

[Publicado previamente en: *Revue d'Études Ligures*, 23, fasc. 3-4, 1957, 294-298. Editado aquí en formato digital por cortesía del autor, con la paginación original].

Una réplica desconocida al Cernunnos de Val Camonica: el Cernunnos de Numancia

José María Blázquez

En un vaso numantino hay una pintura que representa una figura de pie con los brazos levantados en alto que juzgamos del máximo interés y sobre la cual no se ha llamado la atención. La cabeza de la figura es una bola con dos redondeles, en negro, por ojos, sin señalarse la boca y la nariz. Una línea negra, bien señalada, recorre el perfil de la figura; en el lugar de las orejas, dos pequeñas desviaciones de ellas hacen las veces de oídos. Dos cuernos de ciervo, con las cuernas bien diferenciadas, coronan la cabeza. Precisamente sobre una pintura de vaso, también numantina, un guerrero presenta exactamente la misma forma de cabeza, con la sola diferencia que los cuernos de cervato arrancan de la boca formando los labios. Una tercera cabeza en Numancia, semejante a la anterior, esta pintada debajo de una de caballo (1). La figura que nos ocupa tiene un cuello largo cilíndrico. La forma del cuerpo es rectangular. Los brazos, levantados en alto, están colocados demasiado bajos con relación al cuerpo, los levanta en la misma actitud que aparece en el caldero de Gundestrup y en el Cernunnos de Val Camonica. La figura numantina tiene los cinco dedos de ambas manos separados, señalados en la pintura por cinco trazos en negro. Los dedos, a] parecer, están arqueados. La figura está pintada toda ella en blanco, contorneada por una línea negra; líneas asimismo negras recorren el cuerpo y otra, horizontal, separa los cuernos de la cabeza. El fondo de la composición es rojo, en la actualidad, según me comunica amablemente Teógenes Ortego, se ha esfumado la viveza del color que el fragmento tenía en el momento del hallazgo. Aunque la extremidad inferior de la figura se ha perdido, al romperse el fragmento por este lado, se puede asegurar que la figura representada se encontraba de pie, dada la longitud del cuerpo. La fecha en que se puede datar esta pintura debe ser la segunda mitad del s. II a. C., con anterioridad al año 133 a. C. fecha de la destrucción de la ciudad por las tropas de Escipión.

No hay duda posible de que la pintura de Numancia representa a Cernunnos. Los primeros autores que reprodujeron esta pintura, com-

(1) R. MELIDA - B. TARACENA, *Excavaciones en Numancia*. Madrid, 1912, Lam. L, 35.

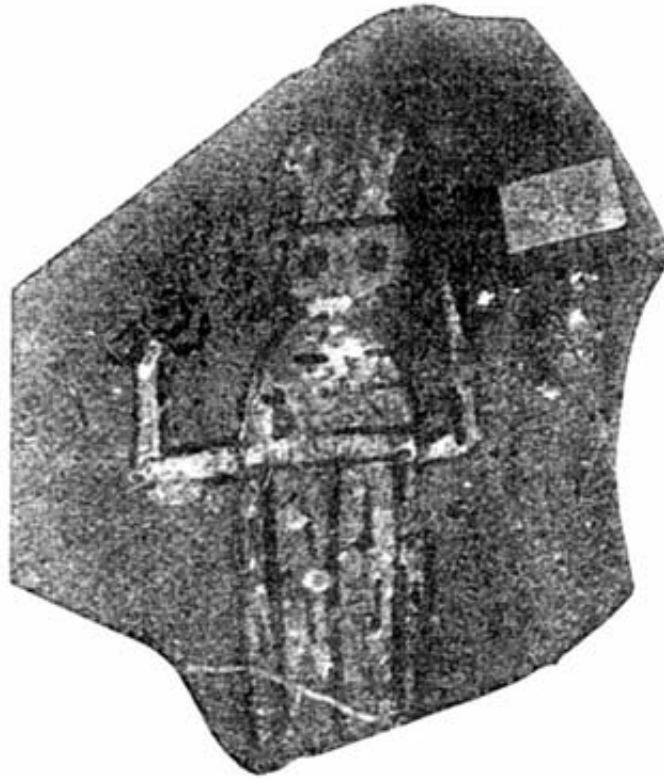


Fig. 1. *Cernunnos* procedente de Numancia (Museo Numantino, Soria)

prendieron ya que era una figura de una divinidad (1); Schulten y Bosch- Gimpera, escribieron hace años que se trataba de una representación del dios celta (2). La importancia de esta figura radica en que el parentesco es grande con el Cernunnos de Val Camonica, en los Alpes Lombardos, que está reconocido unánimemente como la representación más antigua que se conoce de esta divinidad. Casi con las mismas frases con que P. Jacobsthal (3) describe el dios celta pintado sobre las rocas de Val Camonica, se podría describir el Cernunnos numantino: « *The celtic stag-god Cernunnus, differs from all other representations of the god in that he is not squatting in a Buddhay-like attitude but standing upright and clad in a longgarment. His arms are raised, his right hand seems to hold a small indistinct object, a torque hangs round the right elbow, and possibly another round the left but this part is badly damaged and*

(1) M. MELIDA - B. TARACENA, *op. cit.*, Lám. LI, A. 33.

(2) A. SCHULTEN, *Hispania*, p. 66; P. BOSCH-GIMPERA. *El poblamiento antiguo y la formación de los pueblos de España*, México, 1944, p. 161; A. SCHULTEN en *Numantia*. II, Munich, 1931, Lám. XXVIII, pp. 5, 265, reproduce la pintura, la describe, pero no la identifica con una imagen del dios celta.

(3) P. JACOBSTHAL, *Early Celtic Art*, Oxford 1942, Lám. CCXVII, a.

it must remain uncertain whether what is to be seen under the left arm is, as Altheim suggested a snake, or busgled bird. Beside Cernunnus stands an "orans" phallic. This is a regional or tribal feature because on the whole the celts are "decent". The orans and other figures carved on the rock have excellent analogies among bronze figurines found between the rivers Inn and Lech, products of Taetian local workshops, and distant reflections of east models...

The most famous example of celtic butts with upraised arms are the gods on the silver cauldron from Gundestrup; full figure "orants" occur among the rock-carving in the Val Camonica »...

Últimamente Bover (1) ha valorado, como ya habían hecho otros autores (2), la importancia capital de la representación del dios celta en Val Camonica para el estudio del origen y transformación de Cernunnos. La pintura de los Alpes Lombardos es el obligado punto de partida para el estudio de esta divinidad, que, según Pray Bober, a pesar de los múltiples testimonios que se conservan de ella, continua siendo *one of the most enigmatic figures of Celtic religion* (3). El parentesco entre las representaciones de Numancia y de Val Camonica es grande. En ambas cuernos de ciervo coronan las cabezas. Estas son redondas, con el cuello bien largo en las dos pinturas. Los brazos se levantan en idéntica postura. En la pintura celtibérica una línea en blanco, que une los brazos, produce la impresión de que la figura está concebida y realizada por el artista en hombros y brazos con la misma disposición que se encuentra en Val Camonica, es decir, brazos y hombros en la misma línea; en ambas representaciones el cuerpo va cubierto y es alargado y uniforme en su longitud. Unas líneas verticales, que recorren el vestido, dan la sensación que son pliegues; estos aparecen en el vestido que lleva Cernunnos en «postura búdica» del caldero de Gundestrup. La diferencia entre ambas representaciones de la divinidad celta radica en que el dios en la pintura numantina no lleva torques y no le acompaña la serpiente cornuda. La figura numantina hace que Pray Bober ya no pueda escribir frase como *Among the representations of Cernunnos which belong in the realm of unadulterated Celtic art, and are therefore our most significant evidence for his original meaning, the rock carving of Val Camonica is unique. It is the only known image of the divinity which can be dated in the first La Tène period and is also unparalleled in portraying him as a tall draped figure standing in an orans pose* (4). En esta actitud los monumentos de esta divinidad, en el periodo romano, son escasos.

