

Mito y figuración en la cerámica ática de época clásica

El último período arcaico

LUIS JAVIER BALMASEDA
RICARDO OLMOS

La gran riqueza iconográfica que posee la cerámica ática de época clásica hace de ella una fuente inagotable a la que debe acudir una y otra vez el estudioso de los mitos y de la historia del pasado griego. Los documentos materiales vienen de este modo a completar la visión, en muchas ocasiones fragmentaria, que suministran las fuentes literarias. Pues las imágenes de los vasos reflejan en su evolución las categorías y el contexto social que los produjo. La triple relación *patrón-artesanos-cliente* jugó un papel decisivo en la plasmación de imágenes y de mitos, tal como ha visto recientemente en un libro lleno de sugerencias T. B. L. Webster¹. Pero estas relaciones de producción son muy complejas, dependiendo de numerosos factores culturales y comerciales cuya incidencia se manifiesta —muchas veces de un modo indirecto y velado— en el trabajo creador de los alfares. Por ello nos ocurre que, muy a menudo, no estamos capacitados para comprender el sentido profundo y múltiple que pudo esconder en su trasfondo la imagen figurada de un vaso, al haberse deshecho la trama vital de la que surgió.

Veremos cómo en ocasiones el patrón o dueño del alfar utiliza los vasos no sólo como un vehículo funcional o un medio de expresión estética en mayor o menor medida individual o colectivo. Se sirve de ellos también como sutil propaganda política de sus ideas. Otras veces es la moda, el hecho histórico² o el nuevo culto que se impone³ los que fuerzan a los artistas a

¹ *Potter and patron in Classical Athens*, Londres (1972).

² Ex gratia, E. Harrison en «Preparations for Marathon, the Niobid Painter and Herodotus», en *Art Bulletin*, 54 (1972), estudia el famoso crater del Pintor de los Niobidas del Museo del Louvre, en relación a los preparativos de la batalla del Maratón.

³ Reflejo también de las guerras médicas y su aceptación en el suelo ateniense puede ser el tema del rapto de Ortiya por Boreas, como supone T. B. L. Webster, *o. p.*, pp. 254 y ss., pero critica K. Schauenburg, en *Die Antike und Abenland*, X (1961), p. 78, y mantiene con cierto escepticismo J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases The archaic Period (ARFV)*, Londres.

desarrollar nuevos enfoques de un mismo mito, o bien a crear nuevas representaciones con las que satisfacer esta necesidad comunicativa de lo novedoso. Parece también evidente que los vasos reflejan con cierta frecuencia el gusto y las exigencias del cliente que los encarga⁴.

Pero este cliente es en muchas ocasiones desconocido para el ceramista y el pintor. Por ejemplo, cuando se trata de vasos para la exportación. Como es sabido, el comercio de vasos áticos adquiere un enorme desarrollo a partir del siglo VI a. J. C.⁵ y a lo largo de todo el siglo V. En todas las tierras bañadas por el Mediterráneo y en muchas de sus principales rutas de penetración comercial tierra adentro puede documentarse la presencia de vasos atenienses de los siglos VI al IV. Esto trae consigo un distanciamiento entre el artesano que produce los vasos y crea los temas icográficos y el lejano cliente que los adquiere. Se establece así una compleja relación, que se traduce en una selección de temas destinados a la exportación, marcados por las preferencias de los compradores⁶. Ahora bien, esta preferencia no la encontramos expresada directamente en los vasos, sino que viene transformada o mediatizada por la transmisión oral de los comerciantes e intermediarios. Estos pregonan y ensalzan el producto ante el rico que los compra, explicando tal vez la escena figurada a aquellas gentes para quienes el mito en cuestión era algo totalmente extraño o ajeno, a su vez, a su regreso, transmiten al artesano el grado de aceptación y las reacciones de estos pueblos frente al producto⁷. Se crea así una relación dialéctica compleja. Los

(1975), p. 224. Según el culto, *vid.* E. Simon en *Antike und Abendland*, XII (1967), pp. 1015 y ss., quien sitúa el rapto de Ortiya en la Acrópolis cuando participaba en la procesión sagrada en honor de Atena, como transmite Acusilao de Argos (*Schol. Odisea*, XIV, 533), y posiblemente también recogió Esquilo.

⁴ Sin embargo, sobre los problemas que plantea esta teoría de Webster de los «bespoken vases», *vid.* la recensión crítica de M. Eisman, *AJA*, 77 (1973), p. 448, quien muestra su escepticismo al respecto.

⁵ B. L. Bailey, «The export of attic black-figure ware», en *JHS*, 60 (1940), pp. 60-70; Susana Dimitriu y Petre Alexandrescu, «L'importation de la céramique attique dans les colonies du Pont-Euxin avant les guerres médiques», en *Rev. Arch.* (1973), pp. 23-38.

⁶ En este sentido J. D. Beazley, *Atti del I Convegno di Studi Etruschi*, p. 30, cree también que son los exportadores los que imponen el gusto en los clientes. Sobre el tema, *vid.* asimismo R. M. Cook, «Die Bedeutung der bemalten Keramik für den griechischen Handel», en *Jahrbuch des Deuts. Arch. Inst.*, 74 (1959), pp. 114-123, en especial pp. 116-117. Sobre la adaptación temática a los gustos de los compradores de la Península Ibérica, *vid.* R. Olmos, «La kylix de Medellín», en *Rev. Arch. Bibl. y Museos* (1977), pp. 867-887. Existen ceramistas especializados en clientes extranjeros tal es el caso de Sotades que crea muchos de sus vasos para los nobles persas, egipcios, etc. *vid.* L. Kahil, *Rev. Arch.* (1972), pp. 271-284, y E. Simon, *Die griechischen Vasen* (1976), p. 125, lám. XXXVIII, con un *rhýton* que imita incluso el posible ritual persa para la bebida. En todo caso hay que distinguir los vasos estereotipados, en serie, de aquellas piezas de excepcional calidad.

⁷ Este aspecto de la introducción de una temática figurada, en especial mitológica, a pueblos que no participaban del contexto mítico griego, ha sido cuidadosamente estudiado con relación al mundo etrusco. Las opiniones son divergentes y día a día se abre nueva luz sobre el tema. *vid.*, fundamentalmente, K. Schauenburg, *Jahrbuch des Deuts. Arch. Inst.*, 85 (1970), y F. Prayon, *Rom. Mitt.*, 84 (1977), p. 181, con bibliografía en nota 1.

entresijos de semejante trama, tejida cotidianamente por el comercio, se nos escapan. El arqueólogo y el historiador del mundo griego se encuentran de este modo ante un pasado en ruinas, ante la abstracción de unos mudos documentos materiales arrancados a la vida. Queda tan solo la labor, ciertamente sugestiva, de interpretarlos, esto es, de acercarlos en lo posible a lo que fue su ambiente originario.

Otro factor que es decisivo en el juego de la variedad y de la riqueza de los temas y modos de hacer cerámica es el propio contexto artesanal⁸. Vinculados los alfareros estrechamente a una tradición que remonta a siglos atrás de tanteos y de búsquedas, vemos cómo poco a poco se van perfilando los motivos que, con frecuencia, no son sino los mismos del pasado. Pero otras veces, de la rivalidad entre los distintos talleres nace el estímulo de la superación. En gran cantidad de vasos del período arcaico vemos reflejado el espíritu agonal que existe entre los alfares del Cerámico. Eutímidés, un espléndido pintor ateniense de finales del siglo VI, escribe con orgullo sobre una de sus más conseguidas obras: «Ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος, «como jamás (pintó) Eufronio»⁹. Competitividad característica de un sistema de producción artesanal que rige durante todo el período arcaico y al que muy bien podrían ser aplicadas las palabras hesiódicas¹⁰:

καὶ κεραμεὺς κεραμῆ κοτέει
«el alfarero envidia al alfarero»

La tiranía fomentó este sistema de producción basado en la rivalidad. En Atenas, Pisístrato y sus hijos favorecieron la instalación de alfareros extranjeros en el barrio del Cerámico¹¹. Ello trajo consigo la aparición de temas y de gustos nuevos, encontraremos ahora un predominio de elementos coloristas y formas recargadas y amaneradas más propias de lo jonio¹². Los mismos nombres de los artistas que firman los vasos denotan la procedencia extranjera: así Amasis, con nombre egipcio¹³, o Lydos, «el lidio»¹⁴. La rivalidad existente entre estos artesanos se refleja incluso en alusiones personales, como se ha querido ver en un vaso de Exequias¹⁵ sobre la cabeza

⁸ Sobre el tema, J. D. Beazley, *Potter and painter in classical Athens* (1944), *passim*.

