

MAPA MANUSCRITO DE LA PROVINCIA DE SEVILLA DE FRANCISCO COELLO. DETALLE DEL SECTOR CENTRAL DEL PARTIDO JUDICIAL DE OSUNA

PATRIMONIO

LA ESCULTURA EN PIEDRA DE LA ANTIGUA OSUNA: ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LOS RELIEVES «IBÉRICOS»

Por

TERESA CHAPA BRUNET
Departamento de Prehistoria.
Universidad Complutense de Madrid

1. CARACTERÍSTICAS DEL CONJUNTO

Las esculturas y relieves recuperados durante las históricas excavaciones realizadas en Osuna por A. Engel y P. Paris en 1903, han planteado y siguen planteando retos que ponen a prueba nuestra capacidad de percepción y nuestros conocimientos sobre la plástica ibero-romana¹. La idea inicial de este trabajo era ofrecer una visión general sobre todos los conjuntos ya conocidos, pero finalmente, y salvo alguna excepción, voy a centrarme en el grupo tradicionalmente conocido como «ibérico». Los avances en los estudios iconográficos y, sobre todo, el gran desarrollo que en estos últimos años ha tenido la investigación arqueológica ursaonense², permiten abrir la puerta a una necesaria y

profunda revisión de estas producciones escultóricas. Valgan estas líneas para demostrar hasta qué punto hay todavía mucho que decir acerca de las tendencias conservacionistas e innovadoras que interactuaron en los primeros momentos de la presencia romana en Hispania.

El monumento «ibérico»

He llamado así al conjunto de bloques pétreos adornados con personajes en relieve (fig. 1) que en todos sus aspectos remiten a una iconografía plenamente indígena³. Esto no impide que su cronología sea tardía, como ya pensaba GARCÍA Y BELLIDO (1943 y 1954: 553) y ha demostrado QUESADA (2008) al constatar la presencia en varios de ellos de la espada recta que los romanos denominaron «*Gladius hispaniensis*», en convivencia todavía con la falcata, también representada en este conjunto. Su cronología, teniendo en cuenta estos elementos materiales, ha sido fijada entre mediados del s. III y finales del s. II a.C. (QUESADA 2008: 17), mientras que GARCÍA Y BELLIDO (1943: 90) alargaba las fechas hasta el

¹ Agradezco en primer lugar a J.A. Pachón Romero la invitación a participar en esta revista que, gracias a la calidad de los artículos que incluye y a su accesibilidad en Internet, resulta un medio excelente para la difusión de la historia y la arqueología de Osuna. Además, la reedición, traducción y estudio de la memoria publicada por Engel y Paris en 1906 ha sido una herramienta fundamental para la revalorización de todo el conjunto (PACHÓN *et al.*, 1999). Alicia Rodero, conservadora-jefe del Departamento de Prehistoria del Museo Arqueológico Nacional, me ha proporcionado varias de las imágenes que ilustran este artículo. Por su parte, Lorenzo Cascajosa, director del Museo Arqueológico de Osuna, nos acompañó al yacimiento mostrándonos detalladamente sus características, lo que ha resultado extraordinariamente útil para la elaboración de este trabajo.

² La bibliografía y las actividades arqueológicas en Osuna han aumentado notablemente en los últimos años. Debo agradecer a J. Salas la ayuda brindada para la recopilación bibliográfica y sus comentarios a este trabajo.

³ RUIZ CECILIA (2007: 125) considera que no deben calificarse como «ibéricos», seguramente por su cronología romana. Sin embargo, quienes encargaron el monumento desearon mantener una sorprendente fidelidad a la tradición indígena que no existe en los demás relieves, por lo que creo adecuado mantener esta denominación, independientemente de su cronología tardía.

s. I a.C. Se trata, por lo tanto, de un conjunto realizado en época romana, que sin embargo busca identificarse con una iconografía plenamente ibérica. Este fenómeno «tradicionalista» no es desconocido, y cuenta con buenos ejemplos en diversos santuarios de la misma época, siendo Torreparedones un ejemplo cercano (MORENA LÓPEZ 2011: 242).



I. RELIEVES DEL GRUPO «IBÉRICO» INCLUYENDO SUS DIMENSIONES Y N.º DE INVENTARIO. (MAN: MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE MADRID. DIBUJOS: A. MADRIGAL; AM: MUSÉE DES ANTIQUITÉS NATIONALES DE SAINT GERMAIN-EN-LAYE. DIBUJOS: J. P. ADAM)

El grupo consiste en tres sillares de esquina, adornados respectivamente con dos guerreros, una flautista y un personaje con capa, y dos damas que portan un vaso. Además, deben incluirse en este conjunto otros dos relieves con guerreros a pie y un bloque triangular, a modo de estela o remate, decorado con un jinete. La procedencia de las piezas es doble (SALAS 2002: 81-83). Algunas fueron encontradas por J. Gómez Guisado en el Garrotal de J. Postigo durante las excavaciones que desarrolló por cuenta propia antes de las campañas dirigidas por A. Engel y P. Paris en 1903. Las figuras extraídas entonces fueron adquiridas por Engel en agosto de 1902, como consta en la escritura de venta conservada en el Instituto de Francia de París, que ha sido transcrita y revisada por BELTRÁN y SALAS (2002: 252-254). Con seguridad podemos incluir en esta compra el relieve de esquina de los guerreros con escudo oval y probablemente uno de los que se conservan todavía en la colección del Musée des Antiquités Nationales de Saint Germain-en-Laye (n.º inv. AM 1123)⁴, ya que sus dimensiones y tema coinciden a grandes rasgos con una de las piezas enumeradas en el documento⁵. El segundo lote fue encontrado directamente en las excavaciones «francesas» de 1903. Como consta explícitamente en la información aportada en su memoria (ENGEL y PARIS 1906) y recogida también en *El Paleto de Osuna*, sus trabajos sacaron a la luz los bloques de esquina con la *aulétris* (MAN 38415) y las damas oferentes (MAN 38422), el relieve del jinete (MAN 38418) y el del guerrero con *scutum* y espada (AM 1204).

