

# POZO MORO: LEONES, HOMBRES-LOBO Y FUENTES DE AGUA DURANTE EL SIGLO VI A.C.

*Pozo Moro: lions, werewolves and fountains in the VI century B.C.*

ROBERTO MATESANZ GASCÓN\*

**Resumen:** El monumento ibérico de Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete) fue construido (ca. 500 a. C.) junto a un pozo de agua situado en las inmediaciones de la *Via Heraklea*. En este trabajo se analiza la relación simbólica que pudo existir entre algunos elementos esculpidos del monumento y su ubicación junto a unos recursos hídricos que parecen haber sido bastante valiosos, dado el territorio en el cual se hallan. El análisis parte de la base de que en el friso principal del monumento se representa el mito de Hércules y Caco. Por ello, se examina la iconografía de algunas producciones artísticas procedentes de la Península Itálica coetáneas a la construcción del monumento de Pozo Moro, utilizando como término de comparación sus modelos helenos. El análisis muestra que en el ámbito itálico, durante la segunda mitad del siglo VI a. C., prótomos felinos, estatuas sedentes de leones y un ser antropomorfo con cabeza de cánido, aparecen asociados a un tipo de fuente similar a un ara, en ocasiones de gran tamaño. Este análisis permite identificar como Caco, a un ser antropomorfo con cabeza de cánido que aparece representado en la impronta de sendos anillos conservados en el Museo del Louvre (París) y en The J. Paul Getty Museum (Malibu); así como sobre un ánfora del Grupo La Tolfá conservada en la Colección Astarita de los Museos Vaticanos (Roma).

**Palabras clave:** Escultura ibérica. Pozo Moro (Chinchilla de Monte Aragón, Albacete, España). *Via Heraklea*. Fuentes de agua. Caco. Hombre-lobo etrusco. Grupo Póntico (cerámica). Orfebrería etrusca.

**Abstract:** The Iberian monument of Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete) was built (ca. 500 B. C.) close to a pit located in the nearness of the *Via Heraklea*. In this paper I analyze the symbolic relationship that could exist between some sculpted elements of the monument and its location in the proximity of a valuable water supply in an arid environment. This analysis takes as starting point the Pozo Moro's principal frieze, in which it is told the myth of Hercules and Cacus. For this reason, it is examined, in comparison with its Greek models, the iconography of some artistic items originating from the Italian Peninsula, contemporaries with the construction of Pozo Moro's monument. The analysis shows that in the second half of VI century B. C., both statues in the form of seated lions and lion heads, functioned as waterspouts in the Italian Peninsula. Sometimes these waterspouts appear together with a werewolf, both associated to a type of fountain, eventually with a great size, similar to an altar. This fact allows us to identify Cacus as the wolfman represented in the stamp of rings preserved in The J. Paul Getty Museum (Mal-

---

\* Universidad de Valladolid. Email: roberto.matesanz@uva.es

ibu) and the Musée du Louvre (Paris), just like on an amphora of La Tolfa Group preserved in the Astarita Collection of the Vatican Museums (Rome).

**Key words:** Iberian sculpture. Pozo Moro (Chinchilla de Monte Aragón, Albacete, España). *Via Heraclea*. Fountains. Cacus. Etruscan werewolf. Pontic Group (vases). Etruscan goldsmithing.

## 1. Introducción

Aparentemente, un motivo que propició la edificación del monumento de Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete) fue su cercanía a un depósito de agua de naturaleza endorreica. En un territorio caracterizado por su escasa pluviosidad, los recursos hídricos de ese depósito debieron ser especialmente valiosos. Sobre todo, por estar próximos a importantes rutas protohistóricas, como la Vía Heraclea (Almagro-Gorbea, 1976: 379; 1978: 251; Blánquez Pérez, 1992: 245; Prieto Vilas, 2000: 326-334). El monumento comparte estos rasgos (proximidad a vías de comunicación y relación con una fuente de agua) con gran número de edificaciones funerarias de tipo turri-forme localizadas dentro del ámbito púnico (Prados Martínez, 2008: 240), lo cual refuerza la idea de que ese repositorio de agua fue un factor de especial importancia a la hora de elegir el emplazamiento de la construcción.

En este trabajo pretendo tan sólo analizar si existe algún vínculo entre esta faceta del monumento y dos de los elementos que están esculpidos en su friso perimetral: las cabezas felinas de su lado Sur y los seres híbridos con cabeza de cánido de su lado Este (Fig. 1). La razón que aconseja realizar esta puesta en común es que en mi opinión dicho friso narra una historia que se asemeja, antes que a ninguna otra que conozcamos, a los relatos que narran la estancia de Hércules en el monte Aventino, durante su viaje de retorno a Grecia con el ganado de Gerión.

Referido a las cabezas felinas y a los seres híbridos de Pozo Moro, esto tiene sendas implicaciones iconográficas. En cuanto a los prótomos felinos, desde su descubrimiento se han venido interpretando como fragmentos de un monstruo policéfalo. Pero tras derrotar a Caco la estancia de Hércules en el Aventino culmina junto a las fuentes de agua del santuario de Bona Dea (Propertio, *Elegías*, IV, 9). Sabemos que durante esa época los caños con forma leontocéfala eran un elemento decorativo común, presente en simas y fuentes de numerosos santuarios mediterráneos. Luego es posible que las cabezas felinas de Pozo Moro sean la representación de unos caños leontocéfalos; y no los restos de un monstruo policéfalo con cabezas de león, de cuya existencia mitológica no tenemos una adecuada constancia iconográfica o literaria.

En cuanto a los seres híbridos, uno de ellos (el monstruo entronizado en el relieve del “banquete”) ha venido siendo interpretado como un personaje bicéfalo. Esta bicefalia puede ser tan sólo aparente, pues ninguno de sus congéneres muestra ese rasgo anatómico, pero menos probable parece que haya un personaje tras el trono, de pie,

situado en un segundo plano (López Pardo, 2006, 2009). El principal inconveniente para esta última alternativa es que nada denota la presencia tras ese mueble de unas extremidades inferiores. No obstante, si en Pozo Moro se muestra la historia de Caco, una opción igual de pertinente que la bicefalia sería considerar que estamos ante un personaje sentado, por encima del cual y a modo de trofeo, hay colgada una testa, bárbara costumbre que le era atribuida a ese personaje (Virgilio, *Eneida*, VIII, 195-197; Ovidio, *Fastos*, I, 557-558). En este supuesto, el referente iconográfico que deberíamos buscar sería el de un ser antropomorfo con una única cabeza de cánido.

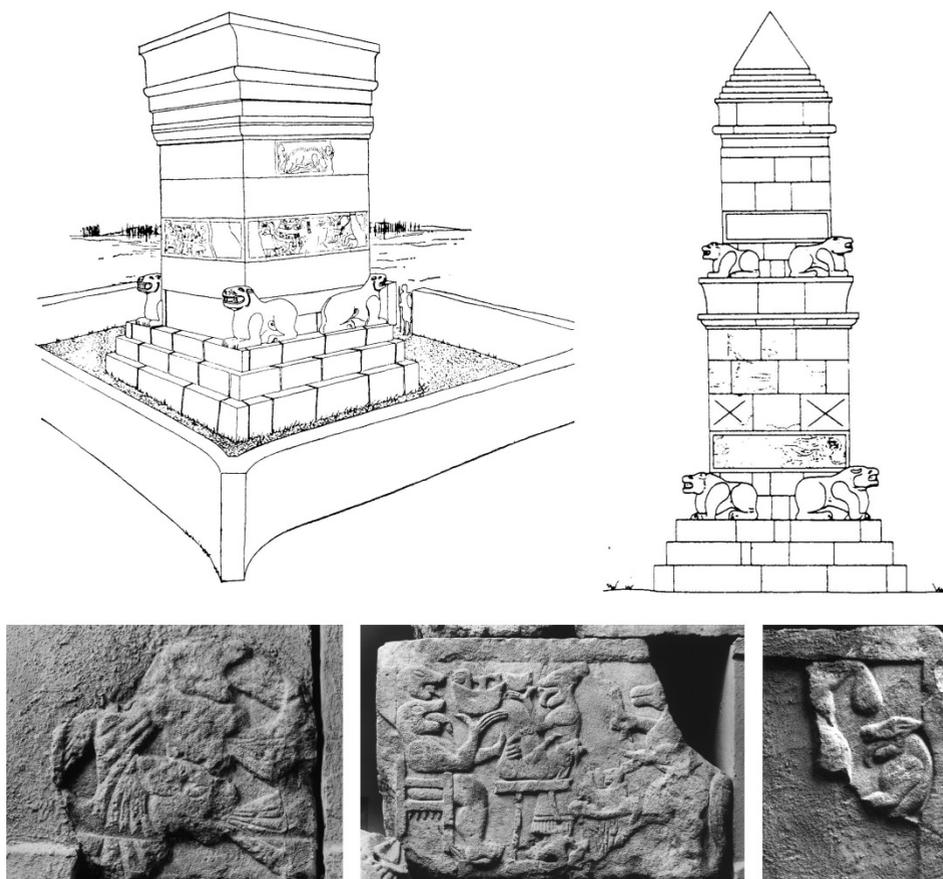


Fig. 1. Monumento turriforme de Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete). Arriba: reconstrucción hipotética del monumento con su zona perimetral (Almagro-Gorbea, 1978: 254) y reconstrucción hipotética del monumento con un segundo cuerpo rematado en *pyramidion* (Almagro-Gorbea, 1993-1994: 113). Abajo: prótomos felinos del lado meridional (López Pardo, 2006: 73), escena del “banquete” del lado oriental (López Pardo, 2006: 147), monstruo con cabeza zoomorfa del lado oriental (López Pardo, 2006: 43).

