[Publicado previamente en: *Caesaragusta* 7-8, 1956, 99-107. Editado aquí en versión digital por cortesía del autor, bajo su supervisión y con la paginación original].
© José María Blázquez

La urna de Galera

José María Blázquez Martínez

Tutugi, en la provincia de Granada, ha dado las únicas pinturas de gran estilo de las que se tenía noticia en el mundo ibérico hasta la reciente aparición en Hinojares (Jaén) de otra cámara sepulcral ibérica pintada. [1] La necrópolis fue expoliada totalmente en el año 1916, antes de la intervención de los técnicos J. Cabré y F. de Motos, en 1918. Los objetos salvados son suficientes para barruntar la importancia del yacimiento y deducir conclusiones importantes. Entre todas las piezas recogidas, la más importantes es, sin duda alguna, una urna funeraria pintada. Esta pieza es clave para adivinar lo que sería la pintura monumental de la cámara, y, en general, la de los iberos. Se halló en la sepultura número 76, que era una cámara mortuoria de unos 2,45 metros de lado, a la que se llegaba por un callejón de 4,30 metros de largo por 0,83 metros de ancho. Piedras pequeñas, desbastadas por la cara visible, formaban los muros. Estos estaban revocados con yeso, como es frecuente en estas necrópolis, y en las cámaras funerarias pintadas etruscas [2] y pintados con episodios bélicos, venatorios y domésticos, según testimonios de los que los vieron. Los buscadores de tesoros picaron las paredes, teniendo las pinturas por una añagaza para ocultar la verdadera situación de los objetos de valor.

Entre los escombros, F. de Motos recogió fragmentos de cerámica ibérica y griega de figuras rojas, restos de un casco de bronce y otros de escudo, una asa de oinochoe con la carátula de un sueno [3], dos fragmentos de piedra labrada, pertenecientes a tapaderas de cajas cinerarias con molduras de ovas, y una urna de piedra, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, que todos los investiga-

---

[1] C. Fernández-Chicarro: «Descubrimiento de una necrópolis ibérica y posible localización de la Antigua Fraximun», «Zephyrus», VI, 1955, 293 s.

[2] J. Cabré-F. Motos; «La necrópolis ibérica de Galera», en «MJSEA», núm, 25, 1920, 25, 38, 48 y 50. M. Pallottino. La «Peinture Etrusque». Genève 1953, 18 ss.

[3] A. García y Bellido: «Los hallazgos griegos en España». Madrid, 1936, láminas XLVII-XLVIII, 73 ss. Idem: «Hispania Graeca». Barcelona, 1948, lám. LIII, 123.

dores que a ella se han referido reconocen ser una de las piezas más importantes conservadas del mundo ibérico. [4]

Consta la urna de una gruesa tapadera, en cuya cara superior hay pintada una cenefa de dientes de lobo, que encuadra un campo lleno de ornamentaciones de espirales entrelazadas, en medio del cual, tumbado, se ha esculpido un león dentro de un marco de dientes de sierra. Por las caras laterales de la tapadera corren dos franjas, la superior con cuadrados; la inferior la constituye una hilera de ovas.

La caja funeraria, en el momento de su encuentro, conservaba pinturas en dos lados; la humedad había borrado las de los otros dos.

Se ve en la escena principal (figura 1), hoy casi por completo perdida, una figura femenina, como indica A. García y Bellido, y no masculina, como sostiene J. Cabré, sentada; con la mano izquierda sostiene una lanza en posición vertical; en frente, de pie, otra, en actitud oferente, presenta una flor acampanada en su mano izquierda a la primera. Entre ambas se arrodillaba un tercer personaje, varón, según Cabré, al que faltaba la parte superior del cuerpo.

El artista ha encuadrado la composición de un entrelazado de temas geométricos, ovas, meandros, rombos y rosetones de ocho pétalos, carretes y lengüetas.

Las tonalidades dominantes son: para manos, brazos y el rostro, el rojo; los contornos y cabellera, en negro; la parte que se conserva del cuerpo de la figura central y los pies iban igualmente en rojo.

En uno de los laterales se conserva, incluso hoy, en bastante buen estado, el tema: un grifo de perfil (figura 2), contorneado en negro, sobre fondo rojo; en la parte superior corre una cenefa de dientes de lobo, en bermellón oscuro. Todo el conjunto está encuadrado igualmente por los dos lados con temas semejantes a los descritos, y con hojas de hiedra. La fuerte influencia griega que acusa esta urna la señalan todos los investigadores que se ocupan de ella.

