

# La Esfinge en las Monedas de Cástulo

M. PAZ GARCÍA-BELLIDO

RESUMEN: La esfinge alada y marchando es el tipo constante en las monedas de Cástulo. En las primeras emisiones el tocado de la esfinge es vario: Mitra, Klafit y Uraeus; para el resto de las acuñaciones, casco con dos alitas. Un estudio a través de los campos culturales con iconografías de esfinges similares, nos llevan a descartar una influencia romano-griega para estas monedas de fines del siglo III b.C. Las esfinges aparecidas en la Península son de estirpe clásica: sentadas sobre sus cuartos traseros, la de Agost, Salobral, etc.

La nuestra mantiene una iconografía típicamente orientalizante, pasada de moda en el mundo clásico hacía cuatro siglos y cuya pervivencia sólo se explica dentro del ámbito púnico, tradicional en sus representaciones pero tan influido por el estilo helenístico en época bárquida. Ni los tocados de la esfinge ni la iconografía en general pueden haber nacido bajo auspicios romanos.

SUMMARY: The winged and walking Sphinx is the constant type on the coins of Cástulo. In the first issues, the headdress can vary: mitra, klafit and uraeus. Very soon, this headdress becomes constant in all the rest of issues: a helmet with two winglets. A study through the cultural fields of the iconography of similar sphinxes, leads us to discard any roman-greek influence, in these coins of the end of the third century B.C. The sphinxes which appeared in the Peninsula are of classical lineage: seated on their rear legs, the one of Agost, Salobral, etc...

Ours, maintains an iconography typically orientalizing, which had been outdated for four centuries in the classical world and whose survivorship can only be explained within a punice milieu, traditional in its representations but influenced by the hellenistic style in the barquida era. Neither the headdresses of the sphinxes nor the iconography in general can have been born under roman auspices.

1. Las monedas de la ceca de Cástulo tienen como característica constante de sus piezas grandes el tipo iconográfico de la esfinge, que nunca ha sido debidamente estudiado; no es extraño por dos razones, en primer lugar no existe una auténtica monografía sobre la ceca, y por otra parte se tendió a dar por resuelto con cierta precipitación —a pesar de su originalidad— al considerarse todo el conjunto numismático de Cástulo como de plana época

romana. Heiss pensó que podría explicarse el tema por el célebre sello de Augusto con una esfinge<sup>1</sup>. Si el sello de Augusto fuese el anillo del Museo Arqueológico de Florencia<sup>2</sup> como Heiss creía, la cuestión quedaría resuelta puesto que la esfinge de ese anillo y la de Cástulo nada tienen en común. Sin embargo hoy parece discutirse la atribución de dicho anillo a Augusto por razones cronológicas; Richter fecha la joya en el siglo II d. C.<sup>3</sup> En cual-

<sup>1</sup> *Monnaies Antiques de l'Espagne*, p. 285.

<sup>2</sup> G. BECATTI: *Oreficerie Antiche*, Roma 1955, fig. 514.

<sup>3</sup> G. RICHTER, *Engraved Gems of the Romans*, Londres 1971, n.º 245.

quier caso no haría falta recurrir a este tipo de argumentos puesto que existen hallazgos de monedas de Cástulo en un contexto claramente republicano como el de Graçac<sup>4</sup>, datado por Crawford hacia el 150, y donde piezas castulonenses de la serie con una mano abierta aparecen junto a monedas de Cartago y a 3, las más tardías del hallazgo, de Ptolomeo VIII. Hoy día es además normalmente admitido que cuando Augusto sube al poder las monedas de Cástulo habían dejado de acuñarse ya<sup>5</sup>.

El problema iconográfico de esas monedas está abierto por lo tanto, y es preciso interrogarse sobre el origen del tema y sobre el ambiente cultural que lo promueve. El primer elemento a tener en cuenta so pena de caer en errores similares al de Heiss, es la cronología. La amonedación de Cástulo se suele tener como ibero-romana en su totalidad<sup>6</sup> aunque con ciertas reservas para las que ya Vives consideraba primeras series, a las que no se les encuentra un lugar que satisfaga a la vez a sus características de estilo y de peso<sup>7</sup>. Al estudiar recientemente estas series<sup>8</sup> insinué, sobre la base de argumentos históricos, numismáticos y metrológicos, la posibilidad de que fuesen acuñadas en época bárbara, insistiendo en que son desde luego, como se ha reconocido unánimemente<sup>9</sup>, anteriores al resto de las acuñaciones castulonenses, que por otro lado se fechaban ahora, las de mayor peso hacia principios del s. II a. d. C.<sup>10</sup>.

2 Comencemos por hacer una descripción de las esfinges de estas primeras series, que naturalmente son las únicas que pueden ayudarnos a resolver el problema de su origen. Creo, en efecto, que su estudio minucioso puede, si no llevarnos a determinar un modelo inmediato, al menos introducirnos en un ambiente cultural y artístico determinable, con más o menos exactitud, en el espacio y en el tiempo. En este sentido conviene subrayar que la esfinge castulonense sufre varias transformacio-

nes al modificar o perder algunas de sus características que, como la mitra, dejan de tener sentido para generaciones posteriores y la esquematizan.

A) El animal alado (fig. 1) salta hacia la derecha, las alas arrancan del lomo casi paralelas al cuello para desplegarse luego. La cabeza de la esfinge está tocada con un gorro puntiagudo. Las patas, en las que se marca un nervio decorativo que las dibuja a lo largo de su parte posterior, acaban en garra. La cola bordeando el lomo cae entre las patas traseras ensortijándose al final. Delante un astro de cinco radios. El cuerpo del animal está tenso como preparado para el salto o la carrera. Dentro de esta misma serie una esfinge aparece tocada con *klaft* (fig. 2).

B) En esta otra serie (fig. 3) la esfinge marcha levantando, de forma procesional, la pata delantera izquierda. Su cuello, más largo que en la serie anterior se adorna con collares formados por líneas y ovas, y se corona también con un tocado puntiagudo que lleva un reborde en la base. El ala arranca del lomo paralela al cuello y se despliega en cinco líneas que se curvan hacia arriba. La cola formada por trazos oblicuos al lomo y paralelos entre sí, cae también entre las patas traseras. Los miembros, mucho más finos y esquemáticos que en la anterior, han perdido su intento de estudio anatómico y son simples trazos.

C) Formo un tercer grupo de monedas, hasta ahora incluidas entre la larga serie ibero-romana con creciente como símbolo, con un escaso número de ejemplares cuyo estilo y factura las diferencia del resto: la esfinge (fig. 4) está tocada con un posible *uraeus* —cuernos altos y curvados— y se peina con moño, sus alas bien curvadas son tipo único dentro de la acuñación de Cástulo. La leyenda en el anver-

<sup>4</sup> *Roman Republican coin boards*, Londres 1969, n.º 145.

<sup>5</sup> GUADÁN: *Numismática Ibérica e Ibero-Romana*, Madrid 1969. El último período al que se adscriben monedas castulonenses es entre los años 82 a 40 a. d. C., p. 142. Teoría con la que coincido en mi trabajo en curso sobre la ceca de Cástulo.

<sup>6</sup> VIVES: *La Moneda Hispánica*, Madrid 1926, p. 166, las incluye todas entre las ibero-romanas excluyéndolas de las imperiales. GUADÁN: *op. cit.*; J. M. NAVASCUÉS: *Las Monedas Hispánicas del Museo Arqueológico de Madrid*,

Barcelona 1971. J. C. M. RICHARD y L. VILLARONGA: *Recherches sur les étalons monétaires en Espagne...* «Mélanges de la Casa Velázquez», IX, 1973, p. 117.

