

# CONCORDIA Y VIOLENCIA EN LA NATURALEZA IBÉRICA. UN ESBOZO SOBRE PERCEPCIONES

Ricardo Olmos  
*Instituto de Historia*  
*Consejo Superior de Investigaciones Científicas\**

## RESUMEN

Se analizan dos formas de representación de la naturaleza por los iberos: las vertientes de la concordia y la violencia. Se trata el uso simbólico de las representaciones en escultura y cerámica. Se apuntan conjeturas y posibles lecturas desde la percepción ibérica y mediterránea.

**Palabras clave:** Naturaleza, imagen, arqueología ibérica, simbología funeraria, simbología heroica.

## RÉSUMÉ

On analyse deux formes de représentation de la nature par les Ibères. Deux aspects, concorde et violence, sont envisagés. On privilégie surtout l'usage symbolique des représentations en sculpture et en céramique. Des lectures diverses sont proposées, en essayant une perception des Ibères au même temps que méditerranéenne.

**Mots clé:** Nature, image, archéologie ibérique, symbolologie funéraire, symbolologie héroïque.

*“La biche, blonde comme les fleurs mortes, broutait le gazon; et le faon tacheté, sans l’interrompre dans sa marche, lui tétait la mamelle.*

*L’arbalète encore une fois ronfla. Le faon, tout de suite, fut tué. Alors sa mère, en regardant le ciel, brama d’une voix profonde, déchirante, humaine. Julien exaspéré, d’un coup en plein poitrail, l’étendit par terre”.*

G. Flaubert,  
*La légende de Saint Julien l’Hospitalier*

Apenas sabemos nada del contexto del famoso Vaso de las Cabras, salvo que procede de las excavaciones de la necrópolis del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia), que dirigió, antes de la guerra civil, Cayetano de Mergelina\*. La publicación de Gratiniano Nieto (1939, lám. III), con un desarrollo en dibujo a línea del friso principal, describe el último grupo como “cabrito que mama” (figs. 1 y 2). Pero tanto el dibujante como el comentador –y algunos de quienes les hemos seguido– hemos sobreinterpretado la escena. Antonio García y Bellido (1980, fig. 143), que se basó en este desarrollo y posiblemente en alguna fotografía, corrigió en su versión este detalle para aproximarlo algo más a la intención original. La observación de la realidad es asombrosa y conmovedora: el cabrito no acerca tanto el hocico a las ubres de la madre cuanto merodea en torno a ella (Olmos 2002 a). Trata de ponerse en pie y titubea en un primer gesto

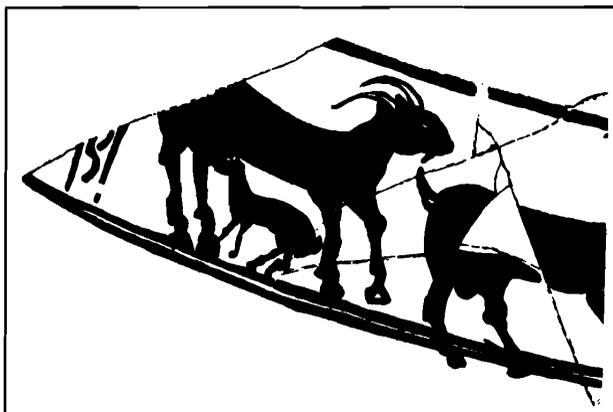


Figura 1. Dibujo del detalle de la cabra y el cabrito del Vaso de las Cabras, según la publicación de Gratiniano Nieto, 1939, lám. III. En el dibujo, el hocico del cabrito se desvía ligeramente para expresar que está mamando. No así, en el original. Cf. fotografía en lámina 2.

de vida, en su búsqueda, bajo el vientre adulto, del amparo materno. Le orienta el olfato. También husmea –con el cuello retrasado y las orejas entiesadas– el cabrito del primer grupo, en pos del adulto de cuernos retorcidos que le precede (láms. 1 y 2).

En el reino de la vida la percepción atenta marca la individualidad de cada animal. No son cabras yuxtapuestas sin más, mera acumulación indistinta de un estereotipo, sino siete cabras, de tamaños y edades diversas, en actitudes diferentes y vivas, que conforman

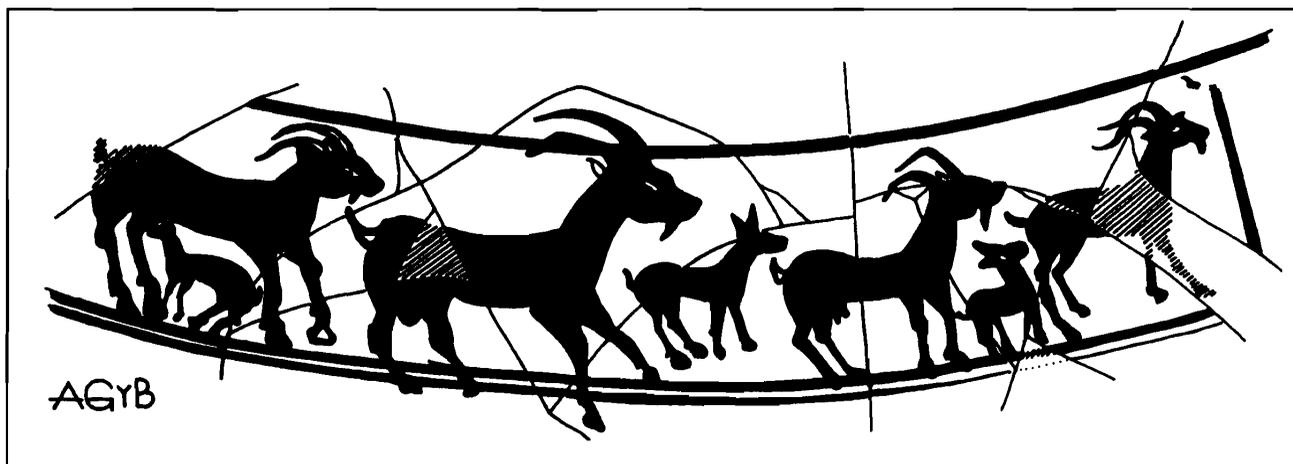


Figura 2. Desarrollo de la escena principal del Vaso de las Cabras, del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia) (dibujo de Antonio García y Bellido, basado en Gratiniano Nieto Gallo [1939], con leves correcciones).

\* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación BHA2002-00844, patrocinado por la Dirección General de Investigación, MCYT.

un rebaño. Y el artesano del vaso lo refleja con el medio pictórico más simple: la silueta negra y algo de contorno para destacar algún detalle, como los cuernos y orejas del último adulto. Todo sencillo y verdadero.

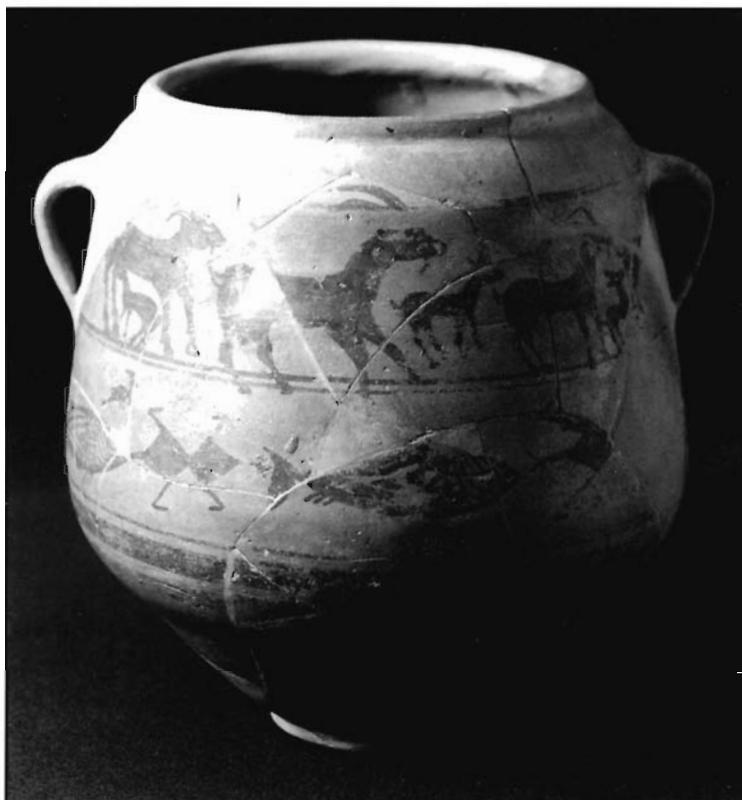


Lámina 1. El llamado Vaso de las Cabras, del Cabecico del Tesoro (Verdolay, Murcia). Museo Arqueológico de Murcia (fotografía Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).



Lámina 2. Detalle de la lámina anterior (fotografía Ministerio de Educación, Cultura y Deporte).

Los cuernos fascinan al hombre de la antigüedad, que ve en ellos un rasgo de belleza y poder fecundante, al tiempo que suscita cierta inquietud mágica. En dos de los adultos se indican los genitales, anuncio de procreación, signo valioso: esperanza de riqueza, continuidad y bienestar futuros. Todos los animales, salvo el pequeño rezagado que aún tantea y busca orientación, marchan hacia la derecha. El animal mayor del rebaño sobresale ampliamente de las convencionales guías del terreno: bandas inferior y superior del friso. En posición estratégica retrasada, aquél vigila el grupo, lo jerarquiza.

Mucho más convencional es el friso inferior de grandes peces que marchan, entre estilizados ornamentos florales, también hacia la derecha. Finamente anotó ya García y Bellido su chocante divergencia estilística con las vivaces cabras (1980, p. 96): son peces, dijo, "rutinarios". Peces y un viejo signo esquemático, llamado "arañas de agua", que pueden ser flores: extraña combinación que expresa la abundancia del mar. De ellas se alimentan aquéllos, voraces. Y también, en este singular friso de los peces, alguna ave, de menor tamaño, con cresta, que vigila, signo diminuto y tal vez inquietante (Nicolini, 1973, p. 107, fig. 90).

La vasija, de asas verticales que articulan el friso principal, mide en torno a medio metro de altura (un tamaño ya de cierta relevancia en la cerámica pintada ibérica) y la decoración animal, jerarquizada en tres reinos –campo, aire y agua–, cubre la mayor parte del vaso. Todo ello nos habla de una pieza excepcional. No hay duda de que el pintor ha tenido presente la observación de un mundo animal que le es próximo y familiar. Pero, en el caso de los peces y los supuestos relleños florales del mar, acude ciertamente a un repertorio estilizado. Es aquí heredero de una vieja tradición pictórica, de una convención. El ámbito marino parece quedarle ya alejado de su experiencia y ha de servirse de la aprendida fórmula. ¿Cómo puede conocer el pintor las flores que fecundan el mar? Asume sin dificultad el símbolo. Con todo, uno y otro reino, entre sí tan dispares, se complementan: expresan la abundancia y prosperidad de una naturaleza otorgada y bendecida por los dioses.

Similarmente, el mundo ibérico participaba –junto con otras culturas mediterráneas– en la creencia en una bienaventuranza marina, poblada de seres fluidos, imprevisibles y fugitivos que, a diferencia de los animales del entorno próximo, resultan difíciles de

aprehender; son radical alteridad (Zindel, 1998, p. 191-194). Los pobladores del mar sugieren un espacio de tránsito y propicio a hibridaciones, como vemos en una de las grandes ánforas de los Villares de Caudete de las Fuentes (Valencia). Los hipocampos sobre el mar fecundo de roleos se muestran como don y presagio favorable ante el paso del jinete que, a través del mar, accede a un lugar venturoso y próspero (Olmos 2000, p. 68-69, figs. 17-18). Hacia esa misma época el caudillo Sertorio aspiró a una similar utopía ultramarina (Plutarco, *Sertorio* 8, p. 2-5). El Vaso de las Cabras, hallado en una necrópolis y probablemente anterior, permite también columbrar la abundancia bienaventurada que aguarda al difunto, en una tierra próspera allende el mar. El paisaje de la vida se trasladaría, a través de esta imagen de la experiencia ibérica más inmediata, al nuevo reino de la muerte. Lo exótico y lo familiar –ave encrestada, peces y cabras– servirían igualmente como lenguaje y vehículo de esa alteridad.