⁹ Anfora de Munich, num. inv. 2307. Vid. sobre el tema G. M. A. Richter, *Attic Red-figured Vases, A survey* (1946), pp. 15 y 55.

¹⁰ Erga, v. 25.

¹¹ Cf. Mosse, *La tyrannie dans la Grèce antique* (1969), p. 71.

¹² Por ejemplo, el Pintor Afectado. Sobre este artista, cf. H. Mommsen, «Der Affecter», en *Kerameus* (1975). Vid. sobre el problema del manierismo las observaciones de D. C. Kurtz en su recensión al libro de H. Mommsen en *JHS*, 97 (1977), pp. 225 y ss.

¹³ Sobre el nombre y origen, vid. J. Boardman en *JHS*, 78 (1958), pp. 1 y ss., y el mismo autor, *Athenian Black-figured Vases (= ABFV)* (1974), p. 54.

¹⁴ J. Boardman, *ABFV*, p. 52.

¹⁵ *Recueil Charles Dugas* (1960), p. 13 (= *Melanges Glotz*, I, 1972, p. 335). V. V. Struve, *Historia de la Antigua Grecia*, Madrid (1974), pp. 336 y ss.

de un negro deforme leemos el nombre de Amasis, una alusión posiblemente a su carácter extranjero con toda la valoración negativa que ello comporta ante los ojos de un artista heleno. Por lo años de la tiranía en que florece la cerámica ática de Figuras Negras, los artesanos (ceramista y pintor) alcanzan una conciencia clara de su personalidad creadora, de su valía individual¹⁶. Abundan entre los artesanos del Cerámico los nombres parlantes que pregonan las cualidades del artista. Son nombres ligados a veces a familias de tradición en el arte¹⁷. De este modo *Ergótimos*, el alfarero que modeló el Vaso Francois, significa algo así como «el que se honra por su realización» con su sentido de la *τιμή* estrechamente vinculado a la actividad desarrollada, al *ἔργον*¹⁸. Su hijo es *Eucheiros*, que significa «el hábil», «el de la buena mano»¹⁹.

Pero la relación de Pisístrato y, en general, de la tiranía ateniense con los artesanos no se redujo a la simple aceptación de artistas inmigrantes. Algunos autores, como T. B. L. Webster, en su libro ya citado, y J. Boardman²⁰ subrayan el control que los tiranos ejercieron sobre algunos de estos alfares. Es muy verosímil, como ha visto Boardman²¹, que Pisístrato y sus hijos utilizaran la imagen visual que ofrecían los vasos para hacer propaganda política de su poder. En un ánfora del Pintor de Príamo, conservada en Oxford²², podría relatarse, bajo el ropaje de una transposición mítica, la ascensión de Pisístrato a la Acrópolis, aludiéndose de este modo al tirano bajo los rasgos de Herakles en su aceptación final en el Olimpo como *ἦρως θεός*²³. La aproximación del pasaje mítico con el hecho histórico es, sin duda, muy sugerente. La tradición histórica narra el ardid del que se sirvió

¹⁶ Cf. J. D. Beazley, *o. c.*, en nota 8. Sobre la firma de los vasos con *ἐποίησεν* *vid.* además la discusión sobre su significado entre R. M. Cook, *JHS*, 91 (1971), pp. 137 y ss. (cree que designaría el *ἐποίησεν* al dueño del alfar), y C. M. Robertson en *JHS*, 92 (1972), pp. 180 y ss. (critica la postura de Cook) y M. M. Eisman en *JHS*, 94 (1974), p. 172 («I would tend to see the signed pieces as identification vases for shipment»). El problema no está solucionado. Últimamente, R. Blatter en *Ant. Welt* (1977), 4, p. 57 (en algunos casos muy específicos la firma puede ser imitada por motivaciones comerciales por otra mano distinta).

¹⁷ Según nos comunicó oralmente el profesor M. Ruperez los nombres parlantes parecen documentarse ya en época micénica. Cf. M. Lejeune, *Les forgerons de Pylos* en *Memories de philologie mycénienne, deuxième série*, Roma (1971), p. 187. *μανασίεργος*, *πρωεωκο* (*φιλόεργος*).

¹⁸ Sobre *Eucheiros* cf. R. Olmos, art. cit. en nota 6, pp. 882 y ss.

¹⁹ Sobre este mismo sentido de habilidad artesanal, cf. el adjetivo *εὐχειρ* Soph., *o. c.*, v. 463. *κρατῆρες εἰσιν, ἀνδρος εὐειρος τεχνη*.

²⁰ *ABFV*, p. 112, y sobre todo el mismo autor en *Herakles, Peisistratos and sons*, *Rev. Arch.* (1972), I, pp. 57-72.

²¹ «Herakles, Peisistratos and Eleusis», en *JHS*, 95 (1975), pp. 1 y ss., donde cumple los puntos de vista del artículo anteriormente citado.

²² Ashmolean, num. inv. 212, CVA (2), pl. 7, 9, 8, 5, 6, 9, 3. *ABV*, 331, 5.

²³ Pínd. *Nemea* III, 92. Sobre el culto a Herakles en Atica *vid.* Susan Woodford, «Cults of Herakles in Attica», pp. 211-226 en *Studies presented to George M. A. Hanfmann, Mainz* (1971), p. 212, «Hero or god».

Pisístrato para regresar por segunda vez a Atenas²⁴. Un personaje mortal, la muchacha *Phye*, de características físicas singulares como su gran tamaño («cerca de cuatro codos»)²⁵, se asimila a la figura de Atena vistiéndose con los mismos atributos de la diosa y acompañando en su carro al tirano exiliado que regresa. El colorido que hubo de tener la entrada triunfal de Pisístrato en la Acrópolis revistió este singular episodio tiéndolo de un clima de sugestión religiosa que propiciaba la tradicional expectativa del griego ante las epifanías de los dioses²⁶. Encontramos en los vasos de estos años numerosas representaciones plenas de elementos sensibles que realzan el carácter cuasi-divino y sagrado de Herakles, modelo mítico para el tirano. En una hidria de Wurzburg²⁷ (lám. I a) Herakles entra triunfal en el Olimpo entre los sonidos solemnes de la cítara de Apolo y la presencia protectora de la diosa Atena, el carro tirado por cuatro espléndidos caballos confiere al cuadro un marcado carácter aristocrático. Música, ceremonia, epifanía divina, resaltan la iniciación de un héroe en el Olimpo. Y reflejan muy posiblemente la actitud temeraria y audaz, pero guiada por la *μητις* o inteligencia práctica²⁸ de otro mortal Pisístrato. Al igual que Herakles, héroe popular, el tirano se muestra también asociado a la clava, se hace acompañar de un grupo de hombres armados con garrota, los *κορυννηφόροι*, y prescinde de la clásica guardia personal de lanceros o *δορυφόροι*²⁹. Pues Pisístrato trata de apoyarse en la nueva fuerza política que surge —el *demos* rural— cuya arma más primaria e inmediata es la clava.

En un segundo momento de la vida de Pisístrato, tal vez tras su definitivo regreso a Atenas, encontramos en la ciudad la presencia de numerosos arqueros escitas que se ejercitan y actúan al lado de los hoplitas, como refuerzo del ejército³⁰. Nos consta su presencia en los vasos áticos desde los años 530 hasta el 500, en que prácticamente desaparecen³¹. Su auge en la cerámica coincide, pues, con el gobierno de Pisístrato y sus hijos, por lo que parece verosímil su vinculación estrecha con la tiranía durante su destierro en la Tracia pudo muy bien Pisístrato haber entrado en contacto con estos mercenarios valorando la estrategia, basada en una gran movilidad, de los

²⁴ Herod. I, 60; Aristot., *Athenaion Politeia* XIV, 4.

²⁵ Herod., I c. «μεγαθος απο τεσσέρων πηχεων ἀπολειπουσα τρεῖς δακτυλοῖς και ἄλλως εὔειδης»

²⁶ Arist., I c. «οἱ δ' ἐν τῷ ἄστει προσκυνούντες ἔδεχοντο θαυμαζόντες»

²⁷ L313 E. Simon y colaboradores, *Führer durch die Antikensammlungen*, p. 115, F. Brommer, *Vasenlisten*³, p. 163, 13.

²⁸ Cf. M. Detienne y J. P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence la métis des grecs* (1974).

²⁹ Clistenes, tirano de Sicilia, también utilizó una guardia similar de protoclavas. Cf. Cl. Mosse, *o. c.*, p. 63.

³⁰ M. F. Vos, *Scythian Archers in Archaic Attic Vase-painting*, Groningen (1963). Mas recientemente y considerado bajo el punto de vista de la representación histórica, vid. T. Holscher, *Griechische Historienbilder des 5 und 4 Jahrhunderts v. Chr.*, Wurzburg (1973), pp. 40 y ss.