<sup>7</sup> J. M. DE NAVASCUÉS: *op. cit.*, p. 14; G. K. JENKINS —reseña del catálogo de Navascués— *NC* 1972, p. 323.

<sup>8</sup> «Las series más antiguas de Cástulo», II Congreso de Numismática, Salamanca, 1974, *Numisma* 1976, n.º 138-43, pp. 97 ss.

<sup>9</sup> Excepto RICHARD y VILLARONGA: *op. cit.*, p. 118 en que incluyen estas series entre las de plena época romana.

<sup>10</sup> GUADÁN: *op. cit.*, p. 125.



FIG. 1. *Bronce de Cástulo. Casa de la Moneda, Madrid. Ampliada.*  
 FIG. 2. *Bronce de Cástulo. Casa de la Moneda, Madrid. Ampliada.*  
 FIG. 3. *Bronce de Cástulo. British Museum, Londres. Ampliada.*  
 FIG. 4. *Bronce de Cástulo. Museo Arq. Nacional, Madrid. Ampliada n.º 141.*  
 FIG. 5. *Cerâmica de Azaila, Corpus Vasorum Hispanorum n.º 627.*  
 FIG. 6. *Cerâmica de Azaila, Corpus Vasorum Hispanorum n.º 628.*  
 FIG. 7. *Esfinge de Agost. Museo Arq. Nacional, Madrid.*  
 FIG. 8. *Esfinge de Bogarra. Museo Arq. Albacete.*

so es retrógrada, clara en un ejemplar del M. de Granada, como en la serie A. El ejemplar que reproducimos ha sido retocado para separar la pata levantada del resto del cuerpo, dejando un profundo surco que parece el perfil de un pecho. Tenemos ejemplares anteriores que demuestran que no es así.

3. Mi primer paso, aun con el prejuicio —en sentido estricto— de que no encontraría paralelos de estilo y factura en este área cultural, fue buscar el modelo dentro del mundo ibérico. En la cerámica, que por su mayor riqueza decorativa podría aportar animales de este tipo, sólo hemos hallado dos representaciones de esfinges en los Vasos de Liria<sup>11</sup>. El primero (fig. 5) es un fragmento de gran vasija con paredes gruesas, decorada con una esfinge de alta cresta... barba y cuello punteado y raquílicas alas que surgen del lomo. Como se puede comprobar es una figura de un gran esquematismo que nada tiene que ver con las esfinges que nos ocupan; sí en cambio, ello apoya mi tesis, con esfinges de las acuñaciones de plena época ibero-romana, todas ellas mucho menos naturalistas que las nuestras. Existe otra representación (fig. 6) en un pequeño fragmento también de Liria que podría ser una esfinge: cabeza femenil con gargantilla y unas probables alas. Las formas son como en toda la cerámica de Liria esquemáticas y a la vez barrocas, con gran profusión de líneas y punteados.

4. Si en busca de paralelos pasamos ahora a la escultura ibérica el bloque más importante lo forman las representaciones de animales: hay toros, caballos, lobos y algunas esfinges. Como producto provincial del arte griego<sup>12</sup> se considera la esfinge de Agost (fig. 7) hoy en el MAN, por la zona donde apareció y por proceder de modelos claramente griegos por su iconografía, ya liberada del orientalismo inicial. A este mismo mundo pertenecen las restantes esfinges, en piedra, aparecidas en suelo peninsu-

lar; me refiero a las del Salobral (Albacete) y Boggarra (Albacete) (fig. 8)<sup>13</sup>. En efecto este tipo de esfinge sentada sobre su cuartos traseros, es una transformación griega de un modelo que procede del levante Mediterráneo, donde la esfinge, el grifo, etc., son monstruos alados que hacen carrera dentro del arte puramente decorativo y que, quizá por eso, tienen una libertad de creación<sup>14</sup> mayor que la que poseen en la pintura cerámica griega —de mayor tradición— y sobre todo en la escultura e incluso en los broncees. Es allí donde vemos a la esfinge oriental marchando con pata levantada, cola al aire y alas desplegadas en marfiles, gemas, sellos, etc., y que en la mayoría de los casos en el Levante semita conserva su mitra o el *klaft* como testimonio de su remoto origen egipcio.

En Grecia, primero por marfiles y broncees y luego a través de escarabeos y gemas, van entrando estos temas que se asimilan pronto y pasan a formar parte del acervo iconográfico griego. Los escarabeos y gemas fenicios parecen ser la fuente de inspiración para los griegos; detalles técnicos fenicios son copiados en las primeras gemas griegas: exergo en forma de arco y sombreado<sup>15</sup>, el zig-zag como gráfila que rodea la escena y la constante aparición de estrella y disco dentro de creciente, frecuentemente grabadas sobre representaciones de divinidades —la estrella delante de esfinge es constante en toda la amonedación de Cástulo y el astro dentro de creciente aparece también en los anversos de una serie— pero no exclusivamente asociado a Astarté como se había venido apoyando<sup>16</sup>.

Por otro lado el número de gemas fenicias aparecidas en Grecia es tan escaso que no parece que haya que buscar en las importaciones el modelo directo, más bien<sup>17</sup> se trataría de artistas griegos que aprenden su oficio en un lugar donde existía una población mixta como en Chipre, o al menos donde la presencia de extranjeros era muy notable<sup>18</sup> como en Al-Mina y Rodas. En Chipre han aparecido 1/3 de las gemas arcaicas griegas compitiendo con otro

<sup>11</sup> CVH, Madrid 1954, p. 65, fig. 57.

<sup>12</sup> GARCÍA Y BELLIDO: *Ars Hispaniae* I, 195, *Iberische Kunst in Spanien*, Mainz 1971, pp. 48 ss.; A. BLANCO FREIJEIRO: *Die Klasischen Wurzeln der Iberischen Kunst*, «Madrider Mitteilungen» I, 1960, p. 112.

<sup>13</sup> Misma bibliografía nota anterior.

<sup>14</sup> BOARDMAN: *Greek Gems and finger rings*, Londres 1970, p. 140.

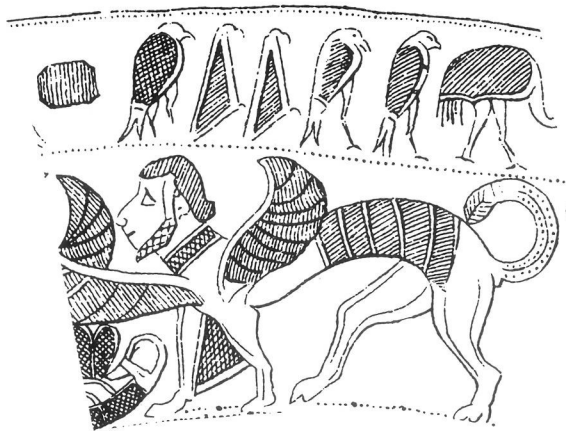
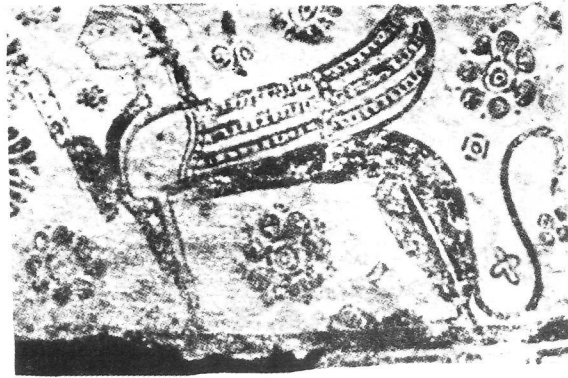
<sup>15</sup> CULICAN: *The Iconography of some Phoenician*

*Seals and Seals impressions*, «Australian Journal of Biblical Archaeology 1970», pp. 53 ss.

