeso en los cuatro primeros “tesoros” de ciudades griegas consagrados en el santuario de Apolo de Delfos: “...cuatro tesoros de mármol

<sup>25</sup> ENGEL, Arthur y PARIS, Pierre: “Une forteresse ibérique à Osuna (Fouilles de 1903)”, *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*. 1906, XIII, 4, pp. 357-491.

<sup>26</sup> CORZO SÁNCHEZ, Ramón: *Osuna de Pompeyo a César. Excavaciones en la muralla republicana*. Sevilla. 1977.

<sup>27</sup> NEGUERUELA, Iván: *op. cit.*, p. 275.

*consagrados en el recinto de Apolo por los sífnios, cnidios, masaliotas y los habitantes de Clazomene. Distilos in antis todos ellos, los dos primeros se distinguen por el empleo de estatuas de mujer (cariátides) en función de columnas. Por su parte, los tesoros de Marsella y Clazomene amalgamaban en sus columnas la basa jónica, el fuste de estrias dóricas y un capitel palmiforme derivado del egipcio. Pese a la omisión de la típica columna rematada por volutas, aparecen en estos cuatro templos ciertos rasgos que estaban llamados a perdurar con excelente fortuna en el jónico clásico: las basa de las paredes adornada con molduras; las mén-sulas o consolas que refuerzan el dintel de las puertas; el friso continuo de relieves escultóricos y la superabundante ornamentación labrada<sup>28</sup>.*

La serie analizada de los relieves de Osuna contiene lo más significativo de estos elementos propios del jónico arcaico: el friso continuo de relieves escultóricos y la profusa decoración con abundantes volutas jónicas unidas a otros motivos de origen orientalizante, que no parecen haber sido plenamente regularizados por el orden jónico, hasta la construcción del Erectheion de la Acrópolis ateniense, ya en el siglo V a.C. Todo ello parece confirmar que la relación directa entre el arte griego y el arte ibérico que dio lugar al conjunto escultórico de Porcuna debe remitirse con claridad al momento de inicios del desarrollo del estilo jónico y su presencia en otros monumentos de la región siguió inspirando obras posteriores como las de Osuna.

En los estudios de las esculturas de Porcuna publicados por el profesor Blanco Freijeiro de 1987 y 1988<sup>29</sup>, no hay ninguna alusión al grupo del guerrero caído ante el jinete descabalgado, cuya restitución no se había publicado aún, y tampoco al “guerrero” tendido sobre el costado izquierdo que parece estar muerto y sobre el que está posada un ave, ni al fragmento de torso de un “guerrero” con dos tajos que le atraviesan el cuello<sup>30</sup>. Pero tanto la crudeza de las armas clavadas en los cuerpos de los combatientes como la ferocidad de las fieras que atacan a indefensos herbívoros en otros grupos de esculturas de Porcuna, le hacía ya destacar un cierto aprecio local hacia “la violencia y el gusto por la sangre derramada”. La crudeza de la forma en la que se representan las heridas de los guerreros de Porcuna sólo encuentra parangón literario en el mundo antiguo en algunas de las descripciones que se hacen en la *Iliada* de las dramáticas luchas entre aqueos y troyanos; Javier de Hoz ha señalado muchos versos de la épica homérica en la que los antiguos héroes reciben golpes brutales que se narran con un

<sup>28</sup> BLANCO FREIJEIRO, Antonio: *Arte griego*. 3ª. ed. Madrid, 1971, p. 55.

<sup>29</sup> BLANCO FREIJEIRO, Antonio: “Las esculturas de Porcuna. I: Estatuas de guerreros”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 184, Cuaderno 3, 1987, pp. 405-446; “Las esculturas de Porcuna. II: Hierofantes y Cazadores”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 185, Cuaderno 1, 1988, pp. 1-28; “Las esculturas de Porcuna. III: Animalia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 185, Cuaderno 2, 1988, pp. 205-234.