³¹ M. F. Vos, *o. c.*, p. 61.



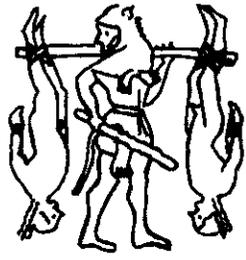
a



b



c



d



e



f

Fig 1 —a) Herakles es presentado por Atena a Zeus, b y c) Arqueros escitas, d) Herakles y los Cercopos, e) Herakles y Euristeo, f) Herakles y Busiris

arqueros en la batalla³² Las imágenes de los vasos gustan de narrar el colorismo de los atuendos escitas (fig 1 c) y el exotismo de los rostros de estos arqueros Pero con el transcurso del tiempo encontraremos un doble fenómeno de asimilación por una parte la figura del escita se hace familiar y se heleniza En un dino de Madrid algunos de los escitas visten ya coraza y faldellín, como es habitual en el hoplita ateniense, pero, sin embargo, conservan su peculiar gorro en punta o tiara (fig 1 b) Resulta difícil saber realmente si se trata aquí de un escita o de un aristócrata ateniense vestido a la moda oriental³³ Simultáneamente se revitaliza la función de arquero en la figura de Herakles, el héroe típicamente griego A veces lleva Herakles el carcaj y las flechas colgadas sobre su hombro, a la manera griega Pero también los pintores nos describen al héroe bajo la vestimenta de un arquero escita el carcaj se ha transformado en *góritos*—caja para las flechas y funda para el arco unidas—, y éste va colgado no ya del hombro, sino de la cintura, al modo oriental³⁴ La mentalidad del artista ha sintetizado así en esta figura híbrida la realidad cotidiana de los escitas, inigualables arqueros, con la personificación mítica de Herakles, el griego más que ningún otro hombre diestro en el manejo de los dardos³⁵

La época de la tiranía en Grecia se caracteriza por el auge y florecimiento de la vida ciudadana Los tiranos transforman y embellecen la *pólis* a la que dotan de una amplia infraestructura de servicios públicos³⁶ Pisístrato o sus hijos adornaron el templo de Atena, en la Acrópolis, con una columnata y con esculturas marmóreas En esta época de exaltación religiosa en honor de las divinidades *poliades* se multiplica el colorismo de la Acrópolis con numerosas estatuas de *kórai* ofreciendo o, simplemente, manifestando su *χάρις* esto es, el encanto o belleza fascinante de la mujer ante la proximidad divina³⁷ En este ámbito de lo sagrado se introduce también por estos años un curioso grupo escultórico de dos jinetes a caballo —uno de ellos, el conservado, es el conocido «caballero Rampín»—, imágenes de nobles que se ha supuesto pudieran representar muy bien a los Pisístratidas³⁸ De ser cierta

³² M F Vos, *o c.*, pp 66 y ss

³³ Cf T Holscher, *o c.*, p 40

³⁴ *Ex gratia*, ánfora del ceramista Andocides, Louvre F 208 CVA (3), III He pl 23, 1 y 2

³⁵ Cf el tema de la *Οιχαλις ἀλωσις*, en el que Herakles vence en el concurso del arco a los hijos de Eurytos Sobre este tema *vid* R Olmos, «Die Einnahme von Oichalia», en *Maadr Mitt* (1977)

³⁶ Cf Mosse, *o c.*, pp 70-71, F E Adcock, «Athens and the tyrants», en *CAH* (1974), pp 66-67, cf H A Thompson y R E Wycherley, *The Athenian Agora XIV* (1972), p 20 (construcciones en la Acropolis y fuente del sureste del Agora, acueductos y suministros del agua en la zona)

³⁷ G M A Richter, *Korai, Archaic Greek Maidens*, Nueva York (1938)

³⁸ Apuntan esta opinión Lulies-Hirmer, *Griechische Plastik*, Munich (1956), p 41 y lám 29, W Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969), p 333 Sin embargo, G M A Richter, *A Handbook of Greek Art* (1959), pp 58 y ss, considerará que se trata de los Dioscuros

esta interpretación, nos encontraríamos con otro indicio más de ese interés de los tiranos en aproximarse a sus dioses protectores de la Acrópolis

Pero, paralelamente, la ciudad baja se transforma. Bajo la tiranía, por ejemplo, se construyen en Atenas numerosas conducciones de agua, como las que han sacada a la luz recientemente las excavaciones del ágora ateniense³⁹. Los vasos de la época recogen con frecuencia estas construcciones⁴⁰ haciéndose propaganda así de la magnificencia del nuevo régimen que, por otro lado, fomenta el comercio exterior de sus alfares. Una hidria de Madrid describe la reunión de unas mujeres en la fuente pública⁴¹. Consta la fuente de un pórtico sostenido por columnas dóricas⁴². El agua mana de unas cabezas de león. Bajo los chorros se baña un niño, ajeno a la prohibición religiosa de enturbiar las aguas⁴³, elemento casi sagrado en la sedienta Atenas. Las mujeres tal vez son heteras⁴⁴ o ninfas, y la fuente en torno a la cual se reúnen resulta ser así la protagonista de la escena. Las ramas vegetales con que las muchachas coronan, como *θαλλοφόροι*, el edificio son sin duda un elemento sagrado de la fiesta⁴⁵. Porque es una fiesta la que aquí se

³⁹ R. Ginouves, *Balaneutike, Recherches sur le Bain dans l'Antiquité Grecque* (1962), p. 28, R. Martin, *Urbanisme dans la Grèce antique*, Paris (1965), p. 213, subraya el hecho de que las construcciones de las fuentes son «des premiers manifestations urbanistes des tyrants aux septième et sixième siècles»

⁴⁰ R. Ginouves, *o c.*, pp. 21-28, véase también el artículo de K. S. Gorbunova, «Frauen am Brunnen», en *Wiss. Zeitschr. der Univ. Rostock* 7/8, pp. 641-3, sobre el tema de las muchachas en la fuente en relación con la política de Pisistrato.

⁴¹ Núm. inv. 10.924, *CVA* (1), II He, pl. 12, R. Ginouves, *o c.*, lám. I, 2, y p. 21, Beazley, *ABV*, p. 335, núm. 1 (atribuido al Pintor de la Fuente de Madrid).

⁴² R. Olmos, *Cerámica Griega* (1973), lám. , en color. Cf. B. Dunkley, *Greek Fountain Buildings before 300 B.C.* en *BSA*, 36 (1935 y 1936), p. 160.

⁴³ Sobre esta prohibición, *vid.* R. Ginouves, *o c.*, nota 5 *Anth. Graeca* IX, 330.

ποσει δε μη ποιι νιπρω φερειν
κρυσταλλινα Νυμφων δωρα

⁴⁴ Existen algunos indicios que permitirían proponer esta hipótesis en primer lugar la frecuente asociación en las representaciones con este tema de muchachas con nombres de flores o elementos florales. Así en una hidria de Würzburg (L. 304), E. Simon, *o c.*, en nota 26, p. 118 y lám. 30. Los nombres de tres de ellas son *Anthylla*, *Rhodon* y *Myrtale*. Los nombres similares de una hidria en Londres, British Museum, B. 329, *Kleo*, *Rhodops* e *Iope* hacen pensar a M. Milne en *AJA*, 46 (1942), pp. 218 y ss., que se trata de heteras. Es frecuente, argumenta la autora, la asociación de las heteras con nombres de Ninfas o de Musas, buscándose siempre una relación con las cualidades sensibles de los nombres de los modelos míticos. *Contra vid.* Bechtel, *Die attischen Frauennamen*, p. 79, 32, quien ve en estas mujeres elegantes muchachas atenienses, «vornehme Atheneninnen». Nuestra hidria con muchachas anónimas encontramos de nuevo el elemento vegetal: una muchacha huele una flor. Sin embargo, no es decisivo este dato, la flor puede ser la expresión de la *χαρις*, como cree A. Greifenhagen, *Antike Kunstwerke*, 6, Taf. 17, pero sobre todo un elemento festivo. En segundo lugar el gorro (*σικκος*) que lleva una de las muchachas a la derecha de la escena es familiar a las heteras del cortejo de Afrodita. Aparece documentado, por ejemplo, en el famoso Trono Ludovisi. Sobre esto cf. E. Simon, *Die Geburt der Aphrodite* (1959), p. 20.

