

Manuel Molinos Molinos
Arturo Ruiz Rodríguez
Universidad de Jaén

Teresa Chapa Brunet
Universidad Complutense de Madrid

Juan Pereira Sieso
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Las excavaciones arqueológicas realizadas en 1994 en El Cerro de El Pajarillo (Huelma, Jaén), han puesto al descubierto un monumento de gran importancia para la comprensión del sistema aristocrático ibérico en un momento de pleno desarrollo (primera mitad del siglo IV a.C.). Y ello no sólo por la importancia en sí de los elementos que lo constituyen sino fundamentalmente porque se trata de un conjunto en el que la perfecta contextualización de aquellos, tanto de los arquitectónicos como de los escultóricos, permite establecer su dimensión espacial en diferentes escalas y avanzar en el análisis de las relaciones y del significado simbólico del monumento respecto al territorio aristocrático.

Resum

Les excavacions arqueològiques realitzades el 1994 a El Cerro de El Pajarillo (Huelma, Jaén) han posat al descobert un monument de gran importància per a la comprensió del sistema aristocràtic ibèric en un moment de ple desenvolupament (primera meitat del segle IV a. C.). I això no sols per la importància dels mateixos elements que el constitueixen sinó fonamentalment perquè es tracta d'un conjunt en el qual la contextualització perfecta d'aquests elements, tant dels arquitectònics com dels escultòrics, permet establir-ne la dimensió espacial en diferents escales i avançar en l'anàlisi de les relacions i del significat simbòlic del monument respecte del territori aristocràtic.

Summary

The archaeological excavations carried out in El Cerro de El Pajarillo (Huelma, Jaén) in 1994 unearthed a monument of great importance for our understanding of the Iberian aristocratic system at a moment of full development (first half of the 4th century BC). And not only due to the importance of the elements which go to make it up, but also and fundamentally because this is a site where the perfect contextualisation of these elements, both architectural and sculptural, allows us to determine their spatial dimension in different scales and to advance in our analysis of the relations and symbolic significance of the monument with regard to the aristocratic territory.

EL MONUMENTO: PRIVADO

Presenta escasa altitud respecto al entorno inmediato y reducida visibilidad aunque desde él se controla el paso obligado entre el Alto Guadalquivir y las hoyas granadinas de Guadix - Baza. El pico de Mágina (2.167 metros), al NW del asentamiento, domina el territorio (Fig. 1).

Se trata de un asentamiento en ladera baja, construido a partir de una importante obra de ingeniería consistente en el establecimiento de diferentes niveles de terrazas. Dadas las características que se definen en la construcción, al menos en la zona excavada, así como lo complejo y articulado de los elementos que la constituyen, parece que puede afirmarse que el objetivo de sus constructores fue edificar una obra en la que los aspectos escenográficos

adquirieran un notable protagonismo. La secuencia estratigráfica define con precisión para todo el conjunto un escaso intervalo temporal que se inicia en los momentos iniciales del s.IV a.C. y que no avanza mucho más allá de la mitad del mismo siglo.

La extensa área excavada permite señalar que lo que define el sitio no es sino una enorme pared con un trazado cuidado y homogéneo, con un ancho medio y prácticamente constante de ocho metros, con una alineación N-S. El sector más complejo, central respecto al monumento, es el representado en los cortes A-B y G-E, en el primer grupo de ellos por la definición de un complejo sistema de acceso desde el exterior, que constituye la parte más cuidada del conjunto, con un interior donde las actividades documentadas son extremadamente reducidas. El segundo grupo de

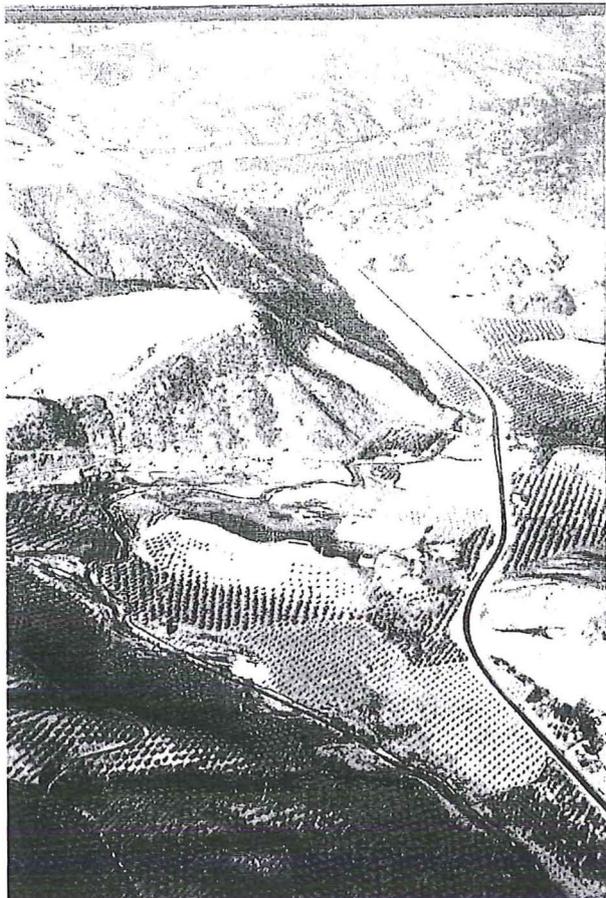


Figura 1. Vista aérea del corredor montañoso del Valle del Río Jandulilla en cuya cabecera se localiza el asentamiento de El Pajarillo.

cortes ha puesto al descubierto todo un complejo sistema, embutido en el paramento principal, donde se documenta una torre central, eje del conjunto monumental, y tres espacios de idénticas dimensiones y estructura. Estos tres espacios se comunican entre sí al tener todos ellos un paramento trasero común, y con el interior del asentamiento por medio de una escalera, abierta en el primero de los espacios. Salvada esta escalera se accede a un interior en el que se documenta en un espacio abierto, sin compartimentaciones que impliquen estructuras de hábitat, el Corte J.

