

νηλέϊ χαλκῶι: el “cruel bronce” de Troya a Porcuna.

Javier DE HOZ
Universidad Complutense

Resumen

La escena del guerrero de Porcuna que alancea, posiblemente en la boca, a un caído apenas tiene paralelos plásticos pero coincide notablemente con un pequeño número de descripciones homéricas. No es probable una relación, por muy indirecta que sea, pero la coincidencia exige plantearse cuál era la intención del escultor, cuáles sus antecedentes si existieron, y en ese caso, si pudieron ser literarios.

Palabras clave: escultura turdetana, escultura ibérica, paralelos griegos, heridas cruentas en Homero, representación de vencidos en el arte y la literatura.

Summary

The scene of the warrior who strikes, probably into the mouth, a fallen enemy has not plastic parallels, but its coincidences with some homeric description of wounds are striking. A relationship, even indirect, is not to spect, but the coincidence call for a consideration of the objectives of the sculptor, of its antecedents and, if these existed, the possibility of its literary character.

Keywords: turdetanian sculpture, iberian sculpture, greek parallels, gory wounds in Homer, image of defeated in literature and art.

Creo que fue en el coloquio de Burdeos sobre griegos e íberos de 1986 cuando Manolo Bendala y yo descubrimos que las esculturas de Porcuna nos recordaban a ambos ciertos pasajes homéricos, no ya por el inevitable parecido entre representaciones plásticas o literarias, de duelos individuales entre guerreros armados de lanzas y escudos, sino por algunos detalles precisos que mostraban un particular gusto por la violencia extrema y sangrienta.

Ha sido también Manolo, cuando recientemente decidí comentar más formalmente la cuestión, quien me proporcionó ilustraciones necesarias, sin saber qué uso iba a hacer de ellas. En todo caso, por modestas que sean estas notas, confío en

que lo ya dicho más el que tratan a la vez de dos de sus pasiones permanentes, la Grecia homérica y la escultura ibérica, puedan ser una adecuada expresión de afecto y de admiración.

Existen coincidencias llamativas entre al menos uno de los combates de *Obulco*/Porcuna y varios pasajes homéricos. Después de analizarlas tendremos que preguntarnos si se trata de un pura coincidencia o tiene algún sentido histórico, sentido que por supuesto implicaría relaciones muy complicadas e indirectas.

Naturalmente una comparación de este tipo presupone la complicada cuestión de las relaciones entre literatura y plástica, que ha dado lugar a

muchas polémicas tanto en un plano muy general como en el caso concreto de la Grecia arcaica y clásica,¹ pero incluso en el mundo tartesio se ha planteado la posibilidad de conocer algún aspecto de su desconocida poesía a través de las representaciones plásticas (M. Almagro-Gorbea 2005). Por desgracia en el mundo ibérico y en la periferia turdetana, si conocemos mal una de las dos caras del problema, la plástica, prácticamente no sabemos nada de la otra, la literatura, por lo que inevitablemente dependemos considerablemente de especulaciones que a lo más que pueden aspirar es a ser plausibles y razonables.

No hace falta detenerse mucho en la presentación de las esculturas del Cerrillo Blanco, a poco más de un km de Porcuna, la antigua *Obulco*, ciudad turdetana en la frontera con el mundo ibérico, en la que la influencia lingüística ibérica es sensible en época romana pero que claramente conserva sus raíces turdetanas.²

Como es sabido, las esculturas, realizadas en la primera mitad del s. V, en la segunda según algunos autores, aparecieron voluntariamente destrazadas en una zanja en la que habían sido cuidadosamente colocadas y cubiertas con losas, pero cuando se produjo esa recuperación muchos fragmentos estaban ya perdidos o no pudieron ser recogidos, con lo que nos ha quedado un conjunto muy incompleto y difícil de reconstruir.³

En todo caso queda claro que se trata de distintos grupos escultóricos que, lo que me parece poco probable, integraban una extraordinaria composición comparable a grandes monumentos griegos, o más probablemente corresponden a distintos conjuntos, posiblemente de carácter funerario, de entre los que sobresale el grupo de cinco parejas de guerreros enfrentados, un monumento de iconografía no religiosa sino histórica o épica.

