

# Aprender la naturaleza recreándose: temas cosmogónicos en el mundo ibérico

**Diana Segarra Crespo**

Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma

## Resumen

*En las sociedades antiguas toda realidad tiene siempre un principio, un momento específico (situado en el tiempo y /o espacio míticos) en el que se funda el orden social, religioso, político, cósmico... que, a partir de entonces, existirá y será irreversible.*

*En el mundo ibérico, el auge de las nuevas elites ciudadanas será el que provoque y estimule la codificación de esa nueva realidad a través de la elaboración de un peculiar y propio lenguaje iconográfico. Entre las manifestaciones o expresiones del poder de esos grupos y del nuevo orden instaurado por ellos no puede sorprender, pues, la "selección" de la representación en su universo iconográfico del tema cosmogónico, que aparece bajo tres variantes, tal y como atestiguan tantas sociedades: la generación espontánea de la Naturaleza a partir de un ambiente húmedo, el sacrificio "creador" y el combate contra el monstruo.*

## Resum

*En les societats antigues tota realitat té sempre un principi, un moment específic (situat en temps i/o en espais mítics), en el qual es fonamenta l'ordre social, religiós, polític, còsmic, etc., que, a partir d'aleshores, existirà i serà irreversible.*

*En el món ibèric, l'auge de les noves elites ciutadanes provocarà i estimularà la codificació d'aquesta nova realitat a través de l'elaboració d'un llenguatge iconogràfic propi i peculiar. Entre les manifestacions o expressions del poder d'aquests grups i del nou ordre instaurat per aquest, no pot sorprendre, doncs, la «selecció» de la representació en el seu univers iconogràfic del tema cosmogònic, que apareix amb tres variants, tal com testimonien moltes societats: la generació espontània de la naturalesa a partir d'un ambient humit, el sacrifici «creador» i el combat contra el monstre.*

## Summary

*In ancient societies, all reality always has a beginning, a specific moment (situated in mythical time and/or space) in which the social, religious, political, cosmic, etc, order is formed after which it exists eternally and is irreversible.*

*In the Iberian world, the rise of the new urban elites led to and promoted the codification of this new reality through the elaboration of an iconographic language peculiar to them. Amongst the manifestations or expressions of the power of these groups and the new order installed by them, we are not surprised, therefore, that the "selection" of the representation in the iconographic universe of the cosmogonic theme, which appears in three variants, as occurs in many societies: the spontaneous generation of nature from a watery environment, the "creator" sacrifice and the battle against the monster.*

### ***a mi padre, el primero en enseñarme las maravillas del campo***

*"No hay nada que turbe más, que sea más inquietante, que inspire algunas veces mayor terror que un marjal... De él se desprende otra cosa, un misterio más profundo, más grave flota en la bruma espesa, ¿quizás el propio misterio de la creación? pues ¿no es en el agua estancada y fangosa, en la pesada humedad de las tierras mojadas, bajo el calor del sol, donde se agitó, vibró, se expandió el primer germen de vida?".* Un sentimiento análogo al que expresa G. De Maupassant (*Le Horla*, cit. en Motte, 1973, 352-3) así como una idéntica concepción, se rastrea en la antigüedad clásica ante la contemplación de esos espacios que serían evocados fundamentalmente con el término "leimon" (Motte, 1973, 6 ss.). Para los griegos, pero

también para los babilonios, egipcios o para Lucrecio, la tierra húmeda, irrigada por aguas fecundas, encerraba efectivamente el misterio permanente de la vida que espontáneamente brotaba del suelo -sin aparente distinción entre el reino vegetal y el animal (Motte, 1973, 345; Rudhardt, 1971; Arist.*Metaph.*I, 983b y Amélineau, 1910, 1-36, esp. 14-15; Bonneau 1964, 86, 137, 140... Bottéro, 1985, 280ss; Lucr.V, 805-817; Arnaud, 1989-90, 192...): de hecho, a la abundante vegetación que surgía de aquella se unía la generación de variadas especies animales, nacidas del mismo limo putrefactado por el sol (Motte, 1973, 11-12; vid. Porph.V.P. 44 y Galinier, 1994, 109-120). La imagen de la pradera era indisoluble, pues, de todos aquellos seres vivos que de modo "maternal" aquella generaba, nutría y acogía (Motte, 1973, 11 y 353), como las multitudes de pájaros que Aristófanes recuerda en la

pradera de Maratón (Ar., Av. 246 y 1093) o las aves zancudas que la épica homérica sitúa en las riberas del Caistro junto a Éfeso (*Il.* 2, 459-468)... pero también los rebaños de bóvidos y de caballos que pacerían en aquellos míticos pastos en los que se transformaría la pradera de los tiempos heroicos (Motte, 1973, 12-15)... Desde su localización en una geografía real, este “*mundo entero sobre la tierra*” (Maupassant, *loc.cit.*) o espacio cerrado que evocaba la pradera y que en cuanto “microcosmos vivo se presentaba como el modelo ideal de toda génesis”, de toda transformación, de toda regeneración, sería trasladado a una geografía mítica, cósmica y escatológica, proceso que dotaría del carácter de mera réplica a las terrestres praderas (Motte, 1973, 23-24, 161, 247-50; *vid.* Gernet, 1933, 293-310; Soury, 1944, 169-178; Segarra, en prensa).

