[Publicado previamente en: *Archivo Español de Arqueología* 52, n.º 139-140, 1979, 141-174 (también en J.M.ª Blázquez, *Fenicios, Griegos y Cartagineses en Occidente*, Madrid 1992, 349-386). Versión digital por cortesía del primer editor (*Servicio de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid*) y del autor, como parte de su *Obra Completa*, revisado bajo su supervisión y con la paginación original].
© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Las raíces clásicas de la cultura ibérica. Estado de la cuestión. Ultimas aportaciones

José María Blázquez Martínez

[-141→]

Los orígenes de la cultura ibérica han preocupado de siempre a los investigadores nacionales y extranjeros. Recientemente M. Almagro [1], con ocasión del 50 Aniversario de la fundación del Laboratorio de Arqueología (1924-1974) de la Universidad de Valencia, ha hecho la historia de este tema, que hoy día se puede analizar desde nuevos ángulos de vista, debido a la reciente bibliografía que aborda este problema y al material aparecido en los últimos años. Mucho ha contribuido a esclarecer los orígenes de la cultura ibérica los grandes avances que ha dado la arqueología hispana en todo lo referente al período de finales de la Edad del Bronce [2] y a los orígenes de la colonización fenicia [3] y griega [4]. La reciente bibliografía fundamental sobre el tema es la siguiente: **[-141→142-]**

---

[1] Las raíces del arte ibérico, L Aniversario de la fundación del Laboratorio de Arqueología, 1924-1974, *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 11, 1975, pp. 251 y ss., con toda la bibliografía anterior e historia de las diferentes opiniones científicas.

[2] M. Almagro Gorbea, *El bronce final y el período orientalizante en Extremadura*, Madrid, 1977; J. M. Blázquez y J. Valiente, Prospección de un poblado del Bronce Final en Cástulo, *CAN*, 15, 1979, pp. 309 y ss.; C. López, La cerámica con decoración bruñida en el Suroeste peninsular, *Trabajos de Prehistoria*, 34, 1977, pp. 341 y ss.; H. Schubart, La cultura del Bronce en el Suroeste peninsular. Distribución y definición, *Miscelánea Arqueológica*, II, Barcelona, 1974, pp. 345 y ss.; Idem, *Díe Kultur der Bronzezeit im Südwesten der Iberischen Halbinsel*, MF, 9, 1975.

[3] J. M. Blázquez, *Tartessos y los orígenes de la colonización semita en Occidente*, Salamanca, 1975; Idem, Neueste Ausgrabungsfunde in Spanien aus orientalisierender Zeit mit neuen Gusstechniken, *Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology*, Ankara, 1978, pp. 369 y ss.; G. López Monteagudo, Panorama actual de la colonización semita en la Península Ibérica, *RSF*, 5, 1977, pp. 195 y ss., con toda la numerosa bibliografía menuda, de la que prescindimos aquí. C. R. Whittaker, The Western Phoenicians Colonization and Assimilation, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 200 (NS 20), 1974, pp. 48 y ss.; B. W. Treumann, West-Phoenician Presence on the Iberian Peninsula, *TAW*, I, 1, 1978, pp. 15 y ss.

[4] Junto a los libros ya clásicos de A. García y Bellido, *Hispania Graeca*, Barcelona, 1948; Idem, La colonización griega, *HEMP*, 1-2, Madrid, 1975, pp. 495 y ss., cfr. J. M. Blázquez, La colonización griega en España en el cuadro de la colonización griega en Occidente, *Simposio de Colonizaciones*, pp. 65 y ss. En este simposio se publicaron otros trabajos que rozan el tema indirectamente, como: J. Barbera, Límites cronológicos de la influencia helénica en Ampurias, a través de los ajuares de sus necrópolis, pp. 61 y ss.; N. Lamboglia, Encoré sur la fondation d'Ampurias, pp. 105 y ss.; J. Maluquer, En torno a las fuentes griegas sobre el origen de Rhode, pp. 125 y ss.; M. Py, Problèmes de la céramique grecque d'Occident, pp. 159 y ss.; J. de C. Serra Ráfols, Las relaciones comerciales entre Iberia y Grecia durante la segundad Edad del Hierro, pp. 217 y ss.; G. López Monteagudo, Panorama actual de la colonización griega en la Península Ibérica, *AEspA*, 50-51, 1978, pp. 3 y ss.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

M. Almagro, L'influence grecque sur le monde ibérique, *VIII Congrès International d'Archéologie Classique, Rapports et Communications*, París, 1963, pp. 26 y ss., y en *Le rayonnement des civilisations grecque et romaines sur les cultures périphériques*, París, 1965, pp. 87 y ss.; ídem, Resistencia y asimilación de elementos culturales del Mediterráneo oriental en la Iberia prerromana, *Assimilation et résistance à la culture gréco-romaine dans le Monde Ancien*, Bucarest-París, 1976, pp. 117 y ss.; ídem, Eine orientalizierende Bronzeskulptur aus des Gegend von Sevilla, *Festschrift zum 50 jahrigen Bestehen des Vorgeschichtlichen Seminars Marburg*, 1, pp. 51 y ss.; Idem, El problema de Tartessos según los documentos arqueológicos, *Aspetti archeologici dell'Occidente Mediterraneo, Quaderni del Centro di Studio per l'archeologia etrusco-italica*, 2, 1978, pp. 11 y ss.

M. Almagro Gorbea, Pozo Moro y la formación de la cultura ibérica, *Saguntum. Papeles del Laboratorio de Valencia*, 13, 1978, pp. 227 y ss.; ídem, Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro, *Trabajos de Prehistoria*, 35, 1978, pp. 251 y ss.

A. Arribas, *Los iberos*, Barcelona, 1965.

J. M. Blázquez, El arte neohitita y los orígenes de la escultura animalística ibérica y turdetana, *Goya*, 120, 1974, pp. 345 y ss.; ídem, Figuras animalísticas turdetanas, *Homenaje a Pío Beltrán*, Madrid, 1974; ídem, Arte de la Edad de los metales. Arte orientalizante, fenicio y cartaginés, *Historia del Arte Hispano, I. La Antigüedad*, I, 1978, pp. 201 y ss.

A. Blanco, Die Klassischen Würzeln der Iberischen Kunst, *MM*, 1, 1960, pp. 101 y ss.; Idem, Orientalia, II, *AEspA*, 32, 1960, pp. 3 y ss.

P. Bosch-Gimpera, Les Grecs et les Ibères, *Le rayonnement*, 111 y ss.

E. Cuadrado, Penetración de las influencias greco-fenicias en el interior peninsular, *Simposio de Colonizaciones*, Barcelona-Ampurias, 1974, pp. 93 y ss.

A. García y Bellido, Los pueblos de la España Ibérica, *HEMP*, I, 3, Madrid, 1954, pp. 305 y ss.; Idem, *Iberische Kunst in Spanien*, Maguncia, 1971.

E. Kukahn, Unas relaciones especiales entre el arte oriental griego y el Occidente, *Simposio de Colonizaciones*, pp. 109 y ss.; Idem, Estatuilla de bronce de un guerrero ibérico de La Bastida de les Alcuses (Mogente, Valencia), *APL*, 5, 1954, pp. 147 y ss.

E. A. Llobregat, *Contestania Ibérica*, Alicante, 1972. **[-142→143-]**

G. Nicolini, *Les bronzes figures des sanctuaires ibériques*, París, 1969; Idem, *Les ibères. Art. et civilisation*, París, 1973; Idem. *Bronces ibéricos*, Barcelona, 1977; Idem, A propos de l'archaïsme ibérique, Trois têtes du Llano de la Consolación au Musée du Louvre, *Homenaje a García y Bellido*, III. *Revista de la Universidad de Madrid*, 26, 1977, pp. 25 y ss.

R. Olmos, El Sueno Simposiasta de Capilla (Badajoz), *Trabajos de Prehistoria*, 34, 1977 pp. 371 y ss. :

F. Presedo, La Dama de Baza, *Trabajos de Prehistoria*, 30, 1973, pp. 151 y ss.

R. Ramos, *La ciudad romana de Illici*, Alicante, 1975.

M. Tarradell, *Arte Ibérico*, Barcelona, 1968.

G. Trías, *Cerámicas griegas de la Península Ibérica*, Valencia, 1968.

ARQUITECTURA Y ESCULTURA

En los numerosos yacimientos fenicios (Cádiz, Toscanos, Trayamar, Jardín, Cortijo de las Sombras, etc.) y en los indígenas (Huelva, Colina de los Quemados, El Carambolo, Setefilla, Carmona, Cástulo, Los Saladares, Vinarragel, etc.) fuertemente semitiza-

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

dos, del período orientalizante (que abarcó los siglos VIII hasta finales del VI), no ha aparecido escultura turdetana e ibérica que no arranque directamente de esta etapa. La llamada cultura tartésica, que cubrió *grosso modo*, desde el Tajo hasta el mediodía, al parecer, no tuvo escultura. Sólo se conoce una excepción a esta regla general: los relieves de Pozo Moro dados a conocer y estudiados repetidas veces por M. Almagro Gorbea [5] (figs. 1-2). Sobre este monumento ha escrito M. Almagro Basch [6]: Las corrientes orientalizantes en la arquitectura y gran escultura ornamental nos las ha venido a probar con evidencia singular el yacimiento plenamente ibérico de Pozo Moro, cerca de Albacete, descubierto y excavado por Almagro Gorbea y en curso de publicación. Nada griego hay allí como fuente de inspiración; ni temática, ni técnica, ni estética. Es el Asia Menor, al arte neohitita, donde debemos mirar para interpretarlo correctamente. No vamos a describir, ni sucintamente, el monumento, pues ya lo ha hecho magistralmente M. Almagro Gorbea, sino tan sólo señalar los aspectos interesantes ya apuntados muchos de ellos por el excavador, otros añadidos por nosotros —pero que confirman los anteriores— para el contenido de nuestro trabajo. Estamos de acuerdo con el carácter funerario del monumento turriforme que responde a claros influjos orientales, así como **[-143→144-]** en el lugar de origen de estos monumentos sepulcrales, que es toda el Asia Occidental; desde Anatolia a Persia (tumba de Ciro) [7], incluyendo Fenicia (Amrit) [8] y Licia [9], pero todos estos monumentos son cronológicamente posteriores al de Pozo Moro. La idea de este tipo de construcciones funerarias pudo existir en el Oriente y los ejemplares conservados son ya más recientes. Estas tumbas son los precedentes para otras sepulturas turriformes, ya de época helenística y romana, como el mausoleo púnico reciente de Dugga [10], fechado en el s. III ó II a.C., levantado en honor de Ateban, príncipe númida. La más conocida es la de Marathus, cilíndrica y de dos pisos, datada en el s. IV a.C. El mismo Masinissa, al parecer, tuvo una tumba semejante en Krubs, cerca de Circa. En la Península Ibérica los monumentos sepulcrales más famosos, cuyos prototipos orientales llegaron a través del África cartaginesa, son el de Zalamea [11], la llamada Torre de los Escipiones [12],

---

[5] Pozo. Moro: una joya del Arte Ibérico, *Bellas Artes*, 73, 1973, pp. 28 y ss; Idem, Pozo Moro y el origen del Arte Ibérico, *CAN*, 13, 1973, pp. 671 y ss.; Idem, El monumento de Pozo Moro y el problema de las raíces orientales del Arte Ibérico, *Las Ciencias*, 40, 1975, s. p.; Idem, Anatolische Würzeln Iberische Kunst: Pozo Moro, *X International Congress of Classical Archaeology*, Ankara, 1978; Idem, Informe sobre las excavaciones de Pozo Moro, Chinchilla (Albacete), *NAH Prehistoria*, 4, 1976, pp. 377 y ss.; Idem, El hallazgo de Pozo Moro y la formación de la cultura ibérica, *Saguntum*, 13, 1978, pp. 227 y ss.

[6] *Las raíces del arte ibérico*, pp. 273 y ss.

[7] H. Henning von der Osten, *Die Welt der Perser*, Stuttgart, 1956, lám. 40.

[8] S. Moscati, *I fenici e Cartagine*, Turín, 1972, pp. 250 y ss., fechado poco antes del período persa, o posterior. Sería el paralelo más antiguo para Pozo Moro. H. Klengel, *Syria Antiqua*, Leipzig, 1971, pp. 50 y ss.

[9] H. Metzger, *Anatolie*, II, Ginebra, 1969 núms. 83-84 (Xanthos), s. IV a.C.; 85, época helenística; 86, s. III a.C., todas de Xanthos; 87-88 (Limyra), s. IV a.C., y helenísticas, 91 (Telmessos), s. IV y III a.C.