El que, incluso en la hipótesis más minimalista, se trate de un grupo complejo nos lleva directamente al tema de la relación de la escultura ibérica con la griega, un tema polémico que se reactivó con el descubrimiento de Cerrillo Blanco y que no se puede considerar definitivamente resuelto.⁴ Personalmente creo que la reciente discusión de Adolfo Domínguez Monedero presenta la posición más equilibrada, tanto sobre la base social de esas esculturas como sobre su evolución estilística, en la que se acepta a la vez una o unas influencias directas y una evolución autónoma en la que de los rasgos griegos originales, unos se pierden, otros se deforman extraordinariamente y otros se conservan cuando ya en el arte griego han desaparecido y por lo tanto, desde la perspectiva clásica que no es por supuesto la ibérica, que es la que debemos aplicar, resultan anacrónicos. A la complejidad de la cuestión se añade el que también hay que contar en ciertos aspectos con una mediación fenicio-púnica.⁵ El resultado es un arte ecléctico y original a la vez, pero con raíces difíciles de desentrañar en los casos concretos y, lo que es particularmente grave en el caso que nos ocupa, una falta de informaciones precisas sobre cómo se han transmitido los modelos originales, sobre qué distancia separaba a un escultor íbero de su “maestro griego”, sobre si esos “maestros” habían existido en la Península fuera de Ampurias, sobre si habían sido efectivamente maestros, es decir habían dado origen a talleres locales, sobre si algún escultor griego dirigió a artesanos ibéricos en la realización de algunos de los monumentos conocidos, sobre el papel posible de cartones, sobre el grado en que se pudo incorporar patrones visibles en la cerámica a la escultura etc. Todo ello hace que, aunque podemos sin duda ver en el grupo de Porcuna la transformación de modelos griegos, realmente no podemos valorar su grado de relación con esos modelos y

¹ K. Scheffold 1993 y 1978; A. M. Snodgrass 1987, 142-69; T. H. Carpenter 2001, en especial 7-34; N. Himmelmann 1998, en especial 67-102 (publicación original en alemán en *AbhMainz*, 1967, n° 2, 73-97).

² J. de Hoz 2010, 341-4; 2011, § 1.3.5.

³ En general sobre las esculturas J. A. González Navarrete 1987; A. Blanco 1987, 1988, 1988a; I. Negueruela 1990; M. Berdala 1990, 149-54; P. León 1997, 170-1 (cf. en el mismo volumen las fichas 16-22, redactadas por P. Rouillard); P. León 1998, 81-97; A. Ruiz & M. Molinos 2007, 163-83.

⁴ P. Rouillard 1991, 356-60, con la bibliografía anterior más importante en nn. de la p. 357; T. Chapa 1986 *passim*, por ejemplo 165-7; 1996, 78; F. Croissant & P. Rouillard 1996; A. J. Domínguez Monedero 2007, 358-61.

⁵ Pero no puedo estar de acuerdo con J. Boardman 1994, 70: “In the fourth century there is more Greek to identify, but again little that need go much beyond what the Punic world already admitted”.

por lo tanto, a la hora de hablar de paralelos, nos movamos en un terreno inevitablemente especulativo. En todo caso el intento merece la pena aunque sólo afecte a una cuestión muy concreta y casi de detalle.

Las esculturas de Porcuna y el grupo de los guerreros en particular manifiestan, dentro de la escultura ibérica, no sólo un nivel artístico poco común sino una gran originalidad en aspectos muy variados de su concepción. En lo que sigue me voy a centrar en uno de esos rasgos originales, que ya ha sido muchas veces comentado y al que ha dedicado considerable atención I. Negueruela en su obra de 1990 (sobre todo pp. 195-200), se trata en concreto del estilo que recalca los aspectos cruentos característico de uno o dos maestros de Porcuna y que aquí nos interesa sobre todo en el caso de la más compleja pareja de guerreros (figs. 1-3), en la que el vencedor, que se supone

que ha desmontado de su caballo al que retiene por la brida, atraviesa con su lanza al enemigo vencido, según la convincente reconstrucción de Negueruela.⁶

El patrón general, guerrero vencedor delante de su caballo, guerrero vencido a sus pies, no tiene paralelos muy claros, a pesar de que lo frecuente que era en la guerra antigua el que los jinetes desmontasen haría esperar lo contrario. I. Negueruela (1990, 76) cree que el jinete sobre enemigo caído, tema griego del que según él se deriva el de Porcuna, caló en la plástica ibérica y cita erróneamente las monedas, pero en ellas no hay enemigo caído, y la escena de Porcuna parece ser un *hapax* en la plástica ibérica. Los paralelos clásicos, a no ser que aceptemos que se trata de una transformación de la figura del jinete arrollando a un infante, tampoco parecen existir.⁷



Figura 1. Reconstrucción del grupo del guerrero con caballo de Porcuna, según I. Negueruela (Cortesía de M. Bendala).

⁶ Negueruela 1990, 63-77, seguido en toda la bibliografía posterior.

⁷ Basta una mirada al extraordinario ballet del más puro clasicismo ático representado por caballo, jinete a pié y guerrero caído en la estela de Villa Albany (R. Lullies & M. Hirmer

1960², láms. 179-81), citada por P. León (1998, 91) precisamente por sus diferencias, para darse cuenta de que no tiene nada que ver con nuestro grupo.