En todo el conjunto de estructuras, destaca un elemento que se convierte en un punto de referencia obligado para este asentamiento y en el que se encuentran las principales claves para su interpretación. Los suelos de ocupación situados delante de la torre central presentan un acabado mucho más elaborado que los del interior y son el centro de una serie de actividades. Este dato queda demostrado a partir de los análisis químicos que confirman un importante nivel de actividad que contrasta con lo que sucede en los otros sectores excavados. Efectivamente, los mayores niveles de actividad (presencia de fósforo y materia orgánica) se localizan en relación con los hogares situados delante del *podium* y sólo aquí. El hecho cobra mayor interés si se observa que, precisamente donde se ubicó el elemento central del grupo escultórico, es donde estos valores alcanzan su máxima entidad y no sólo en un

determinado momento sino que el hecho se repite en las dos subfases estratigráficas documentadas y de manera idéntica. La ubicación de estos suelos, fuera del asentamiento, puede ponerse por otra parte en relación, al menos aparentemente con el río Jandulilla, cuyo vado sería obligado para aquellos que desde las hoyas granadinas utilizaran el paso encontrándose, necesariamente, con un enorme decorado dominando el pequeño valle que se abre en este punto. La espectacular escenografía descrita quedaría completada con el excepcional grupo escultórico que coronaría la estructura (Fig. 2).

Pero junto al monumento, otros elementos con él relacionados han sido analizados en el curso de los trabajos de prospección superficial desarrollados en el entorno del monumento y en todo el valle del río Jandulilla. En el caso del asentamiento se ha podido localizar, a partir de la utilización de técnicas de análisis de micro prospección, un presumible núcleo de hábitat y los restos de una pequeña necrópolis de incineración. Ambos deben ponerse en relación con la existencia de una pequeña población, apenas varias casas, sin fortificar y en la ladera opuesta del monumento, vinculada a actividades relacionadas con el propio monumento.

En la prospección del territorio ampliado se ha constatado, para la fase indicada, la existencia, en todo el valle, de dos únicos centros de hábitat, dos *oppida*, ambos muy alejados de El Pajarillo: La Loma del Perro y Úbeda la Vieja.

LA TEMÁTICA DEL GRUPO ESCULTÓRICO

Entre las esculturas merece la pena destacar en primer lugar la presencia de dos parejas de animales que, quizás sin participar activamente en la escena representada y posiblemente sirviéndole de marco escenográfico, ayudan a explicarla. Se trata de dos leones y dos grifos, conservándose mejor el cuerpo de los primeros, mientras que son las cabezas los fragmentos mejor conservados en el segundo caso. Las esculturas de leones son piezas complementarias, que por sus características y situación estratigráfica se interpretan como elementos que flanquearían ambos lados de la escalera de acceso al interior del monumento. La talla incompleta y la superficie voluntariamente rugosa de uno de los lados de cada figura, parece reafirmar esta propuesta (Fig. 3).

Siguen estas piezas los modelos de felino característicos del mundo ibérico, si bien con algunos rasgos propios. Aunque faltan ambas cabezas, éstas debían mantener la frontalidad que tan a menudo está presente en la estatuaría ibérica. Por el contrario el cuerpo, que en el s. V a.C. suele ser liviano, esquemático y de extremidades finas, pasa a tener aquí un mayor volumen, apreciándose un claro estudio de los músculos y de la invisible estructura ósea. La pesadez del cuerpo, sin indicios de movimiento, revela que los felinos no están implicados en la escena principal. Sin embargo, su presencia dota al conjunto y al propio edificio de un carácter especial, relacionado con los más altos valores jerárquicos (Chapa, 1986: 139-141).

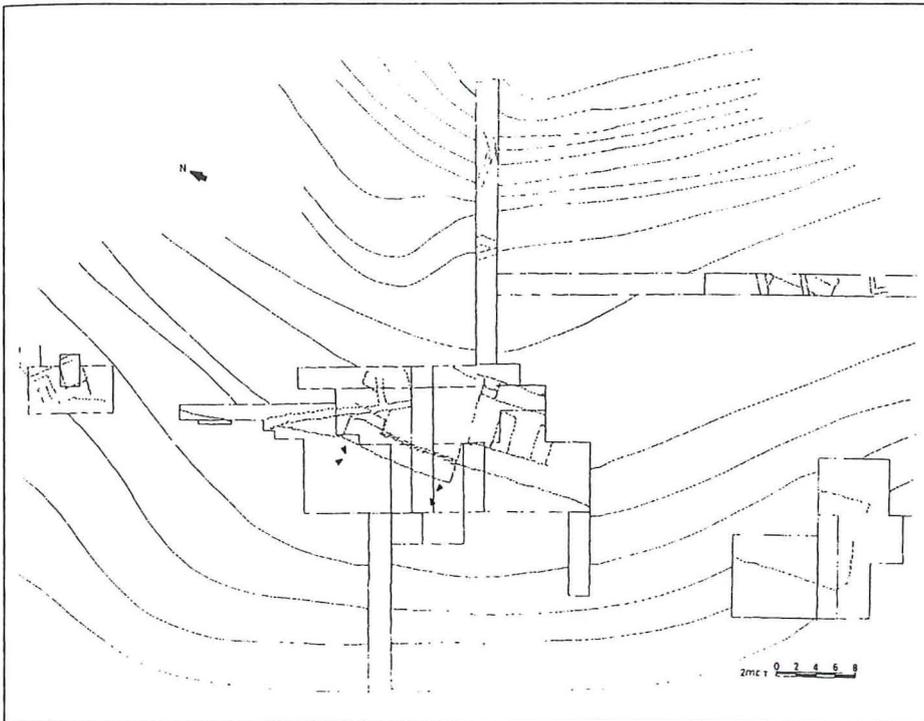


Figura 2. Planta general de las estructuras excavadas en la campaña de 1994. Se ha señalado el área donde se distribuyen los restos escultóricos.

Por su parte, los dos ejemplares de grifo hallados en El Pajarillo son también fragmentarios, pero permiten adivinar una clara homogeneidad técnica con el resto del grupo escultórico. Su tipología responde a los grifos con pico de rapaz y cuerpo de felino, como lo indica la boca sin dientes y el arranque de las patas delanteras. Carecen las figuras de los rizos propios de los ejemplares antiguos, y sin embargo se resalta fuertemente una cresta longitudinal, a modo de crinera. Es la fórmula que se impone en las representaciones desde inicios del s. IV a.C., y que se separa de modelos anteriores también llevados a la escultura monumental, como los grifos de Redován en Alicante (García Bellido, 1943), Monteagudo en Murcia (Muñoz, 1981/2), o Porcuna en Jaén (González Navarrete, 1987: 139-147; Negueruela, 1990: 255-7), en los que uno de los elementos más característicos son los rizos que surcan el cuello. Sin embargo, ya en el s. V a.C., en el propio



Figura 3. Uno de los dos ejemplares de león que flanquearían la entrada al monumento.

conjunto de Porcuna, existe un precedente de esta fórmula de representación.