El cuadrúpedo que se encarama al arbusto o árbol para ramonear entre sus ramas es imagen de vieja rai-gambre oriental, también frecuente en esta imaginaria que refleja la simpatía entre ámbitos de la naturaleza diversos a través del don –elemental y originario– de los frutos. Esta forma de alimentación es rasgo común a animales hervíboros y a hombres de la primera historia recolectora: ¿evocación de los míticos tiempos de Maricastaña, cuando animales y hombres, los *balenophagoi* o "belloteros", comían sin esfuerzo los frutos espontáneos –bellotas, castañas...– que aquella naturaleza pródiga les brindaba? (Virgilio, *Geórgicas*, I, 7-8; Bruit, 1986, p. 80). Mundo sin daño, pacífico, el de la alimentación vegetariana de los animales, que percibió ya la utopía bíblica del profeta Isaías (11, 6-8). Hallamos ya el motivo en algún marfil de la Andalucía oriental –el ibex y el árbol, en la paleta de tocador del Acebuchal, Carmona, Sevilla (Olmos *et alii*, 1999, nº 19.2.7); en un huevo de avestruz púnico de Villaricos (Olmos *et alii*, 1999, nº 53.2.2); y en una urna en piedra caliza de Toya –ciervos y árbol fecundo–, aquí como imagen de una alimentación pacífica y abundante que ha de acompañarnos en la muerte (Olmos *et alii*, 1999, nº 31.1.1). La estela de Osuna (Sevilla) con la generosa palmera de colgantes ramas, la cierva que corre al tiempo que come los dulces dátiles, y el cervatillo que acude a la husma de las ubres maternas y exige el alimento, igualmente dulce, de la leche es otra metáfora más de la

vieja solidaridad entre la tierra, los animales y los hombres (Olmos *et alii*, 1999, nº 53.2.1). Un nexo fluido los comunica y une. Albrecht Dieterich, el gran historiador de inicios del pasado siglo, fijó esta forma o relación fundamental de religiosidad –*Grundform*– en su inolvidable *Mutter Erde* (Dieterich, 1905).

Pero la naturaleza no ofrece solo cuadros de ambientación, llamémosle con este término tan culturalmente connotado, “bucólica”. Más bien, al contrario. Aquélla es, sobre todo, fuente de inquietud, amenaza, terror. La loba del Cerro de los Molinillos (Baena, Córdoba), como la tarasca de los más arcaicos sueños humanos, echa furor de sus ojos –un día alumbrados con pasta vítrea– y también a través del rugido de sus fauces pobladas de dientes (Olmos *et alii*, 1999, nº 52.2). Tiempo atrás, las fauces de las fieras habían llegado incluso a ser manantial de fuego infernal como describe uno de los relieves de Pozo Moro (Albacete), con el héroe y el “jardín primordial” protegido por aquellas insólitas cabezas felinas (Olmos *et alii*, 1999, nº 92.2). Fuego es aquí metáfora de furor y ruido.

Dos imágenes animales, dos suertes diversas, simulan el citado grupo de Los Molinillos: una víctima animal yace sometida bajo las garras de la loba mientras un lobezno mama de las numerosas ubres maternas. Muerte y vida yuxtapuestas, por igual aceptadas. Carne transformada en leche. Cada ser en su mundo. La imagen de terror extremo del devorador infernal –*kreobóros*– se acentúa con el amamantar y el estado de celo de la recién parida. Recordemos las “fieras miradas de leona que acaba de parir, cada vez que alguno se acerca...”, de la terrible madre y maga Medea (Eurípides, *Medea*, vv. 187-8). Ése es precisamente el estado de nuestra loba-Medea. A la comida pacífica de la dieta vegetariana, con la transmisión generosa de dones compartidos entre animales y árboles, se contrapone aquí la dieta violenta del monstruo carnicero e infernal. Diversos grupos funerarios tardoibéricos repiten la oposición insalvable entre el carnívoro dominador –generalmente un león– y la víctima a él sometida, el herbívoro: a veces un prótomo del indefenso carnero, muerto o agonizante, sobre el suelo, ya inmóvil bajo las garras.

Ambas vertientes –serena y violenta–, de apariencia tan dispar, aparecen en los diversos contextos de las tumbas del espacio ibérico. Habrá un día que estudiar más de cerca las raíces de ambas tradiciones, contextual y temporalmente. ¿A quién aterroriza la loba en el umbral de la muerte? ¿A quiénes, en una metalectura

simbólica, la cierva o la loba amamantan? ¿De qué espacios liminales son mediadoras, de qué miedos protegen? ¿Qué hace compatible en la loba la síntesis entre el terror más extremo y la ofrenda nutricia y aplacadora de la leche? De nuevo Albrecht Dieterich esbozó esta representación popular del *kreobóros* infernal en su magistral *Nekyia* (Dieterich, 1893).

Ensayemos la síntesis entre las dos vertientes, aparentemente polares: de un lado, la percepción por los iberos de una naturaleza solidaria y concorde con el hombre, que se transmite y comparte de unas especies a otras, del reino vegetal al animal, del animal, indiferenciadamente, al animal-humano (el hombre queda siempre oculto, latente, detrás de estas imágenes); de otro, la expresión de la ferocidad y hostilidad que lleva a proteger únicamente al individuo, a la cría propia, frente a cualquier presencia ajena. Pero esta exigencia de la vida individual, de la vida aparentemente no compartida, excluidora, se fundamenta sobre el transfondo de una cierta existencia universal, fondo indiferenciado que reclama la compensación de una muerte para abrir la posibilidad a otra vida (el herbívoro muere; el lobezno es promesa que crece; la loba *kreobóros* es mediadora de muerte y vida: de ahí su justificación en una tumba). La capacidad vital, pues, es en el fondo colectiva, compartida, *physis* engendradora, supraindividual, cíclica, regida por leyes propias que incluyen plantas, animales y hombres. La eficacia de uno y otro sistema de signos reposa sobre dos formas de dieta o alimentación diferentes. La violencia y la concordia forman parte de la misma *physis*, son opciones parciales de una misma creencia.