⁴⁵ La fiesta de los *hydrophoria* tenía lugar en Atenas durante los tres días de los *Anthesteria* en honor de Dionysos. Cf. E. Diehl, *Die Hydria* (1964), pp. 131 y ss., con una interpretación en gran parte funeraria.

describe y no un simple acto de la vida cotidiana ¿Van a buscar el agua para el baño ritual de la desposada o del difunto?⁴⁶ ¿O es sencillamente un acto público de ofrenda a las divinidades de la fuente, las sagradas náyades o *νόμφοι κρηναῖαι*?⁴⁷ (Iám II a) Ello entroncaría plenamente con la tendencia de los tiranos hacia el fomento de las fiestas y los cultos populares

La tiranía, en efecto, acogió los cultos agrarios oficializando y dando cabida en la religión ciudadana a lo que hasta entonces había quedado excluido en el marco de la religión olímpica del noble. También los vasos contemporáneos son ricos en imágenes que nos muestran la exaltación de esta nueva religión campesina, manifestando una vertiente sagrada que tiene su fundamento en la dialéctica económica de la *pólis* arcaica. Este influjo del sector campesino en las fuerzas componentes de la ciudad se refleja en la profusión de motivos agrarios en la cerámica de Figuras Negras, desapareciendo estos temas prácticamente en el siglo V, cuando en la economía de la *pólis* adquiere un peso mayor la industria y el artesanato⁴⁸. A mediados del siglo VI, y como influjo o desarrollo paralelo de los contemporáneos vasos de *kómōi* corintios⁴⁹, puede fecharse una singular ánfora del Museo de Madrid⁵⁰, en la que unos *komástai* desnudos danzan en torno a un gigantesco elemento floral constituido por lotos y por palmetas. Los danzarines elevan sus brazos y piernas en un rito de la vegetación, posiblemente una propiciación mágica de la fertilidad del campo⁵¹; los saltos de sus piernas alargadas, expresivamente desprovistas de carne para poder subir más alto⁵², parecen querer estimular miméticamente el brotar periódico de la naturale-

⁴⁶ E. Simon, l. c. en nota 44 (1959)

⁴⁷ *Odisea* XVIII, 240 y ss. Sobre el tema W. F. Otto, *Die Musen* (1961), p. 14, y E. Diehl, o. c., p. 201

⁴⁸ Ch. G. Starr, *The economic and social growth of early Greece* (1977), p. 105. Pueden verse representaciones rurales en su lám. IV

⁴⁹ A. Seeberg, *Corinthian Komos Vases* (1971), quien no toma partido en la interpretación de las representaciones, P. Ghiron Bistagne, «A propos du Komos corinthien», en *Rev. Arch.* II (1973), pp. 303 y ss., A. D. Trendall y T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (1975), pp. 15 y ss., insisten en un influjo del mundo del teatro, siguiendo la tradición de E. Buschor, *Satyriänze und frühes Drama* (1942). H. Metzger, en *Rev. Et. Grecs.*, 89 (1976), en una recensión a Ghiron indica que el postulado de una influencia del teatro sobre los pintores de vasos se pone hoy en duda

⁵⁰ Num. inv. 10929, CVA (1) III Hd, pl. I, 6 a y b. La reproducción del Corpus está llena de repintes decimonónicos, lo que hace necesaria una nueva publicación de esta pieza

⁵¹ Sobre estos rituales y su sentido influjo en los orígenes del teatro, vid. F. R. Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes Griegos del teatro*, Madrid (1972), IV parte, cap. III *De la Fiesta Agraria al Teatro*, pp. 447 y ss. Vid. recensión de G. Giangrande en *JHS*, 97 (1977), pp. 190 y ss. A. Dieterich en *Hermes*, 86 (1961), pp. 36 y ss., critica esta extendida interpretación mágica que, sin embargo, admiten autores como H. Metzger en *Rev. Arch.*, 1972, p. 34

⁵² Vid. W. Hornbostel, «Zwei neue Komasten-schalen», en *Freundesgabe für Willy Zschietzschmann* (1975), p. 73 y nota 11

za⁵³ Uno de estos *komástai* lleva en su mano un *kéras* o cuerno repleto de vino (lám II b), elemento asociado desde antiguo a los ritos agrarios de la transformación⁵⁴ La aparición de semejante tema en la cerámica de la época puede indicar una relativa aceptación de los ritos campesinos en la religión ciudadana Tal vez fue labor de los tranos el canalizar en las fiestas de la *pólis* este elemento popular hasta entonces desdeñado, despojándolo de su primitivo carácter demoníaco (recordemos los *Dickbauchtanzer*) para integrarlo en el *kósmos* ciudadano De este modo, la figura de Diónysos y su séquito asimilarían muchos de estos elementos campesinos La presencia de este dios es popular sobre todo en las representaciones de los vasos del último periodo arcaico⁵⁵ Con el tiempo, el elemento agreste queda claramente polarizado frente al puramente humano se definen, cada vez con mayor precisión, los límites de lo que va a ser una contraposición típicamente griega, la dualidad *naturaleza* y *cultura* Paralelamente surgirá la necesidad de establecer un puente que supere esta *aporía* del hombre⁵⁶ La mentalidad plástica del griego supo expresar dicha dualidad creando para ello nuevos tipos figurados que participan a la vez de ambos mundos los sátiros y los centauros⁵⁷ Su contraposición al ámbito humano queda clara en la figura monstruosa, semianimal, pero sobre todo en su comportamiento prototípica es la historia de los centauros, invitados a la fiesta de bodas de los láptas, aquí se nos cuenta cómo aquéllos supieron comportarse en una comunidad humana⁵⁸ (lám IV b) El tema de la lucha entre el hombre y el centauro es representado una y otra vez en la cerámica arcaica, cuando se fijan definitivamente los tipos iconográficos para estos personajes⁵⁹

Pero también en la cerámica se recogen aquellas versiones —generalmente no canónicas— en las que hombre y naturaleza tratan de superar esa separación insalvable El tema del centauro educador Quirón acogiendo a Aquiles niño de manos de su padre Peleo aparece ya representado sobre un ánfora ática de mediados del siglo VII⁶⁰, documentando una versión —no

⁵³ Sobre los gestos del danzante, vid C Sittl, *Die Gebarden der Griechen und Römer* (1890), p 224, *Tanz und Pantomimus*, con la asociación constante alegría-danza-komos Cf Aristofanes, *Paz*, v 324 ὄφ' ἠδονῆς, οὐκ ἐμοῦ κινουόντος, αὐτῷ τῷ σκελῇ χορευέτον

⁵⁴ Aligerados por el vino cuenta Herodiano IV, 11, 5, saltan los *komastai* ante la música Cf C Sittl, l c

⁵⁵ Vid J D Beazley, *Attic Black Figured Vase Painters* (= *ABV*), índice de personas, p 724

⁵⁶ Por ejemplo, en el tema de Herakles y Folo, un centauro hospitalario Sobre este tema, cf K Schauenburg, *Athen Mitt* 86 (1971), pp 45 y ss, y lams 29 y ss

⁵⁷ Sobre este tema cf F Brommer, *Satyroí* (1937), y H Bulle, *Die Silenen in der archaischen Kunst der Griechen*, Diss (1893) Sobre los centauros, P V C Baur, *Centaur in ancient art* (1912)

⁵⁸ Vid Roscher, *Lexikon* II, 1, col 1035

⁵⁹ J D Beazley, *ABV*, índice en p 724 Sobre la formación de las primeras representaciones vid K Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagenarstellungen bei der Griechen* (1969), pp 104 y ss y p 125, nota 630

⁶⁰ Berlin A 9 J D Beazley, *The Development of Attic Black Figure, a Sketch* (1951), p 10

homérica⁶¹— que recogerá mucho más tarde el Pseudo-Apolodoro⁶² Por otra parte, la cerámica ática de finales del siglo VI gusta de la representación del tema de Herakles y de Folo, el centauro hospitalario que invita en su cueva al héroe griego para beber un vino igualatorio, fraternizador⁶³ Es sin duda este motivo una plasmación de la trágica *aporía* que vive el hombre de la Grecia arcaica el convite acaba en *hýbris*, en desastre, como la felicidad excesiva

Los tiranos, hemos dicho, fomentaron el culto a los dioses protectores de la ciudad En Atenas, Pisistrato engrandece y populariza los festivales panatenaicos⁶⁴ del mismo modo que se ocupa de ornar la casa de la diosa Atena en la Acrópolis No es todo ello sino una adaptación al suelo ateniense de los grandes festivales panhelénicos, como los de Olimpia o los de Delfos Las grandes Panateneas que regula Pisistrato vienen a ser así, con su capacidad de convocatoria ante tantos pueblos de Grecia, el correlato festivo, lúdico, de la creciente supremacía comercial y artesanal que alcanza por estos años Atenas La fiesta reviste un claro significado de propaganda política de cara al exterior, a la vez que crea una conciencia, cada vez más definida, de la poderosa identidad cultural ateniense