La similitud en el diseño de las figuras sugiere su pertenencia a un mismo monumento, como ya propusieron ENGEL y PARIS (1906: 416) o GARCÍA Y BELLIDO (1943: 104). A estos argumentos hay que añadir la observación de ciertos detalles técnicos coincidentes y apreciables sobre los bloques de piedra. Así, la incisión vertical que recorre el centro de una de las caras del sillar de la flautista, realizada para mejorar el encaje con el bloque que le sucedería en el friso o para facilitar su izado y posición en el monumento, es similar a la que se

practicó en el bloque del guerrero AM 1123 ya citado (fig. 2). Además, el grosor considerable de los bloques o el empleo de grapas metálicas de una forma peculiar es constante y exclusivo de estas piezas, como se indicará más adelante.



2. INCISIÓN VERTICAL EN EL LATERAL DE LOS BLOQUES AM 1123 Y MAN 38415. (FOTOS: T. CHAPA Y MAN)

Las figuras, cuyas líneas maestras fueron desveladas por A. GARCÍA Y BELLIDO (1943) y P. LEÓN (1981 y 1998), siguen sorprendiendo por la calidad de su diseño y la atención dedicada a los pequeños detalles. El sillar de esquina de los guerreros armados con casco, *scutum* y falcata, puede ser un buen ejemplo. Si observamos detenidamente estas figuras, veremos que a pesar de su idéntica vestimenta, su actitud varía sutilmente. Mientras que uno corre, bajando su escudo y retrasando el brazo derecho para asestar con fuerza el golpe de su falcata; otro espera con el escudo levantado, protegiendo tanto el arma como el rostro y permitiendo apenas que los ojos queden libres para controlar el ataque infligido por su adversario (fig. 3).



3. BLOQUE DE ESQUINA CON GUERREROS EN RELIEVE. (FOTOS: GARCÍA Y BELLIDO, 1943)

Sobre el cuello de la túnica de uno de ellos se han tallado dos tiras cruzadas, subrayadas por la presencia de pintura. Con toda probabilidad las llevaría también su contrincante, aunque al dar su cuerpo la espalda al espectador, este detalle queda oculto. Entre los diversos paralelos que confirman el uso de este signo en época ibérica tardía puede resaltarse el busto de varón recuperado en el Cerro Largo de Baza, que plasma con total claridad este elemento (CHAPA y OLMOS 1999) o el exvoto en piedra de La Bobadilla, en Jaén (ARANEGUI 1996, fig. 19). El ejemplo de Osuna nos presenta, por tanto, a dos guerreros ibéricos que a pesar de incorporar el uso de grandes escudos ovalados que sustituyen a la característica *caetra*, mantienen la tradicional falcata y una forma de vestir inalterada (fig. 4).

⁴ Puesto que las iniciales de los dos museos coinciden, a partir de aquí abreviaremos la referencia a la colección conservada en Francia con las siglas SGEL, empleando MAN para la del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

⁵ 2º. *Otra piedra de setenta y seis por veinte y cinco centímetros con un hombre en pie*. En el listado publicado en *El Paleto de Osuna* n.º 49 de 12 de julio de 1903, se indica expresamente que esta pieza *representa un guerrero de la misma clase que los descritos* (SALAS, 2002: 144).



4. TIRAS CRUZADAS EN LAS ESCULTURAS DE OSUNA (IZQDA), CERRO LARGO DE BAZA (CENTRO) Y LA BOBADILLA. (FOTOS: MAN, BAZA Y MUSEO DE JAÉN)

Distinto es el caso de los relieves que se conservan en SGEL (fig. 1), que portan *scutum* y espada corta. A la diferencia en el armamento ofensivo se une la actitud más tranquila, lejos de la tensión que transmitía el combate en el caso anterior. Parecen dos soldados desfiliado, presintiéndose quizás una confrontación si su posición original fuera convergente, si bien la falta de casco debilita esta hipótesis.

En otro bloque, una niña o joven toca (*auletris*) la doble flauta (*diaulós*). NEGUERUELA (1992: VIII) ya resaltó su corta edad basándose en la ausencia de velo, en su peinado con trenzas y en el cinturón que ciñe su túnica, rasgos todos característicos de las mujeres que no han llegado todavía a la edad adulta. Las llamadas «Damas de Mogente», representadas en relieve sobre un monumento funerario en la necrópolis de Corral de Saus (Valencia), resultan un buen paralelo en este sentido, puesto que repiten el mismo esquema, si bien con las variantes propias de una época algo anterior y una zona geográfica diferente (fig. 5).



5. IZQDA.: AULETRÍS Y «DAMITA» DE MOGENTE. COINCIDEN EN LA TÚNICA CEÑIDA POR CINTURÓN, LAS TRENZAS, LA FALTA DE VELO Y EL REBORDE O GARGANTILLA SOBRE EL CUELLO. DCHA.: PERSONAJE CON CAPA DE OSUNA Y PARTE POSTERIOR DEL «VARÓN CON MANÍPULO» DE PORCUNA, SOBRE CUYA ESPALDA PUEDEN APRECIARSE LAS BORLAS QUE REMATAN EL MANTO. (FOTOS: GARCÍA Y BELLIDO, 1943; MUSEO DE PREHISTORIA DE VALENCIA Y GONZÁLEZ NAVARRETE, 1987: 105)

En cuanto al personaje con «capa» que se dirige en sentido contrario a la figura anterior, dobla el borde superior de su manto sujetándolo con una fibula sobre el hombro derecho. La borla que remata sus esquinas no es desconocida en las vestimentas ibéricas masculinas, si bien estos extremos suelen apoyarse en la espalda de los personajes antes que en el lateral, como se aprecia en una escultura masculina de Porcuna (fig. 5, derecha). Su peinado, visible sólo en la zona de la frente al llevar un casquete sobre la nuca, recuerda los mechones curvos y paralelos de algunas imágenes del Cerro de los Santos (GARCÍA Y BELLIDO 1954: fig. 449). La actividad de este individuo, que evidentemente debía ser solemne, no puede definirse, al faltar el extremo de su brazo y el objeto que quizás portara en él.