Para Cabré, el artista que pintó la caja sería el mismo que intervino en la perdida decoración de los muros; tendría mediocres facultades artísticas; sería natural del país, y orientado hacia las corrientes culturales arcaicas del Oriente. Gómez Moreno cree, en cam-

---

[4] J. Cabré-F. Motos, «op. cit.» 40 s.; J, Cabré: «La necrópolis de Tutugi», en «BSEE» XIX, 1921, 226 s. A. García y Bellido: «La pintura mayor entre los iberos», en «AEArq» 60, 1945, figs. 5-7, 252 ss.; Idem: «Ars Hispaniae», fig_. 30, 260 ss.; Idem: «La Península ibérica a los comienzos de su historia». Madrid, 1953, 577 ss.: Idem: «Arte ibérico» en «Historia de España». «España prerromana». Madrid, 1954, figuras 529-531, 602 ss.; Idem: «Le arquitectura entre los iberos», 62. ss. M. Gómez Moreno: «Misceláneas», lám. 47, 364 ss. P. Bosch-Girnpera: «Etnología de la Península ibérica». Barcelona, 1932, figs. 300-301. Idem: «Relaciones entre el Arte ibérico y el griego», en «APL», 1, 1928, lám. II, 2-3, 167; J. Camón: «Las Artes y los pueblos de la España primitiva». Madrid, 1954, 851. H. Obermaier-A. García y Bellido-L. Pericot: «El hombre prehistórico y los orígenes de la humanidad». Madrid, 1950, lám. XX.

bio, que todo ello es de puro arte griego, y no despreciable. García y Bellido reconoce en la escena principal un tona funerario, por el lugar de su aparición, el destino de la cista y las escenas representadas, más el grifo, íntimamente ligado en el mundo mediterráneo a creencias de ultratumba. Sostiene con Gómez Moreno, Cabré y Bosch-Gimpera, que una fuerte corriente griega informa esta ornamentación pictórica, y que por ello nos podemos formar una vaga idea del arte y de la policromía que hubo de lucir en las pinturas de la cámara, ya que no de su composición. Bosch-Gimpera escribe sobre el motivo que nos ocupa: «*l'excepcional objecte que es la caixa de pedra amb pintures que es dirien jóniques arcaiques*». La escena principal acusa una torpeza grande en la ejecución. Las figuras están bien encajadas; sin embargo, los detalles son de realización pobre. Ni un griego o etrusco, de medianas cualidades artísticas, la hubieran representado con una imperfección tan manifiesta en los detalles. La silla que aparece, que tiene respaldo, está dibujada del modo más rudimentario y esquemático posible. La tosquedad de los travesaños prueba una gran insuficiencia en el artista. El tipo de silla aquí representado, con los travesaños en aspa, no es el más corriente en las composiciones funerarias. Según Richter, obedece a un prototipo esencialmente griego, y se encuentra ya en el período arcaico. Efectivamente, se halla en la base de estatua ateniense del 500 a. C. (hoy en el Museo Nacional de Atenas), que representa la lucha entre un perro y un gato. La persona que sostiene este último animal está sentada en una silla igual, salvo el respaldo, a la de Tutugi. Con anterioridad a esta fecha se halla en un relieve de Samotracia, hoy en el Museo de Louvre, en el que charlan, sentados, Agamenón, Talythybios y Epeos; en la cerámica de figuras negras del siglo VI antes de Jesucristo también aparecen frecuentemente. En Etruria se la representa ya en el tercer cuarto del siglo VI antes de Jesucristo sobre una placa campana, en la que dos viejos charlan amigablemente, sentados en sendas sillas. [5] Este tipo de silla seguramente era plegable, cuando no llevaba respaldo; en la tumba de los Augurii, en Corneto, fechable hacia 530 antes de Jesucristo, un esclavo lleva a hombros una silla plegada. El respaldo, en cambio, siempre aparece en todas las representaciones de sillas con los travesaños paralelos al asiento. [7] Como este tipo de silla se usa hasta la época imperial romana, no se puede deducir conclusiones crono-

---

[5] M. Pallottino: «op. cit.», 35.