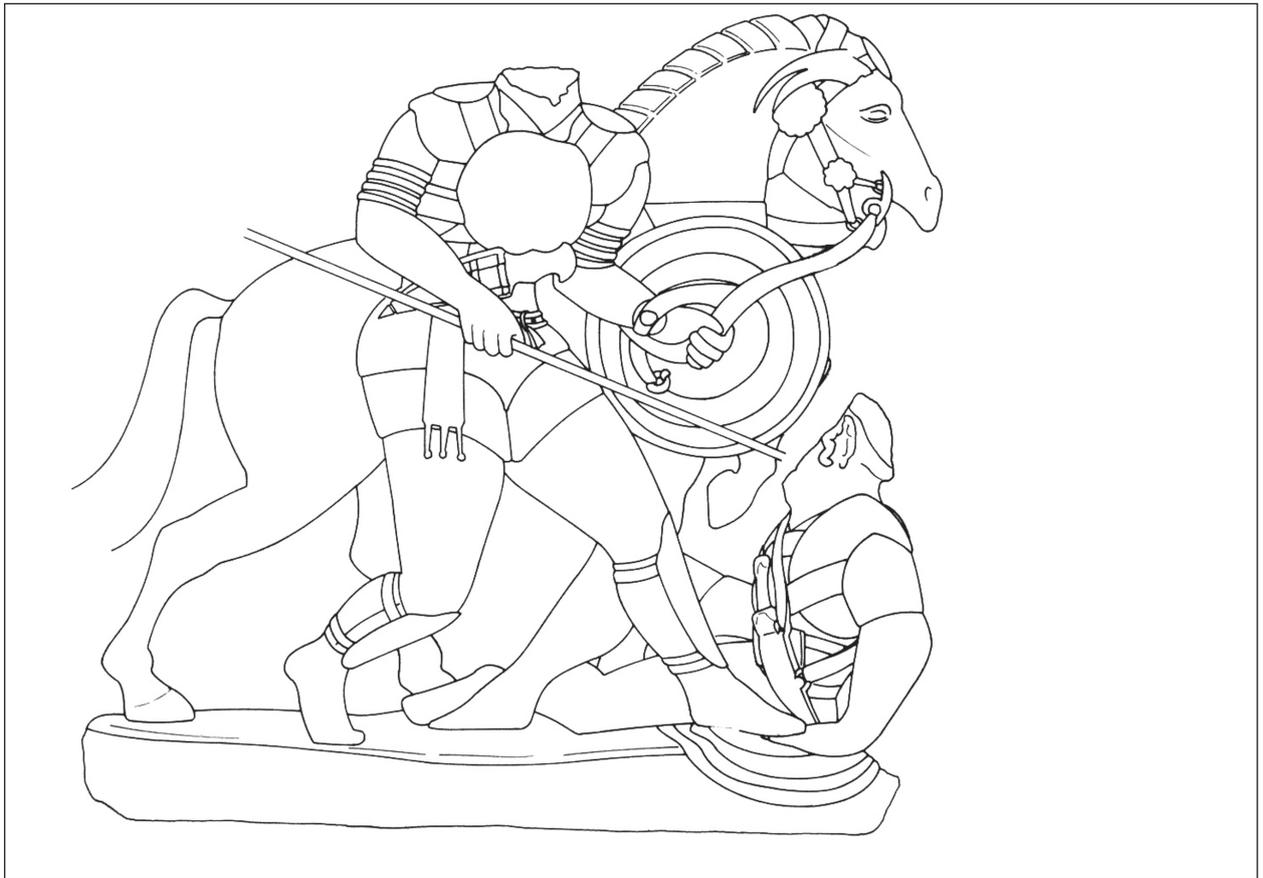


Figura 2. Grupo del guerrero con caballo de Porcuna (Cortesía de M. Bendala).



Figura 3. Guerrero caído, atravesado por lanza, de Porcuna (Cortesía de M. Bendala).

Si prescindimos del caballo, la relación entre vencedor y vencido tiene sin duda paralelos en el arte griego, pero al parecer ninguno muy próximo. I. Negueruela (1990, 77) cita una amazona del templo de Apolo en Bassae (H. Berve, G. Gruben & M. Hirmer 1961, lám. 96); se pueden añadir escenas similares, pero el paralelismo superficial no hace sino subrayar las diferencias; incluso en la muerte de Penthesilea en el ánfora de Exekias (P. E. Arias & M. Hirmer 1960, láms. 64 y XVIII), en la que la lanza de Aquiles está penetrando el cuello de la Amazona, no hay ningún énfasis en la herida, apenas apuntada, y casi desapercibida bajo la focalización de ambas cabezas que se consigue con la posición y el contraste de color de ellas mismas, el paralelismo de los brazos y el cruce de las lanzas.