<sup>16</sup> J. FERRON: *Le caractère solaire du dieu de Carthage*, «Africa» I, 1966, pp. 45-46.

<sup>17</sup> BOARDMAN: *op. cit.*, p. 140.

<sup>18</sup> L. KOOLLEY: *A Forgotten Kingdom*, Harmondsworth 1953, pp. 165 ss.; J. BOARDMAN: *The Greeks Overseas*, Harmondsworth, 1964, p. 61 ss.



- FIG. 9. *Anillo con gema*, F. H. Marshall, *Catalogue of finger Rings, Greek, Etruscan and Roman*, in the British Museum, n.º 23.
- FIG. 10. *As ibero-romano de Cástulo*, colección J. M.ª Nuix, Barcelona.
- FIG. 11. *Sarcófago de Klazomenae*, *Antikensammlungen München*.
- FIG. 12. *Anillo con gema*, etrusco, 2.ª mitad S. VI, Ashmolean Museum.
- FIG. 13. *Kotyle de plata*, tumba Duce-Vetulonia, Florencia.
- FIG. 14. *Copa de la Tumba Barberini en Preneste*, Roma. Museo de Villa Giulia.

tercio en el E. de Jonia y el resto repartido entre Etruria y Grecia continental; las leyendas corroboran esta idea: son en su mayoría chipriotas o jónicas<sup>19</sup>.

Es así como en las gemas griegas del siglo VII-VI nos encontramos frecuentemente con esfinges similares a la nuestra (fig. 11): marchan, levantan la pata, despliegan sus alas, de las que normalmente no muestran más que una, pero conservan una mitra muy esquematizada, transformación que ya había ocurrido en Levante. En el n.º 424 de la obra de Boardman el sombrero parece ser puntiagudo, insinuando así una posible copia de la mitra; más esférico el del n.º 427 que resalta el ala (fig. 9). Algo similar creo que ocurre en las monedas de Cástulo, el tocado de la esfinge se transforma pronto en un casco con ala y un vástago perpendicular al centro esférico del casco, forma que va a permanecer constante en todas las emisiones claramente romanas de la ceca (fig. 10).

Sin embargo, la mayor parte de las esfinges griegas aparecen con melena o moño aceptando así, de entre los modelos orientales el que les era más comprensible (fig. 11).

El número de gemas y escarabeos griegos con esfinges similares a la nuestra es grande, pero no se trata aquí de hacer un estudio sobre la esfinge en las gemas griegas, sino sólo constatar que en numerosos ejemplos la esfinge del Levante semita ha pasado a Grecia donde ha mantenido su iconografía durante más de un siglo, pero que lentamente la ha transformado convirtiéndola en un monstruo sentado y de cuerpo femenino en el período plenamente clásico, modelo que copiarán los romanos.

Recogiendo la causa de este largo inciso, encontramos los más fieles paralelos para las esfinges en piedra aparecidas en la Península entre la serie que suelen coronar las estelas funerarias áticas como la del Metropolitan Museum<sup>20</sup>, o la del Ny Carlsberg<sup>21</sup>, pero sobre todo para la de Agost, en la del Museo Nacional de Atenas<sup>22</sup>. Lo dicho nos permite descartar la posibilidad de que esfinges griegas orientales hayan sido el modelo remoto de las cas-

tulonenses, pues las que a través de los griegos llegan aquí son ya de tipología exclusivamente helénica.

5. Eliminada la hipótesis ibérica helenizante pasamos ahora a buscar paralelos en la gran cultura del norte mediterráneo, la etrusca. Veíamos antes cómo una gran cantidad de gemas arcaicas griegas han sido halladas en Etruria, Boardman lo explica no como importaciones sino como obras hechas allí mismo por griegos, algunos de los cuales se habrían establecido en Etruria a mediados del siglo VI<sup>23</sup>, hacia el 500 podríamos hablar ya del arte local, con gran tradición fenicia y griega pero con una personalidad ya formada. Los temas más antiguos son totalmente orientales<sup>24</sup>. A esta primera etapa pertenecen muchas representaciones de esfinges similares a la nuestra, fechadas por Richter en el VII-VI a. d. C., y que alternan con quimeras, leones, demonios, etc., e incluso forman grupo con ellos tomando como eje central una palmeta (fig. 12). Motivos orientales en escena no faltan, soles alados, escarabajos, palmetas, etc.

En cerámica, el ánfora del Vaticano procedente de Vulci<sup>25</sup> de claro estilo orientalizante pero ya transformado por manos griegas, muestra una esfinge de igual iconografía que la nuestra, aunque sus bien arqueadas alas dejan ver un conocimiento del tipo de monstruos griegos. Una de las placas de Bocanera<sup>26</sup> aparecida dentro de una tumba representa una esfinge tomada según Pallottino del repertorio orientalizante, que levanta su pata, pero tiene también mucho de griega: está levemente sentada aunque no sobre sus cuartos traseros sino sobre la última parte de las patas, lo que efectivamente sí se encuentra con normalidad en la iconografía oriental.

Más ejemplos encontrados en la orfebrería. Una Kotyle de plata de la tumba del Duce-Vetulonia, hoy en Florencia, es según Brown<sup>27</sup> una temprana copia etrusca de modelos fenicios, temprana pues refleja fielmente «temas egipcios tan comunes en Fenicia»: esfinges con faldón y una de ellas con barba

<sup>19</sup> BOARDMAN: *op. cit.*, p. 141.

<sup>20</sup> G. RICHTER: *Catalogue of Greek Sculpture*, 1954 n.º 10.

<sup>21</sup> POULSEN: *Catalogue of Ancient Sculpture*, 1951, n.º 4.

<sup>22</sup> G. RICHTER: *The Archaic Grave-Stones of Attica*, London 1961, figs. 64-65.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 153.

<sup>24</sup> RICHTER: *Engraved Gems of the Greeks and the Etruscan*, London 1968, p. 173.

<sup>25</sup> BEAZLEY: *Etruscan Vase-Painting*, Oxford 1947, L. I, 2.

<sup>26</sup> PALLOTINO: *La peinture étrusque*, 1952, p. 62.

<sup>27</sup> *The Etruscan Lion*, Oxford 1960, p. 28.

(fig. 13); sin embargo el toro presenta en su cuello la conocida forma de V característica de Etruria. La mezcla de una forma de vaso griego, fechable en el primer cuarto del siglo VI, con una decoración claramente fenicia, bien es cierto que interpretada con gran libertad como muestra la falsa inscripción egipcia que rodea el vaso, evidencia que estamos ante una pieza local. Aunque como hemos comprobado, pronto empezaron a fabricarse localmente obras de estilo, la fuente de inspiración fueron los objetos importados, o como quiere Barnett, inmigrantes formados en un ambiente orientalizante, bien Siria, bien Fenicia o Chipre, tesis cada vez más comprobada incluso en otras culturas contemporáneas como la Peninsular<sup>28</sup>. Pero no se puede silenciar la deuda constante del arte etrusco con el fenicio hasta el final de su historia incluso, aunque muy pronto la influencia helénica es indiscutible.

Más esfinges orientalizantes tenemos en el gran pie de bronce de Praeneste de la tumba Barberini, tenido hasta ahora como pieza etrusca<sup>29</sup>, pero cuya atribución al N. de Siria, aunque no se puede precisar más, se va afianzando progresivamente. Las esfinges de pura tradición siria llevan barba y un complicadísimo tocado cuya base esencial es la mitra, según Brown de tipo neo-hitita, y que señala a su portador como divinidad<sup>30</sup>.