[10] D. Harden, *Los fenicios*, Barcelona, 1965, pp. 128 y ss. Posiblemente dos tumbas turriformes escalonadas se representen en las pinturas de Gebel-Mlezza, Cfr. S. Moscati, *op. cit*., 452 y ss. En África estos monumentos turriformes gozaron de gran aceptación en época helenística y romana: R. Romanelli, Topografía e Archeologia dell'Africa Romana, *Enciclopedia Classica*, II, X, Turín, 1970, pp. 264 y ss., láms. 196-206 a. Mausoleos de Gasr Doga, Cillium, Amrnaedara, Sugh el Guimaa de Zliten, Gasr ed Duirat en Leptis Magna, Mactar, Leptis Magna, Gasr Menara, Glurza, Tumba de la Cristiana, de Blad Guitoum, ambos en Argelia, y de Djedar.

[11] A. García y Bellido, y J. Menéndez Pidal, *El distylo sepulcral romano de Iulipa* (*Zalamea*), Madrid, 1963.

[12] T. Hauschild, S. Mariner y H.-G. Niemeyer, Torre de los Escipiones. Ein römischer Grabturm bei Tarragona, *MM*, 7, 1966, pp. 162 y ss. En general: C. Cid Priego, El sepulcro de torre mediterráneo y sus relaciones con la tipología monumental, *Ampurias*, XI, 1949, pp. 91 y ss.; A. Jiménez, El grupo occidental de sepulcros turriformes hispánicos, XIII, *CAN*, 1975, pp. 869 y ss.; C. García Merino, Un se-

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

la de Breny, en Tarragona y la torre de ladrillo de las cercanías de Carmona, pero se tiene noticia de otros varios. Las últimas manifestaciones de este tipo de tumbas turriformes son las tumbas de la necrópolis de Palmira [13], de época romana avanzada. Los cuatro leones (figs. 3-4) de la tumba de Pozo Moro ofrecen un paralelo notable con los del sepulcro turriforme de Amrit, como señala M. Almagro Gorbea. El león, con carácter funerario, arranca de los leones del sarcófago de Alhiram de Biblos [14], s. XIII a.C. y su carácter **[-144→145-]** fúnebre se documenta en Grecia, Etruria y en la Península Ibérica. Señala este autor otros detalles en la construcción o en las esculturas, que responden a prototipos orientales, como el friso corrido entre molduras de este sarcófago, el uso de ortostatos, decorados o no con relieves, técnica muy característica de la arquitectura neohitita y fenicio-siria, el empleo del mosaico de guijarros alrededor de la tumba, que en fecha posterior aparece en Cástulo [15] y en Galera, y el uso de grapas en forma de cola de golondrina para la unión de los ortostatos. Los leones ofrecen un impresionante paralelismo con leones neohititas. De todo esto deduce, acertadamente, M. Almagro Gorbea, que Pozo Moro es un monumento funerario, que sigue modelos orientales. Incluso este autor piensa que sea una prueba de una posible mitificación o heroización del difunto, lo cual es muy probable, pues indicios de una posible heroización de los personajes importantes en la Hispania prerromana hay varios, como la placa de pizarra con jinete vestido con clámide, siguiendo prototipos griegos, de una tumba oretana de Cástulo, fechada poco antes de la mitad del s. IV a.C. Aletes, el descubridor de las minas de Carthago Nova, recibió por ello honores divinos (Pol. X, 10, 3-4). A Metelo se le tributaron honores divinos en Córdoba por parte de los indígenas con ocasión de sus triunfos sobre Sertorio (Salust., *His*., 11, 70. Plut., *Sert*., 22, entre los 74-73). En Azaila (Teruel) quedan restos (dos cabezas y parte de un caballo) de un monumento de heroización ecuestre [16]. Nada tiene de particular que el personaje enterrado en Pozo Moro recibiera honores divinos, después de ser sepultado. Posiblemente, como sugiere M. Almagro Gorbea, el difunto era un rey o reyezuelo importante, muy relacionado con los fenicios asentados en las factorías de la costa, a los que proporcionaría metales. Precisamente el lugar de emplazamiento del monumento está en la vía que de Carthago Nova llevaba a los ricos distritos mineros de Oretania; en las cercanías del monumento apareció la bicha de Balazote y se encuentra el santuario del Cerro de los Santos. El relieve principal, con el banquete —posiblemente funerario— de unos seres monstruosos mitológicos, responde a la gran tradición de banquetes de dioses o de mortales del mundo semita [17], con algunos

---

pulcro romano turriforme en la Meseta Norte. El yacimiento arqueológico de Vildé (Soria), *BSAA*, 43, 1977, pp. 41 y ss.

[13] D. Schumberger, *L'Orient hellénisé*, París, 1969, pp. 81 y ss.; M. Gawlikowski, *Monuments funéraires de Palmyre*, Varsovia, 1970; H. Th. Bossert, *Altsyrien*, Tübinga, 1951, n.° 375; núms. 375, 378 [El Hermel (romana)], 379 (Amrit, según este autor, del s. I), 386-388 (Palmira), 103 (Jerusalem), 12144216 (Petra); A. Jirku, *Die Welt der Bibel*, Stuttgart, 1957, lám. 107. El Hermel.

[14] A. Kempinski y M. Avi-Yonah, *Siria-Palestina*, II. *Archeologia Mundi*, Ginebra, 1977, fig. 34; S. Moscati, *op. cit*., pp. 76 y ss., figs. 6, 77-78.

[15] J. M. Blázquez y otros, *Castulo*, II, Madrid, 1980. En prensa.

[16] Cl. Nony, Une nouvelle interprétation des bronzes d'Azaila, *MCV*, 5, 1969, pp. 5 y ss.

[17] A. P. Kozloff, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art for January*, 1974, pp. 14 y ss.; G. Ahlberg, *OA*, 7, 1967, pp. 167 y ss. Otros detalles muy concretos indican la misma procedencia; así, el gorro cónico de una de las figuras es gemelo al que lleva un varón sentado en un bronce, fechado en los ss. IX-VIII a.C., procedente de Horus. Cfr. S. Moscati, *op. cit*., pp. 436 y ss. El gorro ajustado del portador del árbol cubre la cabeza de diferentes personajes citados más adelante, como en un relieve del ortostatos de la puerta de la ciudadela de Zincerli, en dos guerreros de la misma localidad y en varios varones de Karatepe. La defensa de las piernas se documenta en la imagen de H. Schmökel, *Ur, Assur y Babilonia*,

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

detalles muy típicos del Norte de Siria o de Fenicia, como son los caballos **[-145→146-]** rampantes de gran tradición en el Oriente, ya desde el segundo milenio a.C. [18]. Influjo del arte neohitita indica la tendencia al relieve plano de todos estos relieves y la gran musculatura de todos los personajes o dioses, El sillar con alto respaldo del personaje central recuerda, *grosso modo*, las sillas de los relieves del Norte de Siria, sobre los relieves sepulcrales de Samal, fechados hacia el año 730 a.C. [19], de Marash, de comienzos del s. VII a.C. [20], o del ortostatos de Karatepe, datado hacia el año 700 a.C. [21], todos con escenas de banquete. Incluso el motivo decorativo de flequillos triangulares, que adornan el sillón, se encuentra idéntico en un relieve con escena de navegación de la puerta norte de la fortaleza de Karatepe, de finales del s. VIII a.C. [22] y en el sillón, donde se sienta el dios El en una estela de Ugarit, fechada en el s. XIV a.C. [23]. El monstruo de pie delante del personaje entronizado viste larga túnica con pliegues en la parte inferior del borde —traje que llevan, tanto hombres, como mujeres, en el arte neohitita—; baste recordar el rey hitita entronizado de perfil, de Kizildad [24] del s. IX a.C., el rey Sulumeli vertiendo una libación delante de cuatro dioses, ss. X-IX a.C. de Malatya [25], la reina ante la diosa Isthar, de la misma localidad y fecha [26], los dos dioses de pie sobre un león agachado de Karkemish, s. IX [27], los tres hombres tocando un gran tambor de la misma procedencia y fecha [28], el rey Katuwas de Karkemish, s. IX [29], dos guerreros de la puerta de la ciudadela de Zincirli [30], el varón del relieve del ortostatos de Marash, s. VIII, en escena de banquete familiar [31] y el hombre de la estela de Marash, hacia 700 a.C. [32]. Posiblemente representa este relieve un mito ibérico, relacionado con ideas de ultratumba, con banquetes funerarios y con sacrificios humanos, cuya interpretación se nos escapará siempre. Lo que posiblemente se representa en Pozo Moro es un banquete con daimones infernales, con cabezas de animales. Genios con cuerpo de hombre y cabeza de animales son frecuentes en el arte neohitita, como en el ortostatos de Kargamish (grifos), entre 1050-850 a.C. y en un segundo, con hombres-toros y hombres-leones [33]. Seres humanos con **[-146→147-]** cabezas leontocéfalas dobles hay representadas en un marfil de Megiddo, de finales del segundo milenio, y en un relieve de Tell Halaf [34] y con cabezas dobles

---

Madrid, 1965, lám. 81. Para la postura del jabalí un paralelo con un ciervo en un relieve de Tell Halaf, fechado entre 730-700 a.C. E. Akurgal, *op. cit.*, fig. 47.

[18] H. Frankfort, *Arte e Architettura dell'Antico Oriente*, Turín, 1970, fig. 132; A. Moortgat, *The Art of Ancient Mesopotamia*, Londres, 1967, lám. k2.

[19] E. Akurgal, *Orient et Occident*, París, 1969, lám. 13; E. Akurgal y M. Hirmer, *L'arte degti ittiti*, Florencia, 1962, lám. 130.

[20] E. Akurgal, *op. cit.*, lám. 28.

[21] E. Akurgal, *op. cit.*, lám. 33; E. Akurgal y M. Hirmer, *op. cit.*, lám. 143.

[22] K. Bittel, *Los hititas*, Madrid, 1976, fig. 310.

[23] A. Parrot, M. H. Chéhab y S. Moscati, *Les phéniciens. L'expansion phéniciennne. Carthage*, París, 1975, fig. 7.

[24] K. Bittel, *op. cit.*, fig. 270.

[25] K. Bittel, *op. cit.*, fig. 270.

[26] K. Bittel, *op. cit.*, fig. 278.

[27] K. Bittel, *op. cit.*, figs. 285-286.

[28] K. Bittel, *op. cit.*, fig. 290.

[29] K. Bittel, *op. cit.*, fig. 293.

[30] K. Bittel, *op. cit.*, fig. 300.

[31] K. Bittel, *op, cit.*, fig. 315.

[32] K. Bittel, *op. cit.*, fig. 317.

[33] E. Akurgal y M. Hirmer, *op. cit.*, láms. 111-112.

[34] H. Frankfort, *op. cit.*, 155, fig. 57.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

humanas, en un vaso con escenas de la creación [35]. En la placa asiria que describe el infierno, de la Collection De Clerq de París, se tienen esculpidos emblemas divinos en la parte superior y a continuación en orden descendente, una procesión de demonios con cabezas de animales. En el tercer registro, el enfermo o el difunto sobre un lecho y a los sacerdotes de Ea, vestidos de peces, aspergeando al enfermo, y acompañados de otros demonios. En la parte inferior a los demonios Lamastu sobre un caballo, dentro de una barca, que navega una corriente de agua y a Pazuzu. Precisamente Gilgamés atraviesa las aguas de la muerte, como Herakles en las Ranas del cómico ático Aristófanes, en la embarcación de Ursanabi, batelero de Ut-Napishtini, según la tablilla X del poema. En la placa de París el carácter infernal del caballo está bien indicado al ir dentro de la barca infernal, el mismo carácter tendría en el relieve de Pozo Moro. En la visión de los infiernos de un príncipe asirio a los demonios de ultratumba se les representa como seres mixtos de hombre y animales, que es lo que se repite en el relieve ibérico, como a *mamitu*, con cabeza de cabra, manos y pies humanos; al portero de los infiernos, con cabeza de león, manos de hombre y pies de pájaro. También en la mitología mesopotámica existían daimones devoradores de niños, que es lo que se representa, seguramente, en Pozo Moro [36].

No creo probable que se represente en Pozo Moro un mito semejante al de Kronos, devorando a sus hijos, pero no hay que descartar totalmente esta hipótesis de trabajo, debido a la mención en Filón de Biblos de un dios fenicio llamado Elos, idéntico al griego Kronos [37]. Kronos, o sea, el Moloch fenicio, el Saturno de los romanos, a quien se le hicieron sacrificios humanos de los niños primogénitos (*I Rey*., 16, 3), fue venerado en la Península Ibérica en Carthago Nova, en fecha muy posterior a los orígenes de la colonización (Pol. X, 20, 4) y en Cádiz (Str. III, 169) desde los comienzos, probablemente. Se le cita ya en el poema de Avieno, como divinidad venerada por los navegantes fenicios (*OM* 215). La misma disposición de las personas banqueteando, una entronizada de perfil, la mesa en el centro con los manjares, o sin ella, un servidor delante y ambos con cuencos levantados en una mano, es una actitud muy típica de los relieves neohititas citados en este trabajo; baste recordar el relieve del ortostatos de Alaca-Hoyük, del s. XIV a.C. [38], con **[-147→148-]** diosa entronizada y tres hombres dirigiéndose hacia ella; el dios sentado con adorante delante, de la misma localidad y fecha [39]; el relieve de Marash con escena de banquete familiar, la escena principal del relieve de Ahiram, etc. El guerrero con short (fig. 5), con casco con cuernos, lanza, escudo circular pequeño y ancho cinturón, se ha interpretado por M. Almagro Gorbea como imagen del dios Reshef. La forma de terminar el short en arco sobre las piernas es idéntica en las imágenes del dios de la tormenta con casco de cuernos, cinturón ancho y espada, al que ofrece una libación el rey Souloumeli, en un bloque procedente del ortostatos de Ma-

[35] Z. Yeivin, *Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land*, Londres, 1976, pp. 357 y ss. El tipo de mesa representado entre los genios es bastante parecido a la que lleva, como botín, un soldado asirio en un relieve del palacio de Senaquerib. Cfr. H. S. Baker, *Furniture in the Ancient World*, Londres, 1960, fig. 332.