Una de las novedades de los grifos de este yacimiento es el hecho de que se trate de una pareja, lo que hace pensar que éstos, al igual que los leones, pudieron flanquear algún tipo de acceso, o situarse en los márgenes del lugar en el que se representaba la escena. Está claro, en todo caso, que su presencia nos remite a un mundo fantástico, situado en el más allá, que proclama el carácter excepcional de la acción representada y el carácter heroico del protagonista. Hay una vinculación aquí de nuevo con el mundo funerario, en el que habitan estos monstruos, y que probablemente dota a la representación de un carácter mítico y atemporal.

No desentona en este ambiente la gran cabeza y el posible cuerpo de carnívoro que, tanto por su tamaño como por su morfología, hemos atribuido a un lobo (Fig. 4).

La iconografía monumental del lobo es escasa, y en general se difunde más a partir del s. IV a.C. Este animal, como fiera devoradora de ganados domésticos aparece ya, sin embargo, en Porcuna, si aceptamos la atribución al lobo del carnicero que devora a un cordero realizada por Negueruela (1990: 258). Más tardía es la escultura del Cerro de los Molinillos en Córdoba, con la que sin embargo coincide algo más en la postura (Blanco, 1960; Chapa, 1980: 533-7). Sobre la figura del lobo en la iconografía y la religión ibérica no vamos a extendernos, puesto que sería repetir lo ya publicado (González Alcalde y Chapa, 1993; Almagro Gorbea y Alvarez Sanchis, 1993), señalándose además los fuertes paralelismos en la valoración de este animal, tanto en el Mediterráneo (Blanco, 1993) como en el entorno europeo (McCone, 1987).

Existen otras figuras en El Pajarillo que pueden considerarse también como carnívoros, pero que tienen un tamaño claramente inferior al del lobo. Podrían interpretarse, por tanto, como perros o como lobeznos. De ambas

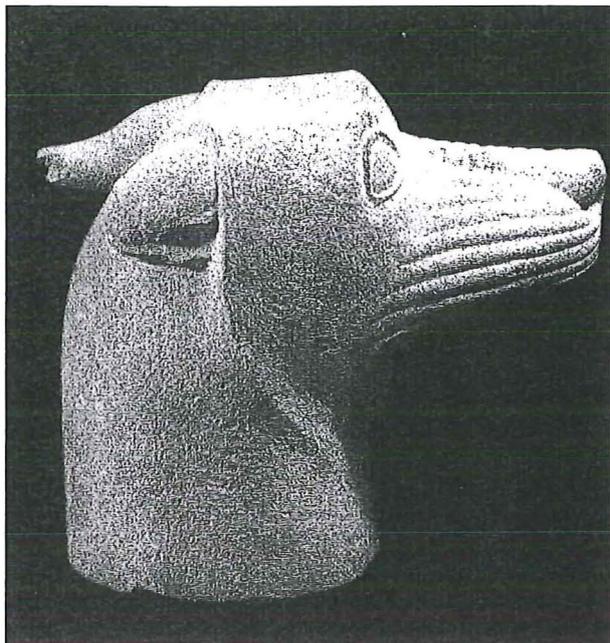


Figura 4. Cabeza de lobo.

cosas hay también muestras en la estatuaria, como se aprecia en Porcuna (González Navarrete, 1987: 127; Blanco, 1988: II, 17-8); Negueruela, 1990: 260) o en el ya citado Cerro de los Molinillos, donde una cría es amamantada por la loba.

En este mismo grupo, y junto a la cabeza del lobo, apareció una de las dos esculturas humanas de El Pajarillo. Se trata de un varón desnudo, con el sexo claramente indicado, que por sus propias características y por su tamaño relativo hay que identificar como un niño o un joven. El desnudo humano no es un tema raro en la iconografía ibérica, como se puede apreciar a través de los bronce votivos depositados en los santuarios. Sin embargo, es más excepcional en la estatuaria en piedra, donde surge ya en Pozo Moro, con la conocida escena sexual que ocupa uno de los relieves de esquina del monumento funerario (Almagro Gorbea, 1983: 204), donde el personaje accede a un amor considerado como divino (Olmos 1996: 111-2).

La segunda figura humana parece ser la que domina toda la escena. Es un personaje masculino vestido con túnica corta y cubierto por un manto que se recoge sobre la mano izquierda para protegerla (Fig. 5). Con la derecha ha echado mano a la falcata que lleva en el cinto y se dispone a sacarla para afrontar un peligro. Varios son los rasgos que convierten en excepcional esta pieza, todos los cuales remiten a la concepción expresiva que el artista ha querido plasmar en esta representación. Desde luego, la vestimenta del personaje es típicamente ibérica, pero se realiza un estudio muy cuidadoso de los pliegues y de su diferente respuesta sobre telas de categoría diversa. El único adorno lo configuran las cintas que cruzan sobre su pecho, y que identifican a los personajes de prestigio. La presencia de la falcata no es habitual en la escultura ibérica en piedra, aunque lo es algo más entre los exvotos de bronce y en la cerámica de Lliria. Pueden citarse los casos

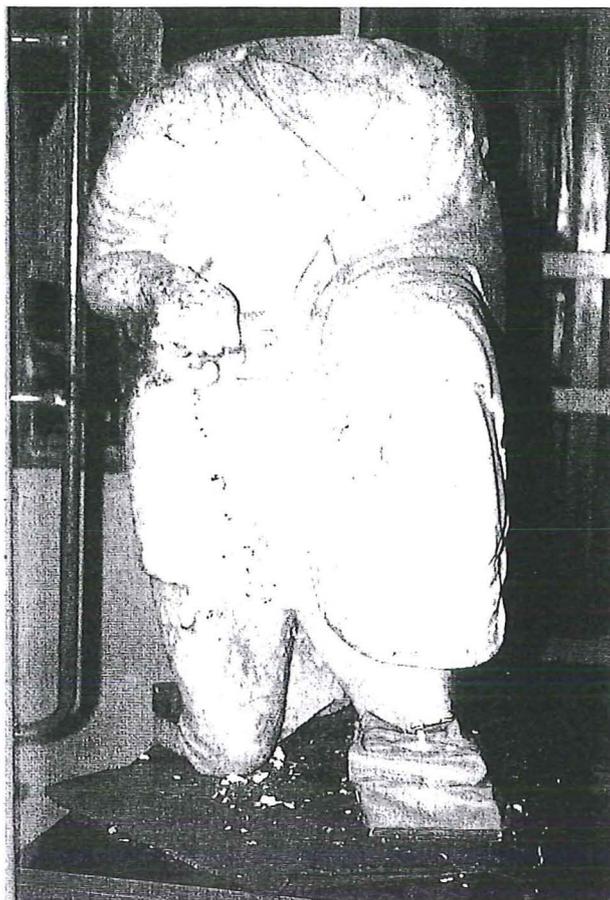


Figura 5. Guerrero.

de los guerreros de Porcuna, Elche o de Osuna (Ruano, 1987: 417-421), pero siempre parece tratarse de combates entre personas, que implican la presencia de atuendos militares completos. En el caso que nos ocupa, por el contrario, la propia vestimenta del personaje principal parece indicarnos que su lucha es contra una fiera y no contra un guerrero, por lo que se prepara con aquellos elementos que resultan imprescindibles.