Cual sea el origen cultural del mito de Hércules y Caco es algo que puede ser objeto de discusión. Pero en su forma conocida por nosotros su procedencia es claramente latina. Analizaré por ello los datos que nos proporcionan las producciones artísticas itálicas a finales del siglo VI a. C. Este es el momento aproximado en el cual se erige con toda probabilidad el monumento de Pozo Moro, pues el ajuar hallado en su base proporciona una clara datación hacia 500 a. C. (Almagro-Gorbea, 1976: 383; 1978: 252; 1983: 184-188). El análisis mostrará cómo durante la segunda mitad del siglo VI a. C. está constatada la coexistencia iconográfica de caños leontocéfalos y de un personaje antropomorfo con cabeza de cánido. Ambos aparecen asociados a un tipo de fuente similar a un ara, la cual parece haber gozado de popularidad en Etruria durante un breve período de tiempo. Para acotar más claramente el significado de este análisis, examinaré también las características de algunas producciones cerámicas helenas del siglo VI a. C.

## **2. Las fuentes de agua y la representación del mito de Aquiles y Troilo en la cerámica griega del siglo VI a. C.**

Para desarrollar esta investigación disponemos de una magnífica herramienta: las representaciones artísticas del mito de Aquiles y Troilo, las cuales nos proporcionan un inestimable hilo conductor desde inicios hasta finales del siglo VI a. C. (véase: Giuliano, 1969: 21-22, nota 5, así como Camporeale, 1969: 66, nota 20, para la bibliografía básica sobre las representaciones del mito; también Camporeale, 1981; Boitani, 1989; Gantz, 1993: 597-603; Kossatz-Deissmann, 1997; Von Mehren, 2002: 37-46). Estas representaciones difundieron sobre todo dos momentos: 1) la emboscada, con Aquiles agazapado detrás de la fuente del templo de Apolo en Timbra, mientras se acercan a ella la princesa Políxena y el joven Troilo conduciendo sus caballos; 2) la persecución, cuando Aquiles ha salido ya de su escondite para ejecutar la emboscada y los dos príncipes troyanos huyen despavoridos del lugar (Fig. 2).

Durante el siglo VI a. C. este mito fue plasmado en numerosos objetos, en especial sobre cerámicas áticas de figuras negras. Su aparición sobre cerámica de figuras rojas es poco común y acaece sobre todo en su fase inicial. Después, los ceramógrafos pierden interés por representar la historia. Para nuestro estudio, el valor de estas representaciones sobre vasos cerámicos radica en que su amplia difusión y posterior imitación en suelo itálico nos permiten discernir la posible procedencia de sus diferentes variaciones iconográficas. Incidentalmente, también mencionaré las características de algunas otras producciones cerámicas en las cuales no aparece representado este mito.



Fig. 2. Representación del mito de Aquiles y Troilo sobre cerámica griega. De arriba abajo y de izquierda a derecha: cerámica corintia: Vaso de Timónidas (Carpenter, 1991: fig. 21); cerámica ática: Vaso François (Torelli, 2007: 106); cerámica calcidia: ánfora del Grupo B (Banti, 1955-1956: tav. IVa); cerámica ática: Copas de Siana atribuidas al Pintor C: Louvre C 6113 ([http://en.wikipedia.org/wiki/File:Akhilleus\\_Louvre\\_CA6113.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Akhilleus_Louvre_CA6113.jpg); consultado el 23 de enero de 2014) y Metropolitan Museum of Art 01.8.6 (Richter, 1953a: pl. 2, 2c-2d); dos cerámicas del Grupo Tirrénico (dibujo de Bates, 1907: 431) (Giglioli y Bianco, 1962: tav. 12, 5); cerámica ática: Pintor de Londres B 76: Metropolitan Museum of Art, 45.11.2 (Richter, 1953b: pl. 28b), British Museum, 97, 7-21, 2 (Walters, 1927: III H e, pl. 35, 1a).

Un primer tipo de fuente y de iconografía está constatada sobre un vaso corintio de figuras negras, datado *ca.* 580 a. C. y atribuido a Timónidas (Atenas, Museo Nacional, 277). En él se representa la emboscada y nos muestra una fuente de tipología sencilla: se trata de un prisma rectangular de mediana altura, cuyo caño está constituido por una cabeza felina. El agua mana sobre una hidria, sostenida por Políxena dentro de una pila semicircular. Detrás de la princesa está Troilo con los caballos. Al lado de Aquiles hay una palma, elemento iconográfico común a diversas representaciones del mito, como alusión a que el hecho acaece en el santuario de Apolo en Timbra (Giuliano, 1969: 13; Prayon, 1977: 182; Carpenter, 1991: fig. 21).

Este es el tipo más sencillo de fuente arquitectónica que podemos encontrar. Aunque una decoración todavía más somera consiste en empotrar un caño leontocéfalo en la roca de la cual mana el agua. Esta ornamentación aparece sobre una hidria ática conservada en el British Museum (B 324 = Walters, 1931: pl. 84, 4); o sobre un ánfora del Museo Campano (Capua) cuya decoración ha sido comparada con las producciones del Pintor de Antimenes (Mingazzini, 1954: 3-4, tav. 3, 3), lo cual indicaría una datación hacia 520 a. C. En ambos casos, posado encima de la roca en la que está empotrado el caño, aparece un cuervo, como animal de Apolo, que irá a avisar al dios del asesinato que Aquiles pretende cometer en su santuario. Se trata de otro elemento iconográfico habitual en estas representaciones. Asimismo, es posible encontrar imágenes del mito en las que la fuente ha sido sustituida por lo que parece un *lebes* situado en el suelo, en el cual abrevan los caballos. Este es el caso de una crátera laconia con forma de *dinos* del Pintor del Jinete, datada a mediados del siglo VI a. C. (Louvre E 662 = Pottier, 1922: III D c, pl. 7).

Un tipo de fuente más complejo aparece ya en uno de los frisos narrativos del Vaso François (*ca.* 570 a. C.). Esta crátera de volutas de figuras negras, de factura ática pero descubierta en una tumba etrusca de Chiusi, muestra un momento posterior del mito: Aquiles ya ha salido en persecución de Troilo y junto a la fuente se representa a Apolo y a un troyano. Ahora la fuente está constituida por dos caños leontocéfalos adosados a un muro y cobijados dentro de un recinto porticado con columnas, friso y frontón (Minto, 1960: tav. XVI y XXIX; Torelli, 2007: 106).

Con ligeras variantes, ya sea representada de frente o de perfil, un tipo similar de fuente porticada aparecerá en innumerables producciones cerámicas de figuras negras áticas a lo largo de todo el siglo VI a. C. Pueden tener uno o varios muros en los cuales hay empotrados uno o más caños leontocéfalos. A veces bajo esos caños hay representados pilas o pedestales. En algunas ocasiones muestran el mito de Aquiles y Troilo (Follmann, 1971: taf. 19, 1; Paul, 1973: taf. 24, 3). Otras veces plasman lo que pueden ser escenas cotidianas. Una escena habitual muestra a hombres o niños aseándose: así, en la hidria de Madrid, *ca.* 520 a. C. (Mélida, 1930: III H e, pl. 8, 5) o en otra hidria del Pintor de Antimenes, *ca.* 510 a. C. (Jongkees-Vos, 1972: pl. 13 y 15). Pero la escena más recurrente, cuando aparece este tipo de fuente, muestra a una o varias jóvenes llenando hidrias. Así ocurre en numerosas representaciones pintadas sobre hidrias

áticas de figuras negras, por ejemplo en una del Martin von Wagner-Museum (Wurzburgo), *ca.* 530 a. C. (Tetzlaff, 1980: n.º. 54), en otra atribuida al Pintor de Príamo, *ca.* 520 a. C. (True, 1978: pl. 81), en otra del Pintor de Aqueloo, datada entre 510 y 500 a. C. (Moore y Von Bothmer, 1976: pl. 39, 1), o en diversos especímenes de la segunda mitad del siglo VI a. C. conservados en el British Museum (B 329 a B 338 = Walters, 1931: pl. 88, 1-4, pl. 90, 1-4, pl. 92, 1-2) y en el Louvre (Pottier, 1929: pl. 69, 3, pl. 72, 4 y 7), entre otras colecciones. Muros similares, con caños en forma de prótomo animal y pilas o pedestales adosados, pero sin pórtico ni cubierta, aparecen representados sobre un vaso ático de figuras negras (Louvre F 296), procedente de Cumas y datado *ca.* 510 a. C. (Pottier, 1929: III H e, pl. 71, 2, 3 y 5) y probablemente sobre un ánfora calcidia del Grupo B (Banti, 1955-1956: tav. IVa).

