

# ICONOGRAFÍA DEL MONUMENTO TURRIFORME DE POZO MORO Y ARTE MUEBLE: OBJETOS DE BRONCE ETRUSCOS

*Iconography of Pozo Moro's turriform monument and portable art: Etruscan bronze objects.*

ROBERTO MATESANZ GASCÓN\*

**Resumen:** En este trabajo, se expone en primer lugar el debate generado en torno a la vinculación existente entre los relieves del monumento ibérico de Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete) y el arte mueble. Los estudios realizados hasta la fecha han concluido que no existen vínculos claros entre el arte mueble próximo oriental y los relieves del monumento funerario. Pero esto no demuestra que dichos relieves carezcan de referentes culturales próximos, sino que constituye un indicio de la distancia cultural existente entre las producciones próximo orientales (que han sido el principal objeto de estudio) y la iconografía del monumento. Se defiende por ello la necesidad de examinar otras producciones materiales con el fin de encontrar referentes más precisos. En especial, las producciones itálicas, principalmente etruscas, de época coetánea. Como caso concreto, se examina a continuación con un enfoque exclusivamente formal la similitud que existe entre diversos elementos presentes en los bajorrelieves del monumento ibérico y algunas producciones en bronce de la Etruria meridional o marítima. Este análisis indica que diversos elementos presentes en los relieves del monumento de Pozo Moro muestran que sus artífices incorporaron a su iconografía conceptos y rasgos que eran característicos de centros etruscos como Vulci o Caere a finales del siglo VI e inicios del siglo V a. C.

**Palabras clave:** Pozo Moro. Cultura Ibérica. Bronces etruscos. Caere (Cerveteri). Vulci. Mobiliario. Iconografía. Período Orientalizante.

**Summary:** In this paper, first I examine briefly the bibliography about the relationship between the reliefs of the Iberian funerary monument of Pozo Moro (Chinchilla de Montearagón, Albacete) and the portable art. Until now, this discussion has concluded that there is not a clear link between the Ancient Near Eastern portable art and the Iberian funerary monument's reliefs. But this not demonstrates the lack of close cultural references for the reliefs, but points out to the formal distance that exists between the Near Eastern art (the realm most analyzed on this subject) and the Iberian funerary monument's iconography. I defend that, therefore, it is necessary to examine other material productions, with the purpose of finding more precise references; especially, the contemporary Italic productions, most of all Etruscan objects. Like a specific case of study, I analyze from a formal point of view the similarity that exists between some elements in the monument's bas-reliefs and bronze productions from the so-called maritime (or Southern) Etruria. This analysis points out

---

\* MUVa. Plaza Colegio de Sta. Cruz, 6, 47002 Valladolid. Email: roberto.matesanz@uva.es

that several elements of the Pozo Moro's reliefs show how were incorporated into its iconography features and concepts which were characteristic of Etruscan centres, as Vulci or Caere, at the end of the Sixth century and the beginning of the Fifth century B. C.

**Keywords:** Pozo Moro. Iberian Culture. Etruscan bronzes. Caere (Cerveteri). Vulci. Furniture. Iconography. Orientalizing Period.

## 1. Introducción

Tras el descubrimiento en las inmediaciones de Chinchilla de Montearagón (Albacete) del yacimiento ibérico de Pozo Moro (véase en especial: Almagro-Gorbea, 1973, 1976, 1978a, 1978b, 1983), una de las primeras cuestiones que se plantearon fue la posible relación existente entre los relieves y esculturas de su monumento turriforme y el arte mueble. La grave discrepancia cronológica indicada por el hallazgo de un ajuar fechado con claridad ca. 500 a. C. bajo un monumento de aparente factura neohitita, edificado *ex novo* sobre tierra arqueológicamente virgen, fomentó en gran medida ese debate.

Trillmich (1975 y 1976; véase también Blanco Freijeiro, 1988: 206, nota 2; y Prieto Vilas, 2000: 335-336) sugirió pronto que la aparente incongruencia cronológica entre la datación ofrecida para el ajuar de la tumba (Almagro-Gorbea, 1978a: 255; 1978b: 230; 1983: 184-188; 2009; Shefton, 1982: 358, nota 60) y el estilo arquitectónico del monumento podía derivarse de un proceso de monumentalización, en virtud del cual se habrían transferido a la estructura arquitectónica imágenes presentes en un arte mueble muy anterior. Tomando como referencia una lámina de marfil etrusca datada ca. 500 a. C. (White Muscarella, 1974: n.º. 90), concluyó que fue probablemente a través de un influjo jónico como se difundieron, sobre arte mueble del siglo VI a. C., esos prototipos artísticos (Trillmich, 1975: 209, nota 4). De manera incidental, cabe observar que plaquitas de marfil similares por origen, datación y temática han sido recuperadas entre los restos de un *silicernium* de finales del siglo V a. C. en la necrópolis de Los Villares (Hoya Gonzalo), situada a pocos kilómetros de Pozo Moro (Blánquez Pérez, 1984: 192-198; Roldán Gómez, 1995-1996). Con posterioridad, Trillmich (1976) planteó la posible existencia entre la población ibera de una élite oriental (incluso de un régulo huido con parte de sus súbditos tras la caída de los reinos neohititas), cuyos descendientes habrían conservado durante siglos elementos formales, propios de la patria de sus ancestros, que habrían acabado siendo plasmados en la escultura del monumento turriforme.

Por otro lado, la aparente dicotomía cronológica entre ajuar y monumento también se intentó explicar abogando por elevar la datación de este último al menos hasta finales del siglo VIII a. C., como hizo Blánquez (1975: 127-128; 1979: 155), línea hermenéutica continuada por otros investigadores (por ejemplo, Bendala y

Blánquez, 1987), planteándose en una de sus variantes la posible reutilización/reconstrucción del monumento varios siglos después de su creación (Abad y Bendala, 1999: 72). Pero como desde un inicio replicó su excavador, este tipo de teorías, al igual que la anterior, ignoraban flagrantemente la evidencia de que el monumento fue edificado *ex novo* sobre un suelo virgen, sin que se detectaran en su entorno huellas de ocupaciones precedentes de época orientalizante; al igual que tampoco existían en la zona indicios de una escultura en piedra fechable con anterioridad a la construcción del monumento. Además, dejaban sin explicar cuestiones como la razón por la cual se habrían desarrollado en la península modelos que en su punto de origen ya estaban claramente en desuso (Almagro-Gorbea, 1978a: 269; 1983: 216, nota 222; también López Pardo, 2006: 26-29). En la actualidad, estos argumentos arqueológicos siguen gozando de plena validez, con la salvedad de que, como el propio Almagro-Gorbea indicaba, es posible que el monumento fuera edificado por artesanos foráneos, con lo cual algunas de esas incongruencias no pueden hacerse depender de la ausencia de restos similares en el entorno de Pozo Moro.

Aunque ocasionalmente el arte mueble siguiera siendo considerado como un posible referente para los artífices del monumento turriforme (Blanco Freijeiro, 1981: 36; Blánquez, 1983), a la crítica de Almagro-Gorbea (1983: 216, nota 222), le siguieron la de Chapa Brunet (1994: 56), quien hacía hincapié en el carácter especializado de los artesanos dedicados a la escultura funeraria; o la de Abad y Bendala (1999: 66). Entre la argumentación básica que sostiene a estas objeciones, otro punto más, en este caso derivado de un análisis histórico-cultural, es enormemente sólido: la complejidad del monumento y de su iconografía dificulta considerar que sus elementos hayan podido espigarse de un arte mueble más o menos variopinto, siendo explicable sólo como resultado de la actividad de unos artesanos familiarizados con un ambiente cultural de clara raíz orientalizante.

Los planteamientos de Trillmich estaban viciados desde su misma formulación porque eran mero corolario de un intento de vincular un monumento ibérico de aproximadamente 500 a. C. con un arte próximo-oriental varios siglos anterior que, formalmente, se le asemeja en algunos aspectos. En este sentido, aunque Almagro-Gorbea se ha mostrado con posterioridad más receptivo a la posibilidad de que régulos huidos de Próximo Oriente se instalaran en la Península Ibérica, arrastrando consigo una tradición artesanal nativa de la Siria septentrional (Almagro-Gorbea, 2010e: 325; 2010f: 356; Almagro-Gorbea y Torres Ortiz, 2010c: 292-293), sus anteriores argumentos, el arqueológico y el histórico-cultural, siguen gozando de plena vigencia en lo referente a la iconografía de los relieves de Pozo Moro.

No obstante, la misma complejidad monumental aducida tiene un reverso evidente: es igual de difícil considerar que un concepto arquitectónico e

iconográfico tan complejo como el de Pozo Moro haya podido conformarse prácticamente en el vacío, sin referentes formales directos y casi inmediatos, *que también aparezcan reflejados* en un arte coetáneo más o menos próximo.

