

Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

EN TORNO A LAS JOYAS DE LEBUÇÃO.

BLANCO FREIJEIRO, António

Ano: 1958 | Número: 68

Como citar este documento:

BLANCO FREIJEIRO, António, En torno a las joyas de Lebução. *Revista de Guimarães*, 68 (1-2) Jan.-Jun. 1958, p. 155-196.

Casa de Sarmento
Centro de Estudos do Património
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51
4800-432 Guimarães
E-mail: geral@csarmento.uminho.pt
URL: www.csarmento.uminho.pt



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

En torno a las joyas de Lebuçao

A comienzos de siglo aparecieron en diversos lugares del norte de Portugal tesoros de orfebrería que contribuyeron a dar al arte castreño su fisonomía propia y bien definida. Estos hallazgos fueron estudiados en una de las mejores revistas de aquel tiempo, la por desgracia efímera *Portugália*, nutrida por la colaboración de un grupo de inteligentes y entusiastas investigadores de la Etnografía y de la Historia de Portugal: Rocha Peixoto, Fonseca Cardoso, José Fortes, Ricardo Severo y algunos otros. El más importante de estos hallazgos fué el del llamado Tesoro de Lebuçao (Valpaços, Trás-os-Montes), que a poco de su aparición, se dividió en dos partes, una de ellas adquirida por el Museu Etnológico Portugués y otra — la más importante — conservada por Ricardo Severo, que hizo el estudio de los hallazgos y, al trasladar al Brasil su residencia, llevó consigo las joyas de su propiedad. El primero de octubre del pasado año fué un día de júbilo no sólo para nuestros colegas portugueses, sino para los españoles también, porque los herederos del benemérito arqueólogo portugués tuvieron el noble gesto de entregar a la Sociedad Martins Sarmento, de Guimarães, las espléndidas joyas de Lebuçao, que de ahora en adelante podrán estudiarse en el evocador ambiente de tantas antigüedades castreñas conservadas en el Museo Arqueológico de esta Sociedad. ⁽¹⁾

(1) R. Severo, «O tesouro de Lebuçao», en *Portugália*, II (1905-1908) 1 ss.; Idem en *Rev. Guim.*, LXVII (1957) 417 ss.

Con muy buen acuerdo, la *Revista de Guimarães* ha reimpresso el estudio que Ricardo Severo había hecho hace más de cincuenta años, y que conserva aún hoy su actualidad. Estas notas no pretenden corregir lo dicho allí en ningún aspecto, sino simplemente sugerir algunas consideraciones acerca de la rica ornamentación de las dos piezas principales: el brazalete y el torques, que hemos podido estudiar en buenas fotografías por cortesía de la Dirección de la Sociedad Martins Sarmento.

Brazaletes y torques parecen haber sido elementos comunes en el adorno personal de los hombres y de las mujeres que habitaban en los castros del Noroeste peninsular, y con formas distintas los de toda la Hispania céltica, que cada día se manifiesta más extensa, incluso en zonas del Sur y de Levante donde los geógrafos e historiadores antiguos colocan el *habitat* de otra gran etnia peninsular, la de los iberos. Los reducidos diámetros que a menudo presentan estas joyas nos indican que pertenecían a mujeres; otras veces, tanto el peso como el diámetro evidencian el adorno de un hombre. Aparte esto, se da por admitido que Viriato recibió su nombre del que los celtíberos empleaban para brazalete —*viria*⁽¹⁾— y que el cognomen romano de *Torquatus* fué dado al general que adoptó de los celtas el collar de alambres torsos, llamado *torques* en lengua latina por esa particularidad de su factura. Pero además de estos y otros testimonios, tenemos documentos gráficos, de cómo se llevaban estas joyas, en las grandes estatuas de los «guerreros lusitanos», relativamente abundantes en Portugal y que en estos últimos años han aparecido también en el sur de Galicia. Una de estas piezas gallegas es una cabeza del castro de Rubiás (fig. 1), recuperada para el Museo

(1) J. Leite de Vasconcellos, en *O ArchPort.*, 1896, vol. 2, pág. 23 y nota 3, donde ya se señala que algunos autores no están conformes con la etimología. El nominativo era *Viriatus*, el genitivo *Viriatis*, cf. A. Tovar, *Estudios sobre las primitivas lenguas hispánicas*, Buenos Aires 1949, pág. 204 s. Una lápida de Cáquere encierra un nominativo *Viriatis*, de donde el portugués *Viriate*, (E. Jalhay, en *Brotería* LII, 1951).

de Orense por dos de nuestros mejores arqueólogos, Cuevillas y Lorenzo (¹). Ellos la suponen fragmento de una estatua de guerrero conocida de antiguo,



Fig. 1 — Cabeza de guerrero, del castro de Rubiás.

(Museo de Orense)

pero de la cual no se ha podido salvar más que esta parte. Según las noticias antiguas, la estatua tenía

(¹) F. López Cuevillas y J. Lorenzo Fernández, en *Rev. Guim.*, XLVIII (1938) 102 ss. fig. 9. La inscripción: CIL II, 2519. El nombre de otro Adronus, en una inscripción de Braga (CIL, II, 2430). A. Blázquez, en *Hom. M. Pidal III* (1925) 272, lo relaciona con el topónimo Adronio (Lugo). Veroti y Viroti pueden ser el mismo nombre, de etimología

una inscripción que decía ADRONO VEROTI F. No hay razón para dudar de la existencia de esta inscripción ni de la transcripción que de ella hicieron Castellá Ferrer y Cean Bermúdez; en una estela del Museo de Maguncia encontramos un nombre similar.

La estela representa a un jinete, vestido de túnica corta, con puñal doble globular al cinto, que con su caballo al galope dirige su lanza contra la cabeza cortada de un germano. El monumento es interesante por varias razones: pertenece a un género de relieves sepulcrales en que es costumbre que debajo del caballo aparezca un enemigo vencido; aquí sólo se pone una cabeza cortada y con expresión muy similar a la de las cabezas de Armea ⁽¹⁾, pero bien caracterizada, como germano, probablemente suevo, por el moño lateral que describe Tácito en su *Germania*; el jinete pertenece a la Legio II Augusta, que primero estuvo de guarnición en Acci, en la Bética, después en el Cantábrico, en época de Tiberio en Maguncia (lo cual nos da la fecha de la estela) y en época de Claudio en Inglaterra; además, la inscripción, aunque incompleta, nos conserva el nombre del jinete, posiblemente natural del norte de la Península: CANTABER VIROTI F (ilius) (na)TIONE.....TR ⁽²⁾.

La cabeza de Adrono ha sido ya bien estudiada por sus descubridores, que hacen de ella esta descripción: «Mede esta cabeza 22 centímetros de altura e a sua forma geral é estreita e alongada. Na regiō occipital o cabelo aparece indicado por um ligeiro

problemática por la abundancia de la raíz en lenguas célticas. En primer lugar se ofrece *viros*, forma céltica e indoeuropea (de donde el latín *vir* y el irlandés *fer*); en segundo, la raíz de superlativo **uper* (gr. *ἰνέπτατος*), que da en celta *wer-*, como en *Ver-cingeto-rix* «rey supremo de guerreros», cf. Tovar, op. cit., 56. Las dos parecen hallarse en la estela celtibérica de Peñalba de Villastar: *Turos Carorum viros veramos / Calaitos voramos Ednoum*.

(1) F. Conde-Valvís, «La cibdá de Armea» t. a. del *BOLCMOrense*, 1952, 65 ss., lám. XXVIII.

(2) K. Schumacher, en *Mainzer Zeitschrift*, IV (1909) 11's. lám. II 15 y 15 a; B. Taracena, en *Correo Eruditio*, 1941, 185, lám. VII. El Prof. García y Bellido nos informa de que hay indicios para pensar que el cuerpo del vencido estuvo pintado, y sólo la cabeza en relieve plástico.

rebordo de pedra, estando igualmente marcado com certo detalhe o contorno exterior do pavilhão da orelha e fortemente acusado o perfil do maxilar inferior. Os olhos aparecem com a convexidade do globo, mas sem a indicação do buraco da pupila. A boca é talhada por um sulco e nas duas faces nota-se uma depressão que imprime a toda a fisionomia uma singular expressão de abatimento. Como já dissemos, distingue-se nas partes posterior e lateral do pescoço uma saliência hemicilíndrica que forçosamente temos de interpretar por collar rígido, que falta na parte anterior atingida pelo plano da fractura» (1). La longitud exagerada de la cabeza quedaría corregida mirando a la estatua desde el ángulo impuesto por su altura natural, sumada a la de una posible basa o túmulo. Desde luego, no parece lógico que el escultor castreño tuviera en cuenta estas normas de perspectiva, pero lo cierto es que mirada desde un punto de vista algo más bajo que el normal, e iluminada por el sol, la cabeza de Adrono posee una fuerza y un volumen impresionantes, que hemos procurado captar en nuestra fotografía (fig. 1), hecha a la luz directa del sol.

En la sala del Museo de Orense dedicada a Conde Valvís, se encuentran las esculturas y piedras labradas que este arqueólogo descubrió en el castro de Armea y en sus alrededores. Dos grandes fragmentos de estatuas de guerreros (la mejor conservada en nuestra figura 2) nos revelan que los anchos brazaletes gallonados eran llevados también por los guerreros de la que hoy es comarca de Allariz (2). Pero además de su valor como documentos etnográficos, estas estatuas hacen gala de cualidades que impresionan al espectador vivamente: su grandeza, su fuerza, su áspera superficie, un sabor amargo similar al de algunos *koúroi* del arcaísmo griego, cualidades que más tarde reverdecen en algunas esculturas del

(1) Cuevillas-Lorenzo, op. cit. 104.

(2) Conde-Valvís, op. cit. 62 ss. La estatua reproducida por nosotros mide 0,75 m. de alto.

románico, donde tampoco los artistas desdeñan el granito local, hostil a los delicados cinceles de filo plano con que los escultores clásicos, y más los



Fig. 2 — *Torso de guerrero, de la «cibdá» de Armea.*

(Museo de Orense)

romanos que los griegos, daban a sus mármoles la finura, y a veces la transparencia, de una epidermis femenina ⁽¹⁾

(1) C. Blümel, *Griechische Bildhauer an der Arbeit*, donde el tema es estudiado en toda su amplitud.

El torques de Lebução

Para proceder de lo sencillo a lo complejo, vamos a estudiar esta joya antes que el brazalete. Ya en el momento del hallazgo, el torques (figs. 3 y 4) constaba de tres fragmentos: la barra incompleta, uno de los remates con la parte que faltaba en aquélla, y el otro remate suelto. La barra mide 25,5 cm. de longitud y su sección es romboidal, con caras ligeramente cóncavas, decreciente hacia los lados, pero con nuevo incremento en sus dos extremos (una diferencia de 8 a 6 mm. entre el centro y las puntas). El análisis del oro reveló un toque de 0,580, con aleación de plata y cobre. Los remates tienen el llamado perfil de doble escocia y cada uno de ellos consta de dos cuerpos soldados y tapas en los extremos, una de éstas perforada por la barra y la otra adornada con una roseta ⁽¹⁾.