Un tipo distinto de fuente aparece en la interpretación del mito que hacia 570 a. C. realiza el Pintor C. En la cara A de un *kylix* ático de figuras negras (Louvre CA 6113) nos ofrece la emboscada con una vista frontal de la fuente y en otra copa conservada en Nueva York refleja la posterior persecución y una vista lateral de la edificación (Richter, 1953a: pl. 2, 2c-2d). La fuente es un edificio prismático con una zona perimetral cubierta por un tejado aparentemente plano, sostenido por cuatro columnas. De una cabeza felina mana el agua sobre una pila. En cierto sentido es un tipo similar a la fuente representada en el vaso de Timónidas, con la adición de una cubierta. En la persecución aparece un ave en vuelo, probable representación del cuervo de Apolo; así como un lagomorfo (cuyo significado en la escena no es tan claro) entre las patas de los caballos.

El mito de Aquiles y Troilo también fue representado de manera reiterada en los vasos áticos de figuras negras pertenecientes al “Grupo Tirrénico”. La controvertida naturaleza de estas producciones cerámicas hace necesaria una aclaración preliminar. Se conocen unos 260 ejemplares del grupo, casi todos procedentes de Etruria, aunque a menudo han aparecido descontextualizados. Ello llevó a formular diversas hipótesis sobre su procedencia, hasta que a finales del siglo XIX se estableció su origen ático y una datación en el segundo cuarto del siglo VI a. C. (Thiersch, 1899; Von Bothmer, 1944). Con posterioridad se propuso rebajar su cronología, situándola entre 560 y 530 a. C. (Carpenter, 1983), propuesta acompañada de otra referente a su lugar de producción (Carpenter, 1984). No obstante, hallazgos más recientes en Jonia (Tuna-Nörling, 1997) y los análisis químicos realizados (Kluiver, 1992) sugieren que fueron producidos en talleres atenienses, manteniéndose además su datación en el segundo cuarto del siglo VI a. C. Pero el enorme porcentaje de ejemplares procedentes de territorio etrusco (entre un 80 y un 90%) hace creer que este tipo de cerámica era fabricada con vistas a su exportación a Etruria.

Las producciones del Grupo Tirrénico en las que se plasma la emboscada de Aquiles a Troilo muestran algunos tipos de fuentes bastante sencillos. Tres ánforas de cuello atribuidas al Pintor de Timiades (Filadelfia MS 2522, Kiel B 595 y Munich 1436) muestran una fuente de mediana altura, cuerpo y caño aparentemente cilíndricos y una pila sobre un pequeño pedestal; al lado de la fuente aparece representado el habi-

tual arbolito (Bates, 1907: 431; Von Bothmer, 1944: 166-167; Tetzlaff, 1980: n.º. 26; Freyer-Schauenburg, 1988: taf. 9, 2 y 11, 4; Kluiver, 1995).

Otra ánfora de este grupo (Giglioli y Bianco, 1962: 5, tav. 12, 5) muestra un tipo de fuente bastante parecido en su forma general a la representada por el Pintor de Londres B 76 (*ca.* 560-550 a. C.) sobre sendas cerámicas: Metropolitan Museum of Art, 45.11.2 (Richter, 1953b: pl. 28b) y British Museum, 97, 7-21, 2 (Walters, 1927: III H e, pl. 35, 1a). La fuente es de tipo prismático pero de mayor anchura y parece estar construida con sillares. En el ánfora del Grupo Tirrénico el caño es una especie de mascarón, probablemente un prótomo felino, mientras que el Pintor de Londres B 76 reproduce sendos caños cilíndricos. En los tres casos, sobre la fuente aparece un cuervo.

Finalmente, bastante parecidas a las anteriores (incluido el cuervo posado sobre la fuente) pero mostrando sendos caños leontocéfalos, son las fuentes representadas en dos vasos conservados en el Museum of Fine Arts (Boston): uno datado *ca.* 540 a. C. que muestra el episodio de la persecución (True, 1978: 13-14, pl. 71) y otro datado *ca.* 530 a. C., con la escena de la emboscada (Hoffmann, 1973: pl. 6).

Si tomamos como referencia estos vasos pintados, que no son más que una muestra representativa y en ningún caso un listado exhaustivo, vemos que en el ámbito griego durante el siglo VI a. C. hubo varios tipos de fuentes junto a los cuales fue representado el mito de Aquiles y Troilo. La forma arquitectónica más sencilla consistía en un cuerpo prismático o cilíndrico de mediana altura, de la cual manaba el agua a través de un caño sobre una pequeña pila. El caño solía ser cilíndrico o tener forma de prótomo felino. Un tipo de fuente más complejo y de mayor altura consistía en uno o varios muros, con uno o más caños, por lo general leontocéfalos, dispuestos sobre ellos. Estas construcciones a menudo estaban cubiertas, en cuyo caso aparecen representadas dentro de una zona porticada con columnas y coronadas por un tejado plano o, más habitualmente, por friso y frontón.

En cuanto a los elementos iconográficos vinculados de manera significativa con el mito de Aquiles y Troilo, aparte de la propia fuente y de los protagonistas de la historia, en ocasiones aparece un ave, en alusión al cuervo que avisa a Apolo de la acción de Aquiles; o una palma, como indicación de que el episodio tiene lugar en el santuario de Apolo en Timbra; otros iconos, como por ejemplo un lagomorfo en carrera, son de significación más equívoca.

### 3. La recepción en Etruria del mito de Aquiles y Troilo

El mito de Aquiles y Troilo parece haber gozado de gran predicamento en el ámbito etrusco, si nos fiamos de la abundancia de representaciones suyas halladas en la Italia central. Muchos de los vasos áticos reseñados en el anterior apartado han sido recuperados en tumbas etruscas. Se ha sugerido que esta popularidad sería consecuencia de un gusto etrusco por los temas violentos y sanguinarios. Pero también es

posible que su amplia difusión fuera en parte casual. Las ánforas del Grupo Tirrénico pudieron ser una herramienta propagandística destinada a difundir por Etruria la política edilicia de Pisístrato en Atenas (Giuliano, 1969: 22, nota 5). En tal caso, la abundante representación de escenas junto a una fuente pudiera vincularse con la construcción por el tirano ateniense de edificios como la *Enneakrounos* (sobre esta fuente: Owens, 1982).

En cualquier caso, durante el siglo VI a C. las producciones cerámicas griegas que tenían pintada la historia de Aquiles y Troilo fueron primero importadas y después imitadas en la Península Itálica con reiteración. Tal vez el mito fuera introducido en Etruria durante la primera mitad del siglo VI a. C., a través de los vasos del Grupo Tirrénico y de otras producciones áticas como el Vaso François. Pero también se ha sugerido que ya aparece representado en relieve sobre un ánfora de *bucchero* procedente de Cerveteri y datada a finales del siglo VII a. C. (Prayon, 1977: taf. 95-96).

Además, es posible que el mito fuera introducido en suelo itálico mediante la difusión oral o escrita del Ciclo Troyano, no a través de su iconografía. Los testimonios etruscos son principalmente arqueológicos y en muy pequeña medida escritos, lo cual supone una notable diferencia respecto al caso griego. Esto dificulta esclarecer si los mitos griegos que aparecen representados sobre productos etruscos constituyeron un mero fenómeno decorativo o bien acabaron integrándose en el acervo cultural de la civilización tirrena. En el primer caso, la cuestión estaría más relacionada con los gustos estéticos de los artesanos que los representaron que con los conocimientos mitológicos de quienes los adquirieron, indicando tan sólo un conocimiento superficial del mito griego por parte de sus pintores, basado sobre todo en la observación de vasos importados. En consecuencia, ese conocimiento no tuvo necesariamente que trascender en gran medida al conjunto de la sociedad etrusca (Camporeale, 1964, 1965, 1969). En el segundo supuesto, cabría pensar en la difusión por Etruria de la épica griega, ya en época arcaica, al menos entre las clases sociales más pudientes, las cuales tendrían un conocimiento relativamente extenso de la misma (Hampe y Simon, 1964; una visión de conjunto de la cuestión, en Oleson, 1975; más recientemente: Osborne, 2001; Nielsen, 2002: 183-194).