Está aún por escribirse, siquiera en boceto, una historia de la percepción –o percepciones ibéricas– de la naturaleza. Cómo conciben los antiguos pueblos ibéricos sus relaciones con la naturaleza, cómo se apropian de ella, con qué modulaciones múltiples la expresan, cómo construyen la trabazón y diálogo entre naturaleza y sociedad, cuál la referencia mítica e histórica de estos diversos imaginarios, sus deudas con otras representaciones heredadas y sus relaciones con otras creencias coetáneas. Y, en fin, tantas otras vertientes. Constituiría todo ello el capítulo de una historia transcultural, más amplia, del antiguo Mediterráneo: la del sentimiento de –y hacia– la naturaleza, reciprocidad de las *lacrimae rerum*, tema inagotable del que la erudición del siglo XIX acopió ya textos ingentes (A. Biese, 1882-1884) y nuestra época pormenorizados análisis sobre

Grecia y Roma, de lo que no me sería posible dar aquí cumplida referencia (A. Bonnafé, 1984 y 1987; N. Himmelmann, 1980 y 1997).

De esa historia de la naturaleza forma parte íntima la asunción y expresión de la violencia. Y, acaso, la irrupción fugaz, esporádica, escondida, de la compasión, única escapatoria distintiva del hombre. Las imágenes de la violencia y del vertimiento de sangre son bien conocidas en ámbitos diversos del mundo ibérico: en tumbas, en santuarios o en poblados. Su objetivación plástica indica sin duda una necesidad cultural. Forman parte de un arraigado imaginario. Tal vez podamos atisbar aquí algunos de sus sentidos.

La violencia se relaciona íntimamente con lo sagrado. Un cierto hilo común –creo fructífera y necesaria la comparación– uniría los frontones arcaicos de la Acrópolis ateniense con ciertas representaciones ibéricas. Recordemos allí, esculpidos en piedra *poros*, los leones –o leonas– que desgarran con poderosas mandíbulas y uñas al poderoso toro elegido, que muge, se revuelve sobre sí mismo y se defiende en vano (Hölscher, 1972, p. 74; Müller, 1978, p. 42s., nº 218; Markoe, 1986). Una ruptura radical con lo cotidiano justifica este vertimiento de sangre en el umbral que preside el acceso al templo o casa del dios. La representación, realizada vivamente con colores, actúa como señal distintiva de los límites con otro espacio, con otro ámbito (Izzot, 2001). Un temor y respeto profundos parecen marcar el cambio al que allí accede. La *eschatiá* no es solo lejanía territorial en relación con la *pólis*. Es violencia extrema, desmesurada. La *eschatiá*, percepción de esa alteridad, se incorpora en estas representaciones al ámbito sagrado y más íntimo de la ciudad. Violencia y, al mismo tiempo, paz ‘ornamental’ entre los animales que coexisten uno al lado del otro en las teorías o procesiones del período orientalizante, acaso solo posible por mediación de los dioses, como la poderosa Ártemis (Simon, 1985, p. 169-170).

Escenas de quietud y violencia encuentran un espacio natural de coexistencia en el contexto del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén) (Olmos, 2002 b). Como en Oriente, como en Grecia, una y otra forma podrían ser extensión del poder del dios y, en su representación, del príncipe. Un novillo rotundo y perfecto, sin tacha, se yergue sobre sus cuatro patas: no reposa, se presenta a sí mismo, expresión probable de voluntariedad, de la disponibilidad sacrificial ante príncipes y dioses (León, 1998, nº 49, p. 81). Posiblemente, como conocemos

por tantas prescripciones rituales coetáneas de Grecia, no haya sido sometido a yugo, sea animal intacto y sin reproche que se reserva sacramentalmente. Su gran tamaño, que destaca sobre otras esculturas del conjunto, es indicio de la felicidad del *ager*, el campo alegre bendecido por los dioses.

Un varón divino, envuelto en sobreabundancia de túnicas, ofrece, en otro grupo de gran tamaño de Porcuna, dos cápridos de cuernos extraordinariamente alargados y genitales masculinos resaltados: de nuevo, fecundidad, riqueza (Negueruela, 1990, p. 242-245; León, 1998, nº 55, p. 87-88; Olmos, 2002b). Los animales se ofrecen, se presentan acordes con el dios. Aquí se expresa la vertiente sagrada de una naturaleza pacífica y sujeta a un acuerdo. Como en el mandato bíblico, tan antropocéntrico, del *Génesis* 1, 30 (“...dominad sobre los peces del mar, todas las aves del cielo y todos los animales que recorren la tierra, lo que tiene el aliento de la vida...”), el Señor –varón, *Despotes theron*– se rodea de sus animales, que presenta en sus manos sin esfuerzo. Éstos le acompañan voluntariamente. Una vieja tradición oriental respalda este motivo ahora ibérico, gesto propio de dioses y príncipes (*potnia despotes theron*: Brelich, 1981, p. 131-132; Ch. Christou, 1968). Los animales de los límites del territorio son aquí un renovado don de los dioses. La ofrenda o presentación del dios al hombre simboliza el espacio agreste del entorno de la ciudad, el *proásteion* en el que mora la divinidad (cf. Estrabón, 8, 363). Y con aquélla, la aspiración humana, del príncipe o señor, a poseer el territorio.