Gira el festival en torno al concepto griego de *agón*, de certamen Certamen atlético en el que se ofrece al vencedor una creación típicamente ateniense el ánfora panatenaica, llena de aceite especialmente escogido de los olivos sagrados del Atica⁶⁵ Sobre una de las caras de estos vasos se representa a la diosa entre dos columnas que seguramente son alusión a su templo de la Acrópolis⁶⁶ En la otra cara se representa al vencedor un auriga que conduce atento los caballos en el estadio⁶⁷, un concurso de carrera pedestre⁶⁸, de pancracia⁶⁹, de jabalina, etc Generalmente una inscripción junto a la imagen de la diosa (*TON AΘENEΘEN ΑΘΛΟΝ, τῶν Ἀθῆνηθεν ἄθλων*, «de los juegos de Atenas») garantizaba la procedencia festiva y permitía a quien la llevaba la exportación libre de aceite refinado más allá de las fronteras del Atica La gran suntuosidad arcaica que acompaña al vencedor en los juegos nos lo documentan diversas inscripciones áticas el

⁶¹ Vid J Griffin, *JHS*, 97 (1977), pp 40-41

⁶² *Biblioth* III, 13, 7 Quirón alimenta a Aquiles con las entrañas de osos, jabalies y leones, parece un motivo demasiado bestial para ser aceptado en la *Iliada* Esta versión la documenta el vaso, del siglo VII a J C., aludido en nota 60

⁶³ Vid nota 56

⁶⁴ J A Davison, «Notes on the Panatenaia», en *JHS* 78 (1958), pp 23-42

⁶⁵ J D Beazley, *Development*, pp 88 y ss, J Frel, «Panatenaische Preisamphoren», en *Kerameikos*, Heft 2 (1973), y J Boardman, *ABFV* (1974), cap VII

⁶⁶ E Simon, *Die Griechischen Vasen* (1976), p 105, asocia las columnas con el culto de Zeus Cf asimismo esta autora en *RE*, Suppl XVI (1977), s v *Zeus* (testimonios arqueológicos)

⁶⁷ *Ex gratia*, Madrid, num inv 10 900, E Simon, l c en nota 64

⁶⁸ *Ex gratia*, Munich, Antikensammlungen, num inv 1453, J Boardman, *ABFV*, fig 298

⁶⁹ J Boardman, l c, fig. 301 (Leiden, Rijkmuseum, XV 1, 79)

auriga triunfante puede ganar en el concurso hasta ciento cuarenta de estas ánforas⁷⁰

Paralelamente con los juegos atléticos los tiranos regulan la recitación oficial de los poemas homéricos en los mismos festivales⁷¹. La *Iliada* y la *Odisea* resultarían así familiares al oído del ateniense, quien en ocasiones querrá emular en su mundo cotidiano las hazañas de los héroes del pasado. Los vasos de la época muestran este ambiente querido del noble, esta añoranza por el universo heroico que se trata ahora de revivir. Las imágenes plásticas mezclan anacronicamente escenas del pasado bajo un ropaje formal del presente. Príamo, partiendo en su carro, tal vez para ir a recuperar el cadáver de su hijo Héctor, como cantaba la *Iliada*, es el tema de una hidria de Figuras Negras de Madrid⁷² (lám. Ib). Diversos criados, o tal vez los mismos hijos de Príamo, ayudan a armar el carro. Príamo, bajo el esquema convencional del guerrero que va a marchar, aguarda impaciente su partida, el pie izquierdo está ya apoyado sobre el carro mientras que el derecho aguarda todavía sobre el suelo. La mejor glosa a este pasaje son las mismas palabras de la *Iliada* (XXIV, 263)

οὐκ ἄν δῆ μοι ἄμαξαν ἐφοπλίσσαιτε τάχιστα,
ταῦτα τε πάντ' ἐπιθεῖτε, ἵνα πρήσσωμεν ὁδοῖο,

«es que no me acabaréis, con rapidez, de armar el carro,
ni dispondréis todo para que emprendamos el camino?»

Pero en la escena de Madrid, detrás del Príamo, encontramos la figura de Paris, el causante de la guerra que llevó la muerte a su hermano. El pintor prescinde de la vertiente peyorativa que a este personaje le adjudican nuestras coordenadas de culpabilidad, y lo describe ataviado como un rico oriental bajo el esquema exótico del arquero escita, un elemento, como hemos indicado más arriba, cotidiano, al que estaba habituado el ateniense de estos años. Es un estilo anacrónico que mezcla presente y pasado. Semejante idealización viene reafirmada por la misma inscripción que vemos al lado del personaje ΠΑΡΙ ΚΑΛΟΣ, «Paris (es) bello», un epíteto de clase, de nobleza, que el ateniense aplica al efebo bello, al adolescente de la Atenas aristocrática. Aquí, aludiendo a una figura del pasado mítico con la que en cierto modo el hacendado que encarga el vaso se identifica⁷³. Sobre la espalda de la misma

⁷⁰ J. Frel, l. c. (en nota 63), p. 5. El vencedor en la carrera corta (*stadion*) recibía por lo menos sesenta. V. Verhoogen, *La Céramique Grecque aux Musées d'art et d'histoire*, Bruselas (1974), p. 26.

⁷¹ Cf. Mosse, o. c., p. 71.

⁷² Num. inv. 10920 CVA (1), pl. 8, 2, y pl. 10. Recogido por K. Bullas, *Les illustrations antiques de l'Iliade*, Lwow (1929), p. 47; K. F. Johansen, *The Iliad in early Greek Art*, p. 221 a 226, y p. 270; K. Schauenburg, «Ilupersis auf einer hydria des Priamos Malers», en *Röm. Mitt.* 71 (1964), pp. 60 y ss.

⁷³ Sobre los κτλοῖ en los vasos aplicados a dioses y héroes vid. K. Schauenburg, *Gymnasium* 76 (1969), *Αἴνεας καλός*, pp. 42 y ss.

escena se narra una escena igualmente ambigua una carrera de caballos en el estadio, en la que dos cuádrigas al galope tratan porfiadamente de alcanzar la meta. Los aurigas exhortan, con gritos ininteligibles, a los caballos.

KINIK⁷⁴ ΕΛΑΤΟΔΕ⁷⁵

¿Se trata de una escena de la vida cotidiana, de la celebración de una victoria concreta como tal vez indica la inscripción (KINIKHE) que leemos bajo uno de los caballos? ¿O podemos ver aquí escondido, bajo esta imagen festiva, un tema épico ya tradicional en el repertorio iconográfico de los pintores atenienses: la representación de los juegos funerarios en honor de Patroclo?⁷⁶

Estos anacronismos vagos son aún más frecuentes en las escenas de lucha. Por un lado el recuerdo del mundo épico es evidente. Nuestra fig. 2, un detalle de una copa de bandas de hacia el 530 a 520 a. de J. C.⁷⁷, describe el combate individual o monomachia de dos guerreros. La lucha está concebida bajo un esquema totalmente simétrico: a ambos lados de los guerreros, dos personajes envueltos en sus mantos ricamente bordados contemplan el desenlace de la lucha. Cada uno de ellos sostiene una lanza. En realidad, tenemos aquí un esquema inspirado en la vida cotidiana, un motivo compositivo del cual dispone el pintor de vasos en su repertorio de imágenes: el esquema individual de la lucha en la palestra, con el combate vigilado por los jueces.⁷⁶ La vara habitual en manos de éstos ha quedado aquí sustituida por la lanza. Asimismo el esquema de contenido es paralelizable: la función de estos varones que contemplan el *agón* es, a modo de un coro de tragedia, la de exhortar al valor y la de ser testigos de la lucha «que da gloria a los hombres». Al igual que en el mundo homérico, la palabra tiene una función muy concreta en esta escena. Los guerreros de la copa pronuncian «palabras aladas», sonidos que el pintor ha querido dibujar plasmando en unos caracteres ilegibles, informes, una especie de pseudoinscripciones que tratan de recoger este universo de la palabra épica en el momento decisivo del combate: tal vez los nombres de los guerreros, acaso las palabras de vanagloria que pronuncian.

Un ambiente épico similar encontramos en un espléndido dino o lebete

⁷⁴ H. R. Smith en *CVA*, San Francisco, num. 701, pl. XI, 2. Se refiere a las inscripciones en este tipo de escenas y, concretamente, a las que aparecen bajo los vientres de los caballos, posición que el autor como «a licensed locus desipendi».