Esta forma de torques debe de ser bastante reciente dentro de los objetos de adorno personal céltico de la Península y de fuera de ella. Si se reconoce que la orfebrería castreña arranca de la del Hallstatt tardío, como parece probable, puede pensarse que seguramente en esta cultura se encontraban también los antecedentes de los torques que más adelante aparecen en todos los países célticos. En el punto más avanzado de la expansión de los celtas hacia Oriente, es decir, entre los gálatas que a comienzos de la época helenística invaden Asia Menor, debía de ser el torques un adorno típico, pues el Galo moribundo del Museo Capitolino, lleva una de estas joyas, hecha de gruesos alambres enrollados y con remates en perilla, muy similar a los torques castreños del norte de Galicia.

Entre los celtas centroeuropeos los torques tienen formas muy diversas, siempre dentro de ciertos caracteres generales, como son la abertura, la barra más

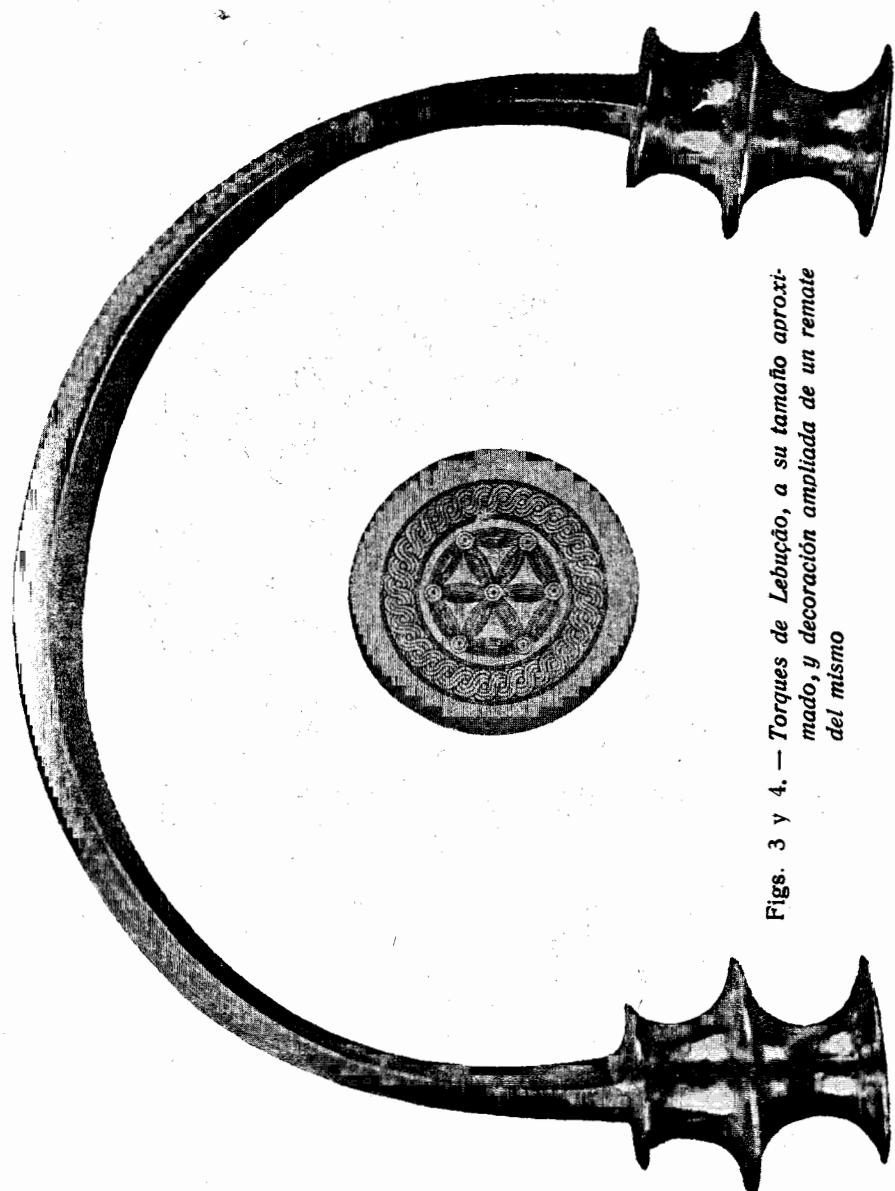
(1) R. Severo, en *Portugália*, II, 11; Idem, en *Rev. Guim.*, LXVII, 436 s.

o menos rígida y los remates de más volumen que el cuerpo de la barra. No hace mucho, se encontró en la ya famosa tumba de Vix de (Cote d'Or) una joya de forma insólita, que el excavador ha interpretado como diadema, pero que otros prehistoriadores consideran un torques: una gruesa barra de oro terminada en dos patas de fiera, con diminutos Pegasos a su lado, y en cada extremo una bola con un plano decorado ⁽¹⁾. Aunque probablemente obra de un artífice etrusco, sería el torques más antiguo que se conoce dentro de la orfebrería hallstáttica tardía, aunque como antes decíamos, el destino de la joya resulta un tanto problemático. Más que su ornamentación plástica, de puro estilo clásico, nos interesan aquí los motivos estampados en el plano inferior de las bolas terminales: las lenguetas, los círculos, y las diminutas aspas o estrellas, todo ello en fajas concéntricas alrededor de un círculo con un saliente en su centro; en suma, una composición análoga — y en lugar análogo también — al de muchos torques del Noroeste peninsular.

La mayoría de los torques castreños tienen en común con los de los celtas centroeuropeos de la segunda Edad del Hierro sus grandes remates, que entre los galos ⁽²⁾ revisten a menudo la forma de grandes botones planos (*torques à tampons, buffer-torcs*), dos en cada extremo de la barra, separados por una escocia. El plano terminal del botón extremo suele presentar una decoración geométrica, a veces una roseta. En el suroeste de Francia los botones tienden a la forma bicónica, que en el área castreña se resuelve en «doble escocia».

(1) R. Joffroy, en *MonPlot*, XLVIII (1954) 44 ss., lámina XXXI s.; G. Becatti, *Oreficerie antiche*, lám. D frente pág. 66, y lám. E frente pág. 74. La joya estaba junto a la calavera, pero lo mismo pudo adornar la frente que el cuello. Su forma se explica mejor como torques que como diadema, y así lo hacen Kimmig-Rest, en *Jb. Röm-Germ. Zentralmuseums Mainz*, I (1954) 192, nota 42.

(2) Déchelette, *Manuel*, IV (1927) 713 ss.; 838 ss.; P. Jacobsthal, *Early Celtic Art* (citado en adelante *ECA*) 122 ss.



Figs. 3 y 4. — *Torques de Lebucão, a su tamaño aproximado, y decoración ampliada de un remate del mismo*

Así pues, la construcción de los torques castreños indica un parentesco más estrecho con los torques franceses y renanos que con los del resto de la Península. No sabemos qué relaciones existieron entre las gentes que a comienzos del siglo V habían introducido en el Noroeste tantas formas de la cultura del Hallstatt-D, y sus parientes de otros países célticos, pero lo cierto es que los torques muestran rasgos difíciles de explicar sin un ulterior contacto con lo galo, de lo cual hay testimonios tan sorprendentes como el casco de Lanhoso⁽¹⁾.

Al estudiar el torques de Codeçais (Chaves), Cardozo ha observado una semejanza tal entre este torques y el de Lebuçao, que no vacila en atribuir a las dos joyas «una procedencia común» y admite como probable que «hubiesen salido del taller de un mismo *aurifex*»⁽²⁾. También señala su semejanza con el fragmento de un torques de la provincia de Lugo, en la Colección Blanco Cicerón. Todos ellos presentan la particularidad—además de su forma común—de tener la placa terminal de sus remates decorada con una roseta de seis pétalos, motivo frecuente en la decoración arquitectónica castreña. Las variantes consisten en que los torques de Lebuçao y de Codeçais unen los pétalos de las rosetas con otros pétalos transversales: los de Lebuçao llevan en derredor una orla de cable y el Codeçais glóbulos aislados en el centro de la roseta y en las puntas de los pétalos, como acontece en el fragmento perdido de otra joya de Briteiros con un cuatrifolio⁽³⁾, en el molinete del torques del Tecla⁽⁴⁾, postas de las arracadas de Briteiros⁽⁵⁾, etc. El torques de Lugo imita el efecto

(1) C. Teixeira, en *Ampurias*, III (1941) 138 ss., lám. II; A. García y Bellido, en *AEArq*, XIX (1946) 356 ss.

(2) M. Cardozo, «Una pieza notable de la orfebrería primitiva» en *AEArq*, XV (1942) 98.

(3) M. Cardozo, *Citânia de Briteiros e Castro de Sabroso*, 4.^a ed. 1956, pág. 54 fig. frente lám. XXXIII.

(4) Cuevillas, *Las joyas castreñas*, fig. 19.

(5) Cardozo, *Citânia*, lám. XXX, 2.

de estos adornos en los puntos estampados en el centro y en los extremos de sus hojas (fig. 5).

¿Cómo se llegó a decorar estas tapas de los remates de los torques? Desde luego, el lugar era muy apropiado para hacer en él algún dibujo de

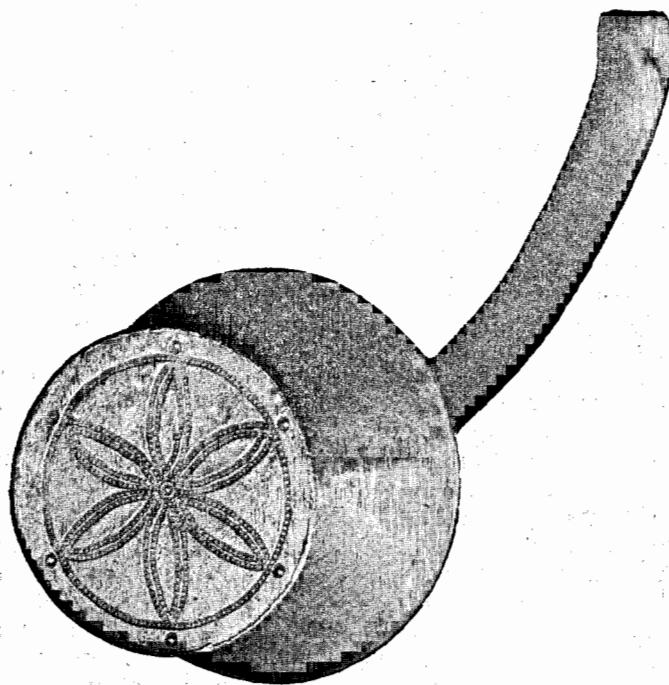


Fig. 5 — *Fragmento de un torques, de la provincia de Lugo.*

(Santiago de Compostela, Colección Blanco Cicerón)

composición circular, pero bien podría ocurrir que nuestros torques siguieran hasta este punto la tradición de la orfebrería hallstáttica centroeuropea. Ya antes señalamos la composición y los temas que adornan las bolas de la «diadema» de Vix. Su repertorio es distinto del conocido hasta ahora en la orfebrería protohistórica del Noroeste, pero en su mismo am-

biente se encuentran fórmulas decorativas virtualmente idénticas a otras de nuestros castros. Nadie dejará de sorprenderse al comparar la decoración del remate de un torques de Cangas de Onís con una de las esferas de Grauholz (1) o incluso la del hermoso torques de Langreo (fig. 6), aunque en este último caso