[36] J. Mongayrol y J. M. Aymard, *Religions du Monde, La Mésopotamie*, París, 1965, pp. 90 y ss. Una interpretación de esta placa, algo diferente, en M. E. L. Mallowan, *Nimrud and its Remains*. I, Londres, 1966, fig. 60, pp. 117 y ss.

[37] H. Ringgren, *La religión de la antigua Siria*; C. J. Bleeker y C. Widengren, *Historia religionum*, Madrid, 1973, p. 201.

[38] K. Bittel, *op. cit*., fig. 216.

[39] K. Bittel, *op. cit*., fig. 221.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

latya, de estilo neohitita antiguo y fechado entre los años 1050-850 [40], o matando a la serpiente Illoujanka [41]. Esta forma de terminar el vestido es antigua, pues se la documenta ya en la imagen del dios Sarraouma, de la segunda mitad del s. XIII a.C. en Yazilikaya [42]. Somos de la opinión de que el guerrero lleva un casco con cuernos, como todos estos dioses citados y no de cimera. Podría también pensarse, además de en la hipótesis, perfectamente aceptable, de que se trata de una imagen del dios Reshef, que cuenta a su favor el hecho de que imágenes suyas o inscripciones, como se verá más adelante, han aparecido en Hispania, en que fuera la representación de un dios tutelar, como el esculpido con vestido corto, cinturón ancho, lanza, casco con cuernos, en el ortostatos de Kultepe, s. IX a.C. [43]. La mala conservación del relieve de Pozo Moro, en su ángulo NO. impide conocer si llevaba los atributos del dios de la tormenta, la maza y el rayo. Sin embargo, el dios representado muy frecuentemente en el arte escultórico neohitita y aún antes, es este dios de la tormenta. Además de las imágenes citadas, baste recordar sus representaciones en la puerta exterior de la ciudadela de Sendjirli, 832-810 a.C. [44], en Til Barsib, en la segunda mitad del s. VIII a.C. [45], o en la estela asirizante de Babilonia, en basalto, del Museo de Estambul, fechada en el s. IX [46]. Este dios de la tormenta se le identifica con Hadad [47]. Del dios Reshef sólo se conserva un número elevado de pequeños bronces: se le representa como un guerrero **[-148→149-]** armado de escudo, lanza, hacha de guerra y casco puntiagudo [48]. Una imagen de Reshef, de arte fenicio, procedente de La Bekaa, fechada en el segundo milenio, viste túnica que desciende hasta los pies [49]. No hay que descartar que el guerrero represente al guerrero difunto, como en las estelas etruscas arcaicas de Avite Tite en Volterra, de Larth Animes de Fiesole, de Aule Pheluskes, de Vetulonia y de Larth Atharnies de Pornarenee [50], que este guerrero sea el personaje depositado en el monumento y que esté deificado, como sucedía con los reyes en Oriente, como en Yazilikaya, según indica un relieve del s. XIII, en el que detrás de los dioses sol y luna se encuentra la imagen del rey deificado y además el rey sobre un león de Sendjirli, datado entre 830 y 810 a.C. y una estatua de Karquemish [51].

El personaje con tres pares de alas y pie puntiagudo, sentado (fig. 6) ante el árbol de la vida, es interpretado por M. Almagro Gorbea como el dios El, basado en un frontal hallado en la tumba 79 de Salamina de Chipre, posible imagen de este dios [52], pero es

---

[40] E. Akurgal, *op. cit.*, lám. 22a; E. Akurgal y M. Hirmer, *op. cit.*, lám. 105. También en otros dos dioses con los mismos atributos: K. Bittel, *op. cit.*, fig. 279.

[41] E. Akurgal, *Orient et Occident*, fig. 60; K. Bittel, *op. cit.*, fig. 279.

[42] E. Akurgal, *op, cit.*, fig. 59. También en el dios de la tormenta con idénticos atributos de Akcakoy, ss. XIV ó XIII. Cfr. K. Bittel, *op. cit.*, fig. 207,. y de Firaktim, 1275-1250, en que el rey Hatusili III ofrece a] dios de la tormenta una ofrenda. Cfr. K. Bittel, *op. cit.*, figs. 194, 196 y 198.

[43] K. Bittel, *op. cit.*, fig. 321. En el Egeo se han hallado nueve imágenes de este dios, de finales de la Edad de Bronce. En el santuario de Phylakopi han aparecido dos figuras (C. Renfrew, The Mycenaean sanctuary at Phylakopi, *Antiquity*, 204, 1978, pp. 11 y 13; J. Bouzek, Syrian and Anatolian figurines in Europe, *Proc. Prehist. Soc.*, 38, 1972, pp. 156 y ss.; J. Canby, Some Hittite figurines in the Aegean, *Hesperia*, 38, 1969, pp. 141 y ss.

[44] E. Akurgal, *op. cit.*, fig. 61.

[45] E. Akurgal, *op. cit.*, fig. 82.

[46] K. Bittel, *op. cit.*, fig. 322. Se le documenta ya en Ras Samra. Cfr. H. Frankfort, *op. cit.*, fig. 230.

[47] H. Ringgren, *op. cit.*, pp. 202 y ss.

[48] H. Ringgren, *op. cit.*, p. 206.

[49] A. Parrot, M. H. Chehab y S. Moscati, *op. cit.*, fig. 69; O. Negbi, *Canaanite Gods in metal*, Tel-Aviv, 1976, pp. 29 y ss., láms. 18-30.

[50] H. Mühlestein, *Die Kunst der Etrusker*, Berlín, 1928, láms. 108-200, figs. 197-200.

[51] E. Akurgal, *op. cit.*, 104 y ss., 109.

[52] V. Karageorghis, *Chypre*, Ginebra, 1968, fig. 121.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

más probable que sea un genio alado, ya que junto al árbol de la vida se colocan frecuentemente genios, alados o ápteros; baste recordar un relieve del ortostatos de Saktshagenzu, datado hacia el año 730 a.C. [53] o el relieve en alabastro del palacio de Ashurnasirpal II en Nimrud [54]. Un genio alado con tres pares de alas, realizadas con la misma técnica se esculpió en Tel Halaf. Para Frankfort [55] se trata de un querubín. Un querubín guardaba el árbol de la vida, según el relato bíblico (*Gen*., 3.21). El tema de genios alados, masculinos o femeninos, con frutos del árbol de la vida, es particularmente frecuente en los marfiles de Nimrud, hallados en el fuerte de Salmanasar [56]. También se grabó una figura áptera sentada junto al árbol sagrado [57] en marfiles de la misma procedencia, que es la composición que se repite en el relieve de Pozo Moro.

Personajes o dioses con los zapatos terminados en punta son también frecuentes en el arte neohitita, al igual que en el etrusco; baste recordar al mencionado dios de la tormenta de Babilonia, a los dos genios alados, datados en el s. X a.C., rodeando al dios-montaña del templo de Ain-Dura [58], a los dos guerreros de la puerta de la ciudadela de Zincirli, ss. X-IX a.C. [59], al citado **[-149→150-]** dios de la tormenta en lucha con la serpiente, o el dios de la vegetación, Tarhu, del relieve rupestre de Ivriz, fechado en la segunda mitad del siglo VIII a.C. [60], etc.

La silla de tijera, o *diphros*, o la mesa plegable, también aparece esculpida frecuentemente en los relieves neohititas: escena de banquete en la puerta de la ciudadela de Zinarti, ss. X-IX a.C. [61], las dos estelas citadas con banquete funerario, de Samal, o el relieve mencionado del rey Asitawata festejando. El tema de hombres, de pie, sujetando flores de loto, se le encuentra en un marfil de Nimrud. El tema es conocido y deriva de una iconografía del N. de Siria, Fakhariyah y de esta región pasó a Asiria [62]. La escena sexual (fig. 7) ha sido interpretada por M. Almagro Gorbea, como un matrimonio sagrado, lo cual es muy posible, hipótesis más fácil de aceptar si se admite que el guerrero representa al dios de la tormenta, asociado a Haddad que, según reza una inscripción, dará abundancia de lluvia, abundancia y agua y nieve, hará resonar su voz en las nubes, sus relámpagos y rayos sobre la tierra [63]. Sin embargo, en la escena sexual de Pozo Moro podría pensarse en una interpretación no sagrada, al igual que en las dos parejas de la Tumba de los Toros, en Tarquinia, de mediados del s. VI a.C. [64]. Como es seguro que uno de los relieves alude al mito de Gilgamés, la escena podía describir las relaciones amorosas de su compañero Enkidú con la ramera sagrada:

> I (IV) La moza le contempló, al salvaje, / Al hombre bárbaro de las profundidades del llano: / "¡Ahí está, oh moza! ¡Desciñe tus pechos, / Desnuda tu seno para que posea tu sa-

[53] E. Akurgal, *op. cit*., lám. 15a.
[54] A. Moortgat, *op. cit*., figs. 257-258.
[55] *Op. cit*., 212, lám. 268.
[56] M. E. L. Mallowan, *op. cit*., figs. 384, 385-386. El árbol de la vida, asociado a grifos, esfinges y pájaros, se representa en sellos sirios. Cfr. W. Stevenson, *Interconnections in the Ancient Near East. A study of the Relationship between the Arts of Egypt, the Aegean and Western Asia*, Londres, 1965, figs. 115, 153a.
[57] M. E. L. Mallowan, *op. cit*., figs. 383, 399, 400-402.
[58] K. Bittel, *op. cit*., fig. 318.
[59] K. Bittel, *op. cit*., fig. 300.
[60] K. Bittel, *op. cit*., figs. 327-328.
[61] K. Bittel, *op. cit*., fig. 299.
[62] M. E. L. Mallowan, *op. cit*., figs. 30, 32.
[63] H. Ringgren, *op. cit*., figs. 30, 32.
[64] M. Pallottino, *La peinture étrusque*, Ginebra, 1952, pp. 32 y ss.; R. Bloch, *Les étrusques*, Ginebra, 1969, fig. 78.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

zón! / ¡No seas esquiva! ¡Acoge su ardor! / En cuanto te vea, se acercará a ti. / Desecha tu vestido para que yazca sobre ti. / ¡Muestra al salvaje la labor de una mujer, / Le rechazarán las bestias salvajes que crecen en su estepa, / Cuando su amor entre en ti." / La moza libertó sus pechos, desnudó su seno. / Y él poseyó su madurez. / No se mostró esquiva al recibir su ardor. / Desechó su vestido y él descansó en ella. / Mostró al salvaje el trato de una mujer. / Cuando su amor entró en ella. / Durante seis días y siete noches Enkidú se presenta, / Cohabitando con la moza. / Después que (se) hubo saciado de sus encantos, / Volvió el rostro hacia sus bestias salvajes.

O los excesos amorosos del propio Gilgamés:

II (IV) En la ciudad ha acumulado profanación, / Imponiendo extrañas cosas a la infausta ciudad. / Para el rey de Uruk, la de amplios mercados, / El tambor del pueblo suena / Para la nupcial elección, A fin de que con legítimas mujeres se ayunte. / El es el primero, / El marido viene después. /Por el consejo de los dioses (así) fue ordenado. / ¡Al cortar su cordón umbilical / Se decretó así para él!

Un paralelo exacto para este grupo se halla sobre un vaso chipriota (fig. 8) **[-150→151-]** de la clase Bichrome V [65]. Escenas gemelas, algunas de ellas con matrimonios de dioses, son frecuentes en el arte elamita del segundó milenio a.C. sobre relieves de terracota [66] (fig. 9).

El hombre que lleva un árbol a hombros, en el que se posan aves, creemos que es, con seguridad, Gilgamés. En la tablilla IX, columna V de este poema se lee:

Entonces vio un árbol y hacia él dirigió sus pasos. / Los frutos son de rubíes, / bellas son las colgantes ramas, / su follaje es de lapislázuli...