De Maupassant se pasa fácilmente a Platón y a su afinada expresión -por boca de Sócrates- del sentimiento religioso que inspiraba el paisaje húmedo y exuberante: “*ciertamente, este lugar tiene todo el aspecto de ser divino*” (Pl.*Phdr.* 238d; *vid.* Motte, 1963, 460-76). Para los griegos, efectivamente, aquellos espacios poseían una potencia hierofánica, vinculados a ciertas divinidades femeninas, como Artemis, en la que -como señala A. Motte- “*se perpetúa la herencia de una Potnia autogeneradora que ignora las necesidades hierogámicas y cuyas epifanías coinciden con la espontaneidad creadora de la naturaleza salvaje*” (Motte, 1973, 100, 161 y cap. II, 27ss.). Las praderas son concebidas, pues, como crisol de toda generación espontánea y continua, referida o proyectada en un tiempo y en un espacio primordiales donde se confunden los orígenes de la vida vegetal, animal y humana: una imagen embrionaria del cosmos que sugería a los griegos la realidad de un caos inicial tal y como las antiguas teogonías presuponían (Motte, 1973, 353).

Una similar concepción cosmogónica parece advertirse en la cultura ibérica que se manifiesta a partir del s. III a.C. en el llamado *estilo* de Elche-Archena si bien, en este caso, sobre un soporte cerámico y, por tanto, estrictamente restringida a un específico lenguaje iconográfico, elaborado y plasmado por ciertos talleres indudablemente en función de sus clientes, que compartían, y que evidentemente solicitaban, la semántica de los signos utilizados y la función comunicativa del mensaje pictórico plasmado en aquella peculiar producción vascular (Olmos, 1988-1989, 89; *id.*, 1995 b, 278; *id.*-Tortosa, en Olmos, Santos, Tortosa, 1994, 82) además de su específica utilidad. Con su conocida -y en tantas ocasiones señalada- exhibición de una inaudita exuberancia vegetal (Fig. 1), que indudablemente remite a un ambiente acuático, húmedo, que la provoca y la justifica (Olmos, 1992 b, 112-114), con esa creación, pues, de un escenario fitomorfo de tallos florales que espontáneamente generan, acogen y/o se combinan con la aparición de figuras zoomorfas (especialmente la del ave de alas explayadas -¿quizá una zancuda?- y la del “carnívoro” de grandes fauces) y con la de la figura antropomórfica (*vid.* más adelante), los vasos de La Alcudia recrean, efectivamente, una naturaleza engendradora, inagotable y fecunda, un cosmos *in fieri*, tal y como acertadamente ha interpretado R. Olmos (Olmos, 1988-1989, 89ss.; *id.*, 1995 b, 278; *id.* Tortosa, en Olmos,



**Figura 1.** Vaso ibérico de La Alcudia (Alicante): foto R. Olmos.

Santos, Tortosa, 1994, 84; Tortosa b, 1996, 188-190) que en su tensión generadora, en esa forma propia y peculiar de brotar (en tantas ocasiones enfatizada mediante la representación sintética de prótomos y de bustos que brotan de/o como flores (Olmos, 1988-1989, 90; *id.*, 1995 b, 277) parece hacer *estallar* el escenario cerámico que lo comprime, rebasando con ello la realidad cotidiana que transmite el mero soporte (Olmos, 1988-1989, 88) y transportando o situando al espectador ante un contexto diverso, connotado por la alteridad que supone tanto esa génesis espontánea de la naturaleza, como su constitución vital mediante opuestos -como ha percibido el citado autor, a través de fuerzas que se contraponen de forma latente y que escapan al control humano (Olmos, 1988-1989, 91; *id.*, 1995 b, 278): en suma, creando para el propietario del vaso, o para quien lo contemplaba, una específica referencia a un tiempo y a un “paisaje” o espacio míticos.

Aunque es importante, efectivamente, individualizar los modelos, los influjos foráneos que provocaron la adopción de aquellos signos iconográficos en la cerámica pintada ibérica (*vid.* Olmos, 1988-1989, 79ss.), creo que es más interesante discernir y definir -como recientemente ha recordado T. Tortosa (Tortosa, 1996 a, 137-142)- la indudable originalidad de la creación ibérica en la elaboración de este nuevo lenguaje -que substituye al precedente lenguaje escultórico (Olmos-Tortosa, en Olmos, Santos, Tortosa, 1994, 79, 81)- que le permite adaptar una serie de signos adquiridos, dotándolos de una nueva sintaxis y, por

tanto, de una propia lectura y de una nueva significación con las que transmitir un propio y preciso mensaje (Olmos, 1988-1989, 86 e *id.*, 1987 a, 293).