[6] Feister: «Die Etrusker», 95.

[7] P. Ducati: «Storia del'Arte Etrusca». Milán, 1927, núm. 232. H. Leisinger: «Malerei der Etrusker». Lausanne, 1953, láms. 41-42. Riis, «Der Etruskisker Kunst», fig. 74, 131; M. Pallottino: «op. cit.», 37. A. Solari: «Vita pubblica e privata degli Etruschi». Florencia, 1931, 70. Para ejemplo de silla, semejantes a la de Galera en Grecia y Etruria, ver G. Richter: «Ancient Furniture». Oxford, 1926,, fig. 39. 17; figs. 109-121, 39 ss.

lógicas de su empleo. La comparación de la realización de la silla con las pinturas murales o de vasos que ofrecen el mismo tipo, es sumamente desfavorable para el artista ibérico. Los artistas itálicos muestran un dominio de la técnica asombroso, hasta los más ínfimos detalles de la silla están rematados perfectamente. El artista ibérico por travesaños ha dibujado dos palos, que ni siquiera tienen el mismo grosor en toda su extensión.

Esta falta de madurez del artista se manifiesta en el modo de sostener la persona sentada la lanza. La mano no da sensación de mantenerla agarrada con el puño cerrado, sino de tener la palma de la mano extendida y la lanza apoyada en ella.

Igual carencia de dominio se observa en los rosetones, ovas, meandros y rombos. Hay una inseguridad en la realización, y desigualdad grande entre los distintos elementos de la composición.

El grifo, en cambio, está bien logrado. El ojo avizor, las orejas, empinadas, el pico entreabierto mostrando la sierra de dientes, el cuello de cisne, las patas delanteras finas, dan al animal una gran viveza y realismo, no igualado por las representaciones de ellos en Etruria sobre vasos o piedra. El animal denuncia un pincel seguro, sin las imperfecciones que se observan en la anterior composición. Las mismas hojas de hiedra están tratadas dignamente.

No creo que sea prueba suficiente para pensar en dos manos ejecutoras distintas. El marco que rodea al grifo, ovas, meandros, rosetones y dientes de sierra pertenecen, con seguridad, a la misma mano. La calidad del grifo se puede explicar porque, siendo abundantemente representado en la cerámica griega, los mismos vasos pudieron servir de modelo. Estos animales, más o menos fantásticos, como leones, bichas y grifos, alcanzaron siempre en España, en sus representaciones, una altura artística grande. [8] Por otra parte, la postura del grifo de Tutugi es una actitud que se repite en el Mediterráneo desde la época arcaica. El comercio de cerámica griega contribuiría a extender estas representaciones. La forma de terminar las extremidades de las alas no es la arcaica, que dobla las puntas de ellas hacia adentro. El tipo de alas que lleva el grifo de Tutugi es el que aparece en la tumba François, aunque ésta es posterior (figura 3).

La escena principal responde a una corriente no sólo artística, sino religiosa, del mundo griego. Hasta los más insignificantes detalles resumen las influencias culturales de la Hélade, probablemente a través de Italia.

En Grecia, las estelas funerarias y lekythos llevan frecuentemente temas de despedida, y en menor número los que representan ofren-

---

[8] P. Bosch-Gimpera: «op. cit.», figs. 284, 287, 289, 304 s.; A. García v Bellido: «Algunos problemas de Arte y Cronología ibéricos», en «AEArq», 50, 1943, figs. 1-6. 80; Idem: «Ars Hispaniae», figs. 207-208, 195, figs. 290-296, 248 ss. Idem: «Arte ibérico», figs. 495-522, 574 ss.; J. Camón, «op. cit.», figs. 847-853, 829 ss,: P. Paris: «Le Musée Archéologique National de Madrid». Paris, 1936, láms. XXI-XXVI.

das a divinidades infernales, entre los cuales hay que meter la pintura de Tutugi. La simple disposición y análisis de la composición denuncia la presencia de una divinidad ctónica.