<sup>30</sup> NEGUERUELA, Iván: *op. cit.*, p. 87.

realismo descarnado y plantea la posibilidad de que los textos griegos hubieran sugerido estas representaciones en el ámbito local, si no se pudieran fijar modelos escultóricos directos<sup>31</sup>. Podría aducirse que esta misma violencia descarnada está presente en las esculturas de los frontones del templo Egina, aunque los combatientes no expresen gestos dramáticos en sus rostros, al igual que señala para las esculturas de Porcuna el profesor Blanco Freijeiro; quizás existió otro conjunto arcaico griego más explícito, con luchas de mayor violencia que sirvió de modelo al “maestro” de Porcuna; el frontón del antiguo templo de Atenea en la Acrópolis ateniense, de época de los Pisistrátidas, pudo contener grupos similares a los de Porcuna, aunque su fragmentaria conservación impide asegurar que los Gigantes derrotados por Atenea ofrecieran estos mismos rasgos de cruda violencia.

Sin embargo, el gusto sanguinario en la representación de figuras animales atacadas por predadores si puede constatarse en diversos frontones de Atenas y Olimpia del final del arcaísmo. Por ejemplo, en el Museo de la Acrópolis de Atenas puede verse un altorrelieve procedente de un frontón arcaico en el que una leona de grandes proporciones aprisiona bajo su cuerpo a un toro de mucho menor tamaño al que desgarrar los cuartos traseros en los que deja la huella de varios profundos arañazos (Figura 10 A). Este grupo formaba parte del primitivo frontón del templo de Atenea al que sucedería el Erecteion<sup>32</sup>.

En las esculturas de Porcuna hay muchos fragmentos de cuerpos de animales entre los que se reconocen toros y corderos de un lado y de otro los llamados “carniceros”, es decir, fieros predadores que podrían identificarse con lobos o leones según los casos. Se han reconstruido dos grupos de estos animales: en uno, el “lobo” hunde los colmillos en el lomo del cordero sobre el que se labran con toda crudeza los dos surcos desgarrados por los colmillos y se marca como un trapecio rebajado la parte desollada de la piel (Figura 9 A); en el otro se aprecia sólo el hocico del “carnicero” y el lomo de su presa con la piel desgarrada también en forma de trapecio y los surcos dejados por los colmillos (Figura 9 B); hay también un fragmento de hocico de “carnicero” (Figura 9 C) que muestra el mismo juego de pliegues paralelos en una composición muy similar a la que ofrece el llamado “León de Menecrates” del Museo de Corfú (Figura 10 B). A la vista de la pieza griega, debe concluirse que estos “carniceros” de Porcuna son réplicas de leones arcaicos griegos, a pesar de que la tosquedad de los rasgos faciales lleve a considerarlos de inspiración local.

En los frontones arcaicos hay otras muestras significativas de escenas de luchas entre leones y toros con los mismos rasgos de violencia sanguinaria que se dan en los grupos de Porcuna. El frontón oriental del templo de Apolo en Delfos

<sup>31</sup> DE HOZ Javier: “nelei calkwi: el “cruel bronce” de Troya a Porcuna”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 37-38, 2010-2011, pp. 307-316.

<sup>32</sup> MARKOE, Gleen E.: “The “Lion Attack” in Archaic Greek Art: Heroic Triumph”. *Classical Antiquity*, 8,1, 1988, p. 96 ss.

contenía dos de estas escenas dispuestas a los lados del conjunto triunfal de la cuadriga de Apolo; en una, el león desgarrar el lomo de un ciervo (Figura 10 C) y en la otra ataca a un toro; el hocico conservado de uno de los leones tiene los pliegues paralelos que también se muestran en los “carniceros” de Porcuna, mientras que la torsión del cuello del ciervo atacado por el león describe una curva continua muy similar a la que se aprecia en el perro que acompaña al “cazador de perdices” de Porcuna, al igual que los caballos de la cuadriga de Apolo se arquean del mismo modo que algunos de los de Porcuna; el frontón de Delfos y las esculturas de Porcuna muestran muchas otras analogías formales que no pueden apurarse más por el estado fragmentario de ambos conjuntos.