En el caso de la cerámica ilitana ibero-helenística, tal elaboración surge, sin duda, dentro de una dinámica interna y en un momento determinado de la evolución de esa específica sociedad que siente la necesidad de comunicar, de expresarse y de expresar una nueva realidad y, por tanto, precisa de un código lingüístico específico para plasmar esos contenidos nuevos (Tortosa, 1996 a, 138, 141; cf. con el caso de Liria en Aranegui, 1997 b, 161ss.). La referencia pictórica a un mundo primigenio caótico y a la creación de un cierto orden jerárquico en el cosmos -representado en aquellos vasos donde aparece la figura antropomorfa femenina que así lo parece establecer con su mero surgimiento de una común Naturaleza (Olmos, 1995 b, 278; *id.*, 1996 a, 7-8; *id.*-Tortosa, en Olmos, Santos, Tortosa, 1994, 84-86)- posee indudablemente esa función específica de todo mito (bien contenido en un texto, bien expresado con imágenes) que consiste en fundar la propia realidad (Brelich, 1991, 11; Pettazzoni, 1954, 26-30), la del propio orden actual. De hecho, y precisamente a partir del s. III a.C., la arqueología constata un nuevo orden instaurado en una Elche que ha adquirido ya un carácter protourbano o definitivamente urbano (Olmos, Santos, Tortosa, 1994, 68, 75 y 82; Santos, 1996, 119, 126, 129-130). A este propósito cabe recordar el significativo papel de la ciénaga, de ese peculiar ámbito húmedo que sirvió de refugio para los gemelos, en el mito de la fundación de Roma: de este espacio connotado por su naturaleza caótica surgiría, efectivamente, el fundador de un nuevo cosmos y con él emergería un nuevo paisaje cultural - el cultivado- y el nuevo orden de la civilización (Borca, 1995, 55-68)... Por otra parte, algunos autores postulan para la aparición de las imágenes antropomórficas ilitanas el reflejo de una religión urbana en pleno desarrollo y, en concreto, el testimonio de la posible instauración de un culto a “*una divinidad fundadora y fecundadora del lugar*” (Olmos, 1995 b, 278; *id.*, 1995 a, 52; *id.*-Tortosa, en Olmos, Santos, Tortosa, 1994, 84-85; Santos, 1996, 130)... En cualquier caso, lo que parece evidente en este proceso plasmado iconográficamente es la afirmación del protagonismo de los compradores de esos vasos (indudablemente representantes de una aristocracia de nuevo cuño o de una nueva clase social relevante) ya que, a través de ellos, se representan en cuanto artífices y garantes de un determinado y nuevo orden social, “ciudadano”, posiblemente dotado de una cierta influencia política que se extendería desde Elche por el sur de la Contestania (Santos, en Olmos, Santos, Tortosa, 1994, 67-75; *id.*, 1996, 119, 130; Olmos-Tortosa, *ibid.*, 1994, 82; cf. Aranegui, 1997 b, 162-164, 166, 171 y 175).

Una vez codificado iconográficamente ese “espacio/tiempo de la alteridad” lo veremos lógicamente repetido en la representación tanto de los escenarios iniciáticos (p.e. en el vaso de La Alcuía con el joven enfrentado al lobo) como de aquéllos de ámbito funerario (p.e. el vaso de La Alcuía con un varón que, a pie, conduce de las riendas a su caballo). Ciertamente la contigüidad que suponen las experiencias de la iniciación y de la muerte

exigen y justifican una tal similitud en su reproducción pictórica “ambiental”, si bien seguramente es la coincidente necesidad de recrear un espacio y un tiempo alejados de lo cotidiano, de lo real, la que provocó la cristalización de aquel código en el conjunto de esas representaciones.

Protagonista de excelencia en muchas de ellas es la figura femenina, a la que generalmente se atribuye un carácter divino (Olmos, 1995 b, 278; *id.*, 1988-1989, 91ss., 95; *id.*-Tortosa, en Olmos, Santos, Tortosa, 1994, 84-85; Marín Ceballos, 1987, esp. 67-68): sus específicos atributos -arbores, alas, surgimiento o brote a partir de una flor, su frontalidad, su aspecto grotesco, la roseta, su situación bajo alas simuladas, su tamaño bien gigantesco, bien sintetizado en el rostro o en el busto... (Olmos-Tortosa, en Olmos, Santos, Tortosa, 1994, 84-86; Kukahn, 1962, 79-85; Olmos, 1992 a, 304-308)- y su representación en un momento que se ha considerado como su propia epifanía o *ánodos* (Olmos, 1988-1989, 92ss.; Bérard, 1974) podrían confirmar efectivamente aquel carácter en cuanto representaciones antropomórficas dotadas de una específica diversidad, de una buscada alteridad (Olmos, 1992 a, 304-308; Segarra, 1997, 275-298). No obstante, una cierta y comprensible vacilación entre lo divino y lo humano en la interpretación de estas imágenes femeninas sigue persistiendo entre los especialistas -y no sólo en el caso del lenguaje pictórico sino también en el precedente escultórico (Tortosa, 1997, 173-178)- lo que abre espontáneamente el camino a una conjetura que, en cierta medida, supera una tal ambigüedad o, mejor dicho, la define, aun cuando se mantenga en el terreno de las hipótesis. La “*mostración y enseñanza*” y, por tanto, el carácter de “*modelo mítico*” que R. Olmos reclama acertadamente para la conocida escena de iniciación del joven en el bosque, enfrentado a la fiera (Olmos, 1995 b, 276-277) podría ser atribuible a estas escenas antropomórficas que también parecen mostrar y enseñar un modelo mítico, en este caso el de la iniciación femenina. Los estudios de B. Lincoln (realizados en un amplio marco etnográfico e histórico) demuestran que, a diferencia de las iniciaciones de los jóvenes, que requieren el cumplimiento de una determinada hazaña, de una precisa acción heroica para pasar a la edad adulta, las iniciaciones femeninas implican la necesidad de la metamorfosis pública -es decir, ante la sociedad- de la joven que, en muchos casos, se verifica imitando el modelo divino, incorporando y ostentando sus atributos, en suma “*convirtiéndose ella misma en una diosa*” y, por tanto, igualmente garante -a través de su fertilidad- de la renovación de la sociedad e, incluso, de una regeneración cósmica, aun cuando ambas se traduzcan en el mantenimiento del orden social existente (Lincoln, 1981, esp. cap. VII). La posibilidad de “*percibir*” en las figuras femeninas de la cerámica ilitana no sólo el modelo divino sino además -lo que sería idéntico- la representación de la “*iniciada*” -y paralelos comparatistas de su frecuente identificación o asociación con una flor y, en general, de su diversidad a través de los nuevos atributos adquiridos no faltan (Lincoln, 1981, 103-104; Segarra, en prensa; Magnien, 1936, 115-138...) aumenta con la existencia de una producción de *vasos de encargo* -tal y como ha establecido R. Olmos (1987 b, 21-41; *vid.* también