Y en la tablilla XII:

La serpiente "que no descansa nunca" había anidado entre las raíces; / el pájaro de la tempestad había colocado a su cría en la copa; / en el medio Lillas construyó su casa... / Gilgamesh empuñó su hacha / y golpeó con ella a la serpiente "que no descansa nunca"; / el ave de la tempestad que anidaba en la copa del árbol / huyó a la montaña con su pequeñuelo. / Gilgamesh destruyó la casa de Lilla / y disparó los escimbros. / Taló el árbol por las raíces, / golpeó su copa / y luego la gente de la ciudad vino a cortarla. / Dio el tronco a la brillante Inanna, / para que con la madera se hiciese un lecho y una silla, / y con las raíces se construyó un pukku / y con la copa un mikku.

También podía representar al episodio de Huwawa y la montaña de cedros, según la versión hitita: el monstruo, al que Gilgamés no perdonó la vida, estaría simbolizado en las cabezas de felinos, pero es poco probable:

IV. Gilgamesh y Enkidú fueron al bosque de cedros. / A las veinte leguas tomaron un bocado, / a las treinta leguas pernoctaron. / Cuando llegaron al Mala, a la orilla, / ofrecieron un sacrificio al dios Sol. / Y desde allí, al decimosexto día, / llegaron al corazón de los montes, / y en el corazón de los montes dejaron de hablar. / Ellos contemplan los cedros, / pero Huwawa los está viendo desde arriba, / y les dice:

V. Gilgamesh tomó el hacha en su mano / y comenzó a cortar los cedros. / Pero cuando Huwawa oyó el ruido, / se encolerizó: "—¿Quién ha venido, / ha profanado los árboles crecidos en mi montaña / y ha cortado el cedro?" (Traducción de A. Bernabé.)

---

[65] V. Karageorghis-J. des Gagniers, *La céramique chipriote de style figuré, Age du Fer* (*1050-500 av. J.C.*), Roma, 1974, pp. 91 y ss.

[66] R. Surieu, *Persien, Ars et amor. Die Erotík in der Kunst*, Munich, 1979, pp. 23, 27, 30 y ss. El Cantar de los Cantares se ha puesto, modernamente, en relación con las ceremonias de bodas de las divinidades de la vegetación, tan veneradas en el ambiente sirio-palestino, o con el matrimonio sagrado, tan popular en el Oriente Próximo. Cfr. F. Cantera y M. Iglesia, *Sagrada Biblia*, Madrid, 1975, p. 751.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Creemos más segura la interpretación anterior, pues, el monstruo Huwawa se representa con cuerpo de hombre [67].

Cuando el mundo aún era joven, vio Inanna la aflicción del árbol *khuluppu*, plantado a orillas del Eúfrates, y que había sido asaltado por el viento sur. La diosa le protegió y lo transplantó a su hermoso jardín de Uruk, donde lo cuidaba e hizo crecer para hacerse un día, de su preciosa madera, su trono y su lecho. Cuando llegó el tiempo para cortarlos, la serpiente había hecho su guarida bajo sus raíces; *Zu*, el ave de las tempestades, había **[-151→152-]** hecho en su copa el nido para sus pichones, y entre sus ramas, la demonia *Lilit* había erigido su casa; por eso, Inanna no pudo cortar el árbol. Cuando su hermano Utu, dios del Sol, apareció por la mañana, le contó llorando su pena. Entonces, Gilgamés le ofreció su ayuda, se puso la armadura que pesaba cincuenta minas y mató la serpiente con el hacha de siete talentos y siete minas de peso. *Zu*, el ave de las tempestades, huyó con sus pichones a la montaña, la diabla *Lilit* se escapó al desierto, y entonces Gilgamés, junto con sus gentes de Uruk, pudo empezar a cortar el árbol. Su tronco proveyó la madera para el trono y el lecho de Inanna, del pie y de la copa se hicieron un tambor y un palillo para Gilgamés, los cuales el regio héroe utilizaba después en Uruk. Este resumen del mito, tal como lo ha hecho H. Schmökel [68], coincide con el relieve de Pozo Moro, donde se representa a Gilgamés con el árbol ya cortado, ayudado en su empresa por los habitantes de Uruk, a *Zu*, el ave de la tempestad, a los pichones en el árbol y quizás, a la demonia *Lilit*, representado en el monstruo que arroja llamas.

La escena principal, de la que sólo se conserva una completa, está encuadrada entre tres cabezas de felinos (?) que arrojan fuego o rugidos. En otro relieve (fig. 10) se esculpieron tres cabezas de felinos superpuestas, despidiendo llamas o dando aullidos. Detrás de ellas, al parecer, se esculpió un varón, del que sólo queda una pierna. Si las cabezas fuesen de lobos, como apunta M. Almagro Gorbea, su presencia en un monumento funerario es más fácil de explicar por la vinculación del lobo con ideas de ultratumba. Una piel de lobo cubre un sarcófago, aún inédito, del Museo Arqueológico de Jaén, hallado en *Iliturgi*, y la cabeza de lobo tiene, posiblemente, carácter funerario en el umbo de la pátera de Tivisa [69]. El lobo en las religiones mediterráneas tiene, muy frecuentemente, carácter funerario, como se desprende de que una piel de lobo cubre la cabeza de Hades en la Tumba del Ogro, fechada en el s. II a.C. [70]. En *Iliturgi* (Jaén) han aparecido dos bronces, aún inéditos, quizás extremidades de lanza de carros, que terminan en cabezas de lobo, con escenas mitológicas grabadas, del más alto interés religioso, en las que también se cinceló un jabalí y en las que, posiblemente, bajo un ropaje de figuras clásicas, se representan mitos turdetanos [71]. Un monstruo con tres cabezas superpuestas de perro o de lobo se cinceló en el cuenco de Hasanlu, ss. XII-XI a.C., o del 900 a.C. Aquí, con seguridad, representa al monstruo de **[-152→153-]** la montaña, significado que encaja bien en la escena de Gilgamés con el árbol. En este cuenco también un toro que tira del

[67] A. Parrot, *Sumer*, Madrid, 1960, pp. 302 y ss.
[68] *El país de los sumerios*, Buenos Aires, 1965, pp. 197 y ss.
[69] J. M. Blázquez, *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid, 1977, pp. 221 y ss. En un relieve de Tell Halaf se representó a Gilgamés entronizado delante de dos hombres-toros, con la planta de la inmortalidad en la mano. Cfr. F. von Oppenheim, *Der Tell Halaf*, Leipzig, 1931, lám. 37a. Gerión llevando un árbol al hombro detrás del ganado se representó en un sarcófago de Athinieu, donde encima hay un cerbero, pero la escena no tiene, al parecer, ninguna relación con Pozo Moro. Cfr. G. Perrot-Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, III. *Phenicie-Chypre*, París, 1885, pp. 573 y ss., fig. 387.
[70] M. Pallottino, *op. cit.*, p. 112.
[71] *Museo Arqueológico Nacional. Las nuevas salas de antigüedades ibéricas y clásicas*, Madrid, 1972 p. 17.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

carro que conduce al dios, despide agua (?) de su boca [72]. Muy probablemente hay que pensar en la existencia de creencias ibéricas infernales de monstruos con tres cabezas, del tipo del cerbero con triple cabeza de lobo de la religión etrusca, pintado en un vaso de Orvieto, del grupo de Vanth, donde el sentido infernal del cerbero queda bien manifiesto por los acompañantes: Charum, Perséfone en carro, Vanth y Hades [73]. Gilgamés cubre su cabeza con un capacete ajustado, gemelo de los que llevan los oferentes del relieve de Karatepe, donde se esculpió al rey Asitawata banqueteando [74] y el niño mamando, de la misma [75], o los músicos y otros personajes, también de Karatepe [76]. La fecha de todos estos relieves, en torno al 700 a.C., proporciona la data de los relieves de Pozo Moro. Incluso los ojos de Gilgamés, al igual que los de los daimones con cabeza de lobo y los de los personajes que sostienen con horcas el árbol, están ejecutados con la misma técnica que los de los servidores del relieve del rey Asitawata. El perfil de la cara de uno de los criados de Gilgamés, el único que se puede observar con seguridad, dado el mal estado de algunas partes del relieve de Pozo Moro, es idéntico al de los personajes de Karatepe. La cabeza femenina (fig. 11) con tallo de loto, como sugiere M. Almagro Gorbea, muy posiblemente, es una imagen de la diosa Anat, pero también puede ser una representación de Hathor, según modelo de un escarabeo, de la necrópolis de Dermech, en Cartago, datado en los ss. VII-VI a.C. [77], aquí también acompañada de flores de loto. Paralelos más próximos son las cabezas de Hathor chipriotas sobre vasos de los llamados estilos de Anathunte 1-7, todos pertenecientes a la clase Bichrome V [78]. Igualmente la cabeza femenina de Pozo Moro podía estar inspirada en la diosa alada y con flores de loto en las manos, de tres marfiles del Fuerte de Salmanasar en Nimrud, **[-153→154-]** del s. VIII a.C., que son los prototipos para las diosas del Berrueco (Salamanca). Estas tres diosas son los modelos más próximos a la cabeza de Pozo Moro [79]. Representan a la diosa cananea Schepesh de los textos ugaríticos.

El supuesto jinete con espada y serpiente debajo (fig. 12), como muy bien propone M. Almagro Gorbea, es una prueba de la heroización del difunto [80], si se representa un jinete, lo que para nosotros no es cierto. El tema del jinete es conocido en el arte púnico,

---

[72] E. Porada, *Ancient Iran*, Londres, 1965, pp. 98 y ss., lám. 23, fig. 65. La autora asocia estas escenas con un relato épico hurrita del dios Kurnrnarbi, conocido por un texto hitita. Los hurritas se extienden desde el Norte de Siria hasta el NO. del Irán, a finales del segundo milenio. S. Lloyd (*The Art of the Ancient Near East*, Londres, 1961, fig. 201), baja la cronología hasta el 900 a.C. y cree que representa un mito desconocido. Los leones heridos del arte asirio (H. Frankfort, *op. cit*., lám. 178) sangran por la boca de una manera parecida a la de los felinos de Pozo Moro, pero en estos últimos animales no se puede pensar que se trate de verter sangre.

[73] R. Bianchi-Bardinelli y A. Giuliano, *Los etruscos y la Italia anterior a Roma*, Madrid, 1974, pp. 278 y ss., fig. 319. El cerbero va unido en Grecia con escenas funerarias, como en el jarrón apulio, con la imagen del reino de Hades y de Perséfone. Cfr. A. Eliot y otros, *Mitos*, Barcelona, 1976, pp. 282 y ss.; P. E. Arias, Storia della cerámica di età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica, *EC*, III, XI, Turín, 1963, lám. XXXVIII bis, Hércules y el cerbero sobre vaso ceretano.

[74] E. Akurgal, *op. cit*., pp. 143 y ss., lám. 33.

[75] E. Akurgal, *op. cit*., pp. 143 y 145, lám. 35.

[76] E. Akurgal, *op. cit*., pp. 143 y ss., lám. 34.

[77] A. Parrot, M. H. Chéhab y S. Moscati, *op. cit*., fig. 191.

[78] V. Karageorghis y J. des Gagniers, *op. cit*., Roma, 1974, pp. 504 y ss. Otras cabezas gemelas (Hathor), en marfil, en C. Decamp de Mentzenfeld, *Inventaire commenté de ivoires phéniciens et apparentés découverts dans le Proche-Orient*, París, 1954, núms. 284-287.

[79] M. E. L. Mallowan, *op. cit*., pp. 496 y ss., figs. 392-394.

[80] Sería el dato más antiguo de esta heroización en la Península Ibérica. Cfr. J. M. Blázquez, *Imagen y mito*, pp. 278 y ss.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

baste recordar el disco de terracota de la necrópolis de Douïmes, del s. VI a.C. [81], con dos paralelos con variantes en la Península Ibérica [82] y la terracota del Museo Nacional de Cartago [83], o la estela del tophet de Cartago [84]. Sin embargo, el tema del jinete, muy probablemente, no procede del norte de África, sino del Oriente, donde es frecuente en los relieves de Karatepe, fechados hacia el año 700 a.C. [85]. La presencia en Pozo Moro de la serpiente refuerza el sentido funerario de la composición. El relieve de Pozo Moro representa, según nuestra opinión, una quimera, como se deduce de que la cola termina en cabeza de serpiente, y el caballero no está encima del supuesto caballo.

El tema de los dos jabalíes (fig. 13), unidos por el centro, no tiene paralelos directos, que sepamos, en ningún lugar del Mediterráneo. Dos leones unidos por los cuerpos están representados en el llamado dios-espada de Yazilikaya, entre 1250-1220 a.C. [86], dios de carácter funerario seguro. El jabalí, por la forma de cabeza, hocico, de patas delanteras y de cerdas sobre el cuerpo es gemelo a un jabalí de Esmirna. El jabalí, o quizás el cerdo, frecuentemente en todo el Mediterráneo es funerario; baste recordar el monumento a las Harpias de Xanthos [87]. Posiblemente refuerza el sentido funerario del banquete fúnebre, donde se conserva un jabalí. El anguipede en el mundo etrusco es de carácter funerario seguro, pues aparece en estelas, sarcófagos y tumbas [88], en una estela felsina en lucha con un guerrero, pero era desconocido en la mitología hispana. Los anguipedes de Pozo Moro son, seguramente, más antiguos que sus congéneres etruscos. No creemos que tenga nada que ver **[-154→155-]** con el dios fenicio Yam, el Poseidón [89] fenicio, cuya iconografía es diferente, como sugiere M. Almagro Gorbea.