El antiguo frontón del Hekatompedon, antecesor del Partenón, tenía en su parte central el magnífico grupo de un león y una leona que se abalanzan sobre la pequeña figura de un toro (Figura 10 D). En este caso, la conservación de la pintura original permite apreciar los regueros de sangre formados desde las garras de los dos felinos que se extienden por los costados del toro; hay aquí una demostración clara de la preferencia en los frontones arcaicos por esta representación de la lucha de animales en su forma más cruenta que ha podido parecer un rasgo de brutalidad o barbarismo indígena en las esculturas de Porcuna. Otro caso es el de la pareja heráldica de leones atacando toros que procede del área del Olympeion ateniense (Figura 10 E); la mitad derecha del grupo, en mejor estado de conservación, se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York<sup>33</sup> y la otra en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas; en esta segunda, la garra del león que se clava en el flanco del toro ha marcado surcos muy profundos, que acentuarían más su dramatismo con la ayuda de la policromía. Una pieza derivada de este tipo de conjuntos, realizada en terracota y procedente del sur de Italia (Figura 10 F), fue subastada en Christie’s el 8 de junio de 2012<sup>34</sup>; el tratamiento del barro cocido hace posible acentuar más la torsión dramática del cuerpo del toro que tiene el cuello desgarrado por las profundas heridas de los colmillos del león.

A la vista de todas estas obras del arcaísmo griego, me parece innecesario recurrir al posible retraso cultural o falta de civilización de los antiguos iberos frente a los griegos, para explicar la crudeza de las esculturas de Porcuna. En unos y otros se dieron los mismos ejemplos de violencia sangrienta en las luchas de animales y también en los grandes combates de la Gigantomaquia o la Iliupersis que se plasmaron en frisos y frontones de los principales templos de Atenas, Olimpia y Delfos.

En lo conocido hasta el momento, las luchas violentas entre animales ocuparon el lugar predominante de los frontones, acompañados de temas míticos en

<sup>33</sup> RICHTER, Gisela M.A.: “The Department of Greek and Roman Art: Triumphs and Tribulations.” *Metropolitan Museum Journal*, 3, 1970, p. 82-83, 89, figs. 19, 33.

<sup>34</sup> <http://www.christies.com/lotfinder/ancient-art-antiquities/a-greek-terracotta-zoos-machia-sicily-archaic-period-5567207-details.aspx?pos=46&intObjectID=5567207&sid.> Consultada el 25/10/2013.

tamaño menor, y luego fueron sustituidos plenamente por los asuntos de la epopeya y la mitología heroica; los leones desgarrando a los animales domésticos parecen desempeñar en estos frontones del siglo VI a.C. un papel similar al de las luchas de los dioses o los héroes contra los seres malignos de la naturaleza, un asunto de origen oriental que se introdujo en Grecia a través de la influencia joniana<sup>35</sup>. Efectivamente, las luchas de animales habían animado especialmente la cerámica del periodo orientalizante, acompañados de seres fabulosos como los grifos o las harpías y bordeados por rosetas, palmetas y estilizaciones vegetales inspiradas en la exótica flora del arte egipcio y el asirio. Se ha reconocido tradicionalmente un fuerte vínculo de los repertorios iconográficos de la cerámica griega de los siglos VII y VI a.C., con la temática de los frontones arcaicos que encontró en la pintura de vasos las referencias necesarias para crear una escultura monumental<sup>36</sup>.