En cuanto a la forma de atacar del vencedor, lanza en ristre y no blandida por encima de la cabeza, tampoco tiene muchos paralelos en la plástica griega. Alguna vez se transforma un tema tradicional en el que el arma se levantaba sobre la cabeza del atacante y se la coloca a la altura de la cintura, por ejemplo, en las reiteradas representa-

ciones de la ceguera de Polifemo, Odiseo y sus compañeros levantan casi siempre el tronco por encima de sus cabezas (K. Schefold 1993, láms. 163-6), pero en la cratera de Aristonothos, de c. 650 (K. Schefold 1993, lám. 167), empujan un listón delgado, que podría pasar por una lanza y que sostienen a la altura de su cintura, de forma que, si recortamos la pareja formada por Polifemo y el primero de los atacantes, tenemos un grupo bastante similar en actitud al de Porcuna. La lanza en esa posición, normalmente sostenida con ambos brazos, como en la cratera de Aristonothos, es frecuente en enfrentamientos con animales, como Peleo y Meleagro enfrentados al jabalí de Calidón en el vaso François (K. Schefold 1993, lám. 291a y b), pero son raros los casos en que se encuentra esa actitud en combatientes;⁸ sí es más frecuente una postura que recuerda mucho al guerrero de Porcuna pero con espada, no con lanza, por ejemplo en Diomedes dando muerte a Reso en un ánfora calcídica de figuras negras del GettyMuseum, fig. 4), donde se unen la coincidencia de postura y posiblemente el carácter de la historia (vid. infra).⁹



Figura 4. Ánfora calcídica de figuras negras del Getty Museum, Malibu, c. 550-540 a. C.: Diomedes asesina a Reso dormido (*LIMC* VIII.2 694, Rhesos 2)

⁸ Paralelos no muy exactos a nuestra figura en T. H. Carpenter 2001, láms. 113 y 305, muy similares entre sí a pesar de representar distintas historias, lám. 142 (espetón en vez de lanza); K. Schefold 1978, lám. 287.

⁹ Otras figuras que empuñan la espada de forma similar se pueden ver en T. H. Carpenter 2001, lám. 269; K. Schefold 1993, láms. 183, 265 y 330; K. Schefold 1978, láms. 131, 133-4.

En todo caso el detalle más preciso de la herida, al parecer producida por una lanza que penetraba por la boca del guerrero para salir bajo el cuello, con todo lo que eso implica de destrozos en partes diversas del cuerpo, lengua, dientes, vértebras, carece de antecedentes tanto en la plástica griega como en la ibérica, e incluso en la etrusca, frecuentemente acusada de un gusto particular por las escenas crueles.¹⁰ Sin embargo a cualquier lector de Homero le hace pensar inmediatamente en pasajes como:

Il. 5, 73-4 “fue a clavarle en la nuca la puntiguda lanza, y el bronce cortó la lengua y asomó por los dientes del guerrero”.¹¹

Hay en efecto unas cuantas descripciones en Homero que se caracterizan por una detallada, aunque no necesariamente exacta, descripción de los efectos traumáticos de una herida en la cabeza, que producen una fuerte impresión en una primera lectura por la crueldad que parecen transpirar.¹² De hecho el lector las recuerda como algo característico de Homero aunque faltan en la *Odisea* y ni siquiera en la *Iliada* son tan comunes como las recordamos. En realidad se trata de pasajes de efecto que tienen una función específica; en este caso, junto con otras dos heridas también extremadamente cruentas pero que no pertenecen al grupo de las de cabeza y garganta, sirven para dar importancia en una lista de muertes de troyanos, las tres primeras causadas por importantes jefes griegos, a las tres causadas por guerreros menores (G.S. Kirk 1990, 58).

Precisamente las tres primeras muertes nos pueden servir de contraste con los casos que aquí nos interesan: “(Agamenón) envasóle la pica en la

espalda, entre los hombros, y la punta salió por el pecho” (vv. 40-1), “Idomeneo quitó la vida a Feneo ... introduciéndole la formidable lanza en el hombro derecho cuando subía al carro” (vv. 43-6), “el Atrida Menelao le dió un picazo en la espalda, entre los hombros, que le atravesó el pecho” (vv. 55-7).¹³ Son simples constataciones de un hecho, sin detenerse en detalles, y que en el conjunto de un poema de la longitud de la *Iliada* no funcionan por sí mismos sino como piezas necesarias de un contexto mayor, a diferencia de los pasajes que nos interesan que cumplen también esta última función pero constituyen por sí mismos piezas literarias de valor como muchos otros motivos o subgéneros característicos del autor de la *Iliada*, los símiles, los elementos de una enumeración o ciertos discursos.¹⁴ Por otro lado, esas meras constataciones de heridas se pueden fácilmente ilustrar con innumerables escenas de la escultura o la cerámica griega.