El estudio anatómico realizado por el escultor es manifiesto. La muñeca se dobla ligeramente para adaptarse a la orientación de la falcata y que ésta no se atasque en la vaina. Esto provoca la tensión de ciertos músculos del brazo, perfectamente captada. Las piernas se separan, adelantándose la izquierda para emplearla como pivote en el movimiento y apoyo del peso del cuerpo. Las piernas van protegidas por grebas, lo que es un indicio de que el enfrentamiento era previsible. Esta postura se remite a los modelos que el arte mediterráneo reserva a los que combaten contra los opresores. Es la actitud que adoptan héroes como Hércules o Teseo cuando luchan contra diversos monstruos (Scheffold, 1992) y que en escultura se inició con los Tiranocidas de Critios y Nesiotes en el primer cuarto del s. V a.C., repitiéndose después como un modelo estandarizado (Bérard, 1983: 28). Los héroes aquí suelen ir desnudos, protegidos sólo por el manto sobre el brazo izquierdo. El personaje ibérico, sin embargo, viste los atuendos normales, si bien hay una alusión a la desnudez en el hecho de que bajo la túnica se aprecien los genitales.

LA INTERPRETACIÓN DE LA ESCENA

A partir del siglo V a. C. se produjo un cambio significativo en la ideología de la aristocracia ibérica. Si hasta entonces la aristocracia había aspirado a conseguir imponer una monarquía de tipo orientalizante, con el nuevo siglo derivó en sus aspiraciones hacia modelos políticos heroicos, al modo en que se conocían, por esas mismas fechas, en otras regiones del Mediterráneo.

Uno de los más claros indicadores de este cambio se sigue a través de las representaciones de imágenes recogidas en los conjuntos escultóricos de Porcuna. El imaginario de los diferentes grupos escultóricos no deja lugar a dudas tanto por la sustitución de la estética orientalizante, como por la temática seleccionada. Por citar un solo caso: la escena de la grifomaquia representa a un personaje masculino que, sin armas, introduce una mano en la boca del animal, en una lucha sin duda cargada de sufrimiento; el animal por su parte rodea con su cuerpo al héroe hasta conformar una escena en la que ambos constituyen una unidad formal. Muy diferente es esta escena a la que se representaba en el otro extremo del Valle del Guadalquivir, en las placas tartesias de Bencarrón, donde los animales se sometían a una divinidad con forma humana, en cambio en la grifomaquia de Porcuna el ser fantástico se enfrentaba a un ser humano que aspiraba a ser el mejor de los mortales: un héroe.

También en Porcuna Negueruela (1990) ha interpretado en otra de las escenas la imagen de una leontomaquia. Esta vez el personaje, lamentablemente destruido, lucha con el animal asfixiándolo con su brazo desde atrás. De nuevo, como en la grifomaquia, el personaje se enfrenta sin armas y demuestra un gran esfuerzo en su lucha contra el animal.

No es casual que la doble lucha con león y con grifo sea común en las dos etapas que se abren a un lado y otro del siglo V a. C.; sin duda se trata de un mito que fue transferido culturalmente de generación en generación. Sin embargo la forma de narrar el mito cambia sus códigos en paralelo con otros cambios producidos en la zona como la consolidación del *oppidum* como única forma de ocupación del espacio habitado. Sin duda estos hechos tenían relación entre sí. Por el contrario en el Cerro del Pajarillo la lucha es contra un cánido, un hecho novedoso en la escultura que representa el mito íbero.

Pero no adelantaremos el proceso de análisis. Las imágenes de Porcuna como las del Cerro del Pajarillo de Huelma con héroes, animales y monstruos en lucha, tienen referencias significativas en el largo ciclo heracleo. El primer trabajo de Herakles fué precisamente la lucha del héroe con el león de Nemea, al que sólo pudo vencer con la fuerza de sus manos y la renuncia a las armas. En cuanto a los enfrentamientos con cánidos, éstos están presentes en los últimos trabajos del héroe tebano: Orthos en el robo del ganado de Gerión en el décimo trabajo y Cerberos en el duodécimo, cuando visita los infiernos. Utilizar aquí la figura de Herakles como referencia no supone por nuestra parte proponer que el héroe ibérico de Porcuna - Huelma sea, en primer lugar, el mismo personaje y además que sea

Herakles. En todo caso implica que la lectura que se ha de hacer de los mitos ibéricos no es ajena al proceso que se producía en general en la *koiné* mediterránea. De ahí el interés que tienen para la reconstrucción del pensamiento ibérico aquellos estudios que persigan objetivizar la estructura del pensamiento heroico mediterráneo.

TIPOLOGÍA DE LAS ZOOMAQUIAS MEDITERRÁNEAS

En los enfrentamientos con animales el ciclo heroico propone tres tipos de luchas:

1.- Las que se realizan contra animales salvajes o monstruos y que tienen por objeto obtener la fuerza del animal con la muerte de éste. La lucha con el león suele ser la más frecuente y es de hecho la primera en los trabajos de Herakles. Consecuencia de este grupo de luchas es que los héroes se enfrentan a ellos sin armas o con las menos posibles y pretenden el contacto directo con el animal tanto durante la lucha, como después. Herakles se tocará desde entonces con la piel del león. Pero hay algo más: no se trata de que los héroes sean como leones, es que tras su victoria los héroes son leones, porque este animal es el arquetipo del héroe (Schnapp-Gourbeillon 1981). El segundo trabajo de Herakles será contra un monstruo (la hydra), otra forma de expresión de este grupo de luchas con animales. Entre los iberos la representación de animales ha sido una constante de amplias posibilidades de análisis (Chapa 1980). La lucha con el león está presente desde época muy temprana, en el cinturón de la Aliseda (Olmos y otros 1992). También antiguas son las imágenes de luchas contra monstruos. En el pensamiento ibérico el grifo es un monstruo del mismo nivel que el león, de ahí su aparición asociado a aquel animal en las placas de Bencarrón (Olmos y otros 1992) y su reiterada aparición bajo otros principios estéticos en la grifomaquia de Porcuna, donde además, junto a la conocida escena, Negueruela cita, como ya se ha señalado, una posible leontomaquia. Ello indica que en el imaginario este tipo de enfrentamientos entre hombres y animales era conocido y era muy frecuente en las representaciones al menos en dos luchas: contra el león y contra el grifo.