Quizás, el ambiente de la civilización andaluza, ampliamente orientalizado en época tartésica, hizo propicia la asimilación de este tipo de escenas de luchas de predadores y animales domésticos que ya se conocían aquí, a través de los marfiles de Carmona<sup>37</sup>, lo que se ha señalado también para otros asuntos presentes en las esculturas de Porcuna, como el del león apoyado en una palmeta y con una serpiente arrollada a su cuerpo<sup>38</sup>. Todo ello, lleva a concluir que las esculturas de Porcuna fueron concebidas y ejecutadas por un artista o un taller que se había formado en Grecia en las últimas décadas del siglo VI a.C., época en la que estaban a la vista los frontones de los templos y tesoros que fueron destruidos en buena parte en el saqueo de la Acrópolis por los persas en el 480 a.C., o que a partir de estas mismas fechas fueron sustituidos por otros edificios con esculturas ya del estilo severo y el clásico, en los que se atemperó considerablemente la violencia arcaica. Además de los monumentos de Porcuna, sus autores o un grupo similar, pudo ejecutar edificios similares en otras ciudades andaluzas, de los que alguno, cercano a Osuna, se mantuvo en pie varios siglos y siguió informando a la estatuaria posterior.

Tanto los grupos de leones que atacan a animales domésticos como los combates de dioses contra Gigantes o los episodios épicos, que se llevaron a los frisos y frontones arcaicos, se atribuyen a un propósito de exaltación del pasado mítico en el que la referencia a las monarquías orientales y sus símbolos se utilizaban como expresión de la pretendida autoridad dinástica de las aristocracias

<sup>35</sup> SHEAR, Theodore Leslie: "A Sculptured Basis from Loryma", *AJA*, 18, 1914, p. 291.

<sup>36</sup> BROWNSON, Carleton L.: "The Relation of the Archaic Pediment Reliefs from the Acropolis to Vase-Painting", *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts*, Vol. 8, No. 1, 1893, p. 28-41.

<sup>37</sup> BLANCO FREIJEIRO, Antonio: "Orientalia. Estudio de objetos fenicios y orientalizantes en la Península", *Archivo Español de Arqueología* 29, 1959, p. 3-51, y "Orientalia II", *Archivo Español de Arqueología* 33, 1960, p. 3-43

<sup>38</sup> BLANCO FREIJEIRO, Antonio: "Las esculturas de Porcuna. III" ..., p. 216

familiares atenienses en su empeño por fundamentar un nuevo sistema político<sup>39</sup>. Cabe preguntarse si esta misma ideología es la que sustentó la réplica ibérica de los asuntos de la estatuaria arcaica griega.

La interpretación en boga de la estatuaria ibérica como expresión de una sociedad aristocrática que la reconoce como representación de los iberos por sí mismos, nos llevaría a valorarla como un verdadero proceso de creación artística, en el que se observa la realidad y se crea su representación y su iconografía; sin embargo, la observación de sus orígenes formales, invita a reducir la aportación ibérica a una nueva interpretación, con acento en lo ornamental, de lo creado en Grecia, adaptado quizás a su ideología, pero ajeno a una creación original. Si bien es cierto que los asuntos de la Gigantomaquia y de la Guerra de Troya se relacionan en el ámbito griego con los ideales de las aristocracias locales que pretendían vincular a sus antepasados con la época mítica, es aventurado proponer que también tuvieran este significado para los iberos o que los iberos realizaran el complejo proceso de adoptar sólo las imágenes de la iconografía griega pero no su identidad que sustituían por la de los héroes locales.

La consideración de las esculturas de Porcuna como representación de las élites locales heroizadas se defiende con enunciados como éste: “*Las esculturas de Porcuna, en una necrópolis de la dinastía local y de sus clientes y sucesores, resaltaba la idea de ser descendientes del fundador mítico o antepasado local mitificado, lo que legitimaba ideológicamente el poder de rexde tipo heroico de Obulco, probablemente identificado con el antepasado de la población, es decir, su heros ktístes*”<sup>40</sup>. Este planteamiento puede parecer acertado si las esculturas de Porcuna o los relieves de Osuna se observan como piezas aisladas a las que se puede atribuir una interpretación singular; sin embargo, debemos considerar que se trata de series coherentes que trasladan episodios míticos completos desde el arte griego; la posibilidad de que los iberos dieran una nueva redacción a sus propios mitos heroicos para que pudiera hacerse coincidir con lo creado por la estatuaria arcaica griega, es una hipótesis excesivamente aventurada.