Otro, de entre los frecuentes ejemplos de esfinges orientalizantes en Etruria, es el del cáliz de marfil de la Tumba Barberini de Praeneste, hoy en Villa Giulia, soportado por cariátides, según un modelo que Grecia popularizaría más tarde. En este caso por su temprana fecha y por estar decorado por temas totalmente orientales debió de ser préstamo de la costa Siria o de Fenicia<sup>31</sup>. Muy interesante para nosotros es la forma de marcar las crines del lomo (fig. 14) y de la cola con trazo corto y paralelo tan semejante a nuestra fig. 2. También el pseudo-tendón y las garras parecidos a los de la fig. 1. Este tipo de

cola enmarca también el lomo de ciertos animales en los marfiles de Nimrud<sup>32</sup>.

6. Aunque he dejado de momento un tanto de lado el estudio de la esfinge en la propia Fenicia y en Siria, pues me parecen mundos excesivamente lejanos en el tiempo y en el espacio para buscar allí paralelos de la esfinge castulonense<sup>33</sup>, comprobamos sin embargo, que los más fieles paralelos para ella se hallan entre los monstruos alados creados por la imaginación oriental y descubiertos bien en su propia patria, bien repartidos entre las grandes culturas mediterráneas, durante el siglo VII. Lentamente, esa influencia oriental va entretejiéndose con lo indígena dando lugar a nuevos estilos regionales que crean su propia iconografía, como ocurre con las esfinges griegas del siglo VI.

En España veíamos también que las piezas escultóricas, halladas en su mayoría en un área de influencia griega, pertenecen a ese mundo cultural que ha perdido ya, en gran parte, su dependencia oriental.

Existe sin embargo una amplia zona de la Península donde las influencias orientales directas han creado un ambiente artístico que puede ser especialmente revelador para nuestro problema, la zona «tartesiana» y meridional en conjunto. Los trabajos sobre jarros de bronce de García y Bellido y de A. Blanco<sup>34</sup>, ponen de manifiesto que los objetos del territorio peninsular que se habían ido catalogando como orientales, no son en su totalidad importaciones sino en su mayoría obras indígenas, transformaciones más que copias de modelos orientales. Existen así estilos orientalizantes paralelos en Grecia, Etruria, Iberia y Cartago, aunque esta última debió de aceptar sus modelos esencialmente de Egipto<sup>35</sup> mientras que las anteriores los toman de Siria y sobre todo de Fenicia. Presenciamos, pues, cómo

<sup>28</sup> BARNETT: *JHS* LXVIII 6; A. BLANCO: «Orientalia», *AEAro*, XXXIII, p. 22.

<sup>29</sup> F. POULSEN: *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Leipzig, Berlin 1912, pp. 122 ss.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, pp. 9 ss. Lo mismo ocurre en Egipto con las esfinges con tiara que representan al faraón.

<sup>31</sup> BROWN: *op. cit.*, p. 33.

<sup>32</sup> R. D. BARNETT: *A Catalogue of Nimrud Ivories... in the British Museum*, London 1957, n.º s 158 s, L.LXVII, precedente del Palacio SE.

<sup>33</sup> Lo que de ellos nos hubiese llegado habría sido a

través, en último término, de estas otras culturas que estamos viendo. Las referencias a los marfiles de Nimrud o a la obra de Decamps, *Inventaire commenté des ivoires phéniciens...*, Paris 1954, tienen un carácter puramente ilustrativo, y se refieren a antecedentes remotos.

<sup>34</sup> *AEArq.* 1956, p. 85 ss. y una serie de trabajos posteriores el último de los cuales es *L'expansione Fenicia nel Mediterraneo*, Colloquio in Roma 1970, Roma 1971, 149. A. BLANCO: *AEArq.* 1956, pp. 3 s. y 1960, pp. 3 ss.

<sup>35</sup> VERCOUTTER: *Objets Egyptiens... de Carthage*, Paris 1945.

una corriente orientalizante fluye desde el siglo VIII al VI por las costas mediterráneas, en las que podemos hablar de una ¿primera? koiné artística. Comentemos brevemente algunos de los ejemplares de este arte aparecidos en la Península en los que figura el tema de la esfinge.

En los marfiles de Carmona<sup>36</sup> las representaciones de animales alados son abundantes, esencialmente grifos, pero también hay esfinges<sup>37</sup>. El tipo es el egipcio: masculinas todas, tocadas con *klaft*, pecho decorado en zig-zag; faltan sin embargo las coronas o tiaras y la barba. Sólo en una de ellas vemos el faldón de origen egipcio pero puesto de moda por Fenicia y con testimonios, como hemos visto, incluso en Etruria en los objetos de la tumba de Barberini. Los trazos que decoran el pecho y la cabeza de la esfinge del Acebuchal (fig. 15) son los mismos que sombrean el pecho de los grifos de El Bencarrón; muy diferente sin embargo la forma de trazar las alas, la esfinge del Acebuchal tiene, como las de Cástulo, un trazo —digamos eje del ala— que cae perpendicular al flanco del animal, y de él salen las plumas, interpretadas con largos trazos. No ocurre así con las alas de los grifos cuyas plumas están divididas por una línea paralela al eje con que quizá se quiere dar la impresión de dos capas de plumas<sup>38</sup>. Siguiendo el comentario sobre las alas diré que la placa con esfinge de Ibiza, posando su pata sobre una flor y la esfinge echada de Castulo del Museo de Linares (fig. 19) tienen también las alas divididas en zonas y en cambio en la figurilla femenina sobre esfinges de Galera las alas, como en la esfinge del Acebuchal, tienen el eje sólido del que salen, de un solo y largo trazo, las plumas<sup>39</sup>.

Merece la pena señalar que en los peines de la Cruz del Negro tenemos el esquema de nuestra es-

finge. En la escena de dos ciervos y dos grifos, el de la izquierda levanta su pata delantera mientras marcha y deja caer su cola entre las patas traseras, rasgo que aunque no es único sí es poco normal. No sé si es la función decorativa que desempeñan, en parte estos animales, la causa de que se prefiera en general la actitud del grifo y esfinge según la cual mientras marchan levantan la cola en arco. En este caso creo que fue habilidad del artista el romper la simétrica composición que implica siempre la palmeta o el árbol como eje: los ciervos son totalmente simétricos, pero de los grifos mientras uno levanta mucho la pata, deja caer para hacer «pendant» su cola, invirtiendo el esquema el otro grifo (fig. 16).

Muy poco conocido es el escarabeo (fig. 17) de Ibiza<sup>40</sup>, de diáspiro, piedra muy corriente en Cerdeña e Ibiza y que fue muy utilizada por los cartagineses a juzgar por la abundancia de escarabeos tallados en ella y aparecidos en las necrópolis púnicas. Vives clasifica la pieza como cartaginesa y de influencia asiria. La esfinge se presenta con *klaft* decorado con rayas. Las patas tienen esos pseudotendones que hemos comentado en otros casos y que vemos en la primera serie de Cástulo. El tema es un ejemplo más de monstruo marchando sobre un ser humano, tema muy frecuente en el siglo VII en el oriente mediterráneo<sup>41</sup>.

También de Ibiza es la conocida terracota (fig. 18) con esfinge que flanquea un árbol ¿de la vida?; tocada con la doble corona egipcia y decorando su pecho con collares, levanta su pata para posarla sobre la planta, esquema éste muy normal al que se le encuentran numerosos paralelos en todo el oriente<sup>42</sup>, por ejemplo en el palacio SE de Nimrud en un paxis de estilo sirio. Pero la esfinge parece ser más de tradición fenicia que siria por la clara doble

<sup>36</sup> A. BLANCO: *Orientalia II*, «*AEArq.*» 1960, véase referencias a publicaciones anteriores.