El ser acuático de tipo, quizás tritón, de uno de los relieves de Pozo Moro está ejecutado con una técnica de trabajar la piedra que se documenta ya en un bloque con toro de Alaca-Höyük, s. XIV [90]. Es a este arte neohitita, mezcla de elementos mitanes y neohititas, asirios y arameos, el que llega hasta el Occidente y se manifiesta en los relieves de Pozo Moro. Como acertadamente escribió Frankfort [91]: Los puertos de Siria septentrional y de Cilicia desempeñaron un papel importante en esta difusión, pero los agentes principales fueron los fenicios, cuyo repertorio temático se refleja, muy deformado en las esculturas de Karatepe. Estos relieves, al igual que los de Siria septentrional, desempeñaron un papel importante en la transmisión del repertorio oriental a Grecia, a través de los productos de artes menores, fácilmente transportables. También al Mediterráneo central, donde se calcaron capiteles, como los de Sendjerbi, datados en el 730 a.C. y a Iberia. La cronología, que se puede atribuir a los relieves de Pozo Moro cae

---

[81] A. Parrot, M. H. Chéhab y S. Moscati, *op. cit*., fig. 209; S. Moscati, *op. cit*., p. 382. En las estelas púnicas el tema del jinete prácticamente es desconocido. Cfr. A. M. Bisi, *Le stele puniche*, Roma, 1967.
[82] J. M. Blázquez, *Imagen y mito*, pp. 29 y ss.
[83] S. Moscati, *op. cit*., pp. 341 y ss.
[84] S. Moscati, *op. cit*., p. 683.
[85] H. Frankfort, *op. cit*, lám. 280; E. Akurgal, op. *cit*., lám. 34c; K. Bittel, *op. cit*., fig. 297, de Zincirli, ss. X-IX a.C.
[86] K. Bittel, *op. cit*., fig. 254; E. Akurgal y H. Hirmer, *op. cit*., láms. 81-83.
[87] W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, Munich, 1969, fig. 495.
[88] *Mostra dell'Etruria Padana e della città di Spina*, Bologna, 1961, lám. XXV; estela felsina, F. Boitani y otros, *La città etrusche*, 1974, p. 173; tumba de los relieves, anguipede y un cerbero, G. Giglioli, *L'arte etrusca*, Milán, 1935, lám, CCCXCI, sarcófago; lám. CCCLXXXIX, tumba del Tifón; lám. CLXXXIV, daimon arguipede Conca, etc. R. Herbig, *Götter una Damonen der Etrusker*, Maguncia, 1965, p. 50, figs. 48-49.
[89] M. H. Fantar, *Le dieu de la mer chez les phéniciens et les puniques*, Roma, 1977.
[90] K. Bittel, *op. cit*., fig. 217.
[91] *Op. cit*., pp. 22 y ss.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

en torno al 700 a.C. El *bustum* de dentro del monumento (figs. 14-15) no creemos que tenga nada que ver con el sepulcro turriforme, ya que es prácticamente imposible quemar un cadáver dentro de la cámara sepulcral. La cremación necesita un espacio al aire libre, como se hace hoy día aún en la India, donde circulen bien las corrientes de aire y una temperatura muy elevada; el cadáver tarda bastantes horas en convertirse en cenizas. Siendo los sillares del monumento de piedra caliza, ésta con el calor del fuego se hubiese convertido en cal. Las piras estaban al aire libre como en la necrópolis de Salamina de Chipre [92]. Sin embargo, este monumento, tanto desde el punto de vista de la arquitectura, como de los relieves, por su contenido y su arte, es, hoy día, un *apax*, pues no tiene paralelos en el arte ibérico o turdetano. Un heroon con relieves fue, sin duda, el monumento de Osuna, hermoseado con esculturas de flautistas, oferentes y competiciones agonísticas, fechadas en el s. III a.C., pero es de arte muy diferente [93].

Esta influencia del N. de Siria sobre la Península Ibérica no tiene nada de extraño, ya que las Astartés de Cástulo, según me comunica el profesor Rus de la Universidad de Copenhague, siguen modelos muy cercanos de bronces de Hama. En el arte neohitita hemos buscado también los prototipos de los leones ibéricos y turdetanos, guardianes de tumbas (leones de Baena, hoy en el MAN de Madrid, los varios de Nueva Carteya, de Manga y de Castro **[-155→156-]** del Río, todos hoy en el Museo de Córdoba, de Cástulo, en la actualidad en el Museo de Linares y de La Guardia, en el Museo de Jaén) [94].

Una concepción oriental de puerta, posiblemente de tumba, tiene la Bicha de Balazote [95]. Es la misma de los toros con cabeza humana de la puerta de ingreso del palacio de Khorsabad [96] o el león androcéfalo alado de las puertas del palacio de Asurnasirpal II, en Kalach [97], o el toro alado androcéfalo del palacio de Sargón II en Dursharruskin [98], y el toro tumbado de Osuna [99] —aquí el orientalismo está más reforzado por la manera de estar ejecutados los pliegues del cuello, exactamente igual que en los toros de Oriente: marfiles de Biblos [100], de Arslantas [101], de la época de Tiglathpileser III (745-727 a.C.) con escena de cacería de toro a caballo [102], marfiles de Carmona [103] y pinturas chipriotas citadas más abajo, etc. La concepción del prótomo de carnero de Osuna, posiblemente adorno de una zapata [104], es también una idea llegada de Oriente, baste recordar la cabeza de toro androcéfalo del capitel de Persépolis [105]. El toro de Obulco (Jaén), en ciertos

---

[92] V. Karageorghis, *Salamis in Cyprus, Homeric, Hellenistic and Roman*, Londres, 1969, p. 26. El autor expresamente indica que la pira se encontraba en el dromos de la tumba, o sea fuera de ella y a la entrada; pp. 117 y ss., las piras estaban situadas próximas a las tumbas o en los dromos, y describe este autor varias piras próximas a tumbas, como las A, L y Q.

[93] A. García y Bellido, *Los pueblos de la España*, pp. 554 y ss.

[94] J. M. Blázquez, *El arte neohitita*; Idem, *Arte fenicio*, pp. 297 y ss.

[95] A. García y Bellido, *Los pueblos de la España ibérica*, pp. 574 y ss.

[96] H. Frankfort, *op. cit*., figs. 139-140.

[97] H. Schmökel, *Ur, Asur y Babilonia*, lám. 85.

[98] H. Schmökel, *Ur, Asur y Babilonia*, lám. 96.

[99] A. García y Bellido, *Los pueblos de la España Ibérica*, p. 586, fig. 525; J. M. Blázquez, *Arte fenicio y tartésico*, p. 297. El mismo estudio de los pliegues tienen en el Levante ibérico la llamada bicha de Alones, Valencia, los toros de Cabezo Lucero (E. A. Llobregat, *op. cit*., láms. V y X) y el de Villajoyosa (E. A. Llobregat, El toro ibérico de Villajoyosa [Alicante], *Zephyrus*, 25, 1974, pp. 335 y ss.).

[100] H. Frankfort, *op. cit*., lám. 245.

[101] H. Frankfort, *op. cit*, lám. 295.

[102] H. Mallowan, *op. cit*., p. 49, lám. 53.

[103] J. M. Blázquez, *Tartessos*, lám. 59 C. El mismo tratamiento aparece en leones y grifos de Bencarrón, lám. 56 B.

[104] A. García y Bellido, *Los pueblos de la España ibérica*, p. 586, fig. 527.

[105] H. Frankfort, *op. cit*., p. 326.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

caracteres formales y en otros de puro adorno, indica un gusto oriental [106]. Recuerda muy de cerca los toros orientales, como señala A. Blanco. La cabeza parece un eco, por su actitud, de los prótomos dobles, de los capiteles persas, que llegan hasta Fenicia. La relación de esta pieza con los toros de los marfiles fenicios [107] y de los vasos chipriotas [108] es evidente. Influjo chipriota, en opinión de Kukahn [109], tienen, por su hieratismo, los oferentes del Cerro de los Santos [110], s. IV a.C. **[-156→157-]**

Al lado de este influjo oriental traído por los fenicios hay que colocar el debido a la escultura griega arcaica. Nicolini [111] ha insistido en él, últimamente, con motivo de estudiar tres cabezas conservadas en el Museo del Louvre, procedentes del Llano de la Consolación (figs. 16-19). Piensa este autor que la forma en que se articulan los volúmenes y su tratamiento relacionan entre sí estas tres cabezas y son una primera característica del estilo arcaico ibérico. El volumen occipital se encuentra, fuera de España, en la escultura ática y jonia, principalmente, cuyo influjo ha desempeñado un papel importante en la labra de las cabezas ibéricas. Los resultados en la época arcaica griega e ibérica son idénticos: el rostro y su expresión resaltan por la sencillez del volumen del cráneo. Nicolini pone en relación estas cabezas con la escultura jonia, en general, y en particular con la de Mileto y Éfeso, fechadas en la segunda mitad del s. VI a.C. Los mechones, aplastados, ondulados y terminados en ganchos, que adornan la frente y las sienes de las cabezas del Llano de la Consolación, son un elemento característico del arte de este santuario en época arcaica. Alguna pieza está próxima, a juzgar por este tratamiento, a varias cabezas masculinas del Cerro de los Santos, pero estas piezas son ya de fecha algo posterior. Los lejanos prototipos de esta técnica del cabello se encuentran en las esculturas y relieves del N. de Siria y de Jonia, de donde pasó al Ática, entre 540-520 a.C. El motivo se imitó, también, en la Magna Grecia, pero la transmisión al Occidente se hizo seguramente a través de objetos pequeños, tales como estatuillas, vasos plásticos o monedas, como la diosa sentada de Galera, obra importada del N. de Siria, datada en la segunda mitad del s. VII a.C.

El tratamiento de los ojos produce la impresión de una vida interior intensa y de humildad ante la divinidad. El origen de este comportamiento es oriental. Se le ha documentado en los relieves neohititas de los siglos IX y VII a.C. Fue imitado, con posterioridad, por los fenicios y los cartagineses. En los siglos VII y VI a.C. pasó esta moda de expresión al arte griego. En modelos jonios se inspiraron los artistas iberos, que esculpieron una de las cabezas estudiadas por G. Nicolini y la del Museo de Barcelona. En otra cabeza el influjo oriental es más intenso. En dos cabezas ibéricas de las tres conservadas en el Museo del Louvre y en la de Barcelona, la influencia griega, sin poder precisar más detalles, es evidente. El tratamiento de la boca en una pieza del Llano de la Consolación, al igual que en varias bocas de cabezas halladas en el Cerro de los Santos, está inspirado en un modelo griego del s. VI a.C. En otra, el prototipo llegó de la Grecia oriental a través de terracotas. La gran estatuaria ibérica se formaría, por consiguiente,

---

[106] A. Blanco, *Orientalia*, II, pp. 3 y ss.; J. M. Blázquez, *Arte fenicio*, pp. 296 y ss.
[107] M. E. L. Mallowan, *op. cit*., figs. 174476, 387, 416-417, 425, 436-438 y 453.
[108] V. Karageorghis y J. des Gagniers, *op. cit*., pp. 44 y ss., 150 ss. todos con pliegues sobre el cuello.
[109] *Die Griechen una ihre Nachbarn, Propyläen Kunst Geschichte*, Berlín, 1967, n. 374a, ss. III-II a.C. Algunas damas y varones del Santuario de los Santos ofrecen un paralelismo muy grande, en cuanto a los pliegues del manto y de la túnica, con esculturas arcaicas chipriotas. Cfr. M. Yon, *Salamine de Chypre*, V. *Un dépôt de sculptures archaïques*, París, 1974. Para la llamada Gran Dama, núms. 51, 53 y 114. Para los pliegues del varón en la escultura del matrimonio, núms. 73-74, 78, 95, 98 y 101.
[110] A. García y Bellido, *El arte de la España ibérica*, pp. 496 y ss.
[111] *A propos de l'archaïsme ibérique*, pp. 25 y ss.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

bajo el influjo greco-oriental; sería la más próxima a modelos mediterráneos y la menos indígena. Nicolini piensa que las esculturas del Llano de la Consolación remontan, al menos, al tercer cuarto del s. VI a.C. y que las del Cerro de los Santos se fechan en los primeros años del s. V a.C. Las esculturas de Obulco, aún inéditas y en curso de publicación por el Director del Museo de Jaén, J. González Navarrete, se fecharían a finales del s. V a.C. Como **[-157→158-]** acertadamente escribe el investigador francés, la comunidad de inspiración entre los talleres del Cerro de los Santos, del Llano de la Consolación, de los Santuarios de Oretania y de sus congéneres de Contestania y de Edetania, no motivó la unidad del arte ibérico arcaico, pues cada provincia, cada centro conservó su propia personalidad artística, debida a un gran poder de creación y es la diversidad lo que al fin predominó. Los primeros escultores del Llano se encuentran más próximos a Grecia que a Siria, pero hacen gala de un eclecticismo, que creemos que es una de las características del arte ibérico y turdetano, donde los modelos recibidos se interpretaron con una gran libertad y se entrecruzaron libremente los influjos recibidos, dando lugar a productos de gran originalidad, por lo que, siguiendo a Nicolini, no somos partidarios, salvo determinados casos, como en la escultura de Obulco, de hablar de un arte griego provincial.