Si volvemos a poner atención sobre las atractivas relaciones señaladas por Javier de Hoz<sup>41</sup> entre la literatura homérica y las esculturas de Porcuna, tendríamos quizás que concluir, que nos encontramos ante un “episodio ibérico” de la estatuaria arcaica griega, en el que uno o varios artistas, formados en el arte de los santuarios griegos del arcaísmo tardío y con un pleno conocimiento de la literatura homérica, ejecutaron para las ciudades iberas unos conjuntos que reiteran lo ya existente en Grecia con un mayor acento en el dramatismo cruento de

<sup>39</sup> MARKOE, Gleen E.: “The ‘Lion Attack’ in Archaic Greek Art: Heroic Triumph”. *Classical Antiquity*, 8, 1, 1988, p. 107.

<sup>40</sup> ALMAGRO GORBEA, Martín: “Ideología ecuestre en la Hispania prerromana”, *Gladus* 25, 2005, p. 159.

<sup>41</sup> *Op.cit. en la nota 31.*

los episodios. Todo ello pudo ser solicitado y acogido por los iberos como algo cercano a su cultura y tradiciones, pero la intervención local en la concepción y el significado de estas obras no tiene bases consistentes, una vez constatado que tanto la iconografía como su base literaria es claramente griega.

La tendencia a reconocer en la estatuaria ibérica un estilo nacional, lo que podríamos denominar el “iberismo”, tan aplaudido en buena parte de los ambientes artísticos del siglo XX, parece haber determinado también muchas de las interpretaciones “iberistas” de esta estatuaria, en la que se reconoce una primera manifestación de la exaltación del aristócrata indígena y de las élites guerreras locales, a la que se cree ver diferenciada de los “enemigos” cartagineses o romanos por sus rasgos de indumentaria. Los primeros relieves y las esculturas arquitectónicas túrdulas y turdetanas son un trasunto de los modelos en la plástica arcaica griega y obra de artistas griegos o formados en Grecia; esto es válido con mucha seguridad tanto para el conjunto de Porcuna como para el que sirvió de modelo a las esculturas de Osuna, pero en ambos y en las esculturas ibéricas posteriores debieron intervenir artistas locales.

El “iberismo” se explica específicamente por el gusto de los artistas locales en la representación de la indumentaria y las armas mediante la copia directa de los modelos que tienen a su alcance. Efectivamente, como han señalado Blanco Freijeiro y León Alonso, hay una clara preferencia del escultor ibérico por la representación detallada de lo que conocen en su propio ambiente, pero esto no necesita tener como base un espíritu nacionalista de afirmación de la personalidad diferencial de los pueblos iberos frente a sus vecinos o visitantes, sino esa simple complacencia del artista por la recreación en lo que le resulta más familiar.

Hay otro componente artístico en la estatuaria ibérica que es ajeno a los orígenes griegos y que hizo que se produjera entre ellos una separación radical; salvo en las obras más antiguas, esencialmente las de Porcuna, el arte ibero no se interesó por la obtención de réplicas del natural en las figuras humanas o en los animales. Lo aprendido a comienzos del siglo V a.C. fue suficiente para crear los estereotipos que sufrieron muy pronto un tratamiento sumario en el que las ideas del artista sobre las proporciones o la expresión dominan al modelo real que no es observado nunca con la atención que se concede a la indumentaria o las armas. Los iberos no superaron lo natural a través de ideales de belleza artística como los del arte griego, sino que tuvieron una actitud propia frente a la realidad e independiente de lo perceptible, en la que se imponen los conceptos generados por la propia reflexión. En ello, el arte ibero es mucho más “moderno”, por libertad y por originalidad, y ésta es la razón de su recepción entusiasta entre los artistas del siglo XX.

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2013





Figura 1. Relieve de Osuna con “guerrero” caído y dibujo de un grupo de composición similar en las esculturas del Cerrillo Blanco de Porcuna.