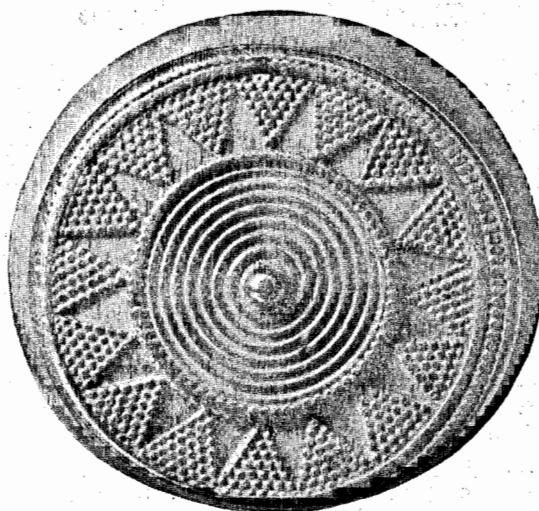


Fig. 6 — *Decoración de un remate del torques de Langreo.*

(Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan)

los elementos son mucho más ricos y el orfebre se ha servido de la compleja técnica del granulado, de origen meridional. Si esta relación pudiera mantenerse, resultaría lógica la similitud entre los adornos de los torques castreños y los de los celtas de época de La Tène, sin perjuicio de que aún entonces existieran contactos con las tierras y pueblos en que

(1) A. Blanco, en *CEG* XII (1957) lám. XIII, B y fig. 17.

esta cultura se desarolla. La presencia de elementos vegetales constituye un problema en el que han de entrar en juego nuevos términos; pero antes de sugerir una solución, vamos a tratar del brazalete aparecido en el mismo tesoro y tan espléndidamente decorado.

El brazalete de Lebução

Está hecho en una lámina de 1 mm. de espesor y mide 10,8 cm. de diámetro máximo; 8,5 cm. de diámetro mínimo; y 7,5 cm. de alto. Su oro lleva una considerable mezcla de plata (0,662). Pesa 107,5 gr. La lámina está soldada por los bordes, aunque como en otros casos no se aprecian a simple vista huellas de la soldadura ⁽¹⁾.

La joya (fig.7-10) ha sido siempre considerada, con razón, como el ejemplar más bello de una serie de brazaletes castreños de superficie gallonada ⁽²⁾, adorno frecuente de guerreros, como sus estatuas (fig 2) nos revelan. La ornamentación de sus anillos ha sido minuciosamente descrita y estudiada por Severo, bajo dos puntos de vista primordiales: motivos o elementos «de carácter universal, no tempo e nos povos»; composición y técnica, de origen hallstáttico, pues en Hallstatt mismo «predominam estas láminas estampadas como um dos característicos desta riquíssima estação».

En los bordes del brazalete se encuentran sendos aros, surcados por finas incisiones paralelas, terminadas por una más ancha y de mayor relieve, con menudas incisiones, muy próximas y perpendiculares a su eje. Este elemento, que produce el efecto de un cordón, parece tener el fin de señalar la terminación de las zonas ornamentadas. Muy semejante es el marco

(1) R. Severo, en *Portugália*, II, 3 ss.; *Rev. Guim.*, LXVII, 423 ss.

(2) Cuevillas, en *AEAArq*, VIII (1932) 225 ss.; Idem, *Las joyas castreñas*, 57 ss.; Blanco, op. cit. 13 ss.



Fig. 7 — *Brasalete de Lebução.*

(Museu de Guimarães)

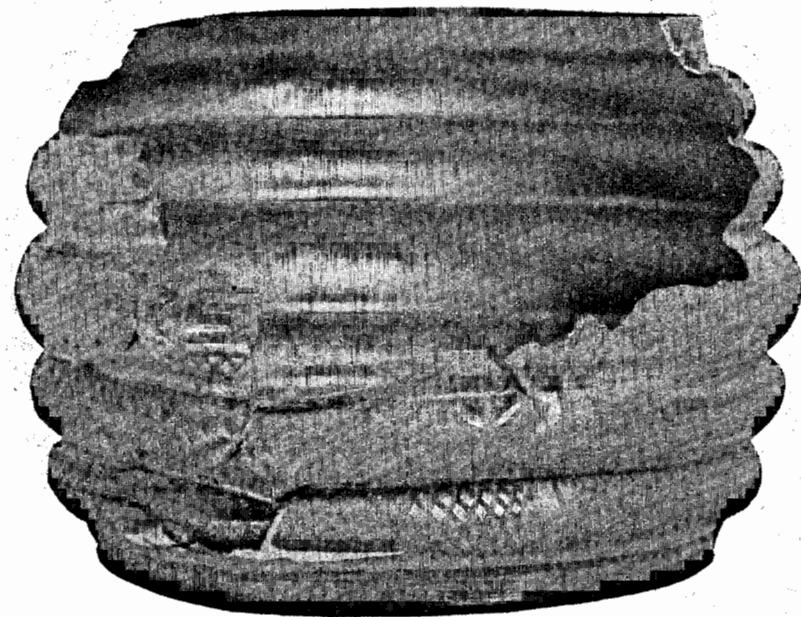


Fig. 8—Otro aspecto del brazelete de Lebução.

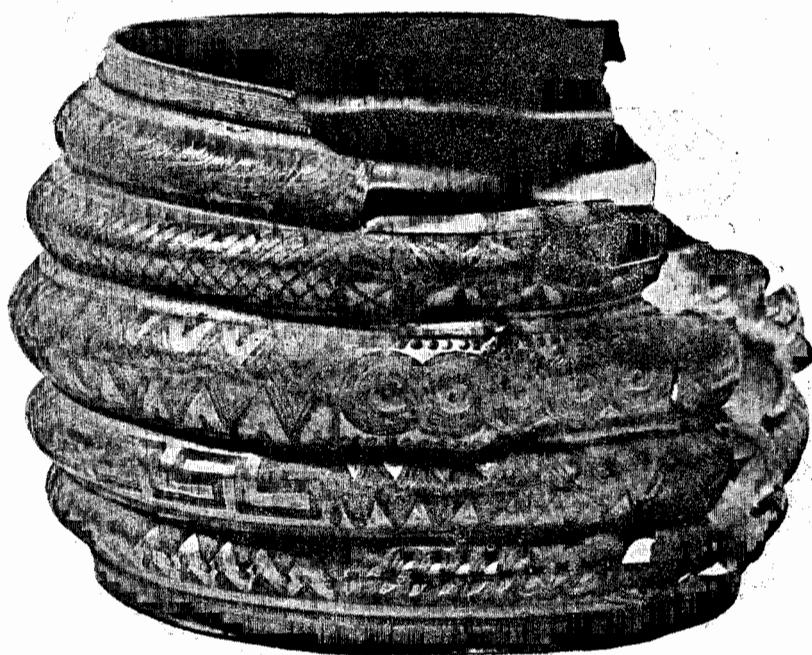


Fig. 9 — *Otro aspecto del mismo.*



Fig. 10 — *Otro aspecto.*

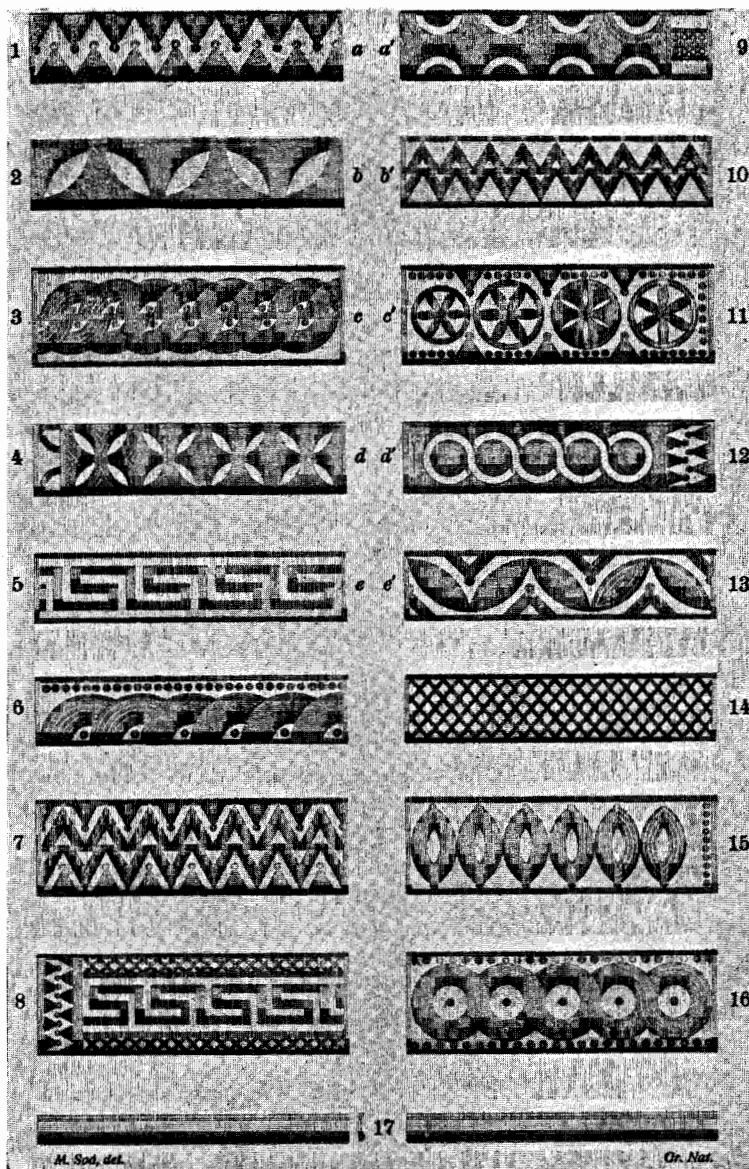


Fig. 11 — Tabla de motivos decorativos del brazalete de Lebução.

(De R. Severo, *Portugalia*, II)

circular de los remates de un torques (fig. 12) de Foxados (¹). Un elemento análogo, y con la misma finalidad, aparece en los pendientes de Tivisa y en las grandes arracadas de Santiago de la Espada (²).

La decoración de los cinco aros centrales está obtenida «pela sucessiva aplicação de um trépano,

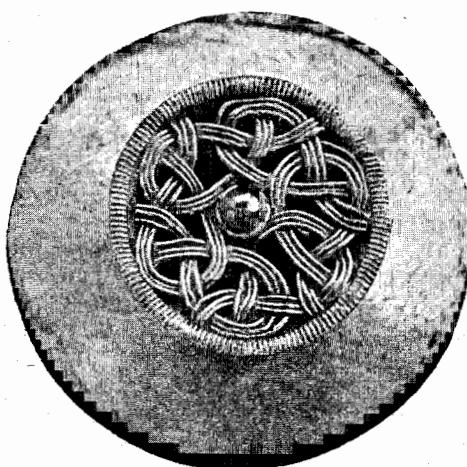


Fig. 12—Decoración del remate de un torques de Foxados.