La figura numantina es unos dos siglos posterior a la de Val Camonica. pero es probablemente anterior a las representaciones que se hallan

(1) P. PRAY BOBER *Cernunnos. Origin and Transformation of a Celtic Divinity*, en *AJA*, LV, 1951, p. 13.

(2) P. LAMBRECHTS, *Contributions a l'étude des divinités celtiques*. Brujas 1941; ALTHEIM-TRAUTMANN en *RM*, 1939, Iss. JACOBSTHAL en *J.R.S.* 28, 1938, 65.

(3) P. PRAY BOBER, *op. cit.*, p. 15.

(4) P. PRAY BOBER, *op. cit.*, p. 18.



Fig. 2 - *Cernunnos de Val Camonica* (siglo IV a. de C.)

de esta divinidad sobre el caldero de Gundestrup, que Pray Bober (1) fecha, siguiendo al ya clásico estudio de Drexel (2), sobre este importantísimo documento del arte y de la religión celta primitiva, entre 100 a.C. y 50 d.C., con preferencia por la primera parte de este período.

La representación de Cernunnos en Numancia prueba que el prototipo que aparece en Val Camonica debió ser el primitivo de esta enigmática divinidad celta. Prototipo que debió perdurar entre los adoradores de este dios, pues un par de siglos separan necesariamente las dos pinturas de Val Camonica y la de Numancia; aquella es del comienzo de la Tène, la segunda del paso de la Tène II a la Tène III o del Hierro II céltico B, en la cronología de J. Martínez Santa-Olalla (3). Este investigador descubre en el hierro II céltico distintas aportaciones del mundo galo; entre las cuales pudo venir la divinidad que nos ocupa.

(1) *Op. cit.*, p. 21.

(2) En *Jdl*, p. 30, 1915, 1 ss.

(3) *Esquema paletnológico de la Península Hispánica*. Madrid 1946, p. 105.

La pintura numantina es importante igualmente para el estudio del origen de la «postura búdica» en esta divinidad y en último termino prueba la tesis defendida por Pray Bober, de que la «*postura búdica*» no es exclusiva de las representaciones de Cernunnos, puesto que uno de los testimonios más primitivos de este dios, la pintura de la roca de Val Camonica., no la muestra (1).

Sin embargo, los dos tipos de representación a Cernunnos, de pie, y la «postura búdica», pueden ser contemporáneos, si se admite que las esculturas de Roquepertuse en la última actitud representan, como quiere Pray Bober (2), sacerdotes de esta divinidad, que al igual que el hombre en actitud orante de Val Camonica, adoptan la postura de Cernunnos.

No hay duda que el santuario de Roquepertuse estaba consagrado a una deidad cuyo dominio se extendiera al mismo tiempo sobre la vida y la fecundidad y sobre la muerte. Las pinturas de pájaros, peces, caballos, plantas, la ornamentación de las pilares, y la presencia de cráneos, prueban este carácter, que es el que presenta Cernunnos. Incluso rebajando la fecha del santuario, como hace Benoit, a los s. IV-III a.C. los «*dieux accroupis*» de Roquepertuse serían, *grosso modo*, contemporáneos de las pinturas de Val Camonica y de Numancia. Las dos posturas serían, por lo tanto, contemporáneas. Si el santuario de Roquepertuse no se vinculase con Cernunnos, como no parece relacionarlo Benoit (3), nada tiene de extraño influencias en un dios en otra deidad del similar carácter.

J. M. BLÁZQUEZ

(1) P. PRAY BOBER, *op. cit.*, p. 21.

(2) *Op. cit.*, p. 24.

(3) *L'Art primitif méditerranéen de la vallée du Rhône*, Aix-en-Provence 1955.