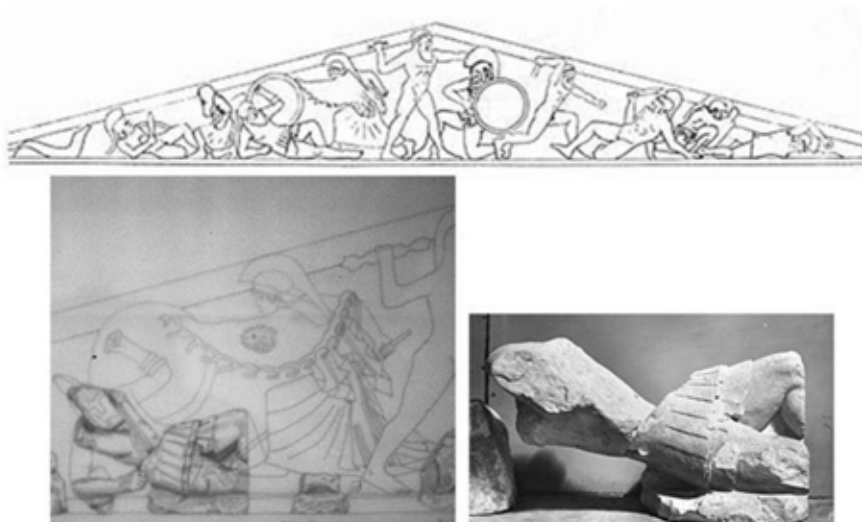


Figura 2. Frontón del tesoro de los Megarenses de Olimpia y detalles del gigante abatido por Atenea.



Figura 3. Guerrero abatido del conjunto del Cerrillo Blanco de Porcuna.



Figura 4. Friso del tesoro de los Sifnios de Delfos.



Figura 5. El “acróbata” de Osuna en su posición correcta.



Figura 6. Fragmento de figura de Atenea atacante del conjunto de los relieves de Osuna.



Figura 7. Conjunto de "guerreros" en marcha de Osuna.

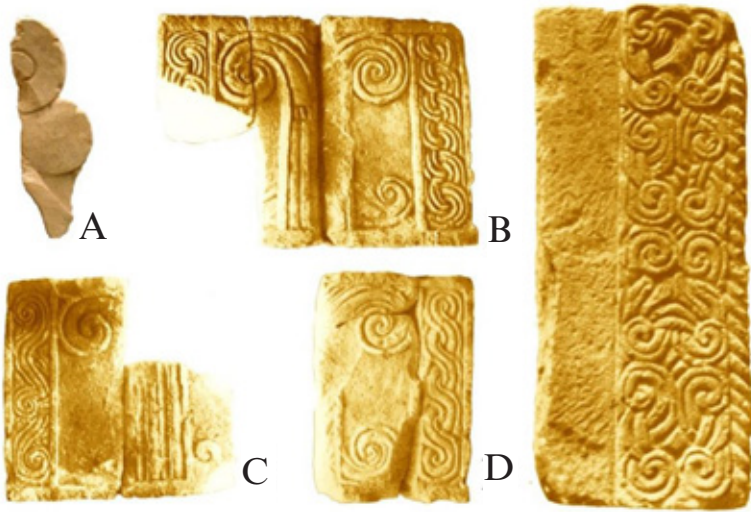


Figura 8. Elementos arquitectónicos jónicos de Osuna.