⁷⁵ Cf. este grito sobre el ánfora panatenaica de la Universidad de Mainz, R. Hampe y E. Simon, *Griechisches Leben im Spiegel der Kunst* (1959). La interpretación como *ελα έλα* es de Kretschmer, *Griechische Vasenschriften*, p. 91.

⁷⁶ Por ejemplo, en el fragmento del dino de Sofilo hallado en Farsalo o en el Vaso Francois. Sobre el tema J. D. Beazley, *Development*, pp. 18-19.

⁷⁷ Num. inv. 10942 *CVA* (I) III H e, pl. 2, 2.

⁷⁸ E. Norman Gardiner, *Athletics of the ancient world* (1930), figs. 162, 164, 165, etc.

del Museo Arqueológico Nacional⁷⁹ El contenido de las escenas que lo decoran sugiere que el vaso hubo de ser realizado *ex professo* para un rico aristócrata amante de los caballos⁸⁰ Concebido bajo un significativo estilo cíclico, en el que las escenas se enlazan unas con otras mediante un nexo meramente formal —la presencia de un objeto o una persona en acción sugiere y exige automáticamente otro objeto o acción yuxtapuesto a aquél—, este vaso pudo tal vez narrar un suceso contemporáneo idealizado bajo el esquema de una lucha homérica⁸¹ El núcleo central lo ocupa de nuevo una monomaquia (lam III b) un guerrero, herido, se desploma sobre el suelo, con

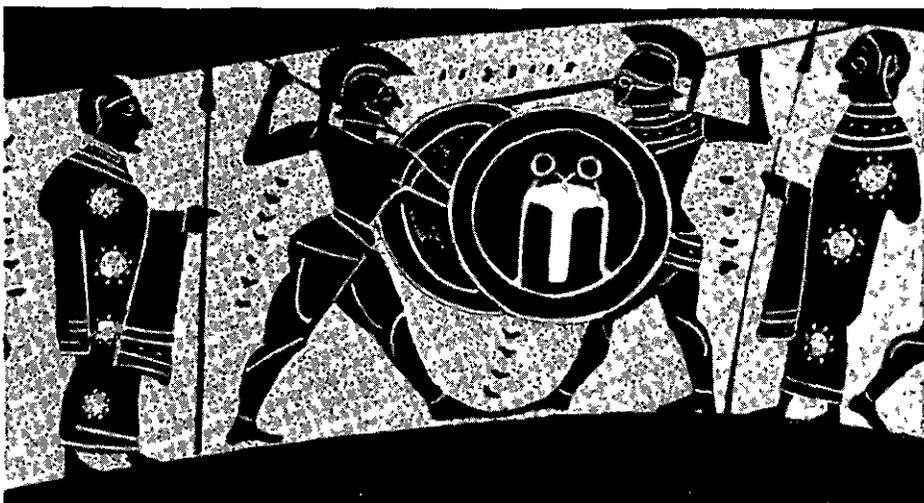


Fig 2 —Monomaquia. Dos varones contemplan la lucha. Detalle de una copa de bandas del Museo Arqueológico de Madrid

el cuerpo vuelto hacia la izquierda, orientación ésta cargada de una connotación negativa, de derrota, en el pensamiento visual arcaico. Como en la lucha homérica, por ambos lados acude un grupo de guerreros, los cuales se enfrentan en torno al herido⁸² Es el momento decisivo de la lucha por la vida o por la muerte de un héroe. A ambos lados tenemos el carro con el

⁷⁹ Num inv 10902

⁸⁰ El Vaso fue exportado en la Antigüedad a Agrigento (Sicilia). *Vid.* sobre la vinculación de estas piezas con la aristocracia, T. B. L. Webster, *o. c.*, cap. XIV «Horsemen and chariots», pp. 179 y ss.

⁸¹ Una hidria de este mismo pintor en Basilea (Beazley, *Parahipomena*, 119, 35 bis, y M. Davies, *Ant. Kunst*, 1977, p. 75, nota 12) nos reafirma en la idea de que en estas representaciones el paso de lo mítico a lo cotidiano, a lo actual, es imperceptible para el hombre de los años del arcaísmo. La realidad se mitologiza y viceversa. En esta hidria de Basilea el testimonio clave son las inscripciones: se narra en ella una escena de lucha inspirada en la Pequeña Ilíada con la muerte de Licaón a manos de Neoptolemo.

⁸² Sobre el problema de la lucha colectiva cf. J. Salmon, «Political Hoplités», en *JHS*, 77 (1977), pp. 75 y ss, especialmente pp. 87-88. Pero no sabemos si en el dino de Madrid se intenta

auriga que espera mientras protege su espalda con un gran escudo, recuerdo del antiguo escudo beocio con *telamón*⁸³ Pero el *diphros* heroico es sustituido aquí por la típica cuadriga de carreras ática Otros anacronismos son las armas, como el escudo redondo, propio de los años del pintor —con el *pórpax* o abrazadera y las *antilabai* o asas bien definidas—, que coexistirá con el escudo en forma de ocho, recuerdo desdibujado del homérico Ello muestra cómo elementos del presente y del pasado se entrelazan en las imágenes idealizadas de la época que aquí consideramos⁸⁴

Paralelamente con la popularidad que por estos años alcanza la épica encontramos también en las representaciones del siglo VI el florecimiento de la figura del héroe, cuya iconografía se fija definitivamente un héroe que a veces aparece estrechamente vinculado con el origen y desarrollo de la *pólis*⁸⁵ y, en otras ocasiones, con la expansión colonial griega por el Mediterráneo Recientemente ha subrayado Coldstream —basándose en elementos arqueológicos— el influjo que tuvo la expansión de la épica durante los siglos VIII y VII en el establecimiento del culto de los héroes La recitación oral que ahora se extiende se unió al redescubrimiento por el pueblo, tras los siglos oscuros, de las antiguas tumbas micénicas que ahora se atribuirán culturalmente a los héroes de los poemas⁸⁶ De un modo paralelo a poesía y a culto se inician también ahora los primeros tanteos iconográficos que buscan una fijación plástica del mito Pero hay que esperar al siglo VI —una época de especial vitalidad creadora en vida y pensamiento— para encontrar el florecimiento en el arte de estas tendencias antropoplásticas del pensamiento mítico Se tratará ahora de plasmar en *imágenes-prototipo* los momentos culminantes, las *akmai*, de la actuación heroica idealizando de este modo la realidad cotidiana

Entre los héroes más famosos y significativos tenemos a Herakles y junto a él a su doble, su paralelo estrictamente ateniense, Teseo, ἄλλος οὗτος 'Ηρακλῆς⁸⁷ Herakles alcanzó su popularidad en el Atica gracias al apoyo de los tiranos Pisístrato se asimiló en cierto modo, como vimos, a su figura⁸⁸

representar tan solo el desenlace de un combate individual, esto es, la lucha en torno al guerrero caído al que se intenta despojar Sobre este tema *vid* el exterior de la famosa copa de Exekias en Munich, con el mismo motivo de la lucha en torno al compañero caído E. Simon, *Die Griechische Vasen*, p. 86 y lám. 73

⁸³ A. Snodgrass, *Early Greek armour and weapons*, Edimburgo (1964), pp. 58 y ss.

⁸⁴ El mismo, *o. c.*, p. 71 («Hoplite shield»)

⁸⁵ Cf. F. Vian, *Les origines de Thebes Cadmos et les Spartes*, París (1963), pp. 76-82, donde a propósito de la fundación de Tebas recoge diversas circunstancias de la fundación de otras ciudades por héroes (consulta al oráculo, asignación de un animal-guía, etc.)

⁸⁶ J. N. Coldstream, «Hero cults in the Age of Homer», en *JHS*, 96 (1976), pp. 8 y ss. Se basa en una intuición de L. R. Farnell, *Greek Hero cults and ideas of immortality*, Oxford (1921), pp. 340-2 «much hero-cults was directly engendered by the powerful influence of homeric and other epics»

⁸⁷ Plutarco, *Theseus*, XXIX, 3. *Vid supra* nota 21 y nota 22. Woodford, p. 211. Para las relaciones de ambos héroes en el Atica *vid* Eurípides, *Herakles*, 1324-1337.

⁸⁸ *Vid supra* notas 20 y 21.