(Museo de Pontevedra)

estampando por percussão uma fila contínua de pontuação em pequenos rectângulos»-(Severo). Este procedimiento es muy curioso. La orfebrería hallstática prefiere el repujado o estampado de motivos completos, y no esta minuciosa y paciente técnica de

(¹) J. Carro y S. González, en *Archivos SemEstGall*, VI (1933-34) 87 ss. y *El Museo de Pontevedra*, II (1943) 41 ss.; Cuevillas, *Joyas*, 25, fig. 14. Las perillas son huecas y sus extremos inferiores no están cerrados por una placa, sino por hilos entrelazados. El globo central se apoya en un aro de alambre.

(²) J. Cabré, en *AEArg* XVII (1943) 345 s. figs. 10-16; Blanco, op. cit. láms. XV-XVII.

dibujo, típica y frecuente en cambio en la decoración de los bronces y, más tarde, en los productos de la industria céltica de La Tène. También en la cerámica pre- y protohistórica aparecen técnicas decorativas similares, pero lo que aquí es lógico por la naturaleza del material (el barro blando, que se puede decorar con una paja, una caña o un palo), presenta allí más dificultades y requiere un instrumental bien templado. Desde el punto de vista estilístico, la ornamentación punteada posee cierta significación: «este dibujo de cuentas — dice Jacobsthal — priva a una línea de su fluidez y movimiento; esto va bien con el carácter estático de la ornamentación céltica»⁽¹⁾. El mismo procedimiento se ve utilizado en muchas joyas castreñas; recuérdense, por ejemplo, los patos afrontados de la barra de un torques lucense en la Colección Blanco Cicerón⁽²⁾.

Con esta técnica el orfebre de Lebução nos ha dejado en los lados convexos de los cinco aros del brazalete un variado muestrario de temas vegetales y geométricos, que vamos a analizar con ayuda de la cómoda tabla que de ellos hizo Ricardo Severo (fig. 11). En primer lugar, escogeremos aquellos de dibujo exclusivamente retilíneo: la retícula (nº 14), los zig-zags superpuestos (nº 10), los triángulos con un botón en lo alto (nº 1), la combinación de éstos con zig-zags (nº 7), los meandros (nº 5) y los meandros orlados de otros elementos ya descritos (nº 8). Como elementos típicos, destacaremos en este grupo los triángulos con un botón en lo alto y los meandros: Aquéllos son frecuentes en la decoración de la cerámica castreña; en ocasiones, los triángulos están rellenos de líneas paralelas a uno de sus lados, como también aquí sucede. El tema se encuentra asimismo en las joyas celtibéricas de plata⁽³⁾, y en Centroeuropa antes y después de comienzos de La Tène. Su origen preciso se des-

(1) Jacobsthal, *ECA*, 67.

(2) Cuevillas, *Joyas*, 23, figs. 10,1 y 28, 5; Filgueira-Blanco, en *CEG* IX (1954) 170, lám. VIII, b.

(3) Por ejemplo en un brazalete de Santiago de la Espada: Cabré, op. cit. fig. 6, frente pág. 346.

conoce, pero Jacobsthal se inclina a suponer que derivan de Este, uno de los más interesantes focos industriales de la Italia primitiva (¹).

Bastante más complejo es el problema que plantean los meandros. Los estudios de ornamentación prehistórica reconocen la existencia de dos posibles cunas de meandros: una en Italia, creadora de los meandros en la cultura de las tumbas de fosa y en la villanoviana (²). El segundo foco se encuentra en la Península Balcánica, de donde pasó al geométrico griego, e influyó acaso también sobre Italia, entrando por Adria (³). En la cultura de los campos de urnas aparece el meandro dentro del grupo renano-suizo, especialmente durante el Hallstatt-B: «en la mayoría de los casos se trata de elementos meandroides; los meandros coordinados y corridos son relativamente escasos» (⁴). Otro tanto acontece en los campos de urnas catalanes, aunque aquí los llamados «meandros en T» se presentan a veces con una corrección que permite deducir su origen itálico (⁵). Pero ni aun estos ejemplos bastan para esclarecer el problema del origen de los meandros en el brazalete de Lebução, donde a veces el «río» corre de un extremo a otro sin interrupción, lo cual podría llevarnos a pensar que el artista tuvo presente un modelo griego —un vaso de figuras rojas, por ejemplo— e hizo un bello ornamento casi desconocido entre las gentes de su pueblo (⁶). Ni aun los galos llegaron a tratar el tema con tanta corrección y seguridad (⁷).

(¹) Jacobsthal, *ECA*, 74 y 160.

(²) G. von Merhart, en *BonnJb*, 147 (1942) 35. Si la cultura villanoviana vino de Centroeuropa ya hecha, el meandro pudo pasar de ésta a la de las tumbas de fosa.

(³) Von Merhart, loc. cit.

(⁴) W. Kimmig, *Die Urnenfelderkultur in Baden*, 38. Sobre el meandro en el círculo palafítico del Bronce Tardío cf. V. Gessner, *Die geometrische Ornamentik der spätbronzezeitlichen Pfahlbaukreises der Schweiz*, 62 ss.

(⁵) J. Maluquer, en *Ampurias*, VII-VIII (1945-46) 155 s, fig. 12.

(⁶) F. Conde-Valvís, *La cibdá de Armea*, fig. 15, con un interesante ejemplo en una piedra.

(⁷) Jacobsthal, *ECA*, 75: «el meandro celta es pobre y limitado»; ejemplos ibidem lám. 269.

Los ornamentos curvilíneos son el trasunto de una plantilla que muestra un hábil empleo del compás: semicírculos y arcos (nº 3, 6 y 9), cordones (nº 11 y 16), hojas en ziz-zag. (nº 2 y 13), figuras lenticulares (nº 15), cuatrilófios (nº 4) y rosetas de seis pétalos inscritas en círculos (nº 11). La ejecución del punteado hace que unas veces el dibujo resalte sobre un fondo liso («técnica de figuras negras», que diría Jacobsthal); otras veces los motivos están reservados sobre un fondo punteado («técnica de figuras rojas»).

Para comprender bien el interés de todos estos motivos es preciso darse cuenta de que para su realización ha sido menester el conocimiento y el manejo de un instrumento que tuvo gran influencia en la historia de la ornamentación: el compás (¹). Todos los motivos curvilíneos — aun los más complicados — de la espléndida decoración de la Edad del Bronce nórdico están hechos con cuerdas. En estos dibujos, la espiral y sus combinaciones resultan mucho más naturales que los círculos y sus derivados, pues uno de los extremos de la cuerda se enrolla en el punzón que mueve el dibujante, y por tanto el radio se hace más corto en cada vuelta. Se ha dicho que la espiral es un círculo frustrado. En el magnífico estudio que Ringbom ha dedicado a este tema, se demuestra cómo la ornamentación de la Edad del Bronce está hecha con cordones y clavos y que su factura es más natural y lógica con estos instrumentos que con compases (²). La decoración castreña, por el contrario, tiene por base el círculo, esa figura cuya perfección todavía llenaba de admiración a Aristóteles. Los molinetes o trisqueles y las rosetas, tan típicas de los castros, son creaciones del compás. En algunas diademas de Ribadeo una gran superficie rectangular está cubierta de flores dibujadas mediante círculos interconexos. Fijémonos ahora en esta observación de Ringbom: «Hay precisamente una figura ornamental que exige el conocimiento del compás: la roseta de

(¹) En Briteiros ha aparecido la charnela de un compás de bronce: Cardozo, *Citânia*, lám. XXX, 1.

(²) L. I. Ringbom, en *ActaArch*, VI (1933) 151 ss.

seis pétalos. «Dondequiera que aparece se encuentran también otros motivos circulares que con el compás se dibujan fácilmente, pero en cambio son raras las espirales. Podemos incluso atrevernos a decir que la aparición de esta roseta en un territorio dominado por los motivos en espiral, señala que el fin de esta decoración se encuentra próximo»⁽¹⁾.

Además de rosetas inscritas en círculos, el brazalete de Lebuçao encierra, como vimos, hojas en zig-zag y cuatrilóbulos. Las primeras son el resultado de la contraposición de dos series de semicircunferencias, entrecruzadas de manera que el punto medio de cada una coincide con los extremos de dos de la serie contraria. En esencia es un ornamento geométrico (nº 13) que adquiere un carácter vegetal tan pronto como las hojas resultantes se separan unas de otras (nº 2). A los celtas les interesaron mucho estas dos variedades de un motivo que Jacobsthal cree venido de Italia, aunque también «Grecia, especialmente la cerámica del siglo VI, está llena de él»⁽²⁾. Sin perjuicio de volver a considerar estos temas, recogeremos aquí una observación de Jacobsthal sobre este motivo concreto, que también entra en la cerámica castreña: «es un buen ejemplo de la confusión de elementos geométricos y vegetales, poco diferenciados en el arte celta»⁽³⁾. El mismo motivo, duplicado, nos daría los cuatrilóbulos (nº 4); pero en este caso es más expedito el procedimiento de las circunferencias entrecruzadas, utilizado en la decoración de la «Pedra Formosa» de Briteiros⁽⁴⁾.

La decoración de estas joyas acusa el afán de precisión que también en lo formal caracteriza a la orfebrería del Noroeste y de todo el Occidente de la Península. El brazalete de Estremoz es un buen ejemplo de rigor formal⁽⁵⁾. La observación no es

(1) Ringbom, op. cit. 186.

(2) Jacobsthal, *ECA*, 68 s.

(3) Jacobsthal, *ECA*, 67, nota 1.

(4) Cardozo, *Citânia*, 38, nota 3 (bibl.).

(5) Blanco, op. cit. 6 ss.

ociosa, porque en la época en que el arte castreño se desarrolla, otra parte de la Península trabaja con un desenfado que luego veremos en alguna de sus manifestaciones. El apego al compás y a la regla hizo de los castreños unos maestros en la geometrización de las formas, inclusive de las formas orgánicas.

En nuestro estudio sobre los orígenes y relaciones de la orfebrería castreña llegamos a distinguir en su desarrollo una etapa de conservación y elaboración de elementos hallstátticos (entre 475 y 300 a. C.), seguida de otra de asimilación de elementos meridionales, manifiestos desde luego en las arracadas conocidas hasta el momento ⁽¹⁾. Las joyas de Lebução, a las que entonces no pudimos dedicar más que una atención pasajera, no modifican las líneas de aquel esquema, pero acaso nos permitan completarlo y aclarar aspectos del arte castreño un poco más recónditos y por ello más interesantes.