En realidad, la investigación no ha avanzado mucho en este aspecto desde mediados de los años setenta. Si se observa la bibliografía sobre el particular, muchas interpretaciones se han valido del empleo, como término de comparación, de un variopinto arte mueble, de diferentes épocas y lugares: marfiles de Meggido del siglo XII a. C., cerámica submicénica, objetos de época púnica tardía, etc. La única diferencia es que la comparación no se ha efectuado con la finalidad de buscar referentes formales comunes (los cuales vienen presupuestos de antemano) para delimitar mejor las relaciones entre los elementos del complejo monumental y su contexto geocultural; sino para indagar en una presunta realidad subyacente, común a todos ellos, a despecho de lo azaroso de más de una comparación. En última instancia, muchos de esos cotejos siguen sin dar cuenta de los sustanciales problemas planteados hace décadas.

El abandono del debate sobre la fecha de construcción del monumento permite analizar con mayor precisión los paralelos formales existentes entre su iconografía y diversos elementos de arte mueble datables ca. 500 a. C. Los descubrimientos arqueológicos de las últimas décadas y la revisión de materiales conocidos con anterioridad pero que ahora merecen una nueva consideración permiten replantear el tema en términos estrictamente formales, sin que esto implique que los elementos constituyentes de Pozo Moro sean una mera copia de elementos de arte mueble. La búsqueda de una homogeneidad formal más precisa no niega que el monumento remita a la existencia de un denso humus cultural, el cual, si no es detectado en el lugar con anterioridad a su construcción, es probable que ofrezca paralelos reseñables en la misma época en algún otro ámbito geográfico.

De hecho, esta posibilidad ya es deducible del análisis del yacimiento realizado por Almagro-Gorbea, quien planteó poco después de sus primeros trabajos arqueológicos que el monumento pudo ser obra de un equipo de constructores-escultores foráneos, tal vez inexpertos en el trabajo arquitectónico, lo que explicaría su rápido desplome, causado por haberse construido sin cimentación y con unas sujeciones claramente insuficientes (Almagro-Gorbea, 1973: 12-13; 1978a: 259; 1978b: 236; 1983: 190). Al hilo de estas primeras reflexiones sugería la probable llegada a la zona de artesanos procedentes de la España meridional; aunque analizando posteriormente la producción escultórica hispana de raíz semita, también ha profundizado en el examen de los vínculos entre esta y las producciones helénicas, principalmente jonias, dentro del contexto cultural orientalizador (Almagro-Gorbea, 2010f).

Por lo tanto, es plausible que artesanos receptores de una multiseular tradición artística de tipo orientalizante, la cual está presente con carácter general en el monumento turriforme (por ejemplo, en los leones de esquina), aportaran también a su obra otros elementos más claramente característicos de su lugar de procedencia, con los cuales estarían familiarizados.

Por supuesto, el análisis del arte mueble existente es una vía que ya ha sido explorada de manera intensiva. Pero como indica López Pardo (2006: 44, nota 79): “Ni en marfiles ni en cerámica se ha encontrado un conjunto lo suficientemente nutrido de elementos que se puedan relacionar con la iconografía de Pozo Moro como para tener en cuenta esta hipótesis. Por otro lado, el soporte textil [...] no puede ser tomado en consideración, pues a juzgar por lo que vemos a través de la estatuaria oriental, no eran frecuentes los temas figurados, sino los brocados de tipo geométrico”. Dado el exhaustivo trabajo desarrollado sobre dicho corpus oriental por autores como Almagro-Gorbea, Blázquez Martínez o el propio López Pardo, es difícil considerar que futuros descubrimientos puedan verter una insospechada luz sobre el particular.

Dichas conclusiones son referibles al análisis de objetos producidos en gran parte en un contexto fenicio, ya sean próximo-orientales, norteafricanos, del Mediterráneo central o del sur de la Península Ibérica. Y es probable que la ausencia de paralelos claros y coetáneos de tipo formal entre las imágenes de ese arte mueble y las de Pozo Moro deba interpretarse como indicio de una cierta distancia cultural entre ambas, más que como prueba de una supuesta desvinculación entre arte mueble y escultura arquitectónica.

El trabajo de investigación no ha sido tan intensivo sobre otras realizaciones derivadas del fenómeno orientalizante, por ejemplo las etruscas e itálicas (destacando en este sentido las contribuciones de Muñoz Amilibia, 1984; Ruiz Bremón, 1984; y Parzinger, 1991), aunque la Península Itálica ofrezca una notable cantidad de términos de comparación estrictamente contemporáneos. Se trata de trabajos de artesanía realizados sobre cerámica, piedra, oro o bronce, producidos desde la segunda mitad del siglo VI a. C. hasta los inicios de la centuria siguiente, los cuales muestran tratamientos iconográficos similares a los de Pozo Moro.

Las relaciones entre Cartago y Caere durante el intervalo de tiempo que media entre la batalla de Alalia (ca. 535 a. C.) y la destrucción de la flota etrusca en Cumas por Hierón I de Siracusa, han sido fehacientemente ilustradas por las láminas de Pirgi. Entre sus consecuencias pudieron estar la aparente orientación del programa iconográfico de los templos de Caere-Pirgi hacia la mitología hercúlea del *emporion* gaditano (Massa-Pairault, 1985: 10-32) o la aparición de armamento itálico en el sudeste peninsular; véase el caso de la difusión de los discos-coraza (Kurtz, 1991; matizado y reformulado por Graells i Fabregat, 2012: 86-90); el caso del patrón de aparición de cascos etrusco-itálicos en pecios del

Mediterráneo occidental (Graells i Fabregat, 2008a); o el del probable desarrollo de la falcata ibérica a partir de modelos itálicos, abundantes en la zona del Piceno, y cuya ruta se podría rastrear a través de los ejemplares de Aleria, Ibiza y Elche (Quesada Sanz, 1990; 1991; 1992: 173-199). Dado el carácter idiosincrásico del armamento en la Antigüedad, su difusión sugiere la posible presencia en el sudeste peninsular de mercenarios procedentes de la Italia Central, aunque igualmente este armamento pudo ser introducido por mercenarios iberos que participaran en los conflictos bélicos del Mediterráneo Central. Más complejo, si cabe, es el caso de las características y naturaleza del comercio etrusco con la Península Ibérica en época arcaica (véase una síntesis de las diferentes posturas en Graells i Fabregat, 2008b: 207-210).

Existen en todo caso similitudes formales entre algunas imágenes de los relieves de Pozo Moro y bronceos itálicos coetáneos, producidos principalmente en la Etruria meridional o marítima. Durante la segunda mitad del siglo VI y el primer tercio del siglo V a. C. la producción etrusca logra una enorme difusión. Es la “edad de oro del bronce etrusco”, como la denomina Hus, quien sitúa en Caere el centro neurálgico de su producción en Etruria meridional y en el Lacio durante el período arcaico (Hus, 1975: 76-78). Parece fuera de duda que en el territorio ceretano hubo instalado al menos un taller con artesanos capaces de producir bronceos de altísima calidad técnica. Junto a Caere, se acepta generalmente la presencia de Vulci como el otro gran centro tirreno de producción y difusión. Desde que Neugebauer llamara por vez primera la atención sobre su capacidad de producción broncea, se ha reconocido en sus piezas motivos griegos, importados probablemente a través de talleres tarentinos (Neugebauer, 1923-1924, 1943); así como se ha hecho hincapié en la importancia del artesanado jonio para la constitución de las industrias vulcentes (Guarducci, 1936; Riis, 1939). Aunque se haya considerado a Vulci como la capital metalúrgica de Etruria, la cual controlaba no sólo la producción de sus bronceos sino también su exportación y su difusión (Riis, 1939, 1998), las dudas sobre la existencia de grandes fundiciones en el área de Vulci (Ferraguti, 1937) ha hecho considerar que su producción tuvo lugar en talleres dispersos por la Etruria Central, siendo en ocasiones el término “bronceos vulcentes” una mera etiqueta para definir un cierto estilo decorativo de gran lujo (véase un resumen de la cuestión en Riccioni, 1979: 259-263).

Como es notorio, uno de estos bronceos vulcentes, sobre el que volveremos más adelante, parece haber formado parte del ajuar localizado en Pozo Moro, aunque es más difícil precisar por qué vía y a través de qué mecanismos llegó hasta allí (véase un análisis de conjunto del posible material etrusco-itálico de época arcaica localizado en la península en Bardelli y Graells, 2012). Pero retomando las anteriores reflexiones sobre el posible carácter foráneo de los artífices del monumento turriforme, parece aconsejable no considerar determinante la ausencia

o presencia de materiales similares en la zona. Al menos, mientras no seamos capaces de delimitar con mayor precisión los vínculos formales que presentan diversos elementos de la edificación.

