[Publicado previamente en: *Archivo Español de Arqueología* 23, n.º 79, 1950, 199-203. Versión digital por cortesía del editor (*Servicio de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. *Madrid*) y de los herederos del autor, con la paginación original].
© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Fragmento de un larnax ibérico en el Ashmolean Museum, de Oxford

Antonio Blanco Freijeiro

[-199→]

La pieza que voy a estudiar (fig. 1) fue adquirida por el Ashmolean Museum en el año 1922, sin datos de procedencia alguna, incluso sin la menor alusión a su posible origen español. Con el número 1.922.1 está expuesta ahora en la vitrina de "Iron Age material from Europe" y fechada en el siglo II a.C., con un interrogante que indica el carácter provisional de esta fecha [1].

Trátase del fragmento de una caja de cerámica rojiza, recubierta en el exterior por un baño de pintura blanca, sobre el cual ha sido dibujada la decoración en colores rojo y castaño oscuro. Sin contar el saliente de la parte superior, las dimensiones de esta caja debieron ser de unos 22 centímetros de alto por 18 de ancho, tal vez un poco más. Junto al borde izquierdo puede apreciarse en la fotografía el comienzo, mutilado, del lado adyacente, y por debajo, parte de la base.

A no ser por unos leves desconchados de la pintura, en conjunto, el estado de la decoración es excelente. Por fortuna, la rotura de la mayor parte de la caja en nada ha perjudicado a las figuras pintadas en esta cara. La escena no presenta grandes dificultades de interpretación. Un cazador, a caballo, persigue a un animal herido; aunque éste no pertenece, por las trazas, a ninguna especie definida, podemos de momento conceder que se trata de una cabra, de miembros muy esbeltos y piel hermosamente moteada. El cazador, *montado a mujeriegas*, dispónese a lanzar una segunda jabalina, un poco superflua, ya que la primera ha conseguido detener en seco la veloz fuga de su presa. El aspecto del hombre, enardecido por la persecución, refleja toda la fiereza que el pincel era **[-199→200-]** capaz de expresar. Su cabellera, agitada y crespa, está concebida como un casquete sin patillas ni apéndices, separada de la cara por una línea curva, apenas interrumpida desde la cima de la frente hasta la nuca. (Esta interpretación me parece más verosímil que la de ver en todo ello un gorro de cabeza de animal que, entre otros inconvenientes, no se ajusta al estilo del conjunto.) El perfil del rostro, largo y enjuto, se caracteriza por la desproporción entre el tamaño de la nariz y la distancia desde el final de ésta a la barbilla. La indumentaria del cazador consiste, sencillamente, en una túnica corta, descotada y sin mangas, ajustada al talle por un ceñidor de dos broches o botones (?), y que asoma después hasta el origen de los muslos, en un color diferente. Réstanos mencionar como parte del vestido las ceñidas botas que nuestro hombre calza.

---

[1] Debo agradecimiento a las autoridades del Ashmolean por la amabilidad con que me han facilitado cuantos datos me interesaban para este estudio.

Los brazos de araña de esta figura, desnudos al igual que las piernas, contribuyen más que nada al efecto de monigote que el conjunto produce. La mano derecha, como hemos dicho, blande una jabalina; la izquierda gobierna el caballo.

En éste, lo que más llama la atención es su magnífico aspecto, aspecto que recuerda tipos clásicos más o menos lejanos. Por su figura, contorno y actitud del galope, coincide este caballo con aquellos otros de los vasos, relieves y monedas griegas que copiaron púnicos y romanos. Dentro de su barbarismo es— como sus parientes de las monedas ibéricas— una versión provincial de los corceles clásicos.

Pero ahora nos interesa más reparar en los pormenores de su atalaje, a saber: la cabezada de filete recto, las riendas y la silla redonda, pues más a una silla que a una manta o *ephippion* se parece lo que asoma entre las piernas del caballero y lo que a modo de pomo resalta sobre la cruz de su montura. La cabezada carece de muserola, lo cual no es de extrañar, y, por negligencia del pintor, de montantes; el filete está rematado por discos o, tal vez, más exactamente, por anillas [2]. Si la silla fuese redonda y el filete de alas anulares, tendríamos un argumento para fechar esta urna en época plenamente romana.