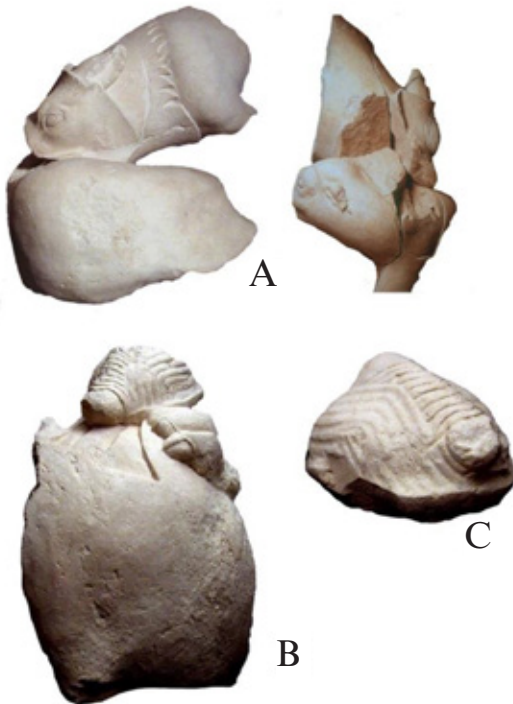


Figura 9. Fragmentos de los “carniceros” del conjunto del Cerrillo Blanco de Porcuna.

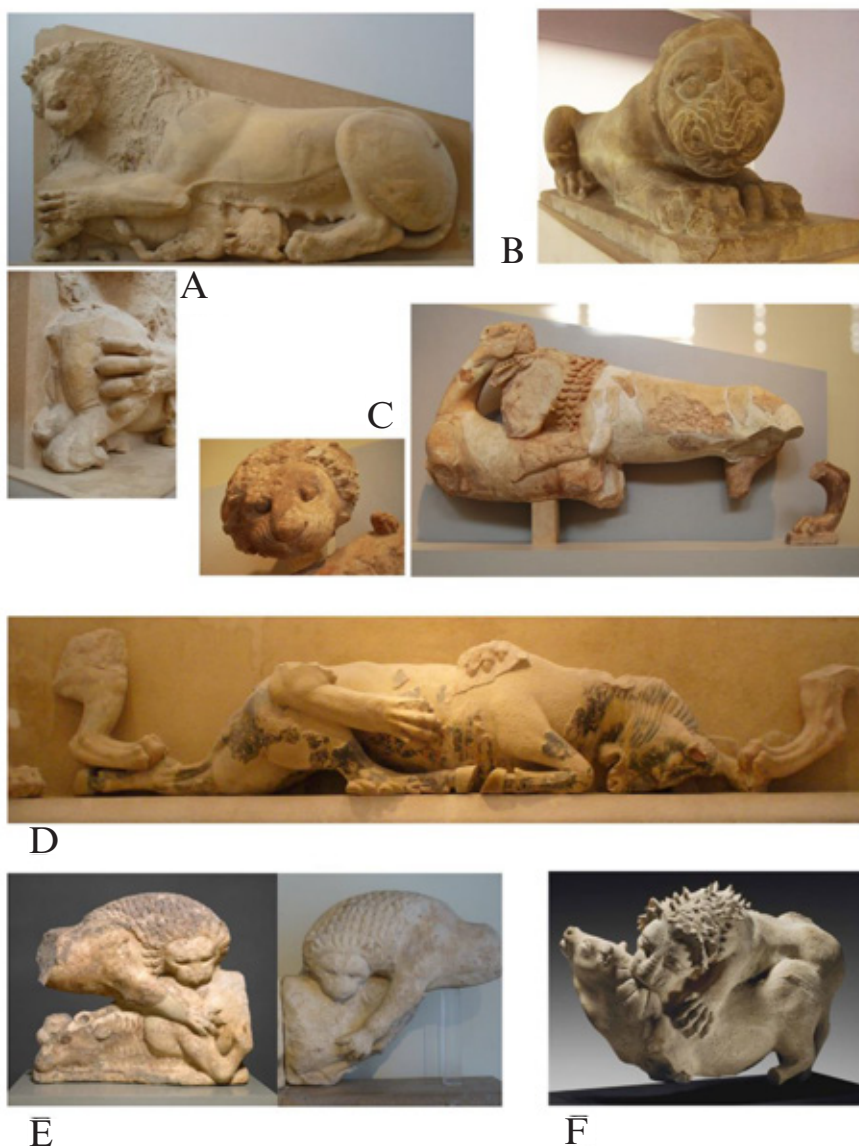


Figura 10. Felinos desgarrando bóvidos en frontones griegos arcaicos.