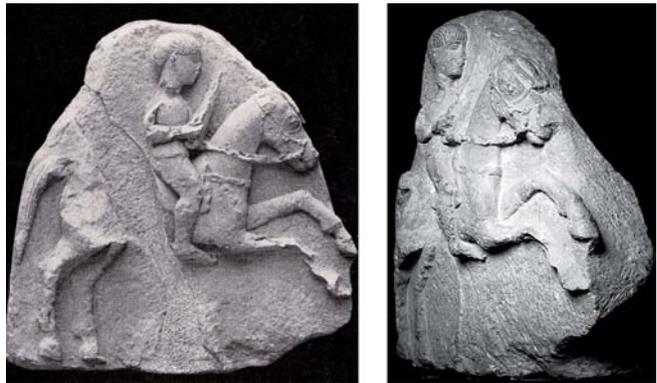
Las «damas» que confluyen en el siguiente bloque de esquina, muestran una vestimenta ligeramente distinta que podría estar relacionada con una diferencia de edad entre ellas (fig. 6).



6. SILLAR DE ESQUINA CON FIGURAS FEMENINAS. (FOTOS: MAN)

La que se dirige hacia la derecha lleva velo corto y vestido de dos cuerpos sobre una túnica interior. Su cuello ostenta un reborde que aparece también en el caso de la *auletris*, interpretado a veces como un torques (GARCÍA Y BELLIDO 1943: 83). En la mano izquierda porta un vaso caliciforme pequeño y sobre la palma derecha un elemento alargado que pudiera ser una antorcha. Frente a ella, otra dama con velo largo y túnica sin reborde en el cuello lleva en su mano izquierda otro caliciforme de mayores dimensiones. Estos vasos, de larga tradición formal en ambiente ibérico, tuvieron un uso muy extendido en los asentamientos y los santuarios de época tardía, fabricándose tanto en cerámica como en plata (FERNÁNDEZ GÓMEZ 1985: fig. 14).

Finalmente, y sobre un grueso bloque de forma triangular, un jinete sin casco monta a un caballo al galope que porta un rico atalaje (fig. 7). El joven lleva en su mano lo que parece una espada, pero al apoyar el pulgar sobre la hoja, su postura no es adecuada para su sujeción, lo que llevó a GARCÍA Y BELLIDO (1943: 103) a dudar sobre su naturaleza.



7. JINETE MONTANDO UN CABALLO AL GALOPE (GARCÍA Y BELLIDO 1943, LAM. XXII). LA VISTA LATERAL PERMITE APRECIAR QUE LA TALLA DESBORDA EL LÍMITE LATERAL DEL BLOQUE, POR LO QUE SU FORMA TRIANGULAR ES INTENCIONADA Y NO FRUTO DE UNA FRACTURA POSTERIOR (OLMOS, 1999)

Una de las cosas que más llama la atención en este y en el resto de los guerreros representados es la cortedad de su túnica. Esto, así como el desproporcionado tamaño de la cabeza y los pies en relación al cuerpo, da a las figuras un aspecto infantil que no encaja bien con su armamento y su actitud beligerante. R. OLMOS (2002-2003) ya las interpretó como adolescentes practicando un combate ritual o conmemorativo, señalando que la juventud era modelo de representación en el mundo ibérico. También propuso este investigador que los distintos personajes de este friso, hombres y mujeres, formaban un conjunto coherente, en el que la tañedora de flauta aportaría el fondo sonoro a la confrontación, el desfile y la ofrenda. El jinete podría considerarse el personaje conmemorado con estas fiestas, bien como difunto heroizado o como ganador de los combates representados(o ambas cosas).

Es muy difícil hacerse a la idea de la forma original del monumento al que pertenecieron estos relieves. En este sentido, hay que llamar la atención sobre la manera en que fueron expuestos originalmente en el Louvre, registrada en una

imagen que hoy nos permite valorar las decisiones museográficas subyacentes a la colocación de las piezas. Aunque acompañados de muchas otras esculturas ibéricas procedentes del Cerro de los Santos, Llano de la Consolación, Agost, Redován, etc., los relieves ibéricos de Osuna ocupaban buena parte de una pared, colgados a distintas alturas (fig. 8). Los bloques de esquina fueron situados en una línea inferior, con los guerreros combatiendo en el centro y las oferentes y la *auletris* a sus lados. Su orientación no es paralela al espectador, sino que éste debe encarar la línea de esquina, lo que le permite ver ambas caras a la vez. Como ya señaló P. LEÓN (1981: 188), este punto de vista sería el indicado en los dos primeros casos, mientras que en el tercero, en el que las figuras toman direcciones diferentes, hubiera resultado más adecuada una visión frontal de cada plano.



Le Louvre, la salle Ibérique.

8. SALA DEL LOUVRE DONDE SE EXPUSIERON LAS ESCULTURAS DE OSUNA A PARTIR DE 1904 (ROUILLARD 1997: 14)

La asociación de estos tres bloques no sólo se propuso por tratarse de piezas estructuralmente similares –bloques de esquina– sino porque su altura, aunque desigual (66 cm para las oferentes y los guerreros, 60 para la *auletris*), es significativamente menor de la que corresponde a los varones armados que hoy se conservan en SHEL (74 cm). Esta diferencia impediría que se situaran en la misma hilada de un monumento, y por ello estos dos relieves fueron colocados en una fila superior, asociados a la estela del jinete (78 cm). El carácter exento y la forma de esta pieza hacen pensar mejor en una posición de remate en altura, probablemente en un tercer nivel.