Aranegui, 1997 b, 164-165)- que justificaría la lógica petición, por parte o en nombre de la interesada, de esa recreación que perpetuase y magnificase su nuevo *status*. En este sentido, cabe recordar no sólo la conocida asociación metafórica que en el mundo griego se establecía entre el cuerpo femenino y el vaso o cuerpo cerámico (DuBois, 1988, 45-49, 57, 151, 132-136) sino también la habitual dedicación a Artemis de pequeñas crateras, por parte de las jóvenes “iniciadas”, con escenas que evocaban iconográficamente su propia transición al mundo adulto (Kahil, 1965, 20-32; *id.*, 1977, 86-98). Cabe recordar, además, tal y como C. Aranegui señala para el caso de la cerámica pintada de Liria, que el propio auge de las elites ciudadanas es el que provocaría y estimularía en la sociedad ibérica la específica codificación de la iconografía femenina en sus ritos de transición o estadios (Aranegui, 1997 a, 114-116). Un posible precedente de lo que podría considerarse, entonces, una institución ibérica de la iniciación femenina, así como de la sentida necesidad de su representación podría hallarse expresado escultóricamente tanto en los bustos de Elche y de Cabezo Lucero (*vid.* Olmos, 1988-1989, 87-88; Fernández, 1997, esp. 198-199, 251; Olmos, en Olmos, Tortosa, 1997, 249-250) como en las llamadas “oferentes” del Cerro de los Santos, auténticos “retratos de mujeres que parecen imitar con su apariencia a la divinidad sedente” (Santos, 1996, 119, 123-124, 129; *vid.* Prados, 1996 a, 278), mientras que algunos autores han propuesto una interpretación similar, de tipo iniciático, para la posterior imagen pintada de la llamada “diosa de los lobos” de la cueva-santuario de Umbría de Salchite (González-Chapa, 1993, 171-172; *vid.* Olmos, 1995 b, 277-278)...

En conclusión, los vasos de La Alcudia considerados proponen, mediante la específica elaboración de un nuevo código expresivo, un modelo de aprehensión de la naturaleza a través de su recreación pictórica bajo una forma primigenia, caótica, en suma “diversa” o mítica, traducible en un tipo de mensaje cosmogónico y/o sociogónico que implica la posibilidad de fundar y de inaugurar con aquel peculiar *lenguaje* (Olmos, 1995 b, 276) la propia realidad, es decir ese orden (social, religioso, político o natural) que existirá a partir de entonces en la sociedad ilicitana.

La diversidad o variedad de culturas dentro del mundo ibérico permite rastrear, sin embargo, la existencia de una concepción cosmogónica diversa en la que la espontaneidad y la continuidad de la génesis del cosmos se substituye por la necesidad de una precisa acción cultural, la del sacrificio, para la obtención de un análogo resultado cosmogónico, creador, lo que implica tanto su primigenia institución como su necesaria repetición periódica por parte del hombre. Tal es la posible interpretación que creo que puede ser atribuida a la famosa figura del sacrificante del MAN (fig. 2: Inv. 1970/14; Olmos 1992 c, 146-7; *id.*, 1992, 117-118; *id.*, 1996 a, 4-5). En este caso, la mostración y la enseñanza (es decir, el modelo o arquetipo mítico) y/o la repetición de esa contigüidad entre sacrificio y cosmogonía se confía a la posibilidad de expresión y de comunicación de otro lenguaje, el de la toréutica, ya que deriva de un único ejemplar en bronce, de procedencia desconocida (quizá andaluza) y por tanto descontextuali-



**Figura 2.** Bronce del M.A.N., inv. 1970/14: foto R. Olmos.

zado, y fechado hacia el s. V a.C., es decir en una época anterior a la de los documentos que hasta ahora he considerado.

No obstante, el tema del sacrificio no es desconocido en la producción iconográfica ibérica. Contemporáneamente o en una fecha poco posterior se data la conocida y peculiar escena en relieve de Pozo Moro en la que se representa un singular banquete, sin comensales y ofrecido a una divinidad cuyo carácter sobrehumano aparece traducido por su monstruosidad anatómica. Los preparativos de tal banquete son asumidos por otro ser, igualmente sobrehumano en su equina apariencia, cuyo cuchillo afalcatado alude probablemente al sacrificio del jabalí representado, lo que le constituiría en sacrificador si no fuera porque simultáneamente aparece también como el autor de la “preparación culinaria” de un personaje humano a través de su cocimiento en un caldero. De esta forma se introduce la “narración” de esa “disyuntiva mítica” que R. Olmos ha intuido en su interpretación de la escena (Olmos, 1996 b, 106-108; *id.*, 1992 c, 153): la posibilidad del ser entronizado y “doblemente voraz” de devorar bien el jabalí muerto que ha sido colocado sobre su mesa y al que aferra con su mano por una pata, bien al hombre “cocido” en el caldero que sostiene con la otra mano sitúa la escena en un tiempo mítico, el de los orígenes, cuando aún es posible devorar una víctima humana, es decir cuando no se han establecido todavía las normas que

regirán las relaciones entre hombres y dioses, es decir aquellas reguladas por la comensalidad sacrificial.