## 2. Seres antropomorfos con cabeza de cánido

Diferentes personajes antropomorfos pero con cabeza claramente animal aparecen representados en los frisos de Pozo Moro. De ellos, tres, todos en los relieves del lado oriental del monumento, tienen rasgos caninos: el personaje sentado y el personaje con la cabeza cubierta de la escena de “banquete”; y el personaje que aparece en el extremo derecho de este lateral. Otras testas muestran rasgos diferentes (por ejemplo, equinos), o no pueden ser adscritas a un ser antropomorfo basándonos únicamente en los mismos relieves.

A primera vista el personaje sentado puede ser un individuo bicéfalo con dos cabezas caninas superpuestas. Aunque ha sido la más habitual, se trata de una interpretación incierta. Por añadidura adolece de un grave inconveniente: el resto de personajes antropomorfos con cabeza animal son monocéfalos, incluyendo a aquellos que muestran rasgos caninos similares.

Otra interpretación ha consistido en considerar la presencia de un segundo personaje ubicado detrás del trono (Muñoz Amilibia, 1984: 148; Blánquez Pérez, 1999: 266; López Pardo, 2006: 154-165; 2009). Pero dado que en el resto del relieve sí se representa la parte inferior de un personaje cuando el mismo está detrás de otro elemento mueble, esta interpretación se muestra como muy forzada.

Por último, también se ha considerado que en la escena de banquete lo que se representa es a un ser sentado monocéfalo, por encima del cual pende una cabeza colgada a modo de trofeo (Matesanz Gascón, 2013). Esta última interpretación explicaría por qué detrás del asiento no se ven las extremidades inferiores de ningún personaje. Asimismo, muestra la similitud esencial que existe entre el personaje sentado y los seres antropomorfos con una única cabeza animal.

Atendiendo únicamente a producciones broncíneas, coetáneas al momento en el cual se edificó el monumento turriforme, el mejor paralelo es “Berlin, Antikensammlung, Inv. 30830” (Fig. 1). Se trata de una estatua de 4,5 cm de altura hallada en Caere durante el siglo XIX y considerada en primera instancia como una imagen de Anubis, por lo cual acabó en la sección egipcia del museo berlinés, aunque dicha equiparación con la deidad egipcia es obviamente muy laxa. Por esta razón fue revisada con posterioridad, considerándose hoy en día la imagen de un indeterminado demonio etrusco (Franken, 2007: 241-242). Al igual que los seres de Pozo Moro, representa a un ser con cabeza de lobo o de cánido, sentado, con extremidades animales y cola, pero al mismo tiempo con fisionomía



Fig. 1. Representaciones de personajes antropomorfos con cabeza de cánido (ca. 500 a. C.): bajorrelieve del extremo derecho del friso oriental del monumento turriforme de Pozo Moro (Almagro-Gorbea, 1983: taf. 24b) y estatuilla en bronce procedente de Caere (Gaultier y Haumesser, 2013: 194).

general antropomorfa. Su factura y estilo sitúan su producción en Etruria hacia 500 a. C. o un poco antes (Franken, 2007: 243; Gaultier y Haumesser, 2013: 194).

### 3. Calzado de puntera elevada

Los calzados de puntera elevada de algunos de los personajes representados en los relieves se han considerado indicio de que estos fueron producidos por un taller de estilo neohitita (Abad y Bendala, 1999: 72). Pero este tipo de calzado también es característico del mundo etrusco, donde aparece en las décadas anteriores y posteriores a 500 a. C. en la representación de personajes masculinos y femeninos (véase, *passim*: Cristofani, 1985; Haynes, 1985). Su naturaleza relativamente genérica dificulta establecer vínculos específicos con ningún ámbito concreto, pero desde un punto de vista cronológico es mucho más coherente una inspiración de los artífices de Pozo Moro en modelos etruscos (reales o figurados) antes que en producciones neohititas.

Además, en la Península Ibérica aparece calzado de puntera elevada de producción etrusca entre los exvotos de bronce del santuario fenicio-púnico de La Algaida (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz), en un contexto fechado por sus primeros investigadores entre finales del siglo VI y mediados del siglo V a. C. Se



trata de una bota que conserva en su parte inferior un vástago que debió servir para unirla a un soporte. La aparición en el santuario de una fibula tipo Alcores y de varios escarabeos egipcios confirmaría la existencia del mismo ya en el siglo VI a. C. (Corzo Sánchez, 1991: 403-404, 411; Ferrer Albelda, 2002: 198-202; Prados Torreira, 2004: 94; Torres Ortiz, 2008). La fabricación de esos objetos de bronce del santuario de La Algaida ha sido atribuida a un artesano etrusco o suditalico (Corzo Sánchez, 1991; López Amador y Ruiz Gil, 2010: 274).

Se ha supuesto que el ejemplar mencionado pudiera ser parte de la imagen de una deidad de tipo “smiting god” (Ferrer Albelda, 2002: 199). Pero tan sólo sus remotos antecedentes próximo-orientales sostienen vagamente esta hipótesis. El sacerdote de Cádiz, la Dama de Galera, la Astarté de El Carambolo, o las numerosas figuras del Puig des Molins, por citar algunos de los ejemplos más representativos de arte figurativo localizado en el ámbito peninsular, no son representados con un calzado de ese tipo. De hecho, no muestran un calzado similar ni las figuras exentas importadas de producción oriental o egiptizante, ni la toréutica fenicio-occidental, ni la broncística fenicia oriental, ni la toréutica post-orientalizante que pudiera derivar de aquellas (véase, respectivamente, Jiménez Ávila, 2002: 267-301, 335-340, 362-364, 381-384). En general, toda esta imagería muestra calzados sin punteras elevadas, o bien a personajes descalzos o que calzan sandalias abiertas (Jiménez Ávila, 2002: lám. XXXIV y LIV-LX; Almagro-Gorbea y Torres Ortiz, 2010a). Por lo tanto, espacialmente el referente cultural más próximo que tenemos para las representaciones de ese tipo de calzado en los relieves de Pozo Moro lo constituyen las producciones etruscas en bronce de La Algaida, las cuales se datan en la misma época en la que es edificado el monumento turriforme.

#### 4. El asiento en el relieve del “Banquete”

La comparación con modelos próximo-orientales del asiento con respaldo y apoyabrazos que aparece en la escena de “banquete” ha sido efectuada en varias ocasiones. Blázquez (1979: 146) indicaba que recuerda “*grosso modo*” a tipos del norte de Siria, poniendo como ejemplos los relieves sepulcrales con escenas de banquete de Samal (ca. 730 a. C.), de Marash (inicios del siglo VII a. C.) y del ortostato de Karatepe (ca. 700 a. C.); apuntando al mismo tiempo que el motivo decorativo de flequillos triangulares del asiento de Pozo Moro es idéntico al que aparece en un relieve con escena de navegación de la puerta septentrional de la fortaleza de Karatepe (finales del siglo VIII a. C.) y al del sillón donde se sienta el dios El en una estela de Ugarit del siglo XIV a. C. Almagro-Gorbea (1983: 197, nota 96) hacía notar su parecido con la estela de Ugarit, pero subrayando que su mejor reconstrucción se obtenía a través de imágenes sobre objetos de marfil.

Más allá de estas alusiones genéricas, el primer análisis detallado del asiento fue acometido por López Pardo (2009: 45-46), cuyas conclusiones siguen vigentes. El extenso trabajo sobre el mobiliario fenicio de Gubel (1987) no recoge ninguna evidencia de un asiento similar y la investigación del profesor López Pardo nos indica que también difiere de los asientos neohititas, al carecer estos de apoyabrazos. Si los tienen los asientos figurados en Karatepe, pero en Pozo Moro faltan el enrejado entre el asiento y el brazo, así como el travesaño entre las patas. Además, la decoración en forma de dientes de sierra bajo el asiento que muestra el relieve ibérico está ausente de las iconografías fenicia, neohitita y neoasiria (López Pardo, 2009: 45). El examen del repertorio de muebles del Próximo Oriente antiguo contenido en Kyrieleis (1969) aporta las mismas conclusiones.

El paralelismo con el asiento de la estela del dios El resulta muy poco concluyente. Entre ambas imágenes median unos ocho siglos y además el asiento ugarítico no tiene reposabrazos, dispone de travesaños horizontales en su parte inferior y la decoración triangular parece formar parte de un calado, mientras que en el caso de Pozo Moro, como López Pardo señalaba, probablemente represente un remate en madera, marfil o metal (Fig. 2).