En las estelas, los familiares se agolpan en torno a la persona que parte, con una tristeza maravillosamente expresada en la posición caída de la cabeza y en la mirada triste y sin vida. Incluso en las que representan despedidas de joyas, los personajes se encuentran muy próximos, y con la actitud de los cuerpos expresan magníficamente los artistas el estado de ánimo que embarga a los mortales cuando la muerte se lleva a un ser querido. [9] Las mismas estelas individuales, con la posición inclinada de la cabeza, la desgana de los cuerpos y la vista perdida, son un exponente magnífico del estado de ánimo que se apodera del que no tiene que hacer nada en este mundo. [10] En la monumental obra de Gonze, que cataloga 2.158 estelas funerarias, no hay ninguna escena que se parezca, ni de lejos, a la representada sobre la urna de Galera. [11]

En la pintura de Tutugi, la rigidez de las personas, las cabezas erguidas, la separación entre ambas, la mirada fija de la figura de pie, y principalmente la ofrenda de una flor acampanada, descartan toda posibilidad de duda. La escena representa la ofrenda de una flor ante una divinidad infernal, Démeter o Perséfone, motivo del que se conservan distintos relieves en Grecia.

Del 500 antes de Jesucristo, procedentes de Licia, se conservan los relieves de la llamada «Tumba de las Harpías». En uno de ellos, a un personaje heroizado, o tal vez simplemente divinidad masculina por la barba e infernal por la presencia del jabalí, esculpido debajo del trono, con lanza en la mano derecha, ofrece un guerrero su empenachado casco. Un segundo relieve muestra una divinidad sedente, masculina, igualmente con lanza, en el acto de recibir la ofrenda de un gallo y de una granada de una pareja de mortales. En otra lastra, a la divinidad masculina entronizada, con lanza en su izquierda, presenta iguales dones que a la anterior un hombre, mientras aspira el perfume de una acampanada flor el dios. De este momento, el relieve más interesante para la escena de Tutugi es el que reproduce la ofrenda de tres mujeres, la segunda con una flor acampanada, en la misma postura que la de Galera, a una diosa entronizada que sostiene en su izquierda una granada, mien-

---

[9] Friis, «op. cit.», figs. 5, 18 y 20; figs. 7, 20 ss.; figs. 9, 22 s.; figs. 10, 24 s.; figs. 12-26, 27 s.; figs, 30, 69; figs. 38, 85; fig. 70 s.; 138; figs. 75, 144; figs. 76, 78 s.; 155 s.; figs. 52 s.; 161; G. Lippold: «Die Griechische Plastik», en «HdA», láminas 41, 2, 117; 64, 3, 206; 72, 1-2, 195-196; 80, 227, 229; 81, 1-2, 228-229; 87, 245, 271; G. Richter: «The Sculpture and sculptors of the Greek», New Haven, 1950, figs. 217, 82; figs. 306, 133; figs. 317, 104; figs. 428-429, 133; figs. 554-556, 188.

[10] G. Lippold, «op. cit.», lám. 27; lám. 35, 1-2; lám. 38; lám. 41; lám. 58, 4; lám. 64; lám. 72, 1; lám. 80; lám. 81, 1-2; lám. 87; lám. 88; G. Richter, «The Sculpture», figs. 84, 205s., 213 s., 285, 294, 423 ss.

[11] Gonze: «Die attischen Grabreliefs».

tras aspira una flor, igualmente acampanada, que levanta en su derecha. [12]

Las ofrendas a divinidades infernales de granada, símbolo de la inmortalidad —aves, flores, o simplemente objetos— son habituales en Grecia. La escena de Tutugi expresaría el mismo concepto religioso que los relieves del monumento licio.

Según Richter, el motivo de divinidades oliendo flores (éstas generalmente son acampanadas, como la representada en Tutugi) lo hereda Grecia de Egipto. Una ánfora del Museo de Berlín muestra a Afrodita, sentada ante un altar, aspirando el perfume de una flor en una actitud visiblemente inspirada en composiciones egipcias. [13] Para Cumont, Europa hereda de Asia y Egipto el tema de las ofrendas de flores y aromas a los muertos. [14]

Los simples personajes heroizados se representan igualmente entronizados y con granadas en las manos, coronadas por flores. [15] En el Museo de Siracusa hay una terracota que muestra a Hades y Perséfone, entronizados con tallos de trigo en su mano izquierda; tres gallos rodean a los dioses. [16] Las composiciones de Perséfone entronizada, con frutos naturales, trigo, flores acampanadas y granadas, son conocidas. Una de las composiciones más originales en esta misma dirección se encuentra sobre un kylix beocio, en el Museo Nacional de Atenas hoy. La diosa sostiene en sus manos tallos de trigo y ramos de granadas. [17] En las estelas es corriente que los personajes que marchan a ultratumba lleven granadas o espigas de trigo [18] para ofrendar a las divinidades infernales.