<sup>37</sup> BONSOR: *Early Engraved Ivories in the Collection of the Hispanic Society of America*, L. VI, XVII, XXIV, XLI.

<sup>38</sup> Esta interpretación se encuentra en frecuentísimos casos: por ejemplo el trono flanqueado por esfinges de Megido —n.º 1106 de Bossert, *AltSyrien*; Decamps, L. XXXV, n.º 342a— cuya esfinge presenta no sólo las alas semejantes a las de los grifos de Carmona —en dos bandas—, sino esos trazos perpendiculares en el torso que simulan las costillas de la esfinge y que también encontramos en el toro de la placa de Bencarrón, en los grifos de los peines de La Cruz del Negro y por citar algún ejemplo en piedra, en el toro de Porcuna.

<sup>39</sup> El estudio sistemático de esquemas anatómicos a los que los artistas orientales eran fieles nos podría dar

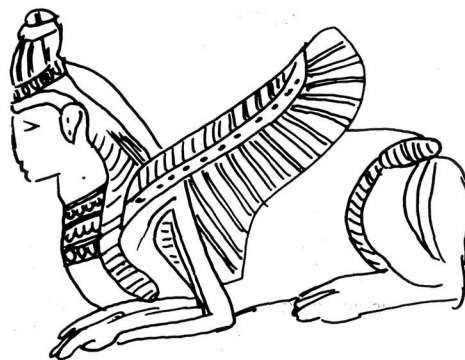
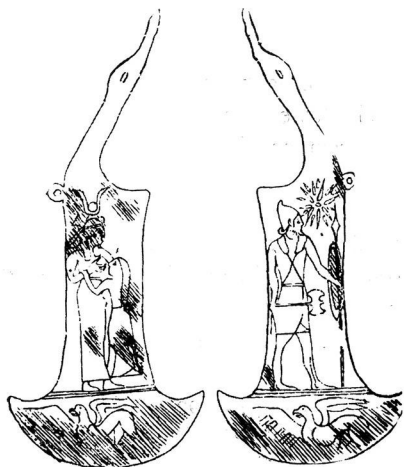
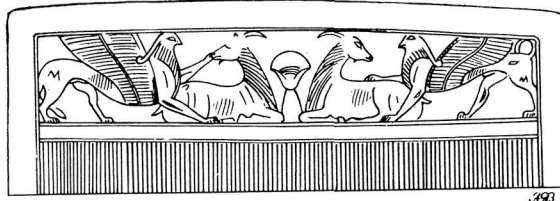
datos muy curiosos, así como el trasportar escenas de grupo a líneas esquemáticas de composición. El componer una escena es para un artista poco avezado más difícil que innovar detalles en personajes sueltos, y quizá su estudio nos llevaría más lejos que la pura iconografía. Yo tengo que reconocer que he dejado de lado ambos campos porque me llevarían más lejos de lo que es mi meta.

<sup>40</sup> VIVES: *Arqueología de Ibiza*, 1917, p. 71, LXXV, 11.

<sup>41</sup> Sobre todo en Grecia donde la esfinge además del papel que juega en el mundo de ultratumba como guardiana y protectora, está incluida en el tipo genérico de monstruo hostile —RICHTER, *Antiken Gemmen in Deutschland*, n.º 226.

<sup>42</sup> VIVES: *op. cit.*, L. LII; GARCÍA Y BELLIDO: *AEArq.* 1956, *op. cit.*, pp. 98 ss.





- FIG. 15. Peine del Acebuchal, Carmona, *Hispanic Society of America*, Nueva York.  
 FIG. 16. Peine de La Cruz del Negro, Carmona, *Hispanic Society America*, Nueva York.  
 FIG. 17. Escarabeo del Museo de Ibiza. Vives, *Arq. Ibiza*, L. LXXV, 11.  
 FIG. 18. Placa de Ibiza. Museo Arq. Nacional.  
 FIG. 19. Esfinge de Cástulo, Museo de Linares.  
 FIG. 20. Esfinge del trono de la estatuilla de Galera, MAN.  
 FIG. 21. Navaja de afeitár púnica de Rabs, Museo de Cartago.

tiara egipcia, emblema que como ya vimos se pierde en las áreas no ligadas estrechamente al mundo egipcio, donde se prefiere la representación de *Klaft* o tiara con cuernos.

Más interés para nosotros, por haber sido hallados precisamente en el área castulonense, tienen dos esfinges de las que se ha ocupado recientemente J. M. Blázquez<sup>43</sup>. En primer lugar hay que citar la sortija de bronce de Villares de Andújar, actualmente en el Museo de Linares, que publicó Contreras en 1960<sup>44</sup>. Mucho más significativa por su carácter decididamente oriental es la estatuilla de bronce hueco hallada en una tumba de Cástulo, junto con otras importantes piezas orientalizantes en especial un *thymiaterion* con adornos de animales que el excavador fecha, por razones de estilo, en el siglo VII. La esfinge (fig. 19) aparece echada al modo egipcio y está tocada con la doble corona. Como ha señalado Blázquez recuerda mucho al famoso relieve de Arad del Louvre, y al trono de Galera; pero se distingue de ellos por su carácter mucho menos decorativo y porque el arranque del ala está perfectamente diferenciado del de la pata, ya que no monta sobre el hombro. Blázquez considera todo el conjunto de bronces de la tumba como obra local de inspiración fenicia o siria. Tal vez sea prematuro dar excesiva importancia a precisiones de fecha y de origen, pero nos interesaría mucho saber a qué clase de objeto estaba unida y qué función tenía esta esfinge.

7. La transición al mundo fenopúnico nos la proporcionan todavía dentro del ámbito peninsular las esfinges con tiara que flanquean el trono de una divinidad femenina de Galera (fig. 20). En efecto el tema no está inédito en el área de influencia fenicio-púnica, por ejemplo la terracota de Haghia Eirene en Chipre, la estatuilla de Solunto, etc. En Cartago lo encontramos pero con divinidades masculinas. Generalmente nuestra figurilla de Galera, se tiene como importación, como también en general<sup>45</sup> se piensa que es anterior al contexto arqueológico en que apareció, siendo éste probablemente del si-

glo IV<sup>46</sup>. La datación es un problema todavía abierto, la hipótesis de Blinkenber aceptada por Riis: obra hecha entrado el siglo VII por un chipriota que tendría en su imaginación figuras semejantes fenicias y serias de marfil, pero que vivía ahora en un país productor de alabastro, como pudiese ser la zona del Delta, es desde luego indemostrable. El hecho es que encontramos, en un contexto del siglo IV peninsular, una figurilla que representa una divinidad, al parecer Astarté y cuya iconografía es una mezcla de elementos fenicios, sirios y egipcios cuando en el resto del Mediterráneo hacía mucho ya que el estilo orientalizante había desaparecido, excepto en Cartago. Por otro lado en las excavaciones llevadas a cabo por Pellicer y Schüle en Galera<sup>47</sup> en el estrato VI hay gran abundancia de cerámica gris a torno de la llamada focense, desde luego —según sus excavadores— importada, en los estratos siguientes V-IV comienza la imitación local de dicha cerámica para dar lugar en el III a una gran abundancia de cerámica gris hecha *in situ*, datos todos ellos que darían la razón a Cabré que opinaba que eran cartagineses quienes sirvieron de intermediarios en esta zona<sup>48</sup>. Riis cree que la figurilla de Galera fue traída por fenicios y no por griegos<sup>49</sup>, pero presupone que fue traída en el siglo VII-VI y que durante dos siglos rodó como objeto cultural por la Península; cuando es también muy probable que el desgaste por uso fuese anterior a su entrada en España —piénsese que es una estatuilla de 20 cm. y por lo tanto muy transportable—, si la abundancia de material fenicio-púnico es notable en el siglo IV, es posible que debamos de contar con un área de cultura púnica en la zona de Galera a la que llegarían comerciantes e incluso inmigrantes, uno de los cuales pudo traer consigo la estatuilla en pleno siglo IV.