Tampoco es casual la posición que ocupó en el mismo panel del Louvre el toro de esquina, en la parte baja, mientras que uno de los prótomos de carnero fue colgado en la parte más alta. La explicación viene dada en la propia memoria de la excavación. En el caso del carnero, y dado lo aplanado de su superficie superior, se propuso su empleo como una consola de remate de un muro, sirviendo como soporte de las vigas maestras de un entablamento. En cuanto al toro, su carácter de pieza arquitectónica funcional de esquina le daría un carácter plenamente ibérico, lo que explica su asociación expositiva a este grupo de relieves, proponiendo una posición próxima a la base en el hipotético monumento común.

Hoy por hoy, es imposible saber si el toro o los prótomos de carnero –puesto que eran dos piezas– tenían su lugar junto a los relieves ibéricos en la edificación original. Este, como tantos otros puntos, quizás puedan aclararse en cierta medida en un futuro estudio de los detalles arquitectónicos (dimensiones, sistemas de ajuste). Sin embargo, si bien los toros son animales frecuentes en los monumentos funerarios, esto no sucede con los carneros, y además los primeros no aparecen nunca como elementos constructivos sino como remates de túmulos o de pilares. En todo caso, es perfectamente posible que estos animales tuvieran su lugar en otras construcciones que ornaron esta zona de la antigua *Vrso*. Veamos, precisamente, qué puede decirse de los contextos en los que fueron recuperadas las piezas.

2. EL CONTEXTO DE HALLAZGO DE LAS PIEZAS

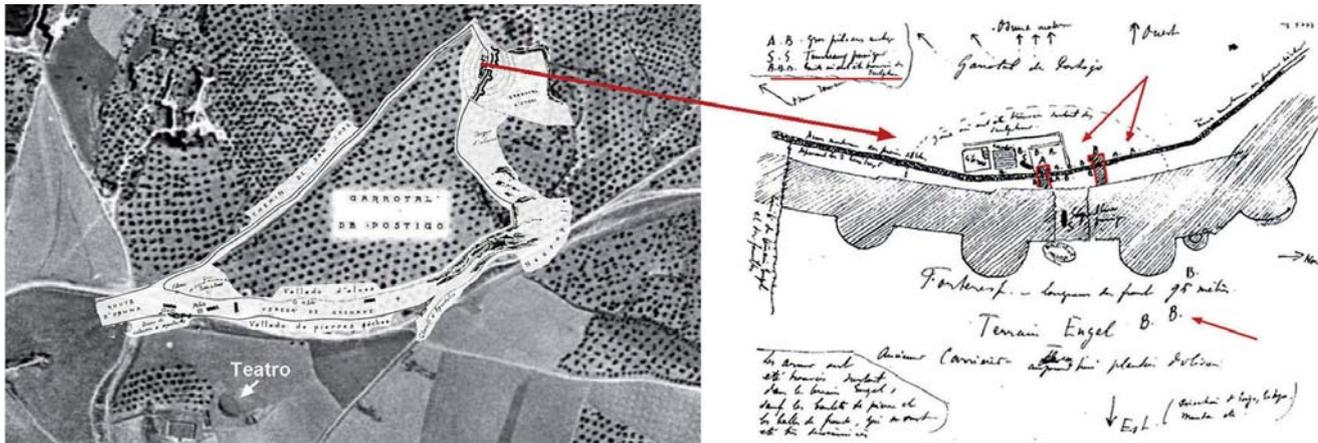
A) Lo que nos dice la excavación de Engel y Paris

La memoria de los trabajos de la misión francesa, publicada en 1906, es casi la única fuente directa de información sobre este y el resto de los elementos escultóricos encontrados en el área excavada (fig. 9). A partir del momento de su publicación se transmitió una idea fundamental: las piezas escultóricas y arquitectónicas, correspondientes a antiguos edificios de la población ursaonense, habían sido reaprovechadas en una muralla construida en torno al 45 a.C., ante el inminente ataque de las tropas cesarianas tras la batalla de Munda. La idea no se vio modificada tras las excavaciones de R. Corzo (1977) en una zona limítrofe. Sin embargo, esta relación entre la muralla y la escultura, considerada hasta ahora como un hecho indiscutible, debe ser en buena parte revisada en función de dos argumentos:

a) Engel y Paris, sorprendentemente, no integraron en el plano final publicado, elaborado por M. Romero, toda la información recuperada en la excavación. Gracias a la revisión de los fondos Léon Heuzey realizada en la Bibliothèque de l'Institut de France y publicada por PACHÓN, PASTOR y ROUILLARD (1999, figs. 1 y 2) y SALAS (2002), se ha podido apreciar la existencia de un croquis en el que se señalan algunos puntos de localización de esculturas, así como estructuras arquitectónicas que no aparecen en la edición de 1906 (fig. 9: B). Esto aclara en gran medida su posición, asociada a las estructuras arquitectónicas situadas al interior de la muralla. Como no podía ser de otra manera, esta apreciación se ha empezado a abrir camino en las investigaciones más recientes (BELTRÁN y SALAS 2002: 245; RUIZ CECILIA 2007: 125).

b) Pero además, hay que reconocer que el texto de los autores franceses tampoco vinculaba de forma unívoca la muralla y las esculturas, como normalmente se ha creído. Por el contrario, en la mayor parte de los casos se alude a su aparición, tal y como se señala en el croquis, en las dependencias interiores. Aquí hay que subrayar una más que probable fuente del error arrastrado desde entonces: Engel y Paris utilizan el término «*murailles*» tanto para los lienzos de la fortificación como en la segunda acepción que reconoce a este término el Diccionario de la Lengua Francesa, haciéndolo sinónimo de «muro». Así ocurre, precisamente, en el momento en el que relatan la aparición de numerosas piezas escultóricas y arquitectónicas en los aparejos de las estancias internas, a los que en un primer momento califican de «*murailles*» y seguidamente, de «*murs*»⁶. En realidad, si leemos detalladamente el texto, podemos observar que los autores fueron especialmente claros respecto a la localización de las esculturas en esta zona,

⁶ *En avant de ces deux têtes de murs* [registrados en el croquis como «A» y «B»]... les fouilles ont rencontré un assez grand nombre de *murailles* de longueurs, d'épaisseurs, de hauteurs diverses... Ces *murs* étaient construits tantôt avec de moellons tantôt avec des pierres travaillées... Nous y avons noté et recueilli pêle-mêle de simples pierres d'appareillage, des pierres décoratives, frises ou corniches, des bas-reliefs et des figures sculptées en ronde-bosse» (ENGEL y PARIS 1999: 380).



