

LUIS EMILIO VALLEJO DELGADO

LOS CONJUNTOS ESCULTÓRICOS
DE CERRILLO BLANCO DE PORCUNA
(JAÉN): PROCESOS, TÉCNICAS Y GRAFISMOS

Un ensayo perceptivo y experimental sobre la mirada
de los escultores

Granada
2012

Este libro se ha realizado en el marco del Proyecto HUM2007/60074: *Escultura Ibérica: estudio iconográfico, tecnológico e historiográfico* (Ministerio de Ciencia e Innovación).

© LUIS EMILIO VALLEJO DELGADO
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
LOS CONJUNTOS ESCULTÓRICOS DE CERRILLO BLANCO
DE PORCUNA (JAÉN): PROCESOS, TÉCNICAS Y GRAFISMOS
ISBN: 978-84-338-5470-4
Depósito legal: Gr.-3.447-2012
Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Imagen de Cubierta: "Formas de luz y piedra", acetato, fotografía
y lámina de espejo. Consuelo Vallejo Delgado.
Diseño de Cubierta: José María Medina Alvea.
Fotografías: Museo Provincial de Jaén. Consejería de Cultura.
Ayuntamiento de Porcuna (Jaén). Museo y Conjuntos
Arqueológicos de Porcuna (Jaén).
Esquemas y gráficos: Elaboración propia Museo de Porcuna (Jaén)
Fotocomposición: TADIGRA, S. L. Granada.
Imprime: Gráficas La Madraza. Albolote. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos—www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Dedicatoria:
Para Maribel, Darío, Rubén y Ariadna.

A Álvaro Rendón.

A todos los ciudadanos actuales de Ipolca,
Depositarios por derecho propio del patrimonio
Universal de sus antepasados.

Cita premonitoria.

*“... otros practicaban el pugilato y la lucha de arrastre;
otros cazaban liebres de rápido pie, hombres cazadores,
con perros de agudos colmillos delante ávidos de cogerlas
y aquéllas ávidas de escapar. A su lado unos jinetes
se esforzaban y por su premio competían.”*

Hesíodo (Escudo)

ÍNDICE

PRÓLOGO	
<i>Teresa Chapa Brunet</i>	13
SINOPSIS	15
PREFACIO.....	17
AGRADECIMIENTOS.....	21

PARTE I ANÁLISIS FORMAL DEL LENGUAJE VISUAL

1. Introducción al análisis formal.....	23
2. El método analítico. La gramática de la creación escultórica.....	24
2.1. Conceptos de relieve en el diseño de los conjuntos	26
2.2. El movimiento como componente de la composición tectónica, del mensaje y del concepto.....	27
2.3. El enmarque. El diseño.....	29
2.4. Estudio geométrico de los grupos: la geometría plana.....	29
2.5. Valoración del claroscuro en los conjuntos	30
3. Estudio de los elementos básicos en la composición de los grupos	31
3.1. Novillo toro	31
3.2. Grifo, palmeta y serpiente.....	33
3.3. Grifo guía	33
3.4. Mujer con serpiente.....	34
3.5. Mujer con ave	34
3.6. Oferente con capridos	35
3.7. Varón con manipulo.....	36
3.8. Cazador de liebre y perro.....	36
3.9. Oferente con perdices.....	37
3.10. Pugilistas.....	37
3.11. Jinete con caballo alanceando al enemigo	38
3.12. Guerrero de doble armadura	39
3.13. Modulación cara de guerrero	39
3.14. Esquemas compositivos resultantes del estudio de los conjuntos	40

4. La hipótesis del marco espacial como referente en el diseño	
de los conjuntos	42
4.1. El marco espacial del túmulo	43
4.2. El marco espacial del túmulo	48
4.3. El bloque	49
4.4. Las composiciones de los grupos	49
4.5. El punto de fuga del espectador	51
4.6. La planta y el alzado del túmulo	53

PARTE II

TÉCNICAS Y PROCESOS DE TRABAJO EN LOS TALLERES

1. Introducción. En torno a una investigación sobre técnicas escultóricas íberas	57
1.1. La imagen en el origen del estado	59
2. Procesos de ideación: el encargo del príncipe	60
3. Técnicas y procedimientos escultóricos	62
3.1. Confección de prototipos	64
3.2. Sacado y acondicionamiento de los bloques de la cantera	67
3.3. Traslado del diseño a la caras del bloque	70
3.4. Trabajo con el puntero y el cincel para definir el contorno y las profundidades	72
3.5. Los puntos de vista: calado de huecos, redefinición de volúmenes con puntero y modelado con cincel plano	73
3.6. Primer lijado de superficies y redefinición local con punteros pequeños y cinceles planos medios	74
3.7. Plamación de detalles anatómicos menores, vestimentas, armas, cajas para pliegues y engastes	76
3.8. Policromía	77
3.9. Colocación sobre el basamento del monumento	78
4. Procesos de destrucción de los conjuntos. Hipótesis	80
4.1. Última fase de ejecución de los conjuntos	81
4.2. Procesos de exposición ritual y fases de destrucción	83
4.3. Enterramiento y clausura	84
5. Los grafismos en los conjuntos escultóricos	84
5.1. Introducción	84
5.2. Clasificación de los grafismos	85
5.3. Los grafismos realizados en la fase de uso y destrucción de los monumentos	87
6. Los grafismos del túmulo de Cerrillo Blanco	92