Pero el Cerrillo Blanco de Porcuna despliega también, simultáneamente, la otra vertiente del mundo animal, igualmente sagrada, a través de la violencia más radical. Un poderoso carnicero –lobo o león, o mezcla de ambas fieras– se abalanza sobre su víctima en dos grupos que conservamos fragmentariamente (Olmos 2002 b). En uno de ellos vemos la piel del rumiante desgarrada. Las uñas del atacante se clavan y trazan surcos indelebles en el cuerpo de la víctima. Al mismo tiempo, los colmillos se hincan profundamente en el acto del devorar un cuerpo vivo de animal. En el segundo grupo, el más completo, conservamos la cabeza del cordero que, poseído de terror, gira su rostro hacia el atacante inesperado cuyo cuerpo se despliega sesgado en el salto (Negueruela, 1990, p. 258-260, lám. XLVIII; León, 1998, p. 82-83, nº 50). Su mirada se encuentra súbitamente con la del carnicero que lo

devora. El encuentro de las dos miradas, igualmente desorbitadas, resume la violencia del agresor y el padecimiento extremo de la víctima. Hay un afán por transmitir una experiencia real, que el ibero puede conocer de primera mano: el rebaño atacado por la fiera que irrumpe de un espacio ajeno y limítrofe, encuentro trágico de lo doméstico y lo selvático, fusión de dos reinos diferentes que acaba con muerte. A pesar de la aparente imprecisión de la fiera atacante -león o lobo, pues la pelambre apunta a este último- se nos quiere mostrar a un animal real, no a un animal mítico como la esfinge o los diversos grifos que en otros grupos de Porcuna nos transportan a otro tiempo y espacio diferentes: a la tradición venerable de un pasado orientalizante, a un viejo mundo sagrado (Olmos, 2002b).

Los citados grupos animales parten de la experiencia próxima -su mensaje ha de ser claro, sin ambigüedades, comprensible- y se integran en el imaginario social del relato. El escultor vuelca la sensación de espanto que transmite la irrupción súbita del carnicero en un rebaño. El imaginario del *oppidum* ibérico -*oppidum*, no lo olvidemos, es asentamiento urbano y campo; y también límites imaginarios del territorio más alejado del campo, *eschatiá*- conoce de antiguo esa experiencia, forma parte de sus vivencias inmediatas: el lobo arrebatador de aterrorizados rebaños, que irrumpe desde confines inhóspitos e inhumanos. El pánico súbito del animal sorprendido se corresponde con la alegría natural, legítima, del triunfador.

En Porcuna esta imagen de violencia y de transgresión de territorios ha podido utilizarse como comparación heroica. En los relatos épicos, especialmente en la *Iliada*, la comparación animal sirve para destacar una historia singular humana (Hampe, 1952, p. 31ss.; Simon, 1985, p. 170). El príncipe atacante es el león que lleva muerte y espanto a sus enemigos, semejante a un rebaño de rumiantes, comida de la fiera pero también alimento, sacrificial, del héroe (Schnapp-Gourbeillon, 1981, p. 149ss.). Porcuna despliega un relato épico que exalta a príncipes-guerreros que atacan y vencen a otros héroes. El triunfo exige énfasis narrativo, explicitación de la victoria. El tiempo detiene el momento cumbre con el pormenor de cada hazaña y de cada muerte irrepetible. La crueldad heroica, con la victoria y muerte de los guerreros en combate singular se corresponde perfectamente con el certamen animal en el que el león-lobo devora a su presa. Como aquel, caído en el suelo, a quien la lanza del vencedor le atra-

viesa el cuello o la boca mientras el pie del oponente le pisa firmemente su mano caída y lo mantiene impotente en la tierra (Negueruela, 1990, p. 63, láms. XVIII-XXI, figs. 9-13; León, 1998, n<sup>os</sup> 58-59). La sangre llama a la sangre. La lanza del certamen humano, son los colmillos de la similitud animal; allí, el pie dominador del varón, aquí, las garras aferradas a su presa. Sólo el rostro del triunfador se mantiene sereno, trasladado impasible a una esfera superior que, más allá de la violencia, trasciende la naturaleza y el tiempo para convertirse en memoria heroica. La victoria sangrante de la naturaleza enfatiza el triunfo del príncipe. A la guerra regulada de los héroes corresponde la violencia, con normas propias, del certamen animal. La imagen animal adquiere, en este juego de trasposiciones y similitudes, un significado histórico, una lectura social. Se adopta, se inventa al león, necesario para la narración. Como en las comparaciones del guerrero homérico (Schnapp-Gourbeillon, 1981, p. 15ss.), el vigor del león-lobo devorador -su *alké*- es traslación del furor -o *menos*- del héroe.

No sólo una raíz cultural similar -y un contexto sagrado en ambos casos- nos permite asociar los frontones policromos de la Acrópolis ateniense con los citados grupos de Porcuna. La relación no es invención inmediata del escultor y de la sociedad allí representada sino una experiencia más profunda, arraigada en el tiempo y en la transculturalidad. ¿Sería lícito hablar incluso -delicado, debatido asunto- de una raíz biológica, zoológica, de la violencia que, sacralizada, se expresaría a través de un ritual que justifica el sacrificio, como propuso Walter Burkert en *Homo Necans* (1972), quien, siguiendo a Karl Meuli tanteó las raíces de estas prácticas simbólicas en la Prehistoria, ínsitas acaso en el proceso mismo de la hominización (Burkert 2002)? La etología de la agresión animal, desarrollada por Konrad Lorenz (1963), de la que participaríamos en su raíz biológica los humanos, nos asomaría a las ancestrales justificaciones del vertimiento de sangre cultural. Pero no; no todo lo explica este modelo inquietante, que tan estrechamente asocia biología e historia, zoología y comportamiento humano; y alguna imagen del mundo ibérico -veremos enseguida- nos abrirá de nuevo a la perplejidad. ¿No podría surgir la compasión, la *sympát-heia* del hombre con las animales, del magma de la inevitable violencia?