Pero volviendo a las descripciones de heridas que afectan a la boca o a órganos internos de la cabeza, convendrá citar todavía algunos casos, en todos los cuales el autor es uno de los héroes mayores del poema:

Il. 5, 290-3 “arrojó la lanza que, dirigida por Minerva a la nariz junto al ojo, atravesó los blancos dientes: el duro bronce cortó la punta de la lengua y apareció por debajo de la barba”,

Il.14, 465-6 “la lanza se clavó en la unión de la cabeza con el cuello, en la primera vértebra, y cortó ambos ligamentos”,¹⁵

Il.16, 345-9 “a Erimanto metióle Idomeneo el cruel bronce por la boca: la lanza atravesó la cabeza por debajo del cerebro, rompió los blancos

¹⁰ Aunque alguna vez la dependencia de la elaboración literaria de un motivo pueda dar lugar a escenas considerablemente cruentas, como el sacrificio de Polixena en un ánfora tirrénica de figuras negras del British Museum de c. 560 (T. H. Carpenter 2001, lám. 23, cf. p. 19; K. Schefold 1993, lám. 381), pero se trata en realidad de una pieza muy original, frente al tipo usual en que lo que se representa es a Polixena conducida al sacrificio. Los ecos literarios de la cruenta imagen se encuentran en obras posteriores, el *Agamenón* de Esquilo (P. Maas 1951; R. P. Winnington-Ingram 1983, 82) o la *Hécuba* de Eurípides (C. Fontinoy 1950), pero sin duda existían versiones épicas anteriores.

¹¹ Las traducciones que voy a citar son las de Segalá, que son lo suficientemente fieles al original a la vez que ya tienen un cierto aire natural en español. Una traducción más ceñida a la literalidad y muy exacta en el significado de los términos es la de E. Crespo 1991.

¹² W.-H. Friedrich 1956, en particular 43-63; B. Fenik 1968, vid. índice s. v. *Grisly realism*; M. Mueller 1984, 82-6.

¹³ M. L. West considera interpolado el v. 57, a mi modo de ver sin motivos suficientes.

¹⁴ En realidad nuestros pasajes forman parte normalmente de elementos de enumeración de muertes en combate, pero añaden a esos elementos, cuyo núcleo expresivo suele estar en las referencias a la vida anterior y a la familia del muerto, un segundo núcleo que normalmente falta porque la descripción de la muerte en sí suele ser más sucinta.

¹⁵ La fórmula “cortó ambos ligamentos” era utilizada por los aedos para describir decapitaciones (R. Janko 1992, 219), pero aquí ha sido adaptada a un extraordinario, y probablemente imposible, golpe de lanza arrojada.

huesos y removió los dientes; los ojos llenáronse con la sangre que fluía de las narices y de la boca abierta”,

Il. 17, 295-8 “el casco, guarnecido de un penacho de crines de caballo, se quebró al recibir el golpe de la gran lanza manejada por la robusta mano; el cerebro fluyó sanguinolento por la herida, a lo largo del asta”,

Il. 17, 617-8 “hirióle Hector debajo de la quijada y de la oreja: la punta de la lanza hizo saltar los dientes y atravesó la lengua”.

Naturalmente las posibilidades de que exista una relación directa o a través de intermediarios detectables entre ambas formas de descripción cruenta, si no son nulas son muy improbables. Que el arte griego arcaico no ha podido servir de transmisor parece bastante claro, y aunque podrían añadirse algunas comparaciones a las que ya se han hecho, la mera coincidencia parece la explicación razonable (cf. supra). Otra alternativa, no tan disparatada como a primera vista pudiera parecer, pero que carece y probablemente carecerá siempre de cualquier posibilidad de control, se mueve en el terreno puramente literario. Sabemos que las literaturas del próximo oriente han tenido una influencia fundamental en el desarrollo inicial de la literatura griega, sabemos lo que la literatura griega ha representado para la latina o incluso Virgilio para algunas épicas “bárbaras” medievales, pero no sabemos cuántos poetas orales tracios o escitas, ilirios o vnetos, galos o íberos, muchos de los cuales sin duda podían hablar griego, conocieron la literatura griega y en particular los poemas homéricos, lo que sin duda repercutiría en su modo de componer, en su estilo y en sus temas. Por ese camino hipotéticamente el rasgo homérico que hemos comentado pudo llegar a integrarse en la obra de algún poeta íbero o turdetano de la que dependería el escultor de Porcuna.

