

LAS ESCULTURAS DE LA ALBELDA DE LITERA (HUESCA) Y LA HEROIZACIÓN EN EL MUNDO IBÉRICO DEL NORDESTE PENINSULAR

Francisco Marco Simón

La comarca de La Litera se extiende entre el valle del río Cinca y los límites de Lérida, y constituye una de las dos zonas a través de las cuales —la otra es el curso inferior del río mencionado— se difunden hacia el interior de la provincia de Huesca los elementos culturales que definen el horizonte que llamamos «ibérico», que, en consecuencia, manifiesta aquí una antigüedad e intensidad de significación especial. Diversos yacimientos revelan la extensión hacia el occidente de la cerámica «de barniz rojo ilergete»¹, y en la zona o en sus inmediaciones han aparecido manifestaciones escultóricas tan interesantes como el monumento de Binéfar² o el león de Monzón³. De La Albeda, población situada en el ámbito catalanoparlante, junto a la raya de Lérida, proceden dos estatuas de piedras, objeto de las líneas que siguen.

Las esculturas pueden considerarse prácticamente inéditas o, al menos, carentes de cualquier tipo de estudio. Su conocimiento se reduce a simples referencias en la prensa diaria o en la carta arqueológica de Huesca⁴. Por ellas y por las noticias recogidas en

la localidad durante la autopsia que hicimos de las piezas se sabe que fueron halladas hace casi medio siglo por J. Juste, el párroco de la localidad, en las inmediaciones del poblado de Els Castellassos. Este yacimiento se ubica en un cerro alargado, a la izquierda de la carretera de Tamarite a La Albeda y a un kilómetro y medio aproximadamente de aquella localidad. Las esculturas se guardan hoy en el Ayuntamiento de La Albeda y es posible que tras su descubrimiento hubieran sido colocadas en lo alto de la fachada de la ermita de S. Roque, coronando las pilastras que la enmarcan, a juzgar por un par de viejas fotografías que exhiben en tal situación piezas que presentan el mismo aire que las que comentamos, pero de las que la mala calidad impide cualquier tipo de conclusión segura.

I. Descripción

Las dos piezas están hechas sobre el mismo material, una arenisca amarillento-grisácea que abunda mucho en la zona, y presentan sendas figuras humanas sedentes, desnudas y en posición frontal, pero lamentablemente mutiladas en su parte superior, lo que dificulta seriamente su análisis (fig. 1).

La escultura nº 1 (figs. 2-4) presenta una altura total en lo conservado de 60 cms. La figura aparece sentada sobre un sillón carente de brazos, que tiene una anchura de 25 cms. en la parte frontal y de 29 cms. en la posterior, con una profundidad que oscila entre los 17 —en la parte izquierda— y 18 cms. —en la parte derecha—. El asiento carece de patas, estando constituido por un paralelepípedo del que sobresalen al exterior los planos correspondientes a la base

¹ E. JUNYENT, «Acerca de la cerámica de barniz rojo aparecida en el área ilergete», *Pyrenae*, 10 (1974), págs. 109 ss.

² F. MARCO y V. BALDELLOU, «El monumento ibérico de Binéfar (Huesca)», *Pyrenae*, 12 (1976), págs. 91-116.

³ F. MARCO y A. FLORIA, «Sobre una escultura ibérica zoomorfa y otros restos procedentes de la antigua Tolous», *Caesaraugusta*, 63 (1986), págs. 69-86.

⁴ Se publicaron datos en algunos diarios de 1943, y posteriormente volvió a salir la noticia de este yacimiento en «La Nueva España» de Huesca del 2-11-1976. Vid. A. DOMÍNGUEZ, M. A. MAGALLÓN y M. P. CASADO, *Carta arqueológica de España. Huesca*, Zaragoza, 1984, pág. 39.

y a la zona en que reposa la figura. El respaldo, que forma ángulo recto con este último plano, tendría remate triangular a juzgar por la parte conservada en la zona superior derecha y por el asiento de la otra estatua, de idéntica tipología. Su grosor es de 5 cms. Poca duda cabe de que esta escultura, como la otra, estaría adosada a un muro o a algún elemento arquitectónico: lo indica la planitud del respaldo del sillón, en el que se aprecian perfectamente las huellas de los instrumentos de trabajo en una superficie que no fue lo suficientemente trabajada como si la pieza hubiera tenido una ubicación absolutamente exenta.