PARTE III

HISTORIA DE LOS ESTILOS Y DEL ARTE EN LOS CONJUNTOS ESCULTÓRICOS DE CERRILLO BLANCO

1. Guía para una gramática de la creación	99
2. El lenguaje	100
3. Concepciones estilísticas en el mundo íbero	101

4. Historia del estilo escultórico	103
4.1. El peine de Cerrillo Blanco	103
4.2. El toro orientalizante	105
4.3. Los conjuntos escultóricos	109
5. Las composiciones en las concepciones de cada taller	111
6. La acción de la metáfora y el signo; hacia una historia del arte y de los talleres de Cerrillo Blanco	112
6.1. La metáfora, la hipótesis del túmulo como metáfora y los conjuntos como un signo	112
6.2. El signo. Análisis de los grafismos de los conjuntos escultóricos	113
6.3. Estudio de grafismos sobre las esculturas y los basamentos del yacimiento	116
6.4. Hacia una historia de los estilos y el arte de los conjuntos de Cerrillo Blanco	122
6.5. La escuela escultórica antigua de Porcuna y los talleres de Cerrillo Blanco	124
7. Propuesta de exposición museográfica de los conjuntos escultóricos	130
BIBLIOGRAFÍA.....	131

PRÓLOGO

Teresa Chapa Brunet

Los conjuntos escultóricos recuperados en el Cerrillo Blanco de Porcuna son sin duda alguna el hallazgo más espectacular realizado hasta el presente en el campo de la escultura ibérica. Su descubrimiento merecería haber sido argumento de una novela firmada por D. Juan González Navarrete, quien consiguió llevar al Museo de Jaén buena parte del material aparecido en 1975 y controló las posteriores excavaciones en el yacimiento. Muchos años llevan ya las piezas en el Museo, pero allí no han estado ociosas. Su delicado material calizo y la enorme cantidad de restos que produjo su enconada destrucción las ha mantenido largo tiempo en los laboratorios de restauración, hasta que las figuras han remontado sus formas. Prestigiosos especialistas las han estudiado, logrando extraer de ellas una lógica iconográfica e histórica que ha inspirado su exposición actual y mientras tanto, reclamadas por el mundo internacional de la Arqueología y el Arte, han viajado por España y Europa siendo admiradas como una producción excepcional de la antigua ciudad de *Ipolca*.

Pudiera parecer que tantas atenciones hubieran agotado ya las líneas de investigación sobre estos restos. Sin embargo, quienes se dedican a la investigación saben que ésta tiene mucho de “efecto laberinto”, puesto que al abrir una puerta se alcanza una habitación con muchas puertas más. En otras palabras, cuanto más sabemos, más conscientes somos de lo que ignoramos. Quien lea este libro puede estar seguro de que va a recibir una nueva visión, inédita, de las esculturas de Porcuna. Con una orientación muy personal, el autor traspasa las perspectivas tradicionales de la Arqueología y la Historia del Arte, interesado —apasionado, sería mejor decir— por encontrar en las figuras a los escultores que las fabricaron, desvelando sus secretos menos accesibles.

Tanto la Psicología como la Medicina han empleado el término “Arqueología de la Mirada” para detectar fenómenos profundos a través de leves rasgos externos. Puede establecerse un paralelo entre esta lectura y la investigación que desarrolla Luis Emilio Vallejo en su perspicaz análisis, estableciendo una relación multidireccional entre el producto final y la técnica para conseguirlo, entre la forma visible y la intención escondida, entre la obra y su mensaje político y religioso. Se pretende

desvelar aquí, en suma, cómo trabajaron los antiguos escultores, cuál fue su proceso creador, su metodología y su mensaje, y en consecuencia, cómo debieron ser las élites ibéricas a cuyas órdenes trabajaron.

La vocación por el estudio y la práctica de la cantería y la escultura adquiere todo su sentido en Porcuna, una población que durante siglos ha entendido y manipulado la piedra. Las imágenes de Cerrillo Blanco abren más fácilmente sus secretos a quien practica tanto el arte como el oficio, y este es el caso de Luis Emilio. Con la metodología explícita que exige un estudio científico, desvela la planificación y ejecución de un sorprendente programa iconográfico al servicio de la ciudad de *Ipolca* y de sus élites. Lo visible abre la puerta a lo invisible. De la huella a la herramienta, de una leve coloración al reconocimiento de la policromía, de la postura de una imagen a detectar la resolución de un problema práctico. El estudio detallado de los procesos de manufactura consigue definir la biografía completa de las piezas, desde que se concibieron hasta que se terminaron, haciendo presente así al genio creador y a su trabajo.