Es un hecho innegable que el sistema decorativo que con tanta prodigalidad nos muestra el brazalete de Lebução se genera en la que pudiéramos llamar época de independencia de los castros, es decir, en época prerromana. Cardozo ha insistido siempre en que el castro de Sabroso, donde tanto abundan los elementos arquitectónicos decorados, es un poblado antiguo, sin testimonios apreciables de perduración en época romana ⁽²⁾. Por otra parte, la citania de Santa Tecla nos indica que los castros habitados después de la llegada de los romanos no sólo no se preocupan de ornamentar sus viviendas, sino que utilizan como materiales de construcción piedras ricamente decoradas por sus antecesores. Una losa con un hermoso entrelazo sirve de solera en un hogar ⁽³⁾. Aunque con esto no se puede concluir que las piedras decoradas sean relativamente antiguas, cabe decir que se originan en fecha bastante alta. El carácter y el

(1) Blanco, op. cit.

(2) Cardozo, *Citânia*, 36 s. También la cerámica de Sabroso ostenta una decoración mucho más rica que la de la romanizada citania de Briteiros.

(3) C. de Mergelina, en *BSEAA Vallad*, XI (1944-45) lám. XXIX.

origen de los ornamentos (si este último pudiera ser averiguado) ayudarían acaso a resolver el problema de la cronología. Lo que las joyas de Lebução y otras del mismo estilo nos ofrecen, es un conjunto de temas rectilíneos, que lo mismo que el sistema de la ornamentación en fajas, viene englobado en la tradición de lo que llamamos celta, es decir, centroeuropeo; pero también numerosos elementos curvos y vegetales estilizados que no pertenecen a la misma tradición. ¿Cuál es el origen de estos últimos? Creemos que vale la pena reunirlos con otros de la misma naturaleza que presenta el arte castreño.

La decoración castreña

En el IV Congreso Arqueológico del Sudeste Español, celebrado en Elche en 1948, Cardozo presentó una bella comunicación sobre el tema que acabamos de enunciar ⁽¹⁾. Es el trabajo de sistematización más interesante y completo que se ha publicado hasta la fecha. Aunque dedicado especialmente a los ornamentos curvilíneos, se ocupa también de los meandros derivados de la swástica y de algunos entrelazos de líneas rectas. En lo referente al origen de estas decoraciones, rechaza, por insostenibles hoy, la tesis del origen micénico formulada hace años por Martins Sarmento, y la del origen romano, propuesta por Déchelette. Despues, tantea las posibilidades del origen céltico, que acaba por desechar, y al fin concluye que «el Noroeste de la Península no debe su arte ornamental a la romanización de estas regiones, ni tampoco por ventura a la influencia céltica, sino que (los indígenas) lo habrían asimilado por conductos más remotos, a través de las culturas mediterráneas anteriores...». No es, pues, inverosímil que los interesantes temas decorativos que encontramos hoy en los castros del Noroeste hubieran sido introducidos

⁽¹⁾ Cardozo, «Algunas observaciones sobre el arte ornamental de los castros del Noroeste de la Península Ibérica», en *Crón. IV Cong. SE*, Elche 1948, 345 ss.

alli por vía de contactos establecidos por la navegación comercial tartesia, que a lo largo de la costa atlántica de la Península buscaba los puertos de Galicia, donde algunos autores colocan las Casitírides del Períplo de Avieno...» (1).

Por su aplicación a los ornamentos que más adelante vamos a estudiar, recogemos ahora algunas de las observaciones hechas en el mismo trabajo. Hablando de las que el autor llama SS encadenadas, dice: «Su origen es claramente oriental, inspirado en las volutas griegas» y poco más adelante, «A veces las series de SS aparecen con otra combinación, ligadas, en punta lanceolada, por una o por las dos extremidades de cada S» (2) y cita unos paralelos esclarecedores, uno sobre todo —un puñal de la necrópolis de Alcácer do Sal —, testimonios del origen inmediato del motivo, sobre el que volveremos, después de hacer lo que nos parece un excursus necesario.

El Árbol de la Vida y la palmeta

El gran desarrollo que los motivos vegetales adquieren en las actuales artes populares —cerámica, bordados, orfebrería, tallas en madera, etc. —nos lleva pensar que es ésta una decoración natural, espontánea y de escasa trascendencia, es decir, uno de esos fenómenos a que el vulgo se refiere como «la cosa más natural del mundo». Y sin embargo, cuando se mira hacia atrás por los caminos de la Historia, empieza uno a sentirse incómodo dentro de aquel prejuicio, sobre todo cuando se repara en que durante miles de años a ningún artista del Occidente europeo se le ocurre nada parecido, ni aun la más esquemática representación de un tallo, de una flor, de una hoja de planta. Diríase que Europa era

(1) Cardozo, op. cit. 349 s.

(2) Cardozo, op. cit. 360.

un yermo, desolado e invernal. La hermosa industria de la Edad del Bronce no muestra, ni siquiera en sus más complejas decoraciones, un atisbo de flora; la primera Edad del Hierro —o época de Hallstatt— tampoco . . .

Por otra parte, y en significativo contraste, la Biblia señala en el Paraíso Terrenal, al lado del primer hombre, la presencia de dos árboles singulares: el Árbol de la Vida, cuyos frutos son alimento que hace inmortal, y el Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal, intangible y prohibido a nuestros Primeros Padres so pena de muerte ⁽¹⁾). Al igual que la Biblia, todos los textos religiosos del Próximo Oriente muestran una gran reverencia hacia las plantas y un respeto profundo hacia ciertos árboles, símbolos de los dioses, o árboles míticos que se alzan a las puertas del cielo, como en Babilonia el Árbol de la Vida (Giš-ti), o el Árbol del Portal del Cielo (Giš-ká-an-na). El Avesta iraní nos habla de un árbol divino, el Gaokərəna, creado por Ahura Mazdah, el árbol de los diez mil remedios, que se levanta en las aguas de un lago y contiene las semillas de todas las plantas; en sus ramas anida el maravilloso pájaro Saena. Más aun que éste se distingue el Haoma —árbol o planta—, que da la vida a los seres y los libra del poder de la muerte. Este vegetal maravilloso crece en lo alto de un monte, desde donde los pájaros sagrados difunden sus semillas. Los textos lo describen con todas las galas de la fantasía oriental y le prodigan magníficos epítetos: el que crece en las cimas de las montañas y en el regazo de los valles; el multiforme, el rico en leche, el dorado; el alto; el perfumado; el de las flexibles ramas; el que echa nuevas ramas y raíces ante la plegaria del justo.

El culto al Haoma fué duramente combatido por Zarautstra, pero sus seguidores hubieron de aceptarlo.

(1) *Génesis*, 2, 9, 16 s; 3 1/24. Las interpretaciones de los Padres de la Iglesia, en *Reallexikon für Antike und Christentum*, II (1951) 24 ss.

Los caracteres del Gaokæræna se reparten desde entonces entre dos árboles, «el de las mil semillas» y el Gokarn, que conserva, modificado apenas, el nombre antiguo. El Gokarn crece en medio de un Océano; para dañarlo, Ahriman crea un lagarto, pero Ahura Mazda lo defiende mediante diez peces que sin pausa nadan a su alrededor, y siempre hay uno que hace frente al enemigo. El «Arbol de las diez mil semillas» es el padre de todos los vegetales del mundo y la morada de los pájaros sagrados que transportan su simiente.

Los relatos de los textos sagrados orientales cuentan con el magnífico complemento de las ilustraciones que su arte nos ofrece. Desde muy temprano se encuentran representaciones de un árbol mítico, acompañado de dioses, animales o seres fabulosos. Su carácter sacro no sólo se deduce fácilmente por el modo cómo está representado, sino por la forma del vegetal mismo, fantástica mezcla de árbol, de arbusto, de columna y de flor. Los animales lo flanquean porque él es la fuente de la vida natural; a menudo crece sobre un montículo que representa a la gran montaña donde los pueblos de Siria y de Mesopotamia lo sitúan. También en ocasiones se ve reemplazado por las figuras de ciertos dioses, como la Señora de las Fieras—*πετυα θηρίων*—en Ugarit, o el Señor de la Montaña en Assur. Los textos y la iconografía muestran que a pesar de la expansión del mito del Arbol de la Vida por las llanuras, su cuna de origen se encontraba en las montañas del Este de Mesopotamia, donde seguramente nació también el mito del Monte del Universo y el río o los ríos que nacen al pie del Arbol.

En el arte figurado asirio el Arbol de la Vida tiene forma de columna, con elementos vegetales de la palmera y el granado. De ordinario lo acompañan palmetas—abanicos de largas hojas entre dos finas volutas o espirales—, que por mediación del arte griego han sido uno de los ornamentos clásicos más persistentes en el arte europeo. También la columna jónica, de origen oriental como la palmeta, pertenece a este mundo de las plantas sagradas, aunque los agentes que intervinieron en su constitución son varios

y de diverso origen (1). Sirios y fenicios hicieron del viejo Árbol de la Vida construcciones más libres y fantásticas que las de Asiria; su interés y gusto por las volutas les llevó a multiplicar sin tino el número de ramas, y con la combinación de tallos y plantas crearon un repertorio de temas singularmente rico, que ejerció gran influencia entre los pueblos del Mediterráneo occidental.

Como es sabido, el arte griego prefiere la calidad al número. Su historia es la de la elaboración de contados temas a través de muchas generaciones de artistas. Y nunca fué el árbol motivo de atención para ellos, a pesar de la consagración de algunas especies a ciertos dioses: la encina de Zeus, el laurel de Apolo, el olivo de Atenea, etc. Sólo por imprescindible al mito, representó Fidias un olivo —el creado por Atenea— en el frontón occidental del Partenón; el plátano que más tarde aparece en los relieves de Asklepios, tiene la función de servir de soporte a la serpiente. Por lo demás, todas las necesidades de representar vegetales se cubrían con las viejas recetas del arte oriental, primorosamente elaboradas al correr de los siglos, y depuradas y enriquecidas por el genio de grandes artistas: las palmetas, y en término menor, las rosetas, los pámpanos, las hojas de hiedra, los lotos y los papiros; flora de la arquitectura y de la cerámica pintada, que más tarde se enriquece con una nueva planta de grandes posibilidades monumentales, el acanto, capaz de emular el aspecto de las olas o de las llamas. Pero la palmeta reina serenamente en el arte arcaico, y con sus múltiples combinaciones y sus volutas extensibles y dóciles a cualquier movimiento permite cubrir de vegetales un campo ilimitado e incluso componer un «árbol de palmetas». Como si aún los pájaros sagrados del Árbol oriental fueran los porta-

(1) J. Braun-Vogelstein, *Die ionische Säule*, 44 ss. Para el análisis de la ornamentación vegetal griega, hecho preferentemente sobre vasos, es fundamental la gran obra de Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen*, citada en adelante OGV.

dores de sus semillas, las palmetas griegas se difundieron por Italia, contribuyeron al esplendor de la plástica y de la pintura etrusca, y echaron raíces definitivas en los dominios de los tres grandes pueblos que al margen de la civilización clásica lograron crear un arte con personalidad propia: los escitas, los celtas y los iberos.