Este es un debate que no está cerrado y que aparenta ser de difícil resolución (sobre el posible significado social de las importaciones atenienses en Etruria, véase Hannestad, 1988; Spivey, 1991; Paleothodoros, 2002, 2010, 2011). Pero en todo caso, una vez difundido por Etruria, el mito de Aquiles y Troilo fue plasmado durante la segunda mitad del siglo VI a. C. sobre metal, sobre una pared de la Tumba de los Toros en Tarquinia y sobre cerámicas de figuras negras producidas localmente, como son los vasos que integran el Grupo Póntico (sobre la producción etrusca de cerámica de figuras negras, en general, Beazley, 1947: 11-24; Rizzo, 1987; Paleothodoros, 2011).

Al igual que ocurre con las hidrias de Caere (Cerveteri), los especímenes del Grupo Póntico pudieron ser producidos por artesanos jonios que trabajaron en talleres

situados en territorio etrusco (probablemente en Vulci; véase Giuliano, 1969: 18-19 (en nota 4); Rizzo, 1987: 31; sobre la producción de hidrias ceretanas por parte de artesanos jonios: Hemelrijk, 1984). Estos talleres habrían estado activos durante la segunda mitad del siglo VI a. C. (Ure, 1951: 199). Se conocen unos doscientos ejemplares de este grupo. Sobre todo son ánforas de cuello, en su mayoría procedentes de tumbas de Vulci y Caere (sobre el Grupo Póntico en general, véase Dohrn, 1937; la amplísima nota en Giuliano, 1969: 17-19; Rizzo, 1987).

Lo notable es que en sus obras los ceramógrafos de este grupo reprodujeron mitos griegos, pero introduciendo elementos extraños a la mitología e iconografía áticas. Estas modificaciones pudieron responder a intereses e ideas de sus clientes etruscos o, simplemente, constituir reelaboraciones arbitrarias (Camporeale, 1969). Sin duda, la recepción etrusca de los temas áticos debió ser diferente a la que tenía lugar en la propia Hélade (Schauenburg, 1970; Spivey, 1991), pero como hemos apuntado, hay un debate abierto sobre el significado exacto de esas modificaciones iconográficas.

En el caso del mito de Aquiles y Troilo, este proceso originó claras variaciones respecto de sus presuntos modelos (Schauenburg, 1970; Prayon, 1977). Una primera modificación consistió en la representación de fuentes con una tipología diferente a la de aquellas que aparecen figuradas sobre las cerámicas áticas (Fig. 3). En realidad, muestran grandes parecidos con la forma de un ara (Prayon, 1977). Con toda verosimilitud se trata de tipos constructivos locales, propios del territorio itálico durante la segunda mitad del siglo VI a. C. (Banti, 1955-1956: 148-149; Camporeale, 1969: 67), aun cuando pueda dejarse abierta la cuestión de su autoctonía.

Un espécimen de este tipo aparece por ejemplo en un ánfora de cuello del Grupo Póntico (Louvre E 703), procedente de Vulci. Ha sido datada con distintas fechas dentro de un arco temporal que va desde 540 hasta 510 a. C. Su decoración ha sido atribuida, entre otros autores, al Pintor de París (Gerhard, 1847: taf. CLXXXV; Giuliano, 1969: 17, figs. 16-17; Prayon, 1977: taf. 96, n.º 2; Rizzo, 1987: 152 y 302, n.º 105). Aquiles ha abandonado ya su escondite y ha apresado a Troilo por la cabelleira, a punto de derribarle del caballo. A su lado aparece el ramaje habitual en diversas producciones helenas. Pero la construcción que sirve como fuente recuerda a un ara, tiene un pequeño escalonamiento en su parte inferior, una especie de gola con cornisa en su parte superior y, sobre esta, una prominente cabeza felina de cuya boca mana el agua sobre una pila. Los caños representados sobre cerámicas áticas, cuando tenían forma de prótomo felino, mostraban las fauces y el rostro de la cabeza animal. Pero ahora es toda la cabeza la que es representada.

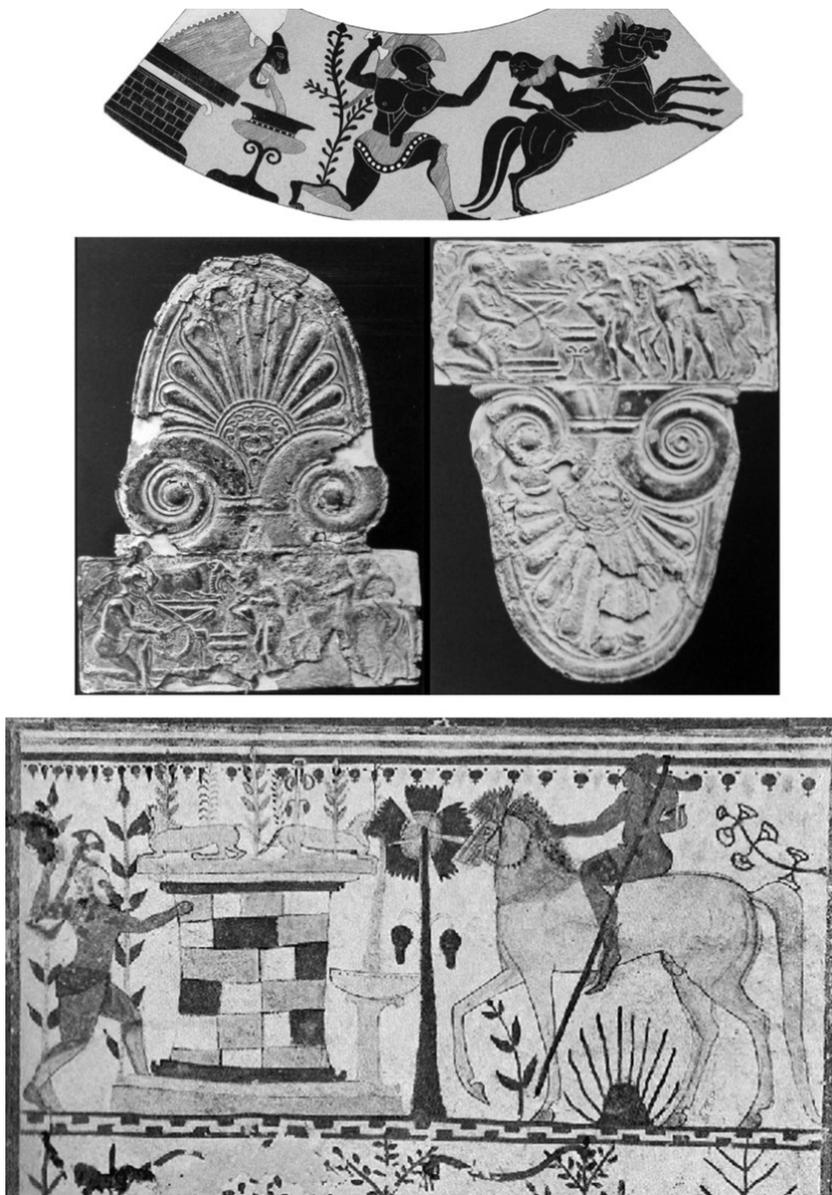


Fig. 3. De arriba abajo: ánfora del Grupo Pónico Louvre E 703 (Gerhard, 1847: taf. CLXXXV); bronce de la Tumba del Guerrero de la necrópolis de Cavalupo, Vulci (Pallottino, 1980: 53); pintura mural en la cámara principal de la Tumba de los Toros, Tarquinia (Banti, 1955-1956: tav. III).