Paralelos para este grupo los podemos encontrar en los dos escarabeos que recoge A. Fuztwängler<sup>50</sup>. El primero, trabajo fenicio del siglo VII-VI a. d. C. procedente de Tarros representa a un dios barbado que se sienta en un tronco flanqueado por esfinges,

<sup>43</sup> J. M.<sup>a</sup> BLÁZQUEZ: *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente*, Salamanca 1975, 2.<sup>a</sup> ed. 262-68.

<sup>44</sup> *Oretania* 2.

<sup>45</sup> A. GARCÍA Y BELLIDO: *Fenicios y Cartagineses en Occidente*, p. 231; *Ars Hisp.* 147; *H.<sup>o</sup> de Esp.* I, 2, p. 466; J. P. RIIS: *La estatuilla de Galera*, «Cuadernos de H.<sup>a</sup> Primitiva», 1950, n.<sup>o</sup> 2, 113 ss.; J. M.<sup>a</sup> BLÁZQUEZ: *op. cit.*, p. 187.

<sup>46</sup> J. CABRÉ: *Mem. J. Exc.* 1920 n.<sup>o</sup> 25, 26 ss.

<sup>47</sup> *El Cerro del Real*, «Exc. Arq. Esp.», n.<sup>o</sup> 52, 1966, p. 29 ss.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, p. 81.

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p. 118.

<sup>50</sup> *Die Antiken Gemmen*, Amsterdam 1964, vol. 1, L. VII, 12; XV, 2.

delante un *thymiaterion* y encima sol alado. El segundo, muy similar, aparecido también en Cerdeña, quizás incluso también de Tarros. Las esfinges aquí no son barbadas. En ambos escarabeos las esfinges —Futwängler no lo menciona— parecen llevar faldón. El tipo de divinidad entronizada es muy común<sup>51</sup> en Fenicia, tanto el *uraeus* como el mandil de las esfinges son claras características egipcias, pero que unidas a tipos de vestido claramente persas y el no poder fecharse ningún sello de este tipo con anterioridad al período persa, hace suponer a W. Culican<sup>52</sup> que un nuevo influjo de tipo religioso e iconográfico existe en Fenicia bajo el dominio persa, reafirmación de la influencia egipcia que en los marfiles del siglo VIII era mucho más débil. ¿Llevan estos nuevos contactos a un mayor sincretismo de elementos religiosos fenicios y egipcios?

Esta renovación de influjos egipcios en Fenicia hallaría también su eco en Cartago. Sería así como en ésta encontramos divinidades entronizadas semejantes a estos sellos fenicios aparecidos en Tarros; en el Museo Alaoui<sup>53</sup> una divinidad masculina con tiara se sienta en trono flanqueado por dos esfinges, que también llevan tiara como la castulonense.

Con la misma iconografía tropezamos en la placa existente también en el Museo Alaoui<sup>54</sup> en el que un disco solar alado preside la escena y el dios entronizado también lleva tiara. Picard lo fecha como del siglo V a. d. C. y lo interpreta como un Baal-Hammon. La placa procede de Tophet de Baal y Tanit. La perduración de esta iconografía en Cartago es larga, pues también en el Museo Alaoui y fechado como del siglo I a. d. C. tenemos otra figurilla semejante a las anteriores<sup>55</sup>.

La presencia de figurillas de un gran sincretismo iconográfico egipcio, sirio, y fenicio en Cartago, obliga a repetirse la pregunta que tantos estudiosos se han hecho ¿Por dónde y a través de quién llegan estos cultos a Cartago? Que mercaderes cartagineses frecuentaban Tiro todavía en el siglo II d. C. nos lo dice Tito Livio XXXIV, 61, 13, que colonias semíticas como la de Menfis tenían una gran mezcla de población ya desde primeros del siglo VI<sup>56</sup>, y tan-

tos otros datos que obligan a relacionar Fenicia, el Delta, Grecia e incluso Etruria como posibles intermediarios entre Egipto y Cartago es un hecho; pero lo más posible es que fuesen los mismos cartagineses quienes en centros tan sincréticos como Menfis e incluso Naucratis tomasen objetos que luego vamos a encontrar en sus necrópolis, o que les servirán de modelo de inspiración en su patria. De todas formas nosotros dejamos —por incompetencia— este problema y nos limitamos a constatar la presencia de esfinges egipcias en Cartago.

La recopilación de material que hace Vercoutter de objetos con influencia egipcia en Cartago nos facilita mucho la tarea. Escarabeos egipcios con esfinges<sup>57</sup> son frecuentísimos. El animal, siempre macho puesto que representa al faraón, en origen no era alado, pero a partir de la XXV Dinastía<sup>58</sup> por influencia semita sin duda, la representación de la esfinge suele ser alada. Cuando tiene cabeza humana siempre lleva doble corona o *pschent* real, a veces lleva sólo la del Bajo Egipto. De los 14 escarabeos con esfinge de Cartago que recoge Vercoutter, siete están marchando, seis tienen el disco solar encima y cinco están coronados con la doble corona. El n.º 122 en el Museo Lavignerie procedente de Douïmes, de hacia siglo VII-VI según Vercoutter, tiene una iconografía semejante a la de Cástulo: esfinge que marcha a la derecha, coronada con tiara y astro encima.

Pero las esfinges echadas o sentadas con alas no son desconocidas en Cartago<sup>59</sup>, la influencia helénica y sobre todo helenística a la que tan sensibles son los púnicos del siglo III, hacen que la representación de esfinges sentadas aunque manteniendo el resto de las características de origen oriental, sean frecuentes, una muestra más del sincretismo artístico que es ya un tópico al hablar del arte púnico. Entre los escarabeos considerados como propiamente púnicos y procedentes de Douïmes tenemos seis en que la esfinge alada marcha a la derecha.

La dificultad que para nosotros presenta el rastrear la evolución de los temas atestiguados en los escarabeos o escaraboides púnicos estriba, en que a

<sup>51</sup> Una lista de tronos con esfinges ha sido compilada por H. SEYRIG: *Siria* XXXVI, 1959, p. 51.

<sup>52</sup> *The Iconography of some Phoenician Seals and Seals Impressions*, «Australian Journal of Biblical Archaeology», 1970, pp. 58 ss.

<sup>53</sup> C. G. PICARD: *Catalogue du Musée Alaoui*, Nouvelle série. Túnez s.a., L. LXXXV, 2. Hoy M. de Bardo.

<sup>54</sup> Nota superior, Cb 1075.

<sup>55</sup> MOHAMED YACOB: *Le Musée du Bardo*, Túnez 1969, fig. 27, p. 25. Antiguo M. Alaoui.

<sup>56</sup> VERCOUTTER: *op. cit.*, p. 353.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 124.

<sup>58</sup> VERCOUTTER: *op. cit.*, p. 60.

<sup>59</sup> VERCOUTTER: *op. cit.*, núms. 133-135.

partir del siglo IV la escasez de éstos en las necrópolis es patente<sup>60</sup>.

Pocos son los objetos de tipo mágico o profético que los cartagineses nos han dejado en las necrópolis del siglo III-II —hoy por hoy lo mejor conocido del mundo púnico—. Por eso nos remitimos a las «navajas de afeitar» como continuadoras de ideas religiosas indígenas. Se trata de objetos típicamente púnicos a pesar de su semejanza con los egipcios<sup>61</sup> e incluso con los nórdicos<sup>62</sup> y que todos los investigadores coinciden en considerar originales<sup>63</sup>, aparecidos no sólo en Cartago sino en todos los territorios cartagineses como Utica<sup>64</sup> en cabo Bon, Ibiza y Cerdeña<sup>65</sup>.

En cuanto a su carácter religioso o mágico no se ha puesto en duda por varias razones: aparecen en las tumbas tanto de mujeres como de hombres, junto a la cabeza del muerto, falta de mango que hiciese posible su utilización real, el cuidado y tipo de decoración, etc.<sup>66</sup>. Sí se ha discutido si son hachuelas o navajas de afeitar<sup>67</sup>.

Su mayor originalidad consiste en la forma, que se aparta de cualquiera de sus posibles antecesores, siendo más bien una mezcla de todos ellos<sup>68</sup>. Comentario semejante podríamos aplicar a su decoración y esto es lo que a nosotros más interesa; el grabado a trazo puntillado era en el siglo V técnica frecuente en las culturas mediterráneas y dado el contacto directo que mantenían en esas fechas Cartago y Etruria podríamos, al fecharse las primeras «navajas» en los albores del siglo V, pensar que es en los talleres de orfebrería etrusca donde aprenden la técnica del grabado<sup>69</sup> los cartagineses.

Los primeros ejemplares los recoge Gauckler<sup>70</sup> en Dermech, fechándolos en el siglo VII, antes no aparecen en las tumbas, pero a partir de esa fecha

se hacen corrientes. Vives fecha los primeros de Ibiza en el siglo IV, pero en ambos lugares los más antiguos están sin grabar y en algunos casos son bífidos. A partir del siglo IV es muy normal encontrarlos en tumbas y a menudo grabados a trazo. Siguen apareciendo hasta en las tumbas del siglo II<sup>71</sup>, aun cuando estas tumbas son de una gran pobreza.

En los grabados de estas hojas se han visto muy diferentes influencias, las mismas en realidad que en el resto del arte púnico: micénico, oriental tradicional, egipcio, fenicio-egiptizante y helenístico<sup>72</sup>. Esta última es la que más nos interesa. Todo el arte cartaginés sufre una larga y fuerte influencia helénica tras el contacto directo con la cultura griega en Sicilia. En el siglo III llega la civilización púnica a tener muchos elementos comunes con culturas que formaban esa koiné helenística; es así como las monedas sículo-púnicas son, no sólo, de tipología, sino de factura griega en muchos casos, las estelas de Cartago, los bustos de ¿Anibal?, las monedas hispano-cartaginesas, etc. Nos interesa insistir en esta fuerte mezcla de motivos iconográficos orientales-egipcios por un lado y hechura helenística por otro, porque es éste el diagnóstico que merece nuestra esfinge.

La asimilación de dioses púnicos a los que se les viste a la griega, y viceversa, la utilización casi sistemática de mitras o tiaras y multitud de datos que G. Picard comenta minuciosamente —p. 84 ss—, como la constancia del disco solar en el interior del creciente, palmeras, desfiles de orantes con las manos levantadas, «en el Cartago helenístico los fieles y los dioses a la hora de las ceremonias religiosas llevan siempre los trajes de sus antepasados, los mismos que vemos en los marfiles del siglo IX»<sup>73</sup>.

<sup>60</sup> En los gráficos que Vercoutter presenta, el siglo VII-VI es el momento de apogeo para los escarabeos de pasta, como ocurre en sus colonias, Tarros por ejemplo. En el siglo IV los más abundantes son de coralina o jaspe, descendiendo todos hasta su casi desaparición en las necrópolis posteriores a estas fechas, como en Odeón OE, —véase p. 63—. No sabemos a qué se debe esta ausencia, aunque corresponde a un período de gran influencia griega debida en gran parte a los contactos en Sicilia, e incluso al empleo de artistas griegos para las obras de arte.

<sup>61</sup> FLINDERS PETRIE: *Tools and Weapons*, London 1916, p. 50.

<sup>62</sup> A. BERTHOLON: *Revue Tunisienne*, 1909, p. 320.

<sup>63</sup> A. VIVES: *Arq. Cartaginesa*, 1917, p. XXII; C. G. PICARD: *Sacra Punica*, «Karthago XIII», 1965-6, p. 78 ss.

<sup>64</sup> P. CINTAS: *Deux Campagnes de fouilles à Utique*,

«Karthago II», 1951, p. 49 ss.

<sup>65</sup> A. VIVES: *op. cit.*, L. XIII, 1-4-6; A. GARCÍA Y BELLIDO: *Ars Hispaniae* I, p. 161; G. PESCE: *Sardegna punica*, p. 96, Cagliari s.a.

<sup>66</sup> VERCOUTTER: *op. cit.*, p. 302 ss.

<sup>67</sup> Vercoutter apoya esta última interpretación, idea recogida por la mayoría de los investigadores como Picard, etc.; A. García y Bellido las considera hachuelas votivas, *Ars Hisp.* I, p. 157.

<sup>68</sup> C. G. PICARD: *op. cit.*, p. 80.

<sup>69</sup> Nota anterior.

<sup>70</sup> P. GAUCKLER: *Nécropoles Puniques de Carthage*, Paris 1915, p. 234 ss.

<sup>71</sup> VERCOUTTER: *op. cit.*, p. 306.

<sup>72</sup> C. G. PICARD: *op. cit.*, p. 80 ss.

<sup>73</sup> Nota anterior, p. 82.

La «navaja» n.º 35 del catálogo de G. Picard, fig. 22 representa en una de sus caras a Isis amantando a Horus, debajo un grifo con las alas desplegadas y marchando —de porte muy semejante a la esfinge de estas primeras series castulonenses—; en la otra cara un dios tocado con tiara cónica, vestido con falda corta y tirantes cruzados, sostiene una doble hacha, y un escudo y lanza en la izquierda, delante un astro. Esta navaja apareció en una zona donde se han encontrado numerosos objetos de la época bárcida<sup>74</sup>. Se fecharía así la navaja hacia fines del siglo III<sup>75</sup>, en un momento en que las formas helenísticas, como hemos visto, eran frecuentes en las obras púnicas. Pues bien, en las mismas fechas nos encontramos temas tan tradicionalmente egipcios como este Horus, y Hator en nuestra navaja de Rabs, queremos así abordar el planteamiento al que nos ha llevado esta larga digresión.

8. Nuestra esfinge de tradición egipcia, por ser masculina de cuerpo, por estar tocada con tiara, *Klaft* o *uraeus*, por sus collares y por marchar sola y levantando la pata, características todas ellas que encontrábamos en todas las esfinges orientalizantes del siglo VIII-VI en Fenicia, Siria, Grecia, Etruria y España, pero que a partir de estas fechas y debido a un entretreído de diferentes influencias se bifurcará —permítaseme la simplificación— en dos tipos: el de tradición clásica con pechos y sentada sobre sus cuartos traseros, y la egipcia que perdida ya su barba y su mandil, mantiene en casos su tiara, frecuentemente esquematizada, y su carácter masculino de cuerpo. Esta iconografía sería de esperar hubiera pasado de moda en un enclave comercial como era Cástulo, en cuya zona con anterioridad habían ya aparecido todas las esfinges de carácter griego que antes comentábamos y que han hecho decir a Lantier<sup>76</sup> que la divinidad a la que adoraban en el santuario de Santiesteban era la esfinge, poseedora de una virtud profiláctica como para los egipcios. Difícil, por el momento, es dar crédito a esta hipótesis, por falta de pruebas, pero sí hay que tener

en cuenta: el carácter de emblema que tienen en origen los temas monetales hace pensar que la esfinge tenía en aquella zona y para aquel pueblo un significado de tipo cultural, que de momento no podemos precisar.