Sobre el asiento se dispone una figura desnuda en posición frontal, inequívocamente masculina pues presenta un sexo claramente esculpido de 4 cms. de ancho, las piernas paralelas sobre el asiento (fig. 4). En el cubo de la parte anterior de éste se aprecia bien el trazado de las mismas, pero se ha perdido la parte anterior de las extremidades a partir de las rodillas, así como los pies y el escabel sobre el que —a juzgar por la otra estatua— éstos se asentaban. El arranque de dicho escabel está, con todo, marcado en el lateral derecho del asiento; no así en la parte conservada del izquierdo, de mayor altura.

El cuerpo de la figura está realizado con una técnica de buena factura, perfectamente conseguido el modelado con indicación de las costillas en la parte izquierda del torso, la transición a la zona abdominal y el arranque de los muslos, expresándose incluso el ombligo. No se conserva, desgraciadamente, la cabeza, brazos y zona superior del pecho, a excepción de la parte posterior de la espalda y el arranque del hombro derecho. Lo cual, junto al modelado general, sirve para indicar que el personaje presentó el torso claramente inclinado hacia adelante (fig. 2). Bajo el arranque del brazo izquierdo, del que nada se conserva, se aprecia una gruesa moldura circular que, desde el respaldo del asiento, se prolongaría quizás por delante del pecho izquierdo. De ella pende un motivo de dudosa identificación en forma de arco de circunferencia en relieve sobre el costado izquierdo de la figura (figs. 3 y 4). Parece claro, en cualquier caso, que el personaje sedente está inclinado hacia adelante y presenta su hombro izquierdo a mayor altura que el derecho.

La escultura nº 2 se halla en la actualidad fragmentada en dos partes, con la línea de rotura a la altura de la cintura de la persona representada. La altura total de lo conservado es de 61 cms., y las características generales similares a las de la estatua anterior, con las diferencias obvias que señalamos a

continuación. Aparece de nuevo un personaje sentado en posición frontal, sobre un sillón similar al mencionado antes (fig. 6), que acusa esta vez claramente un remate triangular (fig. 5). La anchura máxima del respaldo —que presenta un grosor de 7,5 cms y forma un perfecto ángulo recto con el resto del asiento— es de 28 cms, con una profundidad de 34 en el escabel de la base que se reduce a 25 entre el frontal de éste y el arranque del respaldo. El torso de la figura tiene una altura de 27,5 cms. desde el muslo a la parte superior. Nos encontramos de nuevo ante otro personaje desnudo, que en este caso exhibe las rodillas juntas, con los pies claramente representados sobre el escabel que sirve de base al asiento, de tipología idéntica al de la otra estatua aunque de proporciones más robustas. El menor tamaño de la figura, junto a la ausencia de indicación de pene, parece indicar que ésta es de sexo femenino, si bien no se aprecia éste claramente en la labra original, salvo el arranque del triángulo púbico inmediatamente bajo la línea de fractura de la pieza. El modelado sigue ofreciendo bastante buena técnica en la interpretación anatómica y, como en el caso anterior, la parte correspondiente a hombros, cabeza y brazos presenta un lamentable estado de conservación. De la zona superior derecha del respaldo, coincidente con la posición teórica del hombro izquierdo, arranca una doble moldura circular, similar a la de la figura anterior pero en dirección más descendente. La inferior continuaría, quizás, por delante del pecho del personaje, presentando un claro resalte en la parte derecha del torso de la figura, excesivamente protuberante y caído para ser interpretado como pecho —femenino— (fig. 6). Debajo de dicha moldura arranca otra de sección cuadrada, también de la parte izquierda del respaldo, que vista de perfil forma un arco ascendente hacia la superior, con la que acabaría uniéndose sobre la parte izquierda del torso de la figura (fig. 5).

Es posible que esta segunda escultura no hubiera sido totalmente acabada. Así se explicaría, quizás. la zona de la piedra en la parte superior derecha de lo conservado que presenta una serie de líneas paralelas incisas, que no creemos debidas a la erosión o a accidentes naturales, sino más claramente a la obra del cincel. Cualquier tipo de explicación, sin embargo, resulta de concreción difícil, a juzgar por el estado actual de la pieza en esta zona superior.

Efectivamente, lo que sorprende de las representaciones son los elementos moldurados en su parte superior. Un examen más atento permite ver cómo el hombro derecho de ambas figuras no reposa directa-

mente en el respaldo del asiento, sino que se aprecia claramente un plano inclinado de la piedra entre la zona correspondiente a la nuca y el respaldo propiamente dicho (figs. 2 y 6). El estado de mutilación de ambas piezas impide la identificación de este particular, que podría aludir a un elemento de reposo de las cabezas o, quizás mejor, a lo que resta de un motivo que cubriría a éstas y al arranque de las espaldas respectivas. En esta segunda hipótesis las figuras se adornarían quizás con un tocado, pues más difícil es pensar que se tratara de una interpretación de la cabellera⁵. En cualquier caso, los personajes, con el torso leve pero claramente inclinado hacia adelante, presentarían los brazos separados del cuerpo, también hacia adelante o doblados hacia arriba.