Algunas otras esculturas cabe recordar que acusan influjos griegos, corrió la Dama de Baza, bien estudiada por su descubridor, Francisco Presedo, que encuentra sus más próximos paralelos entre terracotas griegas ibicencas, de Sicilia y de Rodas, lo que confirma una vez más que productos de arte menor, como las terracotas, pudieron desempeñar un papel importante en la creación de la escultura ibérica, como ya hace años demostraron Kukahn [112], al publicar una terracota rodia de las Baleares, que es un prototipo próximo para los pliegues del manto de la Dama de Elche, y Jacobsthal [113], al dar a conocer piezas, con rodetes para meter el pelo a ambos lados del rostro, como los llevaban las damas ibéricas.

Una escultura ibérica que recuerda de cerca las korai griegas arcaicas ha aparecido en el Corral de Saus (Valencia) [114] (fig. 20) como material reutilizado en una tumba escalonada. Recuerda por su sonrisa arcaica a la esfinge de Bogarra [115]. El tipo de sepultura escalonada que también se documenta en Cástulo [116] en la primera mitad del s. IV a.C., en la necrópolis del Cigarralejo [117] en la misma fecha y en Ampurias [118], responde a modelos griegos. Está representado en la cerámica griega de los ss. V y IV a.C. y muy probablemente la tumba estaría coronada por una estela de madera y serían una prueba más del influjo griego en la Península Ibérica [119], llegado a través de la pintura vascular. En cambio, las cámaras sepulcrales de Cástulo y de Peal del Becerro son gemelas a las chipriotas [120]. **[-158→159-]**

Estos elementos griegos pudieron perfectamente llegar al Occidente mediante el comercio de fenicios y púnicos. Concretamente todos los objetos griegos conocidos en

---

[112] Busto femenino de terracotta de origen rodio en el ajuar de una tumba ibérica, *AEspA*, 30, 1957, pp. 3 y ss.

[113] Zum Kopfschmuck des Frauenkopfes von Elche, *AM*, 57, 1932, pp. 67 y ss.

[114] D. Fletcher, *La necrópolis ibérica del Corral de Saus* (*Mogente, Valencia*), Valencia, 1977. Ya la presencia de una sirena, que también se documenta en Obulco, indica una helenización de las ideas sobre la ultratumba.

[115] A. García y Bellido, *El arte de la España ibérica*, p. 576, fig. 501.

[116] J. M. Blázquez y otros, *Cástulo*, II. En prensa.

[117] E. Cuadrado, Tumbas principescas de El Cigarralejo, *MM*, 9, 1968, pp. 148 y ss.

[118] E. Cuadrado, Las tumbas tumulares de Las Cortes, *Miscelánea Arqueológica*, I, Barcelona, 1974, pp. 251 y ss.

[119] M. Robertson, *Greek Painting*, Ginebra, 1959, pp. 150 y ss.

[120] V. Karageorghis, *Chypre*, fig. 148. Necrópolis de Salamina de Chipre.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

el período orientalizante son, seguramente, productos del comercio fenicio: los dos kotylai de Almuñécar, hacia el 700-670 a.C., el casco corintio de río Guadalete, 630-625 a.C., el casco corintio de la Ría de Huelva, en la segunda mitad del s. VI [121], etc.

A pesar del viaje del samio Colaios de Samos [122], el sur de la Península, con anterioridad a la primera mitad del s. IV a.C., ha dado poquísima cerámica griega y ésta aparece principalmente en lugares de marcada influencia semita o en colonias fenicias [123]. La cerámica y bronces rodios son, prácticamente desconocidos en el Occidente [124] como en el sur de la Galia. Los topónimos en *-oussa* son ya del s. V a.C., como ha demostrado López Eire, de la Universidad de Salamanca, y todos los objetos que aparecen grabados en estelas se documentan también en el Oriente (N. de Siria o Chipre) y no son exclusivos del mundo griego [125]. En otro lugar [126] hemos estudiado el problema de la procedencia de los mercaderes, semitas o griegos, que trajeron al Occidente la cerámica griega, procedente de talleres áticos, fechada en la primera mitad del s. IV. La mayoría de los autores se inclinan por creer que eran cartagineses. Blanco piensa en atenienses, lo que explicaría satisfactoriamente la presencia del oráculo y puerto de Menesteo en las cercanías de Cádiz (Str. III, 1,9) y de la veneración al héroe ateniense Temístocles, en la gran metrópoli fenicia y la introducción en el s. IV a.C. del *garon* como contrabando en Atenas, según Nikostratos (*FCA*, II, 220). A favor de que los mercaderes que traían la cerámica eran cartagineses está el hecho de que la nave del Sec, cargada de vasos griegos, algunos con grafitos púnicos, era muy probablemente cartaginesa [127]. Se fecha este cargamento en la primera mitad del s. V a.C. y procedía, seguramente, de la Magna Grecia. El paso obligado para las naves procedentes de Grecia o de la Magna Grecia era, probablemente, el litoral lacio-toscano, navegando por el este de Cerdeña hacia Marsella y por las bocas de Bonifacio hacia el Levante español, a través del canal entre Ibiza y Mallorca, como sugiere F. Pallarès. Como acertadamente escribe J. Jehasse [128], al estudiar las rutas comerciales griegas en el Tirreno durante los ss. V y IV a.C., la región de Alalia estaba abierta al comercio griego, púnico y etrusco y lo mismo debía suceder en la Península. Existe, según el arqueólogo galo, un estrecho paralelismo entre las **[-159→160-]** exportaciones áticas en España y en Córcega. Este paralelismo tiene fácil explicación en el s. V a.C. Llama más la atención en el s. IV a.C. este fenómeno cuando los mercados de la España meridional estaban probablemente en manos de los púnicos, o de los marselleses (?). J. Jehasse propone la hipótesis, al parecer con grandes visos de realidad, de que, junto a un itinerario de la cerámica que va de E. a O., existía una segunda ruta de O. a E., a través de las Baleares, que estaría bien representado, al contrario que en Alalia, a lo largo de la segunda mitad del s. IV a.C.

Al enjuiciar la escultura ibérica y turdetana y las otras artes no hay que descartar que pudieron llegar, al igual que a Etruria [129] artistas griegos (escultores, pintores, cera-

---

[121] A. García y Bellido, *Hispania Graeca*, II, *passim*, pp. 82 y ss.; G. López Monteagudo, *AEspA*, 50-51, pp. 3 y ss.
[122] B. Freyer-Schauenburg, *op. cit*.
[123] G. López Monteagudo, *op. cit*., 10, catálogo.
[124] G. López Monteagudo, *op. cit*., 6, catálogo.
[125] M. Bendala, Nota sobre las estelas decoradas del suroeste y los orígenes de Tartessos, *Habis*, 8, 1977, pp. 177 y ss.
[126] J. M. Blázquez, Fenicios y cartagineses en la Península Ibérica, *Historia de la España Antigua*, I, Madrid, 1979, pp. 211 y ss.
[127] F. Pallarès, El pecio del Sec y su significación histórica, *Simposio*, pp. 211 y ss.
[128] *Op. cit*., p. 210.
[129] M. Pallottino, *op. cit*., pp. 14 y ss.; R. Bianchi-Bandinelli y A. Giuliano, *op. cit*., pp. 165 y ss.; M. Tarradell, *Arte ibérico*, Barcelona, 1968, p. 160.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

mistas y fundidores) que trabajaron para los reyes indígenas o para los grandes santuarios. Es muy probable que artesanos jonios se desplazasen al Occidente, siguiendo las grandes corrientes de la emigración y de la colonización, lo que explicaría el fuerte influjo jonio en la escultura y en la toréutica, como se indicará más adelante. Estos influjos griegos o artistas helenos debieron tener su impacto en el paso de la fase del arte arcaico al clásico, al igual que en Etruria [130]. La caída de Jonia en poder de los persas, la subsiguiente revuelta jonia y las Guerras Médicas originaron, sin duda, como en Focea, una emigración de gentes de toda profesión al Mediterráneo central, e incluso al Occidental.

Como en Sicilia, los mercaderes griegos y semitas gozaron de una amplia posibilidad de movimiento, ya que en Siracusa y en otras ciudades griegas, como en Selinunte y Agrigento, había barrios de mercaderes y colonos semitas, según atestigua Diodoro (XIV), narrando sucesos de la época del tirano Dionisio acaecidos a comienzos de la tercera Guerra Greco-Púnica (397-395). Los griegos amenazaron al tirano con irse a vivir a las ciudades griegas (Diod. XIV, 41), abandonando Siracusa. En la Península Ibérica la situación debió ser muy parecida [131].

En la actualidad parece seguro para la investigación, contra la tesis tradicional, de que la batalla de Alalia (535 a.C.) [132] no significó un corte de las relaciones griegas con Occidente, pues a continuación de ella la ciudad logró una gran prosperidad [133].

BRONCES

Durante el período orientalizante o tartésico, el sur de la Península Ibérica y gran parte del Levante ibérico sufrió un fuerte proceso de semitización, como resultado del comercio intenso de las poblaciones indígenas con los fenicios asentados en la costa. A éstos se debe la introducción del **[-160→161-]** alfabeto en el SO., del torno de alfarero, del hierro (Almuñécar), de la pintura vascular, de gran cantidad de dioses fenicios, que gozaron de gran aceptación entre los hispanos (diosas de Galera, Cástulo, El Carambolo, Berrueco, etcétera), del ritual funerario semita (braserillos: Almuñécar, La Aliseda, Carmona, Huelva, Granada; y los jarros piriformes), de objetos de culto (*thymiateria* de Huelva, Cerro del Peñón, Cástulo, Sur de Portugal, Bajo Guadalquivir y Despeñaperros [Jaén]), de representaciones del árbol de la vida (Niebla y Medellín), de seres fantásticos como grifos (Huelva), esfinges (Cástulo), de la labra del marfil (Carmona, etc.), etc. [134]. Muchos de estos elementos culturales del período orientalizante pervivieron en la etapa ibérica, en la turdetana o en la llamada cultura de los castros extremeños. Los orígenes de la toréutica turdetana e ibérica arrancan del final de este período.

Veamos las principales tesis propuestas. Ha sido M. Almagro [135] el investigador que ha dado a conocer una serie de bronces que representan a Reshef, como uno hallado en las inmediaciones de Sevilla (fig. 21) y una segunda pieza encontrada también en la Península Ibérica (fig. 22) —a este grupo pertenecen el llamado guerrero de Medina de

---

[130] M. Pallottino, *op. cit.*, pp. 7 y ss.

[131] M. Tarradell, El impacto greco-fenicio en el Extremo Occidente: resistencia y asimilación, *Assimilation*, pp. 343 y ss.

[132] A. García y Bellido, *Hispania Graeca*, pp. 200 y ss.

[133] J. Jehasse, *op. cit.*, p. 210; Idem, *La nécropole pré-romaine d'Alésia*, París, 1973.

[134] J. M. Blázquez, *Tartessos*, *passim*.