La primera aparición de los elementos vegetales entre los pueblos de Occidente no pasa de un tímido asomo, de casi imperceptible presencia, como la de los primeros elementos orientales en la cerámica griega de estilo geométrico. En algún brazalete del campo de urnas de Molá (Tarragona), que data del siglo VII a. C., se encuentran «palmetas» y volutas muy esquemáticas junto a los típicos motivos geométricos de origen hallstáttico⁽¹⁾. Si el tema de los arcos concéntricos entre grandes volutas muy abiertas puede ser, como parece, una «palmeta» o el trasunto de un «capitel eólico», tendríamos aquí la palmeta hispánica más antigua que hasta el momento cabe señalar. Es lógico suponer que por entonces había motivos análogos en Andalucía, pero todos los que conocemos pueden ser obra de artistas forasteros que trabajaran en el país de los tartesios. De todas maneras, las palmetas de los brazeletes de Molá son de un gran interés por su antigüedad y porque no pueden ser de origen centroeuropeo, sino oriental, y ajena por tanto al sistema decorativo en que aparecen incorporadas.

El mismo fenómeno se produce más tarde en el ambiente del Hallstatt centroeuropeo como respuesta a estímulos de origen itálico y de los productos griegos que remontan el curso del Ródano. En la decoración de un cinturón de bronce hallado en una tumba de Kappel-am-Rhein, alternan rosetas y estrellas de origen meridional con esquemáticas figuras de hombres y animales⁽²⁾.

(1) S. Vilaseca, *El poblado y la necrópolis prehistóricos de Molá*, 19, fig. 10.

(2) Kimmig-Rest, op. cit. 189; Blanco, op. cit. 145, fig. 11.

Pero esta¹ es sólo la primera manifestación, muy modesta aún, del torrente de motivos vegetales clásicos que desde ahora se desborda sobre los pueblos del este, del centro y del oeste de Europa. En sus viejos sistemas de ornamentación geométrica irrumpen las plantas elaboradas primero por los pueblos orientales y más tarde por los griegos y los etruscos: árboles de palmetas, volutas en espiral, rosetas, capullos de loto, tallos serpentinos, roleos. Esta flora despierta entre los pueblos del Oeste el júbilo de un mundo recién descubierto; los artistas la elaboran en consonancia con su sentir y, sin comprender plenamente su estructura, le dan formas nuevas, más fantásticas que sus modelos. Toda la decoración vegetal de La Tène es la versión celta de los motivos clásicos, versión tan sincera, que el arte oficial romano no llegará a sofocarla; a la caída del Imperio seguirá desarrollándose en los manuscritos iluminados irlandeses y más tarde brotará de nuevo, y con impetu crecido, en las decoraciones románicas y ojivales.

Temas vegetales en la Península

La acción de dos grandes pueblos colonizadores — los fenicios y los griegos — en el territorio peninsular ofrecía un doble estímulo para la formación de un arte hispánico equivalente y coetáneo del de La Tène en otros países europeos. Hace ya muchos años, F. Poulsen no vaciló en señalar que uno de los motivos más abundantes de la cerámica de Azaila es un extraño árbol de volutas, que parece el trasunto más fiel del Árbol de la Vida fenicio en todo el Mediterráneo⁽¹⁾. Recientemente hemos llamado la atención hacia un pavimento ornado con palmetas de cuenco (*Schalenpalmetten*) en una tumba de Galera, provincia de Granada⁽²⁾ y señalamos algunos indi-

(1) F. Poulsen, *Der Orient und die fröhgriechische Kunst*, 51 s., figs. 40-42.

(2) A. Blanco, en *AEArg*, XIX (1956) 41 s. fig. 51.

cios de perduración de elementos orientalizantes en la cerámica levantina. Ello nos hace creer que el repertorio de temas de la cerámica ibérica no constituye un fenómeno de generación espontánea, sino que se produce a consecuencia de la adaptación de una serie de temas clásicos, aunque ello se opone a las convenciones reinantes en estos últimos años. Un arqueólogo de tan buen criterio como Taracena cerraba una síntesis de la cerámica ibérica considerándola «*brote espontáneo del litoral del occidente mediterráneo, que si debe algo a centros coetáneos de superior cultura es sólo haber despertado en sus gentes el gusto por la pintura y la noble necesidad de la realización de la belleza*»⁽¹⁾. La solución es poco satisfactoria, aunque en apariencia despeja todas las incógnitas. Las premisas que explican la aparición de los motivos vegetales en el Occidente no se avienen con una explicación tan simple. Pero sin duda algunos análisis resultarán más convincentes que las síntesis.

Por lo pronto, los marfiles de las tumbas excavadas por Bonsor en el valle del Guadalquivir, la orfebrería de estilo orientalizante, los recipientes de bronce y otros documentos arqueológicos indican que ya en los siglos VII-VI a. C. los temas vegetales del arte oriental han llegado por mediación de los fenicios al Mediodía peninsular y han echado allí raíces lo bastante fuertes para evolucionar con cierta independencia⁽²⁾. En una placa de terracota, de Ibiza, reconstruida hace poco por García y Bellido⁽³⁾, se encuentra un Árbol de la Vida fenicio flanqueado por esfinges; otra versión del tema, algo más antigua, la ofrece el medallón de Málaga del Museo Arqueológico Nacional en una de sus caras⁽⁴⁾. Los ya aludidos marfiles de Carmona encierran numerosos

(1) B. Taracena, en *CVHAzaila*, pág. IX.

(2) G. Bonsor, *Early Engraved Ivories*, láms. XXIX, XXX et passim; Blanco, loc. cit.

(3) A. García y Bellido, en *AEArq*, XXIX (1956) 98 figs. 16 y 21.

(4) A. Blanco, op. cit. 47, fig. 65 izq.

ejemplos del mismo tema y del árbol de palmetas, y en el broche (?) de plata de la Ría de Huelva reaparece el árbol de volutas, en lo que es posiblemente copia hecha por un artista indígena (¹).

Aun más interesante que esta adaptación de motivos en obras de arte mobiliar, es la presencia del mismo en el repertorio ornamental de la arquitectura indígena, donde no cabe pensar en productos de importación. Los testimonios más elocuentes proceden de Osuna y de varias localidades de las provincias de Jaen y Granada, en las cuales se vienen descubriendo desde hace años numerosas tumbas, de uno o más recintos, con abundante cerámica ática de la segunda mitad del siglo V y primera del IV (²). En las más suntuosas aparece por primera vez en la arquitectura indígena el aparejo de sillería y una decoración plástica muy desarrollada. Estas tumbas pertenecían sin duda a gentes del país, pero se asemejan tanto a las *built tombs* de Chipre, que se puede suponer derivan de prototipos orientales (³), probablemente sin contar con las tumbas de Cartago como jalón intermedio.

Los elementos decorativos de esta arquitectura de nuestro Mediodía son vegetales más o menos estilizados y motivos de cestería relacionados probablemente con aquellos como ocurre en la arquitectura clásica (recuérdense, por ejemplo, los elementos decorativos del Erechtheion). Tampoco faltan miembros menores de esta familia, como son las ovas y los contarios, a veces de un tamaño igual que en la

(¹) García y Bellido, op. cit. fig. 14.

(²) J. Cabré y F. de Motos, «La necrópolis de Galera» *MJSExc.* 25 (1920); J. Cabré, en *AEAArq.* 2 (1925) 73 ss.; A. García y Bellido, *La arquitectura entre los iberos*, 62 ss.; C. Fernández-Chicarro, en *Boletín del Inst.º de Estudios Giennenses*, II, 6 (1955) 35 ss. y III, 7 (1956) 101 ss.; Idem, en *AEArq.*, XXVIII (1955) 322 ss.

(³) Falta un estudio detenido, pero ya la comparación entre las ilustraciones contenidas en los estudios citados en la nota anterior y las observaciones de A. Westholm «*Built Tombs in Cyprus*», en *OpuscArch.*, 11 (1941) 29 ss., sugiere una probable dependencia.

arquitectura griega (¹). Tal vez haya sido una equivocación el haber desecharido sin contemplaciones el término «jónico» con que hace años se calificaba a este estilo decorativo; acaso la investigación futura tenga que volver a hacer uso de este o de otro término parecido.

Volvamos a los elementos vegetales. Un sillar de Osuna (fig. 13) encierra una figura en relieve

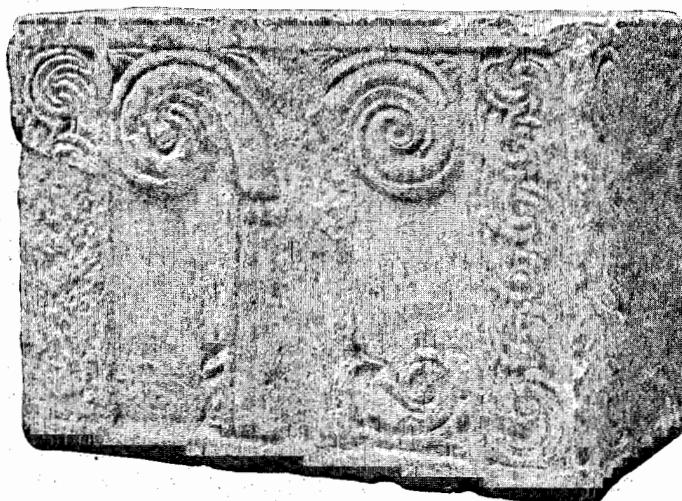


Fig. 13 — Sillar con decoración vegetal, de Osuna.

(Madrid, Museo Arqueológico Nacional)

semejante a una columna jónica, de fuste estriado y volutas independientes, de arranque vertical y extremos enrollados. Entre las volutas se encuentra una flor, y en los ángulos que sobre ellas forma el marco, una hoja pequeña a cada lado. Al pie del fuste nacen dos tallos con extremos en espiral. García y

(¹) García y Bellido, *Arquit. entre iberos*, lám. XII arriba.

Bellido ha sugerido, con razón que el motivo central puede interpretarse como un Árbol de la Vida (1). Por nuestra parte añadiremos que la adaptación de la «columna jónica» a una superficie plana, como el ejemplo que tenemos a la vista, nunca se produce en ambiente griego, pero si, en cambio, en Chipre y en el norte de África, en territorios donde por influencia fenicia esta columna era sentida aún como árbol sagrado (2). En la propia Osuna aparecieron otros sillares análogos a este, los cuales nos revelan que la serie pertenece a un género cuya finalidad ignoramos (3). Tal vez el mismo sentido lo tuvo el pilar coronado por una zapata, a modo de capitel jónico, que sostenía el techo de la tumba 75 de Tútugi-Galera (4).

Otra pieza interesante de la misma familia es el fragmento de un friso o de una jamba procedente de Cástulo, en el Museo Arqueológico Nacional (5). Está decorado con un árbol de palmetas, con un cordón como orla (fig. 14). Sus menudas palmetas se encierran en grandes espirales en forma de lira, ligadas por su extremo superior, como es frecuente en los árboles de palmetas fenicios. Pero el artista parece haber interpretado estos nexos como centros de las volutas, de tal suerte que los brazos de las liras vienen a quedar unidos. La fuente de este motivo probablemente no fué griego ni romano, sino

(1) García y Bellido, en *AEArq*, XXIX (1956) 100.