El arte antiguo tiene mucho de propaganda. Pretende consolidar a través de la piedra historias, creencias y privilegios, rivalizando en calidad y monumentalidad. Sin duda, los conjuntos escultóricos de Porcuna ilustraban los largos relatos de la época, en la importante tradición oral que debió caracterizar a los Iberos y que hoy podemos vislumbrar a través de estas figuras. En este libro podemos encontrar la visión personal y valiente de Luis Emilio Vallejo sobre la disposición de las piezas en el monumento original y la consideración que tendría la posición del espectador en la definición del espacio escultórico. También nos ofrece las claves para entender otro de los grandes misterios que rodean este hallazgo: la cuidadosa reducción a fragmentos de tallas tan magníficas por parte de quienes conocían perfectamente cómo hacer más eficaces sus destructivos golpes.

Querer deslindar en esta obra lo descriptivo y lo interpretativo es un objetivo inútil. Dos mil quinientos años después, Luis Emilio Vallejo ha buscado la comunicación directa con los escultores del pasado, se ha puesto en su lugar, ha entendido su proceso creativo y lo ha reproducido. Sus ideas sobre el sentido de las imágenes puede que no sean compartidas unánimemente, pero de lo que no cabe duda es que tenemos ante nosotros un libro original y necesario, que abrirá nuevas perspectivas de investigación y nuevas formas de ver y valorar la escultura ibérica.

SINOPSIS

El presente estudio intenta abrir nuevas perspectivas en la investigación sobre los grupos escultóricos íberos de Cerrillo Blanco de Porcuna. Antes de este trabajo contábamos con estudios importantes, como el catálogo de Juan Agustín González Navarrete (1987), la propuesta sobre la organización escultórica de Iván Negueruela (1990) o la investigación iconográfica llevada a cabo por Ricardo Olmos (2002; 2004). Sin embargo, apenas se ha indagado sobre el mundo de los escultores, de las ideas que traspasan a la materia y de las técnicas que emplean para ello.

El presente estudio aborda las obras desde un análisis formal de los elementos integrantes del lenguaje escultórico, indagando en sus relaciones dentro de la composición de cada grupo. Esto nos proporciona de inmediato una razón de ser muy importante: *desvelar las normas técnicas del lenguaje bajo las cuales se tallaron estas obras maestras, a la vez que descubrir a los distintos creadores que intervinieron en las mismas*, con sus diferentes formas de concebir la obra, pero siempre al servicio de un proyecto mayor que ellos. Los distintos modelos compositivos que aparecen no son más que detonantes de estas personalidades involucradas en la concepción de los distintos grupos. Además, el análisis del lenguaje escultórico nos permitirá compendiarlo, saber por una parte lo que pensaban estos creadores, pero también reconocer las normas impuestas por los que encargan las obras y los códigos culturales del momento. Accederemos así al acervo cultural de los escultores, a su formación, a definir aquello que sabían, en definitiva a su mundo. Llegaremos a una delimitación precisa del “estilo” o los “estilos” implícitos en estas esculturas.

Se trata de poner al alcance de todos una “Guía Visual” de los conjuntos escultóricos del Cerrillo Blanco mediante el desciframiento y comprensión del lenguaje y sus códigos, invitando a los distintos especialistas e interesados a hacer una primera lectura formal “ordenada”. Con ello creemos que podemos sentar una primera base para que otros equipos, otros investigadores amplíen este campo, pero también para remodelar ciertas teorías que hasta la fecha no han tenido en cuenta este tipo de trabajos, básicos para entender la gramática de la creación escultórica íbera. Centrándonos en estos conjuntos, podremos igualmente extrapolar toda esta metodología a otras obras íberas, enriqueciendo con sus resultados el conocimiento

de otros campos como son la iconografía, la historia del arte, la arqueología, la antropología, etc.

Este libro también quiere delimitar por primera vez cuáles fueron los procesos de configuración y proyecto de las esculturas, las fases de la talla desde el bloque originario, los modelos previos y el proceso de montaje de los conjuntos que finalmente se instalaron. Luego estudiaremos cuáles fueron los procesos de destrucción, muy complejos, en los que reconocemos un carácter ritual. Las esculturas recompuestas en grupos que hoy podemos contemplar son manifestación de esta fase de destrucción-voluntaria-deposición.

