

Por último hay que destacar otro dato importante en cuanto a las cartas de profesiones, en las que se dice que toda carta que haya sido redactada y validada en el convento permanecerá siempre en él aunque la monja salga de la orden o muera.

En los capítulos «de las que a de ser recibida a la Orden», «de las novicias y de cómo han de ser enseñadas», «de la Profesión», no hace alusión a estas formalidades, pero supongo que tuvieron que ser muy parecidas en todas las órdenes religiosas de la época.

La última profesión de fe celebrada en Santa María la Real fue el día 3 de diciembre de 2011 de sor Pilar de Santos. Asistí en primera persona a la ceremonia de votos solemnes el día 3 de diciembre de 2011. El avance de las tecnologías y la «adaptación a los tiempos» hace que podamos verlo por internet en la página de la Orden Dominicana www.dominicos.org/noticias.

Bibliografía

- ARCHIVO CONVENTO SANTA M.^a LA REAL. ASMR.
CAMACHO MARTÍNEZ, R.: «El dibujo en el taller de Pedro de Mena» en AA.VV. *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*. Granada-Málaga 1989.
GARCÍA OLMEDO, Milagros: *La ilustración en la estructura interna del libro Libros ilustrados del siglo XVII* en la Biblioteca Menéndez y Pelayo. *SIGNO*. Revista de Historia de la Cultura Escrita 4.(1997).Universidad de Alcalá.
GÓNZALEZ DE LA PEÑA, M.^a del Valle: «Aspectos gráficos y visuales de las cartas de profesiones monásticas» en *SIGNO*. *Revista de Historia de la Cultura Escrita*. 4. Universidad de Alcalá. 1997.
HUERGAS, Álvaro: *Los dominicos en Andalucía*. Sevilla, 1992.

PATRIMONIO

LOS RELIEVES DE OSUNA Y LA GÉNESIS DE LA ESTATUARIA IBÉRICA

Por

RAMÓN CORZO SÁNCHEZ
Universidad de Sevilla

Los relieves ibéricos de Osuna forman el conjunto más amplio y variado de este género dentro de la estatuaria prerromana de la península ibérica; en ellos, predominan las piezas que contienen a «guerreros» en acción; hay también figuras en reposo, a las que se puede encuadrar entre los «hierofantes» o «personas de religión» y algunos animales estáticos; los «guerreros» son el grupo de mayor diversidad y corresponden a varios conjuntos de diferentes estilos.

El de los guerreros «ibéricos», denominados así en un reciente artículo (CHAPA 2012: 35), está formado por dos figuras en marcha con casco, escudo ovalado y falcata, que ocupan las esquinas de un gran bloque de piedra, otros dos guerreros con el mismo tipo de escudo, pero con espadas cortas y sin casco que pertenecen a sillares distintos, y el jinete con espada corta labrado en un bloque independiente de remate angular. Los cinco visten una casaca lisa y ajustada que deja las piernas desnudas, y son desproporcionados en su anatomía, especialmente por el tamaño excesivo de las cabezas que se asemejan mucho en su estilo a las figuras de otros sillares como el de la famosa «flautista» y el «hombre de la capa», o el de las portadoras de vasos.

Se considera como un grupo «romano» (QUESADA 2008: 19) el formado por los relieves con «guerreros» dotados de escudos redondos y túnicas cortas de pliegues verticales; comprende con seguridad a seis grandes piezas y quizás otras tres menores; el estilo de labra es muy diferente al de los anteriores y de peor calidad, aunque esto no es suficiente para calificarlos de «romanos», ya que el escudo que portan, la *caetra*, es precisamente el característico del armamento indígena.

Corresponde con mayor seguridad a época romana el relieve del *cornicen*, de mayor tamaño que los anteriores y

muy próximo al relieve de los legionarios de Estepa que se conserva en el Museo Arqueológico de Sevilla, y también parecen cercanos a la estatuaria romana las llamadas «cabezas con coronas radiadas» (LÓPEZ GARCÍA 2007), así como algunos fragmentos menores de lo que aún permanece en el Museo de Saint-Germain-en-Laye.

En el análisis de los grupos de relieves de «guerreros» de Osuna se hace necesario diferenciar, en cualquier caso, la datación que puede atribuirse al armamento que contienen y la que puede corresponder a su iconografía originaria. En el caso de las esculturas de Porcuna, mucho más ricas en los detalles de indumentaria, el profesor Blanco Feijeiro ha podido demostrar con claridad que sobre una iconografía de clara procedencia griega se evidencia la intervención de los artistas locales en el añadido de los rasgos que le resultan más familiares (BLANCO FEJEIRO 1987, 1988a y 1988b). Por tanto, la fecha posible de algunas armas y su relación con la llegada del ejército romano es útil para señalar la época de ejecución de los relieves, pero el origen de los asuntos y la iconografía pueden ser muy anteriores.