La ausencia de esa decoración “dentada” en el mobiliario estudiado ha llevado a valorar que tal vez fuera un atributo específico del dios de la guerra Nergal, porque las almenas de ciudades conquistadas por el rey asirio Salmanasar III a mediados del siglo IX a. C. se le asemejan (López Pardo, 2009: 45-46). Pero esta interpretación también es muy problemática por razones cronológicas, por el carácter genérico del motivo y porque este supuesto atributo de Nergal seguiría sin aparecer en los presumibles modelos orientales de Pozo Moro. Por otro lado, nada indica que el personaje sentado sea un rey o una divinidad (mucho menos, que sea un rey o una divinidad próximo-oriental); y de hecho, ni siquiera parece apoyar sus pies sobre un escalón.

Otra evidencia negativa es la absoluta carencia de testimonios con una decoración similar entre los restos de mobiliario, o en las representaciones artísticas con representaciones de mobiliario, correspondientes al mundo colonial fenicio y orientalizante de la Península Ibérica; carencia que, con posterioridad, parece perpetuarse en lo poco que conocemos del mobiliario ibérico (véase Ruano Ruiz, 1990 y 1992; Jiménez Ávila, 2002: 245-265; Martín Ruiz, 2006; Almagro-Gorbea, 2010c; Almagro-Gorbea y Torres Ortiz, 2010a; Torres Ortiz, 2010; Almagro-Gorbea *et alii*, 2011: 179).

En cuanto al ámbito itálico, el llamado “trono” de la tumba Regolini-Galassi de Caere, englobado por Steingraber (1979) dentro del grupo “Throntyp 3” de su clasificación tipológica del mobiliario etrusco (aunque en realidad sólo sabemos con certeza que es la mayor de las sillas depositadas allí durante la segunda mitad del siglo VII a. C.; véase Bonfante, 1986: 269), muestra idéntica estructura



Fig. 2. Estela de Ras Shamra (Ugarit) con representación del dios El (izquierda); y relieve del “banquete” del monumento de Pozo Moro (derecha).

general que el asiento de Pozo Moro: reposabrazos, hueco entre este y el asiento, respaldo, ausencia de travesaños horizontales inferiores. Lo mismo sucede con alguno de los modelos que Steingraber engloba dentro del grupo “Throntyp 5a”. No obstante, el asiento representado en Pozo Moro replica un modelo que a finales del siglo VI a. C. es más característico del mundo griego que del ámbito itálico o etrusco, apareciendo sobre cerámicas y relieves laconios. Esto permitiría valorar un posible influjo del mobiliario heleno, sobre todo de la Magna Grecia, sobre la representación de Pozo Moro.

Pero mientras los adornos triangulares bajo el asiento de Pozo Moro no son característicos del mobiliario griego, sí existen evidencias de remates similares en mobiliario de Vulci y de Caere. En el primer caso, está presente en la ornamentación de los trípodas de bronce pertenecientes al “Ornate Etruscan Group”, producidos entre 540 y 470 a. C. (Riis, 1939, 1998), soportados sobre garras de león y con una decoración en su parte superior que se asemeja a la del asiento de Pozo Moro. También aparece en timiaterios con idéntica procedencia, que entre las patas terminadas en garras muestran un acabado parecido (Fig. 3).

Garras de león de bronce de producción etrusca, pertenecientes a cistas o cajas, se han localizado entre los ya mencionados exvotos del santuario de La Algaida (Corzo Sánchez, 1991: 403-404 y 409), indicándose incluso que una pieza que representa a un muchacho reclinado pudo formar parte de un trípode (Riis, 1998: 60). No obstante, dado su tamaño dicho aplique parece corresponder más bien a la tapa de un vaso (como se supuso en un inicio) y en consecuencia no consta la presencia en la Península Ibérica de ninguno de esos trípodas (Bardelli y Graells, 2012: 27 y 38).



Fig. 3. Bronces vulcentes: trípode, ca. 525-500 a. C. (Metropolitan Museum of Art. Accession Number: 60.11.11 = De Puma, 2013: 74-75, n.º. 4.38); y timiaterio (Neugebauer, 1943: 273, abb. 50).

Una decoración similar a la del relieve de Pozo Moro aparece también en diversas urnas cinerarias de Caere realizadas en terracota, las cuales incluyen reproducciones de mobiliario. En este caso podemos distinguir dos tipos de representaciones. Un primer tipo (Fig. 4) lo conocemos a través de varias urnas conservadas en el Louvre (Briguet, 1968; Gaultier y Haumesser, 2013: 188) y de otra conservada en el British Museum (Burn *et alii*, 1903: 179-180). En ellas se representa a difuntos yacentes sobre *klinai*. A diferencia de los lechos que conocemos en el mundo heleno o a través de la pintura funeraria mural etrusca, estos muestran entre sus patas una decoración similar, compuesta por elementos que Briguet (1968: 58) define como “ovoides”, considerándolos una posible imitación de bordados festoneados. Pero la superposición de friso figurado en relieve sobre sucesión de elementos ovoides o triangulares se asemeja al formato que aparece sobre las producciones en bronce vulcentes. Por ello es posible que se trate de apliques bronceíneos en forma de guarniciones o tiras, similares a los de la urna de la Tumba del Duce de Vetulonia (véase Steingraber, 1979: 170-171), sin poder descartar tampoco que se trate de la representación de molduras realizadas en otros materiales, como madera o marfil.



Fig. 4. Caere, 510-490 a. C.: Urna cineraria de terracota con representación de joven yacente sobre *kline* (Burn et alii, 1903: 179-180, B629 = British Museum, AN33261001). © Trustees of the British Museum.

Las patas de estas *klinai* muestran un rebajo lateral a media altura característico también del mobiliario griego (por ejemplo, aparece en la escultura con deidad entronizada de Tarento, datada en el segundo cuarto del siglo V a. C.); el cual está presente asimismo en la pata delantera del asiento de Pozo Moro (por desgracia, la rotura del relieve no permite precisar si existió otro, ligeramente más bajo, en la pata posterior). Este rebajo se ha considerado una mera fractura, de manera que se ha reconstruido el asiento como si estuviera compuesto de patas rectas (véase por ejemplo Ruano Ruiz, 1992: 29, n.º. 1). Pero su examen indica que lo más probable es que no sea una fractura, sino un detalle introducido por el escultor, pues se trata de un rebajo casi perfectamente cóncavo, con aristas rectas simétricas y en una zona en la cual no existe el menor signo de rotura, muy diferente por lo demás a los pequeños e irregulares desperfectos perceptibles en las patas de la mesa representada a su lado. Este tipo de rebajo cóncavo está presente en las patas de asientos y lechos de mobiliario etrusco (véanse en Steingraber, 1979, los ejemplos englobados en los “Klinentyp” 3a y 3b y entre los “Throntyp” 6).

Las tres urnas con este tipo de *kline* conservadas en el Louvre se datan entre 510 y 480 a. C. (Briguet, 1968: 63-66), mientras que la urna del British

Museum está datada entre 510 y 490 a. C. Se trata de obras atribuidas a un taller de artesanos jonios asentados en Caere.

El segundo tipo (Fig. 5) se encuentra sobre urnas de terracota con forma de arcón o sarcófago y de caja o cofre (Briguet, 1968: 66-72; 1972: 501-502; Haynes, 2000: 91, fig. 75; Jannot, 2001; Gaultier y Haumesser, 2013: 189), que parecen ser reproducciones de muebles realizados en madera o en bronce (Steingräber, 1979: 170-171, “Truhentyp 1”). En este caso, las patas terminan en volutas (como ocurre en la urna del Museo Villa Giulia) o en garras animales (como sucede en los ejemplares del Louvre), mientras que la decoración entre ellas consiste en una sucesión de mamas, que Jannot vincula con el mito de Rómulo y Remo siendo amamantados en el Lupercal (a través de la representación de la estela en piedra de la necrópolis de la Certosa); así como con la figura del monstruo antropomorfo con forma de lobo que aparece sobre producciones artísticas itálicas y etruscas realizadas no ya sólo en bronce (como hemos visto más arriba), sino también en oro, piedra y cerámica, por lo cual se escapan del ámbito de este trabajo. Su datación es más complicada que en el caso anterior pero la decoración figurada sobre uno de los ejemplares del Louvre permite fecharlas a finales del siglo VI a. C. (Briguet, 1968: 70-71).

La ausencia del friso con relieves sobre la sucesión de protuberancias, así como la terminación de las patas en garras animales salientes, son características comunes a parte del mobiliario representado sobre estas últimas urnas y al asiento de Pozo Moro. Pero en otra urna con forma de cofre, con mamas y patas terminadas en garras animales<sup>1</sup> aparece una compleja decoración en relieve (Briguet, 1968: 67-69).

Salvo en el caso directo de los bronce vulcentes, no podemos discernir con completa seguridad si esta sucesión de mamas o de elementos ovoides constituye una mera convención iconográfica, o bien la representación de un elemento característico de un mobiliario realmente existente. Aunque en la medida en que fueran bien detalles, bien convenciones, representados exclusivamente por artesanos jonios asentados hacia 500 a. C. en el área de Caere, servirían para relacionar a estos con los artífices de los relieves escultóricos de Pozo Moro.

## 5. Árbol de la Vida

Los pequeños fragmentos relivarios ubicados en el lado occidental del monumento turriforme contienen la probable representación de una Señora de los Animales (Blanco Freijeiro, 1981: fig. 8), cuyo paralelo más próximo es el mosaico de la necrópolis de Cerro Gil (Valero Tévar, 2005: Almagro-Gorbea,

<sup>1</sup> Louvre, Inv. C5159-5160

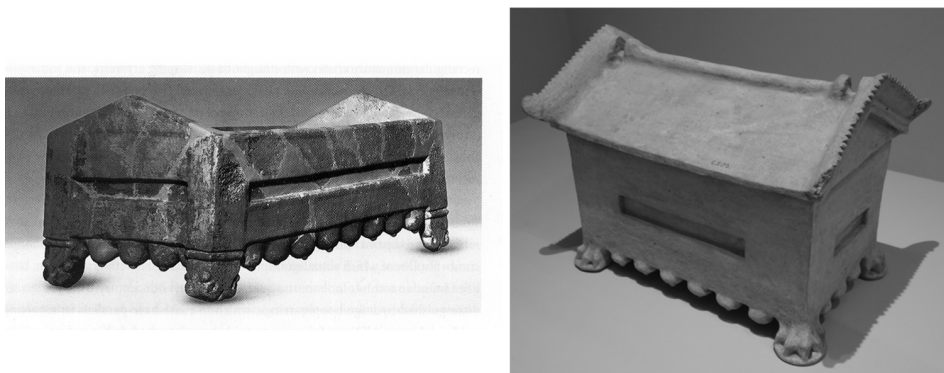


Fig. 5. Caere, finales del siglo VI a. C.: urna en forma de sarcófago o arcón (Haynes, 2000: 91, fig. 75); y urna cineraria o pequeño cofre en forma de casa (Gautier y Haumesser, 2013: 189), ambas con sucesión de mamas en su parte inferior.

2010f: 390-391), en el cual aparecen también sus elementos básicos: alas, flor, ave y *diphros*. Es posible que en la representación de Pozo Moro también una divinidad apareciera ornada con un aderezo que recuerda a un peinado hathórico. Unos u otros de estos elementos (*diphros*, aves, flores) aparecen asimismo en otros posibles precedentes peninsulares del relieve de Pozo Moro, como el bronce Carriazo o las diversas representaciones conocidas del Señor de los Caballos.

No sucede lo mismo con el otro elemento presente en el relieve: se trata de la representación de un árbol estilizado, ocasionalmente considerado reminiscencia de un capitel eólico (Blanco Freijeiro, 1981: 35), que no aparece en las representaciones similares consideradas. En la Península Ibérica se han identificado diversas imágenes a las cuales pudo asemejarse, pero muestra características peculiares respecto a sus posibles prototipos fenicios. Algo especialmente singular porque la utilidad de los elementos vegetales para diseñar todo tipo de escenas y decorar todo tipo de objetos hizo que, casi con total seguridad, los elementos de los que se compone el “Árbol de la Vida” fueran los más empleados dentro del arte orientalizante y arcaico. Alguno de ellos, como la llamada “palmeta fenicia”, gozó de una longeva tradición. Su enorme difusión, desde la Península Ibérica hasta Asiria, está constatada sobre diversos soportes durante los siglos anteriores y posteriores a la construcción de Pozo Moro, siendo reconocible con nitidez en una infinidad de objetos. Del siglo VII a. C., en una de las piezas del tesoro de Ébora (Pisano, 1988: 392) o en el capitel protoeólico de Cádiz (Bondi, 1988c: 282). En producciones posteriores, sobre el quemaperfumes en terracota de Cádiz (siglos VII-VI a. C.) (Bisi, 1988: 338), o en la imagen de la plaquita de Ibiza, igualmente de terracota y datada en el siglo VI a. C., del Museo Arqueológico Nacional (Bisi, 1988: 347). Estas y

otras innumerables producciones que abarcan desde el siglo VII al siglo V a. C. muestran la estabilidad iconográfica del motivo por la mayor parte del ámbito mediterráneo (véanse, por ejemplo, Ciasca, 1962 y Almagro-Gorbea, 2010d).

Los motivos del “Árbol de la Vida” localizados en la Península Ibérica han sido organizados tipológicamente por Blázquez (1982). También disponemos de clasificaciones taxonómicas de las palmetas fenicias, como la de Jiménez Ávila (2002: 79-87, en especial p. 82, fig. 58 y p. 83, fig. 59) referida a la aparición del motivo en la toréutica peninsular de época orientalizante; y con el estudio sobre dicho elemento de Almagro-Gorbea y Torres Ortiz (2010b). También se ha reunido un completo repertorio de los capiteles protoeólicos (Almagro-Gorbea, 2010d); y contamos asimismo con un estudio tipológico de las representaciones vegetales pintadas entre los siglos VII y II a. C. sobre los huevos de avestruz púnicos, incluyendo a las producciones ibicencas (Fernández, 1983: 58-62; Amadasi Guzzo, 1988: 453-454).

No obstante, la palmeta que aparece en el “Árbol de la Vida” de Pozo Moro no se corresponde con ningún tipo incluido en estos estudios. Tan sólo en el de Jiménez Ávila (*loc. cit.*) el n.º 19 del Grupo II de “jarros de esquemas greco-etruscos” muestra una palmeta que muestra cierta semejanza con la representación de Pozo Moro. Se trata de la denominada “palmeta de pétalos aristados y serpientes”, también denominada en ocasiones “palmeta ancla” (Hill, 1967).

De hecho, la palmeta del friso occidental de Pozo Moro replica con precisión otra forma de estas “palmetas con serpientes” (Fig. 6), la cual está documentada en sujeciones de asas de vasos etruscos en bronce. Entre ellos, la de un *Schnabelkanne* con asa *a kouroi* de producción vulcente conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York, (Hill, 1958: pl. 53, fig. 16; y 1967, pl. II, 1; Weber, 1983: taf. VIII, IDEtr.d.4); o la de un jarro con idéntica asa procedente de Ascoli Piceno (Bouloumié, 1973b: 10-11, pl. I, fig. 5). Vorlauf (1997) engloba estas asas dentro de las producciones de Motivo “con cabeza de sileno”.

Este tipo de asas *a kouroi* aparecen sobre hidrias y oenochoes de boca trilobulada en Grecia antes de 550 a. C., permaneciendo de moda durante una generación pero quedando desfasadas antes de acabar el siglo VI a. C. Pero el tipo se adoptó en Etruria, tal vez por un gran taller del área vulcente, donde se aplicó al *Schnabelkanne* y se volvió a emplear en oenochoes hasta mediados del siglo V a. C. (Guarducci, 1936; Neugebauer, 1943; Hill, 1958: 200-201; Graells, 2008b: 201-204).

Como es sabido, entre los restos del ajuar de la tumba de incineración de Pozo Moro se halló el fragmento del asa *a kouroi* de un jarro de similar procedencia y tipología, aunque en un inicio, dada su difícil identificación, fuera descrito como





Fig. 6. Asa a kourosi de jarro de bronce de producción vulcente (Hill, 1958: pl. 53, fig. 16) con detalle de su palmeta; y relieve con “Árbol de la Vida” del friso occidental del monumento turriforme de Pozo Moro (fotografía de Miguel Ángel Otero).

una pieza griega. Pero con posterioridad se ha identificado como de producción vulcente (Weber, 1983: 293, IDEtr.c.11; Graells, 2008b: 207; Bardelli y Graells, 2012: 34). Se conoce el fragmento de otro asa similar hallado en Cuenca (Graells, 2008b). Por desgracia, en ninguno de ambos casos se ha conservado ningún resto de la palmeta.

En todo caso, el mismo tipo de palmeta representado en el relieve de Pozo Moro (por ejemplo, Vorlauf, 1997: 86, taf. 15, O-17), o con ligeras variantes, aparece asimismo sobre otros bronceos etruscos, que son englobados por Vorlauf dentro de los “Motivos” 5, 5a, 5c y “con cabeza de sileno” de su clasificación tipológica. Más específicamente, la palmeta de Pozo Moro también parece reproducir con precisión la sujeción de un oenochoe recuperado junto con abundante cerámica ática y fibulas tipo Certosa en una tumba de cámara con inhumaciones de la necrópolis de Aleria (Córcega), datada entre 475 y 425 a. C. (Bouloumié, 1973a: 2, n.º. 1, 18, fig. 1).

En este caso, no podemos considerar que artesanos familiarizados con las diferentes variantes de la palmeta fenicia no hubieran sabido replicar el motivo. De hecho, entre los elementos escultóricos del monumento que no se han podido contextualizar se halla el fragmento de una palmeta perfectamente ejecutada de acuerdo con la morfología habitual. Más bien, parece que el “Árbol de la Vida” de Pozo Moro se ha diseñado empleando un tipo de palmeta que tenemos documentado coetáneamente sobre los mencionados bronceos etruscos.

## 6. Personajes anguipedos

En el llamado relieve del “jabalí bifronte” aparece representado este animal fantástico, cuyas cabezas están enfrentadas a sendos seres con torso y cabeza antropomorfos pero parte inferior anguipeda. Ruiz Bremón indicó hace tiempo que el jabalí mostraba rasgos formales parecidos a los de ciertas producciones etrusco-itálicas (Ruiz Bremón, 1984). Más recientemente López Pardo aludía a la similitud existente entre la nariz picuda y el peinado de los personajes anguipedos y los de otros representados en relieves neohititas de los siglos IX y VIII a. C. La inexistencia de este tipo de representaciones en el Próximo Oriente durante el intervalo de tiempo transcurrido entre ese momento y aquel otro, hacia 500 a. C., en el que se erigió el monumento de Pozo Moro, se explicaba de nuevo recurriendo a una remota emigración hacia el Extremo Occidente de artesanos procedentes de la zona del norte de Siria imbuidos de una tradición estilística de tipo neohitita (López Pardo, 2006: 39-41).

No obstante, esta conexión es bastante difusa también en la Península Ibérica. Los personajes anguipedos o pisciformes forman parte del repertorio artístico próximo oriental desde mucho antes de que supuestamente tuviera lugar esa migración y sigue desarrollándose durante y después de esta. Así, un ser antropomorfo pero con parte inferior de pez aparece representado junto con diferentes animales marinos en el relieve del transporte del cedro del palacio de Sargón II en Khorsabad (Black y Green, 1992: 131, fig. 107). Puede buscarse un cierto parecido, bastante genérico, entre la forma de su peinado y el de uno de los seres anguipedos de Pozo Moro. Pero ambas representaciones muestran claras diferencias, pues los rasgos del personaje del relieve asirio han sido tratados de diferente manera y además aparece barbado y tocado con tiara, con una iconografía, en definitiva, característica del arte oriental.

Formalmente, es a esta imagen asiria a la que más se aproximan los que pudieran ser modelos occidentales para los anguipedos de Pozo Moro. Por ejemplo, el personaje de caracteres asiáticos que aparece siendo golpeado por un ser con cabeza de bóvido, sobre el escarabeo MAI 3650, procedente de la necrópolis del Puig des Molins (Culican, 1976; Fernández y Padró, 1982: 113-

116 y 133, n.º. 40; Fernández, 1983: 121; Blázquez, 1983: 154; Gubel, 1986; Almagro-Gorbea, 2010a: 96, fig. 77). Datado hacia 450 a. C., su estilo es claramente egipciante, siendo su posible lugar de producción Cerdeña, pues otros escarabeos sardos muestran una composición similar. La destreza técnica con la que se ejecutó este escarabeo no se empleó en MAI 2892, procedente de la misma necrópolis ibicenca pero de técnica y estado de conservación mucho peores, el cual muestra a un ser con cuerpo humano hasta la cintura y cola de pez, que parece llevar una especie de gorro sobre la cabeza. Su pobre ejecución y mal estado apenas permiten definir las características del personaje. Se ha considerado una imagen de Yam, el dios del mar cananeo. Piezas semejantes, en todo caso, se han recuperado en Kerkouane, Cartago y Cerdeña (Fernández y Padró, 1982: 160-161 y 171, n.º. 59).

Estos escarabeos muestran una descendencia de la iconografía próximo oriental que cronológicamente rebasa el 500 a. C. y que tendrá continuidad con las producciones fenicias de época helenística, la cual difiere del tipo de representación presente en el relieve del “jabalí bifronte”.

También un personaje pisciforme aparece, igualmente en contextos funerarios, en una serie de estatuillas etruscas de bronce, mal llamadas de “sirena” por su cuerpo sinuoso y modelado extremadamente suave, que ha hecho pensar que se trataba de la representación de un personaje femenino. Se trata de un ser marino con cuerpo humano finalizado en cola de pez. Una de las estatuillas procede de Castel San Mariano, cerca de Perugia<sup>2</sup> y otras dos se hallan en Munich (Antikensammlungen). Posiblemente decoraron piezas de mobiliario y, aunque interpretada como una muchacha por sus finas formas, la forma de su pecho indica que la imagen es la de un personaje masculino, cuyo suave modelado induce a creer a Banti (1973: n.º. 88a) que estas tres figuras, como el resto de bronce de Castel San Mariano, fueron hechos en Caere a finales del siglo VI a. C., aunque Hus (1975: 79-80) contempla esta posibilidad con menor certidumbre.

Algunos rasgos comunes a estas estatuas y al personaje del relieve ibérico son el ojo amigdaloides, el posible peinado estriado tipo *kouros* y la forma redondeada y suavizada de sus rasgos faciales. Además, a diferencia de las producciones de origen oriental mencionadas, también el ser anguipedo del relieve del jabalí bifronte parece ser imberbe, al igual que lo son los seres marinos representados en esa estatuaria etrusca. Sin embargo, ciertos aspectos presentes en el relieve ibérico son más característicos aún de imágenes presentes en el arte de las sítulas. Por ejemplo, el tratamiento del rostro con un contorno general marcadamente piriforme, en el cual destacan una nariz y un mentón prominentes de forma apuntada (Fig.7).

---

<sup>2</sup> Museo Archeologico, inv. 1422.



Fig. 7. De arriba abajo y de izquierda a derecha: Escarabeo MAI 3650, Puig des Molins, Ibiza, ca. 450 a. C. (Fernández y Padró, 1982: 133, n.º. 40); escultura en bronce etrusca de joven con extremidad inferior pisciforme (último tercio del siglo VI a. C.); detalle del relieve del “jabalí bifronte” del monumento de Pozo Moro; arte de las sítulas: placa de cinturón en bronce de la primera mitad del siglo V a. C. (Steingräber, 1979: taf. XIX, 1).

Las similitudes entre el arte hitita del segundo milenio a. C., las representaciones del arte de las sítulas y las imágenes de Pozo Moro fueron puestas de relieve en su día por Parzinger (1991), quien subrayaba la existencia de elementos comunes a todos estas manifestaciones culturales, como por ejemplo el uso narrativo que se hace de las imágenes mediante la sucesión de escenas en relieve sobre bronce o piedra, o el empleo de escenas de *symplegma*. Como ha reseñado Almagro-Gorbea (2010f: 362) el arte de las sítulas está muy influido por objetos producidos por artesanos del norte de Siria, que tal vez se instalaran en Etruria en una fecha tan temprana como el primer cuarto del siglo VII a. C., desde donde su actividad irradiaría hasta el norte de la Península Itálica, a la Cultura de Este, en la cual se desarrolla desde ca. 600 a. C. el arte de las sítulas.

Desde esta perspectiva, es posible plantear que el desconcertante hiato temporal que parece existir entre ciertos aspectos del arte neohitita de los siglos IX y VIII a. C. (como los referidos por López Pardo) y algunos elementos iconográficos presentes en Pozo Moro, sea consecuencia de un trasvase indirecto de los mismos, en virtud del cual su transmisión se efectuó mediada y no directamente, desde el norte de Siria a través de la Península Itálica.

## 7. Conclusiones provisionales

Este es un examen parcial de algunos objetos de bronce que han podido servir como modelo o beber de idénticas fuentes iconográficas que los relieves escultóricos del monumento turriforme de Pozo Moro. Otras producciones en bronce solo pueden ser valoradas siendo cotejadas al mismo tiempo con representaciones realizadas sobre otro tipo de soportes. Y un análisis final solo puede hacerse tras valorar las complejas relaciones recíprocas que debieron existir entre talleres de diversos campos artesanales y ámbitos geográficos; y tras un estudio global que incluya otras producciones, como las cerámicas ceretanas o las pónticas. Pero este análisis provisional sugiere que los artífices de los relieves de Pozo Moro, concedores de las tradiciones artesanales orientalizantes, estuvieron también familiarizados con producciones artísticas documentadas hacia 500 a. C. en el ámbito itálico-etrusco, en especial en la Etruria marítima. Dichas producciones muestran un claro influjo del arte jonio, aunque a través de Tarento también incorporan motivos característicos del arte dorio del Peloponeso, en ocasiones probablemente a través de producciones artesanales laonias.

## Agradecimientos

Quiero expresar aquí mi más sincero agradecimiento a la Conservadora Jefe del Departamento de Protohistoria y Colonizaciones del Museo Arqueológico Nacional, D<sup>a</sup>. Alicia Rodero, así como al personal técnico de dicho museo, por haberme posibilitado realizar un examen minucioso del monumento de Pozo Moro, en especial del relieve del “Banquete”, a pesar de las dificultades logísticas que ello entrañaba.