(2) J. Braun-Vogelstein, *Die ionische Säule*, 21 ss. El pilar y la pilastra son elementos arquitectónicos muy antiguos y de difusión casi universal, pero su asociación con el capitel de volutas parece haberse producido en Chipre, donde previamente existía la estela coronada por volutas. La arquitectura griega no hace uso del pilar ni de la pilastra con capitel jónico. Chipre, en cambio ofrece varios ejemplos de esta asociación (v. gr. la pilastra de Tamassos), que también parece haberse dado en la arquitectura ibérica (García y Bellido, *Arquit. entre iberos*, fig. 58).

(3) Cabré, en *AEAArq*, IV (1928) fig. 26.

(4) A. García y Bellido, *Arquit. entre iberos*, fig. 58, lám. X.

(5) M. Gómez-Moreno, *El arte de España*, Exposición Intern. Barcelona 1929, pág. 16 n.º 1840; A. García y Bellido, *La Dama de Elche*, 117 s. fig. 66.

fenicio, algo semejante al que se ve a la derecha en nuestra fig. 15, un marfil de Megiddo (1) que por otro lado tanto recuerda a las composiciones de los



Fig. 14 — Elemento arquitectónico de Cástulo, con palmetas de lira enlazadas.

(Madrid, Museo Arqueológico Nacional)

más complejos broches de cinturón ibéricos. Decoraciones como esta de Cástulo podrían ser el ante-

(1) C. Decamps de Mertzenfeld, *Inventaire commenté des ivoires phéniciens*, 95, n.º 411, lám. 50, de donde nuestra fig. 15 que se reproduce invertida. Las palmetas del fragmento de Cástulo tienen sus hojas encajadas por pares (*Schachtepalmette*); sería tentador atribuirles modelos etruscos, pero es más lógica su raíz oriental, cf. v. gr. el fragmento de una estela chipriota, Braun-Vogelstein op. cit. lám. II, fig. 5.

cedente de otras series de liras, como la de la pieza de Osuna reproducida en la fig. 16 y acaso también de algunas puertas de los castros del norte de Portugal. Pero para hacer verosímil este punto necesitaremos seguirle la pista a un motivo concreto que resulta difícil de explicar como fenómeno de generación espontánea: la palmeta de lira y sus derivaciones.



Fig. 15—Decoración de un marfil de Meggido (Palestina).

En la misma Grecia hay momentos y artistas —entre éstos el ceramista Exekias en sus primeras obras— que desnudan el árbol de palmetas y lo dejan reducido a las elegantes espirales de sus tallos (¹). Con

(¹) D. J. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure*, 65, lám. 27, 1; A. Blanco, *Arte griego*, 78 fig. 41; Jacobsthal, *OGV*, láms. 36, 37a, 38, 41, 42a.

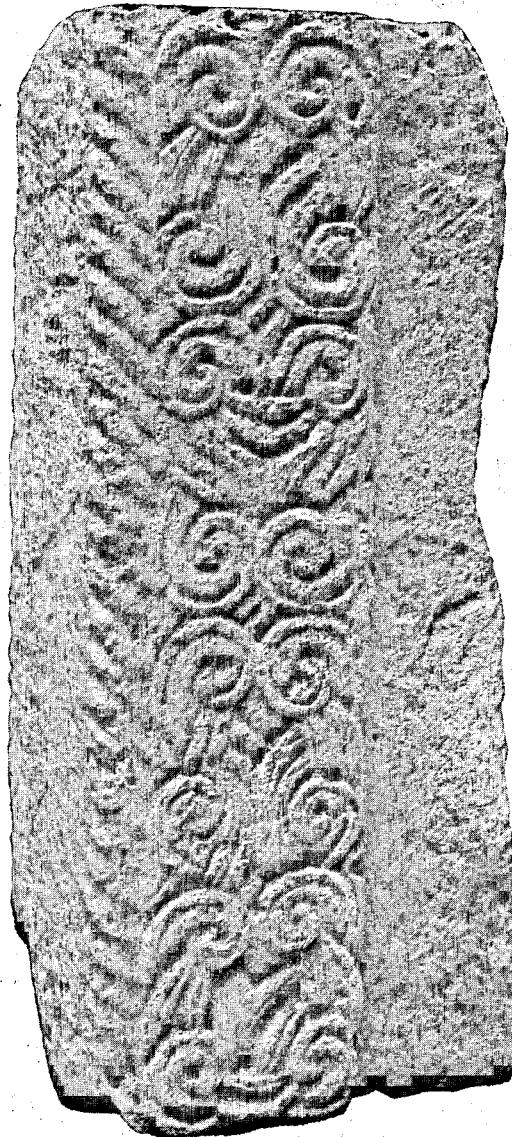


Fig. 16 — *Elemento arquitectónico con decoración de liras contrapuestas, de Osuna.*

(Madrid, Museo Arqueológico Nacional)

mayor frecuencia aun, hacen otro tanto los etruscos, los celtas (¹) y los pueblos de la Península, aunque entre éstos las fuentes pudieron ser varias (fenicia, griega e itálica). Ya hemos visto (o nos hemos referido a ellos) algunos ejemplos en que se manifiesta la influencia fenicia. Vamos a examinar ahora posibles

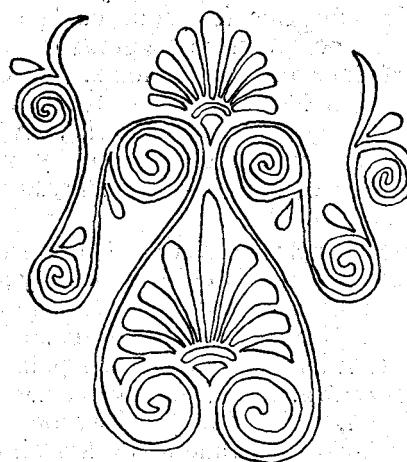


Fig. 17 — *Palmeta de un ánfora ática, de hacia 450 a. C.*

indicios de la influencia griega. En la figura 17 reproducimos una doble palmeta pintada en un ánfora ática de figuras rojas, de mediados de siglo V, en la colección del Museo Arqueológico Nacional (²). La palmeta mayor tiene diez pétalos, el central más largo que los restantes y los laterales ligeramente encorvados, como

(¹) Jacobsthal, *ECA* 84: «Entre los ornamentos célticos, las liras, aunque tengan algunos brotes, lo son todo...; en las artes de Italia de los siglos VII-VI a. C. las filas de liras más o menos desnudas son un motivo frecuente».

(²) *CVA* Madrid, 2 *MAN*, lám. 19 1, b.

para acompañar el movimiento de las volutas de su base. El núcleo es un arco, debajo del cual el pintor ha puesto una «gota», de la que después hablaremos. Las volutas siguen el contorno de esta palmeta cerrándola dentro de una lira. Las espirales superiores sirven de base a otra palmeta más pequeña y de cada una de ellas brota además una doble espiral, descendente en su primer tramo y ascendente en el segundo. Los ángulos formados en la unión de las espirales están ocupados por «gotas», semejantes a las de los núcleos de las palmetas. Muchos de los pueblos que asimilan los motivos vegetales clásicos conservan estas gotas, que se habían inventado precisamente para llenar los entrantes y rincones de las volutas (de donde el nombre *Zwickeltropfen* que les da Jacobsthal).

Este tipo de palmeta ejerció una considerable influencia entre los pueblos de Occidente y desde luego entre los de nuestra península, pues las derivaciones de otros tipos griegos o itálicos — como la palmeta de anteojos (*Brillenpalmette*), o las palmetas en estuche (*Schachtelpalmetten*) — son mucho más raras. A esta difusión hubo de contribuir por un lado la misma abundancia de palmetas de lira en el arte clásico, y por otro el interés que por las volutas sienten los artistas indígenas, como ya antes hemos indicado.

La diadema de Jávea⁽¹⁾ presenta una decoración de motivos clásicos de aspecto tan puro, que cabe atribuirla a un artista griego. Sin embargo, su forma es indígena y sus mejores ilustraciones se encuentran en esculturas ibéricas como la «cabeza Cánovas» del Museo Arqueológico Nacional⁽²⁾. Sus extremos triangulares encierran un claro trasunto de una lira con dos palmetas (fig. 18) como la antes descrita,

(1) J. R. Mélida, en *RABM* 1905, II, 366 ss.; García y Bellido, *Hispania Graeca* II, 209 ss (con abundante bibliogr.); E. Coche de la Ferté, *Les bijoux antiques*, 39, 82, lám. VIII.

(2) A. García y Bellido, en *HistEsp.* Espasa Calpe 1, 3 pág. 507, fig. 418.

pero con algunas anomalías como es la falta de núcleo. En la misma región valenciana, donde estaba encla-

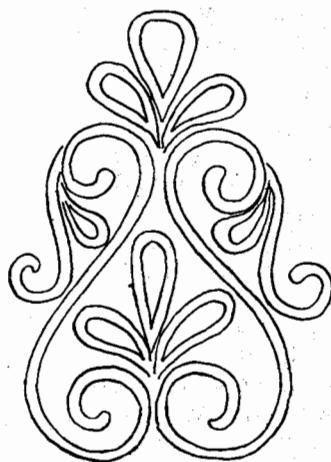


Fig. 18 — *Palmeta de la diadema de Jávea (Alicante).*

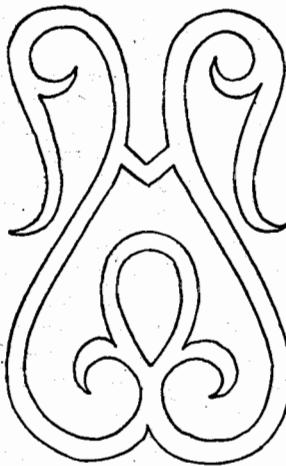


Fig. 19 — *Lira de un broche de cinturón, de La Bastida (Valencia).*

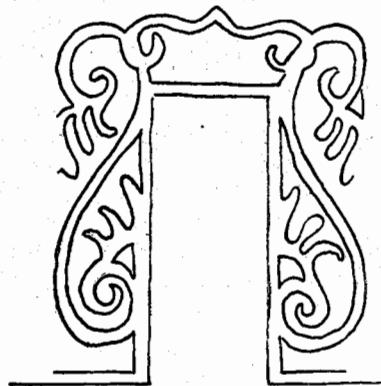


Fig. 20 — *Palmeta de un broche de cinturón.*

(Castillo de los Morcones. Bicorp, Valencia)

vada la colonia griega de Hemeroskopeion, se encuentran otras versiones ibéricas del mismo motivo, v.

gr. el sencillo y elegante adorno (fig. 19) de un broche de cinturón de La Bastida de Mogente (¹), otro del Castillo de los Morcones, Bicorp (fig. 20), con un nexo en lo alto en forma de arco y unas palmetas (*Zwickelpalmetten*) en los ángulos que las espirales superiores forman con el marco (²); y seguramente también algunos de los más típicos adornos vegetales de la cerámica de Liria (fig. 21,22), aunque la palmeta está substituida aquí por una hoja acorazonada (la llamada convencionalmente «hoja de hiedra», que a veces también en la ornamentación clásica reemplaza a la palmeta (³)). Incluso la flor invertida que aparece debajo de las volutas en la fig. 21 no es una caprichosa adición de los pintores ibéricos, sino el trasunto de la flor de tres pétalos que acompaña a algunas palmetas griegas. La gran semejanza de sus volutas con las de las figs. 17 y 18 nos asegura que ésta es su fuente, pese a las diferencias notadas. También la doble espiral suelta, con gotas en los entrantes, tan frecuente en la cerámica de Liria, deriva de las espirales clásicas.