9. A: PLANO PUBLICADO POR ENGEL Y PARIS SUPERPUESTO A LA IMAGEN AÉREA DEL «VUELO AMERICANO» DE 1956, CUANDO TODAVÍA SE CONSERVABA EL OLIVAR Y SU ENTORNO EN PARECIDAS CONDICIONES A LAS EXPERIMENTADAS POR ESTOS INVESTIGADORES. B: CROQUIS REALIZADO DURANTE LA EXCAVACIÓN, QUE PERMANECIÓ INÉDITO. LAS FLECHAS ROJAS INDICAN LOS PUNTOS DONDE SE INDICA LA PRESENCIA DE ESCULTURAS (A PARTIR DE PACHÓN ET AL. 1999, FIG. 2).

subrayando además su sorpresa al constatar que fueron empujadas en estos muros y no en el interior de la muralla⁷.

A pesar de ello, algunas de las piezas –aunque no parece ser el caso de los relieves ibéricos– pudieron proceder del cinto murario, y en la frase de la memoria que abre el capítulo destinado a las «Piedras arquitectónicas» puede leerse: *Entre las piedras trabajadas procedentes de la ruina de la fortaleza y de sus dependencias...* (ENGEL y PARIS 1999: 381). De nuevo vemos cómo estas construcciones interiores son aquí citadas especialmente, pero en esta frase sin duda también se alude a piezas recuperadas junto con otros materiales de la muralla principal⁸. Volviendo al croquis ya citado, puede apreciarse que en la zona exterior de aquella existen tres puntos señalados con la letra B que identifica a las esculturas, conforme a la leyenda que incluyen los autores en el propio dibujo. Esto parece coincidir con sus afirmaciones de que frente de la muralla en talud, y a una distancia de unos 50 m, habían encontrado una enorme cantidad de piedras talladas y «trabajadas» (ENGEL y PARIS en PACHÓN et al. 1999: 389). En resumen, es posible que se recuperaran algunas piezas esculpidas en el frente exterior a la muralla, pero indudablemente el grueso de lo recogido en las excavaciones procedía de su reutilización en los muros de las estancias interiores.

Es el caso, precisamente, de dos de los relieves «ibéricos» extraídos en los últimos días de la campaña de 1903. Se trata de los bloques de esquina con la representación de la *auletris* / varón con capa por un lado, y las damas portando vasos por otro. P. PARIS (2009: 81) reseña en sus *Promenades* que aparecieron en un lienzo de muro viejo que aparecía apenas bajo un terraplén de varios metros. Este terraplén es seguramente el que no pudieron desmontar debido a la sorprendente negativa de última hora de Postigo, dueño del terreno, lo que provocó un razonable disgusto a los arqueólogos franceses e impidió que la excavación cumpliera con un importante porcentaje de sus objetivos. La hipótesis de partida, por tanto, es que los relieves «ibéricos» son independientes de la muralla, siendo recuperados en los muros que, paralelos a ella, fueron construidos en su interior. En consecuencia, conviene revisar cuáles fueron las evidencias desveladas por la excavación y,

de esta forma, poder definir un contexto de referencia para estas piezas.

Lo primero que llama la atención es la existencia de dos sepulturas orientalizantes, que como indica J. A. PACHÓN (2008) en su estudio, serían las primeras en utilizar esta zona, que por tanto quedaría significada en un primer momento como necrópolis. Una de ellas quedaba bajo el paramento de la fortificación, que por tanto es posterior a ella y no más antigua, tal y como en ocasiones se ha propuesto (ESCACENA 2002: 89). A partir de aquí han sido varias las hipótesis sobre la cronología inicial del recinto murario, que han sido recogidas por PACHÓN y RUIZ CECILIA (2005), por lo que no voy a entrar en este tema. Sea cual sea la fecha del primer trazado de la muralla en esta zona, no puede ser anterior al s. VI a.C. A partir de este momento existen paralelos prácticamente en todas las épocas para este tipo de construcción y sin duda no faltaron las oportunidades para hacerla necesaria. Lo que conviene resaltar en este punto es que, por un lado, la muralla debía estar construida cuando se enterraron los relieves, puesto que el muro que los albergaba corre estrictamente paralelo al paramento interior, que por tanto sirve de guía a esa construcción secundaria. Por otro lado, como acabo de indicar, la muralla cubrió algunas sepulturas orientalizantes –si en el tramo excavado por Engel y Paris se documentó una, es probable que la muralla cubriera otros enterramientos–. Esto no sólo debe entenderse como indicador cronológico relativo, sino como la amortización de una zona funeraria con el fin de adaptar el trazado murario a la curva de nivel más adecuada para reforzar su carácter defensivo. A pesar de ello, la zona no parece haber perdido un sentido religioso o conmemorativo, compatible con un componente funerario, como indica la iconografía de los relieves «ibéricos» y la concentración de otros hallazgos con una importante carga iconográfica. No debemos olvidar que ENGEL y PARIS (1999: 380) reseñaron en sus excavaciones la presencia de dos muros con aparejo de considerable magnitud, perpendiculares al lienzo interior de la muralla y asociados a sillares derrumbados que formaban una curva, por lo que propusieron entre interrogantes la presencia en este lugar de un edificio monumental, quizás una puerta, que se relacionaría con estos monumentos decorados.