2.- El segundo grupo de luchas se asocia a la domesticación, como ocurre con el toro de Creta o los caballos de Diomedes y en ningún caso se mata al animal. También en este grupo habría que incluir una variante de enfrentamientos con animales caso de la cierva de Cerinia o el jabalí de Erimanto, animales salvajes a los que el héroe caza, pero no mata, si bien tampoco domestica. En esta etapa funcional deben de incluirse algunas de las escenas representadas en las pinturas de las cerámicas de Llíria, con las cazas rituales de ciervos y jabalíes, y en la fase antigua la caza de cérvidos en algunas de las placas de Bencarrón. Con todo y aunque no se trata exactamente de acciones de héroes en todos los casos, sino a veces de auténticas divinidades, hay que incluir aquí las escenas que asocian al ser humano como dominador de la naturaleza y que le hacen aparecer entre cérvidos o entre caballos, así se observa en la divinidad femenina, *potnia*

theron, de Porcuna que se acompaña de dos cérvidos (González Navarrete 1987), o en el relieve de Mogón en el que un personaje masculino al modo de un *despotes theron* aparece en una escena en la que domina a dos caballos. No hay que olvidar tampoco aquí que son precisamente los animales de este grupo (jabalíes y cérvidos) los que aparecen en las escenas de sacrificio en la fase antigua, en Pozo Moro (Almagro Gorbea 1983) y en la tardía pátera de Tivissa (Blazquez 1955-56).

3.- El tercer grupo de enfrentamientos entre animales y hombres es el que especialmente nos interesa aquí por la transcendencia que tiene para el estudio objeto de este trabajo. Herakles en las últimas tres acciones se enfrenta a animales guardianes de entre los que destacan los cánidos. Bader (1985) hace especial hincapié en esta especie por su ambigüedad, al ser al mismo tiempo animales domésticos (perros) y salvajes (lobos). La dialéctica animal protector y/o amenazante es lo que dispone que sus valores sobrepasen al animal mismo, lo que no sucedía en los casos anteriores y haga que su doble función contradictoria (guardián de riquezas/ladrón) realce su papel de límite entre dos mundos, el propio y el ajeno, el cielo y el infierno. Lo conocido y lo desconocido. Si el mundo del héroe se ha formado en los dos grupos de luchas anteriores esta nueva situación no pretende forjar ese mundo de nuevo, porque ya está construido, sino que quiere exportarlo más allá de sus límites, y la victoria sobre el lobo le deja el paso libre. Entre los iberos la presencia del perro o del lobo estaba presente en la escultura de Porcuna aunque en su vertiente domesticada, se representaba junto a un cazador de liebres y, en su vertiente salvaje, mordiendo a un cordero; ahora bien en ningún caso aparece en lucha contra un hombre. Sin embargo la iconografía posterior de Llíria y sobre todo de Elche-Archena (Blanco 1993), lo toma con frecuencia y en casos reiterados lo presenta enfrentándose a un joven que toma con una de sus manos la lengua del animal, en tanto con la otra sostiene un arma. Se trata de ritos iniciáticos (González Alcalde, Chapa, 1993) o de un mito (Kurtz 1993). Es un caso bastante próximo en términos iconográficos al que se documenta en El Cerro del Pajarillo de Huelma, aunque en éste los dos enemigos están significativamente separados, lejos del modelo propuesto en la grifomaquia de Porcuna, si bien es verdad que ello no cuestiona la unidad de la narración.

No se trata de demostrar que el mito heroico ibero se construyera al paso del tiempo y que sólo en el siglo IV a. C., coincidiendo con la representación del cerro del Pajarillo, se alcanzara la tercera fase de los enfrentamientos; en realidad las diferentes narraciones del mito heroico debieron estar construidas en su totalidad desde un primer momento, pero el propio proceso histórico fue seleccionando en cada etapa las representaciones más adecuadas al programa de legitimación que conviniera a la nueva sociedad heroico-aristocrática. No pasa desapercibido que fue el siglo V en el momento en que en la Campiña de Jaén se aceptó el modelo polinuclear, caracterizado por la autonomía de cada *oppidum*, cuando tomaron un papel dominante las escenas del primer grupo de enfrentamientos animal-hombre, en tanto en el siglo IV, y en el área oriental de la Campiña, cuando se hicieron las primeras propuestas

de territorios políticos *supra-oppidum*, surgió el interés por mostrar escenas del tercer grupo de enfrentamientos.

LA ESTRUCTURA DE LA ESCENA EN EL TERCER TIPO DE ZOOMAQUIAS

El tercer grupo de enfrentamientos en la lucha heroica contra animales ofrece también variantes muy distintas. En Herakles, las acciones desde el trabajo octavo van dirigidas a una ampliación del territorio del héroe, pero no son nunca efecto de una reacción agresora exterior. En cambio sí existen otras situaciones en las que el héroe justifica su intervención por razones de defensa. Este es el caso de Teseo, que en su ataque al Minotauro atraviesa el límite de su mundo, por la presión que ejerce el monstruo cretense sobre su ciudad, Atenas, al obligar a entregar anualmente una serie de jóvenes para el sacrificio. Es un vencedor de lo salvaje (Calame 1990). Una situación también semejante se advierte en la descripción que hace Pausanias del mito de Temesa (VI, 6, 11). Aquí el tema como en la lucha de Teseo, consiste en librar la ciudad de Temesa de la obligación que le impone un *demon* con piel de lobo de recibir anualmente el sacrificio de una virgen. Es interesante recordar que el mito del héroe de Temesa tiene una segunda versión (Estrabón VI, 1, 5.) que identifica al *demon* con Polites, un compañero de Odiseo al que asesinaron los indígenas. Seguramente para calmar el espíritu del *oikistes* un oráculo obligó a Temesa a realizar el sacrificio citado. Parece que fue el púgil Eutimos de Locris, un atleta hijo de un río, quien mató al *demon* y liberó la ciudad de tal tributo (Sanctis 1966; Domínguez Monedero 1992).