Pero sigamos aún estas correspondencias entre los relatos de la naturaleza y de la historia, o, mejor, de una

naturaleza historizada, apropiada como forma adaptada a la narración del devenir humano. Efectivamente, el desgarramiento de la víctima animal no se aleja excesivamente de determinadas imágenes explícitas de la sangre del guerrero que, como la de la víctima sacrificial, cae en abundancia sobre la tierra. Llama poderosamente la atención la descripción del varón que, atravesado por una o sucesivas lanzas en combate, mana sangre a chorros en los extraordinarios vasos de Archena (Murcia) y Oliva (Valencia) (Olmos *et alii*, nº 72.3 y nº 80.1). El pintor intensifica este momento trascendente, muestra el horror, no elude la crueldad. Sin embargo, en ninguno de ambos ejemplos existe un apoyo comparativo de la imagen animal. Sí, en cambio, establece este paralelismo el artesano-pintor de una “lebeta” cerámica del poblado de San Miguel de Liria: la lucha humana se yuxtapone a un certamen de fieras, la muerte de un varón en un certamen singular se prolonga con la de un jabalí acorralado por una jauría de perros o de lobos que le están desgarrando las entrañas (Bonet, 1995, p. 135, fig. 61, nº 1).

¿Cuál es el sentido de esta yuxtaposición? En anteriores trabajos he apuntado que este recipiente de Liria, con decoración continua en su derredor, es una metaforización de los diferentes espacios del territorio del *oppidum*, desde el ámbito más familiar del joven que doma a un caballo en compañía de perros ociosos, hasta, finalmente, ese territorio salvaje -que insinúan también los esquemáticos arbustos del suelo, diferenciadores del escenario-con el acoso del jabalí devorado por las fieras (Olmos, 2000, fig. 7). En mi anterior lectura de este ejemplo de Liria resalté el contraste entre el mundo de la norma -la guerra- y el anómico -la agresión salvaje al animal cercado-, diferente, pues, a este respaldo que la comparación animal otorga al certamen heroico en los grupos escultóricos de Porcuna. Es delicado asegurar nada que, sin asomo de dudas, nos decante hacia una u otra opción -la imagen no deja de ser un testimonio ambiguo-, pero es preciso señalar alguna diferencia entre ambas representaciones. En Porcuna una única fiera ataca y desgarr a la víctima, del mismo modo que cada oponente se enfrenta, en lucha individual, a un único contrincante. Lo exige el lenguaje épico. La comparación de Porcuna es precisa. En Liria, en cambio, el acoso múltiple de una jauría, con amagos, retrocesos y escarceos, nos aleja de la individualidad heroica. Cierta disimilitud prevalece aquí sobre las semejanzas. El movimiento, la relación espacial entre la ciudad y su entorno

es, además, inverso: Liria nos muestra la inhóspita e inhumana *eschatiá*, que evitaremos los hombres. En Porcuna, el lobo o león es el foráneo que viene de fuera e irrumpe en el ámbito doméstico del rumiante, inmediato al *oppidum* y a sus gentes.

Sin embargo -y con ello quiero dar hoy un paso más allá sobre aspectos ya dichos anteriormente- casi todos los ejemplos que he ido citando, y los dos que aún han de concluir mi texto, delatan una cierta autonomía del artista ibérico cuando se sirve de la comparación animal y se detiene en ella. Desde el Vaso de las Cabras del Cabecico del Tesoro, pasando por las urnas y estelas con los animales que alcanzan el fruto de los árboles, los grupos esculpidos de Porcuna o la lebeta pintada de San Miguel de Liria, he tratado de apuntar dos corrientes paralelas que entran en juego en la imagen ibérica. Por un lado, la intención de utilizar el mundo animal como comparación de un gesto humano, como proyección de un desasosiego o de una esperanza: una naturaleza profundamente simbolizada. Pero, por otro, cierta autonomía detiene al pintor o escultor en el mundo animal por sí mismo, como si olvidara la función metafórica, trascendente, de su representación. Es lo que denominaría el fugaz asomo de la *sympátheia*.

Decíamos que en el Vaso de las Cabras se detectan dos lenguajes, uno formulario, casi rutinario, en la representación de los peces, meros símbolos; otro, basado en una observación muy directa de la naturaleza de las cabras, de cada una de ellas en particular. El pintor se deleita con ellas, quedando tal vez postergada la comparación antropocéntrica, su función simbólica. Estudiosos de la semejanza y la metáfora señalan cómo ambos tropos -comparación y símbolo- introducen una representación mental extraña al objeto que motiva el enunciado (Le Guern, 1976, p. 44ss.: “metáfora y símbolo”). En nuestros ejemplos ibéricos la imagen animal se centra en sí misma y se dilata en sus propios significados, lo que expresa un interés y proximidad del artesano -escultor o pintor- con la naturaleza representada. La otra representación a la que se alude, aquella significación trasladada que implica toda metáfora, podría haber perdido incluso su orientación, su privilegio. La observación, la descripción de la naturaleza, el amor al detalle, el sentimiento hacia ésta, ha podido diluir, ¿hacer olvidar, incluso?, la función antropocéntrica, el artificio comparativo.

La escena de un cálato ibérico de Azuara, en Zaragoza, es un ejemplo aún más explícito que contrapone el terror de la naturaleza hostil y la simpatía hacia



Láminas 3 y 4. Sombrero de copa o “cálato” de Azuara, Zaragoza. Cierva amamantando atacada por fieras. Ciervo ante palmera. Museo de Zaragoza (según Beltrán, 1991).