B) Lo que nos dicen los sillares con relieves

El conjunto de relieves «ibéricos» de Osuna no tiene paralelos próximos en la estatuaría ibérica, que sin embargo siempre fue aficionada a vincular iconografía y arquitectura, desde la construcción de la torre de Pozo Moro con relieves y esculturas de esquina, a los numerosos pilares-estela (IZQUIERDO 2000). Esta tradición se conserva en el toro echado encontrado en Osuna, así como en la marcada originalidad que presentan los relieves «ibéricos» ursonenses, en los que

⁷ En primer lugar, uno puede asombrarse de que los habitantes de Ursao, teniendo a su disposición, como se ha dicho, grandes piedras procedentes de diversos edificios, hayan consagrado estos materiales a construir estancias y habitaciones situadas detrás de la muralla, casernas, cuerpos de guardia o casamatas, en lugar de emplearlas en la muralla misma para aportar masa y resistencia. Sólo podemos constatar el hecho sin explicarlo (ENGEL y PARIS 1999: 380). Por su parte, en una carta que P. Paris envía a J. Bonsor (21 de septiembre de 1903), se afirma que, habiendo desmontado dos torres y el muro de la fortaleza, no se ha encontrado ninguna escultura (MAIER 1996: 19).

⁸ ENGEL y PARIS (en PACHÓN et al. 1999: 396, Lam. VIIIA) indican que el bloque con la representación del prótomo de carnero estaba encastrado dans la muraille. No podemos asegurar si, como parece, se refieren a la propia fortificación o a los muros interiores.

las esquinas forman parte principal de la decoración y ordenan el punto de vista de los espectadores.

Ya se ha aludido a las características iconográficas de cada pieza, pero ahora es preciso valorarlas como el conjunto que pensamos formaron en el momento de su construcción. Reparemos en primer lugar en los bloques a los que pertenecen⁹. Se trata de unidades de grosor considerable en relación a su altura y que indudablemente se ordenaron al menos en una o dos filas. Prueba de ello son las diversas grapas que han dejado huella en su superficie, y que afectan tanto a su zona delantera como a la superior. Las delanteras son las más curiosas, puesto que se trataba de vástagos curvos y no demasiado gruesos, de los que hoy sólo quedan las mortajas, bien visibles en varios de los relieves (fig. 10). Todas ellas fueron arrancadas, excepto una que todavía conserva uno de los relieves de SGEL. Esta acción provocó fracturas notorias en algunas piezas, mientras que en otras, al salir más limpiamente, no causó tantos daños. Parece evidente que estos elementos complementarios no podrían verse en el momento en el que el monumento fuera contemplado, al quedar tapados por el estuco y la pintura que recubrirían la superficie de la piedra. Como es lógico, las de las caras superiores quedarían cubiertas por la siguiente hilada o lo suficientemente altas como para no verse.



10. GRAPAS CURVAS QUE AYUDABAN A SUJETAR LOS SILLARES A OTROS BLOQUES DE SU MISMA HILADA. LA ÚNICA QUE SE CONSERVA ES LA DEL GUERRERO AM 1123.

La extracción de las grapas, con algunas fracturas añadidas, nos lleva a reparar en un fenómeno opuesto, como es el extraordinario nivel de conservación de las representaciones figuradas. Estamos acostumbrados, cuando estudiamos o contemplamos las esculturas ibéricas, a ver las piezas incompletas, y en muchas ocasiones no por causa de la ruina natural, sino por haber sido destruidas de manera intencional y violenta. El caso del conjunto de Cerrillo Blanco de Porcuna es paradigmático en este sentido (ZOFÍO y CHAPA 2005). Lo contrario sucede en el caso de Osuna. A pesar de que los relieves hubieran sido presa fácil de herramientas cortantes, como las que aparecieron en la propia excavación de Engel y Paris (ROUILLARD 1997: 72), lo cierto es que todas las figuras se encuentran completas, incluyendo las cabezas, que normalmente son el primer objetivo de quien desea destruir la memoria o la simbología representada por un personaje¹⁰. Sólo en el caso del jinete encontramos la piedra partida en dos y la zona cercana a la cabeza afectada por golpes que finalmente sólo llegaron a dañar el hombro, pero no el rostro del personaje. Esta apreciación permite proponer que la inclusión en un muro de unos relieves en tan buen estado de conservación no parece estar motivada sólo por los fines constructivos, sino que pudo tenerse en cuenta que dentro del muro no sufrirían un daño que quizás se prevenía como inmediato.

En resumen de todo lo expuesto puede decirse que los relieves «ibéricos» de Osuna representan a unos personajes que respetan en todo las formas tradicionales de vestir, aún empleando algunos objetos más innovadores, como el *scutum* o la espada recta en el caso de algunos guerreros. Estos

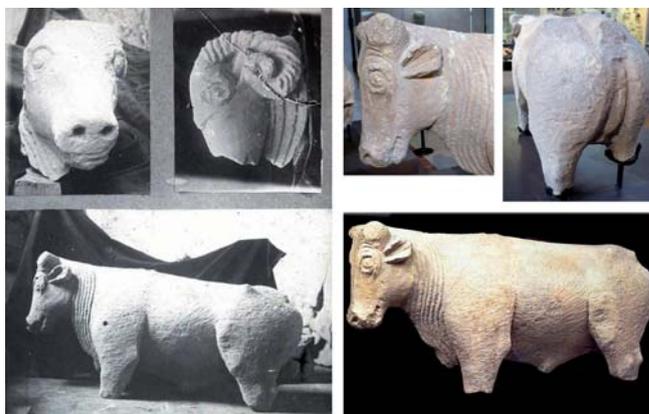
⁹ Naturalmente, hay que recordar que sin duda faltan bastantes piezas y que los bloques están parcialmente fracturados, lo que puede inducir a errores en su valoración métrica. Aún así, pueden tenerse en cuenta algunos parámetros significativos.

¹⁰ Sin embargo, tanto el toro echado como el carnero sufrieron el corte de sus cabezas, aunque éstas pudieron ser recuperadas y reintegradas a sus cuerpos. Su tratamiento fue, por tanto, diferente al que se procuró a las figuras de los relieves «ibéricos».

datos, y el desarrollo de una labra detallista, en ocasiones sorprendentemente experta en la captación de los volúmenes y el movimiento, revelan una cronología que, como se ha indicado, cabe situar entre el s. III y los inicios del s. I a.C. Estas piezas, situadas en distintas hiladas, adornarían un monumento de gruesos sillares, utilizando quizás como remate el bloque triangular con el jinete. Su independencia arqueológica respecto a la muralla es total, aunque el muro en el que fueron sepultadas corría paralelo a ésta y por tanto parece haber utilizado esta guía para su construcción. Los datos arqueológicos disponibles impiden situar con certeza el momento de su amortización, aunque el peligro desencadenado tras la batalla de Munda no cabe duda que pudo ser una buena oportunidad para ello.