Al contrario que en el primer grupo de trabajos, en los que se valoraba que el héroe realizara la acción en solitario, en este tercer grupo los personajes están en torno al personaje tanto para facilitarle la labor como para colaborar con su antagonista si son sus enemigos. En la escena de la Hydra de la necrópolis de Poledrara en Vulci, sobre la lucha de Teseo y el Minotauro (Menichetti 1994) están presentes en el friso de la escena: Teseo y el Minotauro, Ariadna que ayuda a Teseo entregándole el hilo que le saca del laberinto, dos centauros, tres personajes de los que dos son mujeres y uno puede corresponder a un hombre, dos bigas afrontadas, conducidas por sendos aurigas y separadas por una nueva mujer, un cánido y un pájaro. En la escena están del lado de Teseo no sólo Ariadna-Afrodita, sino los centauros, símbolos del aprendizaje de la iniciación. No hay que olvidar aquí la presencia de un perro sentado sobre sus patas traseras, identificado con Cerberos, y que bien podría ser la representación del límite de los dos mundos que se enfrentan. Algo distinta es la versión de la escena representada en el bronce de Chiusi del museo de Florencia (Menichetti 1994) pues en ella están presentes Teseo y el Minotauro y también un pájaro, un león y un individuo masculino, supuestamente uno de los jóvenes atenienses que acompañaban a Teseo y al que aprisiona el Minotauro bajo su brazo. De nuevo aparece, y bien claro, el animal protector, esta vez un león, pero en cambio no se muestra la divinidad a no ser que ésta se identifique en el pájaro. Conviene

recordar que en Temesa los personajes que recogiera Pausanias son el joven Sibaris, el héroe, un *demon* envuelto en la piel de lobo, Hera, Temesa, la fuente Lyka y el río Kalabros (*Sanctis* 1966) es decir vuelven a estar presentes el lobo y una divinidad protectora..

Esta situación de relación divinidad protectora femenina-héroe explica ahora el papel de los últimos trabajos de Herakles, los verdaderamente expansivos y en los que la acción del guerrero es sobre todo la del jefe de *oikos*; se trata, gracias a la aceptación de un don ofrecido por la divinidad femenina, de la legitimación del nuevo modelo de sociedad aristocrática, es el último salto en su carrera heroica: la *hieros gamia*. Lo sorprendente del caso es que esta lectura no se hace tan nítida en Herakles como en el resto de los héroes, quizás porque a diferencia de aquellos el héroe tebano encarna todavía una forma arcaica de la formulación del héroe en oposición al héroe de las "armas de bronce" que fue Aquiles, o en el alejamiento y por ende el papel secundario, que sus acciones muestran respecto a la legitimación del linaje, tal y como apunta Menichetti (1994).

Otra distinción que también contribuye a diferenciar el primer grupo de luchas del tercero, se advierte en el uso de las armas en estas acciones. Orthos y el pastor del ganado de Gerión murieron a golpes de clava, del mismo modo que por flechas lo hicieron Ladon, la serpiente del Jardín de las Hespérides y el mismo Gerión. Al Minotauro, aunque Ariadna recomendó a Teseo que lo matara con sus manos, éste lo hizo con la espada o la clava según las versiones. Perseo mató a la Medusa con un golpe de hoz y ayudado por un escudo regalado por Atenea. A diferencia de los trabajos del primer grupo aquí la labor de ayuda de los protectores divinos, humanos o de las armas es una constante. En cambio en el primer grupo de luchas lo que se valora es la ausencia de ayuda, la acción en solitario, baste recordar que en el trabajo contra la Hydra, Euristeo no reconoció la labor heroica de Herakles, por haber recibido éste ayuda de Tolao.

LA INTERPRETACION DE LA ESCENA

La zoomaquia representada en El Cerro del Pajarillo corresponde a una acción heroica del tercer tipo tal y como se documenta en los últimos trabajos de Herakles, en la acción de Teseo en Creta o en el héroe de Temesa. La acción captada corresponde a un momento de una narración: justo al instante en que el héroe inicia el enfrentamiento con un lobo.

1.- El héroe se muestra armado sólo con falcata, lo que reivindica el carácter ibero de la historia narrada y emplea en su defensa el mismo manto que le viste a modo de escudo. El modo de lucha es la tradicional contra el lobo. Grande del Brío (1984) recoge de Blanco Belmonte una descripción de 1911 sobre este caso. "Juan Bravo cazaba lobeznos, arrancándolos del interior del cubil... Cuando volvía la loba y no veía a su cría, guiada por el olfato, iba tras el cazador que había de defenderse haciendo lumbre, y cuando el peligro era mayor, amparando la espalda en una peña, se envolvía el capotillo al brazo izquierdo, armaba la diestra con un cuchillo, y aguardaba la acometida, presentando el capotillo y apuñalando a la loba..."

2.- El lobo se dispone a recibir al héroe. El escultor ha querido mostrar ciertos signos de tensión que se dejan notar en su cabeza erguida, en las fauces abiertas y en la oreja dispuesta horizontalmente. Su posición sin embargo, postrado sobre sus patas traseras, sin duda indica que es él quien está en su espacio controlado y en cambio el que lo invade es el héroe, hecho que se confirma en la característica pierna izquierda que avanza hacia el animal.

3.- La escena, como corresponde al tercer tipo de zoomaquias, presenta una complejidad mayor a las otras por el aumento del número de personajes. El joven desnudo podría responder al motivo que conduce al héroe a ese lugar. Recostado en el suelo el muchacho podría haber observado cómo con la acción del héroe era salvado de una muerte segura, como la joven de Temesa o los jóvenes atenienses en Creta.

4.- La existencia de otros cánidos o carnívoros, lamentablemente no conservados completos, puede ser indicadora, o bien de que son perros domesticados que acompañan al héroe, o son lobeznos que habitan en la guarida de la fiera y apoyan a ésta en su defensa. Del primer caso ya se conservaba alguna escena en Porcuna, con el cazador que porta la liebre, del segundo podría responder un prototipo mediterráneo frecuente en este tercer grupo, cual es el antagonista con tres cabezas reconocido tanto en Gerión como en el propio Cerberos. Cabe la posibilidad de que aquí el triple enemigo también estuviera presente.

5.- Las parejas de grifos y leones ratifican el valor y el carácter sobrenatural y heroico de la acción desempeñada. Como los centauros en la Hydra de Poledrara o el león en el bronce de Chiusi, muestran la fuerza del héroe, puesto que son el héroe mismo y recuerda el cumplimiento de la iniciación realizada por el triunfo de éste sobre ellos. La disposición de los dos leones al comienzo de la escalera y de los grifos en una posición más próxima al héroe avalan esta lectura.