Finalmente, en este trabajo se abordan las relaciones icónico-verbales de estos conjuntos. Los grupos poseen una simbología que va a más allá de su propia presencia física. Las esculturas actúan como signos precisos, encierran una serie de mensajes que se caracterizan por la presencia de dos mundos aquí superpuestos: de un lado, el de la imagen iconográfica que es conseguida al transformar la materia, en este caso la piedra. De otro es la imagen signica, es decir los graffiti sobre las superficies. Inscripciones, ideogramas, palabras y a veces frases asaltan la epidermis de las esculturas. La riqueza de estos signos nos da pie para hablar de una concepción que puede ir más allá de un acto voluntario y puede convertirse en un dato revelador en el estudio de la escultura antigua peninsular.

Se trata pues de una primera propuesta monográfica que intenta sistematizar aspectos poco conocidos o tratados, de abrir una puerta que sin duda habrá que traspasar más de una vez.

PREFACIO

A Teresa Chapa, gran dama de la escultura íbera.

El 18 de Mayo de 2004, día internacional de los Museos, se presentaba en el Museo Arqueológico de Porcuna el proyecto titulado *Taller Permanente de Arte y Cultura Ibera*. Se trataba de un proyecto en el que se iban a estudiar los procesos principales de la escultura Ibera desde una perspectiva multidisciplinar. Los presupuestos conceptuales de los que partía la planificación tenían como primer punto la adopción de una serie de metodologías que constataran, sobre la experiencia, los procesos objeto de estudio.

En este sentido, los conceptos de la llamada “arqueología experimental” nos ofrecían el marco necesario del que partir. Creíamos preciso constatar determinados procesos y conceptualizarlos, enlazándolos con los contextos y metodologías ofrecidos por otras metodologías como la historia, la propia arqueología, la historia del arte, la estética o la antropología, estableciendo una serie de propuestas paralelas. Para ello se inauguró un “Laboratorio”, es decir un espacio mental y físico donde llevar a cabo las pruebas pertinentes que constataran una serie de procesos cuyos resultados ayudaran a nuestro propio proyecto, pero con la idea también de que, a su vez, el trabajo sirviera para otros grupos de investigación. Nace así el “Taller Experimental de Escultura Ibera”, cuya fundamentación principal es investigar los procesos tecnológicos de extracción, talla y colocación de la escultura monumental sobre ensayos documentados, de los cuales queden una serie de patrones, imposibles de conocer sin la acción práctica.

La experimentación contribuye a restituir adecuadamente procesos de trabajo que no se podrían resolver de otro modo. El conocimiento de ciertos mecanismos tecnológicos sólo era posible aplicando condiciones similares a las del objeto de estudio, para poder observar su comportamiento y las fases de ejecución. En este caso concreto, se recrea un taller escultórico que recibe un encargo y se estudia cómo lo ejecuta en todos sus parámetros.

El presente trabajo muestra los primeros resultados de esta experimentación. Los ensayos de 2004 tomaron como referencia el toro orientalizante de Porcuna. Los

resultados formales y los procesos de información fueron satisfactorios en parte, pero se impuso la necesidad de adoptar una metodología mucho más cercana a la realidad escultórica. Fue en 2006 cuando el Taller Experimental abordó el tema de plantear un encargo real de un monumento realizado en piedra. Se desvelarían así los parámetros empleados en el trabajo escultórico y éste tendría lugar en un entorno ancestral de uso de la piedra como es la ciudad de Porcuna, 2.400 años después de la destrucción del Conjunto Escultórico de Cerrillo Blanco.

Tres son los proyectos presentados:

- 1.- Escultura para la fachada principal de la Iglesia Parroquial Nuestra Señora de la Asunción de Porcuna (neo-bizantina, 1910).
- 2.- Escultura sobre podio monumental de la heroína de la Batalla de Bailén María Bellido.
- 3.- Monumento a los Canteros de Porcuna.



Talla de la escultura de La Caridad.



Talla del Monumento a la Heroína de Bailén María Bellido.

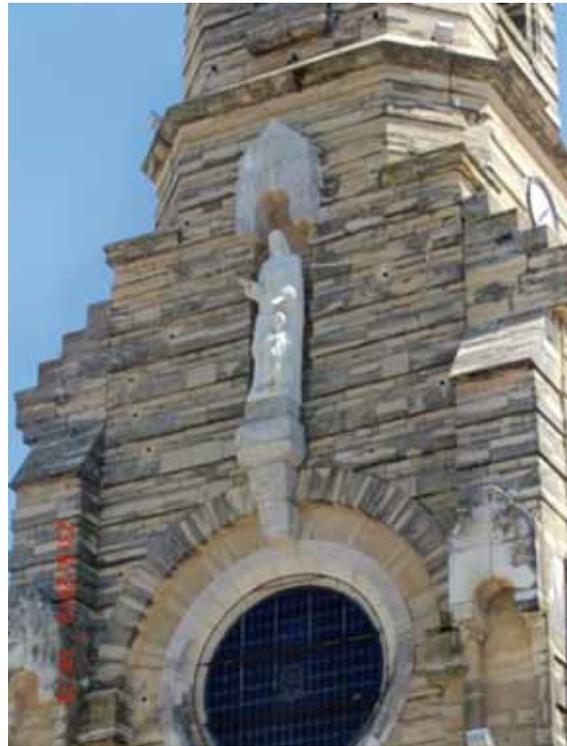
La organización de los distintos talleres, procesos, grupos de trabajadores, incidencia social, etc., se encuentran en fase de estudio, por lo que aún es pronto un trabajo sobre ellos. Han servido a fecha de hoy para poder extrapolar determinadas hipótesis de las que partíamos cuando intentábamos clarificar el mundo de la construcción de los Conjuntos Escultóricos de Cerrillo blanco.