La presencia de la flor acampanada en la escena de Tutugi es la prueba más fuerte que remacha los argumentos deducidos de la simple disposición de las figuras para probar la presencia de una divinidad infernal, Démeter o Perséfone. La ofrenda a una deidad infernal de flores y frutos naturales, tal vez sea una manera de expresar el carácter agrario que ofrece, a veces, este tipo de divinidades. [19] La flor acampanada, por otra parte, es un símbolo de Perséfone. Del último período del estilo arcaico, en el Museo Nacional de Atenas, existe un fragmento de relieve ático que representa una divinidad femenina entronizada. En su mano derecha sostiene cierto atributo; para Friis, una flor; enfrente se encuentra una figura femenina levantando su mano en gesto de adoración. Este relieve está muy próximo, en cuanto al contenido expresado en él, al co-

---

[12] H. Bossett: «Altanatolien», números 258-261. G. Lipoold, «op. cit.», lám. 17, 2-3, 67.

[13] G. Richter: «Ancient Furniture», figs. 2-3-6.

[14] F. Cumont: «Lux Perpetua». Paris, 1949, 42.

[15] G. Richter: «Ancient Furniture», figs. 14 y 16, 10-15,

[16] G. Richter: «Ancient Furniture», figs. 1, 6.

[17] G. Richter: «Ancient Furniture», figs. 7, 7-10.

[18] Friis, «op. cit.», figs. 48-49, 98.

[19] M. Nilsson: «Geschichte der Griechischen Religion». Munich. 1941, I, 427 ss.

Fig. 1.- Escena principal de la urna de Tutugi, hoy completamente desvanecida (Museo Arqueológico Nacional - Madrid). (Según J. Cabré).

Fig. 2.- Cista de Tutugi. Grifo. Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Según J. Cabré).

Fig. 3.- Pintura de la tumba François (Según M. Pallottino).

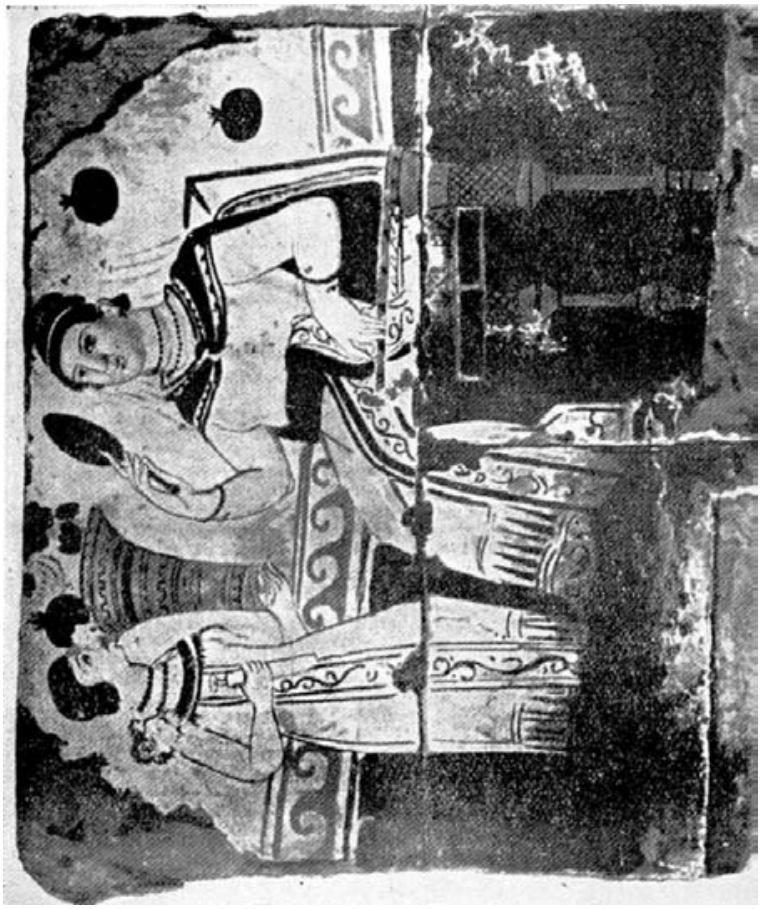

Fig. 4.- Pintura funeraria de Cumas. Museo Nacional de Nápoles (Foto Instituto Alemán de Roma).