6.- De toda esta diversidad de personajes se hace notar la ausencia de la mujer o de la divinidad protectora. Por el contrario aparecen elementos que apuntan a la existencia de un toro. De la primera cuestión no se observa ningún elemento en el inventario que apunte su presencia. En todo caso una detenida lectura de otras imágenes ibéricas del sudeste y siempre con los cuidados a que obliga el tiempo y el espacio diferente en que se desarrollan éstas, nos permite observar la presencia de estos personajes aunque de forma abstracta, en la roseta que se dispone entre el lobo y el joven luchador representados en la cerámica de Elche-Archena. Del segundo personaje, el toro, por su valor de fertilidad, su constante presencia entre las imágenes ibéricas de éste y de momentos anteriores, su vinculación a símbolos de la divinidad como la flor de loto en la frente (toro de Porcuna) (Blanco 1960) y sobre todo por la ausencia de la divinidad femenina, si existió, quedará siempre abierta la posibilidad de que realmente sea el símbolo de la divinidad.

7.- Por último cabe citar un personaje no inventariado pero que está muy presente en todas las escenas del tercer grupo de zoomaquias: el agua (Olmos 1992). El río Kalabros aparece en el mito de Temesa, el mar en el acceso al

laberinto cretense que deberá atravesar Teseo, los bueyes de Gerión se encontraban en la isla Eritrea, Caronte condujo a Herakles por la laguna Estigia en los momentos anteriores al encuentro de Cerbero. El agua está también en la escena ibera del Pajarillo en la laguna-fuente del río Jandulilla que lamía los cimientos del monumento. Es posible que el roleo tendido bajo el lobo en la escena reiterada de la lucha del joven contra el lobo, sea la constatación de esa presencia acuática en el mito ibérico, pero sobre todo interesa destacar esa idea de fuente de punto de partida del agua que el lobo debía guardar, por la vinculación que el caso tiene con los mitos agrícolas de la fecundidad. El *demon* de Temesa que se vestía de lobo se asociaba según Pausanias a la fuente Lyka. En el alto valle del Guadalquivir el santuario ibérico de Castellar, de características diferentes al que aquí estudiamos por la ausencia de esculturas y algo más tardío (Nicolini y otros 1987), también asociaba cueva y fuente de agua al topónimo de “Cueva de la Lobera” (Figs. 116 a 119).

ALGUNAS CONCLUSIONES:

Del contenido global de este trabajo podemos establecer algunas conclusiones a modo de hipótesis:

1.- El Pajarillo es un monumento de carácter excepcional tanto desde el punto de vista arqueológico como por su significado en el marco del poblamiento ibérico en la Alta Andalucía y en general de toda el área ibérica. Desvinculado en el espacio físico (que no en el territorio) de cualquier asentamiento de importancia, a excepción de un pequeño núcleo de hábitat sin duda relacionado con la propia protección y cuidado del monumento en sí y de las actividades en él desarrolladas, la pequeña comunidad que en él habita explotó el territorio circundante, con un carácter limitado. Sin embargo tuvo un papel importante en relación con el tránsito de productos, por el paso entre las altiplanicies granadinas hasta Úbeda la Vieja a través del río Jandulilla. Hay que tener en cuenta que el desarrollo cronológico del yacimiento ibérico coincidió con el periodo en que este comercio fue particularmente intenso y el hecho de que se hayan definido actividades de sacrificio vinculadas al monumento podría relacionarse con *rituales de paso*: el sacrificio, la ofrenda o el don, como reconocimiento del poder de aquel que permite el paso. En cualquier caso el objetivo perseguido por sus constructores fue marcar un territorio, un espacio físico desde el que una comunidad, evidentemente no homogénea en su articulación interna, respondía al exterior como un todo uniforme, como correspondía a una situación aristocrático/clientelar.

2.- El monumento es en definitiva la representación, y también la legitimización, del poder aristocrático que controla un territorio ampliado que excede con mucho el hinterland directo de un *oppidum*. La ausencia de poblamiento estable en un amplio espacio indica que lo que se pretende con la ubicación del monumento en este punto era señalar los límites del espacio controlado, y ello se hizo en el sitio más adecuado: en la entrada misma del valle, allí donde el paso era más angosto y por donde necesariamente era obligado circular. El control del paso permitiría reclamar a los transeúntes los derechos de acceso y de

reconocimiento del poder de quien controlaba el territorio. Si no había poblamiento estable consolidado era porque todavía no se había hecho necesaria la colonización económica, en el sentido agrícola de estas tierras y por lo tanto el hábitat estable se circunscribía aún al llano y a las zonas donde las pendientes no constituían un obstáculo importante. Sin descartar que en futuras investigaciones de prospección puedan detectarse otros núcleos de hábitat, lo cierto es que muy difícilmente, dadas las características de la prospección de superficie, serán de tipo *oppidum*. El poblamiento de este tipo se reduce en el valle del Jandulilla a Úbeda la Vieja y a la Loma del Perro, este último coincidente en su fundación con la del propio monumento y posiblemente eje de la colonización del valle.

3.- Paso, entrada y monumento son por lo tanto elementos directamente relacionados en el diseño de los constructores del Pajarillo. A ello hay que añadir otro elemento: el propio río, que se dibuja como el eje del territorio controlado. Resulta sorprendente que sea justo donde el río comienza como tal, donde se ubique este singular monumento. Las inundaciones del espacio inmediato debieron expresar toda una simbología respecto al nacimiento del río. El territorio definido por los límites del valle del Jandulilla no había sido ocupado en fechas inmediatamente anteriores a los inicios del s. IV a. de NE. La ocupación del valle, con la fundación de La Loma del Perro y del mismo Pajarillo, fue un fenómeno simultáneo cuyo objetivo fue la colonización de una silva, de una zona no antropizada o al menos de la que no se tenía memoria histórica reciente.

4.- La propia simbología del grupo escultórico que coronaba el monumento, como ya se ha indicado, debe ponerse en relación con la colonización. La idea de controlar lo desconocido, lo misterioso, de dominar la naturaleza no controlada, realza el papel social de la dirección sociopolítica de la colonización. ¿Quién o quiénes dirigieron este proceso?. Sin duda el grupo aristocrático dominante y ello es así porque la definición del territorio afecta a todo el valle y no a un determinado núcleo del mismo; evidentemente se está queriendo transmitir la idea de la unidad espacial y política del valle. En el estado actual de la investigación, parece que no cabe otro candidato que Úbeda la Vieja, dada su situación en la desembocadura misma del Jandulilla, controlando las dos orillas del Guadalquivir en este punto, así como su envergadura y su papel histórico en época romana. Los datos disponibles respecto a su cronología la convierten en el asentamiento más antiguo del entorno del valle, y el único en el que se ha expresado todo el proceso de formación del iberismo. La colonización, su diseño y dirección, la delimitación del territorio y la construcción por tanto del gran monumento del Pajarillo, debió ser una obra del componente aristocrático que ordenaba la sociedad ibérica de Úbeda la Vieja. Los nuevos, o antiguos, aristócratas que sin duda constituyeron la cúspide social de asentamientos como La Loma del Perro, debieron conceptualizarse como clientes de aquel, aunque segregados del *oppidum* principal.