Antes de hacer algunas consideraciones sobre el estilo de las figuras cuyos rasgos hemos analizado, digamos que la orla que decora la parte superior del "lárnax" es un friso de arcos de medio punto sobre pilares, moteados unos y otros, y apoyados éstos en una cresta de esquemáticas olas. Sin duda alguna, las cuatro esquinas estaban cubiertas por ángulos superpuestos formando espigas, que separaban también la decoración de las caras. **[-200→201-]**

La aparente disconformidad de estilos entre la cabra salvaje, estilizada, abstracta, y el caballo, mucho más realista, puede ser no más que la diferencia impuesta por el modelo poco conocido y el familiar. Ahora bien, si lo que el dibujante ha pretendido retratar es una criatura de fantasía, nada tendremos que reprocharle. El contorno de ambos animales os, aproximadamente, el mismo; idénticos son los ojos. Por otra parte, la diversidad de cascos, muy bien observada, revela algo que no debemos pasar por alto: los del caballo están vistos de perfil; los de la cabra, de frente. ¿A qué obedece esta anomalía? Quizás, como ya antes hemos sospechado, en el caballo actúa la reminiscencia de un modelo pintado en alguna parte por un conocedor o cultivador de pintura clásica, mientras que en el otro animal el pintor tenía las manos y la voluntad libres para obrar según sus convenciones. Como quiera que esto sea, el autor de nuestra pintura lo concebía todo en dos únicos planos, sin transiciones: las piernas, de perfil, del hombre se incrustan sin torsión en un tronco que mira al espectador y por encima del cual la cabeza sigue la misma dirección que las piernas; obediente al mismo principio, el filete del caballo no se halla en su posición natural, sino en la que aquella convención le impone.

Un rasgo del estilo de este pintor es, pues, su poco respeto hacia las leyes de la Naturaleza, quitando las cosas de su sitio o haciéndolas transparentes por una "convención de la perspectiva primitiva para hacer visible lo invisible" (Jacobsthal), o por un "afán de claridad" (von Salis) que, de no haber existido en la misma raíz geométrica del arte griego, jamás hubiese alcanzado éste la solidez, la precisión y la

---

[2] Cf. E. Cuadrado: "Excavaciones en el santuario ibérico del Cigarralejo (Mula, Murcia"). *Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas. Informes y Memorias*, núm. 21, Madrid, 1950, págs. 120 y sigs.

claridad de sus siglos dorados. Fiel a esta convención, el cuerpo opaco del caballo no es barrera que impida a los ojos la visión de ambas piernas del jinete, ni de las riendas, cuyos espacios intermedios han sido "reservados" de la pintura. Asimismo la punta de la jabalina que ha herido a la cabra es distintamente perceptible, como en un cuerpo iluminado por rayos X, bajo su piel manchada.

Teniendo en cuenta él carácter infantil de los principios de perspectiva que acabo de enunciar, no puedo por menos de atribuir al acaso dos pormenores inconcebibles en tan arcaico pintor: el escorzo de los brazos del jinete y el efecto de lejanía y profundidad conseguido por la colocación de la cabra y el caballo en diferentes alturas. Que esto no ofrece lugar a dudas nos lo dice la historia del arte griego, excelente rasero para toda manifestación de arte en los pueblos antiguos. Hasta la primera mitad del siglo V no supo ejecutar conscientemente el pintor de vasos griegos esta ficción de profundidad que se consigue— como en la crátera de los Argonautas, en el Louvre— colocando las figuras en distintos niveles. Y aun semejante novedad se la atribuyen a Polygnotos, con **[-201→202-]** sólidas razones, los conocedores de la evolución de la pintura griega. Nada hay en esta pintura que nos autorice a suponer en su autor conocimientos más profundos que los de un pintor rupestre.