Si puede sirva este trabajo para homenajear a todos aquellos historiadores y arqueólogos que han comprendido que las perspectivas de comprensión del pasado

deben abrirse a nuevas miradas, aquellos que saben que el producto de su trabajo no debe morir en publicaciones para compañeros sino que debe de salir a la calle, explicar la vida del pasado al futuro.



Talla del Monumento a los Canteros de Porcuna.



Escultura acabada de La Caridad en hornacina. Iglesia Ntra. Sra. de la Asunción. Porcuna (Jaén).



Monumento acabado de María Bellido. Plaza de San Juan. Porcuna (Jaén).



Rotonda con Monumento a los Canteros de Porcuna. Parque público Paseo de Jesús. Porcuna (Jaén).

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no sería posible en primer lugar sin el apoyo y asesoramiento de Teresa Chapa Brunet que con su propuesta para la publicación de estos resultados primeros me ha dado “alas”, pero también el suficiente peso para poder caminar en el mundo apasionante de la investigación.

También agradezco al Ayuntamiento de Porcuna por el apoyo a los proyectos de investigación presentados, concretamente al Alcalde de Porcuna Miguel Moreno Lorente, por la confianza que siempre pone en mis proyectos y en mi persona. A Francisco Aguilera Cespedosa, cantero y escultor de Porcuna por el hilo invisible —el alma de la ciudad: su piedra— que nos une, por su asesoramiento continuo. A Francisca Hornos, directora del Museo Provincial, y a Margarita Sánchez, conservadora del Museo por las facilidades dadas en el estudio de las piezas.

Y especialmente quedo muy agradecido a José María Recuerda Cobo, artista plástico, “alma mater” directo de los escultores íberos de Ipolca, por haberse puesto al frente, para la realización de esta investigación, de proyectos escultóricos muy complejos, pero que su enorme altura artística y humana ha sido capaz de resolver con maestría.

Jamás olvidaré tampoco el apoyo prestado, durante el tiempo de escritura y ultimación de este estudio, de Ricardo Olmos, desde Roma y luego aquella tarde inolvidable, compartida, de noviembre de 2010 en el Túmulo de Cerrillo Blanco, viendo anochecer; también en el taller de escultura, comprobando la capacidad de los canteros de todos los tiempos de crear en la piedra, pero también la osadía de destruir su propia obra.

PARTE I. ANÁLISIS FORMAL DEL LENGUAJE VISUAL



Maquias de Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Sala monográfica del Museo Provincial de Jaén.



Figuras de antecesores y dioses de Cerrillo Blanco de Porcuna. Sala monográfica del Museo Provincial de Jaén.



Guerreros de Cerrillo Blanco. Sala monográfica del Museo Provincial de Jaén.

1.-INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS FORMAL

El lenguaje visual utilizado en los conjuntos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna es el conjunto de medios (volúmenes, estructuras, texturas, luces, etc) articulado en torno a códigos que podemos percibir. Nuestra percepción de las esculturas es una lectura cultural y por tanto parcial. Del lenguaje visual utilizado por los creadores íberos sólo captamos una parte. El resto no es posible asimilarlo si no utilizamos técnicas de análisis adecuadas. El presente capítulo intenta acercarse al tratamiento de esta problemática.

Para el estudio consecuente desde el punto de vista formal de los conjuntos, debemos imaginar una fórmula $A + B = C$, de la que sólo conocemos el resultado (C, fragmentos escultóricos). Las esculturas son el resultado de unos procesos que desconocemos, se nos presentan incompletas. En muchos de los conjuntos, pese a faltar las figuras anexas a ellos, quizás perdidas para siempre, se puede dilucidar el espacio compositivo, calcular y reconstruir el volumen total del bloque. Esto es importante por cuanto nos facilita que aún no sabiendo bien la fórmula, podemos vislumbrar parte de sus componenetas. En nuestro caso podemos llenar la fórmula con A: análisis formal de los conjuntos; B: procesos y técnicas escultóricas. Estos dos estudios, A y B nos darán como resultado C; es decir el estilo y todos los conceptos

de él resultantes (delimitar talleres, autores, momentos, etc.), tan necesarios para poder entender en una primera fase los “rastros” de estas producciones.