Siglos más tarde, la representación de la escena sacrificial contenida en una de las páteras de Tivissa, nuevamente en un contexto connotado por la alteridad -en este caso la de la transición a la muerte o la del mundo de ultratumba (Museo Arqueológico de Cataluña nº 19.449 (ss. III-II a.C.: *vid.* Olmos, 1994, 436-444; *id.*, 1996 c, 91-102 y Martínez Quirce, 1996, 322-7; Blázquez Martínez, 1955/6, 111-139 y Marín Ceballos, 1983, 709-715)-nos sitúa ante un acto ritual que se halla ya codificado, individualizable en fases o elementos que parecen evocar el modelo clásico: la libación, los aromas, las ramas lustrales, el degollamiento de la víctima y un ave, quizá protagonista de necesarios presagios, se hallan presentes. Pero el ejecutor y sus asistentes están connotados por unas alas que los distancia de los modos y actos humanos...

A diferencia de los ejemplos presentados, el sacrificante del MAN es un hombre, ciertamente distinguido por su ancho cinturón y por sus largos cabellos -*vid.* Widengren, 1968, 133-155; Schmitt, 1977, 1064; Santos, 1996, 121; Mangas, 1992, 185-6-, cuyo corte habitualmente iniciático de la fase adulta le ha sido ahorrado, quizás, por el desempeño periódico de semejante función ritual o, quizá, la figura de su antepasado mítico que mostrando o enseñando por primera vez la acción ritual que acomete, es decir indicando su forma y sobre todo -a cuanto parece- sus efectos, la inaugura y la instituye. Ciertamente desconocemos, de nuevo, si nos hallamos ante la representación de un modelo mítico o de su repetición ritual; en cualquier caso, los parámetros no pueden variar: en primer lugar, la escena "consagra" la elección de una víctima sacrificial específica, un joven carnero, a través de su disociación del mundo natural, salvaje, tal y como aparece evidenciado iconográficamente por la oposición que representa, frente a la figura de este animal doméstico, la existencia de un prótomo de cánido que surge, bajo los pies del sacrificante, de unas aguas fecundas. Esta referencia indirecta a una determinada producción ganadera entre los iberos, la de la cría de caprinos, y a la consiguiente y explícita privación de ejemplares seleccionados para un uso cultural, sitúa el sacrificio en un preciso contexto o realidad socio-económica que en absoluto prescinde de la posible valoración simbólica de esta especie animal que, de forma universal, se asocia a la esfera de la fecundidad (Segarra, 1995, nn. 46 y 76). Testimonio de un conocido y en alguna medida extendido destino sacrificial de los caprinos en el mundo ibérico lo constituyen algunos ejemplos escultóricos señalados por T. Chapa (Chapa, 1985, 191-194) mientras que ciertos exvotos en piedra o en bronce (Jiménez Navarro, 1943, 96, 100 y 103; Prados, 1996 b, 133-135 y 142) reflejan la posibilidad cultural de transferir estos animales a la esfera de lo sagrado, quizá en calidad de perpetua conmemoración de su sacrificio real (Segarra, 1995, esp. 153: *cfr.* con Prados, *loc. cit.*; *vid.* además Martínez Quirce, 1996, 327).

En segundo lugar, la representación del gesto sacrificial instituye, o reproduce, la necesidad de un instrumento específico -ritual- para ejecutarlo: se trata del cuchillo afalcado, cuyas connotaciones sacrificiales en el mundo

ibérico han sido señaladas por F. Quesada en su estudio sobre la falcata ibérica (Quesada, 1992, 217-225).

Por último, y en cuanto parámetro crucial para entender el mensaje que justifica su fabricación, la escena que representa este bronce vincula de forma inconfundible la acción del sacrificante, es decir el sacrificio, con la imagen sintetizada de una naturaleza en la que aquél ahonda una pierna, mientras que con la otra la parece dominar, y que será generadora y fecunda sólo en cuanto dependiente de la ejecución de aquel específico acto (*cfr.* Olmos, 1992 b, 117-8 e *id.*, 1996 a, 4-5). El bronce del MAN representa, pues, un nuevo modelo ibérico de aprehender la naturaleza: el de la fundación o institución de la posibilidad mítica y/o ritual de su creación o recreación mediante el sacrificio. Aunque se trata de una pieza única, el motivo del sacrificio cosmogónico no es "exclusivo" del mundo ibérico sino que se halla atestiguado, a través de un lenguaje más rico y transparente como es el textual, en una gran variedad de culturas.