Si la ceca de Cástulo se hubiese abierto bajo los auspicios romanos, teniendo en cuenta además la gran tradición clásica ya de la zona —corroborada por las actuales excavaciones que están sacando a la luz gran cantidad de cerámicas áticas de figuras rojas<sup>77</sup>— la esfinge habría sido la habitual en el mundo clásico del cambio de siglo III-II a. d. C., es decir: claramente femenina y sin tocados tan anacrónicos como la tiara, el *klaft* o el *uraeus* y levemente sentada sobre sus cuartos traseros.

Pero a mi juicio, la ceca se abre bajo auspicios cartagineses<sup>78</sup> y por tanto la tipología es, por un lado púnica con atributos de larga tradición oriental como hemos visto, pero que en la cuenca N. del Mediterráneo habían caído en desuso a partir del siglo VI, y por otro de hechura decididamente helenística, como era lo habitual para todas las piezas púnicas surgidas en ultramar en época bárcida. Muy similares a la esfinge son los leones corriendo en los reversos de los bronceos de Hieron II<sup>79</sup> y en Capua<sup>80</sup> otro león con el mismo porte que nuestra esfinge, moneda considerada a partir de Robinson como acuñada durante la ocupación anibálica, a pesar de tener la leyenda en caracteres oscos, ambas estarían en circulación a la vez que las primeras series de Cástulo.

Debemos comentar el hecho de que sea en estas primeras series escasísimas en n.º de ejemplares en comparación con las restantes series castulonenses, donde más variedad de tocados encontramos: primero la mitra puntiaguda que por retoque de cuño se convierte en *klaft*. Efectivamente el cuño del reverso es el mismo pero probablemente hubo que limpiar esas zonas de ángulos y finos surcos que forman la cabeza y las alas, zonas tan fáciles de rellenarse con el metal blando de los consecutivos flanes monetales que van pasando por las matrices. Pero

<sup>74</sup> DELATTRE: *Rabs*, troisième année, pp. 13-4; VERCOUTTER: *op. cit.*, p. 309.

<sup>75</sup> C. G. PICARD: *op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>76</sup> *Santuario Ibérico de Castellar de Santiesteban*, Madrid 1917, p. 36 ss.

<sup>77</sup> J. M.<sup>a</sup> BLÁZQUEZ: *Cástulo I*, *Acta Arqueologica Hispanica* 8, 1971.

<sup>78</sup> Insisto en que la teoría está documentada sobre todo por el estudio histórico y numismático de estas primeras series, véase M.<sup>a</sup> PAZ GARCÍA-BELLIDO: *op. cit.*

<sup>79</sup> S. CONSOLO LANGHER: *Contributo alla Storia della Antica Moneta Bronzea in Sicilia*, n.º 598, Milán 1964.

<sup>80</sup> SNG, *Collection of American Numismatic Society*, Part I, Etruria, Calabria, New York 1969, núms. 208-209.

aquí el grabador tenía iniciativa y conocimiento suficiente para saber que una esfinge puede ir tocada con mitra pero también con *klaft*; variedad de interpretaciones que se completa con la esfinge tocada con *uraeus* (fig. 4). Sin embargo el largo resto de las acuñaciones de Cástulo copian y repiten hasta la saciedad el esquema de una mitra con pequeñas alas y un vástago perpendicular al gorro (fig. 10), que

veíamos ya en culturas orientales y orientalistas como esquematización de la doble mitra. El grabador copiaba y retocaba algo con lo que no estaba familiarizado y por tanto no innovaba, de ahí su apego al mismo esquema.

Volviendo al tocado de *uraeus* de nuestras esfinges (fig. 4) formado en realidad por unos cuernos altos y curvados, forma muy frecuente entre las



FIG. 22. A. Dessenne, *Le Sphinx...*, *op. cit.*, n.º 70.

FIG. 23. F. Poulsen, *Der Orient und die Frühgriechische Kunst*, Berlin 1912, Lám. 2.

FIG. 24. A. Dessenne, *Le Sphinx...*, *op. cit.*, n.º 136.

FIG. 25. *Bronce de Cástulo 1.ª serie, Casa de la Moneda, Madrid.*

FIG. 26. *Bronce de Cástulo 2.ª serie, Cabinet Medailles, Paris.*

representaciones de Oriente y Egipto antiguo. Esta forma es la esquematización del *uraeus* egipcio que pasa con la esfinge a Oriente. En Egipto representa el poder real y va asociado normalmente a la esfinge<sup>81</sup> y al faraón, pero sólo a veces es representado como una verdadera serpiente (fig. 22), en muchos casos se contaminan el *uraeus* y las comunes representaciones de tiara con cuernos (fig. 23) sobre todo en la glíptica mesopotámica<sup>82</sup>, y en general aquél queda reducido a una simple esquematización (fig. 24) que cada vez va más lejos, llegando en su forma extrema a convertirse en el tocado más normal en Oriente y en Egipto tardío, pero que también encontramos en Grecia arcaica —me refiero al tipo de sombrerito con ala—, restos de los cuernos o de la serpiente, que acompañará a nuestra esfinge durante el resto de la acuñación castulonense.

Vemos así cómo entre las monedas más antiguas de la ceca de Cástulo encontramos tres tipos de tocados provistos de sentido dentro del mundo egipcio y oriental, la tiara en su forma más común, la puntiaguda, el *uraeus* algo esquematizado y el *klaft*, explicables en la Península en esas fechas sólo por ser iconografía cartaginesa.

Volviendo ahora, sólo por un momento, y a guisa de indicio complementario, sobre la otra cara

de la moneda —dicho en sentido estricto—: efigies masculinas con diadema y de una cuidadísima factura. El peinado en la 1.<sup>a</sup> serie aparentemente revuelto tiene paralelos claros en toda la numismática helenística, el modelo más cercano el ¿Apolo de Cartagonova? <sup>83</sup>. La segunda serie con tirabuzones y diadema ancha se parece a los bronce de Hieron. Creo de todas formas que las figuras 25 y 26 son suficientemente explícitas para no obligarnos aquí a hacer un comentario más amplio que nos apartase de nuestro tema.

Para concluir recordaré que el tipo de los bronce pequeños, divisores de los de la esfinge, es un toro parado con cabeza vuelta, sin ser un motivo exclusivamente púnico ya que lo hallamos en todo el Mediterráneo, está bien atestiguado en acuñaciones cartaginesas de Cerdeña, Ibiza, Gades, etc., hasta el punto de que Gustave Flaubert en su novela *Salammbô*, en la que demuestra una extensa y bien basada erudición, supo asociar la imagen del toro a la moneda cartaginesa colonial: «Les grandes pièces de Carthage, représentant Tanit avec un cheval sous un palmier, se mêlaient à celles des colonies, marquées d'un taureau, d'une étoile, d'un globe ou d'un croissant» <sup>84</sup>.

<sup>81</sup> VERCOUTTER: *op. cit.*, p. 60; A. DESSENNE: *Le Sphinx I*, Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, Paris 1957, pp. 30, 41.

<sup>82</sup> A. DESSENNE: *op. cit.*, p. 30.

<sup>83</sup> L. VILLARONGA: *Monedas Hispano-Cartaginesas*, Barcelona 1973, n.º 59.

<sup>84</sup> GUSTAVE FLAUBERT: *Salammbô*, Paris 1862; ed. Garnier-Flammarion, p. 147, Paris 1964.