Formulemos ahora la pregunta: ¿pueden ser "larnax" y pintura un producto más de la cerámica ibérica? En tal cuestión va involucrada esta otra: ¿de qué comarca ibérica? El Museo Arqueológico Nacional guarda dos urnas de caliza con decoración figurada, procedentes de la región andaluza— Galera (Granada) y Peal de Becerro (Jaén) [3]—, que son, sin duda alguna, los parientes más próximos del "larnax" de Oxford. Sabemos que el destino de estas cistas era funerario, y es evidente que su decoración, pintada o plástica, a base de ovas, meandros, rosetas, postas, etc., así como las escenas o figuras aisladas de sus caras reproducen motivos greco-etruscos y púnicos. El tema, ahora apenas visible, de la cista de Peal de Becerro, era la caza de una cierva, por lo demás en un estilo remoto de las urnas de Galera e incluso de la nuestra. En el estudio que mi maestro García y Bellido dedica [4] a la pintura mayor entre los iberos, recuerda que uno de los asuntos de aquellas pinturas murales, perdidas ya irremisiblemente cuando en la cámara sepulcral de Galera se iniciaron las investigaciones sistemáticas, eran motivos cinegéticos, de los cuales acaso tengamos en el "larnax" de Oxford una excelente ilustración.

No obstante lo dicho, los paralelos más justos hemos de hallarlos entre los productos de la cerámica levantina, en donde por su tema y por su estilo el "larnax" de Oxford encaja satisfactoriamente. El vaso de los Guerreros, de Archena (fig. 2), en el Museo Arqueológico Nacional, estilísticamente más rudimentario y tosco, está decorado en parte por un asunto que presenta gran número de afinidades con el nuestro. Uno de los dos jabalíes, de aspecto un tanto "fantástico", que el cazador persigue, lleva clavado en el lomo un venablo, al que pronto seguirá otro que el cazador empuña. Desigualdad de niveles, "reserva" de la pintura, analogías de actitudes y de perfiles, todo, en fin, indica una relación que seguramente no es mera convergencia. El mismo cuento lo narra

---

[3] García y Bellido, en AEArq 60 (1945), 250 y sigs. El mismo. *Ars Hispaniae*, I, 260 y sigs.
[4] En AEArq., 60.

un vaso de Liria, de figuras negras [5], sin concomitancias estilísticas con la pintura que ahora consideramos.

En sus rasgos fundamentales el "larnax" de Oxford coincide con los vasos del círculo valenciano. No creo que pueda quedar excluido de esos grupos de pinturas por carecer de la flora estilizada que los vasos de Liria, más afines a éste, suelen ostentar como relleno del espacio libre. **[-202→203-]** En rigor, el perfil de nuestro jinete, su peinado, el somero rasgo de la oreja tienen un asombroso parecido con los tipos humanos del vaso de la Danza bastetana, de Liria [6], y del de Oliva [7]. Y se podrían aducir otros muchos ejemplos, lo cual no me parece necesario. Creo que con lo dicho es suficiente para permitirnos filiar este ejemplo como un buen producto de la cerámica ibérica del grupo valenciano o vecino de éste.

Acerca del destino de esta urna, los paralelos que conocemos indican que su probable uso era funerario. El animal que hemos dado en llamar "cabra salvaje" podría ser una criatura fantástica, como el grifo de la cista de Galera o la cierva de la urna de Peal de Becerro. Tal vez estos animales tuvieron en su día algún simbolismo religioso o funerario, hoy desentrañable.

A todas las dificultades que la datación de la cerámica ibérica presenta en la actualidad añádese en nuestro caso la inseguridad de procedencia. Es, por tanto, arriesgada empresa la de aquilatar su fecha posible, a menos que tomemos como pauta los datos que la cabezada y la silla del caballo parecen darnos. En tal caso obtendríamos una data en plena época romana, quizás en el siglo I a. C., lo cual no puede andar muy lejos de la verdad.

---

[5] I. Ballester Tormo, en AEArq., 46 (1942), fig. 7.
[6] *Ars Hispamae*, I, fig. 324.
[7] *Ibidem*, figs. 232 y 233.

Fig. 1.—Fragmento de "larnax" con escena de caza, en el Ashmolean Museum, Oxford.

Fig. 2.—"Vasos de los guerreros", de Archena, en el Museo Arqueológico Nacional.