De este modo la fórmula acaba siendo:

A [la forma (la composición)] + B [la materia (las técnicas escultóricas)] = C [Los conjuntos escultóricos (el estilo)].

Una vez investigados los procesos escultóricos, nos encontramos con una base referencial importante e incompleta, por cuanto los resultados teóricos deben de continuo ajustarse con los obtenidos en el laboratorio, y este trabajo es muy lento. De esta manera las hipótesis aún deben reafirmarse y modificarse tantas veces como haga falta, sobre todo debido a que ciertas propuestas que se rastrean no son posibles o no son comprobables en las pruebas prácticas.

Pero una vez establecido un mínimo marco de estudio de estos procesos tecnológicos, el siguiente campo es el del estilo de los conjuntos escultóricos. Para ello debemos acudir al resultado **C** y a partir de él, descomponer los elementos gráficos del lenguaje reflejado en las figuras para estudiar sus relaciones y comportamientos en la composición general, algo muy discutido por ciertos especialistas y pensamos que demasiado superficialmente tratado.

Llegamos así a los “mecanismos del lenguaje”, que preestablece el autor cuando crea. Veremos de dónde parte, es decir, sabremos sus conocimientos previos, su cultura, su mundo visual, su alcance cultural, sus intenciones.

2.-EL MÉTODO ANALÍTICO: LA GRAMÁTICA DE LA CREACIÓN ESCULTÓRICA

El método empleado someterá a las piezas a un análisis de sus componentes estructurado en tres categorías:

- a) Estudio de la Proporción: la geometría, el cálculo de las medidas de los bloques.
- b) Estudio de la Composición: relación de los distintos elementos del lenguaje entre sí conformando leyes y estableciendo patrones gráficos, base del lenguaje y del posterior estilo escultórico.

Los ámbitos del estudio recogen:

- El espacio interior-exterior (sus relaciones).
- Proporción, módulos, ritmos (tensión, dirección).
- Planos: relación-interrelación, fondo-figura.
- El movimiento de las figuras en los conjuntos.
- Tensiones internas al bloque, tensiones externas, recorte de figuras.

- c) Estudio tectónico-estructural.

Del análisis de los conjuntos extraemos la idea de que todo este arte debió estar compendiado en un tratado, de que a la magnificencia, a la excelencia de estas piezas no se podría llegar por la generación espontánea, sino como culmen de algo instituido perfectamente, un estilo depurado y claro, clásico, vital. Todo esto, insistimos, debió reflejarse en un “Tratado” que no fue producto de una o dos personalidades excelsas aparecidas de pronto, como en una ciudad más de la Italia renacentista, sino del transcurso de un tiempo dilatado de conformación, un siglo nada más y menos, donde los distintos talleres sucesivos instituirán un modo

de hacer, una marca de escuela en consonancia con el mundo que les iba tocando vivir y la cultura a la que servirían.

Por tanto pensamos que este enorme poder del lenguaje artístico sería trasvasado de generación en generación, siendo mantenido sobre una práctica que seguía modelos establecidos, recursos técnicos ya desarrollados y modos de producción encadenados y perfectos, procesos que se habían complementado hasta conseguir hacer funcionar un modo de sincronía de esa maquinaria creativa que como la de un reloj mantuvo durante varias generaciones la producción de unos tipos escultóricos en la magnitud de su esplendor.

Hubo un tratado enciclopédico —lo tuvo que haber—, necesario. Pero nunca fue escrito porque la cultura ibérica no basó en la escritura la transmisión de su saber, como hicieron otras, pero sí compendió una rica tradición mítica-histórica que hizo de Homero el poeta recopilador de historias mediterráneas. Aquí no hay aún textos, pero sí la fosilización en lo descrito por la piedra de todo lo establecido hasta la fecha. Es decir, los propios grupos escultóricos del Cerrillo Blanco son el testamento, un tratado que murió en sí mismo cuando las esculturas fueron troceadas y enterradas.

En este sentido, cada grupo nos muestra un capítulo de ese tratado, en cada uno asistimos al desarrollo artístico de una idea distinta que se prueba y se consigue elaborar con éxito, como si ostentase el capítulo de un discurso sobre la materia, cómo vencerla para contar con la muda piedra lo que todos conocen y reconocen al mirar, pero lo que sólo unos pocos, con sus capacidades creativas y tecnológicas, con su formación, eran capaces de dar para la historia de los estilos y del arte humano.

Nadie puede todavía acercarse mirar “de tú a tú” a estas formas, muy pocos las entenderíamos si nos las encontráramos inmaculadas y colocadas sobre su turbio destino incumplido.

Hay un paralelismo histórico que se da entre el pasado y el presente. De un lado está el proceso creativo-constructivo de los conjuntos, que se pensaron para situarlos en un contexto determinado. De otro, está nuestro presente, con esta realidad de lo que las esculturas son ahora, pero también dispone a “resituirlas” en un nuevo destino impuesto —en un museo—.