Otro tipo de fuente aparece sobre una pareja de placas en bronce con representación de la emboscada (Roma, Museo Nazionale de Villa Giulia, N.º. Inv. 63588). Procedentes de la “Tumba del Guerrero” de la necrópolis de Cavalupo (Vulci), en un inicio fueron datadas a principios del siglo V a. C. pero hoy en día se consideran un producto de finales del siglo VI a. C. (Ferraguti, 1937: 116-119; Camporeale, 1969: 65-70 y Tav. XXVII; Pallottino, 1980: 53). La fuente es de forma cuadrangular, con molduras en su parte superior. Su morfología recuerda a la de un ara, aunque difiere en algunos detalles. Se alza sobre un escalonamiento inferior de tres alturas. Sobre ella, aparece la estatua de un león sedente representado de cuerpo entero. De la boca del animal, bajo la cual hay representada una pila, mana el agua, recogida en una vasija por un personaje masculino que resulta difícil de identificar (Camporeale, 1969: 67-68, 75). Tras él aparecen otros dos individuos con caballos.

Encontramos otro ejemplo de este tipo de fuente en una pintura de la Tumba de los Toros de Tarquinia (Banti, 1955-1956: Tav. III; Giuliano, 1969: fig. 15 y Tav. I; Steingraber, 1985: n.º. 157-158). Datada hacia 530 a. C., la aparición de la escena de emboscada sobre una de las paredes de su cámara principal, ha sido considerada la única representación conocida de un mito griego realizada en una pintura mural funeraria etrusca en época arcaica (Banti, 1955-1956: 144-145; Giuliano, 1969: 4; Oleson, 1975: 191; Von Mehren, 2002: 38-39).

Tras valorarse inicialmente sus posibles semejanzas con las producciones cerámicas jonias, laconias, corintias y calcidias, finalmente se impuso la evidencia del parecido existente entre los elementos de la pintura tarquiniense y los de las cerámicas de figuras negras etruscas (Dohrn, 1937; Banti, 1955-1956; Giuliano, 1969). En especial, sus parecidos con las producciones pónticas son notables (Banti, 1955-1956: 165-180; Giuliano, 1969: 15-25) y por ello se ha llegado a considerar la posibilidad de que su autor fuera un pintor de vasos del Grupo Póntico, de origen vulcente y desplazado eventualmente a Tarquinia para realizar la obra (Giuliano, 1969: 20-21; Bianchi Bandinelli y Torelli, 1976: n.º. 92).

En la Tumba de los Toros la escena de emboscada ha perdido todo o parte de su significado mitológico, dirigiéndose la atención del pintor hacia la representación meticulosa de elementos que se pueden apreciar de manera habitual (Giuliano, 1969: 26). De la fuente, lo primero que atrae la atención es su gran tamaño. Es como si la superficie más amplia del soporte hubiera permitido a su autor respetar más fielmente las escalas reales. En el caso de la tumba tarquiniense, se trata de un monumento turri-forme de considerable altura, construido con sillares cuadrados y rectangulares, que se eleva sobre una pequeña base escalonada. Tiene una gola decorativa en su parte superior. En su cubierta, plana, aparecen dos leones sedentes representados de cuerpo entero y orientados en direcciones opuestas. De la boca de uno de ellos mana el agua, que cae dentro de una pila situada sobre un pedestal. Junto a los leones, sobre la cubierta plana, hay varios elementos vegetales.

La pintura de la Tumba de los Toros sugiere que las fuentes de agua reales, cuando fueron representadas sobre objetos de menor tamaño (como las placas de Cavalupo), pudieron ser ejecutadas con un módulo menor, con la intención de dotar de detalles y aumentar el peso visual de los personajes figurados en la escena. Aunque también parece evidente la impericia del autor de esta pintura mural para dotar de proporcionalidad a sus diferentes elementos (Banti, 1955-1956; Giuliano, 1969), lo cual dificulta sacar conclusiones al respecto. Asimismo, también es posible que en la práctica existiera un mismo modelo de edificación que fue construido a tamaños sensiblemente distintos.

En cualquier caso, el considerable tamaño que podía alcanzar este tipo de construcción viene sugerido también por una pintura atribuida al Pintor de Príamo, realizada hacia 520 a. C. sobre un ánfora que procede de la tumba Martini Marescotti de la necrópolis etrusca de Monte Abatone (Cerveteri) (Roma, Museo Nazionale Etrusco de Villa Giulia, N.º. Inv. 106463; Moretti Sgubini, 1999: 38, fig. 31). Aunque el Pintor de Príamo es un ceramógrafo de cerámicas áticas, parte de su obra muestra estar influida por elementos de procedencia etrusca, tal vez por estar pensada para su exportación a Etruria (revisión de esta cuestión en Spivey, 1991: 146-147).

En este caso, la imagen no muestra el episodio de Aquiles y Troilo, sino una especie de escena campestre, en la que varias mujeres se bañan desnudas, en un lugar rodeado de árboles (Fig. 4). Aunque se trata de una producción cerámica, al no estar su decoración dispuesta en frisos, esto parece haber permitido al artista dar un mayor espacio al tema y, probablemente, representar la edificación a una escala más acorde con la realidad. La supuesta fuente es de forma cuadrangular, con una cornisa en su parte superior y un zócalo de color más claro en su parte inferior, que se alza sobre una especie de pedestal que la rodea por entero como si de un *peribolos* se tratara. Una diferencia respecto de otras fuentes es la ausencia de estatuas o caños con forma felina. Además el agua parece manar alrededor de la construcción, no de esta, como si el edificio fuera sólo un marcador del lugar, tal vez la entrada a una gruta.

La imagen recuerda sobremanera al ara cuadrangular situada junto a la entrada de Grotta Caruso, ninfeo extraurbano situado a las afueras de Locri Epizefiri. Es decir, no tanto a una fuente funcional, como a un elemento asociado a la presencia de recursos hídricos en un santuario de tipo rural. En el caso de Grotta Caruso, el agua manaba de caños leontocéfalos situados en la entrada a una gruta natural, siendo empleada en unas complejas instalaciones hidráulicas que incluían canalizaciones y zonas escalonadas. Junto a la entrada, sobre dos grandes rocas superpuestas, estaba ubicado el altar (Costabile, 1991).

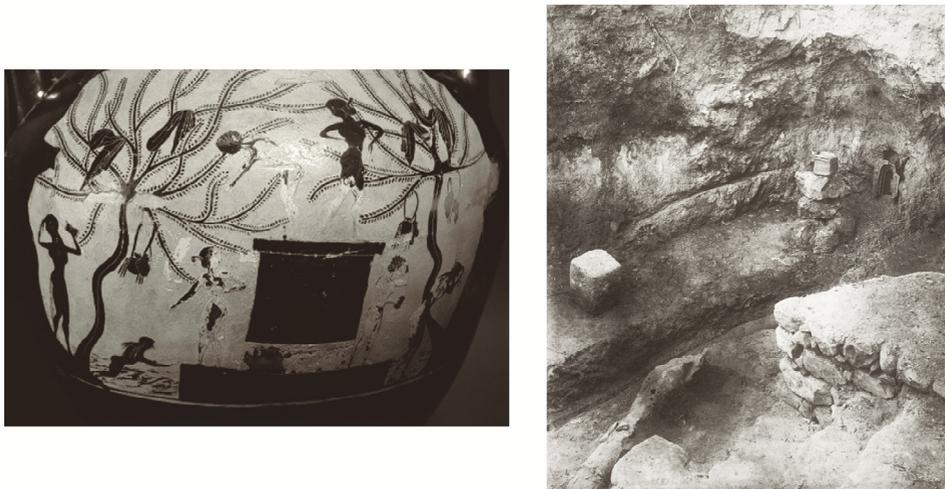


Fig. 4. Izquierda: Ánfora del Pintor de Príamo procedente de la necrópolis etrusca de Monte Abatone, Cerveteri (Moretti Sgubini, 1999: 38, fig. 31). Derecha: reconstrucción del exterior de Grotta Caruso (Locri Epizefiri) tras su excavación en los años 40: a la derecha, el ara y la entrada a la gruta (Costabile, 1991: 235, fig. 363).

Sí que parecen plasmar el episodio de Aquiles y Troilo, aunque en manera novedosa, los ceramógrafos de otras ánforas del Grupo Póntico (Fig. 5). Una de ellas (University of Reading, 47.X.1), datada entre 530 y 510 a. C., es considerada obra del Pintor de Ticio y fue adquirida en 1947 por la Universidad de Reading (Ure, 1951; Ure y Ure, 1954: 55-56, pl. 36, 1b y pl. 37, 1c-d; Giuliano, 1969: fig. 18; Schauenburg, 1970: 67, Abb. 34; Prayon, 1977: taf. 97, n.º. 1). La pintura muestra a un guerrero con lanza que lleva sobre su hombro a otro individuo, dirigiéndose hacia una edificación de hechuras similares a las fuentes anteriores, aunque no se distingue en ella ningún caño. Si como se ha interpretado la escena recoge el mito de Aquiles y Troilo, es posible que lo trate en el momento en el que Aquiles se dirige a sacrificar a su presa en un altar. De ser así, la escena indicaría la existencia de una similitud arquitectónica entre fuentes y altares en el mundo itálico hacia 500 a. C. (Prayon, 1977) y permitiría plantearse cual era la naturaleza exacta del *Ara Maxima* levantada por Hércules en el Foro Boario tras matar a Caco.