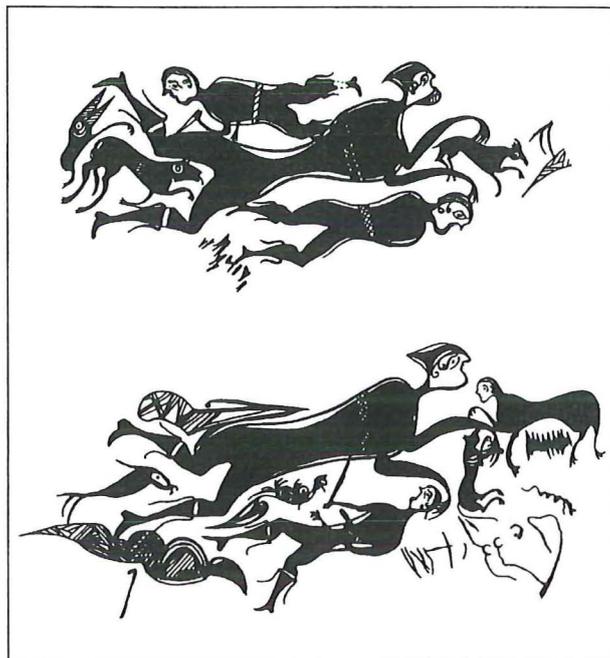
Los estudios de B. Lincoln y de otros autores sobre los mitos de la creación en ámbito fundamentalmente indoeuropeo muestran que el cuerpo de la/s víctima/s (humanas, animales o ambas -Lincoln, 1975, esp. 139-145) de un sacrificio primordial sirvió no sólo para crear el cosmos, el universo físico, sino que, además, cada uno de sus miembros o partes daría origen a los distintos grupos de la sociedad, creando o instituyendo un determinado orden social, jerárquico (Lincoln, 1975, 121-145; *id.*, 1985, 9-29; *id.*, 1986, cap. 2; Grottanelli, 1980, 207-235 e *id.*, 1988, 28-31). Cosmogonía y sociogonía aparecen asociadas, efectivamente, en el famoso mito del *Purusa* de la antigua India, que relata el sacrificio del hombre primordial y su consiguiente división creadora (*RV* 10, 90, 11-14; *vid.* Hoàng-Son Hoàng-Sy-Quý, 1969, 133-154 y los estudios citados anteriormente), pero también en el relato que Tácito ofrece en su *Germania* sobre el sacrificio -que consistía en el desmembramiento de una víctima humana- con el que los Semnones celebraban los *horrenda primordia*, es decir repetían la creación del mundo, renovando el cosmos y la sociedad (*Tac. Germ.* 39; *vid.* Lincoln, 1985, 16-18). La especulación brahmánica (*Ait.B.* 2, 6; *SB.* 10,6,5,1-8...), el sacrificio según la doctrina zoroastriana (Molé, 1963, 85-147) o según el ritual de los Magos, tal y como lo describe Heródoto (*Hdt.* 1,131-132)... tenderán a privilegiar el aspecto cosmogónico del sacrificio instituyendo, por tanto, la posibilidad ritual de repetir la creación, asegurando con ello la continuidad de la existencia del universo; por el contrario, la historia del desmembramiento de Rómulo por los senadores o la celebración de las *Feriae Latinae* a través del sacrificio federal remiten respectivamente a un mito y a un ritual que instituyen o reproducen, fundamentalmente, un determinado orden social a través de la división y la distribución desigual del cuerpo de una víctima sacrificial (*Plu. Rom.* 27; *D.H.* 4, 49; *vid.* Lincoln, 1985, 14-16 y nn. 22-23 y Scheid, 1988, esp. 273).

Nuestro bronce no cuenta tanto, pero lo cierto es que la reflexión sobre el sacrificio existe en el mundo ibérico al menos desde la época en la que aquél se data, tal y como lo demuestra el relieve de Pozo Moro anteriormente co-

mentado y como lo sugiere la explícita asociación de la acción sacrificial, en la figura del MAN, a una naturaleza dinámica: su lectura no puede prescindir, por tanto, de la posibilidad mítica y/o ritual de una directa y consubstancial consecuencia del orden natural y de su existencia respecto de aquel específico gesto ritual.

La escena pintada en un vaso de Los Villares (fig. 3: *vid.* Olmos, 1989, 49-51, 53 y n. 110) que presenta un esquema semejante en sus dos caras (bien dos secuencias de una misma narración, bien dos variantes de un único relato) nos sitúa ante un peculiar ambiente marino, ya que no excluye las especies animales de otros ámbitos, lo que alude indudablemente a un espacio natural desordenado, caótico. Es, pues, en un espacio “mítico” donde se representa un combate en el que un personaje de gran tamaño y de brazos convertidos en aletas es herido con un puñal largo o con un cuchillo por un personaje humano de menor tamaño (o por uno de los dos que aparecen en la otra cara). Evidentemente se trata, como ha señalado R. Olmos (*loc.cit.*) de la representación del duelo entre el héroe y el monstruo, una realización local de un motivo literario e iconográfico mucho más extendido en el Mediterráneo. Su mensaje podría pertenecer, efectivamente, a un común y universal ámbito mitológico, tal y como lo atestiguan ciertos relatos del antiguo Egipto, de Mesopotamia, de Ugarit, del mundo bíblico o de la antigua India (*vid.* índices de Fontenrose, 1959; Wakeman, 1973; Grottanelli, 1980, 207-235 e *id.*, 1979, 5-36), el del combate cósmico contra el monstruo y el de los efectos cosmogónicos y/o sociogónicos de la necesaria destrucción, por parte de un dios o de un héroe, de ese ser que es considerado “caótico”, enemigo y peligroso en cuanto que impide (bien oprimiendo u oponiéndose a un determinado orden, bien reteniendo en sí los fluidos o las fuentes de energía vitales como el sol o el agua...) la construcción de un orden cósmico y/o religioso o social correctos (*vid.* Grottanelli, 1979, 6-25 y autores citados anteriormente). La aniquilación de monstruos como Apophis, Tiamat-Kingu, Yam-Mot, el becerro de oro y los enemigos de Israel -“asimilados a monstruos”, o V.tra...-, “presentes” en las sociedades anteriormente mencionadas, suponía la posibilidad mítica, que será ritualmente repetida o periódicamente “actualizada”, de conjurar la amenaza de una subversión del orden natural y social fundándolo, reinstaurándolo y manteniéndolo (Grottanelli, 1979, 32-33). La victoria de Cadmos sobre el dragón, tras ese combate en el que sus compañeros perderán la vida (motivo típico de los “mitos de combate” y que quizá se halle representado en una de las caras de nuestro vaso) será lo que permita al héroe la fundación de Tebas que aquel monstruo “obstaculizaba”. En este caso, el resultado cosmogónico mediante la destrucción y el desmembramiento del cuerpo vencido del monstruo se transfiere al plano político y social pues los dientes del dragón “engendrarán” la *polis* tebana o, mejor dicho, su clase militar (*vid.* Vian, 1963, esp. caps. IV y VII). Y, como se recordará, será la victoria sobre Pitón la que permitirá a Apolo el establecimiento de su templo y de su oráculo en Delfos (Fontenrose, 1959).