Por ello es frecuente en las representaciones de estos años el motivo de la divinización de Herakles, concebido plásticamente bajo la imagen dramática de su introducción en el Olimpo, donde es aceptado por su padre Zeus⁸⁹ (fig. 1 a) Atena, que aparece vinculada en tantas ocasiones con Pisístrato como su protectora, es aquí, en los vasos coetáneos, la que agarra a Herakles de la mano y le lleva, materialmente y en escenas llenas de animación, ante la presencia de Zeus⁹⁰

Por otra parte, el banquete desmesurado de Herakles que nos narran los vasos no sabemos si interpretarlo como una fiesta en honor del héroe divinizado —el banquete se celebraría entonces en el Olimpo⁹¹— o como el descanso después de alguna victoria concreta, a modo de τιμή u honra que se materializa, como muestra un ánfora de Madrid⁹² (lám. II c) en la superabundancia del vino y de la carne, en el elemento sensible y religioso de la corona de flores con que le ciñe su cabeza una muchacha, en el canto aristocrático de la cítara de siete cuerdas que tañe un cantor, y en la participación de Dióniso quien se acerca, entrelazado en simpatía báquica con un sileno, para beber con el héroe y exaltarlo. La muchacha que acompaña en el banquete a Herakles es en otras ocasiones la misma diosa Atena⁹³. Este motivo encuentra una especial aceptación en los alfares de la Atenas arcaica de los Pisistrátidas⁹⁴.

Herakles, como héroe popular, fue, a la vez que un personaje trágico y grandioso una figura que destacó también por sus connotaciones cómicas, lo que le hacía más próximo al ambiente cotidiano y familiar del ateniense que siempre gustó de este aspecto festivo. Los vasos abundan en dichos temas grotescos, que acentúan la polaridad de la acción humana y el contraste agrídulce de la existencia. El hombre arcaico aceptó con agrado la figuración de su héroe preferido, Herakles, en los relieves de sus santuarios y, como

⁸⁹ El tema aparece esculpido sobre el frontón de un pequeño templo en la Acropolis (ca. 560 a. J.C.) Cf. K. Schefold, *Die Griechen und ihre Nachbarn* (1967), num. 27 c, p. 166 (R. Lullies).

⁹⁰ Klix del Pintor de Friso. British Museum, B. 424, J. D. Beazley, *Development*, p. 54, J. Boardman *ABFV*, fig. 123, 2.

⁹¹ Se ha discutido si los pintores de vasos han querido situar estas escenas festivas en el mundo terreno o bien en la esfera de los inmortales, esto es, si deben ser consideradas como una apoteosis de Herakles *sensu stricto*. Esta segunda postura es adoptada por H. Knell, *Die Darstellung der Götterversammlung* (1965), contra esta opinión cf. K. Schauenburg, *Gymnasium*, 70 (1963), p. 118. La presencia de los olímpicos en el *symposion* de Herakles no es una prueba en absoluto de la divinización del héroe. Si bien compartimos nosotros la opinión de Schauenburg —el festín no tiene por qué celebrarse en el Olimpo— debemos señalar, sin embargo, que el motivo de la divinización del héroe es frecuente en los pasajes pindáricos. *Nem.* III, 92, VII, 94 y ss, I, 69 y ss, etc.

⁹² Num. inv. 10916, CVA (I) IIIHe, 21, 3b. Vid. R. Olmos, «Die Einnahme von Oichalia», en *Madri. Mitt.* (1877), en prensa.

⁹³ Cf. la famosa ánfora bilingüe del Pintor de Andocides en Munich. E. Simon, *Die griechischen Vasen*, lám. 86-87.

⁹⁴ El tema de Herakles gloton tuvo una vinculación en el culto ático. Vid. L. Deubner, *Attische Feste* (1932), pp. 226 y ss.

imitación, en la cerámica de la época Comico es el motivo de Herakles y los Cercopes, especie de genios traviosos que quisieron sorprender al héroe mientras dormía (fig 1 d) Herakles les dio caza y les ató con la cabeza hacia abajo en un palo, transportándoles a la manera como el cazador lleva a casa sus capturas⁹⁵ Llena de humor es también la escena, muy habitual en los vasos del último período arcaico, de Herakles llevando sobre sus hombros el jabalí de Erimanto ante la presencia de un Euristeo aterrorizado que asoma su cabeza por el borde de una tinaja, a la par que extiende sus manos en expresión de pánico (fig 1 e) Con idéntico gesto los antiguos solían describir la actitud expansiva de la mujer dominada por el terror⁹⁶ No es otra la expresión de Busiris, rey de Egipto, sorprendido por la violencia de un Herakles desmesurado cuando se disponía a sacrificarlo como extranjero sobre el altar⁹⁷ (fig 1 f) Los vasos de esta época describen el momento del sacrificio los sirvientes huyen arrojando al suelo todos los instrumentos sacrificiales, llenos de un cómico espanto ante la actitud decidida de Herakles⁹⁸

Este tema nos introduce en otro aspecto muy característico del momento arcaico Es el motivo de la oposición entre el griego civilizado y el bárbaro, tema que tiene su origen histórico en la colonización griega por el Mediterráneo, unos siglos antes⁹⁹, pero que encontrará su más completa expresión plástica en el arte de la época arcaica, como consecuencia de una compleja conjunción de motivaciones sociológicas y artísticas¹⁰⁰ En los años de la tiranía el artista griego logra definir plásticamente la oposición de la figura griega civilizada a la del bárbaro¹⁰¹ Una de estas concreciones más significativas la encontramos en la figura de Alcioneo, donde se ofrece la ejemplificación visual de un motivo ideológico que por estos años preocupa

⁹⁵ *Vid ex gratia*, una metopa del tesoro del Heraion en la desembocadura del río Sele, de mediados del siglo VI a JC, en Paestum O la metopa del templo C de Selinunte (ca 530 a JC), en Palermo Ambas reproducidas en E Langlotz y M Hirmer, *The art of Magna Graecia*, Londres (1965), lams 11 y 14

⁹⁶ C Sittl, *o c*, p 13

⁹⁷ F Brommer, *Vasenlisten*³ (1973), p 34, s v Herakles-Busiris Sobre el tema, *vid* T B L Webster *Greek Art and Literature*, 530-400 B C, p 13

⁹⁸ Munich 2428 (Jahn, num 342) *Vid* el dibujo, muy preciso, de C Reichhold, *Attische Vasenbilder (Bilder auf Krügen)* (1975), lam 23

⁹⁹ Así explica, por ejemplo, J Boardman, *The greeks overseas* (1964), p 169, la configuración del mito de Herakles y Anteo en su relación con la colonización griega en la Cirenaica

¹⁰⁰ Este conjunto de motivos confluyen en la contraposición de los dos polos que se comparan Por un lado, la apertura del mundo griego hacia el exterior y su mejor conocimiento de la variedad de modos de vivir del mundo bárbaro, por otro lado, la maduración interna del proceso evolutivo de la cultura griega

¹⁰¹ Los problemas de historia y aculturación han sido estudiados con relación a la contraposición de la cultura griega y la indígena en la Magna Grecia, desde un punto de vista antropológico por S Gruzinski y A Rouneret en *Mélanges de l'école française de Rome Antiquité*, 88 (1976), 1, pp 167-219 Sobre el bárbaro, *vid* en especial p 162 y nota 4

al ateniense inmerso en la vida de la *pólis*¹⁰² es el tema, que el griego mirará con ojos atónitos, pero con el deleite de lo exótico, en torno al hombre *παράνομος*, el ser cuasi-monstruoso que vive en soledad y que, por consiguiente, ni conoce ni respeta los deberes de la hospitalidad sagrada. Alcioneo no tiene casa, habita una cueva y vive siempre desconocedor de otras gentes, de otros lugares distintos de su propio *habitat*. Permanece en estrecha vinculación a la tierra madre que le protege y de la que no debe separarse si quiere sobrevivir¹⁰³. El artista ateniense generalmente asocia su figura con el elemento vegetal y agrestè (árboles, ramaje, etc.). Su cuerpo, cubierto de vello, es gigantesco, su barba es larga y descuidada y sus cabellos prolijos y en desorden¹⁰⁴. Los pintores gustaron de representar su rostro de frente¹⁰⁵, cargándolo de expresividad salvaje y directa que sustituye en él a la comunicabilidad civilizadora de la palabra del griego. Por el contrario, el pintor describe a un Herakles de tamaño humano y generalmente vestido, con cabello y barba finamente recortados. El actuar del héroe se caracteriza por su habilidad y prudencia, por la *métis* del civilizado griego. En las imágenes de los vasos (lám. III a), y ayudado siempre por la diosa Atena, trata el héroe de sorprender el pesado sueño —tal vez un elemento cómico más— del gigante al que da muerte con las flechas, con la espada o con la clava. Literaria y plásticamente el motivo está inspirado en la *Odisea*. La habilidad de Ulises y su contraposición al impío Polifemo es trasladada aquí, bajo un mismo esquema conceptual y en el lenguaje visual del hombre ateniense, al enfrentamiento de Herakles y Alcioneo¹⁰⁶. Este tema de la lucha de un griego con un foráneo esconde motivaciones económicas y comerciales que se materializan en los riquísimos rebaños que apacienta Alcioneo —otra asociación odiseica más—, rebaños que busca aquí arrebatarse Herakles. Es éste un motivo que vemos repetirse en el enfrentamiento del héroe con Gerión¹⁰⁷. En uno y otro caso subyace un elemento colonizador: la posesión de la riqueza de tierras lejanas. De ahí la multiplicidad de lugares que la

¹⁰² Sobre este tema hemos escrito un artículo monográfico para el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, actualmente en prensa (vol. I). Véase F. Brommer, *Vasenlisten*³, pp. 5-7, y especialmente B. Andreae en *Jahrbuch des Deuts. Arch. Inst.*, 77 (1962), pp. 130-210, y C. Robert en *Hermes*, 19 (1884), pp. 473-485.