De uno y otro lado podemos entender que asistimos por igual a dos realidades similares pero en sí contradictorias y opuestas (las dos por lo menos parten de una decisión de carácter estatal que actúan sobre los conjuntos). Queremos decir con esto que tanto en su pasado como en su presente actual hay una coincidencia: el esfuerzo estatal por exhibirlas. Hace 2400 años por construir los conjuntos, y ahora por musealizarlos.

De otro punto de vista, para que se pueda indagar el espacio ocupado por algunos grupos, es necesario que estos conserven más del 60% de su volumen inicial. La metodología exige un estudio independiente de cada uno, que podrá, tras esta fase, ser “conocido”. De su taxidermia, de su autopsia, de su “toqueteo” perceptual, obtendremos un primer conocimiento, que nos acercará a estas figuras, como juguetes de nuestra historia hacia su esencia misma, que nos indican, ya en este estadio, distintos referentes conceptuales.

La intención es ofrecer a los lectores una guía de los conjuntos, hacerles viajar por todo este proceso de trabajo y creación, y generar opiniones a favor o en contra de lo que aquí se expone y defiende. El lector tendrá al final una visión crítica de todos los conjuntos, lo que sin duda es el objetivo primordial de nuestra investigación.

A continuación vamos a realizar el análisis de alguno de los conjuntos. La presentación y estudio formal de cada grupo, expuesto hasta la fecha en la sala monográfica del Museo Provincial de Jaén nos va a ayudar a entender y asimilar su presencia tectónica, como figuras en tres dimensiones, su sentido como signos de un todo mayor, es decir el monumento o monumentos en los que se integraban y el lenguaje en el que fueron creados.

El orden de estudio va a ser el que presenta la sala museográfica, hasta el momento una propuesta muy acertada que los agrupa por series, ayudando a entenderlos. Como se ha indicado antes, no se pueden analizar ciertas piezas como: cabeza de grifo, sedente, guerrero de la falcata, guerrero inacabado, guerrero del escudo caído, gran cabeza y cuello de caballo, guerrero asido por la muñeca, o los fragmentos expuestos en las vitrinas. Se trata de piezas que, aunque eran de grandes dimensiones y se asociaban en origen a grupos complejos, están aún aisladas hasta el momento. Por tanto, al no poderse leer la estructura compositiva en un porcentaje elevado (75 %), no pueden ser objeto de nuestro estudio.

Antes de pasar al análisis es preciso hacer constar determinados condicionantes conceptuales y materiales que intervienen de forma general en el diseño, elaboración y presentación de los conjuntos elegidos y que conforman una serie de principios básicos comunes a todas las piezas. Estos son:

2.1.- CONCEPTOS DEL RELIEVE EN EL DISEÑO DE LOS CONJUNTOS

Analizar estas producciones escultóricas lleva consigo ante todo poder clasificarlas dentro de la disciplina propia que nos ocupa: la escultura. Salvo tres conjuntos (cazador de liebre, pugilistas y oferente con perdices) todos ellos son de bulto redondo, es decir presentan sus volúmenes por entero trabajados.

Sin embargo, si analizamos los grupos detenidamente, podremos constatar que en algunas caras los volúmenes no se han tratado por igual: o su visión se deforma o no es principal. Obviamente cualquiera puede en la mayoría de los casos, buscar la mejor posición desde la cual estas piezas se presentan con todas las garantías visuales, de contenido, de belleza propias. De este modo estamos ante grupos en los que sólo unos pocos puntos de vista han sido diseñados, no siendo tratados con la misma consideración, aunque sí labrados y terminados volumétricamente y lijados y policromados, es decir completados. Como veremos más adelante, se han impuesto a las imágenes tres puntos de vista: el frontal-perpendicular, el $\frac{3}{4}$ derecha y $\frac{3}{4}$ izquierda, mientras que otras perspectivas, como la posterior, están acabadas pero no dispuestas a una contemplación eficaz. Así las presentamos al analizar las composiciones.

Existe una única cara o lado del paralelepípedo original del bloque que se impuso desde su primera labra como cara buena, relegando las demás a ocupar un papel secundario. De esta manera los conjuntos no los podemos presentar bajo la categoría de poseer multitud de puntos de vista, como lo ejerce una escultura puesta en una plaza pública a la que todo el mundo le da la vuelta y donde todos los puntos de vista deben funcionar con la misma eficacia que el dado por bueno por la vista principal.

No conocemos el marco espacial, ni el monumento, ni el lugar ocupado por estas esculturas. Pero imaginemos que visitamos en el British Museum de Londres

las esculturas del Partenón y no sabemos, desconocemos aún, que fueron realizadas para el frontón de un templo. Al mirarlas podemos constatar que fueron hechas para mirarlas desde un punto de vista, incluso que tuvieron un telón de fondo neutro, un marco sobre el que actuaron, pero no fueron hechas para ser rodeadas. Esto mismo ocurre con estos grupos escultóricos, requieren un marco neutro que puede ser arquitectónico o el mismo paisaje natural de fondo, o el espacio neutro alrededor del túmulo si estuvieron allí puestas; quizás un muro continuo de adobe recreado sobre el de piedra de sus basamentos.