Fig. 5.- Ofrenda de una divinidad. Museo Nacional Romano (Foto Alinari).

Fig. 6.- Pyxis ático de figuras rojas. Hacia 480-470 a.C. Escena de Gineceo. Biblioteca Real de Bélgica (Según D. Feytmans).

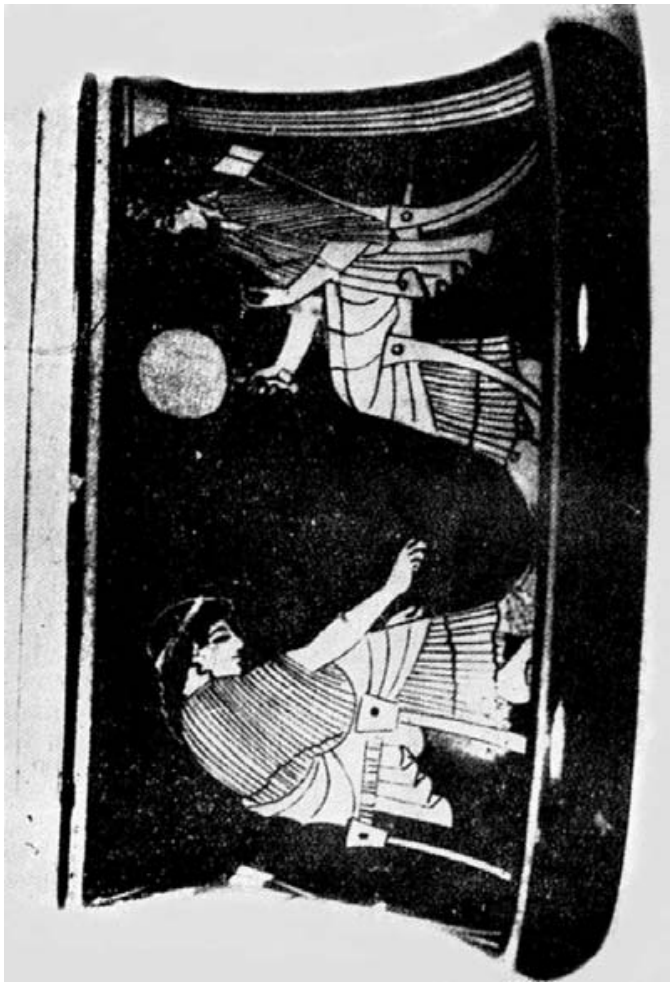

Fig. 7.- Pyxis ático de figuras rojas. Hacia 480-470 a.C. Escena de Gineceo. Biblioteca Real de Bélgica (Según D. Feytmans).

nocido de Farsalia, de 460 a. C., hoy en el Museo del Louvre.[20] Scheffer, Charbonneaux, Picard, Hample, etc., sostienen que la, figura femenina es Démeter, que levanta su clásico atributo: una flor acampanada. [21] La pintura de Tutugi responde, en cuanto al contenido, a esta corriente religiosa helénica, cuyos monumentos más representativos se han señalado; sin ellos, la escena de Galera es incomprensible. La cista ibérica hubiera podido aparecer en Grecia sin chocar a ningún erudito. En dos siglos evoluciona el estilo de los relieves licios; el significado religioso permanece inalterable. A la urna de Galera, por los vasos acompañantes, se le puede asignar una fecha alrededor de la mitad del siglo IV antes de Jesucristo. El artista es probable que fuera indígena, como opina J. Cabré, pero influenciado por las corrientes religiosas y artísticas de Grecia, filtradas a través de Italia, ya que el paralelo a la composición de Tutugi lo ha suministrado Italia (figura 4). En Italia, tanto en la Magna Grecia corno en Etruria, se representaban las divinidades infernales en actitudes semejantes a las de la Hélade. [22]