el animal sufriente (Beltrán, 1991, p. 144, fig. 132; Olmos *et alii*, 83.7) (Lámina 3). ¿Dónde establecer aquí los límites de la percepción antigua y la moderna, acaso tan cistantes? Dos lobos clavan sus colmillos en el cuello y en los cuartos traseros de una cierva, mientras un cervatillo mama en las ubres de la madre herida. Una gran ave de presa, un buitre, vigila y anuncia la muerte; ave carroñera que, a punto ya de abalanzarse, despedazará a la víctima. Otro ciervo, de largos cuernos, pace inadvertidamente. La imagen acumula tiempos diversos, significados dispares (antes y después, vida y muerte, tensión entre individuo y especie, elección y azar, esto es, *tyche*), todo ello en una síntesis extraordinaria y precisa. En la maravillosa *Histoire de l'idée de la nature*, obra póstuma del Padre Robert Lenoble, hallé una diminuta y magistral nota que me sacudió profundamente y que asocié de inmediato a este vaso: “Lucrèce a vu le problème redoutable posé par la souffrance des animaux, trait extrêmement rare, non seulement dans l'Antiquité, mais dans toute la philosophie occidentale” (Lenoble, 1969, p. 410, n. 224). Remite a dos pasajes de Lucrecio (V 39-42; II 352-370), “el único filósofo de la antigüedad –afirma Lenoble– que ha conocido la piedad” (o.c., p. 128), versos, por cierto, no lejanos en el tiempo a la escena de Azuara. Abandonemos un momento el tono escolástico, demos ese pequeño salto transcultural al que tanto miedo tenemos aún los arqueólogos de mi genera-

ción y, más allá del supuesto sentido simbólico, de la barruntada traslación de significados, de la metáfora y simbología antropocéntrica en el cálato pintado, dejemos, pura y simplemente, llevarnos por la humanidad de Lucrecio: ¿no pudieron, siquiera fugazmente, participar los iberos de nuestros vasos y estelas –como le ocurrió al gran poeta de la naturaleza de las cosas– del sufrimiento y soledad inmensa de los animales sorprendidos en lugares hostiles, apenas visitados por el hombre?

“ [...] a tal punto de fieras el mundo y tan harto rebulle aun hoy todavía y está de horriblos espantos por bosques y vastas montañas y selvas hondas preñado, lugares que en nuestro poder está casi siempre evitarlos” (Lucrecio, V 39-42).

Terror de la cierva de Azuara que no impedirá el tierno instinto de la cría que, como los terneros,

“según pide el genio nativo,  
va cada cual a sus ubres de leche buscando cobijo”  
(II, 369-370, trad. Agustín García Calvo, 1997).

La respuesta de la percepción ibérica, alejada de cualquier prejuicio cultural modernizante, no nos la puede dar el vaso. Pero nos basta hoy que quede abierto el interrogante.

Tras Aristóteles —que postuló la *psyche*, alma o fuerza vital en plantas y animales, animales sensibles pero sin pensamiento— la historia de la naturaleza animal en las creencias y filosofía del Occidente no ha dejado de ser un continuo y creciente cúmulo de despropósitos centrados en el hombre y en su exclusivo derecho a la inmortalidad. Se llegó a considerar a los animales “máquinas sin sentimiento” (Descartes), como los relojes (cf. Singer en Honderich [ed.], 2001, p. 60-61; Singer, 1990). Los ejemplos ibéricos —incluyendo el grupo del *despotes* de los cápridos de Porcuna, en el que, a uno y otro lado del varón, los animales asienten, al menos, en su actitud de ofrecimiento— no están desprovistos de sensibilidad hacia el mundo animal. Pero jamás sabremos con certeza si el pintor del vaso de Azuara se conmovió y llenó de espanto al representar la naturaleza, como Lucrecio, como el estremecido Flaubert de la leyenda de San Julián el hospitalario, cuando describe el bramido de la cierva madre, “d’une voix profonde, déchirante, humaine”, que ve a su cría atravesada por la flecha del santo Julián, el cazador desmesurado. O si aquel ibero captó el valor extraordinario, singular, de la cierva que muere amamantando, hembra *neotokos*, recién parida, a la que se separa bruscamente de la transmisión y continuidad de la vida. O simplemente quiso representar, no el sufrimiento, sino su mero simbolismo antropocéntrico. La cierva, privada de su cría, es don al servicio sagrado de Sertorio, leemos en Plutarco (*Sertorio*, 11,2). Destino singular y paradójico: el animal elegido, segregado de su esfera maternal y propiamente animal-biológica, anunciará los indicios divinos del caudillo, servirá en un mundo de crueldades y de guerras presidido por la Fortuna, por la *Tyche*. Equilibrará el mundo: vida y muerte cíclicas; privación y abundancia compensatorias de una naturaleza participativa y trascendente. Por cierto, Azuara y Sertorio: una cronología próxima en el marco común de una península Ibérica en pleno proceso de romanización, abierta a tribulaciones y a expectativas múltiples.

Queda el ejemplo último, el Vaso de Valencia que los excavadores llamaron del “Ciclo de la vida”, cerámica de plena época sertoriana, con la cual el artesano-pintor nos introduce en la percepción de los propios animales (o, si queremos ser más precisos, resumen de cierta representación del pintor y de su época sobre la percepción y reacción de los animales ante un suceso extraordinario). El vaso cuenta un hecho portentoso,

*portentum* o *prodigium* de un tiempo originario ante el que la naturaleza reacciona unánime (Olmos, 2000). Un inmenso monstruo asexual y fecundo del lugar, un *ketos* sin patas delanteras, engendra (y, tal vez, también devora) seres híbridos armados de rudimentarios arpones, criaturas que surgen a borbotones de sus enormes fauces y de su vientre (o simultáneamente engullidos por el Leviathan ibérico, no lo sabemos bien). Al suceso acuden presurosos, atropéyandose y contiguos unos con otros, los animales del territorio, llenos de curiosidad, alarmados: un carnicero, un gallo, una yegua cargada de insólitas mamas, y por último, un herbívoro impreciso, que se detiene con asombro, y no sin recelo, ante el insólito prodigio. No actúan como testigos los humanos, sino que lo hace espontáneamente el reino variopinto de las fieras, animales de la tierra y del aire que llegan junto a los límites del agua. Hubo de acaecer el extraño suceso en un pasado remoto, anterior a la cultura, al tiempo de los hombres. ¿Es el tiempo mítico de Maricastaña “tiempo muy antiguo, cuando hablaban los animales i las aves, i aun peñas i montes i árboles” (Correas, 744a), vieja representación que nos evocó también Cervantes en *El casamiento engañoso* (Avallé-Arce, 1987, p. 237)?