Otro ejemplar del Grupo Póntico caracterizado por su singularidad es Villa Giulia 5200, ánfora de cuello datada a finales del siglo VI a. C. Procede de Narce y ha sido atribuida al Pintor de Micali o a su escuela (Camporeale, 1969: 70-74 y Tav. XXVIII; Schauenburg, 1970: 62, Abb. 29; Camporeale, 1981: n.º. 13). Su interpretación como ejemplar con la emboscada de Aquiles a Troilo no es unánime (ver otras interpretaciones en Camporeale, 1969: 70-71). El personaje que debería ser Troilo, aparece armado y con coraza, sujetando un pájaro en una mano. La fuente está constituida por un extraño prótomo felino que se halla en la parte superior de una columna.

El agua cae sobre un *lebes* situado en el suelo, decorado con lo que parecen sendas imágenes de un perro y de una liebre. Su extraña morfología se ha considerado posible producto de una contaminación entre un modelo pintado helénico y otro etrusco (Camporeale, 1969: 71). Muy vagamente, recuerda a una columna con caños felinos que aparece representada sobre una hidria ática de figuras negras datada hacia 500 a. C. (Moore y Von Bothmer, 1976: pl. 32, 7).

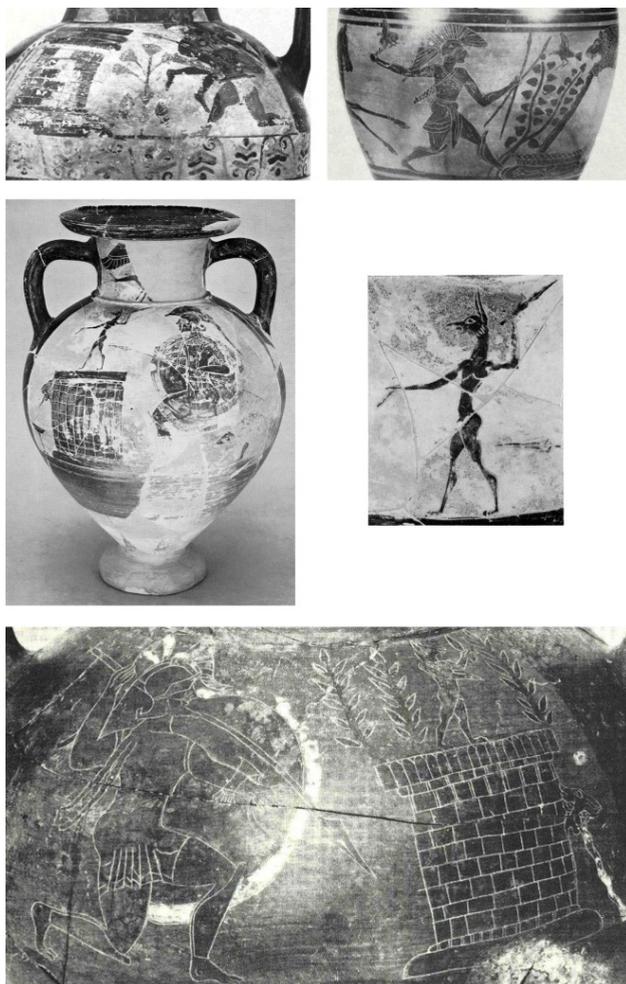


Fig. 5. Ánforas del Grupo Pónico. De arriba abajo y de izquierda a derecha: University of Reading, 47.X.1 (Schauenburg, 1970: 67, Abb. 34); Villa Giulia 5200 (Schauenburg, 1970: 62, Abb. 29); Astarita 742 (Schauenburg, 1970: 70, abb. 38a) y detalle del personaje situado sobre la fuente (Schauenburg, 1970: 71, abb. 39); Lucerna, colección privada (Schauenburg, 1970: 69, abb. 36)

Pero aún es más notable la representación sobre otra ánfora de cuello de figuras negras del Grupo La Tolfa, conservada en la Colección Astarita (nº. 742) del Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano (Schauenburg, 1970: 70-71; Prayon, 1977: taf. 98; Camporeale, 1981: nº. 12). Datada entre 550 y 525 a. C., en ella se representa detrás de una fuente y siguiendo la habitual iconografía griega, a un guerrero con escudo, lanza y casco con cimera, el cual se ha considerado que es Aquiles emboscado. La fuente vuelve a ser representada como un edificio cuadrangular de gran tamaño, construido con sillares y situado en un segundo plano; esto último se percibe por ejemplo en el minúsculo tamaño de la pila sobre la cual mana el agua. La edificación, como en los otros casos, se alza sobre un escalonamiento inferior y en uno de sus lados hay un caño con forma de prótomo felino.

Lo más notable es que sobre la fuente, de pie, hay un extraño ser con cuerpo humano y cabeza de cánido. Levanta uno de sus brazos sosteniendo algo en su mano, tal vez una espada, mientras extiende el otro brazo hacia adelante, mostrando la palma de la mano extendida. No podemos discernir si esta figura es directamente un ser mitológico, o bien es una estatua que lo representa en lo alto de la fuente. Pero se trata, en todo caso, de un elemento iconográfico que es desconocido sobre las producciones griegas importadas en Etruria que parecen haber servido de modelo para los talleres itálicos.

La imagen es muy similar a la que aparece sobre otra producción coetánea del Grupo La Tolfa (Schauenburg, 1970: 69, abb. 36; Prayon, 1977: taf. 99, nº. 1-2). Aunque ahora el ser antropomorfo con cabeza de cánido aparece más claramente portando un arma blanca, que puede ser una espada o un cuchillo. Pero tampoco en este caso podemos discernir si se trata de un elemento arquitectónico o bien de la representación directa de un ser mitológico. Además, al igual que en la representación de la Tumba de los Toros, en la parte superior de la fuente hay representadas varias plantas, tal vez árboles pequeños, a modo de cubierta vegetal. En cuanto al edificio en sí, en la parte superior del cuerpo cuadrangular, por debajo de la cornisa, se aprecia un pequeño estrechamiento; y con más nitidez que en el anterior ejemplo, se percibe que en la parte inferior de la construcción hay también un pequeño escalonamiento. El agua que proporciona la fuente mana, igualmente, a través de un caño leontocéfalo, aunque en este caso parece caer directamente sobre el suelo. Si no es así, debería pensarse en la existencia de un pequeño estanque junto a la fuente, con su borde a ras de suelo.

No sólo las series cerámicas nos transmiten esta escena. Tenemos una vía de información complementaria en la orfebrería (Fig. 6). El sello de un anillo de oro de producción etrusca datado en el último cuarto del siglo VI a. C. (París, Louvre “Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines”, BJ 1075 = Boardman, 1967: nº. B.II.2; Prayon, 1977: taf. 99, nº. 3) reproduce una fuente de morfología similar a las que venimos viendo hasta ahora (cuerpo cuadrangular y sillares rectangulares), aunque a menor escala. Sobre su parte superior, rematada con una sencilla

cornisa, reposa una cabeza felina, desde cuyas fauces el agua se vierte dentro de una pila. En líneas generales, la construcción y el prótomo se asemejan a los que aparecen sobre el ánfora Louvre E 703. Detrás de esa cabeza felina, sentada sobre la parte superior de la fuente, al lado de una vegetación similar a la que hemos visto con anterioridad, aparece de nuevo la figura humana con cabeza canina. Aunque en ocasiones se ha interpretado como un mono, los paralelos con otras producciones parecen clarificar que se trata del mismo ser antropomorfo con cabeza de cánido. Hacia la fuente se dirigen dos personajes barbados, el primero de ellos con un pequeño recipiente en sus manos, tal vez un *alabastron*. La imagen apenas recuerda ya al episodio de Aquiles y Troilo: Políxena no aparece en la escena, ni tampoco los caballos que conduce Troilo; y este último es un muchacho de escasa edad cuando sufre la emboscada, luego es difícil reconocerle en alguno de los personajes con barba. No obstante, sí aparece un personaje agazapado detrás de la fuente, como posible reminiscencia de Aquiles.



Fig. 6. Orfebrería etrusca. Arriba: anillo de oro de producción etrusca, último cuarto del siglo VI a. C. (Prayon, 1977: taf. 99, nº. 3). Abajo: anillo de oro de factura etrusca o griega, segunda mitad del siglo VI a. C. (The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California, 85.AM.271; Imagen digital cortesía del “Getty’s Open Content Program”).