Una pintura de Cumas, hoy en el Museo de Nápoles, que es una pintura funeraria, aunque no es un paralelo exacto a la de Tutugi, se encuentra próxima a ella. El tema representado es bien diverso: una matrona de unos cincuenta años arreglándose, asistida por una joven esclava. La señora se sienta en un magnífico sillón. El artista ha trabajado con sumo esmero hasta los más insignificantes detalles del mueble, que acusa un lujo refinado en la casa a que pertenece. Entre el respaldo y la espalda de la difunta, el pintor ha colocado un cojín, del que se ve perfectamente una de las extremidades. La dueña de la casa sostiene en su derecha un espejo; su izquierda se apoya en el brazo del sillón. La vestidura no es menos rica que la silla donde se encuentra sentada la difunta. Esta viste larga túnica hasta los pies, calzados con sandalias. Un adornado fajín le ciñe la cintura. Dos collares rodean el cuello; una negra capa con blancos ribetes, abrochada en el centro del pecho, cuelga de los hombros. Al lado derecho de la difunta, la esclava, de pie, alarga su brazo derecho, dispuesto a recoger el espejo. La mano izquierda sostiene un ungüentario. Viste igualmente larga túnica hasta los pies, desnudos. Sobre la pared del fondo, impidiendo producir la sensación de vacío, hay una cesta y cuatro granadas. En mitad de la pared corre una cenefa de postas, idéntico adorno que, en distinto sitio, se encuentra en la cista de Galera. La pintura pertenece a finales del siglo IV antes de Jesucristo. [33] Procedente de una tumba

---

[20] Priis, «op. cit.», figs. 72-73, 140 ss. G. Lippold, «op. cit.», lám. 41. 3, 117.

[21] Charbonneaux: «La Sculpture Grecque au Musée du Louvre». lám. VIII. Picard: «La Sculpture Grecque du Ve siècle», lám. II. Hample: «Die Stele aus Pharselos in Louvre». Scheffer: «Die Griechische Plastik», lám, II.

[22] P. Ducati: «L'Italia Antica». Verona, fig. 201. Goldcheider: «Etruscan Sculpture», figs. 26-29.

de Nola se conserva en Berlín una pintura parietal que representa una escena vecina a la anterior; una dama sentada sostiene en su mano izquierda una granada, mientras levanta en su derecha un ramo. [24] Este tipo de escena debía ser muy frecuentemente representada en las paredes de las tumbas, como lo prueban las pinturas de época helenística de una tumba tracia, en la que se ve una dama sentada, a la que los sirvientes presentan los manjares. [25] El paralelo más exacto a la escena ibérica tal vez sea un fragmento de un kylix ático de figuras rojas de hacia el año 460 antes de Jesucristo del pintor Hermonax, [26] hallado en Ampurias últimamente, para el que el profesor Beazley no ha hallado un paralelo próximo. A la derecha hay entronizada una diosa, probablemente Perséfone. Su derecha sostiene una lanza, y la izquierda alarga un kylix. Enfrente, una mujer arrastra a otra persona, joven, por los cabellos.

En la escena de Galera también había representada una figura de rodillas. En el Museo de Nápoles se conserva un relieve, en el que a una divinidad sentada y con lanza entre las piernas una familia presenta sus C ofrendas (figura 5).

Tal vez la presencia, desde 550 antes de Jesucristo, de mercenarios ibéricos enrolados en los ejércitos de Italia podría explicar satisfactoriamente la pintura de Tutugi. [27] En mi opinión, el artista visitó Italia; sin embargo, la escena de Galera responde seguramente a creencias de ultratumba de los iberos, y no es un simple snobismo. Es muy probable que las ciudades ibéricas más adelantadas del SE. como Tutugi, Tugis, Basti, Ipponuba, se encontrasen para estas fechas (mitad del siglo IV antes de Jesucristo) muy helenizadas. El número de vasos griegos, relativamente grande, hallados en estas ciudades, prueba un comercio activo; con él se infiltrarían creencias y modas griegas. Las falcatas de Ipponuba, decoradas con motivos de origen clásico, prueban igualmente la profunda helenización, hasta en los detalles más insignificantes del mundo ibérico.

De la lectura de los textos literarios se desprende también que las relaciones entre el Levante ibérico e Italia eran íntimas, ya que Esteban de Bizancio tomó de Artemidoro la noticia de que los iberos que habitan junto al mar emplean la escritura de los italos [28] y T. Livio explica la resistencia de Sagunto a los cartagineses por tener concertada *fides* con los romanos.

---

[23] P. Ducati: «L'Italia Antica», figs. 227, 307. M. Maiuri: «La Peinture Romaine», Genève, 1953, 22 s. A. Garcia y Bellido: «Arte romano», Madrid, 1955, fig. 224. A. Rump: «Malerei und Zeichnung», en «HdA», 1953, lám. 48, 4.

[24] A. Seta: «Italia Antica», fig. 140.

[25] C. Verdiani: «Original Hellenistic Painting at a Thracian tomb», en «AJA», XLIX, 1945, 40211.

[26] M. Almagro: «Museo Arqueológico de Barcelona». Madrid, 1955. .

[27] A. García y Bellido: «Fenicios y cartagineses en Occidente». Madrid. 1942, 133 ss. Idem: «La colonización griega», en «Historia de España». «España protohistórica». Madrid, 1952, 647 ss. Idem, 297 ss.

[28] A. Schulten: «FHA», 11, 159, 241.

El grifo es un animal que, unido a creencias de ultratumba, tiene una pervivencia en el Mediterráneo desde los tiempos del famoso sarcófago de Hagia Triada 29 hasta el siglo III o IV de la Era. Con la sola diferencia de que en el primer milenio antes de Jesucristo, según Cumont, es funerario; [30] en la época imperial romana es símbolo de inmortalidad. España conoció pronto el tema del grifo y del león, bien a través de la cerámica griega, en que son abundantísimos, bien grabados sobre objetos de importación (marfiles de Carmona); en distintos monumentos, ambos, bien que por separado, conservaron el carácter funerario que en muchas ocasiones presentan en la Hélade e Italia. De la asociación de león y grifo en España, creo que el único ejemplo lo suministra Tutugi.

En Etruria, igualmente mantuvieron estos seres fantásticos el primitivo carácter funerario. En los sarcófagos etruscos, estos animales, ya aislados, ya en composiciones, son frecuentes; el león es frecuentemente representado sobre las tapaderas de las urnas, como en Tutugi. [31] La asociación de león y grifo, como en Tutugi, en cipos etruscos es conocida entre 525 y 480 antes de Jesucristo. [32]

Los sarcófagos pintados, tanto en España como en Etruria, son rarísimos dos en cada una de ellas.; [33] un tercero itálico, el de las Amazonas, también de mitad del siglo IV antes de Jesucristo, es de importancia. [34] Peal de Becerro (Jaén) ha dado el segundo ejemplar de esta modalidad en España, aunque con escenas animalísticas muy distintas de la de Tutugi. [35] El larnax del Ashmolean Museum de Oxford, que representa una escena de cacería, seguramente es de origen ibérico igualmente, como pretende Blanco Freijeiro. [36]

---

[29] H. Bossert: «Altkreta». 252. M. Nilsson: «The Minoan-Mycenaean Religión and its Survival in Greek Religion». Lund, 1951, 426.

[30] F. Cumont: «Lux Perpetua», 288 s.

[31] R. Herbig: «Die Jungeretruskischen Steinsarkophage», lám. 8c, e, g. 47 s.; lám. 7a, 52 s.; lám. 11a-b, 32; lám. 13a, 53 s.; lám. 14c. 54; lám. 42b. 31 s.; lám. 45, 4, 12. P. Ducati: «Storia del l'Arte Etrusca» , números 442-443, 445. 448. G. Giglioli. «L'Arte Etrusca» , lám. LXXVII, 1; CXXV, 2; CLI, 4; CLII. 1-2; CLIII, 1; CL VIII, 4.

[32] Magien en «SE», VI, 1932, láms. I-XII, 11 ss. P. Ducati: «Storia del l'Arte Etrusca, números 300-301. G. Giglioli, «op. cit.», lám. CLVI, 1; CLVII, l.

[33] W. Drayer, «Art of the Etruscans». Londres, 1955, 61. H. Leisinger, «op. cit.», 6.

[34] M. Pallottino, «op. cit.», 93. G. Giglioli, «op. cit.», láms. CCXXXVIII, CCXXXIX.

[35] A. García y Bellido: «Ars Hispaniae» , fig. 301.

[36] «Fragmento de un larnax ibérico en el Ashmolean Museum de Oxford» , en «AEArq» , 79, 1950, 128 ss. Idem: «Fragmento de un larnax con decoración pintada en el Ashmolean Museum de Oxford», en «CASE» VI, 1950.