El punto de partida de las reflexiones contenidas en el presente artículo es la coincidencia de la composición de un relieve del segundo grupo de guerreros de Osuna y otro del Cerrillo Blanco de Porcuna; su semejanza formal, parece demostrar la existencia de un prototipo común que pertenecería al repertorio iconográfico de los orígenes de la plástica ibérica. Todo ello hace posible dirigir con mayor precisión la búsqueda de los modelos comunes que pudieran tener en el arte griego.

Esta cuestión resulta crucial para entender la formación del arte ibérico y pone sobre el papel la indagación sobre la intensidad y la calidad de las relaciones entre el arte ibérico y el arte griego. En los estudios tradicionales se suele deducir que

el arte ibérico mantuvo de forma anacrónica los rasgos aportados por el arte griego; la revisión de esta cuestión revela que hay también una sorprendente proximidad entre algunas figuras ibéricas y escenas descritas en los textos homéricos. Un esclarecedor artículo de Javier de Hoz, muestra que los contactos entre el arte ibérico y la épica griega van más allá de las semejanzas casuales e invita a profundizar en la búsqueda de los paralelos materiales (DE HOZ 2010-11).

Dentro del amplio y variado conjunto de relieves que se pusieron al descubierto en las excavaciones realizadas en 1903 (ENGEL y PARIS 1906), a los que deben unirse algunas otras piezas de hallazgos anteriores y posteriores, el segundo grupo de guerreros forma una serie relativamente homogénea, con figuras en grupo y alguna aislada que tienen en común el uso de una indumentaria sencilla, a la que se ha denominado habitualmente «ibérica», consistente en una túnica corta sin mangas, ceñida a la cintura y con pliegues verticales, con calzado de sandalias de tiras sueltas y dotados de escudos circulares. Su estilo y calidad de ejecución es de menor nivel que el correspondiente a los relieves de esquina con figuras procesionales y oferentes o a los de guerreros con grandes escudos ovales, por los que se han considerado los más tardíos de todo el conjunto, asociados a la época romana republicana y a los enfrentamientos de César y los hijos de Pompeyo en el año 45 a. C. Sin embargo, la visión del conjunto invita a reconocer un «programa iconográfico», que tiene posibles relaciones con modelos mucho más antiguos.

El caso de un primer relieve, que estudié hace años (CORZO 2006: 107), permite identificar una coincidencia muy notable en la disposición general de los elementos conservados en un relieve de Osuna y otro de Porcuna (fig. 1). En el relieve de Osuna hay un guerrero caído sobre el costado izquierdo, con la pierna derecha flexionada y la izquierda extendida, que levanta su escudo redondo para protegerse de otro guerrero que lleva las piernas protegidas por grebas, de las que adelanta la izquierda, mientras que la derecha se asienta delante de las piernas del contrario. En el grupo del guerrero caído de Porcuna, el mayor tamaño y la calidad del altorrelieve hacen posible que el cruce de las piernas de los contendientes sea más complejo; en el caso de Porcuna interviene también la figura del caballo colocado en el plano de fondo, pero la resolución final de la composición de las dos figuras de guerreros con el escudo entre ambos es la misma, salvo la diferencia de que en el relieve de Osuna el escudo pertenece al guerrero caído y en el de Porcuna corresponde al atacante.

Puede deducirse que el autor del relieve de Osuna tomó los elementos esenciales de la composición de un grupo similar al de Porcuna, y lo adaptó a sus propias posibilidades, es decir, a la simplificación determinada por la reducción de tamaño y a la limitación de la profundidad del relieve que no admite la inclusión del caballo; el cruce de las piernas de los dos guerreros es también más complicado en el caso de Porcuna mientras que en el relieve de Osuna se simplifica notablemente la superposición de planos. En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que no es posible que el autor del relieve de Osuna conociera y copiara el de Porcuna, puesto que las esculturas del Cerrillo Blanco habían sido destruidas y enterradas a fines del siglo V a. C. (BLANCO FREIJEIRO 1986-87), mientras que los relieves de Osuna no deben ser anteriores al siglo III a. C.; de ello se deduce que el modelo directo de los relieves de Osuna debe ser un tercer grupo, cuya localización y vestigios aún no se conocen.

A partir de aquí se puede avanzar un poco más en la identificación del primer modelo de estos relieves. Para ello, me parece conveniente buscar la forma en la que se concibieron temas similares en la escultura griega. Asentado ya que las esculturas de Porcuna pertenecen al siglo V a. C., los posibles paralelos en el arte griego deben estar en obras de fines del arcaísmo o comienzos del periodo clásico. De estos momentos, se conocen varios grupos de relieves con asuntos de combates que fueron creados para la ornamentación de los pequeños templos o «tesoros» de los santuarios de Delfos y Olimpia en el último cuarto del siglo VI a. C. En Olimpia, el frontón del Tesoro de los Megarenses, ofrece una animada escena en la que las principales divinidades olímpicas se enfrentan a los Gigantes, un asunto que se repite en un friso del tesoro de los Sifnios del santuario de Delfos y que se mantuvo entre los más utilizados por la escultura monumental, ya que representa el triunfo del orden moral y político que encarnan los dioses mayores sobre la falta de moderación y la soberbia representadas por los Gigantes (WATROUS 1982: 160).