Algo más problemático es el origen de otro elegante adorno de la cerámica del Sudeste: el flexible tallo doblado por el peso de una gran espiral, con un fruto en un ángulo (el ocupado normalmente por uno de los *Zwickeltropfen*), y un segundo tallo, enrollado también en espiral, pero en sentido contrario (fig. 23). Cuando se repara en cómo a fines del siglo V las volutas se desprenden de las palmetas griegas y aun en la cerámica ática están cortadas de tal modo que parecen plantas independientes (⁴), resulta lógica la formación de este motivo ibérico. El mismo fenómeno se produce en los gruesos tallos con grandes flores que presenta la cerámica etrusca contemporánea (⁵). Si tales son sus antecedentes,

(¹) J. Cabré, en *AEAArq* XIII (1937) 101, fig. 16.

(²) *Ibidem*, 100 fig. 11.

(³) Jacobsthal-Langsdorff, *Die Bronzeschnabelkannen*, lám. IX, 102.

(⁴) Por ejemplo: *CVA München* 2, lám. 82, 2.

(⁵) J. D. Beazley, *Etruscan Vase Painting*, lám. XII, 2; Jacobsthal, *OGV*, lám. 58, b; 59, a.

la traducción* ibérica es admirable: el pintor se ha complacido en darle más vueltas a las espirales y en su bella caligrafía ha hecho a la planta más car-

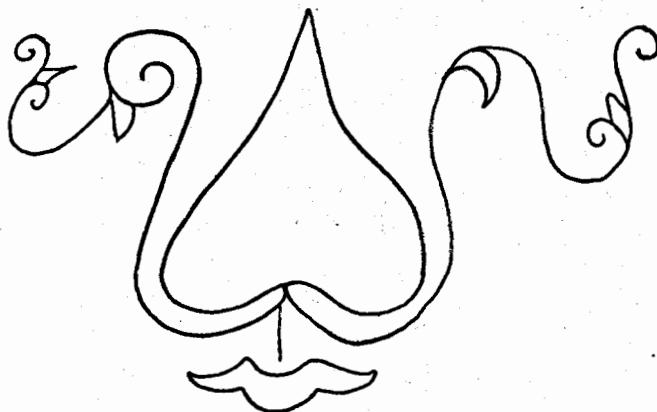


Fig. 21 — *Hoja con volutas, de un vaso de Liria.*

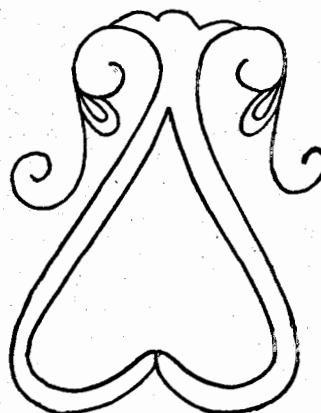


Fig. 22 — *Hoja con volutas, de un vaso de Liria.*

nosa y de la misma substancia que las aves y las fieras que con ella alternan en sus vasos: flora y fauna unificadas por el dibujo.

Los broches de cinturón grabados o damasquinados, de los que hemos visto ya dos ejemplos

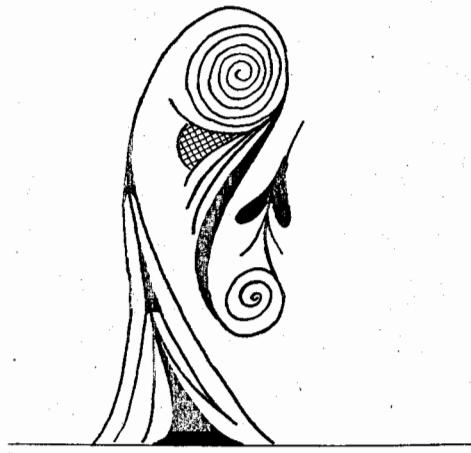


Fig. 23 — *Tallo con espirales, de un vaso de Archena (Murcia).*

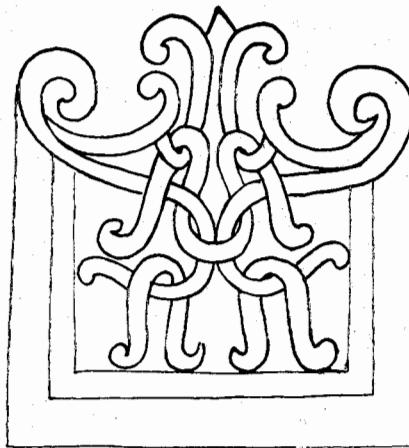


Fig. 24 — *Broche de cinturón del Collado de los Jardines (Jaén).*

(figs. 19 y 20), ofrecen un magnífico campo para estudiar las versiones de los motivos vegetales clá-

sicos entre los iberos y su difusión por tierras célticas. Las liras de los broches levantinos aparecen también en la provincia de Jaén (¹), adonde llegan probablemente desde la región valenciana. Más típicos del Mediodía, y probablemente nacidos en él, son los conjuntos derivados de motivos orientales. El ejemplar en que esta ascendencia parece más clara es una placa del santuario de la Cueva de los Jardines (²). En su ornamentación (fig. 24) destacan dos grandes volutas que soportan todos los elementos: parten del centro de la placa y se dirigen hacia sus extremos superiores, donde se vuelven hacia adentro; de aquí brotan dos tallos que parecen la hipertrofia de las hojas que en este lugar suelen llevar las palmetas de cuenco; coronando el conjunto, se encuentra una flor de tres hojas, quizá un capullo de loto, o una palmeta estilizada.

Las placas de la Meseta muestran el influjo de los dos focos señalados, el levantino y el andaluz, pero parece más fuerte la influencia del primero, con sus versiones de la lira griega. La presencia en La Osera de placas repujadas con un águila que devora una presa, réplicas de otra hallada en la necrópolis de Verdolay (Murcia), constituye un indicio de la importación de adornos fabricados probablemente en Levante (³). Acaso pudiera suponerse que el hermoso broche de cinturón hallado en la sepultura 712 de La Osera (⁴) fuera obra de un artista del mismo origen. Pero la abundancia de liras en la Meseta indica que también aquí se conocía el motivo y que las gentes de estos castros lo utilizaban a menudo en sus decoraciones. El bello dibujo

(¹) J. Cabré, en *AEAArq*, XIII (1937) 101, fig. 15.

(²) J. Cabré, en *AEAArq* IV (1928) lám. 9, la procedencia en *AEAArq* XIII (1937) 104.

(³) G. Nieto, en *Crón. III Congr. SE*, Murcia 1947, 180, lám. XXXIV; J. Cabré, M. E. Cabré y A. Molinero, *El castro y la necrópolis del Hierro Céltico de Chamartín de la Sierra (Avila)*, Acta Arch. Hisp., V, 130 (n.º 350), 193, lám. LIII.

(⁴) J. Cabré, en *AEAArq* XIII (1937) 13 fig. 29.

de la figura 25 aparece en una espada del mismo yacimiento (¹). Su semejanza con motivos galos

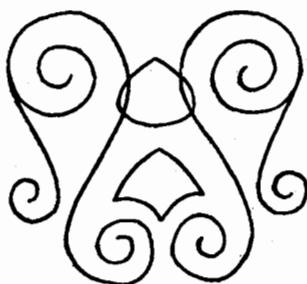


Fig. 25 — *Lira de una espada de La Osera (Ávila).*

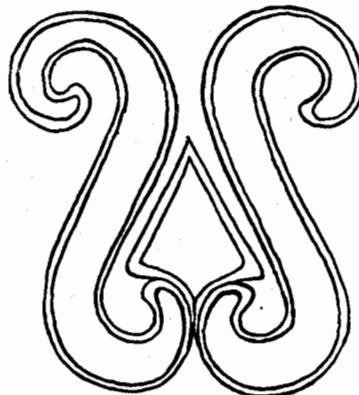


Fig. 26 — *Adorno de una espada de Alcácer do Sal*



Fig. 27 — *Lira de la «Pedra Formosa».*

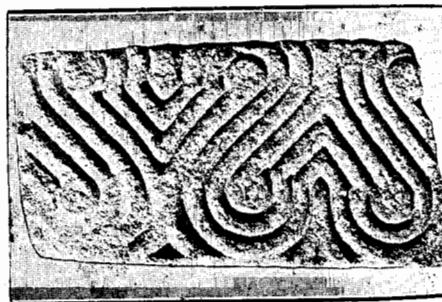


Fig. 28 — *Liras encadenadas de Sabroso.*

obedece probablemente a que su fuente es la misma. De aquí a los adornos de una espada de la necrópolis de Alcácer do Sal no hay más que un paso (fig. 26).

(¹) M. E. Cabré, en *RevGuim.*, LXI (1951) 250 ss.. figs. 2 y 5, 1.

En la espada lusitana el centro de la lira es un triángulo que parece la derivación de una hoja, como la de la espada de La Osera.

Y con esto nos encontramos ya en la vecindad del área castreña, donde tenemos motivos muy similares (fig. 27) en la Pedra Formosa de Briteiros (¹)



Fig. 29 — Detalle de la decoración de un pixis de marfil, de Chiusi.

(Florencia. Museo Arqueológico)



Fig. 30 — Decoración pintada en un vaso etrusco de Veii.

que Cardozo ha relacionado ya con los de Alcácer do Sal. En la arquitectura castreña el tema forma series verticales y horizontales (fig. 28) de liras encadenadas, como había sido frecuente y con formas muy similares en el arte etrusco de época arcaica, por ejemplo, en un pombo de marfil (fig. 29) hallado en Chiusi (²) o en la decoración de un vaso (fig. 30) procedente de Veii (³). Ahora bien: aunque estos

(¹) Cardozo, *Citânia*, 38

(²) Mühlstein, *Die Kunst der Etrusker*, lám. LIII; Giiglioli, *Arte Etrusca*, lám. LXXXI, 2; Jacobsthal, *ECA*, lám. 272, n.º 332.

(³) *Notizie degli Scavi*, 1928, 102, fig. 11 en pág. 101; Jacobsthal, *ECA*, lám. 272, n.º 334.

paralelos etruscos ayudan a comprender la significación de los temas castreños, no parece lógico pensar que hayan sido la fuente directa de esta decoración. Es mucho más natural explicarla como interpretación indígena de un motivo clásico que viene extendiéndose por toda la Península desde el litoral mediterráneo, a partir probablemente del siglo V, cuando todos los pueblos de Occidente reaccionan ante los motivos clásicos que llegan hasta ellos.

ANTÓNIO BLANCO FREIJEIRO