Pero puesto que esta hipótesis no es sólo improbable, sino además no falsable, más vale dejarla de lado a pesar de su atractivo y ceñirnos a lo que podemos controlar dentro de ciertos lími-

tes. Puesto que no parece existir ningún intermedio aceptable debemos considerar que las coincidencias señaladas responden a la mera casualidad. No por ello dejan de tener interés para la comprensión del grupo de Obulco, ya que conocemos mucho mejor el contexto de los pasajes homéricos en cuestión. Sabemos que son excepcionales dentro de la *Iliada* y más aún en la literatura griega en general, que sirven para enfatizar ciertos momentos probablemente porque su propio carácter revulsivo los privaría de fuerza si se repitiesen en exceso, pero sabemos también que se apoyan en una larga serie de descripciones similares aunque mucho menos marcadas, y que comparten con ellas una intención realista, de hecho se ha podido hablar de pseudorealismo a propósito de esas heridas brutales, que es propia de algunos géneros épicos que rehúyen exageraciones como los golpes de Roldán en la *Chanson* que parten en dos a un enemigo desde la cabeza a la entrepierna.¹⁶

De igual modo la exacerbación de lo cruento en el escultor de Porcuna implica una tradición de presentaciones de combates y de heridas y un creador original que, como el autor de la *Iliada*, ha tenido la idea de dar una vuelta de tuerca a esas presentaciones y llevarlas más lejos por el camino de un digamos hiperrealismo que las hace mucho más efectivas para el público. Aquí sin embargo se nos plantea una alternativa difícil, ¿fue el escultor de Porcuna quien tuvo esa idea o dependía de una fuente literaria previa? Es una pregunta sin respuesta posible, sobre la que sólo se puede especular, aunque señalando ciertos datos objetivos. A favor de la originalidad del escultor de Porcuna está el conjunto de la obra, sobre todo si pensamos que el autor o diseñador de los grupos de guerreros lo fue también de la grifomaquia¹⁷ y del grupo del lobo mordiendo el cuello de un cordero.¹⁸ A favor de un origen literario está el precedente homérico, la indudable mayor facilidad para dar el salto desde una descripción normal a una descripción hiperrealista en el terreno de las palabras, más maleable, que en el menos favora-

¹⁶ C. M. Bowra 1964, 56-7, subraya la importancia en la épica de la descripción de golpes decisivos y las diferencias entre Homero y otros autores que se toman mayores libertades con las posibilidades reales.

¹⁷ J. A. González Navarrete 1987, 139-46; A. Blanco 1988, 21-5; I. Negueruela 1990, 255-7; P. Rouillard en *Les Ibères* 1997, 239-40; P. León 1998, 93-5 y 168.

¹⁸ J. A. González Navarrete 1987, 173-8; A. Blanco 1988a, 222-8; I. Negueruela 1990, 258-60; P. Rouillard en *Les Ibères* 1997, 240; P. León 1998, 82-3 y 158.

ble de la piedra, y el hecho, generalmente reconocido, de que el conjunto de los combates de guerreros de Porcuna depende de una historia conocida del público y que tenía por lo tanto una transmisión verbal anterior, más o menos formalizada literariamente.

Sabemos que existía una tradición literaria tartesio-turdetana, aunque en ella no parecen haber jugado un papel significativo los temas heroicos,¹⁹ a diferencia de lo que ocurría entre los celtíberos (J. de Hoz 1977). El caso ibérico es más problemático; no cabe duda de que existía literatura pero es muy poco lo que podemos decir de ella (A. García y Bellido 1943), pero dado el papel que las armas juegan en los enterramientos y las representaciones plásticas, y la importancia del mercenario que implica siempre al menos un grupo social especializado en la guerra, es de suponer que sí existía una literatura de tipo heroico, fuese propiamente épica o laudatoria.

Ya he señalado la posición compleja desde el punto de vista cultural de Obulco, con rasgos en parte ibéricos, y además no es improbable que tradiciones épicas, que posiblemente conocieron los tartesios en fecha más temprana, cuando participaban del mundo de las estelas de guerreros, se hubiesen conservado al menos en la periferia montañosa, es decir en la proximidad inmediata de Obulco.

Para terminar convendrá decir algo a propósito de las características generales de la historia que sirvió de tema al escultor de Porcuna. En el coloquio de Burdeos, un tanto precipitadamente, señalé que el tema de los guerreros indefensos se explicaba tomando en consideración el tema del grupo de héroes traicionados, que encontramos en varias tradiciones épicas, lo que a su vez implicaría que el público se identificaba afectivamente con esos guerreros indefensos (*Grecs et Ibères* 1987, 402). La verdad es que el complejo conjunto de Porcuna difícilmente puede concebirse como una exaltación de una derrota; en el arte griego encontramos algunas veces el tema del asesinato de Agamenón, sorprendido indefenso en

el baño, pero Agamenón es una figura bastante ambigua que no despertaba una simpatía incondicional, y sobre todo lo que no encontramos son representaciones de la matanza de sus compañeros que es lo que se correspondería con la historia de Porcuna. Para explicar ésta caben dos alternativas.