II. Análisis contextual y paralelos

La aparición de estas esculturas fuera de contexto —o la imposibilidad actual de reconstruir el mismo por falta de datos— dificultan seriamente la cronología o función de las mismas a partir de datos directos. Que provienen del yacimiento de Els Castellassos parece fuera de duda. Se trata de un poblado indígena que ocupa, en el lugar antedicho, una superficie de unos 150 o 200 metros cuadrados. Los materiales cerámicos aparecidos incluyen fragmentos de tipo hallstático, cerámica ibérica lisa y pintada, un fragmento de barniz rojo ilergete y otros de campaniense A y B, junto a varios de *terra sigillata* y común romana, existiendo también noticias sobre la aparición de un *pondus* con inscripción ibérica. Es decir, apuntan a una secuencia cultural que, sobre raíces hallstáticas, parece típicamente ibérica con perduración en época romana. El poblado sería romanizado probablemente desde Ilerda, convirtiéndose a partir del cambio de Era en un *castellum* romano⁶. En la actualidad pueden apreciarse restos de un cubo de muralla de planta cuadrada, así como muros de viviendas, escaleras talladas en la roca y un conjunto de algibes que conserva conductos de comunicación entre sí.

⁵ Quizás resulte significativo el hecho de que, a veces, en los bronceos jiennenses las figuras femeninas desnudas llevan mitra y velo: F. ÁLVAREZ OSSORIO, *Catálogo de los exvotos de bronce ibéricos del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1941, nota 10; XX, 124-131; XXVI, 171, 172 y 174; XXVIII, 181.

⁶ DOMÍNGUEZ, MAGALLÓN y CASADO, 1984, pág. 39.

Las características del yacimiento y las de las obras que nos ocupan permiten pensar que éstas se inscriben en un horizonte cultural ibérico, sin que, por el momento, sea fácil precisar su cronología. Anticipemos, no obstante, que no parece que la iconografía y el estilo de las piezas abogue por una data posterior al cambio de era.

Se trata, a continuación, de ver con qué paralelos contamos en el mundo de la estatuaria y, en general de la plástica ibérica o, incluso, en el de la romana provincial.

Una primera consideración se impone desde el punto de vista iconográfico: el carácter sedente y desnudo de las figuras. Ello restringe extraordinariamente los elementos comparativos y aumenta el interés de nuestros ejemplares, pues muy rara vez se dan unidos los dos rasgos. La escultura ibérica en piedra ofrece el paralelo de la pareja sedente del cortijo de Tixe (Sevilla), pero el estilo y la iconografía se alejan bastante de las dos estatuas oscenses⁷. No vamos a entrar, por otro lado, en las representaciones femeninas sedentes que han aparecido en diversos lugares (damas de Galera, de Baza, del Cabezo de Verdolay, del Cerro de Los Santos y del Llano de la Consolación, de Cartagena...) por motivos similares a los aludidos para la pareja de Tixe. Esta actitud sedente se manifiesta igualmente en representaciones cerámicas, sobre todo en figuras femeninas —de San Miguel de Liria⁸, La Serreta de Alcoy⁹, o el Cerro de Santa Catalina de Verdolay¹⁰—, aunque no falta tampoco alguna evidencia masculina¹¹. En ningún caso se da, sin embargo la característica de desnudez de nuestras piezas, que sí ofrecen —además de bronceos procedentes de santuarios jiennenses y murcianos¹²— un par de esculturas del magnífico conjunto

⁷ A. GARCÍA Y BELLIDO, *Arte Ibérico en España*, Madrid, 1980, fig. 74.

⁸ I. BALLESTER; D. FLETCHER; E. PLÁ y J. ALCACER, *Corpus Vasorum Hispanorum. Cerámica del Cerro de San Miguel de Liria*, Madrid, 1954, lám. LXIX, frag. 14, fig. 69.

⁹ S. NORDSTROM, *La cerámica pintada ibérica de la provincia d'Alicante II*, Estocolmo, 1973, fig. 48-3.

¹⁰ M. JORGE, «El vaso ibérico de Santa Catalina del Monte (Murcia)», *AEArq* 42 (1969), fig. 1.

¹¹ Por ejemplo en El Castellillo de Alloza: P. ATRIÁN, «Excavaciones de El Castellillo (Alloza, Teruel)», *Teruel*, 17-18 (1957), lám. XXIII.