Lo conservado del frontón del Tesoro de los Megarenses (fig. 2), permite reconstruir la escena en la que Zeus ocupa el lugar central frente a un gigante sobre el que descarga su rayo; a la izquierda está Atenea que se abalanza sobre un gigante caído que interpone su escudo ante la diosa y Poseidón que golpea a otro gigante caído, y a la derecha, en una disposición simétrica, son Herakles y Ares los que someten a los gigantes. Estos gigantes caídos se muestran en una disposición muy semejante a la de los guerreros caídos de Porcuna y Osuna; el que intenta defenderse de Atenea en el frontón del

Tesoro de los Megarenses, se cubre con un faldellín de pliegues verticales como el del guerrero de Osuna, tiene la misma disposición de las piernas que éste y el escudo se coloca sobre él de forma similar.

Este grupo de un personaje caído, otro que lo ataca y escudo interpuesto entre ambos se puede ver también en el friso del Tesoro de los Sifnios del santuario de Delfos, en el que se desarrolla el mismo tema de la Gigantomaquia, así como en algunas de las metopas del Tesoro de los Atenienses del este santuario; todas estas obras se sitúan en el último cuarto del siglo VI a. C. y expresan los combates con una crudeza que se fue atemperando en los templos de Egina y Olimpia a comienzos del siglo V a. C.

Dentro de la misma serie de relieves de Osuna hay otro «guerrero», cuyo cuerpo contorsionado ha llevado a denominarlo reiteradamente «el



1. RELIEVE DE OSUNA CON «GUERRERO» CAÍDO Y DIBUJO DE UN GRUPO DE COMPOSICIÓN SIMILAR EN LAS ESCULTURAS DEL CERRILLO BLANCO DE PORCUNA



2. FRONTÓN DEL TESORO DE LOS MEGARENSES DE OLIMPIA Y DETALLES DEL GIGANTE ABATIDO POR ATENEA

acróbata» (fig. 3); su postura es tan forzada que no ha existido acuerdo en la forma de situarlo en los museos o de reproducir su fotografía. No me parece pertinente la interpretación propuesta por T. Chapa en relación con el otro grupo de «guerreros» y sus diferencias de indumentaria (CHAPA 2012: 41), ya que esta misma autora no lo incluye en su descripción inicial del grupo, con el que no tiene semejanza alguna; tampoco es convincente mantener la identificación con un personaje circense, puesto que se viste con la misma túnica corta de los denominados habitualmente «guerreros». En mi opinión, este personaje debe colocarse en sentido vertical pero con las rodillas hacia abajo, es decir, al contrario de su supuesta posición «acrobática» de andar sobre las manos. Si se le sitúa con las rodillas hacia abajo, la postura del «guerrero» parece el resultado del plegado de su anatomía a la forma rectangular del sillar, para evitar que una parte de su cuerpo deba labrarse en otro sillar contiguo, lo que resulta muy coherente con el modo de trabajar en el autor de esta serie de relieves, que busca con toda claridad el acomodo de las figuras a un solo sillar o a dos superpuestos, para evitar los problemas de ensamblar las figuras lateralmente. Este modo de trabajo, explicaría también la extrema flexión de los brazos y la torsión del cuello hacia detrás, con la que se consigue que no haya superposición de la cabeza sobre los brazos.

Si se restituye en esta forma la posición del «acróbata», puede pensarse que su modelo sería similar al de algunas de las figuras de gigantes del friso del Tesoro de los Sifnios de Delfos, como la del que es atacado por Atenea (fig. 4), que tiene totalmente doblada hacia detrás la pierna derecha; si se quisiera reducir al espacio de un bloque rectangular una figura como ésta, podría ser necesario colocarla totalmente en vertical y forzarla hasta una contorsión inverosímil como la del «acróbata»; sólo un origen como éste parece poder explicar su postura. Debe considerarse que el «acróbata» de Osuna no procede directamente de los modelos griegos de fines del siglo VI a.C., sino que debió ser inspirado por otra obra ibérica anterior en la que habría ya cierta distancia del posible original griego.



3. EL «ACRÓBATA» DE OSUNA EN SU POSICIÓN CORRECTA



4. ATENEA Y UN GIGANTE ABATIDO EN EL FRISO NORTE DEL TESORO DE LOS SIFNIOS DE DELFOS



5. BUSTO DE ATENEA ATACANTE DE OSUNA

A la vista de la cercanía del gesto de este «acróbata» con el gigante que lucha con Atenea del Tesoro de los Sifnios, se hace inevitable recordar otro fragmento de relieve de Osuna: el torso de una figura revestida por una coraza adornada con una estrella central, sobre cuyos hombros se dispone una clámide bordeada por líneas sogueadas y anudada bajo el cuello (fig. 5). García y Bellido identifica esta clámide con la égida, aunque duda de que pudiera representar a Atenea por su «arte malo y descuidado» (GARCÍA Y BELLIDO 1943: 135), pero la certeza con la que afirman los excavadores que se trata de una figura femenina, señala también una inevitable relación con la diosa.