Los animales de Valencia han percibido el mundo con anterioridad a los hombres. Anuncian tal vez la primera historia, la de unos orígenes míticos. Entre los tanteos y las dudas que puede plantearnos este vaso —y la inquietud de algunos de mis más escépticos colegas— un dato preciso: el extraordinario vaso ibérico se halló entre los despojos de la ciudad sertoriana asolada en el 75 a.C. por el ejército de Pompeyo, prácticamente intacto entre un cúmulo de cerámicas romanas fragmentarias.

Todos estos ejemplos han sido objeto de análisis y reflexiones recientes por mi parte en diferentes trabajos, que cito en la bibliografía. Son temas, por tanto, que no he agotado y que vuelvo a repensar con el deseo de dejarlos aún abiertos. Y es lo que ofrezco hoy, desde el recuerdo entrañable, a quien bien amó la naturaleza y fue asiduo indagador de la historia ibérica. Vertientes, una y otra, hermanadas en los caballos, yeguas y potros en piedra que nuestro recordado predecesor supo rescatar un día del santuario ibérico de El Cigarralejo. Pues Emeterio Cuadrado, Don Emeterio, hizo suyos y de todos, con el mejor sentido humano, los dones simultáneos e inseparables de la arqueología y del paisaje y naturaleza murcianos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, J. B., 1987: *Miguel de Cervantes, Novelas Ejemplares*, III, Madrid.
- BELTRÁN, M., 1996: *Los iberos en Aragón*, Zaragoza.
- BIESE, A., 1882-1884: *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*.
- BONET, H., 1995: *El Tossal de Sant Miquel de Lliria: la antigua Edeta y su territorio*, Valencia.
- BONNAFÉ, A., 1984: *Poésie, nature et sacré I. Homère, Hésiode et le sentiment grec de la nature*, Lyon.
- BONNAFÉ, A., 1987: *Poésie, nature et sacré II. L'âge archaïque*, Lyon.
- BRELICH, A., 1981: *Paidés e Parthenoi*, Roma (1ª ed. 1969).
- BRUIT, L., 1986: "Pausanias à Phigalie. Sacrifices non-sanglants et discours idéologique", *Métis*, I, p. 71-96.
- BURKERT, W., 1972: "Homo Necans": *the Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth* (1ª ed. en alemán, Berlín 1972), Berkeley.
- BURKERT, W., 2002: "'Mythos und Ritual' im Wechselwind der Moderne", Horstmanshoff, H. E. J., Singor, H. W., Straten, F. T. van y Strubbe, J. H. M. (Eds.), *KYKEON. Studies in Honour of H. S. Versnel*, Leiden.
- CHRISTOU, Ch., 1968: *Potnia Theron. Eine Untersuchung über Ursprung, Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt einer Gottheit* (Dissert. Bonn).
- DIETERICH, A., 1893: *Nekyia, Beiträge zur Erklärung der neu entdeckten Petrusapokalypse*, Leipzig.
- DIETERICH, A., 1905: *Mutter Erde. Ein Versuch über Volksreligion*, Berlín.
- GARCÍA CALVO, A., 1997: *Lucrecio. De la realidad*, Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A., 1980: *Arte ibérico en España*, Madrid.
- HAMPE, R., 1952: *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, Tübingen.
- HIMMELMANN, N., 1980: *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Opladen.
- HIMMELMANN, N., 1997: *Tieropfer in der griechischen Kunst*, Opladen.
- HÖLSCHER, F., 1972: *Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder*, Würzburg.
- HONDERICH, T. (Ed.), 2001: *Enciclopedia Oxford de Filosofía*, Madrid.
- IZZOT, V. E., 2001: "Form and Meaning in Etruscan Ritual Space", *Cambridge Archaeological Journal*, 11, p. 185-200.
- LE GUERN, M., 1973: *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, París (traducción al castellano: *La metáfora y la metonimia*, Madrid 1976).
- LENOBLE, R., 1969: *Histoire de l'idée de la nature*, París.
- LEÓN, P., 1998: *La sculpture des Ibères*, París.
- LORENZ, K., 1963: *Das sogennante Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*, Viena (traducción al castellano: *Sobre la agresión: el pretendido mal*, Madrid, 1980).
- MARKOE GLENN, E., 1989: "The 'Lion Attack' in Archaic Greek Art: Heroic Triumph", *Classical Antiquity*, 8, p. 86-115.
- MÜLLER, P., 1978: *Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst. Eine Untersuchung über ihre Bedeutung* (Diss.), Zürich.
- NEGUERUELA, I., 1990: *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*, Madrid.
- NICOLINI, G., 1973: *Les Ibères: art et civilisation*, París.
- NIETO, G., 1939-40: "Noticia de las excavaciones realizadas en la necrópolis hispánica del Cabecico del Tesoro, Verdolay (Murcia)", *BVallad*, VI, p. 10-160.
- OLMOS, R. et alii, 1999: *Los iberos y sus imágenes*, Madrid (CD-Rom).
- OLMOS, R., 2000: "El vaso del 'Ciclo de la Vida' de Valencia: una reflexión sobre la imagen metamórfica en época iberohelenística", *AEspA*, 73, p. 59-85 (con un anexo de María Luisa Serrano).
- OLMOS, R., 2002a: "Diosas y animales que amaman-tan: la transmisión de la vida en la iconografía ibérica", *Zephyrus*, LIII-LIV, p. 353-378.
- OLMOS, R., 2002b: "Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente", *AEspA*, 75, 2002, p. 107-122.
- SCHNAPP-GOURBEILLON, A., 1981: *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, París.
- SIMON, E., 1985: *Die Götter der Griechen*, München, 3ª ed. (1ª ed. 1969).
- SINGER, P., 1990: *Animal Liberation*, Nueva York, 2ª ed. (1ª ed. 1975).
- ZINDEL, Chr., 1998: *Meeresleben und Jenseitsfahrt*, Kilchberg/Zürich.