Aun en calidad de hipótesis, pues, sugiero la posibilidad de considerar la doble escena del vaso de Los Villares



**Figura 3.** Vaso ibérico de Los Villares (Valencia): Dibujo según Pla.

como representativa de un tercer modelo cosmogónico, conocido, adaptado y/o elaborado por la sociedad ibérica, basado en el efecto fundador o “recreador” del orden social y/o cósmico producido por la victoria de un héroe (quizá local) sobre un específico monstruo (quizá también local); de hecho en el monstruo de Los Villares se advierte, indudablemente, una naturaleza caótica y una esfera de acción en un ámbito subterráneo, acuático, elementos típicos, por otra parte, de tantos otros monstruos míticos que tantas otras sociedades han requerido eliminar o destruir (Grottanelli, 1980, *loc.cit.*; *vid.* el caso, quizá interpretable de forma similar, de la escena de combate del “héroe contra la esfinge” de un vaso de Corral de Saus en Izquierdo, 1995, 93-104 e *id.*, 1996, 253ss.) para fundar la realidad (*vid.* Vian, 1963, 99-101 y Grottanelli, 1980, *loc.cit.*).

## ■ BIBLIOGRAFÍA

- AMÉLINEAU, E. (1910): La cosmogonie de Thales dans la mythologie grecque, *RHR* 62, 1-36.
- ARANEGUI, C., (1997 a): La decoración figurada en la cerámica de Llíria, *Damas y caballeros en la ciudad ibérica* (*id.*, ed.) Madrid, 49-116.
- (1997 b): La sociedad ibérica vista a través de las imágenes sobre cerámica de Llíria, *ibid.*, 161-175.
- ARNAUD, D. (1989-90): en *Annuaire EPHE* (V sect.), París.
- BÉRARD, C. (1974): *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chtoniens*, Neufchâtel.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1955/56): La interpretación de la pátera de Tivisa, *Ampurias*, 17-18, 111-139.
- BONNEAU, D. (1964): *La crue du Nil, divinité égyptienne, à travers mille ans d'histoire* (332 av.J.-C.-641 ap.J.-C.), París.
- BORCA, F. (1995): Fondazione e fango: Romolo, la palude e le radici della cultura romana, *Aufidus* 26, 55-68.
- BOTTÉRO, J. (1985): *Mythes et rites de Babylone*, París.
- BRELICH, A. (1991): *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma (1965).