Desde luego, el gesto de esta «figura con égida» es el mismo que despliega Atenea en el friso ya mencionado del Tesoro de los Sifnios de Delfos y en otros relieves similares de época arcaica. La aparente mala calidad de la figura no puede considerarse sino un rasgo común en toda esta serie de relieves de Osuna, en los que hay, como en las esculturas de Porcuna, un cierto preciosismo en los detalles que copian el armamento local, mientras que una prenda menos común, como la coraza con la égida, pudo ser resuelta por el autor con la reducción de la cabeza de Medusa a un símbolo estrellado.

Otro «guerrero caído» procedente de la comarca de Osuna (FERNÁNDEZ-CHICARRO 1948), que se conserva en el Museo Arqueológico de Sevilla (fig. 6), da testimonio de la representación de estas figuras en altorrelieves que alcanzan casi la calificación de esculturas exentas; se trata de una figura que parece estar recostada sobre la cintura y tendría flexionadas las piernas y el torso parcialmente erguido. La posición de la figura, exenta y sin adhesión al sillar que pudiera servir de fondo, invita a suponer que perteneció a un frontón, al contrario de las restantes que corresponden a frisos.

Esta serie de relieves de Osuna, considerados tradicionalmente como de época romano-republicana, y a los que se ha querido vincular con las campañas de César y Pompeyo al final de las Guerras Civiles, contiene además otras cuatro piezas con «guerreros». La más completa es la conservada aún en el Museo de Saint-Germain-en-Laye, con dos guerreros que caminan hacia la derecha y sostienen en alto escudos circulares (fig. 7b); estos dos «guerreros» son los únicos de la serie que conservan el rostro en aceptable buen estado, y en ellos se puede apreciar que su peinado está compuesto por bandas continuas de rizos globulares, algo que no tiene una significación militar clara pero sí recuerda los rizos habituales en los *kuroi* arcaicos.



6. «GUERRERO» CAÍDO DE LA COMARCA DE OSUNA

De la misma altura es un grupo incompleto conservado en el Museo Arqueológico Nacional (Figura 7a), que hacia esquina, con un guerrero similar completo, otros dos delante de él, de los que sólo se conservan las piernas, y uno más, también incompleto, en la vuelta del bloque de piedra. Hay otro «guerrero» de tamaño algo menor, conservado también en el Museo Arqueológico Nacional (Figura 7d), que ocupa en solitario un sillar, con el escudo redondo delante del cuerpo y la túnica dividida en tres bandas horizontales; parece marchar hacia la derecha pero a mayor velocidad que sus compañeros.

Finalmente, una pareja de figuras de otra pieza del Museo Arqueológico de Sevilla (fig. 7c), encontrada en el mismo lugar de Osuna antes de las excavaciones de Engel y Paris, está formada por un personaje en actitud de reposo que tiene un vestido largo abierto por delante y otro que se mueve hacia la izquierda con un atuendo parecido al de los restantes «guerreros». La impresión general que ofrece este grupo de relieves es la de un contingente de personajes que van a iniciar el combate.

De los fragmentos menores de relieves que han permanecido en Francia desde 1903, se pueden señalar aún otras tres piezas que pueden formar parte de esta misma serie. Una de ellas sólo conserva parte de las piernas y el perfil izquierdo



7. CONJUNTO DE «GUERREROS» EN MARCHA DE OSUNA

de la espalda de un guerrero, que parece caminar con una lanza en vertical ante el cuerpo y se cubre con un escudo circular, cuyo borde está muy deteriorado pero conserva bien la ornamentación del umbo formada por un rostro de animal (fig. 7e); Rouillard ha propuesto identificar a este animal con un oso, y lo relaciona con el lobo o «carnicero» de una figura ibérica con coraza de Elche y con el «monstruo» del umbo de una de las páteras de Tivissa (ROUILLARD 1998: 341); el caso es que la aparición de esta figura monstruosa y aterrizadora en el frente de un escudo evoca más directamente la frecuente aparición de la cabeza de Medusa en los escudos griegos, como el famoso de la Atenea Parthenos; debe recordarse aquí que lleva también un escudo con la cabeza de Medusa la figura de Menelao situada sobre Sarpedón muerto en la escena de *Iliupersis* del friso oriental del tesoro de los Sifnios (WATROUS 1982: 172).

Otra de las piezas aún conservadas en el Museo de Saint-Germain-en-Laye, es la denominada habitualmente el «prisionero» (fig. 7f). Representa de frente a un personaje con túnica corta ceñida a la cintura sobre la que se disponen dos cintas o bandas onduladas que caen desde los hombros. Puede añadirse un fragmento de cuerpo de otro guerrero en el mismo museo (fig. 7g), que viste una túnica lisa sobre la interior de pliegues verticales.