[135] *Eine orientalisieren*, pp. 51 y ss.; Idem, *El problema de Tartessos*, p. 19. La existencia de este dios semita es un dato más a añadir a los muchos conocidos del influjo profundo del mundo semita sobre la religión indígena hispana. Cfr. J. M. Blázquez, *Diccionario de las religiones primitivas de Hispania*, Madrid, 1975, *passim*; Idem, *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e iberas*, Madrid, 1977, *passim*.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

las Torres (fig. 23) y un cuarto bronce (fig. 24), que serían los prototipos para algunos bronces ibéricos, desnudos o vestidos (fig. 25), en los que se representan guerreros con lanzas y escudo amenazando, como el guerrero desnudo, con escudo pequeño y una posible lanza en su mano derecha levantada, de Despeñaperros [136] y una segunda pieza del Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid [137], etc. Su identificación con Reshef-Melqart es segura, según indica una inscripción del santuario de Es Cuyram en Ibiza. Este dios de origen egipcio se identifica con Apolo. La pieza fundamental para los orígenes de la toréutica turdetana sería el guerrero de Medina de las Torres. Un dios de carácter guerrero encaja perfectamente en la mentalidad de unos pueblos, como los ibéricos, para los que la guerra era la única ocupación digna de los varones (Str. III, 4, 5, 16). E. Kukahn [138] ha estudiado recientemente las relaciones entre bronces ibéricos y griegos. La diosa de Galera, dada a conocer por este investigador alemán, la creemos dudosa, pues, al parecer, está fabricada en dos moldes. Las joyas del cortijo de Évora indican un contacto con el Oriente, pero están realizadas, con un estilo propio, probablemente influido por el arte fenicio, por artistas extranjeros que trabajan en el sur de España, lo cual es muy probable, pues hay que admitir, como sugiere A. Blanco, al estudiar los marfiles de Carmona [139], que llegaron artesanos del Oriente, fenicios y **[-161→162-]** griegos probablemente. Concretamente la técnica de fabricación de los estuches de Évora, con cabeza de Bes, señalando las diferentes partes del cuerpo mediante líneas de gránulos, contaba con una gran tradición entre los semitas, pues se la documenta en joyas de Biblos, fechadas en los ss. XIX-XVIII a.C. con escenas de ofrenda a una divinidad [140], o en el hacha de la misma procedencia y fecha, con imagen de Gilgamés y de su amigo Enkidú [141]. Señala E. Kukahn las relaciones intensas de una figurilla de varón desnudo, con los brazos caídos a lo largo del cuerpo y el rostro un poco levantado, hallada en Jerez de los Caballeros con una segunda figurilla del Museo de Estocolmo, procedente de Samos, probablemente, del s. VI a.C. Este prototipo perdura en varios bronces ibéricos, como uno del Museo de Barcelona. Un bronce guardado en una colección de Granada, con cara de forma triangular, sigue modelos jonios, de la primera mitad del s. VI a.C. Una estatuilla femenina hallada en Olimpia, fabricada seguramente en Samos es el prototipo seguido por otros bronces ibéricos, como uno guardado en el Museo de Granada. Una segunda pieza de Jaén ofrece la misma forma del cuerpo, pero con un estrechamiento de cintura, como si llevase un cinturón muy ajustado a la forma del cuerpo, que perdura en algunos bronces ibéricos.

Un pequeño grupo de figurillas iberas presenta un gran parentesco con el arte griego de finales del s. VI a.C. De estilo arcaico sólo se conoce una figurilla conservada en una colección particular, con el vestido ajustado al cuerpo. Presenta analogías en el tratamiento del rostro, con figuras de Samos y de Mileto. La estatuilla ibérica, por su parentesco con una cabeza marmórea de Samos, de época de Polícrates, se fecha en el último cuarto del s. VI a.C. Una dama de Despeñaperros, vestida con chiton e himation (fig. 26), sigue muy de cerca un modelo etrusco, de comienzos del s. V a.C. De la mis-

[136] G. Nicolini, *Bronces ibéricos*, n. 15, pp. 68 y ss.
[137] G. Nicolini, *Les bronzes figurés*, lám. XIV, 1.
[138] *Unas relaciones*, pp. 109 y ss.
[139] Orientalia, I. Estudio de objetos fenicios y orientalizantes de la Península Ibérica, *AEspA*, 39, 1956, pp. 3 y ss. Esta corriente griega oriental se acusa también en la cerámica: P. Rouillard, Les céramiques de la Grèce de l'est et leur diffusion en Occident, *Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*, París, 1978, pp. 274 y ss.
[140] A. Parrot, M. H. Chehab y S. Moscati, *op. cit.*, fig. 66.
[141] A. Parrot, M. H. Chehab y S. Moscati, *op. cit.*, fig. 67.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

ma fecha es otra dama con gesto de adoración, casi desconocido en el arte griego. Una dama del Instituto de Valencia de Don Juan, con gorro cónico, típico de Etruria y de Jonia, tiene el paralelo más próximo en un bronce etrusco del Museo del Louvre. De todos estos datos deduce E. Kukahn que existieron las mismas relaciones entre Jonia y Etruria respecto a Iberia. Unas relaciones parecidas sugiere la cabeza de una sirena de bronce hallada en Ampurias, con una trenza que termina en una palmeta estilizada. Es obra jonia importada. Su fecha cae hacia finales del s. VI a.C., fecha que es la misma que la de la cabeza de esfinge, hallada en Alicante y guardada en el Museo Arqueológico de Barcelona [142]. El influjo del arte etrusco sobre el orientalizante hispano es seguro, aunque difícil de detectar. La gran **[-162→163-]** abundancia de oro y plata de Etruria en el período orientalizante no puede provenir nada más que de la Península Ibérica. Pudieron recibir estos metales a través de los púnicos, con los que estaban en inmejorables relaciones comerciales (Diod. V, 35, 1-5), pero ellos directamente debieron visitar con sus mercancías las costas ibéricas, como lo prueba la reciente aparición de bronces etruscos, aún inéditos, de finales del s. VI a.C. en el Santuario de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

Ha sido G. Nicolini [143] el profesor que recientemente más ha investigado sobre el origen de los bronces ibéricos. Insiste en que ciertas piezas parecen muy cercanas a los modelos arcaicos de fuera, lo que confirma las conclusiones del citado trabajo de Kukahn; más concretamente, los influjos proceden del mundo greco-oriental, no pudiendo disociarse los elementos propiamente griegos de los orientales, salvo en casos excepcionales. Es imposible vincular los bronces ibéricos a escuelas determinadas del arte griego, chipriota, fenicio, etc. La importancia del arte griego se manifiesta principalmente en el rostro, en el tratamiento del cabello, del gesto, de las piernas y de los pies.

En la ejecución de la boca se acusan influencias del arte de Corinto o de Laconia. El gesto sigue, más bien, cánones jonios. Algunos torsos parecen próximos más o menos a las proporciones jónicas. Una estatuilla de Castellar de Santisteban se inspira probablemente en la plástica peloponesia (Argos). Posiblemente, los bronces de la Magna Grecia, que traía, al igual que Sicilia, toda la plata de la Península Ibérica para acuñar sus monedas, desempeñaron un papel importante [144]. El guerrero de Medina de las Torres, por el contrario, esta inspirado en la plástica oriental o fenicia y es la pieza clave para conocer los orígenes de la toréutica turdetana. G. Nicolini establece seis tipos arcaicos de bronces ibéricos:

1) Predominantemente dedálico.
2) De transición dedálico-jónica.
3) Pleno influjo de la plástica jónica de la segunda mitad del s. VI a.C.
4) Tipo oriental: sacerdotes y sacerdotisas. Siglos VI-V a.C.

---

[142] A. García y Bellido, *El arte de la España Ibérica*, pp. 538 y ss., figs. 469-470. Sobre los etruscos en Occidente, cfr. J. M. J. Gran Aymerich, Observaciones sobre la presencia etrusca en el Mediterráneo Occidental, *Simposio*, pp. 47 y ss; E. Sanmartí y E. Martí, Algunas observaciones sobre el comercio etrusco en Ampurias, *Simposio*, pp. 53 y ss.

[143] *Les bronzes figurés*..., pp. 240 y ss.; Idem, Les bronzes votifs ibériques de la Prähistorische Staatssamlung, München, *MM*, 7, 1966, pp. 116 y ss; Idem, Algunos aspectos de la vestidura ibérica, *Oretania*, 9, 1967, pp. 51 y ss.

[144] R. Olmos, El Sileno Simposiasta de Capilla (Badajoz), *Trabajos de Prehistoria*, 34, 1977, pp. 371 y ss. Primera mitad del s. V a.C. En la nota 43 cita el autor otras piezas de idéntica procedencia. A un taller etrusco-campano pertenecerían: El Dromeus, de Rafal de Toro, el sátiro de Lluchmayor, la máscara de Sileno, de Pollentia y el centauro de Royos. Suritálicos serían el efebo de Santa Eugenia (¿corintio?) y el asa de oinochoe de Málaga (A. Blanco, Ein figürlich verzierter bronzener Oinochoenhenkel aus Málaga, *MM*, 6, 1965, pp. 84 y ss. En general: A. Blanco, El problema de Tartessos, *Actas del II Congreso de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964).

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

5) Influencia jónica o etrusca en las figuras desnudas. Siglo VI a.C.

6) Jinetes arcaicos (La Bastida) de fin del s. V o comienzos del IV a.C. **[-163→164-]**

Los tipos que siguen modelos dedálicos son, al parecer, los más antiguos. Los bronces arcaicos han aparecido en suelo andaluz, lugar de los hallazgos de este arte menor. En el período arcaico, tanto el SE., como el Levante ibérico, carecían de estos bronces. Los bronces oretanos y turdetanos arrancarían de la toréutica tartésica y de las piezas fenicias o griegas, traídas por los fenicios durante el período oriental izan te. A finales del s. VI a.C., el influjo griego ha podido penetrar por el E., como parece indicarlo el Centauro de Rollos y el Sátiro del Llano de la Consolación. El final del arcaísmo coincide con el paso de los ss. V al IV a.C., siendo la última pieza de esta corriente el jinete de La Bastida (fig. 27).

Cádiz, muy probablemente, desempeñó un papel de primer orden en la transmisión a toda la Península Ibérica de los modelos griegos orientales, fenicios y sirios. Su importancia como lugar de mercado y centro artesanal dé primera clase fue tan grande para Occidente como la que logró Cartago en el Mediterráneo central. Cádiz canalizó todo el comercio hispano con el resto del Mediterráneo, como se desprende de la distribución del garon por los fenicios gaditanos, según afirmación de TiMeo (Nikostr., *FCA*, II, 220).

ADDENDA Y CORRIGENDA

A favor de que el personaje con cuatro alas sentado ante el árbol de la vida sea El, está el hecho de que se le representa alado en una gema de La Aliseda, según la identificación de M. C. Ceballos [145], y la descripción que de este dios cananeo hace Filón de Biblos (*Fragm.* 2, 26), que describe su estatua en Biblos con dos ojos abiertos y dos cerrados, dos alas en actitud de volar y otras dos quietas, más otras dos sobre la cabeza. Esta imagen, con bastante probabilidad, es la representada en monedas de Biblos del s. I a.C. Sin embargo, nos inclinamos a creer que en Pozo Moro se trata de un serafín junto al árbol de la vida, tal como le describe Isaías (6, 2-3): Había ante El serafines, que cada uno tenía seis alas; con dos se cubrían el rostro, con dos se cubrían los pies, y con los otros dos volaban... El árbol de la vida, flanqueado por seres humanos alados, se documenta en Tell Halaff, en el s. IX a.C. [146].

La escena sexual puede aludir, hoy lo creemos más probable, al matrimonio sagrado [147] entre Inanna-Istar y Dumuzi-Tammuz, tema que por su significado encaja perfectamente en un monumento funerario. Cuando Inanna lleva a Dumuzi a su palacio y a su santuario, resonante de cantos y de plegarias, para que la goce, la diosa, rebosante de pasión, alaba su sexo:

> Para mí, mi sexo. / Para mí el montículo elevado. / Para mí, la virgen, para mí, quién la trabajará? / Mi sexo, tierra regada, para mí. / Para mí, la Reina, quién traerá el **[-164→165-]** toro?, a lo que recibe la siguiente respuesta: O Dama soberana, / el rey la trabajará para ti, / Dumuzi, el rey la trabajará para ti. La reina contesta: Trabaja mi sexo, hombre de mi corazón.

Y en otro pasaje:

> Tu mano derecha has puesto sobre mi sexo. / Tu izquierda ha acariciado mi cabeza. / Tú has tocado con tu boca mi boca. / Tú has presionado mis labios contra tu cabeza. / Por esto has sido condenado a un destino funesto.

---

[145] Cultos orientales en Tartessos, *Abderramán*, I (en prensa).

[146] J. B. Pritchard, *The Ancient Near East in Pictures. Relating to the Old- Testament*, Princeton, 1969, fig. 654. El mismo tema en un mango de Hazor, con figura tetráptera sujetando los tallos del árbol de la vida.

[147] J. B. Pritchard, *op. cit.*,.pp.,637 y ss.; S. N. Kramer, Le rite de mariage sacre Dumuzi-Inanna, *RHR*, 181, 1972, pp. 120 y ss.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Esta escena es la representada, muy seguramente, en Pozo Moro. La no unión de Inanna ocasiona una catástrofe de proporciones cósmicas, pues, como afirma el Descenso de Istar a los Infiernos:

> Desde que Istar bajó a la Tierra sin regreso, / el toro no cubre a la vaca, el asno no monta a la burra. / En la calle el hombre no fecunda a la doncella. / El hombre yace en su cámara. / La doncella yace sobre su costado.

Los daimones banqueteando son los guardianes de la muerte a los que alude frecuentemente la leyenda de Keret [148]. Este poema describe al rey, Baal, de los infiernos entronizado [149].

La serpiente podría ser, igualmente, una alusión a la serpiente que robó a Gilgamés la planta de la inmortalidad. También podría pensarse que en Pozo Moro se representó el combate de Yam y de Baal. Monstruos serpentiformes de varías cabezas están bien documentados y en escenas de combate, como en un relieve de Malatya del s. VIII a.C., en el que se representa la lucha entre el dios de la tormenta y el dragón. El tema se repite en una placa de procedencia desconocida; aquí el monstruo, de siete cabezas, tiene cuerpo de felino, como en un cilindro de Tell Asman, del período acádico (2360-2180 a.C.). Sí creemos en una posible lucha de Baal contra un dragón en Pozo Moro.