Si tomamos las representaciones literalmente tenemos que admitir que se exalta a guerreros que han sorprendido a sus enemigos y prácticamente no les han dado ocasión de defenderse, algo que nos puede resultar chocante porque nos hemos formado en una tradición literaria en la que han dejado una fuerte impronta motivos caballerescos que arrancan de la Edad Media, pero sería un error trasladar esa sensibilidad, al menos de manera sistemática, a las sociedades del mundo antiguo. Negueruela se ha referido ya, en relación con Porcuna, al tema griego de la toma de Troya (1990, 219), repetido en el arte con frecuencia, y en el que los troyanos se encontraban en una situación próxima a la de los vencidos de Porcuna; se pueden añadir otros ejemplos quizá más próximos, la matanza de Reso y sus tracios durante el sueño, realizada por Odiseo y Diomedes, aunque hay que reconocer que el arte no parece haberse ocupado de ella a pesar de sus versiones literarias,²⁰ y sobre todo la matanza de los pretendientes de Penélope que Odiseo prepara haciendo desaparecer previamente las armas de las que hubiesen podido servirse, ésta sí reiteradamente representada por los artistas griegos, aunque no en el periodo arcaico (vid. por ej. T. H. Carpenter 2001, láms. 348 y 349). Es curioso que en el tema de Reso tenga gran importancia la captura de sus caballos; uno se puede preguntar si el guerrero de Porcuna ha descendido del suyo o sujeta por la brida, para llevárselo, el de su enemigo, que estaba desmontado y echado; naturalmente no se trata de establecer una relación directa, pero dado el valor simbólico del caballo en la cultura ibérica, es prácticamente seguro que en ella existían relatos tradicionales en los que un motivo importante era la captura del caballo o los caballos del vencido por el vencedor.

¹⁹ M. Almagro-Gorbea 2005; J. de Hoz 1910, 481-4

²⁰ Escasas representaciones y algunas sin representación directa de la violencia. Los mejores paralelos para Porcuna son *LIMC* VIII.2 694 (Rhesos 2, aquí fig. 4) y, con un enorme salto en el tiempo, *LIMC* VIII.1 1046 (miniatura de la *Ilias*

Ambrosiana, fol. 31b, min. XXXV, c. 500 d.C.). En la miniatura Diomedes empuña una lanza que va a clavar en el cuello de un guerrero dormido, probablemente Reso.

Frente al tema de los guerreros indefensos cabe otra alternativa para la que encontramos paralelos adecuados en el arte griego.²¹ En este caso no debemos tomar literalmente las representaciones sino concederles un fuerte componente simbólico, lo que implicaría que un guerrero sin casco, sin armadura, que no ha llegado a sacar su espada, no es realmente un guerrero que murió en esas condiciones sino un guerrero simbólicamente representado como destinado a la derrota. En ese caso el grupo de los guerreros podría conmemorar una auténtica batalla o un combate de grupos selectos, como los Horacios y los Curiacios.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO-GORBEA, M., 2005, "La literatura tartésica. Fuentes históricas e iconográficas", *Gerión* 23, 39-80.
- ARIAS, P. E. & HIRMER, M., 1960, *Tausend Jahre Griechische Vasenkunst*, München.
- BENDALA, M., 1990, *Introducción al arte español. La antigüedad*, Madrid.
- BERVE, H., GRUBEN, G. & HIRMER, M., 1961, *Griechische Tempel und Heiligtümer*, München.
- BLANCO, A., 1987, "Las esculturas de Porcuna I. Estatuas de guerreros", *BRAH* 184, 405-45.
- 1988, "Las esculturas de Porcuna II. Hierofantes y cazadores", *BRAH* 185, 1-27.
- 1988a, "Las esculturas de Porcuna III. Animalia", *BRAH* 185, 205-34.
- BOARDMAN, J., 1994, *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*, London.
- BOWRA, C. M., 1964, *Heroic Poetry*, London & New York.
- CARPENTER, T. H., 2001, *Arte y mito en la antigua Grecia*, Barcelona (edic. original London 1991).
- CHAPA, T., 1985, *La escultura ibérica zoomorfa*, Madrid.
- 1986, *Los influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica*, Madrid.
- 1996, "El nacimiento de la escultura funeraria ibérica", Olmos, R. & Rouillard, P. eds., *Formes*, 67-81.
- CRESPO, E., 1991, *Homero, Iliada*, Madrid (BCG).
- CROISSANT, F. & ROUILLARD, P., 1996, "Le problème de l'art "gréco-ibère", état de la question", Olmos, R. & Rouillard, P. eds., *Formes*, 55-66.
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. J., 2007, "La Península y el Mediterráneo arcaico. Las dinámicas coloniales", Sánchez Moreno, E. coord., *Protohistoria I*, 73-432.
- FENIK, B., 1968, *Typical battle scenes in the Iliad*, Wiesbaden.
- FONTINOY, C., 1950, "Le sacrifice nuptial de Polyxène", *L'AC* 19, 383-96.
- FRIEDRICH, W. H., 1956, *Verwundung und Tod in der Ilias*, Göttingen.
- GARCÍA Y BELLIDO, A., 1943, "Música, danza y literatura entre los pueblos primitivos de España", *Revista de Ideas Estéticas* 3. 59-85 (resumido en 1954).
- 1954, "Música y danza entre los pueblos primitivos de España", *Investigación y Progreso* 15, 65-76.
- GONZÁLEZ NAVARRETE, J. A., 1987, *Escultura Ibérica de Cerrillo Blanco, Porcuna, Jaén, Jaén. Grecs et Ibères au IVe siècle avant Jésus-Christ*, 1987, Bordeaux (= *REA* 89 3-4).
- HIMMELMANN, N., 1998, *Reading Greek Art*, Princeton U. P.
- DE HOZ, J., 1977, "Algunas observaciones sobre la literatura entre los celtíberos", *Homenaje a Vicente García de Diego* (= *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 33), 151-164, Madrid.
- 2010, *Historia lingüística de la Península Ibérica en la antigüedad. I. Preliminares y mundo meridional prerromano*, Madrid (CSIC, ISBN 978-84-00-09260-3, 735 pp.).
- 2011, *Historia lingüística de la Península Ibérica en la antigüedad. II. El mundo ibérico prerromano y la indoeuropeización*, Madrid.
- Les Ibères*, 1997, *Les Ibères*, Paris (= *Los íberos. Príncipes de occidente*, 1998, Barcelona = *Die Iberer*, 1998, Bonn).
- KIRK, G.S. et alii, 1982-1993, *The Iliad: a commentary* :
- KIRK, G.S., 1982 Vol. I: books 1-4, Cambridge.

²¹ Vid. por ejemplo el concepto de "jeroglífico" aplicado por N. Himmelmann a las figuras del arte griego (N.

Himmelmann 1998, sobre todo pp. 71-81 y la presentación del concepto por W. Childs en pp. 6-7).

- KIRK, G.S., 1990, Vol. II: books 5-8, Cambridge.
- HAINSWORTH, B., 1993, Vol. III: books 9-12, Cambridge.
- JANKO, R., 1992, Vol. IV: books 13-16, Cambridge.
- EDWARDS, M., 1991, Vol. V: books 17-20, Cambridge.
- RICHARDSON, N., 1993, Vol. VI: books 21-24, Cambridge.
- LEÓN, P., 1997, "La sculpture", *Les Ibères*, 153-69.
— 1998, *La sculpture des Ibères*, Paris.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 1981-1999, Zürich & Düsseldorf.
- LULLIES, R. & HIRMER, M., 1960², *Griechische Plastik*, München.
- MAAS, P., 1951, "Aesch. Ag. 231 ss. illustrated", *CQ* 44, 93.
- MUELLER, M., 1986=1984, *The Iliad*, London.
- NEGUERUELA, I., 1990, *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*, Madrid.
- OLMOS, R. & ROUILLARD, P. eds., 1996, *Formes archaïques et arts ibériques*, Madrid.
- ROUILLARD, P., 1991: *Les Grecs et la Péninsule Ibérique du VIII^e siècle au IV^e siècle avant Jésus-Christ*, Paris.
- RUIZ, A. & MOLINOS, M., 2007, *Íberos en Jaén*, U. de Jaén.
- SÁNCHEZ MORENO, E. coord., 2007, *Protohistoria y Antigüedad de la Península Ibérica. I. Las fuentes y la Iberia colonial*, Madrid.
- SCHEFOLD, K., 1993: *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*, München.
— 1978, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaische Kunts*, München.
- SEGALÁ Y ESTALELLA, L., *Homero, Odisea*, numerosas ediciones.
— *Homero, Iliada*, numerosas ediciones (Madrid 1994: J. de Hoz, "Introducción", 9-59).
- SNODGRASS, A. M., 1987, *An Archaeology of Greece*, Berkeley-Los Angeles-London.
- WEST, M. L., 1998-2000, *Homerus. Ilias I-II*, Stuttgart & Leipzig, München & Leipzig.
- WINNIGTON-INGRAM, R. P., *Studies in Aischylus*, Cambridge U. P.