Dado que los «guerreros caídos» de los relieves comentados en primer lugar, pertenecen a escenas de plena lucha y tanto sus dimensiones como su indumentaria son las mismas que las de estos otros guerreros «en marcha», podría concluirse que el conjunto de los relieves formaba un friso en el

que las escenas de lucha ocuparían la zona central y en los lados estarían los guerreros en marcha. Este es la composición que corresponde en líneas generales al friso norte del Tesoro de los Sifnios en Delfos, en el que los dioses avanzan hacia la izquierda contra los gigantes, de los que algunos caen abatidos y otros marchan en grupos de dos o tres, con los grandes escudos redondos ante el cuerpo. Aunque la creación del «programa» de la serie de los relieves de Osuna pudiera hacerse corresponder con la representación de cualquier otro episodio real o mítico de un combate, la presencia de la posible imagen de Atenea combatiente y las relaciones formales de las figuras con las de los frisos y frontones arcaicos, son los indicios más claros sobre su origen iconográfico.

A este grupo de relieves de Osuna debe añadirse el conservado en la colección de la parroquia de Santa María de Écija, que se dice procede del yacimiento del Castillo de Alhonz (HERNÁNDEZ *et al.* 1951: 60). El friso está formado por cinco personajes que marchan hacia la izquierda; visten la túnica corta de pliegues verticales y sostienen escudos redondos delante del pecho (fig. 8); en este caso los «guerreros» están individualizados con mucha nitidez para evitar superposiciones y son de proporciones más reducidas. Podría añadirse aún un fragmento de relieve que pude fotografiar en 1973 en la casa del marqués de Cartagena, en Marchena, en el que se conservan las piernas de un personaje que avanza hacia la derecha o se abalanza quizás sobre un enemigo caído, dada la inclinación que parece adoptar el cuerpo (fig. 9); tiene también una túnica corta y el material y estilo coinciden plenamente con el de la serie analizada de los relieves de Osuna.



8. FRISO CON «GUERREROS» EN MARCHA DEL CASTILLO DE ALHONOIZ (ÉCIJA)



9. «GUERRERO» EN MARCHA DE LA CASA DEL MARQUÉS DE CARTAGENA EN MARCHENA

Es necesario deducir, dada la baja calidad de todas estas piezas y su método simplificado de recortar las figuras, que todas ellas derivan de un modelo de mejor arte, en el que las figuras estuvieran representadas con mayor precisión. En la Gigantomaquia del friso norte del Tesoro de los Sifnios del santuario de Delfos (fig. 10), se encuentran paralelos formales para todas ellas; en el caso del relieve del Museo Arqueológico de Sevilla en el que uno de los personajes lleva un manto o túnica abierto por el frente, se podría pensar como modelo en las figuras de algunas diosas del referido friso delfico, como las de Deméter, Kore o Artemis, especialmente las del extremo occidental.

Otro conjunto de cierta singularidad dentro de lo encontrado en 1903 en las excavaciones de Osuna de Engel y Paris, es el formado por cuatro elementos arquitectónicos (fig. 11). Se trata de un gran sillar con una banda decorada por volutas unidas en una sucesión de lazos, que parecen recordar algún tipo de palmetas encadenadas y lleva en el borde un bocel soqueado, y de tres capiteles prismáticos fragmentados que se cubren con un tallo central rematado en volutas y con volutas

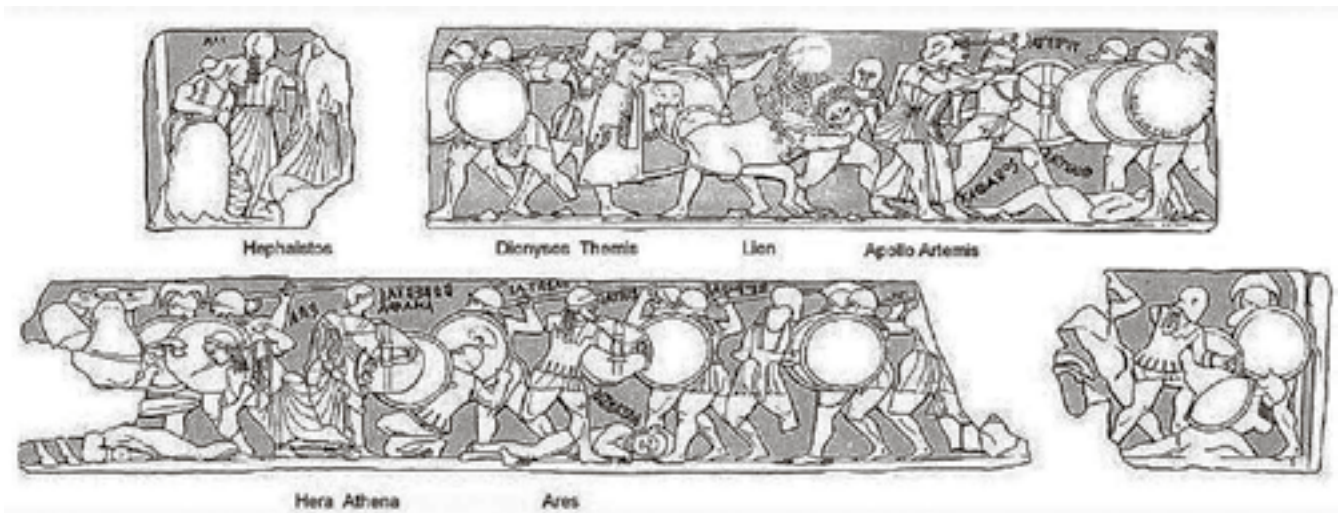
también en la base, enmarcado por ondas enlazadas. La ejecución de estos temas ornamentales es irregular entre las propias cuatro piezas, a pesar de que su homogeneidad de material, dimensiones y hallazgo debe interpretarse como un grupo perteneciente a un mismo edificio; el modo de trabajar de su autor, que «reinventa» en cada caso la ejecución de los motivos, con plena libertad en el modo de enlazar las ondas, palmetas y volutas o de disponer las volutas de los capiteles en la parte alta o la parte baja y en diversos tamaños, debe servir también para interpretar los criterios con los que se ejecutaron las figuras de «guerreros», en los que predomina el interés por la representación de la indumentaria sobre una regularidad estereotipada de los gestos.