5.- La comprensión de las esculturas antes descritas parte de dos premisas: una de ellas, la consideración de que las piezas no son una yuxtaposición de figuras aisla-

das, sino que forman un conjunto coherente en su significado; la segunda es que, teniendo en cuenta la evidencia arqueológica, el edificio en el que se localizaban debe entenderse como una construcción de tipo religioso.

6.- El Pajarillo tuvo una existencia muy efímera, apenas cincuenta años, y su final se produce de forma fulminante, independientemente de que a las causas naturales constatadas en la excavación, puedan unirse otras de carácter socio-político.

Cuando por efectos naturales el monumento fue destruido, no se produjo un abandono del sitio y durante un tiempo continúa habiendo población en el entorno del mismo, pero la impresión que produce el análisis arqueológico es que se trata de algo residual que languidece poco a poco entre las ruinas del gran edificio. Los últimos momentos del asentamiento, en lo que a la etapa que aquí nos interesa hace referencia, evidencian una situación no sólo de empobrecimiento, sino también de ruina absoluta. Los que viven en esa última fase en el asentamiento lo hacen entre los muros derruidos de la fase anterior.

El final del monumento ¿debe implicar también el final del modelo político-económico que lo definió?. Aparentemente sí, aunque puedan haber varias alternativas. Es posible que la idea de unidad política tuviera continuidad y que el propio monumento fuera sustituido por otros conceptos diferentes, incluso que no exigieran representación espacial, lo que hoy por hoy se nos escapan. En todo caso ello implicaría cambios en la cúspide jerárquica del territorio o al menos transformaciones en las relaciones entre los diferentes grupos aristocráticos: al fin y al cabo se trata de la destrucción de un símbolo. Pero también es posible que las aristocracias de La Loma del Perro, clientes de Úbeda la Vieja, transcurrido algún tiempo del inicio de la colonización, se hubieran asentado en el nuevo núcleo, y que razones de diversa índole, entre las que cabría destacar en primer lugar el brusco corte en las importaciones de cerámicas áticas a partir de la mitad del s. IV a. C., que sin duda constituían un elemento de cohesión debido al control aristocrático sobre su redistribución, diluyeran, modificaran o rompieran los lazos clientelares. Al fin y al cabo la relación aristócratas-clientes se define en lazos de contraprestación lo que explica también lo inestable no tanto del modelo de sociedad, como de su dinámica histórica. Tendríamos así como resultado una situación que surge como proyecto político de ampliación del modelo polinuclear para articular otro diferente, por expansión del primero, y el fracaso del intento, posiblemente por ruptura de las condiciones económicas que lo hicieron viable en los inicios del s. IV a. C.

BIBLIOGRAFÍA

ALMAGRO GORBEA, M. (1983): Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica. *MDAI(M)*, 24:177-392.

ALMAGRO GORBEA, M. Y ÁLVAREZ SANCHÍS, J. (1993): La sauna de Ulaca: saunas y baños iniciáticos en el mundo

- céltico. *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 1:177-237.
- BADER, F. (1985): De la Prehistoire a la idéologie tripartite: Les travaux d'Herakles. *D'Herakles a Poseidon. Mithologie et protohistoire*. De.R.Bloch. París-Ginebra.
- BERARD, C. (1983): Iconographie-iconeologie-Iconologique. *Revue de la Faculté des Lettres*, 4: 5-37.
- BLANCO, A. (1960): *Orientalia II. AEspA XXXIII*: 3-43.
- BLANCO, A. (1988): Las esculturas de Porcuna. I. Estatuas de guerreros; II. Hierofantes y cazadores; III. Animalia. *BRAH CLXXXIV*: 405-445; *CLXXXV*: 1-27 y 206-234.
- BLANCO, A. (1993): El carnassier de Elche. *Homenaje a Alejandro Ramos Forqués*. CAM. Fundación Cultural. Elche. 85-87.
- BLÁZQUEZ, J.M. (1955-56): La interpretación de la pátera de Tivissa. *Ampurias 17-18*. Barcelona.
- CALAME, C. (1990): *Thésee et l'Imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*. Payot. Lausanne.
- CHAPA, T. (1986): *Influjos griegos en la escultura zoomorfa ibérica. Iberia Graeca*. Serie Arqueológica nº2. CSIC. Madrid.
- CHAPA, T. (1980): *La escultura ibérica zoomorfa*. Universidad Complutense de Madrid. 2 vols.
- GARCÍA BELLIDO, A. (1943): *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. CSIC. Madrid.
- GONZÁLEZ NAVARRETE, J. (1987): *Escultura ibérica de Cerrillo Blanco, Porcuna, Jaén*. Diputación Provincial de Jaén. Instituto de Cultura.
- GONZÁLEZ ALCALDE, J. Y CHAPA, Y. (1993): Meterse en la boca del lobo. Una aproximación a la figura del carnassier en la religión ibérica. *Complutum*, 4: 169-174.
- KURTZ, W.S. (1993): Un posible tema heroico ibérico. *Saguntum* 26: 239-245.
- McCONE, K. (1987): Hund, Wolf und Krieger beiden Indogermanen. *Studien zum indogermanischen Wortschatz. Herausgegeben von W.Meid*. Innsbruck. 101-134.
- MENICHETTI, M. (1994): *Archeologia del potere. Re, Immagini e miti a Roma e in Etruria in eta arcaica*. Longanesi. Milán.
- MUÑOZ, A.M. (1981): Esculturas ibéricas de Monteagudo (Murcia). *Pyrenae*. 17-18: 281-286.
- NEGUERUELA, I. (1990): *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén)*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- NICOLINI, G., ZAFRA, N., RUIZ, A. (1987): Informe de la Campaña de excavación de a 1987 en los Altos del Sotillo (Castellar, Jaén). AAA. Junta de Andalucía. Sevilla.
- OLMOS, R. (1992): Iconografía y culto a las aguas de época prerromana en los mundos colonial e ibérico. *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie II. Historia Antigua. V: 103-120.
- OLMOS, R. (1996): *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica a través de la Imagen*. Madrid. 33-167.
- RUANO, E. (1987): *La escultura humana de piedra en el mundo ibérico*. Madrid.
- SANCTIS, G. (1966): *Scritti Minori*. Edizioni di Storia e Letteratura. Roma.
- SCHEFOLD, K. (1992): *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*. Cambridge University Press. Cambridge.
- SCHNAPP-GOURBEILLON, A. (1981): *Lion, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*. Francois Maspero. París.