¹⁰³ Apoll., *Bibl.* I, 6, 1 «*Ἀλκίονεος, ὃς δὴ καὶ ἀθανάτος ἦν ἐν ἧπερ ἐγενήθη γῆ μαχόμενος*».

¹⁰⁴ F. Vian, *La guerre des Géants*, Paris (1952), pp. 20 y ss. L'expression du monstrueux dans l'art archaïque.

¹⁰⁵ Vid. catálogo de Vian, *o. c.*, p. 21, nota 12.

¹⁰⁶ Cf. la figura de Polifemo recostado, en la encoche del Pintor del Vaticano G 49, Louvre, inv. A 482, J. Henle, *Greek Myths. A vase Painters Notebook* (1973), fig. 77, p. 164 (fuga de Ulises de la cueva del gigante). Vid. asimismo B. Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemsa-benteurs*, Munich (1972), y F. Brommer, *Vasenlisten*³, pp. 437 y ss. Vid. los vasos de Argos y Eleusis en K. Schefold, *Fruhgrichische Sagenbilder*, fig. 15 en pag. 45 y lám. I en p. 47.

¹⁰⁷ Munich, 2620 (Jahn 337), *ARV*², 16, 17. Sobre el mito de Geryon, Robertson, *Class Quarterly* 19 (1969), pp. 207 y ss.

mitología asigna al mismo combate mítico Alcioneo es desplazado de lugar de acuerdo con el momento histórico vivido¹⁰⁸

Otro motivo característico de la contraposición griego-bárbaro es la lucha de Herakles con el gigante Anteo¹⁰⁹ Este motivo es más reciente que el anterior y está claramente inspirado en las artes de la lucha en la palestra ateniense¹¹⁰ (lám IV a) Anteo, figura más modernizada que la marcadamente bestial de Alcioneo, es también un experto en las artes de la lucha Inventor de tretas pugilísticas, le cita en una bella imagen Platón, denotando su comparación coloquial la popularidad del mito entre los atenienses del siglo IV al igual que al gigante, una pasión terrible (un ἔρωσ δεινός) impulsa a Sócrates Todo aquel con quien se encuentra ha de despojarse de la ropa para enfrentarse en una lucha cuerpo a cuerpo en la palestra de los λόγοι (Teet 169 B y C) Pero Anteo viene a encarnar la imagen del peligro desconocido al que se enfrenta el viajero o comerciante griego al igual que lo hizo primordialmente Herakles¹¹¹ Anteo, Ἄνταϊός, significa etimológicamente «el que aparece, el que hace frente en los caminos»¹¹² Como bárbaro es hostil y poco hospitalario a todo aquel que pasaba por sus dominios le obligaba a luchar decorando con los despojos del vencido el templo de Posidón¹¹³ La supremacía del griego se refleja en el triunfo sobre el gigante venciendo precisamente con sus mismas tretas Estos esquemas más civilizados vamos a encontrarlos repetidos en Teseo, héroe típico ateniense, cuya iconografía y mito se remodelan en esta época, sin duda como resultado de motivaciones políticas¹¹⁴ Uno y otro héroe deben iniciarse en un largo camino lleno de peligros y obstáculos Así, Teseo hubo de realizarlo desde Trocén a Atenas y Herakles a través de su más largo *dodekáthlos* Ambos figuran el aspecto bienhechor de la cultura griega (en Teseo especialmente la ateniense) Ambos limpian los caminos frecuentados por los griegos de alimañas, monstruos y

¹⁰⁸ C Robert, l c, supone que la saga es interpretada en diversos momentos históricos correspondiendo a cada uno de ellos una localización y significación diferentes Sobre la localización, *vid* Apoll I, 6, 1

¹⁰⁹ F Brommer, *Vasenlisten*³, 25-27 Sobre el tema cf nuestro artículo en el *LIMC*, vol I (en prensa)

¹¹⁰ N Gardiner, *Athletics of the ancient world* (1967), pp 181-196 y 212-221, el mismo, *JHS* 26 (1906), pp 4-22

¹¹¹ L Lacroix, «Herakles, héros voyageur et civilisateur», en *Bulletin de la classe des Lettres et des Sciences morales et politiques*, 60 (1974), pp 32 y ss

¹¹² M P Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* (1959), p 184, K. Kerényi, *The heroes of the greeks* (1974), p 166

¹¹³ Pind., *Ist* IV, 87 y ss, Apoll., *Bibl* II, 5, 11, es el primer autor que llama a Anteo hijo de Posidón Los vasos del siglo VI a. JC no documentan iconográficamente a este dios en las escenas de Anteo, sino tan sólo a un personaje atípico que puede ser tal vez el padre del gigante

¹¹⁴ J Henle, *o c.*, p 78 *vid* nota 79 Se pregunta Henle si la figura de Teseo es fomentada políticamente por la tiranía o por la oposición democrática «we only know that in the last years of the tyranny Theseus becomes alive»

gigantes poseídos por la *hýbris*. Es el tema, muy fecundo en las épocas helenística y romana, del héroe *αλεξικακος*¹¹⁵. Hemos esbozado aquí algunos aspectos de la iconografía ateniense en la época de los Pisistrátidas. Los años de la tiranía representan un momento enormemente vivo y creador en los terrenos religioso, político y artístico. Grecia recoge ahora los frutos de varios siglos de aperturas y contactos con el Oriente y de búsquedas y de colonización comercial con el Occidente. El arcaísmo fija, como hemos visto, un sinnúmero de imágenes míticas, a la vez que expresa sus contenidos religiosos confiriéndoles una forma ciudadana. Se fija en esa época el tipo de héroe panhelénico y se establecen sus trabajos canónicos. Se diferencian plásticamente los atributos y formas de los dioses y sus representaciones más familiares. Todo ello no tendría sentido sin haber existido una evolución profunda en el interior de la *pólis* griega. La vida ciudadana, con el auge del artesanato y del comercio de sus productos en los mercados del Mediterráneo, la evolución de la misma ciudad con sus nuevos edificios religiosos y públicos, con sus fiestas populares, con la recitación de los poemas heroicos que acercaban al ateniense al mundo épico del pasado; todo ello trajo consigo una nueva visión ordenadora del mundo, un nuevo *kósmos* que permitió la plasmación definitiva de todo un complejo organismo iconográfico en el que quedan fijados los tipos figurativos fundamentales.

En la época de la tiranía tenemos sin duda el momento creador más fecundo y desbordante de vida de toda la historia del arte griego. Hemos de dejar como tema de un estudio futuro cuáles fueron los condicionantes históricos y culturales que influyeron en la conformación del mito y su plasmación en el arte durante el siglo V a. J. C.

Relacion de las lamnas

- Lam I —a) Hidria n.º L 312 del Martin von Wagner Museo de Wurzburg. Procesión de dioses (foto cortesía del Museo). b) Hidria n.º 10 920 del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Priamo y su carro (foto M. A. N.).
- Lam II —a) Hidria del Museo de Wurzburg n.º L 316. Mujeres en la Fuente (foto cortesía del Museo). b) Detalle del ánfora de Madrid n.º inv 10 929. Comasta danzando (foto cortesía del M. A. N.). c) Anfora de Madrid n.º inv 10 916. Banquete de Herakles (foto cortesía del M. A. N.).
- Lam III —a) Copa de la Antikensammlung de Munich n.º inv 2 617. Herakles y Alcióno (foto cortesía del Museo). b) Dino de Madrid n.º inv 10 902. Lucha de guerreros (foto cortesía del M. A. N.).
- Lam IV —a) Cratera del Museo del Louvre n.º G 103. Herakles y Anteo (foto cortesía del Museo). b) Hidria de Madrid 10 919. Centauromaquia (foto del M. A. N.).

¹¹⁵ Lucano IV, 609 y ss.