- CHAPA, T. (1985): *La escultura ibérica zoomorfa*, Madrid.
- DUBOIS, P. (1988): *Sowing the Body. Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, Chicago.
- FERNÁNDEZ, M. (1997): Una imagen mediterránea, *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad* (R. Olmos-T. Tortosa, eds.), Madrid, 187-202.
- FONTENROSE, J. (1959): *Python. A Study of Delphic Myth and its origins*, Berkeley.
- GALINIER, J. (1994): Éloge de la putréfaction. Esquisse amérindienne d'une physique du débordement, *L'Homme* 129, 109-120.
- GERNET, L. (1933): La cité future et le pays des morts, *REG* 46, 293-310.
- GONZÁLEZ, J.-CHAPA, T. (1993): Meterse en la boca del lobo. Una aproximación a la figura del "carnassier" en la religión ibérica, *Complutum* 4, 169-174.
- GROTTANELLI, C. (1979): The Enemy King is a Monster: A Biblical Equation, *SSR* III, 5-36.
- (1980): Cosmogonia e sacrificio. Problemi delle cosmogonie "rituali" nel Rgveda e nel Vicino Oriente Antico, *SSR* IV, 207-235.
- (1988): Uccidere, donare, mangiare, *Sacrificio e società nel mondo antico* (C. Grottanelli-N.F. Parise, eds.), Roma-Bari, 3-53.
- HOÀNG-SON HOÀNG-SY-QVÝ (1969): Le mythe indien de l'Homme cosmique dans son contexte culturel et dans son évolution, *RHR* 175, 133-154.
- IZQUIERDO, M<sup>a</sup> I. (1995): Un vaso inédito con excepcional decoración pintada procedente de la necrópolis ibérica de Corral de Saus (Moixent, València), *Sagvntvm* 29, 93-104.
- (1996): Reminiscencias mediterráneas en cerámica ibérica. El ejemplo del Corral de Saus (Mogente, Valencia), *AEspa* 69, 239-262.
- JIMÉNEZ NAVARRO, E. (1943): Figuras animalistas del Cerro de los Santos, *Ampurias* V, 95-108.
- KAHIL, L.G. (1965): Autour de l'Artémis attique, *AK* 8, 20-32.
- (1977): L'Artémis de Brauron: rites et mystère, *AK* 20, 86-98.
- KUKAHN, E. (1962): Los símbolos de la Gran Diosa en la pintura de los vasos ibéricos levantinos, *Caesaraugusta* 20, 79-85.
- LINCOLN, B. (1975): The Indo-European Myth of Creation, *HR* 15, 121-145.
- (1981): *Emerging from the Chrysalis. Studies in Rituals of Women's Initiation*, Cambridge.
- (1985): Of Meat and Society, Sacrifice and Creation, Butchers and Philosophy, *L'Uomo* IX, 9-29.
- MAGNIEN, V. (1936): Le mariage chez les Grecs anciens. L'initiation nuptiale, *AC* 5, 115-138.
- MANGAS, J. (1992): Las referencias a la imagen ibérica en los autores antiguos, *La sociedad ibérica a través de la imagen* (R. Olmos, ed.), Madrid-Barcelona, 184-189.
- MARÍN CEBALLOS, M.C. (1983): Una nueva interpretación de la pátera de Tivissa, *XVI Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, 709-715.
- (1987): ¿Tanit en España?, *Lvcentvm* VI, 43-79.
- MARTÍNEZ QUIRCE, F. (1996): Imagen protohistórica peninsular y *operandi modus* en la literatura griega y romana, *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura* (R. Olmos-J.A. Santos, eds.) Roma 1993, Madrid, 319-330.
- MOLÉ, M (1963): *Culte, mythe et cosmologie dans l'Iran ancien*, París.
- MOTTE, A. (1973): *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Bruselas.
- OLMOS, R. (1987 a): Iconografía griega, iconografía ibérica: una aproximación metodológica, *REA* 89, 283-296.
- (1987 b): Posibles vasos de encargo en la cerámica ibérica del sureste, *AEA* 60, 21-41.
- (1988-89): Originalidad y estímulos mediterráneos en la cerámica ibérica: el ejemplo de Elche, *Lvcentvm* VII-VIII, 79-102.
- (1989): Míticos pobladores del mar. Tritones, hipocampos y delfines durante la época prerromana y republicana en España", *Lecturas de Historia del Arte* I, 23-62.
- (1992 a): El rostro del Otro. Sobre la imagen de la divinidad frontal en la cerámica de Elche, *AEA* 65, 304-308.
- (1992 b): Iconografía y culto a las aguas de época prerromana y problemas de lectura iconográfica, *ETF (hist.)* V, 103-120.
- coord.(1992 c): *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Madrid-Barcelona.
- (1994): Motivos iniciáticos mediterráneos en la iconografía ibérica. Una relectura de la pátera de Santisteban del Puerto, *Tranquillitas* (M.O. Jentel-G. Deschênes-Wagner, eds.), Quebec, 435-447.
- (1995 a): Usos de la moneda en la Hispania prerromana y problemas de lectura iconográfica, *Anejos AEA* XIV, 41-52.
- (1995 b): La representación humana en la cerámica del sureste: símbolo y narración, *XXIII Congreso Nacional de Arqueología*, Elche, 275-282.
- (1996 a): Metáforas de la eclosión y del cultivo. Imaginarios de la agricultura en época ibérica, *AEA* 69, 3-16.
- ed. (1996 b): *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, Madrid.
- (1996 c): Las incertidumbres de los lenguajes iconográficos: las páteras de plata ibéricas, *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura* (R. Olmos-J.A. Santos, eds.) Roma 1993, Madrid, 91-102.
- OLMOS, R.-SANTOS, J.A.-TORTOSA, T. (1994): Hacia una semiótica del mundo figurativo ibérico del área ilicitana, *VI Coloquio hispano-ruso de Historia*, Madrid, 67-92.
- OLMOS, R.-TORTOSA, T., eds. (1997): *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Madrid.
- PETTAZZONI, R. (1954): Myths of Beginnings and Creation-Myths, *Essays on the History of Religions* (id., ed.), Leiden, 24-36.
- PRADOS, L. (1996\*): Los ritos de paso y su reflejo en la toréutica ibérica, *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura* (R. Olmos-J.A. Santos, eds.) Roma 1993, Madrid, 273-282.
- (1996\*\*): Imagen, religión y sociedad en la toréutica ibérica, *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica* (R. Olmos, ed.), Madrid, 131-143.
- QUESADA, F. (1992): *Arma y símbolo: la falcata ibérica*, Alicante.
- RUDHARDT, J. (1971): *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Berna.
- SANTOS, J.A. (1996): Sociedad ibérica y cultura aristocrática a través de la imagen, *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica* (R. Olmos, ed.), Madrid, 115-130.
- SCHEID, J. (1988): La spartizione sacrificale a Roma, *Sacrificio e società nel mondo antico* (C. Grottanelli-N.F. Parise, eds.), Roma-Bari, 267-292.
- SCHMITT, P. (1977): Athéna Apatouria et la ceinture, *Annales ESC* 32, 1059-1073.
- SEGARRA, D. (1995): *Pietas* y simulación en la ofrenda privada romana, *ETF (hist.)* 8, 127-158.
- (1997): La alteridad ritualizada en la ofrenda, *Habis* 28, 275-298.
- (en prensa): La elocuencia de los aromas, *Estética y Religión*, Actas II Simposio Internacional de Ciencias de las Religiones, Barcelona 1996.

- OURY, G. (1944): La vie de l'au-delà. Prairies et gouffres, *REA* 46, 169-178.
- TORTOSA, T. (1996 a): Las primeras representaciones figuradas sobre cerámica en la zona murciana, *Formes archaïques et arts ibériques/Formas arcaicas y arte ibérico* (R. Olmos-P. Rouillard, eds.), Madrid, 129-149.
- (1996 b): Los signos vegetales en la cerámica ibérica de la zona levantina, *Iconografía ibérica, iconografía itálica. Propuestas de interpretación y lectura* (R. Olmos-J.A. Santos, eds.), Roma 1993, Madrid, 177-191.
- (1997): La Dama, una imagen ambigua, *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad* (R. Olmos-T. Tortosa, eds.), Madrid, 173-178.
- VIAN, F. (1963): *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*, París.
- WAKEMAN, M.K. (1973): *God's Battle with the Monster. A Study in Biblical Imagery*, Leiden.
- WIDENGREN, G. (1968): Le symbolisme de la ceinture, *Iranica Antiqua* 8, 133-155.