3. UNA NUEVA IMAGEN Y UN FINAL ABIERTO

En el curso de la redacción de este trabajo localicé por casualidad una placa fotográfica guardada en el Archivo del Ateneo de Madrid¹¹, que recoge algunas de las piezas escultóricas de Osuna (fig. 11). Se trata del toro en pie y de las cabezas del toro echado y del carnero. Las dos primeras fueron empleadas por ENGEL y PARIS (1999) en sus láminas VII y VIII tras recortarlas del fondo. La parte inferior de la placa la ocupa la imagen del toro, casi completo, y si nos fijamos con detalle, al fondo se encuentra la figura del «saltimbanqui». De ambas piezas pueden decirse unas palabras antes de cerrar este texto, que no son sino ideas o sugerencias para nuevas y necesarias investigaciones.



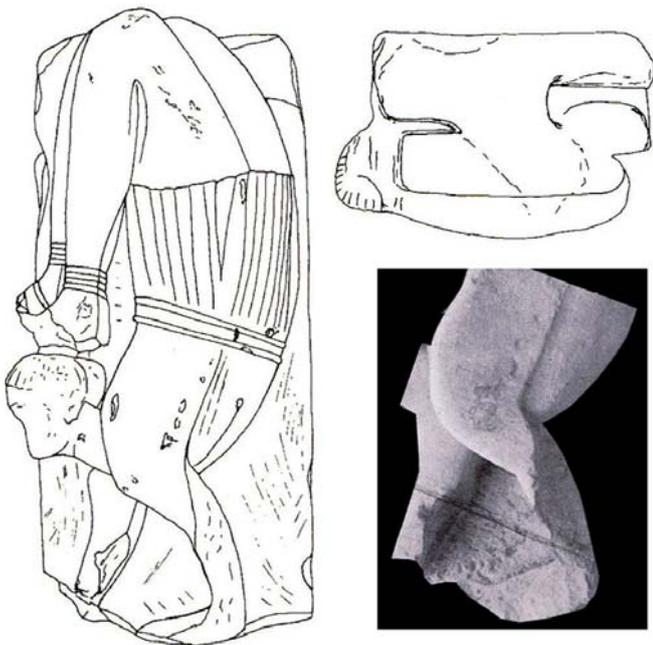
11. IZQDA.: PLACA FOTOGRAFICA CONSERVADA EN EL ATENEO DE MADRID CON LAS CABEZAS DEL TORO SEDENTE Y EL CARNERO CONSERVADOS EN EL MAN (ARRIBA) Y EL TORO AM 1213 DE SGEL CON EL RELIEVE DEL «SALTIMBANQUI» AL FONDO (ABAJO). DCHA.: CABEZA, PARTE TRASERA Y LATERAL DE LA ESCULTURA DE TORO DONDE SE APRECIA SU CARÁCTER INACABADO.

El toro, conservado y expuesto actualmente en el Musée des Antiquités Nationales de SGEL (AM 1213), muestra en su superficie huellas extremadamente evidentes del proceso de talla. Su figura ha llegado al punto final de trabajo, pero no ha sufrido la labor de apomazado o pulido superficial que caracteriza a todas las obras producidas en este lugar. Ciertamente, la rugosidad de las superficies es de uso corriente, pero sólo sobre los bloques y sillares, desapareciendo cuando se trata de esculturas y relieves figurados. El argumento de que iría cubierto por estuco y quizás pintado tampoco parece sostenerse, ya que en el caso del toro echado y las figuras de guerreros u oferentes el tratamiento superficial es mucho más fino. A esto se une la observación de la boca, cuyo interior no se ha llegado ni a vaciar ni a modelar de una forma razonable.

¹¹ Accesible en el Archivo digitalizado: <http://www.ateneodemadrid.com/index.php/es/Biblioteca/Coleccion-digital/Placas-de-cristal/715>. D.^a Manuela Sánchez Quero, responsable del Despacho de Biblioteca del Ateneo de Madrid, me informa amablemente de que toda la colección de placas de cristal correspondiente a esta institución apareció en un altílo del edificio, sin orden ni información asociada. El trabajo de documentación desarrollado por su departamento ha conseguido identificar correctamente esta pieza.

Por el contrario, es una zona irregular, a la que le falta cualquier indicio de haber sido rematada. Finalmente, ya ENGEL Y PARIS (1999: 433) se fijaron en la extraña manera de plantear la cola, a la que calificaron de «totalmente inaceptable». En efecto, el resalte que debiera conducir a su desarrollo entre los cuartos traseros, debió romperse en el curso de su manufactura, y la cola fue trabajada de todas maneras, con menos volumen, en esta misma situación. Este toro apareció asociado a la construcción escalonada localizada intramuros y junto a una de las sepulturas orientalizantes, y por ello se pensó que podría haber rematado esta plataforma como figura de culto. Cabe preguntarse si esta finalidad llegó a cumplirse a tiempo o si la figura fue descartada en el último momento, dejándola inacabada.

En cuanto al «saltimbanqui», «acróbata» o «titiritero», según la diversa terminología empleada por unos y por otros, fue interpretado por los autores franceses (ENGEL Y PARIS 1999: 408) como parte de un relieve funerario dedicado a un personaje importante, seguramente de carácter militar. En este momento se recordarían sus victorias y los actos festivos a los que habría dado lugar su celebración, acompañadas de juegos y banquetes. El sillar, por tanto, fue expuesto en sentido vertical, como corresponde a la representación de un hombre que anda sobre sus manos. Últimamente, sin embargo, BELTRÁN Y SALAS (2002: 247; BELTRÁN 2009) consideran que la figura hay que entenderla más bien como un prisionero de guerra que llevaría los pies atados, y por lo tanto abogan por la orientación horizontal del bloque. En mi opinión, sin embargo, hay más razones para respetar la propuesta de Engel y Paris que para aceptar la alternativa más reciente (fig. 12).