El tema del descenso a los infiernos está bien documentado en la literatura antigua, además del de Istar, se, conoce el de Baal, el de Dionisos, el del Gran Rey, etc.

En la actualidad nos inclinamos a sostener que las tres cabezas, arrojando fuego, pertenecen al cuerpo de la quimera, pues, según Hesíodo (*Theog*. 320-324), tenía tres cabezas, una de león, otra de cabra y la tercera de dragón, que vomitaban fuego.

Todos los relieves de Pozo Moro son una versión indígena de temas orientales.

El supuesto anguipede podría ser una representación de Escilla que, con carácter funerario, aparece en el mundo cartaginés, aunque más tarde, siglo IV a.C., que la fecha asignada a Pozo Moro, como en sarcófagos de las necrópolis de Carthago, en una pintura funeraria, en una navaja de afeitar hallada en la necrópolis de Utica, en terracotas del santuario púnico de Amílcar y de Kerkouane. La presencia de la Escilla, como de otros monstruos marinos, evoca la idea de un viaje marino a la ultratumba [150]. **[-165→166-]**

---

[148] H. E. del Medico, *La Bible Cananéenne, Découverte dans les textes de Ras-Shanra*, París, 1950; pp. 46, 53, 71, 77, 81, 115, 151, 187, 200, 214, 221.

[149] H. E. del Medico, *op. cit*., pp. 73, 77 y ss., 181, 200, 221. Agradezco al Prof. Dr. F. Presedo las atinadas sugerencias sobre estos relieves y alguna bibliografía fundamental.

[150] M. Fantar, *Eschatologie phénicienne-punique*, Túnez, 1970, pp. 21 y ss.

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

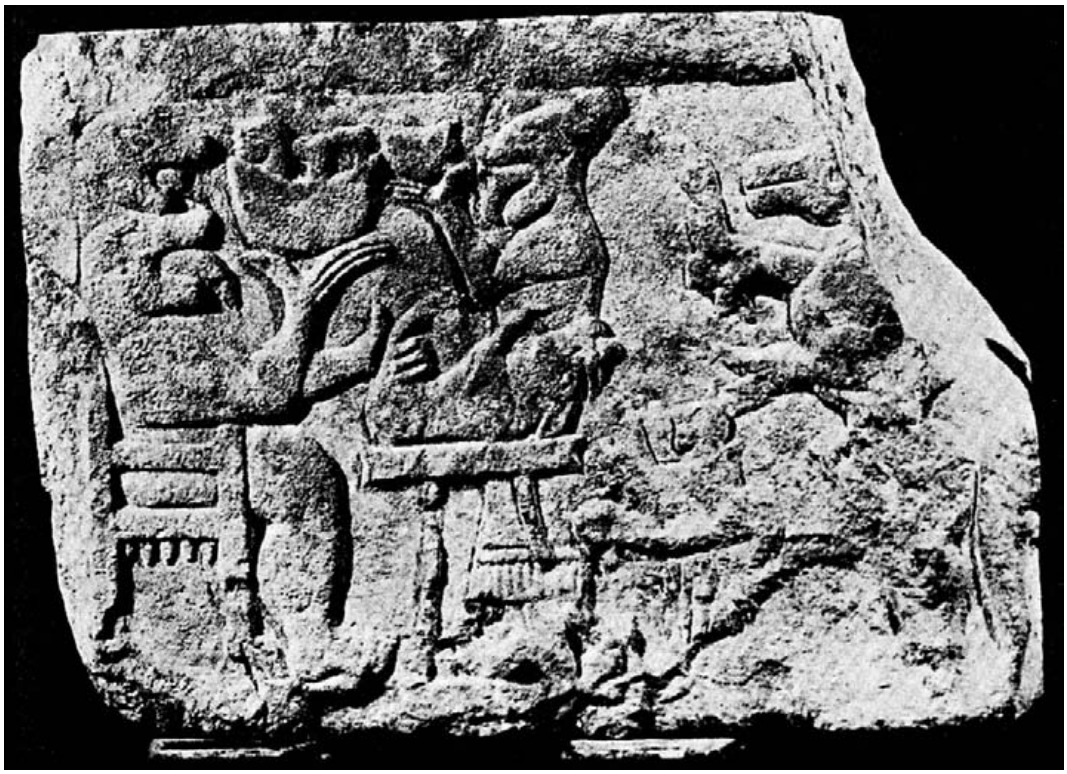
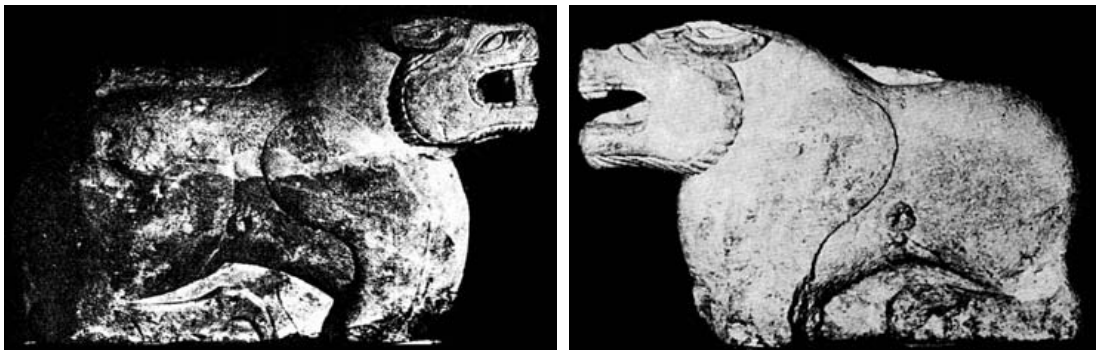


Fig. 1.— Relieve de Pozo Moro con escena de banquete infernal. (Según M. Almagro Gorbea.)

Fig. 2.— Gilgamés con el árbol. (Según M. Almagro Gorbea.)

[-166→167-]

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia



Figs. 3-4. —Leones funerarios de Pozo Moro. (Según M. Almagro Gorbea.)

Fig. 5.— Posible imagen del dios Reshef. (Según M. Almagro Gorbea.)

Fig. 6.— Relieve con el árbol de la vida. (Según M. Almagro Gorbea.)

[-167→168-]

Fig. 7.— Escena sexual de Pozo Moro. (Según M. Almagro Gorbea.)

Fig. 8.— Cerámica chipriota, de la clase Bichrome V. (Museo Británico.)

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 9.— Terracota elamita, Susa. (Museo del Louvre.)

[-168→169-]

Fig. 10.— Monstruo de tres cabezas. (Según M. Almagro Gorbea.)

Fig. 11.— Posible cabeza de Astarté. (Según M. Almagro Gorbea.)

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 12.— Quimera de Pozo Moro. (Según M. Almagro Gorbea.}

[-169→170-]

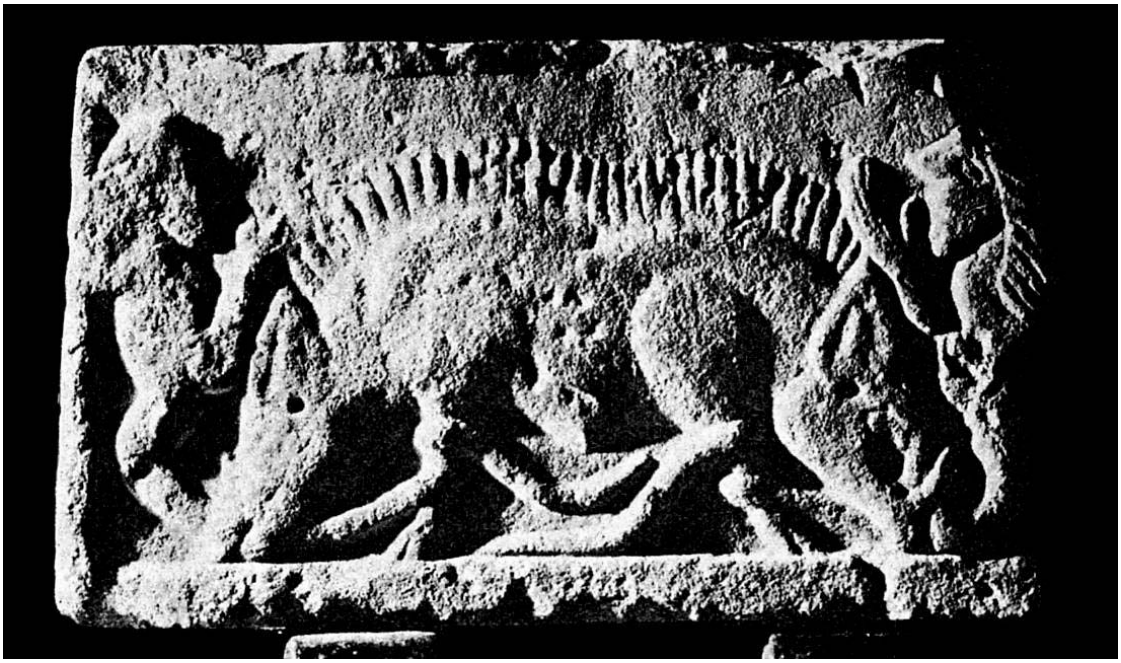


Fig. 13.— Relieve con jabalíes y anguipedes. (Según M. Almagro Gorbea.)

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

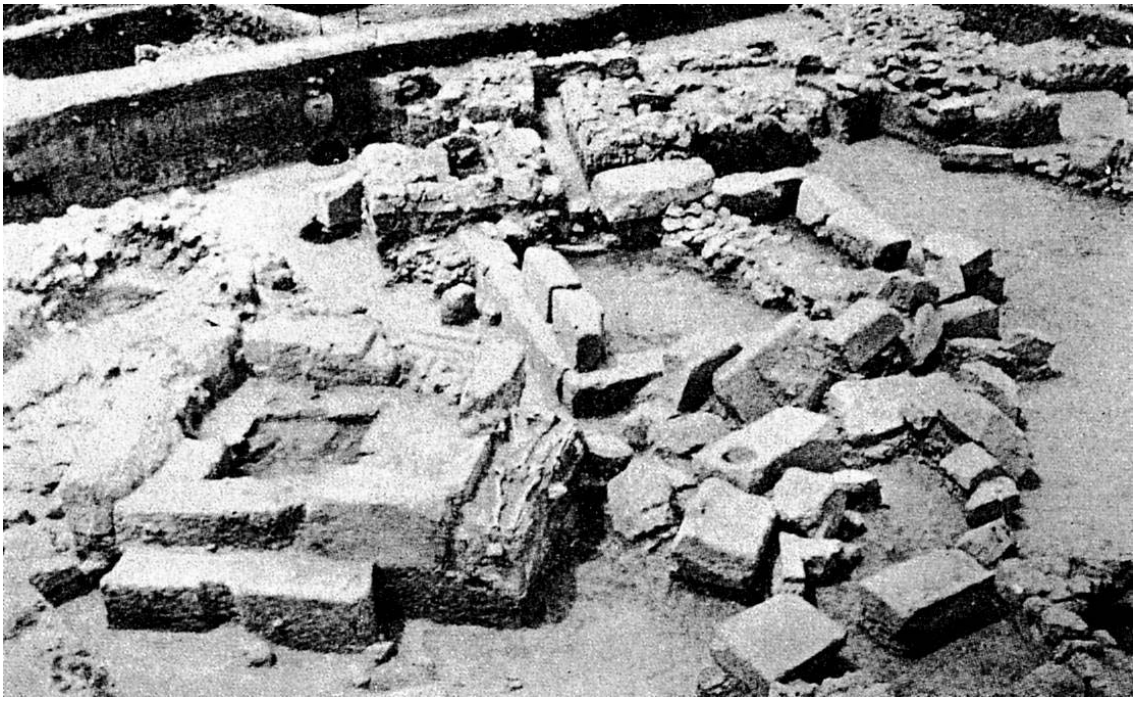


Fig. 14.— Necrópolis de Pozo Moro. (Según M. Almagro Gorbea.)

[-170→171-]

Fig. 15.— Necrópolis de Pozo Moro. (Según M. Almagro Gorbea.)

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Figs. 16-17.— Cabeza procedente del Llano de la Consolación, Museo del Louvre. (Según G. Nicolini.)

[-171→172-]

Figs. 18-19.— Cabeza del Llano de la Consolación, Museo del Louvre. (Según G. Nicolini.)

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fig. 20.— Escultura ibérica de Corral de Saus, Museo de Prehistoria de Valencia. (Según D. Fletcher.)

[-172→173-]

Figs. 21 a 24.— Posibles imágenes de Reshef halladas en la Península Ibérica (Según M. Almagro Gorbea).

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

[-173→174-]

Fig. 25.— Probable imagen de Reshef, procedente de Collado de los Jardines, Santa Elena (Jaén).

Fig. 26.— Orante con velo. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

Fig. 27.— Jinete con armas. Museo de Prehistoria de Valencia.

(Según G. Nicolini.)

© José María Blázquez Martínez
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia