

BOCETOS SOBRE UN CRATER DE CAMPANA CON EL JUICIO DE PARIS

Recogemos en esta nota un detalle interesante y curioso que hace ya algún tiempo descubrimos sobre un crater de campana ático procedente de la Necrópolis ibérica de Tútugi, en Cerro del Real (Granada) y que hasta hoy día ha pasado inadvertido a los diversos estudiosos que se han venido ocupando de la pieza¹. Se trata de los dibujos rápidos, abocetados, de unos rostros de apariencia humana sobre la zona destinada a las palmetas de una de las asas, a la derecha de la cara principal (lám. IV, 1). Entremezclados y semiocultos entre los pétalos y volutas ornamentales son éstos unos detalles difíciles de distinguir y nada claros a un primer golpe de vista. En la búsqueda de una solución para estos bustos examinamos el cráter en repetidas ocasiones, lo cual trajo consigo el planteamiento de nuevos problemas: nuestra atención se fue centrando prioritariamente en la cara principal del vaso, decorada

¹ Juan Cabré Aguiló y Federico de Motos, *La Necrópolis Ibérica de Tútugi (Galera, prov. de Granada)*, Madrid (1920), p. 42; J. Cabré, *La Necrópolis de Tútugi, objetos exóticos o de influencia oriental en las necrópolis turdetanas*, Bol. Soc. Esp. de Excursiones, XXVIII (1920), pp. 250-252, lám. 13; P. Bosch Gimpera, *Etnología de la Península Ibérica*, Barcelona (1932), p. 347, fig. 299; A. García y Bellido, *Los hallazgos griegos en España* (1936), p. 106, núm. 45, lám. LXIX; el mismo, *Hispania Graeca*, 1948, II, p. 182, núm. 74, 2, lám. CXXXV, 2; G. Trias, *Las cerámicas griegas de la Península Ibérica* (1967-1968), p. 458, láms. CCV, 2 y CCVI. De este último libro hemos tomado la bibliografía citada. El ejemplar de Madrid es recogido asimismo por K. Schefold, *Untersuchungen zu den Kertschen Vasen*, 1934, núm. 97; H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV^{ème} siècle* (1951), p. 270; C. Clairmont, *Das Parisurteil in der antiken Kunst* (1951); I. Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils* (1972), p. 90.

con una representación del Juicio de Paris. La ausencia de la escena de una de las diosas, aparentemente Afrodita, nos pareció de interés y nos llevó a reconsiderar de nuevo la pieza en su vertiente iconográfica. Uno y otro aspecto de este vaso —iconografía y bocetos— son ofrecidos a discusión en el presente trabajo, pretendiendo exponer aquí tan sólo, al modo tradicional de las escuelas filológicas en la crítica de textos antiguos, meras conjeturas u opciones en su orden preferencial. En el complejo campo de la iconografía clásica, tan rico a veces de posibilidades interpretativas, juega un papel no despreciable el subjetivismo del investigador. Sus propios criterios personales, su gusto, su predilección por un enfoque particular hacia tal o cual parcela cultural, son en muchas ocasiones la pauta por la que se guía éste para la elección y comparación de los textos con las fuentes plásticas. El hecho, por otra parte, de que no dispongamos más que de una imagen fragmentaria y en ruinas del pasado clásico nos lleva a ser cautos en extremo a la hora de aportar soluciones monolíticas y de una sola pieza. En ocasiones el tiempo se ha llevado consigo o, simplemente, ha ocultado, el pilar clave para la interpretación del conjunto, el testimonio básico para la imagen global, la fuente directa para la aclaración de un hecho. Queda entonces abierto como camino el peligroso y bello juego de la hipótesis verosímil, de la conjetura. Con tal espíritu queremos presentar aquí algunas reflexiones surgidas en torno a este ejemplar del Museo Arqueológico de Madrid, obra atribuida por J. D. Beazley al Pintor de la Grifomaquia de Oxford² y fechable en los primeros años del siglo IV a. C.

El contenido de la cara principal de este crater es, repetimos, el Juicio de Paris. La cara B del vaso (lám. I, 2) está decorada con el consabido motivo de tres muchachos conversando, envueltos en sus mantos de paño grueso y uno de ellos, el de la izquierda, con un disco adornado en su mano. Tenemos en este lugar, una vez más, el esquema evolucionado de los muchachos en la palestra: la conversación de los jóvenes está acompañada (muchacho de la derecha) por el gusto ateniense hacia los gestos persuasorios. Es ésta una composición característica que describe la ambientación aristocrá-

² ARV², p. 1428. Muestra este pintor un gusto muy acentuado por el color, que lo acerca a su contemporáneo el Pintor de Prónomo, así como por los elementos pictóricos e ilusionistas propios de la época.

tica del mundo efébo, tan vinculado socialmente desde sus comienzos a la Cerámica de Figuras Rojas. La crisis de la polis ateniense en los decenios últimos del siglo v a. C. —y con ella la de los viejos ideales que comporta— pudo influir tal vez en el proceso que llevó a vaciar de su contenido este cliché, dejándolo, como ocurre aquí, sin una relación clara con la escena representada en la cara principal³.

Siguiendo, por una parte, la tradición artesanal cerámica de varios decenios atrás⁴ y, por otra, el tratamiento literario del tema de la época⁵, ha situado el pintor el famoso cuadro del concurso de belleza en las laderas del monte Ida, no lejos de Troya (lám. I, 1 y 3). Los elementos bucólicos y paisajísticos de la escena quedan indicados entre las líneas quebradas y montuosas del lugar, dibujadas con un débil trazo blanco, en parte hoy desaparecido. Asoma arriba, entre las rocas, la cabeza blanca de un animal, una pantera o león probablemente⁶, indicados en marrón diluido sus detalles

³ La cara B de los vasos suele tener hasta el momento clásico una relación con la acción desarrollada en la cara principal. El esquema de los jóvenes envueltos en sus mantos que, de pie, contemplan, comentan o estimulan el desarrollo de la acción es conocido desde las Figuras Negras del siglo vi, con un papel similar al del coro de un drama. Esta originaria participación colectiva va a ir paulatinamente despojándose de toda significación directa. Bajo otros aspectos diferentes del aquí citado estudia Wolfgang Slinder el tema de la crisis ciudadana en estos años en *Klio*, núm. 56 (1974), pp. 229 ss.

⁴ I. Raab, *o. c.*, p. 62.

⁵ Cf. en lo fundamental Ch. Dugas, *Recueil 1960, Tradition littéraire et tradition graphique dans l'Antiquité grecque*, p. 59. (El trabajo original de este autor fue publicado en *Antiquité Classique*, VI [1937], pp. 6 ss.) Sobre la leyenda del Juicio de Paris cf. asimismo C. Robert, *Griechische Heldensage*, II, p. 1076; K. Reinhardt, *Das Parisurteil* (1938), y A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, pp. 395-404.

⁶ García y Bellido y C. Clairmont opinan que se trata de una pantera. G. Trías ve en cambio en este prótomo la representación de «un carnero mocho». Creemos que se trata de una ambientación general de la escena, aunque podría también ponerse en relación con la diosa sobre cuya figura asoma este animal, como un símbolo asociado a ella. Las relaciones de Hera con el león están frecuentemente testimoniadas (cf., entre otros, E. Simon, *Die Götter der Griechen*, pp. 59 ss., y finalmente K. Schauenburg, *Die Göttin mit dem Vogelszepter*, en *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, vol. 82 (1975), p. 215, nota 56). Sin embargo, señala este último autor, no debe tomarse esto como criterio decisivo: también Afrodita estuvo asociada con el león (*art. cit.*, nota 57; E. Langlotz, *Aphrodite in den Gärten* (1954), p. 47, nota 27, tomado de K. Schauenburg). Nosotros preferimos verlo, repetimos, dentro del contexto general del paisaje del Ida.

interiores; a los pies de Paris, el prótomo erguido, con hocico moteado, de un buey: uno y otro, alusiones ambientales al carácter oriental y al contorno pastoril, un tanto exótico y romántico, del príncipe troyano. Esta coloración rústica que va a presidir el agón de las diosas nos es descrito bellamente y con gran simplicidad poética en los versos del coro de la *Ifigenia en Aulide* eurípidea⁷:

Llegaste, Paris, al lugar donde te habías criado,
 como pastor de bueyes,
 acompañado de los carneros de resplandeciente blancura del Ida;
 emitiendo con la siringe sonidos en la modulación bárbara,
 con el soplo de las cañas imitando
 las flautas frigias de Olimpo.
 Y criábanse las vacas de generosas ubres
 cuando el juicio de las diosas te poseyó de locura
 y te llevó a Grecia
 delante de los palacios adornados con marfil...

En medio de este paisaje bucólico y de evasión ocupa el Paris de nuestro crater el lugar preferente —central— de la escena. Su carácter de vida aislada y de hombre en soledad —μονότροπος— como lo describiera expresamente Eurípides en su *Andrómaca*⁸ pudiera tal vez verse reflejado en la figura de gestos retraídos y ausentes aquí representada. Sentado sobre unas rocas bellamente cubiertas por su manto, se muestra Paris ataviado con riqueza, con los vestidos profusamente bordados: tiara o gorro «frigio» de final redondeado, traje de manga larga y pantalón, túnica corta y calzado blando terminado en punta. La clava pastoril, apoyada con indolencia sobre su hombro izquierdo —aquí en sustitución, simbólica y funcional, del cetro o de la lanza—, no deja de poseer, a imitación de Heracles o de Teseo, un cierto carácter ambivalente a la vez que una vaga coloración aventurera y semiheroica propia de estos años de crisis⁹. Este atuendo peculiar no puede ser en definitiva sino

⁷ Vv. 573-583. Sobre todas estas comparaciones cf. fundamentalmente la monografía de T. C. W. Stinton, *Euripides and the judgement of Paris* (1965), y A. Ruiz de Elvira, «Helena. Mito y etopeya», *CFC* VI 119 s.

⁸ Vv. 274-292, especialmente 281-282:

βοτήρα τ' ἀμφὶ μονότροπον νεανίαν
 ἔρημον θ' ἔστιοῦχον ἀλάαν.

⁹ Para la caracterización de Paris cf. I. Raab, *o. c.*, cap. IV, «Tracht und Attribute des Paris». Sobre la significación de estos elementos, p. 63.

una imitación más o menos directa del traje que para este personaje utilizara la tragedia contemporánea¹⁰. A imitación también de aquélla hemos de ver la caracterización simultánea del héroe como pastor y como príncipe¹¹, sin descartar, por otra parte, la posible pervivencia en estas escenas de un arcaico procedimiento narrativo de la plástica ática, según el cual una figura o incluso un objeto de la escena se revisten de especial pregnancia y pueden desplegar, autónomamente y yuxtapuestos a la acción, alusiones a otros momentos significativos del mito¹². Esta última posibilidad es para nosotros más dudosa y en este caso innecesaria.

Con gesto ensimismado y dubitativo tiene el héroe vuelto su rostro hacia la izquierda. Parece estar escuchando —o más bien diríamos que acaba de escuchar— el mensaje de Hermes. Viste el dios botas altas, pétaso sobre su espalda, túnica corta y, sobre ésta, la clámide de viajero¹³. Una diadema blanca ciñe su cabeza. Apoya su pie en una roca, descansando uno de sus brazos indolentemente sobre la rodilla, con habitual gesto de oficio. Su mano derecha,

¹⁰ E. Paribeni, *Enciclopedia dell'Arte Antica*, 5 (1963), s. v. *Paride*, p. 591. Sin embargo, según I. Raab (p. 63), el traje indicaría más bien la patria asiática de París «ohne etwas über seine Beschäftigung oder gesellschaftliche Stellung auszusagen».

¹¹ Una fuente poética común que debió encontrar su expresión escénica en el teatro de Sófocles y de Eurípides inspira a los pintores de vasos del último tercio del siglo v a. C. en su caracterización de París a la vez como pastor y como príncipe. A la originaria visión, patriarcal y heroica, del príncipe como pastor de rebaños y de pueblos, se superpone, ya en la segunda mitad del siglo v a. C., la novelesca y más dramática narración de la «expositio» del recién nacido París en las montañas del Ida, a la que sigue el motivo de la *anagnórisis* o reconocimiento (sobre este tema cf. A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, pp. 400 s.). Una simultaneidad de ambos elementos puede asimismo encontrar su justificación como elemento poético en la antístrofa del ya citado coro de Ifigenia (v. 583). En este pasaje y sin darse una ruptura clara entre la sucesión real y la palabra poética nos es descrito París como un pastor, según vimos, y ahora, en su actuación inmediata, como un opulento príncipe oriental que emprende el rapto de Helena. También en nuestro vaso superpone igualmente el pintor ambos motivos.

¹² Sobre este problema comenta ampliamente N. Himmelmann-Wildschütz, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*, 1967. Para este motivo de París, pp. 79 y 96. Asimismo, I. Raab, *o. c.*, pp. 92 ss. El primer ensayo sistemático de dar una explicación coherente a estas aparentes contradicciones en el lenguaje de la figuración arcaica puede verse en la obra de C. Robert, *Bild und Lied*, 1881, pp. 15 ss.

¹³ Sobre la representación de Hermes cf. P. Zankel, *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei*, 1965, para el juicio de París, p. 19.

alzada en actitud mostrativa y en expresión retórica, sostiene un caduceo cuya terminación superior está adornada por un disco que podría ser de bronce¹⁴.

Rodean a Paris, en disposición simétrica, dos de las tres diosas llegadas al agón, ambas en su manifestación escultórica de presentación y de espera, una y otra mostrando, a la vez que su belleza, sus atributos de divinidad. No ofrece duda alguna la figura de Atenea apoyada sobre su lanza, con el casco corintio de penacho blanco sobre su cabeza y la égida corta sobre su pecho, decorada ésta con el ajedrezado característico de algunos pintores de finales del siglo v¹⁵ y sin las serpientes aquí ni la cabeza terrorífica de la Gorgona, ausencias en este caso quizás significativas dentro del contexto general del concurso de belleza: interés de la diosa por resaltar su vertiente atractiva sobre la apotropaica. Apoya su mano derecha sobre la cadera, la pierna doblada ligeramente en contrapuesto, sin descansar su pie plenamente sobre el suelo. La cabeza, acompañando el movimiento potencial del cuerpo, se inclina interrogativa, atenta a la decisión de Paris. Una noble lucidez y nobleza de porte, habituales en la diosa, caracterizan aquí una vez más el conjunto de su figura.

Al carácter mostrativo de Atenea responde, en reflejo simétrico a la derecha del vaso, la otra diosa rival. Mayor dificultad de interpretación ofrece para nosotros esta figura divina, al presentarse aislada y con unos atributos neutros. Sostiene su mano izquierda un cetro, rematado en palmeta, mientras que su derecha parece haberse detenido en el gesto de retocar los rizados de su cabello, tal vez adornados con flores blancas. Generalmente se ha visto en esta figura a la diosa Hera, acaso, pensamos, por el atributo del cetro y por su proximidad con Zeus. No descartamos nosotros categóricamente esta posibilidad, altamente verosímil, pero nos sentimos tentados a escoger la segunda opción, asimismo sugestiva: la diosa Afrodita en contraposición con Atenea¹⁶. Volveremos más adelante sobre esta cuestión aquí abierta.

¹⁴ Así Clairmont, *o. c.*, con relación al cráter de Madrid, con paralelos. García y Bellido lo describe, en cambio, como un espejo.

¹⁵ Así, en el Pintor de Cadmo. Cf. la hidria del M.^o de Leningrado con el Juicio de Paris, ARV², p. 1185, y H. Metzger, *o. c.*, lám. XXXVII, con la figura de Atena sólo parcialmente conservada.

¹⁶ El vestido de la diosa apoyaría esta última interpretación: un quitón



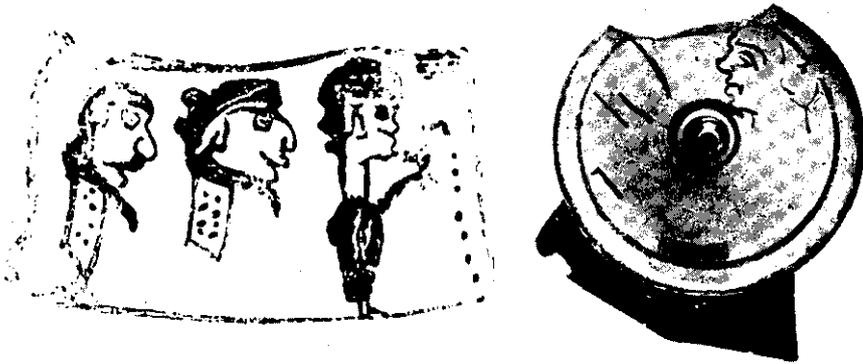
Lám. I.—Crater de campana del Pintor de la Grifomaquia de Oxford en el Museo Arqueológico Nacional
Arriba, cara principal, con el Juicio de Paris; a la derecha, cara secundaria: cefebos dialogando; abajo, detalle de la escena principal



Lám. II. — 1) Hidria de Karlsruhe con el juicio de Paris. — 2) Detalle de la hidria de Karlsruhe. — 3) Detalle del crater de Madrid



Lám. III. — 1) *Hidria de Figuras Negras del Museo Británico.* — 2) *Copa de Hieron en Berlín.* — 3) *Hidria del Pintor de Leningrado de la Colección Torno de Milán*



Lám. IV. — 1) Detalle del crater de Madrid. — 2) Enócoe de Atenas, desarrollo del cuello (según Pfuhl y Brein). — 3) Fondo del pie de una copa etrusca en Bonn

Queda por último, intencionalmente marginado, la figura de Zeus (lám. II, 3). Descargando su cuerpo sobre el cetro rematado en cisne¹⁷ aparece sentado el dios hacia la derecha. Su torso, en tres cuartos, está desnudo y sus piernas, que invaden casi el espacio ornamental de la zona de las asas, quedan cubiertas por el manto, «fácilmente» entrecruzadas. Se sitúa con ello Zeus fuera del espacio ideal del vaso en el que tiene lugar la escena, hacia la que vuelve su rostro para contemplar, desde su horizonte de lejanía y frialdad olímpicas, el desenlace del agón de belleza.

Junto con los detalles aislados en los que hemos venido señalando alguna concomitancia concreta con los textos, entrevemos también en el conjunto de la escena ese espíritu propio de la época que, de manera similar, hallamos en las tragedias de Eurípides, hecho que ha sido estudiado más detenidamente por algún autor¹⁸. Así, la apariencia retórica del heraldo divino que interrumpe la soledad idílica de Paris con la propuesta del juicio, el carácter dubitativo del pastor troyano descrito en el momento tenso y melancólico de su pensamiento interior, la presencia, un tanto atemporal, de las diosas rodeando a Paris en los instantes de espera y por último la figura, fría y alejada, de Zeus, son características psicológicas y dramáticas todas ellas que muy bien encajan dentro del ambiente espiritual de la época de Eurípides y de los años inmediatamente posteriores —comienzos del siglo IV— en que podemos fechar esta obra.

Con relación a este tema de la cara principal queda, por último, un punto por justificar: la ausencia de una de las diosas, quienquiera que ella sea, Hera o Afrodita. Dos factores, creemos, pueden haber jugado aquí su papel en la concepción del pintor. Por un lado, cabría una explicación meramente formal, de composición pictórica. Por otro, y en ello entraría ya la elección preferencial

largo con mangas salpicado de pequeños adornos, sin duda perteneciente a un tipo de atuendo bárbaro. Cf. sobre ello I. Raab, *o. c.*, p. 90, quien basándose en este detalle opta por Afrodita.

¹⁷ Según Aristófanes, *Pájaros*, vv. 508 ss. y esolío a vv. 510, 512 y 515, los pájaros son adornos de cetros de reyes; sobre el de Zeus, dice el texto, se asienta un águila. Sobre este tema cf. I. Raab, *o. c.*, pp. 82 ss., y Schauenburg, *art. cit.*, en nota 6, pp. 211 ss.

¹⁸ Cf. especialmente las obras citadas de T. C. W. Stinton (n. 7) y Ch. Dugas (n. 5).

entre Afrodita y Hera, de contenido. En el primer caso debemos de admitir para este crater su carácter de copia —como en realidad lo es— de modelos cerámicos anteriores mucho más complejos, aquí simplificados. El abigarrado tema del concurso de belleza en su rica visión paisajística, con Paris como figura central, axial, de la escena es una creación de la cerámica ática de la segunda mitad del siglo v a. C., creación que puede guardar influencias de la gran pintura mural de aquellos años tendente a lo monumental y a lo grandioso. El tema encontraba su expresión más adecuada dentro de la pintura vascular en el espacio trapezoidal y convexo de las hidrias, tal como ocurre, por ejemplo, en la famosa pieza de Carlsruhe¹⁹ (lám. II, 1 y 2). Al trasladar este motivo al espacio rectangular de un crater e incluirlo además en la rígida composición simétrica de nuestro pintor, una de las tres figuras femeninas que rodean a Paris no encuentra ya cabida en el nuevo marco y pierde entonces su puesto. Contemplemos un momento, considerándolo su paradigma hipotético, el ejemplar de Carlsruhe, pieza maestra sobre este tema. Los elementos formales y de composición son, por lo general, comunes a este grupo de creaciones áticas de fines del siglo v en las que el pintor, sirviéndose probablemente de bocetos de taller, adapta para cada tema particular relaciones concretas de estos esquemas prefijados de aplicación plurivalente. De esta manera, la figura sentada sobre su manto en una roca, potencialmente múltiple en un principio —un dios por lo general, o un héroe que amalgama en torno a sí la escena—, se concretiza en las figuras de Dioniso y su séquito, de Heracles coronado, de Céfalo rodeado por el cortejo de Procris o en nuestro caso de Paris y las diosas. La simple comparación entre la hidria de Carlsruhe y el cráter de Madrid es suficiente para constatar la unidad de algunos elementos formales y de composición que subyace en ambas: así la disposición en torno a Paris, pastor y príncipe a la vez, vuelto ante la presencia de Hermes; la descripción paisajística de la escena; la caracterización anímica y plástica de los personajes divinos, generalmente atentos a la decisión de Paris; la presencia de Zeus contemplador desde la lejanía de su roca olímpica (lám. II, 2), etc. En la hidria de Carlsruhe, ejemplar mucho más rico, aparece situada Afrodita,

¹⁹ Beazley, ARV², pp. 1315 y 1690. CVA Carlsruhe (1), pls. 22, 23 y 24.

tal vez intencionalmente, detrás del dios Hermes: está sentada y acompañada de un eros alado que se ocupa de las cintas —portadoras del encanto y poder sugestivo del amor— que ciñen el vestido de la diosa. Tal vez significativo pueda ser también el hecho de que sea Afrodita la que aparezca oculta a los ojos de Paris y no Atenea o Hera quienes con su mirada atenta y su presencia quieren influir en la decisión final del juicio. Le basta aquí a Afrodita dejar sentir su poder irresistible en la figurita de un pequeño eros que revolotea alrededor de Paris y que, apoyado apenas sobre el hombro del héroe en un suave e insinuante toque de atención, cuchichea en intimidad junto a su oído. Bellamente sugirió Ch. Dugas para esta escena²⁰ los versos de la ya citada Andrómaca eurípidea: «Cipris le conquistó con palabras engañosas, encanto para el oído». Nuestro ejemplar de Madrid es evidentemente un resumen, una esquematización de este tipo de escenas.

Creemos sin embargo que, junto con el motivo determinante de la pura composición formal, también otros factores —iconográficos y de contenido— pudieron jugar aquí su papel más o menos decisivo en la concepción de nuestro cráter. En principio, y con respecto a una posible ausencia de Afrodita, nos parecería extraño que el artista, obligado tan sólo por el esquema rígido de la distribución escénica, hubiera olvidado precisamente a esta deidad, de tan profundo arraigo y tan popular en las representaciones cerámicas del siglo IV²¹. Tal vez, pensamos, este tipo de visión simétrica que caracteriza a la representación pudo verse favorecida por la preferencia del artista hacia un juicio con dos diosas. Quizás debiéramos ver aquí una influencia de la época, tendente, en estos años de descubrimiento de la decisión humana, a situar en una disyuntiva polar el camino de la elección, interiorizando en cierta medida la opción de un mortal e incluso apuntando tal vez a una incipiente moralización del tema. Insistiremos más adelante sobre ello.

²⁰ Cf. n. 5.

²¹ Cf., para un repertorio de las representaciones de Afrodita en esta época, H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV^{ème} siècle*, 1951. Hera sin embargo gozó de una profunda popularidad en las representaciones de este tema en el Sur de Italia, donde en algunos casos parece hasta recibir una especie de premio de consolación. Cf. sobre este tema K. Schauenburg, *art. cit.*, en n. 6.

Permítasenos en este lugar situarnos retrospectivamente en los inicios de la iconografía de este tema para seguir, resumiendo lo que han dicho ya diversos investigadores²², la evolución de este mito en el arte griego. En la manifestación de las diosas y sobre todo en su relación con Paris es donde creemos que hay que radicar el enfoque —religioso y a la vez plástico— del problema: epifanía divina por un lado, por otro coloquio de los dioses con un mortal. La más antigua representación conservada, un famoso peine de marfil de Esparta²³, resulta claramente reveladora a este respecto. El Paris de esta pieza, sentado sobre un trono, nos es descrito en el instante preciso de su actividad intensa y apasionada: recibir a las diosas y emitir su juicio en favor de Afrodita. Como profundamente ha sugerido K. Schefold²⁴, pervive aún aquí el esquema de la primitiva representación chamánica, según la cual el señor terrenal, el rey, está por encima de las potencias divinas. En la cerámica hallamos la primera representación del Juicio en la temprana olpe Chigi, de estilo protocorintio²⁵. Ante un Paris juvenil e imberbe, que aguarda de pie y sereno, se presentan en ordenada procesión las tres divinidades. La última de ellas —una inscripción nos lo indica— es Afrodita.

A lo largo del siglo VI imitan en lo esencial los artistas áticos esta temprana tradición corintia. En todas las representaciones avanzan las diosas en fila solemne, precedidas por Hermes. En sus inicios van ellas vestidas por igual con largo peplo arcaico y sin diferencia esencial alguna en su iconografía. Sin embargo, a la con-

²² K. Schefold, *Das homerische Epos in der archaischen Kunst*, recogido en «Wort und Bild. Studien zur Gegenwart der Antike» (1974), p. 33; la recensión de R. Hampe al libro de Clairmont en *Gnomon* 26 (1954), pp. 545 ss., con una crítica profunda y muy rica en sugerencias; el artículo citado en n. 5 de Ch. Dugas; para el período arcaico, Hans von Steuben, *Frühe Sagenarstellungen in Korinth und Athen*, 1968, pp. 56 ss.; para el período clásico, N. Himmelmann-Wildschütz, *Zur Eigenart des klassischen Götterbildes* (1959), p. 37, nota 23 a.

²³ R. Hampe, *Das Parisurteil auf dem Elfenbeinkam aus Sparta*, en «Neue Beiträge, Festschrift B. Schweitzer» (1954), pp. 77 ss.; E. L. Marangau, *Lakoni-sche Elfenbein- und Beinschnitzereien* (1969), pp. 97 ss. y 107 ss., figs. 78 a-c. Véase también A. Ruiz de Elvira, *EC* 50, pp. 170-172.

²⁴ O. c., en n. 22, p. 33: «Paris, der auf dem Thron sitzend urteilt, ist eine Vorstellung, die noch in den späten Iliasversen nachklingt. Die Göttinnen kommen in den Hof von Paris' Haus, er preist Aphrodite und shielt die anderen Göttinnen».

²⁵ H. von Steuben, o. c., en n. 22, p. 56.

cepción serena del Paris juvenil que aguarda al cortejo, propio de la tradición corintia²⁶, suele contraponerse aquí la imagen de un Paris barbado que inicia violentamente la huida, presa de terror humano ante la aparición divina: restricción solónica de la esfera humana por la superior esfera de los dioses, imagen trágica y módelica del hombre que en vano trata de escapar a su destino para no desbordarse en *hybris* y perecer, aristocrática expresión del ateniense hacia su nueva religión limitativa²⁷.

En la evolución de las Figuras Negras, sobre la espalda, por ejemplo, de una hidria del Museo Británico²⁸ (lám. III, 1), se define ya claramente la diosa Atenea con sus atributos —casco y lanza—, mientras que Afrodita y Hera quedan aún formalmente indiferenciadas²⁹. Tan sólo el orden que guardan en la fila parece ser una constante y un posible criterio de identificación: Afrodita camina al final de la procesión divina³⁰.

Con las primeras Figuras Rojas nuevos elementos entran a formar parte en la descripción del mito. Una famosa copa de Berlín, firmada por Hieron³¹ (lám. III, 2), nos muestra a un Paris de nuevo imberbe y juvenil, caracterizado por primera vez como pastor. Sentado sobre la roca del Ida entretiene su ocio tañendo bucólicamente la lira. Las diosas, precedidas por Hermes, siguen aún en fila, ocupando aquí Afrodita su habitual último puesto en el cortejo. Sin embargo, frente a la apasionada participación de diosas y de héroe en las representaciones de las Figuras Negras, en esta copa cada figura se muestra y aparece en la esfera cerrada de su propia epifanía y existencia. Himmelman ha desarrollado una teoría muy bella

²⁶ Cf. la nota anterior. Para el problema de los gestos en este contexto, dentro de la cerámica ática de Figuras Negras, cf. K. Bogen, *Gesten in Begrüssungsszenen auf attischen Vasen*. Cap. VII, «Urteil des Paris», p. 47. Para las Figuras Rojas, p. 59.

²⁷ Cf. R. Hampe, *Gnomon*, 1954, p. 550: «Ankunft des Zuges und Fluchtversuch ist spezifisch attisch und setzt wohl auch eine dichterische Fassung dieser Version voraus, die spätestens im 2. Viertel des 6. Jh. vorgelegen haben muss».

²⁸ Inv. B 312; CVA (6), pl. 79/1 y 81/3; Dugas, *o. c.*, pl. XI, 2; Clairmont, K. 78.

²⁹ Atenea aparece ya caracterizada con lanza, de manera excepcional, en una obra muy anterior, un trípode de Lille del Pintor C (ca. 570 a. C.). Cf. para ello K. Schauenburg, *Parisurteil und Nessosabenteuer auf attischen Vasen hocharchaischer Zeit*, Aachener Kunstblätter (1973), p. 24, fig. 27.

³⁰ Para la ordenación en fila cf. I. Raab, *o. c.*, pp. 69 ss.

³¹ Inv. F 2291; CVA (2), láms. 84-86; Beazley, ARV², p. 459, 4.

con relación a este tema³². Rodeada por un cortejo de *érotos* está aquí claramente caracterizada la diosa Afrodita. A su vez, y como un juego recíproco ante la presencia divina, la figura del mortal Paris se remodela de nuevo. Frente a la expresión de terror y de huida de las Figuras Negras su figura se aísla, se encierra en sí misma y se interioriza.

La segunda mitad del siglo v ahonda paulatinamente en esta concepción. De una manera lógica y natural viene a imponerse un cambio en la composición espacial de la escena: si el interés recae ahora en la fascinación del pastor solitario y no en el terror que le obliga a huir, las divinidades deben pasar a formar un círculo en derredor de Paris que permanecerá siempre sentado. El teatro aportará el traje y los elementos coloristas de la acción y tal vez también una interiorización, ya casi moral, del tema³³. Pierde importancia —el caso de la copa de Hieron es raro— la diferenciación formal que parecía iniciarse y que nunca se establecerá con claridad entre Afrodita y Hera, a la vez que pasa a un primer plano la decisión interior de Paris. A lo largo de la representación del mito hemos podido constatar —de manera muy somera— cómo no existe para el pintor la necesidad primordial de conferir unos caracteres propios y definidos a las deidades Afrodita y Hera.

Parece ser que esta indiferenciación en lo formal³⁴ respondería en profundidad a una cierta identificación o confusión de contenido, al menos en la parcela amorosa en la que una y otra diosa compartirían posiblemente atribuciones³⁵. Al parecer, según nos relata Pausanias, existía en Esparta una Afrodita-Hera a la que se ofrecían cultos en relación con el amor³⁶ y un texto de Eurípides

³² O. c., en n. 22, p. 15, fig. 4.

³³ A. A. Papaioannou, «Σπουδαὶ εἰς τὴν μορφολογίαν τοῦ πλουσίου ῥυθμοῦ», Atenas (1972). En pp. 37 ss. sobre el influjo del teatro; trata asimismo el tema del Juicio como epifanía de divinidades (ref. tomada de H. Metzger, Bull. Arch. 237).

³⁴ La dificultad de identificar a veces ambas divinidades en las representaciones vasculares de estos años es frecuente. Cf. ex. gratia, el lécito próximo al P. de Viena, 1089, Beazley, ARV², p. 1423; H. Metzger, *Les représentations*, pl. XXX, 1: Heracles con una diosa (¿Hera, Afrodita?), Nike, Jolao y Hermes.

³⁵ Cf. W. F. Otto, *Die Götter Griechenlands* (1961); en su versión castellana, *Los dioses de Grecia*, Eudeba (1973), p. 79.

³⁶ Paus. 3, 13, 9. Cf. n. 35.

llama a Afrodita «diosa nupcial para las doncellas» penetrando aquí Cipris en los dominios del matrimonio propios de Hera³⁷.

A lo largo del trabajo hemos traído a colación pasajes euripideos que acompañaron nuestras descripciones. Ya en este lugar podríamos aducir el texto, perdido, de un drama satírico de Sófocles llamado *Krisis* o Juicio³⁸, escenificación directa en este caso y no sólo alusiones en coros o arias monódicas, del tema del Juicio de Paris. Era descrita Afrodita en esta obra, dice Reinhardt, «como placer de los sentidos, *Hedoné*, perfumándose y contemplándose en un espejo» y Atenea «como Disciplina, Razón y Virtud (*Phrónesis, Nous* y *Areté*)», ambas en una contraposición entre sí tan clara y polar que la imagen de Hera, silenciada por Ateneo quien nos transmite el pasaje³⁹, quedaría, suponemos, olvidada y oculta. Paris (como el Heracles, según se ha dicho, de la imagen de Pródico ante la doble senda)⁴⁰ debe decidirse y elegir entre el camino de la virtud y el del placer, representados uno y otro respectivamente por Atenea y Afrodita⁴¹. Mucho del espíritu caviloso e indeciso ante los dos caminos refleja también el Paris del crater de Madrid, ante la doble y no triple disyuntiva de las diosas. Pero si bien algo de estas disquisiciones conserva esta pieza no queremos en absoluto con ello acercar en lo concreto el drama sofoclico o la contemporánea alegoría de Pródico a nuestra escena. No creemos en absoluto que fuera ésta la intención del pintor, que sigue bocetos y esquemas artesanales muy determinados. Pero sí creemos lícito en este caso indicar aquellas posibles aproximaciones a un concurso de Paris con dos diosas como camino para la comprensión de un hecho concreto en

³⁷ Eur. Frgt. 781, 16: Τὰν παρθένους γαμήλιον Ἀφροδίταν. Asimismo, n. 35.

³⁸ La asociación con la plástica creemos que ha sido también sugerida por B. P. Gardner, *A Grammar of Greek Art*, p. 245, obra que no hemos podido comprobar (referencia tomada de Clairmont). Sobre el pasaje cf. K. Reinhardt, *Das Parisurteil* (1938), p. 5, de donde sacamos la referencia. Cf., asimismo, J. Weiler, *Der Agon im Mythos* (1974), pp. 104 ss. (Epígrafe: Das Parisurteil als Schönheitswettkampf).

³⁹ XV, 687 c.

⁴⁰ Cf. K. Reinhardt, *o. c.*, p. 5; N. Himmelmann, *Zur Eigenart*, p. 37, n. 23 a, considera que el Juicio de Paris fue modelo de la parábola de Pródico: «Erst die neue Sicht der Bilder aus dem Innern des Helden liess das Parisurteil zum Muster für die moralische Entscheidung des Herakles am Scheidewege».

⁴¹ La oposición neta entre Atenea y Afrodita está ya presente en la *Il.* I 338. Cf. Stinton, *o. c.*, p. 8, con referencia asimismo sobre la alegoría de Pródico.

su sentido más amplio: tal vez aquí el reflejo, en la vasija de cerámica, de una contraposición radical entre dos modos de vida y valoraciones opuestas, presente sin duda en el pensamiento en crisis del ciudadano ateniense de estos años.

Y dedicamos ya la segunda parte del trabajo al estudio de los bocetos esquemáticos que aparecen bajo una de las asas, a la derecha como dijimos de la figura de Zeus (lám. IV, 1). Dibujados con un trazo de ejecución muy simple pueden distinguirse, semiocultos por la palmeta inferior, dos bustos frontales, más visible el de la derecha y de mayor tamaño, de sexo dudoso aunque a un primer golpe de vista parece femenino. Dentro del gran esquematismo de su hechura destaca en él un rostro ovalado con grandes ojos de cejas enarcadas y marcadas pupilas. Está realizada la nariz en el mismo trazo continuo de las cejas. Una línea quebrada y deforme marca el labio. Algunos trazos sueltos nos indican la masa desordenada del cabello del que caen al parecer, a ambos lados de la cabeza y sobre los hombros, dos largos mechones. Otros rasgos sobre la cara aparecen ya menos claros: así, a la manera de un colgante por encima del entrecejo, el resto de una pequeña línea y, lo que es aún menos definido, un trazo continuo y muy diluido, en suave curva, a ambos lados de las mejillas y sobre el labio superior.

Al lado de esta cabeza aparece otra más pequeña y aún menos visible, al ser tapada en su parte superior por el barniz del vaso. En ella se destaca la línea ovalada, con grueso trazo, del rostro, la nariz grande y, al parecer, la masa del cabello a uno y otro lado de la cara, todo ello realizado con un mínimo de líneas y una rapidez característica de los bocetos. Algunos otros rasgos por encima de las cabezas pueden distinguirse, siendo ya imposible en este caso reconstruir motivo figurado alguno.

El detalle resulta de un gran interés dadas sus características peculiarísimas, pues es un caso único en lo que conocemos de este tipo de imágenes. Cabezas esquematizadas, en el fondo, por ejemplo, de los vasos, no son del todo extrañas. Citemos, entre otras, una hidria de Caere en el Museo del Louvre⁴², un *askós* apulio en Mannheim⁴³ y un fragmento de copa etrusco en Bonn publicado por

⁴² Inv. E 696.

⁴³ C. V. A. (1), lám. 42, 9.

K. Schauenburg⁴⁴ (lám. IV, 3). Podemos considerar estos ejemplos en cierta medida próximos al nuestro. Recoge y critica Schauenburg en el citado trabajo las diversas interpretaciones ofrecidas sobre estos motivos anteriormente. Para los pies de las copas se pensó alguna vez en el valor o función ornamental de estos dibujos, dado que éstas solían colgarse de las paredes en las salas del banquete. En algunos casos se pensó asimismo en retratos esquemáticos. Es extraño, arguye con razón Schauenburg siguiendo a E. Pfuhl⁴⁵, que, de tratarse efectivamente de retratos, ocupasen éstos unos lugares apenas visibles del vaso. Hay que descartar un tipo de decoración premeditada o intencionalmente estructurada y ver más bien aquí una elaboración espontánea. Se trata sencillamente, dice el Profesor de Kiel, de bocetos que vendrían motivados por las más diversas circunstancias. Con posterioridad a este trabajo de Schauenburg, U. Knigge ha dado a conocer un boceto similar representando una cabeza barbada de perfil que fue dibujada sobre una cañería de cerámica del Agora de Atenas⁴⁶. Según esta autora hemos de ver aquí un retrato del autor, esto es, del ceramista, a la manera de una firma⁴⁷. Otros bocetos de un carácter ya diverso como lo pueden ser los curiosos personajes del jarro de Faleron⁴⁸ (lám. IV, 2) han sido interpretados por F. Brein como γελοῖα ο βασκανία apotropaicos, protectores del horno del alfarero⁴⁹.

Los rostros de nuestro vaso difieren, de los hasta hoy publicados, en dos puntos: por su situación peculiarísima, pues quedan semi-ocultos entre las palmetas, y por su carácter de imágenes frontales. Conocida es la especial pregnancia de los rostros de frente en la cerámica griega, donde aparecen siempre caracterizados por una marcada *sympátheia*, comunicabilidad y expresionismo⁵⁰. Su carác-

⁴⁴ Inv. 1540. K. Schauenburg, *Archäologischer Anzeiger* (1971), p. 162.

⁴⁵ E. Pfuhl, *Die Anfänge der Griechischen Bildniskunst* (1927).

⁴⁶ *Archäologischer Anzeiger* (1972), pp. 605 ss., figs. 408 a-b.

⁴⁷ Pp. 614-615. «Hier hinterliess wohl der Topfer, anstelle seines Namens, wie bei den Rohren des Enneakrounos, sein Abbild».

⁴⁸ E. Pfuhl, *o. c.*, en n. 45, lám. 12, 9 (M.º Nacional de Atenas).

⁴⁹ Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien, XLVIII (1967), pp. 39 ss. Sobre la voz βασκανιον, Pollux 7, 108; Aristófanés frgto. 510, aplicado a los talleres de bronceístas.

⁵⁰ Sátiros borrachos que miran descaradamente al espectador; cabezas terribles y apotropaicas de Gorgonas; o el *pathos* extremo de algunos héroes o personajes moribundos. Podemos en cierta medida aproximar nuestra repre-

ter oculto nos hace pensar, bien en un ensayo, sin intención de perdurabilidad por parte del pintor que pudo creer un momento que esta zona del vaso iba a ser cubierta finalmente de barniz y no con palmetas, o acaso en el simple juego de un aprendiz, quien, en un rato de humor, pudo querer liberarse de la monotonía del trabajo cotidiano, representando, a imitación de su maestro, rostros humanos. Recordemos que el trabajo del taller cerámico de la Atenas Clásica está marcadamente jerarquizado: cada miembro tiene en él su categoría propia y su función determinada como bellamente nos muestra un famoso vaso del Pintor de Leningrado en la Colección Torno de Milán⁵¹ (lám. III, 3). Hemos de suponer que fuera un aprendiz quien dibujara las partes ornamentales y secundarias de estos grandes crateres, reservándose el maestro experto la realización, mucho más creadora, de la escena principal. Tal vez por ello mismo sintiera el discípulo el deseo, en un momento de travesura y de espontaneidad, de experimentar por su propia cuenta en la figuración humana. Sirva ello tan sólo como hipótesis a la espera de aportaciones nuevas sobre el tema.

Lo cierto de todo ello es que este hermoso crater no desmereció en absoluto por causa de este detalle pintoresco. El rico caudillo ibérico de Tútugi que lo compró manifestó con él su opulencia en la vida y finalmente en la tumba, donde fue hallada esta pieza con otros dos crateres, que le sirvieron de urnas cinerarias⁵². Nos quedaría aún por responder a una pregunta: ¿qué razones —junto con

sentación frontal al boceto de un lécito panzudo de Olinto publicado por Robinson, *Excavations at Olynthus*, pl. 117, núm. 255: «Extremely crude representation of an animal's or Silen's face in full front view», del siglo IV como nuestra pieza.

⁵¹ J. D. Beazley, *Potter and Painter in Ancient Athens* (1944), pp. 97, 99. J. V. Noble, *The techniques of Painted Attic Pottery* (1966), pp. 54-55, figs. 74 y 207.

⁵² Cabré y Motos, *o. c.*, en n. 1, p. 42, sepultura 82. De los tres crateres de campana, ocultos bajo el suelo de la gran cámara sepulcral, uno de ellos se hizo añicos durante la excavación al caerle encima la losa que los guardaba. La segunda pieza es obra también del Pintor de la Grifomaquia de Oxford y su cara principal muestra una movida escena dionisiaca (G. Trías, *o. c.*, lámina CCVII). Tiene este ejemplar en su cuerpo dos agujeros con grapas, testimonio de que se rompió y de que posteriormente, en la misma Antigüedad, se recompuso: es éste un detalle no carente de importancia, pues, aparte de indicar el gran aprecio del poseedor que manda restaurar la pieza rota, nos muestra que estos vasos eran objetos útiles en la vida cotidiana.

las de la tradición heredada— pudieron mover al pintor ateniense del siglo IV para representar este conocidísimo tema del Juicio de Paris en un cráter que se sabía destinado para su exportación a un país lejano? La respuesta sería motivo de una disertación más larga y nos situaría ahora en la vertiente económica del proceso productivo. Recordemos que estamos en los años inmediatamente posteriores a la larga guerra del Peloponeso: como consecuencia de la derrota ateniense los alfares de la ciudad deben buscar otros mercados que sustituyan a los antiguos de la Magna Grecia. Estos son, «grosso modo», el Sur de Rusia (esquemáticamente Kertch) y, en el Occidente, la Península Ibérica. Parece lógico que el pintor de vasos adaptara su viejo repertorio iconográfico amoldándolo al gusto de los nuevos clientes. Dentro del esquema ambiguo del mundo del ateniense en relación con estos países desdibujados por la lejanía, suponemos que la aludida selección temática hubo de venir determinada pensando sobre todo en el mercado, mucho más rico, de la costa del Mar Negro. Los datos son coincidentes y apuntan en este sentido: escenas dionisiacas de posible ambiente tracio o representaciones del mundo de las amazonas y sus oponentes los grifos. Y, en nuestro caso, la ambientación de Paris ataviado a la manera de un escita o de un oriental, en una escena colorista y de evasión que nos sitúa, con cierta imprecisión romántica, en un país bien alejado de la desengañada Atenas. Una revisión de los temas iconográficos sobre los vasos importados a la Península Ibérica en el siglo IV apunta a este mundo exótico intuido por el artista ateniense de forma vaga y probablemente conformado como reflejo del gusto de sus compradores del Sur de Rusia. Pero si bien el pintor de vasos no conoció a sus clientes de Iberia, sí que debió de influir en ellos de manera decisiva con estas representaciones. No es la primera vez que encontramos relacionada la iconografía de un vaso con el gusto de los compradores o de los intermediarios. Algo de ello apuntamos someramente con relación a la *kýlix* ática de Medellín, del siglo VI⁵³. Pero el tratamiento en profundidad de esta problemática sería un tema demasiado amplio para desarrollarlo aquí. Baste con dejar sugerido el camino de un estudio futuro

⁵³ R. Olmos, *En torno a la kýlix de Medellín* (en prensa).

sobre iconografía en la Península Ibérica en este período que deberá realizarse conjuntamente con un análisis económico del comercio de vasos griegos a lo largo del siglo IV a. C.

RICARDO OLMOS ROMERA

Museo Arqueológico Nacional

RELACIÓN DE LAS ILUSTRACIONES

- Láms. I, II, 3 y IV, 1. — Cráter de campana del Pintor de la Grifomaquia de Oxford del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Fotos cortesía del Museo.
- Láms. II, 1 y 2. — Hidria de Figuras Rojas del Badisches Landesmuseum de Karlsruhe. Fotos cortesía del Museo.
- Lám. III, 1. — Hidria del Museo Británico B 312; según Ch. Dugas, *Recueil*, pl. X, 2.
- Lám. III, 2. — Copa de Berlín (Antikenabteilung) firmada por Hieron, Inv. F 22 91; según el CVA (2), Berlín, lám. 84.
- Lám. III, 3. — Hidria del P. de Leningrado según la Colección Torno de Milán. Según J. V. Noble, *The techniques of Painted Attic Pottery*, fig. 74.
- Lám. IV, 2. — Enócoe de Atenas (Museo Nacional). Desarrollo del cuello. Según E. Pfuhl, *Die Anfänge der griechischen Bildniskunst*, fig. 12, 9, y F. Brein, *Jhöst Wien*, 1967, fig. 28.
- Lám. IV, 3. — Fondo del pie de una copa etrusca en Bonn (Akademisches Kunstmuseum), núm. 1540. Foto cortesía del Museo.