12. SILLAR CON RELIEVE DEL «SALTIMBANQUÍ». SE APRECIAN (DCHA. ARRIBA) LAS GRAPAS QUE SERVIRÍAN DE UNIÓN A LOS BLOQUES VECINOS. EL «RECORTE» (DCHA. ABAJO) DE LAS MANOS Y LA ZONA DEL OMÓPLATO PERMITE APRECIAR QUE EL ESCULTOR RESOLVIÓ ESTA ZONA COMO SI SE TRATARA DEL CUERPO DE UN ANIMAL EN MOVIMIENTO.

En primer lugar, un guerrero caído no tendría la cabeza hacia atrás y los brazos cada uno a distinta altura, puesto que la posición de las piernas le obligaría a aplastar su pecho contra el suelo, al igual que se representa al hombre desplomado bajo la garra de un enorme felino procedente del mismo conjunto. La posición de caminar sobre las manos, además, explicaría el extraño modo de representación del omóplato, que parece resolverse como si se tratara de una figura animal más que humana. En tercer lugar, este personaje, aunque básicamente lleva el mismo tipo de vestimenta que los

guerreros a los que debe asociarse, no lleva túnica sino faldellín, lo que supone una anomalía notable respecto al conjunto de soldados, indicando probablemente que se dedica a otra actividad. Desde el punto de vista arquitectónico también hay argumentos para su colocación en vertical, ya que en caso de que estuviera tumbado, no encajaría en altura con ningún otro sillar, lo que dificultaría su ensamblaje en el monumento del que parecen existir otros elementos, a tenor de la iconografía empleada. Finalmente, un rasgo muy importante es la existencia de grapas en la parte superior del bloque si lo posicionamos verticalmente, lugar donde precisamente deberían estar si esta pieza formara parte de un friso, como parece.

En resumidas cuentas y como puede apreciarse, volver la mirada de nuevo a las esculturas y relieves de Osuna permite ofrecer nuevas posibilidades de lectura, enriquecidas por el avance de la investigación. Sirva esta pequeña aportación para recordar que todavía queda mucho por descubrir en estos sorprendentes conjuntos, incluso sin la aportación de nuevos descubrimientos arqueológicos.

Bibliografía

- ARANEGUI GASCÓ, C. (1996): «Signos de rango en la sociedad ibérica. Distintivos de carácter civil o religioso». *Revista de Estudios Ibéricos. Revista de Estudios Ibéricos* 2, pp. 91-122.
- BELTRÁN FORTES, J. (2009): «Una secuencia excepcional: los relieves sepulcrales de Osuna». En Pilar León (coord.): *Arte Romano de la Bética. Escultura*. Fundación Focus Abengoa. Sevilla, pp. 22-29.
- BELTRÁN FORTES, J. y SALAS ÁLVAREZ, J. (2002): «Los relieves de Osuna». En F. Chaves Tristán (ed.): *Urso. A la búsqueda de su pasado*. Ayuntamiento de Osuna. Fundación de Cultura García Blanco. Osuna, pp. 235-272.
- CHAPA, T. y OLMOS, R. (1999): «El busto de varón de Baza (Granada). Una propuesta de lectura». En San Martín Montilla, C. y Ramos Lizana, M. (coords): *El guerrero de Baza*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Granada, pp. 33-40.
- CORZO, R. (1977): *Osuna de Pompeyo a César. Excavaciones en la muralla republicana*. Anales de la Universidad Hispalense. Serie Filosofía y Letras 37. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla.
- ENGEL, A. y PARIS P. (1999) [1906]: «Une forteresse ibérique à Osuna (Fouilles de 1903)». *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*, t. XIII, fasc. 4: 357-491. Recopilado en J.A. Pachón Romero; M. Pastor Muñoz y P. Rouillard: *Arthur Engel y Pierre Paris. Una fortaleza ibérica en Osuna (excavaciones de 1903)*. Col. Archivum. Universidad de Granada. Granada.
- ESCACENA CARRASCO, J.L. (2002): «Murallas fenicias para Tartessos. Un análisis darwinista». *SPAL* 11, pp. 69-106.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. (1985): «El tesoro turdetano de Mairena del Alcor (Sevilla)». *Trabajos de Prehistoria* 42, pp. 149-187.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1943): *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- (1954): «Arte Ibérico». En R. Menéndez Pidal: *Historia de España*. Espasa Calpe. Madrid. T. I, vol. 3, pp. 371-675.
- GONZÁLEZ NAVARRETE, J. (1987): *Escultura ibérica de Cerrillo Blanco, Porcuna, Jaén*. Diputación Provincial. Jaén.
- IZQUIERDO PERAILE, I. (2000): *Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela*. Diputación Provincial de Valencia. Servicio de Investigación Prehistórica. Serie de Trabajos Varios n.º 98. Valencia.
- LEÓN, P. (1981): «Plástica ibérica e iberorromana». En *La baja época de la cultura ibérica*. Asociación Española de Amigos de la Arqueología. Madrid, pp. 183-199.
- (1998): *La sculpture des Ibères*. l'Harmattan. Paris.
- MAIER ALLENDE, J. (1996): «En torno a la génesis de la arqueología protohistórica en España: correspondencia inédita de Pierre Paris y Jorge Bonsor». *Mélanges de la Casa de Velázquez*. 32, pp. 1-34.
- MOREÑA LÓPEZ, J. A. (2011): «Una nueva visión del santuario periurbano de Torreparedones (Baena, Córdoba)». En J. Blánquez Pérez (ed): *¿Hombres o dioses? Una nueva mirada a la escultura del mundo ibérico*. Museo Arqueológico Regional. Madrid, pp. 237-257.