## Bibliografía

### ABREVIACIONES EMPLEADAS

*Congreso de Historia de Albacete. I* = R. Sanz Gamó (ed.), *Congreso de Historia de Albacete. I, Arqueología y Prehistoria: 8-11 de Diciembre de 1983*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1984.

*I Fenici* = S. Moscati (ed.), *I Fenici*. Milano: Bompiani, 1988.

*La escultura fenicia en Hispania* = M. Almagro-Gorbea y M. Torres Ortiz (eds.), *La escultura fenicia en Hispania*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010. *Bibliotheca Archaeologica Hispana* 32.

ABAD CASAL L. y BENDALA GALÁN, M. (1999): *El arte ibérico*. Madrid: Historia 16. Historia del Arte “Historia 16” 8.

ALMAGRO-GORBEA, M. (1973): “Pozo Moro: una nueva joya del arte ibérico”. *Bellas Artes*, 28, pp. 11-14.

——— (1976): “Informe sobre las excavaciones de Pozo Moro (Chinchilla, Albacete)”. *Noticario Arqueológico Hispánico: Prehistoria*, 5, pp. 379-383.

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

——— (1978b): “Pozo Moro y la formación de la Cultura Ibérica”. *Saguntum*, 13, pp. 227-250.

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

——— (2009): “El “kylíx” de figuras rojas arcaicas de Pozo Moro (Albacete)”. *Quaderns de prehistòria i arqueologia de Castelló*, 27, pp. 63-81.

——— (2010a): “Los relieves de la puerta del *Herákleion*”. *La escultura fenicia en Hispania*, pp. 86-100.

- (2010b): “La efigie de *Melqart* cabalgando sobre un hipocampo”. *La escultura fenicia en Hispania*, pp. 101-103.
- (2010c): “La Diosa de Galera”. *La escultura fenicia en Hispania*, pp. 186-232.
- (2010d): “Estatua-obelisco con capitel protoeólico de Villaricos”. *La escultura fenicia en Hispania*, pp. 234-263.
- (2010e): “Objetos de “azul egipcio” del santuario de Santisteban del Puerto (Jaén)”. *La escultura fenicia en Hispania*, pp. 308-325.
- (2010f): “La escultura hispano-fenicia: características y significado”. *La escultura fenicia en Hispania*, pp. 333-396.
- ALMAGRO-GORBEA, M. y TORRES ORTIZ, M. (2010a): *La escultura fenicia en Hispania*.
- (2010b): “La *Magna Mater* de Carmona”. *La escultura fenicia en Hispania*, pp. 110-137.
- (2010c): “La “Sirena de Villaricos””. *La escultura fenicia en Hispania*, pp. 278-293.
- ALMAGRO-GORBEA, M.; TORRES ORTIZ, M.; GÓMEZ RINCÓN, A. y HERNÁNDEZ VIVANCO, S. (2011): “El personal del palacio tartésico de Cancho Roano (Badajoz, España)”. *Zephyrus*, 68, pp. 163-190.
- AMADASI GUZZO, M. G. (1988): “La pittura”. *I Fenici*, pp. 448-455.
- BANTI, L. (1973): *Etruscan cities and their culture*. Berkeley: University of California Press (translated by Erika Bizzarri).
- BARDELLI, G. y GRAELLS I FABREGAT, R. (2012): “*Wein, Weib und Gesang*. A propósito de tres apliques de bronce arcaicos entre la Península Ibérica y Baleares”. *Archivo Español de Arqueología*, 85, pp. 23-42.
- BENDALA GALÁN, M. y BLÁNQUEZ PÉREZ, J. (1987): “Los orígenes de la cultura ibérica y un par de notas sobre su arte”. En A. Ruiz y M. Molinos (eds.), *Iberos: Actas de las I Jornadas sobre el Mundo Ibérico, Jaén, 1985*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén, pp. 9-18.
- BISI, A. M. (1988): “Le terrecotte figurate”. *I Fenici*, pp. 328-353.
- BLACK, J. y GREEN, A. (1992): *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*. London: British Museum.
- BLANCO FREJEIRO, A. (1981): *La Antigüedad*. Madrid: Alhambra. Historia del Arte Hispánico I.2.
- (1988): “Las esculturas de Porcuna. III. Animalia”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 185, n.º. 2, pp. 205-234.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J. (1984): “Las necrópolis ibéricas de la provincia de Albacete” *Congreso de Historia de Albacete. I*, pp. 185-209.
- (1999): “Las necrópolis ibéricas en Castilla-La Mancha”. En M. A. Valero Tévar (ed.), *I Jornadas de Arqueología Ibérica en Castilla-La Mancha. Iniesta (Cuenca), 2-4 Mayo 1997*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación y Cultura, pp. 49-87.

- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. (1975): *Diccionario de las Religiones Prerromanas de Hispania*. Madrid: Istmo.
- (1979): “Las raíces clásicas de la Cultura Ibérica. Estado de la cuestión. Últimas aportaciones”. *Archivo Español de Arqueología*, 52, pp. 141-171 = *Fenicios, Griegos y Cartagineses en Occidente*. Madrid: Cátedra, 1992, pp. 349-386.
- (1982): “Marfiles fenicios de Cancho Roano (Badajoz) con el árbol de la vida y sus prototipos”. *Boletín de la Sociedad Española de Orientalistas*, 18, pp. 127-139 = *Fenicios, Griegos y Cartagineses en Occidente*. Madrid: Cátedra, 1992, pp. 301-305.
- (1983): *Religiones prerromanas*. Madrid: Ediciones Cristiandad. Primitivas Religiones Ibéricas 2.
- BONDI, S. F. (1988a): “Le origini in Oriente”. *I Fenici*, pp. 28-37.
- (1988b): “L’organizzazione politica e amministrativa”. *I Fenici*, pp. 126-131.
- (1988c): “L’urbanistica e l’architettura”. *I Fenici*, pp. 248-283.
- BONFANTE, L. (1986): “Daily Life and Afterlife”. En L. Bonfante (ed.), *Etruscan Life and Afterlife. A Handbook of Etruscan Studies*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 232-278.
- BOULOUMIÉ, B. (1973a): “Les oenochoés en bronze du type *schnabelkanne* en France et en Belgique”. *Gallia*, 31, 1-35.
- (1973b): *Les oenochoés en bronze du type “Schnabelkanne” en Italie*. Rome: École Française. Collection de l’École Française de Rome 15.
- BRIGUET, M. F. (1968): “Urnes archaïques étrusques”. *Études de sculpture antique offertes à Jean Charbonneaux, I = Revue Archéologique*, 1, pp. 49-72.
- (1972): “A propos de la découverte de la tombe des reliefs et des fouilles du Marquis Campana à Cerveteri”. *Studi Etruschi*, 40, pp. 499-502.
- BURN, L.; HIGGINS, R.; WALTERS, H. B. y BAILEY, D. M. (1903): *Catalogue of Terracottas in the British Museum, I-IV*. London: British Museum Press.
- CHAPA BRUNET, T. (1994): “Algunas reflexiones acerca del origen de la escultura ibérica”. *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, pp. 43-59.
- CIASCA, A. (1962): *Il capitello detto eolico in Etruria*. Firenze: Sansoni.
- CORZO SÁNCHEZ, J. R. (1991): “Piezas etruscas del santuario de La Algaida (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz)”. En J. Remesal y O. Musso (eds.), *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 399-412.
- CRISTOFANI, M. (1985): *I bronzi degli Etruschi*. Novara: Instituto Geografico de Agostini.
- CULICAN, W. (1976): “Baal on a Ibiza gem”. *Rivista di Studi Fenici*, 4, pp. 57-68.
- DE PUMA, R. D. (2013): *Etruscan Art in the Metropolitan Museum of Art*. New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art.



- FERNÁNDEZ, J. H. (1983): *Guía del Museo Monográfico del Puig des Molins*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura. Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza 10.
- FERNÁNDEZ, J. H. y PADRÓ, J. (1982): *Escarabeos del Museo Arqueológico de Ibiza*. Madrid: Ministerio de Cultura. Trabajos del Museo Arqueológico de Ibiza 7.
- FERRAGUTI, U. (1937): "I bronzi di Vulci". *Studi Etruschi*, 11, pp. 107-120.
- FERRER ALBELDA, E. (2002): "Topografía sagrada del Extremo Occidente: santuarios, templos y lugares de culto en la Iberia púnica". En E. Ferrer (ed.), *Ex Oriente Lux: Las religiones orientales antiguas en la Península Ibérica*. Sevilla: Fundación El Monte. Spal Monografías 2, pp. 185-217.
- FRANKEN, N. (2007): "Rückkehr aus dem Schattenreich: zu einem etruskischen Todesdämon in Berlin". *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 113, pp. 241-246.
- GAULTIER, F. y HAUMESSER, L. (2013): *Les Étrusques et la Méditerranée: la cité de Cerveteri*. Paris: Musée du Louvre-Lens & Somogy éditions d'art.
- GRAELLS I FABREGAT, R. (2008a): "Un aplique de casco etrusco de la antigua Colección Vives". *Herakleion*, 1, pp. 69-84.
- (2008b): "Vasos de bronce con asas 'a kouroi' en el occidente arcaico". *Archivo Español de Arqueología*, 81, pp. 201-212.
- (2012): "Discos-coraza de la Península Ibérica (s. VI-IV A. C.)". *Jahrbuch der Römisch-Germanischen Zentralmuseums*, 59, pp. 85-244.
- GUARDUCCI, M. (1936): "I bronzi di Vulci". *Studi Etruschi*, 10, pp. 15-53.
- GUBEL, E. (1986): "The iconography of the Ibiza gem MAI 3650 reconsidered". *Aula Orientalis*, 4, pp. 111-118.
- (1987): *Phoenician furniture: a typology based on Iron Age representations with reference to the iconographical context*. Leuven: Peeters Publishers. Studia Phoenicia 7.
- HAYNES, S. (1985): *Etruscan bronzes*. London: Sotheby's Publications.
- (2000): *Etruscan Civilization: A Cultural History*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- HILL, D. K. (1958): "A Class of Bronze Handles of the Archaic and Classical Periods". *American Journal of Archaeology*, 62, pp. 193-201.
- (1967): "Palmette with snakes: a handle ornament on Early metalware". *Antike Kunst*, 10 (Heft 1), pp. 39-47.
- HUS, A. (1975): *Les bronzes étrusques*. Bruxelles: Éditions Latomus. Collection Latomus 139.
- JANNOT, J.-R. (2001): "L'urne et la louve, un allaitement de l'Au-delà en Étrurie?". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 145, n.º. 1, pp. 265-299.

- JIMÉNEZ ÁVILA, F. J. (2002): *La toréutica orientalizante en la Península Ibérica*. Madrid: Real Academia de la Historia. Bibliotheca Archaeologica Hispana 16.
- KURTZ, W. S. (1991): “Elementos etrusco-italicos en el armamento ibérico”. En J. Remesal y O. Musso (eds.), *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 187-195.
- KYRIELEIS, H. (1969): *Throne und Klinen: Studien zur Formgeschichte altorientalischer und griechischer Sitz- und Liegemöbel vorhellenistischer Zeit*. Berlin: Walter de Gruyter. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 24 Ergänzungsheft.
- LÓPEZ AMADOR, J. J. y RUIZ GIL, J. A. (2010): “Las ofrendas del santuario púnico-gaditano de La Algaida (Sanlúcar de Barrameda)”. En E. Mata Almonte (ed.), *Cuatrenario y Arqueología: Homenaje a Francisco Giles Pacheco*. Cádiz: Diputación Provincial – Asociación Profesional del Patrimonio Histórico-Arqueológico de Cádiz, pp. 271-281.
- 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: Universidad Complutense. Gerión Anejos. Serie de Monografías 10.
- (2009): “Nergal y la deidad doble del friso del “banquete infernal” de Pozo Moro”. *Archivo Español de Arqueología*, 82, pp. 31-68.
- MARTÍN RUIZ, J. A. (2006): “Aproximación al estudio del mobiliario fenicio en la Península Ibérica”. *Complutum*, 17, pp. 121-131.
- MASSA-PAIRAULT, F.-H. (1985): *Recherches sur l’art et l’artisanat étrusco-italiques à l’époque hellénistique*. Roma: École française de Rome.
- MATESANZ GASCÓN, R. (2013): “Pozo Moro: leones, hombres-lobo y fuentes de agua durante el siglo VI a. C.”. *BSAA Arqueología*, 71, pp. 55-78.
- MUÑOZ AMILIBIA, A. M. (1984): “La plástica ibérica en Albacete”. *Congreso de Historia de Albacete. I*, pp. 145-156.
- NEUGEBAUER, K. A. (1923-1924): “Die Bronzeindustrie von Vulci”. *Archäologischer Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts*, 1-2, cols. 302-326.
- (1943): “Archaische Vulcenter Bronzen”. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 58, pp. 206-278.
- PARZINGER, H. (1991): “Inandiktepe – Este – Pozo Moro. Bemerkungen zur frühen Bilderzählung”. *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission*, 72, pp. 5-44.
- PISANO, G. (1988): “I gioielli”. *I Fenici*, pp. 370-393.
- PRADOS TORREIRA, L. (2004): “Un viaje seguro: Las representaciones de pies y aves en la iconografía de época ibérica”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 30, pp. 91-104.
- 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, pp. 325-356.

- QUESADA SANZ, F. (1990): “La falcata ibérica. ¿Un arma de origen ilirio y procedencia itálica?”. *Archivo Español de Arqueología*, 63, pp. 65-93.
- (1991): “En torno al origen y procedencia de la falcata ibérica”. En J. Remesal y O. Musso (eds.), *La presencia de material etrusco en la Península Ibérica*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 475-541.
- (1992): *Arma y símbolo: la falcata ibérica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- RICCIONI, G. (1979): “Vulci: A Topographical and Cultural Survey”. En D. Ridgway y F. R. Ridgway (eds.), *Italy before the Romans: the Iron Age, Orientalizing and Etruscan periods*. London: Academic Press, pp. 241-276.
- RIS, P. J. (1939): “Rod-Tripods”. *Acta Archaeologica*, 10, pp. 1-30.
- (1998): *Vulcentia Vetustiora: A Study of Archaic Vulcian Bronzes*. Copenhagen: Royal Danish Academy of Sciences and Letters. Historisk-filosofiske Skrifter 19.
- ROLDÁN GÓMEZ, L. (1995-1996): “Placas de marfil etruscas en la Península Ibérica”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 7-8, pp. 9-24.
- RUANO RUIZ, E. (1990): “Aproximación a la artesanía del mueble ibérico: algunas precisiones sobre el trono de la Dama de Baza (Granada)”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 17, pp. 25-33.
- (1992): *El mueble ibérico*. Madrid: Grafoffset.
- RUIZ BREMÓN, M. (1984): “Simbolismo funerario de uno de los relieves de Pozo Moro”. En *Congreso de Historia de Albacete. I*, pp. 157-166.
- SHEFTON, B. B. (1982): “Greek and Greek imports in the South of the Iberian Peninsula”. En H. G. Niemeyer (ed.), *Phönizier im westen: die beiträge des Internationalen Symposiums über “Die phönizische Expansion im westlichen Mittelmeerraum” in Köln vom 24 bis 27 April 1979*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern. Madrider Beiträge 8, pp. 337-371.
- STEINGRÄBER, S. (1979): *Etruskische Möbel*. Roma: Giorgio Bretschneider. *Archaeologica* 9.
- TORRES ORTIZ, M. (2008): “Soporte trípode circular”. En M. Almagro-Gorbea (ed.), *La necrópolis de Medellín. II. Estudio de los hallazgos*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 556-557. *Bibliotheca Archaeologica Hispana* 26.2.
- (2010): “La “Dama de Cádiz””. *La escultura fenicia en Hispania*, pp. 48-55.
- TRILLMICH, W. (1975): “Ein Kopffragment aus Verdolay bei Murcia. Zur Problematik der Datierung iberischer Grossplastik aufgrund griechischer Vorbilder”. *Madrider Mitteilungen*, 16, pp. 208-245.
- (1976): “Das Problem der Grabanlage von Pozo Moro: Orientalische Wurzeln der Iberischen Plastik?”. *Mitteilungen des Deutschen Archäologen-Verbandes e. V.*, 7, pp. 56-61.

- VALERO TÉVAR, M. A. (2005): “El mosaico de Cerro Gil. Iniesta, Cuenca”. En J. Jiménez Ávila y S. Celestino Pérez (coords.), *El período orientalizante: Actas del III Simposio Internacional de Arqueología de Mérida, Protohistoria del Mediterráneo Occidental*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 619-634.
- VORLAUF, D. (1997): *Die etruskischen Bronzeschnabelkannen: Eine Untersuchung anhand der technologisch-typologischen Methode*. Espelkamp: Verlag Marie Leidorf. Internationale Archäologie 11.
- WHITE MUSCARELLA, O. (1974): *Ancient Art. The Norbert Schimmel Collection*. Mainz: Philipp von Zabern.
- WEBER, TH. (1983): *Bronzekannen: Studien zu ausgewählten archaischen und klassischen Oinochoenformen aus Metall in Griechenland und Etrurien*. Frankfurt am Main: Peter Lang. Archäologische Studien 5.