La escena muestra una notable similitud con la de otro anillo de origen etrusco o griego, proveniente del Sur de Italia y fechado en la segunda mitad del siglo VI a. C. (The J. Paul Getty Museum (Malibu): 85.AM.271; Boardman, 1970: 403; Spier, 1992: n.º. 66). En él aparecen dos figuras humanas tocadas con sombreros troncocónicos, aproximándose a una fuente muy similar a la anterior, incluido el caño leontocéfalo, del cual mana agua dentro de un vaso con dos asas, que recuerda a un *kantharos*, situado encima de una plataforma. No obstante, en este caso el cuerpo del monumento parece haber sido representado como si estuviera decorado con frisos. Sobre la fuente, una criatura con cabeza de cánido reposa sentada mirando en dirección contraria. Bajo ella, al lado de la fuente, aparece sentado otro personaje, que sostiene una espada afalcatada, que probablemente sea una *machaira*. Aunque no se percibe que porte escudo, grebas o armadura, se trata de otra posible representación de Aquiles esperando emboscado la llegada de Troilo a la fuente. Por esto se le ha descrito como un hombre barbado. Pero aunque muestra similitudes en el perfil de su cabeza con el personaje representado en las placas de bronce de la “Tumba del Guerrero” (Cavalupo), su fisonomía recuerda más bien a un personaje con cabeza zoomorfa.

Los últimos cuatro objetos son datados durante la segunda mitad del siglo VI a. C. En todos aparece un individuo armado detrás de una fuente y un ser antropomorfo con cabeza de cánido. Este último se sitúa, ya sea de pie o sentado, encima de una fuente cuadrangular construida con sillares, en la cual hay un prótomo felino haciendo la función de caño.

Es complicado determinar de manera precisa la filiación que existe entre estas similitudes iconográficas, a pesar de que el ánfora de la Colección Astarita esté datada en el tercer cuarto del siglo VI; de que el anillo del Louvre esté fechado en el último cuarto de esa misma centuria; o de que los análisis apunten al influjo de las producciones cerámicas sobre la pintura mural de la Tumba de los Toros de Tarquinia. Pero parece difícil que las innovaciones iconográficas que muestran estas obras (en especial, la fuente con forma de ara y el personaje con cabeza de cánido) no fueran incorporadas a la representación plástica de este mito griego en territorio itálico. Pues a pesar de que el número de testimonios con el que contamos es limitado, es significativo que esos elementos iconográficos no aparezcan en ningún caso en las producciones griegas que conocemos y que pudieron servir de modelo para la representación del mito. La única posible excepción es la fuente (o ara situada junto a unas fuentes) atribuida al Pintor de Príamo. Pero esta cerámica procede de la necrópolis etrusca de Monte Abatone y es notorio que su autor es influido en sus representaciones por elementos iconográficos de procedencia etrusca.

#### 4. Conclusión

El objetivo de este trabajo era examinar qué vinculación podía existir entre la situación del monumento turriforme de Pozo Moro junto a un importante punto de abastecimiento de agua, por una parte; y las cabezas felinas y seres híbridos representados en su friso perimetral, por otra. Hemos realizado este análisis partiendo de la hipótesis de que en dicho friso se narra el enfrentamiento entre Hércules y Caco, así como la entrada del primero en el santuario de Bona Dea.

Desde un punto de vista geográfico, esta hipótesis nos ha conducido a examinar la documentación coetánea disponible en la Península Itálica. Desde un punto de vista iconográfico, nos ha hecho considerar que las cabezas felinas representadas en el lado meridional del monumento son caños leontocéfalos; y que la posible bicefalia del personaje entronizado que aparece en su lado oriental es una mera ilusión óptica.

La documentación disponible se ha mostrado concordante con estos presupuestos iniciales. En Etruria, a finales del siglo VI a. C., está atestiguada la existencia de un tipo de fuente de forma cuadrangular, en ocasiones de altura considerable, que se suele caracterizar por la presencia de prótomos felinos o leones sedentes. Se trata de una construcción que se asemeja a un ara. Sin la presencia de caños ni de elementos felinos en la propia construcción (aunque sí los haya en su inmediata proximidad), un ara de características parecidas, asociada a fuentes ubicadas en santuarios extraurbanos, se localiza en la entrada al ninfeo de Grotta Caruso en Locri Epizefiri. En este caso, no se trata de una fuente de agua funcional, sino de un indicador de su presencia en un paraje sacralizado por el propio ara.

En varios casos, este tipo de fuente o construcción, con su caño leontocéfalo del cual mana agua, aparece asociado a un ser híbrido que tiene cuerpo antropomorfo y cabeza de cánido. Es significativo que esta conjunción aparezca en las producciones itálicas, pero no así en las producciones griegas que les sirvieron como modelo iconográfico y mitológico. Ello muestra el carácter itálico de esas variantes. Se trata de un punto especialmente importante, dado que hasta donde sabemos la figura de Caco es ajena al *corpus* mitológico heleno.

Este análisis nos ayuda a comprender la naturaleza de los personajes representados en el friso perimetral de Pozo Moro, así como la simbología asociada a su construcción junto a un depósito de agua. Pero al mismo tiempo, nos permite avanzar en nuestro conocimiento sobre la fisonomía y la personalidad mitológica de Caco, hasta ahora bastante indefinidas.

## Bibliografía

(CVA = Union Académique Internationale, *Corpus Vasorum Antiquorum*)

ALMAGRO-GORBEA, M. (1976): “Informe sobre las excavaciones de Pozo Moro, Chinchilla (Albacete)”. *Noticiario Arqueológico Hispano. Prehistoria*, 5, pp. 379-383.

——— (1978): “Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro”. *Trabajos de Prehistoria*, 35, pp. 251-278.

——— (1983): “Pozo Moro: el monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica”. *Madrider Mitteilungen*, 24, pp. 177-293.

——— (1993-1994): “Ritos y cultos funerarios en el mundo ibérico”. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 9-10, pp. 107-133.

BANTI, L. (1955-1956): “Problemi della pittura arcaica etrusca: la Tomba dei Tori a Tarquinia”. *Studi Etruschi*, 24, pp. 143-181.

BATES, W. N. (1907): “A Tyrrhenian amphora in Philadelphia”. *American Journal of Archaeology*, 11, pp. 429-440.

BEAZLEY, J. D. (1947): *Etruscan vase-painting*. Oxford: Clarendon Press.

BIANCHI BANDINELLI, R. y TORELLI, M. (1976): *L'arte dell'Antichità Classica. 2: Etruria – Roma*. Torino: UTET Libreria.

BLÁNQUEZ PÉREZ, J. J. (1992): “Las necrópolis ibéricas en el Sureste de la Meseta”. En J. Blánquez Pérez y V. Antona del Val (eds.), *Congreso de Arqueología Ibérica: Las necrópolis*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 235-278.

BOARDMAN, J. (1967): “Archaic Finger Rings”. *Antike Kunst*, 10, pp. 3-31.

——— (1970): *Greek Gems and Finger Rings: Early Bronze Age to Late Classical*. London: Thames & Hudson.

BOITANI, P. (1989): (ed.), *The European Tragedy of Troilus*. Oxford: Clarendon Press.

CAMPOREALE, G. (1964): “Saghe greche nell'arte etrusca arcaica”. *La Parola del Passato*, 19, pp. 428-450.

——— (1965): “R. Hampe - E. Simon, *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst* [recensión]”. *Atene e Roma*, 10, pp. 42-44.

——— (1969): “Banalizzazioni etrusche di miti greci”. *Studi Etruschi*, 37, pp. 59-76.

——— (1981): “Achle”. En *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I.1. Zurich: Artemis Verlag, pp. 200-214.

CARPENTER, T. H. (1983): “On the dating of the Tyrrhenian Group”. *Oxford Journal of Archaeology*, 2, pp. 279-293.

——— (1984): “The Tyrrhenian Group: Problems of provenance”. *Oxford Journal of Archaeology*, 3, pp. 45-56.

- (1991): *Art and Myth in Ancient Greece: a Handbook*. London: Thames & Hudson.
- COSTABILE, F. (ed.), (1991): *I ninfei di Locri Epizefiri: Architettura, Culti erotici, Sacralità delle acque*. Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino Editore.
- DOHRN, T. (1937): *Die schwarzfigurigen etruskischen Vasen aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts*. Berlin: Triltsch & Huther.
- FERRAGUTI, U. (1937): "I bronzi di Vulci". *Studi Etruschi*, 11, 1937, pp. 107-120.
- FOLLMANN, A.-B. (ed.): (1971), *CVA: Hannover, Kestner-Museum*, Band 1. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- FREYER-SCHAUENBURG, B. (ed.), (1988): *CVA: Kiel. Kunsthalle, Antikensammlung*, Band 1. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- GANTZ, T. (1993): *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, vol. 2. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- GERHARD, E. (1847): *Auserlesene griechische Vasenbilder, Hauptsächlich etruskischen Fundorts, Dritter Theil: Heroenbilder, meistens homerisch*. Berlin: Gedruckt und Verlegt bei G. Reimer.
- GIGLIOLI, G. Q. y BIANCO, V. (eds.), (1962): *CVA: Italia. Musei Capitolini di Roma*, Fasc. 1. Rome: Istituto Poligrafico dello Stato.
- GIULIANO, A. (1969): "Osservazioni sulle pitture della "Tomba dei Tori" a Tarquinia". *Studi Etruschi*, 37, pp. 3-26.
- HAMPE, R. y SIMON, E. (1964): *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*. Mainz: Verlag Ph. v. Zabern.
- HANNESTAD, L. (1988): "Athenian pottery in Etruria c. 550-470 B. C.". *Acta Archaeologica*, 59, pp. 113-130.
- HEMELRIJK, J. M. (1984): *Caeretan Hydriae*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- HOFFMANN, H. (ed.), (1973): *CVA: Museum of Fine Arts, Boston*, Fasc. 1. Boston: Museum of Fine Arts.
- JONGKEES-VOS, M. F. (ed.), (1972): *CVA: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden*, Fasc. 1. Leiden: E. J. Brill.
- KLUIVER, J. (1992): "The 'Tyrrhenian Group': Its origin and the neck-amphorae in The Netherlands and Belgium. With a contribution on petrography by H. Kars". *BABesch*, 67, pp. 73-109.
- (1995): "Early 'Tyrrhenian': Prometheus Painter, Timiades Painter, Golytyr Painter". *BABesch*, 70, pp. 55-103.
- KOSSATZ-DEISSMANN, A. (1997): "Troilos". En *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII.1. Zurich: Artemis Verlag, pp. 91-94.

- LÓPEZ PARDO, F. (2006): *La torre de las almas: un recorrido por los mitos y creencias del mundo fenicio y orientalizante a través del monumento de Pozo Moro*. Madrid: Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.
- (2009): “Nergal y la deidad doble del friso del “Banquete infernal” de Pozo Moro”. *Archivo Español de Arqueología*, 82, pp. 31-68.
- MÉLIDA, J. R. (ed.), (1930): *CVA: Madrid, Musée Archéologique National*, Fasc. 1. Madrid: Ruiz Hermanos.
- MINGAZZINI, P. (ed.), (1954): *CVA: Capua – Museo Campano*, Fasc. 2. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- MINTO, A. (1960): *Il Vaso François*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- MOORE, M. B. y VON BOTHMER, D. (eds.), (1976): *CVA: The Metropolitan Museum of Art, New York*, Fasc. 4. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- MORETTI SGUBINI, A. M. (1999): *Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: guida breve*. Roma: L’Erma de Bretschneider.
- NIELSEN, M. (2002): “Greek myth – Etruscan Symbol”. En S. des Bouvrie (ed.), *Myth and Symbol, I. Symbolic phenomena in ancient Greek culture: papers from the first International Symposium on Symbolism at the University of Tromsø, June 4-7, 1998*. Bergen: Norwegian Institute at Athens, pp. 171-198.
- OLESON, J. P. (1975): “Greek Myth and Etruscan Imagery in the Tomb of the Bulls at Tarquinia”. *American Journal of Archaeology*, 79, pp. 189-200.
- OSBORNE, R. (2001): “Why Did Athenian Pots Appeal to the Etruscans?”. *World Archaeology*, 33, pp. 277-295.
- OWENS, E. J. (1982): “The *Enneakrounos* Fountain-House”. *The Journal of Hellenic Studies*, 102, pp. 222-225.
- PALEOTHODOROS, D. (2002): “Pourquoi les Étrusques achetaient-ils des vases attiques?”. *Les Études Classiques*, 70, pp. 139-160.
- (2010): “Etruscan Black-figure in Context”. *Bollettino di Archeologia On Line*, 1, Volume Speciale, pp. 1-11. Disponible en [https://www.academia.edu/1572199/Etruscan\\_Black\\_Figure\\_in\\_Context](https://www.academia.edu/1572199/Etruscan_Black_Figure_in_Context), consultado el 17 de febrero de 2014.
- (2011): “A complex approach to Etruscan black-figure vase painting”. *Mediterranea*, 8, pp. 33-82.
- PALLOTTINO, M. (dir.), (1980): *Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*. Roma: Edizioni Quasar.
- PAUL, E. (ed.), (1973): *CVA: Leipzig, Antikenmuseum der Karl-Marx-Universität*, Band 2. Berlin: Akademie-Verlag.
- POTTIER, E. (ed.), (1922): *CVA: Musée du Louvre*, Fasc. 1. Paris: Librairie Ancienne Édouard Champion.

- (1929): (ed.), *CVA: Musée du Louvre*, Fasc. 6. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion.
- PRADOS MARTÍNEZ, F. (2008): *Arquitectura púnica: Los monumentos funerarios*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto de Historia. Archivo Español de Arqueología, Anejos 44.
- PRAYON, F. (1977): “Todesdämonen und die Troilossage in der frühetruskischen Kunst”. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts: Römische Abteilung*, 84, pp. 181-197.
- PRIETO VILAS, I. M. (2000): “El recorrido en torno a la sepultura turriforme de Pozo Moro y secuencia narrativa de sus relieves: algunas propuestas”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II: Historia Antigua*, 13, 325-356.
- RICHTER, G. M. A. (ed.), (1953a): *CVA: The Metropolitan Museum of Art, New York*, Fasc. 2. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- (1953b): *Handbook of the Greek Collection*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- RIZZO, M. A. (1987): “La ceramica a figure nere”. En M. Martelli y B. Adembri (eds.), *La ceramica degli etruschi: la pittura vascolare*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, pp. 31-42 y 297-312.
- SCHAUENBURG, K. (1970): “Zu griechischen Mythen in der etruskischen Kunst”. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 85, pp. 28-81.
- SPIER, J. (1992): *Ancient Gems and Finger Rings: Catalogue of the Collections*. Malibu: The J. Paul Getty Museum.
- SPIVEY, N. (1991): “Greek vases in Etruria”. En T. Rasmussen y N. Spivey (eds.), *Looking at Greek Vases*. New York: Cambridge University Press, pp. 131-150.
- STEINGRÄBER, S. (ed.), (1985): *Catalogo ragionato della pittura etrusca*. Milano: Editoriale Jaca Book.
- TETZLAFF, I. (1980): *Griechische Vasenbilder: Die Themen – Symbole – Zweck und Form – Über den Kult – Verbreitung und Ausstrahlung*. Köln: DuMont Buchverlag.
- THIERSCH, H. (1899): *Tyrrhenische Amphoren: Eine Studie zur Geschichte der altattischen Vasenmalerei*. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann.
- TORELLI, M. (2007): *Le strategie di Kleitias: Composizione e programa figurativo del vaso François*. Milano: Mondadori Electa.
- TRUE, M. (ed.), (1978): *CVA: Museum of Fine Arts, Boston*, Fasc. 2. Boston: Museum of Fine Arts.
- TUNA-NÖRLING, Y. (1997): “Attic Black-Figure Export to the East: The ‘Tyrrhenian Group’ in Ionia”. En J. H. Oakley, W. D. E. Coulson y O. Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters: The Conference Proceedings*. Oxford: Oxbow Books, pp. 435-446.
- URE, P. N. (1951): “A New Pontic Amphora”. *The Journal of Hellenic Studies*, 71, pp. 198-202.

- URE, P. N. y URE, A. D. (ed.), (1954): *CVA: University of Reading*, Fasc. 1. London: Oxford University Press.
- VON BOTHMER, D. (1944): "The Painters of 'Tyrrhenian' Vases". *American Journal of Archaeology*, 48, pp. 161-170.
- VON MEHREN, M. (2002): "The Trojan Cycle on Tyrrhenian Amphorae". En A. Rathje, M. Nielsen y B. Bundgaard (eds.), *Danish Studies in Classical Archaeology: Acta Hyperborea 9: Pots for the Living, Pots for the Dead*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, pp. 33-58.
- WALTERS, H. B. (ed.), (1927): *CVA: British Museum (Department of Greek and Roman Antiquities)*, Fasc. 3. London: The Trustees of the British Museum.
- (ed.), (1931): *CVA: British Museum (Department of Greek and Roman Antiquities)*, Fasc. 6. London: The Trustees of the British Museum.