La misma consideración de esculturas de bulto redondo, pero trabajadas para un fondo, supone que el proceso de talla fue siempre desde una única cara que se va “vaciando” sucesivamente hacia el fondo, que al final queda anulado. En este aspecto podemos imaginar cómo los tres relieves aludidos del conjunto estuvieran sin acabar y que el último proceso del escultor es seguir esculpiendo y recortando las figuras, eliminando el fondo pétreo que aquí sí podemos contemplar, pero que en el resto de conjuntos acabó desapareciendo.

Es por este motivo por lo que la técnica de talla es la del relieve, controlando que las figuras se percibiesen siempre desde una serie de puntos de vista limitados. Esto, que podría ser una falta de pericia técnica, no lo es en absoluto, sólo denota el férreo control sobre las imágenes para el uso que se le quiso dar e imponer.

Con esta premisa establecida, para los bloques en los que las anchuras dadas no fueran las idóneas para componer desde varios puntos de vista, se podría recurrir a engaños visuales (jinete alanceando, cazador de liebre, etc.). Los dos planos de profundidad establecidos podrían entrar en contacto y solaparse sin dar la sensación, desde el punto de vista principal, de entorpecerse y arruinar los volúmenes o su capacidad y asepsia comunicativa.

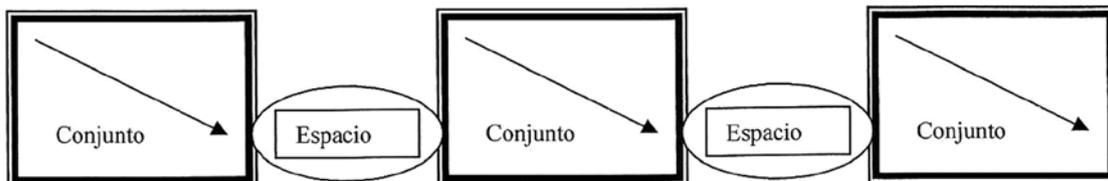
Los grosores de los bloques delimitarían los programas iconográficos, incidiendo en las distintas escalas de los grupos. Su máximo aprovechamiento, tal y como salían de la cantera, condicionó la confección de las esculturas de una manera muy determinante, como también sucedió con los referidos engaños visuales adoptados para garantizar la magnitud y complejidad de las distintas figuras implicadas en la talla.

2.2.- EL MOVIMIENTO COMO COMPONENTE DE LA COMPOSICIÓN TECTÓNICA DEL MENSAJE Y DEL CONCEPTO

La vitalidad, la energía, el movimiento, recorren las formas. Se trata de un gran fresco donde cada grupo iría tomando su posición, como las secuencias de una película ordenadas en escenas y estas a su vez montadas sobre el continuo de un guión preestablecido. Nada hay de más ni de menos. El engranaje de manecillas dentadas no funciona si todo no está conectado a su siguiente.

Los pesos visuales de las figuras y las relaciones de las masas, su colocación sobre el volumen que se talla son determinantes, no sólo en el propio aseguramiento del equilibrio tectónico, sino del mensaje final, de esa llamada de atención sobre el receptor, como actoras de un diálogo con el caminante. Los pesos visuales forman parte de la semántica del estilo de Cerrillo Blanco. Las masas verticales ligeramente desplazadas hacia la diagonal que impera en la mayoría de los conjuntos, lanza las figuras hacia un más allá de la representación, hacia un vacío que hay a nuestra derecha, hacia esa otra secuencia cinematográfica. Por tanto, instituyen un tiem-

po determinado de la contemplación de la escena, tiempo que calculan y agotan, para que quienes las miren inviertan lo debido en leerlas y pasen inmediatamente al siguiente grupo. Por tanto, estas masas actúan como clepsidras, como flechas indicadoras del siguiente espacio, encadenando su propia historia a la siguiente.



Relación geométrica y espacial de los conjuntos escultóricos entre sí.

Incluso la vertical marcada por los grupos de los oferentes está rota por el movimiento, las asimetrías del que se mueve y sube un hombro y baja el otro, o en el peso roto por la figura que lleva de la mano a un niño y rompe eso que se quiere evitar en estos conjuntos: la quietud, el estancamiento como idea de muerte. De hecho la figura que menos se mueve, el novillo toro, pudo deber su estatismo a su concepción como víctima de un sacrificio.



El marco espacial. Plano general.



El enmarque como definitorio de la composición.
Plano general.



El marco espacial como definitivo en la creación.
Plano de detalle.