En cualquier caso, el grupo de sillares con ornamentación arquitectónica debe asociarse de un modo genérico al orden jónico, que es el que parece querer reproducirse en los capiteles prismáticos, con esa singularidad de las volutas repetidas en la parte inferior; también la banda de palmetas encadenadas con volutas del gran sillar se aproxima a los complementos ornamentales del jónico desde los primeros monumentos arcaicos. En este aspecto, parece conveniente reproducir algunas de las observaciones del profesor Blanco Freijeiro sobre los caracteres del jónico arcaico que se desarrollaron a partir de la construcción por Cresos del famoso Artemision de Efeso en los cuatro primeros «tesoros» de ciudades griegas consagrados en el santuario de Apolo de Delfos:

[...] cuatro tesoros de mármol consagrados en el recinto de Apolo por los sifnios, cnidios, masaliotas y los habitantes de Clazomene. Distilos in antis todos ellos, los dos primeros se distinguen por el empleo de estatuas de mujer (cariátides) en función de columnas. Por su parte, los tesoros de Marsella y Clazomene amalgamaban en sus columnas la basa jónica, el fuste de estrias dóricas y un capitel palmiforme derivado del egipcio. Pese a la omisión de la típica columna rematada por volutas, aparecen en estos cuatro templos ciertos rasgos que estaban llamados a perdurar con excelente fortuna en el jónico clásico: las basa de las paredes adornada con molduras; las ménsulas o consolas que refuerzan el dintel de las puertas; el friso continuo de relieves escultóricos y la superabundante ornamentación labrada. (BLANCO 1971:55).

La serie analizada de los relieves de Osuna contiene lo más significativo de estos elementos propios del jónico arcaico: el friso continuo de relieves escultóricos y la profusa decoración con abundantes volutas jónicas unidas a otros motivos de origen orientalizante, que no parecen haber sido plenamente regularizados por el orden jónico, hasta la construcción del Eretheion de la Acrópolis ateniense, ya en el siglo V a.C.

Esta serie de relieves de Osuna no tuvo por qué pertenecer a un monumento funerario, como se ha sostenido habitualmente. Bien es cierto que en el lugar de las excavaciones de 1903 se observaron enterramientos amortizados por la construcción de la muralla de los pompeyanos, lo que pudo confirmar plenamente en las excavaciones que efectué en 1973 (CORZO 1977), pero no veo ya con tanta certeza que estos relieves formaran el remate de los muros de cerramiento de las tumbas de cámaras subterráneas. El hallazgo del Cerrillo Blanco de Porcuna ilustra la forma en la que los restos de un edificio singular destruido con violencia, podían ser en algunos casos protegidos y guardados para evitarles mayores deterioros. Los relieves de «guerreros» de la serie analizada tienen muchas pérdidas que parecen excesivas si simplemente se les hubiera desmontado para hacer sitio a la muralla; muchas figuras parecen haberse roto intencionadamente y faltan casi todas las cabezas de los personajes, al igual que ocurre con las esculturas de Porcuna. De otra parte, tampoco



10. LA GIGANTOMAQUIA EN EL FRISO NORTE DEL TESORO DE LOS SIFNIOS DE DELFOS

hay un número notable de los sillares lisos escuadrados que deberían formar parte del mismo monumento en el que se encontraban los relieves, ni esos sillares fueron aprovechados en la muralla del 45 a. C.