¹² En El Collado de los Jardines y en Castellar de Santisteban (Jaén) (OSSORIO, 1941, láms. XXVI-XXVIII, XXXII-XXXV y XLVII-LIV), y en el santuario de La Luz de Murcia

de Porcuna: se trata del torso de una figura que coge con la mano derecha su falo y de otro fragmento escultórico que, pese a su mutilación, exhibe claramente el arranque del pene¹³. Pero estas figuras, participando del característico dinamismo del conjunto jiennense, se alejan mucho del estilo de nuestros ejemplares.

Más próximo está el de la estatua de una figura femenina sedente y probablemente desnuda, aparecida entre las sepulturas de la necrópolis de Villaricos. La figura, interpretada como representación de divinidad por el editor¹⁴, se presenta en posición frontal, con pechos acusados, los brazos hacia adelante y las piernas sobre escabel. Para acabar de intensificar el parecido con las piezas de La Albelda, la figura no conserva la cara, y el sillón sobre el que se sienta presenta exactamente la misma tipología que los representados en aquéllas.

También el ámbito meridional ofrece otro paralelo para nuestros ejemplares, esta vez en tierras cordebesas y jiennenses. En el yacimiento íbero-romano de Torreparedones (en el término de Castro del Río-Baena) se produjo recientemente el hallazgo superficial de un conjunto de 25 figuras de piedra que han sido interpretadas como exvotos de un santuario existente¹⁵. Otras pequeñas esculturas del Museo de Jaén —con un estilo similar al de las piezas anteriores, que contrasta con el de los bronceos por la rigidez y el esquematismo con que están labradas— proceden del Cortijo de Benzalá (Torredonjimeno), de La Bobadilla (Alcaudete) y de otros lugares no especificados¹⁶. Dos de las figuras del conjunto de Torreparedones participan del carácter desnudo y sedente de las estatuas de La Albelda, y una de ellas se sienta sobre un sillón de forma

similar a los de éstas¹⁷. Especial interés ofrecen, asimismo, las esculturas de Torredonjimeno: tres de ellas presentan personajes masculinos estantes con el sexo claramente marcado, y la cuarta exhibe otro femenino y estante, en trono o sillón con respaldo plano y remate triangular como los de La Albelda¹⁸, desarrollándose el conjunto sobre una peana algo más ancha que el bulto de la figura, lo que sucede también con nuestros ejemplares, como hemos visto.

III. Interpretación

Un rasgo decisivo de las estatuas de La Albelda es, como se ha dicho, su desnudez. De ésta participan las piezas mencionadas de Córdoba y Jaén, cuyas características —su altura oscila entre los 10 y los 30 cms.— las apartan de las oscenses en cuanto a funcionalidad se refiere. Efectivamente, han sido interpretadas como exvotos, viendo en esta desnudez una demanda de fecundidad por parte de los oferentes¹⁹. Pero es evidente que no es éste el caso de las esculturas de La Albelda, por lo que se impone otro tipo de interpretación.

En general, la desnudez y la actitud entronizada se aplican en la estatuaria de la *koiné* helenística: a) a representaciones de divinidades, y b) a personajes de alto rango social o político, que reflejan así su heroización *post mortem*. Examinemos ambas posibilidades.

Cabría pensar que las esculturas oscenses aludieron a una deidad masculina y otra femenina. Efectivamente, son diversas las divinidades que se representan sedentes y, a veces, desnudas o semidesnudas en el mundo clásico, desde Zeus Heracles a Demeter, Hades o Serapis²⁰. En ocasiones las deidades se presentan por parejas, como en el caso de Succellos y Nantosuelta, Mercurio y Rosmerta, Júpiter y Abundancia²¹. En la Galia conocemos diversas escul-

(P. BOSCH GIMPERA, «Troballes del possible santuari ibèric de Sant Antoni el Pobre (El Palmar, Murcia) ingresadas al Museu de Barcelona», *AIEC*, VII (1921-26, 1931), figs. 290, nota 17; y 295, nota 29.

¹³ J. GONZÁLEZ NAVARRETE, *Aportaciones al estudio de la escultura ibérica: el hallazgo de Porcuna*, Tesis Doctoral, Zaragoza, 1985, láms. 98 y 100 (inérita).

¹⁴ L. SIRET, *Villaricos y Herrerías. Antigüedades púnicas, romanas, visigóticas y árabes*, *Memorias de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1906 (1985), pág. 404, fig. 16.

¹⁵ J. SERRANO y J. A. MORENA, *Antigüedades inéditas de Córdoba y Jaén*, Córdoba, 1984, pág. 126 y láms. LVII-LXXII.

¹⁶ M. C. MARÍN CEBALLOS, «Nuevos exvotos ibéricos de la provincia de Jaén», *Anales de la Universidad de Cádiz*, 1987 (en prensa).