Parece más probable que estos sillares fueran enterrados en el momento en que se inició la nueva etapa urbanística de la *Colonia Genetiua Iulia Vrbanorum Vrsó*, tras el final de los combates entre cesarianos y pompeyanos, y el antiguo emplazamiento del poblado indígena en la zona superior del Cerro de las Canteras se desplazó hacia el sur; entonces, la zona de la muralla en la que se han encontrado los relieves se dejó sin ocupar, ya que ni en las excavaciones de Engel y Paris de 1903 ni en las que yo realicé en 1973 se han encontrado ni estructuras constructivas ni siquiera restos cerámicos significativos posteriores a la época republicana. Podría pensarse que este paraje, entonces abandonado, se utilizó para enterrar algunas piezas figurativas procedentes de los monumentos que habían sufrido los daños del asedio y la conquista de los cesarianos, de modo que estos monumentos podrían pertenecer a edificaciones públicas del interior del poblado republicano y no necesariamente a edificaciones de carácter funerario.

La interpretación funeraria, planteada desde el momento del hallazgo y aceptada con bastante unanimidad en relación

también con una posible conmemoración de las guerras civiles o las sertorianas, puede parecer algo coherente con la historia de la ciudad y el lugar del hallazgo, pero resulta sorprendente si se considera que este tipo de monumentos son muy escasos y contienen pocos relieves que pueden relacionarse de forma muy lejana con los de Osuna, desde luego sin ningún vínculo iconográfico directo. De sostener esta hipótesis, tendríamos que llegar a la conclusión de que en Osuna, en fechas cercanas al final de la República, se crearon monumentos de una sorprendente rareza y con una iconografía singular, a pesar de que la calidad estética y la capacidad técnica que muestran, indicarían mejor que se trata de versiones toscas y locales de obras más antiguas y de mejor calidad.

Mientras que las esculturas de Porcuna, destruidas y enterradas ya en el s. v a. C., no pudieron generar réplicas en el arte posterior de su área de influencia, en la zona de Osuna debió mantenerse durante mucho tiempo un gran monumento de la misma época o anterior al de Porcuna, en el que la ornamentación escultórica se había realizado también por algún buen conocedor de lo que existía en Grecia a fines del s. vi a. C.; los asuntos contenidos en los frisos y frontones de este monumento, sirvieron hasta época romana para estimular las réplicas de arte local. Parece razonable pensar en *Munda* o en *Iliipa*, las dos grandes ciudades de la comarca desde época tartésica y escenarios de batallas importantes desde las Guerras Púnicas, como posibles lugares en los que se pudo construir en el s. v a.C. un templo de orden jónico, con decoración de relieves de asuntos mitológicos, la Gigantomaquia o la Guerra de Troya, que se habían concebido en los «tesoros» de los santuarios de Delfos y Olimpia y contienen abundantes figuras de combatientes cuyos rasgos y gestos se reproducen en los relieves ibéricos tardíos de Osuna, dentro de una ejecución de gusto local.

Bibliografía

- BLANCO FREIJEIRO, A. (1971): *Arte Griego*, Madrid, 3.º ed.
- (1986-87): «Destrucciones antiguas en el mundo ibérico y mediterráneo occidental», *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, n.º 13-14, pp. 3-8.
- (1987): «Las esculturas de Porcuna. I: Estatuas de guerreros», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 184, cuaderno 3, pp. 405-446.
- (1988a): «Las esculturas de Porcuna. II: Hierofantes y Cazadores», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 185, cuaderno 1, pp. 1-28.
- (1988b): «Las esculturas de Porcuna. III: Animalia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 185, cuaderno 2, pp. 205-234.



11. ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS JÓNICOS DE OSUNA

- CHAPA BRUNET, T. (2012): «La escultura ibérica de la antigua Osuna: Algunas reflexiones sobre los relieves “ibéricos”», *Cuadernos de los Amigos del Museo de Osuna*, 14, pp. 35-41.
- CORZO SÁNCHEZ, R. (1977): *Osuna de Pompeyo a César. Excavaciones en la muralla republicana*, Sevilla.
- (2006): «Adquisición y comunicación de modelos en la escultura ibérica», *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo: Homenaje a la profesora Pilar León Alonso / coord. por Desiderio Vaquerizo Gil y Juan Francisco Murillo Redondo*, vol. 1, pp. 101-112.
- ENGEL, A. y PARIS, P. (1906): «Une forteresse ibérique à Osuna (Fouilles de 1903)», *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*, XIII, 4, pp. 357-491.
- FERNÁNDEZ-CHICARRO y DE DIOS, C. (1948): «Nuevo relieve de la serie de los de Osuna», *Archivo Español de Arqueología*, XXI, 2, p. 180-181.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1943): *La Dama de Elche y el conjunto de piezas reingresadas en España en 1941*, Madrid.

- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F. (1951): *Catálogo Arqueológico y Artístico de la provincia de Sevilla*, Sevilla. T. III.
- DE HOZ, J. (2010-2011): «νελεῖ χαλκῶν: el “cruel bronce” de Troya a Porcuna», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 37-38, pp. 307-316.
- LÓPEZ GARCÍA, I. (2007): «Apuntes sobre una nueva interpretación del conjunto de “cabezas con coronas radiadas” de “Vrso” (Osuna, Sevilla)», *Caesaraugusta*, 78, pp. 487-494.
- QUESADA SANZ, Fernando (2008): «Armamento romano e ibérico en “Urso” (Osuna): Testimonio de una época», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 10, pp. 13-19.
- ROUILLARD, P. (1998): Ficha n.º 340 del catálogo de la exposición: *Los iberos. Principes de Occidente*, Barcelona, p. 341.
- WATROUS, L. V. (1982): «The Sculptural Program of the Siphnian Treasury at Delphi», *American Journal of Archaeology*, vol. 86, 2, pp. 159-172.



AGUA Y ARTE EN LA URSO ROMANA. A PROPÓSITO DE UNA ESTATUA-FUENTE PROCEDENTE DE OSUNA (SEVILLA)

Por

MARÍA LUISA LOZA AZUAGA
Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico
Junta de Andalucía

En el Museo Municipal de Osuna (Sevilla) se expone una escultura de pequeñas dimensiones, realizada en mármol blanco con vetas grises, que representa a un niño y formó parte de la decoración de una fuente en época romana (figs. 1-2). Aunque esta escultura se conserva en Osuna, desconocemos las circunstancias y el lugar exacto de su hallazgo, o incluso si procede de la misma localidad, donde se situaba la ciudad romana de *Urso*, la *colonia Iulia Genetiva* (GONZÁLEZ 1989; CHAVES, 2002), o del término municipal. Sus dimensiones son: 0,40 m de altura, 0,20 de anchura y 0,16 m de grosor máximos conservados. Su estado de conservación no es bueno, ya que se encuentra muy dañada. Así, ha perdido la parte delantera de la cabeza y ambos brazos; las extremidades inferiores están fracturadas desde la altura de la rodilla, y el atributo que debió llevar sobre el hombro izquierdo no se ha conservado. También el manto con el que se cubría muestra diversas fracturas.

Esta escultura representaba a un niño de corta edad, un erote, dispuesto de pie, apoyado sobre su pierna derecha, mientras que adelanta y sube la pierna izquierda, según parece deducirse de lo conservado (fig. 3). El niño asimismo dobla la cabeza hacia su derecha, condicionado por la original colocación del atributo, posiblemente un ánfora, u otra vasija de características similares -hoy no conservada por rotura-, que sostendría sobre su hombro izquierdo. El brazo derecho, alzado, se cruza por delante del pecho para sujetar la vasija, que también estaría cogida por su brazo izquierdo, hoy asimismo fragmentado.

El niño cubre parcialmente su desnudez con un manto, colocado sobre el hombro izquierdo, precisamente para amortiguar también el peso del atributo; desde aquí un extremo, apenas esbozado, cae a lo largo de la espalda, cubriendo hasta las nalgas, y el otro se dispone a lo largo del pecho hasta la altura del muslo derecho, donde aún hoy se pueden reconocer algunos pliegues.

El escaso tratamiento de la parte posterior de la figura demuestra que fue concebida para ser vista de frente, aunque el cuerpo presenta una posición muy forzada, una fuerte torsión,

que daría lugar a una visión sesgada, con la parte superior del cuerpo doblado hacia el lado izquierdo del espectador, donde se colocaría la vasija que constituye el punto donde se centra la composición y donde se focalizaría la mirada, ya que de ella surgiría el agua que le da el carácter de estatua-fuente. Así, se observa un rebaje en la parte inferior de la cabeza hasta la parte posterior del atributo, colocado sobre el hombro; posiblemente este espacio estaría reservado para el conducto donde iría colocada la *fistula aquaria*, para posibilitar que el agua brotase a través de la vasija. Sobre el hombro derecho conserva un orificio rectangular, que no sabemos si permitía el encaje de un elemento aparte o es fruto de la reutilización de la pieza (fig. 4). En efecto, aparte de las fracturas, presenta signos de retallado en la cabeza y la espalda.

Se trata, por tanto, de una escultura en la que se aúnan dos funciones: por un lado, sirvió como ornamento estatuario de la fuente, marco espacial donde se insertaría y donde debemos pensar que se hallaría situada; y por otro lado, tuvo un uso funcional, como caño que da salida al agua que alimentaba aquel espacio de fuente. Nos encontramos ante un tipo escultórico bien documentado en época antigua, en el que se aúnan las dos funciones, la decorativa y la utilitaria, una estatua-fuente, y para ello se usaba de manera usual como ornamento una serie de sujetos que tienen relación más o menos directa con el agua.

Esta escultura ursaonense se encuentra muy deteriorada, de tal forma que impide apreciar bien la calidad de ejecución del trabajo aunque, en general, podemos afirmar que sería una obra romana de un taller provincial o local, que se encuadra dentro de las producciones típicas de la escultura decorativa hispana de época altoimperial. Es una obra de taller local, de relativa calidad artística, pero sin ningún tipo de rasgo significativo que la permita individualizar, ya que sigue la tipología al uso de este tipo de sujetos (niños o erotes que sostienen una vasija u otro atributo sobre el hombro), ejecutada por artesanos que trabajan para satisfacer los gustos de una élite bética que sigue los gustos y usos de la metrópoli y otras partes del Imperio romano.