¹⁷ SERRANO y MORENA, 1984, láms. LVIII y LXIX.

¹⁸ MARÍN CEBALLOS, 1987, láms. II-IV.

¹⁹ MARÍN CEBALLOS, 1987, pág. 9.

²⁰ S. REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, V, 1, París, 1924; L. MARCADE, *Au Musée de Delos. Etude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découvert dans l'île*, París, 1969; M. ROBERTSON, *A History of Greek Art*, Cambridge, 1975; B. S. RIDGWAY, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton, 1977; J. BARROW, *An Introduction to Greek Sculpture*, Londres, 1981.

²¹ REINACH, 1924, *passim*.

turas de dioses y diosas sedentes y desnudos²², y desnuda se presenta la divinidad tutelar —el *Genius*— del lugar²³. Esta característica aparece también en algunas representaciones de divinidad en el ámbito ibérico peninsular, cual es el caso de la «diosa de los lobos» representada —aunque estante— en una cerámica de Moratalla (Murcia)²⁴.

Del análisis de la iconografía ibérica se ha concluido la existencia en el horizonte religioso de estos pueblos de una divinidad femenina fundamental, variante de la Diosa-Madre omnipresente en el ámbito mediterráneo y próximo-oriental, relacionada con el mundo ctónico, la vegetación, el agua y la fecundidad, y de su paredro masculino, ligado más bien al mundo astral²⁵. Podría pensarse, así, que esos dos elementos vendrían expresados por las figuras de La Albelda. No obstante, creemos que es en otra dirección donde hay que buscar la significación de éstas. Una de las expresiones más interesantes del impacto de lo orientalizador en los diversos ámbitos del Mediterráneo Occidental afectados por las colonizaciones —en un proceso que, a la larga, abocará en lo que llamamos horizonte cultural ibérico—, además de las transformaciones socio-políticas, tecnológicas y económicas en general, se manifiesta en la asunción por parte de los indígenas de determinados elementos ideológicos procedentes de la parte oriental del Mediterráneo. El hecho está particularmente bien estudiado en Etruria pero afecta desde época muy antigua al ámbito ibérico peninsular. Me refiero a la aparición de una «cultura principesca», en la que una *oliganthropia* aristocrática vive en un lujo —*tryphé*— ostentado a través de unos símbolos de prestigio que conocemos gracias a su plasmación en una nueva plástica figurativa de la que la gran escultura ibérica

en piedra constituye la variante más monumental. La clase dirigente indígena busca la legitimización de su poder mediante la sacralización de sus símbolos y de la idea de carisma, que, sobre un viejo fondo oriental, se desarrollará a través de toda la *koiné* helenística. Y esa nueva ideología de los vivos afectó inevitablemente al mundo de los muertos con la aparición de una arquitectura funeraria que ya es *monumentum*, es decir, expresión para los vivos del estatus alcanzado por los difuntos. El proceso podemos considerar que presenta sus primeras manifestaciones en Pozo Moro, y continúa perceptible a través de conjuntos como los de Porcuna, Pinohermoso, Los Nietos o Alcoy²⁶.

En el fondo, la idea subyacente es la de la heroización del difunto. El culto a los héroes, sin duda uno de los rasgos más significativos de la religión griega²⁷, acabó por abocar en la apoteosis de determinados individuos en la sociedad ibérica. De ello tenemos expresión no sólo en la monumentalidad de determinadas formas constructivas funerarias, sino en el propio ajuar de las tumbas. Se ha visto, por ejemplo, en el mobiliario griego de la tumba 43 de Baza, en la que tres cráteras manifiestan la voluntad de apoteosis del muerto mediante diversos motivos

²² E. ESPÉRANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, I, París, 1907, núms. 411-412, 456-457; II, 1908, núm. 838 (Saint Bertrand de Comminges: personaje masculino sedente y desnudo), 1625 (Clermont Ferrand: mujer sedente desnuda); III, 1910, nota 2.331; IV, 1911, notas 2.879, 2.888, 3.431; V, 1913, 3.731, etc.

²³ C. ROLLEY, «Adaptation et transformation de la mythologie grecque, étrusque et romaine en Gaule. Quelques questions actuelles», en *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques Etudes d'iconographie*, París, 1981, pág. 166.

²⁴ P. LILLO, «Aportación al estudio de la religión ibérica: la diosa de los lobos de la Umbria de Saliche, Moratalla (Murcia)», *XVI CAN*, págs. 769-781, figs. 4 y 5.

²⁵ M. R. LUCAS PELLICER, «Santuarios y dioses en la Baja Epoca ibérica», *La Baja Epoca de la cultura ibérica*, Madrid, 1981, pág. 236.

²⁶ M. ALMAGRO GORBEA, «Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro», *Trabajos de Prehistoria*, 35 (1978), págs. 257 ss.; idem, «Arquitectura y sociedad en la cultura ibérica», *Colloque international. Architecture et société de l'archaïsme grec a la fin de la République romaine*, Roma, 1980; idem, «El paisaje de las necrópolis ibéricas y su interpretación socio-cultural», *Omaggio a Nino Lamboglia. Rivista di Studi Liguri*, 1982; idem, «El monumento funerario de Alcoy y la arquitectura funeraria monumental ibérica», *Trabajos de Prehistoria*, 39 (1982), págs. 161 ss.; idem, «Pozo Moro. El monumento orientalizador, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica», *Madridrer Mitteilungen*, 24 (1983), págs. 117 ss.; M. ALMAGRO GORBEA y M. L. CRUZ, «Elementos de pilares-estela ibéricos en los Nietos (Murcia)», *Saguntum*, 16 (1981), págs. 137 ss.; M. ALMAGRO GORBEA y F. RUBIO, «El monumento ibérico de Pinohermoso (Orihuela, Alicante)», *Trabajos de Prehistoria*, 17 (1980), págs. 345 ss.

²⁷ E. ROHDE, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, México, 1948, págs. 79 ss y 278 ss.; L. R. FARNELL, *Greek Hero Cults*, Oxford, 1921; J. G. FRAZER, *Belief in Immortality and Worship of the Dead*, 3 vols. Londres, 1913-1924; K. KERENYI, *Die Heroen der Griechen*, Zurich, 1958; M. DELCOURT, *Légendes et cultes des héros en Grèce*, París, 1942; A. SNODGRASS, «Les origines du culte des héros en Grèce ancienne», en U. GNOLI y J. P. VERNANT (dir.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-París, 1982, págs. 171 ss.

figurados: el triunfo ecuestre, los ritos del banquete y la heroización del mortal glorificado²⁸. Y este tema helenístico de la heroización del jefe parece convenir bien con las instituciones de la *fides* y la *devotio* ibéricas, que establecerían un vínculo de tipo religioso entre el caudillo y el guerrero mediante la apoteosis de aquél²⁹.

Tal parece ser, en nuestra opinión, la significación de las esculturas de La Albelda. De las cuatro modalidades de heroización señaladas por DENEKEN³⁰ —el jinete a caballo, el guerrero estante ante el caballo³¹, el héroe sentado en un trono y el héroe tumbado en un lecho de reposo, en la escena típica del banquete fúnebre—, las estatuas oscenses responderían a la tercera variante. A nuestras esculturas las afecta un hecho que ha sido convenientemente señalado para muchas representaciones plásticas: la ausencia de atributos específicos que posibilite la adscripción de la obra al terreno de las divinidades o de los difuntos heroizados³². Ello motiva muchas veces la duda de que estemos ante figuraciones de deidades o de héroes. Pero, volviendo a la variante de la representación del héroe en actitud sedente, parece que ésta se relaciona con Laconia de una forma más específica, para extenderse desde allí por el resto del mundo griego y también por Etruria. Un bajorrelieve de Crisafa muestra una pareja de muertos heroizados sentados en un trono, los pies sobre escabeles. El marido tiene un cántaro y la mujer exhibe una granada, con una serpiente con orejetas —emblema típico de la heroización— detrás³³. La escena, como

otras similares en las que figura la pareja entronizada, ha sido interpretada por algún estudioso —lo que da buena prueba de las dudas antes mencionadas— como Hades y Perséfone, pues el tema de la figura sentada en una silla con respaldo y escabel se relaciona desde el periodo griego arcaico con las divinidades infernales³⁴. Posteriormente se desarrolló la idea de la heroización del muerto sobre la base de su asimilación a un dios³⁵, y es posible que en ese proceso influyeran las figuras de Hércules y Ulises, ejemplos de apoteosis para los estoicos por su triunfo tras las terribles pruebas a que se vieran sometidos³⁶.

La interpretación de las estatuas de La Albelda como piezas relacionables con un *heroon* o conjunto funerario similar a los atestiguados en otras partes del ámbito ibérico se vería apoyada por algunas evidencias de la asunción de la ideología de la apoteosis entre las poblaciones del Valle del Ebro y del Nordeste de la Península. Un ejemplo lo tendríamos en el templo *in antis* de Azaila, que reflejaría el culto personal dedicado a un jefe local representado en una de las cabezas de bronce aparecidas³⁷. Más interés si cabe ofrece el monumento funerario de Malla (Osona, Barcelona), en dos bloques de los que el primero, que tendría la función de pilar sustentante —subrayada por la presencia de una columna de orden jónico en una de las caras laterales— exhibe en su cara frontal una biga con dos personajes y, debajo, dos jinetes. El otro bloque, sobre un atlantiforme tricípite en uno de los lados y zoomorfo en el otro, presenta escenas de lucha entre personaje desnudo y centauro, un genio alado con *caetra* sosteniendo las riendas de un caballo y, en la cara posterior, otros dos personajes, uno masculino y otro femenino³⁸. Escenas todas

²⁸ M. ALMAGRO GORBEA y R. OLMOS-ROMERA, «L'icographie classique d'époque préromaine dans la Péninsule Ibérique», en *Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques. Etudes d'icographie*, París, 1981, pág. 60.

²⁹ F. RODRÍGUEZ ADRADOS, «La *fides* ibérica», *Emerita*, 14 (1946), 128 ss; L. RAMOS LOSCERTALES, «La *devotio* ibérica. Los soldurios», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 1 (1924), págs. 3 ss.

³⁰ F. DENEKEN, «Heros», en W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I, 2, Hildesheim-Nueva York, 1978 (Leipzig, 1886-1890), cols. 2.557 ss.

³¹ Sobre la heroización ecuestre, vid. F. BENOIT, *L'heroisation équestre*, Aix-en-Provence, 1954; J. M. BLÁZQUEZ, «Caballos y ultratumba en la Península Hispánica», en *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*, Madrid, 1977, págs. 261 ss; idem, «La heroización ecuestre en la Península Ibérica», *ibid.*, 1977, págs. 278 ss.

³² DEKENEN, 1978, col. 2.556.

³³ DEKENEN, 1978, cols. 2.567-68, fig. 6.

³⁴ Vid G. M. A. RICHTER, *Ancient Greek Furniture*, Oxford, 1926; J. M. BLÁZQUEZ, «La interpretación de la patera de Tivisa», en 1977, págs. 221 ss; idem, «Nuevas aportaciones a la interpretación de la patera de Tivisa», *ibid.*, págs. 242 ss.

³⁵ W. ALTMANN, *Die römische Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlín, 1905, págs. 282 ss; J. BAYET, *Mélanges de l'École Française de Rome*, XXXIX (1921), págs. 244 ss y 256 ss; H. I. MARROU, *Révue Archéologique*, 1933, I, pág. 248; F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, París, 1966, *passim*.

³⁶ SENECA, *Dial.*, II, 2, 2.

³⁷ CL. NONY, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 5 (1969), págs. 5 ss; M. BELTRÁN LLORIS, *Arqueología e historia de las ciudades del Cabezo de Alcalá de Azaila*, Zaragoza, 1976, págs. 162-166.

³⁸ Los editores datan el monumento en el s. IV a. C.: A. LÓPEZ, A. CAIXAL y X. FIERRO, *Monument funéraire ibérique de*

que reflejan la influencia de esquemas iconográficos del mundo clásico, pero que parecen expresar la asimilación de los mismos a creencias indígenas de la heroización de un difunto que debió ser un personaje de alcurnia.

Con nuestras esculturas pueden ponerse en relación además los restos de un monumento procedente de Sant Martí Sarroca (Barcelona). El bloque más interesante muestra en altorrelieve un personaje sentado, interpretado con una gran frontalidad y rigidez, del que se conserva el torso y parte del brazo izquierdo, que apoya en lo que parecen dos cojines superpuestos o, quizás, el respaldo lateral del asiento. En otra cara se exhiben tres cabezas esculpidas en bajo-relieve. Según el editor se trataría de los restos de un monumento funerario que representan al difunto de forma más o menos alegórica³⁹, cuya cronología responde a los siglos III o II a.C.

Las estatuas de La Albelda, en definitiva, constituirían la primera muestra de gran escultura ibérica con temática humana en el Valle del Ebro. Su cronología resta incierta por la ausencia de contexto arqueológico directo, si bien las características del yacimiento en cuyas inmediaciones aparecen, junto a las propiamente estilísticas de las piezas —en compa-

ración con elementos relacionables a que antes se ha hecho referencia— abogan por una datación entre los siglos III y I antes de la Era. El estado precario de su conservación y la ausencia de atributos significativos en la iconografía imposibilitan una conclusión segura sobre la significación y función de las estatuas. Los elementos moldurados que aparecen en la parte izquierda de ambas, arrancando del respaldo, recuerdan a los cojines representados en el monumento de Sant Martí Sarroca, aunque no puede hacerse una identificación funcional de este tipo. La actitud inclinada hacia adelante y la previsible posición elevada de los brazos se dan en diversas representaciones de Atlantes, con los que de ninguna forma pueden identificarse tampoco (entre otras consideraciones, porque es estante la actitud en que aquéllos vienen figurados)⁴⁰. Y, en definitiva, si cabe la posibilidad de que estas esculturas sean representaciones de divinidades, las consideraciones mencionadas antes parecen apuntar más bien hacia su valoración como elementos plásticos que expresan la idea de heroización asumida por las poblaciones indígenas sobre la base de influencias helénicas y romanas en la zona.

Universidad de Zaragoza
Abril, 1987

Malla. Restes descobertes prop de l'església de Sant Vicens de Malla (Osona), Barcelona, 1986, págs. 38 y 67. No obstante, I. RODÁ lo considera exponente del arte romano republicano, señalando los paralelos itálicos y rebajando la cronología, con excelentes argumentos en mi opinión, a fines del s. II o comienzos del I a. C. («Art romà republicà: el monument funerari de Malla», en *Coloqui internacional: la Romanització i Catalunya*, Granollers, 1986 [en prensa]).

³⁹ J. GUITART DURÁN, «Nuevas piezas de escultura prerromana en Cataluña. Restos de un monumento con relieves en Sant Martí Serroca (Barcelona)», *Pynenae*, 11 (1975), págs. 71 ss.

⁴⁰ Un paralelo muy próximo a las estatuas de La Albelda lo constituye una escultura galorromana en caliza, de dimensiones similares a las de aquéllas —66 cms. de altura— procedentes de Etaules (ESPERANDIEU, III, 1910, núm. 2.218). También mutilada en la parte correspondiente a cabeza y brazos, presenta una figura femenina desnuda y sedente, los senos claramente marcados, así como el arranque de dos pequeñas alas. Su rostro se inclina hacia adelante en muy parecida actitud de la de nuestras piezas, con las que, huelga decirlo, no tiene más relación que la puramente plástica.



Fig. 1: Esculturas de La Albelda de Litera (Huesca).



Fig. 2: Estatua nº 1. Vista lateral derecha.



Fig. 3: Estatua nº 1. Vista lateral izquierda.

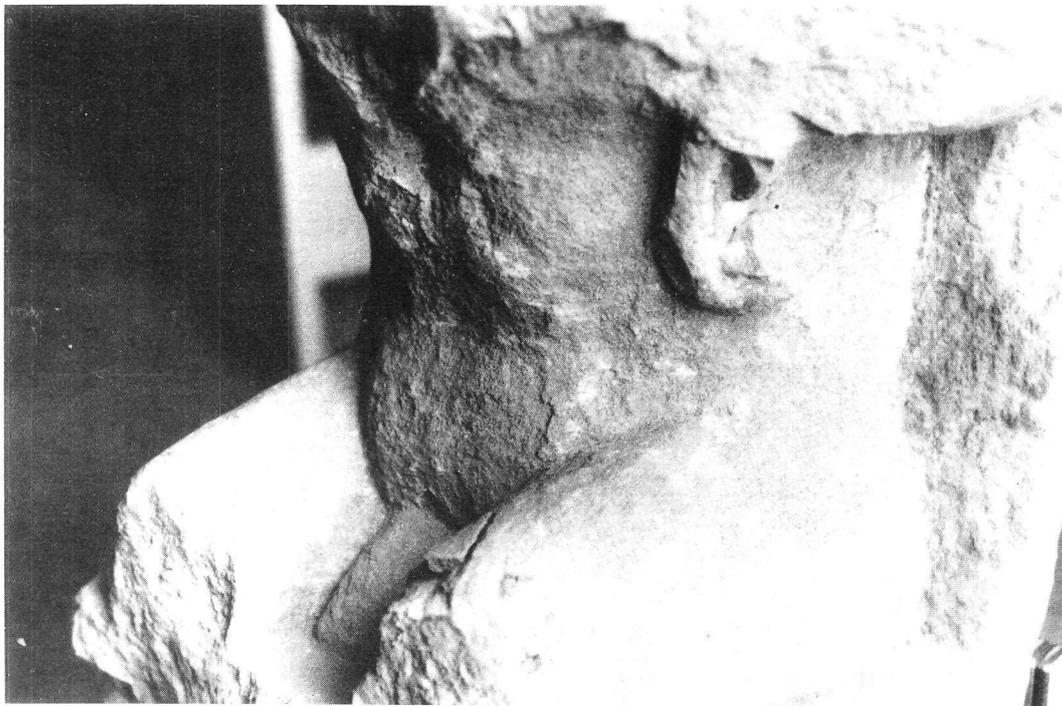


Fig. 4: Estatua nº 1. Detalle de la parte central, con clara indicación del sexo.



Fig. 5: Estatua nº 2. Figura femenina sedente.



Fig. 6: Estatua nº 2. Vista lateral derecha.